

Zbytovský, Štěpán

**"Spaziergänge im Zick-Zack" : Paul Leppin im Feuilleton der Prager Zeitschrift
Die Wahrheit**

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2024, vol. 38, iss. 1, pp. 61-78

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BBGN2024-1-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80437>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 17. 10. 2024

Version: 20241011

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Spaziergänge im Zick-Zack“. Paul Leppin im Feuilleton der Prager Zeitschrift *Die Wahrheit*

‘Walks in a zigzag’. Paul Leppin in the feuilleton
of the Prague magazine *Die Wahrheit*

Štěpán Zbytovský

Abstract

The article provides an overview of the journalistic activities of the Prague-based German writer Paul Leppin for the magazine *Die Wahrheit*, which in 1925-1933 was one of Leppin's main publishing platforms. More in-depth attention is paid to the author's general theses on art, Czech-German relations and his own attitude towards the Czechoslovak Republic, reviews of German writers from the Czech lands and film criticism. These aspects of Leppin's journalistic work for *Die Wahrheit* are complemented by insights into the contexts of literary and cultural-political discussions and events. The author's self-stylization as a unique witness to old Prague, his specific interest in the moral dimension of art, and his defense of kitsch filmmaking at a time of economic and political crisis in Europe are highlighted.

Keywords

Paul Leppin; Prague-based German writer; journalistic activities

Dieser Artikel ist Bestandteil des Projektes „Na rozeklané půdě. Časopis *Die Wahrheit* jako kulturní a kulturněpolitické médium v meziválečné Praze“, gefördert durch die Czech Science Foundation GACR (Project Reg. No. 20-00790S). Der Förderugsempfänger ist das Institut für Literaturforschung, Prag (IPSL).

In seinem Gedichtband *Preisungen* (1937) stilisierte Otto Pick seinen älteren Prager Dichterkollegen im Gedicht *Paul Leppin* als den „Troubadour des alten Prag“ (Pick 1937: 12)¹ und bestätigte damit durchaus das Bild, das Leppin von sich in der Zwischenkriegszeit selbststilisierend zeichnete.² Wiederholt publizierte Leppin in Zeitschriften und eigenen Büchern seine Erinnerungen und Darstellungen des ‚alten Prags‘, wie es um 1900 kulturell belebt wurde und erlebt werden konnte, und stellte sich so nicht nur als Mitglied der Prager Moderne (des Jung-Prag-Kreises wie auch der sog. Frühlingsgeneration) dar, sondern zugleich als repräsentativer Nach-Sänger und Zeuge seiner literarischen Generation und ihres topisch gewordenen Altprag-Bilds.

Die essayistischen Sachartikel sowie literaturkritischen Veröffentlichungen Leppins konzentrierten sich in der Zwischenkriegszeit abgesehen vom Essayband *Venus auf Abwegen* (1920) einerseits in den Feuilletonrubriken des *Literarischen Echos* (insbes. 1918–1920), der *Prager Presse* und des *Prager Tagblatts* – und diese Texte wurden bereits exzerpiert und diskutiert –, andererseits in bisher praktisch gänzlich unbeachteten Zeitschriften wie der von Wilhelm Barta gegründeten und von Adalbert Rév herausgegebenen Zeitschrift *Wahrheit* (1921–1938). Die liberale europäistische, später zunehmend sozialistisch geprägte Zweiwochen-, später Wochenschrift ließe sie sich wohl als das nach der Prager Presse zweitwichtigste Prager deutschsprachige Periodikum mit grundsätzlich pro-tschechoslowakischem (insbesondere pro-Masaryk’schen) Programm einstufen. Der nationalen Versöhnungsarbeit und diversen Aspekten der jüdischen Kultur- und Identitätspolitik räumte sie eine ebenso wichtige Stellung ein wie dem – in der Prager deutschen Presseszene sonst kaum vergleichbar dezidiert anzutreffenden – Pazifismus und dem Engagement für Ideen der politischen Vereinigung Europas.³

Die Erste Veröffentlichung Leppins in der *Wahrheit* war knapp vor Weihnachten 1925 seine Antwort auf eine der Rundfragen der Zeitschrift – zum Thema *Nationale Verständigung*. Die letzte war am 15. Juli 1933 eine Kurzbesprechung der Anthologie *Wein*. Insgesamt publizierte er 116 Sachtexte und Kritiken – also etwa die gleiche Anzahl wie die gattungsmäßig vergleichbaren Veröffentlichungen Leppins in der *Prager Presse* in der Zeitspanne 1921–1938 (Topor 2016: 74–80). Es handelt sich dabei, wie beim ersten Rundfrage-Beitrag, um Texte zu aktuellen gesellschaftlichen Themen, weiterhin Erinnerungstexte über das ‚alte Prag‘, Besprechungen mancher kulturellen Ereignisse, insbesondere um Theater-, Film- und Buchrezensionen und gelegentliche Seitenblicke in die tschechische Literaturlandschaft.⁴

1 Erstmals ist das Gedicht bereits 1928 in der *Prager Presse* erschienen (Pick 1928a).

2 Der Ehrentitel „König der Prager Bohème“, der in der Sekundärliteratur fest für Leppin reserviert ist, stammt von der wohl eifrigsten Ehrentitelvergeberin um 1900, Else Lasker-Schüler (Hoffmann 1982: 65; vgl. Leppin 1922).

3 In Sachen deutsch-tschechischer Verständigungsarbeit wurde das zeitliche Primat zuweilen der Zeitschrift *Die Provinz* zugesprochen (Němec 2001/2002), die jedoch erst 1924 herausgegeben wurde.

4 Die einzige literarische Veröffentlichung Leppins in der *Wahrheit* ist die Erzählskizze *Das Seifentier* vom Dezember 1928 (Leppin 1928b).

Der Literat, die Nationen, das Publikum

Die Redaktion der *Wahrheit* begann Ende 1925, thematische Rundfragen in unregelmäßigen Abständen abzdrukken, die diverse aktuelle gesellschaftliche und kulturelle Probleme betrafen.⁵ Auf die Frage der Redaktion „Wie wäre nach Ihrer Meinung eine kulturelle Zusammenarbeit zwischen Deutschen und Tschechen zu ermöglichen?“ antworteten neben Leppin auch Ludwig Winder, Otokar Fischer, F. X. Šalda, Friedrich Adler und Otto Pick.⁶ Winder sah dabei als Voraussetzung der erforderlichen Zusammenarbeit den beiderseitigen Verzicht auf Ansprüche politischer und kultureller Überlegenheit, Fischer plädierte für den systematischen Abbau von Vorurteilen plädierte, Šalda unterstrich die wechselseitige Kenntnis und Arbeit zu gemeinsamen Ideen. Adler wies darauf hin, dass die befragte Zusammenarbeit bereits besteht und Otto Pick referierte ausführlicher über die vergangenen medialen Debatten zu diesem Thema (v.a. in *Rozhledy*, vgl. Dohodnutí 1896)⁷ und stellte eine Liste konkreter Maßnahmen und Zwischenziele überwiegend kulturpolitischer Art zusammen.

Leppin stellt in seiner Antwort zunächst fest, für eine Zusammenarbeit sei primär eine wechselseitige Bereitwilligkeit erforderlich, und fährt fort:

Diese Bereitwilligkeit ist ohne Zweifel vorhanden und das Verhältnis der Kulturschaffenden beider Nationen zueinander war unmittelbar immer ein gutes. Daß es trotzdem nur selten zur Auswirkung freundschaftlicher Beziehungen, zur unbefangenen Teilnahme an den Bestrebungen des anderen Volkes auf kulturellem Gebiete gekommen ist, hat seinen Grund in der Diktatur partei-politischer Organisationen, die in beiden Lagern gleichermaßen am Werke sind, die mit Kultur und Kulturwerten nur unbedeutende Berührung haben, die sich aber nichtsdestoweniger auch hier die Kontrolle aller auf eine Verständigung ausgehenden Aktionen anmaßen. (Leppin 1925: 4)

Hier zeichnet sich die für Leppin typische Trennung zwischen dem kulturellen und dem politischen Bereich ab. Weiterhin bekräftigt Leppin, dass der „nationale Terror, der bei den Tschechen Verwaltung und Bureaucratie korrumpiert“, zwar als „Ursache und Motiv aller Ungerechtigkeiten gegen deutsche Mitbürger“ (ebd.) zu sehen ist, doch richtet sich seine Kritik ebenfalls gegen die deutschsprachige Kulturszene in der Tschechoslowakei. Denn auch dort „beherrschen Parteisekretäre und ihre vernagelten Mitläufer mit demagogischen Mitteln die Öffentlichkeit“ (ebd.). Leppins Standpunkt mag mehr durch seine langfristig individualistische Selbstpräsentation und eine von vitalistisch-dekadenten Kunstauffassung geprägte Haltung bedingt sein als durch einen kritischen Blick auf die minderheiten(-kultur-)politische Praxis des Landes. Es gelte, die Mentalität

5 Eine selektive Aufzählung der Rundfragen der *Wahrheit* bietet Koeltch (2012: 229–230).

6 In der gleichen Nummer wurden auch Antworten auf die Rundfrage „Was halten Sie vom Rassen-Antisemitismus?“ veröffentlicht – mit Beiträgen von Heinrich Mann, Wilhelm Schäfer, Siegfried Jacobsohn, Jakob Wassermann, August Forel, Oscar A. H. Schmitz, Rudolf von Delius.

7 Die Debatten um nationalkulturelle Versöhnungsversuche vs. ‚Nationalpflichten‘ der Künstler resümiert für die zweite Hälfte der 1890er Jahre Topor (2012).

jener „Klasse“ durchzubrechen, die als „Phalanx“ und Träger „engstirniger Gedanken“ jede Regung des „Gutwillige[n] geistige[n] Leben[s]“ unterdrücke, wobei allerdings kein explizit antibürgerlicher Ton angeschlagen wird.⁸ Dennoch formuliert Leppin schließlich eine Vision der erforderlichen generellen Entkoppelung der Kultur von der Politik:

Kunst und Kultur und jeder Komplex, der damit zusammenhängt, sind nicht unbedingt an die Geschäfte einer Politik gebunden, die zeitweilig vielleicht notwendig, aber immer ein Übel ist. Der Weg zu dieser Erkenntnis ist von Unflat versumpft, mit Borniertheit verrammelt, aber er ist noch gangbar. (ebd.: 5)

Obwohl die Künstler-Philister-Front nicht zu den typischen argumentativen Grundrastern der deutschen Kulturpublizistik der Zwischenkriegszeit gehörte (Geitner 2011), ist nicht zu vergessen, dass Leppin das Bürgerschreck-Profil des Jung-Prag-Kreises und der *Frühling*-Generation (und nicht zuletzt seiner selbst) weitgehend erst in einer Reihe seiner retrospektiver Artikel nach 1918 konturierte (vgl. Leppin 1918; 1921; 1923a; 1923b; 1924; 1927a; dazu Hadwiger 2012; Hoffmann 1982: 82–92). Somit ist diese Argumentationslinie im Einklang mit seiner derzeitigen Haltung, die er auf die Generationenspannungen um 1900 zurückprojiziert. In den Prag-Artikeln spricht er wiederholt den institutionellen Nepotismus und die nationalpolitische Instrumentalisierung der Kultur an, die sich vor 1910 zwar unter anderen Rahmenbedingungen, doch in ähnlicher Weise auf die vitale Kunst (negativ) auswirkten.

Einen weiteren kulturpolitischen Text veröffentlichte Leppin sechszechn Monate später, im April 1927. Es handelte sich um einen Artikel zur deutsch-tschechischen Zusammenarbeit in der Tschechoslowakei, der schwerpunktmäßig kulturelle Beziehungen betraf. Er wurde im Auftrag der Redaktion der sozialdemokratischen Zeitung *Právo lidu* verfasst und erschien in tschechischer Fassung unter dem Titel *Kdo stojí mezi námi* am 10. April 1927 (Leppin 1927b), fünf Tage später druckte *Die Wahrheit* einen Auszug *Wer steht zwischen uns?* ab (Leppin 1927d). Die Skepsis gegenüber parteipolitischem Einfluss auf die Kultur klingt hier wieder an, die Gesamtdiagnose scheint optimistischer zu sein – möglicherweise auch dank der erkennbaren Mobilisierung der aktivistischen sudeten-deutschen Politik mit dem Eintritt des ersten deutschen Ministers in die Regierung im Herbst 1926 (vgl. Kracik 1999: 153–170):

Das Schicksal und sein unerbittlicher Gang erfordern, daß sich Deutsche und Tschechen in diesem Staate nähern. Der Intellektuelle, der die Anschauung seiner Zeit nicht aus dem Schutt der Parteilager formt, ist sich dessen bewußt, daß Tscheche zu sein und Deutscher zu sein, eine verschiedene Weltbedeutung hat. Er weiß aber, daß beides Kulturideale sind, welche sich vielleicht konzentrisch umfassen und gegenseitig nicht stören. Aber er weiß auch, daß der Haß unter den Europäern nicht bedingt ist durch eine Verschiedenheit der Gattung, sondern aus

8 Kurt Krolop stellte unter Bezug v.a. auf Leppin und Victor Hadwiger etwas vereinfachend fest, diese führenden Geister der Jung-Prag-Generation um 1900 haben „die alte romantische Position bezogen: ‚Künstler‘ gegen ‚Philister‘“, während die sog. ‚Prager Schule‘ um 1910 „in wesentlich anderen Formen“ ihre Standpunkte artikulierte, nämlich mit der Opposition von ‚Geist‘ und ‚Ungeist‘ (Krolop 1964: 330).

den selben [sic] trüben Quellen fließt, wie z. B. der *Antisemitismus*. Es ist nicht wahr, daß der Deutsche den Tschechen nicht versteht und mit ihm nicht zu leben weiß. Die deutschen Dichter verstanden dies auch und Rainer Maria Rilke begriff das Herz und die Seele des Volkes, unter dem er lebte. Seine Prager Geschichten entbehren nicht eines gefühlvollen Erlebens. (Leppin 1927d)

Die Errichtung einer offiziellen, institutionellen Begegnungsplattform scheint aus Leppins Sicht nicht notwendig zu sein, vielmehr müsse dies Angelegenheit von Einzelnen bleiben, die über die Nützlichkeit der Vermittlung überzeugt sind. Diejenigen, die „das Bellen der Denunzianten nicht fürchte[n]“ und „vor dem Fluch der Übereifrigen nicht Angst“ (ebd.) haben, werden passende Begegnungsräume finden. Die besondere Rolle einer ‚Vermittlungsavantgarde‘ wird dabei den Künstlern zugesprochen:

Die Künstler beider Nationen haben sich immer gefunden. Hier sehe ich den Anfang und die gute Hoffnung. Aus dem geistigen Lager wird der Durchbruch kommen, der ein Ende machen wird dem Kriege des vergifteten Willens. Neue Ideen werden die Welt erfüllen. Die Zeit ist zum Bersten schwanger von den Schwierigkeiten des veränderten Menschen. Sollen wir weiter unsere Kraft durch Kampf verschleudern, weil wir Welt und Liebe mit anderen Worten benennen? Noch teilt uns die Bitterkeit auf der einen, die Maßlosigkeit auf der anderen Seite, die Vergangenheit steht gegen uns auf und will mit der Gegenwart bezahlt sein... Wenn wir als gute Kameraden zusammen wohnen, Bürger eines Vaterlandes – wer steht zwischen uns? (ebd.)

Die doppelt so lange tschechische Fassung exponiert diese Versöhnungsansage mit der Passage, die in die *Wahrheit* nicht übernommen wurde. Leppin versichert darin, dass dieses Thema ohne jegliche Parolen besprochen werden muss, „absolut aufrichtig“, und

[...] jest třeba hovořiti o situaci, v níž jsou Němci v tomto státě, ne o hospodářské, jíž málo rozumím, ne o politické, jež je málo potěšitelná, nýbrž o citové, jež se vybějí politicky a hospodářsky, jež jest kořenem a půdou mentality, která se nám trvale vytýká. (Leppin 1927b)

[es notwendig ist, über die Situation zu sprechen, in der sich die Deutschen in diesem Staat befinden, nicht über die wirtschaftliche, die ich wenig verstehe, nicht über die politische, die wenig erfreulich ist, sondern über die emotionale, welche sich politisch und wirtschaftlich niederschlägt, und welche die Wurzel und der Boden der uns dauernd vorgeworfenen Mentalität ist.]

Vor dem Krieg waren sie Österreicher – auch kein zufriedenstellender Zustand: „odtrženi od široké massy mateřského národa“ [von der breiten Masse der Mutternation losgerissen] und zwischen anderssprachige Nationen eingekeilt, wurden sie zu einer „zvláštní vývoj“ [Sonderentwicklung] vorbestimmt und ihr Heimatgefühl war „více fikcí než skutečností, jež se organicky odůvodňovala“ [mehr Fiktion als Wirklichkeit, die organisch begründet wäre], und doch waren sie für jeglichen „zdání příslušnosti“ [Schein von Wirklichkeit] dankbar (ebd.). Diese „theoretická vlast“ [theoretische Heimat] wurde

ihnen am 28. Oktober 1918 genommen und man fand sich – als einzige der Nationen der ehemaligen Monarchie – „bez země, bez písně a bez trikolóry“ [ohne Land, ohne Lied und ohne Trikolore] wieder. Daher gehe es nun weniger darum, dass sich die Deutschen in der Tschechoslowakei politisch auf den Boden des Staates stellen, sondern um die langwierige Überwindung einer „duševní cizost“ [seelischen Fremdheit] – und die kann lediglich „z nitra“ [vom Inneren] (ebd.) überwunden werden.

Versprach sich Leppin hier einen allgemeinen und notwendigen, allerdings geduldig auszuhaltenden Durchbruch zur *gemeinsamen* Auseinandersetzung mit Herausforderungen der modernen Zeit, für die die Kämpfe um Werte der Vergangenheit hinderlich seien, so stilisierte er seine eigene Position im künstlerischen Betrieb und gegenüber dem Lesepublikum in der Rundfrage *Prager Dichter in ihrem Heim* in der gleichen Nummer der *Wahrheit* etwas anders. Die Redaktion fragte die Autoren diesmal nach ihrer Arbeitsweise und ihrem Verhältnis zum Publikum – und präsentierte sich implizit als Plattform kultureller Gemeinsamkeit, indem sie neben deutschen auch Antworten von tschechischen Schriftstellern veröffentlichte.⁹ Leppin sprach sich zunächst zu seiner Arbeitsweise aus:

Die mühelose Produktion, die in vorbestimmten Zeiträumen ein vorbestimmtes Pensum hinter sich bringt, ist nicht meine Sache. Natürlich kommt es darauf an, was ich schreibe. Die kleinen, journalistisch gewitzten Artikel, die ich des Gelderwerbes wegen für Zeitungen drechsle, Spaziergänge im Zick-Zack auf angenehm geglätteter Oberfläche, erheischen selbstverständlich nicht jene Darangabe von Blut und Nerven, mit der Versuche, Kunst zu schaffen, schmerzlich belastet sind. (Leppin 1927c: 5)

Die publizistische Tätigkeit, die bald auch in der *Wahrheit* regelmäßig ihren Niederschlag finden sollte, wird hier gegenüber der künstlerischen Produktion eindeutig hierarchisiert und in ihrer Machart als Routinearbeit abgewertet, während aus der darauffolgenden Darlegung des ‚eigentlich‘ dichterischen Schreibens die Präferenz für einen langwierigen, reflektierten und auf gleichsam Poe’sche Weise nicht-spontanen Schaffensprozess ersichtlich ist:

Selbstkritik, schwärmerische Liebe zum kostbaren Geräte des Wortes, das zutiefst aufzulkern, zuhöchst in den Glanz des eigenen Lichtes zu heben, immer mein andachtsvolles Streben war, hemmen den Fluß leichtsinnig geschriebener Sätze, feilschen um Klang und Bedeutung, Sinnfälligkeit und spielerische Reize. (ebd.)

Gleichzeitig zeigt sich Leppin skeptisch gegenüber der Vorstellung einer spontanen, genialischen Schaffensweise „gottbegnadeter Dichter“, die ihre Werke mit Leichtigkeit „aus dem Ärmel schütteln“ würden: ein derartiges Wunder sei, soweit Leppin die Arbeit seiner Schriftstellerkollegen kenne, „nirgends zu Hause“ (ebd.: 6).

Sein Verhältnis zum Prager Publikum schildert Leppin denkbar zurückhaltend und scheint damit den bereits durchschimmernden individualistischen Duktus – „Aber wen

9 Abgedruckt wurden Antworten von Friedrich Adler, Oskar Baum, Max, Brod, Karel Čapek, Paul Leppin, Otto Pick, Hugo Salus, Fráňa Šrámek, Johannes Urzidil, Ludwig Winder.

interessiert das?“ (ebd.) – bzw. ausgesprochen gleichgültig. Vor Jahren, offensichtlich ist damit die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gemeint, „als jugendliche Eitelkeit michs nicht verdrießen ließ, die Freuden eines lokalen Rühmchens mit Hingebung zu verkosten, willigen Zuhörerinnen beim Vorlesepult gegenüberzusitzen, hatte ich vielleicht Kontakt mit ihm.“ (ebd.) Dabei brachten die durchaus erfolgreichen Aufführungen seines Theaterstücks *Der blaue Zirkus* (1924) Leppin relativ unlängst einen Kontakt, ja eine auch für Leppin sichtbare Wertschätzung des Prager Publikums beider Sprachen.¹⁰ Davon zeugte schließlich auch die positive Rezensionsnotiz Clara Schönbergers in der *Wahrheit* (Schönberger 1924) oder Lesungen, die etwas später auch in der Zeitschrift angekündigt wurden (ha- 1928). Es scheint also vielmehr eine Geste seiner Außenseiter-Stilisierung zu sein, wenn Leppin seine Antwort mit folgenden Worten schließt: „Seither habe ich mich gerne und ohne Bedauern daran gewöhnt, Beziehungen dieser Art im Wesentlichen zu verlieren. Mein Verhältnis zum Prager Publikum? Ich weiß nichts davon, ich kenne es nicht, ich kann nichts darüber sagen.“ (Leppin 1927c: 6)

Diese Distanzgeste gegenüber dem Prager Publikum hindert Leppin nicht, auch in der *Wahrheit* als „Trubadour des alten Prags“ aufzutreten. Die erwähnte Reihe seiner Altprag-Texte der Zwischenkriegszeit ergänzen *Ostern in Prag*, wo Leppin diesmal nicht die Kreise seiner schriftstellerischen Jugend inszeniert, doch der Altprag-Nostalgie mehr als genüge tut. Prag wird als Stätte geschildert, „wo der Schritt der Jahrhunderte Spuren und Runen zurückgelassen hatte, wo jetzt zwischen flackernden Windlichtern kichernde Mägde Burschen mit langstieligen Pfauenfedern neckten“ (Leppin 1928a). Leppin führt den Kontrast zwischen der historischen, ja mythischen Vielschichtigkeit und Individualität der Stadt einerseits und der heiteren Undifferenziertheit andererseits weiter aus:

Prag, du schöne, vom Alter geschwärzte Stadt, wo im Frühjahr helles Grün deiner Gärten finstere Mauern verkleidet, wo im Winter Schnee deine Giebel mit Märchenhauben aufputzt! Zeit, Krieg, Tod haben in dein unverwüstliches Antlitz geblasen, daß Lieblichkeit, Frohsinn fast gänzlich über dein wandlungsfähiges Gesicht endgültig die Maske uniformer Modernität gestülpt, die dich aus dem Bereiche holder Sagenstädte in die Überzahl gleichgültiger Ansiedlungen hinausweist? [...] Das neue Prag, das Unrast des Tages bereiten will, mag groß und tüchtig sein, blendend, voll Zukunft, aber es hat keine Wunder. (ebd.)

Dass das Publikum und die Dichterkollegen Leppin fast metonymisch mit Prag verbunden sahen, belegt Otto Picks Eloge *Paul Leppin, der Dichter des anderen Prag* zum 50. Geburtstag Leppins, der auf den 27. November 1928 fiel. Er erinnert zunächst, dass

10 Die deutsche Uraufführung in der Regie von Hans Demetz fand am 23. November 1924 als Privataufführung des *Literarisch-künstlerischen Vereins* auf der *Kleinen Bühne* statt und sein Erfolg beim Publikum wie auch den Kritikern (z.B. Brod 1924) sorgte für den Einsatz des Stücks im regulären Spielplan; in der Saison 1926/27 wurde es im Brüner *Deutschen Stadttheater* gespielt, die tschechische Übersetzung *Modrý cirkus* von Jan Klepetář erlebte auf der Bühne des Komedie-Theaters in der Lucerna mehr als 40 Reprisen. Leppin selbst – wie er Ende November 1926 in der *Prager Presse* berichtete – war von der Aufnahme angetan und schätzte, dank ihr „Kontakte zu finden“ (Leppin 1926; dazu vgl. Hoffmann 1982: 87–88). Ab 1924 und für die Folgejahre verzeichnet die Bibliographie Dirk Hoffmanns auch eine deutlich höhere Präsenz Leppins in der Presse Prags, v.a. dank der kleinen Prosa und kritischen Äußerungen (Hoffmann 2024).

Leppin nicht zu denjenigen Autoren gehört, die dank Entfernung eine „objektiv[e] Stellung“ einnehmen konnten. Dennoch habe er

[...] in den meisten seiner Werke ein lebendiges Stück Prag hingestellt, einen Prager deutschen Menschen, wie er ist und nicht ist: den in Verschwommenem wurzelnden Entwurzelten, den an der Realität zerschellenden Träumer, das Opfer, das zugleich Rächer aller Opfer dieser betörenden Stadt ist. (Pick 1928b)

Die ‚behindernde‘ Wirkung der Stadt wiederholt sich in Picks Stilisierung des Leppin’schen Figurentypus als „unerlöst leidende[r] Sehnsüchtige[r] in Prag“, dem immer wieder weibliche „Spenderin[en] der letzten Erfüllung“ gegenüberstehen – diese Spannung mache die ethische Dimension von Leppins Schaffen aus.¹¹ Mit Hinweis auf den Aufsatz *Was steht zwischen uns?* präsentiert Pick Leppin als einen kulturpolitisch für die nationale Versöhnung in den Böhmisches Ländern engagierten Autor, dessen eigenes Leben und Wirken den „vollgültigen Beweis“ bringe, dass „ein gedeihliches Zusammenleben zwischen beiden Nationen dieses Staates möglich sei“ (ebd.). Nach der Übersicht seiner Werke legt Pick Leppin eine kaum zu überbietende Erwartung auf:

Die deutsche Dichtung Prags, das tschechoslowakische Schrifttum überhaupt, darf von Paul Leppin, dem Fünfzigjährigen, nunmehr den großen Prager Roman, das entscheidende Denkmal einer bald historischen Epoche, erhoffen. (ebd.)

Betrachtungen der deutschböhmischen Literatur

In einer Reihe von Besprechungen äußerte sich Leppin zu den Werken seiner deutschböhmischen und deutschmährischen Dichterkollegen. Max Brod kam mit zwei Werken unter seine Rezensentenlupe – mit dem Drama *Lord Byron kommt aus der Mode* und dem Roman *Stefan Rott*. Das Drama veranlasst Leppin im Dezember 1928 zu Überlegungen einerseits über den besonderen Bezug der Persönlichkeit Byrons zum „Herz unserer Zeit, das Köstliche, Eitle, Zerklüftete dieser Seele, ihre arge Verachtung und nicht zuletzt de[n] Schatten dunkler Versuchungen“ (Leppin 1929b) und den Zusammenhang von Genialität und Anomalität. Andererseits regt ihn das Stück zum Nachdenken über das Problem der Mimesis an, die eine Reserviertheit gegenüber einem naiven Realismus zeigt, und freilich nicht besonders originell ausfällt:

Die Gesetze der Kunst sind nicht die der Wirklichkeit, obwohl in der Tiefe Zusammenhang mit ihnen besteht. Als Wirklichkeit findet sich im ganzen Weltall alles mit allem in organischer Wechselwirkung. Der Künstler zeigt notgedrungen nur einen kleinen Ausschnitt und muß

11 Es sei ergänzt, dass dies der Grundtenor der bleibenden Sympathie Picks für Leppin war. Nachdem Pick das Manuskript des letzten Romans Leppins *Blaugast* gelesen hat, schrieb er an den Autor, dass er das Werk als einen Wendepunkt zu seiner neuen Poetik erachte und „als Dichtung und auch als sittliche Tat“ (Pick an Leppin, 06.02.1933; zit. nach Hoffmann 1982: 95) liebgewonnen habe.

daher zunächst manchen natürlichen Zusammenhang, der ins Weite weist, unterbrechen. Aus dieser Not schafft er einen anderen, jedoch ebenso organischen Zusammenhang. Kunst ist nicht Wirklichkeit, aber wirklichkeitsgerecht. (Leppin 1929b)

Im November 1931 folgt eine nicht minder konventionelle Besprechung des *Rott-Romans*, einer „verantwortungswilligen Dichtung“, deren Handlungsraum Prag – den eigenen Erlebnissen und Erinnerungen Leppins so intim bekannt – als „eine Stadt, die mit der geheimnisvollen Struktur ihres Gemäuers, ihrer aus Selbstqual und Schwärmerie gemischten Atmosphäre, im Reich der Adepten und Himmelsstürmer allemal den Rang einer Metropole einnahm“ (Leppin 1931c) gezeichnet wird. Die Besprechung erschien unter der gemeinsamen Überschrift *Zwei Prager Dichter* neben Leppins Kurzrezension von Ludwig Winders Roman *Doktor Muff*. Die Geschichte eines an unerwartet aufgebrochener Altersliebe leidenden Selbstmörders lobt Leppin mit einer sichtlich größeren Begeisterung für Handlung und Stil als meisterhafte Darstellung des „Einbruch[s] klobiger Mächte in die Würde der Menschen“ (ebd.). „Süßes, Sanftmütiges, von Unnennbarem Berührtes geht hell durch das Buch, aber rätselvolles Spiel kommt mit Dämonen und Nachtpuck und das Dasein wird finster.“ (ebd.) Einen bemerkenswerten Einblick in die Publikationspraxis Leppins gewährt der Vergleich mit der *Prager Presse*, für die er Besprechungen der gleichen zwei Texte schrieb (vgl. Topor 2016: 54f.). Die Wertung und ihre motivischen Schwerpunkte bleiben praktisch dieselben, formuliert wird jeweils ein neuer Text.

Bereits im Februar 1929 huldigte Leppin seinem älteren Dichterkollegen Hugo Salus in einem Nekrolog (Leppin 1929a), attestierte dabei dem Mitglied der Concordia-Generation und Begleiter der folgenden (Halb-)Generationen der deutschböhmischen Literatur vor allem „Liebenswürdigkeit“ als Grundwesenszug und verortete seine Poetik zwischen „Lieblichkeit der Empirezeiten“, „Anmut der Biedermeierepoche“ und der „Grazie in den Gärten des Rokoko“ (ebd.). Salus wird nicht explizit als Prager oder deutschböhmischer Dichter dargestellt, sondern als weit in Deutschland erfolgreicher, ja ruhmreicher – und zu dieser Zeit ebenso breit vergessener Autor. Dennoch sei auch sein Spätwerk Dokument einer unbeirrbaren Treue den (für Salus) bleibenden Werten der Poesie.

War das *Neue deutsche Theater* wiederholt Gegenstand von Leppins Besprechungen, so äußerte er sich Anfang Oktober 1930 zum Spielprogramm für die neue Saison, das kürzlich vom Direktor Robert Volkner veröffentlicht wurde¹² – und knüpfte derart an die Debatten an, an denen sich 1927, vor Volkners Antritt, etwa auch Otto Pick beteiligte (Pick 1927a,b). Ausgehend vom Lob an den versprochenen „Aufführungen von fraglos

12 Der Arbeitsplan schloss *Das Reich Gottes in Böhmen* Franz Werfels, *Mississippi* von Georg Kaiser, *Jud Süß* von Paul Kornfeld, *Cécile* von Emil Ludwig und weitere Stücke von Gegenwartsautoren Ferdinand Bruckner, Leonhard Frank, George Bernhard Shaw, Carl Zuckmayer, Bertolt Brecht, Arthur Schnitzler, Walter Hasenclever und Hans Rehfisch, die älteren Modernisten Frank Wedekind, August Strindberg und Henrik Ibsen, weiterhin Ludwig Anzengruber und Johann Nepomuk Nestroy, von den Klassikern Schiller und Goethe, Shakespeare und Lessing. Nach der Übersicht von Ludvová (2012) wurden die geplanten Werke von Werfel, Kaiser und Kornfeld nicht aufgeführt. Rehtichs Stück, welches die antisemitische Drefus-Affäre thematisierte, wurde bereits im März 1930 uraufgeführt und von

bestem Niveau“ (Leppin 1930a), geht Leppin zu kritischen Anmerkungen über – und zwar unter Hinweis auf die „schwierige“ Situation in Prag bzw. den „böse[n] Zwiespalt der Prager Krisis“ (ebd.). Diese wird nicht näher identifiziert, gemeint können hier die Auswirkungen der wirtschaftliche Krise gewesen sein, die andauernden Verhandlungen über die staatlichen Subventionen für den *Deutschen Theaterverein* oder/und auch die Spannungen in den Prager Straßen, die in diesen Monaten des Jahres 1930 mit Kundgebungen der nationalsozialistisch gesinnten deutschen Studenten (Alfeus 1930a) oder mit den antisemitisch gefärbten Protesten gegen deutschsprachige Filmproduktionen (dazu Alfeus 1930b) zusammenhingen. Angesichts der Situation stellt Leppin fest, „die Zukunft der Bühne (und nicht nur der Prager Bühne allein) ist von einem Radikalismus abhängig“ (Leppin 1930a), womit eine dramaturgisch konsequente und Neuigkeiten systematisch einbeziehende Programmgestaltung gemeint ist:

Ein Theater, das nur von Repräsentationspflicht bewogen oft mit bedenklichem Zögern eine Neuheit herausbringt, Uraufführungen mit besonderer Vorliebe dann inszeniert, wenn der Name des arrivierten Verfassers immerhin schon Gewähr des Erfolges bietet, wird automatisch aus der Reihe der Bühnen ausscheiden, die mit dem drängenden Spiel zeitverbundener Strömungen unmittelbar sich berühren. Das Experiment ist der Nährboden und die Wiedergeburt alles Kunstschaffens. (ebd.)

Es wäre, so schließt Leppin, ein Irrtum, zu wähnen, dass das Wohlergehen des Prager deutschen Theaters durch ein Programm herbeigeführt werden könnte, das „Gutes und Besseres als vorher mit Achselzucken und Opfertüchtigkeit auf seine Liste setzt“ und lediglich „dem Frieden zuliebe den Wunschzettel der zünftigen Kritik bewilligt, ohne Physiognomie seiner Praxis von Grund aus zu verändern.“ (Leppin 1930a) Mit diesem Beitrag Leppins sind die Schwierigkeiten markiert, mit denen Volkner als Theaterleiter derzeit – und später noch mehr – zu ringen hatte und die schließlich zu seiner Resignation führten: die fast unlösbare Aufgabe, die politischen und gleichzeitig die künstlerischen Ansprüche zu erfüllen, die an das Programm des Theaters gestellt wurden. Leppin selbst plädiert zwar für eine künstlerisch fokussierte und progressive Linie, hebt aber gleichzeitig die politische Kontextabhängigkeit und schließlich auch politische Zielsetzung des Theaters hervor: „Daß unsere eigene Sache hier verhandelt wird, das Schicksal der Zeit und der Glaube unserer Kinder. Dies muß ohne Rückhalt geschehen [...]“ (Leppin 1930a). Und zwei Jahre später verließ Volkner tatsächlich seine Stelle, weil er die divergierenden Ansprüche nicht mehr zu vereinbaren suchen wollte (Ludvová 2012: 425–431).

Wiederholt widmete sich Leppin auf den Seiten der *Wahrheit* dem aus Troppau stammenden Dramatiker, Prosaiker und Musikkritiker des *Prager Tagblatts* Walter Seidl.¹³ Nach knapper Erwähnung einer Lesung aus der noch nicht fertigen dramatischen Grotteske *Wirbel in der Zirbeldrüse* im April 1931 kommt im Mai 1932 eine Besprechung der

13 Walter Seidl (1905 Troppau – 1937 Neapel) arbeitete im *Prager Tagblatt* seit Sommer 1930. Vom Mai bis Juni 1937 erschienen daselbst seine NS-kritischen Reisetagebücher von einer ausgedehnten Reise durch das Dritte Reich.

Uraufführung desselben Stücks im Prager Mozarteum in der Regie Friedrich Hölzlin¹⁴ und mit dem Bühnenbild von Emil Pirchan.¹⁵ Leppin lobt hier den grotesken Zusammenstoß zweier Welten – der dämonischen Phantasie eines Mittelschullehrers und der Nüchternheit seines ‚neusachlich‘ argumentierenden Schülers: „Ob die neue Zeit, die die feierliche Unfähigkeit pathetischer Gesinnung durch ernüchterte Freudlosigkeit ablöst, die bessere sei?“ (Leppin 1932b) Es ist primär nicht die Kritik an der kurzsichtigen Sachlichkeit der zeitgenössischen Welt und ihrer Jugend, was Leppin an dem Stück reizt, sondern die Art, wie „Seidls radikale[] Groteske“ „witzfroh aufgezogen“ (ebd.) ist. Und lobenswert erscheinen ihm nicht nur die Leistungen der Schauspieler, sondern auch die Tatsache, dass an der Aufführung der *Literarisch-künstlerische Verein*, die *Concordia*, die *Urania* und das *Deutsche Theater* gemeinsam beteiligt waren – und offensichtlich die von Leppin bemängelten politischen bzw. parteiischen Verschiedenheiten einmal ablegen konnten.

An Seidls Roman *Romeo im Fegefeuer* preist Leppin im Dezember 1932 die symbolische Verdichtung der fiktiven Provinzstadt Riethem „mit ihren hochgezüchteten Eitelkeiten, den freudlosen Promenaden und Bürgergräben“, welche sich in ihrer unüberwindbaren Kleinbürgerlichkeit nicht als intim nahe und sichere Heimat erweise, sondern als „Gruft“ voller „gespenstischer Gewalten, die man am radikalsten bezwingt, indem man vor ihnen flüchtet“ (Leppin 1932c). Auch hier macht sich der bleibende antispießbürgerliche und gleichzeitig dekadent inspirierte Duktus der Leppin’schen Literaturbetrachtung bemerkbar.

Die letzte Literaturbesprechung aus Leppins Feder in der *Wahrheit* ist im Juli 1933 der Anthologie *Wein* gewidmet, einer gelegentlichen, eher durch Werbungspragmatik der Firma Josef Oppelt’s Neffe als durch ein literarisch oder kulturell prägnantes Programm getragenen Anthologie. Es befinden sich darin Beiträge von deutschböhmisches und deutschmährischen Autoren diverser politischer und kultureller Lager, mit Leppins Worten, Texte „fast aller sudetendeutschen Autoren“ (Leppin 1933g). Nicht minder bezeichnend mag sein, dass die „vornehme, künstlerisch wertvolle Lese“, wie Leppin explizit schreibt „abseits vom Angebote des literarischen Marktes“ (ebd.) entstanden ist.

Filmkritisches

Über die filmbezogenen Texte Leppins schweigt die bisherige Forschung vollkommen; offensichtlich spielte der Film in Leppins Betrachtung der zeitgenössischen Kultur jedoch eine nicht unwichtige Rolle. Im ersten Dezember-Heft der *Wahrheit* 1927 befindet

14 Friedrich Hölzlin (1890 Waibstadt – 1983 Neustadt an der Weinstraße), Schauspieler und Regisseur. Seit Anfang der 1920er Jahre wirkte er gelegentlich – und nach der Heirat mit der Prager Schauspielerin Tilda Ondra (Ondruschek) 1925 häufiger – als Schauspieler und Regisseur in den Prager Theater- und Filmproduktionen (Ludvová 2012: 370, 375, 377f. et al.).

15 Emil Pirchan Jr. (1884 Brünn – 1957 Wien), Bühnenbildner, Architekt, Illustrator und Graphiker, war 1932–1936 Hauptbühnenbildner des Neuen deutschen Theaters.

sich sein Essay *Meditationen über den Film* und zwischen Dezember 1930 und Juli 1933 erschienen weitere 14 nachweislich von Leppin stammende Filmbesprechungen.

Als der erste Tonspielfilm, der dem Tonfilm-Medium (damals noch „Sprechfilm“ genannt) seinen Erfolgsweg gebahnt hat, gilt *The Jazz Singer* von Alan Crosland. Er wurde Anfang Oktober 1927 in den USA erstaufgeführt. Bald darauf (und wahrscheinlich ohne von diesem Film zu wissen) veröffentlichte Leppin den Essay, in dem er seine Präferenz des Stummfilms vor dem Sprechfilm formuliert. Einleitend weist er die Betrachtung des Films als „Kunst zweiten Ranges“ (Leppin 1927e: 9) zurück und schreibt die „rattenfängerische Gewalt des Films“ dem Umstand zu, „daß er stumm ist“ (ebd.). Die durch das Wort dominierte Kunst verfügte über eine semantische Gewalt über den Rezipienten:

Die Eindeutigkeit des Wortes blieb ungeachtet des Zaubers, mit dem der Künstler es füllte, immer zu Recht bestehen, seine Suggestion verführte in eine Richtung, sein Inhalt schlug Einwände und Proteste nieder. Das Bedürfnis des Menschen, in Augenblicken der Erhebung und Loslösung mitschaffend und schöpferisch an dem Prozesse teilzunehmen, war durch die Vorherrschaft des Wortes zur Ohnmacht verurteilt [...] (ebd.)

Das hat laut Leppin sich geändert: Der Film habe „den Spieltrieb freigemacht“ (ebd.), der jedem Menschen zu eigen sei, in den sichtbaren „äußeren Geschehen“ alleine über den Gang des „inneren Geschehens“ zu entscheiden: „Das Heiße, Süße, Schreckliche auf dem Untergrunde der Ereignisse zu erfühlen, das Mysterium der Ewigkeit im Flüchtigen zu erfassen, ist das Wunder der Kunst.“ (ebd.: 10) Damit weist Leppin auch den häufigen Vorbehalt zurück, dass Filmstoffe minderwertig seien, denn: „Auch Shakespeare, Goethe, Sophokles, haben dieses [Wunder] an Kolportagestoffen demonstriert. Dieses Wunder ereignet sich täglich im Kino. Aber nicht der Filmautor, sondern der Zuschauer ist jeweilig der Künstler.“ (ebd.) Die engste Verbindung der Wortkunst mit der Untertänigkeit des Empfängers einerseits und des wortlosen Films mit des Zuschauers schöpferischer Befreiung andererseits wird mehrmals bekräftigt: „Der Film macht die Phantasie von der Kette los, bevölkert belichtete Leinwand mit allen Emotionen, Barmherzigkeit, Trauer und Freude.“ (ebd.) Aus diesen Gründen traut Leppin zwar den Technikern zu, bald eine verlässliche Lösung für die Synchronisierung der Tonaufnahme mit dem beweglichen Bild zu finden, doch werde es sich um einen „Irrweg der Filmindustrie“ und bestenfalls „eine interessante Spezialität“ handeln. Denn mit dem Sprechfilm verhalte es sich so,

als ob jemand in den Wald ginge, um sich an seiner Schönheit zu entzücken und man hätte das Beste daraus entfernt, das dort zu Hause ist: das Ungewisse, unausgesprochen Geheimnisvolle, das Märchen. (ebd.)

Hier liegt ein sprachlich gewandt formulierter Einspruch des Schriftstellers gegen die Gewalt der Wortkunst (tatsächlich vielmehr gegen den ‚Sprech‘-Film als gegen den Tonfilm gerichtet), der darüber hinaus die Magie des Wortlosen metaphorisch mit einer narrativen Gattung verbindet – mit dem Märchen.

Wie ist diese Stellungnahme einzuordnen? Als unverbindliches Gedankenspiel? Als Protestgeste eines Gestrigen gegen den Galopp medientechnischer Innovationen, die unbedacht den Charakter des Mediums verändern? Oder als raffinierter Hinweis, dass die wahre Dichtung (Hinweise auf die Klassiker!) etwas leisten will, was sie nur unter günstigen Voraussetzungen, im Grenzfall leisten kann: eine Befreiung der Phantasie *durch* den Bruch allgegenwärtiger Ketten des eindeutigen/bedeutenden Wortes?

Einige Zeit äußerte sich Leppin nicht zum Film, aber im nächsten filmbezogenen Beitrag, diesmal eine Rezension, lobt er paradoxerweise zwei Tonfilme, die 1930 in den Prager Kinos aufgeführt wurden – *Der blaue Engel* von Sternberg und *Unter den Dächern von Paris* von Albert Préjean. Und noch paradoxer: die Wertungen sind durchaus konventionell, ohne tiefere Problematisierung werden die „schauspielerischen Delikatessen“ Emil Jannings und Marlene Dietrichs beschrieben – die „schauerliche Komik des Spießbürgers“ beim dem ersten, die andere „vom Mystizismus der Weiblichkeit ahnungsvoll überflutet“ (Leppin 1930).¹⁶

Ganz anders geht es im Januar 1931 zu, wenn Leppin die Prager Erstaufführung der berühmten Verfilmung von Remarques *Im Westen nichts neues* in der Regie von Lewis Milestone bespricht.¹⁷ Die Vorlage ist in vollem Maß politisch, der Film selbst wurde zum Politikum¹⁸ – und auch Leppin wird politisch:

Wer wird in diesem Film beleidigt? Der Krieg, weil einer, der dabei war, uns zeigen will, wie er in Wirklichkeit aussieht? [...] Die kaiserliche Armee, weil wir sie nicht im Mummenschanz posierender Heldengröße, weil wir sie im Schlamm und der stumpfen Apathie französischer Schützengräben erblicken? [...] Oder der deutsche Spieß, der maßkrugselig und unbelehrbar an Maximen festhält, die jeder kriegsblinde Invalide auf tausend Schritte Entfernung als grobe Verfälschung agnosziert? (Leppin 1931a)

Die letzte Möglichkeit trifft für Leppin schließlich zu; die Massenauflehnung gegen den Film habe in der

Entlarvung des deutschen Philisters den Grund [...], der in der Deckung des Stammtisches seit jeher einen Heroismus propagierte, dessen politische Auswirkung zu strategischen Gesprächen und bierehrlichen Redeblüten verwendet werden konnte. (ebd.)

Damit kommt der altbekannte Gegner wieder zum ‚Einsatz‘. Die Jugend – so Leppins Fazit – kann davon lernen, dass „Wahrheit und Würde Besitzstände sind, die höher stehn als der Geltungswille und der Profit verantwortungsloser Drahtzieher“ (ebd.).

16 Einen ähnlichen, beinahe werbungsmäßigen Ton schlägt Leppin auch in der Besprechung der Filme *Straßen der Weltstadt* (R. Rouben Mamoulian; Leppin 1932a);

17 Der Film wurde im November 1930 mit dem Oskar für den besten Film des Jahres preisgekrönt.

18 Nach den skandalösen Aufführungen einer gekürzten Version (z.B. ohne Namen der jüdischen Mitarbeiter und ohne alle das deutsche Militär herabsetzende Szenen), die durch Krawallen der rechtskonservativen und nationalsozialistischen Kräfte begleitet wurden, wurde der Film in Deutschland am 11. Dezember 1930 verboten (dazu Habel 2003: 51–54).

Nüchtern gegenüber den überspannten Spekulationen über die Rolle des Film zeigte sich Leppin in seinem Kurzreferat über Christian von Ehrenfels' Vortrag von Anfang Dezember 1931 im Mozarteum. Ehrenfels besprach dabei eine „religiöse Mission des Films“, die in der „Schaffung einer sozialen Erotik auf höherer Ebene“ bestehe; Leppin bemerkte, Ehrenfels' „zweistündiger Vortrag, der alle einschlägigen Fragen [...] mit einem Idealismus anging, den vorgefaßte Abwehr allzu bereitwillig als Ideologie bezeichnet, wirkte bisweilen wie weltfremde Verkündigung.“ (Leppin 1931b)

In der Besprechung des Paul Martin'schen *Ein blonder Traum*, welcher ihm offensichtlich nicht konveniert, belegt Leppin seinen Widerwillen gegen schroffe Aburteile. Das Polemische wird vielmehr zwischen den Zeilen und in subtiler Ironie kenntlich: „die Wohnungsnot [ist] nicht so idyllisch, auch nicht im Armutsbezirk hinter der Peripherie“ (Leppin 1933a). Leppin zieht das Fazit: „Romantik fürs Volk, heiter und bittersüß, bilderbogenhaft aufgemacht und mit Wehmut bezuckert.“ (ebd.) Bald darauf – in der Rezension des russischen Films *Der Weg ins Leben Anfang Februar* – greift er aber zu einer überzeichnet kritischen Äußerung. Angesichts der naiv abenteuerlichen Nebenhandlung des Umerziehungsfilm konstatiert er: „Man merkt, daß die Russen auf dem Gebiete des Kitschfilms noch blutige Dilettanten sind.“ (Leppin 1933b)

Leppin weiß zuweilen in einer simplen Handlung einen kostbaren Aspekt schauspielerischer Leistung hervorzuheben, wie beispielsweise im Februar 1933 in Paul Czinner's *Der träumende Mund*, wo eine durchsichtige Liebesdreiecksgeschichte dank Elisabeth Bergners Spiel zwischen „Schlafwandlertum“ und „karge[r] Zerrissenheit“ zu einem besonderen Erlebnis wird. Nicht nur, dass eine kitschige Geschichte gerettet wird, sondern: „Was mit der Bergner geschieht, ist mehr als ein einfaches Exempel der Kunst. Es ist Schmerz und Erlösung, Gebenedetsein und Wunder.“ (Leppin 1933c: 11)

Für eine Kitsch-Ästhetik?

Zum Thema Kitsch äußerte sich Leppin in seinen Essays und Kritiken zeitlebens immer wieder. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg sah er sich mit Vorwürfen mancher Kritiker konfrontiert, die etwa seinem Roman *Der Berg der Erlösung* (1909) und dessen messianischer Verklärung der Erotik bloß eine „Romantik aus dritter Hand“, „schwindsüchtige Sentimentalität“ (Faktor 1909) und plumpe „Flitter einer Märchenbühne“ (Mießner 1909/1910) attestierten. Im November 1924 publizierte Leppin in der *Deutschen Zeitung Bohemia* den lakonisch benannten Artikel *Kitsch*, in dem er zunächst Neid und Marktkonkurrenz als pragmatische Motive der Kitsch-Bekämpfung ausstellt und den Snobismus hinzufügt (Leppin 1924b: 2). Doch die Missbilligung „obligater Empfindungsfiguren“ – so Leppins grundlegende Kitsch-Bestimmung – sei schon deswegen ein Fehltritt, weil:

In seinem Reich, das Rassen und Sprachen verbrüdet, geht die Sonne nicht unter. Ihm fronen die Knaben, die auf unendlichen Graswiesen den wilden Büffel erlegen und vor der Großmut des wilden Mannes erschauern. Backfische und rote Mädchen sitzen erglüht über den Romanen, in denen unerhörte Liebe an unerhörter Entsagung verblutet. [...] (Leppin 1924b: 2)

Eine Reihe von weiteren Kitsch-Konsumenten belegt die verbindende Funktion dieses Phänomens. Mit explizitem Bezug auf das Kino schreibt Leppin dem Kitsch nachfolgend eine eskapistische Wirkung zu: „Zwischen Kochtopf und Scheuerlappen verrinnt euer Dasein. Auf einmal ist es bunt in euch, lockend und lügenerisch, komödiantisch-geheimnisvoll.“ (ebd.) Mit der verschwisterten Kunst hat der Kitsch die Kraft gemeinsam, die sachliche Gegenwart emotionell aufzuladen:

Kitsch, grellgold bemalter, mit Tand und Rauschglanz behängter, man sollte dich nicht verachten! Du kannst Witwen trösten, Frierende erwärmen, Trauernden Freund sein. Du vermagst das Kostbarste zu erlösen, das der Mensch besitzt: Ehrfurcht und Tränen. Du bist seine Stiefschwester der Kunst, deren Name im Banner flattert, wenn sie gegen dich losziehen. Du bist verderbt, entartet, mißraten; aber du kommst aus demselben Lande wie sie: aus den Nachbarbezirken des Himmels. (Leppin 1924b: 3)

In späteren Beiträgen in der *Wahrheit* greift Leppin ein ähnliches Verständnis für den Kitsch wiederholt auf. So weiß er auch in der Besprechung der Science-Fiction *F P. I antwortet nicht* den „stahlharten Blick“ (Leppin 1933d: 8) Hans Albers', des „stattlichste[n] Happy Ender[s] im deutschen Filmwald“ (ebd.: 9) zu schätzen. Seine in solchen Stellungnahmen sich abzeichnende Vorliebe für Kitsch reflektiert Leppin explizit im Artikel *Plädoyer für den Kitsch* Mitte März 1933, in einer Zeit also, als die Beiträger der *Wahrheit* über weitere Verfolgung und totalitaristische Maßnahmen in Hitler-Deutschland berichteten und über die Bedrohung Mitteleuropas diskutierten. Angesichts der derzeit vielfach an die Kunst gestellten Ansprüche bezweifelt Leppin, ob alles in der Perspektive künstlerischer „Qualitätsfragen“ oder eines – an sich erstrebenswerten – Bildungswertes betrachtet werden soll. Und er lehnt sich heftig dagegen auf:

Aber der Kitsch ist ewig. Er ist Protest und Fahnenflucht vor der niederdrückenden Qual unserer Gegenwart. Gangsterabenteuer und hellrot lackierte Liebe laufen drohend umwölkten Imperativen den Rang ab. Wen nimmt das Wunder? Wer hat das Herz, einer strauchelnden Menschheit die letzte Idylle ihrer fiebernden Wunschträume zu rauben? Zwischen den Latrinen des Weltkrieges und einer erblindeten Zukunft baut eine geschäftige Industrie die Kulissen auf, die mit der pomadigen Illusion ihrer Täuschung die Einkehr in einen billigen Himmel gewährleisten. (Leppin 1933e)

Leppins eskapistisches Credo wird noch deutlicher zugespitzt, wenn er die durch Zukunftssorgen getragene Mobilisierung des gesellschafts- und politik-kritischen Kunst (oder mindestens ihr Teil) als Maske herabsetzt:

Während im Osten die Massengräber geschaufelt werden, im Westen ein zögernder Bürgerkrieg unter der Asche verglimmt, kriegt das Wäschermädel doch seinen Prinzen. Wir haben es satt, die Maske des Ernstes und pädagogischen Biedersinns auch im Finstern zu tragen. Wenn im Kino die Lichter verlöschen, wenn das Schicksal der Dolly Haas, die heldenhafte Bravour Harry Piels auf der Leinwand zu wirken beginnt, wollen wir für zwei Stunden aller Probleme

ledig werden, die ohnehin ratlos verknotet scheinen. Der Kitsch ist freundlich und das Leben ist elend. In den Tagen der Weltwirtschaftskrise noch singende Bankdirektoren? – Nur haarplalterische Überkritik streckt hier nicht die Waffen. (ebd.)

Der letzte Satz mag höchst ironisch klingen. Jedenfalls verdeutlicht er die Unvereinbarkeit beider Welten: „singende Bankdirektoren“ inmitten der Krise sind gewiss nicht nur aus der Sicht der „Überkritik“ absurd, sondern widersprechen gewissermaßen schon dem gesunden Menschenverstand. Genauso aber – in der Richtung scheint Leppin hinzuweisen – ist es absurd, den durch die Krise Betroffenen mit Hinweis auf ihr Krisenleiden die triviale Unterhaltung zu verweigern.

Es wäre wohl zu überspitzt zu behaupten, dass Leppin damit eine Autonomie des Kitsches gegen die moralische und politische Verpflichtung der Kunst ausspielen würde. Jedenfalls ist ersichtlich, dass er in seinem dauerhaften Kampf gegen die von Tages- und Parteipolitik sowie weltanschaulichen Schemata geprägte Kunstproduktion auch den Kitsch und die Trivialkultur als Verbündeten einzusetzen wusste. Leppins Verteidigung der eskapistisch-therapeutischen Funktion von Kitsch bedeutet auf alle Fälle nicht, dass er auf die ethische bzw. ‚aufklärerische‘ Funktion der Kunst verzichten würde. Das bezeugt beispielsweise im Juni 1933 seine Besprechung von Leonhard Franks und Viktor Trivas’ *Niemandland* bezeugt, dessen antimilitaristische Botschaft und „symbolhafte Vorahnung einer gierig überbrüllten Vernichtung“ (Leppin 1933f) der Rezensent im positiven Sinne hervorhebt.

Literatur

- Brod, Max (1924): Paul Leppin als Dramatiker. („Der blaue Zirkus“ – Kleine Bühne). In: *Prager Tagblatt* 49/276 (25.11.), S. 2.
- Faktor, Emil (1909): Prager Autoren. In: *Bohemia* 82/52 (21.01.), *Sonntags-Beilage*, S. 29.
- ha- (1928): Vorlesung Leppin. In: *Die Wahrheit* 7/6 (15.02.), S. 8.
- Hadwiger, Julia (2012): „Jungprag war kein Verein und kein Klub, es war ein Herzensbund Gleichgesinnter [...]“ – Spurensuche und Versuch einer Zuordnung. In: *Brücken. Neue Folge* 20, S. 9–40.
- Hoffmann, Dirk O. (1982): *Paul Leppin: eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe*. Bonn: Bouvier, 1982.
- Kracik, Jörg (1999): Die Politik des deutschen Aktivismus in der Tschechoslowakei.
- Krolop, Kurt (1964): Ein Manifest der ‚Prager Schule‘. In: *Philologica Pragensia* 7, 4, S. 329–336.
- Leppin, Paul (1918): Schriftstellerkolonien VIII – Prag. In: *Das literarische Echo* 21/5, Sp. 273–276.
- Leppin, Paul (1921): Prager Bohème. In: *Prager Presse* 1/48 (15.5.1921), Beilage, S. 1.
- Leppin, Paul (1922): Die Lasker-Schüler. In: *Prager Presse* 2/328 (29.11.1922), S. 5
- Leppin, Paul (1923a): Aus Jungprager Gründerjahren. In: *Prager Presse* 3/82 (25.3.), Beilage Bäder in der Tschechoslovakei, S. 5.
- Leppin, Paul (1923b): Oskar Wiener. Zu seinem 50. Geburtstag. In: *Prager Tagblatt* 48/52 (4.3.1923), Unterhaltungsbeilage, unpag. [6].
- Leppin, Paul (1924a): Prager Literatur vor drei Jahrzehnten. In: *Prager Presse* 4/261 (21.9.), Beilage Dichtung und Welt 38, S. 2–3.

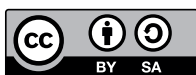
- Leppin, Paul (1924b): Kitsch. In: *Deutsche Zeitung Bohemia* 71/263 (9.11.), S. 2–3.
- Leppin, Paul (1925): [Zur Rundfrage „Nationale Verständigung“]. – In: *Die Wahrheit* 4/24 (20.12.), 4–5.
- Leppin, Paul (1926): Mein Weg zum Theater. In: *Prager Presse* 6/318 (20.11.), S. 5.
- Leppin, Paul (1927a): Prager Nachtleben vor 25 Jahren. In: *Prager Presse* 7/12 (13.01.1927), S. 3.
- Leppin, Paul (1927b): Kdo stojí mezi námi? In: *Právo lidu* 85 (10.04.), 3.
- Leppin, Paul (1927c): [Antwort auf die Rundfrage „Prager Dichter in ihrem Heim“]. In: *Die Wahrheit* 6/8 (15.04.), S. 5–6.
- Leppin, Paul (1927d): Wer steht zwischen uns? In: *Die Wahrheit* 6/8 (15.04.1927), S. 12.
- Leppin, Paul (1927e): Meditationen über den Film. In: *Die Wahrheit* 6/23 (01.12.), S. 9–10.
- Leppin, Paul (1928a): Ostern in Prag. In: *Die Wahrheit* 7/7 (01.04.), S. 5–6.
- Leppin, Paul (1928b): Das Seifentier. In: *Die Wahrheit* 7/24 (15.12.), S. 5.
- Leppin, Paul (1929a): Hugo Salus tot. In: *Die Wahrheit* 8/4 (15.02.), S. 7.
- Leppin, Paul (1929b): Das Byron-Drama von Brod. In: *Die Wahrheit* 8/24 (15.12.), S. 13.
- Leppin, Paul (1930): „Der blaue Engel.“ – „Unter den Dächern von Paris.“ In: *Die Wahrheit* 9/23 (01.12.), S. 10.
- Leppin, Paul (1931a): Die Entlarvung des Spießbürgers. – In: *Die Wahrheit* 10/1 (01.01.), S. 5.
- Leppin, Paul (1931b): Über Aphroditendienst durch Mittel des Film. In: *Die Wahrheit* 10/24 (15.12.), S. 14.
- Leppin, Paul (1931c): Zwei Prager Dichter. Ludwig Winder: „Doktor Muff“. Max Brod: „Stefan Rott“ oder „Das Jahr der Entscheidung“. In: *Die Wahrheit* 10/21 (01.11.), S. 16.
- Leppin, Paul (1932a): Straßen der Weltstadt. In: *Die Wahrheit* 11/11 (01.06.), S. 10.
- Leppin, Paul (1932b): Walter Seidl: Wirbel in der Zirbeldrüse. In: *Die Wahrheit* 11/10 (15.05.), S. 13.
- Leppin, Paul (1932c): Walter Seidl: „Romeo im Fegefeuer.“ In: *Die Wahrheit* 11/24 (15.12.), S. 12.
- Leppin, Paul (1933a): Ein blonder Traum. In: *Die Wahrheit* 12/1–2 (10.01.), S. 10.
- Leppin, Paul (1933b): Der Weg ins Leben. In: *Die Wahrheit* 12/3 (01.02.), S. 7.
- Leppin, Paul (1933c): Der träumende Mund. In: *Die Wahrheit* 12/4 (15.02.), S. 10–11.
- Leppin, Paul (1933d): F P. 1 antwortet nicht. In: *Die Wahrheit* 12/5 (01.03.), S. 8–9.
- Leppin, Paul (1933e): Plädoyer für den Kitsch. In: *Die Wahrheit* 12/6 (15.03.), S. 10.
- Leppin, Paul (1933f): Niemandland. In: *Die Wahrheit* 12/12 (15.06.), S. 2.
- Leppin, Paul (1933g): Wein. In: *Die Wahrheit* 12/14 (15.07.), S. 2.
- Leppin, Paul (1938): *Das Antlitz der Mutter. Kleine Prosa*. Prag: Dr. Arthur Werner, 1938.
- Pick, Otto (1927a): Intellektuelle Prags, vereinigt Euch! In: *Die Wahrheit* 6/2 (15.01.), S. 5–6.
- Pick, Otto (1927b): Offener Brief an Direktor Volkner. In: *Die Wahrheit* 6/6 (15.03.), S. 7–8.
- Pick, Otto (1928a): Paul Leppin. In: *Prager Presse* 8 (25.11.), S. 10.
- Pick, Otto (1928b): Paul Leppin, der Dichter des anderen Prag. (Zu seinem 50. Geburtstag am 27. November 1928.) In: *Die Wahrheit* 7/23 (01.12.), S. 8.
- Schönberger, Clara (1924): Der blaue Zirkus. Ein erotisches Schauspiel von Paul Leppin. Uraufführung an der Kleinen Bühne, Prag. In: *Die Wahrheit* 3/23 (1.12.), S. 8.
- Topor, Michal (2012): *1896-1900: Moderne im Schatten der Väter, der Professoren und der ‚Nationalpflicht‘? Versuch einer Re-/Konstruktion*. In: *Brücken. Neue Folge*, Jg. 20, S. 59–86.
- Topor, Michal (2016): Paul Leppin und die Tageszeitung Prager Presse. In: *Brücken. Neue Folge*, Jg. 24, S. 39–80.

Štěpán Zbytovský

„Spaziergänge im Zick-Zack“. Paul Leppin im Feuilleton der Prager Zeitschrift *Die Wahrheit*

Štěpán Zbytovský / Stepan.Zbytovsky@ff.cuni.cz

Institut pro studium literatury (Institut für Literaturforschung, IPSL), Praha,
Za Hládkovem 973/4, Střešovice, 169 00 Praha 6, CZ



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.
