

## Die Pariser Weltausstellung in slavischen Kulturzeitschriften

NEIL STEWART

Die Berichterstattung slavischer Kulturzeitschriften der Jahrhundertwende von der Pariser Weltausstellung ist ein Gegenstand, der sich konzeptionell schwer fassen läßt, und dies nicht nur, weil die fünfte *exposition universelle* als Kulturphänomen ganz unterschiedliche Disziplinen und Diskurse betraf oder weil die kaum kategorisierbare Vielfalt und die schiere Zahl der Exponate schon die meisten Zeitgenossen kognitiv überfordert haben. Das Problem liegt auch nicht in erster Linie darin, daß die von slavischen Berichterstattern verfaßten Texte insgesamt wohl weniger zahlreich sind als diejenigen deutscher, englischer oder französischer Provenienz, daß sie geographisch weiter verstreut, sprachlich disparater und in der Praxis bisweilen schwer zugänglich sind. Vor allem ist es keineswegs einfach zu sagen, was ‚slavische Kultur‘ um 1900 eigentlich ausmacht, wenn man es dabei nicht mit einem historisch-linguistischen Hinweis auf den gemeinsamen Ursprung der slavischen Sprachen bewenden lassen will, die sich immerhin schon gut tausend Jahre vor der Pariser Weltausstellung auseinanderentwickelt haben. Aller slavophilen Ideologie und panslavistischen Propaganda des 19. Jahrhunderts zum Trotz gab es um 1900 keine auf eine gemeinsame Essenz rückführbare gesamtslavische Kultur, stattdessen verschiedene slavische Kulturen in ebenso verschiedenen politisch-historischen Situationen: von der einzigen militärischen und wirtschaftlichen Supermacht Rußland und dem erst seit 1867 unabhängigen Serbien über das allenfalls formal unabhängige Bulgarien bis zu den in der zerbröckelnden Donaumonarchie auf Autonomie drängenden Tschechen, Slovaken und Kroaten, schließlich das seit 1795 unter drei Besatzungsmächte aufgeteilte Polen.

Das hier anliegende Thema läßt sich offenkundig nur auf dem Wege einer Kontrastierung ausgewählter Beispiele bewältigen, wobei die Zusammensetzung der herangezogenen Materialien – russische, tschechische und polnische Zeitschriften – einerseits durch das Streben nach einer komparatistisch möglichst produktiven Konstellation bestimmt, andererseits aber auch durch Faktoren wie die Erreichbarkeit von Texten und die Grenzen der eigenen Sprachkompetenz diktiert wurde. Vollständigkeit ist nirgends angestrebt, eine gewisse Repräsentativität der Ergebnisse wohl.

Als zentrale Leitdifferenz unseres Vergleichs figuriert die ganz unterschiedliche politische Lage in Rußland, Böhmen und Polen, bzw. Rußlands in Eu-

ropa, der tschechischen Minderheit im Habsburger Vielvölkerstaat und der polnischen Bevölkerung unter deutscher, russischer und österreichischer Regierung. Für die slavischen Journalisten und ihre Leser gilt in hohem Maße, was für die Vertreter anderer Nationen wohl auch gilt: daß nämlich bei Wahrnehmung und Darstellung eines internationalen Ereignisses wie der Pariser Weltausstellung das Bewußtsein sehr maßgeblich vom eigenen politischen Sein bestimmt wird.

## I.

Daß sich das russische Reich am Ende des 19. Jahrhunderts im Zustand einer schweren Krise befand, ist in der Rückschau offensichtlich und zeigte sich auch schon kurz nach der Weltausstellung mehr als deutlich: 1905 ereignete sich mit der vernichtenden Niederlage im russisch-japanischen Krieg die erste größere Katastrophe, es folgten die erste russische Revolution von 1905, die zweite von 1917, der Bürgerkrieg und die Etablierung des Sowjetsystems. In den 1890ern und auch 1900 in Paris ließ sich dagegen noch keineswegs absehen, daß Zar Nikolaj II. der letzte Inhaber seines Amtes sein würde. Der russische Anteil an der Weltausstellung war so groß wie nie zuvor, die Delegation umfaßte 2.400 Teilnehmer und gleich nach dem Gastgeberland besetzte man das flächenmäßig zweitgrößte Gesamtareal. Rußland nahm an siebzehn der achtzehn offiziellen Sektionen teil, nur die Kolonialausstellung am Trocadéro-Palast beschickte man nicht. Dafür war der russische Pavillon selbst als ethnographische Ausstellung konzipiert, wo die Kultur der kleineren, vor allem der asiatischen Völkerschaften aus Randgebieten des Reiches vorgeführt wurde. In den vergangenen zwei Jahrzehnten hatte die Industrialisierung auch Rußland erreicht, es war mit dem Abbau der russischen Bodenschätze ernsthaft begonnen worden und die russische Schwerindustrie wies z. T. märchenhafte Wachstumsraten um 8 % auf. 1891 startete der Bau der Transsibirischen Eisenbahn, mit der es ab Juli 1903 möglich sein würde, von Moskau in einem bis nach Vladivostok zu reisen. In Paris wurde dieser Entwicklung schon einmal etwas vorgegriffen, indem man den Ausstellungsbesuchern ein Panorama anbot, bei dem sie, in einem als Eisenbahnwaggon eingerichteten Restaurant sitzend, den eurasischen Kontinent durchquerten. Vor den Fenstern rollten Leinwände mit sibirischen Landschaften, Dörfern und Pappmaché-Eingeborenen vorbei, bis an der Endhaltestelle ein chinesischer Kellner das Abteil betrat, „Peking, Peking“ rief und den Reisenden zur Erfrischung (maßlos überteuerten) Jasmintee anreichte.

Der russische Auftritt auf der *exposition universelle* profitierte gewiß nicht wenig vom eigenen guten Verhältnis zum Gastgeberland (vgl. Madell, S. 60 und 152). 1894 hatten Rußland und Frankreich ein bedeutendes militärisches Abkommen geschlossen, womit das streng autokratisch regierte Zarenreich, in dem keine zwei Generationen zuvor noch die Leibeigenschaft bestanden hatte

und wo noch 1890 das Abspielen der Marseillaise als Verbrechen verfolgt wurde, zum einzigen größeren außenpolitischen Verbündeten der ansonsten international isolierten französischen Demokratie wurde. Diese Beziehung war nicht frei von Spannungen, so wurde es auf französischer Seite wohl bemerkt, daß der Zar 1900 nicht nur die persönliche Einladung zu den Eröffnungsfeierlichkeiten der Weltausstellung ablehnte, sondern es in seinem Entschuldigungsschreiben auch sorgsam vermied, das Wort „Republik“ zu verwenden (Mandell, S. 106). Die Allianz war aber in Frankreich immerhin so populär, daß sich Befürworter der *exposition* bei den Parlamentsdebatten um ihre Ausrichtung Mitte der 90er Jahre laut darauf beriefen, gerade der russische Verbündete brauche eine solche Veranstaltung, um der Welt die Fortschritte seiner Zivilisation zu zeigen (Mandell, S. 42). Nicht zufällig auch waren zwei der zentralen architektonischen Attraktionen auf dem Ausstellungsgelände, die *Avenue Nicolas II* und der *Pont Alexandre III*, nach den beiden letzten Zaren benannt.

Die von mir zur Analyse der russischen Berichterstattung aus Paris konsultierten Texte entstammen durchweg dem traditionellen, seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts dominierenden Typus der russischen Kulturzeitschrift, den sogenannten ‚tolstye žurnaly‘ (dicke Journale). Der Name dieser zumeist monatlich erscheinenden Magazine leitete sich von ihrem vergleichsweise hohen Umfang ab, es war durchaus üblich, daß einzelne Nummern mehrere hundert Seiten umfaßten. Da Druckerzeugnisse mit über einhundertsechzig Seiten von der staatlichen Präventivzensur ausgenommen waren (vgl. Hagen, S. 97), konnten die dicken Journale manches publizieren, was ansonsten nicht hätte erscheinen dürfen, und darauf beruhte ihre große Popularität bei tausenden von russischen Abonnenten. Natürlich bestand immer die Gefahr, rückwirkend bestraft und verboten zu werden, was auch regelmäßig vorkam. Dicke Journale berichteten über Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Politik, in der Regel lag dabei ein Schwerpunkt auf Literatur. Die meisten Romane, die heute als Klassiker der russischen Literatur gelten, erschienen zuerst als Fortsetzungsreihen in einem der dicken Journale ihrer Zeit. Seine Bedeutung und sein latent subversives Image behielt dieser Typus von Zeitschrift in der russischen Kultur bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, die Emigration bediente sich dieses Mediums noch bis in die 1980er Jahre.

Die hier interessierenden Parisberichte erschienen in den maßgeblichen dicken Journalen der Jahrhundertwende: dem gemäßigt-liberalen *Vestnik Evropy* (Bote Europas) (*VE*), der im frühen neunzehnten Jahrhundert das Organ des Aufklärers und Kosmopoliten Karamzin gewesen, 1830 geschlossen und 1866 neugegründet worden war und an dem zeitweise Émile Zola als Korrespondent mitarbeitete, dem von Nikolaj Michajlovskij und Vladimir Korolenko redigierten *Russkoe bogatstvo* (Russischer Reichtum) (*RB*), das dem ideologischen Programm der sozialrevolutionären russischen ‚narodniki‘ (etwa: Volks-

freunde) verpflichtet war,<sup>1</sup> sowie den sogenannten ‚legal marxistischen‘ Periodika *Žizn'* (Das Leben) (*Ž*), dessen Literaturteil um die Jahrhundertwende Maksim Gor'kij dominierte,<sup>2</sup> und *Mir božij* (Die Welt Gottes) (*MB*), welches seinen etwas betulichen Namen der Tatsache verdankte, daß es ursprünglich als Kindermagazin konzipiert worden war.<sup>3</sup> In den Zeitschriften firmieren die Berichtersteller von der Weltausstellung teils namentlich, teils verbergen sie ihre Identität hinter Abkürzungen und Pseudonymen.<sup>4</sup> In mindestens zwei Fällen handelt es sich offenbar um dauerhaft in Paris lebende Russen, die regelmäßig und schon jahrelang aus der französischen Metropole berichten, die lokalen Gepflogenheiten kennen und sich im Grunde als Pariser fühlen (vgl. *VE*, Nr. 4, S. 782 f. und *RB*, S. 86, 90, und 100). Die meisten Reportagen haben die Form einer Reihe von Briefen und zeigen ihre Verfasser in einer Art Rahmenhandlung als Flaneure auf dem Ausstellungsgelände, das zunächst im geographischen Überblick rekonstruiert wird, bevor Einzelphänomene zur Sprache kommen (vgl. *VE*, Nr. 4, S. 783–788 oder *MB*, Nr. 7, S. 61 ff.). Vereinzelt dient die Weltausstellung aber auch nur als rhetorischer Aufhänger, um ein bestimmtes Thema anzuschneiden. So nimmt V. Ger'e im *Vestnik Evropy* (Nr. 8, S. 483 ff.) den offiziellen Katalog der russischen Wohlfahrtssektion zum Anlaß für eine breite und kritische statistische Darstellung des russischen Sozialwesens, freilich ohne dabei über die Pariser Veranstaltung viel auszusagen.

In der Regel werden ähnliche Attraktionen besucht und beschrieben, wobei die beiden Kunstaustellungen im *Grand Palais* und im *Petit Palais* insgesamt viel höhere Aufmerksamkeit genießen als etwa die technischen Exponate. Dabei steht ganz eindeutig die französische Kunst im Mittelpunkt des Interesses. „Vsemi priznano“, heißt es im *Vestnik Evropy*, „čto Francija v iskusstve stoit v nastojaščee vremja na vysote nedosjagaemoj“ (Jeder erkennt an, daß Frankreich in der Kunst zur Zeit unerreichbar hoch [über allen anderen] steht). Der Verfasser sieht diese Überlegenheit in einer besonderen Beziehung zur Form begründet, eine Argumentation, die zwanzig Jahre später Viktor Šklovskij und den russischen Formalisten sehr gefallen hätte:

- 
- 1 Zur Entwicklung des *Russkoe bogatstvo* vgl. Berezovskaja, die allerdings von einer sehr rigiden sowjetmarxistischen Position aus argumentiert und ihre ideologischen Vorbehalte gegen die ‚narodniki‘ nicht verhehlt.
  - 2 Zum Profil der Zeitschrift *Žizn'* vgl. die ausführlichen Darstellungen von Keldyš und Stanislavleva.
  - 3 Die erste Nummer des *Mir božij* erschien im Dezember 1891 und bis Oktober 1896 führte die Zeitschrift im Titel den Zusatz „dlja junosťstva“ (für die Jugend) (vgl. Skvorcova, S. 136). In der Folge profilierte sich das Journal als wichtigste Plattform der russischen Marxisten (ebda., S. 147) und führte eine viel beachtete, erbitterte ideologische Auseinandersetzung mit den ‚narodniki‘ des *Russkoe bogatstvo*. Die Anfänge des *Mir božij* als Magazin für junge Leser untersucht I. V. Myl'cyna.
  - 4 N. Rusanov, der Korrespondent des *Russkoe bogatstvo*, unterzeichnet seinen Text mit „N. Kudrin“, der Hauptberichtersteller des *Vestnik Evropy* figuriert als „M“.

Sjužet v živopisi nikakogo značenija ne imeet – vse ravno, čto sjužet v muzyke ili slova v penii [...]. Interesno otmetit', čto obrazovannye francuzy soveršenno inaçe ocenivajut chudožestvenno-literaturnoe proizvedenie, čem obrazovannyj russkij čelovek. Francuz zainteresuetsja tol'ko chudožestvennoj storonoj proizvedenija [...], no tendencii ili filosofija, esli takovye imejutsja v proizvedenii, ego ne zatrogivajut [...]. Sjužet v živopisi ili skul'pture – tol'ko predlog dlja garmoničeskich krasok, form i linij. Tak sjužet ponimali drevnie; tak ego ponimali znamenitye ital'jancy èpochi vozroždenija; tak ego ponimali gollandcy, i tak ego ponimajut novejšie francuzy.

(Das Sujet hat in der [französischen] Malerei keinerlei Bedeutung, es ist wie das Sujet in der Musik oder wie die Worte beim Gesang [...]. Interessanterweise beurteilen gebildete Franzosen auch ein Werk der Literatur vollkommen anders als der gebildete Russe. Den Franzosen interessiert nur die künstlerische Seite des Werkes [...], seine Tendenz oder Philosophie, so es eine gibt, berühren ihn dagegen nicht [...]. So ist ihm auch in Malerei und Skulptur das Sujet nicht mehr als ein Vorwand für harmonische Farben, Formen und Linien. In diesem Sinne haben schon die Alten das Sujet verstanden, die berühmten Italiener der Renaissance und die Holländer. Ganz so verstehen es auch die modernen Franzosen) (*VE*, Nr. 7, S. 318-320).

Als Ursache für die „erdrückende qualitative und quantitative Überlegenheit der Franzosen auf allen Gebieten der Kunst“ („podavljajuščee, i kačestvennoe, i količestvennoe prevoschodstvo francuzov vo vsech otrjaslach iskusstva“) wird ferner die systematische Form des Unterrichts in Frankreich angegeben und in einiger Ausführlichkeit dargestellt (*VE*, Nr. 7, S. 331-334). Würde man allerdings in Rußland oder anderswo eine vergleichbare Ausbildung einführen, so wären mit der Zeit ähnliche Ergebnisse zu gewärtigen (*VE*, Nr. 2, 1901, S. 813) – ein für die Berichterstattung von der Weltausstellung insgesamt typisches, positivistisches Argumentationsmuster. Typisch übrigens nicht nur für die russischen Kommentatoren, sondern auch für manche ihrer tschechischen und polnischen Kollegen: Allenthalben zitiert man Statistiken, beruft sich auf Taine und Spencer, betont Realitätsbezug, Historizität und Milieubedingtheit des Kunstwerks, und allenthalben werden l'Art-pour-l'artismus und idealistischer Geniebegriff als überholte romantische Marotten abgetan.<sup>5</sup>

Die meisten Russen partizipieren auch an dem positivistisch inspirierten Fortschrittsoptimismus der Veranstaltung. Chr. Georgievič beschließt seinen Beitrag in *Mir božij*, indem er der Hoffnung Ausdruck verleiht, daß „der Mensch, der die Natur unterworfen hat, schließlich auch die eigene Vergangenheit bewältigen“ werde.

Konečno, tot čelovek, kotoryj krotil prirodu, pobedit, nakonec, i sobstvennoe prošloe. Kakim istočnikom blagodenstvija i mira byli by ego izobretenija, esli by

5 Vgl. etwa die Argumentation von Ch. Inсарov in *Mir božij* (Nr. 11, S. 61-70), die Berichterstattung in der tschechischen *Zlatá Praha* (Nr. 36, S. 430) oder den Beitrag von Antoni Miller im polnischen *Tygodnik ilustrowany* (Nr. 4, S. 69). Wir kommen auf die nicht-russischen Materialien in der Folge separat zu sprechen.

vse usoveršenstvovannye do sich por mašiny polučili polnoe priloženie! Možet byt' teper' uže čelovečestvo nachodilos' by pered takimi nesmetnymi bogatstvami, čto ni u kogo ni javilos' by želanija priobretat', kak ne javljaetsja ono po otnošeniju k bespredelnomu vozduchu?

(Welch ein Quell des Segens und Friedens wären seine Erfindungen, wenn alle bisher perfektionierten Maschinen voll zur Anwendung kämen! Wäre die Menschheit nicht vielleicht schon jetzt im Besitz solch unermeßlicher Reichtümer, daß niemand mehr auf den Gedanken käme, sich irgendetwas aneignen zu wollen, so wenig wie er dies mit der unbegrenzt vorhandenen Luft zu tun versucht?) (*MB*, Nr. 9, S. 74).

Der Berichterstatter des *Vestnik Evropy* (Nr. 2, 1901, S. 812 f.) sieht die Dinge etwas nüchterner, vermerkt aber ebenfalls zufrieden, daß der nationalistische Konkurrenzkampf in Paris nicht in der befürchteten Weise stattgefunden habe:

Jasno bylo, čto obščij uroven' proizvodstva v otnošenii kačestva uže teper' počti odinakovo. Francuzy, nemcy, bel'gijcy, angličane, švejcarcy, gollandcy, švedy, norvežcy i daže ruskije strojat teper' mašiny odinakovo chorošo [...]. Možno s dostovernost'ju skazat', čto skoro civilizovannye narody budut pribegat' odin k drugomu tol'ko za temi proizvedenijami počvy, kotorych net u nich.

(Es zeigte sich nämlich, daß das allgemeine Niveau der Produktion in qualitativer Hinsicht schon jetzt überall fast gleich ist. Franzosen, Deutsche, Belgier, Engländer, Schweizer, Holländer, Schweden, Norweger und sogar Russen bauen inzwischen gleich gute Maschinen [...]. Man kann mit Sicherheit vorhersagen, daß die zivilisierten Völker untereinander bald allenfalls noch landwirtschaftliche Produkte werden austauschen müssen, die es bei ihnen selbst [aus klimatischen Gründen] nicht gibt).

Mit Poulsens Telephonographen, den er für die originellste technische Neuerung hält (vgl. S. 804–806), habe sogar das kleine Dänemark alle anderen Nationen in den Schatten zu stellen vermocht. Es könne auch keine Rede davon sein, daß etwa Deutschland den Franzosen „ein industrielles Sedan“ („promyšlennyj Sedan“, S. 812) bereitet habe, vielmehr handele es sich bei der *exposition universelle* um „einen Wettbewerb, an dessen Ende sich die Gegner im Gefühl gegenseitiger Achtung die Hand reichen. Und darin liegt das größte Ergebnis der Ausstellung“ („[Ėto] sostjazanie takogo roda, posle kotorogo protivniki požimajut drug drugu ruki, čuvstvujaja drug k drugu polnejšee uvaženie. V ètom – lučšij itog vystavki“, S. 813). Einen weiteren, unerwarteten Beleg für seine Globalisierungsutopie, die Nivellierung nationaler Gegensätze, hat der Autor schon zuvor (S. 799 f.), im Gespräch mit einem Japaner gefunden. Dieser nämlich versichert, die in Paris als exotische Sensation gefeierte Schauspielerin Sada Yakko sei in Tokio allenfalls ein Starlet, das Idol des japanischen Theaterpublikums heiße Sarah Bernhardt.

Andere Autoren nehmen das internationale Panorama dagegen zum Anlaß, Betrachtungen gerade über kulturelle Unterschiede anzustellen. Diese können sich z. B. in den modischen Vorlieben ausdrücken – Mandell (S. 4) weist darauf hin, daß die Pariser Weltausstellung von 1900 vermutlich das letzte Groß-

ereignis dieser Art war, bei dem man anhand der Kleidung noch relativ treffsicher auf die Herkunft eines Passanten schließen konnte – oder im Gebaren der Besucher.<sup>6</sup> N. Rusanov kontrastiert im *Russkoe bogatstvo* (S. 99 f.) die Mentalitäten verschiedener europäischer Nationen anhand der Arbeitsweisen französischer, deutscher und englischer Handwerker<sup>7</sup>:

Vidno, čto dlja francuza – ètogo životnogo obščestvennogo po preimuščestvu, – glavnoe značenie imeet ne stol'ko rezul'tat truda, skol'ko samyj process ego, process obmena mysljami i oščuščenijami pro ispolnenii kollektivnoj raboty. A vot i gruppa nemcev, starajuščajasja podnjat' ciferblat bašennyh časov na otečestvennyj pavil'on: na sej raz galdy net i v pomine; družno i molča, liš' izredka perebrasyvas' vpolgolosa neobchodimymi zamečanijami, èta rabočaja jačejka ispolnjaet, po komandě mastera, rjad dviženij s točnost'ju chorošo uregulirovannoj mašiny. Disciplina i sistema sostavljajut, očevidno, osnovnye kačestva synov ob-edinennoj Germanii. Dal'se neskol'ko angličan zanjaty ustanovkoju raznych lestnic v sravnitel'no nebol'som, no tipičnom velikobritanskom dvorce. Zdes' carit individualizm, samostojatel'noe otnošenje k rabote, na kotoruju angličanin smotrit, kak na skučnuju, no neobchodimuju dlja komforta čeloveka vešč, i vypolnjaet svoju zadaču legko, masterski, tolkovo, no, čto nazывaetsja, „koncom pal'cev“, kak istinnyj aristokrat truda.

(Man sieht, daß für den Franzosen – im Wesentlichen ein Gesellschaftstier – nicht das Resultat der Arbeit die größte Bedeutung hat, sondern der Prozeß als solcher, der Prozeß des Austauschens von Meinungen und Einschätzungen bei der Erfüllung der kollektiven Aufgabe. Dort dagegen eine Gruppe von Deutschen, die sich bemühen, das Zifferblatt der Turmuhr auf den vaterländischen Pavillon zu hieven: Hier denkt keiner auch nur daran zu lärmern, schweigend, Hand in Hand, nur gelegentlich sich halblaut die notwendigsten Bemerkungen zuwerfend, führt die Arbeitseinheit nach dem Kommando des Meisters alle Bewegungen mit der Exaktheit einer gut eingestellten Maschine aus. Disziplin und Systematik stellen ganz offenbar Grundeigenschaften der Söhne des vereinigten Deutschland dar. Etwas weiter sind einige Engländer damit beschäftigt, diverse Treppen in einem relativ kleinen, aber typisch britischen Schloß aufzubauen. Hier regiert der Individualismus, die selbständige Einstellung zur Arbeit, welche der Engländer als eine langweilige, für die Bequemlichkeit des Menschen aber notwendige Sache ansieht. Leicht, fachgerecht und Kommentare gebend führt er seine Aufgabe aus, allerdings „mit den Fingerspitzen“, wie man das nennt, als ein wahrer Aristokrat der Arbeit).

- 
- 6 Wir greifen erneut auf einen tschechischen Text vor und verweisen auf eine Passage in der *Zlatá Praha* (Nr. 47, S. 563-564), wo der Berichterstatter Vergleiche nicht nur zwischen den Angehörigen verschiedener Nationen präsentiert, sondern auch und gerade verschiedene Typen von Deutschen hinsichtlich Habitus und *habillement* beschreibt (Berliner, Bayern, Norddeutsche, Österreicher).
- 7 Bei Chr. Georgievič im *Mir božij* (Nr. 9, S. 62 und 67 f.) wird – hier ganz ohne ironische Brechung – mit solchen Mentalitätsunterschieden argumentiert, um den wirtschaftlichen Konkurrenzkampf zwischen deutschen und französischen Handwerks- und Industriebetrieben zu analysieren.

Freilich ist das Bild, welches in den russischen Zeitschriften von der Pariser Weltausstellung entworfen wird, alles in allem keineswegs so unproblematisch humorig und naiv optimistisch, wie es solche Passagen suggerieren könnten. Es gibt durchaus z. T. scharfe Kritik, und diese betrifft mitnichten nur Einzelheiten wie das geschmacklose Eingangsportal auf der *Place de la Concorde* (*VE*, Nr. 7, S. 317 f.), den ästhetisch fragwürdigen Eklektizismus der Architektur (*VE*, Nr. 4, S. 788-790), den Trivialexotismus des Vergnügungsprogramms mit den ubiquitären, halbseidenen Bauchtanzshows (*RB*, S. 96, *VE*, Nr. 4, S. 794 f.),<sup>8</sup> das schlechte Essen und den allgemeinen Nepp (*Ž*, S. 182 und 186, *RB*, S. 95ff., *VE*, Nr. 4, S. 796-800).<sup>9</sup> Die Kritik wird dabei umso schärfer und prinzipieller, je weiter links sich die betreffende Zeitschrift im politischen Spektrum befindet, sie gipfelt in dem radikalen Verdikt des marxistischen Magazins *Žizn'*, dessen Korrespondent sogar einen literarischen Charakter aus Gogol's *Mertvyje duši* (*Die toten Seelen*, 1842) herbeizitiert, um die diabolisch-groteske Natur der Veranstaltung<sup>10</sup> zu beschreiben:

Pjat' let sobrali so vsego sveta vsevozmožnye predmety i sobrali ich stol'ko, čto oni davjat svoej massoj i vyzyvajut utomlenie i presyščenie [...]. Parižskaja vseмирnaja vystavka ustroena glavnyim obrazom radi vygody i naživy [...]. Posle neposredstvennogo nabljudenija vystavočnoj publiky, ja ubežden vo vsjakom slučae, čto obščaja massa posetitelej i ne dumaet čto-libo izučat', i ne v razčete na takich redkich ljuboznatel'nych ljudej ustroena vystavka. Vystavka poseščaetsja isključitel'no glazejuščej publikoj, i v razčete na takuju publiku vse i ustroeno [...]. Skol'ko sdelano, skol'ko nastroeno, srabotano i kak srabotano! Opisyvaja eti čudnye postrojki,

- 
- 8 Es fällt auf, daß die russischen Korrespondenten für Passagen, in denen Schattenseiten der *exposition universelle* thematisiert werden, regelmäßig auf orientalische Motive zurückgreifen. Das Ausstellungsgelände erscheint als „Basar“ (z. B. *RB*, S. 98) – und dies mit deutlich pejorativer Intention. Suggestiv werden mit dem Orient Qualitäten wie Falschheit, Kitsch und Kommerzialisierung assoziiert. Chr. Georgievičs konkrete Kritik des türkischen Pavillons in *Mir božij* (Nr. 7, S. 73 und 75) operiert mit denselben Topoi, die anderswo zur negativen Kritik der Gesamtveranstaltung eingesetzt werden.
- 9 Dabei wird auch und gerade die russische Repräsentanz auf der Ausstellung scharf kritisiert: Die Exponate sind schlampig dokumentiert (*VE*, Nr. 5, 322 und Nr. 2, 1901, S. 808-12; *MB*, Nr. 8, S. 59-61), das „russische Dorf“, die Musikkapelle und die Kostüme sind nichts als unauthentische Pseudo-Folklore (*Ž*, S. 199-200, *VE*, Nr. 5, S. 323-324) und vor allem ist der Eintritt zu den meisten Attraktionen entschieden zu teuer, wofür der Korrespondent des *Vestnik Evropy* (Nr. 5, S. 323 und Nr. 2, 1901, S. 803) in erster Linie die russische Gesellschaft für Eisenbahnschlafwagen verantwortlich macht, die für die Vermarktung allgemein zuständig war.
- 10 Ähnlich ist die Wortwahl von N. Rusanov im *Russkoe bogatstvo* (S. 99) zu bewerten, der die Pariser Weltausstellung einen „gigantsk[ij] človečesk[ij] muravejnik“ (gigantischen menschlichen Ameisenhaufen) nennt und damit eine interessante intertextuelle Schleife bindet. Als „muravejnik“ denunzierte nämlich 1864 Dostoevskij in seinen *Zapiski iz podpol'ja* (*Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*) die auf Fourier zurückgehende sozialistische Utopie des „Phalanstère“, für die im Roman der Londoner Kristallpalast als Sinnbild steht. Dieser wiederum war 1851 Wahrzeichen und Hauptattraktion der historischen ersten Weltausstellung gewesen.



nel'zja ne vpast' v ton kapitana Kopejkina, po slovam kotorogo mosty viseli ètakim čertom, bez vsjakogo, možno skazat', prikosnovenija. [...]. Prohodja po dljnym zalam vystavki, nachodiš'sja v prisutstvii rabot počti tysjači čelovek chudožnikov. Esli zadat' sebe vopros, gljadja na ich proizvedenija, v kotorye oni vložili svoju dušu: o čem oni dumajut? – to nevol'no javljaetsja sejčas že vpolne opredelennyj otvet: oni dumajut o tom, kak by sdelat' karjeru, kak by dostič' uspecha i soprjažennyh s nim prijatnostej žizni.

(Fünf Jahre hat man für diese Ausstellung in der ganzen Welt alle möglichen Gegenstände gesammelt, und zwar so viele, daß sie einen mit ihrer Masse niederdrücken, Verzweiflung und Überdruß erzeugen [...]. Die Pariser Weltausstellung wurde einzig und allein aus dem Kalkül errichtet, materiellen Gewinn zu machen [...]. Nachdem ich das Ausstellungspublikum unmittelbar beobachten konnte, bin ich jedenfalls völlig überzeugt, daß die Masse der Besucher nicht im Geringsten daran denkt, hier irgendetwas zu lernen, und auf wissbegierige Besucher ist die Ausstellung auch gar nicht ausgerichtet. Die Ausstellung wird ausschließlich von Gaffern besucht, und für ein solches Publikum wurde sie letztlich konzipiert [...]. Was da alles gemacht wurde, wie viel gebaut wurde! Wer das beschreiben will, kann kaum anders, als in den Ton des Hauptmanns Kopejkin zu verfallen, nach dessen Worten die Brücken irgendwie teuflisch, ohne jede Berührung in der Luft hängen [...].<sup>11</sup> Wenn man durch die langen Gänge der Kunstaussstellung geht und sich beim Blick auf die Werke, in die fast tausend Künstler ihre ganze Seele gelegt haben, fragt: Woran haben sie gedacht?, so fällt einem sofort die einfache Antwort ein: daran, wie man Karriere macht, Erfolg hat und die damit verbundenen Annehmlichkeiten genießt) (Ž, S. 181-183, 185 f. und 191).

Die von der Weltausstellung berichtenden russischen Journalisten verwenden bemerkenswert viel Raum darauf, deren politische, vor allem innenpolitische Hintergründe auszuleuchten, sei es aus eigener Faszination für das parlamentarische System oder um ihre mit der französischen Demokratie wenig vertraute Leserschaft umfassend zu informieren. N. Rusanov widmet sich in seinem Beitrag für *Russkoe bogatstvo* so detailliert der kurz zurückliegenden Wahl zum Pariser Stadtparlament, bei der die radikalen Nationalisten triumphiert hatten, daß der eigentliche Gegenstand seines Artikels, die Weltausstellung, zwischenzeitlich völlig aus dem Blick gerät. Andere thematisieren im Zusammenhang mit der *exposition universelle* die schwierigen Verhältnisse im französischen Regierungskabinett oder antiklerikale Kampagnen der Bildungsbehörde (MB, Nr. 8, S. 51-56), die Winkelzüge intriganter Volksvertreter oder kleinliche Streitereien zwischen verschiedenen Interessengruppen, und in aller Regel erscheint die Ausstellung bei solchen Analysen letztlich als eine Art gigantisches Täu-

---

11 Vgl. Gogol, S. 260: „Naja, Sie müssen sich vorstellen, da war dieser irgendsolchwelcher, das heißt Hauptmann Kopejkin, plötzlich in der Hauptstadt, wie es, sozusagen, keine zweite auf der Welt gibt! Plötzlich liegt da vor ihm die große Welt, sozusagen, eine gewisse Lebensweise, das Märchenland aus Tausendundeiner Nacht [...] Brücken hängen da wie solchwelch ein Teufel, Sie müssen sich das einmal vorstellen, ohne jegliche, nicht wahr, Erdberührung – mit einem Wort, die reine Semiramis, verehrtester Herr, und damit Schluß!“

schungsmanöver, welches den Blick der Öffentlichkeit ablenken soll (*RB*, S. 93, *Ž*, S. 182, *VE*, Nr. 5, S. 347–352). Freilich ist es kein eigentlich antirepublikanisches Ressentiment, das in diesen Deutungen zum Ausdruck kommt, so beschimpft z. B. Rusanov die französischen Nationalisten nicht nur als „dümmliche Schreihälse“ (S. 74), sondern auch als „Erzfeinde der Demokratie“ (S. 85). Als Verantwortlicher für allen Egoismus, alle Falschheit, alle unwürdige Kommerzialisierung und allen Kitsch auf der Expo lugt zwischen den Zeilen der russischen Reportagen vielmehr ständig der Typus des Petit Bourgeois hervor, des Bourgeois nicht so sehr im Sinne marxistischer Terminologie wie im Sinne eines traditionellen russischen Klischees, welches sich als Negativbild des Franzosen etwa schon in der Publizistik Dostoevskijs mustergültig ausgeformt findet<sup>12</sup> und welches sich im kollektiven Bewußtsein der zaristischen Feudalgesellschaft vielleicht auch deshalb als Heteroimago festsetzen konnte, weil es ihrem kulturellen Selbstverständnis nach eigentlich kein *russisches* Bürgertum gab. N. Rusanov jedenfalls charakterisiert die Pariser Kleinbürger als die „Zoophyten“ der kapitalistischen Ordnung, eine Pufferklasse, die die Reinheit des Kampfes zwischen der besitzenden Minderheit und der arbeitenden Mehrheit störe und deren bloße Existenz solch unfaßbare, „monströse“ Entwicklungen bewirke wie den Sieg der Nationalisten bei der Kommunalwahl (*RB*, S. 79 f.). Der Analyst der Zeitschrift *Žizn'* macht die Bourgeois letztlich für nichts weniger verantwortlich als die Stagnation der menschlichen Kultur seit der Renaissance (S. 186), und selbst beim gemäßigt liberalen *Vestnik Evropy* wird der massenhafte Bankrott der kleinen Händler und Restaurantbesitzer auf der Weltausstellung ausdrücklich als Zeichen für das intellektuelle Wachstum des werktätigen Publikums gefeiert (Nr. 2, 1901, S. 800), welches endlich nicht mehr bereit sei, sich betrügen und „vergiften“ (S. 794) zu lassen.

## II.

Für die von der Weltausstellung berichtenden Tschechen und ihre Leser stellte der Typus des Bourgeois dagegen längst kein solches Schreckbild dar. Meist verstand man sich ja durchaus selbst als Bürger, allerdings als Bürger zweiter Klasse und Gefangener im Habsburger ‚Nationenkerker‘. Das 19. Jahrhundert war eine Zeit des Aufschwungs für die tschechische Minderheit in der Donaumonarchie gewesen, wobei sich die sogenannte ‚Nationale Wiedergeburt‘ in kämpferischer Auseinandersetzung mit der deutschen Bevölkerung in Böhmen vollzog. Wirtschaftlich und demographisch war die tschechische Kultur seit der Jahrhundertmitte stark im Kommen, seit etwa 1860 war Prag eine mehrheitlich tschechischsprachige Stadt. Allerdings gelang es nicht, der Wiener

---

12 Ein Paradebeispiel sind die *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (*Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke*), erschienen 1863.

Zentralregierung denselben Autonomiestatus abzurufen, den sie den Ungarn im Ausgleich von 1867 zugestanden hatte, was die Frustration tschechischer Patrioten und damit auch den böhmischen Nationalitätenkonflikt weiter schürte. 1882 wurde die Prager Universität geteilt und eine separate tschechische Hochschule gegründet. In den 1890er Jahren kam es über der versuchten Einführung des Tschechischen als gleichberechtigter Verwaltungssprache zu regelrechten Straßenschlachten mit der deutschen Bevölkerung.

Zur Zeit der Pariser Weltausstellung war die Semiotik der tschechischen Kultur von der nationalen Thematik sehr nachhaltig geprägt, es gab kaum ein Phänomen des modernen Lebens, welches nicht in eine diskursive Binäropposition deutsch vs. tschechisch gefaßt werden konnte. Im April und Mai 1900 etwa diskutierte man in der Zeitschrift *Bohemia* allen Ernstes die Frage, inwieweit sich eine zivilisatorische Überlegenheit der deutschen Kultur aus der Tatsache ableiten lasse, daß im Schnitt auf jeden fünfundzwanzigsten Deutschen, aber nur auf jeden zweihundertdreißigsten Tschechen ein Prager Telefonanschluß registriert war.<sup>13</sup> Große Expositionen besaßen diesbezüglich ganz besondere Brisanz, so war die legendäre Prager Jubiläumsausstellung von 1891 allgemein als tschechische Leistungsschau und nationale Demonstration gegenüber den deutschen Mitbürgern aufgefaßt worden (Hlavačka, S. 22 f.), ebenso die ethnographische Ausstellung zwei Jahre später. Die Achse Prag-Paris wiederum hatte am Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine sehr spezifische und dabei nicht unproblematische Bedeutung: Die tschechische Stadtverwaltung unterhielt nämlich enge Beziehungen zu den Pariser Nationalisten um Louis Dausset, es gab Besuche und Gegenbesuche, gemeinsame Paraden sowie Sportveranstaltungen unter Beteiligung des nationalistischen slavischen Turnvereins Sokol. Die Regierungen in Frankreich und in Wien verfolgten diese kommunale Partnerschaft mit Mißfallen, der französische Konsul in Prag verfaßte viele besorgte Briefe, aber einschreiten konnte man nicht (vgl. Horská, S. 14-22).

Eine Folge dessen, daß das Projekt Pariser Weltausstellung in Prager intellektuellenkreisen so gewissermaßen von vornherein als rechtsnationalistische Angelegenheit markiert war, zeigt sich beim Blick in die Avantgardezeitschriften der jüngeren Generation, die *Moderní revue* (Moderne Revue) oder das Journal *Rozhledy* (Umschau). Dort wird die Veranstaltung nämlich mit demonstrativer Mißachtung gestraft. Das sezessionistische Kunstmagazin *Volné směry* (Freie Richtungen) bildet eine Ausnahme und widmet besonders der in Paris präsentierten angewandten Kunst einigen Raum, vor allem einem von der Prager Kunstgewerbeschule entworfenen Interieur, von welchem die zeitgenössische tschechische Presse viel Aufhebens machte und das weithin als der eigentliche Clou der Ausstellung aus böhmischer Sicht gehandelt wurde.<sup>14</sup>

---

13 Mitgeteilt und indigniert kommentiert in *Čas*, Nr. 45 (1900) S. 5.

14 Die große Bedeutung, die in der tschechischen Berichterstattung dem Kunstgewerbe beigemessen wird, markiert einen scharfen Gegensatz zu den oben behandelten russi-

Dagegen findet sich in der *Moderní revue*, auf die ich ursprünglich große Hoffnungen gesetzt hatte, zu unserem Thema nur exakt ein Satz, nämlich der Hinweis des französischen Korrespondenten Ernest Gaubert, daß das Herannahen der Weltausstellung Paris derzeit „entstelle und in jeder Hinsicht verderbe“ („Blízkost výstavy, jež zohyžd’uje Paříž a rozvrací ji ve všech směrech“, S. 142).

Ich habe mich also anderswo umgeschaut, nämlich im großen Repräsentationsmagazin des Prager Bürgertums, der *Zlatá Praha* (Goldenes Prag) (*ZP*), im Organ der Turnerbewegung, den *Sokolské listy* (Sokol-Blätter) (*S*), und schließlich in Jan Herbens liberaler Zeitschrift *Čas* (Die Zeit) (*Č*), die enge Verbindungen zur Partei des späteren tschechischen Präsidenten Masaryk unterhielt und im Jahre 1900 gerade vom Wochenblatt zur Tageszeitung umgestellt wurde.

Die meisten tschechischen Beiträge unterscheiden sich von den russischen Reportagen schon äußerlich: Sie sind deutlich kürzer, sehr viel stärker auf Gegenstände mit unmittelbar tschechischem Bezug fokussiert, dabei aber zugleich zahlreicher und aktueller. Teils handelt es sich um telefonische Interviews oder Erfahrungsberichte heimgekehrter Ausstellungsbesucher (*Č*, Nr. 84, S. 7, Nr. 94, S. 2 f., Nr. 97, S. 2-4, *ZP*, S. 574-576) teils um politische Glossen. Auch die geringere geographische Entfernung nach Paris macht sich bemerkbar, so rechnen die tschechischen Redakteure ganz offenbar auch mit Lesern, die planen, die Ausstellung selbst zu besuchen, es finden sich Werbeanzeigen für organisierte Gruppenfahrten (*Č*, Nr. 49, S. 10, vgl. auch Horská, S. 1), Reiseführer (*S*, S. 122-126 und 146-153) und Französisch-Intensivkurse (*Č*, Nr. 21, S. 11 und Nr. 44, S. 6).

Eine gewisse Ausnahme bildet die breite, panoramatische Berichterstattung der *Zlatá Praha*, wo die Briefserie eines Einzelautors im Stil der russischen dicken Journale präsentiert wird. Von jenen unterscheidet die Reportage sich allerdings durch die ausgesprochen luxuriöse Aufmachung und die Bebilderung mit zahlreichen großformatigen und qualitativ hochwertigen Photographien, welche der Leserschaft viele der für russische Artikel so charakteristischen umständlichen Beschreibungen und ekphrastischen Passagen erspart. Die *Zlatá Praha* gehörte dem bedeutenden tschechischen Verleger Julius Otto, der auf der Weltausstellung für seine Druckerzeugnisse selbst eine Goldmedaille gewann. Inhaltlich entspricht der Text aus der Feder des französischen Korrespondenten E. Forrestier<sup>15</sup> allerdings doch sehr der Programmatik der *Zlatá*

---

schen Texten, deren Verfasser sich zur angewandten Kunst als solcher wenn überhaupt nur sehr herablassend äußern (vgl. etwa *Ž*, S. 184).

15 Der Name läßt vermuten, daß es sich um einen Franzosen handelt. Allerdings erscheint sein Text in tschechischer Sprache und an einer Stelle spricht der Korrespondent von Alfons Mucha als „unserem berühmten Landsmann“ („nás [slavný] krajan“, S. 456).

*Praha* als Organ der Erbauung für gutsituierte tschechische Familien.<sup>16</sup> Es wird – abgesehen von vereinzelt Spitzentönen gegen die ästhetische Unbildung der deutschen Aussteller (S. 621) – eine durchweg unkritische Darstellung geboten, einschließlich zweier Loblieder auf die französische (S. 477 f.) und auf die russische (S. 501 f.) Kolonialpolitik.

Andere tschechische Berichtersteller äußern sich weniger versöhnlich und mit teils deutlich stärkerer antideutscher Tendenz. So deduziert etwa der soeben aus Frankreich zurückgekehrte Ingenieur František Křížík in polemischer Verkürzung:

Německo má ve svém oddělení čtyry stroje k výrobě elektřiny. Dva z těch strojů jsou naprosto nešťastně konstruovány, každou chvíli se nach nich jednotlivé části ulomí a třeba je spravovat. Z druhých dvou německých strojů, které mají dobrou konstrukci a dobře pracují, jeden o síle 20.000 koní je konstrukce vídeňské od Kolmana, druhý konstruován firmou Sulzer ve Švýcarsku. Bilance německé elektrotechniky zní tedy: co je dobré, není z Němec, – a co je původní z Němec, nestojí za nic.

Deutschland hat in seiner Sektion vier Maschinen zur Erzeugung von Elektrizität.<sup>17</sup> Zwei davon sind schlichtweg ungünstig konstruiert, dauernd gehen Teile kaputt und müssen repariert werden. Von den beiden anderen deutschen Maschinen, die gut konstruiert sind und gut arbeiten, ist die eine mit einer Leistung von 20.000 PS ursprünglich von Kolman in Wien und die andere von der schweizerischen Firma Sulzer konstruiert worden. Die Bilanz der deutschen Elektrotechnik lautet also: Was gut ist, kommt nicht aus Deutschland, und was ursprünglich aus Deutschland kommt, taugt nichts (Č, Nr. 97, S. 3).

Aber auch und gerade mit dem eigenen Auftritt sind die wenigsten Tschechen in Paris zufrieden. Allenthalben wird man benachteiligt, ist gezwungen, Malerei im österreichischen Pavillon auszustellen, der zu weit abseits des Hauptstroms der Besucher liegt (zur Illustration ist dem entsprechenden Artikel ein Schema beigelegt [Č, Nr. 97, S. 3]). Dort erhält man die am schlechtesten beleuchteten Räume zugewiesen, welche man obendrein mit den galizischen Polen teilen muß. Der intrigante österreichische Delegationsleiter Dr. Exner hat unterdessen verfügt, das übergroße Relief eines tschechischen Bildhauers im Korridor aufzuhängen, und zwar im Korridor des dänischen (!) Pavillons (Č, Nr. 92, S. 3). Zu allem Überfluß betätigt sich der tschechische Maler Alfons Mucha im Regierungsauftrag ausgerechnet als Dekorateur des Pavillons

16 Wie stark in der zeitgenössischen Parisberichterstattung das Medium die Botschaft bestimmte, illustrieren die Texte des Journalisten Václav Hladík. Für die *Zlatá Praha* verfaßte er eine beschaulich-erbauliche und reich bebilderte Reportage über seinen Besuch im Atelier von Alfons Mucha und dessen großen Erfolg beim internationalen Publikum, für die Zeitung *Národní listy* (Nationale Blätter) dagegen gleichzeitig einen aufgeregten Skandal-Bericht über die Machenschaften der Österreicher, die die tschechische Kunst auf der Weltausstellung „eskamotierten“. Von Mucha ist hier mit keinem Wort mehr die Rede (vgl. Hlavačka, Alfons Mucha, S. 50).

17 N. B.: Eine davon versorgte das gesamte Ausstellungsgelände mit Elektrizität!

von Bosnien-Herzegowina, wo er idyllische, multikulturelle Motive malt, die das segensreiche Wirken der Habsburger Schutzmacht illustrieren sollen, welche ihrer Balkanprovinz überhaupt nur deshalb eine solche Bühne zur Selbstdarstellung eingeräumt hat, um sie später um so leichter annectieren zu können (vgl. Hlavačka, Alfons Mucha, S. 49 f. und *Alfons Mucha*, S. 83 ff.). Ein tschechischer Pavillon ist dagegen gar nicht erst zustande gekommen, ein Pavillon der Stadt Prag auch nicht. Bei den Sportveranstaltungen in Vincennes fühlen sich die Athleten des Sokol verschaukelt: Einerseits gibt man sie ständig als Ungarn aus, andererseits werden die echten Ungarn andauernd bevorteilt (S, S. 41 und 188). Als Drahtzieher hinter alledem gelten in der Regel finstere „Wiener Kreise“ oder aber der finstere Dr. Exner (Č, Nr. 92, S. 3, Nr. 99, S. 5, Nr. 113, S. 2 f.).

Die Analyse eines anonymen Kommentators im *Čas* bildet da einen ernüchternden Kontrapunkt:

Musím se přiznat, že takové a podobné nářky na vládu atd. jsou mi zrovna směšné [...]. Je to velmi pohodlná metoda: něco se u nás nepodaří, hledá se viník a řekne se: aha, to je vinna vláda, a hned nějaké lamento [...]. Je docela nevyvratné faktum: Zcela jinak by byla reprezentace našeho národa na pařížské výstavě dopadla, kdybychom se byli doma zavčas a náležitě k této expozici zorganizovali sami, pořídili sami svůj obraz a ten pak oficiálním výstavním kruhům francouzským a rakouským presentovali se slovy: Tu podáváme svůj obraz a žádáme, abychom byli zastoupeni tím způsobem, jak jsme jej podali [...]. S kusem podnikavosti a trochou kapitálu byl by na výstavě stál na př. i ten zelený český restaurant, po němž se mnohé české žíznivé duši v parných dnech červencových zastesklo, byl by stál na výstavní Rue de Paris, kde je večer nejživěji z celé výstavy, na místě, kde teď je jiný restaurant, na místě, jež prý je nyní zlatým dolem, jak se říká [...]. Když jsem stál v síni uměleckoprůmyslové školy pražské na Esplanadě invalidů a nad roztomilým oltářem v průčelí četl nápis: „Marie Panno za svůj lid v nebesích rač se přimluvit“, nevím, proč jsem chvíli zůstal stát v zamyšlení a nehrubě veselé náladě. „Ano, přimluvit se“, řekl jsem si konečně, „dobře, přimluva bývá dobrá, ale dobře by také udělal ten, kdo by nám rozumně a přátelsky vyprávěl.“

(Ich muß zugeben, daß solche und ähnlich Vorwürfe an die Adresse der Regierung mir ziemlich lächerlich vorkommen [...]. Das ist doch gar zu einfach: Irgendetwas bei uns geht schief, ein Schuldiger wird gesucht und es heißt, aha, daran ist die Regierung schuld, und gleich ein erhebt sich ein Lamento. Dabei ist es unbestreitbar, daß die Repräsentanz unseres Volkes auf der Pariser Ausstellung völlig anders ausgesehen hätte, wenn wir uns zuhause rechtzeitig und vernünftig vorbereitet, unser Bild selbst entworfen und es dann den verantwortlichen französischen und österreichischen Kreisen vorgelegt hätten mit den Worten: ‚Hier legen wir unser Bild vor und wir verlangen, genau so auf der Ausstellung repräsentiert zu werden‘ [...]. Mit ein bißchen Initiative und ein wenig Kapital von unserer Seite stünde jetzt auf der Ausstellung z. B. auch das tschechische Restaurant, nach dem sich so viele durstige tschechische Seelen in den heißen Junitagen gesehnt haben, es stünde auf der Rue des Nations, abends die belebteste Straße der ganzen Ausstellung. Es stünde auf dem Platz, auf dem jetzt natürlich ein anderes Restaurant steht, das, wie man sagt, eine wahre Goldgrube ist [...]. Als ich auf der Esplanade

des Invalides im Pavillon der Prager Kunstgewerbeschule stand und über jenem anmutigen Altar die Aufschrift las ‚Jungfrau Maria, verwende dich im Himmel für Dein Volk‘, da blieb ich eine Weile stehen, in Gedanken versunken und nicht sehr fröhlich: ‚Ja‘, sagte ich mir schließlich, ‚etwas Fürsprache ist gut, gut wäre aber auch ein vernünftiger und wohlmeinender Tritt in den Hintern gewesen‘) (Č, Nr. 91, S. 1 f.).

### III.

Die polnische Kultur befand sich um 1900 in einer wiederum deutlich anderen Lage. Aufgeteilt unter Preußen, Rußland und Österreich-Ungarn war Polen als unabhängiger Staat seit über einhundert Jahren nicht existent, die großen Revolten des neunzehnten Jahrhunderts waren gescheitert. Nach dem Fiasko des Januaraufstandes von 1863 fand im literarisch-kulturellen Bereich eine Umorientierung vom kompromißlosen Pathos der Romantik zum nüchternpragmatischen Programm des ‚pozytywizm‘ statt, der spezifisch polnischen Entsprechung des westeuropäischen Realismus. Nicht mehr durch militärisches Heldentum sollte die Einheit des Vaterlandes hergestellt werden, sondern auf dem realpolitischen Wege der ‚praca organiczna‘ (organische Arbeit): durch Bildung und moralische Erziehung des Volkes, durch schrittweise Mehrung des sozialen und ökonomischen Potentials der Nation. Wie so oft in der polnischen Geschichte kam dabei der Kunst die Aufgabe zu, die kulturelle Identität zu bewahren und das Fehlen eines eigenen Staates zu kompensieren. Der Status des polnischen Schriftstellers war traditionell ein besonderer, als visionärer Dichter, als ‚wieszcz‘, hatte er seine Landsleute moralisch anzuleiten, ihnen die weltlichen Führer zu ersetzen. Sein Image und sein Selbstverständnis waren dezidiert aristokratisch.

Die polnische Zeitschrift, auf die wir hier den Blick richten wollen, der Warschauer *Tygodnik ilustrowany* (Illustrierte Wochenschrift), ist ein typisches Produkt des Positivismus, auch seine Berichterstattung über die Pariser Weltausstellung beginnt in einschlägiger Weise:

Dla przyszłego historyka sztuki polskiej ostatnie dziesięciolecie da niezawodnie ciekawy materiał do studyum o psychologicznym rozwoju naszego społeczeństwa w czysto estetycznym kierunku. Przedewszystkiem zauważy on ten sympatyczny objaw, iż nietylko koryfeusze literatury i innych sztuk pięknych przemawiają skutecznie do społeczeństwa, lecz już sam ogół ku nim idzie, wyraża swoje veto lub pochwałę, sądzi i krytykuje często samodzielnie [...]. Pomiędzy czytelnikami i autorem zadzierzgnęły się węzły przyjaźni [...]. Autorowie snadniej pojmują tajniki życia swych słuchaczy, ostatni zaś zachęcają ich do pracy w duchu jedności.

(Dem zukünftigen Historiker der polnischen Kunst wird das vergangene Jahrzehnt zweifellos interessantes Material für das Studium der psychologischen Entwicklung unserer Gesellschaft in eine klare ästhetische Richtung bieten. Vor allem wird er die sympathische Tatsache bemerken, daß nicht nur die Koryphäen der Literatur und der anderen schönen Künste tatsächlich zur Gesellschaft sprechen, sondern

daß die sich Allgemeinheit selbst an sie wendet, ihr Veto oder ihr Lob äußert und dabei oftmals selbständig urteilt und kritisiert [...]. Zwischen Lesern und Autoren haben sich freundschaftliche Bande geknüpft [...]. Die Autoren begreifen [heute] leichter die Lebensgeheimnisse ihrer Zuhörer, diese wiederum halten sie zur Arbeit im Geiste der Einheit an) (S. 69).

Gerade im *Tygodnik* veröffentlichten praktisch alle bekannten polnischen Autoren der Zeit. Als publizistisches Flaggschiff des Verlagshauses Gebethner und Wolff hatte die Zeitschrift bemerkenswerten wirtschaftlichen Erfolg. Sie erreichte Leser in allen drei Teilungsgebieten, brachte schon 1892 farbige Photographien und vermochte ihre Auflage zwischen 1898 und 1909 fast zu verdreifachen.<sup>18</sup> Als kommerzielles Unternehmen konnte der *Tygodnik* Grenzen überschreiten, die politisch nicht zu überwinden waren. „Polish publishers and journalists“, schreibt Beth Holmgren (S. 151), „essentially transformed the marketplace of the press into a surrogate nation-space, reconstituting and considerably enhancing the nation on paper“. Indem das Warschauer Journal auf dem europäischen Markt erfolgreich mitmischte, setzte es sich von den russischen Unterdrückern ab und signalisierte diesen zugleich eine eigene, westliche Identität.

Dieser Pakt mit dem Kapitalismus war freilich durchaus nicht unproblematisch, denn zum Kulturverständnis polnischer Schriftsteller gehörte es ja auch, auf bourgeoise westliche Kommerzkunst mit aristokratischer Verachtung herabzusehen: „Their job was to navigate the straights between the Scylla of political oppression and the Charybdis of undesirable Western alternatives such as a self-complacent middle-class and a market-driven literature“ (Holmgren, S. xii). Die Autoren des *Tygodnik* begegnen diesem Dilemma, das mitunter größere Schwierigkeiten bereitet haben mag als die notorisch strenge zaristische Zensur, in aller Regel ironisch und mit demonstrativer Informiertheit, „with the urbane air of an initiate“ (Holmgren, S. 155). Man kritisiert im kosmopolitischen Plauderton bald die Gewinnfixiertheit der Engländer, Deutschen und Franzosen, bald die provinzielle Naivität derer, die von derselben nichts wissen oder nichts wissen wollen. Die virtuelle Wiederherstellung der eigenen Landesgrenzen erfordert die Fähigkeit, rhetorisch gewandt zu pirouettieren und dabei Demarkationen nach allen Seiten gleichzeitig vorzunehmen.

Im Falle der Berichterstattung von der Weltausstellung sind die Rollen unter drei verschiedene Autoren aufgeteilt. Antoni Millers Beitrag zur Repräsentanz der polnischen Musik in der Seine-Metropole nimmt seinen Anfang in hohen, idealen Sphären, gerät gegen Ende aber immer mehr zu einem direkten Spendenaufruf an die Warschauer Moniuszko-Gesellschaft, welche eine Reihe von Konzerten polnischer Nachwuchskünstler finanzieren soll (S. 69-71). Der anonyme Bericht von der Pariser Automobilausstellung (S. 889) gleicht gera-

---

18 Von 7.000 auf 20.000. 1899 wurde im *Tygodnik* sogar gemeldet, man habe eine Million (!) Abonnenten (Holmgren, S. 217) – offenbar eine taktische Übertreibung.



dezu einer Werbeanzeige, die polnische Kunden zum Kauf eines Wagens bewegen möchte.<sup>19</sup>

Den Part des degoutierten Aristokraten und Hüters klassischer kultureller Werte übernimmt unterdessen der Kritiker Antoni Potocki, der schon seinen „ersten Eindruck“ („pierwsze wrażenie“) vom Ausstellungsgelände als modernes Höllenszenario beschreibt:

Oto nad przecudny brzeg Sekwany, od strony pola Marsowego, wydziera się jakieś stado apokaliptycznych budynków: napierw sunie nakszałt olbrzymiego ichtyozaura niepokonana wieża Eiffel; trochę bliżej wody wyrasta monstrialny grzyb żelazny, muchomor wielopiętrowy, czyli też czerwony rozpięty parasol – wieża opancerzona Creusot’a. Za czasów, kiedy ichtyozaury dźwigały się żywe po ziemi, tak mogły wyglądać na dnie morskiem również potworne aktynie czy meduzy [...]. Na prawo – jakby w tem miejscu nagle wypryszczyło ziemię – wyrasta osłupiająco wielki i bezmyślnie okrągły olbrzymi globus, który miał być ‚le Clou‘ wystawy [...]. [T]rzeba przyznać, że jest to istotnie ‚ćwiek‘ wystawy – nie tyle we francuskim, ile w polskim rozumieniu wyrazu – ćwiek w mózgu zwiedzających. (Dort über dem lieblichen Ufer der Seine, von der Seite des Marsfeldes her, brüllt eine Meute von apokalyptischen Gebäuden, vornweg gleitet gleich einem riesigen Ichthyosaurus der unbezwingbare Eiffelturm, etwas näher am Wasser wächst ein monströser eiserner Pilz empor, ein vielstöckiger Fliegenpilz oder auch ein roter, aufgespannter Sonnenschirm – der gepanzerte Turm aus Le Creusot. In den Zeiten, als sich lebende Ichthyosaurier über die Erde bewegten, könnten die scheußlichen Aktinen [?] und Medusen auf dem Meeresgrund so ausgesehen haben [...]. Zur Rechten – wie an dieser Stelle plötzlich aus dem Boden gesprossen – erhebt sich der überwältigend große und stumpfsinnig runde Globus, welcher der ‚Clou‘ der Ausstellung sein soll [...]. Und man muss zugeben, dass dies in der Tat der ‚Nagel‘ der Ausstellung ist – nicht so sehr im französischen, wie im polnischen Sinne des Wortes – ein ‚Nagel‘ im Gehirn der Besucher) (S. 493 f.).

Abgestoßen von monströser Technik und moderner Geschmacklosigkeit will der Korrespondent seine Zeit fortan nur noch der Kunst widmen (S. 651 f.), wobei er die Skulptur der Malerei prinzipiell vorzieht, sein Held ist Rodin (S. 661). In der Gemäldeausstellung muß Potocki feststellen, daß die Exponate der französischen Abteilung offensichtlich eher über Seilschaften, durch Schmeichelei und politische Protektion als nach künstlerischem Wert ausgewählt worden sind. Die anderen Nationen machen es nicht viel besser (S. 662 und 709) – russische Exponate werden überhaupt nicht erwähnt! –, und so begibt er sich nacheinander zu den Pavillons, wo polnische Maler figurieren. Auch hier wartet aber eine Enttäuschung, es fehlt die konstruktiv-positivistisch-organische Note:

19 Dabei liest sich aus heutiger Sicht der Kostenvergleich zwischen Auto und Pferd amüsant: Hundert Kilometer pro Tag seien für das Automobil dank einer Spitzengeschwindigkeit von 30 km/h (!) „eine Bagatelle“ (ein Pferd schaffe höchstens die Hälfte), und überdies brauche das Auto ja „nur Benzin“.

Są to płótna szare i ponure i dziwnie twardo wyglądają te drewniane krzyże Hirschenberga, drewniany kościół Piechowskiego [...], salon ten możnaby było wziąć za sekcję pawilonu ciesielskiego [...]. [T]o jest rzeczywiście nie sztuka polska, lecz bezimienna, a przypadkowa, bez źdźbła indywidualności zbieranina lepszych i gorszych obrazów bez planu, na chybił trafił.

(Es sind eintönige und bedrückende Bilder. Und merkwürdig hart sehen die hölzernen Kreuze von Hirschenberger oder die hölzerne Kirche von Piechowski aus [...], diesen Salon könnte man für eine Sektion des Schreinereipavillons halten [...]. Das ist eigentlich keine polnische Kunst, sondern ein anonymes, zufälliges Sammelsurium besserer und schlechterer Bilder, ohne Plan, ohne einen Hauch Individualität, aufs Geratewohl zusammengewürfelt) (S. 729).

Mit Potockis merkwürdiger Schlußepisode – handelt es sich dabei um einen Seitenhieb gegen die böhmischen Nachbarn und den Kult um das tschechische Interieur aus der Prager Kunsthandwerksschule? – beenden auch wir unseren Rundgang durch die slavische Presselandschaft um 1900, ebenfalls etwas ratlos:

Na zakończenie niech mi wolno będzie wyrazić jeden wielki żal: W dziale sztuki stosowanej szukałem wespół z kilku znawcami i miłośnikami Zakopanego – pokoju ‚w stylu zakopiańskim‘, o którym opiewa katalog. Przebiegliśmy w tym celu bardzo ciekawe pokoje secesyi wiedeńskiej, pokoje czeskie – ale izby zakopiańskiej ani śladu. W jednym tylko miejscu znaleźliśmy istic austriacką ‚ubikację‘, zawaloną na sposób zamożnego burgera niemieckiego sprzętem miękkim i brzydtko złoconym [...]. W ‚ubikacyi‘ wisiał ręcznik z Krosna i leżała książka p. Edgara Kornats’a p. t. ‚Sposób zakopiański‘. Tajnym dla nas pozostał związek tych rzeczy obecnych w ‚ubikacyi‘, jak również ich znaczenie na wystawie paryskiej.

(Zum Abschluß sei mir noch erlaubt, mein großes Bedauern über eine Sache zu äußern. In der Abteilung für angewandte Kunst suchte ich zusammen mit einer Gruppe von Kennern und Liebhabern von Zakopane ein Zimmer ‚im Zakopaner Stil‘, von dem im Katalog geschwärmt wurde. Wir durchstreiften mit diesem Ziel die sehr interessanten Räume der Wiener Sezession, die tschechischen Räume – aber von einer Zakopaner Stube keine Spur. Nur an einer Stelle fanden wir eine echt österreichische Toilette, abgedeckt nach der Art wohlhabender deutscher Bürger mit einem weichen und häßlich vergoldeten Überzug [...]. Neben der Toilette hing ein Handtuch aus Krosno und lag ein Buch von Herrn Edgar Kornats mit dem Titel ‚Der Zakopaner Stil‘. Der Zusammenhang der Gegenstände auf der Toilette blieb uns ein Rätsel, ebenso ihre Bedeutung auf der Pariser Ausstellung) (S. 729).

## Anhang

## Zeitschriftenbeiträge zur Weltausstellung

## 1. Russisch:

**Mír božij. Literurnyj i naučno-populjarnyj žurnal** (Welt Gottes. Literarisches und populärwissenschaftliches Journal)

7 (1900) 61-78 – Chr. Georgievič: S Parižskoj vystavki. Obščij obzor (Von der Pariser Ausstellung. Allgemeiner Rundblick) (fortgesetzt in 8, 51-62 [S Parižskoj vystavki. Kongress francuzskoj ligi prosvješčenija i narodnoe prosvješčenje na vystavke (Von der Pariser Ausstellung. Der Kongress der französischen Liga für Aufklärung und die Volksaufklärung auf der Ausstellung)] und 9, 58-74 [S Parižskoj vystavki. Techničeskij i ekonomičeskij progress v promyšlennosti (Von der Pariser Ausstellung. Technischer und ökonomischer industrieller Fortschritt)]).

11 (1900) 60-76 – Ch. Inсарov: S Parižskoj vystavki. Francuzskaja živopis' na Eli-sejskich poljach (Von der Pariser Ausstellung. Die französische Malerei auf den Champs Elysées).

**Russkoe bogatstvo. Ežemesjačnyj literurnyj i naučnyj žurnal** (Russischer Reichtum. Literarische und wissenschaftliche Monatsschrift)

6 (Mai 1900) 74-105 – N. Kudrin (eigentlich: N. Rusanov): Pariž kaprizničaeť i veselitsja. Pis'mo iz Francii (Paris gibt sich launisch und feiert. Brief aus Frankreich).

**Vestnik Evropy. Žurnal istorii, literatury, politiki** (Der Bote Europas. Journal für Geschichte, Literatur und Politik)

4 (April 1900) 781-791 – M.: Vsemirnaja vystavka v Pariže 1900-go goda. Pis'mo pervoe (Die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900. Erster Brief) (fortgesetzt in 5, 311-325 [Vsemirnaja vystavka v Pariže 1900-go goda. Pis'mo vtoroe (Die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900. Zweiter Brief)] und 7, 309-340 [Vsemirnaja vystavka v Pariže 1900-go goda. Pis'mo tret'e (Die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900. Dritter Brief)]).

5 (Mai 1900) 346-352 – Inostrannoje obozrenie (Auslandsrundschau).

8 (August 1900) 483-518 – V. Ger'e: Russkaja blagotvoritel'nost' na vsemirnoj vystavke (Russische Wohlfahrt auf der Weltausstellung).

2 (Februar 1901) 790-814 – M.: Itogi vsemirnoj vystavki 1900 goda. Pis'mo iz Pariža (Bilanz der Weltausstellung im Jahre 1900. Brief aus Paris).

**Žizn'. Literurnyj, naučnyj i političeskij žurnal** (Das Leben. Literarisches, wissenschaftliches und politisches Journal)

10 (Oktober 1900) 181-200 – P. Ge.: Vsemirnaja vystavka 1900 goda. Chudožestvennyj otdel (Die internationale Ausstellung des Jahres 1900. Die Kunstabteilung).

## 2. Tschechisch

**Čas. List věnovaný veřejným otázkám** (Die Zeit. Blatt für öffentliche Angelegenheiten)

- 3 (1900) 8 – K pařížské světové výstavě (Zur Pariser Weltausstellung).  
 41 (1900) 13 – Rus na pařížské výstavě (Rußland auf der Pariser Weltausstellung).  
 48 (1900) 4 [Bericht von der Ausstellungseröffnung].  
 49 (1900) 10 [Anzeige für Gruppenreisen nach Paris].  
 84 (1900) 7 [Bericht der Teilnehmer an einer Pauschalreise nach Paris].  
 89 (1900) 3-4 – Rakousko a Bohemica na pařížské výstavě (Österreich und die Bohemica auf der Pariser Ausstellung) (fortgesetzt in 90, 3-4, 91, 1-2)  
 92 (1900) 3 – Nový dánský sochař (Ein neuer dänischer Bildhauer).  
 94 (1900), 2-3 – Beseda. Paříž-Praha. Interview (Unterhaltung. Paris-Prag. Interview) (fortgesetzt in 97, 2-4).  
 99 (1900), 5 – O panu Exnerovi v Paříži (Über Herrn Exner in Paris).  
 113 (1900) 2-3 – Úspěchy rakouského odd. na pařížské výstavě (Erfolge der österreichischen Abteilung auf der Pariser Ausstellung).

**Moderní revue pro literaturu, umění, a život** (Moderne Revue für Literatur, Kunst und Leben)

- 1 (1899/1900) 142-143 – Ernest Gaubert: Pařížská kronika (Pariser Chronik).

**Sokol. Časopis zájmům tělocvičným věnovaný** (Sokol. Zeitschrift für Turninteressierte)

- Band 26 (1900) 21 [über Baumaßnahmen für die Pariser Sportveranstaltungen] (fortgesetzt 93 und 188), 41 [über die strittige Zulassung von Ausländern zu französischen Wettkämpfen], 108 [Trainingsanweisungen und Übungen für nach Paris reisende tschechische Turner] (fortgesetzt 132-133), 122-126 – Napříč Paříži (Quer durch Paris) [Übersetzung eines nach Paris einladenden Artikels des Franzosen A. Leroy, ursprünglich erschienen in *Le Gymnaste*] (fortgesetzt 146-153), 188 [Klage über die Benachteiligung tschechischer Athleten].

**Volné směry. Umělecký měsíčník** (Freie Richtungen. Künstlerische Monatsschrift)

- 5 (1901) 73-85 – Karel Mádl: Český umělecký průmysl na světové výstavě (Tschechisches Kunstgewerbe auf der Weltausstellung).

**Zlatá Praha. Spojené týdeníky Světozor a Zlatá Praha** (Goldenes Prag. Vereinigte Wochenblätter Světozor und Zlatá Praha)

- 26 (1900) 309-310 – E. Forrestier: Světová výstava v Paříži (Die Weltausstellung in Paris) (fortgesetzt in 30, 357-358, 32, 382-383, 36, 430-431, 38, 455-456, 40, 477-478, 42, 501-503; 47, 563-564, 48, 573-74, 51, 611-612 und 52, 621).  
 48 (1900) 574-576 – Bořivoj Prusík: Kronika (Chronik).  
 49 (1900) 577-578 – Václav Hladík: U Alfonse Muchy (Bei Alfons Mucha).  
 49 (1900) 586-587 – Ignát Hořica: Návštěvou v dílně mistra Muchy v Paříži (Zu Besuch in der Werkstatt von Meister Mucha in Paris).

## 3. Polnisch:

**Tygodnik ilustrowany** (Illustrierte Wochenschrift)

- 4 (1900) 69-72 – Antoni Miller: Muzyka polska na wystawie w Paryżu (Polnische Musik auf der Ausstellung in Paris).  
 17 (1900) 335 – Otwarcie wystawy w Paryżu (Die Eröffnung der Ausstellung in Paris).  
 17 (1900) 339 – Wystawa samochodów w Paryżu (Die Automobilausstellung in Paris).  
 25 (1900) 493-494 – Antoni Potocki: Listy z wystawy paryskiej. Pierwsze wrażenie (Briefe von der Pariser Ausstellung. Erster Eindruck).  
 33 (1900) 651-653 – Antoni Potocki: Sztuka na wystawie paryskiej (Die Kunst auf der Pariser Ausstellung) (fortgesetzt in 34, 661-662, 36, 709-710 und 37, 729).

## Literaturverzeichnis

- Alfons Mucha – Paříž 1900. Pavilon Bosny a Herzegoviny na světové výstavě* (Alfons Mucha – Paris 1900. Der Pavillon von Bosnien und Herzegowina auf der Weltausstellung), hg. von Milan Hlavačka, Jana Orliková und Petr Štembera, Prag (Obecní dům) 2002.
- Berezovskaja, Ž. I.: Literaturno-kritičeskije pozicije žurnala ‚Russkoe bogatstvo‘ 1892-1905 gg. (Die literaturkritischen Positionen der Zeitschrift ‚Russkoe bogatstvo‘ in den Jahren 1892-1905), in: *Iz istorii russkoj žurnalistiki. Stat'i, materialy i bibliografija* (Aus der Geschichte der russischen Journalistik. Aufsätze, Materialien und Bibliographie), hg. von A. V. Zapadov, Moskau (Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta) 1964, 62-136.
- Gogol', Nikolaj: *Die toten Seelen*, übersetzt von Wolfgang Kasack, hg. von Angela Martini, Stuttgart (Cotta) 1988 (= Gesammelte Werke, Band 2).
- Hagen, Manfred, *Die Entfaltung politischer Öffentlichkeit in Russland 1906-1914*, Wiesbaden (Steiner) 1982.
- Hlavačka, Milan: Vzpomínka na jubilejní výstavu (Eine Erinnerung an die Jubiläumsausstellung), in: *Dějiny a současnost* (Geschichte und Gegenwart), Nr. 2 (1992), 22-27.
- : Alfons Mucha a pařížská světová výstava 1900 očima současníků (Alfons Mucha und die Pariser Weltausstellung in den Augen der Zeitgenossen), in: *Dějiny a současnost* (Geschichte und Gegenwart), Nr. 5 (2002), 48-50.
- Horská, Pavla: *Praha-1900-Paříž* (Prag-1900-Paris), Prag (Melantrich) 1992 (= Slovo k historii 36).
- Holmgren, Beth: *Rewriting Capitalism. Literature and the Market in Late Tsarist Russia and the Kingdom of Poland*, Pittsburgh (University of Pittsburgh Press) 1998.
- Keldyš, V. A.: Žizn', in: *Literaturnyj process i russkaja žurnalistika konca XIX-načala XX veka. 1890-1914* (Der literarische Prozess und die russische Journalistik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. 1890-1914), hg. von B. A. Bjalik et al., Moskau (Nauka) 1981, 231-308.
- Mandell, Richard: *Paris 1900. The Great World's Fair*, Toronto (University of Toronto Press) 1967.

- Myl'cyna, I. V.: ‚Mir božij’ – žurnal dlja junošestva (Pervyj god dejatel’nosti) (‚Mir božij’ – eine Zeitschrift für die Jugend [das erste Jahr ihres Erscheinens]), in: *Iz istorii russkoj žurnalistiki konca XIX-načala XX v. Stat’i, materialy, bibliografija* (Aus der Geschichte der russischen Journalistik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Aufsätze, Materialien, Bibliographie), hg. von B. I. Esin, Moskau (Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta) 1973, 155–183.
- Skvorcova, L. A.: Mir božij, in: *Literaturnyj process i russkaja žurnalistika konca XIX-načala XX veka. 1890-1914* (Der literarische Prozess und die russische Journalistik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. 1890–1914), hg. von B. A. Bjalik et al., Moskau (Nauka) 1981, 136–197.
- Stanislavleva, V. N.: Èstetičeskie pozicii žurnala ‚Žizn’ (1897–1898) (Die ästhetischen Positionen der Zeitschrift ‚Žizn’ [1897–1898]), in: *Iz istorii russkoj žurnalistiki konca XIX-načala XX v. Stat’i, materialy, bibliografija* (Aus der Geschichte der russischen Journalistik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Aufsätze, Materialien, Bibliographie), hg. von B. I. Esin, Moskau (Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta) 1973, 99–154.