



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Sexualität im Roman *Daniel Jesus* von Paul Leppin
Provokative Darstellung von Sexualität als Deckmantel
eines bürgerlichen Konservatismus

Verfasser

Kai Themel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332 300

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Priv. Doz. Mag. Dr. Bernhard Fetz

Für die eine die mich frei machte

Für die beiden die mich zur Welt brachten

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkungen	7
2. Einleitung	9
2.1 Das historische Prag	9
2.2 Die Prager deutsche Literatur	12
2.2.1 Theorien zur Prager deutschen Literatur	12
2.2.2 Die Prager deutschen Literaten	14
2.2.3 Erotik und die Prager deutsche Literatur	16
2.3 Ludwig Winder: Die jüdische Orgel	18
2.4 Egon Erwin Kisch: Der Mädchenhirt	22
3. Erotik und Sexualität im Denken Paul Leppins	26
3.1 Erotik um 1900	26
3.2 Biographische Aspekte	30
3.3 Die Essaysammlung Venus auf Abwegen	33
3.3.1 Erotik und das Lächerliche	35
3.3.2 Erotik und das Fest	40
3.3.3 Erotik und Kleidung	44
3.3.4 Erotik und Tanz	49
3.3.5 Erotik, Satanismus und Mystik	52
3.4 Resümee	59
4. Erotik und Sexualität in dem Roman <i>Daniel Jesus</i>	61
4.1 Inhalt	61
4.2 Rezeption	64
4.3 Daniel Jesus – Textanalyse	69
4.3.1 Abschnitt 1	69
4.3.2 Abschnitt 2	74
4.3.3 Abschnitt 3	78
4.3.4 Abschnitt 4	82
4.3.5 Abschnitt 5	85
4.3.7 Abschnitt 7	88
4.3.8 Abschnitt 8	90
4.3.9 Abschnitt 9	93
4.3.10 Abschnitt 10	95
4.3.11 Abschnitt 11	96
4.3.12 Conclusio	99
5. Schlussbemerkungen und Vorausschau	100
6. Literaturverzeichnis	106
6.1 Primärliteratur	106
6.2 Sekundärliteratur	106
7. Anhang	112
7.1 Abstract	112
7.2 Lebenslauf	114

1. Vorbemerkungen

Paul Leppin ist ein vergleichsweise unbekannter Schriftsteller der Prager Deutschen Literatur. Dies steht nicht unwesentlich mit der zeitgenössischen Rezeption seiner literarischen Werke in Zusammenhang. Zeit seines Lebens haftete ihm der Ruf des „Spezialist<en> für erotische Probleme“¹ an, der der Auflage Willen „widerliche“ Bücher verfasste.² Leppins Schaffen wurde in Folge dessen oft verschwiegen oder als zu vernachlässigen betrachtet. Ausschlaggebend für diese Beurteilungen war vor allem einer seiner ersten Romane, *Daniel Jesus*, den er 1905 verfasste und der tatsächliche sehr direkt sexuelle Sujets aufgreift.

In der folgenden Arbeit soll versucht werden, Paul Leppins Verständnis von Sexualität differenziert zu betrachten und an Hand einiger ausgewählter Referenzpunkte einzuordnen. Es soll untersucht werden, ob Paul Leppins Beschreibungen des Sexuellen in seinem Roman *Daniel Jesus* tatsächlich nur der Auflage Willen Platz in diesem fanden, oder ob sich hinter Leppins Ausführungen nicht vielmehr ein theoretisches Konstrukt verbirgt. Sollte dies der Fall sein, soll in weiterer Folge untersucht werden, ob Paul Leppins Verständnis von Sexualität tatsächlich ungemein offen, liberal, freizügig und progressiv war, wie es die zeitgenössische Rezeption andeutete, oder letzten Endes vielleicht vielmehr bürgerlich-konservativ, vor allem in Beziehung zu den gängigen Ansichten des Moralischen seiner Zeit. Hierzu wird zuerst ein Überblick über die Prager Deutsche Literatur und deren gängige Sujets gegeben werden. Damit soll vor allem der Frage auf den Grund gegangen werden, ob die Thematisierung von Sexualität in der Literatur, aber auch der Kunst im Allgemeinen, zu jener Zeit üblich war oder an sich schon einer Provokation gleich kam. Das ist insofern von großem Belang, da dies helfen soll das Unverständnis, die Thematisierung der Sexualität in *Daniel Jesus* betreffend, zu klären.

In einem nächsten Schritt sollen zwei Romane der Prager Deutschen Literatur, die nicht viel später als *Daniel Jesus* erschienen sind, *Die jüdische Orgel* (1922) von Ludwig Winder und *Der Mädchenhirt* (1914) von Egon Erwin Kisch, als Referenzpunkte dienen. Die beiden Romane greifen ebenfalls die Sexualität als Thema auf und an diesen Beispielen soll erfasst werden, inwiefern Paul Leppin dieses Thema anders aufbereitet bzw. literarisch umgesetzt hat als andere Prager Deutsche Literaten. Dies soll ebenfalls dazu dienen, die Aufregung um Paul Leppins Roman *Daniel Jesus* besser nachvollziehen zu können.

¹ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S. 35.

² Vgl. Kapitel 4.2

Hierauf wird auf die Essaysammlung *Venus auf Abwegen* von Paul Leppin eingegangen werden. Diese erschien zwar erst im Jahre 1920, der Großteil der Essays entstand aber bereits in den Jahren zwischen 1905 und 1910. Die Essays sollen als Rüstzeug dienen, an Hand dessen Paul Leppins Verständnis von Sexualität untersucht werden soll. Die Ansichten Leppins müssen hierbei immer wieder mit den gängigen Anschauungen jener Zeit verglichen werden, um so besser beurteilen zu können, ob Leppin in den jeweiligen Belangen besonders liberal und fortschrittlich war oder nicht.

Am Ende werden alle zuvor gewonnen Erkenntnisse über Paul Leppins Verständnis von Sexualität und seinem literarischen sowie gesellschaftlichen Umfeld in eine Textanalyse des Romans *Daniel Jesus* einfließen. Die Untersuchung des Sujets der Sexualität in diesem Roman wird im Vordergrund stehen.

Zum Abschluss dieser Arbeit möchte ich die Frage nach dem Verständnis von Sexualität in Paul Leppins Roman *Daniel Jesus* adäquat beantworten können und in weiterer Folge diese in Relation zu den gängigen Sexualkonventionen jener Zeit setzen. Dadurch soll es möglich sein beurteilen zu können, ob Paul Leppin aus reiner Berechnung mit dem Sujet der Sexualität arbeitet, und wenn nicht, ob sein Verständnis des Sexuellen ein offen-freizügiges ist oder ein bürgerlich-konservatives.

2. Einleitung

2.1 Das historische Prag

Die Stadt Prag übte auf die Literaten der Prager deutschen Literatur von jeher eine ungemein große Anziehungskraft aus. In den 1870er bzw. 1880er Jahren wurde Prag, wenn sie als subjektiviert Stadt beschrieben wurde, als Herrscherin oder Königin dargestellt. Dies änderte sich erst in den 1890er Jahren: durch die politisch schlechte Lage der Deutsch-Prager wandelte sich das Bild Prags hin zu einer Stadt der Desillusion. Prag wurde zur Stadt, die dem Untergang geweiht ist. Die Untergangsstimmung der Prager Deutschen Literaten am Morgen des Ersten Weltkrieges projizieren diese auch auf ihre Heimatstadt.

Die Prager deutsche Kultur der Jahrhundertwende ist vom Mythos Prags genau so markant, ja manchmal noch markanter gezeichnet als die tschechische Kultur selbst. Das alte Prag ist für sie eine *Erinnerung an eine schwindende Welt* (das bedeutet zugleich: die Heimatwelt). Während sich die tschechische Kultur immer mehr ihrer Zukunft zuwendet, forschet hingegen die Prager deutsche Kultur in der Vergangenheit, spürt dem geheimnisvollen Zauber, dem Bann Prags nach.³

Bereits in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts ließen sich die Slawen auf dem heutigen Stadtgebiet Prags nieder. Im 8. und 9. Jahrhundert wuchs die Siedlung kontinuierlich an, und es wurden die Prager Burg sowie die erste christliche Kirche errichtet. 973 führte Kaiser Otto in Böhmen ein eigenständiges Bistum ein, woraufhin Prag Sitz des Bischofs wurde. Im Jahre 1230 verlieh König Wenzel I. Prag das Stadtrecht, 1344 wurde das Prager Bistum zum Erzbistum erhoben. 1348 gründete Karl IV. die Prager Universität, die somit die erste Universität Mitteleuropas war. Der Prager Fenstersturz vom 30. Juli 1419 leitete die Hussiten-Revolution ein, während derer große Teile Prags zerstört wurden.

Von 1526 an hatten die Habsburger, fast durchgehend bis 1918, die Herrschaft in Prag inne. Kaiser Rudolf II. machte Prag 1583 zur Residenzstadt. Infolgedessen kamen viel Deutsche und Juden nach Prag, dessen Einwohner bis dahin fast ausschließlich Tschechen gewesen waren. Dies hatte unter anderem das Erstarken der Deutschen Sprache gegenüber dem Tschechischen zur Folge. Der Prager Pfingstaufstand vom 16. Juni 1848, der die nationalen Bestrebungen der Tschechen erstmals zum Ausdruck brachte, wurde vom österreichischen Militär unter Fürst Windischgrätz gewaltsam niedergeschlagen: *„Der Traum vom tschechisch – deutschen Ausgleich ging mit der Niederschlagung des tschechischen Aufstandes durch*

³ Hyrslova, Kveta: Prag als Stadt der Desillusionen für deutschschreibende Prager Dichter, S.44-51. In: Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas. Kafka Symposium 1989, Klosterneuburg. Hrsg. v. Österreichische Franz Kafka-Gesellschaft. Wien: Braumüller 1991. (Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft; 4), S.45.

Fürst Windischgrätz im Juni 1848 in Prag in Trümmer.“⁴ Ab diesem Zeitpunkt war es erklärtes Ziel der tschechischen Intellektuellen, die politische und staatliche Unabhängigkeit ihres Volkes zu erreichen. Infolge der Industrialisierung zogen vermehrt tschechische Arbeiter nach Prag, wodurch die Deutschen ihre sprachliche Dominanz wieder einbüßten. „*Während sich im Jahre 1848 noch 60% der Prager Bevölkerung zur deutschen Nationalität meldeten, waren es im Jahre 1880 nur noch 15%, 1910 bei der letzten Volkszählung der österreichisch-ungarischen Monarchie ganze 6%.*“⁵ Zwischen 1880 und der Gründung des tschechischen Nationalstaates 1918 stiegen die Spannungen zwischen der deutschen und der tschechischen Bevölkerung Prags stetig an. „*Seit Beginn der achtziger Jahre war das deutsche Element Prags auf Verteidigung eingestellt.*“⁶ Die deutsche Minderheit Prags setzte sich größtenteils aus dem Klein- und Großbürgertum sowie Intellektuellen zusammen, die Mehrheit der Deutschen war zudem jüdisch. Die Deutschen wurden von den Tschechen als reiche Besatzer betrachtet, nationalistische Gründe spielten letztendlich eine kleinere Rolle. Egon Erwin Kisch schreibt in seinem Roman „*Der Mädchenhirt*“ (1914) dazu: „*Man verwechselte im tschechischen Prag die Begriffe ‚deutsch‘ und ‚reiche‘, der nationale Haß war Klassenhaß.*“⁷ In den Bemühungen der Tschechen um mehr Autonomie spielte die Sprache als zentrales Identifikationsmerkmal eine wichtige Rolle. 1882 wurde die Prager Universität in eine deutschsprachige und eine tschechischsprachige Universität geteilt. Im Jahre 1897 wurde in Böhmen schließlich die Zweisprachigkeit eingeführt, zuvor war Deutsch die einzige Amtssprache gewesen, jedoch wenig später, auf Grund heftiger Proteste wieder zurückgenommen. Das allgemeine Wahlrecht für Männer, welches 1907 eingeführt wurde und das Privilegienwahlrecht ablöste, stärkte die politische Handlungsfähigkeit der Tschechen. Am 28. Oktober 1918 wurde schließlich die eigenständige Tschechoslowakische Republik ausgerufen. Lebten zuvor die Tschechen als Minderheit in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, so waren es nun die böhmischen Deutschen, die die Minderheit stellten.⁸ Die allmähliche Annäherung der Tschechen und Deutschen, die Ende der 1920er Jahre eingesetzt hatte, nahm durch den Einmarsch der Nationalsozialisten im März 1939 ein jähes Ende, diese hielten Prag bis 1945 besetzt. Im Februar 1948 errang die Kommunistische

⁴ Fetz, Bernhard/ Schmidt-Dengler, Wendelin: Prag und Wien im Spiegel der Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, S. 86. In: Prag:Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 16. Mai bis zum 31. Oktober 2003. Hrsg. v. Ernst Gamillscheg. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2003, S.81-98.

⁵ Fiala-Fürst, Ingeborg: Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus. Relevante Topoi ausgewählter Werke. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996, S.15.

⁶ Fehr, Götz: Prag, Stadt an der Moldau. Geschichte, Kunst, Kultur. München: Callwey 1979, S.109.

⁷ Kisch, Egon Erwin: Der Mädchenhirt, S.29-163. In: Kisch, Egon Erwin: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Bodo Uhse und Gisela Kisch. Bd.1. Berlin: Aufbau Verlag 1963, S.47.

⁸ Vgl. Schardt, Michael/ Sudhoff, Dieter: Einleitung, S.9-46. In: Prager deutsche Erzählungen. Hrsg. V. Dieter Sudhoff. Stuttgart: Reclam 1992, S.18.

Partei die Macht in Prag, welche die Bevölkerung in den nächsten Dekaden stark unterdrückte. Der Versuch einer friedlichen Revolte 1968, bekannt als Prager Frühling, wurde mit Gewalt niedergeschlagen. Das sozialistische Regime konnte schließlich erst 1989 gestürzt werden, 1993 bildeten Tschechien und die Slowakei zwei unabhängige Staaten. Seit 2004 ist Tschechien Mitglied der Europäischen Union.

2.2 Die Prager deutsche Literatur

2.2.1 Theorien zur Prager deutschen Literatur

Der Begriff „Prager deutsche Literatur“ scheint im ersten Moment missverständlich, denn dieser beschränkt sich nicht ausschließlich auf Schriftsteller, die aus Prag stammen.

Unter dem Begriff „Prager deutsche Literatur“ verstehe ich das literarische Schaffen einer beträchtlichen Reihe von Dichtern und Schriftstellern, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts entweder in Prag geboren wurden, oder aus der böhmischen oder mährischen Provinz stammend, vor dem Untergang der österreichisch-ungarischen Monarchie entscheidende Jahre ihres künstlerischen Reifens in Prag verbrachten und dort meistens auch ihre literarische Tätigkeit begannen.⁹

Obwohl sie eine in sich äußerst heterogene Literatur umfasst, ist ihr doch der spezifisch insulare Charakter gemein, der in der Einbettung in das tschechische Sprachgebiet begründet liegt.¹⁰ Vielleicht gerade weil Prag zu jener Zeit von nationalen, kulturellen und religiösen Konflikten geprägt war, brachte es in weniger als 25 Jahren eine überproportional große Zahl an herausragenden Schriftstellern hervor. In der wissenschaftlichen Literatur finden sich zu diesem Phänomen mehrere Theorien.

Die sogenannte „Ghettotheorie“ stammt von Paul Eisner. Dieser postulierte, dass die deutschsprachige Minderheit in Prag in einem *„unnatürlichen, insularen, von einem gesunden Volksganzen abgeschlossenen Milieu entstanden [sei] und ihre Schöpfer hätten auf diesem Deutschprager Inselchen gelebt wie in einem dreifachen Getto – einem deutschen, einem deutsch-jüdischen und einem bürgerlichen [...]“*¹¹

Diese Enge nimmt jedem individuellem Akt den privaten Charakter, das Individuelle steht in direkter Relation zum Politischen, da es in der Lage ist fast die ganze Geschichte abzubilden. Gilles Deleuze und Félix Guattari schreiben in ihrem Werk *Kafka. Für eine kleine Literatur* ungemein treffend:

In ihnen [Literaturen wie der der Prager Deutschen] ist alles politisch. In ‚großen‘ Literaturen verknüpft sich die einzelne Angelegenheit [im Original kursiv] (das individuelle Geschehen in Familie, Ehe usw.) tendenziell mit anderen, ebenso einzelnen Angelegenheiten, während das gesellschaftliche Milieu bloß als Umrahmung oder Hintergrund dient, so daß keine dieser ödipalen Angelegenheiten als besondere

⁹ Goldstücker, Eduard: Über die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Dr. Alfons Spielhoff. Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund 1965. (Heft 70 in der Reihe der Dortmunder Vorträge), S.2.

¹⁰ Vgl. Schardt, Michael/ Sudhoff, Dieter: Einleitung, S.9-46. In: Prager deutsche Erzählungen. Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Stuttgart: Reclam 1992, S.9.

¹¹ Goldstücker, Eduard: Über die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Dr. Alfons Spielhoff. Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund 1965. (Heft 70 in der Reihe der Dortmunder Vorträge), S.3.

unverzichtbare, keine absolut notwendige ist, sondern alle in einem weiten Raum ‚irgendwie zusammenhängen‘. Ganz anders dagegen die ‚kleine‘ Literatur: Ihr enger Raum bewirkt, daß sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft.¹²

Eisner sieht in dieser Abschottung auch den Grund für die Wortarmut der Prager Deutschen Literatur. Diese These stellt Roger Bauer in Frage: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verliert die literarische Intention, eine in sich abgeschlossene Welt (z.B. an Hand eines Großromans) zu beschreiben, immer mehr an Bedeutung. Das literarische Bild beginnt über sich selbst hinaus auf andere Dinge zu verweisen. Der dadurch bedingte Verlust des Anspruches auf absolute Authentizität der Literatur führt zu einer Art Ghettosprache. Die Sprache des Volkes ist nicht mehr unbedingt von Nöten, sie entwickelt sich mehr zu einer Literatursprache weniger Eingeweihter. Diese post-baudelaire'sche moderne Dichtung ist, laut Bauer, verantwortlich für die „Wortarmut“ der Prager Deutschen Dichter und nicht die dreifache Ghettoisierung. Es ist zwar eine Ghettoisierung der Auslöser, aber eine selbst herbeigeführte, literarische und keine von außen aufgezwungene Ghettoisierung.

Eduard Goldstücker kritisiert, dass die „dreifache-Ghetto-Theorie“ Eisners keine konkrete Antwort auf die Frage gibt, warum in so kurzer Zeit, auf so geringem Raum (Ghetto), so viele hervorragende Schriftsteller auftauchten. Eisners Theorie finde schon einige Zeit vor der Blüte der Prager Deutschen Literatur ihre Berechtigung, so Goldstücker.¹³ Er vertritt die These, dass durch einige historische Ereignisse (z.B. die Gründung des deutschen Kaiserreichs 1871), die Rückständigkeit der Donaumonarchie im Vergleich zum Rest Europas immer deutlicher wurde. Dies erkannten die Prager Deutschen Literaten, einerseits durch ihren insular-distanzierten Blick, andererseits weil sie selbst in einem fast ausschließlich bürgerlich geprägten Umfeld lebten früher als die meisten anderen Literaten. Sie forderten das Ende des bürgerlichen Liberalismus und die damit zusammenhängende Notwendigkeit von Alternativen. Bernhard Fetz und Wendelin Schmidt-Dengler schreiben dazu:

Die Verfallstheorie [im Original kursiv] des Diplomaten und Literaturwissenschaftlers Eduard Goldstücker [...] besagt, dass nirgendwo sonst in der Monarchie der Verfall des deutschbürgerlichen Liberalismus so früh erfahrbar war wie im vielfach gespaltenen Prag; nirgendwo sonst zeigte sich die deutsch-jüdische bürgerliche Intelligenz aber auchso entschlossen, das humanistische Gedankengut in eine sich wie prekär auch immer gestaltende Zukunft hinüberzuretten[...].¹⁴

¹² Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Burkhart Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1976, S.25.

¹³ vgl. Schardt, Michael/ Sudhoff, Dieter: Einleitung, S.9-46. In: Prager deutsche Erzählungen. Hrs. v. Dieter Sudhoff. Stuttgart: Reclam 1992, S.9.

¹⁴ Fetz, Bernhard/ Schmidt-Dengler, Wendelin: Prag und Wien im Spiegel der Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert, S.93. In: Prag:Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 16. Mai bis zum 31. Oktober 2003. Hrsg. v. Ernst Gamillscheg. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2003, S.81-98.

Diese Tatsache ermöglichte die spätbürgerliche Literatur der deutschsprachigen Prager Autoren.¹⁵ Ihrer Ablehnung verliehen die Prager Deutsche Autoren durch die literarische Hinwendung zu tabuisierten Bereichen, wie der tschechischen Sprache, der Sexualität oder dem Dämonischen Ausdruck. Leppins Romane, *Daniel Jesus* und *Severins Gang in die Unterwelt*, greifen vor allem das Thema der Sexualität auf.

Eine ähnliche These wie Goldstücker vertritt H.G. Adler. Er sieht die Qualität der Prager deutschen Literatur unter anderem in ihrem Dasein als Sprach- und Kulturinsel begründet, wodurch sie vom großdeutschen Chauvinismus, dem die Mehrzahl der deutschsprachigen Autoren jener Zeit verfallen waren, fast gänzlich verschont blieb.

2.2.2 Die Prager deutschen Literaten

Die deutschsprachige Literaturszene Prags kann bis zur Jahrhundertwende als primär konservativ betrachtet werden. Bernhard Fetz und Wendelin Schmidt-Dengler dazu: „*Bis zur Jahrhundertwende verharrte die deutschsprachige Literatur in Prag in einem epigonalen Klassizismus.*“¹⁶ Dies lag einerseits an der Abwanderung kritischer Literaten, andererseits an der tonangebenden und konservativen Künstlervereinigung *Concordia*, die bis 1899 von Alfred Klaar, danach von Friedrich Adler und Hugo Saulus geleitet wurde. Die Literaten, die im Umfeld der *Concordia* aktiv waren, bezeichnet man als die *erste Generation* der Prager Deutschen Literatur. Letztendlich war es dieser vorherrschende Provinzialismus, der in seiner Ablehnung die Prager Moderne begründete.

Das deutsche Prag – noch am Ende des 19. Jahrhunderts literarische Provinz – begann bereits um das Jahr 1905 zu erwachen durch die Werke seiner zweiten dichterischen Generation, die sich um den organisatorischen Geist Oskar Wieners und Paul Leppins und um die 1906 gegründete und bald darauf verbotene Zeitschrift „Wir“ scharte, sich programmatisch – um sich von der vorherigen Generation der Prager „Literaturpäpste“ aus dem Literatursalon *Concordia* zu unterscheiden – Jung Prag nannte [...]¹⁷

Bernhard Fetz und Wendelin Schmidt-Dengler charakterisierten den Entstehungshintergrund von „Jung Prag“ folgendermaßen: „*Im Widerstand gegen einen überkommenen Ästhetizismus formierte sich ein Kreis junger neuromantischer Avantgardisten, eine Gruppe, die sich*

¹⁵ Vgl. Goldstücker, Eduard: Über die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Dr. Alfons Spielhoff. Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund 1965. (Heft 70 in der Reihe der Dortmunder Vorträge). S.4-5.

¹⁶ Fetz, Bernhard/ Schmidt-Dengler, Wendelin: Prag und Wien im Spiegel der Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert, S.93. In: Prag:Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 16. Mai bis zum 31. Oktober 2003. Hrsg. v. Ernst Gamillscheg. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2003, S.81-98.

¹⁷ Fiala-Fürst, Ingeborg: Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus. Relevant Topoi ausgewählter Werke. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996, S.13-14.

zunächst provokant „Jung-Prag“ nannte.“¹⁸ Der zweiten Generation gehörten Oskar Wiener, Paul Leppin und Viktor Hadwiger an, Rainer Maria Rilke pflegte zu gastieren. Ab 1895 war das Zentrum der zweiten Generation der „Verein bildender Künstler“. Die Gruppe, die von Max Brod als „Neuromantiker“ bezeichnet wurde, nannte sich selbst „Jung-Prag“ bzw. „Neu-Prag“. Unter der Führung Oskar Wieners etablierte sich so eine Gruppe junger, avantgardistischer und neuromantischer Literaten in Prag. Bereits zwei Jahre später löste sich die Vereinigung wieder auf, nur um wenig später unter der neuen Bezeichnung *Frühlings-Generation* einen neuen Versuch zu starten, allen voran Paul Leppin: „Neben dem etwas älteren Oskar Wiener wurde bald der betont dekadente Bohemiendichter Paul Leppin zur führenden, beinahe charismatischen Gestalt; Leppin war es auch, der seinen gleichgestimmten Freunden mit den zwischen März 1900 und April 1901 erschienenen lyrischen Flugblättern *Frühling* [im Originaltext kursiv] ein Forum gab, [...]“¹⁹ Ziel der „Jung-Prager“ war es vor allem, die konservativ-bürgerliche Gesellschaft zu provozieren, um so den gesellschaftlichen Stillstand zu brechen. Dies äußerte sich zum einen in der Hinwendung zum Tschechischen, aber auch in der Thematisierung tabuisierter Themen wie der Sexualität und des Grauens. Sogar für so manchen aufgeklärten Schriftsteller war dies an der Grenze des Vertretbaren: man flüchtete sich in eine neuromantische Poetisierung. Die Liebe zur Stadt Prag aber hatten alle Schriftsteller gemein. Sie verneinten die Entwicklung zur Großstadt Prag, in dem sie das Mystische und Märchenhafte überbetonten. Typisch für die Literatur der „Jung-Prager“ war des Weiteren ein übertriebener Hang zur Anhäufung von Adjektiven, eine „Sprachorgie“²⁰, die letztendlich nur über die Spracharmut des Prager Deutsch hinwegtäuschen sollte. Die paradoxe Kombination von einer großen Ansammlung an Adjektiven und einer Vielzahl an Wortwiederholungen ist auch bei Paul Leppin zu beobachten. Ein letztes Mal versuchte Paul Leppin 1906, nun gemeinsam mit Richard Teschner, dem konservativen Literaturbetrieb Prags entgegen zu treten und gründete die Zeitschrift *Wir*. Der Widerstand war jedoch so groß, dass lediglich zwei Nummern erscheinen konnten. Von da an zog sich Leppin immer mehr aus dem Prager Literaturgeschehen zurück. Der dritten Generation gehörten Franz Kafka, Oskar Baum, Max Brod, Ludwig Winder und Felix Weltsch an. Diese Gruppe, sie existierte von ca. 1904-1939, wird als der eigentliche „Prager Kreis“ bezeichnet. Willy Haas, Franz Werfel, Hermann Ungar und der Schauspieler

¹⁸ Fetz, Bernhard/ Schmidt-Dengler, Wendelin: Prag und Wien im Spiegel der Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert, S.93-94. In: Prag:Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 16. Mai bis zum 31. Oktober 2003. Hrsg. v. Ernst Gamillscheg. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2003, S.81-98.

¹⁹ Schardt, Michael/ Sudhoff, Dieter: Einleitung, S.9-46. In: Prager deutsche Erzählungen. Hrs. v. Dieter Sudhoff. Stuttgart: Reclam 1992, S.29.

²⁰ Ebenda, S.30.

Ernst Deutsch waren Teil der *vierten Generation*. Ihr Zentrum war der „Herder-Verein“ (vgl. die Zeitschrift „Herder Blätter“).

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg wurden die inneren Differenzen der Prager Gesellschaft immer unerträglicher, viele Schriftsteller verließen daraufhin Prag, allen voran Franz Werfel 1912. Täglich hatten die Prager deutschen Schriftsteller den „Weltuntergang“ vor Augen. Der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie war einer der nachhaltigsten Einschnitte der Prager deutschen Literatur. In Prag wurden nur Max Brod, Franz Kafka, Oskar Baum und Felix Weltsch nicht an die Front berufen. Nach dem Krieg verlief sich der Prager Kreis in ganz Europa. Erst in den 1930er Jahren traf er sich wieder in Prag, um sich 1939 endgültig aufzulösen.

2.2.3 Erotik und die Prager deutsche Literatur

Die Erotik war in den Werken der Autoren der Prager deutschen Literatur ein zentrales Thema. Grund dafür war, neben einer fast inflationären Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen zu jener Zeit (z.B. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*), der Wille zur Provokation. Um die bürgerliche Welt, die sie ablehnten, zu provozieren, brachen sie ihre Tabus. Erotik, das Geschlechtliche und ausschweifender Geschlechtsverkehr war eines der größten Tabus der körperfeindlichen, bürgerlichen Gesellschaft. Die Doppelmoral dieser Gesellschaft, die besonders in den gängigen Vorstellungen des Geschlechtlichen ihren Ausdruck fanden und die verstärkte Zurückdrängung der Autoren ins Private, verstärkten den Hang zur Thematisierung der Erotik noch weiter: *„Ihrer [die der Prager Deutschen Literaten] Ablehnung des bürgerlichen deutschen Establishments gaben sie durch eine Hinwendung zur tschechischen Kultur sowie durch eine Vorliebe für bisher tabuisierte Themen wie Sexualität, Grauen und Dämonie Ausdruck.“*²¹

Ganz ähnlich schreibt Dieter Sudhoff:

Die Ursachen für das besondere Interesse am Sexus, in dem man zugleich etwas Lockende und Bedrohliches sah, liegen teils in der oft berufenen schwül-erotischen Atmosphäre Prags, das selbst gern mit einer dämonischen, haßgeliebten Frau verglichen wurde, und in der Doppelmoral der bürgerlichen Prager Gesellschaft, die einerseits den Körper tabuisierte, den Söhnen andererseits „aus hygienischen Gründen“ Bordellbesuche nahelegte, vor allem aber im Gefühl des Ausgeschlossenseins, das die Dichter

²¹ Fetz, Bernhard/ Schmidt-Dengler, Wendelin: Prag und Wien im Spiegel der Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert, S.94. In: Prag:Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 16. Mai bis zum 31. Oktober 2003. Hrsg. v. Ernst Gamillscheg. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2003, S.81-98.

auf den vordergründig privaten Bereich verwies und ihnen die Sexualität zum tiefsten Symbol gestörter Kommunikation werden ließ.²²

Im Folgenden soll auf zwei Romane von Autoren der Prager deutschen Literatur näher eingegangen werden. Zum einen um zu zeigen, dass Paul Leppins zentrales literarisches Motiv der Erotik ein in der Prager deutschen Literatur nicht unübliches Motiv war. Zum anderen, um bereits auf detailliertere Schemata eingehen zu können, die sich in der Darstellung der Erotik in der Prager deutschen Literatur wiederholen.

²² Sudhoff, Dieter: Hermann Ungars Prager Roman „*Die Verstümmelten*“. Gültigkeit und Aktualität einer Parabel, S.107-125. In: Kranz Kafka und die Prager deutsche Literatur. Deutungen und Wirkungen. Hrsg. v. Hartmut Binder. Bonn: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen 1988, S.120-121.

2.3 Ludwig Winder: Die jüdische Orgel

Die jüdische Orgel entstand 1922 und ist Ludwig Winders dritter Roman. [...] Viele Rezensionen nach der Erstausgabe spiegeln die Beunruhigung wieder, die die provozierende Verknüpfung einer zumindest vordergründig jüdischen Milieu- und Geistesstudie – so wurde (und wird) der Roman vorwiegend gelesen – mit der Darstellung einer schon psychopathischen Selbsthaß- und einer ziemlich rückhaltlos präsentierten Sexualproblematik hervorrufen mußte.²³

Ludwig Winder wurde am 7. Februar 1889 in Schaffa (Mähren) geboren. Seine Mutter Fanny Winder war die zweite Frau von Maximilian Winder, seinem Vater, einem jüdischen Oberlehrer aus Kolín. Im Jahre 1914, noch vor Ausbruch des 1. Weltkrieges, kam Winder nach Prag, wo er literarisch unter anderem für die Zeitung *Bohemia* tätig war. Er wird neben Franz Kafka, Oskar Baum, Max Brod und Felix Weltsch dem engeren *Prager Kreis* zugeordnet. Starke Einflüsse auf Winder hatten, neben Sigmund Freud, auch Karl Kraus und Arthur Schnitzler.²⁴ Winder emigrierte im Juni 1939 mit seiner Frau Hedwig und seiner älteren Tochter Marianne nach England. Seine jüngere Tochter Eva, seine Mutter und einer seiner beiden Halbbrüder fielen dem Naziregime zum Opfer. Ludwig Winder erlag am 16. Juni 1946 seinem schweren Herzleiden.

Der Roman erzählt die Lebensgeschichte von Albert Wolf, ab dem Zeitpunkt kurz vor seiner Geburt bis zum Ausbruch seines „Wahnsinns“.²⁵ Er gliedert sich in sieben Kapitel, die bis auf eine Ausnahme alle mit einem Ortswechsel verbunden sind und immer eine Lebenszäsur im Leben des Protagonisten markieren. Albert verbringt seine Kindheit im Judenghetto einer Kleinstadt, die nicht näher titulierte wird. Es lassen sich im gesamten Roman einige Parallelen zu Winders eigener Familiengeschichte erkennen: „*Die jüdische Orgel* ist kein autobiographischer Roman, aber das gelebte Leben der Winders bildet das Skelett dieser Prosa.“²⁶ Das Leben des Talmudisten Wolf Wolf, der Vater des Protagonisten, ist geprägt vom Kampf gegen alles Körperliche, vor dem er sich hinter der Religion zu verstecken versucht. So bemerkt er beispielsweise die Schwangerschaft seiner Frau erst im siebten Monat, da er ihren Körper nie betrachtet. Die Welt des Körperlichen wird durch seine Frau und seinen neugeborenen Sohn Albert repräsentiert. Beide bringen Unordnung in sein Leben, in ihnen verbirgt sich die Gefahr des Unvorhergesehenen. Dem Sohn, kaum ist er geboren, wird die Körperfeindlichkeit

²³ Sternburg, Judith: Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders. mit einer Vorbemerkung von Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag 1994. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 28), S.28.

²⁴ Vgl. Ebenda, S.14.

²⁵ Dieser Annahme einiger Wissenschaftler (z.B. Judith von Sternburg, 1994) widerspricht Herbert Wiesner. Er betrachtet den „Wahnsinn“, augenscheinlich durch den Realitätsverlust von Wolf Wolf, der die Schwangerschaft seiner Frau erst im siebten Monat erkennt, ab der ersten Seite als Teil des Romans gegeben.

²⁶ Winder, Ludwig: *Die jüdische Orgel*. Hrsg. v. Herbert Wiesner. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1999, S.108.

des Vaters indoktriniert, alles Körperliche ist ihm fremd. Wie sein Vater vertieft auch er sich in das Talmudstudium. Die jüdische Gesellschaft wird von Ludwig Winder, in der Gestalt des Wolf Wolf, stark kritisiert: die verflachte Religiosität im jüdischen Ghetto, Wolf Wolf als barbarischer Vertreter eines noch barbarischeren, alttestamentarischen Gottes auf Erden und einer Körperfeindlichkeit, die alles Geschlechtliche unterdrückt und so Schuldgefühl ungeahnten Ausmaßes provoziert.²⁷

Im Haus des Oberkantors Samuel, in welchem Albert eine Zeitlang lebt, beobachtet dieser eines Nachts das Paar beim Geschlechtsverkehr. Er fühlt sich angewidert: „*Die Szene wird durch die Dunkelheit der Nacht und ekelerregendes Ungeziefer metaphorisch verstärkt.*“²⁸ Trotzdem ist für Albert von diesem Zeitpunkt an, er hat wenig später mit einer Prostituierten das erste Mal Geschlechtsverkehr, das Sexuelle bestimmend in seinem Leben. Obwohl ihn Schuldgefühle plagten, verlebt er in Budapest die nächsten Jahre wie in einem Rausch des Geschlechtlichen.

Mit Schuldbewußtsein, das wird rasch deutlich, verknüpft sich seine [Alberts] erwachte Sexualität vom ersten Moment an, was an und für sich noch nicht erstaunlich wäre, entspricht dies doch der bürgerlichen Tabusetzung des 19. Jahrhunderts. In Alberts einsamer Überspanntheit muß das Problem allerdings geradezu zwangsläufig übermäßige Dimensionen annehmen und kann weder durch Gespräche noch sonstige Aufklärung abgefangen werden. [...] Zudem findet sich die Verknüpfung von Sexualität und Verbrechen, die Vorstellung, Sexualität sei ein Verbrechen, ein Verbrecher oder eine Verbrecherin also nicht zuletzt an seinem oder ihrem Sexualverhalten erkennbar, nicht nur in Alberts Kopf.²⁹

Albert lernt die Chorsängerin Etelka kennen. Durch den „anständigen“ Sex mit einer Frau, in diesem Falle mit Etelka, hofft Albert sich seiner Schuldgefühle entledigen zu können. Als er jedoch feststellen muss, dass sein sexueller Trieb dadurch nicht gemindert wird und er weiterhin ein Verlangen nach anderen Frauen verspürt, verzweifelt er: „*Albert, geprägt von der Prüderie des Vaters, der die Liebe ebensowenig kennt, kommt nicht darüber hinaus. Die ‚Dämonen‘ [der sexuelle Trieb] erweisen sich für ihn als Widerpart der Liebe. Mangelnde Liebe aber ist Schuld.*“³⁰ Etelka betrügt Albert, pflegt viele Männerbekanntschaften neben ihm, arbeitet später als Prostituierte. Er lässt sich alles gefallen. Am Ende scheitert ihre Beziehung und beide flüchten sich in belanglosen Sex mit den Besuchern und Mitarbeitern ihres eigenen Bordells, was wenig später bei Albert in eine fast kindliche Suche nach Gott umschlägt. Albert bereut das Geschehene und kehrt in seine Heimatstadt zurück. Der Vater jedoch ist

²⁷ Vgl. Sternburg, Judith: Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders. Mit einer Vorbemerkung von Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag 1994. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 28), S.53-54.

²⁸ Gassmann, Arno A.: Lieber Vater, lieber Gott? Der Vater-Sohn-Konflikt bei den Autoren des engeren Prager Kreises (Max Brod – Franz Kafka – Oskar Baum – Ludwig Winder). Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Oldenburg: Igel Verlag 2002.(Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 83), S.216.

²⁹ Sternburg, Judith: Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders. mit einer Vorbemerkung von Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag 1994. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 28), S.60-61 .

³⁰ Ebenda, S.62.

unversöhnlich und verstirbt wenig später. Für Albert beginnt eine Zeit der selbst auferlegten „Sühne“ durch die Heirat mit der hässlichen Malvine Spitzkopf. Er versucht seine sexuellen „Dämonen“ abzutöten, indem er aus „Liebe“ mit einer Frau schläft, vor der es ihm ekelt und die er nicht begehrt. Nur so, glaubt er, könne irgendwann in dieser Beziehung Liebe entstehen.

Der Ekel fungiert in dem Roman als eine Art Kontrollinstanz. Albert ekelt sich vor seiner eigenen Sexualität, vor dem Geschlechtsverkehr des Oberkantors Samuel und dessen Frau und vor seiner Frau Malvine. Dem entgegengesetzt wirkt das Dämonische des eigenen Triebes und der Lust, so bezeichnet Albert Etelka als Dämon. Damit wird das Sexuelle als eine Macht dargestellt, die nicht von einem selbst ausgeht, sondern die einen regelrecht befällt. Das Sexuelle ist somit etwas Teuflisches, etwas Verdammenswertes.³¹ Als Albert jedoch feststellt, dass seine Frau sich lediglich an ihn gewöhnt hat, nicht aber begonnen hat ihn zu lieben, verlässt er sie und die Stadt noch in der gleichen Nacht. Er erkennt, dass auch der Verzicht auf sexuelle Lust ihn der Liebe nicht näher bringt. Er geht nach Wien, um dort als Nachtportier in einem Bordell namens „Paradies“ zu arbeiten. Dort versucht er Gutes zu tun, indem er sich um die erkrankten Prostituierten kümmert. Schon in einer vorhergehenden Textpassage äußert Albert, *„daß Gott in diesem Tempel [der Tempel seiner Heimatstadt] nicht wohnte. Überall wohnte Gott eher als in diesem Tempel. [...] Gott wohnte auf dem Schlachthof der hingeschlachteten Tiere und in den Verstecken der Mörder und im armen Atem der Ehebetten und Bordelle.“*³² Am Ende wird Albert zu einem Wahnsinnigen und Hausierer, der die Menschen zur seelischen Reinheit, also zur Liebe, aufruft: *„Hausierer mit Reinheit‘ ward er benannt in allen Straßen, durch die er ging, in allen Städten, durch die er wanderte, er aber liebte die Menschen, weil er ihr Geheimnis wußte und das Geheimnis Gottes.“*³³ Ingeborg Fiala-Fürst schreibt über das Ende des Romans: *„Gerade der Schluss gehört aber durch die vordergründige Moralität, die die eigentliche Ratlosigkeit nur schlecht versteckt, zu den schwächsten Stellen des ansonsten meisterhaften Romans.“*³⁴

Albert Wolf wächst in einer körperteindlichen Gesellschaft auf, in der er von niemandem Liebe erfährt. Nachdem er sich von dieser Gesellschaft abgewandt hat, glaubt er fälschlicherweise, dass alles Körperliche, insbesondere das Geschlechtliche, Liebe ist. Als er erkennt, dass er immer noch sexuelle Lust nach anderen Frauen hat, obwohl er vermeintlich

³¹ Vgl. Sternburg, Judith: Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders. mit einer Vorbemerkung von Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag 1994. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 28), S.61-62 .

³² Winder, Ludwig: Die jüdische Orgel. Hrsg. v. Herbert Wiesner. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1999, S.92.

³³ Ebenda, S.105.

³⁴ Fiala-Fürst, Ingeborg: Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus. Relevante Topoi ausgewählter Werke. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996, S.142.

liebt, in Wahrheit mit einer Frau regelmäßig Sex hat, verzweifelt er. Albert glaubt von diesem Moment an, dass der Sexus der Liebe im Weg steht. Er sucht also eine Beziehung ohne Sexualität, die er nicht zufällig im körperfeindlichen Umfeld seiner Kindheit findet. Die Beziehung mit Malvine Spitzkopf erscheint in diesem Zusammenhang also weniger als „Sühne“, wie sie meistens interpretiert wird. Der Ekel verhindert sexuelle Lust, die in den Augen Alberts der Liebe im Weg steht. Albert sucht also ganz bewusst eine Beziehung, in der es ihm vor seiner Partnerin ekelt. Albert muss erkennen, dass er auch hier nicht die Liebe, sondern lediglich Gewohnheit findet. Am Ende des Romans findet Albert die einzige Liebe, die ohne sexuelle Lust möglich ist, die göttliche Liebe und die Nächstenliebe. Dadurch, dass Albert wahnsinnig geworden ist, kann er dem Geschlechtlichen auch nie wieder verfallen.

2.4 Egon Erwin Kisch: Der Mädchenhirt

Egon Erwin Kisch wurde am 29. April 1885 als Sohn eines jüdischen Tuchhändlers in Prag geboren. Er besuchte die Realschule, danach ein Jahr lang die Technische Hochschule in Prag. Nachdem Kisch sein Studium abgebrochen hatte, war er von 1906 bis 1913 als Redakteur der bürgerlich-nationalistisch geprägten Tageszeitung *Bohemia* tätig. Kisch wollte einerseits ein Vermittler der Kulturen sein, engagierte sich aber andererseits bei nationalistischen Burschenschaften.

Der junge Kisch war ehrgeizig, suchte seinen Weg, schwankte zwischen Bürgerlichkeit und einer anarchistischen-antibourgeoisen Haltung. Die nationalistische Orientierung der „Bohemia“ brachte Kisch in einen Zwiespalt: er wollte sich für ein gutes Zusammenleben zwischen Tschechen und Deutschen in Prag einsetzen, und musste doch für eine Zeitung schreiben, die erklärt antitschechisch war.³⁵

Im Ersten Weltkrieg diente Kisch als Soldat, danach als Offizier in Serbien. Später war er in Berlin für die kommunistische Presse tätig. Nach ausgedehnten Reisen und seiner Emigration 1939 nach Mexiko, wo er unter anderem für die antifaschistische Zeitschrift „Freies Deutschland“ tätig war, kehrte er 1946 nach Prag zurück, wo er am 31. März 1948 verstarb. 1914, kurz nachdem Kisch Prag verlassen hatte, erschien sein einziger Roman *Der Mädchenhirt* im Berliner Verlag Erich Reiß. Ein Jahr zuvor kritisierte Kisch das Fehlen eines Prager Romans, in dem die wahren Probleme und der wahre Konflikt der Stadt thematisiert werden: *„Diesen Konflikt sieht Kisch im ‚Kriegslärm‘, im ‚Feuerschein des nationalen Wahnsinns‘, im Konflikt zwischen Tschechen und Deutschen und dem daraus resultierenden Ringen um die Macht. Kisch selbst nähert sich der Aufgabe, den Prager Zeitroman zu schreiben, nun genau von dieser Warte.“*³⁶ Neben dem nationalen Konflikt erkennt Kisch aber auch den Klassenkonflikt³⁷. Einige Motive des Romans weisen Parallelen zu Reportagen auf, die Kisch zuvor in der *Bohemia* veröffentlicht hatte. Auf der Suche nach guten Geschichten für deren Lokalteil verkehrte Kisch regelmäßig im Prager Rotlichtmilieu mit Prostituierten, Kriminellen und anderen Vertretern des Lumpenproletariats. Für Kisch, der aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammte, änderte sich das Bild Prags dadurch schlagartig. Er sah nicht mehr das reiche und noble Prag, er sah von nun an das arme, brutale und bösartige Prag: *„Diese Erfahrungen im unterprivilegierten Milieu Prags (man könnte fast alle*

³⁵ Neu, Patrice: Das Bild des tschechischen Volkes in der Prager deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende, S.129-140. In: Fassel, Horst [Hrsg.]: Hugo Metzl und die Anfänge der Komparatistik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. (Materialien des IdGL Tübingen; 16), S.137-138.

³⁶ Fritz, Susanne: Die Entstehung des „Prager Textes“. Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934. Dresden: thelem 2005, S.98.

³⁷ Vgl. Kapitel 2.1

Reportagen Kischs als Beispiel heranziehen) zeigen eine wirkliche Anteilnahme am Schicksal der Armen, und diese Anteilnahme verdichtet sich in dem einzigen Roman von Kisch, ‚Der Mädchenhirt‘, der 1914 erschien.“³⁸ Kisch wollte mit seinem Roman dem alltäglichen Leben der Menschen Prags Ausdruck verleihen. Er bildet die Wirklichkeit jedoch nicht nur ab, wie es seine naturalistische Maxime von ihm verlangen würde, vielmehr macht er es sich auch zur Aufgabe diese zu interpretieren. Wie zuvor schon Gustav Meyrink, Max Brod und Paul Leppin, wurde auch Kisch vorgeworfen, zu sehr das Ghetto, das Proletariat, die Unterschicht in den Vordergrund seines Werkes zu stellen. Dadurch würde die tschechische Bevölkerung Prags herabgewürdigt.³⁹ Genau das Gegenteil war seine Absicht.

Der Protagonist des Romans, Jaroslav Chrapot, wird aus einer „Katastrophe“ heraus geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Deutscher, wird nach einem Schiffsunglück von einem Flößer gerettet, dessen Frau er wenig später schwängert. Der „Konflikt“ der Stadt, die reichen Deutschen und die armen Tschechen, wird so zu einem innerfamiliären Faktum, von dem man sich nicht abschotten kann, auch wenn der Vater, Karl Duschnitz, den Sohn sein ganzes Leben lang verleugnet. Die Mutter sieht in der noblen Herkunft ihres Sohnes auch für sich die Möglichkeit gesellschaftlich aufzusteigen. Immer wieder erklärt sie Jaroslav, dass er etwas Besseres sei, und versucht seinen Vater um dessen Geld zu erleichtern. Als Jaroslav jedoch auf die deutschsprachige Realschule wechselt, stoßen er und damit die gesamte Familie Chrapot an die Grenzen ihrer gesellschaftlichen Aufstiegsmöglichkeiten. Jaroslav wird von seinen Mitschülern, da er kein Deutscher ist, nicht akzeptiert, fühlt sich nicht wohl und verlässt die Schule wieder. Bei den tschechischen Kindern jedoch ist er weiterhin der Held. Weil er immer am besten gekleidet und sehr charmant ist, ist er schon bald der Liebling der Mädchen. Um einigen Mädchen aus ihrer finanziellen Notlage zu helfen, aber auch um selbst ein wenig Geld zu verdienen, bringt er diese zu einer „Kupplerin“. Nachdem er sich weigert einem Vorgesetzten Prostituierte zu vermitteln, wird er entlassen. Er beginnt in dem Varieté „Hotel Budapest“ zu arbeiten und der männlichen, wohlhabenden und zumeist deutschen Klientel das Geld aus den Taschen zu ziehen.

Seiner Freundin Betka richtet er, in ihrer gemeinsamen Wohnung, ein illegales Bordell ein. Alles geht gut, bis Betka verhaftet wird und Jaroslav an Syphilis erkrankt.

Kisch lässt die Existenz seines Protagonisten letztendlich an dieser Syphilisinfection scheitern. Die Syphilis ist für ihn die definitive Stigmatisierung der Opfer des Milieus.

³⁸ Neu, Patrice: Das Bild des tschechischen Volkes in der Prager deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende, S.129-140. In: Fassel, Horst [Hrsg.]: Hugo Metzl und die Anfänge der Komparatistik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. (Materialien des IdGL Tübingen; 16), S.139.

³⁹ Vgl. Fritz, Susanne: Die Entstehung des „Prager Textes“. Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934. Dresden: thelem 2005, S.103.

Analytisch und nüchtern beschreibt Kisch im Folgenden die Symptome der Syphiliserkrankung. Jaroslav wird ins Hospital zwangseingewiesen. Kisch geht im Folgenden auf die Krankheitsgeschichten mehrerer Mitpatienten ein.

Die sentimentalen Krankengeschichten dreier Mitpatienten beleuchten noch einmal das bürgerliche Verhältnis zur Sexualmoral, insbesondere was abhängige Frauen betrifft. Da hat einer folgenlos mit syphilitischen Prostituierten geschlafen und beschwert sich nun darüber, dass ausgerechnet eine Ehefrau, ‚eine anständige Frau‘, ihn angesteckt habe. Der nächste hat ‚nur einmal‘ mit einer Gouvernante geschlafen, der dritte, ein Ehemann und Familienvater, sich beim Kindermädchen infiziert und Familie und Stellung verloren.⁴⁰

Die Prostitution ist für Kisch kein Symptom der Verkommenheit der Menschen, sondern Indiz für deren Armut und Verzweiflung. Fast alle der Mädchen werden als Prostituierte wider Willen und ohne eigenes Verschulden beschrieben, die ihre Familie vor dem Verhungern bewahren müssen, wofür sie später als Verbrecherinnen bestraft werden.⁴¹ Aus Geldnot versucht Jaroslav, am Ende des Romans, seinen Vater auszurauben. Dies misslingt, er wird von der Haushälterin überrascht. Daraufhin begeht Jaroslav Selbstmord.

Für Jaroslav ist das Sexuelle, wie auch für Albert Wolf in *Die jüdische Orgel*, von Anfang an negativ konnotiert. Allerdings nicht aus einer körperfeindlichen Gesellschaft heraus, genau das Gegenteil ist der Fall, seine Welt ist vordergründig übersexualisiert. Den ersten Kontakt mit dem Geschlechtlichen hat Jaroslav, als er seine beste Freundin Betka dabei beobachtet, wie sie sich das erste Mal an einen älteren Herrn verkauft. Sie ist zu diesem Zeitpunkt 15 Jahre alt. Jaroslav beobachtet durch das Fenster des Hotelzimmers die Misshandlung, die Betka durch diesen Mann erfährt, woraufhin er sich in die Moldau übergeben muss. Ein Erlebnis, das Jaroslav den ganzen Roman über beschäftigt. Der erste Kontakt mit Sexualität, wie zuvor schon in Ludwig Winders *Die jüdische Orgel*, ist geprägt von Ekel und Abscheu. Das Sexuelle ist für Jaroslav nie Ausdruck körperlicher Liebe, sondern immer nur eine Dienstleistung. Die Welt der Zuhälter und Prostituierten am Rande der Gesellschaft, am Rande der finanziellen Existenz, lässt keinen Platz für Liebe im Sexuellen, es verkommt zum Geschäft, in dem der oder die Schwächere, zumeist die Prostituierte, ausgebeutet wird. Immer wieder reflektiert Jaroslav die Macht der Frauen über die Männer, die er in seiner Arbeit Tag für Tag beobachten kann. Die Beherrschung der Frau durch den Mann wird zu Jaroslavs Überzeugung: „*Das ganze, ganze Leben ist nichts als eine Rauferei um das Weib. Jetzt*

⁴⁰ Schonlau, Anja: Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000). Würzburg: Königshausen&Neumann 2005. (Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 504), S.370.

⁴¹ Vgl. Neugebauer, Heinz [Red.]: Egon Erwin Kisch, F.C. Weiskopf. Leben und Werk. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag 1963. (Schriftsteller der Gegenwart; 11), S.30.

verstehe ich es, hier, wo die Rauferei die verzweifelten Formen annimmt. Das ganze, ganze Leben ist nichts als der Kampf um das Weib.“⁴²

Jaroslav ist Teil einer Gesellschaftsschicht, von der er schließlich durch seine Syphiliserkrankung gebrandmarkt wird. Der Weg zurück ist somit ausgeschlossen, schließlich begeht Jaroslav Selbstmord.

Paul Leppin selbst litt an Syphilis, an deren Spätfolgen er letztendlich auch starb. Er, der Prager Bohemiendichter schlechthin, kannte das Milieu des Romans gut, wodurch es nicht verwundert, dass es auch in seinem literarischen Schaffen eine gewichtige Rolle spielt. In seinem Werk thematisiert er zudem nicht selten die Figur der Prostituierten, die er jedoch stets zu einer Heiligen verklärt. Die überzogene, maßlose oder rein Ichbezogene Sexualität ohne Liebe, wie sie in *Der Mädchenhirt* dargestellt wird, war es, die er ebenso ablehnte wie die peinigende Körperfeindlichkeit des jüdisch-christlichen Kulturkreises.

⁴² Kisch, Egon Erwin: *Der Mädchenhirt*, S.31-163. In: Kisch, Egon Erwin: *Der Mädchenhirt*. Schreib das auf, Kisch! Hrsg. v. Bodo Uhse und Gisela Kisch. Berlin: Aufbau-Verlag 1963. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben; 1), S.91.

3. Erotik und Sexualität im Denken Paul Leppins

3.1 Erotik um 1900

Es ist für den Literaturhistoriker nachhaltend immer noch ein höchst spannender Vorgang, zu beobachten, in welcher Weise um 1890 das thematische Interesse der Literatur umspringt: weg von den sozialen Themen hin zu psychologischen und speziell erotischen. Ja, es kommt gewissermaßen zur Entdeckung der Sexualität als literarischem Sujet von enormer, bis dahin kaum gekannter, jedenfalls verdrängter Brisanz und daher gesellschaftskritischer Sprengkraft.⁴³

Einer der Ersten, der dieses Sujet herausforderte war Frank Wedekind, der auch Leppins literarisches Werk mitprägte, mit seinem Werk *Frühlings Erwachen* (1891). Es beschreibt die Probleme pubertierender Schüler mit deren erwachender Sexualität, eine Thematik, die auch Leppin persönlich stark beschäftigte, litt er doch unter der allzu katholischen Erziehung seiner Mutter. Zu seinem Verständnis von Sexualität schrieb Wedekind im Vorwort zu seiner Erzählensammlung *Feuerwerk* (1906):

[...] ich möchte die Menschen in zwei große Parteien einteilen. Die eine Partei huldigt seit Menschengedenken dem Wahlspruch: „Fleisch bleibt Fleisch – im Gegensatz zum Geist“./ Selbstverständlich ist der Geist dabei das höhere Element, der absolute Herrscher, der jede selbstherrliche, revolutionäre Äußerung des Fleisches aufs unritterlichste rächt und straft./ Diese Geringschätzung und Entwürdigung hat sich aber das Fleisch auf die Dauer niemals gefallen lassen. Das Fleisch hat den Bekenner des Wahlspruchs: „Das Fleisch bleibt Fleisch – im Gegensatz zum Geist“ immer und immer wieder den tollsten Schabernack gespielt. Infolge dieses ewigen Schabernacks hat sich eine andere Partei gebildet, die nach reiflicher Erfahrung dem Wahlspruch huldigt: „Das Fleisch hat seinen eigenen Geist.“⁴⁴

Der rasant von Statten gehende Umsprung zum Sujet Erotik hatte gesellschaftliche, wissenschaftliche, weltanschauliche wie auch ästhetische Gründe. Eine erste Erklärung bietet Otto Bierbaum: „Mit Otto Julius Bierbaum ist festzuhalten, daß gerade das Erotische offensichtlich ein besseres Mittel war, die festgefahrenen gesellschaftlichen Verhältnisse zum Tanzen zu bringen, als dies der sozialen Anklage aus der Perspektive der Ausgebeuteten, Niedergedrückten und Unterdrückten gelungen war [...]“. ⁴⁵ In seinem Roman *Stilpe* schreibt Bierbaum, dass er das Nackte in all seiner Schönheit vor dem Volke wieder zeigen möchte. Er

⁴³ Riha, Karl: Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei, S.301-319. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Bern [u.a.]: Verlag Paul Haupt 1993.(Facetten der Literatur. St. Galler Studien; 4), S.302.

⁴⁴ Wedekind, Frank: Gesammelte Werke. Bd. 1 München/Leipzig: 1919, S.190. In: Riha, Karl: Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei, S.301-319. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Bern [u.a.]: Verlag Paul Haupt 1993.(Facetten der Literatur. St. Galler Studien; 4), S.303.

⁴⁵ Riha, Karl: Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei, S.301-319. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Bern [u.a.]: Verlag Paul Haupt 1993.(Facetten der Literatur. St. Galler Studien; 4), S.304.

möchte damit erreichen, dass die Welt wieder „Lustig und lüstig“⁴⁶ wird. Eine Formulierung, die Leppin wohl zuwider gewesen wäre, verneint er doch jede lüsterne Regung bei der Betrachtung des Nackten. Bereits hier wird offensichtlich, dass Leppins Offenheit oft schnell an ihre Grenzen stieß. Diese Ideen und Absichten bargen jedoch ein hohes Maß an sozialem und gesellschaftlichem Unruhepotenzial in sich, und es wurde bald versucht diese zu unterbinden:

In den seit dem späten 19. Jahrhundert verstärkten Maßnahmen zur Bekämpfung des ‘Erotismus‘ durch pädagogische Interventionen wie durch juristische und polizeiliche Zensurmaßnahmen manifestiert sich der Versuch konservativer Machteliten, die Explosivität der freigesetzten Triebbedürfnisse einzudämmen. Andererseits öffnete der wissenschaftliche und künstlerische Sexualitätsdiskurs Möglichkeiten utopischer Antizipation: Indem es ausgesprochen und dargestellt wird, gewinnt das bisher Tabuierte utopischen Gehalt, wird ein ‘Möglichkeitssinn‘ (Musil) freigesetzt, der als Richtinstanz nur noch die wissenschaftliche Wahrhaftigkeit, eigene Neugier und das individuelle Wollen gelten lässt.⁴⁷

Die Sexualwissenschaft spielt im Sexualdiskurs am Ende des 19. Jahrhunderts eine prägende Rolle. Ihr Verdienst war es vor allem, neben den medizinischen Erkenntnissen, die Sexualität als Teil der öffentlichen Wahrnehmung zu etablieren und etwaige Diskurse wissenschaftlich zu thematisieren. Sie sorgte also dafür, dass die Sexualität, unter dem Schutz der Wissenschaft, immer weiter enttabuisiert wurde. So kam es vermehrt zur Thematisierung des Sexuellen in den Bereichen der Kunsttheorie und in weiterer Folge in den Bildenden Künsten sowie der Literatur.⁴⁸ Eine gewichtige Rolle fiel also auch den Wissenschaftlern zu, die in Hinsicht auf die Theorie der erotischen Kunst und Literatur prägende Beiträge geleistet haben. In diesem Bereich kann Eduard Fuchs⁴⁹ als eine zentrale Figur bezeichnet werden. Eduard Fuchs definiert in seiner Monographie von 1908 Kunst folgendermaßen:

Was ist der Hauptinhalt der Kunst? [...] Unsere Antwort lautet: Der Hauptinhalt der Kunst, dieses Feuer, dieses Element, mit einem Wort, dieses Wesen der Kunst ist die Sinnlichkeit in potenziertester Form. Kunst ist Form gewordene, sichtbar gewordene Sinnlichkeit, und sie ist zugleich die höchste und edelste Form der Sinnlichkeit. [...] All dies zusammen begründet die innere Notwendigkeit der künstlerischen Behandlung des Erotischen. [...] Darum gibt es auch keine einzige historische Epoche der Kultur Menschheit, in deren Kunst das erotische Moment fehlte, ja es gibt nicht einmal eine einzige, in der es nicht eine sehr große Rolle spielt. Aus dem gleichen Grunde kann man auch in einem gewissen Sinne von einem ehernen Bestand an erotischen Motiven reden. [...] Man sieht, daß in immer wieder neuer Weise das Erotische sich künstlerisch manifestiert, aber wenn es in der einen Epoche imponierend, anmutend und begeisternd auftritt, so in der anderen beklemmend, abstoßend und Ekel erregend. Da aber gerade diese Wie [...] das einzig Entscheidende für die Bewertung ist, so kommt es für uns nur darauf an, festzustellen, welche Faktoren es sind die die jeweiligen Formen bestimmen.⁵⁰

⁴⁶ Vgl. Riha, Karl: Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei, S.301-319. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Bern [u.a.]: Verlag Paul Haupt 1993.(Facetten der Literatur. St. Galler Studien; 4), S.304.

⁴⁷ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.34

⁴⁸ Vgl. Ebenda, S.41-43.

⁴⁹ Fuchs Werk *Illustriert Sittengeschichte* war auch Quelle für Leppins Essaysammlung *Venus auf Abwegen*.

⁵⁰ Fuchs, Eduard: Geschichte der erotischen Kunst. Bd.1. München 1908, S.60.

Die Frage die sich für Fuchs stellt ist also nicht, ob Erotik Teil der Kunst einer bestimmten Zeit ist – für ihn ist sie ein prägender Teil einer jeden Kunstepoche – sondern lediglich, welche Faktoren bestimmen, dass Erotik auf die eine oder andere Weise dargestellt wird. Neu ist dadurch auch *„die entscheidende Zentrierung aufs Erotische und Sinnliche und der Versuch, die Kunstgeschichte von diesem Ort aus neu zu sichten und zu vermessen.“*⁵¹

Wurde das Thema der Sexualität zuvor noch tabuisiert, entstand nun eine Art Wertevakuum, das es zu füllen galt. Hier verfällt die Sexualwissenschaft wieder in eine restriktivere Rolle. Sie versucht, auf Grund von Beobachtungen, eine „normale Sexualität“ zu beschreiben. Durch die daraus resultierende gesamtgesellschaftliche Diskussion entstehen, neben wissenschaftlichen Abhandlungen, eine Vielzahl an Essays, Pamphleten und anderen literarischen Texten. Es existiert keine von der Gesellschaft abgekoppelte wissenschaftliche Diskussion. Unter diesem Einfluss entstand auch Paul Leppins Essaysammlung *Venus auf Abwegen*, auf die später noch näher eingegangen werden soll.

Faktum war allerdings auch, dass die konventionelle Sexualmoral jener Zeit immer noch durch einen konservativ-reaktionären Hintergrund geprägt war. Die Literaten, die das Geschlechtliche allzu sehr in ihren Werken thematisierten (wie z.B. Paul Leppin), mussten sich den Vorwurf der Lüsterheit und der Absicht zur Steigerung der Verkaufszahlen gefallen lassen. Selbst Sigmund Freud unterstellte diesen Literaten den *„Zustand des zumindest partiellen Unbefriedigtseins“*.⁵²

Das Thema der Sexualität ist an der Schwelle zum 20. Jahrhundert allgegenwärtig und bestimmend. Überall wird sie entdeckt, ist omnipräsent. Durch diese Universalität, wird der menschliche Körper immer mehr als ständig sexualisiert betrachtet. Die ökonomisch geregelte Institution der Ehe, die ihren Ausdruck in der monogamen Geschlechtlichkeit findet, wird immer mehr hinterfragt bzw. sogar in Frage gestellt. Ebenso die Rolle und Sexualität der Frau, Homosexualität, die Körperkultur, etc. Durch die inflationäre Auseinandersetzung mit dem Thema der Sexualität, entwickeln sich auch die sexuellen Bedürfnisse inflationär, weil nun vieles gedacht werden kann, was zuvor sprichwörtlich undenkbar gewesen ist.

Letzten Endes ist die Moderne jedoch nur in geringem Maße fähig, eine Antwort auf das Verlangen nach Erfüllung dieser Bedürfnisse zu geben: *„[Es] erscheint der Mensch der Moderne, und das heißt wesentlich der Mann, als Verkörperung eines Ensembles losgelöster*

⁵¹ Riha, Karl: Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei, S.301-319. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Bern [u.a.]: Verlag Paul Haupt 1993.(Facetten der Literatur. St. Galler Studien; 4), S.306.

⁵² Vgl. Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.81.

*Bedürfnisse, denen er fremd gegenübersteht. Die Moderne bringt diese neue Bedürfnishaftigkeit hervor, ohne zugleich adäquate Möglichkeiten der Realisation zu schaffen. [...] Die Übergangshaftigkeit des modernen Individuums kann nur in der ästhetischen Transformation der Textgestalt ausgedrückt, nicht aber real bewältigt werden.*⁵³

⁵³ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.76.

3.2 Biographische Aspekte

Paul Leppin wurde am 27.11.1878 in Prag geboren. Er war der zweite Sohn des aus Friedland stammenden Uhrmachers Josef Leppin. Da dieser aber gezwungen war als Schreiber in einer Advokatenkanzlei zu arbeiten, lebte die Familie in sehr einfachen Verhältnissen. Seine Mutter, Pauline Leppin, war die Tochter eines Stadtrats aus Reichenberg. Sie war zehn Jahre älter als ihr Mann. Paul Leppin hatte die Schwermut seiner Mutter geerbt und war körperlich eher schwach. Seine Pubertät war vor allem durch seine katholische Erziehung geprägt, die er vorwiegend durch die Mutter erfuhr, diese stand in Opposition zu seinen Erfahrungen über die Macht des Sexus, die ihn anfangs erschreckte. Seine Mutter, die sehr katholisch war, verstärkte diesen Schrecken noch.⁵⁴ Dirk Hoffmann schreibt dazu: *„Die erwachenden Triebe verwirrten, bedrückten ihn, denn nicht zuletzt die katholische Erziehung durch die Mutter, die die Kluft zwischen dem Erden-Sein und dem Himmel-Schein aufbrechen ließ, lehrte ihn, fleischliche Begierde mit Sünde gleichzusetzen, den Trieb als ‚unnatürlich‘ in die Tabuzone zu verbannen.“*⁵⁵

Gleichzeitig gab ihm die Religion aber auch Halt. Sie half ihm an den Sieg des Guten über das Böse zu glauben. Dies spürt man auch in seinem Werk. Er kritisiert zwar das christlich-jüdische Religionsverständnis, bleibt ihm aber letzten Endes immer treu. In Verbindung mit Leopold von Sacher-Masoch, dessen Werk Paul Leppin wohl bekannt war, verweist Erik von Grawert-May auf den Zusammenhang zwischen einer allzu strengen katholischen Erziehung und einem ausgeprägtem Paganismus: *„Es ist bekannt, daß der vom Slawentum praktizierte Katholizismus sehr viel stärker ausgeprägt war als der im übrigen Europa.“*⁵⁶ Leppin, der durch seine Mutter im Sinne eines solchen Katholizismus erzogen wurde, weist diesen ausgeprägten Paganismus allerdings nur oberflächlich auf. Es bestimmt zwar einen Großteil seines literarischen Schaffens, die finale Erlösung finden seine Protagonisten jedoch überwiegend im Paradiesischen, im Religiösen. Zu sehr scheint sich das Bild der betenden Mutter in sein Gedächtnis eingebrannt zu haben, als dass er den Katholizismus wirklich aus seinem Denken verbannen könnte:

⁵⁴ Vgl. Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, 3-4.

⁵⁵ Ebenda, S.4.

⁵⁶ Grawert-May von, Erik: Erotisch/Erotik/Erotismus, S. 310-337. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Hrsg. v. Karl Heinz Barck 2001, S.325.

Manchmal ist es so wie in Knabenzeiten. Der Wandschrank, der Tisch, der Steindruck im Holzrahmen sind plötzlich geheimnisvoll wie im Zimmer der Kinderjahre. Irgendwo in der Dämmerung brennt der Öldocht unterm Marienbild, die Mutter hat nach dem Tagwerk das Gebetbuch genommen, und im kleinen Schimmer der Hängelampe neigt sie die Stirn über gläubig gefaltete Finger. Bei ihrem Gesicht, unsterblichem Heimweh willfährig verbunden, muß ich nachdenklich verweilen. Herb bis zur Strenge taucht es aus Traumrauch empor, Wegstrecken entfernt, die ein Leben bedeuten.⁵⁷

Dieser Prosa haftet eine Wehmut an, die Leppins ganzes Leben und Werk prägt.

Leppin besuchte das Stephaneum, ein Gymnasium in Prag, wo er auch maturiert. Aus Geldmangel konnte er jedoch nicht studieren. Das Aufwachsen in ärmlichen Verhältnissen, während es manchen Schulkollegen besser ging, förderte seine Melancholie noch weiter. Sein Elternhaus wurde ihm Sinnbild für unerfüllte Wünsche, für erfolgloses Streben. Ab 1897, bis zu seiner krankheitsbedingten Frühpensionierung 1928, arbeitet er für die Prager Post- und Telegraphendirektion. Kontinuität bestimmt sein bürgerliches Leben. Er hat immer in Prag gelebt und hatte sein ganzes Leben lang nur einen einzigen Arbeitgeber.

Es gab jedoch noch einen anderen Paul Leppin, dieser vereinte in sich eine Art Doppeldeutigkeit. Tagsüber war er ein braver Beamter, Teil der bürgerlichen Gesellschaft Prags. Nachts wurde er zum Schrecken genau dieser Gesellschaft, zum Bohemien: „*Das Literaturleben hatte Leppin in neue Gefilde geführt – auch ins Bordell. Und hier in diesem Milieu, dem ‚Freudenhaus‘, glaubte er dieselbe Schwermut zu sehen, dieselbe Sehnsucht, die ihn nicht losließ.*“⁵⁸ Die Hure und das Freudenhaus sind bei Leppin nicht nur epigonenhaft, sie sind ihm das wahre Leben.

Leppin wurde schnell bekannt. Er war ein „bunter Hund“ der Prager Literaturszene. Er ließ keine Eskapade aus, provozierte wo es ihm nur möglich war. Tatsächlich protestierte er schon damals gegen die bürgerliche Welt, in der er lebte. Eine Welt in der alles auf Schein und nicht auf Sein aufgebaut war, eine kalte und unmenschliche Welt. Leppin forderte, dass der Mensch seine Seele wie er nun einmal ist und sich nicht, weil es die Gesellschaft so fordert, endlos verbiege.⁵⁹

Das Doppelleben Leppins stellte seine Glaubhaftigkeit natürlich von Anfang an auch in Frage. Wie kann jemand authentisch sein, der in seinem literarischen Schaffen die bürgerliche Welt und ihre Wertvorstellungen kritisiert, im Schutze der Nacht dies auch laut propagiert, am Tag jedoch die Sicherheit des Bourgeois genießt. Diese Charakterisierung trifft auch Werfel. Dieser karikiert Leppin in der Figur des Dichters Eduard von Pepler, in „Das

⁵⁷ Leppin, Paul: Das Antlitz der Mutter, S.14-15. In: Leppin, Paul: Prager Rhapsodie. Jubiläumsausgabe anlässlich des 125. Geburtstags von Paul Leppin. Prag: Vitalis Verlag 2003.(Bibliotheca Bohemica; Bd. 51), S.14.

⁵⁸ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.20.

⁵⁹Vgl. Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.19-25.

Trauerhaus“(1927): „*Dem Unglücklichen war das schwere Lebensschicksal zugeteilt worden, die geregelten Pflichten der neunten Rangklasse mit den verruchten Pflichten eines satanischen Poeten zu verbinden. Man könnte ihn am besten einen dem k.k. Stadthalterpräsidium detachierten Baudelaire nennen.*“⁶⁰

Hinter der Fassade des Lebemenschen, des Dandys, war Leppin zutiefst einsam, unglücklich, fühlte sich unverstanden. Er war auf der Suche nach der absoluten Liebe und gleichzeitig nach sexueller Maßlosigkeit. Er litt den inneren Konflikt zwischen Religion und Eros.

Leppin erkrankte an Syphilis, woran er den Rest seines Lebens laborierte, an deren Folgen er schlussendlich auch sterben sollte. Am 27. Juli 1907 heiratete er Henriette Bogner. Die Katastrophe des 1. Weltkriegs entkräftete viele der Tabus, die Leppin zuvor gebrochen hatte – es wurde ruhiger um den einstigen Bürgerschreck.⁶¹ Im Mai 1941 erlitt Leppin einen Schlaganfall, danach war er teilweise gelähmt. Zu seiner wichtigsten Bezugsperson in dieser Zeit wurde Marianne von Hoop. Hoop stammte aus einer altösterreichischen Beamtenfamilie. 1944 erleidet Leppin, hervorgerufen durch eine Überdosis Schmerzmittel, erneut einen Schlaganfall. Wenig später bricht er sich bei einem Sturz das linke Bein, gleichzeitig quälte ihn seine erotische Sehnsucht nach Marianne von Hoop, die sich nie erfüllen sollte. Leppin stirbt am 10. April 1945. Ein Jahr später, am 15. März 1946, folgt ihm seine Frau.⁶²

⁶⁰ Hoffman, Dierk/ Reinthal, Angela: Nachwort. In: Leppin, Paul: Daniel Jesus. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. von Angela Reinthal und Dierk Hoffman. Heidelberg: Elfenbein. 2001, S.123-124.

⁶¹ Senke, Jürgen: Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien, Hamburg: Zsolnay 1987, S.392-398.

⁶² Sudhoff, Dieter: Nachwort. In: Leppin, Paul: Der Gefangene. Gedichte eines alten Mannes. Mit einem Nachwort hrsg. v. Dieter Sudhoff. Siegen: Univ-Gesamthochschule 1988, S.35-43.

3.3 Die Essaysammlung Venus auf Abwegen

Im Jahre 1920 veröffentlichte Paul Leppin bei dem Hamburger Verlag Hoffmann & Campe eine Sammlung von Essays. Diese waren ab 1905 entstanden und wurden unter dem Titel *Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik* veröffentlicht. Das Titelblatt und die Zeichnungen stammten von Eddy Smith. Der Titel spielt auf den Romantitel *Venus im Pelz* (1870) von Leopold von Sacher-Masoch an.

Das populärphilosophische und kulturhistorische Buch Venus auf Abwegen – von Eddy Smith mit Titelzeichnungen aufgelockert – vereinigt seine [Paul Leppins] erotischen Essays aus der erfolgreichen und hoffnungsfrohen Zeit des Daniel Jesus. Die Frische und das Temperament, mit denen er seine Ansichten vorträgt, die Haltung seiner Zeit gegenüber der Erotik angreift, lassen dabei die Überschneidungen und Flüchtigkeit vergessen, die aus seinem bewußten Verzicht auf Erweiterung und Homogenisierung resultieren [...].⁶³

Anders als in den meisten seiner poetischen Werke ist Paul Leppins Verständnis von Sexualität in seinen Essays weitaus freier. Leppin stellt jedoch nicht den Anspruch an Objektivität oder Wissenschaftlichkeit, er versucht lediglich sein subjektives Verständnis von Geschlechtlichkeit und deren Macht über den Menschen und die Gesellschaft darzulegen. So schreibt er im Vorwort:

Wenn ich beim Schreiben im Umkreis ethischer Bezirke vorlaut mitunter ins Urteilen geriet, Schwärmelei oder Abwehr allzu leichtfertig aus dem Ranzen packte, geschah es gewiß nur zur höheren Glorie des sakrosankten Instinkts, der unwiderstehlichen Naturgewalt, die in den verschiedenartigen Masken des Eros ewig sich offenbart.⁶⁴

Die zeitgenössische Kritik nahm das Werk weniger positiv auf. So schrieb Max Brod 1966: „Und enthüllte er [Paul Leppin] einmal seine Mysterien, wie in dem lehrhaften populärphilosophischen Buch, seinem schwächsten, *Venus auf Abwegen*[im Original kursiv], so erwiesen sie sich nicht immer als unbanal.“⁶⁵ und H. W. Keim 1921: „Daß die Menschen früher mehr Menschen gewesen seien als jetzt, ist auch in Paul Leppins ‚*Venus auf Abwegen*‘ der Leitsatz. Selbst das späte Rom soll in seinen erotischen Pervertierungen noch das antike Kraft- und Schönheitsgefühl bewahrt haben. Unser Liebesleben dagegen sei greisenhaft, zynisch und hysterisch geworden.“⁶⁶

Im Folgenden soll die eben genannte Essaysammlung als Grundgerüst dienen, an Hand dessen Paul Leppins Verständnis von Sexualität diskutiert werden soll. Gleichzeitig sollen andere

⁶³ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.85.

⁶⁴ Leppin, Paul: *Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik*. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffman & Campe 1920, S.7-8.

⁶⁵ Brod, Max: *Der Prager Kreis*. Stuttgart [u.a.]: W. Kohlhammer 1966, S.76.

⁶⁶ Keim H. W.: *Neue Essaybücher*. In: *Das literarische Echo*. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlagsanstalt. Bd.24 (1921/1922), S. 405.

Werke – zum einen solche die Leppin dezidiert als Quellen genutzt hat, zum anderen solche, die das gängige Verständnis in bestimmten Teilbereichen der Sexualität zu jener Zeit widerspiegeln – dazu dienen, Leppins Ansichten einzuordnen. Durch diesen Vergleich soll aufgezeigt werden, was für Leppin auf dem Gebiet der Erotik vorrangig war, was er bereit war zu vernachlässigen, in welchen Dingen er mit der allgemeinen Meinung übereinstimmte und in welchen Bereichen er eigene Wege ging.

3.3.1 Erotik und das Lächerliche

Wie viele gebildete Bürger, so empfand auch Paul Leppin von der Schulzeit an große Bewunderung für die Antike. Die Griechischstunden im Gymnasium erlebte er als wunderbar und geheimnisvoll.⁶⁷ Die Literatur der Antike war ihm wohl bekannt, genauso der Eros-Diskurs in den Altertumswissenschaften. Die Religion der klassischen Völker war, nach Leppins Meinung, nichts anderes als eine Vielzahl an erotischen Mythen.⁶⁸ So verwundert es auch nicht, dass er seiner Essaysammlung eine nähere Auseinandersetzung mit jener Zeit voranstellt - in der er auch sein Ideal sah. In diesem Zusammenhang bezieht sich Leppin in weiten Teilen auf Eduard Fuchs, dessen *Illustrierte Sittengeschichte* Leppin nachweislich bekannt war.⁶⁹

Leppin bezieht sich zunächst auf die Epoche der Naturmenschen, darunter verstand er die gesamte Zeit vor dem Hellenen- und Römertum. Leppin schreibt, dass zu jener Zeit die Liebe und die Erotik als etwas Heiliges betrachtet wurden, sie waren beide fixer Bestandteil des religiösen Verständnisses jener Zeit. „*Der Glaube und die Moral dieser Zeit umgab Liebe und Erotik mit einer Art geheimnisvoller Heiligkeit, die selbst während der Regierung perverser Narren und prostituiertes Gaukler im späteren Rom niemals verloren ging.*“⁷⁰ Den Heiden war also das Geschlechtliche ihre Religion. Zu jener Zeit sei das Erotische, das alles umgibt, noch deutlich spürbar gewesen und die Einheit von Eros und Religion war noch gegeben. Das ist was Walter Schubart später als „kosmische Erotik“⁷¹ bezeichnen sollte, ein Eros der das Wesen aller Dinge ist. Laut Leppin wurde der Geschlechtsverkehr zu jener Zeit als religiöser Akt verstanden – dieses Verständnis findet sich auch später noch, z.B. in Platons *Gastmahl*. Mann und Frau sind sterblich, aber durch den Akt der Zeugung, durch die zukünftige Nachkommenschaft, erreichen sie einen Zustand der Unsterblichkeit, einen Zustand des Göttlichen. Dadurch ist der Mensch dem Göttlichen nie näher als im Moment der geschlechtlichen Liebe. Für Paul Leppin spielen allerdings die Gründe die zu diesem sexuellen Akt führen – er verneint eine übertriebene Ichsucht – ein gewichtige Rolle.

Diese Heroisierung der Erotik der Hellenistischen und Vor-hellenistischen Zeit hängt aber auch mit der großen zeitlichen Distanz zu dieser Epoche und anderen Gründen zusammen.

⁶⁷ Vgl. Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.7.

⁶⁸ Freud bezeichnet Mythen als die kollektiven Träume, als die verborgenen Wünsche, der Menschheit.

⁶⁹ Vgl. Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.37.

⁷⁰ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.14.

⁷¹ Schubart, Walter: Religion und Eros. Hrsg. v. Friedrich Seifert. München: C. H. Beck 1966, S.29.

Einerseits war es viel einfacher eigenen Ideen eine größere Gewichtung und Akzeptanz zu verleihen, indem man sie hinter Ideen jener Zeit „versteckte“, andererseits bot die Antike auch einen moralischen Schutzmantel unter dem sich, für die damalige bürgerliche Gesellschaft oft verwerfliche Ansichten, gut „transportieren“ ließen.

Leppin sah jedoch bereits im Römertum einige negative Entwicklungen. Zwar zeugte es für ihn von einem irregeleiteten Geschichtsverständnis, die erotischen Exzesse des Altertums als verkommen zu betrachten – er sah in ihnen eine reine Absicht, jedoch betrachtete auch Leppin jene Zeit nicht vorurteilsfrei, wenn er schreibt, dass deren Gesellschaften: „[...] trotz sodomitischer und homosexueller Epidemien im Wesen durchaus über dem Niveau unserer modernen Sexualmoral standen.“⁷² Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es üblich, die in der antiken Literatur oft offen dargestellt Homosexualität „auszusparen“, was von liberalen Kräften stark kritisiert wurde⁷³. Leppin schwieg dazu nicht nur, vielmehr bezeichnete er die Homosexualität, gleich der Sodomie, als Epidemie. Er nahm also öffentlich negativ Stellung gegenüber der Homosexualität. Dies kann als symptomatisch für Leppin gelten. Auf der einen Seite verehrte er das Hellenentum als die Zeit in der die Erotik noch frei ausgelebt werden konnte, in der das Körperliche noch nichts Verwerfliches war, auf der anderen Seite ist seine bürgerliche und katholische Erziehung nicht zu überhören. Während viele die griechische Homosexualität einfach aussparten, verurteilte er sie dezidiert und bezeichnete sie indirekt als Krankheit. Leppin, der selbst so sehr unter der Sexualmoral seines Umfeldes litt und sich Zeit seines Lebens unter Qualen davon zu befreien versuchte, gestand gleichzeitig den Homosexuellen diese Freiheit nicht zu.

Das Verständnis von Geschlechtlichkeit spiegelte sich für Leppin vor allem auch in der Kunst wieder. In der Antike wurden die Erotik und der nackte Körper als etwas Erhabenes und Faszinierendes dargestellt. Leppin nennt als Beispiel zwei Marmorgruppen aus Pompeji und Herkulanum, *Faun und Nymphe* und *Satyr und Ziege*. Obwohl der menschliche Körper und die Erotik so dezidiert dargestellt werden, sind sie keine Anlass zu „niedrigen Gedanken“⁷⁴. So etwas wie eine erotische Karikatur existiert, laut Paul Leppin, in der Antike nicht, auch wenn viele dieser Kunstwerke heute von Wissenschaftlern als solche bezeichnet werden. Vom Altertum an hat der Begriff des Komischen im Erotischen immer mehr an Bedeutung gewonnen. Leppin glaubte, dass das Komische mit dem Erotischen immer mehr eine

⁷² Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.15.

⁷³ Vgl. Schuster, Marianne: Antiker Eros um 1900 – *Die Gemeinschaft der Eigenen*, S. 123-145. In: Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900. Hrsg. v. Helmut Scheuer und Michael Grisko. Kassel: Univ. Press 1999, S.127-128.

⁷⁴ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.17.

allgegenwärtige Verbindung eingegangen ist: „*Es ist dies die erotische Persiflage und das Komische, das uns zum Geschlechtlichen bereits fast organische Beziehungen gewonnen zu haben scheint.*“⁷⁵ Leppin führte dies auf religiöse und ethische Gründe zurück. In Hochzeiten der christlichen Religion habe auch immer das Komische im Erotischen eine Renaissance erlebt. Im Mittelalter sah Leppin die Zeit, die mit der Geschlechtlichkeit allzu derbe verfahren war. Ordinäre Karikaturen und ordinärer Humor waren Usus. Er erkannte in der Derbheit des Mittelalters jedoch etwas Befreiendes, das moralisch höher stand als die Verachtung, die zu seiner Zeit der Erotik entgegen gebracht wurde. Die Zwiespältigkeit der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit habe „*eine prostituierte Mode heutzutage in Schwung gebracht [...]*“⁷⁶.

In der Renaissance glaubte Leppin wieder das Merkmal einer zurückscheuenden Komik zu entdecken. Gleich der Antike behandle auch die Kunst der Renaissance die Erotik, den nackten Körper als etwas Heiliges, nicht als etwas Schamvolles. Allerdings beschränkte er diese, seiner Meinung nach, positive Entwicklung auf bestimmte Länder:

Während in der italienischen Renaissance erneut diese Art von Ehrfurcht vor dem nackten Körper erwachte, blieben die nordischen Länder ganz im Banne der Kirchenmoral: Der Leib, von seinem göttlichen Podest gestoßen, wurde der Verachtung und Lächerlichkeit preisgegeben, da man seine Schönheit ihm nicht rauben konnte.⁷⁷

Letztendlich ist der Versuch der Renaissance, die Antike wieder aufleben zu lassen aber nur sehr energielos geglückt, am Ende war sie doch nur ein „*schwaches Nachspiel vorchristlicher Lebensgewalten*“⁷⁸. Trotzdem kam es zur Umkehrung von moralischen Prinzipien, die für die Zeit Leppins schmerzlich sein musste.

Trotz Leppins liberalem Verständnis von Geschlechtlichkeit ist dessen katholische Prägung nicht zu übersehen. So brachte er seine Vorstellungen eines idealen Eros immer wieder mit christlichen Betrachtungsweisen in Verbindung. So schreibt er ebenfalls über die Renaissance: „*Auch die Liebe und das Geschlechtliche in seiner natürlichen Unmittelbarkeit erstand zum zweitenmal wie ein reiner paradiesischer Traum, am Ende doch nur ein bißchen geschminkt und korrumpiert durch die Gefahren einer wissentlichen Klugheit, aber dennoch in ursprünglicher Macht und Schöne.*“⁷⁹

⁷⁵Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.12.

⁷⁶ Ebenda, S.21.

⁷⁷ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.49.

⁷⁸ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.19.

⁷⁹ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.20.

Als Lösung bietet sich auch Paul Leppin, der das jüdisch-christliche Religionsverständnis stark kritisiert, das göttliche Paradies an. Was Leppin als Ideal betrachtet ist also nichts anderes als eine körperfreundliche Religion. Nirgends erwähnt er, dass er die Religion ablehnt, weil sie den Menschen in den Hintergrund stellt, sondern nur weil sie die Körperlichkeit verachtet. Leppin schreibt weiter, dass manche der modernen Künstler die Pein und die Schmach, unter der die Liebe (vor allem die körperliche Liebe) heutzutage zu leiden hat, erkannt haben. Seinen Ausdruck findet das geächtete Geschlecht bei diesen Künstlern in grotesken Grimassen und Verrenkungen, in einem bösen und hämischen Lachen. Hier wird die Erotik, gleich einem in die Ecke getriebenen Tier dargestellt, das in seiner Gefangenschaft Auswüchse annimmt, die es in Freiheit nie gegeben hätte. *„Ein böses, fast verzweifelter Lachen grinst uns aus den Blättern dieser Meister [gemeint sind die, die Pein des Geschlechts erkannt haben] entgegen und die Brunst der Menschheit ist uns hier in entsetzlich brutalen Krämpfen, in einer grotesken, martervollen Komik offenbar.“*⁸⁰ Die Überspitzung dieser Gefühle von Pein und Scham findet seinen Ausdruck in einer Komik, die von Leppin in diesem Falle nicht als verachtend gedeutet wird.

Leppin glaubt je lächerlicher die Kunst einer bestimmten Zeit das Erotische darstellt, desto körperfeindlicher ist sie, desto „gestörter“ ist ihr Verhältnis zur Geschlechtlichkeit. Diese Hochphasen der Körperfeindlichkeit sind in den meisten Fällen gleichzeitig Epochen, in denen die jüdisch-christliche Religion vorherrschend war. Leppin versteht unter der „Lächerlichkeit“ ein unreflektiertes sich lustig machen. Aus dem gleichen Grund lehnte er auch die Pornographie ab – ihm wurde aber des Öfteren vorgeworfen, seine Werke seien pornographisch. Seiner Meinung nach dient diese lediglich der Befriedigung des Triebes, den handelnden Personen wird aber keinerlei Persönlichkeit zugestanden, es wird nichts reflektiert.

Am Ende schreibt Leppin:

Der moderne Mensch steht zumeist und mit wenigen Ausnahmen auf einem infamen Standpunkt zum Geschlechtlichen. Es ist ihm kein Heiligtum wie den Alten, es ist ihm kein Wahnsinn und keine ekstatische Tollheit wie dem römischen Kaiserreich, es ist ihm keine Lust und keine rote, klingende Freude wie dem Italien der Renaissance, es ist ihm kein derber Trieb, wie dem Mittelalter, an dem er zuweilen seinen Spaß hat, es ist ihm eine kleine, vorsichtige Schwäche, die unentrinnbar das Leben bestimmt, die man gerne negieren möchte, eine unappetitliche Privatsache, vor der man ungefähr denselben Respekt hat wie vor der Notdurft, eine Verlegenheit, die einen schamrot macht, in den besten Fällen ein diskretes Vergnügen, in den schlimmsten Fällen eine unsäglich lächerliche Schweinerei.⁸¹

⁸⁰ Ebenda, S.23-24.

⁸¹ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.21-22.

Bereits hier manifestiert sich Leppins kontroverses Verständnis von Sexualität, das hin- und hergerissen ist zwischen freier Entfaltung und dem Versuch der Eingliederung in gesellschaftliche Konventionen.

3.3.2 *Erotik und das Fest*

Für Paul Leppin ist Lust, Schönheit gepaart mit Kraft. Nur in Zeiten hoher kultureller und ästhetischer Entwicklung wurde die Lust verehrt. Einher mit dieser Verehrung ging immer auch ein göttlicher Kult, ein Fest.

Die Grundbedeutung von Fest ist die Erscheinung des Göttlichen, es wurde immer schon mit dem Mythischen in Verbindung gebracht. Das Fest existiert aber nie nur im Metaphysischen alleine, sondern ist immer auch von essenzieller Bedeutung für die diesseitige Gemeinschaft und deren Zusammenhalt, denn in ihm manifestiert sich eine übersteigerte Lebensbejahung. Diese Lebensbejahung war auch ein zentraler Punkt in der Literatur um die Jahrhundertwende.

Häufung und Bedeutung der Festdarstellung in der Literatur der Jahrhundertwende erinnern an den starken Einfluß, den das Lebenspathos zu dieser Zeit hat, denn eine konstitutive Eigenschaft des Festes ist die Lebenssteigerung. Die Ambivalenz der literarischen Feste läßt außerdem auf die Vieldeutigkeit des Lebenspathos schließen.[...] „Leben“ ist die Leitidee der Jahrhundertwende. Georg Simmel sieht im Begriff Leben das neue Grundmotiv für den Aufbau einer Weltanschauung.⁸²

Den Begriff der Lebensbejahung, des Lebenspathos, prägte Ende des 19. Jahrhunderts vor allem Friedrich Nietzsche. Dieser verstand darunter aber nicht nur das Leben in seinem biologischen Sinn, vielmehr schloss es alle Möglichkeiten des Seins ein. Diese konnten sich aber erst im Versuch zum Seienden gestalten. „Leben“ ist für Nietzsche eine Vorstufe zum Seienden, der „Ort“ an dem sich das Dasein und Nichtdasein entscheidet. Diese Vorstellung scheint in gewisser Weise auch im Werk Paul Leppins anzuklingen. Sein Werk vermittelt etwas, was noch nicht ist, es zeigt Möglichkeiten von Leben auf. Die Schwächen von Leppins Werk manifestieren sich schlussendlich immer im Schritt zum Dasein, denn dessen Erfüllung projiziert er stets ins Religiös-Paradiesische.⁸³

Das Lebensbejahende definiert Nietzsche als das Dionysische. Dionysos war ein Halbgott der antiken Mythologie:

Dionysos, der Gott der Ekstase und des Rausches, ist ein Sohn des Zeus. Empfangen wurde er von der sterblichen Semele, eine der Töchter des Königs Kadmos von Theben. Im sechsten Monat ihrer Schwangerschaft wird Semele von der eifersüchtigen Zeusgattin Hera zum Wunsch verführt, ihr göttlicher Liebhaber möge sich ihr in seiner wahren, unverhüllten Gestalt offenbaren. Zeus, durch ein zuvor gegebenes Versprechen gebunden, erfüllt diesen todbringenden Wunsch. Als er mit Blitz und Donner erscheint, verbrennt Semele. Zeus läßt jedoch die Frucht ihrer Liebe nicht im Schoß der Geliebten verbrennen, sondern umgibt den Ungeborenen mit kühlenden Efeuzweigen, reißt ihn aus dem verbrennenden Leib der Mutter

⁸² Kirchhoff, Ursula: Die Darstellung des Festes im Roman um 1900. Ihre thematische und funktionale Bedeutung. Münster: Verlag Aschendorff 1969. (Münstersche Beiträge zur Deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch; 3), S. 1-2.

⁸³ Vgl. Ebenda, S.2.

heraus und näht ihn sich in seinen Schenkel ein. Nach drei Monaten gebärt er Dionysos aus sich heraus. Der Knabe wird zunächst von den Nymphen vom Nysa, dann von dem Waldgott Silen erzogen.⁸⁴

Auch Paul Leppin beschreibt den Dionysoskult in seiner Essaysammlung als ein anfängliches Ideal.

Das rotblütige, unmittelbare Temperament der antiken Menschen fand in diesen halb symbolischen, halb geschlechtlichen Zeremonien einen außerordentlich adäquaten Ausdruck ihrer innern Wesenheit, die das Schwärmerische mit dem Naiven seltsam unkompliziert vereinigte. Die helle, ursprüngliche Lust dieser Zeiten war noch nicht mit den Miasmen der Frivolität und der sexuellen Überlegenheit geschwängert und das Geschlechtliche war diesen Menschen in seiner distinguiertesten Fassung zugleich auch das Mystische. In vornehmer Unbefangenheit opferten sie ihrem Liebling den Bock als das Symbol der Geilheit und den Stier als das Symbol der Stärke und Fruchtbarkeit.⁸⁵

Bei den Hellenen war der Kult noch ein harmloses Fest, bei dem der Gott der Weinlese gefeiert wurde: „Zu Ehren des Vegetationsgottes wurden Weinlesefeste (Dionysien) gefeiert, bei denen regelmäßige Aufführungen von Tragödien und Komödien stattfanden, deren Herkunft teilweise dem Dionysos-Kult zugeschrieben wird.“⁸⁶ Unter Alexander dem Großen allerdings änderte sich dies rasant: „Orgiastische Zügellosigkeit und Ausschweifung traten nun an die Stelle der früheren Lustbarkeiten.“⁸⁷ In Rom geriet der Dionysoskult, unter der Bezeichnung Bacchanalien, schnell in Verruf. Während der Kaiserzeit gerieten die Gelage immer mehr in Schieflage: erstens verzehrten sie fast die gesamten Einkünfte mancher Provinzen, und zweitens verlor das Seelische immer mehr gegenüber dem Körperlichen an Bedeutung. In nächtlichen Orgien wurden alle nur vorstellbaren Unsittlichkeiten getrieben. Mit der aufkommenden Ichsucht, ein zentraler Begriff in Leppins Denken, wird alles was den Dionysoskult ausmachte, nämlich Schwärmerei, Naivität und helle Lust zerstört. Der Begriff der Ichsucht erinnert stark an Alfred Schuler. Dieser sieht in einer apollinischen, vergeistlichten Welt das Individuum, das Ich, im Vordergrund, wohingegen das Dionysische, das Rauschhafte, nur in der Gruppe wirklich erlebt werden kann. Das Apollinische führt zu einem in sich Gekehrt sein, einer Abschottung, das Dionysische führt zu einem sich Öffnen, zur Hingabe. Die Kritik der Ichsucht bei Leppin weist also Ähnlichkeiten mit der Kritik des Apollinischen bei Schuler auf. Die Ichsucht ist Voraussetzung für die Maßlosigkeit, die wiederum letzten Endes alles verschlingt. Die Grundeinstellung Leppins gegenüber dem antiken Dionysischen Kult bleibt dennoch ein positiver, er entschuldigt die Ausschweifungen folgendermaßen:

⁸⁴ Kirchhoff, Ursula: Die Darstellung des Festes im Roman um 1900. Ihre thematische und funktionale Bedeutung. Münster: Verlag Aschendorff 1969. (Münstersche Beiträge zur Deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch; 3), S.8.

⁸⁵ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.31.

⁸⁶ Schmalzl, Franziska: Im Namen des Dionysos. Das Dionysische Motiv bei Friedrich Nietzsche. Diplomarbeit. Univ. Wien. 1999, S.9.

⁸⁷ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.29.

Ein Volk von Helden und heroischen Bürgern wird sich wohl selten im Wechsel der Jahrhunderte in ein Volk kleiner, unschädlicher Demokraten verwandeln. Ein solches Volk geht entweder beizeiten zugrunde, oder es entartet in einem großen, bösartigen Stile, es wird zu einem Haufen blutrünstiger Tyrannen und einer Versammlung von Säufern und Fressern, die in rücksichtsloser Ichsucht ihrem Bauch dienen.⁸⁸

So erklärt und rechtfertigt Leppin die negative Entwicklung dieses Ritus, dies widerspricht eigentlich seiner Einstellung von einer „religiösen Geschlechtlichkeit“. Wenn diese Rechtfertigung weiters mit der Biographie Paul Leppins verglichen wird, kann dieser wohl kaum als Held oder heroischer Bürger gelten, wenn gleich er sich selbst, ob seiner Syphiliserkrankung, wohl für einen beizeiten zugrunde gegangenen Helden gehalten hat. Am nächsten kommt dieser Beschreibung wohl Daniel Jesus, der Protagonist des gleichnamigen Romans. Dieser ist ein Tyrann, der von rücksichtsloser Ichsucht getrieben wird.

Der römische Senat beschloss, im zweiten vorchristlichen Jahrhundert, den Kult per Entschluss zu verbieten und die Bacchanalien- Priester und -Priesterinnen hinzurichten. Der Kult lebte jedoch weiter und brachte, laut Leppin, fast die gesamte hellenistische und römische Kultur in Verruf. Nur noch in der Renaissance und der Zeit der französischen Könige wurden ähnlich maßlose Gelage gefeiert. Die Feiern am Hofe Ludwig des XV hatten aber nicht diese Authentizität. Ihre genau Planung und ihre „Dekoration“ ließen keinen ungezügelter Naturtrieb zu. Anders im Italien der Renaissance. Die Feiern entstanden aus dem Volk heraus und waren somit authentischer.

Leppin ist der festen Überzeugung, dass Bacchus nicht tot ist. Die freie Weltanschauung, die sich Leppin zurück wünscht, ist nur hinter Masken versteckt. Masken der christlichen Religion und falschen Moralprinzipien. Nietzsche bezeichnet die Moral als Schutzmechanismus mit welchem die „Bestie“, der menschliche Trieb, im Menschen im Zaum gehalten wird – Moral basiert auf Angst: „*Die triebhaft-animalischen Instinkte müssen mit einem Bann belegt werden, weil sie schlichtweg Angst einjagen [...]*“⁸⁹ Die Masken können abgenommen werden und für einen neuen Frühling sorgen. Der moderne Mensch lebt in einem gefährlichen Zwiespalt, dieser erlaubt es ihm nicht ehrlich zu leben. Leppin nennt es ein „*feindliches Geschwisterpaar der Seele*“⁹⁰. Der Mensch ist auf der Suche nach Spiritualität. Er versucht seine materielle Existenz im Metaphysischen aufzulösen. Dies führte meist nur zu einer Verachtung alles Körperlichen. Den Asiaten hingegen ist es auf einem anderen Wege geglückt (welchen verrät Leppin nicht):

⁸⁸ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.33-34.

⁸⁹ Schmalzl, Franziska: Im Namen des Dionysos. Das Dionysische Motiv bei Friedrich Nietzsche. Diplomarbeit. Univ. Wien 1999, S.82.

⁹⁰ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.37.

Der Europäer von heute ist kein Christ, keiner, der den feinen, graziösen Sinn des Christentums innerlich erfaßt hätte, daß wir ihn andächtig mitten unter uns erkennen, und er ist kein Heide. Er ist eine defekte, absonderliche Form mit den tragischen Rudimenten ohnmächtiger Gliedmaßen. Ein Kompromißloser zwischen dem Geist und dem Phallus. Nur in dem lenzroten Winde erlösender Zeiten konnte der nachchristliche Mensch bisher die Fülle des Lebens und der Kräfte, alle Expansionen der Seele wiederfinden, die ihm durch dogmatische und traditionelle Hemmnisse gebunden waren, und opferte in Wachstum und Glut den vergessenen Göttern.⁹¹

Paul Leppin kann oder will Friedrich Nietzsche in seinem Denken aber nur bis zu einem gewissen Punkt folgen. Zwar bejaht er das Befreiende, die Fülle des Lebens, jedoch verlangt Leppin gewisse moralische Grenzen. Alles was zu sehr über die Strenge schlägt verneint er aus christlicher Nächstenliebe. So bejaht er zwar auch eine ekstatische Geschlechtlichkeit, möchte moralische Grenzen aufheben, verneint jedoch eine übertriebene Ichsucht. Daraus ergibt sich eine schier unlösbare Pattsituation: die Bejahung des Ekstatischen, des Rausches – der von Grund aus Ichsüchtig und Ichbezogen ist – und auf der anderen Seite der Ruf nach moralischen Grenzen und christlicher Nächstenliebe.

In Anbetracht des Denkens von Friederich Nietzsche ist Leppins Zurückhaltung klar ersichtlich. Leppin vertritt eine moralische Rauschhaftigkeit, die zwar die „Natur“ des Menschen bejaht, dessen Grausamkeit und Ichsucht aber zu unterbinden versucht.

⁹¹ Ebenda, S.38-39.

3.3.3 Erotik und Kleidung

Für Paul Leppin macht die Geschichte der Kleidung Zusammenhänge und Veränderungen in dem Verständnis von Sexualität besonders deutlich sichtbar:

Der Umschwung, den unser Bewußtsein und unsere Empfindung in diesen Dingen genommen hat, ist wohl am besten durch den Satz charakterisiert, daß es einen Unterschied zwischen dem n a c k t e n und dem e n t k l e i d e t e n Körper gibt. Der nackte Körper, wie ihn der unbefangene Blick des unzivilisierten Menschen in den Tropen täglich sieht, wie er uns in vielen Werken der bildenden Kunst besonders in den klassischen Perioden entgegentritt, hat überhaupt nichts erotisch Aufreizendes an sich, ja er ist oft im Gegenteil von einer absolut keuschen Schönheit umflossen. In diesem Sinne hat wohl auch in den Anfängen der Menschheitsentwicklung, während welcher wohl voraussichtlich, ähnlich wie bei den Tieren, die einzige Bekleidung des Menschen in seiner eigenen Haut bestand, die Nacktheit der Leiber nicht die geringste Rolle für das sinnliche Verlangen der Geschlechter gespielt.⁹²

Leppin glaubt, dass die Partnersuche der „unzivilisierten“ Menschen durch rein pragmatische (Größe, Stärke, etc.) Parameter entschieden wurde. Es kam nur durch bestimmte Gebärden oder Stimmlagen zu einer Art „*k ü n s t l i c h e n Erregung*“⁹³. Der nackte Körper an sich war nichts was Anlass zur Scham gegeben hätte, auch wenn Leppin dies an späterer Stelle relativieren wird, darin sieht Leppin ein weiteres Ideal. Erst dadurch, dass sich der Mensch allmählich mit Fellen etc. zu bekleiden begann, bekam die „*verhüllte Nacktheit*“⁹⁴ eine größere erotische Bedeutung. Für Leppin sieht der zivilisierte Mensch in der Nacktheit immer die Blöße: „*Der zivilisierte Mensch unserer Tage sieht zumeist und fast immer in der Nacktheit die B l ö ß e. Eine durch Jahrtausende geübte, vollständig unwillkürliche, unbewußte Assoziation bringt ihm diese mit geschlechtlichen Handlungen und lüsternen Vorgängen in unmittelbare Relation.*“⁹⁵ Bleibt nur die Frage, ob die Kleidung nicht in Leppins Sinne mit „künstlich erregenden Gebärden und Stimmlagen“ gleichzusetzen ist. Sie konnotiert den Körper künstlich erotisch, sowie es die Gebärden und Stimmlagen bei den „unzivilisierten“ Menschen taten. Nach Leppins Argumentationsstrang zu urteilen dürfte er der Kleidung an sich nichts entgegenzubringen haben, außer dass sie den Körper verhüllt und so über lange Zeit hinweg ein falsches Gefühl von Scham geschürt hat.

So führt Paul Leppin weiter aus, dass von allen Urtrieben des Menschen, der der Befriedigung des erotischen Triebes die größten Modifikationen erfahren hat. Im Gegensatz zum Hunger, der regelmäßig und ganz ohne Scham gestillt wird, ist die Befriedigung des sexuellen Triebes über die Jahrhunderte ein ungemein komplizierter Gegenstand geworden. Trotz der immer wieder neuen Ideen, den Hunger auf eine kultiviertere Art und Weise zu stillen, ist es nicht

⁹² Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S 45.

⁹³ Ebenda, S.46.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Ebenda.

gelungen den Nahrungstrieb des Menschen auf eine distinguiere Norm zu heben. Der Hungertrieb kann somit nicht domestiziert werden. Leppin übersieht hierbei aber die Unvergleichbarkeit der beiden „Urtriebe“. Während der eine unerlässlich zum täglichen Überleben ist, ohne Essen kann man nicht lange überleben, muss der andere kein einziges Mal erfüllt werden, um ein hohes Alter zu erlangen. Der eine kann getrost alleine befriedigt werden, wohingegen der andere um ein vielfaches intimer ist, weil er nur im Zusammenspiel zweier Körper, zweier Individuen, wirklich Befriedigung verspricht. So erscheint es schon seltsam den Urtrieb der Nahrungsaufnahme mit dem Urtrieb der Sexualität vergleichen zu wollen.

Trotzdem hält Paul Leppin daran fest, dass alleine die Sexualität von allen Urtrieben eine solch große Modifikation erfahren hat. Leppin sieht sie sogar als *„organisch verändert, sie [die Erotik] hat sich amüsante und verwerfliche, graziöse und mitunter bedenkliche Seitensprünge von der Richtung des Naturprogramms gestattet,[...]“*⁹⁶. Als augenscheinlichsten Ausdruck dieser Modifikation meint Leppin die Kleidung erkannt zu haben. In ihrer Vielfalt und ihren unendlich vielen Abwandlungen sieht Leppin die Verfälschung des „Natürlichen“. Leppin nennt als Beispiel das Korsett, das zu jener Zeit eine besonders vehemente Diskussion auslöste. Im Korsett sieht Paul Leppin die Barbarei der Erotik manifestiert, durch die die Frau gezwungen wird ihren Busen zur Schau zu stellen und ihre Taille zu verunstalten.

Im Korsett sieht auch Ernst Fuchs das größte Übel der Mode: *„Es ist bereits oben gesagt, daß die Betonung der größten weiblichen Beckenbreite und der Formen des Busens gewöhnlich auch durch die negative Methode, durch die künstliche Verengung der natürlichen Taille unterstützt wird.“*⁹⁷ Einer der vehementesten Kritiker des Korsetts war Paul Schultze-Naumburg. Dessen Intention war ein angestrebter „Wahrheitsdiskurs“, der sich des „Natürlichen“ annahm, weil er in allem Folgenden lediglich eine Verfremdung ortete. Das „Natürliche“ ist, geprägt durch den sexualisiert männlichen Blick jener Zeit, der nackte weibliche Körper. Es gab aber auch Literaten, die genau der gegenteiligen Meinung waren, so z. B. Oscar A. H. Schmitz. Dieser empfand die Kleidung der Frau als die Vollendung von deren Schönheit.⁹⁸ In diesem Zusammenhang wurde die Kleidung als Ausdruck der

⁹⁶ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S 44.

⁹⁷ Fuchs, Ernst: Die Frau in der Karikatur. Sozialgeschichte der Frau. Erstausgabe 1906. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik 1973, S.317-318.

⁹⁸ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.55-56.

weiblichen Persönlichkeit wahrgenommen, sie gab einer Frau die Möglichkeit sowohl das Gefühl der Affirmation wie auch der Opposition nach außen hin kenntlich zu machen.⁹⁹

Leppin ist der festen Überzeugung, dass die gesamte Geschichte der Kleidung von der Erotik bestimmt wurde. Egal ob manche Körperteile unbedeckt blieben oder sie übertrieben verhüllt wurden, immer geschah es der Erotik willen. Leppin glaubt, dass sich der sexuelle Drang einer jeden Epoche in der Kleidung, vor allem der Frauenkleidung, manifestiert hat. Er sieht darin die Möglichkeit für die Frau, aus der, seiner Meinung nach, passiven Rolle in der Liebe – wohl eher Sexualität – auszubrechen. Sie bekommt die Möglichkeit im Konkurrenzkampf um den Mann aktiv einzugreifen. Gleichzeitig bestärkt Leppin jedoch das passive Frauenbild durch seine Definition des „Natürlichen“. Die ständige Veränderung der Mode wird von den einen als Zeichen der Schönheit interpretiert, während andere darin die Rückständigkeit der Frau oder die Verfälschung des „Natürlichen“ betrachten. Leppin scheint eine geteilte Meinung zu diesem Thema zu haben. Zwar kritisiert er ebenfalls die Kleidung als Gefangennahme des Körpers und im Speziellen das Korsett als Barbarei, jedoch betrachtet er die Frau nicht als rückständig ob der Gestaltung ihrer Kleidung, im Gegensatz zu Adolf Loos: *„Während die Kleidung des Mannes primäre von seiner gesellschaftlichen Position, also soziologisch, bestimmt wird, bemüht Loos das Paradigma der Geschlechter, um die weibliche Mode in ihrem sexuell stimulierenden Charakter hervorzuheben.“*¹⁰⁰ Loos glaubt in der rasanten Veränderung der weiblichen Mode deren Rückständigkeit gegenüber dem Mann erkennen zu können.

Die Fragen der Reizwirkung und der Wahrnehmung beschäftigen Wissenschaftler und Literaten der Jahrhundertwende gleichermaßen. Der Reiz enthüllt sich als ein erotischer, und die Wahrnehmung ist die des Mannes. Hinter den Diskussionen um Kleidung, Mode Schönheit und Koketterie steht der Versuch, das Enigmatische eines abstrahiert Weiblichen zu entschlüsseln, aber auch der Wille Gewissheit über das ‘Wesen’ des Mannes zu gewinnen, der sich seiner sexuellen Identität keineswegs sicher sein kann.¹⁰¹

Von allen Reizen wird der visuelle als der stärkste erachtet. Primär sei der Mann dafür anfällig, da er auch die „Veranlagung“ zur Polygamie habe. Aufgrund des spezifisch männlichen Blicks bekommt die Kleidung auch in Bezug auf die „Koketterie“ eine größere Bedeutung: *„Damit gewinnt diese Präsentationsform paradigmatischen Charakter für das Geschlechterverhältnis überhaupt, das durch Irritation und Unsicherheit, vor allem von*

⁹⁹ Vgl. Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986, S.244.

¹⁰⁰ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.53.

¹⁰¹ Ebenda, S.51.

Seiten des Mannes, geprägt erscheint. Die erotisch offensive, in ihrem Verhalten jedoch zugleich vieldeutige Frau wirkt ebenso faszinierend wie bedrohlich.“¹⁰²

Mit dem Erstarren der Industrialisierung wurden die Frauen nun immer häufiger in den Fabriken benötigt. Eine Entwicklung, die sozialen Sprengstoff in sich barg: *„Diese Umstellung der Frauenarbeit machte die Frauenfrage fast plötzlich zu einer akuten Gefahr für die Gesellschaft. [...] Ein heftiger, geradezu leidenschaftlicher Streit um die Gleichberechtigung beider Geschlechter setzt ein.*“¹⁰³

Die Frauen „störten“ immer mehr das Machtverständnis der Männer. Dies zieht die Männer einerseits an, da die Frau selbstbewusster wird, andererseits schreckt es sie aus genau diesem Grund auch ab. Die Frauen breiten ihre Selbstbestimmungsansprüche nicht im machtfreien Raum aus, sondern machen den Männern genau diese strittig.

Die Menge und Intensität der literarischen und bildkünstlerischen Figuration der koketten Frau um die Jahrhundertwende deuten sozialhistorisch auf zwei miteinander verbundene Phänomene, die realen Veränderungen der Frauenrolle und die Irritation des männlichen Selbstbewusstseins angesichts der Erfahrung sozialer Machtlosigkeit, Funktionslosigkeit und Ersetzbarkeit, Bewusstseinszustände, die vor allem die künstlerische Avantgarde des Fin de Siècle prägen.¹⁰⁴

Die Mode, die Verzierung des weiblichen Körpers, und die Koketterie werden als die einzigen Möglichkeiten zur Selbstbehauptung der Frau betrachtet. Leppin sieht sich durch die Mode der Prostituierten in seinen Annahmen bestätigt. Diese verwenden die Kleidung einzig und allein der erotischen Wirkung wegen. Die Prostituierten selbst sind natürlich nicht gesellschaftstauglich, ihre „wirksame“ Kleidung hingegen schon: *„Gerne und mit einem gewissen hochmütigen Respekte hat so die Tugend oftmals mit unschuldigem Gesichte vom Laster geborgt.*“¹⁰⁵

Auch Ernst Fuchs, dessen Werke nicht wenig Einfluss auf das Leppins hatten, betont das Reizhafte der weiblichen Kleidung: *„Der oberste oder, noch richtiger gesagt, der fast ausschließliche Zweck der dekorativen Ausgestaltung der Bekleidung der Frau ist die pointierte Herausarbeitung der erotischen Reizwirkung des weiblichen Körpers. Mit anderen Worten: die Kleidung der Frau ist ein erotisches Problem.*“¹⁰⁶ Genauso oder so ähnlich stellt es auch Leppin in seiner Essaysammlung dar. Er reduziert die Frau auf das Körperliche und

¹⁰² Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.57.

¹⁰³ Boehn, Max von: Die Mode. Menschen und Moden im 19. Jahrhundert 1878-1914. 3. Aufl. München: Bruckmann 1963, S.65-66.

¹⁰⁴ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.57.

¹⁰⁵ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S 49.

¹⁰⁶ Fuchs, Ernst: Die Frau in der Karikatur. Sozialgeschichte der Frau. Erstausgabe 1906. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik 1973, S.263.

spricht ihrer Kleidung eine rein erotische Wirkung und Absicht zu. Fragen des sozialen Standes etc. lässt er komplett außen vor. Von einer verachtenden Körperfeindlichkeit zu einer verachtenden Geistesfeindlichkeit.

Mit der Dimension der Kleidung hängt auch der Begriff der Scham zusammen. Leppin beurteilt die Scham dann als positiv, wenn sie einem Gefühl entspricht, welches das andächtige und heilige der Liebe und der Lust nicht zum Profanen machen möchte. Für Leppin ist dies aber leider nur selten der Fall. Für den Großteil der Menschen sei die Scham eine Scham vor der Nacktheit. Die Nacktheit ist aber laut Paul Leppin die Schönheit und damit auch die Liebe und das Leben im Allgemeinen. Diese Scham ist Gift für die Geschlechter, die Sinnlichkeit verachtet sich selbst. Für Leppin kann es nichts Schlimmeres geben.

Die Frau wird von Paul Leppin als etwas zu Beobachtendes betrachtet, das ästhetischen Genuss verspricht, da sie das Gegenteil der „kultivierten“ männlichen Gesellschaft darstellt. Sie ist das „Natürliche“, das in seiner Reinheit schön ist, in der Realität jedoch nicht existieren kann, da es die Welt verschlingen würde. Ihre „Natürlichkeit“ wurde durch die männliche Gesellschaft eingeengt, vergiftet. Aus diesem Grund ist sie auf Abwegen, wie die Venus. Leppin möchte sie auf den richtigen Weg zurückführen und versucht dabei eine Brücke zu der disziplinierten Realität, der bürgerlichen Gesellschaft in der er selbst lebt, zu schlagen. Er ist selbst nicht bereit das Dionysische bis zu Ende zu denken, er versucht es mit religiösen Ansätzen zu verwässern, um es so Alltagstauglich zu machen. So möchte er einen Kompromiss schließen mit seiner bürgerlichen Umgebung und seiner sexuellen Abhängigkeit gegenüber den Frauen.

Es entsteht der Eindruck, als vereine Paul Leppin in all seinen Ausführungen ein finales Ziel: die Befreiung aus seiner eigenen sexuellen Abhängigkeit gegenüber Frauen. Wäre das freie Ausleben des Geschlechtlichen gesellschaftlich akzeptiert, befände sich Leppin in verminderter Abhängigkeit zu den Frauen, würde ihn der nackte Körper einer Frau nicht mehr erregen wäre er weniger von den Frauen abhängig und würden diese weniger mit ihrer Mode und Kleidung ihre Reize ausspielen würde Leppin noch weniger unter seinen Gelüsten leiden. Am Ende würde dies, Leppin bezieht sich fast ausschließlich auf den Mann, auch die monogame Beziehung ermöglichen, mit der Leppin selbst seine Schwierigkeiten hatte, da ein Verlangen nach anderen Frauen fast ausgeschlossen wäre. Zu guter letzt wäre Syphilis, an der Leppin selbst litt, endlich eine Krankheit die keine gesellschaftliche Dimension besäße und dadurch leichter zu ertragen wäre.

3.3.4. *Erotik und Tanz*

An der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert gab es eine Reihe von Diskursen, die das Thema „Tanz“ zum Inhalt hatten. Neben Repräsentationstechnik und politischem Vehikel war der Tanz jener Zeit immer auch Ausdruck des Umgangs mit der voranschreitenden Technisierung. Die Körperlichkeit wurde wieder in den Vordergrund gerückt und der Tanz bot die Möglichkeit für die Konstruktion des „Natürlichen“, das durch die Technik und die „Zivilisiertheit“ Gefahr lief verloren zu gehen.

Der nicht semantisierbare Darstellungsmodus des Tanzes eignet sich besonders für Konstruktionen des Vorkulturellen und für Ursprungsfiktionen, die „unterhalb“ der Kultur anthropologische Fundierungen für eine neue Soziabilität ausmachen wollen. Zeitgenössische Ausdruckstheorien seit der Lebensreformbewegung verklärten den Körper zum letzten Residuum authentischer Erfahrung, zur Legitimationsfigur für „natürliche Lebensformen“ innerhalb eines Natur/Kultur – Dualismus und insbesondere die Ausdruckstänzer bauten den Mythos von Unmittelbarkeit und Gefühlsnähe des körperlichen Ausdrucks.¹⁰⁷

Der Tanz wurde von vielen Anthropologen (Wilhelm Wundt, Karl Bücher, Marcel Mauss) als gemeinschaftsbildend betrachtet. Ihrer Ansicht nach war der Tanz Ausdruck eines kollektiven Gedächtnisses: *„Die Körperemphase dieser Zeit läßt sich vor dem Hintergrund einer Funktionalisierung des Körpers durch die Industrialisierung verstehen.“*¹⁰⁸

Paul Leppin selbst sah das Ideal wieder in der Zeit der Hellenen und der Römer, namentlich erwähnt er die „ars amandi“ von Plato und Ovid. Nur einmal noch habe in der Geschichte dieses Ideal aufgeleuchtet, nämlich in der Zeit der *„großen Kardinäle und sündigen Päpste“*¹⁰⁹. Der Tanz zum Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Walzer, ist für Leppin eine weitere Manifestierung des fehlgeleiteten Moralverständnisses seiner Zeit, welche ebenfalls richtungweisend für die moralischen Prinzipien seines gesellschaftlichen Umfelds war:

Ihren höchsten Ausdruck fand sie im Walzer. Alle übrigen Arten und Formen gehörten niemals uns, sie waren überlieferte Aeüßerungen einer Zeit, die vor uns den einen Vorrang besaß, einen Stil zu haben. Und wenn auch vielleicht der Walzer eine ähnliche Genesis aufzuweisen hätte, scheint er mir trotzdem in seinen differenziertesten Elementen ein Spiegel der Stimmung jener Tage, eines äußerlichen, oberflächlichen Begehrens, einer durch und durch unphilosophischen Natur, einer süßlichen, verdorbenen Ethik, die hinter Grazie und Etikette das frivole Lächeln hat.“¹¹⁰

¹⁰⁷ Baxmann, Inge: Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S.9.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S 58.

¹¹⁰ Ebenda, S.59.

Während für Paul Leppin der Walzer Zeichen der reaktionären und körperfeindlichen Gesellschaft war, in der er lebte, hatte dieser noch in der Aufklärung eine komplett konträre Bedeutung:

Dem Gesellschaftstanz kam in der Zeit der Aufklärung eine wichtige Rolle als Instrument der sich neu formierenden und sich neu findenden Gesellschaftskultur zu. Ballveranstaltungen dienten nicht nur als Ort der Begegnung, sondern als Plattform für Interessensaustausch, Mode und Politik und somit Entstehungsort einer neuen Kulturströmung. Der Walzer stand für Revolution.¹¹¹

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde (eben auch von Paul Leppin) die Bedeutung des Unbewussten und der Sinnlichkeit für den Zusammenhalt einer Gesellschaft immer mehr thematisiert. Es sollte ein Zugang zu dem Dionysischen, das sich jenseits der Kultur befand, und welchem die Frau als angeblich „animalischeres Geschlecht“ näher war, gefunden werden. Der Tanz galt als etwas, das diesen Zugang kontrolliert öffnen könnte, ohne dass es zur Eskalation käme.

Das Überraschende am „Tanz“ besteht also in der Kette von Assoziationen, die er erzeugen konnte, und in der Art, wie diese um die Themen der Frau, der Sexualität und des Staates kreisten. Der „Tanz“ war frei, lebendig, erotisch, unmoralisch, verderbend. All diese Ausdrücke konnten 1896 ebensogut auf die *Frau* angewendet werden, und sie geben, einer alten Gewohnheit abendländischer Kultur entspringend, einem besonderen Umgang mit dem weiblichen Körper Ausdruck. Genuß und Unterdrückung des weiblichen Körpers lieferten Stoff für die Umschreibung von Wert und Unwert auf anderen Gebieten.¹¹²

Im Tanz glaubt Leppin die überschwängliche Gewalt und die Lust an sich, die in allen Menschen schlummert, erkennen zu können. Er beschreibt den Tanz als etwas Überlebensgroßes. Leppin verweist auf die Geschichte, in der ein König der Salome sein halbes Königreich anbietet, sollte diese für ihn tanzen. Wieder ist für Leppin das Vorbildhafte in der Antike zu finden.

Wie ein ungeheurer Traum mutet uns diese Sage an, weil wir die Wahrheit durch die Mythe spüren, weil wir plötzlich in einer anderen Welt sind, in einem Leben, wo die Blicke so scharf wie Dolche blinken, wo ein Lächeln töten kann, wo ein Mord soviel gilt wie die Liebe und wo es für Herodes beinahe eine Liebesnacht bedeutet, als seine Tochter vor ihm den Tanz der sieben Schleier beginnt. Das Haupt Johannes des Täufers war der Preis. Wie würden wir heute einen solchen Abend bezahlen?¹¹³

Leppin ist weiters der Meinung, dass die jüdisch-christliche Kultur den Menschen die naive Freude an der Schönheit (Nacktheit) genommen hat. Sie hat irdische Zeremonien ins Transzendente verbannt, wodurch die Verbindungen „[...] welche die Dinge unseres äußeren Lebens mit dem tiefsten Brunnen unseres Inneren verknüpfen, beinahe vollständig

¹¹¹ Czerny, Kathrin: Phänomen Wiener Walzer. Vom Gesellschafts- zum Bühnentanz. Wien: Diplomarbeit 2007, S.37.

¹¹² Wagner, Anne M.: Jean-Baptiste Carpeaux. Der Tanz. Kunst, Sexualität und Politik. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989, S.91-92.

¹¹³ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.60.

abhanden kamen.“¹¹⁴ Außerdem habe sie, laut Leppin, den schönsten und einflussreichsten Trieb, den Sexualtrieb, zerstört.

Die Verbindung von Tanz und Erotik hat sich von Anfang an im Religiösen zu verbergen gewusst: „*Wie nahe Religion und fleischliche Liebe, Frömmigkeit und erotische Ekstasen, Andacht und Wollust in diesem Leben einander berühren, wie eines das andere ergänzt und Nährboden für den Nachbar wird, hat die Geschichte fast auf jedem Blatt bewiesen.*“¹¹⁵ Für Leppin hat die Auslebung der Erotik nach dem Sturz des Olymps, durch die Herrschaft des Katholizismus, seltsame Verirrungen begangen. Namentlich nennt er die Sekten der Adamiten, Flagellanten, Paradiesiaken und den entsetzlichen Kult der schwarzen Messe. Für Leppin ist dies nicht verwunderlich. Er ist der Überzeugung, dass das Metaphysische und das Erotische die selbe Quelle hatten, nämlich den Ursprung des menschlichen Lebensantriebs:

Da das Metaphysische im Menschen und sein Erotisches im letzten Grunde gemeinsame Quellen haben, aus denen das Wunder der Schöpfung, die Bestimmung des Menschen, das Wort von der Seligkeit und Verdammnis in einer einzigen roten Rauchsäule täglich und stündlich im Gebären sind, darum treffen sich auch beide Symbole unbewußt immer wieder in unserem Leben.¹¹⁶

Letztendlich gelingt es aber Leppin, genauso wie der Moderne im allgemeinen nicht, sich restlos von der Religion zu befreien: „*Der Moderne ist die Loslösung vom Religiösen letztlich nicht gelungen: religiöse Elemente und Formen sickern in alle Bereiche einer vermeintlich säkularisierten Gesellschaft und bestimmen vor allem die kommunitären Bewegungen. Gemeinschaft in christlicher Tradition bedeutet Einswerdung, Verschmelzung, die letztlich Modell der leidenschaftlichen Liebe ist.*“¹¹⁷ Zu groß ist am Ende die Angst das Losgetretene nicht wieder zu bremsen, Hexensabbat und schwarze Messen stehen allzu drohend im Raum. Der einzige Ausweg in dieser Situation scheint die erneute Flucht in die Religiosität zu sein:

„Die Befreiung der Sinne und des dionysischen Potentials zum Programm zu erheben, wirft die Frage nach der Kontrolle dieses Potentials auf. Ängste vor Infiltration über die Sinne und vor der zerstörerischen Dimension des „Archaischen“ münden komplementär dazu in neue Ordnungsstrategien. Diese laufen vor allem über eine Umstrukturierung der Sinne und das heißt vor allem über eine Umformung der Bewegung. Rhythmus und Tanz bildeten ein wichtiges Element moderner Ideen für eine Neuordnung des Lebens und des Raums, die sich zwischen Utopie und Ordnungsideologie bewegten. So war der kultische Tanz für den „Esprit Nouveau“ ebenso wie für das Bauhaus Bezugspunkt für ein neues Verständnis des Bauens.“¹¹⁸

¹¹⁴ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.57.

¹¹⁵ Ebenda, S.60.

¹¹⁶ Ebenda, S.61-62.

¹¹⁷ Baxmann, Inge: Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S.11.

¹¹⁸ Ebenda.

3.3.5. *Erotik, Satanismus und Mystik*

In den folgenden Kapiteln beginnt Paul Leppin sich vermehrt zu wiederholen, was nicht zuletzt daran liegt, dass sich viele seiner Essays in *Venus auf Abwegen* überschneiden. Themen wie die Antike als Vorbild, Religionskritik und der Wunsch nach einer freieren Sexualität kehren immer wieder. Jedoch versucht Paul Leppin die beiden entgegengesetzten Pole, Religion und Sexualität, zu verbinden, in Einklang zu bringen. Dazu greift er auf Themen wie Mystik, Hysterie, Satanismus, Okkultismus und Schwarze Messen auf, die einerseits helfen sollen diese Versöhnung zu vollziehen, andererseits aufzeigen sollen welche Leiden (Hysterie, etc.) die damals vorhandene Biopolarität bei den Menschen hervorrief.

Auch wenn Leppin selbst der Religion sehr kritisch gegenüber stand, so sah er doch im Okkultismus und Satanismus zuallererst einen fehlgeleiteten Versuch, die Körperfeindlichkeit des Christentums zu bezwingen. So schreibt er: „*Der Satanismus ist ein Produkt erotisch-religiöser Philosopheme. Eine Gotteslästerung mit geschlechtlicher Pointe. Eine sadistische Verzerrung des christlichen Gedankens, eine unbändige Lust an der Finsternis und an der Sünde, an der Lüge und der schmutzigen Grausamkeit.*“¹¹⁹

Die Antwort auf die totale Ablehnung alles Körperlichen kann für Leppin nicht einfach nur die totale Bejahung alles Körperlichen sein, sondern muss als Ziel das Erreichen eines Gleichgewichtes beinhalten. In dem Essay *Liebestollheiten frommer Seelen* beschreibt Leppin den Satanismus als ein Produkt des katholischen Denkens über die Sünde. Die im Religiösen toll gewordene Erotik fand im Satanismus ein Ventil. Er berichtet von einem der konsequentesten Satanisten, einem Domherrn, dessen Name aber nicht genannt wird. Dieser habe des Nachts an kirchlichen Orten Orgien, sogenannte „schwarze Messen“, gefeiert. Leppin schildert in vielen Details wie solche Orgien vonstatten gingen (Geschlechtsverkehr mit dem Teufel, alle nur erdenklichen Lästerungen gegen Gott). Der Darstellung der „schwarzen Messe“ widmet Leppin sehr viel Raum. Trotz seiner strikten Verurteilung, scheint es ihn doch auf eine gewissen Art und Weise zu faszinieren.

In der Schwarzen Messe werden viele Rituale der christlichen Messe „verachtend“ oder „verstümmelnd“ dargestellt, so z.B. die Vormesse (feierliche Eröffnung) und die Opfermesse. Parodiert wird die christliche Messe oft durch einen Frauenkörper, der als Altar gilt, oder durch eine schwarz gefärbte Hostie: „*Die schwarze Messe ist eine Parodie, eine verspottende,*

¹¹⁹ Leppin, Paul: *Venus auf Abwegen*. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.120.

*verhöhnende, zum Teil aber auch kritische Nachahmung der christlichen Messe.*¹²⁰ Als Grund für das Sexuelle aber auch das Gewalttätige in der Schwarzen Messe, die als Ausdruck der Ablehnung der christlichen Kirche dienen soll, wird oft die Befriedigung der sadistisch-erotischen Triebregungen genannt, welche im Christentum komplett unterdrückt werden, ohne ein Ventil zum Abreagieren zu bieten.¹²¹

Zum Ende des 19. Jahrhunderts ist der Satanismus und in weiterer Folge auch die Schwarze Messe mehr Mode, mehr Chiffre, als wirkliche Ideologie. Dies zeigt sich auch am Werke Baudelaires, wobei in Frankreich dieses Thema weitaus inflationärer behandelt wurde als z.B. in Deutschland:

Betrachtet man aber die historische Situation genauer, die politische und gesellschaftliche Zeitsituation und ihre Widerspiegelung im Werk Baudelaires, so erkennt man mit Walter Benjamin, daß „der Satanismus von Baudelaire nicht allzu schwer genommen werden“ darf. Es ist doch mehr nonkonformistische Attitüde, Protesthaltung gegen die Restauration der spießbürgerlichen Ideale der „Ordnung und Ehrbarkeit“.¹²²

Dass dies vermehrt auch einfach „Mitläufer“ oder „Lüstlinge“ anzog, erkannte auch Paul Leppin. Sie waren für ihn die einzig wirklich zu Verurteilenden:

Nur die sind zu verdammen, die kein Eifer und keine Wahrheit lockt, die in diesem Problem nur einen willkommenen Reiz für die Blasiertheit entdecken. In unseren Großstädten insbesondere hat die Langeweile und der Snobismus eine Klasse von Leuten zusammengeführt, die in „theosophischen“ und „okkulten“ Zirkeln lüstern nach Sensationen haschen und in den künstlichen Labyrinthen der Hysterie herumtappen.“¹²³

Der Satanismus im Sinne Baudelaires hat an sich nichts mehr mit der tatsächlichen Anbetung des Teufels zu tun. Es ist mehr ein emotionales Gefühl, das der dualistisch-christlichen Kultur widerspricht. Es gibt eben mehr als Gut und Böse, als Gott und Teufel, Schwarz und Weiß. Gegen genau diese Einschränkung versucht Baudelaire sich zu widersetzen, indem er sich auf die „verachtenswerte Seite“ stellt. Baudelaire ist, wie viele Satanisten, der christlichen Tradition zuinnerst verbunden. Er hat jedoch den Zwiespalt bis zu einem äußersten Punkt vorangetrieben, indem er sich einer der beiden von ihm anerkannten „Seiten“ bedingungslos verschrieben und das damit verbundene Schicksal auf sich genommen hat.¹²⁴

Dies ist etwas, was bei Paul Leppin fehlt. Er hat nie mit der Entschlossenheit Baudelaires Stellung bezogen, er sah sich immer mehr als Vermittler, übersah dabei aber, dass man zuerst ein Gleichgewicht zwischen beiden Seiten schaffen muss, bevor man den Vermittler mimen

¹²⁰ Werner, Helmut: Die Schwarze Messe. Teufelskult und Hexensabbat. Wien: Tosa Verlag 2008, S.10.

¹²¹ Vgl. Ebenda, S.15.

¹²² Schwarze Messen. Dichtungen und Dokumente. Hrsg. v. Ulrich K. Dreikandt. München: Carl Hanser Verlag 1970, S.304.

¹²³ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.95.

¹²⁴ Vgl. Zacharias, Gerhard: Satanskult und Schwarze Messe. Die Nachtseite des Christentums. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion. Wiesbaden: Limes Verlag 1990, S.129.

kann. Aus diesem Grund war Paul Leppin auch nie Satanist, weder im realen Leben noch in seinen Werken. War Leppin politisch nie ein Revolutionär gewesen, so war er es letzten Endes auch das Geschlechtliche betreffend nicht. Wieder offenbart sich der Zwiespalt, der Leppin und dessen Werk so sehr prägt. Auf der einen Seite kämpft er für eine freiere Sexualität, auf der anderen Seite kann er aber das Religiöse nicht komplett über Bord werfen. Schon gar nicht wenn es um den Satanismus geht, der die Religion direkt angreift und lächerlich macht. Sexualität ist etwas zutiefst Politisches. Sie bestimmt die menschlichen Beziehungen und damit auch die Gesellschaft und wie sich diese strukturiert. Es ist daher die logische Folge, dass konservative Kräfte wie die Kirche an einer Veränderung bzw. Lockerung der sexuellen Moral nicht interessiert sind. Paul Leppin saß daher immer zwischen zwei Stühlen. Er betrachtete den Satanismus als eine Seuche die, genau wie die Pest oder Syphilis, schnell wieder verschwinden würde „*Wie jede andere Seuche, wie die Pest oder die Syphilis, brach sich auch die Kraft dieser Krankheit [dem Satanismus] an der Umwandlungsenergie der Jahrhunderte.*“¹²⁵ Neben der bloßen Verachtung und Geringschätzung für den Satanismus wird hier eine zweite Thematik im Werk Leppins evident: Syphilis (vgl. Kapitel 1.3). Die Frage, ob die Kraft, vor allem die gesellschaftliche, der Krankheit Syphilis um 1900 wirklich schon geschwunden war, ist sehr fraglich. Dies scheint eher Wunschdenken Leppins zu sein, der letztendlich an den Spätfolgen genau dieser Krankheit verstarb, deren soziale Stigmatisierung ihm aber mindestens genau so viele Schmerzen bereitete. So war sein Interesse an einem liberaleren Verständnis von Sexualität vielleicht auch in gewisser Weise eigennützig und mit seinem eigenen Schicksal verknüpft. Wäre Syphilis eine Krankheit wie jede andere und kein soziales Stigma gewesen, hätten vielleicht bereits bessere Behandlungsmethoden existiert.

In den folgenden Kapiteln ist Paul Leppin darum bemüht, seine Religionskritik zu relativieren. Er sieht bereits eine Lockerung zwischen religiösen und erotischen Gefühlen, im Sinne einer abnehmenden Bevormundung des Erotischen durch das Religiöse, zumal die Kirche immer mehr an Bedeutung verliert. Letzten Endes versucht Leppin darum seine Vorstellungen von Sexualität mit der zuvor so harsch von ihm kritisierten jüdisch-christlichen Kultur zu versöhnen. Dazu bedient er sich augenscheinlich der Mystik, einem Bereich der christlichen Religion, der stark erotisch konnotiert ist und ihm als „Brückenpfeiler“ dient: „*In der christlichen Tradition gibt es ein Phänomen, das bei der Frage nach der Relation*

¹²⁵ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.125.

*zwischen Eros und Spiritualität nicht fehlen darf: die Mystik. In ihr zeigt sich eine enge Verbindung von Eros und Spiritualität.*¹²⁶

Oft schildern Mystiker ihre Gottesbeziehung in einer erotischen Sprache oder verleihen ihr durch erotische Bilder Ausdruck, auch dadurch wird die enge Verbindung zwischen Mystik und Erotik offensichtlich. Die erotische Sprache soll ausdrücken, dass in der Mystik der ganze Mensch Gott erfährt und nicht nur dessen Geist.

Die erotische Sprache bezeugt [...] also die **Ganzheitlichkeit der Gotteserfahrung**. Der ganze Mensch ist bei der Mystik beteiligt: seine Leidenschaft, seine Begierde, seine Liebeskräfte. Die erotische Sprache der Mystiker und Mystikerinnen kann also ein Indiz dafür sein, daß jene mit ihrem Eros in Berührung sind und durch ihn ihre Gottesliebe als glühend und leidenschaftlich erfahren.¹²⁷

Von Anbeginn des Christentums wurde der Eros immer als weltliche Form der Agape abgetan und verneint. Die Mystik versuchte stets diese abweisende Einstellung aufzuheben. *„Eine Ausnahme stellt allein die Mystik dar. In ihr finden sich die erotischen Kräfte des Menschen in die Gotteserfahrung integriert.*¹²⁸ Diese Einstellung wurde natürlich stets sehr kritisch betrachtet, bedient sich die Mystik doch auch der Rauscherfahrung um dem Göttlichen näher sein zu können: *„Ein beliebter Weg der Suche nach dem heilen Eros ist der Rausch. Doch [...] läuft das berauschte Bewußtsein [...] immer auch Gefahr, richtige Spuren im falschen Codierungssystem zu suchen.*¹²⁹

Tatsächlich war das Verhältnis der christlich-jüdischen Kultur zum Eros von Anbeginn kein reibungsloses. Im Alten Testament wird der Eros als gegeben betrachtet. Er darf sich allerdings nur unter bestimmten gesellschaftlichen Konzeptionen entfalten (hiermit ist die heterosexuelle Ehe gemeint). *„Die destabilisierende, destruktive Seite des Eros findet auch im Alten Testament mehrfache Behandlung, wenn die negativen Folgen von Inzest, Vergewaltigung und Ehebruch für den einzelnen wie die Gesellschaft ausgemalt werden.*¹³⁰

Im Alten Testament weist der Körper jedoch noch keinerlei negative Konnotation auf, er ist von Gott geschaffen und somit gut. Auch in den Evangelien, sowie später bei Paulus, der aber sehr wohl die gesellschaftlichen Spielregeln unter denen die Sexualität ausgelebt werden klar definiert, findet sich nichts was den Eros an sich verteufeln würde: *„Paulus toleriert den Eros, so kann man zusammenfassen, ausschließlich innerhalb der Ehe (am besten zwischen*

¹²⁶ Baier, Christine: Eros und christliche Spiritualität? Walter Schubarts „Religion und Eros“ als Anregung für christliche Spiritualität. Diplomarbeit. Universität Innsbruck 1998, S.23.

¹²⁷ Ebenda, S.26.

¹²⁸ Ebenda.

¹²⁹ Kleber, Jutta Anna: Erotische Mystik – mystische Erotik, S. 189-210. In: Präludien. Kanadisch-deutsche Dialoge. Vorträge des 1. Kingstoner Symposiums. Thema: Interkulturelle Germanistik: The Canadian Context. Hrsg. V. Burkhardt Krause [u.a.]. München: Iudicum Verlag 1992, S.205.

¹³⁰ Heimerl, Teresia: Der vergiftete Eros. Eros, Körperlichkeit und christliche Theologie von der Antike bis zur Postmoderne. In: Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne. Hrsg. v. Charles Martig/ Leo Karrer. Marburg: Schüren 2007, S.19-20.

zwei Christen), und auch hier gilt ihm der Eros nicht als erstrebenswert, sondern als gegeben.“¹³¹ Auch wenn in diesem Zusammenhang die Sexualität nicht gerade als positiver Bestandteil des Lebens betrachtet wird, so wird sie doch auch nicht verurteilt oder verneint. Besonders prägend für das christliche Verständnis von Körper und Sexualität waren das 2. bis 6. Jahrhundert. In diesem Zeitraum bekamen die Körperlichkeit und der Eros eine deutlich negativere Konnotation:

„Eros ist das eindringlichste Beispiel der Desorganisation des Menschen nach dem Sündenfall: Der Körper gehorcht nicht mehr dem Geist, der Geist erschafft sich Bilder, welche den Körper erregen. Der eigenen Körper macht den anderen Körper zum Gegenstand des eigenen Begehrens anstatt zum Gegenüber – all dies ist eine Seite des Eros, vor welcher die Theologie der ersten Jahrhunderte warnt.“¹³²

Das Argument, dass eine „übertriebene“ Körperlichkeit den fremden Körper lediglich zum Objekt des eigenen Begehrens degradiert, ist auch bei Paul Leppin zu finden. Er beschreibt dies immer wieder als eine übertriebene Ichsucht, die den erwünschten Eros zwischen zwei Menschen zerstören kann. Christine Baier schreibt dazu: *„Profane Geschlechterliebe wurde als Hindernis auf dem Weg zum christlichen Heil interpretiert, weil sie nur nach eigener Befriedigung strebe [...]“*¹³³ Letzten Endes ist das christliche Verhältnis zur Körperlichkeit und Sexualität aus mehreren Gründen ein schwieriges:

Das Verhältnis von Eros, Körperlichkeit und Religion ist vor allem deshalb ein problematisches, weil es nicht gelingt, die drei Begriffe positiv miteinander zu denken. Was als Erbe für das Abendland bleibt, ist ein Unbehagen gegenüber dem vergänglichen, defizienten Körper und eine ambivalente Sicht des Eros. Es öffnet sich eine Spannung zwischen dem triebgeleiteten Handeln und der Sehnsucht nach Erlösung; zwischen dem Handeln, das den Strukturen des Sündenfalls gehorcht und diese repräsentiert einerseits und der über den Körper hinausgehenden Sehnsucht nach dem Heil, die sich aus der Mangelhaftigkeit des Körpers und aus der Vereinzelung ergibt, andererseits.¹³⁴

Um seiner Idee einer sexualisierten Religiosität näher zu kommen, interpretiert Leppin die Körperfeindlichkeit der christlich-jüdischen Religion als eine Art „heldenhaftes Missgeschick“: *„Mit dem Christentum kam ein Licht in die Welt, wie es vorher noch niemals erhört worden war. Die Idee der selbstlosen Liebe, die reine Güte des Gedankens, die Abtötung des Fleisches vor den Altarstufen des Geistes, das alles wurde aus einem heroischen Paradoxon, aus einer bemerkenswerten, erstaunlichen Exaltation plötzlich zum Gebot und zum Fundament einer neuen Erde.“*¹³⁵

¹³¹ Ebenda, S.21

¹³² Ebenda, S.25.

¹³³ Baier, Christine: Eros und christliche Spiritualität? Walter Schubarts „Religion und Eros“ als Anregung für christliche Spiritualität. Diplomarbeit. Universität Innsbruck 1998, S.84.

¹³⁴ Bühler, Pierre: Eros und Religion aus biblisch-theologischer Sicht, S. 84. In: Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne. Hrsg. v. Charles Martig/ Leo Karrer. Marburg: Schüren 2007, S.28.

¹³⁵ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.115.

Leppin schreibt weiter, dass durch die kontinuierliche Ausbreitung des Christentums die Liebe der Geschlechter bedauerlicherweise immer weiter zurück gedrängt wurde. Der sexuelle Trieb konnte aber nicht einfach verneint werden, sondern musste auf eine andere Art und Weise befriedigt werden, nämlich durch religiöse Inbrunst bzw. Askese. Dies betrachtet Leppin als positiv. Er versteht den geschlechtlichen Trieb als eine „kosmische Kraft“. Wird diese nicht im Geschlechtlichen ausgelebt, was eine heilende Wirkung hat, sublimieren die Menschen diesen Drang oft durch religiöse Inbrunst. Die daraus resultierenden positiven Ergebnisse (angeblich historisch belegte physikalische Phänomene), zeugen von dieser „kosmischen Urkraft“. Dies ist aber nur bei wenigen Heiligen der Fall, bei den meisten anderen Menschen führt das unterdrückte Verlangen zu abschreckenden Formen, unter anderem zu Satanismus. Die „kosmische Urkraft“ ist ein weiterer Versuch Leppins eine Brücke zwischen der christlich-jüdischen Religion und dem Eros zu schlagen. Für ihn ist die „kosmische Urkraft“ sinngeladend und kann sowohl in religiöser Inbrunst wie auch in ausgelebtem Eros ihre Kraft entfalten. Es scheint als wollte er vermitteln, dass Gott nicht nur etwas Metaphysisches ist, nicht nur etwas „Geistiges“. So versucht er sich langsam der Körperfeindlichkeit der jüdisch-christlichen Religion zu entledigen, ohne jedoch als ungläubig oder unchristlich gelten zu müssen:

Viele verborgene Kräfte der Natur und des Universums, welche die Heiligen nach den Angaben ihrer Zeit beherrscht haben sollen, sind wohl nur am Ende eines langen, mühseligen Weges zu bezwingen, den diese Menschen gegangen sind, und es ist schwer, zu glauben, daß eine derart außerordentliche Summe von Hartnäckigkeit, ein Erfülltsein von einem und dem einzigsten Gedanken, der jedes andere Interesse ausschaltet und das Leben in starre, unabänderliche Bahnen lenkt, nicht doch zum Schluss irgendein außerordentliches Resultat hätte.¹³⁶

Leppin schreibt in weiterer Folge von einer erotischen Religion, die die beiden stärksten Gefühle des Menschen, die religiöse Sehnsucht und die erotische Sehnsucht, ineinander vereint. Dies ist sein Ideal. Tatsache ist, dass der christlich-jüdische Gott nicht selten ein strafender Gott ist. Jede Form der Sexualität, die außerhalb der christlichen Ehe stattfindet, als Sünde gegen Gott zu betrachten. Die Komponente Angst wird also sehr schnell Teil des Eros. *„Die Angst vor dem strafenden Gott schlägt sehr schnell um in Angst vor dem Eros.“*¹³⁷ Das Resultat ist die Askese, die auf die Bereiche Körper, Sexualität und Eros fokussiert ist:

Immer ambivalent ist die Zeichenfunktion des asketischen Körpers. Einerseits macht die Notwendigkeit der Askese, wie sie insbesondere von den Wüstenvätern und in der Folge bald von vielen Christen und Christinnen praktiziert wurde, die Unvollkommenheit und Unwilligkeit des Körpers deutlich. Andererseits führt die erfolgreiche Askese dazu, dass eben am Körper die Verwandlung hin zum Heil, zum *status perfectionis* und zur Wiedererlangung des Paradieskörpers sichtbar wird. Ziel der Askese ist

¹³⁶ Ebenda, S.108.

¹³⁷ Grabner-Haider, Anton: Eros und Glaube. Ansätze einer erotischen Lebenskultur. München: J. Pfeiffer Verlag 1976, S.80.

nämlich nicht der Verlust des Körpers, wie es die Gnosis anstrebt, sondern Wiederherstellung eben des von Gott geschaffenen, noch nicht durch die Sünde verdorbenen Körpers.¹³⁸

Die Abstinenz des Eros kann aber immer nur eine teilweise sein, niemals eine totale. Der Eros lässt sich nicht verneinen, nur verschieben. Der Eros manifestiert sich dann in anderer Ausformung, etwa im Genuss von Schmerzen, etc. Paul Leppin ist der festen Überzeugung, dass asketisches Fasten es jedem Menschen ermöglicht übersinnliche Erfahrungen zu sammeln. Allerdings verurteilt Leppin das heutige christliche Asketentum und gibt wieder den Hellenismus als Ideal an: *„Auch die Griechen waren Asketen, aber Asketiker im Dienst der Freude, die ihren Leib für die Lust und fürs kraftvolle Leben stählten und die Zyniker suchten durch die Askese einen Pfad aus geistiger Verbildung zur Einfachheit der Natur zurück. Aber das moderne Asketentum ist ein Ruin für jeden leisen Ansatz einer gesunden Weitergestaltung.“*¹³⁹ Leppin betrachtet die Askese nur in dem Sinne als positiv, als sie der Stärkung für künftige „Freuden“ dienlich sein kann. Die Verneinung des Körpers als unrein und sterblich lehnt er allerdings ab.

¹³⁸ Heimerl, Teresia: Der vergiftete Eros. Eros, Körperlichkeit und christliche Theologie von der Antike bis zur Postmoderne. In: Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne. Hrsg. v. Charles Martig/ Leo Karrer. Marburg: Schüren 2007, S.24.

¹³⁹ Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S.135.

3.4 Resümee

Paul Leppin ist ein Autor der Gegensätze, ein Zweifler. Die Epoche, die seinem Verständnis von Sexualität am nächsten kommt, ist die der Antike und die der davor existierenden „Naturvölker“ (vgl. Kapitel 3.3.1). Durch den epochalen Abstand zu jener Zeit ist es Leppin möglich, viele Dinge über jene Gesellschaften zu behaupten, die historisch nicht gesichert sind: Leppin erschuf sich sein eigenes erotisches Schlaraffenland.

Auf den ersten Blick erscheint Paul Leppin als ein Erotiker, von anderen Autoren und Kritikern wurde er gar der Pornographie bezichtigt. In seiner Essaysammlung zeichnet er ein ganz anderes Verständnis von Sexualität. Er gibt der jüdisch-christlichen Kultur und den bürgerlichen Gesellschaften die Schuld dafür, dass die Menschen Angst vor der Erotik haben und ein gestörtes Verhältnis zum eigenen Körper vorherrscht. Leppin demonstriert dies an unzähligen Beispielen. Er beschreibt die Entwicklung des Lächerlichen, des Tanzes, der Kleidung, des Festes, des Satanismus und der Mystik. Immer kommt er zu dem gleichen Schluss: die Menschen sind unglücklich und krank vor unerfüllten erotischen Wünschen. Leppin erkennt sehr wohl die politische und gesellschaftliche Dimension der „freien Liebe“ und genau an diesem Punkt geht er den Weg nicht mehr konsequent weiter. Er selbst fürchtet die ungebändigten Kräfte, die solche Veränderungen mit sich bringen würden, fürchtet, dass die gesamte Gesellschaft sich schlagartig verändern könnte. Paul Leppin war alles, nur kein Revolutionär. Er kannte nur ein „Ja, aber“, wodurch es ihm manchmal an Radikalität mangelte.

Das Ziel, das er auf lange Sicht in seiner Essaysammlung verfolgt, ist die Versöhnung der jüdisch-christlichen Kultur mit einer erfüllten Sexualität. Dazu bedient er sich eines Begriffs der „wahren Liebe“. Er betont das Göttliche der „wahren Liebe“ und proklamiert gleichzeitig, dass diese „wahre Liebe“ nicht ohne Sexualität auskommt. Leppin war alles andere als ein Pornograph, er verurteilt diese Pornographie sogar dezidiert in seiner Essaysammlung. Auch war er in vielen Dingen äußerst reaktionär. Er hielt Homosexualität für eine Krankheit. Sein Frauenbild war rückständig und geprägt von Verachtung und eigener sexueller Abhängigkeit. Er sah in den Frauen entweder unersättliche Huren, die die Männer und damit die ganze Welt absichtlich mit ihren Reizen ins Verderben zu stürzen versuchten, oder er stilisierte sie zu Madonnen die unendlich schön und verehrens-wert aber letzten Endes kraftlos waren. Paul Leppin beschreibt in seiner Essaysammlung letzten Endes ein Verständnis von Sexualität, das in keinsten Weise provokant oder liberal ist, an manchen Textstellen wirkt es sogar, wenn schon nicht bürgerlich-konservativ, so aber in jedem Fall äußerst verhalten.

Paul Leppin war kein Pornograph. Er war in seinem Verständnis von Sexualität weder besonders fortschrittlich noch revolutionär. Er propagiert eine Gesellschaft, in der der Mann seine Sexualität in der eigenen Beziehung besser ausleben kann, weil Sexualität außerhalb der christlichen Normen akzeptiert wird. Eine Gesellschaft, in der der Mann von anderen Frauen nicht mehr so angezogen wird, weil die Nacktheit nichts Erotisches mehr hat, die Frauen nicht mehr mit ihrer Kleidung erotische Körperzonen betonen, etc.

Leppin beschrieb mit seiner Essaysammlung eine Gesellschaft, in der es dem Mann leichter fällt seiner monogamen Verpflichtung nachzukommen.

4. Erotik und Sexualität in dem Roman *Daniel Jesus*

4.1 Inhalt

Daniel Jesus, der Protagonist des Romans, ist eine hässliche Erscheinung mit einem „spitzigen, schiefen Buckel“¹⁴⁰. „[...] *Daniel Jesus ist ein Antichrist von monströsen Ausmaßen, mit einem riesigen Kopf, hässlichem Buckel und einem armseligen übrigen Körper.*“¹⁴¹ Er ist ein reicher Fabrikbesitzer, was ihn, trotz seines Aussehens, gesellschaftliches Interesse zu Teil werden lässt. Er hat Spaß am Leid anderer, er ist durch und durch böse. Sein einziges Ziel ist es das Leben seiner Mitmenschen zu zerstören, indem er in ihnen das unbändige Verlangen nach dem alles verzehrenden Eros und einer übertriebenen Ichsucht, weckt. Er ist der personifizierte Antichrist. In „*Prager Jahre deutschsprachiger Autoren*“ wird fälschlicher Weise angenommen, der Ort der Handlung sei Prag: „*Der Handlungsort ist Prag und dessen unterschiedliche gesellschaftliche Schichten*“¹⁴². Dies wird jedoch im Roman an keiner Stelle dezidiert erwähnt, noch lassen etwaige Stadtbeschreibungen in dem Roman auf Prag als den Handlungsort schließen.

Daniel Jesus hat, zum zwanzigsten Geburtstag seines Freundes Baron Sterben, in seiner Villa ein ausschweifendes Fest gegeben. Dieses war für ihn jedoch wenig zufriedenstellend verlaufen, da er keine moralisch hochstehende Dame verführen konnte. Je tiefer seine Opfer fallen, umso größer ist sein Vergnügen. Da er am Vorabend keine Befriedigung fand, macht sich Daniel Jesus auf den Weg zu Schuster Anton, einem selbsternannten Prediger und Asketen, und dessen Betern. Jeden Abend versammelt dieser seine Jünger und seine Frau Margarete um sich, um ihnen das „Reich Gottes“ näher zu bringen. Worin wohl könnte Daniel Jesus größere Befriedigung finden als in der Verführung eines mit sich selbst ringenden Asketen. In der Frau des Schusters Anton erkennt Daniel Jesus sein nächstes Opfer. Ein komplett entgegengesetztes Bild von Weiblichkeit verkörpert die Zigeunerin Hagar. Auf einem Jahrmarkt hat Baron Sterben sie entdeckt und gekauft. Sterben ist der Zigeunerin sexuell hörig, immer mehr verfällt er ihr. Schließlich jagt sie Daniel Jesus mit einer Peitsche aus dem Haus von Baron Sterben. Hagar geht zu Schuster Anton und seinen Betern und wird seine größte Anhängerin, eine inbrünstige Beterin.

¹⁴⁰ Paul Leppin: *Daniel Jesus*. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. von Angela Reinthal und Dierk Hoffmann. – Neuausg., 1. Aufl. Heidelberg: Elfenbein 2001, S.8.

¹⁴¹ Fetz, Bernhard: Kopf und Geschlecht. Paul Leppins Roman „Daniel Jesus“. In: *Neue Zürcher Zeitung* (Internationale Ausgabe), 7. Feb 2002, S.36.

¹⁴² *Prager Jahre deutschsprachiger Autoren*. Hrsg.v. Pravoslav Kneidl. Prag: Prager Edition 2003, S.64.

Im Gegensatz dazu ist Gräfin Regina, eine Bekannte Daniel Jesus', eine vordergründig leidenschaftslose Persönlichkeit. Sie möchte in Ruhe alt werden und ihr restliches Leben ganz der Erziehung ihrer dreizehnjährigen Tochter Marta Bianka widmen. Baron Sterben ist von der Erscheinung der jungen Marta Bianka regelrecht betört: *„Und wenn sie ihre großen, kindischen Samtaugen zu ihm aufschlug, da mußte er immer an eine Ampel denken, die schön und träumend irgendwo entbrannte und sanft und leise, aber doch voll süßer und verhängter Glut war.“*¹⁴³

Daniel Jesus erinnert das Mädchen an seine große Liebe Valeska, welche in dem Roman eine zentrale Rolle einnimmt. Sie ist der Grund warum Daniel Jesus zu dem wurde was er ist – ein Geschlechtsdämon. Sie war die Tochter eines seiner Fabrikarbeiter. Als er sie verführte, war sie kaum älter als Marta Bianka, aus Angst vor ihrem Vater blieb sie bei ihm. Zu bald jedoch hatte Daniel Jesus die sexuellen Gelüste des jungen Mädchens geweckt, so dass sie ihn nicht lieben konnte und versuchte ihn zu töten. Schlussendlich zerschmetterte sie, aus Verzweiflung, ihren Kopf an der Tür ihres Elternhauses. Diesen Verlust hat Daniel Jesus nie überwunden. Valeska jedoch lebt in Marta Bianka weiter. Diese begibt sich eines Nachts heimlich zu dem Haus von Baron Sterben um mit diesem zu leben. Die Geschichte von Valeska hat ihre Triebe erweckt. Doch Baron Sterben weiß ihre Liebe nicht zu schätzen, Marta Bianka ist in der Beziehung unglücklich. Sterben beginnt erneut eine Affäre mit Hagar, die ihn wenig später tötet. Das Herz Marta Biankas ist gebrochen. Sie kehrt zu ihrer Mutter zurück. Währenddessen verfolgt Daniel Jesus seinen Plan, die Frau des Schusters Anton zu verführen, weiter. In einer Spelunke, trifft er auf den Sohn des Schusters, Josef. Dieser ist ein „Strolch“ und seit sieben Jahren mit seinem Vater zerstritten. Mit einem Geldversprechen kann Daniel Jesus Josef dazu überreden, dessen Mutter zu ihm zu bringen. Daniel Jesus zwingt aber niemanden zur Sünde, sondern wartet, dass sich die Menschen von allein versündigen. So offenbart er der nackt vor ihm liegenden Margarete lediglich, dass sie sich innerhalb von sieben Tagen versündigen werde. Als letzte Rettung vor der Sünde erscheint ein Mädchen, Marietta, das angeblich göttliche Visionen hat. Schuster Anton bringt sie aus einem Dorf in sein Haus. Das Mädchen aber spricht mit niemandem außer mit Josef. Die beiden sind die einzigen die am Ende des Romans ihr Glück finden. Wenig später nehmen sich bei den Händen und verlassen die Stadt, ohne einmal zurück zu schauen.

Währenddessen verführt Hagar den Schuster Anton. Sie erzählt ihm, dass Daniel Jesus ein Fest geben wird, bei welchem die Frau des Schusters, als die Braut des Antichristen, nackt zu seiner Rechten sitzen wird. Die Asketen sind bezwungen, alle Protagonisten des Romans sind

¹⁴³ Paul Leppin: Daniel Jesus. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. von Angela Reinthal und Dierk Hoffmann. – Neuausg., 1. Aufl. Heidelberg: Elfenbein 2001, S.26.

sexualisiert. Daniel Jesus feiert seinen Triumph mit einem großen Fest. Das Fest, die Orgie in Daniel Jesus' Villa ist der krönende Abschluss. Daniel Jesus feiert den Sieg des Sexus, den er in das Leben alle Protagonisten des Romans gebracht hat, über die Religion, die Liebe und die Moral. Am Ende des Romans muss Schuster Anton beobachten, wie seine Frau Margarete zur Braut des Antichristen Daniel Jesus wird. Er erhängt sich daraufhin an einem Baum. Auch Marta Bianka bleibt der Orgie nicht fern und erkennt ihre Mutter unter den Feiernden. Verschreckt sucht sie das Weite.

Daniel Jesus Werk der Zerstörung ist somit vollendet. Baron Sterben wurde durch den Sexus, in der Gestalt von Hagar, getötet. Marta Bianka hat sich Baron Sterben hingegeben, am Ende wendet sie sich, aus Enttäuschung, von der Liebe ab. Die Frau des Schusters hat sich mit Daniel Jesus gegen Gott und ihren Mann versündigt. Der Schuster Anton versündigt sich mit Hagar gegen Gott und seine Frau und begeht danach Selbstmord, womit er sich noch einmal gegen Gott versündigt. Gräfin Regina verfällt Valentin, der sie körperlich auslaugt und gleichzeitig ihrer Tochter Marta Bianka nachstellt. Hagar bleibt ihrem allmächtigen Sexus verfallen, der sie für den Rest ihres Lebens peinigen wird und Daniel Jesus wird nicht lange von seiner Genugtuung zehren können. Schon bald wird er wieder Menschen ins Verderben stürzen – seiner eigenen Befriedigung wegen. Nur Josef und Mariette geben am Ende des Romans ein wenig Hoffnung auf ein erfülltes und glückliches Leben.

4.2 Rezeption

Paul Leppins Roman *Daniel Jesus* sorgte bei seinem Erscheinen im Jahre 1905, im Leipziger Verlag F. Rothbarth, im bürgerlichen Prag für großes Aufsehen. Der Roman erschien im selben Jahr noch in Berlin und abermals in Leipzig im Verlag Jaques Hegner.¹⁴⁴ Die meisten Literaturkritiker verschmähten den Roman. Sie sahen in ihm nichts als Obszönität und Pornographie: „Die offizielle zeitgenössische Literaturkritik war sich einig. *Daniel Jesus* [im Originaltext kursiv], Paul Leppins erster Roman, dem es gelang, überregionales Aufsehen zu erregen, gehörte zu den literarischen Mißgeburten.“¹⁴⁵ Dierk Hoffman und Angela Reinthal dazu: „Die zeitgenössische Literaturkritik sah in *Daniel Jesus* allerdings nur eine ‚alberne Schmieralie‘ (Arthur Eloesser, 1906) oder fällte bloße Geschmacksurteile: ‚Selten habe ich ein widerlicheres Buch in die Hand bekommen‘ (Richard Schaukal, 1906).“¹⁴⁶ Außerdem wurde Leppin mit Desinteresse abgestraft:

In Prag aber, Leppins Heimat, herrschte eisiges Schweigen. Leppin bemerkte selbst darüber: „Über meinen Roman ‚Daniel Jesus‘ ist bisher in keinem einzigen deutschen Blatte in Prag ein Wort verloren worden, obschon er nun bereits weit vor einem Jahr erschienen und gegenwärtig eine tschechische Übersetzung vorbereitet wird. Bloss das ‚Prager Tagblatt‘ brillierte mit einigen Aperçus über die bereits bekannte Perversität von Stoff und Verfasser. So wird bei uns in Prag deutschböhmisches Literatur gefördert.“¹⁴⁷

Die negativen Reaktionen sind, wie von Leppin angedeutet, sehr Prag spezifisch und wahrscheinlich durch die durchwegs konservative Grundhaltung der Prager Deutschen zu erklären. In Berlin nämlich, dem damaligen Zentrum der Exzentriker, wurde Leppins Roman sehr positiv aufgenommen: „L.s Ruhm begründete der ekstatische Roman *Daniel Jesus* [im Original kursiv] (1905), der vor allem bei den Berliner Expressionisten Anerkennung fand.“¹⁴⁸ Paul Leppin und sein Roman „*Daniel Jesus*“ waren für Prag Politikum und Provokation zugleich. Die Obrigkeit vermutete hinter dem Roman das Sprachrohr einer aufbegehrenden Jugend – Paul Leppin war bei Erscheinen des Romans siebenundzwanzig Jahre alt. Eine seiner wenigen aber vehementesten Fürsprecherinnen war Else Lasker-Schüler: „Ein großer kantiger Vampirflügel mit Apostelaugen schwebt Paul Leppins Roman: ‚*Daniel Jesus*‘ vor mir auf. Hier wandelt nicht das Werk auf Füßen, und ich suche nicht nach seiner

¹⁴⁴ Hoffman, Dierk/ Reinthal, Angela: Nachwort. S.121-134. In: Leppin, Paul: *Daniel Jesus*. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. Von Angela Reinthal und Dierk Hoffman. Heidelberg: Elfenbein. 2001, S.127.

¹⁴⁵ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.8.

¹⁴⁶ Hoffman, Dierk/ Reinthal, Angela: Nachwort. S.121-134. In: Leppin, Paul: *Daniel Jesus*. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. Von Angela Reinthal und Dierk Hoffman. Heidelberg: Elfenbein. 2001, S.133.

¹⁴⁷ Kritik der Kritik, S.37. In: Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.53.

¹⁴⁸ Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Hrsg. v. Kurt Böttcher. Bd.2. 1993, S.472.

Erde. Paul Leppins Roman ist eine Flügelgestalt, Himmel und Hölle schöpfen Atem aus ihrem rauschenden Brunnen.“¹⁴⁹

Doch Paul Leppin wollte die Vorwürfe nicht so einfach auf sich sitzen lassen und unternahm alles um sich des, ihm anhaftenden, Rufes der Pornographie zu entledigen. Es sollte ihm nicht gelingen. Dirk O. Hoffman schreibt dazu, *Daniel Jesus* sei das Werk

[...] das Leppins ‚Ruhm‘ begründete, zur selben Zeit aber auch mitverantwortlich war für das spätere Schweigen, das ihn umgeben sollte. Zustimmung wie Ablehnung beruhten jedoch weitgehend auf einem Mißverständnis, da beide Seiten primär die Oberfläche, das Sexuelle, sahen und dementsprechend ihn als ‚Spezialist<en> für erotische Probleme‘ betrachteten oder begünstigten, auf die ‚pubertätsstrotzende Freude an tiefen Halsausschnitten und niedlichen Himbeer-Brüstchen‘ hinzuweisen, oder aber bemerkten: ‚Es ist sehr schade und zu bedauern, daß ein Kötter wie Paul Leppin so ersichtlich ‚den großen Auflagen‘ (Max Fürstenberg, 1919/20) zuliebe arbeitet.‘¹⁵⁰

1906 veröffentlichte Paul Leppin in der Zeitschrift *Kritik der Kritik* eine Verteidigungsschrift, die alles Pornographische im „Daniel Jesus“ verneinte und das Unschuldige und Kindliche an diesem Roman hervorstrich:

Ich habe die Not und die Angst der Menschen darin [im Daniel Jesus] zu schildern versucht, die von der Qual des Geschlechts gepeinigt sind. Ich habe von einem Gottesreich darin erzählt, von einem Land der Verheißung und des Friedens, von einem Bund der Gebete und des Glaubens, den ein einziger Mann in ein paar Stunden zerstört, der die Habgier der Sinne mit wunderbarer Geschicklichkeit wachrüttelt. Dieser Mann ist Daniel Jesus, der umgekehrte Messias, der böse Erlöser. [...] Und ich bin mir bewußt, von Anfang bis zu Ende ein durchwegs keusches Buch geschrieben zu haben: die bange, hilflose Geschichte der Menschen, denen die Liebe den Leib und die Seele zerdrückt, und es sind auch Stellen in diesem ‚Daniel Jesus‘, die ich zwischen wüsten und traurigen Dingen beinahe andächtig mit kinderseligen Händen schrieb. Mein Buch ist keusch in jenem Sinne, der sich frei weiß von lüsternen und feilen Aspirationen, weil es keinem und auch nicht dem feinsten Witzchen und keinem irgendwie gearteten Appetitchen entgegenkommt. Lebegreise würden enttäuscht sein von der einfachen Garnitur des Sexuellen darin und würden wahllos wieder zu ihrer Budapester Belletristik greifen.¹⁵¹

Zwei Jahre später, 1908, veröffentlicht Paul Leppin mit dem Roman *Berg der Erlösung* ein Werk, in dem er sein Hauptaugenmerk nun auf den Glauben legt. Der Sexus tritt in den Hintergrund. Auch dies ist eine direkte Reaktion auf sein anrüchiges Image. An seine Braut Henriette schreibt er 1907: „*Es ist möglich, dass mir die Leute bei diesem Buch die Vorwürfe ersparen werden, die ich bisher hören mußte und die sich immer so ein bißchen um die Begriffe ‚Sittlichkeit‘ und ‚Unsittlichkeit‘ herumdrückten.*“¹⁵²

Doch diese Erwartung Leppins, auch bei der Neuauflage des *Daniel Jesus* 1919, erfüllte sich nicht. Zuvor wurde der Roman noch im Jahrgang 1910/1911 der Zeitschrift *Der Sturm*

¹⁴⁹ Lasker-Schüler, Else (1908). In: Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.52.

¹⁵⁰ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.35.

¹⁵¹ Kritik der Kritik, S.36.

¹⁵² Leppin, Paul: Brief an seine Braut vom 23. Januar 1907. In: Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.59.

veröffentlicht, eine der bekanntesten expressionistischen Zeitschriften im deutschsprachigen Raum. Zu diesem Zwecke überarbeitete Leppin den Roman leicht. Wörter wurden getilgt, das gesamte Werk konzentrierter gestaltet. Die Textanalyse des Romans, die im Verlauf der Arbeit folgen wird, wird sich an dieser Version orientieren. Im Jahre 1919 erschien der Roman *Daniel Jesus* in zweiter Auflage, im Verlag Eduard Strache in Wien und Leipzig. Die Titelseite wurde von Alfred Kubin gestaltet. Diese Ausgabe orientiert sich jedoch wieder überwiegend an der Version von 1905.¹⁵³ Doch auch die Kritik der zweiten Ausgabe des *Daniel Jesus* fällt nicht minder abweisend aus. So ist in einer Buchbesprechung vom März 1920 zu lesen:

Die beiden kleinen Romane [„Hüter der Freude“ und „Daniel Jesus“] Leppins stammen aus jenem literarischen Zeitalter, in dem der physiologische Impressionismus (nach Lamprechts Terminologie) an der Tagesordnung war. Eine Reihe von erotischen Erlebnissen, wild begehrenden Weibern, die exhibitionistische Freude am Aufdecken des Verhüllten und die Suche, den Bürger zu ärgern, brodeln durcheinander in dem Gemisch, das heute schwerlich irgendeinen Genießer berauschen dürfte. Indessen hat sich darin das eigenartige Prager Aroma erhalten aus jenen Jahren, da das Ghetto noch stand und die alte Wunderstadt eine Schar deutsch-jüdischer Talente gebar. Insofern kann den gewiß nicht talentlosen Geisteskindern Leppins das Lebensrecht gegönnt werden, vor allem dem ersten, während der ‚Daniel Jesus‘ doch allzu wild in phantastische Sphären, die dem Verfasser nicht erreichbar sind, hinausstrebt. G.W.¹⁵⁴

Diese Kritik erscheint deshalb sehr aufschlußreich, weil die eklatante Fehlinterpretation des *Daniel Jesus* am Ausdruck der „Freude am Aufdecken des Verhüllten“ sehr gut fest zu machen ist. Leppin beschreibt in seiner Essaysammlung *Venus auf Abwegen* (vgl. Kapitel 3) sein Verständnis von Nacktheit. Er betrachtet diese als etwas keusches, Nacktheit soll nach Leppin im Idealfall nicht erregen. Genau dies wird ihm in dieser Kritik aber unterstellt. Auch die Kritik von Hermann Broch, anlässlich der zweiten Auflage des *Daniel Jesus*, ist besonders aufschlussreich, zumal Broch dem Irrtum erlag, es handle sich bei dem Roman um eine Ersterscheinung. Dies unterstreicht vor allem, dass der Vorwurf des Epigonenhaften gegenüber Leppins Roman nur schwer zu halten ist:

Ein Buch, sehr aus dieser Zeit geboren. Es demonstriert mit einer gewissen Handgreiflichkeit den Begriff der Moderne. Es ist kein Kriegsbuch, doch die Zeit ist auch in ihm aus ihren Fugen. In einer labil gewordenen Welt, die alles mit ihrer Religiosität verloren hat, verfällt eine wahnsinnig gewordene Gesellschaft dem buckligen Propheten der Sinne, dem Alberich Daniel Jesus. Selbst jene, die in erneuter Askese Gott wiederzufinden hoffen, müssen am Blute zugrunde gehen: Weib und Dame, Gottsuche und Ästhet, Kind und Dirne, Künstler und Bürger werden durch eine Reihe orgiastischer Szenen dem Unentrinnbaren zugehetzt. Die Technik, mit der dies vollzogen wird, ist von der gleichen konzentriert-handgreiflichen Modernität.¹⁵⁵

¹⁵³ Hoffman, Dierk/ Reinthal, Angela: Nachwort. S. 121-134. In: Leppin, Paul: *Daniel Jesus*. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. Von Angela Reinthal und Dierk Hoffman. Heidelberg: Elfenbein. 2001, S.126-129.

¹⁵⁴ G.W.: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. N. F. XI (1920), Sp.559-560.

¹⁵⁵ Broch, Hermann: *Schriften zur Literatur 1: Kritik. Kommentierte Werkausgabe 9/1*. Hrsg. v. Paul Lützler. Frankfurt: 1976, S. 348-349.

Doch auch nach der zweiten Auflage wurden die Stimmen, die Paul Leppin Pornographie und Lüsternheit unterstellten nicht leiser. So schreibt Peter Demetz im Jahre 1953: „*Max Brod ließ sich auf ein Spiel mit dem Eros ein, das er erst später religiös überwand; Paul Leppin stürzte in die Abgründe einer Sexualität, die jedes menschliche Antlitz zur Unkenntlichkeit verzerrte. Mangel an Wiederhall war Mangel an Sprache[...]*“¹⁵⁶ und Ernst Schremmer 1962/63: „*Manches sehr persönliche [in Leppins Werk] wird uns heute nicht mehr interessieren, in den meisten Romanen stößt uns die gequälte Geschlechtlichkeit ab.*“¹⁵⁷

Auch wenn die heutige Literaturwissenschaft den Roman *Daniel Jesus* differenzierter betrachtet, so steht immer noch dieser eine Roman und der Verdacht der Anrüchigkeit im Vordergrund einer jeden Gesamterfassung von Paul Leppins‘ Werk oder auch nur eines Lexikonartikels. Jürgen Senke schreibt 1987: „*der [gemeint ist Leppin] als Erotiker der große Tabu-Brecher von Prag war.*“¹⁵⁸ Dirk Hoffmann, einer der besten Leppin Kenner schreibt 1988: „*‘Daniel Jesus‘ wurde von manchen Zeitgenossen als Pornographie oder Apotheose des Satanismus mißverstanden und wird heutige Leser durch die schwül-dekadente Atmosphäre und den exzessiven Sprachstil irritieren.*“¹⁵⁹ Auch in den meisten Lexikonartikel über Paul Leppin ist dieses Thema ein zentrales: „*Mit ‚Daniel Jesus‘ (1905) hatte er einen Skandalerfolg (wegen der als anstößig und blasphemisch empfundenen Erotik des Romans).*“¹⁶⁰ und weiters: „*Sinnlichkeit und Erotik als Grundmotiv seines literarischen Werks bestimmen seinen 1905 erschienen, heftig umstrittenen Roman Daniel Jesus [im Originals kursiv] [...].*“¹⁶¹

Wie ein Schauspieler, der Zeit seines Lebens mit einer Rolle ringt, die ihn vereinnahmt, sein Bild in der Öffentlichkeit bestimmt, genauso rang Paul Leppin sein ganzes Leben lang mit dem *Daniel Jesus*. Dieser Roman begründete zwar seine Bekanntheit in der Öffentlichkeit, ebnete den Weg für seine literarischen Erfolge, reduzierte ihn aber gleichzeitig für immer auf das Bild des Pornographen, des Lüstlings. Treffend schreibt dazu Dierk O. Hoffmann:

Die meisten Urteile über PL stützen sich – so scheint es zumindest – nur auf die Kenntnis dieses Werkes [Daniel Jesus]. Das Problem der Sexualität beherrschte PL sein ganzes Leben, doch das allgemein übliche

¹⁵⁶ Demetz, Peter: *Rene Rilkes Jahre*. Düsseldorf: Verlag 1953, S.110.

¹⁵⁷ Schremmer, Ernst: *Dem Prager Dichter Paul Leppin zum Gedenken*. In: *Sudetendeutscher Kulturmanach*. Bd.4. 1963/63, S.76.

¹⁵⁸ Senke, Jürgen: *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien, Hamburg: Zsolnay 1987, S.394.

¹⁵⁹ Sudhoff, Dieter: *Nachwort*. In: *Leppin, Paul: Der Gefangene. Gedichte eines alten Mannes. Mit einem Nachwort hrsg. v. Dieter Sudhoff*. Siegen: Univ-Gesamthochschule 1988, S.38.

¹⁶⁰ Zwahr, Annette (Hg.): *Brockhaus-Enzyklopädie*. Bd.16, S.624.

¹⁶¹ Killy, Walther (Hg.): *Deutsche biographische Enzyklopädie*. Bd.6. 1997, S.336.

Urteil [...] berücksichtigt – falls es nicht modifiziert wird – nur eine Seite, den *sexus necans*, nicht jedoch die erlösende Liebe, die bei PL – selbst im Daniel Jesus – eine ebenfalls entscheidende Rolle spielt.¹⁶²

¹⁶² Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.174.

4.3 Daniel Jesus – Textanalyse

4.3.1 Abschnitt 1

Zu Beginn des Romans streift Daniel Jesus durch die Straßen seiner Stadt, die nicht näher bestimmt wird.¹⁶³ Er verfolgt den Abend, der personifiziert „wie ein tolles und boshaftes Tier“ vor ihm herläuft und „zuchtlose[n] Augen“ besitzt.¹⁶⁴ Er möchte den Abend endlich zu fassen bekommen und töten: „Wer so den Abend erwürgen könnte! Denn der Abend war böse.“¹⁶⁵ Von Anfang an steht der Abend, die Nacht, als etwas Böses und Sexualisiertes im Raum. Er quält DJ, aber er bekommt ihn nicht zu fassen, auch wenn er sich von diesem gerne befreien würde. Im christlichen Glauben stellt der Abend bzw. die Nacht, die Zeit ohne Licht, tendenziell eine Gefahr dar. In der Nacht dürfen, mit wenigen Ausnahmen, keine Gottesdienste abgehalten werden, da diese Zeit als besonders sündig gilt und das Böse begünstigt (vgl. Kapitel 3.3.5). Der Abend könnte im weitesten Sinn also auf eine der sieben Todsünden, die Wollust, verweisen. Dass der Abend DJ quält und er diesen erwürgen möchte beschreibt ihn tendenziell als Opfer und nicht als Täter, als der er den ganzen Roman hindurch oberflächlich wirken mag. Seine spätere Boshaftigkeit fußt darin, dass er dem „Bösen“ den ganzen Roman hindurch erlegen ist.

Es folgt eine Beschreibung des Abends, diese weist große Ähnlichkeit mit DJ selbst auf. Diese Tatsache, und dass er den Abend im Spiegel erblickt, deuten darauf hin, dass DJ selbst der Abend, das Böse, der Sexus ist bzw. dass dieser von ihm Besitz ergriffen hat: „In jedem Spiegel war es, in den er hineinsah, und hinter jedem Fenster, an dem er vorbeiging, hing es wie eine Larve.“¹⁶⁶ DJ deutet an den Abend besiegen zu wollen, indem er sich diesem hingibt um ihn dann zu erwürgen. Der Abend, der Sexus, war stärker und hat über DJ Macht ergriffen. Dadurch wird DJ selbst zum Verfolgten. Das furchtbare Antlitz, von dem er jede Nacht träumt, verfolgt ihn. Er fleht zu Gott und beginnt zu laufen, als er zu einer Laterne kommt, zum Licht kommt, ist die Angst plötzlich vorbei. Fast ironisch klingt der folgende Satz: *Er mußte wirklich zum Arzt gehen in den nächsten Tagen, denn er hatte Visionen.*¹⁶⁷ In seiner Essaysammlung *Venus auf Abwegen* geht Paul Leppin auch näher auf Visionen Heiliger ein. In seinem Denken ist es nur zutiefst gläubigen Menschen möglich Visionen zu

¹⁶³ In: *Prager Jahre deutschsprachiger Autoren. Hrsg. v. Pravoslav Kneidl. Prag: Prager Edition 2003.* wird Prag als Handlungsort des Romans beschrieben. Es gibt aber keinen, wie auch immer gearteten Hinweis auf die Richtigkeit dieser Behauptung.

¹⁶⁴ DJ, S.5.

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ DJ, S.6.

¹⁶⁷ DJ, S.7-8.

haben (vgl. 3.3.5). DJ ist offensichtlich zu schwach, schon zu sehr von der „anderen Seite“ vereinnahmt, als dass es sich hierbei tatsächlich um göttliche Visionen handeln könnte. Er glaubt selbst nicht daran und deutet einen Krankheitszustand an, der ärztlich behandelt werden muss. Er weiß, dass Gott ihn bereits verlassen hat.

Paul Leppin selbst bezeichnet DJ als „den umgekehrten Messias, den bösen Erlöser.“¹⁶⁸ Jesus Christus wird ebenfalls als Messias bezeichnet. Die Verbindung mit dem Namen Daniel deutet Dierk Hoffmann folgendermaßen:

Daniel bedeutet jedoch (hebr.) „Gott ist Richter“. In den Erzählungen Daniels wie auch in der Ikonographie (z.B. Daniel in der Löwengrube) wird die Macht Jahwes gezeigt. Die Bedeutung, die PL dieser Namensverbindung gibt, beruht wahrscheinlich darauf, daß in den Visionen Daniels vom Antichrist die Rede ist. Der Antichrist, das menschliche Werkzeug Satans, wird oft als in einer Einzelpersönlichkeit [...] verkörpert gedacht.¹⁶⁹

DJ ist, gleich wie Jesus Christus, ein Erlöser und Richter, aber ein entgegen gewandter. DJ versucht die Welt nicht von der Sünde zu erlösen, er versucht die Welt durch die Sünde zu erlösen. DJ ist eine Art satanischer Erlöser. Paul Leppin war dem Satanismus gegenüber sehr skeptisch. Er war überzeugt davon, dass die körperfeindliche jüdisch-christliche Kultur nicht einfach durch das totale Gegenteil, die unbedingte Körperbejahung und das Ich als einzige Größe, ersetzt werden sollte. Er plädierte für eine explizitere Differenzierung. DJ ist Ausdruck dieser Kritik. Genauso wenig wie die jüdisch-christliche Kultur ihr Versprechen vom Erlöser gehalten hat, tat es der Satanismus in der Gestalt von DJ. So beschreibt Hoffmann DJ an anderer Stelle folgendermaßen: „*Daniel Jesus – häßlich, gnomenhaft, bucklig, reich – sucht sein Leben im Zerstören, in der Schönheit des Untergangs, zu genießen. Der Frieden der Seele ist ihm versagt geblieben.*“¹⁷⁰

Dierk Hoffmann glaubt, dass „*die äußere Gestalt als Widerspiegelung der inneren Haltung (platonische Doktrin) und die Umkehrung, die innere Haltung als Reaktion auf die äußere Gestalt[...]*“¹⁷¹ verstanden werden kann. Sowohl die äußere Gestalt als auch die innere Haltung könnten also als Resultat der entstellenden Fesseln der Moralvorstellungen der christlich-jüdischen Kultur gewertet werden.

Am Vorabend hatte DJ in seiner Villa eine Orgie veranstaltet. Anlass war der zwanzigste Geburtstag seines Freundes Baron Sterben gewesen. DJ' Meinung nach war diese Orgie aber nicht befriedigend gewesen, da keine Fürstin oder Heilige anwesend gewesen war, die er hätte verführen können:

¹⁶⁸ Kritik der Kritik, S.36. In: Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.174.

¹⁶⁹ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.174.

¹⁷⁰ Ebenda, S.38.

¹⁷¹ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.175.

Eine Fürstin hätte er finden müssen! Aber eine Fürstin der Seele, keusch und gut, damit ein wenig Tragik dabei sei, ein wenig Kampf und Schande und Sünde. Eine Heilige hätte auf seinen Knien sitzen müssen und Rosen auf seinen häßlichen Buckel streuen und seine verkrüppelten Füße küssen und dem Baron Sterben splitternackt den Champagner reichen. So war es dumm und langweilig gewesen. Diese Bürgerstöchter hatten keine Seelen.¹⁷²

DJ ist ein Ruheloser, ein Getriebener. Er kann erst ruhen, wenn sich alle gegen Gott versündigt haben, wenn alle dem Sexus, seinem Gott, erlegen sind. Dies zu erreichen ist sein hehres Ziel, ist seine Berufung, alleine dies gibt ihm Befriedigung. Je tiefer die Person fällt, die sich versündigt, desto höher die Befriedigung für DJ. Niemand könnte tiefer fallen als eine Heilige oder eine Fürstin. DJ tut aber niemandem Gewalt an, der Sünder muss sich aus freien Stücken versündigen. DJ' Handeln, die Orgien, die er feiert, verweisen auch auf den Ritus der „schwarzen Messe“. Oberstes Ziel von schwarzen Messen war es, die christlich-jüdische Kultur zu verhöhnen. Dies wurde zumeist dadurch erreicht, dass die Messen an unreinen Plätzen abgehalten wurden, die Hostien entehrt wurden oder Frauen als Altäre dienten. Daniel Jesus beanstandet an seiner Orgie, dass es keine richtige „Entehrung“ gegeben hätte. DJ fordert jedoch nicht unbedingt eine Entehrung des Glaubens, sondern vielmehr eine der wahren Keuschheit. Die Bürgerstöchter können ihm hier nicht wirklich Befriedigung verschaffen, da sie nicht von tiefstem Herzen keusch sind, sondern nur aus Zwang, aus Angst vor einem Verstoß gegen die gesellschaftlichen Konventionen. Was Daniel Jesus aber suchte war eine Frau, eine Heilige, die aus tiefster Überzeugung keusch war. Eine solche ins Verderben zu stürzen würde eine wahre Befriedigung für ihn bedeuten. DJ repräsentiert nun genau das, wovor er kurz zuvor noch geflüchtet war, das Böse. Das Böse reizt das Reine, das von Herzen Gute immer am meisten. Insofern lässt sich daraus tendenziell auch das Ideal, das Leppin im *Daniel Jesus* anstrebt, ablesen.

Im Roman ist Paul Leppins Ideal von einer Frau eine keusche Frau. Sie ist wahrhaft keusch, nicht weil es die Religion oder die Gesellschaft gebietet. Dies ist wichtig, denn solche Frauen werden in der Ehe immer noch keusch sein. Die wahrhaft keusche Frau ist aus Liebe keusch, hat sie den Mann den sie liebt geheiratet, gibt sie sich nur ihm körperlich voll und ganz hin. Eine solche Frau, die aus Überzeugung und nicht aus Angst oder Zwang keusch ist, zu verführen, würde für DJ den größten Triumph bedeuten. So schreibt Leppin weiter: „*Er [DJ] mußte Seelen sehn, wenn sie nackt und betrunken waren. Das liebte er.*“¹⁷³

Da DJ am Vorabend nicht bekommen hatte was er wollte, macht er sich auf den Weg zu Schuster Anton und dessen Betern. Der Schuster empfing DJ immer abweisend. Zum einen weil er DJ dafür wie er sein Leben führte verachtete, zum anderen weil von DJ auch eine

¹⁷² DJ, S.9-10.

¹⁷³ DJ, S.10.

sexuell-sündige Gefahr ausging: „*Sie würden ihn[DJ] frostig empfangen, Schuster Anton und seine Beter. Sie wußten ja immer alles, was er tat. Sie waren wie das böse Gewissen.*“¹⁷⁴ Der Schuster Anton ist, zumindest teilweise, einem historischen Vorbild nach empfunden: „*Das historische Vorbild von Meister Anton [...] war der Schuster-Prediger Johann von Leyden (1509-1536), der Führer der Wiedertäufer in Münster, der sich vom König ausrufen ließ und die Stadt zum Schauplatz zahlreicher religiös-fanaticher und grob-sinnlicher Ausschweifungen machte*“¹⁷⁵. Der Roman ist ein Werk, das vehement Kritik an den Extremen übt. Auf der einen Seite DJ, der im Namen des Sexus die Extreme lebt, auf der anderen Seite Schuster Anton, der im Namen der Askese ebenfalls die Extreme lebt.

DJ wirkt während des Zusammentreffens mit Schuster Anton und dessen Betern eingeschüchtert. Der reiche, mächtige und teuflische Daniel Jesus empfindet vor dem armen Schuster Anton und dessen Moral Furcht. DJ macht den Eindruck eines Süchtigen, der alles tut um zu seiner Droge zu kommen. Ist die Sucht gestillt, wird er reuig. Schuster Anton und seine Beter sind zwanghafte Asketen, die Gott darum bitten ihnen die Kraft zu geben sich nicht zu versündigen. So wirkt auch die Beschreibung von Schuster Antons Erscheinung sehr verbissen und verbittert: „*Bartlos in trotziger Askese, mit einem Mund, der wie ein Säbelhieb in seinem narbigen Gesicht geblieben war.*“¹⁷⁶ In Askese zu Leben kostet viel Kraft und hinterlässt auch körperliche Spuren – ausgemergelte Körper. Leppin selbst weist in seiner Essaysammlung *Venus auf Abwegen* (vgl. Kapitel 3.3.5) darauf hin, dass die Askese nur das Leben sehr weniger Menschen zum Positiven hin verändert hat. Paul Leppin beschreibt Schuster Anton ebenfalls als Erlöser: „*Der[Schuster Anton] war ein Messias und Erlöser[...]*“¹⁷⁷ Von Anfang an versucht Paul Leppin, so unterschiedlich DJ und Schuster Anton auf den ersten Blick scheinen mögen, die Parallelen der beiden aufzuzeigen. Beide haben sich verrannt, haben das Mittelmaß verloren, sich selbst zu Erlösern hochstilisiert und das wichtigste im Leben aus den Augen verloren: die Liebe. Die folgende Erläuterung zu DJ‘ Wesen kann interessanterweise in umgekehrter Weise genauso für Schuster Anton und seine Beter gelten:

Sein Wesen ist geprägt von der Negation des Bestehenden, dem negativen Blick, der alles, einschließlich das eigene Sein, in eine Mißgestalt verwandelt, damit an sich und der Welt leidet, sich als ein Ausgestoßener erfährt, gekennzeichnet und verhöhnt. Seine Du-Bezogenheit kann für ihn nur eine des Hasse und des Besitzen- und Beherrschenwollens sein. Und diesem Dämon vermag niemand zu widerstehen, der unter der Maske der Selbstaufgabe eigentlich Selbstbefriedigung sucht, für den die an ihn herantretende Versuchung erst als Resultat seines Mühens zur Versuchung wird. Er, der glaubt, die Antwort auf seine irdische Not, das Gefühl des Unbehaustseins, nicht in einer Bejahung und Bewältigung

¹⁷⁴ Ebenda, S.10-11.

¹⁷⁵ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.41-42.

¹⁷⁶ DJ, S.12.

¹⁷⁷ DJ, S.13.

des Diesseits, seiner gesellschaftlichen Existenz, zu finden, sondern in der Weltvereinigung, des sich In-sich-selbst-Zurückziehens, verkennt das Göttliche, das das Absolute ist und sich nicht spalten läßt in Materie und Geist, Böses und Gutes.¹⁷⁸

Dierk Hoffman schreibt zu der gleichen Fragestellung an einer anderen Stelle expliziter: „*Sie scheinen Daniel Jesus so fern zu sein in ihrem asketischen Ringen um den Frieden und das Seelenheil. Aber ihre Negierung alles Fleischlichen, ihrer Sehnsucht nach Gott, hat die gleichen Wurzeln, nur das Vorzeichen ist umgekehrt: Daniel Jesus ist Sadist, Meister Anton und seine Anhänger sind Masochisten.*“¹⁷⁹. Der Grund, die Absicht, die Sehnsucht ist die gleiche, nur das Vorzeichen ist ein anderes.

Die Frau des Schusters, Margarete, wird in die Handlung des Romans eingeführt. Zuallererst werden ihre blutroten Haare betont. Eine gewisse Triebhaftigkeit ist durch die Haarfarbe Margaretes bescheinigt, was sich im Verlaufe des Romans auch bewahrheitet: „*Neben ihm [Schuster Anton] stand sein Weib. Groß und riesenhaft wie der Schuster, mit einem wundervollen, brandroten, glutenden Haar. Sie dehnte und bog ihren mächtigen Leib im Gesang und rang mit ihrer Sünde.*“¹⁸⁰ Die Frau des Schusters ist für das Asketische nicht so empfänglich wie ihr Mann: „*Aber sie mußte auch eine Glut in ihrer Seele haben, die ihr Blut verdorren ließ wie einen Tümpel in der Sonne. Sie war ein Mensch indem es viel zu verbrennen gab.*“ Leppin betrachtet sowohl die Askese als auch die übertriebene Körperlichkeit als etwas, das den Menschen verschlingt.

Die Frau des Schusters erblickt Daniel Jesus. Von diesem Augenblick an ist für sie die Sünde, was für DJ der Abend ist. Die Sünde quält die Frau des Schusters, wie der Abend Daniel Jesus quält. Das Schicksal Margaretes ist jedoch bereits zu Beginn des Romans besiegelt. Kein Weg führt vorbei an DJ, es ist nur eine Frage der Zeit, bis sie sich mit ihm versündigen wird. DJ ist sich dessen ebenfalls bewusst „*Und er wußte, daß eine Fürstin auf dem Weg zu ihm war. Sie war noch weit, und ihre Pferde gingen langsam.*“¹⁸¹ Auch in ihrem Namen kann man Margaretes Schicksal lesen. So schreibt Hoffmann: „*„Margarete“ wählte er [Paul Leppin] vielleicht in Anlehnung an und in Kontrast zu der Heiligen, die wegen ihrer Treue zum christlichen Glauben und der Jungfräulichkeit verehrt wurde.*“¹⁸²

¹⁷⁸ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.41.

¹⁷⁹ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.39.

¹⁸⁰ DJ, S.12.

¹⁸¹ DJ, S.14.

¹⁸² Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.176.

4.3.2 Abschnitt 2

Der zweite Abschnitt des Romans setzt sich näher mit einem Freund von DJ, Baron Sterben, auseinander. Dieser macht sich nicht viele Gedanken über das, was er tut oder was um ihn herum geschieht. Er ist sehr nihilistisch geprägt: „*Er [Baron Sterben] wehrte sich nicht gegen das Arge in ihm und tat dem Schönen keinen Gefallen.*“¹⁸³ und weiter: „*Er [Baron Sterben] war ein passiver Mensch, mit dem die Tage machten, was sie grade wollten.*“¹⁸⁴ Baron Sterben steht in einem Punkt im krassen Gegensatz zu allen zuvor beschriebenen Figuren: er ist der einzige, der sein Leben nicht krampfhaft zu lenken, zu beeinflussen versucht. Wieder offenbaren sich zwei Extreme: auf der einen Seite der Wunsch, die totale Kontrolle über das eigene Leben und Handeln zu besitzen, vertreten durch Schuster Anton und die übrigen Asketen (Ansatzweise auch durch DJ), auf der anderen Seite die totale Ergebenheit gegenüber dem eigenen Schicksal. Diese totale Ergebenheit repräsentiert Baron Sterben auch insofern, als sich sein ihm vorbestimmtes Schicksal sogar in seinem Namen manifestiert hat, ohne dass er versucht, sich dagegen zu wehren.

Auf einem Jahrmarkt vor der Stadt hatte Baron Sterben einst die Zigeunerin Hagar erblickt und sich in sie verliebt: „*[...] da schüttelt ihn schon der Frost, und er wußte nun, daß alles vergebens war und daß ihn sein armer, von der Liebe gefolterter Leib zwingen werde, sie zu besitzen.*“ Genau dieses „besitzen müssen“ ist es, wovon Paul Leppin in seiner Essaysammlung mehrfach warnt. Leppin verachtet die übertriebene Ichsucht, die das Gegenüber zum bloßen Objekt degradiert und die eigene Befriedigung in den Vordergrund stellt. Dass diese Liebe, die tatsächlich vielmehr einem Zwang entspricht, keinen Bestand hat, ist die logische Folge des Leppinschen Liebesideals. Da die Liebe zwischen Baron Sterben und Hagar einer ichbezogenen Liebe entspricht, ist sie von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Als Baron Sterben Hagar zu sich nach Hause bringt, trägt sie ein rotes Kleid. Dieses Rot deutet, wie schon bei der Frau des Schusters Anton, auf eine vorrangige Sexualität hin. Ein erneuter Hinweis, dass es sich um keine wahre, selbstlose Liebe handelt, sondern um eine, die eigene Lust befriedigende Ichsucht. Die Sexualisierung Hagars wird durch die Tatsache, dass sie eine Zigeunerin und eine Tänzerin ist, noch weiter verstärkt. Die Zigeunerin passte, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in das Bild der orientalisch-exotischen Frauen, der das Klischee einer besonders sexualisierten Frau anhaftete. Dieses Klischee wird bei Leppin mit dem Klischee der Tänzerin kombiniert. Die Tänzerin, die dem Dionysischen näher ist als andere

¹⁸³ DJ, S.15.

¹⁸⁴ DJ, S.16

Frauen, kombiniert mit einem optischen Frauenbild, das dem der körperfreundlichen „Naturvölker“ näher kommt als andere Frauen (vgl. Kapitel 2.2.4). Hagar ist die mit Abstand sexualisierteste Protagonistin. Sie ist die gefühlsbetonte, unkontrollierte Frau, die im Gegensatz zum rationalen, pragmatischen und ordnungsliebenden Mann steht und gleichzeitig, wenn auch nicht mit Absicht, dem Bösen in Gestalt des DJ in die Hände spielt.

Baron Sterben legt Hagar in sein Bett, kniet nieder, und entkleidet sie. Die Beschreibung dessen wirkt sehr feierlich, sehr religiös. In genau diesem Moment betet Baron Sterben Hagar nämlich an, wodurch sich die beiden nicht auf selber Höhe begegnen. Es ist von Beginn an also auch keine gleichberechtigte Liebe. Nur wenig später überkommt Baron Sterben die Lüsterheit: *„Er schrie auf und küßte sie mit der kranken Inbrunst seines Leibes, den die Liebe zerbrach.“*¹⁸⁵ Leppin könnte damit implizieren, dass Lüsterheit, die übertriebene körperliche Liebe, die wahre Liebe zerstört. Sterben küsst Hagar so sehr, dass ihre Lippen zu bluten beginnen und das Blut auf das weiße Eisbärenfell tropft. Sie hat ihre Unschuld verloren. In der Beziehung zu Baron Sterben existiert kein Maß. Die sexuelle Abhängigkeit von Sterben gegenüber Hagar versucht dieser zu kompensieren indem er sich ihr gegenüber sehr gewalttätig und wenig liebevoll verhält. Eine Beziehung der Extreme. Doch Baron Sterben kann sich dem Zwang Hagars trotzdem nicht entziehen.

Nun hatte sie ihn schon viele Wochen mit ihrer Liebe gequält und ihn zum Sklaven gemacht, an dem er zu Grunde ging. Hagar war gnadenlos und ohne Erbarmen. Sie grub ihre braunen, zitternden Finger in sein weiches Fleisch und biß ihm die Brust wund wie eine Katze. Ihre heischende und zuchtlose Liebe umgab ihn wie ein schwerer Traum, aus dem er nicht erwachen konnte.¹⁸⁶

Paul Leppin beschreibt, wie Hagar Baron Sterben in der nächsten Zeit quält und ihn zu ihrem Sklaven macht, obwohl de facto eigentlich Hagar die Sklavin ist. Baron Sterben hatte sie käuflich erworben. Paradox. Dies ist jedoch durchaus typisch für das Denken zur Zeit Paul Leppins: die Frau quält den Mann durch ihre Reize, worauf sich der Mann nimmt was ihm beliebt, was letzten Endes alleine die Schuld der Frau ist und den Mann zum Opfer stilisiert. Die sexuelle Macht Hagars, ihre Reize, sind so stark, dass nur einer ihr gewachsen ist, nämlich DJ. Dieser verjagt Hagar mit einer Peitsche aus dem Haus von Baron Sterben: *„Er [Daniel Jesus] wollte nicht, daß sein junger Freund dieser verkommenen Hexe erliege.“*¹⁸⁷

Paul Leppin nimmt in dieser Textpassage Baron Sterben in Schutz, stellt ihn als Opfer dar. Er aber hat Hagar gekauft, sie zur Sklavin seiner Lust gemacht, was Paul Leppin ja eigentlich verabscheut. Er jedoch sieht in Baron Sterben den Sklaven, der frei von jeder bösen Absicht ist. Nur jemand der gleich „verkommen“ wie Hagar ist, nämlich DJ, kann sie bezwingen - mit

¹⁸⁵ DJ, S.19.

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ Ebenda, S.20.

der Peitsche, was das tierische im Wesen Hagar's weiter unterstreicht. Schon zu Beginn des Romans wird offensichtlich, dass Paul Leppin nicht nur kein Pornograph war, sondern dass sein Verständnis von Sexualität und Geschlechterverhältnis in vielen Fällen bürgerlich-konservativen Grundwerten sehr nahe kam. Leppin vermittelt das Bild eines Mannes, Baron Sterben, der die wahrhafte Liebe sucht. Dieser muss, dies ist unumgänglich, in die Abhängigkeit von einer Frau, in diesem Fall Hagar, geraten. Weil er durch sein Wesen nach außen hin schwach ist. Auch Dirk Hoffmann, der sich bis dato am meisten mit dem Werk Paul Leppin's auseinandergesetzt hat, lässt das Frauenbild Leppin's in der Figur der Hagar unkommentiert, er bemerkt lediglich: „Nur Hagar, die Zigeunerin, erkennt außer dem Schusterweib Daniel Jesus' Absichten, denn ihr Wesen ist nicht wie das ihrer Mitgläubigen, sondern ähnelt dem seinen; ihr Sein ist die Grundlage seines Tuns: der sexuelle Urtrieb“¹⁸⁸. Hoffmann implizierte hier: nur weil es Frauen wie Hagar gibt, ist DJ so böse und verkommen, dies bekommt dadurch um so mehr Gewicht, als Leppin für DJ' krankhaften Sexus einen Grund nennt, wohingegen Hagar diesem schon immer verfallen war. Nur wenn Baron Sterben selbst eine Bestie (wie DJ) wird, kann er der Frau Parole bieten. Einer von beiden ist immer der Sklave. Baron Sterben wird diese Entwicklung, ähnlich DJ, im Roman durchlaufen und am Ende die Liebe der Marta Bianka zerstören und selbst sterben.

Wenig später kehrt Hagar zurück. Sie martert Baron Sterben aber nicht mehr, statt dessen geht sie von nun an zum Schuster Anton beten: „Da sagte sie trotzig daß sie jetzt zum Schuster Anton gehe, zu dem heiligen Mann, der draußen hinter dem Bahnsteig wohne, in der langen Straße mit den hundert Laternen. Sie sei eine Sünderin und müsse beten, stundenlang und alle Tage, damit Gott ihr verzeihe und sie den Frieden finde.“¹⁸⁹ Von der sexualisierten Sünderin zur inbrünstigen Beterin und Asketin ist es bei Leppin nur ein Gedanke. Findet Hagar im Körperlichen nicht die Erlösung, so geht sie eben beten. Keine der beiden Situationen macht die Protagonisten am Ende glücklich, weil ihr die Ausgewogenheit fehlt. Es ist nicht möglich, im Körperlichen geistige Befriedigung zu finden, genauso wenig ist es möglich, im Geistigen die körperliche Befriedigung zu finden. Leppin vermittelt, dass man nur glücklich werden kann, wenn ein ungefähres Gleichgewicht hergestellt ist.

Hagar wird innerhalb nur weniger Textzeilen zwischen zwei Extremen hin und her gerissen. Von der sexualisierten Zigeunerin zur frommen Gottesanbeterin: „Fluch aller Liebe, die an Gott vorbei will. Ihr nimmt er das Bewußtsein und macht sie irre. Daß sie am Ende nur ihre

¹⁸⁸ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.39.

¹⁸⁹ DJ, S.21.

*eigene Marter lallen kann.*¹⁹⁰ Die plötzliche Religiosität Hagars erregt Baron Sterben. War er zuvor der Masochist und Hagar die Sadistin gewesen, so hat sich dies nun genau ins Gegenteil verkehrt. Er versucht sie zu küssen, doch sie verweigert sich. Letzen Endes glaubt Baron Sterben aber nicht an Hagars Religiosität. Er unterstellt ihr, dass sie lediglich in den Schuster verliebt sei. Egal ob Hagar erotisch-verführerisch dargestellt wird oder religiös-keusch, immer erliegt ihr Baron Sterben, immer fühlt er sich von ihr sexuell angezogen. Leppins Darstellung, dass Hagar den Baron mit ihren sexuellen Reizen versklave kann also nicht zutreffen, es sei denn ihre bloße Gegenwart wird als Angriff auf die Freiheit des Baron Sterbens interpretiert. Nichtsdestotrotz erkennt Hagar, dass Baron Sterben Recht hatte. Sie hatte nie an Gott geglaubt und wird auch nie an Gott glauben. Sie beehrte nur den Körper des Schusters Anton. In Hagars Persönlichkeit überwiegt das Sexuelle. Dies ist ihr bereits jetzt bewußt geworden. Sie weiß, sie kann nichts dagegen tun. Im Denken Paul Leppins gibt es auf der einen Seite Menschen, die, weil sie entweder übertrieben religiös oder übertrieben sexuell sind, nie glücklich werden können. Auf der anderen Seite gibt es Menschen, die den Spagat zwischen Körper und Geist meistern und deshalb glücklich werden können.

¹⁹⁰ DJ, S.22.

4.3.3 Abschnitt 3

Im dritten Abschnitt sind DJ und Baron Sterben in der Villa von Gräfin Regina zugegen. Diese ist eine Bekannte von DJ und Baron Sterben. Die Gräfin ist im fortgeschrittenen Alter, möchte in Ruhe alt werden und ihre ganze Energie der Erziehung ihrer Tochter, Marta Bianka, widmen. Marta Bianka sieht einem Engel gleich, sie ist ein wunderschönes Mädchen. Baron Sterben bewundert ihre Gestalt und ist von Beginn an von ihr angetan: *„Und wenn sie ihre großen, kindischen Samtaugen zu ihm aufschlug, da mußte er immer an eine Ampel denken, die schön und träumend irgendwo entbrannte und sanft und leise, aber doch voll süßer und verhängter Glut war.“*¹⁹¹ Auch in Marta Bianka lodert, wie auch in der Frau des Schusters, eine Glut, die jeden Moment entflammen kann. Paul Leppin beschreibt die Möglichkeit dem zerstörerischen Sexus zu verfallen bei beiden Frauen, so unterschiedlich sie in ihrer Sozialisierung oder ihrem Alter auch sein mögen, gleich. Es ist in beiden eine Glut, die, sollte sie entfachen, alles verbrennen kann.

Erneut, wie schon im ersten Abschnitt¹⁹², wird DJ als hilflos, ja fast kindlich dargestellt: *„Er [Daniel Jesus] fühlte sich unwohl auf den hohen Stühlen und Dingen, auf denen die anderen Menschen saßen und auf denen er mit den dünnen Beinen schlenkern mußte wie ein Kind.“*¹⁹³ Egal wie boshaft DJ im Roman oft agiert, diese Beschreibung zeigt ganz deutlich, dass er in Wahrheit eine verlorene Seele ist, ein kleiner Junge, der verlassen ist. Aus Trotz versuchte er, das was er selbst nie besaß bzw. verloren hat, nämlich die wahrhafte Liebe, auch allen anderen Menschen wegzunehmen. Aus diesem Grund beobachtet er genüßlich, wie Baron Sterben mit Marta Bianka spielt und Gräfin Regina verzweifelt versucht sich gegen die Anziehungskraft Valentins zu wehren. Valentin ist ein junger Schauspieler, der ebenfalls zu gegen ist und Gräfin Regina in seinen erotischen Bann gezogen hat. Im dritten Abschnitt sind die Männer das sexuell dominanteres Geschlecht. Von den beiden Frauen geht keine sexuelle oder anders geartete Aggression bzw. Kraft aus, wie dies im vorhergehenden Abschnitt bei Hagar der Fall ist. Es wird somit vorweggenommen, dass die Frauen den beiden Männern erliegen werden. Autorität und Macht definiert sich in dem Roman somit fast ausschließlich über sexuelle Kontrolle.

Paul Leppin spart in diesem Abschnitt nicht mit sexuellen Anspielungen. Er beschreibt die erotischen Phantasien des Baron Sterben mit Marta Bianka. Eine der erotischsten Passagen des Romans:

¹⁹¹ DJ, S.26.

¹⁹² Vgl. DJ, S. 8.

¹⁹³ DJ, S.27.

Sterben hatte soeben von einem jungen, blonden Walde geträumt. Drin standen die Bäume hoch und schlank, und ein weißer, tollgewordener Schimmel lief durch den Wald, ohne Sattel und Bänder mit schäumenden Nüstern, der Frühling. Und droben hing der Himmel auf die jungen Bäume herab, gelb und voll Sonne wie bernsteingoldenes Mädchenhaar. Er ging weiter. Da kam er zu einer Birke, von der die Rinde in Stücken herabhing, und rotes, schauerndes Blut rann aus dem Stamme, und daran war mit Riemen und Ketten ein Kind gebunden, ein silberweißer, gequälter, nackter Leib. Und er erschrak und lief weiter, aus dem Wald hinaus, dort wo die Lichtung war und das Feld, und da sah er der Gräfin Regina ins Gesicht [...] ¹⁹⁴

Diese Stelle ist ein erneuter Beweis, dass Paul Leppin kein Pornograph war. Es handelt sich um eine der erotischsten Beschreibungen in dem Roman und Leppin wird nicht müde daraufhin zu weisen, dass Marta Bianka viel zu jung ist, sie ist zwölf Jahre alt, um in die Welt des Sexus einzutauchen. Baron Sterben gibt sich zuerst hemmungslos seinen erotischen Phantasien hin. Er wandert durch den „Wald“ von Marta Bianka, bis er an eine unschuldige und jungfräulich weiße Birke kommt. An die blutende Birke, offensichtlich ein Deflorationsymbol, ist ein junges Mädchen gekettet. Baron Sterben ist sich also von Anfang an bewusst, dass Marta Bianka eigentlich noch viel zu jung ist um das Erotische zu erfahren. Dieses Faktum wird durch die folgende Erzählung DJ‘ noch verstärkt. Er erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, Valeska, das er einst liebte. Diese Erzählung ist einer der Schlüssel zum Verständnis der Figur DJ.

Valeska war nur ein Jahr älter als Marta Bianka, als DJ sie verführte. Sie war die Tochter eines Beamten aus seiner Fabrik. Als der Vater von der Beziehung erfuhr, schlug er sie sosehr, dass sie zu DJ flüchtete. DJ liebte sie von ganzem Herzen, war aber trotzdem nicht in der Lage seinen Trieb im Zaum zu halten. Die Befriedigung seines eigenen Triebes, ohne auf die Psyche Valeskas Rücksicht zu nehmen, zerstörte die Seele des jungen Mädchens: *„Ihre[Valeskas] Seele verdarb in der Dunkelheit, und vergebens suchte sie nach der Liebe. Was sollte sie an mir[DJ] auch lieben? Ich war buckelig und roh. Und einen anderen kannte sie nicht. So ging ihre Seele zugrunde, und ihr Herz erfror.“*¹⁹⁵ DJ‘ übertriebene Ichsucht hatte alles zerstört, deswegen empfand sie ihn als roh. Er hatte die Flamme in ihren Körper und ihre Seele gebracht, die sie mit dreizehn Jahren noch nicht verstehen konnte. So konnte sie DJ auch nicht lieben, sondern blieb nur aus Angst vor ihrem Vater bei DJ. Wieder wird die zerstörerische Kraft des Sexus durch das Bild der Flamme beschrieben. Wird diese Kraft zu früh entfacht, kann dies fatale Folgen haben. Die Sexualität braucht also Regeln, nur so kann sie zum Glück der Menschen beitragen.

Valeska beginnt zu stehlen. DJ schlägt sie erbarmungslos und lässt sie bewusstlos liegen. Wenig später versucht sie DJ zu ermorden: *„Mit der linken Hand hatte sie meinen Hals*

¹⁹⁴ DJ, S.29.

¹⁹⁵ DJ, S.31.

umkrallt, und über meine Haut lief schon das warme Blut, das ihre Nägel aus meinen Adern gruben. In der rechten Hand hielt sie meinen Dolch, haarscharf und wunderschön, mit einem großen, dunklen Rubin am Griff, der daran klebte wie eine blutige Träne. Sie wollte mich töten [...]“¹⁹⁶ Valeska sagt DJ offen, dass sie ihn hasst und ihn töten wollte. Alle Liebesbeziehungen des Romans, mit Ausnahme der des Schuster Sohns Josef und Mariettas, werden in einer negativen Art und Weise vom Sexus bestimmt. Nämlich immer dann wenn einer der Partner den anderen sexuell ausbeutet bzw. versucht, über die Sexualität Druck auf den anderen auszuüben. Bei Hagar und dem Baron scheint es widersprüchlich, wer wen sexuell ausnützt. Sterben weil er sie kauft und als seine Sexsklavin mit zu sich nach Hause nimmt, oder Hagar, die dies nach dem Frauenbild Paul Leppins zu urteilen (vgl. Kapitel 3.2.3 und 3.2.4) provoziert und Sterben in eine sexuelle Abhängigkeit von sich bringt. Bei DJ und Valeska hingegen ist es offensichtlich. Er kann es einfach nicht erwarten, er muss seinen Trieb endlich stillen, und riskiert so bewusst, dass er sie verstört und ihre Beziehung für immer zerstört. Was am Ende eintritt ist jedoch weitaus tragischer. Valeska begeht Selbstmord. Sie zerschmettert ihren Kopf an der Haustüre ihres Vaters.

DJ betont nach dieser Schilderung, dass dies die wichtigste Nacht in seinem Leben gewesen ist. Er hatte wohl erkannt wie selbstüchtig er gegenüber Valeska gewesen war: *„Ich habe mich selber erkannt in diesen [Valeskas] Augen und das Weib und das Schicksal und die Liebe.“¹⁹⁷* Mit dieser Schuld muß DJ Zeit seines Lebens leben. Dirk Hoffman dazu:

Nur einmal sah er[DJ] die Liebe aufleuchten: in den Augen Valeskas, eines Mädchens, das Opfer seiner Lust geworden war. Er hatte ihren jungen Körper mißbraucht, zu früh in ihr Triebe geweckt, die sie kaum verstehen konnte, die sie jedoch an ihn ketteten. Gewaltsam hatte sie versucht, sich zu befreien, ihn im Schlaf zu ermorden – aber er war rechtzeitig erwacht. In ihren Augen erkannte er damals sich, seine Schuld, und sah einen Weg zum Glück. Da vergalt er das gewollte Böse mit Liebe; doch es war zu spät: Nur wenige Stunden wirklich Eins-seins waren ihnen beschieden, dann floh Valeska ihn und sich selbst, beendete ihr verpfushtes Leben.¹⁹⁸

Nur ein Mal war Daniel Jesus wirklich verliebt, ein Mal vergalt er Hass mit Liebe und erfuhr dadurch den Schmerz, die Schuld seines Lebens. DJ lebt seitdem in der Annahme, anderen Menschen Leid zuzufügen bewahre ihn davor von eben diesen Menschen selbst verletzt zu werden. DJ ist letzten Endes eine gebrochene Seele. Er kann mit der Last seiner Schuld nicht leben, ist verbittert und verneint alles Liebesglück, weil es ihn an die wichtigste, die schwärzeste Nacht seines Lebens erinnern könnte. Die Nacht in der er die Liebe aus übertriebener Ichsucht und einem übersteigerten Sexus verlor. Hoffman schreibt dazu: *„Das Blut Valeskas hatte Daniel Jesus der ziellosen Sehnsucht zurückgegeben. Er wurde zur*

¹⁹⁶ DJ, S.33.

¹⁹⁷ DJ, S.34.

¹⁹⁸ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.38.

wahrhaften Inkarnation des Geschlechtsdämons, der verkrüppelten Form des göttlichen Eros. Nicht banale Orgien sind sein Ziel sondern er will ein Reich des Bösen errichten, Heilige in seinen Bann schlagen.“¹⁹⁹

¹⁹⁹ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.38.

4.3.4 Abschnitt 4

Schuster Anton hat einen Sohn, Josef. Mit diesem hat er seit sieben Jahren nicht mehr gesprochen. Der Schuster wollte, dass sein Sohn studiert, er aber wurde ein „Strolch“ und ist gerade erst wieder aus dem Gefängnis entlassen worden. Josef ist tagsüber Schreiber bei einem Advokaten, in der Nacht vertrinkt er sein Geld in den Spelunken der Stadt. Er führt ein Doppelleben, am Tag ist er der brave Angestellte, in der Nacht der Lebemann. Dieser Lebensstil weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem von Paul Leppin auf. Josef wird zu Beginn des Romans sehr negativ dargestellt. DJ, was wenig verwunderlich ist, mag Josef: *„In Josef hatte er gleich beim ersten Male jene blindwütige und grandiose, stumpfe Energie erkannt, die seine Jugend in Dunkelheit und Kot hinunterführen mußte. Er wußte, daß Josef einer der seltenen Menschen sei, die man dazu gebrauchen könne, Schicksale zu beschleunigen und bange Entwicklungen gewaltsam zu schmerzlicher Blüte aufzureißen.“*²⁰⁰ DJ ist ein Verführer, ein Rattenfänger: *„Oft mußte er [Daniel Jesus] an den Rattenfänger von Hameln denken.“*²⁰¹ DJ ist gleichzeitig aber eine Persönlichkeit, die unter ihrem Trieb ungemein leidet. Oft versucht er ihm zu entkommen, dann wieder bejaht er ihn aus Trotz. Dies macht ihn zum Außenseiter. Seine körperliche Hässlichkeit ist einerseits Ausdruck seines inneren Kampfes gegen den Trieb, andererseits drückt es seine gesellschaftliche Ausgrenzung aus. Viele literarische Figuren, die von der Gesellschaft ausgeschlossen werden, haben ein hässliches Erscheinungsbild, z.B. Quasimodo oder das Biest aus *Die Schöne und das Biest*. Der Schlangenkopf, mit einem solchen hat Alfred Kubin den DJ auf dem Titelbild der Ausgabe des *Daniel Jesus* von 1919 dargestellt²⁰², ist Ausdruck der Verführungskraft von DJ. Wie die Schlange bereits Adam und Eva zur Sünde verleitet hat, so tut es auch DJ.

Eine gewaltige Kraft wohnt Josef inne, gleich der „kosmischen Urkraft“, wie sie Paul Leppin in seinen theoretischen Texten beschreibt. Sie ist nur falsch geleitet, dies aber ändert sich im Verlauf des Romans. Vielleicht ist Josef deshalb Teil von Leppins Lösung, weil bei ihm diese Urgewalt besonders stark ausgeprägt ist. Am Ende des Romans weiß Josef diese Kraft richtig einzusetzen und wird glücklich. DJ besitzt, bei all seiner Boshaftigkeit, trotzdem nicht diese Kraft.

DJ feiert am Abend in einer Spelunke, die sich im Keller desselben Hauses befindet, in dem Schuster Anton seine Stube besitzt. Dadurch ist die Spelunke auch näher an der Hölle als die Stube des Schusters Anton, der darüber, und somit näher am Himmel wohnt. Die räumliche

²⁰⁰ DJ, S.37-38.

²⁰¹ DJ, S.39.

²⁰² Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.49-51.

Nähe von Spelunke und Stube ist natürlich nicht zufällig gewählt, sie ist Ausdruck von Leppins Verständnis der Beziehung zwischen Religion und Sexualität bzw. Sünde. Die Sünde ist immer da, sie ist immer in Reichweite und es ist unmöglich sich ihr zu entziehen.

Letzten Endes wird Margarete, die Frau von Schuster Anton, genau dieser Sünde erliegen. Sie hört sie aus dem Keller zu sich aufsteigen. Ihr Sohn sündigt vor ihren Augen. Vor dem Haus hört sie, wie die Pferde die Hufe scharen. Sie ist von Finsternis umgeben. Mit allen nur erdenklichen literarischen Mitteln verkündet Paul Leppin, dass die Kraft des Sexus übermächtig ist. Es ist nur mehr eine Frage der Zeit, bis sich Margarete DJ hingeben wird. Alles Leben ist Leiden.

DJ tritt wieder als Offenbarer der menschlichen Sünde auf. Nie zwingt er die Menschen zu etwas, er lockt nur, er „erleichtert“ die Sünde nur. Den letzten Schritt, den Willen zur Sünde müssen die Protagonisten aber selbst aufbringen. Genau so bringt DJ den Schreiber Josef dazu, seine Mutter Margarete zu verraten und vor DJ zu zerren. DJ ist dazu verdammt, den Menschen aufzuzeigen, dass sie Sünder sind. Es ist seine Aufgabe zu zeigen, dass das, was die Menschen unter Sünde verstehen, Teil eines jeden Menschenlebens ist und es einfach nicht wahr ist zu sagen, es gibt Menschen die frei von Sünde sind. DJ der Provokateur: *„Geh, hole sie! sagte er [Daniel Jesus]. Sie schläft allein in ihrem Bett. Ich will ihren Leib ohne Kleider sehn. Sag ihr das. Und wenn sie nicht gehorcht, so bring sie mit Gewalt. Ich will dir ein Vermögen schenken.“*²⁰³ Josef zerrt seine Mutter, nach einem wilden Kampf, nackt vor DJ. DJ hat Josef, ohne Gewalt, zur größten Sünde bewegt. Josef verkauft seine Mutter an DJ, er demütigt sie vor allen Leuten, er prostituiert sie, obwohl sie sich mit Leib und Seele wehrt. Es bleibt die Frage, ob Josef dies aus Hass und Geldgier getan hat, oder ob er nicht doch ein höheres Ziel verfolgt hat. Er hat vielleicht gewusst, dass seine Mutter unglücklich ist, dass es nur mehr eine Frage der Zeit ist bis sie sich DJ von selbst hingeben wird. Er, Josef, ist schon ein Sünder und entschließt sich, die Sünde seiner Mutter auf sich zu nehmen.

Margarete wird ungemein erotisch dargestellt. Sie trägt am Kopf eine „rote Krone“, sie ist sozusagen die Königin des Sexus: *„Mit schönem flammenden Gesicht stand sie und das Haar umflocht ihren Kopf wie eine rote Krone.“*²⁰⁴ DJ will erreichen, dass Margarete sich aus freien Stücken versündigt: *„Ich liebe dich. Ich bin der Herr über dein Leben, denn ich weiß, daß auch du mich liebst. Du kannst nicht gegen mich streiten, ich bin stärker als du. Sieben Tag will ich warten. Dann komm in die Villa Jesus vor der Stadt, wenn es Abend geworden ist.“*²⁰⁵

²⁰³ DJ, S.46.

²⁰⁴ DJ, S.47.

²⁰⁵ DJ, S.48.

Jesus Christus war der Erlöser der Menschen auf Erden. Er nahm die Sünden der Menschen auf sich. Genau das Gegenteil tut DJ. Er will die Menschen dazu bewegen, dass sie aus freien Stücken die Sünde begehen, um ihnen zu zeigen, dass jeder voll Sünde ist.

4.3.5 Abschnitt 5

Obwohl Gräfin Regina ihre Tochter Marta Bianka aus dem Salon geschickt hatte, als DJ begann die Geschichte von Valeska zu erzählen, hatte diese gelauscht und alles mitangehört. Sie ist von der Geschichte tief berührt. Es macht gleichzeitig den Anschein, als würde diese Geschichte ihre sexuelle Lust wecken. Die Geschichte Valeskas ist, in gewisser Art und Weise, die Vorwegnahme ihres eigenen Schicksals. Gleich ob jemand vom Vater, im Falle Valeskas, oder von der Mutter behütet und abgeschottet aufwächst, kein Mensch kann vor der Sünde bewahrt werden: *„So war auch die Geschichte des Daniel Jesus in ihr Herz wie ein funkelndes Messer gedrungen und hatte ihr eigenes Erleben und alle seine Reflexe in einem wirren Traum getötet, indem sie auf einmal von Marta Bianka hinweg und stumm und hilflos auf einem Weg lief, der hinter Steinen und blutigen Schatten in den Tod Valeskas führte.“*²⁰⁶

Diese eine Geschichte macht Marta Biankas gesamte keusche Erziehung zunichte. Sie ist auf dem Weg das gleiche Schicksal wie Valeska zu erfahren. Die Sünde scheint so stark, so natürlich, so selbstverständlich, so unüberbrückbar, dass dreizehn Jahre Erziehung nur durch eine einzige sündige Geschichte belanglos erscheinen. Dirk Hoffmann dazu: *„Selbst Marta-Bianka, die Reine, die noch mit Unschuld dem Geschlecht gegenübersteht, wird hineingezogen in das reine Spiel der Sinne und vermag nur verwirrt und haltlos zu entfliehen, [...]“*²⁰⁷ Valeska lebt in Marta Bianka weiter. Wie bei den meisten anderen Protagonisten, so ist auch bei Marta Bianka die Namensgebung von inhaltlicher Bedeutung: Matha (aramäisch „Herrin“) war die Schwester der Maria von Bethanien. Bianca bedeutet italienisch „die Weiße“, „die Glänzende“. Beide Namen deuten auf Reinheit hin und stehen in Beziehung zu Marietta, über die Daniel Jesus keine Macht hatte. Auch Marta Bianka entkommt ihm, wenn sie auch nicht ganz unberührt bleibt.

Marta Bianka läuft in der Nacht zu Baron Sterben und übernimmt somit das Erbe von Valeska. DJ hat das schlummernde Verlangen in Marta Bianka geweckt. Dieses Verlangen galt aber nicht DJ, sondern eben dem Baron von Sterben. Dies könnte drauf hinweisen, dass Baron Sterben, gleich dem Schustersohn Josef, von Paul Leppin als eine Art Schüler von DJ verstanden wird. DJ würde damit versuchen, Baron Sterben zum skrupellosen Verführer zu machen.

²⁰⁶ DJ, S.51.

²⁰⁷ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.43.

4.3.6 Abschnitt 6

„Schuster Anton hatte ein seltsames, wunderbar verwirrtes Mädchen aus dem Dorf mitgebracht, in jener Nacht, als Daniel Jesus sein großes und verwegnes Gauklerspiel mit der Liebe Margaretens spielte.“²⁰⁸ Gleich wie Marta Bianka ist Marietta blond und bleich. Beide weisen also äußerlich Ähnlichkeit mit einem Engel auf. Für den Schuster Anton und dessen Gemeinschaft ist Marietta eine Heilige. In dem Dorf, aus dem das Mädchen stammt, war sie jedoch nur eine Waise mit der man nichts anzufangen wusste. Ob jemand etwas Heiliges an sich hat oder nicht, ist also reine Ansichtssache. Leppin vermittelt hier, dass der Glaube keine absolute Größe ist. Das Mädchen sagt voraus, dass alle vom Teufel geißelt werden würden. Dieser sei gerade neben ihnen eingezogen. Damit kann nur DJ gemeint sein: „Dann wird der böse Feind das Reich seines Herzens über euch werfen wie einen Fluch. Und keiner wird fehlen in seinem Gefolge. Keiner.“²⁰⁹ Obwohl Marietta DJ als böse beschreibt, gesteht sie ihm doch zu ein Herz zu besitzen. DJ kann also nicht ausschließlich böse sein. Interessant ist ebenfalls, dass DJ zwar negativer als der Schuster Anton dargestellt wird, gleichzeitig aber viel menschlicher wirkt. Von DJ weiß man was ihn dazu getrieben hat die Menschen zu hassen und mit sich zu reißen. Vom Schuster weiß man es nicht wirklich, vielleicht ist es der verkommene Sohn, für den er, Tag ein Tag aus, um Besserung bittet. Trotz seiner Demut vor Gott erscheint der Schuster als überheblich, fast als Hochstapler. Er fühlt sich auserkoren seiner Gemeinde den Weg zu Gott zu weisen. Er verachtet die Zweifler, die weder sündigen können, noch sich für Gott entscheiden können. Letzen Endes gibt es nicht viel, das DJ vom Schuster Anton unterscheidet. Hoffmann dazu:

So kann das ekstatische Ringen von Meister Anton und seinem Kreis nicht zu einem wirklichen Frieden und dem erhofften Seelenheil führen, ihr Glaube, der an der Oberfläche nur das Irdische und damit das Geschlechtliche als das zu Überwindende sieht, ist in Wirklichkeit vergleichbar mit Daniel Jesus' Streben, denn es ist auch Verzicht auf Hingabe. Wie er das Sein nur in Bezug zu seinem Ego sieht, in seinem Selbst gefangen ist, so starren auch die Gläubigen nur auf ihr Ich. Ihre Gebete, diese onanistischen Verzückungen, dringen nicht nach außen, [...].²¹⁰

Marietta verunsichert Schuster Anton. Er war sich seiner so sicher. Nun erklärt das Mädchen, dass alle zum Scheitern verurteilt sind, sogar er selbst. Hagar wird diejenige, die ihn ins Verderben stürzt. Sie ist der reine Sexus, und wie DJ zieht sie alle mit sich in die Tiefen der selbstsüchtigen körperlichen Liebe. Im Gegensatz zu DJ, ist sie aber von Grund auf böse: „Schuster Anton sah die Zigeunerin. Er sah, wie sie den Kopf zurückwarf und aus ihrem klopfenden, gespannten Halse ein Röcheln kam. Er sah ihren mageren Leib, der sich zu ihm

²⁰⁸ DJ, S.58.

²⁰⁹ DJ, S.59.

²¹⁰ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.41-42.

*hinaufbog wie der einer Katze. Da war es ihm, als ob er heute zum erstenmal in ihre Augen schaute.*²¹¹ Der Schuster erkennt Hagar als seinen Feind. Der Feind ist letztendlich aber keine Person, er ist die Sünde, die Versuchung per se. Für Margarete ist es DJ, für den Schuster Anton ist es Hagar: *„Das war der Feind – ging es durch seine Seele, die voll Angst und Schrecken hing. Jetzt war er verloren, das fühlte er, und er hob noch einmal hoch und mächtig seinen Leib und trug seine großen, roten Fäuste in die Höhe und rief: Komm niemals wieder, Zigeunerin, komm niemals wieder.*²¹²

²¹¹ DJ, S.67.

²¹² Ebenda, S.68.

4.3.7 Abschnitt 7

Ein Tanzfest findet statt. Es wird sehr ekstatisch beschrieben, niemand kann sich ihm entziehen: „[...] *es schlief eine mißtönige und bodenlose Begierde in ihnen, eine arge und unentrinnbare Folter der Freude, und wenn der Musiker mit den schielenden Augen die Tasten berührte, dann rief und lockte seine häßliche heißere Stimme, dann wuchs ein Zauber aus ihm hinauf, hoch und höher, der alle erfaßte, dem niemand entfliehen konnte, der das Verlangen rüttelte und gellend das Leben wachrief und seine heimlichsten und gefährlichsten Wünsche.*“²¹³ Und weiter: „*Dieses Volk liebte die Nacht. Da wurden hundert verwegene Gedanken frei und zahllose Vorsätze und Pläne.*“²¹⁴ Auf die Bedeutung der Nacht als Zeichen der Sünde bzw. der Körperlichkeit wurde bereits näher eingegangen (vgl. Kapitel 4.3.1). Die Anziehungskraft der Sünde wird dadurch erneut unterstrichen. Die Ordnung der Dinge gerät immer mehr in Bedrängnis, die Gesellschaft des Romans droht auseinander zu brechen. Die Unruhe im Roman ist in jedem Satz spürbar, das große Un-Heil ist nicht mehr fern, es ist unabwendbar. Aber noch ist es nicht so weit, vereinzelt sind noch Rudimente einer bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu erkennen – wie der Walzer.

Bei dem ekstatischen Fest wird ein Walzer gespielt, ein Tanz den Paul Leppin in seiner Essaysammlung *Venus auf Abwegen* als bürgerlich, körperfeindlich und verkrampft beschreibt. Somit symbolisiert der Walzer, wenn er, wie hier bei einem orgiastischen Fest gespielt wird, den Einbruch des Bürgerlichen in die sexuelle Freiheit eines jeden Einzelnen. Dies ist zugleich der Grund weshalb die christlich-bürgerliche Gesellschaft im Roman scheitern muss. (vgl. Kapitel 3.3.2)

Die Gräfin Regina ist ebenfalls anwesend bei diesem Fest. In Begleitung von Valentin, dem jungen Schauspieler. Dieser führt im Geheimen einen Kampf gegen die Gräfin: „*Es war eine dumpfe und unterdrückte Wut in ihm gegen dieses Weib, das er liebte und mit dem er kämpfen mußte, damit sie ihn nicht belüge.*“²¹⁵ Er ist unsicher, was sie von ihm will. Sie ist alt und er ist jung. Meint sie es ernst mit ihm, oder benutzt sie ihn nur, um sich wieder jünger zu fühlen. Wie bei DJ spielt auch hier das Alter bzw. der Altersunterschied eine gewichtige Rolle. Hoffmann dazu: „*Der junge Schauspieler Valentin jedoch sieht in ihrer [Gräfin Reginas] alternden, verhaltenen Sinnlichkeit das Rätsel, das er lösen will, und sie ist nicht stark genug, ihm zu widerstehen.*“²¹⁶

²¹³ DJ, S.70.

²¹⁴ Ebenda, S.71.

²¹⁵ Ebenda, S.74.

²¹⁶ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.39.

Valentin packt die Gräfin und tanzt mit ihr immer wilder und schneller: „*Immer weiter – vorwärts – von neuem – der Walzer – immer der Walzer.*“²¹⁷ Sie tanzen bis zur absoluten Erschöpfung. Valentin fragt die Gräfin: „*Liebst du mich, Gräfin? Und sie küßte ihn und sagte: Es muß wohl so sein, Valentin – und wischte ihm das Blut aus den Augen mit ihrem Hemde.*“²¹⁸ Auch die Gräfin hat sich ihrem Schicksal ergeben, auch sie wird sich versündigen mit Valentin – es ist ihr bewusst. Sie möchte jedoch die Letzte sein. Als Valentin ihr erzählt, dass ihre Tochter Marta Bianka bei Baron Sterben ist, ist sie nicht überrascht, obwohl sie es sich zum Lebensziel gemacht hat, ihre Tochter zu beschützen. Da sie nun weiß, dass selbst sie sich versündigen wird, weiß sie, dass es zwecklos ist zu versuchen ihre Tochter davor zu bewahren. Sie resigniert. Die Sünde ist überall, sie beherrscht alle. Dadurch aber ist sie keine Sünde mehr. Die Gräfin sagt: „*Ich warte bis alle am Ende sind. Nach Marta Bianka kommen nicht mehr viele. Ich will die Letzte sein, Valentin.*“²¹⁹

²¹⁷ DJ, S.76.

²¹⁸ Ebenda, S.77-78.

²¹⁹ Ebenda, S.78.

4.3.8 Abschnitt 8

Josef überkommt eine große Trauer, er muss unentwegt daran denken, was er seiner Mutter angetan hat: „*Sein hartes, blindes Herz war schwer geworden vom Blute der Scham.*“²²⁰ Josef ist von der Finsternis, von der Nacht, umgeben: „*Nun stand er wie ein furchtsames Kind im Dunklen.*“²²¹ Auch DJ war einst von der Nacht umgeben, bis er sich ihr ergab. Josef unterscheidet sich von DJ jedoch insofern, als er jemanden gefunden hat, der ihn vor dieser dunklen Seite bewahrt – Marietta. Sie gibt ihm Kraft, sie ist die einzige, die Josef nicht aus dem Weg geht. Marietta spricht mit niemandem außer mit Josef: „*Du bist krank, und deine Lippen sind weiß wie die eines Mörders – sagte sie zu ihm. Dein Mund ist wie der Honig – gab er zurück und konnte nicht weiter reden, weil ihre Augen ihn hielten und seine Stimme erstarrte.*“²²² Die beiden werden das einzig glückliche Paar am Ende des Romans sein. Hoffmann dazu:

Josef [...] beunruhigt diese Tat, gerade sie ist der Anlaß seiner Bekehrung, macht ihm empfänglicher für die Güte von Marietta, der Seherin, die an diesem verhängnisvollen Abend in Meister Antons Haus kommt. Stetig wächst ihr Einfluss über ihn, bald schon überwindet Josef sich selbst und kommt zu den Betstunden, wenn auch vorerst nur, um ihr nahe zu sein. Und eines Abends – aus einer Vision heraus – finden sie endgültig zusammen.²²³

Grund für Josefs Glück könnte seine ungemein starke und bejahende Lebenskraft sein. Zu Beginn ist diese Kraft eine destruktive, ähnlich der des DJ. Der Unterschied ist, dass bei Josef alles einen lebensbejahenden Hintergrund hat, er möchte das Leben sozusagen aufsaugen. Anders bei DJ, bei ihm existiert immer ein lebensverneinendes Vorzeichen. Josef schafft es am Ende des Romans diese Kraft zum Positiven hin zu verändern. Josef wird zum Teil des Leppinschen Ideals (vgl. Kapitel 3.3.1). Er unterwirft sich nicht den Konventionen der bürgerlich-konservativen Gesellschaft, in der er lebt. Ihm wohnt eine ungemein starke „Naturkraft“ inne, die er mit Hilfe von Marietta, die ihn auf den richtigen Weg geleitet, für die „wahre Liebe“ zu nützen weiß. Hoffmann dazu: „*Der einzige, der dem Zugriff des Sexus entkommt, dem die Gnade der Liebe widerfährt, ist der Schuster Sohn Josef [...]*“²²⁴ Hinzu kommt, dass Josef durch Marietta zu einem gesunden Maß an Religiosität findet.

Marietta repräsentiert die „natürliche Schönheit“ der Frau, die Leppin in seiner Essaysammlung so vehement einfordert (vgl. Kapitel 2.2.3): „*Deine [Mariettas] Lippen sind*

²²⁰ DJ, S.79.

²²¹ Ebenda.

²²² Ebenda, S.80.

²²³ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.40-41.

²²⁴ Ebenda, S.40.

rot wie der Honig, hatte er[Josef] ihr einmal gesagt. Wie wilder Honig, dachte er, wenn ihn die Bienen im Walde sammeln, und der Wind und die Sonne und der Regen geben ihren Duft dazu.“²²⁵ Die Verbindung von „rot“ als Zeichen der Erotik und der Natur könnte „natürliche Erotik“ bedeuten. Dies repräsentiert Marietta: die natürliche Erotik. Sie ist keusch und erotisch zu gleich, ja es ist ihre Keuschheit, die sie so erotisch macht. Die Beschreibung der Natur, Bienen, Wald etc., scheint übertrieben, zu ausführlich. Dies ist Leppins Absicht, denn hier beschreibt er sein Ideal. Marietta ist die erotische Heilige: „Und drinnen lag weit ausgestreckt die blonde Marietta in dünnem blauen Kleide. Um die nackten Beine schlangen sich schmale Metallstreifen, in denen rote Rubinen brannten.“²²⁶ Das blaue Kleid könnte sowohl die Besonnenheit wie auch das Religiös-Himmlische darstellen. Gleichzeitig trägt sie rote Rubine um ihre Beine, dies entspricht der fesselnden Erotik. Die Rubine wiederum sind an Metallstreifen befestigt, die kühl, fasst schon kasteiend wirken. Was uns Leppin hier vielleicht vermittelt, ist die Verbildlichung seines Ideals – die Ausgewogenheit zwischen Geist und Körper. Die obere Körperhälfte, die sowohl dem Haupt als auch dem Himmel näher ist, repräsentiert das Religiös-Geistige. Sie ist in blau gehüllt und dadurch ruhig und besonnen, sie sorgt dafür, dass die Glut nicht entflammt. Die untere Körperhälfte repräsentiert die verführerische Seite. Metallene Streifen mit Rubinen schlängeln sich fast lüstern an Mariettas Unterkörper entlang und repräsentieren so die hemmungslose Lust. Sie sorgt gleichzeitig dafür, dass das Herz Mariettas unter dem Blau des Geistigen nicht erfriert. Aus genau diesem Grund ist Josef Marietta gegenüber, trotz der ungemainen Erotik, die sie ausstrahlt, keusch: „[...] und er wandte sich ab, wenn Marietta zu ihm hinüberschaute.“²²⁷ Das ist für Paul Leppin „wahre Liebe“. Der Rückfall in ein christliches Bild der Liebe, das Leppin doch so sehr ablehnt, liegt hier wieder sehr nahe. Hoffmann dazu: „Es ist die erlösende Liebe, die die beiden vereinigt, nicht der Sexus, [...]“²²⁸ Durch den Terminus „erlösende Liebe“ unterstreicht auch Hoffmann in gewisser Weise diesen Rückfall.

Marietta hat Visionen. Dies könnte darauf hindeuten, dass sie psychisch besonders gefestigt ist. Leppin glaubt, dass nur psychisch starke Menschen Visionen haben können (vgl. Kapitel 3.3.5). Auch Josef hat Visionen. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass Josef und Marietta dem Leppinsche Ideal einer Beziehung zwischen Mann und Frau am nächsten kommen. Leppin zelebriert diese Liebe: „Und alle sahn mit Staunen und Entsetzen, wie der Schreiber die blonde Marietta in den Armen hielt und wieder und wieder ihren Mund küßte. Und Marietta,

²²⁵ DJ, S.82.

²²⁶ Ebenda, S.84.

²²⁷ Ebenda, S.81.

²²⁸ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.41.

die blonde Heilige, lag bleich und lächelnd in seinem Schoß und griff mit ihrer mageren Hand in sein struppiges Haar und streichelte es.“²²⁹

Sie sind die einzigen, die glücklich werden. Sie verlassen die Stadt und kehren nie wieder zurück. Sie repräsentieren die „wahre Liebe“. Diese Liebe ist aber letzten Endes eine entsexualisierte, da sie eine kindlich-naive Liebe ist. Josef und Marietta halten sich bei den Händen wie Kinder es tun und wandern aus der Stadt, ohne zu wissen wohin.

„Und da Josef und Marietta nicht wußten wohin sie gehen sollten, wandten sie sich den Sternen zu und kamen ihnen langsam näher. Sie schritten nebeneinander und hielten sich wie die Kinder bei den Händen.[...] Und Josef erklärte ihr, was er selbst kaum wußte, daß die Liebe das Herz und auch das Leben verändere, wie sie es mit seinem Leben getan habe.“²³⁰

Dirk Hoffmann interpretiert das Kindliche in dieser Szene nicht so sehr als Ausdruck einer entsexualisierten Liebe, als viel mehr die traumhafte Erfüllung der „wahren Liebe“: *„Josef und Mariettas Liebe ist wie ein Traum, von Leppin deshalb sehr bewußt auch stilistisch abgesetzt von dem Rest des Romans. Kindheitslegenden aus religiösen Erbauungsbüchern klingen an[...].“*²³¹ Jedoch scheint mir das Faktum, dass sie „sich wie die Kinder bei den Händen hielten“ dieser Interpretation zu widersprechen. Diese Feststellung ist für eine „traumhafte“ Beschreibung nicht von Nöten, stellt die beiden aber gleichzeitig als entsexualisiert dar.

²²⁹ DJ, S.85.

²³⁰ DJ, S.86.

²³¹ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973,S.45.

4.3.9 Abschnitt 9

Rote Wolken hängen über der Stadt, der Sexus lauert, liegt in der Luft. Marta Bianka betrachtet diese rote Wolke den ganzen Tag über. Auch der Wille der Gräfin zur Keuschheit wird immer schwächer. Sie leidet unter der Liebe zu Valentin. Es ist keine glückliche Liebe, sondern viel mehr eine triebgesteuerte: „*Ihre Liebe zu Valentin peinigte sie, und sie litt unter ihr.*“²³² Die Gräfin erkennt, dass ihre Tochter unglücklich ist und verdammt den Baron Sterben, den sie dafür verantwortlich macht:

Sie [Gräfin Regina] sah die Dunkelheit im Herzen ihres Kindes und klagte jenen an, der die Lichter zerblies, die fromm und sehnsüchtig darin brannten. Ihn, den jungen Baron, den sie unter Zweifel und Zangen eine zeitlang fast geliebt hatte, weil er soviel Trunkenheit und Glück, und ein heißes, vergeßnes Lachen in den Augen Marta Biankas entzünden konnte, daß sie am Beginne fast gestorben wäre.²³³

Valentin quält die Gräfin. Er beißt Wunden in ihren Körper, nur weil er es kann und weil es sie quält: „*Er schlug sie mit seinen großen, knochigen Händen, daß tiefe Striemen ihre feine, gelbe Haut durchschnitten und sie die Zähne zusammenbeißen mußte, um nicht laut zu schreien.*“²³⁴ Dies zeigt das krankhafte Verständnis von Beziehung und „Liebe“ in dieser Gesellschaft. Dies alles entstand auf Grund der Trennung von Körper und Geist, von Glauben und Sexualität. Nur Marietta und Josef konnten dies wieder vereinen. Die Menschen sind Gequälte, die selbst zu Sadisten werden – wie Valentin. Wahrscheinlich konnte er seine Sexualität nicht genug ausleben, ob der religiösen Erziehung ist er sexuell gehemmt und kompensiert seine Lust durch das Quälen der Gräfin Regina. Marta Bianka ist in ihrer Beziehung und Liebe zu Baron Sterben ebenfalls zutiefst unglücklich. Die Gräfin bedrückt diese freudlose Liebe ihrer Tochter: „[...] *ihre [Marta Biankas] arme getäuschte Liebe [...]*“²³⁵

Baron Sterben ist tot. Er hatte wieder eine Affäre mit Hagar begonnen. Nachdem der Schuster sie aus dem Haus geworfen hatte, lebte sie erneut bei dem Baron – versteckt vor Marta Bianka. Eines Tages entdeckt Marta Bianka den Betrug. Der Baron ist zutiefst getroffen: „*Im wirren Taumel zerbrach sein feines und nervöses Herz zwischen der Lust und der Glut der jungen Zigeunerin, die ihn mit ihrem mageren Körper getötet hatte wie mit einem Messerschnitt.*“²³⁶ Genau wie DJ zerstört er seine Liebesbeziehung. Wieder lässt Paul Leppin Baron Sterben geradezu unschuldig wirken. Die Textstelle impliziert, dass Hagar den Baron praktisch zur Untreue gezwungen hat. Immer wieder bricht scheinbar Leppins eigene sexuelle

²³² DJ, S.89.

²³³ Ebenda, S.90.

²³⁴ Ebenda, S.91-92.

²³⁵ Ebenda, S.94.

²³⁶ Ebenda, S.96.

Abhängigkeit in den Roman ein und wird bei den männlichen Protagonisten entschuldigt bzw. wird sie den Frauen als Schuld angelastet. Hoffmann lässt dies erneut unkommentiert:

Aber ihre [Marta Biankas] einfältige Liebe wird nicht belohnt. Während sie scheinbar glücklich zusammen leben, betrügt sie der junge Baron mit Hagar, die zu ihm zurückgekehrt war. Für kurze Zeit versteht es Sterben, sein Doppelspiel geheimzuhalten, denn Hagar, durch ihn eingeschüchtert, wagt nicht, sich Marta Bianca zu zeigen. Doch ihre zerstörende Kraft vernichtet ihn, und an der Leiche des Geliebten erkennt Marta Bianca die Hohlheit, die Verlogenheit seiner Liebe wie die Macht des Triebes.²³⁷

Auch Dirk Hoffmann sieht in Hagar die Schuldige bzw. thematisiert die Implikationen Paul Leppins an dieser Stelle nicht. Marta Bianka wird in dem Moment, in dem sie den toten Baron Sterben sieht, zur Frau. Sie ist kein Kind mehr: „*Sie war plötzlich kein Kind mehr. Sie wusste und verstand alles. Ihre Liebe war ein Traum gewesen, eine Lüge von Anbeginn. An einer fremden Liebe war der da gestorben. Das Märchen war vorüber.*“²³⁸ Erst durch die Erkenntnis, dass das Leben voller Schmerzen und kein Märchen ist, wird man zur Frau.

Das Schicksal, das sich im Namen des Barons von Anfang an manifestiert hat, findet nun seine Erfüllung. Der Baron konnte von Anfang an nicht entkommen, da er Hagar verfallen war, er konnte ihr einfach nicht entkommen. Auch die Liebe eines 13-jährigen Engels namens Marta Bianka konnte ihn nicht retten. Die Liebe des Barons ist nicht rein gewesen, weil Marta Bianka nicht sein gesamtes Herz ausgefüllt hatte: „*Er hatte Platz gehabt neben ihrem Herzen für eine fremde und heftige, zehrende und blinde Leidenschaft, für die er gestorben war, ohne sich an Bianka zu erinnern, fern von ihrem Namen und ganz erfüllt von dem schäumenden Glück einer anderen Stunde, in der er ertrank.*“²³⁹ Die Ichsucht, seine eigene Lust, war dem Baron Sterben wichtiger als seine Liebe zu Bianka. Dies musste bestraft werden. Josef kannte zu Beginn des Romans auch keine Grenzen, für die Liebe war er bereit diese Grenzen zu akzeptieren, darum darf er glücklich werden. Bianka geht wieder nach Hause und erzählt ihrer Mutter die Geschichte und offenbart ihr ihre Trauer. Die Gräfin: „*So war die Liebe von Anbeginn, immer und immer wieder, seitdem sie sie kannte, Tränen und Wunden, und Trauer und Grausamkeit.*“²⁴⁰ Beide, die Mutter und die Tochter, finden in der Liebe kein Glück. Hoffmann dazu: „*Fast allen ergeht es wie der Gräfin: Selbst Marta Bianka wird aus ihrer naiven Liebeswelt aufgescheucht.*“²⁴¹

²³⁷ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.40.

²³⁸ DJ, S.96-97.

²³⁹ DJ, S.97.

²⁴⁰ DJ, S.99.

²⁴¹ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.40.

4.3.10 Abschnitt 10

Schuster Anton ist enttäuscht. Das Reich, das er sich herbei beten wollte, existiert nicht. Die heilige Marietta war mit seinem kriminellen Sohn Josef weggegangen und seine Frau würde sich bald Daniel Jesus, dem Antichristen, hingeben. Er ist verzweifelt und unruhig: *„Seitdem sein Sohn Josef mit Marietta zu den Sternen am Ende der Straße gegangen war, blieb sein Haus einsam, und keiner kam mehr wie früher, um zu beten. Eine fremde rätselhafte Macht hatte sein Reich zerblasen und seinen Glauben zerlöchert wie ein Sieb.“*²⁴²

Der Schuster fragt sich, wer denn der Feind sei, von dem Marietta immer gesprochen hatte, und der auch ihn besiegen soll. Die Zigeunerin Hagar kommt zu ihm. Er aber weiß, dass nicht sie der Feind ist, sie ist nur der Bote: *„Die Zigeunerin war nur ein Bote, ein Rätsel des fremden Gauklers, der ihm das Reich genommen hatte und mit dem er die Menschen täuschte und belog.“*²⁴³ Hagar verführt den Schuster Anton, der Beter ist bezwungen, das Böse hat gewonnen, weil auch der Schuster Anton die wahre Liebe nicht zugelassen hat. Nur wenn man die wahre Liebe, wie Marietta und Josef, verspürt kann man das Böse besiegen, nicht durch ständiges Beten:

„Sie [Hagar] hatte ihr Kleid an den Achseln gelöst und stand nackt im Zimmer mit Schuhen und Strümpfen. Wie eine Katze kroch sie zu ihm. Er wendete sein Gesicht und wehrte sich mit den Armen gegen sie. Sie hatte sein Hemd über der Brust geöffnet, und als der Schuster ihre heiße, lüsterne Zunge an seinem Leib spürte, als ihm ihr Speichel in glühenden Streifen die Haut versengte, sank seine Hand wie Metall zu Boden und ließ es geschehen, daß die Zigeunerin seinen großen Körper, nach dem sie so lange gelehzt hatte, mit ihrer ekstatischen Liebe verheerte wie der Hagel ein Feld.“²⁴⁴

Dies ist der größt mögliche Triumph für DJ. Am Anfang hatte er beanstandet, dass niemand „Ehrenvolles“ von ihm gestürzt wurde. Es kann keinen höheren Fall geben, als den des Schusters Anton, der sich ausgerechnet Hagar, dem Sexus in persona, hingibt. Hoffmann dazu: *„Hagar, die ihm seinen wirklichen Widersacher – Daniel Jesus – verrät, zerwühlt seinen jetzt ermatteten, geschlagenen Körper mit ihrer Lust. Daniel Jesus ist am Ziel.“*²⁴⁵

²⁴² DJ, S.102.

²⁴³ DJ, S.104-105.

²⁴⁴ DJ, S.106-107.

²⁴⁵ Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.41.

3.3.11 Abschnitt 11

Die große Orgie, die schwarze Messe (vgl. Kapitel 3.3.5), das Finale beginnt in der Villa von DJ. An diesem Abend soll sich alles entscheiden, soll die Romanwelt vollends sexualisiert werden. DJ wird als großer Sieger hervorgehen. Hoffmann dazu: „*Die Flucht in eine Phantasiewirklichkeit, die Pseudo-Auflehnung gegen die christliche Sexualmoral, durch Inversion, die in der Zelebrierung der ‚Schwarzen Messe‘ ihren Ausdruck findet, ist auch in modifizierter Form, in der Selbstkrönung Daniel Jesus‘, die Klimax des Leppinschen Romans.*“²⁴⁶ Hoffmanns Interpretation soll an dieser Stelle in einem Punkt hinterfragt werden. Paul Leppin dient der Satanismus natürlich als Vergleichspunkt, von dem aus er das christliche Verständnis von Körper und Sexualität angreifen kann. Jedoch erscheint das Satanische oder die „schwarze Messe“ an keiner Stelle des Romans als etwas Positives oder Wünschenswertes. Ob es sich in diesem Fall um eine Pseudo-Auflehnung handelt, bleibt also zu hinterfragen.

Marta Bianka wartet vor der Villa und ringt mit sich selbst, ob sie diese betreten soll. Sie möchte hinein gehen, denn sie weiß, dass ihre Mutter und Valentin sich in der Villa aufhalten. Es ist spät in der Nacht, als sich Marta Bianka endgültig dazu entschließt die Villa zu betreten. Von zwei Dienern werden ihr die Augen verbunden. Sie wird in einen großen Saal geleitet:

Als sie aufsaß, strahlte der silberne Saal von Blumen und Lichtern, mit schimmernden Glastränen an den Lustern und farbigen Kristallen vor den Flammen. Die Musik spielte unsichtbar hinter einem Vorhang. In der Mitte des Saales saß Daniel Jesus auf einem scharlachfarbenen Thron neben einer nackten, ungeheuren Frau, die das Haar wie eine Krone gebunden hatte und mit leuchtendem Gesicht den buckligen Jesus ansah.²⁴⁷

Alle Frauen tragen Masken, sind aber ansonsten nackt. Marta Bianka erblickt ihre Mutter, Gräfin Regina. Die Gräfin ist den körperlichen Anstrengungen, die ihr Valentin abverlangt, nicht mehr gewachsen. Ihr Körper ist von Wunden gezeichnet. Marta Bianka beobachtet angewidert das Treiben. Sie hat Angst vor der nackten dicken Frau, die neben DJ auf dem Scharlach sitzt. Leppin betont erneut ihre roten Haare, die wie zu einer Krone zusammen geflochten sind. Sie ist die Königin von DJ, und er ist der König. Es handelt sich bei der Frau um niemand anderes als Margarete, die Frau von Schuster Anton. Eben dieser ist, auf der Suche nach seiner Frau, ebenfalls zur Villa von Daniel Jesus gekommen und blickt durch ein Fenster ins Innere.

²⁴⁶ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S.40.

²⁴⁷ DJ, S.110.

In der Villa kommt es zum Tumult. Es wird entdeckt, dass sich unter den Feiernden ein Kind befindet – Marta Bianka: „*Ein Kind – hört sie erstaunt eine Stimme rufen. Die Leute wichen betroffen zurück [...]*“²⁴⁸ Selbst bei der Beschreibung des „sexuellen Höhepunktes“ des Romans verzichtet Paul Leppin nicht auf moralische Ansprüche. Die Anwesenheit des Kindes Marta Bianka erschreckt die Anwesenden. Hier hat ihre Hemmungslosigkeit ihre Grenzen. Dies unterscheidet sie wohl auch von DJ und Baron Sterben. Die beiden stehen dadurch moralisch auf einer „tieferen Stufe“ als die anderen Protagonisten. Leppin macht dadurch erneut deutlich, dass er der freien Liebe sehr wohl zugeneigt ist, allerdings nur, wenn gewisse moralische Grundvoraussetzungen erfüllt sind. Homosexualität, Sodomie und Pädophilie widersprechen seinem moralischen Kodex.

Marta Bianka erblickt Valentin und ihre Mutter. Valentin versucht mit Marta Bianka zu tanzen. Sie erkennt in seinen Augen den gleichen Ausdruck der hemmungslosen Lust, wie in denen von Baron Sterben. Valentin tauscht die alte und verletzte Gräfin einfach gegen die jüngere Marta Bianka aus. Dies ist Ausdruck einer extremen Ichsucht. Doch Marta Bianka ist noch zu jung für die Sexualität, sie kann sie nicht verstehen.

Es folgt die Krönung von DJ: „*Daniel Jesus und das ungeheure Weib standen von ihrem Sitz auf, und die zwei stummen Lakaien trugen eine schwarze Krone herein, in der die Edelsteine totenblaß wie Tränen waren. Und Daniel Jesus nahm den schwarzen Reifen und setzte ihn auf seinen großen phantastischen Kopf. Die Musik begann zu spielen.*“²⁴⁹ Der König der Finsternis, der Teufel krönt sich selbst. Den ganzen Roman hindurch findet ein Kampf zwischen der, am Geist orientierten, christlichen Religion und deren Widerpart, dem am Körper orientierten Satanismus, statt.

Leppin beschreibt in dieser Szene in keinster Weise sein Ideal der körperlichen Liebe. Nur weil der, den Sexus betonende, Satanismus am Ende des Romans die Oberhand behält, entspricht dies noch lange nicht Leppins Idealvorstellung. In diesem Zusammenhang wurde Paul Leppin immer falsch interpretiert. Zwar bejaht er die Körperlichkeit des Satanismus, nicht aber deren Verhöhnung des Christentums. Leppin bejaht die christliche Nächstenliebe und verachtet die Ichsucht des Satanismus. Die Ichsucht ist auch der Grund warum Baron von Sterben sterben muss, und warum DJ nie die wahre Liebe finden wird.

Auch Schuster Anton, der große Moralist, der sich am Ende der Zigeunerin Hagar hingibt, kann nicht weiter leben. Zu groß ist die Last, die doch letzten Endes nur eine menschliche ist. Noch einmal wird die Grausamkeit des Christentums thematisiert. Schuster Anton beendet sein Leben mit einer weiteren Sünde – Selbstmord. Der Schuster nimmt sich das Leben. Er

²⁴⁸ DJ, S.114.

²⁴⁹ DJ, S.116.

versündigt sich damit gegen Gott und wird kein kirchliches Begräbnis bekommen. Er glaubte der Sünde widerstehen zu können. Zuerst scheiterte seine Frau an DJ, dann scheiterte er an Hagar. DJ, der Teufel, hat obsiegt. Wäre die körperliche Liebe Teil des christlichen Glaubens, wäre dies alles nicht passiert.

Die Zigeunerin lächelte. Sie lächelte erstaunt und harmlos wie ein Kind, und war froh, weil sie sich an nichts erinnern konnte. Sie lächelte nur, weil der Schuster Anton, der sich oben auf dem Akazienbaum an ihrem Gürtel erhängt hatte, die Augen und den Mund aufriß wie die goldenen Fische im Glase ... Du bist weiß wie ein Toter, Schuster Anton, und ich habe dich lieb.²⁵⁰

Hagar ist wahnsinnig geworden. Sie hat dies alles nicht mehr ertragen. Sie weiß nicht einmal, dass der Schuster Anton tatsächlich tot ist. Sie agiert wie ein Kind. Marta Bianka sieht keinen anderen Ausweg und flieht aus der Stadt.

Silberweiß wie eine Birke, das gelbe Haar über den erschreckten Augen, nackt und mit der schwarzen Maske vor dem Gesicht, lief Marta Bianka mit ihrem Herzen voll Grauen und Liebe. Sie lief in eine unbekannte Richtung, die seitab von der Stadt führte, weiter und weiter, und das Blut ihrer zerrissenen Füße blieb an den Steinen der Straße kleben wie rote Korallen.²⁵¹

Am Ende sind alle gescheitert, alle sexualisiert. Nur Marta Bianka flieht, weil sie weiß, dass auch sie dem Sexus, dem DJ, nicht widerstehen könnte und die Liebe sie enttäuscht hat, und Josef und Marietta können am Ende der Macht des Sexus entgehen.

Nicht zufällig geschieht dies alles im elften Abschnitt. Die Elf steht in der christlichen Symbolik für die Unvollkommenheit. Die zwölf Apostel waren, nachdem Judas den Verrat an Jesus begangen hatte, am Ende nur mehr elf. In diesem elften Kapitel wird nun die endgültige Versündigung der Gesellschaft des Romans, der Verrat gegenüber Gott, beschrieben. Eine unvollkommene Gesellschaft, weil es ihr nicht erlaubt ist den Sexus in einem gesunden Maß auszuleben.

²⁵⁰ DJ, S.118.

²⁵¹ DJ, S.118-119.

4.3.12 Conclusio

Sexualität scheint im Roman in den vielfältigsten Bedeutungsabwandlungen auf. Sexualität ist Ausdruck von Provokation, Schuld, Macht, zerstörerischer Kraft, missverstandener Liebe, Suche nach der „wahren Liebe“, apokalyptischer Kraft und Opposition zur körperfeindlichen und bürgerlichen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Paul Leppin stellt den Sex im Roman überwiegend als negative, alles verschlingende Kraft dar. Sie reißt die meisten der Protagonisten ins Unglück. Der Sexus in der Gestalt von DJ behält am Ende des Romans nur oberflächlich die Oberhand. Zwar verfallen DJ die meisten der Protagonisten, allerdings finden Josef und Marietta ihr Glück, Marta Bianka kann sich rechtzeitig in Sicherheit bringen. Hinzu kommt der genealogische Aspekt, der in der bisherigen Forschungsliteratur komplett außer Acht gelassen wurde und der nun kurz ausgeführt werden soll.

DJ macht es sich zu Beginn des Romans zum Ziel die Gesellschaft in der er lebt dem Sexus auszuliefern. Sein Freund Baron Sterben verfällt ihm als Erster und muss dies am Ende mit dem Leben bezahlen. Doch die Absicht DJ' geht noch weiter, misslingt aber. Baron Sterben schafft es nicht, wie von DJ beabsichtigt, Marta Bianka komplett an sich zu binden. Sie flüchtet aus der Stadt, um sich so der Macht DJ' zu entziehen. DJ' Hass wird also nicht in Baron Sterben fort leben, weil dieser Marta Bianka nicht dem Sexus unterwerfen konnte. Auch Josef, der Sohn des Schusters Anton, kann DJ nicht für sich gewinnen, kann ihn nicht zu seinem potentiellen Nachfolger machen. Ihn hatte DJ einst zu seinem Handlanger erkoren, doch Marietta, das heilige Mädchen, schafft es, Josef dem Einfluss von DJ zu entziehen. Josef und Marietta verlassen ebenfalls die Stadt. DJ hat auch insofern versagt, als dass er am Ende des Romans, genealogisch betrachtet, keinen Nachfolger für sich finden konnte.

5. Schlussbemerkungen und Vorausschau

Die Thematisierung des literarischen Sujets der Sexualität ist zur Zeit Paul Leppins, in der Prager Deutschen Literatur aber auch in der restlichen deutschsprachigen Literatur, geradezu inflationär zu beobachten. Sie ist Provokation und zugleich Ausdruck der Ablehnung der konservativ-bürgerlichen Gesellschaft, die vor allem in der abgeschotteten Enklave der Prager Deutschen überproportional stark zum Ausdruck kommt. Paul Leppin hebt sich durch seine Thematisierung der Sexualität oberflächlich also nicht wesentlich von anderen Schriftstellern ab.

Der Roman *Die jüdische Orgel* von Ludwig Winder thematisiert das Thema der Sexualität, auf ähnliche Weise wie in *Daniel Jesus*, als Aspekt der menschlichen Liebe, allerdings nie so dämonisch und explizit wie dies im *Daniel Jesus* geschieht. Der Protagonist des Romans, Albert Wolf, ist trotz aller Ausschweifungen ein Talmudschüler, Daniel Jesus der dämonische Antichrist. Die erzählte Welt des Romans versinkt am Ende nicht im Sumpf der Lüsternheit, wohingegen Daniel Jesus sein Reich des Bösen scheinbar erfolgreich errichten kann. Eines jedoch haben beide Roman sehr wohl gemeinsam. Bei beiden wurde von den Rezipienten ein durchwegs unzufrieden stellendes Ende festgestellt. Letztendlich konnte kein Schriftsteller, der sich zu jener Zeit dieses Themas annahm, die Dichotomie von erfüllter Sexualität und Einhaltung gesellschaftlicher und moralischer Konventionen aufheben, auch Egon Erwin Kisch nicht. Bei seinem Roman *Der Mädchenhirt* liegt der Fokus auf dem Thema der Prostitution und den damit in Zusammenhang stehenden Gesellschafts- und Geschlechterverhältnissen. Auch er, wie zuvor Ludwig Winder, thematisiert das Sexuelle aber nie so explizit „abstoßend“ wie dies Paul Leppin tut.

Alle drei Romane thematisieren das Sexuelle, in allen drei Romanen wird es weder plump noch voyeuristisch dargestellt. Bei allen dreien wird das Sexuelle als etwas durch und durch Politisches beschrieben aber auch als etwas, das ein ungemeines Hindernis bei der Suche nach der erfüllten Liebe darstellt. Letztendlich hebt sich der Roman *Daniel Jesus* von den anderen Romanen in keinsten Weise in den Inhalten ab, sehr wohl aber in der Darstellung. Im *Daniel Jesus* wird das Sexuelle dämonischer, inflationärer, bestimmender und abscheulicher dargestellt als in den anderen Romanen. Aus diesem Grund entstand allzu oft der Eindruck, vielleicht durch die zu oberflächliche Lektüre der Rezipienten, das dämonische Sexuelle trage am Ende des Romans den Sieg davon. Auch wenn dem so wäre, müsste dies aber noch lange nicht bedeuten, dass dies auch dem Willen des Autors entspricht. So wurde Leppin aber leider

allzu oft missinterpretiert. Diese Erkenntnisse könnten eine erste Erklärung für Paul Leppins Ruf als „Pornograph“ und „Spezialist in erotischen Dingen“ bieten.

In der Essaysammlung *Venus auf Abwegen*, die 1920 veröffentlicht wurde, deren Essays jedoch zum Großteil bereits in den Jahren 1905 bis 1910 entstanden, legt Paul Leppin sein persönliches Verständnis von Sexualität offen dar. Auf den ersten Blick scheint es ein ungemein liberales und freies Verständnis von Sexualität und Gesellschaft zu sein. Bei näherer Betrachtung muss man jedoch feststellen, dass Paul Leppin in Wahrheit konservativere Auffassungen vertrat als vorerst angenommen. Letztendliches Ziel seiner Essays ist es, die Idee der unbändigen Kraft des Sexus und des Körperlichen mit der Mäßigung und der Körperfeindlichkeit des christlichen Glaubens zu vereinen. Zu diesem Zwecke schreckt er an manchen Stellen zurück, wo er doch zum Wohle eines verträglicheren Körperbewusstseins voran schreiten sollte und geht in manchen Situationen mehr als einen Schritt zu weit. Ein Manifest für die „freie Liebe“ ist Leppins Essaysammlung nur bedingt. Oft schleicht sich das Gefühl eines Leppinschen Eigennutzens ein, als ob dieser eine Systematik anstrebe, die auf seine persönlichen Leiden an der Liebe und dem Sexus zugeschnitten ist und somit große Heilungschancen für eben diesen verspricht. Durch die Analyse der Essaysammlung und durch den Vergleich der Resultate mit den gängigen Ansichten jener Zeit, die Sexualität betreffend, muss gefolgert werden, dass Paul Leppins Verständnis von Sexualität weder besonders liberal noch provokant ist. In manchen Textpassagen, insbesondere jene in denen Leppin sein Frauenbild erörtert, wirkt Leppin geradezu bürgerlich-konservativ. Aus dieser Sicht erscheint der Vorwurf der sexuellen Provokation geradezu lächerlich.

Etwas anders verhält es sich in dem Roman *Daniel Jesus*, den Paul Leppin 1905 verfasste. Dieser Roman ist ein maßgeblicher Mitgrund für Paul Leppins Ruf des sexuellen Provokateurs. Alle bis dahin in der Arbeit gewonnen Erkenntnisse flossen in die Textanalyse dieses Romans ein. Bei der Textanalyse dienten in den meisten Fällen zwei Werke der Sekundärliteratur als Orientierung und Referenzpunkte, beide von Dirk Hoffmann, der der beste Kenner des literarischen Schaffens von Paul Leppin ist. Die Sekundärliteratur zu dem Roman ist darüberhinaus mehr als spärlich, jegliche Lexikonartikel etc. gehen weder inhaltlich noch interpretativ über die beiden zentralen Texte der Sekundärliteratur hinaus.

In *Daniel Jesus* verfolgt jede Darstellung des Sexuellen, in welcher Form auch immer, eine klare Absicht. Sie dient entweder der Charakterisierung der Protagonisten oder ist ein immanenter Teil der Handlung des Romans. Durch den Vorwurf der meisten Kritiker, nämlich dass das Sexuelle durchwegs abscheulich und widerlich dargestellt werde,

widerlegen diese ihre Kritik zu einem maßgeblichen Teil selbst. Es ist wahr, dass das Sexuelle im *Daniel Jesus* durchwegs abscheulich dargestellt wird. Wie kann also jemand, der Sexualität in den meisten seiner literarischen Werke als etwas Widerwärtiges darstellt, der Pornographie, also dem krassen Gegenteil, nämlich der reinen Befriedigung des sexuellen Triebes, bezichtigt werden?

Am Ende soll darauf verwiesen werden, dass vor allem der auf *Daniel Jesus* folgende Roman *Berg der Erlösung*, aber auch die meisten anderen seiner folgenden literarischen Werke, das Sujet der Sexualität viel vorsichtiger und verhaltener aufgriffen. Sei es aus Überzeugung oder um den eigenen Ruf wieder herzustellen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Fest steht, dass Paul Leppin Zeit seines Lebens und darüber hinaus der Ruf eines Pornographen und Lüstlings anhaftete, obwohl dies in keinsten Weise zutrifft. Abschließend soll Dirk Hoffmann zitiert werden, wenn er schreibt:

Die Schwäche Leppins heißt weder Pornographie noch Struktur- und Wortarmut, sondern Unsicherheit und Uneinheitlichkeit. Eindrucksvoll, erfüllt mit Eigenleben, gelang Leppin die Gestaltung seines Protagonisten Daniel Jesus; doch das Land der Verheißung und des Friedens, von dem er in seiner Verteidigungsschrift spricht – Meister Anton und sein Kreis gehören ihm noch nicht an – , kann höchstens erahnt werden. Leppin vermochte weder ein wirkliches Gegenbild zum Reich von Daniel Jesus zu zeichnen, noch seine Vision der Befreiung des Menschen von der Gewalt des Geschlechts mehr als andeutungsweise in den ‚reinen‘ Frauengestalten einer Marietta oder einer Bianka zu umreißen. Sein polares Weltbild ist noch unausgeglichen, der Nihilismus überwiegt, die Erlösung ist nur wie ein dünner Lichtstrahl im Dunkel, eine Hoffnung, an die er selbst nicht so recht zu glauben vermag.²⁵²

Trotz aller Verschmähungen war der Roman *Daniel Jesus* letztendlich in vielen Dingen eine Vorausschau auf künftige literarische Entwicklungen (vgl. Kapitel 4.2). So scheinen z.B. die Parallelen zwischen der Beschreibung des orgiastischen Festes im Roman *Daniel Jesus* und der Beschreibung Arthur Schnitzlers des Festes in der *Traumnovelle* gerade zu verblüffend. Es konnte jedoch, weder in Schnitzlers Tagebüchern noch an anderer Stelle, ein Nachweis gefunden werden, dass Schnitzler von dem Roman *Daniel Jesus* Kenntnis hatte. Trotzdem soll, als Abschluss dieser Arbeit, ein kurzer Vergleich der beiden Beschreibungen folgen, um zu zeigen, dass die von Leppin in *Daniel Jesus* aufgegriffenen literarischen Sujets auch zwanzig Jahre später in Schnitzlers *Traumnovelle* noch immer aktuell waren. Damit soll außerdem unterstrichen werden, dass Paul Leppins *Daniel Jesus*, in Anbetracht aller berechtigten Kritik, in vielen Fällen von einem ungemeinen Weitblick zeugt.

²⁵² Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973, S.47.

Arthur Schnitzler, ähnlich wie Paul Leppin, erlebte die Diskrepanzen zwischen den bürgerlichen-patriarchalen Konventionen und den individuellen Affekten bzw. Trieben am eigenen Körper. Nicht umsonst spricht ihm Sigmund Freud ein besonderes Interesse für die Triebnatur des Menschen und die Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten zu.²⁵³ Er leugnete nicht, dem männlichen Besitzdenken verfallen zu sein: „*So ist die jahrelange Beziehung zu der schönen und liebenswerten Schauspielerin Marie („Mizi“) Glümer von vornherein vergiftet durch die Tatsache, daß Schnitzler nicht ihr erster Liebhaber war;*“²⁵⁴ Schnitzler ist ebenso wenig wie Leppin in der Lage die monogamen Konventionen der Gesellschaft mit dem tendenziell polygamen sexuellen Trieb in Einklang zu bringen. Auch Schnitzler erörtert die Problematik „*den Wunsch nach schrankenloser sinnlicher Erfüllung mit der Institution Ehe*“²⁵⁵ zu vereinen, die bei Leppin von geradezu existenzieller Bedeutung scheint.

Schnitzler thematisiert in dieser Hinsicht in der *Traumnovelle* einen typisch Leppinschen Kritikpunkt: die Reduzierung des menschlichen Individuums auf den Körper und die damit verbundene Entwürdigung dessen. Bei beiden spielt, im Rahmen der Beschreibung des Fests, die Maske eine zentrale Rolle. Durch die Maske verliert der Mensch alles Individuelle, ist nur mehr Körper, ist nur mehr Fleisch. Die Maske verhüllt gleichzeitig das Gesicht, ebenso wie eine beschämte Person sich vor den enthüllenden und lüsternen Blicken zu verbergen versucht. Schnitzler setzt sich in der *Traumnovelle* explizit mit dem Gefühl der Scham auseinander. Die Nacktheit in Verbindung mit der Maske verdeutlicht in beiden Texten das abnorme Verständnis von Körperlichkeit in der damaligen Gesellschaft. Durch die absonderlichen Masken in der *Traumnovelle* kann den Menschen das Empfinden von Nacktheit abgelesen werden. Nur versteckt, hinter einer Maske, kann diese betrachtet werden. Genau das ist es, was Paul Leppin unter falscher, konditionierter Scham verstand. So „*[...] versinnbildlicht die Maske verdeckt den Wunsch, sich aus Scham zu verbergen und zu verhüllen. Denn die Maske verdeckt den individuellen Gesichtsausdruck, so dass man sieht, ohne selbst gesehen zu werden, und schützt somit vor den Blicken der anderen.*“²⁵⁶ Dass die Protagonisten in *Daniel Jesus* während des orgiastischen Festes Masken tragen, kann als weiterer Beleg gegen die These, am Ende des Romans würde das unbedingt Sexuelle siegen, betrachtet werden. Sogar hier, in der sexuell am meist aufgeladenen Textpassage des Romans,

²⁵³ Vgl. Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. In Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S.121.

²⁵⁴ Scheible, Hartmut: Liebe und Liberalismus: über Arthur Schnitzler. Bielefeld: Aisthesis Verl. 1996, S.175.

²⁵⁵ Ebenda, S.180.

²⁵⁶ Freytag, Julia: Verhüllte Schaulist. Die Maske in Schnitzlers *Traumnovelle* und in Kubricks *Eyes wide shut*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S.53-54.

verlieren die Menschen ihre Scham nicht und tragen Masken. Die Gesellschaft in *Daniel Jesus* kann aber aus einem weiteren Grund nicht aus den bürgerlichen Konventionen ausbrechen, den Hartmut Scheible, im Rahmen einer Analyse des Festes, auch für die *Traumnovelle* als gültig erachtet:

In direktem Widerspruch zu der Inszenierung des Festes als Orgie steht die Tatsache, daß es keine Möglichkeit für die einzelnen Paare gibt, sich abzusondern [...]. Dieser Sachverhalt läßt nur einen Schluß zu. Wenn Triebverzicht der Preis aller Vergesellschaftung der Menschen ist, dann kann die Tatsache, daß alle Unternehmungen Fridolins durch Versagung abgebrochen werden, nur bedeuten, daß er, wie tief er auch unter die Oberfläche der gesellschaftlichen Ordnung eintritt, dennoch im sozialen Bereich befangen bleibt.²⁵⁷

Die Gesellschaft in *Daniel Jesus* kann also, ähnlich wie Fridolin, auch nicht aus den bürgerlichen Konventionen ausbrechen, da dort das Fest ebenfalls keine Möglichkeit zur Absonderung bietet.

Eine weitere Parallele der beiden Festbeschreibungen ist die Verknüpfung der Unterdrückung des sexuellen Triebes mit der Religion. So beschreibt Arthur Schnitzler die am Fest Teilnehmenden als „[...] *durchaus in geistlicher Tracht*“²⁵⁸. Damit stellt er wie Paul Leppin eine Verbindung zwischen Scham bzw. einem problematischen Verständnis von Sexualität und Kirche her. Desweiteren bezeichnet Schnitzler die Anwesenden als „*Mönche[n] und Nonnen* [...]“²⁵⁹.

In der *Traumnovelle* spielt desweiteren die Aufrichtigkeit in der Beziehung eine große Rolle. Ähnlich ist es bei Leppin, wobei hier vor allem die Aufrichtigkeit gegenüber der Gesellschaft im Vordergrund steht. Schnitzler ist der festen Überzeugung, dass nur der Traum die Möglichkeit bietet die Gefühlswahrheiten bis ins Letzte offenzulegen: „*Der Traum hat die Funktion, verborgene Gefühlsqualitäten aufzuspüren, die der rationalen Analyse nicht mehr zugänglich sind. Er ist daher ein Medium der Erkenntnis, weshalb Schnitzler sich auch dagegen wendet, ihn in der Literatur als bloßen Vorwand zu unverbindlichen Fabulierungen zu gebrauchen.*“²⁶⁰

Im *Daniel Jesus* wirkt die gesamte Romanwelt wie ein Traum, was darauf hinweisen könnte, dass Paul Leppin einen hohen Wahrheitsanspruch für seinen Roman fordert.

²⁵⁷ Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. In Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S.185.

²⁵⁸ Schnitzler, Arthur: Traumnovelle. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 40.

²⁵⁹ Ebenda, S.41.

²⁶⁰ Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. In Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S.179.

Diese Kurzanalyse der beiden Beschreibungen des Festes stellt, wie bereits angedeutet, keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie ist vielmehr als Denkanstoß, als Vorausschau gedacht, um zu zeigen, dass Paul Leppins Roman *Daniel Jesus*, entgegen weit verbreiteter Annahmen, in vielen Dingen über einen nicht kleinzuredenden Weitblick verfügt.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Brod, Max: Der Prager Kreis. Stuttgart [u.a.]: W. Kohlhammer 1966.

Kisch, Egon Erwin: Der Mädchenhirt, S.31-163. In: Kisch, Egon Erwin: Der Mädchenhirt. Schreib das auf, Kisch! Hrsg. v. Bodo Uhse und Gisela Kisch. Berlin: Aufbau-Verlag 1963. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben; 1).

Leppin, Paul: Venus auf Abwegen. Zur Kulturgeschichte der Erotik. Titelblatt und Zeichnungen von Eddy Smith. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920.

Leppin Paul: Daniel Jesus. Hrsg. v. Angela Reinthal. Heidelberg: Elfenbein 2001.

Leppin, Paul: Das Antlitz der Mutter, S.14-15. In: Leppin, Paul: Prager Rhapsodie. Jubiläumsausgabe anlässlich des 125. Geburtstags von Paul Leppin. Prag: Vitalis Verlag 2003.(Bibliotheca Bohemica; Bd. 51)

Schnitzler, Arthur: Traumnovelle. Frankfurt a. M.: Fischer 1997.

Winder, Ludwig: Die jüdische Orgel. Hrsg. v. Herbert Wiesner. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1999.

6.2 Sekundärliteratur

Baier, Christine: Eros und christliche Spiritualität? Walter Schubarts „Religion und Eros“ als Anregung für christliche Spiritualität. Diplomarbeit. Universität Innsbruck 1998.

Baxmann, Inge: Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Boehn, Max von: Die Mode. Menschen und Moden im 19. Jahrhundert 1878-1914. 3. Aufl. München: Bruckmann 1963.

Broch, Hermann: Schriften zur Literatur 1: Kritik. Kommentierte Werkausgabe 9/1. Hrsg. v. Paul Lützler. Frankfurt: 1976.

Bühler, Pierre: Eros und Religion aus biblisch-theologischer Sicht, S. 83-90. In: Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne. Hrsg. v. Charles Martig/ Leo Karrer. Marburg: Schüren 2007.

Czerny, Kathrin: Phänomen Wiener Walzer. Vom Gesellschafts- zum Bühnentanz. Wien: Diplomarbeit 2007.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Burkhart Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1976.

Demetz, Peter: Rene Rilkes Jahre. Düsseldorf: Verlag 1953.

Fiala-Fürst, Ingeborg: Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus. Relevante Topoi ausgewählter Werke. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996.

Fehr, Götz: Prag, Stadt an der Moldau. Geschichte, Kunst, Kultur. München: Callwey 1979.

Fetz, Bernhard: Kopf und Geschlecht. Paul Leppins Roman „Daniel Jesus“. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe), 7. Feb 2002, S.36.

Fetz, Bernhard/ Schmidt-Dengler, Wendelin: Prag und Wien im Spiegel der Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert, S.86. In: Prag:Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 16. Mai bis zum 31. Oktober 2003. Hrsg. v. Ernst Gamillscheg. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2003, S.81-98.

Freytag, Julia: Verhüllte Schaulist. Die Maske in Schnitzlers *Traumnovelle* und in Kubricks *Eyes wide shut*. Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Fritz, Susanne: Die Entstehung des „Prager Textes“. Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934. Dresden: Thelem 2005.

Fuchs, Eduard: Geschichte der erotischen Kunst. Bd.1. München 1908.

Fuchs, Ernst: Die Frau in der Karikatur. Sozialgeschichte der Frau. Erstausgabe 1906. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik 1973.

Gassmann, Arno A.: Lieber Vater, lieber Gott? Der Vater-Sohn-Konflikt bei den Autoren des engeren Prager Kreises (Max Brod – Franz Kafka – Oskar Baum – Ludwig Winder). Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Oldenburg: Igel Verlag 2002.(Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 83).

Goldstücker, Eduard: Über die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Dr. Alfons Spielhoff. Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund 1965. (Heft 70 in der Reihe der Dortmunder Vorträge).

Grabner-Haider, Anton: Eros und Glaube. Ansätze einer erotischen Lebenskultur. München: J. Pfeiffer Verlag 1976.

Grawert-May von, Erik: Erotisch/Erotik/Erotismus, S. 310-337. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Hrsg. v. Karl Heinz Barck 2001.

G.W.: Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. XI (1920), Sp.559-560.

Heimerl, Teresia: Der vergiftete Eros. Eros, Körperlichkeit und christliche Theologie von der Antike bis zur Postmoderne, S.13-45. In:Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne. Hrsg. v. Charles Martig/ Leo Karrer. Marburg: Schüren 2007.

Hoffmann, Dierk O.: Paul Leppin. Ein Beitrag zur Prager deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Clausthal-Zellerfeld: Bönecke-Druck 1973.

Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982.(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279).

Hoffman, Dierk/ Reinthal, Angela: Nachwort. In: Leppin, Paul: Daniel Jesus. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. Von Angela Reinthal und Dierk Hoffman. Heidelberg: Elfenbein. 2001.

Hyršlova, Kveta: Prag als Stadt der Desillusionen für deutschschreibende Prager Dichter, S.44-51. In: Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas. Kafka Symposium 1989, Klosterneuburg. Hrsg. v. Österreichische Franz Kafka-Gesellschaft. Wien: Braumüller 1991. (Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft; 4).

Keim H. W.: Neue Essaybücher. In: Das literarische Echo. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlagsanstalt. Bd.24 (1921/1922).

Killy, Walther (Hg.): Deutsche biographische Enzyklopädie. Bd.6. 1997.

Kleber, Jutta Anna: Erotische Mystik – mystische Erotik, S. 189-210. In: Präludien. Kanadisch-deutsche Dialoge. Vorträge des 1. Kingstoner Symposions. Thema: Interkulturelle Germanistik: The Canadian Context. Hrsg. V. Burkhardt Krause [u.a.]. München: Iudicum Verlag 1992.

Kirchhoff, Ursula: Die Darstellung des Festes im Roman um 1900. Ihre thematische und funktionale Bedeutung. Münster: Verlag Aschendorff 1969. (Münstersche Beiträge zur Deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch; 3).

Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Hrsg. v. Kurt Böttcher. Bd.2. 1993.

Neau, Patrice: Das Bild des tschechischen Volkes in der Prager deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende, S.129-140. In: Fassel, Horst [Hrsg.]: Hugo Metzl und die Anfänge der Komparatistik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. (Materialien des IdGL Tübingen; 16).

Neugebauer, Heinz [Red.]: Egon Erwin Kisch, F.C. Weiskopf. Leben und Werk. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag 1963. (Schriftsteller der Gegenwart; 11).

Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.

Prager Jahre deutschsprachiger Autoren. Hrsg.v. Pravoslav Kneidl. Prag: Prager Edition 2003.

Riha, Karl: Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei, S.301-319. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Bern [u.a.]: Verlag Paul Haupt 1993.(Facetten der Literatur. St. Galler Studien; 4).

Schardt, Michael/ Sudhoff, Dieter: Einleitung, S.9-46. In: Prager deutsche Erzählungen. Hrsg. V. Dieter Sudhoff. Stuttgart: Reclam 1992.

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. In Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Scheible, Hartmut: Liebe und Liberalismus: über Arthur Schnitzler. Bielefeld: Aisthesis Verl. 1996.

Schmalzl, Franziska: Im Namen des Dionysos. Das Dionysische Motiv bei Friedrich Nietzsche. Diplomarbeit. Univ. Wien. 1999.

Schonlau, Anja: Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000). Würzburg: Königshausen&Neumann 2005. (Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 504).

Schremmer, Ernst: Dem Prager Dichter Paul Leppin zum Gedenken. In: Sudetendeutscher Kulturmanach. Bd.4. 1963/63.

Schubart, Walter: Religion und Eros. Hrsg. v. Friedrich Seifert. München: C. H. Beck 1966.

Schuster, Marianne: Antiker Eros um 1900 – *Die Gemeinschaft der Eigenen*, S. 123-145. In: Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900. Hrsg. v. Helmut Scheuer und Michael Grisko. Kassel: Univ. Press 1999.

Schwarze Messen. Dichtungen und Dokumente. Hrsg. v. Ulrich K. Dreikandt. München: Carl Hanser Verlag 1970.

Senke, Jürgen: Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien, Hamburg: Zsolnay 1987.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986.

Sternburg, Judith: Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders. mit einer Vorbemerkung von Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag 1994. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 28).

Sudhoff, Dieter: Nachwort. In: Leppin, Paul: Der Gefangene. Gedichte eines alten Mannes. Mit einem Nachwort hrsg. v. Dieter Sudhoff. Siegen: Univ-Gesamthochschule 1988.

Sudhoff, Dieter: Hermann Ungars Prager Roman „*Die Verstümmelten*“. Gültigkeit und Aktualität einer Parabel, S.107-125. In: Kranz Kafka und die Prager deutsche Literatur. Deutungen und Wirkungen. Hrsg. v. Hartmut Binder. Bonn: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen 1988.

Wagner, Anne M.: Jean-Baptiste Carpeaux. Der Tanz. Kunst, Sexualität und Politik. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

Werner, Helmut: Die Schwarze Messe. Teufelskult und Hexensabbat. Wien: Tosa Verlag 2008.

Zacharias, Gerhard: Satanskult und Schwarze Messe. Die Nachtseite des Christentums. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion. Wiesbaden: Limes Verlag 1990.

7. Anhang

7.1 Abstract

Das literarische Sujet der Sexualität wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Prager Deutschen Literatur, aber auch in der übrigen deutschsprachigen Literatur, geradezu inflationär thematisiert. Es ist Ausdruck der Provokation und der Verneinung der konservativ-bürgerlichen Gesellschaft, die besonders in der abgeschotteten Enklave der Prager Deutschen überproportional stark zum Ausdruck kommt. Umso mehr verwundert es, dass Paul Leppin Zeit seines Lebens als „Spezialist für erotische Probleme“²⁶¹ verrufen war, zumal sich seine Art der Thematisierung des Sexuellen oberflächlich nicht von der, anderer Prager Deutscher Literaten seiner Zeit unterscheidet. Ausschlaggebend für diese Beurteilung Leppins Werk war vor allem einer seiner ersten Romane, *Daniel Jesus*, den er 1905 verfasste und der in der Tat sehr direkt sexuelle Sujets aufgreift. An Hand dieses Romans und einiger ausgewählter Referenzpunkte ist versucht worden Paul Leppins Verständnis von Sexualität differenziert zu betrachten und einzuordnen, um so die ablehnende Haltung der zeitgenössische Rezeption seines Werks ergründen zu können.

Dazu dienten zunächst zwei weitere Romane der Prager Deutschen Literatur, die nicht viel später als *Daniel Jesus* erschienen sind, *Die jüdische Orgel* (1922) von Ludwig Winder und *Der Mädchenhirt* (1914) von Egon Erwin Kisch. In allen drei Romanen wird das Sexuelle als etwas durch und durch Politisches beschrieben aber gleichzeitig als etwas, das ein Hindernis bei der Suche nach der erfüllten Liebe darstellt. Der Roman *Daniel Jesus* hebt sich inhaltlich von den anderen beiden Romanen in keinsten Weise ab, sehr wohl aber in der Darstellung des Sexuellen. Im *Daniel Jesus* wird dieses dämonischer, inflationärer, bestimmender und „abscheulicher“ dargestellt. Dadurch entstand allzu oft der Eindruck, vielleicht auch durch die zu oberflächliche Lektüre der Rezipienten, das dämonische Sexuelle behielte am Ende des Romans die Oberhand.

In der Essaysammlung *Venus auf Abwegen*, die 1920 veröffentlicht wurde, deren Essays aber zum Großteil bereits in den Jahren 1905 bis 1910 entstanden, legt Paul Leppin sein Verständnis von Sexualität dar. Vorweg scheint ein ungemein liberales und freizügiges Verständnis sein. Bei näherer Betrachtung jedoch stellt sich heraus, dass Leppin eine durchwegs konservative Auffassung von Sexualität hatte. Ziel seiner Essays ist es, die Idee

²⁶¹ Hoffmann, Dirk O.: Paul Leppin. Eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier 1982. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 279), S. 35.

der unbändigen Kraft des Sexus und des Körperlichen mit der Mäßigung und der Körperfeindlichkeit des christlichen Glaubens zu vereinen. Ein Manifest für die „freie Liebe“ ist Leppins Essaysammlung nicht.

Durch die Analyse der Essaysammlung und der Vergleich der daraus resultierenden Ergebnisse mit den gängigen Ansichten, die Sexualität betreffend, jener Zeit, kann gefolgert werden, dass Paul Leppins Verständnis von Sexualität weder besonders liberal noch provokant war. In einigen Textpassagen, insbesondere die in denen er sein Frauenbild erörtert, wirkt Leppin geradezu bürgerlich-konservativ. Aus dieser Warte erscheint der Vorwurf der sexuellen Provokation geradezu grotesk.

Anders in dem Roman *Daniel Jesus*, in dem Leppin ein viel freieres Verständnis von Sexualität zeichnet, als er dies in seinen theoretischen Schriften tut. Der Roman war daher ein maßgeblicher Grund für Paul Leppins Ruf des sexuellen Provokateurs. Alle bis dahin in der Arbeit gewonnen Erkenntnisse flossen in die Textanalyse des Romans ein. Bei der Textanalyse dienten vorwiegend zwei Werke der Sekundärliteratur als Orientierung und Referenzpunkte, beide von Dirk Hoffmann, der der beste Kenner des literarischen Schaffens von Paul Leppin ist.

In *Daniel Jesus* verfolgt jede Darstellung des Sexuellen, in welcher Form auch immer, eine klare Absicht. Sie dient entweder der Charakterisierung der Protagonisten oder ist ein immanenter Teil der Handlung. Der Vorwurf der meisten Kritiker, nämlich die angeblich durchwegs abscheulich und widerlich Darstellung des Sexuellen, widerlegt den Kritikpunkt der Pornographie zu einem maßgeblichen Teil selbst. Wie kann jemand, der Sexualität in den meisten seiner literarischen Werke als etwas Widerwärtiges darstellt, der Pornographie, also dem krassen Gegenteil, nämlich der reinen Befriedigung des sexuellen Triebes, bezichtigt werden?

Am Ende soll darauf verwiesen werden, dass vor allem der auf *Daniel Jesus* folgende Roman *Berg der Erlösung*, aber auch viele anderen seiner folgenden literarischen Werke, das Sujet der Sexualität viel vorsichtiger und verhaltener aufgriffen. Sei es aus Überzeugung oder um den eigenen Ruf wieder herzustellen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Fest steht, dass Paul Leppin Zeit seines Lebens und darüber hinaus der Ruf eines Pornographen und Lüstlings anhaftete, obwohl dies in keinster Weise auf ihn zutrifft.

7.2 Lebenslauf

geboren am **11.9.1983 in Wels/Oberösterreich**

Seit 10/03 **Universität Wien**
Studium der Deutschen Philologie und der
Politikwissenschaften

WS 07/08 Erasmusaufenthalt in Augsburg/Deutschland

09/94 – 06/02 **BG/BRG Brucknerstraße – Wels/Oberösterreich**
Matura 06/02 mit naturwissenschaftlichem Schwerpunkt

09/90 – 07/94 **Volksschule Schauerstrasse – Wels/Oberösterreich**