

Erstveröffentlichung

1 Zu den Verbindungen Rittners mit der Wiener Moderne cf. folgende auf Deutsch vorliegende Arbeiten: Wytrzens, Günther: Das Wiener Kunstleben der Jahrhundertwende in den polnischen Feuilletons von Tadeusz Rittner. In: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DLXXXII. Prace historyczne*, H. 68 (1980), pp. 195-207; Ders.: Die österreichische Kultur und Literatur der Jahrhundertwende in den polnischen Feuilletons von Thaddäus Rittner. In: Goehrke, Carsten et al. (Hg.): »Primi sobran'e pestrych glav«. Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag. Bern et al.: Peter Lang 1989, pp. 385-392.

2 Zu den Verbindungen Machars mit der Wiener Moderne cf. folgende auf Deutsch vorliegende Arbeit: Simonek, Stefan: Josef Svatopluk Machars Parallel- und Gegenwelten zur Wiener Moderne (Schnitzler, Andrian, Hofmannsthal). In: *Germanoslavica V* (1998), pp. 55-61.

Für die slawischen Autoren der Jahrhundertwende (und hier wiederum besonders für jene, die sich als österreichische Staatsbürger nicht selten zum Studium oder beruflich für längere Zeit in Wien aufhielten) boten die Texte der Wiener Moderne eine von mehreren Möglichkeiten, ihren eigenen Texten über die Perspektivierung in Richtung Bahr, Schnitzler, Altenberg und anderer Wiener Autoren Konturen zu verleihen und sie im jeweiligen Verhältnis zur Wiener Moderne zu positionieren. Diese Positionierung kann dabei in unterschiedlichem Abstand zur Wiener Moderne erfolgen und zwischen einer extremen Nähe einerseits und größter Distanz andererseits schwanken. Die im Folgenden präsentierten Textstrategien des polnisch-österreichischen, aus Galizien stammenden Autors Tadeusz/Thaddäus Rittner¹ (1873-1921) und des tschechischen Schriftstellers Josef Svatopluk Machar² (1864-1942) markieren dabei in zweifacher Hinsicht die Grenzlinien jenes Feldes, auf dem die jeweilige Haltung zur Wiener Moderne in Szene gesetzt wird: In chronologischer Hinsicht umreißen die zur Diskussion stehenden Texte Rittners und Machars als Anfangs- und Endpunkt ungefähr jene 20 Jahre, innerhalb derer die Wiener Moderne historisch verortet werden kann. Die Novelle *Lulu*, mit der Rittner 1894 im Alter von 21 Jahren als Schriftsteller debütierte, steht in dieser Hinsicht in zeitlicher Nachbarschaft zum Beginn der Wiener Moderne. Sie erschien zu einem Zeitpunkt, als etwa Hermann Bahr bereits zentrale Essay-sammlungen vorgelegt hatte; Arthur Schnitzlers Durchbruch als Erzähler wiederum fand erst 1895 mit der bei S. Fischer in Berlin herausgebrachten Erzählung *Sterben* statt, und Peter Altenbergs erste Skizze sollte überhaupt erst zwei Jahre später veröffentlicht werden. Am Ende dieser Periode steht Machars 1915 erschienenes Poem *Vlasy (Die Haare)*, das – im ersten Kriegsjahr erschienen – an jenem durch den Ersten Weltkrieg markierten End- und Schlusspunkt steht, an dem der kulturgeschichtliche Resonanzboden der Wiener Moderne auseinandergebrochen ist. Neben dieser chronologischen Opposition, die Rittners Debüt und Machars Poem als Gegenpole aufweist, steht die Art und Weise, wie sich der polnische und der tschechische Schriftsteller in ihren Texten an zentrale ästhetische Parameter der Wiener Moderne annähern und diese für das eigene Schreiben adaptieren. Hier bildet nun Rittner jene Extremposition einer totalen Annäherung an die gesetzgebende literarische Instanz (in diesem Falle an Hermann Bahr), die das Debüt des jungen polnischen Autors gleichsam absichern und ästhetisch legitimieren soll. Rittners Textstrategie ließe sich aus diesem Blickwinkel heraus als Verschwinden der eigenen literarischen Persönlichkeit hinter dem als Autorität verstandenen Fremdtext lesen (dieses Verschwinden wird noch durch den Umstand unterstrichen, dass Rittner nicht unter eigenem Namen, sondern unter dem auch später verwendeten Pseudonym Tomasz Czaszka debütierte); es handelt sich im Falle Rittners also um eine Fehllektüre, die diesen Begriff als Fehlen, als Absenz der eigenen literarischen Persönlichkeit zu Gunsten der gesetzgebenden literarischen Instanz Bahrs aktualisiert. Auf der anderen Seite steht Machars Poem, das in seiner ironisch-despektierlichen Haltung gegenüber der Wiener Moderne (die hier rückblickend als abgelebtes ästhetisches System präsentiert wird) dazu tendiert, diese durch die bewusst klischeehaft gehaltene Darstellung zum Verschwinden zu bringen. Machar aktualisiert den Begriff der Fehllektüre also nicht wie Rittner als *Fehlen* (der eigenen, bewusst unhörbar gehaltenen Stimme im Text), sondern als *Fehler*, als Moment des Defizitären. Rittners Novelle und Machars Poem stehen sich in dieser Hinsicht nicht nur chronologisch, sondern auch in ihrer jeweiligen Position zur Wiener Moderne diametral gegenüber.

Rittners Debüt aus dem Jahr 1894 kann diesbezüglich auf jene der europäischen (besonders der französischen) Moderne verpflichteten ästhetischen Positionen hin perspektiviert werden, die Hermann Bahr ab 1890 in zahlreichen Essays einem deutschsprachigen Publikum vorstellte. Bahr wurde auf diese Weise zum entscheidenden Propagator und Vermittler der Moderne im mitteleuropäischen Raum, dessen Wirkung gerade auch für die slawischen Autoren der Donaumonarchie (die aufgrund ihrer durch die staatlichen Bildungsinstitutionen vermittelten Sprachkenntnisse sämtlich in der Lage waren, deutsche Texte ohne Probleme zu lesen) nicht zu unterschätzen ist. Ohne Rittners Debüt *Lulu* hier in eine direkte genetische Abhängigkeit von Bahrs Programmschriften stellen zu wollen, sei doch darauf verwiesen, dass eine solche durchaus im Bereich des Möglichen liegt: Rittners Vater Edward Rittner war Professor für Kirchenrecht an der Universität Lemberg und machte später im Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien Karriere, wo er 1891 zum Sektionschef und 1895 schließlich zum Unterrichtsminister ernannt wurde.

3 Zu Bahrs Essays cf. Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992, pp. 13-26.

4 Cf. dazu Donald G. Daviau, der in seiner Bahr-Monografie bemerkt: »Mit seiner Betonung der Bedeutung der Nerven für die Dekadenz berührte Bahr eines der Hauptmerkmale dieses literarischen Stils, ja der modernen Literatur überhaupt.« In: Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. Übers. aus d. Amerik. v. H. Zoglmann. Wien: ÖBV 1984, p. 73; als ersten Punkt von Bahrs Programm nennt Daviau die »Einführung des Begriffs der Moderne als eine anpassungsfähige Lebensweise, deren Grundlagen die Nerven sind« (p. 97). 1891 (also im selben Jahr wie Hermann Bahr) vermerkte auch der Literaturkritiker Rudolf Lothar die aktuelle Bedeutung einer über die Nerven definierten Sensibilität: »Es ist eine nervöse Empfindsamkeit, die unserem ausgehenden Säkulum ihr Gepräge aufdrückt.« Zit. n. Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus d. Franz. v. R. Fleck. Wien: ÖBV 1990, p. 149.

5 Zit. n. Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 1981, p. 189. – Alle Zitate aus den Essays Bahrs folgen dieser Ausgabe und sind unter Angabe der jeweiligen Seitenzahl in runder Klammer im Haupttext zitiert.

6 Cf. zu Bahrs Emphase des Nervösen Jacques Le Rider 1990, p. 53: »In seinem Jubel über die Anfänge einer ›Kunst der Nerven‹ verkehrt Hermann Bahr nur ins Positive, was die meisten Autoren der Wiener Moderne tiefergehend als einen fortgesetzten Zustand der Beunruhigung erlebten, der die Moderne selbst charakterisierte. Das Individuum sieht sich herausgefordert, mit den Kräften seiner Subjektivität allein Probleme zu bewältigen, die es um vieles übersteigen.«

Seinen zwölfjährigen Sohn Tadeusz nahm er bei seinem Wechsel nach Wien aus dem Gymnasium in Lemberg und brachte ihn in der zweiten Klasse des Wiener Theresianums unter, einer Eliteschule für die Sprösslinge der österreichischen Diplomatie und Hochbürokratie. Tadeusz Ritterner maturierte dort im Jahre 1892, nachdem er – schenkt man den Ausführungen in seinem auf Deutsch verfassten autobiografischen Entwicklungsroman *Das Zimmer des Wartens* (1918) Glauben – bereits als Schüler literarische Neigungen bewiesen hatte. In den beiden Jahren davor erschienen Bahrs für die Durchsetzung der ästhetischen Prämissen der Moderne wichtige Essay-sammlungen *Zur Kritik der Moderne* (1890) sowie *Die Überwindung des Naturalismus* (1891); es scheint durchaus nicht abwegig, dass sich der junge, künstlerisch interessierte Maturant auch mit diesen Bänden beschäftigt hat.

Eine zentrale Bedeutung in Bahrs Programmschriften, die vor der Veröffentlichung von Ritterners Debüt 1894 erschienen sind und die der junge polnische Autor daher auch vor der Abfassung seiner Novelle *Lulu* lesen konnte, nehmen die Begriffe ›Nerven‹ bzw. ›Nervosität‹ ein, die auf eine erhöhte Sensibilität und eine gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit sowohl beim Künstler als auch (als Voraussetzung für die adäquate Rezeption seiner Werke) beim Publikum hindeuten. Die im Folgenden zitierten Ausschnitte aus Bahrs zentralen Essays³ konstituieren in ihrer Summe einen Diskursraum des Sensiblen und Nervösen, der sich vor Ritterner (ungeachtet dessen möglicher direkter Rezeption von Bahrs Essays) öffnete, und in den der junge Autor seinen Text hineinstellen und mit einem gewissen Erfolg beim zeitgenössischen Publikum rechnen konnte.⁴ So schrieb Bahr 1890 in *Die Moderne*:

Wir wollen die Fenster weit öffnen, daß die Sonne zu uns komme, die blühende Sonne des jungen Mai. Wir wollen alle Sinne und Nerven auf tun, gierig, und lauschen und lauschen.⁵

Ein Jahr darauf definiert Bahr in *Die Überwindung des Naturalismus* den Schritt hin zur Moderne gerade über das Moment des Nervösen, wobei der gesamte Essay leitmotivartig von diesem Begriff durchzogen ist:

Wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven. [...] Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. [...] Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. [...] Wenn erst das Nervöse völlig entbunden und der Mensch, aber besonders der Künstler, ganz an die Nerven hingegeben sein wird, ohne vernünftige und sinnliche Rücksicht, dann kehrt die verlorene Freude in die Kunst zurück. (202-205).

Ebenfalls 1891 bemerkte Bahr in seinem Essay *Die Décadence*:

Aber sie [die Vertreter der Décadence] sind eine Romantik der Nerven. [...] Das Denken, das Fühlen und das Wollen achten sie gering und nur den Vorrat, welchen sie jeweilig auf ihren Nerven finden, wollen sie ausdrücken und mitteilen. [...] Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig und teilen sich untereinander alle Schwingungen mit. [...] Das ist das erste Merkmal der Décadence. Sie sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das Gefühl, es sind die Nerven, welche sie ausdrücken will. Und sie entdeckt nervöse Künste, welche die Väter nicht kannten. (226f.)

Im Essay *Symbolisten* (1892) schließlich wird das Nervöse vom Künstler auf den Rezipienten verschoben:

Man muß nämlich empfängliche und empfindliche Nerven haben, die leisen Winken gleich gehorchen; sonst kann diese Kunst nicht wirken. Und noch mehr, was seltener und schwieriger ist: Man muß die Gewohnheit der eigenen Analyse haben, welche jeden Vorgang im Verstande auf den Nerven zu verfolgen, wie er dort begleitet wird, und umgekehrt jedes nervöse Ereignis in den Verstand zu übertragen geübt ist. (251)⁶

Neben Bahrs Essays stehen dessen eigene künstlerische Werke (Dramen, Erzählungen und Romane), in denen Bahr diejenigen ästhetischen Prämissen umzusetzen versuchte, die er in seinen Programmschriften so wortreich und engagiert vertrat. Auf diese Weise wollte er nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Praktiker der Moderne zum Durchbruch verhelfen und auch auf diesem literarischen Sektor beispielgebende Texte vorlegen, was ihm freilich aufgrund seiner im

7 Dieses Auseinanderklaffen konstatierte auch Tadeusz Rittner selbst in seiner Kolumne, die er unter dem Titel *Z Wiednia [Aus Wien]* regelmäßig für die in Krakau erscheinende Tageszeitung *Czas [Die Zeit]* beisteuerte und in der er in seinen Feuilletons einem polnischen Publikum über das Kultur-, aber auch das Alltagsleben in Wien berichtete. So konstatierte Rittner am 9. August 1902, dass Hermann Bahr die Poesie Wiens und die Eigenart seiner Bewohner zwar feinfühlig registriert und in seiner Seele eine enorme Menge an dichterischem Material zu Wien gesammelt habe, aber keine Kraft besitze, um aus diesem Material selbst etwas zu erschaffen. – Rittner, Tadeusz: *Z Wiednia*. In: *Czas (Wydanie wieczorne)*. Nr. 182. Kraków, Sobota 9. Sierpnia 1902, p. 1.

8 Daviau 1984, p. 72. – Iris Paetzke zitiert genau diese Passage Daviaus und bemerkt zuvor: »Die Erzählungen ›Dora‹ (1893) sind eher von ›historischem‹ denn von literarischem Wert«; darüber hinaus verweist sie auf das Sekundäre und Abgeleitete von Bahrs Erzählkunst: »Die neue Technik [der innere Monolog] wird jedoch gleichsam in fremder Sprache durchgeführt, in dem schwülstigen Ton, der in Frankreich die trivialen Nachahmer der *Décadence* auszeichnete, die längst schon ihr Publikum gefunden hatten.« In: Paetzke 1992, p. 20.

9 Rittner, Tadeusz: *Nowele*. Warszawa: Czytelnik 1960, p. 8. – Alle Zitate aus Rittners Novelle folgen dieser Ausgabe und sind unter Angabe der jeweiligen Seitenzahl in runder Klammer im Haupttext zitiert (alle Übers. aus Rittner und Machar v. Verf.).

10 Bahr, Hermann: *Dora*. Berlin: S. Fischer 1893, p. 85. – Alle Zitate aus Bahrs Erzählung folgen dieser Ausgabe und sind unter Angabe der jeweiligen Seitenzahl in runder Klammer im Haupttext zitiert.

11 In Jans Familiennamen *Bludinski* verbirgt sich das polnische Substantiv »*bląd*« (Fehler, Irrtum), das dem deutschen Adjektiv »schlicht« gegenübersteht.

Vergleich zu seinen Essays nur bescheidenen Fähigkeiten als Schriftsteller i.e.S. versagt blieb.⁷ Wenn im Folgenden die Erzählung *Dora*, die Bahrs 1893 erschienenem Erzählband auch seinen Titel verlieh, als eine Dimension jenes Diskursraumes der Sensibilität präsentiert wird, in den der junge Rittner auf der Suche nach literarischer Legitimität ein Jahr später veröffentlichtes Debüt hineinstellt, so geschieht dies aus zwei Gründen: Erstens kann bei beiden Texten in Hinsicht auf die Übernahme und die an der Textoberfläche offen abzulesende Neukombination vorgegebener Motive aus dem Bestand der europäischen (vor allem französischen) Moderne ein hohes Maß an Übereinstimmung festgestellt werden. Donald G. Daviau hat diesen Erzählband Bahrs als einen Beweis für dessen Behauptung gewertet, »er sei imstande, jegliche gerade in Europa gängige literarische Mode nachzuahmen«.⁸ Bahrs Text funktioniert in Bezug auf Rittners Novelle aus diesem Blickwinkel heraus als Transportmedium der von Frankreich aus über eine deutschsprachige Zwischenstufe in die polnische Literatur der Jahrhundertwende vermittelten zeitgenössischen künstlerischen Bestrebungen und lässt Rittners Debüt als Text nicht aus zweiter, sondern sogar aus dritter Hand erscheinen. Als weiterer Grund für die Berücksichtigung von Bahrs *Dora* steht die Tatsache, dass Rittners zweite, 1896 wiederum unter dem Pseudonym Tomasz Czaszka veröffentlichte Novelle ebenfalls mit dem Titel *Dora* überschrieben ist und eine im Vergleich zu *Lulu* vollständig idente Textstrategie in der Übernahme und Neukombination von Motiven der Moderne aufweist.

Rittners Strategie der Einschreibung seines Textes in einen (u.a. eben von Hermann Bahr literarisch legitimierten) Diskursraum der Sensibilität zeigt sich nun darin, dass Rittner in seinem Debüt das Moment des Nervösen mehrmals mit anderen Zentralbegriffen der Moderne, wie dem Nirwana oder dem empfindlichen Sensorium für feinste Stimmungen und Regungen der Seele, kombiniert und die Zugehörigkeit seines Textes zum legitimierenden Diskurs der Moderne dadurch noch zusätzlich hervorkehrt. Im Zeichen dieser Strategie scheint es nur konsequent, dass die erste Erwähnung des Nervösen in *Lulu* mit den für die Jahrhundertwende ebenfalls relevanten Begriffen »Degeneration«, »Perversion« und schließlich »*Fin de siècle*« gekoppelt wird:

To, co się stało, to tylko jeszcze jeden dowód degeneracji, zbroczenia umysłu i nerwów tego dziwnego stworzenia *fin de siècle*, które się jeszcze z przyzwyczajenia człowiekiem nazywa.⁹

Das, was geschah, ist lediglich ein weiterer Beweis für die Degeneration, für die Perversion des Geistes und der Nerven jenes wunderlichen Geschöpfes des *Fin de siècle*, das man nur noch aus Gewohnheit als Menschen bezeichnet.

Analog dazu hat auch der Held von Bahrs Erzählung, der weltläufige und elegante Großstadt-mensch Jan Graf *Bludinski*, aus der Sicht seines Gegenspielers *Schlicht*, der als bürgerlicher Philister gezeichnet wird, »irre und verderbte Nerven.«¹⁰ Der (auch über die Opposition ihrer Namen artikulierte¹¹) Gegensatz zwischen dem »gesunden« Repräsentanten bürgerlicher Werte, dem *Tatmenschen* *Schlicht*, und dem »kranken« und willensschwachen Aristokraten *Bludinski*, wird von *Schlicht* im Fortgang seiner Überlegungen nochmals thematisiert. Dabei tritt als weiteres Zentralmotiv der Moderne das Momentane und Augenblickhafte hinzu, das (weil zu keinerlei Art von Stabilität und Kontinuität fähig) ebenfalls *Bludinski* zugeschrieben wird:

Aber das verlangt eine gewisse Kraft, eine geduldige Mühe, eine Ausdauer im Bösen, die seinen fahrigen, unstillen Nerven versagt sind. Sie folgen kurzen, vergänglichen, atemlosen Drängen und ihre Leidenschaft von heute ist morgen lange vergessen. (86)

Über die Kombination der Motive von Nerven und Augenblickhaftigkeit führt die Linie zurück zu Rittner, der (gleichsam im Ausmessen des äußersten Gegensatzes zwischen höchster Steigerung der Wahrnehmung und deren vollständiger Tilgung) das Motiv der Nerven mit jenem für die Moderne nicht minder bedeutsamen des Nirwana verbindet. Nerven und Nirwana markieren jene Eckpunkte auf der Skala der Empfindungen, zwischen denen sich das »moderne« Subjekt zwischen extremer Selbstbezogenheit, ja Selbstliebe und der Sehnsucht, der eigenen Existenz zu entsagen, bewegt. Der Wunsch, endlich Schlaf zu finden, wird von Alfred, dem Protagonisten in Rittners Novelle, mit dem Nirwana für den gequälten Geist und die schmerzenden Nerven verglichen (15). In Bahrs *Dora* wiederum werden die Nerven sowohl mit dem Moment des Aktiven wie auch des Passiven gekoppelt. Über *Bludinski* heißt es einerseits: »Er wird lustig und froh. Seine Nerven schwellen und regen sich tänzerisch« (48). Auf der anderen Seite lässt die Liebesnacht *Bludinski* und *Dora* wie betäubt zurück: »Es ist ihnen matt und dumpf wie ein schwerer

Nebel auf den Nerven« (50 f.). Interessant ist hier, dass auch der Frau der Bereich des Nervösen und Sensiblen offen steht, freilich nur in der (in diesem Fall ganz wörtlich als intimer Kontakt verstandenen) Metonymie mit dem »nervösen« Mann. Über die körperliche Liebe mit Blutinski verbunden, ist Dora daher auch im weiteren Verlauf des Textes zur Nervosität befähigt – sie »wird nervöse«, während ihr betrogener Ehemann Schlicht, dem die veredelnde Sphäre des Sensitiven unzugänglich bleibt, lediglich »fiebern« kann, wie es im Gegensatz dazu einige Zeilen zuvor heißt (68).

Als weiterer Beleg für die Strategie der Motivkoppelung bei Rittner steht die Erkenntniskraft, die den Nerven als Instrument der Wahrnehmung zugeschrieben wird: Alfred vertraut seinen Nerven fast noch mehr als seinen Augen (9). Die Funktion der Nerven als Sensorium und Sinnesorgan ist ihrerseits mit der Empfänglichkeit für feinste Nuancen der Wahrnehmung und Empfindsamkeit für die Regungen der Seele verbunden. So ist bei Rittner von nervösen und empfindlichen Menschen die Rede, wobei die Bedeutung des Empfindlichen durch die rhetorische Frage, wer heutzutage denn nicht empfindlich sei – »a któż dziś nie jest wrażliwym?« (16) – noch zusätzlich betont wird. Bei Bahr liest man analog dazu, dass Blutinski heikle und empfindsame Nerven hat (11) und dass er von den irren Spielen (hier schwingt wiederum der Gedanke der Degeneration mit) der feinen Nerven genug hat (12), sowie dass seine kitzligen Nerven den Betrug an seinem Freund tragisch nehmen (13).

Untrennbar mit dem Diskurs der Sensibilität verbunden und dem Weiblichen attribuiert ist zur Jahrhundertwende auch der Begriff der Hysterie, der in Rittners Novelle im Satz »[u]nd er sieht mir sorgfältig in die Augen, wie ein Ehemann seiner hysterischen Frau« (10) ebenfalls präsent ist. Bei Bahr gewinnt das Merkmal der Hysterie insofern weitere Relevanz, als es vom bürgerlichen Philister Schlicht dem »nervösen« Aristokraten Blutinski zugeschrieben wird; diese Zuschreibung eines eng mit dem Weiblichen verbundenen Merkmals in Richtung des (dadurch effeminieren) Mannes lässt den Gegensatz von weiblich und männlich hinter sich und artikuliert jenen die Grenzen des Geschlechts suspendierenden Zug des Androgynen, der für die Ästhetik der Moderne kennzeichnend gewesen ist. Im folgenden Zitat aus Bahrs *Dora* sind all die Gegensätze von krank und gesund, aristokratisch und bürgerlich, weiblich und männlich in unterschiedlich deutlich wahrnehmbarem Ausmaß präsent:

Manchmal gehen Blutinski doch die Nerven durch: er kann nicht mehr und wird heftig. Schlicht nimmt ihm das nicht weiter übel. Er hat ihn ein für alle Mal in die Rubrik der »hysterischen Männer« gethan. Da darf man es nicht so strenge nehmen. (34)

In einer späteren Passage zu Beginn des elften Kapitels von *Dora* wird Blutinski noch eindrücklicher aus der Perspektive Schlichts heraus gesehen und gewertet. Die Nerven Blutinskis werden hier mit einer Reihe von Attributen belegt, die das (aus bürgerlicher Sicht) Deviante und Abweichend-Krankhafte besonders deutlich zum Ausdruck bringen. Auch hier wird der Typus des Nervösen als Hysteriker gezeichnet; damit werden diesem die Merkmale des Weiblichen und »Anderen« zugeschrieben:

Daß einer aus bloßer Lust am Streit gleich behaupten sollte – ohne irgend einen Grund –! Nur muß man freilich auch wieder an seine irren und verderbten Nerven denken. Aber man lügt doch nicht aus schwachen Nerven? Man verrät sich unbedacht – ja, wenn man seine kranken und zuchtlosen Nerven nimmt und wie er schon eine hysterische Natur ist, dann wäre es ganz klar, daß er sich einfach unbedacht verraten hätte. (85)

Neben diesen Passagen, die grundsätzliche Aussagen zum Menschenbild in der Literatur der Jahrhundertwende aufweisen, steht auf einer niedrigeren, dem Alltag stärker verbundenen Ebene der Zustand des Nervös- bzw. Entnervtseins, von dem Rittners wie Bahrs Protagonisten in gleichem Maße betroffen sind. Bezeichnenderweise ist diese Nervosität in beiden Texten mit der Sphäre der Technik, konkret mit der Eisenbahn, verbunden, die zu einer beschleunigten, gleichzeitig aber auch aufgesplitterten und fragmentarisch bleibenden Wahrnehmungsweise geführt hat. So wird Rittners Alfred durch das Läuten bzw. das Geschrei und die Rufe der Schaffner am Bahnhof unmittelbar vor Abfahrt des Zuges unerträglich nervös gemacht: »Dzwonek, krzyki i wołania konduktorów denerwowały mię do tego stopnia« (10); Bahrs Held Blutinski wiederum vermag im Zug je nach Laune seine Nerven zu entspannen (47), oder aber er wird in einem schwülen und dunstigen Coupé ähnlich nervös wie Rittners Alfred (65). Auch ältere, selbstgefällige Damen oder Schlichts Besuch am Morgen (zu einer Tageszeit, die Blutinski absolut nicht behagt) sind dazu geeignet, ihn nervös zu machen (33 bzw. 37).

12 Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Aus d. Franz. v. W. Seitter. Mit einem Essay v. R. Konersmann. 13.-15. Tsd. Frankfurt/M.: Fischer 1997, p. 24f.

13 Eine ganz ähnliche Strategie verfolgte Rittner auch zwei Jahre später in seiner Novelle *Dora* (1896), die ebenfalls großteils im zeitgenössischen Diskurs der Moderne aufgeht, ohne eine deutlich vernehmbare eigene Stimme zu gewinnen. Auch dieser Text wurde prämiert.

14 Zu Bahrs Einsatz für tschechische Kultur und Literatur cf. Jähnichen, Manfred: Hermann Bahr und die Tschechen. In: Kraus, W. et al. (Hg.): Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur. Berlin (Ost): Akad. Verl. 1969, pp. 363-377. Jähnichen hebt einleitend Bahrs singuläre Position in dieser Hinsicht hervor und bemerkt: »Unter den wenigen bürgerlichen österreichischen Schriftstellern, die sich in den letzten 25 Jahren der k.u.k. Monarchie auch für die tschechische Kultur interessierten und sich gelegentlich oder kontinuierlich für sie engagierten, ist Hermann Bahr (1863-1934) zweifelsohne eine Einzelercheinung« (p. 363).

15 So brachte Machar 1895 im achten und letzten Teil seiner Essayfolge *Revoluce (Revolution)* ein umfangreiches Zitat Bahrs, um Wesen und Anliegen der Moderne zu charakterisieren, und stellte diesem Zitat folgende Sätze voran: »Die Bezeichnung ›Moderne‹ hat mein Freund Hermann Bahr für die junge Generation ganz Europas geprägt. Wir empfinden uns als ihre Mitglieder. Ihr Credo, so wie es Bahr wiedergibt, ist uns aus der Seele gesprochen«. – Machar, Josef Svatopluk: *Knihy feuilletonů*. První: 1888-1896. Praha: Čas 1901, p. 109.

16 Houska, Miroslava: J. S. Machar und seine Zeit mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Verhältnisse. Wien Diss.[masch.] 1978. – Zu Machar und Bahr cf. pp. 265-270 bzw. p. 284, zu Machar und seinen Verbindungen zur *Zeit* cf. pp. 306-318.

All die zuvor angeführten Belegstellen funktionieren in beiden Texten weniger auf einer syntagmatischen, im Bereich des jeweiligen Einzeltextes (*Lulu* bzw. *Dora*) verbleibenden Ebene im Sinne von Instanzen, die in linearer Weise auf die Sujetentfaltung der Erzählungen Einfluss nehmen, als vielmehr auf einer paradigmatischen Ebene, die über den jeweiligen Einzeltext hinaus reicht und ihn im Diskursraum des Sensiblen und Nervösen verankert. Die Textstrategien Bahrs und Rittners laufen also weit weniger darauf hinaus, Originalität im jeweiligen Einzeltext und in dessen individueller Gestaltung zu generieren, indem sie Sensibilität und Nervosität ihrer Gestalten psychologisch motivieren und diese mit einem autonomen Seelenleben ausstatten; vielmehr funktionieren ihre Figuren über weite Strecken als »Männer (und auch Frauen) ohne Eigenschaften«, als Schablonen und Träger semantischer Indizes, die über den Einzeltext hinaus ragen und im Diskurs der Jahrhundertwende ihren Fluchtpunkt finden, ohne dass damit eine Antwort auf die künstlerische Eigenständigkeit dieser Texte und die Plausibilität der psychologischen Zeichnung ihrer jeweiligen Protagonisten gegeben wäre. Bahr wie Rittner geht es (wenn auch mit unterschiedlicher Intention) gleichermaßen darum, sich mit ihren Texten »im Wahren« zu befinden, wie es Michel Foucault ausdrückt,¹² womit weniger die Frage nach der *Originalität* als jene nach der *Legitimität* der Texte beantwortet werden soll. Es ist nun die Motivik der Jahrhundertwende, die beiden Texten ihren Platz »im Wahren« gewährt und sie wie ein schützender Mantel zugleich umhüllt und verbirgt, so dass unter der gesetzgebenden Instanz beinahe kein Stück an künstlerischer Eigenständigkeit durchscheint. Der Diskursraum der Sensibilität ist dabei in sich in immer kleinere Einheiten gegliedert, die ähnlich einer russischen Puppe ineinander stecken und einander in immer kleinerem Maßstab ohne jegliche Veränderung reproduzieren: Bahr stellt seinen Text in den Diskursraum der europäischen Moderne (v.a. der französischen Dekadenz und des Symbolismus, die er beide während seines Aufenthalts in Paris 1888-1890 aus erster Hand kennen lernte und später in den deutschsprachigen Raum vermittelte), der literarische Debütant Rittner wiederum stellt seinen Text in jenen Diskursraum, den Bahr vor ihm eröffnet hat; durch die wechselseitige Verschachtelung steht Rittners Debüt dadurch zugleich aber auch in jenem größeren der gesamteuropäischen Moderne. Den Umstand, dass diese Strategie Rittners voll und ganz aufgegangen ist, belegt die Tatsache, dass der junge Rittner für seine Novelle *Lulu* mit einem Preis für das gelungenste literarische Debüt des Jahres ausgezeichnet wurde – ganz offensichtlich löste die Novelle in hohem Maße jene Erwartungen ein, die das zeitgenössische Publikum an einen ›modernen‹ Text herantrug.¹³

Am entgegengesetzten Ende des Spektrums der Haltungen gegenüber der Wiener Moderne und auch am anderen Ende des zeitlichen Rahmens, innerhalb dessen die Wiener Moderne positioniert werden kann, steht Josef Svatopluk Machars Poem *Vlasy (Die Haare)*, das in dem Band *Životem zrazení (Vom Leben verraten)* aus dem Jahre 1915 enthalten ist. Machar selbst hat sich in seinen Gedichten und Feuilletons kaum zur zeitgenössischen Wiener Kunst und Kultur geäußert, was umso bemerkenswerter ist, als Machars »Wiener« Zeit in die Jahre 1889 bis 1918 fiel und dadurch die gesamte Entwicklung der Wiener Moderne von ihrem Beginn über die Hochblüte bis hin zu ihrem endgültigen, nicht zuletzt auch durch das Auseinanderbrechen der Monarchie bedingten Ende umfasste. Von allen Repräsentanten der Wiener Moderne trat Machar allein zu Hermann Bahr¹⁴ und hier wiederum vorrangig zu der von diesem mit herausgegebenen Wochenschrift *Die Zeit* in nähere Verbindung¹⁵ (diese Kontakte sind von Miroslava Houska in ihrer Wiener Dissertation aus dem Jahre 1978 penibel und im Detail aufgearbeitet worden¹⁶). Gerade Machars ausdauerndes, über Jahre hinweg beinahe ungebrochen durchgehaltenes Schweigen zu Fragen der Wiener Moderne zeigt die innere Distanz des tschechischen Dichters zu seinen in unmittelbarer Nähe in derselben Stadt wirkenden österreichischen Zeitgenossen vielleicht deutlicher, als jede noch so scharfe Polemik dies tun könnte. Das Verhältnis zwischen Machar und der Wiener Moderne war weit weniger ein spannungsvolles Gegeneinander als vielmehr ein zumeist beziehungsloses Nebeneinander, wobei beide Seiten über weite Strecken einander schlicht nicht zur Kenntnis nahmen (dies ungeachtet der Tatsache, dass Machar keineswegs im stark proletarisch geprägten Milieu der Wiener Tschechen, die vorwiegend in den Arbeiterbezirken Favoriten und Simmering im Südosten Wiens lebten, verwurzelt war; er selbst hingegen logierte am anderen und »besseren« Ende der Stadt in Währing und Döbling).

Zentrale Aussagen zur Wiener Moderne finden sich erst in Machars Essay *Videaň (Wien)*, der zuerst 1903 in der Zeitschrift *Čas (Die Zeit)* erschienenen ist. Nach der Charakterisierung von Person und Werk Hermann Bahrs, die den Anfang macht und im Vergleich zu den darauf folgenden bei weitem am umfangreichsten gehalten ist, stellt Machar dem tschechischen Lesepublikum

17 Machar, Josef Svatopluk: Prosa z let 1901-1903. Rokycany: Kraméria 1904, p. 174. Machars Charakterisierung Hofmannsthals erinnert auffällig an jene, die Karl Kraus in seiner Polemik *Die demolierte Literatur* 1896 geboten hat; auch Kraus bediente sich in Bezug auf Hofmannsthal des Vergleichs mit Goethe, dessen Werk hier in polemischer Funktion intertextuell abgerufen wird: »Die Tatsache, daß Einer noch ins Gymnasium ging, begeisterte den Entdecker [Hermann Bahr] zu dem Ausrufe: ›Goethe auf der Schulbank!‹ Man beeilte sich, den Jüngling für das Kaffeehaus zu gewinnen, und seine Eltern selbst führten ihn ein: sollte doch gezeigt werden, daß er vom Vater die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zum Fabulieren habe.« Zit. n. Wunberg 1981 p. 649.

18 Machar 1901-1903, p. 174.

19 Zur damaligen Popularität Maeterlincks in Wien cf. auch folgende Zeilen Peter Altenbergs: »Frauen werden immer verlegen, wenn man mit ihnen über kulinarische Angelegenheiten spricht. Denn sie verstehen davon nichts, und vor allem haben sie keinerlei reges Interesse dafür. In Gesprächen über Maeterlinck sind sie jedoch ungeheuer angeregt. Sie halten jedenfalls richtige Ansichten über Dichter für wertvoller als gut und besonders sich zu ernähren! Da kann ich ihnen nicht beistimmen.« Zit. n. Kosler, Hans Christian (Hg.): Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1997, p. 220. In Altenbergs Skizze *Flirt* (1901) firmiert Maeterlinck ebenfalls in ähnlich paradigmatischer Form wie bei Machar als Gesprächsgegenstand zwischen Frau und Dichter: Die beiden sprechen nach Meinung ihrer Freundinnen »über Maeterlinck oder höchstens noch über Ibsen«. Altenberg, Peter: Extrakte des Lebens. Gesammelte Skizzen 1898-1919. Hg. v. W. J. Schweiger. Wien, Frankfurt/M.: Löcker, Fischer 1987, p. 20.

20 Machar, Josef Svatopluk: *Životem zrazení. Idyly a dramata 1911-1915*. Praha: F. Šimáček 1915, p. 85. – Alle Zitate aus Machars Poem folgen dieser Ausgabe und sind unter Angabe der jeweiligen Seitenzahl in runder Klammer im Haupttext zitiert.

den damals immerhin beinahe dreißigjährigen Hofmannsthal als Schüler Bahrs und »ewiges Talent« vor.¹⁷ Auch Arthur Schnitzler wird direkt im Anschluss daran in ähnlich ambivalenter, zwischen widerwilliger Anerkennung und ironisch abschattierter Distanz schwankender Weise dargestellt:

Bahrs »Wienertum« hat auch ein anderer seiner Schüler, nämlich der Arzt Arthur Schnitzler, aufgegriffen, der an Ruhm und Erfolg seinen Meister bei weitem überflügelt hat. Sein Talent ist begrenzt, aber von gutem Geschmack, Taktgefühl und Verstand geprägt, der weiß, was Zeit und Leute fordern und dies allseitig und vollständig zu nutzen gelernt hat. Er hat die Figur des »süßen Mädels« erschaffen, einer Wiener Näherin, die zu einer Art Grisette für die Söhne des Bürgertums und des Finanzadels wird und von der schließlich gilt, daß sie im Leben anders als in einer Novelle oder auf der Bühne ist. Daneben stellt er gerne pathologische Zustände romantisch zugespitzter Helden dar, was dem sentimental Wiener überaus gefällt. – Arthur Schnitzler ist heute ein bekannter Wiener Belletrist und Dramatiker.¹⁸

Die in den obigen Zitaten bereits durchscheinende Typisierung von Person und Werk Hofmannsthals und Schnitzlers (die nicht zuletzt dadurch bedingt ist, dass Machar seinem tschechischen, nicht im literarischen Kontext der Wiener Moderne eingebundenen Publikum im Essay *Wien* die Stadt und ihre Kultur in geraffter Form präsentieren wollte) wird in der späteren Auseinandersetzung mit diesen zwei Wiener Autoren zum zentralen Merkmal von Machars diesbezüglichen Texten: Sowohl Schnitzler als auch Hofmannsthal gehen in der Darstellung Machars in immer stärkerem Ausmaß ihrer künstlerischen Identität verlustig. Ein augenfälliges Beispiel für diese fortschreitende Entindividualisierung hin zu einer apersonalen Chiffre, die über die Namen Hofmannsthals oder Schnitzlers nicht länger vorrangig auf einen bestimmten, konkret (er-)fassbaren Schriftsteller verweist, sondern diese Namen als Indizes in Richtung auf eine überpersonale Ästhetik versteht, bietet dann das erwähnte, mehr als ein Jahrzehnt nach dem Essay *Wien* veröffentlichte Poem *Die Haare*. Der gesamte Text Machars funktioniert als Spiel mit dem für die Moderne typischen Motiv des reichen Frauenhaars; über den mehrmals wiederholten Verweis auf Maeterlincks zerbrechliche, bleiche Frauengestalten¹⁹ der Femme fragile wird die Ästhetik der Jahrhundertwende in Machars Poem mit Hilfe wechselnder Positionen der Erzählinstanz einmal von innen heraus *realisiert*, dann jedoch wieder von einer Außenposition aus, die dieser Ästhetik nicht unterliegt, *kommentiert*. Aus dieser konstitutiven Strategie des Textes heraus kann konsequenterweise auch der Schriftsteller Frank, der Held des Poems, über seine Herkunft aus einer Wiener assimilierten jüdischen Familie, seinen materiellen Wohlstand und seinen äußeren eleganten Habitus als ein aus Klischees zusammengefügt Gegen- und Zerrbild zu den historisch verbürgten Persönlichkeiten Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal verstanden werden (das Ansprechen der für die Wiener Moderne charakteristischen, ästhetisch ausgerichteten und apolitischen Lebenshaltung bringt – in Verbindung mit dem Vorwurf einer sterilen Unfruchtbarkeit – Machars generellen Vorbehalt der Wiener Moderne gegenüber auf den Punkt):

Frank patří k oné četě tady
 vídeňských židů-estetů,
 již mají všecy předpoklady
 vynikat lecčím nad vše tu:
 má vkus ne zrovna každodenní,
 má cit i smysl pro umění,
 je vzdělán, svět mu otevřen,
 jist úspěchem je v každém kroce –
 však hřivny sterilní spí sen
 a strom je stále bez ovoce.²⁰

Frank zählt zu jener Gruppe Wiener Ästhetiker jüdischer Herkunft, die alle Voraussetzungen dafür mitbringen, durch was auch immer hervorstechen: er besitzt einen nicht gerade alltäglichen Geschmack, er hat Gefühl und Sinn für die Kunst, er ist gebildet und die Welt steht ihm offen, er ist bei jedem Schritt erfolgssicher – aber seine Talente schlafen einen sterilen Schlaf und der Baum trägt niemals Früchte.

Um seinen Protagonisten Frank im Anschluss an diese Charakteristik sowohl geografisch als auch literarisch im Kontext der Wiener Moderne zu positionieren (und auf diese Weise einen Konnex zu beiden Bestandteilen des Begriffs »Wiener Moderne« herzustellen), streut Machar nun in seinen Text entsprechende Verweise auf den Graben, die Ringstraße und das Hotel Sacher ein – auf Örtlichkeiten also, die alle mit Wohlstand verbunden und in dieser Hinsicht der Sphäre der Wiener Oberschicht zuzurechnen sind: »Herr Fürst am Graben, / jener große Juwelier« (93); »Nach langer Zeit / habe ich ihn dieser Tage wieder gesehen. / Das war beim Corso auf der Ringstraße, / er wollte vorbeigehen, aber ich habe ihn angehalten« (102) bzw. »Der Saal duftet

21 So wurden die *Neurotica* einige Monate nach ihrem Erscheinen von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt, cf. dazu Fischer, Jens Malte: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978, p. 114f.

22 Cf. zu Dörmann den entsprechenden Abschnitt mit dem bezeichnenden Titel *Der Moderne als Epigone: Felix Dörmann* in: Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, pp. 75-77.

23 Fischer 1978, p. 123.

24 In diesem Sinne bezeichnet auch Jens Malte Fischer den Lyriker Dörmann als »das Exempel dafür, wie Epigonenpoesie im Fin de siècle aussieht«. In: Fischer 1978, p. 124.

25 Dörmann, Felix: *Neurotica*. Leipzig: A. Schulze 1894, p. 26.

26 *Ibid.*, p. 75 bzw. p. 77.

27 Dörmann, Felix: *Sensationen*. Wien: L. Weiss 1892, p. 15 bzw. p. 79.

nach Blumen und erglänzt im Licht. / Wir sind im Hotel Sacher, / die Eheleute und die Hochzeitsgäste, / nur ein enger Kreis von Freunden« (98). An Namen, die auf das Wiener Geistesleben um 1900 verweisen sollen, nennt Machar daneben zweimal Otto Weininger: »Mit Weininger stimme er / bezüglich der Inferioritätstheorie überein« (87) bzw. »Er hatte bereits einen anderen Plan entwickelt, / nämlich den Wert der Frau / anhand von Dokumenten von Schriftstellern / von Salomo bis Weininger festzustellen« (103). Hermann Bahrs eminente Rolle als »Wegbereiter« für die Autoren der Wiener Moderne, die Machar in seinem Essay *Wien 1903* noch in kritisch-ironischer Tonart gewürdigt hatte, wird nun auf parodistische Weise gleichsam beim Wort genommen: »»Was sagen Sie zum letzten Stück von Bahr?« / Frank schaltete sich kennerhaft ein: / »Nun, er ist dem alten treu geblieben / und trägt immer noch sein Prophetengewand, / aber eigentlich ist er nur ein Straßenkehrer, / der anderen den Weg bereitet« (90f.). Trotz dieser Geringschätzung erfährt man am Schluss des Poems, dass für Franks neues Buch, das (entsprechend der elitären Haltung etwa des George-Kreises) nur in einer Auflage von hundert Exemplaren erscheinen soll, Hermann Bahr das Vorwort und Gustav Klimt die grafische Gestaltung beisteuern werden.

Zu den illustren Namen Weininger, Bahr und Klimt treten zur Veranschaulichung von Franks verfeinertem Geschmack in literarischen Dingen schließlich noch jene von Hofmannsthal und Schnitzler hinzu. Machar bildet über diese beiden Namen eine über insgesamt drei Strophen reichende Klammer, die unmittelbar am Schluss der ersten Strophe mit Hofmannsthal wie folgt geöffnet wird: »Und von den Deutschen berauscht er sich gerne / an George, Rilke und Hofmannsthal« (86); am Beginn der übernächsten Strophe wird die Klammer dann mit Schnitzler wieder geschlossen: »Im Theater ist es Shaw, der mit Lachen / seine ernste Ruhe zu brechen weiß, / und auch bei der Aufführung von Schnitzlerdramen / vermag er sich stark zu begeistern« (86). In der mittleren, von dem zitierten Arsenal an (nicht nur der Wiener Moderne zuzurechnenden) Namen umschlossenen Strophe bietet Machar nun einige »Kostproben« der künstlerischen Fähigkeiten seines Helden, indem er über vier Zeilen hinweg von Frank komponierte Metaphern aneinander fügt. Diese bieten über die Motive von Mond, Dämmerung, Trauer, Schnee bzw. Erfrieren, Lilie und Sehnsucht ein Inventar an Bildern, die für die Lyrik der europäischen Moderne von eminenter Bedeutung sind, werden aber durch ihre alles dominierende und bis ins Lächerliche reichende Unstimmigkeit desemantisiert und ihrer potenziellen poetischen Aussagekraft beraubt (was wiederum als ein weiterer Hinweis für Machars an dieser Stelle seines Textes eingenommene Außenposition der Ästhetik der Moderne gegenüber gewertet werden kann):

On [Frank] ztracen kams si říká tiše:
»měsíce cudná hostie«,
»zšřených smutků chvějné prouhy«,
»umrzlé sněhu lilie«,
»šilení jezdcí mojí touhy«. (86)

Frank sagte in Gedanken verloren leise vor
sich hin:
»Des Mondes keusche Hostie,
der erdunkelten Trauer zitternde Streifen,
die erfrorenen Lilien des Schnees,
die wahnsinnigen Reiter meiner Sehnsucht«.

Die vier von den »guten Namen« Hofmannsthal und Schnitzler umrahmten, zuvor angeführten »schiefen« Metaphern weisen in ihrer ungelungenen und outrierten Kombination vorgegebener Motive nicht nur Machars Frank als wahrhaftigen künstlerischen Dilettanten aus, sie rufen darüber hinaus in eben diesen Mängeln die Lyrik von Felix Dörmann in Erinnerung, der mit auffallend ähnlich gebauten Metaphern in seinem Gedichtband *Neurotica* (1891), dem ein Jahr später der Band *Sensationen* folgen sollte, schon im Alter von 21 Jahren einen der ersten, skandalträchtigen²¹ literarischen Erfolge der Wiener Moderne feiern konnte.²² Ganz ähnlich wie in den bei Machar gebotenen Proben von Franks künstlerischen Fähigkeiten erschöpft sich auch die Lyrik Dörmanns, dieses »lyrischen Poseurs ersten Ranges«²³, in einer zumeist mit großem Gestus vortragenen, bloßen Kombination bereits vorhandenen literarischen Materials.²⁴ Die Übereinstimmungen zwischen der fiktiven Lyrik Franks und der historisch verbürgten Dörmanns lassen sich anhand einiger Textproben aus dessen zwei Gedichtsammlungen problemlos belegen. So finden sich zur Zeile »Des Mondes keusche Hostie« in *Neurotica* folgende Gegenstücke: »Und zaghaft, wie des Mondes matte Sichel, / Die über jenen abenddunklen Wäldern / Schüchtern aufsteigt, / Zog der Gedanke ein in meine Seele«;²⁵ »Ich weiß, du bist entstiegen / Des Mondes eisigem Pfühl«; »Blaugrünes Ampellicht / Fluthet in vollen Strömen, / Wie zitternder Weihrauchdampf, / Wie phosphorschimmernde Mondesgloriole / Um dein weit zurückgebogenes, / Geisterhaft herrliches Haupt«.²⁶ Der Band *Sensationen* bietet ebenfalls entsprechende Beispiele: »Sie [die grauen Gespenster] wogten auf und nieder / Auf grünlichem Mondenglast« bzw. »Flüssigen Silbers trunken, / Weißglühend naht der Mond...«.²⁷

28 Gerade der Umstand, dass gleich mehrere Autoren der Wiener Moderne das Gekünstelte, Unauthentische in Dörmanns Lyrik erkannten, mag als Beleg für diese Ausdifferenzierung gelten; so notierte etwa Arthur Schnitzler schon nach Veröffentlichung der ersten Sammlung in sein Tagebuch: »Von Felix Dörmann erschien ein Gedichtband *Neurotica*, der neben sehr schönen Sprach- und Stimmungseinzelheiten Brutalitäten und Geschmacklosigkeiten, lyrische Unwahrheiten und Schlampereien enthält«; mit Karl Kraus und Hermann Bahr stimmten im Vorbehalt Dörmann gegenüber sogar zwei Kritiker überein, die einander sonst strikt ablehnend gegenüberstanden. Kraus bezeichnete Dörmann in einer Rezension 1893 abfällig als »Literaturgigerl« und »Nervenprotz«, der lediglich eine dekadente Pose einnehme. Hermann Bahr, der sich in der Regel sehr leicht und intensiv für Neues begeistern konnte, bemerkte ein Jahr später: »Seine [Dörmanns] Schmerzen sind von Baudelaire und seine Wünsche sind von Swinburne. [...] So ist er wie nur je der schlimmste Epigone.« Sämtlich zit. n. Lorenz 1995, p. 76.

29 Machar, Josef Svatopluk: *Vídeňské profily*. Praha: S. Dubský² 1922, p. 38.

30 Im darauffolgenden Absatz kommt Machar dann direkt auf Ganghofers Engagement für den Krieg zu sprechen und schreibt: »Ganghofer war Gast des Hauptquartiers und ein Homer für alles und alle, die er gesehen hat.« In: Machar² 1922, p. 39.

31 Die hier von Machar über die syntagmatische Nachbarschaft der Namen Ganghofer und Schnitzler evokierte (literarische) Identitätsproblematik lässt sich in anekdotenhafter Weise auch in Schnitzlers Lebenstext nachweisen: Für den 27. Jänner 1914 notierte Schnitzler in seinem Tagebuch den Besuch eines Künstlerfestes, auf dem er von zwei jungen Damen für Ganghofer gehalten und wenig später auch mit Hermann Bahr verwechselt wurde. Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1913-1916*. Unter Mitarbeit v. P. M. Braunwarth, R. Miklin, S. Pertlik, W. Rupprechter u. R. Urbach hg. v. d. Komm. f. lit. Gebrauchsformen d. Österr. Akad. d. Wiss., Obmann: W. Welzig. Wien: ÖAW 1983, p. 94.

32 Neben Schnitzler kommt Machar in *Bei Kriegsausbruch* einige Zeilen später dann auch auf Hermann Bahr zu sprechen, zu dem er kritisch bemerkt: »Der proteushafte Bahr zeigte ein neues Kriegsanfältz.« In: Machar² 1922, p. 39. Zu ebendiesem Vergleich griff auch Daviau in der Einleitung zu seiner Bahr-Monografie, wo er Bahr als »literarischen

Indem Machar nun die auf dem künstlerischen Niveau eines Dörmann stehenden Metaphern seines Protagonisten Frank in einer syntagmatischen Abfolge zwischen die Namen Hofmannsthal und Schnitzler hineinstellt (und diese beiden Schriftsteller ihren fiktiven Kollegen dadurch gleichsam in die Mitte nehmen), wird die historisch verbürgte, ästhetische Ausdifferenzierung innerhalb der Repräsentanten der Wiener Moderne, die den Ergüssen Dörmanns durchaus distanziert gegenüberstanden²⁸, verwischt und nach unten hin an Dörmann angeglichen. Entgegen den literaturgeschichtlichen Fakten konstruiert Machar in seinem Poem *Die Haare* eine nivellierende Pseudo-Genealogie, aus deren Blickwinkel heraus qualitative Unterschiede getilgt und Hofmannsthal, Frank/Dörmann und Schnitzler als gleichrangige Autoren auf einer einzigen Ebene angesiedelt sind, deren Niveau freilich nicht von den äußeren beiden Gliedern, sondern aus ihrer Mitte und damit aus ihrem Tiefpunkt heraus bestimmt wird.

Die 1915 bei Machar noch vorhandene, wenn auch verzerrte und parodierte Identität der Namen Hofmannsthal und Schnitzler als Verweise auf die Wiener Moderne wird als logische Konsequenz der vom Essay *Wien* zum Poem *Die Haare* führenden Tendenz zur Entindividualisierung und Typisierung schließlich vollständig suspendiert. Im Medaillon *Vypuknutí války (Bei Kriegsausbruch)* aus den 1919 nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns erschienenen *Wiener Profilen*, in denen Machar gnadenlos mit der Habsburgermonarchie abrechnet, sind auch die Reste des noch verbliebenen semantischen Potentials des Namens Schnitzler getilgt: Machar schildert hier, wie angesichts des Kriegsausbruchs die frühere, extrem starke Anglophilie der assimilierten jüdischen Familien in Wien (denen auch Schnitzlers Elternhaus zuzurechnen ist) in entschiedene Ablehnung alles Englischen umschlägt. Folglich werden laut Machar auch die Bücher englischer Autoren tief nach hinten in den Bücherschrank versenkt und statt dessen wieder Ganghofer (in Karl Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit* als vor Wilhelm II. schnadahüpfelnder Frontberichterstatter zur Kenntlichkeit entstellt), Schnitzler (dem 1901 wegen der Veröffentlichung von *Leutnant Gustl* der Offiziersrang abgesprochen wurde), Strobl, Salus, Hauptmann und Dehmel zur Hand genommen.²⁹ In dieser Aufzählung nun sind die verbliebenen Spuren der Identität endgültig gelöscht: Zwischen dem an der Grenze zur Trivilliteratur angesiedelten Heimatschriftsteller Ludwig Ganghofer³⁰ und Karl Hans Strobl, dem Verfasser deutschnationaler Romane aus dem Sudetenland, der sich später dem Nationalsozialismus zuwenden sollte, stellt der Name Schnitzler³¹ pars pro toto für die gesamte Wiener Moderne³² nicht mehr dar als ein jeglichen Gehaltes beraubtes Leerzeichen, das kein über sich hinausweisendes semantisches Potenzial mehr beinhaltet und keine andere Referenz mehr kennt als sich selbst.

Mit dem Aufgehen von Tadeusz Rittners 1894 erschienenem Debüt *Lulu* im Diskursraum des Sensiblen und Nervösen, der von Hermann Bahr mit seinen Essays und Erzählungen geöffnet wurde, und in den der junge Rittner seine Erstlingsnovelle hineinstellte, und der Tilgung ästhetischer Relevanz und Eigenständigkeit der Wiener Moderne in Josef Svatopluk Machars Poem *Die Haare* am Beginn des Ersten Weltkrieges sind die Grenzlinien jenes von Zoran Konstantinović 1979 skizzierten »literarischen Zwischenfeldes«³³ des mitteleuropäischen Raumes gezogen, innerhalb derer die slawischen Literaturen der Donaumonarchie zur Wiener Moderne Position beziehen konnten. Konstantinović weist darauf hin, dass dieses Zwischenfeld auch ein Spannungsfeld ist, in dem Impulse aus verschiedenen Literaturen aufeinander treffen und miteinander neue Konstellationen eingehen.³⁴ Daneben, und dies sollte in diesem Beitrag belegt werden, gewinnt dieses Spannungsfeld auch über die unterschiedlichen Haltungen der hier aufeinander treffenden Literaturen zueinander seine spezifische Ausformung. Die generierte Spannung pendelt also nicht nur geografisch zwischen West und Ost, zwischen französischer, deutschsprachiger und russischer Literatur, sondern auch funktional zwischen Zuspruch und Ablehnung; die Auflösung von Rittners Debüt in der Wiener Moderne und deren Auslöschung in Machars Poem markieren in der Radikalität ihrer Annäherung an die Wiener Moderne bzw. ihrer Entfernung von dieser jene beiden Grenzlinien unmittelbar am Rande des Zwischen- und Spannungsfeldes, an denen die Wiener Moderne gerade noch sichtbar und erkennbar bleibt, ehe sie (wie im Falle Rittners) in der Distanzlosigkeit des aus nächster Nähe auf sie gerichteten Blickes zu verschwimmen beginnt oder (wie im Falle Machars) gänzlich außer Sichtweite gerät.



Proteus« charakterisierte. Daviau
1984, p. 7.

33 Konstantinović, Zoran: Das euro-
päische Zwischenfeld. Von einer
Schwerpunktbildung der österreichi-
schen Komparatistik. In: Sprachkunst
X (1979), pp. 69-78.

34 Ibid., p. 69.

Prof. Dr. Stefan Simonek, geb. 1964 in Wien; Studium der Slawistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien; Sponion 1988, Promotion 1991 mit einer Arbeit zu Osip Mandel'štam und den ukrainischen Neoklassikern; seit 1992 Assistent am *Institut für Slawistik* der Universität Wien; Habilitation 1996 mit einer Arbeit zu Ivan Franko; Autor von drei Monografien 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).
Kontakt: stefan.simonek@univie.ac.at

