

# Die stille Sprache der Stadt: Prag in Paul Leppins Roman *Severins Gang in die Finsternis*

Constanze Derham

Institut der Slawistik, Universität Leipzig  
constanze.derham@gmail.com

## RÉSUMÉ

### **The Silent Language of the City: Prague in Paul Leppin's *Severin's Journey into the Dark***

The novel *Severins Gang in die Finsternis* (1914) by the Prague author Paul Leppin (1878–1945) is explicitly created as a city novel by the subheading *Ein Prager Gespensterroman*. In fact, the novel refers to specific places in Prague. The hero Severin roams the city, past Prague sights or by well-known neighbourhoods. The reader perceives the city from Severin's perspective, mediated by his subjectively coloured gaze. The portrayal of the city in the novel is not an end in itself, but conveys a network of cultural meanings — such as the allocation of sub-areas of the city to certain social or ethnic groups, the interweaving of places with historical events and the linking of spaces with emotions and memories, thus showing the city as a complex place of ambivalences. At the same time, the susceptibility of Severin for sensory impressions, which are then transformed into inner moods and ultimately lead to the indistinguishability of the inner and outer world, makes him a typical hero of literary *décadence*.

## DIE SCHLÜSSELWÖRTER / KEYWORDS

Paul Leppin; Prag; Stadroman; *Décadence* / Paul Leppin; Prague; city novel; *décadence*.

Der bekannteste Roman des deutschsprachigen Prager Schriftstellers Paul Leppin (1878–1945), *Severins Gang in die Finsternis* ist durch den Untertitel *Ein Prager Gespensterroman* explizit auch als Prager Stadroman angelegt (Leppin 1998).<sup>1</sup> Tatsächlich nimmt der Roman immer wieder auf konkrete Orte in Prag Bezug, Stadtbeschreibungen nehmen im Text einen erheblichen Raum ein. Der Held Severin durchstreift die Stadt, vorbei an Prager Sehenswürdigkeiten oder durch namentlich benannte Straßen oder Stadtteile. Der Leser nimmt dabei die Stadt aus Severins Perspektive wahr, vermittelt durch seinen subjektiv gefärbten Blick. Die ausgedehnte Stadtdarstellung im Roman ist dabei kein Selbstzweck, sondern transportiert neben konkre-

---

1 Leppins Roman *Severins Gang in die Finsternis* erschien ursprünglich 1914, zitiert wird nach der Prager Neuausgabe von 1998. — Der vorliegende Artikel ist ein überarbeiteter und ergänzter Auszug aus der Dissertation der Verfasserin, *Décadence und Visualität in drei Romanen Paul Leppins: Daniel Jesus, Severins Gang in die Finsternis und Blaugast*. Berlin 2017.



ten topographischen Anknüpfungspunkten ein Geflecht von kulturellen Bedeutungen — wie beispielsweise die Zuordnung von Teilräumen der Stadt zu bestimmten sozialen oder ethnischen Gruppen, die Verflechtung von Orten mit geschichtlichen Ereignissen und die Verknüpfung von Räumen mit Emotionen und Erinnerungen im Horizont des Protagonisten. Diese Bedeutungsbeziehungen erstrecken sich sowohl auf übergeordnete kollektiv-kulturelle Kontexte, als auch auf Beziehungen, die allein in Bezug auf einen einzelnen Text wirksam werden. Die Raummodellierung innerhalb des Romans ist damit an die Erfordernisse der Fabel und an die Erfordernisse der Figuren geknüpft (Klotz 1969, S. 438).

Diese wechselnden Perspektiven Severins auf die Stadt und ihre Funktionen im Roman sollen im Folgenden analysiert werden.

## DAS PRAG DER REISEFÜHRER

Der Roman nennt einige Sehenswürdigkeiten Prags und Orte der tschechischen Geschichte, die durch Ansichtspostkarten und Reiseführer zur Entstehungszeit des Textes auch außerhalb Böhmens und Mährens bekannt gewesen sein dürften.<sup>2</sup> Teils führen die alltäglichen Wege Severin an diesen Orten vorbei, teils werden sie bei Spaziergängen gezielt aufgesucht.

Exemplarisch für die Aufzählungen von bekannten Orten, die den Roman in den Prager Kontext einbetten, ist eine ausgedehnte Passage des dritten Kapitels (Leppin 1998, S. 29ff.). Dem Leser wahrscheinlich zumindest dem Namen nach bekannte Prager Bauwerke und Orte werden aufgezählt und jeweils knapp durch bauliche Merkmale, ein Detail oder eine spezifische Stimmung charakterisiert: „[...] die Schauer des Wyschegrad mit den großen Steintoren, wo das Denkmal des heiligen Wenzeslaus stand. [...] die Moldau [...], wenn in der Dunkelheit die Lichter des Ufers auf dem Wasser schwankten [...] in den Wirtshäusern der Kleinseite [...] bezaubert von der breitspurigen Gemächlichkeit der alten Herren, die hier ihren Schoppen tranken. [...] die Vikarka auf dem Hradschin, wo ein paar Armlängen von der Türe entfernt der Dom in die Höhe ragte, wunderliches Mauerzierat und Steinfiguren in den Nischen. [...]“ (Leppin 1998, S. 30).

Diese Aufzählung<sup>3</sup> leistet keine kontextuelle Einordnung dieser Stadtelemente. Sie stehen unverbunden nebeneinander, der Text etabliert weder räumliche Beziehungen zwischen diesen Orten in der Stadt, noch setzt er sie explizit in historische oder ideelle Zusammenhänge, wobei dieser Kontext für einen gebildeten Leser implizit vorhanden sein dürfte. Die erwähnten Orte mit ihren oberflächlichen Beschreibungen, die knappen Reiseführertexten ähneln, erzeugen ein allgemeines, statisches Bild von Prag und seiner Umgebung. Die Orte entsprechen den verschiedenen möglichen Kategorien von Sehenswürdigkeiten und Besonderheiten einer Stadt: Kirchen, Denkmäler, Parks, Burgen, große Gewässer und traditionelle Gaststätten mit ihren pittoresken Besuchern.<sup>4</sup>

2 Zur Darstellung Prags in Reiseführern um 1900 vgl. Binder 2000.

3 Ähnliche Passagen s. auch Leppin 1998, S. 13f., 91f., 131–134.

4 Eines der „Wirtshäuser der Kleinseite“, in dem im „dicken Zigarrenrauche [...] die Bogenwölbungen der niedrigen Decke, die Napoleonbilder an den Wänden in einem farblosen



Mit Horst Weich (1999) können diese Orte als prototypische Elemente aufgefasst werden, die geeignet sind, pars pro toto für die gesamte Stadt zu stehen, identitätsstiftend zu wirken und ihre Einzigartigkeit zu versinnbildlichen (Weich 1999, S. 43). Hradčany, Malá Strana und Vyšehrad stehen für Prag wie der Eiffelturm für Paris oder Big Ben für London. Diese prototypischen, unverwechselbaren Stadtelemente sind implizit mit historischen Ereignissen, Vorstellungen und Assoziationen verknüpft.

Dieses „Image“ der Stadt, „ein Bild im Bewußtsein ihrer Bewohner, aber auch im kollektiven Bewußtsein einer Sprachgemeinschaft“, eine „städtische Identität“ (Hartmann 1989, S. 71) entsteht aus einer räumlichen Wahrnehmung der Stadt und aus den Ergebnissen sozialer Kategorisierungsprozesse (Hartmann 1989, S. 73). Merk- und Wahrzeichen, „Eigenschaften und Charakteristika von Orten“ gehen in die städtische Identität ein (Hartmann 1989, S. 75f.) und werden durch Diskurse reproduziert. Literarische Texte nehmen auf diese präformierten Bilder Bezug — sie gehen als Stadtmythos, als „Image“ der Stadt oder als „Prager Text“ in die Texte ein (Weich 1999; Fritz 2005).<sup>5</sup>

Einige konkreten Orte werden darüber hinaus in ein zeitliches Kontinuum eingebettet, so in einer Passage über einen Ausflug nach Pankratz/Pankrác, um 1900 ein Stadtteil an der Peripherie Prags, hier sind im Text das moderne und das historische Prag gleichzeitig präsent: „[...] Durch die Tore der Schanzwälle und der Festungswerke gingen sie [Severin und Zdenka] nach Pankraz hinaus und saßen mitsammen bei dem steinernen Gasthaustische im Garten, wo schon der einäugige Žižka in den böhmischen Kriegen gerastet hatte. Unweit erhob sich die Strafanstalt wie eine kleine Stadt im Felde und auf den Rasenplätzen arbeiteten die Gefangenen mit dem Spaten. Hinter den einstöckigen Häusern führte die Straße in das nahe Dorf und in den Wald. [...]“ (Leppin 1998, S. 30f.).

Pankraz ist in dieser Textpassage mit mehreren Zeit- und Bedeutungsschichten belegt: Zunächst handelt es sich um eine ehemalige Stadtbefestigung, die in der Gegenwart funktionslos geworden ist. Das Gasthaus mit dem „steinernen Gasthaustische [...], wo schon der einäugige Žižka in den böhmischen Kriegen gerastet hatte“ verbindet den Ort mit identitätsstiftenden Elementen der tschechischen Geschichte.

---

Grau“ verschwimmen (ebd., S. 30) erinnert an das Lokal Zum Schnell/U Šnellů, das mit Napoleonbildern dekoriert war und in den 1910er und 1920er Jahren mit Postkarten für sich warb (Binder 2000, S. 62f.). Die im Roman erwähnte Vikárka (Leppin 1998, S. 30) war eine Gaststätte in der Nachbarschaft des Veitsdoms (Binder 2000, S. 65), die „Hasenburg“ (Leppin 1998, S. 32) war ein auf halber Höhe des Laurenziberges (Petřín) liegendes, bekanntes Ausflugsrestaurant (Binder 2000, S. 161). Ein Kenner der Prager Verhältnisse dürfte diese Orte erkannt haben, ihre eindeutige Identifizierbarkeit spielt aber für das Verständnis des Romans keine Rolle.

5 Fritz untersuchte unter Verwendung des Textbegriffs Juri M. Lotmans und dessen Analyse des „Petersburger Textes“ die Ausprägung des „Prager Textes“ in deutschsprachigen Romanen und Erzählungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. In Bezug auf Prag hatte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der mitteleuropäischen Literatur ein spezifisches, kollektiv verankertes Bild mit bestimmten thematischen Invarianten konstituiert, ausdifferenziert und verdichtet, das Prag als Ort der (politischen) Geschichte, des Studentischen, der Phantastik, der Dekadenz und des Jüdischen ausweist (Fritz 2005, S. 73ff.).



Der böhmische Heerführer Jan Žižka und die Hussitenkriege galten für die Deutschen Böhmens nach 1848 als Sinnbild der gewalttätig-kriegerischen Neigungen der Tschechen und ihrer antideutschen Tendenz (Höhne 2000, S. 51), während sie aus tschechischer Sicht die tschechische Freiheitsliebe und Fortschrittlichkeit belegten (ebd., S. 50). Der Text führt keine der gegenläufigen Deutungsmöglichkeiten der Figur Žižka aus, verknüpft aber die historische Vergangenheit an dieser Stelle mit dem Modernen: Das in den 1880er Jahren erbaute Gefängnis von Pankrác markiert den größtmöglichen Gegensatz zu dem tschechischen Freiheitskämpfer und erzeugt eine zeitliche, räumliche und ideelle Vielschichtigkeit.

Die diachrone Dimension der Stadt, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wird so sichtbar, indem kulturelle Codes verschiedener Zeiten synchron nebeneinander existieren und in Konkurrenz zueinander treten (vgl. Fritz 2005, S. 20). Verschiedene Bedeutungen überlagern sich, manche Aspekte treten zeitweilig hervor, andere treten zurück und werden von neuen Bedeutungen überdeckt, die Dinge der Vergangenheit wirken atmosphärisch weiter (Kayser 1981, S. 55).

Die Einbettung des Ortes in unterschiedliche topographische, historische und ideelle Kontexte, die an einem Ort parallel existieren und sich durchdringen, zeigt die Stadt als ein komplexes, mit vielerlei Bedeutungen belegtes Gebilde. Der Roman erfasst ihre Prozesshaftigkeit, es entsteht ein ideelles Bild dieses Ortes, das zugleich auf das präformierte Bild des prototypischen Prag Bezug nimmt und die Konstruktion dieses Bildes kontinuierlich erneuert und erweitert.

## PRAG IM WANDEL

Historische Wandlungsprozesse in Prag werden an einigen Stellen in *Severins Gang in die Finsternis* explizit thematisiert, meistens im Zusammenhang mit dem ethnischen oder sozialen Kontext von Orten und deren Wandel innerhalb von kürzeren Zeiträumen, etwa seit der Kindheit des zum Zeitpunkt der Erzählung dreiundzwanzigjährigen Severin. Dieser Wandel ist im Roman mit einer impliziten Wertung verknüpft. So sind ehemals von Deutschen besuchte Vergnügungsstätten in der Gegenwart des Textes zu tschechischen Orten geworden. Der Wandel des ethnischen Bezugsfeldes bedeutet für diese Orte zugleich eine soziale und kulturelle Veränderung: Der Übergang von einem deutsch geprägten zu einem tschechisch geprägten Ort wird als Zeichen von Niedergang und Kulturlosigkeit gewertet. Beispielsweise ist eine ehemals deutsches Medizinerlokal in der Gegenwart des Textes zu einer wenig belebten, heruntergekommenen Kneipe geworden: „[...] Dicht daneben stand die schäbige Bude der ‚Gifthütte‘.<sup>6</sup> Lazarus Kain erinnerte sich der Zeiten, wo hier die Mediziner zusammenkamen und am Abende mit den Hebammen tanzten. [...] Jetzt hatte das Wirtshaus den Besitzer gewechselt und am Tage war die Gastwirtschaft vollständig ein-

6 Der Text nennt hier ein tatsächliches Prager Lokal und dessen Gepflogenheiten — s. Binder 2000, S. 114ff. Auch Leppin (1998, S. 58): „der ‚Weiße Kranz‘ auf dem Obstmarkte, wo die Gäste den Kopf auf die überschlagenen Arme legten und bei den Tischen schliefen, die ‚Falte‘ in der Kleinen Karlsgasse, wo er oft stundenlang der einzige Besucher blieb“, nennen Lokalitäten aus Prag um 1900 (s. Binder 2000, S. 66f.).



sam. Nur ein paar tschechische Jünglinge schoben in dem verwahrlosten Garten Kegel und eine mürrische Kellnerin brachte das trübe Bier in zersprungenen Gläsern. [...]“ (Leppin 1998, S. 20).

Die offenbare Ausdehnung des als tschechisch bestimmten Raums in der Stadt und das gleichzeitige Zurückgehen des deutsch bestimmten Raumes bildet im Aspekt des Wandels der sozialen Bezüge zugleich Prozesse der Modernisierung ab: Prag wurde, wie andere wachsende Städte im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch, durch den Zuzug von Arbeitskräften aus dem Umland proletarischer, und im Fall Prags durch die Zuwanderung fast ausschließlich aus Böhmen und Mähren, tschechischer (Lichtenberger 1993, S. 73f.).

Eine zweite Kategorie des Wandels betrifft das jüdische Prag, das in *Severins Gang in die Finsternis* im Vergleich zu anderen Romanen des Prager Textes seiner Zeit eine relativ geringe Rolle spielt.<sup>7</sup> Auf dem Gebiet des ehemals jüdischen Ghettos befindet sich das „große Atelier“ Doktor Konrads, eines tschechischen Lebemanns. Das Atelier ist der Schauplatz ausschweifender Feste, bei denen sich ein Querschnitt der Prager Gesellschaft begegnet — Tschechen wie Deutsche (Leppin 1998, S. 35), Bürgerliche und Nicht-Bürgerliche:

[...] *In den Nachmittagsstunden kam ein Schwarm von Gästen: Junge Herren im Smoking, mit mausgrauen Gamaschen über den Lackschuhn; alte und erfahrene Lebemänner im eleganten Straßenkleide, den Elfenbeinknopf ihrer Reitstöcke am Munde; Künstler mit Schlapphüten und unsauberer Wäsche; Modelle in Seidenblusen und engen Röcken, die hier ihre freie Zeit bei den Likören des Doktors verbrachten; und hie und da auch ein Mädchen oder eine Frau aus der besseren Gesellschaft, unsicher und scheu die einen, mit mehr Frechheit als gerade nötig war die andern, von jener vielgestaltigen Anziehungskraft hergetrieben, die ein ungebundenes Leben für den Außenstehenden hat. [...]* (ebd., S. 24f.).

Zugleich stellt dieser Ort im Roman einen Sonderfall in Bezug auf die Überlagerung und Ablösung von Bedeutungen im städtischen Raum dar. Das Atelier liegt „in einem der neuen Häuser, die man im Assanationsgebiete an Stelle der Hütten des Judenviertels baute. Hier hatte Doktor Konrad mit den Resten seines vor Jahren einmal bedeutenden Vermögens eine Malerwerkstatt gemietet, die in Wirklichkeit ganz andern Zwecken galt“ (ebd., S. 24). Dieser Hinweis auf das sogenannte „Assanationsgebiet“<sup>8</sup> ist zugleich der einzige explizite Hinweis auf die jüdische Geschichte Prags im Roman. Das jüdische Viertel im fünften Prager Bezirk, dessen über Prag hinaus bekannte Elemente wie der jüdische Friedhof und die Altneuschulsynagoge so vielen

7 Fritz wertet die Verwendung von Motiven aus der jüdischen Geschichte Prags auch bei nichtjüdischen Autoren als Beleg für die „die Präsenz und Virulenz jüdischer Sagen und Traditionen in den interkulturellen Diskursen Prags im frühen 20. Jahrhundert“ (2005, S. 45), z. B. in Gustav Meyrink's Romanen *Der Golem* (1915) und *Walpurgisnacht* (1917).

8 Mit dem Begriff Assanation, Assanierung (tschechisch *asanace*) bezeichnete man den großflächigen Abriss und der Häuser des ehemaligen Prager jüdischen Ghettos an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und die Neuerrichtung eines Stadtviertels mit repräsentativen Wohnbauten an ihrer Stelle.



Texten aus und über Prag Lokalkolorit verleihen und bei vielen, auch nichtjüdischen Autoren, zum Austragungsort unheimlicher und unerklärlicher Geschehnisse werden (Fritz 2005, S. 45), tritt in *Severins Gang in die Finsternis* nur in dieser indirekten Form in Erscheinung. Jüdisches ist in der Gegenwart der Stadt im Roman nur noch in Überresten präsent und eindeutig dem Vergangenen zugeordnet.

Anstelle des jüdischen Viertels ist ein neu strukturiertes Viertel mit modernen Gebäuden errichtet worden, und mit diesen sichtbaren Spuren des Ghettos erscheinen auch die alten Bedeutungen und die Geschichte des Ortes durch die neuen Straßen ausgelöscht und durch eine semantisch noch unbestimmte, gleichsam bedeutungsleere Stadtstruktur ersetzt, die ihre konnotativen Bedeutungen als „Produkt aus unmittelbarer Erfahrung und der Erinnerung an vergangene Erfahrung“ erst noch erhalten muss (Lynch 1975, S. 13). Die neue Stadtstruktur ist so wenig bedeutungshaltig wie die neu errichteten Vorstädte, „wo die Zinskasernen in endloser Reihe hintereinander standen“, so dass der Passant sich nun auch in Josefov, dem „fünften Viertel“ und ehemaligen Ghetto, in „langweilig modernen Straßen [...] bei Lichte verirrt“ (Leppin 1998, S. 57). Die einer abstrakten rationalen Ordnung entsprechend angelegten Straßen erweisen sich bei Tage als „langweilig“, das heißt als zu wenig bedeutungs- und merkmalshaltig, um Interesse zu erregen, und damit als wenig einprägsam und für den Betrachter verwirrend (Lynch 1975, S. 20). Ihr Mangel an Verknüpfung mit individueller und kollektiver Geschichte und konkreter Bedeutung lässt keine Bezugnahme zu, die Straßen sind bei Tag nicht „lesbar“, ihnen fehlt eine individuelle und damit subjektiv erkennbare Ordnung, die „gemeinsame[n] geistigen Bilder, die eine große Anzahl der Einwohner einer Stadt in sich trägt“ (ebd., S. 17).

Diese Unbestimmtheit eines weder sozial noch ethnisch oder kulturell zugeordneten Raumes bietet zugleich den Hintergrund für die Grenzüberschreitungen der „Atelierfeste“, in deren Gästemischung ebenfalls die gängige Ordnung aufgehoben wird (s. Leppin 1998, S. 24f.), die geschichtslose Umgebung ist für neue Belegungen offen. Es handelt sich um eine gesellschaftlich exterritoriale Zone, die in ihrer Umkehrung der Ordnung einen Raum im Raum, eine Heterotopie im Sinne Foucaults darstellt (Foucault 1990). Tatsächlich aber ist die Geschichte des Ortes in Josefov weiterhin untergründig präsent. Bei Nacht wird sie erneut sichtbar, ihre Zeichen, verkörpert in materiellen Repräsentanten der Vergangenheit, strukturieren den Raum und versehen ihn mit Orientierungspunkten, die in Konkurrenz zu der semantischen Leere des Tages treten: „Hie und da krochen noch ein paar Trümmer der alten Judenstadt aus dem Dunkel hervor, das Kloster der barmherzigen Brüder schob seinen ungeheuern Rumpf gegen die nachrückenden Neubauten, an denen noch die Gerüste hingen“ (Leppin 1998, S. 57).

Diese Wandlung der Stadt zwischen Tag und Nacht, wenn neue Bedeutungen die alten ablösen oder ergänzen, betrifft in *Severins Gang in die Finsternis* gleichermaßen auch andere Teile der Stadt: Severin „sah, wie die Nacht alle Dinge veränderte, daß sie ein zweites und anderes Leben als am Tage lebten. Er sah, wie sie aus nüchternen und kahlen Plätzen melancholische Landschaften machte, aus engen Gassen feuchtwandige Burgverließe“ (ebd., S. 57). Das „zweite und andere Leben“ der Dinge bei Nacht bezeichnet den Wandel von einem „nüchternen und kahlen“, das heißt rationalen, allen Konnotationen entkleideten Bild der Stadt, zu einem belebten, mit



Emotionen, Geschichte und Bedeutungen versehenen. Die bei Tag isoliert erscheinenden Elemente der Stadt werden nachts zu „melancholischen Landschaften“, zu bedeutungshaltigen Ensembles, einer künstlichen Natur, die darüber hinaus eine Stimmung transportiert, ja der empfindungsfähige Spaziergänger erkennt sogar in „der Landschaft der Vorstädte“ eine „monotone Schönheit“ (ebd., S. 30). Dieses verborgene Wesen ist häufig erst bei Nacht erkennbar, unter Bedingungen, die rational betrachtet dem klaren Erkennen entgegenstehen, nur der eingeschränkte Blick erfasst den Sinn und offenbart diesen nur dem dafür Empfänglichen. Das jüdische Prag ist in *Severins Gang in die Finsternis* Bestandteil dieses verborgenen Wesens.

### PRAG ALS RESONANZRAUM VON STIMMUNGEN UND ERINNERUNGEN

Die Stadt, ihre historischen und ideellen Bedeutungsschichten und die von ihr ausgehenden Stimmungen werden im Text durch den Filter der Wahrnehmung des Protagonisten Severin vermittelt. Das Bild der Stadt ist nicht gegeben, es ist von seinen Wahrnehmungsweisen abhängig und entwickelt sich in der Beziehung zwischen materieller Gestalt und dem wahrnehmenden Subjekt. Severin als empfindsamer Einzelgänger, der mit der Masse nicht kommunizieren kann (Leppin 1998, S. 47) und daher davon ausgeschlossen ist, in ihr unterzugehen, befindet sich in ständiger Bewegung, durchstreift die Stadt und die Vorstädte bei Tage und bei Nacht, bei verschiedenen Witterungen und zu verschiedenen Jahreszeiten.

Charakteristisch für seine Wanderungen ist der Umweg, die ziellose, ungerichtete Fortbewegung und der Kreis. Severin geht „auf Umwegen der Moldau zu“, wo ihn Zdenka erwartet (ebd., S. 13), er geht „langsam auf einem kleinen Umwege zur Kanzlei“ (ebd., S. 49), er „merkte, daß er im Kreise beständig denselben Weg gegangen war“ (ebd., S. 127), er durchstreift die Stadt „kreuz und quer“ (ebd., S. 56) und spürt, dass er im übertragenen Sinne „im Kreise um einen Punkt herumging wie ein angepflocktes Tier an der Kette“ (ebd., S. 59) oder dass die „Unruhe [...] ihn wieder wie früher in einem immer engeren Bogen umkreiste“ (ebd., S. 100).

Auch das indirekt sichtbare Muster seiner Bewegung, sofern es dem Text zu entnehmen ist, entspricht dem Kreis oder der ziellosen, hin- und hergehenden Bewegung und ist vom Zufall bestimmt: „Eine verdrießliche Unrast hielt ihn gefangen, die ihn immer wieder in den Park zurücktrieb [...]“ (ebd., S. 15), er findet sich „unversehens“ vor der Niklaskirche wieder (ebd., S. 84), bewegt sich vom Marktplatz der Vorstadt zum Museum am Wenzelsplatz (ebd., S. 107f.), zurück in die Vorstadt und aufs freie Feld (ebd., S. 119ff.) oder vom Karlsplatz (ebd., S. 131) zur Kreuzherrnkirche, über die Karlsbrücke mit den „schwarzen Steinfiguren der Brüstung“, „durch die Turmeinfahrt der Kleinseite zum Radetzkydenkmale“ auf dem Kleinseitner Ring/Malostranské náměstí und „durch die Spornergasse zum Hradschin“ (ebd., S. 133f.).

Der Roman thematisiert diese Bewegungen seines Protagonisten durch den Stadt-raum; seine Bewegung dient nicht der Überwindung von Entfernungen, sondern der Aufnahme von Stimmungen und Sinneseindrücken, die Severin reflektiert und sich einverleibt. Severins besondere Empfänglichkeit für „Aromen“, die ihn dazu befähigt, sich dem für andere nicht sichtbaren Kern der Dinge anzunähern und die ihn der „Gilde“ der besonders Empfindsamen zugehören lässt, unterscheidet seine Wahr-



nehmung von der anderer Figuren im Roman. Diese Wahrnehmung befähigt ihn, zeitweise auch in dem Bekannten, der Stadt in der er lebt, eine andere Wirklichkeit zu erfassen: „[...] Lag es an dieser Stadt mit ihren dunklen Fassaden, ihrem Schweigen über großen Plätzen, ihrer abgestorbenen Leidenschaftlichkeit? Es war ihm immer, als ob ihn unsichtbare Hände streiften. Er erinnerte sich, daß er auch oft bei Tage in längst bekannten und vertrauten Teilen wie in einer neuen Umgebung gegangen war. [...]“ (ebd., S. 12f.).

Die sichtbare Oberfläche der Stadt, angezeigt durch die Namen von Orten, verliert unter diesen Bedingungen ihre Eindeutigkeit, denn unter ihrer Oberfläche verbergen sich weitere Bedeutungsschichten, die eine Ordnung anderer Art etablieren.

Eine Beziehung zur Welt wird damit in *Severins Gang in die Finsternis*, dem Programm der literarischen *Décadence* entsprechend, durch eine sensuelle Beziehung geknüpft (Weinhold 1977, S. 123). Aus der sinnlichen Erfahrung, aus Stimmungen und Empfindungen, die Severin rezipiert und reflektiert, bildet sich durch assoziative Verbindungen eine seelische Gegenwelt, die Vergangenes und Gegenwärtiges zu einer sinnhaltigen Einheit verbindet (ebd., S. 124).

Dabei leitet die sinnliche Wahrnehmung bestimmter Details der Umgebung Severins Bewusstsein zu einer erinnerten Wahrnehmung in der Vergangenheit, die ihrerseits zum Ausgangspunkt einer assoziativ verknüpften Vergangenheitsschau wird. Die sinnlichen Reize setzen unwillkürliche Erinnerungen frei, die zu einer Kette von weiteren Erinnerungen führen, die nicht durch narrative Kausalität, sondern durch Ähnlichkeitsbeziehungen verbunden sind.

Nur selten handelt es sich dabei um nur kurz zurückliegende Ereignisse wie im dritten Kapitel des zweiten Buchs, als Severin im Dämmerlicht einer Kirche die Erlebnisse des Vormittages rekapituliert und sich träumerisch in eine „kindisch verworrene Welt“ vertieft, in der das logisch-rationale zeitliche und räumliche Gefüge aufgehoben ist und disparate Erscheinungen wie im sprachlichen Paradox der „helledunklen Luft“ verbunden werden: „Die Bilder des Vormittags kamen traumhaft wieder und er sah die Wellen des Flusses und die niedrigen Giebel des Hradschins in der helledunklen Luft und hörte die Dampfpfeife im Tale singen“ (Leppin 1998, S. 93).

Häufiger jedoch handelt es sich um Begebenheiten der Kindheit, die eine Verknüpfung mit sinnlicher Wahrnehmung erneut ins Bewusstsein ruft. Bisweilen ist es die Umgebung selbst und ein in einer spezifischen Lichtstimmung entstehendes Bild, das dem Erinnerungsstrom in Gang setzt: „Unter ihm [Severin] floß die Moldau und ein Segelboot trieb langsam den Mühlen zu. Ein Schwarm von abenteuerlichen Wolken zog über den Himmel und bedeckte zeitweilig die Sonne. Severin kannte dieses Bild aus seiner Knabenzeit“ (ebd., S. 80f.). Dieses Bild löst eine Erinnerung an Severins fromme Tante Regina, die Einrichtung und den Geruch ihres mit religiösen Devotionalien vollgestopften Zimmers und an das Gefühl der „Inbrunst“ aus, das Severin als Kind angesichts der „Heiligenbilder [...] und geweihten Kerzen, [...] zerlesenen Gesangsbücher [...] und Korallenkreuze [...]“ (ebd., S. 81) erlebte und das er nun anlässlich der Erinnerung erneut erlebt.

Severins subjektive, assoziationsgeleitete Betrachtung der Stadt verbindet verschiedene Orte über die Zeiten hinweg, so, wie auch die Spuren historischer Ereignisse Orte in einen größeren Zusammenhang einbetten, nur dass es sich in diesem Fall nicht um Spuren der kollektiven, sondern der individuellen Geschichte handelt.





In Severins Erfahrung der Stadt ist so die Vergangenheit in der Gegenwart präsent und von Bedeutungen durchzogen.

Das Verhältnis von Orten, äußeren Reizen und innerem Erleben entspricht damit in *Severins Gang in die Finsternis* typischen Merkmalen der literarischen Décadence. Empfindungen und Erinnerungen sind an Orte gebunden, die Orte symbolisieren im Roman ein seelisches Geschehen, sie haben eine „Doppelstruktur von Realitätsbezeichnung und Seelenspiegel“ (Weinhold 1977, S. 163). Äußere Eindrücke, die in innere Stimmungen übersetzt werden, oder innere Vorstellungen, die auf äußere Wahrnehmungen projiziert werden, führen gleichermaßen zu einer subjektiven Transformation der Wirklichkeit (ebd., S. 164). Dies hat die Ununterscheidbarkeit von Außen und Innen, von subjektiven Empfindungen und objektiver Beschaffenheit zur Folge. Es gibt somit keine Grenzen zwischen Außen und Innen mehr, das wahrnehmende Subjekt erscheint als Durchgangsraum von Stimmungen und Imaginationen, in denen die Außenwelt nur mehr subjektiv vermittelt auftritt, als „erlebter Eindruck“, der subjektiver Perspektivierung unterliegt (ebd., S. 179). Die Stadt dringt ins Seelenleben des Protagonisten vor: „Die Stadt [...] erhielt eine ungekannte und scheue Macht über ihn [Severin]. Sie zerrte ihn aus schreckhaften Träumen in ihren Schoß.“ (Leppin 1998, S. 56), umgekehrt durchdringt dessen Innenleben die Stadt, metaphorisch verdeutlicht durch das eigene Abbild, das Severin durch die Stadt irren sieht: „[...] Eine Traurigkeit ohnegleichen zermarterte ihn. Er spähte in den Schatten der Häuser hinunter und sah seine eigene Gestalt, von den Rätseln der Liebe und des Todes ver mummt, ruhelos in den Gassen, wo Mordgedanken aus dem steinernen Pflaster aufstiegen und sein Herz verblendeten. [...]“ (ebd., S. 72f.).

Die Verbindung zwischen verschiedenen Zeitebenen, die in *Severins Gang in die Finsternis* immer wieder durch assoziative Verknüpfung geleistet wird, beruht auf einer imaginativen, nicht auf einer rationalen Grundlage. Die äußere Zeit ist gegenüber der Empfindung bedeutungslos, Assoziationen und Erinnerungen führen zu einer „Wucherung“ der inneren, subjektiven Zeit gegenüber der „Ereigniszeit“ (Weinhold 1977, S. 172). Zugleich verweist die Wahrnehmung unterschiedlicher, an ein und demselben Ort simultan existierender Welten im Roman, die wechselseitig hervor- und zurücktreten, von Orten, die ihren Charakter mit den Jahreszeiten und mit den Eigenschaften des wahrnehmenden Subjekts verändern, auf den zweifelhaften Status jeder Erkenntnis. Die Verknüpfung verschiedener Zeiten und Orte in der Assoziation löst das logisch-rationale Gefüge von Raum und Zeit und die lineare Abfolge von Ereignissen auf und ersetzt sie durch ein gleichwertiges Nebeneinander. Sie ist Ausdruck einer „wachsende[n] Fragwürdigkeit der Realität“ um 1900 (ebd., S. 14), die nicht mehr auf ein Erklärungsmodell zurückgeführt werden konnte. Wie das Ich, so ist auch die Umgebung widersprüchlich und subjektiv und zerfällt in einer „Ambivalenz, die Wahrheit und Lüge, Ich und Nicht-Ich, Erhabenes und Triviales, Echtes und Unechtes [...] zusammenführt“ (Zima 2001, S. 3).

*Severins Gang in die Finsternis* thematisiert daher Prag nicht als eine einzige, eindeutig empirisch-analytisch erfahr- und durchschaubare Stadt, vielmehr zerfällt Prag in der Wahrnehmung des Protagonisten in mehrere Städte mit unterschiedlichen Eigenschaften, mit jeweils anderen Strukturierungen, die unterschiedlichen Regeln gehorchen und unterschiedliche Bedeutungen aufweisen. Dies entspricht einer veränderten Bewusstseinsstruktur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert,



die die Umwelt vor allem als eine Reihe vereinzelter Fakten wahrnahm, deren Zusammenhang, wenn überhaupt, nur noch als naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeit gegeben war (Rasch 1986, S. 23). Leppins Roman zeigt zunächst in der Verzweigung der Wahrnehmung seines Protagonisten, die eine Reihe parallel existierender Wahrheiten zeigt, die gleichermaßen Geltung beanspruchen können, diesen „Zerfall der Wirklichkeit in beziehungslose Fakten“ (Rasch 1986, S. 23). In der Erosion traditioneller Begriffe von Raum und Zeit, die sich zugunsten von Gleichzeitigkeiten und Parallelitäten auflösen, wird kein eindeutiges Sinnstiftungsmodell sichtbar. Vielmehr überlagern sich verschiedene Denkmodelle, so, wie sich in der Wahrnehmung unterschiedliche Stadtmodelle mit gleichem Recht überlagern und jeder Ort unterschiedliche Sinnschichten aufweist.

In einzelnen Abschnitten des Textes wird jedoch temporär eine neue Einheit hergestellt: immer dann, wenn Prag als Panorama, als Kupferstich oder im Guckkasten als ein vollständiges, geschlossenes Bild erscheint.

## PRAG ALS GEMÄLDE, PANORAMA UND GUCKKASTEN

Einige Passagen in *Severins Gang in die Finsternis* richten einen panoramatischen, überblickshaften Blick auf Prag durch die Augen seiner Hauptfigur Severin. Die Stadt erscheint dabei von einem erhöhten oder distanzierteren Standpunkt aus in ihrer Gesamtheit, ihre Dreidimensionalität wird dabei in die Zweidimensionalität überführt, Details treten zugunsten der Ganzen zurück. Die Wahrnehmung der Stadt als Bild schafft Ganzheit, einen subjektiven Sinn, bettet die wahrgenommenen Einzelheiten in eine bedeutungshaltige Struktur ein und setzt sie in eine Beziehung zum Betrachter. Der panoramatische Blick hebt so die Zersplitterung der Wahrnehmung auf und stellt zumindest vorübergehend eine sinnhafte Einheit her.

Das dritte Kapitel des zweiten Buches des Romans (Leppin 1998, S. 91–95) beschreibt die Urlaubszeit Severins, der vorübergehend dem rationalen Zeitregiment der Arbeit, der „Tretmühle“ (ebd., S. 91) entronnen ist und seine Freiheit im nicht zielgerichteten, zweckfreien Tun, dem Träumen mit offenen Augen, dem sich-Treiben-lassen durch die Straßen und die Umgebung der Stadt auslebt, ohne dass es zu Handlungen oder Ereignissen kommt.

Das Kapitel setzt mit einem Blick von oben auf die Stadt ein, von der „Höhe [...], wo man von den Weinberger Schanzen in das Nusler Tal hinunter sah“ (ebd., S. 91). Dieser Blick, bestimmt von der „Stimmung der Schulferien“ (ebd.), nimmt die Stadt wie eine Landschaft voller verborgener Wunder wahr. Das Sonnenlicht in diesem Kapitel ist „milde“ (ebd.), „wie ein warmer Honig“ (ebd., S. 94) und zeigt eine Stadt voller Gleichmaß und Ruhe, die der Welt der Kindheit und der Idylle nahekommt. Der Blick von oben gleicht der naiven, unverbildeten Sicht eines Kindes, das entzückt einzelne Stadtelemente in den Blick nimmt, die im Text mit dem Neuen und Unverbrauchten verknüpft werden: Es entdeckt „neue kalkweiße Gebäude“ die in der Sonne „glänzten“, vergleicht „die Kuppel der Karlshofer Kirche“ mit einer „ungeheure[n], braune[n] Zwiebel“, während der „neue Wasserturm in den Feldern von Pankraz [...] ihm immer so vorkam, als hätte ihn jemand aus dem Bilderbuche herausgeschnitten, das er früher einmal besessen hatte“ (ebd., S. 91f.). Das verzauberte Bild der Stadt von



oben, das mit dem „Rauschen der fernen Eisenbahnzüge“ (ebd., S. 91) einer Spielzeuglandschaft ähnelt, ist auch mit einer Kindheitserinnerung verknüpft: „Irgendwo in der Nähe war in seiner Kindheit ein kleiner, verwilderter Garten gewesen, wo er nach Kieselsteinen und Schneckenhäuschen gesucht hatte und wo im Frühling auf dem ungepflegten Rasen die Gänseblümchen wuchsen“ (ebd.).

Auch die neuen, weißen Häuser im Tal und der neue Wasserturm, der Severin wie die Illustration aus einem Kinderbuch erscheint deuten wie der Garten auf einen paradiesischen Urzustand hin: Die Welt erscheint dem nun erwachsenen Betrachter Severin im leuchtenden, durchsichtigen Licht noch einmal frisch und unverbraucht wie am ersten Tag, er sieht wieder mit den Augen eines Kindes. Dieser kindliche Blick richtet sich auf Einzelheiten, einzelne Gebäude, die alle gleichermaßen bedeutsam erscheinen, denn sie werden nicht mit Hilfe vorgefertigter Kategorien gedeutet. Severins Stadtbetrachtung gipfelt in einem Gefühl der Einheit und des Einsseins mit der ihn umgebenden Stadt, dem Leben und den Spuren der Natur: „[...] In diesen Vormittagsstunden empfand er so eigentlich erst das vielgestaltige Leben der Stadt. Neben ihm und hinter ihm dehnten sich ihre tausend Straßen und wenn er drüben den Talhang erstieg, sah er die Moldau unter den Wyschehrader Schanzen vorbeifließen und die grellen Reflexe der Sonne schwammen wie glühende Brände auf ihrem Wasser. In den verfallenen Schießluken des Schanzgemäuers sproßte das Gras. [...]“ (ebd., S. 92).

Im Panoramablick von einem erhöhten Standpunkt nach unten ins Tal wähnt sich Severin im Mittelpunkt eines Netzes aus „tausend Straßen“ und nimmt emphatisch das „vielgestaltige Leben der Stadt“ in sich auf. Er erlebt ein Gefühl der All-Einheit, eines ungebrochenen Kontinuums zwischen dem Ich, das sich der Welt zugehörig fühlt, und dem Leben, das alle Erscheinungen gleichermaßen durchdringt, eine seltene Einheit von physischer und geistiger Welt, wie sie um 1900 im Begriff des „Lebens“ zusammengefasst wurde (Žmegač 1981, S. XXXV; Rasch 1986, S. 27). Diese „Unfestigkeit des Ich“, das „Aufgelöstwerden in die Welt“ ist um 1900 Teil eines umfassenderen Weltbildes und Lebensgefühls (Kayser 1981, S. 58). Die Identität von Ich und Welt, die Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen,<sup>9</sup> die sonst vorrangig in Mystik, Ekstase und Entgrenzung erfahren werden kann (Rasch 1986, S. 29f.), zeigt sich in *Severins Gang in die Finsternis* angesichts der Stadt im Morgenlicht, die unter diesem wiedergewonnenen kindlichen Blick nichts mehr von der geschichtsgesättigten, dräuenden Atmosphäre an sich hat.

Dieser Blick Severins erfasst zwar die gesamte, sich in der Ferne langsam verlierende Stadt, er hat aber nichts mit einer analytisch-objektiven, zergliedernden Betrachtungsweise gemein. Trotz des erhöhten Standpunkts des panoramatischen Blicks, der einen Überblick über die gesamte Stadt erlaubt, ist dieser Blick kein sys-

9 Zahlreiche weitere Bilder weisen in *Severins Gang in die Finsternis* auf diese Auflösung oder Verschiebung der Grenze zwischen Innerem und Äußerem hin, z. B. wenn Severin „mit den Fingern die Augäpfel in den Kopf [drückte] bis sie schmerzten“ (Leppin 1998, S. 11) und damit die durch das Auge markierte Grenzlinie zwischen äußeren und inneren, verarbeiteten Bildern weiter in sein Inneres hineinverlegt, oder wenn sich der „Regen in einen triefenden Nebel verwandelt, der durch die Fensterpalten in die Wohnungen drang und die Träume der Schlafenden beunruhigte“ (ebd., S. 107).



tematischer, der Stadtstrukturen oder eine inhärente Ordnung der Stadt erfassen würde. Er nimmt vielmehr die Stadt als eine unstrukturierte, unbestimmte Fülle wimmelnden Lebens wahr. „Die Stadt, die vor ihm lag und ihre Türme in den Morgen tauchte, schien ihm schöner zu sein und hatte doch ihre Wunder behalten“ (Leppin 1998, S. 92). Der nicht-zergliedernde Blick erkennt die Schönheit und belässt der Stadt ihre „Wunder“, er erfasst neben der vielgestaltigen Oberfläche zugleich ihre verborgene, verrätselte Tiefendimension.

Das letzte Kapitel des Romans (ebd., S. 131–136) thematisiert schließlich das problematische Verhältnis von seelischer Ersatzwelt und Realität, das im Text bislang nur indirekt angesprochen worden war, im expliziten Vergleich der Stadt mit einem Panorama, einem alten Kupferstich und einem Guckkasten. Severin durchlebt in diesem Textabschnitt während eines Ganges durch die Stadt erneut die Ernüchterung und Verzweiflung, die das Ende der Beziehung zu Mylada verursacht hat. Der Wechsel von Illusionsaufbau und Desillusionierung spiegelt sich vor allem in seiner Wahrnehmung der Stadt, die wechselweise als großstädtische Idylle und als unheilvoller Ort erscheint.

Das Kapitel setzt mit der Beschreibung einer friedlichen Abendstimmung in Prag ein, in der Severin inmitten „einer Schar von Spaziergängern [...] gemächlich, mit einer kalten und entschlossenen Neugier seinen Weg“ geht (Leppin 1998, S. 131). Severin wird inmitten der Menge von einer „halbdunkle[n] Empfindung überrumpelt [...], die ihn immer nach einer Erschöpfung heimsuchte und der er sich widerstandslos überließ“. Dieses unbestimmte Gefühl stört die Harmonie zwischen Ich und Welt, der sich die anderen Spaziergänger bei der Betrachtung des Sonnenuntergangs oder der Schaufenster hingeben. Ich und Welt treten auseinander, Severin wird zum Beobachter seines eigenen Lebens: „[...] Sein Bewußtsein spaltete sich und lebte getrennt von ihm ein selbständiges Leben. Die Vergangenheit und die Gegenwart zogen wie die Bilder eines Panoramas an ihm vorbei und er sah verwundert und willenlos in seine eigene Existenz. Die Gesichter der Leute, die sich neben ihm bewegten, die Profile der Häuser, die er kannte, gewannen eine neue und besondere Anschaulichkeit, die seine Aufmerksamkeit reizte. [...]“ (ebd., S. 132).

In der psychopathologisch anmutenden Bewusstseinsspaltung, die auf die Auflösung des Ichs hindeutet, tritt Severin seinem eigenen Leben objektiv gegenüber. Die Wandlung des Lebens in „die Bilder eines Panoramas“ ermöglicht deren distanzierte, analytische Betrachtung. Das Leben verwandelt sich in ein zweidimensionales Bild, die Details treten zugunsten der großen Linien zurück, die Objekte werden auf das Wesentliche reduziert, in der Bewegung eingefroren und dem Vergehen der Zeit enthoben. Der Raum tritt Severin als starres Tableau gegenüber, er nimmt ihn neu und anders wahr als vordem. Die analytische Betrachtung ist „willenlos“, das heißt nicht von Interessen und Emotionen geleitet, so dass der dekadente Mechanismus der Weltbetrachtung ausgeschaltet ist, der die Umwelt als Quelle sinnlicher Erfahrungen nimmt, die im Inneren gewandelt zum Ausgangspunkt einer seelischen Gegenwelt werden. Auch das eigene Leben tritt so als Objekt der Betrachtung Severin fremd gegenüber, das eigentlich Bekannte („die Profile der Häuser, die er kannte“) erscheint ihm neu und unbekannt. Die vormals erfahrene Ganzheitlichkeit stellt sich hier auch im Bild nicht mehr ein, das zeitliche Kontinuum von Vergangenheit und Gegenwart löst sich in isolierte Einzelbilder auf. Severin erlebt die Innen- und die



Außenperspektive zugleich, schwankt zwischen All-Einheitsgefühl und dem Gefühl der Isolation und Zersplitterung.

Der Text führt die disparaten Eindrücke zunächst aber wieder in zusammen: Der folgende Absatz zeigt die Stadt und ihre Bewohner im „freundliche[n] Lichtglanz“ und in der „blaue[n] Dämmerung“ (Leppin 1998, S. 133), ehe sich im Gang über die Karlsbrücke die Illusion der Totalität auflöst und wieder erstet. „[...] Severin trat auf die Brücke. Ein kalter Windhauch blies vom Wasser herauf und verscheuchte die Stimmung, an die er sich hingab. Messerscharf kam die Erinnerung wieder und zerschnitt das betrügerische Spiel seiner Sinne. Der Abend gaukelte über dem Flusse. Ein Automobil mit großen, milchweißen Lampen tutete melancholisch, und die Glocke der kleinen Kapelle am Fuße der Burgstiegen läutete zum Segen. [...]“ (ebd., S. 133).

Auf der Brücke, einem Raum des Übergangs, wird die vorherige „Stimmung“, kenntlich durch eine Attribuierung, die den „Lichtglanz“, „freundlich“, die Schatten „behaglich“ und die Farben „gläsern“ macht (ebd., S. 133), durch den „Windhauch [...] vom Wasser herauf“ zerstört, der wie ein Eindringen der Realität in die poetisch verwandelte Abendstimmung wirkt. Hier, wie in dem gesamten Abschnitt, wechseln sich nüchterne Distanzierung und emphatische Ergriffenheit ab, Severin schwankt zwischen der desillusionierenden Erinnerung an seine Verlassenheit und sein Herausfallen aus der Welt (ebd., S. 121f.) und der Ganzheitlichkeit suggerierenden sinnlichen Wahrnehmung („das betrügerische Spiel seiner Sinne“), ehe mit dem „gaukelnden“ Abend und dem „melancholisch“ tutenden Automobil erneut ein stimmungshaftes Bild heraufbeschworen wird. Die inhärente Widersprüchlichkeit zwischen der städtischen Idylle und der eigenen Wahrnehmung, die die Abgründe unter dieser eingängigen Oberfläche erkennt, bricht sich in einer Selbstverletzung Bahn, in der analog zur Spaltung des Ichs ein Teil des eigenen Körpers abgespalten, zu einem fremden Gegenstand wird. Zugleich wird die Ambivalenz des Stadt-Bildes explizit ausgesprochen: „[...] Er biß mit den Zähnen auf seine Zunge und das Blut floß ihm in den Mund und schmeckte wie Galle. Das war nicht die Stadt, die er kannte. Das war ein Guckkasten, wo brave Bürger und Bürgerinnen ihre Besorgungen machten, und wo der heilige Nepomuk mit gleißnerischen Händen die Moldau bewachte. [...]“ (ebd., S. 133).

Der Vergleich der scheinbar idyllischen Stadt mit einem „Guckkasten“ enthält ähnliche Elemente wie der Panorama-Vergleich: Als Guckkasten behält Prag zwar in der räumlichen Staffelung der Elemente die dritte Dimension bei, die Stadt wird aber gleichfalls in ihren Einzelheiten reduziert und ähnlich dem Panorama einer distanzierten, überblickshaften Betrachtung zugänglich. Anders als das großformatige Panorama jedoch stellt der Guckkasten eine extrem miniaturisierte Welt dar, ein putziges, auf typische Aspekte konzentriertes Abbild, das um 1900 je nach seiner technischen Verfeinerung seinen Platz im Kinderzimmer oder in Form des Dioramas als Attraktion auf Jahrmärkten fand.

Als Miniaturwelt im Guckkasten ist Prag dem Vergehen der Zeit und der Veränderung entzogen, es verharrt in einem statischen, der Vergangenheit verhafteten Zustand. Auch der Platz, vermutlich der Kleinseitner Ring/Malostranské náměstí, den Severin auf der anderen Moldauseite erreicht, ist über den Vergleich mit einem alten Kupferstich der Vergangenheit zugeordnet: „Bei dem Tore der Hauptwache ging ein Soldat mit geschultertem Gewehr auf und ab und auf dem alten Platze mit den



Laubengängen lag der Farbton vergilbter Kupferstiche“ (Leppin 1998, S. 133). Das behagliche, pittoreske Prag der braven Bürger ist vor allem das Prag der Vergangenheit, das sich für Severin als Täuschung darstellt, denn für ihn ist unter der gefälligen Oberfläche eine weitere Bedeutung, das tatsächliche Wesen der Stadt verborgen. „[...] Die Stadt, die er kannte, war anders. — Ihre Straßen führten in die Irre und das Unheil lauerte auf den Schwellen. Da klopfte das Herz zwischen den feuchten, ver-räterischen Mauern, da schlich sich die Nacht an erblindeten Fenstern vorbei und erwürgte die Seele im Schlaf. [...]“ (ebd., S. 134).

Steht das Guckkasten-Prag, in dem „brave Bürger und Bürgerinnen ihre Besor-gungen machten“ für geordnete Geschäftigkeit, ebenso wie das Prag des alten Kupferstichs, so zeigt Severins Prag andere Strukturen: die „Straßen führten in die Irre“. Das Bild Prags als Panorama, Guckkasten oder alter Kupferstich enthebt Prag der Gegenwart, die Stadt erscheint als ein statischer, geschlossener, unwandelbarer Ort. Zugleich thematisieren diese Vergleiche die unterschiedlichen Ebenen von Wesen und Erscheinung, von der Stadt an der Oberfläche (Guckkasten, Kupferstich) und der darunter liegenden Bedeutung, die nur Severin, aus der „Gilde“ der dafür Empfäng-lichen (ebd., S. 127), zugänglich ist, der die Details der Oberfläche entziffern kann und der damit in die Tiefenbedeutung vordringt.

Damit wird die Ambivalenz der Stadt explizit gemacht, die zwei Seiten der Stadt stehen hier als unauflösbare Widersprüche nebeneinander, und auch der Textabschnitt, der Severins Wanderung durch die Stadt beschließt, ehe die Figuren ein letztes Mal im Nachtlokal „Spinne“ zusammentreffen, zeigt beide Aspekte, das bekannte, behagliche und das geheimnisvolle, bedrohliche Prag in einem buchstäblich doppelbödigen Bild nebeneinander, ohne die Ambivalenz aufzulösen: „[...] Vor dem Eingange zum Schloßhof wandte Severin den Kopf. Es war finster geworden und mit tränenden Lichtern breitete sich Prag zu seinen Füßen. Ein Hund heulte irgendwo und sein angstvolles Gebell hörte sich an, als ob es aus der Tiefe käme, aus einem verschollenen Erdschacht unter den schiefen Gassen des Hradschin — [...]“ (ebd., S. 134).

## FAZIT

Namentlich benannte Stadtteile, Straßen und Gebäude verankern den Leppins Roman *Severins Gang in die Finsternis* eindeutig im Prager Kontext und erinnern implizit an Ereignisse der individuellen oder kollektiven Geschichte, so dass die Momentaufnahmen der Stadtlandschaft im Text zugleich eine diachrone Dimension erhalten. Darüber hinaus tritt die Stadt aber auch als ein Raum auf, der in der Wahrnehmung des Protagonisten Severin zahlreichen Wandlungen unterworfen ist und zum Ausgangspunkt für assoziative Bedeutungsverknüpfungen wird. Der panoramatische Blick von oben auf die Stadt schließlich, der Wechsel von Nähe und Ferne in der Betrachtung erschließt eine weitere Dimension der Stadt im Text: Sie wandelt sich zum starren Tableau und oszilliert zwischen biedermeierlicher Idylle und geheimnisvoll-bedrohlicher Stadt der im Romantitel zitierten „Gespenster“.

Die Stadt Prag erfüllt so eine Reihe von Funktionen in *Severins Gang in die Finsternis*, die über eine mimetische Abbildung der Stadt und ihrer Gegebenheiten hinausgehen. Die Wirklichkeitswahrnehmung der Stadt ist in *Severins Gang in die Finsternis*



nis nicht mehr dauerhaft in eine klare Ordnung zu bringen, eine Unterscheidung zwischen Schein und Wirklichkeit ist dem Protagonisten zwar bewusst, sie erweist sich aber als unbrauchbar. Der Text thematisiert damit nicht nur jahrhundertwendentypisch das Verhältnis von subjektivem Bild und objektiver Beschaffenheit der Realität, sondern unterzieht auf einer Metaebene auch das prototypische Bild Prags einer kritischen Befragung.

Die von Severin im Schlusskapitel des Romans als Täuschung erlebte Stadt, der Wechsel von Illusion und Desillusionierung im Text, die Erfahrung von Heterogenität im Nebeneinander der Menschen und Bauwerke, nimmt Elemente des in der Literatur etablierten prototypischen Prag-Bildes zum Anlass, um sie den von Severin erlebten Wirklichkeiten entgegen zu setzen. Zugleich weist die Empfänglichkeit des Helden Severin für äußere sinnliche Eindrücke, die in innere Stimmungen transformiert werden und letztlich zur Ununterscheidbarkeit von Innen- und Außenwelt führen, ihn als typischen Helden der literarischen *Décadence* aus.

Welches Bild von Prag Realität ist und welches Illusion, ob die Stadt der abendlichen Idylle (Leppin 1998, S. 131) oder die Stadt des Schauerromans, in der „der Satan seine Fallen aufgestellt“ hatte (ebd., S. 134), bleibt im Rahmen des Textes unentschieden. Die Stadt als ein Gebilde mit eigenem Leben und eigener Macht, in der die Gebäude einen eigenen Charakter haben, sich verändern und auf ihre Bewohner Einfluss ausüben, zeigt sich als ein komplexer „Ort unhintergebar Ambivalenzen“ (ebd., S. 39), die nur vereinzelt auf ein eindeutiges Bild zurückgeführt werden.

## LITERATUR

- Binder, Hartmut:** *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Prager Kaffeehäuser und Vergnügungstätten in historischen Bilddokumenten.* Vitalis, Furth im Wald 2000.
- Derham, Constanze:** *Décadence und Visualität in drei Romanen Paul Leppins:* Daniel Jesus, Severins Gang in die Finsternis und Blaugast. Berlin 2017.
- Foucault, Michel:** *Andere Räume.* In: Karl-Heinz Barck (Hrsg.) [u. a.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais.* Reclam, Leipzig 1990, S. 34–46.
- Fritz, Susanne:** *Die Entstehung des „Prager Textes“.* *Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934.* Thelem, Dresden 2005.
- Hartmann, Dietrich:** *Stadtbeschreibungen. Zur Konzeptualisierung von Makroräumen und städtischer Identität.* In: Christopher Habel (Hrsg.) [u. a.]: *Raumkonzepte in Verstehensprozessen. Interdisziplinäre Beiträge zu Sprache und Raum.* Niemeyer, Tübingen 1989, S. 70–98.

- Höhne, Steffen:** *Die literarische Instrumentalisierung der böhmischen Geschichte im Vormärz. Hus und die Hussiten.* In: Klaas-Hinrich Ehlers (Hrsg.) [u. a.]: *Brücken nach Prag. Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei. Festschrift für Kurt Krolop zum 70. Geburtstag.* Peter Lang, Frankfurt am Main [u. a.] 2000, S. 43–80.
- Kayser, Wolfgang:** *Der europäische Symbolismus. Versuch einer Einführung.* In: Viktor Žmegač (Hrsg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende.* Verl.-Gruppe Athenäum — Hain — Scriptor, Hanstein, Königsstein/Ts 1981, S. 49–69.
- Klotz, Volker:** *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin.* Hanser, München 1969.
- Leppin, Paul:** *Severins Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman.* Vitalis, Prag 1998.
- Lichtenberger, Elisabeth:** *Wien — Prag. Metropolenforschung.* Böhlau, Wien — Köln — Weimar 1993.



**Lynch, Kevin:** *Das Bild der Stadt*. Vieweg, Braunschweig 1975.

**Ptáčková, Hana Johana:** Paul Leppins „Unsichtbare Stadt“ als eine der Prager Topographien. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 14, 2009, Nr. 1/2, S. 15 — 165.

**Rasch, Wolfdietrich:** *Die literarische Décadence um 1900*. Verlag C. H. Beck, München 1986.

**Vízdalová, Ivana:** Expressionismus in Prag — ein Dialog der Sprachen und Kulturen. In: Klaus Amann (Hrsg.) [u. a.]: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Symposium, Wien [u. a.] 1994, S. 207–224.

**Weich, Horst:** Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum „Image“ von

Paris. In: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadtbilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1999, S. 305–321.

**Weinhold, Ulrike:** *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenzliteratur*. Peter Lang, Frankfurt am Main 1977.

**Zima, Peter V.:** *Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Francke, Tübingen — Basel 2001.

**Žmegač, Viktor:** Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900). In ders. (hrsg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Verlag-Gruppe Athenäum — Hain — Scriptor, Hanstein, Königsstein/Ts. 1981, S. IX–LI.