

Ruthner, Clemens/Reynolds, Diana/Reber, Ursula/Detrez, Raymond (Hg.): *Wechselwirkungen. The Political, Social and Cultural Impact of the Austro-Hungarian Occupation of Bosnia-Herzegovina (1878-1918)*. New York: Peter Lang 2006 [in Vorb.]

1 Cf. Dietrichstein, Egon: Robert Michel. Ein Porträt. In: *Neues Wiener Journal* v. 11.09.1918, p. 6.

2 Für eine weiterführende Bibliografie und eine kurze Biografie zu Robert Michel cf. Concetti, Riccardo: Einleitung. In: Hofmannsthal, Hugo v./Michel, Robert: Briefe. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 13 (2005), pp. 11-167, hier pp. 11-29.

3 Michel, Robert: *Mostar-Ragusa – im Automobil*. In: Ders.: *Fahrten in den Reichslanden. Bilder und Skizzen aus Bosnien und der Herzegovina*. Mit 25 Zeichnungen von Max Bucherer. Wien, Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verl. 1912, p. 69f., Hervorh. RC.

4 Zu den auf Theron Nuñez zurückgehenden Überlegungen über den touristischen *encounter* als »Verhältnis der Aufnahme von Gast und Gastgeber (*guest/host*), innerhalb eines spezifischen anthropischen und natürlichen Raums (Territoriums)« cf. Simonicca, Alessandro: *Turismo e società complesse. Saggi antropologici*. Roma: Meltemi 2004, p. 35, Übers. RC.

I

Eines der zahlreichen und mannigfaltigen Zeugnisse der Beschäftigung des k.u.k. Offiziers und Schriftstellers Robert Michel (1876-1957) mit Bosnien-Herzegowina ist ein unterhaltsames, bisweilen launiges Feuilleton mit dem Titel *Mostar-Ragusa im Automobil*. Der merkwürdige Text handelt von einer Spazierfahrt, die ausgerechnet 1908, im Jahr der Annexion Bosniens, stattfand und – was das Besondere daran ausmacht – im Automobil unternommen wurde. Michel erzählt, wie sich auf Grund einer flüchtigen Bekanntschaft mit einer Gruppe reichsdeutscher Gäste im Mostarer Hotel Narenta für ihn die Gelegenheit ergab, diese sozusagen als Reiseleiter auf einer ihrer Exkursionen zu begleiten. Oberleutnant Michel konnte sich wegen seiner literarischen Tätigkeit überzeugend als »Entdecker«¹ Bosnien-Herzegowinas und daher als bestgeeigneter Führer darstellen.² In seinem Reisebericht ist er nun bemüht, sich von der besten Seite zu zeigen: Er tritt als sportlicher und selbstbewusster Offizier, ja als ortskundiger Gastgeber auf, der die Autokolonne wagemutig über steile, schlecht befahrbare Wege bergauf und bergab führt. So geschickt ist Michel dabei, dass es ihm gelingt, unter den Touristen gespannte Erwartung zu erzeugen, bis das erste Reiseziel erreicht ist und sich die erste Sehenswürdigkeit darbietet: Der imposante Ursprung der Buna, des Karstflusses, der unweit von Mostar aus dem Bergesinneren emporsteigt und über eine Höhle unvermittelt ans Tageslicht tritt. Hier, in dem ehemaligen Kloster der Derwische neben der Flussquelle lässt Michel die deutschen Touristen Halt machen:

Alle sind betroffen von der Schönheit dieses Ortes [...]. Alle reden durcheinander und ich komme gar nicht dazu, die vielen Anmerkungen anzubringen, die ich mir vorsorglich zurechtgelegt hatte. *Ich erzähle nichts* von dem frommen Derwisch Sarih Saltik aus Syrien, [...]; nichts von der wechselseitigen Geschichte dieses Klosters, das im vorigen Jahrhundert durch Omer Pascha an den Inder Muhammed Effendi Hindlija kam, dessen Sohn vor uns steht. Eben zieht der schöne Inder seine Augenbrauen in die Höhe, stolz abwehrend, als ihm einer der Herren zum Abschied ein Trinkgeld geben will. Diese europäische Art verletzt ihn; [...]. Und im nächsten Augenblick vertiefen sich die Falten in seinem würdigen Antlitz noch mehr und der Ausdruck wird unheimlich drohend. Einen der Herren hatte gerade seinen Kodak auf ihn gerichtet. Damit darf man den Moslims allerdings nicht kommen; jedwedem Abbilden ist ihnen durch die religiösen Vorschriften verboten.³

Das Verhalten der Reisenden ist, gelinde gesagt, peinlich. Man wäre ja geneigt, ein solches Benehmen einfach abzuurteilen und es damit bewenden zu lassen. Dadurch wäre aber zu wenig gesagt zu einer Szene mit einer in zweifacher Hinsicht exemplarischen Tragweite: Denn zum einen gehört der leichtsinnige (oder fahrlässige) Verstoß gegen das religiös begründete Abbildungsverbot in einen unverkennbar touristischen Kontext, wo der Gastgeber (*host*) von einem sich ihm überlegen fühlenden Gast (*guest*) beinahe unterschiedslos mit den Monumenten assoziiert wird, als wäre er gleich diesen einfach zum Gesehenwerden da.⁴ Im Laufe des Beitrags soll auf solche Zusammenhänge noch näher eingegangen werden. Zum anderen wird einem beim Aufbau der erzählerischen Sequenz nicht entgehen, dass die Rolle Michels, sowohl als Autor als auch als Figur, in den Vordergrund gerückt wird: Denn der Darstellung eines regelrechten Kulturschocks, in dem die Szene gipfelt, geht die Bemerkung voraus, dass es dem Erzähler inmitten der Ausdrücke stumpfer Betroffenheit und im Durcheinanderreden der Touristen unmöglich ist, stimmlich durchzudringen: »Ich erzähle nichts von dem frommen Derwisch [...] nichts von der wechselseitigen Geschichte dieses Klosters«, stellt er fest, wobei er unklar lässt, ob sein Nicht-sprechen-Können nicht viel eher ein Nicht-sprechen-Wollen ist. Nun veranschaulicht diese durchaus heikle Dreier-Konstellation aus Touristen, Gastgeber und Reiseführer quasi die literarische Dynamik, die Thema des vorliegenden Beitrags sein soll: Im Folgenden wird es denn auch um das Erzeugen von Bildern und ihrer (Nicht-)Auslegung durch anekdotisches (also im weiteren Sinne fiktives) Erzählen gehen, wobei im Mittelpunkt die Frage nach der Legitimität dieser Bilder stehen soll, eine Legitimität, die freilich weniger durch die Rechte des Abgebildeten als vielmehr durch die Ansprüche des Abbildenden bedingt ist. Anhand von Texten Michels, die aus der Zeit zwischen der Annexion und dem Kriegsaus-

bruch stammen, soll ein Erzählmodus belegt und diskutiert werden, der darauf hinausläuft, die eigene kulturvermittelnde Fähigkeit unter Beweis zu stellen und letztendlich darauf ausgerichtet ist, ein gegen jede von außen kommende Verletzung gefeites, idyllisches Land Bosnien-Herzegowina herauf zu beschwören. Das Augenmerk soll dabei insbesondere auf die literarischen und medialen Strategien gerichtet werden, die eine solche Poetik erst möglich machen.

II.

Den Auftakt zu einer kritischen Annäherung an das Werk Robert Michels kann nur sein Bezug zu Bosnien-Herzegowina bilden, der eigentliche, wenn nicht der einzige Auslöser seiner Produktion. Gemeint ist kein rein kultureller Abhängigkeitsfaktor, sondern ein biografisch ganz konkreter, die Tatsache, dass der aus Böhmen stammende Autor ein Offizier der k.u.k. Armee und als solcher zu häufigem Ortswechsel genötigt war. So kam er in der Zeit von Ende 1898 bis 1900 als Zweiundzwanzigjähriger zum ersten Mal nach Mostar und ließ sich von der für ihn, den Deutsch-Tschechen, teils anheimelnden südslawischen, teils völlig fremden muslimischen Kultur des Landes gefangen nehmen. Später, nach einem langen Aufenthalt in Innsbruck bis zum Herbst 1907, kam er dienstlich wieder nach Sarajevo und Mostar, um dann nach Graz und schließlich nach Wien zu gelangen. Der Verlauf seiner künstlerischen Inspirationskurve entspricht gleichsam den Versetzungen. Hatte er in Innsbruck noch gemeint, er würde schwerlich »eine Novelle [herzegowinischen] Milieus schreiben«, ⁵ da es auf einen neuen Aufenthalt dort kaum Aussicht gebe, so richtete sich sein Interesse schnell wieder auf das geliebte Bosnien-Herzegowina, sobald er zum zweiten Mal dorthin kam: »Nach der langen Trennung«, erinnert er sich, »wirkte das Wiedersehen mit diesem Lande so überwältigend auf mich, daß ich voller Begier war, [...] aus dieser neugewonnenen herzegowinischen Welt heraus ein Gebilde zu gestalten.« ⁶ Wie man sieht, macht Michel seine literarische Tätigkeit ganz vom physischen Anwesend-(gewesen)Sein am Ort abhängig, führt seine Schreibtätigkeit auf eine durchaus ichbezogene Reise- und Erinnerungsdynamik, auf den Wechsel zwischen Präsenz und Absenz zurück. Dieses streng biografische Verhältnis des Autors zum auserkorenen Land ist aber von der Art, die verlangt, fortwährend kulturell artikuliert zu werden: Es verlangt eben nach dem »Gebilde«. Wie schlägt sich nun das alles in der literarischen Produktion nieder?

Aus heutiger kritischer Perspektive gilt Michels Erzählprosa mit Sicherheit als der Fluchtpunkt seiner Auseinandersetzung mit Bosnien-Herzegowina. Dass dem so ist, musste für den Autor keineswegs ebenso einleuchtend gewesen sein. Lässt man Michels Produktion chronologisch Revue passieren, wird nicht zu übersehen sein, wie der Autor dank wachsender literarischer Fähigkeiten mit einem Vorrat an immer komplexeren Gattungen und Medien aufwarten kann. Beschränkt er sich zunächst auf das Genre der Kurzgeschichte, so versucht er sich dann an dem anspruchsvolleren der Novelle: Die Ergebnisse dieser ersten Phase finden sich gesammelt in dem beim S. Fischer-Verlag herausgegebenen Band *Die Verhüllte*.⁷ Sein zweiter Aufenthalt in Bosnien in den Jahren 1907/08 reizt ihn hingegen zu einer detailgetreueren – wenn auch nicht im Sinne des Realismus – Darstellung der Herzegowina. Seine Bemühungen gelten nun einerseits dem Theater:⁸ Von diesem verspricht er sich jenen Publikumsbeifall, der ihm mit der *Verhüllten* nicht beschieden war, schafft dabei aber keine Werke, die auf der Höhe seines eigentlichen Talents sind.⁹ Als schon eher zum Ziel führend erweist sich andererseits eine zweite, weniger prätenziöse Richtung, die er in diesen Jahren einschlägt: das Verfassen von Landschafts- und Reisebüchern. Zwei Publikationen sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Zum Einen das Ende 1908 konzipierte, 1909 beim Prager Verlag Carl Bellman gedruckte Buch mit dem Titel *Mostar*,¹⁰ eine eigentümliche Mischung von geschichtlichen, landschaftlichen, ethnografischen und architektonischen Schilderungen neben Fotografien von Hauptmann Wilhelm Wiener, einem Kameraden Michels. Zum anderen der im Jahre 1912 erschienene Band *Fahrten in den Reichslanden*,¹¹ der Reiseberichte aus Bosnien enthält, u.a. auch den eingangs erwähnten Text (*Mostar-Ragusa im Automobil*). Wie schon in dem Buch *Mostar* ließ der Autor seine Texte in Begleitung von Bildern erscheinen; nur fiel dieses zweite Mal die Entscheidung auf Lithografien, die der Schweizer Maler und Graphiker Max Bucherer¹² besorgte.

Erklären lässt sich diese zweite, von der Erprobung nicht-schöngeistiger bzw. belletristischer, sondern stark an visuelle Medien gekoppelter Prosagattungen (Landschaftsbuch, Reisebericht) charakterisierte Entwicklungslinie mit der Suche nach einem Echtheitseffekt.¹³ Man missverstehe das Wort nicht: Echtheit bedeutet nicht die realistische Entsprechung des

5 Cf. Michels Brief an Hugo von Hofmannsthal v. 31.05.1902. In: Concetti 2005, p. 51.

6 Michel, Robert: Aus eigener Werkstatt. Unveröffentlichtes Typoskript. In: Österreichisches Literaturarchiv, Nachlass Robert Michel, 125/W408, p. 12f.

7 Cf. Michel, Robert: *Die Verhüllte*. Berlin: S. Fischer 1907. Zu einer kritischen Würdigung cf. Concetti, Riccardo: Der gerettete Orient. Zu Robert Michels Novellensammlung *Die Verhüllte*. In: Müller-Funk, Wolfgang/Wagner, Birgit (Hg.): *Eigene und andere Fremde. »Postkoloniale« Konflikte im europäischen Kontext*. Wien: Turia + Kant 2005 (kulturwissenschaften 8.4), pp. 195-205.

8 Im November 1907 entsteht z.B. in Mostar das Drama *Mejrima* (Berlin: S. Fischer 1909), eine Bearbeitung der Kurzgeschichte *Vom Podvelež* (in: Michel 1907, pp. 107-135).

9 Hofmannsthal bescheinigte Michel »eine nicht in erster Linie dramatische Begabung«. In: Concetti 2005, p. 95.

10 Michel, Robert: *Mostar*. Mit photographischen Aufnahmen von Wilhelm Wiener. Prag: Bellmann 1909.

11 Cf. Michel 1912.

12 Max Bucherer (1883-1974), aus Basel stammend, zählte zum Freundeskreis Hermann Hesses und wohnte von 1904 bis 1909 in dessen Nähe in Gaienhofen am Bodensee; er wurde v.a. durch seine Holzschnitte bekannt. Cf. Apel, Ursula (Hg.): *Hermann Hesse: Personen und Schlüsselfiguren in seinem Leben*. Bd. 1. München et al.: Sauer 1989, p. 116.

13 Diese Begriffswahl, die zugegebenermaßen nicht durch Originalität hervorsteht, geht auf ein kritisches Urteil Hofmannsthals über Michels Lustspiel *Der weiße und der schwarze Beg* (Berlin: S. Fischer 1917) zurück: »Hier ruht fast alles auf einer absoluten Naivetät, die durch ihre Echtheit bezaubert.« In: Concetti 2005, p.108.



14 Eco, Umberto: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993. Milano: Bompiani 1995, p. 11 definiert den »Modell-Leser« als »Lesertypologie«, »die der Text nicht nur als Mit-Bedeutungsträger vorsieht, sondern die er auch hervorzubringen sucht«. [Übers. RC].

15 Michel 1909, p. 63.

16 In anderen Texten kommt Michel ausführlicher auf diese Gründungssage zurück, cf. Michel 1909, p. 61.

Dargestellten mit den objektivierbaren (sozialen, wirtschaftlichen, politischen etc.) Zuständen im Lande. Vielmehr verweist sie auf ein für die Leser geltendes Paradigma in der Wahrnehmung des Fremdlandes, das wesentlich von der legitimierenden Instanz des Autors bestimmt ist. Was heißt das aber genau? Um das semiotische Geflecht zu erkennen, das hinter dem Echtheitseffekt steht, ist zunächst der Fragestellung nachzugehen, welche Leser – besser: »welche Modell-Leser«¹⁴ – die Texte aus den Bänden *Mostar* und *Fahrten in den Reichslanden* voraussetzen? Die ausdrückliche Antwort hierauf findet sich auf der letzten Seite des ersteren Buches, wo sich der Autor genötigt fühlt, dem abgeschlossenen letzten Kapitel noch einen Anhang beizufügen, und zwar:

Es ist geradezu unerklärlich, daß über die Bedingungen einer Reise durch Bosnien und die Herzegowina meist noch die falschesten Ansichten bestehen. Selbst in Österreich-Ungarn stößt man manchmal auf Mißtrauen, daß der Reisende in diesen Ländern alle erwünschten Bequemlichkeiten vorfindet und auch abseits der Bahnlinien sein Leben gewiß keinen ungewöhnlichen Gefahren aussetzt.¹⁵

Im Lichte dieses Schlusses erweist sich das Ziel des Buches als dasjenige, die wenig begeisterten Österreicher (und im Allgemeinen die deutschsprachige Welt) für die Schönheiten Bosnien-Herzegowinas zu gewinnen, indem breite Landstücke einladend beschrieben, Sitten und Bräuche erklärt und volkstümliche Geschichten erzählt werden. Mithin wird deutlich, dass Michel nichts anderes als (potenzielle) Touristen für seine Modell-Leser hält. Was kaum wunder nimmt, bedenkt man, dass diese Texte chronologisch in die Zeit der europäischen *belle époque* einzuordnen sind, als sich erste Anfänge des Massenfremdenverkehrs abzuzeichnen begannen. Aber hatten wir das denn nicht ohnehin schon geahnt? Führt man sich die Szene an der Buna-Quelle noch einmal vor Augen, so ist kaum zu übersehen, dass die deutschen Gäste mit ihrem unqualifizierten Benehmen eigentlich eine Art überspitztes Konterfei dieser ebenfalls nicht ganz wohlmeinenden Modell-Leser darstellen. Auch wird jetzt lesbar, dass die spezifischen semiotischen Funktionen der Touristen (als Figuren im Text) und jene der Leser (als externe Teilhaber an der Textsemiose) aufeinander verwiesen werden und ineinander greifen – freilich ohne sich völlig zu decken. Zwischen die einen und die anderen tritt nämlich die alles überwachende und reglementierende Textfunktion des auktoriellen Erzählers. Denn erst wenn man das zwischen Lesern bzw. Touristen (innerhalb und außerhalb der Erzählung) und Erzähler erzeugte Spannungsfeld beleuchtet, versteht man, was es für eine Bewandnis hat mit der Behauptung, der Echtheitseffekt sei ein von der Instanz des Autors kontrolliertes Wahrnehmungsparadigma. Evident wird dieses Spannungsfeld in der eingangs zitierten Szene: Michel nimmt ohne Zögern die Aufgabe, die Sommerfrischler auf ihrer Autotour zu begleiten, an – hat ja für ihn die Gegend keine Geheimnisse mehr: Er kennt sowohl ihre Geschichte als auch alle tradierten Sagen und Mythen. Trotz alledem hat er bei weitem nicht die volle Kontrolle über die Situation: Er sitzt nicht am Steuer des Autos, sondern ist nur Beifahrer und lediglich für die Richtungsweisung zuständig. Nur eines steht vollständig in Michels Macht: Er kann frei darüber bestimmen, ob er den Deutschen sein Wissen mitteilt oder nicht und nützt diese Autorität aus, um sie – ihr Benehmen quasi vorwegnehmend – zu bestrafen und sich selbst ins bessere Licht zu stellen. Bei näherer Betrachtung entgeht einem auch die Ambivalenz im Verhalten des Erzählers nicht: Schreibt er einerseits, dass er die Touristen in ihrer Unwissenheit über die mythische Geschichte des Klosters beließ, so versäumt er es andererseits nicht, den Lesern klare, wenn auch flüchtige, Hinweise darauf beizusteuern.¹⁶ Dieser doppelten Haltung – ein Nicht-Sagen auf der Ebene der Erzählung gegenüber einer Art Aufholen der Rede auf der Erzählebene – muss hohe Relevanz beigemessen werden, denn sie dient dazu, das Gewicht auf den Standpunkt des Autors zu verlegen, also auf die semiotische Funktion von Informationskanal und Legitimierungsinstanz, die Michel für sich bereits im Text als erzählende Hauptfigur beansprucht: Ihm gelingt die Überzeugung, dass er allein über die nötige kulturelle Kompetenz verfügt, um Fremden (unabhängig davon, ob sie als Reisende in der Narration vorkommen oder als Leser in den Text einbezogen werden) durch seine Anwesenheit (physische Präsenz vor Ort bzw. symbolische im Text als Erzähler) das Land zu zeigen. Dieser Reiseführer-Gestus des Erklärens oder auch Nichterklärens wird hier mit Echtheitseffekt umschrieben: Ein vom Autor gesteuertes Wahrnehmungsparadigma, außerhalb dessen es keine – außer einer geradezu katastrophalen! – Begegnung mit dem Land zu geben scheint.



17 Michel 1912, p. 139.

18 Jean-Didier Urbain: *Sémiotiques comparées du touriste e du voyageur*. In: *Semiotica* 58 (1986), pp. 268-286, hier p. 271.

19 *Ibid.*, p. 268.

20 Michel 1912, p. 139f.

Ebenfalls aufzuzeigen ist, in welchem Referenzfeld der Echtheitseffekt zum Tragen kommt. Anders ausgedrückt: Es muss noch erklärt werden, wie sich dieser so häufig beschworene konkrete Bezug zum Land artikuliert, in welchen historisch-soziologischen Kontext er eingebettet ist. Wie immer kann man sich nur an den Texten orientieren: Aus den analysierten Passagen ist leicht ersichtlich, dass Michels Produktion von Landschafts- und Reisebeschreibungen keineswegs wissenschaftliche – etwa geografische oder anthropologische – Ziele verfolgt. Auch handelt es sich nicht um abenteuerliche Reisetagebücher etwa über ferne, völlig unerforschte Länder, sondern eher um impressionistische Reiseskizzen aus für jedermann erreichbaren Teilen Europas. Kennzeichnend für diese Texte hingegen ist der eng geschnürte Knoten, der die literarische Beschwörung Bosnien-Herzegowinas mit einer regelrechten Einladung zur Besichtigung des Landes verbindet. Diese eigentümliche Verschränkung von Literatur und Tourismus wurde bereits weiter oben angesprochen, bei der Einführung des Begriffs vom Modellleser. Hier sei allerdings noch deutlicher darauf hingewiesen, dass es sich dabei um eine durchaus problematische Kontamination handelt, die dementsprechend in den Texten fast ausnahmslos unterhalb des Expliziten verbleibt und ausschließlich da zur Sprache gebracht werden kann, wo das moderne Tourismus-Phänomen auch angeprangert wird. Ganz deutlich wird dies im folgenden Zitat aus *Notizen von der Korpschulreise*:

Wir begegnen ein großes Automobil, das vollbesetzt ist von Japanern. Also auch die Japaner reisen schon nach Bosnien, nur die Österreicher immer noch nicht. | Ich wäre der Letzte, der in die Reichslande Reisende locken wollte nur des bloßen Fremdenverkehrs und seiner landläufigen Vorteile wegen. Im Gegenteil, schon vor vielen Jahren [...] hätte ich es am liebsten an allen Eingängen Tafeln angebracht mit der Aufschrift: Fremden ist der Eintritt verboten.¹⁷

Ist die Michel zugeschriebene literarische Entdeckung Bosnien-Herzegowinas untrennbar verbunden mit der Anwendung exotischer Narrative und ihrer Rückprojizierung auf die Wirklichkeit, so wirkt die Präsenz des Touristen überall, selbst in der Wirklichkeit, völlig fehl am Platz. In seiner strukturalistischen Studie hat Jean-Didier Urbain über den »statut actantiel«¹⁸ des Touristen in der Reiseliteratur reflektiert. Er stellt fest, dass in der europäischen Kultur eine tiefe Schlucht den »voyageur« vom Touristen trennt. Letzterem wird schlechtweg »Verfälschung der Reise, die von der betrügerischen Nachahmung und vom Verfall einer mythischen Handlung herrührt«¹⁹ vorgeworfen: Genau das, was dem Echtheitsdiskurs zuwider läuft – dem Anschein nach. Wie wir nun wissen, teilt Michel einen solchen Gemeinplatz voll und ganz: Er setzt bei seinen Lesern (bzw. Touristen) kulturelle Inkompetenz, Unwissenheit und grundlegende, von krassen Vorurteilen gespeiste Interesselosigkeit voraus. Trotzdem ist und bleibt das erklärte Ziel seiner Bücher, diese Leute nach Bosnien-Herzegowina zu locken. Warum bloß? Lesen wir an derselben Stelle wie vorher weiter:

Dann sah ich aber, daß diesen Ländern eine neue Entwicklung beschieden war und daß diese Entwicklung vor sich ging ohne genügende Rücksicht auf die Eigenart der Länder und ohne hinreichende Schonung des schönen Alten, das man da vorgefunden hatte. Man respektierte nur die Religionen des Volkes. Aber [i]st es [...] nicht auch eine Verletzung des religiösen Gefühles, wenn um eine Moschee herum [...] neue hohe Häuser errichtet werden von einer Art, als hätte man sie aus dem Block eines Wiener Arbeiterviertels herausgeschnitten und hingeschafft [...]? | Die Entwicklung ging unter der Allmacht einer von auswärts eingepflanzten Beamten-schaft vor sich und unter dem profitsüchtigen Interesse der Geschäftswelt. Da mangelte es häufig an Einsicht – besonders oft an künstlerischer Einsicht [...]. So hätte ein starker Fremdenverkehr eine heilsame Wirkung gehabt, ähnlich wie in Italien die tausendäugige Kontrolle durch die Reisenden immerhin von guter Einwirkung war auf die Erhaltung der Kunstschatze.²⁰

Nun wird verständlich, warum Michel sich an einer ideellen Förderung des Fremdenverkehrs beteiligt. Er bedarf der Touristen als Garanten einer Erhaltungsaktion, die quasi als museale Zurichtung des Fremdlandes gedacht wird. Bemerkenswert ist dabei, dass das touristische Phänomen als ein sozialpolitisches Wirkungsfeld dargestellt wird, an dem ähnliche Kräfte am Werk sind wie jene, die man heute im sogenannten *heritage tourism* erkennt. Dieses wird als kulturelles Zeichensystem mit wirtschaftlicher Durchsetzungskraft verstanden, bei dem vorgefundene Objekte ausgewählt und zu geschichtlich signifikanten Bildern gemacht werden, die Träger eines Erbes sind. Um solche Bilder wird innerhalb wie außerhalb der

21 Frei ziti. n. Simonicca 2004, p. 48f.

22 Ibid., p. 48.

23 Ibid., p. 23.

einheimischen Gemeinschaften verhandelt und gestritten, ohne dass dabei ihre symbolische Tragkraft völlig zurückgedrängt würde: Vielmehr wandelt sich diese unter Umständen zur ökonomischen Ressource und setzt eine Kulturwirtschaft in Gang.²¹ Den Schnittpunkt mit den bisher gewonnenen Erkenntnissen über die Zentralität der auktorialen Erzählerrolle bildet die Tatsache, dass auch die Dynamik des *heritage tourism* nicht ohne »ein Auge: eine Lesart, die Vergangenheit mit Gegenwart verbindet«²² auskommen kann. Denn der Fremdenverkehr ist »ein Erzeugungsprozess von Bildern, Handlungen und Räumen, die Besonderheiten benötigt (›Sehenswürdigkeiten‹), welche die Reise- und Sehlust zu erregen wissen«.²³ Diesem Prozess ist ein Kulturvermittler, als der sich Michel in seinen Texten gebärdet, unentbehrlich: Bedeuten die Touristen mit ihrem Betragen eine Gefährdung der exotischen Lesbarkeit des Fremdlandes – oder seiner kulturellen Integrität, was in der Reaktion des Derwisches mitschwingen mochte –, so ist das »Auge« Michels (und seine Feder) diejenige Instanz, die allen Banalisierungsschüben zum Trotz für die Erhaltung der Echtheit des Landes bürgt. Im Lichte des *heritage tourism* ist jedoch Echtheit definierbar als verhandlungsfähiges Gefüge von Sehenswürdigkeiten. Sie ist somit dem Tourismus alles andere als entgegengesetzt, vielmehr ihm dienlich.

III.

24 Cf. Michel 1909, p. 63.

25 Ibid., p. 13.

26 Ibid., p. 22.

27 Ibid., p. 46.

28 Ibid., p. 26.

Die Überlegungen, die bisher rund um das Schlüsselwort der Echtheit angestellt wurden, dienten dazu, den schwindenden Begriff enger einzukreisen: Einerseits (semiotisch) als ein von der Autoreninstanz vorgegebenes literarisches Wahrnehmungsschema, andererseits (unter Einbezug der Wirklichkeitsreferenz) als ein System von kollektiven Bildern und Räumen, die in einem Prozess der sozialen Verhandlung, in dem der Kulturvermittler auch seine spezifische Rolle zu spielen hat, touristisch aufbereitet werden. Immer wieder tauchen dabei optische Metaphern auf, die beinahe spontan auf den Ausgangspunkt der Analyse zurückzuführen scheinen, auf jenes von Michel beschworenes »Ge-Bilde«, das er aus den »neugewonnenen Ländern« zu gestalten gedachte. Und hier ist der Zeitpunkt gekommen, uns konkreter anzusehen, was es mit diesen »Gebilden« auf sich hat.

Im Zusammenhang mit der Erwähnung der Buchpublikationen *Mostar* und *Fahrten in den Reichslanden* wurde bereits darauf hingewiesen, dass Michels Gestaltungs- und Abbildungsdrang im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aus dem Gebrauch von Fotografien im ersten Falle und von lithografischen Zeichnungen im zweiten resultierte. Welche Ratio liegt nun dieser medialen Strategie zugrunde? Nur schwerlich könnte man behaupten, dass Michel dabei Dokumentationsziele verfolgte. Ganz im Gegenteil: Der Nutzen der Abbildungen liegt ganz und gar in der Poetik des Echtheitseffektes, wie sie weiter vorn dargelegt wurde. Denn Zweck dieser Abbildungen – und diese Eigenschaft überträgt sich wohl auch auf die Texte – ist es, ein einladendes Bild des Fernlandes heraufzubeschwören, um dabei den Lesern eine touristisch-ästhetische Genugtuung zuteil werden zu lassen, die aber erst vor Ort zum vollen Genuss werden kann. Folgerichtig sind es Bilder, die sich als desto echter bewähren, je künstlicher (und künstlerischer) sie durch Eingreifen, Ein- und Zurichten des Vorgefundenen konstruiert sind. Weshalb es auch nicht verwundert, dass die Fotos gekonnt inszenierte idyllische Landschaften zeigen (*Herzegowinische Hirtin*²⁴), bzw. bedeutende Denkmäler (*Die Alte Brücke von Süden gesehen*²⁵) oder Alltagsbilder, die zum Großteil als vom Schriftsteller (und/oder seinem Fotografen) nachgestellt wirken (auffällig in den Bildern *Stickende Mohammedanerin*²⁶ oder *Ein alter Hof*²⁷) – oder zumindest von der Situation des Fotografierens beeinflusst wurden, wie etwa beim Foto mit dem Titel *In der Čaršija*²⁸, wo eine Figur direkt in die Kamera blickt.

Das *Mostar*-Experiment, die Aussagekraft deskriptiver Texte durch Fotografien zu steigern, wiederholte Michel in den folgenden Jahren nie mehr. Vielleicht glaubte er, das Thema für sich und seine Leser ausgeschöpft zu haben, und fand an der Idee, weitere Landschaftsbücher zu schreiben, keinen Gefallen mehr. Durch Belege und Zeugnisse bekräftigt ist diese Rekonstruktion jedoch nicht. Hingegen dokumentiert seine Produktion aus den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg und darüber hinaus mit aller Deutlichkeit, dass ihn bosnisch-herzegowinische Themen alles andere als langweilten. Auch die Vielfalt der Medien, zu denen der Autor im Laufe der Jahre griff, ist beeindruckend: Fotografie, Lithografie, Theater, Opernlibretto, Roman und Film – alle so sehr voneinander verschieden, dass man von einer regelrechten Medienneugier sprechen kann. So gesehen ist es auch nicht allzu gewagt anzunehmen, dass das Fallenlassen der Fotografie auf ein Unbehagen an ihr zurückzuführen ist. Die Gründe dafür liegen vermutlich



29 Diese Reaktion stellt durchaus kein Unikum dar, sondern entspricht einem Topos, der in den anthropologischen Berichten über die Begegnungen der Europäer mit den so genannten Naturvölkern häufig wiederkehrt. Auch scheint das abwehrende Verhalten vor der Kamera kulturübergreifend zu sein und in der Vorstellung begründet zu liegen, eine Fotografie bedeute, qua verdinglichtes Menschenbild, das zum unkontrolliert von Dritten handhabbaren Gegenstand reduziert wird, eine Lebensgefährdung für den Abgebildeten, als läge die Seele wirklich wehrlos im Bild gefangen. Cf. dazu Theye, Thomas (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München, Luzern 1989., pp. 8-59, wiederabgedr. in: <http://www.mediaculture-online.de>

30 Cf. Sonntag, Susan: *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1977.

31 Solche Funktionen nehme das Medium an bei den Fotografen des Fin-de-Siècle, wie etwa Wilhelm von Gloeden, dem Baron Adolf de Meyer oder Cecil Beaton, cf. Alinovi, Francesca: *La fotografia: illusione della realtà*. In: Dies.: Claudio Marra: *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Bologna: Il Mulino 1981, p. 101.

32 Ibid.

33 Cf. Michel 1912, pp. 7-44.

34 Ibid., p. 10f.

35 »Als aber die Reise über den Iwansattel in das herzegowinische Karsthochland weiter ging, war ich von der Tragik dieser aufgerissenen Kalksteingebirge nicht weniger ergriffen als von der gewaltigen Schönheit des Laufes der grünen Narenta.« In: Michel Robert: *Mein Weg als Dramatiker*. Unveröffentlichtes Typoskript. In: Österreichisches Literaturarchiv, Nachlass Robert Michel, 125/W406, pp. 9-10. Im Folgenden als MWaD zitiert.

36 Michel 1912, p. 11.

37 Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, pp. 68-126

38 Cf. Michel 1912, p. 21f.

39 In *Alte Brücken in Bosnien und der Hercegovina* zitiert Michel in voller Länge das Volkslied *Die Erbauung der Višegrader Brücke* in der Übersetzung von Kosta Hoermann (K.H.: *Narodne pjesme Muhamedovaca*. Sarajevo, Landesdr. 1888), cf. Michel 1912, pp. 23-29. Generell

in jenen Stärken des Mediums, die auch seine Schwächen sein können. Denn für die Fotografie charakteristisch ist unzweifelhaft, dass sie mit überwältigender Unmittelbarkeit das wieder- und preisgibt, was sie darstellt – als wären die Filter, die sie zwischen die Wirklichkeit und deren Reproduktion ja auch schiebt, viel zu durchsichtig und dünn. Man denke an die Reaktion des Klosterherrn auf den Anblick der Kodak in der Eingangsszene:²⁹ Offensichtlich wohnt der Aktion des Fotografierens und dem Objekt der Fotografie selbst etwas – wie Susan Sonntag schreibt – »Prädatorisches«³⁰ inne. Zudem ist die Fotografie nicht nur ein gefährliches Duplikat der Wirklichkeit: Auch wenn sie als illusionistische *camera obscura* verwendet wird, die alte oder zugeschüttete Erinnerungsbilder frei legt,³¹ droht die Gefahr, in die Banalität der Wirklichkeit zu verfallen und zu einer »unerschöpfliche Produktionsstätte von Stereotypen«³² zu entarten.

Möglicherweise hatte Michel solche Gedanken im Sinne, als er, die Suche nach »Gebilden« nicht unterbrechend, für *Fahrten in den Reichslanden* (1912) ein Medium aussuchte, das ebenso mimetisch sein kann wie die Fotografie, jedoch taktvoller, beinahe zurückhaltend. Diesen Eindruck gewinnt man zumindest bei der Betrachtung der von Max Bucherer stammenden Zeichnungen, die Michels Reiseessay *Alte Brücken in Bosnien und der Hercegovina*³³ schmücken. Die Bilder scheinen die landschaftlichen Bestandteile zu verinnerlichen, ohne jemals dabei an Wirklichkeitstreue einzubüßen: Wenige Bleistiftzüge gehen quer durch die Zeichnungen, spannen sich schwer wie Steinblöcke von Rand zu Rand, überwölben breite, schwach schattierte oder weiße Felder und zeichnen die majestätischen Brücken nach, die kühn über die ungebärdigen, harschen Gewässer des Karstlandes errichtet wurden, um sie auf Jahrhunderte zu meistern. »Viele Menschen wissen wohl eine Brücke [...] in ihrer Zweckmäßigkeit oder in ihrer Schönheit zu bewundern«, schreibt Michel. »Aber erst vor einer Brücke in Bosnien oder der Hercegovina wäre es ihnen vielleicht beschieden, das Wunderbare einer Brücke ganz zu begreifen.«³⁴ Keine Fotografie hätte je die architektonische Kühnheit etwa der Mostarer Brücke, in ihrer Größe – und auch »Tragik«³⁵ – als »das Ergebnis [eines] Aufwandes an seelischen Kräften«³⁶ zeigen können. Somit fällt Bucherers Zeichnungen die Rolle zu, die Sehenswürdigkeiten aus dem engen Rahmen touristischer Echtheit heraus zu lösen und in eine höhere Wertewelt zu transferieren, die hier Michel mit dem Begriff »wunderbar« zu umschreiben versucht.

Weil das Wunderbare immer nur aus dem Mythos hervorgeht, versteht man auch, warum sich Michels topografischen, architektonischen und volkstumsgeschichtlichen Erörterungen über die alten bosnisch-herzegowinischen Steinbrücken nicht nur auf das Visuelle beschränken konnten, sondern förmlich nach Erzählungen verlangten: Als würden jene imposanten Baudenkmäler, wenngleich allein schon ihres stummen Daseins wegen faszinierend, dennoch erwarten, auf die mythologische »Bedeutsamkeit«³⁷ der Volksüberlieferung rückbezogen zu werden (und dabei auch als *Erbe/heritage* lesbar gemacht, wie die Steintafel an der Višegrader Brücke, die gedeutet, übersetzt und im Text wiedergegeben wird³⁸). So erweitert Michel seine Landesbegehung stets mit Sagen, Gründungsgeschichten und sogar epischen Volksliedern³⁹, die sich auf das Textganze so auswirken, dass sie eine grundlegende Tendenz zum Wechsel von der Mimesis zur Diegese, vom *showing* zum *telling*, offenkundig machen. Diese unverkennbare Neigung zum Narrativen gelangte 1915 zur Reife, als bei Samuel Fischer in Berlin *Die Häuser an der Džamija*⁴⁰ erschien, ein kurzer, aber beachtenswerter Roman, der von Hofmannsthal zurecht als Michels »Meisterstück«⁴¹ bezeichnet wurde. Der Autor war mindestens seit 1911 mit Thema und Stoff des Buches beschäftigt, als er an dem (unveröffentlichten) »Drama für Musik« *Muharem der Christ*⁴² arbeitete. Diese Komödie hinterließ unübersehbare Spuren im Roman:⁴³ z.B. thematisch (allem voran das Klischee der Doppelverlobung), oder generell in der beschaulichen Erzählhaltung, die einem stets versichert, dass alles sich zu guter Letzt zum Guten wenden wird. Indessen hätte keine Komödie all jene Ingredienzien aufzunehmen und zu vermengen vermocht, mit denen Michel sein Romanrezept vollbringt. Denn im Unterschied zu den von äußerlichen Eindrücken Bosnien-Herzegowinas ausgehenden Novellen der Jahrhundertwende übernahm Michel in diesem Text viel von den Recherchen, die er bei den Vorstudien zu seinen Sachbüchern durchgeführt hatte. Die Parallelen sind frappierend und ziehen sich durch das ganze Buch. Zuallererst beeindruckt, dass der Schauplatz des Romans – ein Haufen Häuser, die um die Dorfmoschee, die Džamija, geschart sind – ausgerechnet bei der Quelle der Buna liegt: Auch wenn das Dorf namenlos bleibt (die Entrückung der Sehenswürdigkeiten ins Ungewisse ist nötig, um sie vor der direkten touristischen Vereinnahmung zu schützen), handelt es sich vermutlich um Blagaj, die alte »Residenzstadt der slawischen Herzöge des Landes«, unweit der Buna-Quelle.⁴⁴ Ferner wurde eine Fülle ethnografischen Grundwissens zu

ist für Michels Erkundung Bosnien-Herzegowinas bezeichnend, dass sie zuerst mit den Büchern anfängt, u. zwar mit jenen Büchern, die von österreichisch-südslawischen Gelehrten aus der Zeit nach der Okkupation stammen; das dadurch erworbene Wissen wird danach als erworbenes Bildungsgut an der Wirklichkeit des Gebiets erprobt, um schließlich in den Texten wiederverwertet zu werden: Wiederum in den *Alten Brücken* liest man: »Unsere Nachforschungen in Büchern gemäß hatten wir in der südlichen Hercegovina vor allem noch in Stolac und Trebinje zu suchen.« In: Michel 1912, p. 40.

40 Cf. Michel Robert: *Die Häuser an der Džamija*. Berlin: S. Fischer 1915. Neuaufl.: Graz: L. Stocker 2004.

41 Hugo von Hofmannsthal an Michel v. 14.06.1913. In: Concetti 2006, p. 104.

42 Cf. Concetti, Riccardo: Der Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel 1898-1929. Historisch-kritische Ausgabe. Wien: Diss.[masch.] 2003, p. 317.

43 Der Roman spielt in der Herzegovina, einige Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieg. Muharrem Mandić ist ein junger Mann der, als Waisenkind ins Haus des Steinmetzen Nurija Sekirija aufgenommen, dort als Hirte dient. Sohn christlicher Eltern und getauft, wird er von allen für einen Muslim gehalten. Der kinderlose Nurija will ihn an Sohnes Statt annehmen und mit Aiša, der Tochter des reichen Jašarbegović, vermählen. Doch Muharrem verliebt sich in die blonde Christin Katica. Um sie zu haben, bekennt er sich zum Christentum, läuft aber dabei Gefahr, von den muslimischen Dorfbewohnern gesteinigt zu werden. Doch der alte Hodža Adem Jazvin hält die aufgebrachte Menge davon ab, vielmehr mahnt er zur Toleranz und rät Nurija, Muharrem nicht aus seinem Dienst zu entlassen. Inzwischen kehren die Freunde Muzir, ein Muslim, und Boško, Christ, aus der amerikanischen Emigration ins kleine Dorf heim. Muzir verliebt sich in Aiša, die seine Liebe erwidert. Er bittet den strengen und eifersüchtigen Vater um ihre Hand, der aber nicht darin einwilligt. Daher fasst Musir den Entschluss, die Geliebte zu entführen. Auch dank der Hilfe Božkos und Muharremes glückt die abenteuerliche Aktion. Am Ende finden beide Paare, Muharrem und Katica, Muzir und Aiša, ihr Liebesglück.

44 »Nach der Einwanderung der Slawen, deren Fürsten ihre

Sitten und Bräuchen, Glauben und Aberglauben der verschiedenen ethnisch-religiösen Gruppen der Herzegovina verwertet: So ist z.B. die Episode, in der sich die muslimische Habibija, die Mutter des Amerikaheimkehrers Muzirs, zum reichen Jašarbegović begibt, um für ihren Sohn um die Hand seiner Tochter Aišas zu werben,⁴⁵ gänzlich der Schilderung verpflichtet, die man bei Anton Hangi⁴⁶ nachlesen kann. Ebenso stammt der Zauberspruch, den Aiša rezitiert, um den Namen ihres Bräutigams zu erfahren,⁴⁷ aus einer Abhandlung in den *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina*, die von 1893 bis 1916 im Landesmuseum Sarajevo herausgegeben wurden.⁴⁸ Dieser Reichtum an Fachwissen über Bosnien-Herzegowina wirkte so stark und überzeugend, dass Leopold von Andrian, der befreundete Schriftsteller und Diplomat, nach Lektüre des Manuskripts schrieb: »Es findet sich ungemein viel Interessantes über das Land und die Leute darin«,⁴⁹ als meinte er wirklich, ein ethnografisches Buch und keinen Roman gelesen zu haben.

Aus diesen wenigen Erörterungen wird ersichtlich, dass sowohl *Die Häuser an der Džamija* als auch die oben besprochenen Werke im Grunde aus ein- und derselben Inspiration hervorgehen. Hier wie dort entwickelt sich Michels literarischer Einfall in Textformen, die mittels verschiedener medialer Strategien auf die ethnografisch untermauerten Heraufbeschwörung einer geschlossenen, »ungewöhnlich[en] und gewöhnlich[en], fremd[en] und zugleich heimlich[en] und Zutrauen erweckend[en]«⁵⁰ Welt hinstreben. Hier wie dort werden wir mit einer klaren Neigung zur Idylle, zum »Wunderbaren« konfrontiert. Dass nun im Roman jenes Ungeheimheiten ausgleichende Wechselspiel zwischen Text und Abbildung, das in *Mostar und Fahrten in den Reichslanden* die Illusion einer orientalisches lieblichen Landschaft suggerierte, aufgegeben werden musste,⁵¹ heißt noch lange nicht, dass dieselben Aufgaben nicht von anderen Zeichensystemen übernommen werden konnten. Das Gegenteil ist der Fall. Durch die Konzentration ausschließlich auf die Mittel der Erzählkunst gelingt es Michel erst recht, erfolgreich eine Poetik der Worte durchzusetzen, die Bilder heraufbeschwört, die »naturhaft« und »Reinheit [...] zurückstrahlen[d]«⁵² sind, um es erneut mit Hofmannsthal zu sagen. Dass in dieser Vorstellungswelt jeder Störfaktor – jeder Eindringling, sei er ein dunkelhafter deutscher Tourist oder ein österreichischer Offizier – ausgetilgt wird, versteht sich von selbst, soll doch der Roman am Ende »episch«⁵³ wirken, wie Moritz Heimann, der Lektor des Fischer-Verlags, ihn bezeichnete. Episch ist durchaus kein unangebrachtes Beiwort für einen Text, der so konzipiert wurde, dass die bosnischen Sagen in ihn eingearbeitet worden sind, und dessen Hauptfigur, Muharrem, in einigen Aspekten Ähnlichkeiten hat mit Meho, dem Erbauer der Ziegenbrücke (Kozija ćuprija) über den Fluss Miljacka bei Sarajevo, den Michel mit Mehmed Paša Sokolović identifiziert, dem Erbauer der Višegrader Brücke.⁵⁴ Epik ist schließlich bei Michel der Fluchtpunkt der Poetik der Echtheit, es ist sein persönlicher Beitrag, das kulturelle Erbe Bosnien-Herzegowinas, das er verheerenden Modernisierungs- und Hybridisationsprozessen ausgesetzt wusste, als idyllische Fantasiewelt in den sozialen und wirtschaftlichen Kommunikationsraum der Literatur zu integrieren

Zum Schluss dieses Beitrags seien noch einige Worte zu den beiden Filmen angefügt, die Michel im Sommer 1918 machte. Michel trug sich sehr früh, bereits vor dem Krieg, mit Gedanken, aus seinen bosnischen Stoffen Filme zu drehen (bzw. drehen zu lassen). Seine Pläne gelangten jedoch erst im Juni 1918 zur Verwirklichung, als zwei Filme im Auftrag des Armeekommandos für das Kriegspressequartier entstanden: *Die Wila der Narenta* und *Der Schatzgräber von Blagaj*.⁵⁵ Der Autor verfolgt auch mit seinen Streifen dieselben Ziele, die bisher anhand der fiktionalen und nicht-fiktionalen Werke ausgemacht wurden: Sie wollen in erster Linie eine schwindende Welt dokumentieren.⁵⁶ Darüber hinaus greifen sie auch auf ein Zusammenwirken von Originalaufnahmen und nachgestellten Szenen zurück; der Drehort war nämlich in »den Schluchten der Narenta und dem bosnischen Museum«. ⁵⁷ Und schließlich sind sie auch touristisch zu verstehen als Ersatz für die Reise.⁵⁸ Es ist nur leider so, dass durch das recht ungelenke regietechnische Vermögen aus der Zeit des Ersten Weltkrieges das, was hier argumentiert wurde, *ad absurdum* geführt wird. Denn die positive Wirkung der Michel'schen bosnisch-herzegowinischen Orientbilder (und somit auch ihre Legitimität) hängt vielfach von den angewandten Medien ab. Aber ein künstlerisches Reüssieren kann man diesen Produkten der Kriegsfilmkunst bei bestem Willen nicht nachsagen. Hier schlägt sich die ethnografische Fixierung Michels in einem Setting nieder, das auf der Leinwand zur klischeehaften Kulisse entartet, vor der die Schauspieler mit ihren exzessiven Burgtheatergebärden keine Illusion von echtem Milieu beschwören, sondern eventuell nur Befremden auslösen können. Auch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Kamera ziemlich dilettantisch geführt



Residenz in dem benachbarten Blagaj aufschlugen, verlor Buna alsbald an Wichtigkeit. Aus den Türkentagen hat es eine stattliche Moschee; und dabei ein schönes türkisches Landhaus, das im vorigen Jahrhundert von dem mächtigen Ali Paša Rizvanbegović aufgebaut wurde.« In: Michel 1909, p. 60.
Bemerkenswert ist ferner, dass es Michel auch hier nicht versäumt, die sufische Saga des Derwishes Sarih Saltik, diesmal als von einem Guslar gesungen, zu erzählen, cf. Michel 1915, pp. 129-132.

45 Cf. Michel 1915, p. 152.

46 Cf. Hangi, Anton: Die Moslim's in Bosnien-Hercegovina. Ihre Lebensweise, Sitten und Gebräuche. Autorisierte Übers. v. Hermann Tausk. Sarajevo: Daniel A. Kajon 1907, p. 193f. Auf die Bedeutung dieses Buches weist Michel eigens hin: »Fürwahr, Österreich-Ungarn sollte Hangi für dieses Buch nicht weniger dankbar sein als etwa Europa einem Lafcadio Hearn für seine Bücher über Japan.« In: Michel 1909, p. 31.

47 Cf. Michel 1915, p. 60f.

48 In: Lilek, Emilian: Volksglaube und volkstümlicher Cultus in Bosnien und der Hercegovina. In: Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina 4 (1896), pp. 401-492, hier p. 480.

49 Leopold von Andrians Brief an Michel v. 21.05.1913. In: Concetti 2003, p. 293.

50 Hugo von Hofmannsthal an Michel v. 14.06.1913. In: Concetti 2005, p. 104.

51 Natürlich wollte Michel auch Illustrationen haben, jedoch stieß sein Wunsch auf die Opposition des Verlegers Samuel Fischer, cf. Concetti 2003, p. 294.

52 Hugo von Hofmannsthal an Michel v. 14.06.1913. In: Concetti 2005, p. 104.

53 Undatierter Brief Moritz Heimanns an Michel: »Die Dichtung wird in ihrer nüchternen Sachlichkeit, mit dem sie den sehr reinen Stoff: einfachstes menschliches Dasein mit seinen schlichtesten Motiven darstellt, fast homerisch und unpersönlich, Epik im eigentlichsten Sinne.« In: Österreichisches Literaturarchiv, Nachlass Robert Michel, 125/B629.

54 Cf. Michel 1912, pp. 17-20

55 Cf. Michel Robert: Mein erster Film. In: Neue Freie Presse v. 02.05.1919, pp. 1-3. Von den zweien ist bis dato nur ein Streifen

wurde, so, wie die Kodak⁵⁹ in der Hand des Deutschen aus der Anfangsszene im Grunde auch stümperhaft gehandhabt worden war. In gewisser Weise könnte man pointiert sagen, hat sich hier Michels Echtheitspoetik, die auf die Statuierung eines gegen jede von außen kommenden Verletzung gefeiten Bosnien-Herzegowinas hinauslief, auch ohne den Autor bewährt, hat sich ja das Land diesmal geweigert, sich fotografieren zu lassen – nicht anders als der empörte Klosterherr an der Buna-Quelle.

aufgefunden worden. Der Film *Der Schatzgräber von Blagaj*, wurde in der *Cinémathèque Suisse* restauriert und ist dort aufbewahrt. Ich danke Reto Kromer (*Cinémathèque Suisse*) für den Hinweis.

56 »Ja, als in dieser jugoslawisch-morgenländischen Welt allerlei Veränderungen einsetzten, die das zauberhafte Bild von einst allmählich zu übertünchen begannen, erkannte ich erst so recht die Wichtigkeit des getreuen Festhaltens.« In: MWaD, p. 13.

57 In: Dietrichstein 1918, p. 6, Hervorh. RC.

58 »Ermöglicht uns doch der Kinematograph, Eindrücke zu gewinnen, die sonst nur durch kostspielige Reisen und zeitraubende Touren möglich wären. Wir lernen Länder kennen, die selbst zu betreten uns vielleicht nie gegönnt sein wird, wir werden mit den Sitten fremder Völker vertraut und sind in der Lage, zu Dingen, die wir nur aus Büchern kennen, die wahre Illustration zu finden.« In: Porges, Edmund: Kinematographische Rundschau 01.02.1907, p. 1.

59 »Von Anfang an kannte die Fotografie ihre Dilettanten. Aber nur seit 1888, als George Eastman die erste Kodak in Umlauf setzte, kann man von einer Blütezeit des Dilettantentums sprechen.« In: Freund, Gisèle: *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*. Torino: Einaudi 1976 (Franz. Erstausg. 1974), p. 96, Übers. RC.

Dr. Riccardo Concetti (geb. 1976), Studium der Anglistik und Germanistik in Perugia, Doktoratsstudium an der Universität Wien, derz. Lehrbeauftragter für deutsche Literatur an der Università degli Studi di Perugia, Italien. Forschungsschwerpunkte: Wiener Moderne (Hugo von Hofmannsthal, Robert Michel), Editionswissenschaft, vergleichende Literaturwissenschaft.

Kontakt: ric-con@libero.it