

erschienen in: *newsletter MODERNE*,  
Zeitschrift des Spezialforschungsbe-  
reichs *Moderne - Wien und Zentral-  
europa um 1900*, 4. Jg. H. 2  
(September 2001), pp. 6-9.

Gekürzte Fassung eines Statements,  
das der Autor bei einem *Jour Fixe* des  
Spezialforschungsbereich *Moderne –  
Wien und Zentraleuropa um 1900* am  
18.01.2001 in Graz abgegeben hat.

1 Konstantinović, Zoran:  
Das europäische Zwischenfeld. Von  
einer Schwerpunktbildung der öster-  
reichischen Komparatistik. In:  
Sprachkunst X (1979), p. 69.

2 Csáky, Moritz: Pluralität.  
Bemerkungen zum »dichten System«  
der zentraleuropäischen Region. In:  
Neohelicon XXIII/1 (1996), pp. 9-30.

Um die Pluralität der Lebens- und der Kunsttexte im zentraleuropäischen Kulturraum aufzuzeigen, scheinen zwei methodologische Ansätze besonders brauchbar, die von ihrer Anlage her auf das Offene und Unabgeschlossene hindeuten. Zum einen handelt es sich dabei um das Konzept eines »europäischen Zwischenfeldes«, das von Zoran Konstantinović entwickelt 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«. <sup>1</sup> Neben diesen über das Denkbild des Feldes flächig und nicht-hierarchisch konzipierten Ansatz tritt dann Moritz Csáky's Konzeption der Pluralität des zentraleuropäischen Raumes, die neben dem Gemeinsamen auch das Differente und Gegensätzliche hervorstreicht. <sup>2</sup> Die zwei theoretischen Ansätze von Csáky und Konstantinović sind aber auch noch deshalb von besonderem Interesse, weil sie neben dem Aufweisen von Gemeinsamkeiten immer auch die teilweise simultan ablaufende Präsenz des Differenten, Gegensätzlichen und Negierenden berücksichtigen; und es ist eben gerade das Ambivalente, das gleichzeitige Artikulieren von Zustimmung und Ablehnung, das für die Verbindungen der Wiener Moderne mit den Modernen der zentraleuropäischen Region kennzeichnend ist. Diese Verbindungen sollen anhand der Kunst- und der Lebenstexte des Slowenen Ivan Cankar, des Tschechen Josef Svatopluk Machar, des Polen Tadeusz Rittner und des Ukrainers Ivan Franko im Anschluss kurz erläutert werden.

Alle diese Autoren gehören (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß) der Stilformation der Moderne in ihren jeweiligen Nationalliteraturen an, alle vier waren um die Jahrhundertwende in Wien und traten hier mit den Repräsentanten der Wiener Moderne in Verbindung. 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 war von Herbst 1892 bis Sommer 1893 in Wien, um am Slawischen Seminar bei Prof. Jagić seine Dissertation fertigzustellen, nachdem ihm die Beendigung des Studiums in seiner galizischen Heimat aus politischen Gründen untersagt worden war. 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 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 logierte. Tadeusz Rittner schließlich maturierte an einem Wiener Elitegymnasium, studierte dann Jus und trat schließlich als Doktor der Rechte in den österreichischen Staatsdienst ein. Als Ministersohn 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 hin zu konstanter Armut reichen und die Metropole Wien auf diese Weise auch als soziales Experimentierfeld ausweisen. Die Begegnung mit der Großstadtwirklichkeit erwies sich dabei für viele slawische Schriftsteller, deren Biographie 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 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 dadurch schon die Grenzen einer rein nationalliterarischen Betrachtungsweise aufgehoben. Sowohl Umfang als auch Rang bzw. Funktionskontext des jeweiligen deutschsprachigen Werkanteils schwanken dabei beträchtlich: So griff Cankar etwa aus rein finanziellen Gründen auf die Möglichkeit zurück, sich durch anonym erschienene Rezensionen und Berichte für diverse Zeitschriften ein journalistisches Zubrot zu verdienen, Franko wiederum



3 Cankar, Ivan: Zbrano delo 24.  
Ljubljana 1975, p. 91f.

4 Ibid., p. 92.

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*. Bei Tadeusz Rittner schließlich kann man von einer integralen 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 uraufgeführt. 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 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 gespielt.

Die widersprüchliche Haltung der vier slawischen Autoren Franko, Cankar, Rittner und Machar zur Wiener Moderne kann 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 *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. Diese Umwertung des Bahr'schen Originals durch Franko zeigt sich u.a. darin, dass Bahr Verdikte gegen die Dekadenz lediglich in indirekter Rede und damit als neutraler Vermittler anderer Meinungen wiedergibt, Franko diese Positionen hingegen als direktes, eigenes Werturteil übersetzt. 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 wird der neuen Richtung der Dekadenz auf rhetorischer Ebene 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 in Ivan Cankars auf deutsch verfasster Buchbesprechung mit dem Titel *Skizzen* (1900). Cankar geht hier zuerst auf einen Band der slowenischen Autorin Zofka Kvedrova ein, wobei Peter 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.<sup>3</sup>

Etwas später bemerkt Cankar dann: »Jeder ihrer Sätze scheint zu sagen: »So habe ich es geschaut; urtheilt über das Geschaute, nicht über den Schauer!« Der Verweis auf die demonstrativ hervorgekehrte Subjektivität der individuellen Wahrnehmung, den Cankar hier anbringt, liest sich freilich wie ein Echo auf den Titel von Altenbergs 1896 erschienener erster Skizzensammlung *Wie ich es sehe*. Und auch bei der Präsentation des zweiten Bandes, einer Sammlung des Kroaten Andrija Milčinovič, betont Cankar das Dominieren der Wahrnehmung über die Erzählhandlung und schreibt: »Was er erzählt, ist an sich sehr einfach, beinahe unbedeutend; äusserer Handlungen haben seine Erzählungen fast überhaupt keine.«<sup>4</sup> In beiden Fällen also – in dem Verweis auf die Rolle des Sehens bei Kvedrova und in der Negierung des »was« zugunsten des »wie« bei Milčinovič – aktualisiert Cankar indirekt je ein Element des Altenberg-Titels *Wie ich es*

5 Rittner, Tadeusz: Ogrody. In: Gazeta Lwowska. 06.09.1904, p. 1.

6 Hofmannsthal, Hugo von: Gedichte. Dramen I (1891-1898). Frankfurt/M.: Fischer 1979, p. 59.

*sehe*. Der an der Textoberfläche zurückgewiesene Wiener Autor erhebt bei Cankar auf diese Weise hinter der Charakteristik der vorgestellten Bücher um so lauter seine Stimme.

Bei Tadeusz Rittner wiederum bieten sich zum Nachweis von Spannungsfeld und Pluralität dessen Feuilletons an, die der Autor kontinuierlich in polnischen Periodika veröffentlicht hat. Rittner führte in zwei Zeitungen eine Kolumne mit dem Titel *Aus Wien*, in der er das Kultur- und Alltagsleben der Hauptstadt schilderte; er ist hier einerseits Beobachter, der von einer Außenposition her und mit einer gewissen Distanz und Ironie über Wien berichtet, gleichzeitig aber auch Akteur des Wiener kulturellen Geschehens, der aus erster Hand und von einer Innenposition her sein Publikum in Krakau und Lemberg informiert. Polnisches 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 *Gärten*, das im September 1904 in der *Gazeta Lwowska*, also der *Lemberger Zeitung* erschien. Der Titel des Feuilletons evoziert 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 Gefangenen. Im zweiten Absatz folgt dann eine Schilderung der Gartenanlagen:

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 [...] irgendein Leben [...] Aber wir werden in diesem schlafenden Garten auf ewig herumgehen [...]<sup>5</sup>

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 Hofmannsthals *Prolog zu dem Buch »Anatol«* aus dem Jahre 1892 ziehen, wo eine ganz ähnliche, ebenfalls an die Gartenarchitektur des Belvedere erinnernde Szenerie entfaltet wird:

Hohe Gitter, Taxushecken, / Wappen nimmermehr vergoldet, / Sphinxen, durch das Dickicht schimmernd [...] / [...] Knarrend öffnen sich die Tore.<sup>6</sup>

Rittner wie Hofmannsthal verweisen auf den Aspekt der Abgeschlossenheit, der freilich aus einander entgegengesetzten Perspektiven thematisiert wird: Rittner zeichnet ein Bild von Gefangenschaft, Eingeschlossensein sowie der Trennung vom »wirklichen Leben«, das als unerreichbare Wunschvorstellung imaginiert wird. Umgekehrt bei Hofmannsthal: Hier funktioniert das Sich-Abschließen 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 ineinander fließen und im Sinne des Ästhetischen eine »Wahrheit« generieren, die jener außerhalb der »hohen Gitter und Taxushecken« fremd und antagonistisch gegenübersteht. Das Ein- und Abgeschlossenensein wird von Rittner als etwas Defizitäres, von Hofmannsthal hingegen als etwas Sinn- und Schönheitsstiftendes gezeichnet.

Das letzte Beispiel soll anhand von Josef Svatoopluk Machar Pluralität und Spannungsfeld zwischen den Polen Nationales und Soziales bzw. Stadt und Land aufweisen. Der ländliche Raum außerhalb der Semiosphäre der Großstadt fungiert in Machars Feuilletons als positives semantisches und axiomatisches Gegengewicht zur Metropole, in dem die Kategorien des Nationalen und Sozialen umgeschichtet werden und sich der nationalbewusste Tscheche unversehens als



7 Machar, Josef Svatopluk:  
Rudolfinerhaus. Dt. v. H. Velemínský.  
Wien, Leipzig 1920, p. 48.

Wochenendausflügler aus der Großstadt Wien wiederfindet. So auch im Feuilleton *Ein Ausflug auf die Rax* (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 Halbschuh-tourist über den anspruchsvollen und gefährlichen Klettersteig der Teufelsbadstube die Rax.

Als Beleg für die Transformation des Nationalen hin zum Sozialen sollen nun nicht Paralleltex-te von Schnitzler oder Altenberg angeführt werden, obwohl diese in der Betonung des Kulissenhaf-ten der alpinen Szenerie und des Hochgefühls am Gipfel einiges mit Machars Feuilleton gemein-sam haben – nein, die Gegenprobe soll anhand eines Schriftstellers erfolgen, der aus Wiener Sicht wie kein anderer das Signum des Provinziellen verkörperte, nämlich Peter Rosegger. Die-ser geißelte in seinem Feuilleton *Ein Erlebnis dreier Wiener auf der Rax* 1894 genau jenes touri-stische Unwesen, dem Machar und seine beiden Freunde, die im Titel des Textes ja auch impli-zit angesprochen werden, gehuldt haben; als Exempel für seine Kritik am Tourismus schildert Rosegger den falschen Ehrgeiz einer Wiener Bergpartie, die trotz Schlechtwetters wie Machar über das Höllental den gefährlichen Aufstieg auf die Rax wagt und diesen Leichtsinn beinahe mit dem Leben bezahlen muss. Aus einer Perspektive wie derjenigen Roseggers, die dem Großstä-dtischen auch programmatisch entgegengesetzt ist, erscheint Machar nun nicht als nationaler Wi-derpart zur Lebenswelt der Wiener Moderne, sondern über seinen Habitus als Stadtmensch viel-mehr als ein Teil von ihr. Diese über die Polarität von Metropole und Provinz und über Rosegger laufende Gegenprobe funktioniert auch in der anderen Richtung. Der Umstand, dass der steiri-sche 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 forderte etwa Hermann Bahr 1899 in seinem Aufsatz *Die Entdeckung der Provinz* unter Berufung auf Rosegger eine eigenständige Literatur von Land und Kleinstadt als Gegengewicht zur Wiener Moderne, um dem Begriff einer gesamt-österreichischen Kunst auch wirklich gerecht zu werden. Eine ähnliche Funktionalisierung Ros-eggers im Zeichen des Ruralen lässt sich auch in Machars Erinnerungen an einen Krankenhausaufenthalt beobachten. Rosegger wird hier als Index für das Ländliche eingespielt und zusätz-lich noch mit den passenden Versatzstücken versehen:

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.<sup>7</sup>

Für alle vier präsentierten slawischen Autoren funktionierten die Kunst- und die Lebenstexte der Wiener Moderne also nicht als einheitlicher monolithischer Block, der lediglich als ganzer anzu-nehmen oder zurückzuweisen war, sondern als eine Vielzahl verschiedener Rezeptionsangebo-te, zu denen man ganz unterschiedliche und zum Teil auch in sich widersprüchliche Positionen einnehmen konnte. In einem weiteren Sinne scheint dies auch ein Beleg dafür zu sein, dass der Themenkomplex »Wiener Moderne und die slawischen Literaturen der Donaumonarchie« insge-samt nicht von Eindeutigkeit geprägt ist, sondern von einer grundsätzlichen Ambivalenz, die je-weils Zustimmung und Ablehnung gleichzeitig ermöglichte.

---

**Prof. Dr. Stefan Simonek**, geb. 1964 in Wien; Studium der Slawistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien; Spon-sion 1988, Promotion 1991 mit einer Arbeit zu Osip Mandel'stam und den ukrainischen Neoklassikern; seit 1992 Assistent am *Institut für Slawistik* der Universität Wien; Habilitation 1996 mit einer Arbeit zu Ivan Franko; Autor von zwei Monographien und mehreren Aufsätzen zur russischen und ukrainischen Moderne und zu den Verbindungen zwischen Wiener Moderne und den slawischen Literaturen Mitteleuropas. Mitherausgeber der Buchreihe *Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext* (Peter-Lang-Verlag).