

**DISTANZIERTE NÄHE:
SLAWISCHE AUTOREN DER DONAUMONARCHIE
UND DEREN POSITION ZUR WIENER MODERNE**

Stefan Simonek (Wien)

Eine intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den mannigfachen Verbindungen zwischen der Wiener Moderne und den Modernen der slawischen Literaturen in der Donaumonarchie zeigt, daß sich die Vielzahl der verschiedenen damit verbundenen Probleme – von der bibliographischen Aufarbeitung von Archivbeständen über Fragen der literarischen Rezeption bis hin zur internen Konfiguration und Systematisierung der mitteleuropäischen Literaturen insgesamt – kaum in ein abgeschlossenes konzeptuelles Schema einbetten läßt. Statt dessen scheint es zweckmäßiger, die entsprechenden, bisweilen recht heterogenen Fragestellungen ohne innere Hierarchisierung in einer flächigen Perspektive zu immer wieder neuen Konfigurationen zusammenzuführen. Diese Konfigurationen können ihrerseits dann kaleidoskopartig in diverse Verbindungen zueinander treten, ohne dies aber notwendigerweise tun zu müssen, und stehen dadurch einer Erweiterung bzw. Modifikation in alle Richtungen offen.

Im Zeichen dieser Prämissen sollen im folgenden zwei methodologische Ansätze auf ihre Brauchbarkeit als komparatistische Arbeitsinstrumente in der Auseinandersetzung mit den mitteleuropäischen Literaturen untersucht werden. Zum einen handelt es sich dabei um das Konzept eines „europäischen Zwischenfeldes“, das von Zoran Konstantinović entworfen wurde und das seinen Worten zufolge „von vielen kleineren Völkern bewohnt wird und in dem die deutsche Literatur sehr stark vertreten ist, das zugleich aber auch ein literarisches Spannungsfeld darstellt, da sehr stark die französische und teilweise sowohl die englische als auch die russische Literatur zur Wirkung gelangen“ (Konstantinović 1979:69). Neben diesen über das Denkbild des Feldes flächig und nicht-hierarchisch-konzipierten Ansatz tritt dann Moritz Csákys Konzeption der Pluralität des mitteleuropäischen Raumes, die neben dem Gemeinsamen auch das Differenten und Gegensätzliche hervorstreicht. Csáky bemerkt dazu:

Diese vielfache, pluralistische Situation bot zwar einerseits die Möglichkeit für Wechselwirkungen und Begegnungen, für kontinuierliche Prozesse von Ethnogenesen oder von kulturellen Diffusionen und Akkulturationen. Andererseits inkludierte diese dichte Pluralität die ständige Präsenz des Differenten und folglich von Gegensätzlichkeiten.

(Csáky 1996:10)

Die zwei theoretischen Ansätze von Csáky und Konstantinović berücksichtigen also neben dem Aufzeigen von Gemeinsamkeiten immer auch die teilweise simultan ablaufende Präsenz des Differenten, Gegensätzlichen und Negierenden und verweisen so auf das Ambivalente, auf das gleichzeitige Artikulieren von Zustimmung und Ablehnung, das für die Verbindungen der Wiener Moderne mit den Modernen der mitteleuropäischen Region kennzeichnend ist. Dieses grundsätzliche Moment der Ambivalenz kann am Beispiel der Kunst- und der Lebenstexte des Slowenen Ivan Cankar, des Tschechen Josef Svatopluk Machar, des Polen Tadeusz Rittner und des Ukrainers Ivan Franko illustriert werden. Alle diese Autoren gehören (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und Funktionskontext) der Stilformation der Moderne in ihren jeweiligen Nationalliteraturen an, alle vier waren um die Jahrhundertwende in Wien und traten hier zu den Repräsentanten der Wiener Moderne in Verbindung, wobei der Begriff der Wiener Moderne über die Literatur hinaus in den Bereich der bildenden Kunst reicht und etwa auch die Secession mitumfaßt.

Die Pluralität der Lebenstexte dieser vier slawischen Autoren zeigt sich sowohl in den zeitlichen als auch in den sozialen Dimensionen ihres Aufenthalts in Wien: Ivan Franko kam im Herbst 1892 nach Wien, um hier bei dem berühmten Slawisten Vatroslav Jagić seine Dissertation fertigzustellen, nachdem ihm die Beendigung des Studiums in seiner galizischen Heimat aus politischen Gründen untersagt worden war¹. Er bezog in der Inneren Stadt Quartier und reiste unmittelbar nach seiner Promotion im Sommer 1893 aufgrund permanenter finanzieller Schwierigkeiten wieder nach Lemberg zurück. Ebenfalls als Student kam einige Jahre später Ivan Cankar, der aber anders als Franko nicht im Zentrum, sondern in der proletarisch geprägten Vorstadt Ottakring bei der Familie einer Näherin eine Unterkunft fand und rund zehn Jahre bis 1909 als freier Schriftsteller und Journalist in Wien lebte. Josef Svatopluk Machar wiederum blieb als Bankbeamter von 1889 an gezählte dreißig Jahre lang in der Stadt, wobei er zum Milieu der Wiener Tschechen stets Distanz bewahrte und am anderen, besseren Ende der Stadt unweit von Arthur Schnitzler logier-

¹ Zu Frankos Studienaufenthalt in Wien vgl. Wyrzens 1960, zur Darstellung Wiens im Werk Frankos vgl. Simonek 1996.

te. Tadeusz Rittner schließlich absolvierte beinahe seine gesamte Schulzeit in Wien, maturierte in einem Wiener Elitelymnasium, studierte dann Jus und trat schließlich als Doktor der Rechte in den österreichischen Staatsdienst ein. Als Sohn eines österreichischen Ministers war er finanzieller Sorgen, wie sie Cankar und Franko plagten, natürlich enthoben.

Schon diese hier nur kurz angerissenen Biographien mögen die Pluralität der Lebenstexte der slawischen Autoren belegen, die von materiellem Wohlergehen bis zu konstanter Armut reichten und die Metropole Wien auf diese Weise auch als soziales Experimentierfeld auswiesen. Die Begegnung mit der Großstadtwirklichkeit erwies sich dabei für viele slawische Schriftsteller, deren Lebenslauf vor ihrem Aufenthalt in Wien ländlich oder kleinstädtisch geprägt gewesen ist, als Schockerlebnis. Dieses resultierte seinerseits in einer zutiefst ambivalenten Haltung der Großstadt gegenüber, die als verlockend und gefährlich gleichzeitig, als Befreiung von den reglementierenden sozialen und kulturellen Bindungen der Heimat, aber auch als Bedrohung der eigenen persönlichen Identität erlebt wurde.

In diesem Pendeln zwischen persönlicher Vergangenheit und der Gegenwart in der Metropole sowie zwischen dem Eigenen und dem Fremden zeigt sich auch die Pluralität der Kunsttexte der vier Autoren zunächst einmal auf rein sprachlicher Ebene: Alle Vier haben nämlich neben ihren polnischen, tschechischen, slowenischen und ukrainischen Werken auch Texte in deutscher Sprache verfaßt und allein schon dadurch die Grenzen einer rein nationalliterarischen Betrachtungsweise aufgehoben². Sowohl Umfang als auch Rang bzw. Funktionskontext des jeweiligen deutschsprachigen Werkanteils schwanken dabei beträchtlich: So griff etwa Cankar aus rein finanziellen Gründen auf die Möglichkeit zurück, sich durch anonym erschienene Rezensionen und Berichte für die Zeitschriften „Der Süden“ und „Die Information“ ein journalistisches Zubrot zu verdienen, Franko wiederum war jahrelang Mitarbeiter bei der von Hermann Bahr mitbegründeten Wochenschrift „Die Zeit“, für die er kulturgeschichtliche und politische Beiträge, aber auch Satiren über die Zustände in Galizien lieferte. Daneben arbeitete er auch noch für eine Reihe anderer deutschsprachiger Periodika, wie etwa für die „Arbeiter-Zeitung“³; sein 1963 unvollständig in einem Band ediertes deutschsprachiges Werk umfaßt mehrere

² Zu zweisprachigen Autoren der Donaumonarchie allgemein vgl. Wytzens 1983 (Wytzens erwähnt hier Cankar, Franko und Rittner, nicht aber Machar).

³ Am 16. Dezember 1896 berichtete die „Arbeiter-Zeitung“ über einen Vortrag, den Franko einen Tag zuvor im Politischen Volksverein in Wien zur Lage des galizischen Bauernstandes gehalten hatte; der österreichische Sozialdemokrat Viktor Adler würdigte Franko in diesem Bericht als „einen der bedeutendsten Dichter Österreichs“ (zit. nach Franko 1963:556).

hundert Seiten (vgl. Franko 1963)⁴. Ähnlich wie Franko war auch Josef Svato-pluk Machar für Bahrs „Zeit“ tätig, wo er einerseits selbst Beiträge beisteuerte, daneben aber auch das Deutsch der Beiträge von František Václav Krejčí anhand des tschechischen Originals redigierte⁵. Bei Tadeusz Rittner schließlich kann man sogar von einer vollständigen Zweisprachigkeit sprechen, erstellte er doch von seinen polnischen Texten deutsche Parallelversionen, die auch inhaltlich differieren und von daher keine reinen Übersetzungen darstellen; in späteren Jahren erschienen seine Werke sogar zuerst in deutscher und später erst in polnischer Sprache. Mehrere seiner Dramen wurden in der deutschen Version an Wiener Bühnen uraufgeführt⁶.

All diese Texte lassen nationalliterarische Begrenzungen hinter sich zurück und können wahlweise je nach Ansatz der österreichischen oder aber der jeweiligen slawischen Literatur zugerechnet werden. Und gerade auch Rittners deutschsprachige Dramen, von denen einige wie etwa *Sommer* oder *Der Mann im Souffleurkasten* in der Tradition Arthur Schnitzlers stehen, ließen sich im Sinne von Csákys Pluralitätsbegriff einerseits als gewissermaßen ‚extralinguale‘ Elemente der polnischen Literatur, aus einem anderen Blickwinkel heraus gleichzeitig aber als Texte der Wiener Moderne verstehen, wurden sie doch von einem Zeitgenossen Schnitzlers in Wien verfaßt und in Wien auch ge‘spielt⁷.

Die widersprüchliche Haltung der vier slawischen Autoren Franko, Cankar, Rittner und Machar zur Wiener Moderne soll anschließend an vier chronologisch geordneten Belegstellen auch direkt am Text nachgewiesen werden. Den Anfang macht hier Ivan Franko, der sich in seinem 1891 auf polnisch veröffentlichten Aufsatz *Z dziedziny nauki i literatury* [Aus dem Gebiet von Wissenschaft und Literatur] ausführlich mit der neuen künstlerischen Richtung der Dekadenz auseinandersetzt und dabei auch auf Hermann Bahrs Aufsatz *Die Décadence* aus demselben Jahr zu sprechen kommt. Franko beruft sich nun in der Weise auf Bahr, daß er dessen Aufsatz in teils wörtlich übersetzter, teils paraphrasierter Form in seinen eigenen Text einbaut. Während Bahr freilich darum bemüht ist, sein Publikum über die neue Richtung zu informieren, kritisiert Franko von seiner damals noch einem realistischen Literaturverständnis verpflichteten Position aus die Dekadenz und erteilt ihr eine scharfe Absage. Dies zeigt sich etwa in der Art und Weise, wie Franko Bahrs Text in seiner Über-

⁴ Zum deutschsprachigen Werk Frankos vgl. Wyrzens 1991.

⁵ Zu Machars Mitarbeit an der „Zeit“ vgl. Houska 1978:306-318.

⁶ Vgl. dazu Urbanowicz 1970.

⁷ Zu Rittners Zugehörigkeit zu zwei literarischen Systemen vgl. Milanowski 1999.

setzung bewußt ungenau interpretiert. Bahr kommt in seinem Aufsatz auf das Phänomen der Synästhesie zu sprechen und führt dabei die Theorie René Ghils an, wonach jeder Vokal eine bestimmte Farbe habe (das A schwarz, das E weiß usw.). Danach bemerkt Bahr resümierend: „Das ist die Poetik der Décadence. Es wird gesagt, daß sie pathologisch sei, eine neue Mode des Wahnsinns“ (zit. nach Wunberg 1981:227). Die indirekte Rede verweist hier auf Bahrs neutrale Haltung als Gewährsmann, der andere Meinungen lediglich referiert. Franko freilich verwandelt diese Information aus zweiter Hand in ein direktes subjektives Verdikt und übersetzt: „Das ist die Poetik der Dekadenz, eine Poetik, die durch und durch pathologisch ist und einem sicheren Symptom des Wahnsinns nahekommt“⁸. Spannungsfeld und Pluralität sind hier im Funktionskontext zu sehen, in dem Frankos Aufsatz bei der Genese der ukrainischen Moderne vor allem im galizischen Raum zu stehen kommt – auf der einen Seite wurde der neuen Richtung der Dekadenz, deren Prinzipien auch Franko selbst fünf Jahre später in seiner Gedichtsammlung *Zivjale lystja* [Welkes Laub]⁹ realisieren sollte, auf rhetorischer Ebene hier eine eindeutige Absage erteilt. Auf der anderen Seite bot Frankos intensive und polemisch gehaltene Fehde gegen die Dekadenz gerade in der ausführlichen Darstellung dieser Richtung den ukrainischen Schriftstellern eine ganz aktuelle, noch im gleichen Jahr wie Bahrs Aufsatz erschienene Möglichkeit, sich mit den neuen literarischen Strömungen Westeuropas vertraut zu machen. Franko verschaffte also gerade jenen Geistern Eingang in seine Literatur, die er mit seiner Polemik eigentlich bannen wollte.

Ein analoger, zwischen Ablehnung an der Oberfläche und versteckter Referenz in den tieferen Schichten des Textes pendelnder Zugang zur Wiener Moderne findet sich auch bei Ivan Cankar¹⁰. Dieser konstatiert 1898 in einer auf slowenisch verfaßten Kritik, daß der äußere Stil einiger Dichter der Moderne sehr leicht nachzuahmen sei und sich Parodisten von Autoren wie Verlaine, Maeterlinck und Altenberg daher regelrecht herausgefordert fühlten¹¹. Bezeichnenderweise sind damit gleichzeitig auch drei Schriftsteller aufgelistet, an denen sich Cankar in seinem eigenen Schreiben unterschiedlich stark orientiert

⁸ Vgl. die Übersetzung des polnischen Textes ins Ukrainische: „Takoju je poetyka dekadentstva, poetyka naskriz' patolohična, blyz'ka do pevnoho vydu boževillja“ (Franko 1980:164). Zu Frankos Polemik mit Hermann Bahr vgl. Simonek 1997:76-82.

⁹ Zu diesem Gedichtband im Kontext der europäischen Moderne vgl. Simonek 1997:86-152.

¹⁰ Zur Darstellung Wiens im Werk von Cankar vgl. Claricini 1996.

¹¹ „Nesreča je, da se da zunanji slog nekaterih modernih pesnikov tako nenavadno lahko kopirati. To pa je tudi vzrok, da Verlaine, Maeterlinck, Altenberg in drugi parodiste naravnost izzivajo“ (Cankar 1975:52).

hat. Zwei Jahre später kommt Cankar 1900 wiederum auf Altenberg zu sprechen, diesmal in einer auf deutsch verfaßten, in der Zeitschrift „Der Süden“ erschienenen Buchbesprechung mit dem Titel *Skizzen*. Cankar geht hier zuerst auf einen Band der slowenischen Autorin Zofka Kvedrova ein, wobei Altenberg als negatives Vergleichsbeispiel dient: „Mit Ausnahme von zwei oder drei Skizzen, deren Stil an die unnatürliche, gewundene Ausdrucksweise des Wieners Peter Altenberg erinnert, sind alle diese Momentbilder aus dem Leben der Frau von tiefer, nachhaltiger Wirkung“ (Cankar 1975:91f.). Etwas später bemerkt Cankar dann: „Jeder ihrer Sätze scheint zu sagen: ‚So habe ich es geschaut; urtheilt über das Geschaute, nicht über den Schauer!‘“ (92). Der Verweis auf die demonstrativ hervorgekehrte Subjektivität der individuellen Wahrnehmung, den Cankar hier anbringt, liest sich freilich wie ein Echo auf den Titel von Peter Altenbergs 1896 erschienener erster Skizzensammlung *Wie ich es sehe*. Und auch bei der Präsentation des zweiten Bandes, einer Sammlung des Kroaten Andrija Milčinović, betont Cankar das Dominieren der Wahrnehmung über die Erzählhandlung und schreibt: „Was [kursiv im Original, S. S.] er erzählt, ist an sich sehr einfach, beinahe unbedeutend; äussere Handlungen haben seine Erzählungen fast überhaupt keine“ (92). In beiden Fällen also – in dem Verweis auf die Rolle des Sehens bei Kvedrova und in der Negierung des Was zugunsten des Wie bei Milčinović – aktualisiert Cankar indirekt je ein Element des Altenberg-Titels *Wie ich es sehe*¹². Der an der Textoberfläche zurückgewiesene Wiener Autor erhebt bei Cankar auf diese Weise hinter der Charakteristik der vorgestellten Bücher seine Stimme um so lauter.

Bei Tadeusz Rittner wiederum bieten sich zum Aufzeigen von Spannungsfeld und Pluralität dessen Feuilletons an, die der Autor kontinuierlich in polnischen Periodika wie der Krakauer Tageszeitung „Czas“ [Die Zeit] oder der „Gazeta Lwowska“ [Lemberger Zeitung], veröffentlicht hat¹³. Rittner führte in beiden Zeitungen eine Kolumne mit dem Titel *Z Wiednia* [Aus Wien], in der er das Kultur- und Alltagsleben in Wien schilderte. Rittner ist hier einerseits Beobachter, der von einer *Außenposition* her und mit einer gewissen Distanz und Ironie über Wien berichtet, andererseits ist er gleichzeitig auch Akteur des Wiener kulturellen Geschehens, der aus erster Hand und von einer *Innenposition* her sein Publikum in Krakau und Lemberg informiert. Pol-

¹² In seiner Skizze *Individualität* (1903/1904) spricht sich Altenberg für eine Lesart seines Titel aus, die den Schwerpunkt auf die optische Wahrnehmung des Subjekts legt, vgl.: „Als mein Buch herauskam, 1896, entspann sich bei den wenigen, die überhaupt daran Anteil nahmen, oft eine heftige Auseinandersetzung darüber, ob man zu betonen habe ‚Wie ich es sehe‘, oder ‚Wie ich es sehe!‘? Die letztere Betonung nun ist die einzig richtige“ (Altenberg 1987:94).

¹³ Zu Rittners Feuilletons vgl. Wyrzens 1980, Wyrzens 1989 bzw. Wyrzens 1993.

nisches und Wienerisches, Eigenes und Fremdes, Distanz und Nähe sind in diesen Texten Rittners daher immer gleichzeitig präsent.

Ein besonders augenfälliges Beispiel für diese simultane Realisierung von Außen- und Innenposition bietet Rittners Feuilleton *Ogrody* [Gärten], das im September 1904 in der „Gazeta Lwowska“, also der „Lemberger Zeitung“ erschien. Der Titel des Feuilletons evokiert jene Garten- und Parkwelt, die für die Ästhetik der Wiener Moderne von zentraler Bedeutung gewesen ist und die analog zu Rittner mehrmals im Titel eines Werkes aufscheint, wie etwa in Leopold Andrians Erzählung *Der Garten der Erkenntnis* oder in Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Mein Garten*. Für die Autoren der Wiener Moderne standen Park und Garten für einen Ort des Rückzugs aus einer als häßlich und bedrohlich empfundenen Außenwelt in ein Refugium der Schönheit, das zwischen Utopie und Wirklichkeit oszillierte, wobei die ersehnte Abgeschlossenheit leicht in das Eingeschlossensein in einem Irrgarten umschlagen konnte. Schon der Anfang von Rittners Feuilleton belegt die gleichzeitige Innen- und Außenposition in bezug auf die Wiener Moderne. Der Autor beginnt mit einer Erinnerung an seine Schulzeit und an einen Spaziergang im Garten des Belvedere. Der von Rittner im ersten Absatz geschilderte Ablauf dieses Spaziergangs, bei dem die Schüler paarweise in einer Reihe gehen müssen und sich vorstellen, auf diese Weise ihr ganzes zukünftiges Leben zu verbringen, erinnert ein wenig an einen Ausgang von Gefangenen¹⁴. Im zweiten Absatz folgt dann eine Schilderung der Gartenanlagen des Belvedere:

Zdaje mię się, że oddziaływała na nas dusza ogrodu. Bo rococo jest smutne. Może dlatego, że się tak wdzięcznie uśmiecha a już dawno nie żyje. W Belvederze jest dużo otwartej przestrzeni i słońca. Ale mimo to ogród śpi jak księżniczka w bajce.... Czasem widzi się kawałek Wiednia jak daleki obraz. Tak daleki, że prawie nierzeczywisty. I myślało się: tam coś jest.... jakieś życie.... Ale my będziemy iść w tym śpiącym ogrodzie wiecznie....

(Rittner 1904:1)

¹⁴ In seinem autobiographischen Roman *Das Zimmer des Wartens* (1918) beschreibt Rittner seine Schulzeit im Theresianum (das vom Belvedere nur wenige Gehminuten entfernt ist) mit ähnlichen Bildern des Gefangenseins; so ist in dem Kapitel *Die Mauer* von einem Mitschüler die Rede, der eben über diese Mauer aus dem Park der Anstalt (unter diesem Begriff firmiert das Theresianum in Rittners Roman) ins Freie geklettert und danach nie mehr in die Schule zurückgekehrt ist. Später steigert sich die Sehnsucht der Schüler nach Freiheit bis hin zur Verzweiflung: „Fünf Jahre haben wir noch vor uns, seufzte hinter mir das Zuckerl [so der Spitzname eines Mitschülers, S. S.]. Ja, dachte ich, fünf Jahre ist eine schrecklich lange Zeit, und vielleicht überlebe ich sie nicht, komme nie aus dieser Anstalt heraus“ (Rittner 1918:137).

[Es scheint mir, als ob die Seele des Gartens auf uns gewirkt hätte. Denn das Rokoko ist traurig. Vielleicht deshalb, weil es so anmutig lächelt und schon längst nicht mehr lebt. Im Belvedere gibt es viel offenen Raum und Sonne. Aber trotzdem schläft der Garten wie eine Prinzessin im Märchen.... Bisweilen zeigt sich ein Stück von Wien wie ein fernes Bild. So fern, daß es schon unwirklich scheint. Und es schien, als ob dort irgend etwas sei.... irgend ein Leben.... Aber wir werden in diesem schlafenden Garten auf ewig herumgehen....]

Über das hier evozierte Bild eines von der Stadt und deren Leben abgeschiedenen Rokoko-Gartens läßt sich eine Verbindung zu den ersten Versen von Hugo von Hofmannsthal *Prolog zu dem Buch „Anatol“* aus dem Jahre 1892 ziehen, wo eine ähnliche Szenerie eines gleichermaßen künstlerischen wie künstlichen Gartens entfaltet wird:

Hohe Gitter, Taxushecken,
Wappen nimmermehr vergoldet,
Sphinxen, durch das Dickicht schimmernd...
...Knarrend öffnen sich die Tore. –
Mit verschlafenen Kaskaden

Und verschlafenen Tritonen,
Rokoko, verstaubt und lieblich,
Seht... das Wien des Canaletto,
Wien von siebzehnhundertsechzig...
(Hofmannsthal 1979:59)

Rittner wie Hofmannsthal verweisen auf das Moment der Abgeschlossenheit, das freilich aus einander entgegengesetzten Perspektiven thematisiert wird: Rittner zeichnet ein Bild von Gefangenschaft, Eingeschlossenensein und der Trennung vom ‚wirklichen Leben‘, das als unerreichbare Wunschvorstellung imaginiert wird. Umgekehrt bei Hofmannsthal: Hier funktioniert das Sich-Ab-schließen vor einer als häßlich und banal empfundenen Außenwelt als Voraussetzung für die im Text geschilderte artistisch-theatralische Inszenierung einer Existenzform, in der Kunst und Leben unentscheidbar ineinanderfließen und im Sinne des Ästhetischen eine ‚Wahrheit‘ generieren, die jener außerhalb der ‚hohen Gitter und Taxushecken‘ fremd und antagonistisch gegenübersteht¹⁵.

¹⁵ Vgl. dazu Carl E. Schorske: „Dementsprechend war Jungbösterreichs Garten der Schönheit ein Refugium der ‚beati possidentes‘, der selig Besitzenden, ein Garten, der seltsam unentschieden zwischen Wirklichkeit und Utopie lag. Er brachte sowohl den Selbstgenuß der ästhetisch Kulti-

Das Ein- und Abgeschlossenheit wird von Rittner als etwas Defizitäres, von Hofmannsthal hingegen als etwas Sinn- und Schönheitsstiftendes gezeichnet.

Das letzte Beispiel soll anhand von Josef Svatopluk Machar *Pluralität und Spannungsfeld zwischen den Polen Nationales und Soziales bzw. Stadt und Land* aufweisen. Während der tschechische Autor nämlich in seinen Gedichten und Feuilletons zu Wien immer wieder aus einer tschechischen Position heraus schreibt und für die Wiener nur Worte der Verachtung übrig hat¹⁶, äußert er sich zur landschaftlichen Umgebung Wiens positiv. Der ländliche Raum außerhalb der Semiosphäre der Großstadt fungiert bei Machar als semantisches und axiomatisches Gegengewicht zur Metropole, in dem die Kategorien des Nationalen und Sozialen umgeschichtet werden und sich der nationalbewußte Tscheche unversehens als Wochenendausflügler aus der Großstadt Wien wiederfindet. So auch im Feuilleton *Výlet na Raxu* [Ein Ausflug auf die Rax] aus dem Jahre 1908, wo nun nicht mehr von den mannigfachen Verfehlungen der Wiener die Rede ist, sondern sich Machar selbst in einen übermütigen Großstadtmenschen verwandelt. Gemeinsam mit zwei Freunden bezwingt er aus Jux und Tollerei als Halbschuhtourist (das falsche Schuhwerk wird im Text auch tatsächlich erwähnt¹⁷) in städtischer Kleidung über den anspruchsvollen und gefährlichen Klettersteig der Teufelsbadstube die Rax.

Als Beleg für die Transformation des Nationalen hin zum Sozialen sollen nun nicht Paralleltexte von Schnitzler oder Altenberg angeführt werden¹⁸, obwohl diese in der Betonung des Kulissenhaften der alpinen Szenerie und des Hochgefühls am Gipfel einiges mit Machars Feuilleton gemeinsam haben¹⁹ –

vierten wie den Selbstzweifel der gesellschaftlich Funktionslosen zum Ausdruck“ (Schorske 1994:288).

¹⁶ Vgl. dazu Christa Rothmeier, die in bezug auf Machar bemerkt: „Sein Protest gegen die österreichisch-ungarische Monarchie und die Ablehnung Wiens nahmen nie dagewesene Dimensionen an und strotzen vor Gehässigkeiten“ (Rothmeier 1996:271).

¹⁷ „V lehounkých střevčích, v městských šatech a s tenkými městskými hůlčičkami chystali jsme se vystoupiti na Raxu“ (Machar 1920:426). [In leichten Schuhen und städtischer Kleidung und mit dünnen Spazierstöcken für die Stadt machten wir uns auf den Weg auf die Rax.]

¹⁸ Zu den Verbindungen zwischen Machar und der Wiener Moderne vgl. Simonek 1998 bzw. Simonek 1998a.

¹⁹ Vgl. etwa bei Machar: „A byl to pocit jediný svého druhu a snad jen na vysokých horách možný, jaký mě pojal. Pocit štěstí, svobody, volnosti, radosti – všechno, po čem se lidstvo dole tak plahočí, cítí člověk zde nahofe“ (Machar 1920:433). [Und das Gefühl, das mich ergriff, war einzigartig und vielleicht nur auf hohen Bergen möglich. Ein Gefühl von Glück, Freiheit, Gelöstheit und Freude – all das, wofür sich die Menschen unten so abplagen, fühlt man hier heroben.] Und als Gegenstück Peter Altenbergs Miniatur *Die Preiner Wand mit der Preiner Schütt auf der Raxalpe* (1915): „Hier werden keine kleinen Kinder malträtiert, hier wünscht niemand Hofrat zu werden, hier fällt Regen, bläst Wind, hier fällt Schnee, braust Sturm!“

nein, die Gegenprobe soll anhand eines Schriftstellers erfolgen, der aus Wiener Sicht wie kein anderer das Signum des Provinziellen verkörperte, nämlich Peter Rosegger. Dieser geißelte in seinem Feuilleton *Ein Erlebnis dreier Wiener auf der Rax* 1894 genau jenes touristische Unwesen, dem Machar und seine beiden Freunde, die im Titel des Textes ja auch implizit angesprochen werden, gehuldigt haben; als Exempel für seine weiter gefaßte Kritik am Tourismus insgesamt schildert Rosegger den falschen Ehrgeiz einer Wiener Bergpartie, die trotz Schlechtwetters wie Machar über das Höllental²⁰ den gefährlichen Aufstieg auf die Rax wagt und diesen Leichtsinn beinahe mit dem Leben bezahlen muß. Aus einer Perspektive wie derjenigen Roseggers, die dem Großstädtischen auch programmatisch entgegengesetzt ist, erscheint Machar nun nicht als nationaler Widerpart zur Lebenswelt der Wiener Moderne, sondern über seinen Habitus als Stadtmensch vielmehr als ein Teil von ihr.

Diese über die Polarität von Metropole und Provinz und über Rosegger laufende Gegenprobe funktioniert übrigens auch in der anderen Richtung. Der Umstand, daß der steirische Schriftsteller sowohl in Belegen der Wiener Moderne als auch Machars als Index für das Ländliche insgesamt auftaucht, belegt erneut die Pluralität der Paradigmata von Nationalem und Sozialem, in die sich Machars Werk stellen läßt. So veröffentlichte Rosegger in der von Hermann Bahr mitherausgegebenen Wochenschrift „Die Zeit“ 1899 den Aufsatz *Die Entdeckung der Provinz*, auf den Bahr noch im selben Jahr mit einem titelgleichen Aufsatz reagierte. Bahr fordert hier in der Berufung auf Rosegger eine eigenständige Literatur von Land und Kleinstadt als Gegengewicht zur Wiener Moderne, um dem Begriff einer gesamtösterreichischen Kunst auch wirklich gerecht zu werden (vgl. Wunberg 1981:206ff.). Eine ähnliche Funktionalisie-

(Altenberg 1987: 277). Zu Altenbergs Beziehung zur Gegend um Rax und Schneeberg vgl. Girardi 1997:49-54.

²⁰ Vgl. bei Rosegger: „Ihr wollt heute auf die Rax?“ fragen die Leute, „und durch das Gaisloch und den Liftsteig hinauf?“ fragen sie schärfer. „Das ist nicht zu raten.“ [...] Unsere vier [die drei Männer werden noch von einer Frau begleitet, für die in Roseggers Titel offenbar kein Platz ist, S. S.] sind in ihrem Leben noch nicht auf der Rax gewesen, aber ohne Führer, ohne nennenswerten Mundvorrat steigen sie die unwirtliche Karmulde hinan gegen die blaufinstern Gewände, an denen sich kein Schnee zu halten vermag und über denen heute die schweren Nebel hängen“ (Rosegger 1995:156). Und als Parallele bei Machar: „Bylo to údolí, pravda, ale jenom proto, že po stranách stály kolmo nebetyčné skalnaté stěny a milé údolí stoupalo hezky ostře do výšky. Jmenuje se Höllenthal (= Pekelný údol) a výstup na Raxu, ku kterémuž jsme jím špěli, zove se také mnohoslibným pojmenováním Teufelsbadstube (= Čertova koupelna)“ (Machar 1920:428). [Es war ein Tal, freilich auch nur deshalb, weil an den Seiten senkrecht abfallende himmelragende Felswände standen, und das liebliche Tal stieg ganz schön rasant bergan. Es heißt Höllental und der Anstieg auf die Rax, dem wir durch das Tal entgegenmarschierten, trägt die ähnlich vielversprechende Bezeichnung Teufelsbadstube.]

rung Roseggers im Zeichen des Ruralen läßt sich auch in Machars Erinnerungen *Nemocnice* [dt. als *Rudolfinerhaus*] aus dem Jahr 1914 beobachten. Machar berichtet darin in verschlüsselter Weise über seine Blinddarmoperation und tritt im Zeichen der anonymisierten Welt des Krankenhauses lediglich als eine Nummer, als „Der Achter“ auf. Rosegger wird hier neben Rudolf Hans Bartsch, einem weiteren Schriftsteller aus der Steiermark, als Index für das Ländliche eingespielt und zusätzlich noch mit den passenden Versatzstücken versehen:

Osma prociť a prosíval ji, aby byla chvíli u něho, a sestra Maria vyprávěla mu o svém Štýrsku, o horách, salaších na nich, o zvycích při svatbách a pohřbech, o Rossegrovi, jenž byl příteltem její rodiny, o Bartschovi, kterého znala, dokud byl ještě nadporučkem, o jiných literátech a jejich pracích – až Osma zase tiše usínal.

(Machar 1914:51)

[Der Achter erwachte und bat sie, eine Weile bei ihm zu bleiben, und Schwester Maria erzählte ihm von ihrer Steiermark, von den Bergen, von den Sennhütten droben, von den Gebräuchen bei Hochzeiten und Begräbnissen, von Rosegger, der ein Freund ihrer Familie war, von Bartsch, den sie kannte, als er noch Oberleutnant war, von anderen Schriftstellern und ihren Werken – bis der Achter wieder leise zu schlafen begann.

(Machar 1920a:48)]

Für alle vier präsentierten slawischen Autoren waren die Kunst- und die Lebenstexte der Wiener Moderne also kein einheitlicher monolithischer Block, der lediglich als ganzer anzunehmen oder zurückzuweisen war; diese Texte funktionierten vielmehr als eine Vielzahl verschiedener Rezeptionsangebote, zu denen Machar, Rittner, Franko und Cankar im Sinne des Spannungsfeldes von Konstantinović bzw. der von Csáky skizzierten Pluralität ganz unterschiedliche und zum Teil auch in sich widersprüchliche Positionen einnehmen konnten. In einem weiteren Sinne scheint dies auch ein Beleg dafür zu sein, daß die Verbindungen zwischen der Wiener Moderne und den slawischen Literaturen der Donaumonarchie insgesamt nicht von Eindeutigkeit, sondern von einer grundsätzlichen Ambivalenz geprägt waren, die jeweils Zustimmung und Ablehnung gleichzeitig ermöglichte.

Abkürzungen:

- Altenberg 1987: P. Altenberg, *Extrakte des Lebens. Gesammelte Skizzen 1898-1919*. Hg. v. W. J. Schweiger, Wien – Frankfurt a. M.
- Cankar 1975: I. Cankar, *Zbrano delo 24*, Ljubljana
- Claricini 1996: M. V. Claricini, Cankars Wien – ein Ausschnitt der Stadt. Das Bild Wiens in der slowenischen Literatur, *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*. Hg. v. G. Marinelli-König u. N. Pavlova, Wien, 393-435
- Csáky 1996: M. Csáky, Pluralität. Bemerkungen zum „dichten System“ der zentraleuropäischen Region, *Neohelicon* XXIII/1, 9-30
- Franko 1963: I. Franko, *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten 1882-1915*. Hg. v. E. Winter u. P. Kirchner, Berlin-Ost
- Franko 1980: I. Franko, *Zibrannja tvoriv u 50-y tomach*, t. 28, Kyjiv
- Girardi 1997: C. Girardi, *Pegasus auf Berg- und Talfahrt. Dichter und Dichtung zwischen Rax und Semmering*. Mit Beiträgen v. A. Traxler u. I. Fidler, Wien – Köln – Weimar
- Hofmannsthal 1979: H. v. Hofmannsthal, *Gedichte. Dramen I (1891-1898)*, Frankfurt a. M.
- Houska 1978: M. Houska, *J. S. Machar und seine Zeit mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Verhältnisse*, Wien (Diss.)
- Konstantinović 1979: Z. Konstantinović, Das europäische Zwischenfeld. Von einer Schwerpunktbildung der österreichischen Komparatistik, *Sprachkunst* X, 69-78
- Machar 1914: J. S. Machar, *Nemocnice (1913)*, Praha
- Machar 1920: J. S. Machar, *Soubor belletrie*, Praha
- Machar 1920a: J. S. Machar, *Rudolfinerhaus*. Vom Verfasser genehmigte Übertragung aus dem Tschechischen v. H. Velemínský, Wien – Leipzig
- Milanowski 1999: A. Milanowski, *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim?, Recepcja literacka i proces literacki*. Red.: G. Ritz, G. Matuszek, Kraków, 63-85
- Rittner 1904: T. Rittner, *Ogrody*, *Gazeta Lwowska* v. 6. 9. 1904, 1
- Rittner 1918: T. Rittner, *Das Zimmer des Wartens*, Berlin – Wien
- Rosegger 1995: P. Rosegger, *Spaziergänge in der Heimat*, Frankfurt a. M. – Berlin [Original 1894]
- Rothmeier 1996: Ch. Rothmeier, Die entzauberte Idylle. Das Wien-Bild in der tschechischen Literatur seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*. Hg. v. G. Marinelli-König u. N. Pavlova, Wien, 255-291
- Schorske 1994: C. E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Aus dem Amerikanischen v. H. Günter, München – Zürich [Original 1980]

- Simonek 1996: S. Simonek, Zur Darstellung Wiens im Werk Ivan Frankos, *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*. Hg. v. G. Marinelli-König u. N. Pavlova, Wien, 177-197
- Simonek 1997: S. Simonek, *Ivan Franko und die „Moloda Muza“*. *Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne*, Köln – Weimar – Wien
- Simonek 1998: S. Simonek, Josef Svatopluk Machars Parallel- und Gegenwelten zur Wiener Moderne (Schnitzler, Andrian, Hofmannsthal), *Germanoslavica* V, 55-61
- Simonek 1998a: S. Simonek, Zur wechselseitigen Lektüre Josef Svatopluk Machars und Peter Altenbergs, *Slavia* 67, 305-315
- Urbanowicz 1970: M. Urbanowicz, Thaddäus Rittner auf den deutschen und polnischen Bühnen, *Lenau-Forum* 2, Folge 1-2, 74-84
- Wunberg 1981: G. Wunberg (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart
- Wytrzens 1960: G. Wytrzens, Ivan Franko als Student und Doktor der Universität Wien, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 8, 228-241
- Wytrzens 1980: G. Wytrzens, Das Wiener Kunstleben der Jahrhundertwende in den polnischen Feuilletons von Tadeusz Rittner, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* DLXXXII, Prace Historycznoliterackie, z. 68, 195-207
- Wytrzens 1983: G. Wytrzens, Sprachkontakte in der Dichtung. Zweisprachige Autoren im Alten Österreich, *Die Slawischen Sprachen* 4, 143-151
- Wytrzens 1989: G. Wytrzens, Die österreichische Kultur und Literatur der Jahrhundertwende in den polnischen Feuilletons von Thaddäus Rittner, „*Primi sobran'e pestrých glav*“. *Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag*. Hg. v. C. Goehrke u. a., Bern u. a., 385-392
- Wytrzens 1991: G. Wytrzens, Zum literarischen Schaffen Ivan Frankos in deutscher Sprache, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 37, 103-112
- Wytrzens 1993: G. Wytrzens, Pol'skie fel'etony Tadeuša Rittnera o Vene. *Problemy žanra. Litteraria humanitas II. Genologické studie*, Brno, 379-384