



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Wien um 1900 zwischen Kunst und Alltag.
Tadeusz Rittners polnische Feuilletons aus Wien

Verfasserin

Susanne Maria Spiegel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt: Slawistik / Polonistik

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Wien hat auf irgendeine Weise eine passive, lächelnde Gastfreundschaft. Allem Anschein nach tut es nichts für das Wohlergehen seiner Gäste. Wien vergrämt einen nicht wirklich, kümmert sich aber auch nicht um einen. Na, dort sind die Hotels... wenn du Geld hast – dort der Prater... wenn du Humor hast – hier viele schöne Mädchen, wenn du Glück hast. Tu, was du willst, oder tu einfach nichts. Gefällt dir Wien? Das ist nichts außergewöhnliches, ich weiß, dass ich schön bin. Es haben sich die Preußen mit den Quadrat-latschen und der Jägerwäsche, die parfümierten Pariserinnen und die Engländer in mich verliebt. Gefällt es Dir hier nicht? Mein Lieber, es gibt hier ein halbes Dutzend Bahnhöfe... Fahr hin, wo auch immer du hin willst, ob in den Norden, oder in den Süden. Mir ist alles eins.¹

Tadeusz Rittner

¹ Im Original: „Wiedeń ma jakąś bierną, uśmiechniętą gościnność. Nie robi na pozór nic, żeby człowiekowi było tu dobrze. Także go wręcz nie odstrasza, ale właściwie się o niego nie troszczy. Ot tam są hotele... jeżeli masz pieniądze – tam Prater... jeżeli masz humor – tu dużo ładnych dziewcząt, jeżeli masz szczęście. Rób, co chcesz, albo nic nie rób. Podoba ci się? To nic dziwnego, wiem, że jestem ładny. Kochali się we mnie Prusacy z kwadratowymi butami i z bielizną Jaegera [dt. im pl. Original], perfumowane Paryżanki, Anglicy. Nie podoba ci się? Mój kochany, jest pół tuzina dworców... Możesz pojechać na północ albo na południe, gdzie zechcesz. Mnie wszystko jedno.“ *Z Wiednia*. Czas, 10. 10. 1903.

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur, oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Außerdem versichere ich, dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, im März 2010

Susanne Maria Spiegel

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all denjenigen Personen danken, die mich bei meiner Diplomarbeit tatkräftig unterstützt haben.

Bedanken möchte ich mich

bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek für unsere konstruktive und interessante Zusammenarbeit,

bei Teresa Mittelberger und Kathrin Seidl, die viele motivierende Stunden mit mir in der Bibliothek verbracht hatten,

und bei allen Freunden, die mich immer wieder daran erinnerten, wie wichtig und erholsam die freien Stunden zwischen den Arbeitsstunden sind.

Der größte Dank und meine wärmste Zuneigung jedoch gelten meinen großartigen Eltern Mary und Ing. Erwin Spiegel, meinen beiden Geschwistern Daniel Luis und Myriam Elisabeth Spiegel, der lieben Dr. Marianne Scheinost-Reimann, dem genauso lieben Dr. Bruno Reimann und meinem Liebsten Mag. arch. Valentin Scheinost.

Ohne Eure moralische und auch finanzielle Unterstützung wäre mein Studium nie möglich gewesen...

danke!

Inhalt

1. Vorwort.....	7
2. Das Feuilleton <i>Z Wiednia</i>.....	10
2.1 Die Problematik des Genres.....	10
2.2 Die bibliographische Erfassung der Reihe <i>Z Wiednia</i> in der „Czas“.....	13
3. Existenz im Wien der Jahrhundertwende	18
4. Thematische Leitfäden zum Wienbild Rittners.....	23
4.1 Das „schlafende Wien“, ein Stadtbild.....	25
4.2 Stilpluralität.....	32
4.2.1 Die Literatur der Moderne und ihre zentralen Figuren.....	35
4.2.2 Die Wiener Bühnen.....	48
4.2.3 Die bildende Kunst der Wiener Moderne.....	58
4.2.4 Die Architektur im Wien der Jahrhundertwende.....	67
4.3 Zwischen Ästhetik und Ethik.....	70
4.4 Der „typische Weaner“ und seine Alltagskultur.....	78
4.4.1 Der gemütliche Wiener in der Hektik der Großstadt.....	81
4.4.2 Der Wiener, ein provinzieller Kosmopolit.....	84
4.4.3 Der Wiener, ein resignierter Raunzer.....	89
4.4.4 Das Wiener Lächeln.....	93
5. Identitätskrise im Wien um 1900	98
5.1 Zwischen Wiener Moderne und <i>Młoda Polska</i>	99
5.2 Multinationalität und nationalstaatliche Tendenzen in der Habsburgermonarchie.....	101
5.3 Tadeusz Rittners Mehrsprachigkeit.....	102
5.4 Beruf und Berufung.....	104
6. Bibliographie.....	107
6.1 Primärliteratur	107
6.1.1 Feuilletons von Tadeusz Rittner.....	107
6.1.2 Weitere Primärliteratur.....	109
6.2 Sekundärliteratur	109
6.2.1 Internetquellen.....	113
6.3 Nachschlagewerke.....	114
6.4 Abbildungen.....	114
Anhang.....	115
Zusammenfassung.....	115
Streszczenie.....	120
Curriculum Vitae.....	130

1. Vorwort

Im tradierten Bild des „jüngeren Europas“ dominiert bis heute eine westlich orientierte Geschichte, in welcher Interferenzen zwischen den sogenannten „westlichen“ Ländern (Spanien, England, Frankreich, Italien, Deutschland, bis hin zum transatlantischen Amerika) eine Selbstverständlichkeit darstellen, während Kontakte und Impulse aus dem „östlichen“ Europa (im westeuropäischen Bewusstsein sind damit die Länder diesseits des einstigen „eisernen Vorhanges“ gemeint) schlicht und einfach übergangen werden: So erschien im Jahre 2004 die EU 25 als eine Art Gnadenakt Westeuropas für die nachhinkenden und hilfsbedürftigen osteuropäischen Länder. Dass es sich um das Resultat eigenständiger Emanzipierung handeln könnte, wurde dabei völlig ausgeblendet. Wiederholt wurde auf die Problematik des Festhaltens an der nationalen Souveränität durch die ehemaligen Ostblockländer hingewiesen, aber denken im Vergleich dazu die westlichen Länder Europas wirklich transnational? Ist ihnen nicht allen eher ein nationaler Egoismus und starkes Provinzlerium gemein?

Diese und weitere Fragen stellte sich bereits Tadeusz Rittner, der sich nicht nur an einer zeitlichen (vom 19. zum 20. Jahrhundert), sondern auch an einer ideologischen Schwelle (zwischen Pluralismus und nationalem Egoismus) befand. Er lebte in Wien, das an einem Knotenpunkt zwischen Ost und West lag (und immer noch liegt). Anhand seiner Feuilletons unter dem Titel *Aus Wien* (im Original: *Z Wiednia*), welche aus dieser stark von Interferenzen geprägten Stadt für ein polnisches Publikum geschrieben wurden, kann aus heutiger Sicht vom damaligen Geist Wiens höchst Interessantes erfahren werden. „Umgekehrte“ Fragen, die aktueller nicht sein könnten, werden für den Leser aufgeworfen (wie etwa: Ist Wien, und somit der Westen im Osten angekommen? Ist Wien, und somit der Westen bereit für ein transnationales Europa?).

Mit dieser Arbeit soll das Wienbild Tadeusz Rittners anhand seiner bisher nicht vollständig bibliographisch erfassten Feuilletonreihe *Aus Wien* (in der Zeitung „Czas“) untersucht und thematisch ausgearbeitet werden. Die thematischen Leitfäden aus Literatur, bildender Kunst, Architektur, Wiener Klischee- und Alltagsbilder sollen durch das Kaleidoskop Rittners, sowohl in ihrer Klarheit, als auch in einer ästhetisch bzw. ethisch verzerrten Darstellung näher beleuchtet und überdies in Vergleich mit der Ästhetikauffassung anderer Vertreter (Bahr, Schnitzler, etc.) der Wiener Moderne gesetzt werden. Der

Schwerpunkt liegt hierbei auf der ambivalenten Haltung Tadeusz Rittners zur Stadt Wien und ihren Inhalten. Wie ein roter Faden zieht sich eine innere Zerrissenheit durch Rittners Schaffen und Leben.

Er war ein typischer Vertreter des pluralistischen Mitteleuropas an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert², eingenommen von Faktoren, zwischen denen er Zeit seines Lebens versuchte zu balancieren. Er stand zwischen der Wiener Moderne und der Młoda Polska, zwischen der polnischen und der deutschen Sprache, zwischen Beruf und Berufung, zwischen Ästhetik und Ethik, zwischen Multinationalität und staatlicher Homogenität. Rittners Feuilletons zeugen von seiner ambivalenten Person und geben eine damit verbundene literarische und sozialkritische Verarbeitung wieder. Rittner fertigte mit seiner Feuilletonreihe eine Darstellung der Stadt Wien um 1900, die sowohl von persönlicher Nähe als auch von Distanz geprägt ist.

Für die vorliegende Arbeit wurden primär die Feuilletons Tadeusz Rittners aus der „Czas“ herangezogen, in wenigen Fällen auch Belege aus anderen Zeitungen. Die Übersetzungen der polnischen Originale wurden, wenn nicht anders angegeben von mir in die deutsche Sprache übertragen. Die laufend zitierten Auszüge aus den polnischen Feuilletons stammen, wenn nicht anders angegeben von Rittner.

² Wenn in vorliegender Arbeit „Jahrhundertwende“ erwähnt wird, ist selbstverständlich immer von der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Rede.

2. Das Feuilleton *Z Wiednia*

2.1 Die Problematik des Genres

Wilmont HAACKE, der sich mit seinem „Handbuch des Feuilletons“ bemühte, eine Grundlage zur Feuilletonkunde zu schaffen, veranschaulichte die Problematik des Genres im Allgemeinen. Auch wenn er sich in seinem Werk explizit auf die deutschsprachigen Feuilletonisten beschränkte, sind seine Erkenntnisse auch in Anbetracht auf den polnischen Feuilletonisten Tadeusz Rittner nicht unbedeutend. Ausgehend von der Feststellung einer fehlenden zufriedenstellenden Definition des Feuilletons, arbeitete er sich vor und spricht von der Gattung des Feuilletons als gleichzeitig journalistische und literarische Erscheinung.³ Das „Sachwörterbuch der Literatur“ von Gero VON WILPERT definiert das Feuilleton als kurze populärwissenschaftliche Darstellung, als allgemeine Betrachtung über das menschliche und das Gesellschaftsleben (in Form und Themenwahl äußerst heterogen) und stellt es auf diese Weise in Gegensatz zur Tagesmeldung, der sogenannten objektiven journalistischen Berichterstattung.⁴ Dieser Gegensatz spiegelt sich zudem in der formalen Platzierung des Feuilletons, das „unter dem Strich“, wobei die Tagesmeldung „über dem Strich“ erschien, wider.

Stellt das Feuilleton, bedingt durch seinen subjektiven Inhalt kultur- und sozial-historischer Betrachtungen und durch seinen, sei es prosaischen oder lyrischen Duktus, einen Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft dar, so wurde es dennoch nicht zureichend untersucht und der Feuilletonist als Schriftsteller zu selten gewürdigt. Häufiger kam es vor, dass ein erfolgreicher Schriftsteller zwar als Feuilletonist tätig war, seinen Ruhm jedoch seinen Schriften verdankte, die nicht in den Zeitungen unter dem Strich erschienen (mit Ausnahme der Fortsetzungsromane). HAACKE führt zu diesem Phänomen das Beispiel des Schriftstellers und Feuilletonisten Ferdinand Kürnberger an, der sich für eine dichterische Auslegung des Feuilletons entschied, in der historischen Wertung jedoch nicht als Dichter erwähnt wird.⁵

Dementsprechend blieben auch Rittners Feuilletons weitgehend unbeachtet, obwohl sie in Anbetracht auf sein Gesamtwerk einen durchaus umfangreichen Teil einnehmen, dessen

3 Vgl. HAACKE 1951: 3.

4 Vgl. von WILPERT 2001: 267.

5 Vgl. HAACKE 1951: 271.

literarische Qualität Günther WYTRZENS in seinem Aufsatz über das Wiener Kunstleben der Jahrhundertwende ausdrücklich betont.⁶ So merkt auch WYTRZENS an, dass das Feuilleton als relativ junges Genre von der Literaturwissenschaft zu wenig gewürdigt würde.⁷

Tadeusz Rittners Veröffentlichungen in polnischen und österreichischen Zeitungen weisen einen beträchtlichen Umfang auf. Seine Novellen, Artikel, Skizzen und Feuilletons erschienen verstreut unter anderem in der Krakauer „Czas“ [Die Zeit], in der Krakauer „Życie“ [Das Leben], in der „Gazeta Lwowska“ [Lemberger Zeitung], im „Kurier Warszawski“ [Warschauer Kurier], im Wiener „Fremdenblatt“ und in der „Neuen Freien Presse“. In den polnischsprachigen Periodika aus dem galizischen Teil der Donaumonarchie fungierte er in gewisser Hinsicht als Wiener Korrespondent, der mit seinen Feuilletons unter dem Titel *Z Wiednia* [aus Wien], *Listy z Wiednia* [Briefe aus Wien], oder etwa *Sztuka w Wiedniu* [Kunst in Wien] der galizisch-polnischen Leserschaft Impressionen aus der Kaiserstadt lieferte. Aus der Perspektive einer durchaus ambivalenten Persönlichkeit thematisierte er in erster Linie die aktuelle Wiener Theatersaison, Kunstausstellungen und neu gegründete Künstlervereinigungen, wie etwa die Secession, das literarische Junge Wien um Hermann Bahr, aber auch die Wiener Alltagsgesellschaft mit ihren charakteristischen Vertretern jeglicher sozialer Schicht.

Rittner näherte sich ferner dem Feuilleton als Sujet seiner selbst an. In einem zweiteiligen Feuilleton „Über das Feuilleton“⁸, sozusagen in einer Selbstthematizierung, einem Schreiben über das Schreiben, legte er seine Definition des Genres ausführlich dar.

Die von Günther WYTRZENS und Wilmont HAACKE bereits erwähnte Problematik des Genres, das als literarisch nicht vollwertig angesehen wird, machte Rittner ebenso zum Thema, indem er die Leser als Rezipienten populärwissenschaftlicher Lektüre darstellte, und sprach dem Feuilleton, zumindest offiziell, einen intellektuellen Leserkreis ab: „Diese Gruppe⁹ taucht überwiegend in Populärzeitungen auf, die von Fiakern und Trafikantinnen gelesen werden – und ganz im Stillen von den großen Herren.“¹⁰ Derartige populärliterarische Feuilletonisten schließt Rittner in die Gruppe der biedereren (gutmütigen) [pocziwych] ein und

6 WYTRZENS erinnert in seinem Aufsatz ebenfalls daran, dass eine Bibliographie der verstreuten Feuilletons Rittners zu begrüßen sei. Vgl. WYTRZENS 1980.

7 Vgl. WYTRZENS 1993: 379.

8 *Z Wiednia. O Felietonie*. *Gazeta Lwowska*, 24. 6. 1902 und 25. 6. 1902.

9 Hierbei handelt es sich um die Gruppe der (gutmütigen) biedereren Feuilletonisten. T. Rittner teilte die Wiener Feuilletonisten in fünf Gruppen ein: in die biedereren, sentimental, eleganten, unangenehmen und in die enthusiastischen Feuilletonisten. Vgl. *Z Wiednia. O Felietonie*. *Gazeta Lwowska*, 24. 6. 1902.

10 Im Original: „Gatunek ten znajduje się przeważnie w gazetach popularnych czytanych przez fiaków i trafikantki i – cichaczem przez wielkich panów.“ *Z Wiednia. O Felietonie*. *Gazeta Lwowska*, 24. 6. 1902.

unterscheidet daneben vier weitere Gruppen von Wiener Feuilletonisten: den sentimental, eleganten, den unangenehmen und den enthusiastischen. WYTRZENS zählt Rittner zu den Sentimentalen und den Eleganten, welche sich teils ernsthaft, teils ironisch und mit einem ungezwungenen *esprit* ausdrücken, während die Eleganten die unergründlichen Tiefen ihrer Seele hinter einer Maske verstecken. Den größten Eindruck erreichen letztere wenn „sich ihr sympathisches Lächeln plötzlich in ein unmerklich ironisches verwandelt, ihr Ton scharf, ihre Geste heftiger wird, wenn sie zu erkennen geben, dass ihre nette Art nur eine Maske ist.“¹¹

Als Maske könnte man auch die äußere Form des Feuilletons betrachten, als etwas Statisches, das fortlaufend seinen feststehenden Platz, nämlich „unter der Linie“,¹² in der jeweiligen Zeitung hat. Der inneren Form hingegen sind kaum Grenzen gesetzt. Unterschiedlichste Themen aus dem Geistes- und Kulturleben, allgemeine Betrachtungen über die Gesellschaft werden auf geistreich-witzige, leichtverständliche Art, in subjektivem Plauderton wiedergegeben und prägen den ungenormten, leichten Charakter des Feuilletons.¹³ Ein Charakter, der für Rittner typisch wienerisch zu sein schien. In seinem Feuilleton *Über das Feuilleton* vom 24. 06. 1902 äußerte er sich folgendermaßen:

Wiedeń to wogóle felietonowe miasto. Tu uśmiechają się wszyscy tak lekkomyślnie i swobodnie [...]. Tu ludzie nigdy się nie spieszą. Tutaj nie ma człowieka tak zajętego, żeby nie miał czasu być choć raz w ciągu dnia w kawiarni [...]. Felietony czytać zaś można tylko siedząc i dlatego czyta się ich tyle w Wiedniu, w tem klasycznym mieście marnowania czasu.¹⁴

[Wien ist im Allgemeinen eine feuilletonistische Stadt. Hier lächeln alle so leichtsinnig und ungezwungen [...]. Hier hat es niemand eilig. Hier gibt es keinen derart beschäftigten Menschen, dass er nicht die Zeit hätte, sei es einmal am Tag, im Kaffeehaus zugegen zu sein [...]. Feuilletons kann man lediglich im Sitzen lesen und deswegen liest man sie so viel in Wien, in dieser klassischen Stadt der Zeitverschwendung.]

Rittners Feuilletons in der konservativen „Czas“ sind nicht selten in sarkastischem Ton gehalten. Wiederholt äußerte er sich mit gewissem Hohn und Spott über die Wiener und ihre Eigenarten. Dass er mit diesem Unterton nicht unbedingt seine Aversion gegenüber Wien und seinen Bewohnern kundgeben, sondern vielleicht vielmehr dem „feuilletonistischen“ Stil an

11 Im Original: „Ich uśmiech przyjemny staje się naraz z lekka ironiczny, głos ostry, gest gwałtowniejszy, jeżeli dają do poznania, że ich miły sposób to tylko maska.“ *Z Wiednia. O Felietonie*. Gazeta Lwowska, 25. 6. 1902.

12 Oder „unter dem Strich“, wie vorher erwähnt.

13 Vgl. hierzu den Eintrag unter „Feuilleton“ im Sachwörterbuch der Literatur von WILPERT, 2001.

14 *Z Wiednia. O Felietonie*. Gazeta Lwowska, 24. 6. 1902.

sich gerecht werden wollte, davon zeugt folgendes Zitat aus seinem ersten Feuilleton, das in der „Czas“ erschien:

Czytając dzienniki, a nawet pisma „satyryczne“, widzi się wszędzie ten sam ton, mdły, nudny i szary – gdziekolwiek tylko barwy świeższe i jaśniejsze. Dziwne to tem bardziej, że od jakiegoś czasu w publicystyce niemieckiej, szczególnie zaś w licznych tygodnikach humorystycznych, powstałych w ostatnich latach, wieje jakiś wiatr świeży i ostry, dają się słyszeć głosy silne i sarkastyczne. *Fliegende Blätter*, w których dawniej czuło się tyle soli, dziś dla podniebienia, przyzwyczajonego do stylu „Simplicissimusa“, wydają się limonadą. W Wiedniu niema nawet limonady, jest tylko woda, trochę mętna, a jeżeli nie bez smaku, to niezupełnie smaczna.¹⁵

[Die Tageszeitungen, ja auch „satirische“ Schriften aufschlagend, kann man überall den selben Ton lesen, übel, langweilig und grau – hie und da einmal vereinzelt frischere und hellere Farben. Umso seltsamer, dass seit einer gewissen Zeit in der deutschen Publizistik, besonders jedoch in zahlreichen humoristischen Wochenblättern, die in den letzten Jahren aufkamen, ein gewisser frischer und scharfer Wind weht, und man starke und sarkastische Stimmen zu hören bekommt. Die *Fliegenden Blätter*, in welchen früher soviel Würze lag, hinterlassen heute nur mehr einen faden Limonaden-Nachgeschmack am Gaumen, welcher ursprünglich den Stil des „Simplicissimus“ gewöhnt war. In Wien gibt es nicht einmal Limonade, nur Wasser, das etwas trüb ist, und wenn es nach etwas schmeckt, dann ist es nicht wirklich genießbar.]

Dieser spezifische Humor gehörte für Rittner offensichtlich zur journalistischen Berichterstattung dazu, bemängelte er doch die fehlenden scharfen und sarkastischen Töne in der deutschen, wie auch in der österreichischen Presse.

Angesichts des mangelnden Interesses der Literaturgeschichtsschreibung am Genre des Feuilletons scheint es nicht verwunderlich, dass in den seltensten Fällen eine vollständige bibliographische Erfassung vorliegt. Von Rittners Feuilletons sind einige bekannt, einen Überblick über sein Gesamtwerk der sogenannten „kleinen Form“ gibt es jedoch noch nicht.

2.2 Die bibliographische Erfassung der Reihe *Z Wiednia* in der „Czas“

Bevor das Material inhaltlich analysiert werden konnte, musste es zuerst zusammengetragen werden. So entstand im Laufe der Recherchen für vorliegende Arbeit eine vollständige Bibliographie aller Feuilletons Rittners mit dem Titel *Z Wiednia*¹⁶ aus der Zeitung „Czas“. Auch wenn ein Auszug aus den Feuilletons für die Recherchen ausreichend gewesen wäre,

¹⁵ *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

¹⁶ Die Feuilletons mit den alternativen Titeln *Sztuka w Wiedniu* [Kunst in Wien] und *List z Wiednia* [Brief aus Wien] werden selbstverständlich genauso in die Recherchen miteinbezogen, wie die Feuilletons mit dem Titel *Z Wiednia*.

wollte ich dennoch der Vollständigkeit halber alle Feuilletons, die von Rittner gezeichnet wurden, in ein Register aufnehmen. Hierfür waren zahlreiche Arbeitsstunden auf der Österreichischen Nationalbibliothek nötig. Das Durchblättern der Zeitung „Czas“, das Suchen und das Abtippen der dann vorgefundenen Feuilletons nahm viel Zeit in Anspruch. Da mit den 30 gefundenen Positionen in der Zeitung „Czas“ ausreichend Forschungsmaterial zum Wienbild Rittners aufgenommen wurde, beschränken sich die weiteren Untersuchungen auf eben genannte Zeitung. In anderen Zeitungen („Gazeta Lwowska“, „Życie“, „Kurier Warszawski“) wären noch weitere Feuilletons Rittners mit dem Titel *Aus Wien* zu finden, würden aber den Rahmen für vorliegende Arbeit sprengen. Es soll hiermit für weitere Forschungen auf diesem Gebiet angeregt und zudem angemerkt werden, dass im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek nicht nur die polnisch-galizischen Ausgaben der „Czas“, sondern auch die der „Gazeta Lwowska“ und der Krakauer „Życie“ geführt werden. Die Tatsache, dass diese polnischsprachigen Zeitungen aus dem ehemaligen galizischen Kronland alle in der Österreichischen Nationalbibliothek aufliegen, erklärt sich aus den einst habsburgischen Beständen, die mit Entstehung der Republik nahtlos in den Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien übergingen.

Die Untersuchungen der Zeitungsjahrgänge setzte ich im Jahr 1894 an, mit Fokus auf die Feuilletons mit dem Titel *Z Wiednia* und mit Rittners Zeichnung¹⁷. Andere Beiträge vor und nach den produktiven Jahrgängen (1901-1907), wie etwa von Rittner veröffentlichte Novellen, Rezensionen u. a. wurden nicht berücksichtigt. Nicht berücksichtigt wurden des weiteren andere Beiträge (nicht mit dem Titel *Z Wiednia*) Rittners während der produktiven Jahrgänge, aber in folgender Tabelle zumindest (in grau) erwähnt.

„Czas“ 1901:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gezeichnet
173	31.07.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
190	21.08.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
262	14.11.	<i>Z Wiednia</i>	(dokończenie nastąpi)	T.R.
263	15.11.	<i>Z Wiednia</i>	(dokończenie)	Tadeusz Rittner
299	30.12.	<i>Z Wiednia</i>	(dokończenie nastąpi)	Tadeusz Rittner

¹⁷ Rittner unterschrieb die Feuilletons mit dem Titel *Z Wiednia* in der „Czas“ meist mit vollständigem Namen [Tadeusz Rittner] oder mit seinen Initialien [T. R.], nie aber mit dem Pseudonym Tomasz Czaszka, das er gelegentlich unter Kurzgeschichten oder andere Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften setzte.

300	31.12.	<i>Z Wiednia</i>	(dokończenie)	Tadeusz Rittner
-----	--------	------------------	---------------	-----------------

„Czas“ 1902:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
18	23.01.	<i>Z Wiednia</i>		T. R.
94	24.04.	<i>List z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
134	14.06.	<i>List z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
150	03.07.	<i>Mój przyjaciel</i>	Novelle	Tadeusz Rittner
182	09.08.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
205	06.09.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
236	14.10.	<i>Z Wiednia</i>	(dokończenie nastąpi)	Tadeusz Rittner
237	15.10.	<i>Z Wiednia</i>	(dokończenie)	Tadeusz Rittner
259	11.11.	<i>Sztuka w Wiedniu</i>		Tadeusz Rittner
260	12.11.	<i>Sztuka w Wiedniu</i>		Tadeusz Rittner

„Czas“ 1903:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
83	11.04	<i>List z Wiednia</i>		
100	02.05.	<i>List z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
129	09.06.	<i>Epizod</i>	Kurzgeschichte	Tadeusz Rittner
179	08.08.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
199	02.09.	<i>Nie ma czasu</i>	Anlässlich eines Zugunglücks schreibt Rittner über soziale Verantwortung	Tadeusz Rittner
231	10.10.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
273	28.11.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
296	29.12.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner

„Czas“ 1904:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
16	21.01.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
88	18.04.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
169	26.07.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
196	27.08.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner

„Czas“ 1905:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
123	30.05.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner

„Czas“ 1906:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
31	08.02.	<i>List z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
45	24.02.	<i>Najnowszy dramat Hauptmanna „Und Pippa tanzt!“</i>	Rezension	Tadeusz Rittner
47	27.02.	<i>s.o.</i>	(dokończenie)	Tadeusz Rittner
136	16.06.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner

„Czas“ 1907:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
19	23.01.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner
43	21.02.	<i>Z Wiednia</i>		Tadeusz Rittner

Nach 1907 sind in der Krakauer „Czas“ keine weiteren aktiven Einträge von Rittner zu finden. Die Beiträge *Aus Wien* stammen von anderen Autoren und Rittner scheint nur mehr in passiven Einträgen auf: sprich, zweite [ein gewisser I. R. zum Beispiel] berichten nun von Rittners aufgeführten Dramen. 1908 wird, zumindest in der „Czas“, das Bild Rittners als Feuilletonist vom Bild Rittners als Dramaturg abgelöst. Auch wenn die nach 1909 folgenden Jahrgänge nach Beiträgen von und über Rittner durchkämmt wurden, gebe ich, um einen Eindruck wiederzugeben wie Rittners Präsenz in den Folgejahren aussieht, in der Tabelle nur mehr die Einträge bis zum Jahre 1909 an:

„Czas“ 1908:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
31	07.02.	<i>Sztuka w Wiedniu</i>	nicht von Rittner	A. Wł. J.

„Czas“ 1909:

N ^{er}	Datum	Titel	Bemerkungen	gez.
108	13.05.	<i>Trzy wieki Don Juana I.</i>	nicht von Rittner, nicht über Rittner	I. R.
109	14.05.	<i>s.o. II.</i>	s.o.	s.o.
110	15.05.	<i>s.o. III.</i>	s.o.	s.o.
111	17.05.	<i>s.o. IV.</i>	s.o.	s.o.
112	18.05.	<i>s.o. V.</i>	über Rittners Don Juan - Drama (<i>Unterwegs bzw. W drodze</i>), das im Volkstheater aufgeführt wurde	s.o.

3. Existenz im Wien der Jahrhundertwende

Abb. 1
Tadeusz Rittner,
Fotografie 1920

Im Mitteleuropa des 19. Jahrhunderts stand der aufkommenden nationalstaatlichen Idee und der vorherrschenden Idealvorstellung von ethnischer Homogenität die alte pluralistische Gesellschaft der Donaumonarchie gegenüber, welche mit ihrer kulturellen Heterogenität und ihrer Polyglossie eine Atmosphäre bildete, die von sozio-kultureller Bereicherung einerseits und von Segregation und Verunsicherung für ihre Bewohner andererseits geprägt war.¹⁸

In diesem spannungsgeladenen Zwischenfeld befand sich Tadeusz Rittner, der in Galizien seine frühe Kindheit verbracht hatte, um schließlich in Wien seine schulische und akademische Ausbildung zu verfolgen und seinem späteren Berufsleben als Beamter nachzugehen. Er wohnte den Großteil seines Lebens in Wien und verblieb bis zu seinem Tod (in Bad Gastein im Jahre 1921) im österreichischen Teil der Habsburger Monarchie. Rittner sah sich ständig mit einer inneren Zerrissenheit konfrontiert, sei es in seiner Zugehörigkeit zu zwei kulturellen Identitäten und Sprachen (dem Polnischen und dem Deutschen), in seiner Positionierung innerhalb zweier literarischer Systeme (der *Młoda Polska* [Junges Polen] und der Wiener Moderne), oder in seiner Berufswahl (als Literat und Beamter). Diese mehrfache Gespalten-sein findet seinen Ausdruck vor allem in seiner eigenartigen Haltung zu Wien, die sowohl durch eine innere Distanz, als auch durch Nähe geprägt war.

1873 in Lemberg geboren, kam Tadeusz Rittner 1885 (ab sofort war die deutsche Schreibweise seines Vornamens „Thaddäus“ neben der polnischen präsent) im Alter von 12 Jahren von Lemberg nach Wien, wo er das Theresianum besuchte und gleich seinem Vater die

¹⁸ Zur Pluralität in Mitteleuropa vgl. CSÁKY 1996.

k. u. k. Beamtenlaufbahn einschlug.¹⁹ Dem Beruf als kaiserlicher Beamter, er brachte es bis zum Sektionschef am Unterrichtsministerium, ging er nur halbherzig nach und behielt ihn lediglich aus finanziellen und gewissenhaften Gründen. Seiner wahren, erstrebenswerten Berufung als Schriftsteller widmete er sich nach getaner Pflicht, an den Feierabenden.²⁰ 1894 debütierte er in der Krakauer „Czas“ mit der Novelle *Lulu*. Zwei Jahre später erschien in derselben Zeitung die Novelle *Dora*. Seine Werke in den ersten Jahren seines schriftstellerischen Schaffens verfasste er zunächst ausschließlich in polnischer Sprache. Seine späteren Stücke erschienen vorerst in polnischer und dann mit Verzögerung in deutscher Sprache (später umgekehrt). Es handelte sich bei Rittner um eine synchrone Zweisprachigkeit, wobei zu den Übersetzungen seiner Werke anzumerken ist, dass es sich nicht um reine Übersetzungen handelte, sondern um Parallelversionen, die Rittner selber gemäß dem jeweiligen Leserpublikum umschrieb.

Er schrieb 21 Bühnenstücke, wovon 15 Stücke aufgeführt wurden, elf sowohl in polnischer als auch in deutscher Sprache, jeweils zwei in jeweils nur einer der beiden Sprachen.²¹ Seine Dramen wurden in Lemberg, Krakau und in Wien auf den großen Bühnen (u. a. am Volkstheater und am Burgtheater) aufgeführt. In den letzten Jahren vor dem krankheitsbedingten Tod (1921) erschien neben weiteren dramatischen Stücken der Großteil seiner Prosawerke (u. a. *Das Zimmer des Wartens* 1918, polnische Version *Drzwi Zamknięte* 1921).

Zu Lebzeiten brachte es Rittner zu beachtenswertem Ruhm, sowohl beim polnischen als auch beim österreichischen Publikum. Mit dem Untergang Österreich-Ungarns jedoch geriet er, als typischer Vertreter der pluralistischen Habsburgermonarchie, zusehends in Vergessenheit. In einem Zitat aus Rittners Feuilleton vom 6. 9. 1902 ist die Spannung innerhalb des multinationalen Feldes und die Atmosphäre der Wiener Moderne (1890-1910)²² deutlich spürbar. Anlass für folgende Beobachtungen Rittners war die Errichtung der Pallas-Athene-Statue Carl Kundmanns vor dem Parlament und die Reaktion der gerade vom Landurlaub zurückgekehrten Wiener:

19 Vgl. TAUSCHINSKI 1974: 414 ff.

20 Vgl. ZIEMIAŃSKA 1979: 35.

21 Ibid.

22 Zur zeitlichen Begrenzung vgl. LE RIDER 1990: 15.

Wiedeńczycy zamiast nabyć zdrowia, zepsuli chyba na świeżem powietrzu. Utrzymują, że Pallas-Atena jest – anachronizmem.

A że utrzymują tak rzeczywiście, dowodzi głos ich ulubieńca, przedstawiciela ich zdrowego rozsądku, ich narodowej duszy – nieocenionego Pötzla, który w jednym z ostatnich swych felietonów niedzielnych – jak utrzymują Wiedeńczycy, „humorystycznych“ zajął wobec bogini mądrości przed parlamentem wręcz nieprzyjazne stanowisko. Pisarz ten, którego dowcip naddunajski znęcał się dotychczas tylko nad t. zw. modernistami, albo nad płodami t. zw. modernizmu. naraz [sic!] zaczyna mówić o potrzebach artystycznych nowego czasu, o tem, że zimne usta pięknej bogini mówią językiem, „który już przestał być naszym“ i inne tym podobne, niesłychanie śmiałe aforyzmy, przypominające n. p. takie hasła secesyjne, jak Hevesego „Der Zeit ihre Kunst!“ itd. Cóż się stało? Pötl nie wie sam, co się stało i jest sobą samym bardzo zdziwiony i z widocznym zakłopotaniem broni swej reputacji, twierdząc, że od dawien był przyjacielem tych, którzy z tęsknotą szukali nowych dróg w sztuce, a że jeżeli musi ciągle jeszcze walczyć czasem przeciw „nowatorowi“, to tylko dlatego, że ci... itd. następuje zwykły refren anti-secesyjnej piosnki [sic!]. Pötl wyśmiewa w dawny, przedwakacyjny sposób nowe domy wiedeńskie i ich dekoracje. Autor felietonu, który między innymi konstataje także, że posąg Minerwy przed parlamentem, jest już czwartym posągiem tej bogini we Wiedniu, nie temu nie winien, że uległ na chwilę „zgybnym wpływom“ modernistycznej szkoły. Nie jest w stanie wyrazić nic innego, jak to, co właśnie w danej chwili czuje i myśli przeciętny wiedeński filister. I o tyle „zdanie“ jego przedstawia pewną wartość i zasługuje rzeczywiście na uwagę. A to, co pisze w swym felietonie niedzielnym o „Pallas Athene“ Kundmanna, może niejako uchodzić za oficjalną deklarację w imieniu publiczności wiedeńskiej.²³

[Die Wiener sind wohl, anstatt zu genesen, eher an der frischen Luft kaputt gegangen. Sie halten die Pallas Athene für einen Anachronismus.

Und dass sie sie tatsächlich dafür halten, davon zeugt die Stimme ihres Lieblings, des Vertreters ihres gesunden Verstandes, ihrer nationalen Seele – des unschätzbaren Pötl, der in einem seiner letzten „humoristischen“ wie die Wiener glauben – Sonntagsfeuilletons zur vor dem Parlament errichteten Göttin der Weisheit eine geradezu feindselige Stellung einnahm. Dieser Schriftsteller, dessen donauländischer Witz sich bisher nur über die sog. Modernisten ärgerte, oder über die Früchte der Moderne, fängt auf einmal an von den künstlerischen Notwendigkeiten der neuen Zeit zu sprechen, davon, dass der kalte Mund der schönen Göttin in einer Sprache spricht, „die schon aufgehört hat unsere zu sein“, und sie sprechen von anderen ähnlichen, unerhört wagemutigen Aphorismen, die z. B. an solche secessionistische Leitsätze erinnern, wie Hevesis „Der Zeit ihre Kunst!“ usw. Was ist denn geschehen? Pötl weiß es selbst nicht mehr, und über sich selbst äußerst erstaunt, verteidigt er mit sichtbarer Befangenheit seinen Ruf, indem er behauptet, dass er schon seit langem ein Freund derer war, die mit Sehnsucht nach neuen Wegen in der Kunst suchten, und wenn er immerfort noch gegen die „Wegbereiter“ kämpfen muss, dann nur deshalb, damit diese... usw. folgt der gewöhnliche Refrain des antisecessionistischen Liedes. Pötl, bereits in Urlaubsstimmung, macht sich auf die althergebrachte Art über die neuen Wiener Häuser und deren Dekorationen lustig. Der Autor des Feuilletons, der unter anderem auch konstatiert, dass die Statue der Minerva vor dem Parlament schon die vierte Statue dieser Göttin in Wien ist, ist nicht schuld daran, dass sie für einen Augenblick dem „verderblichen Einfluss“ der modernistischen Schule unterlag. Er ist nicht in der Lage etwas anderes auszudrücken, als das, was ein durchschnittlicher Wiener Philister gerade im gegebenen Moment fühlt und denkt. Und dementsprechend vertritt seine „Meinung“ eine gewisse Wertigkeit und verdient wahrhaftig Aufmerksamkeit. Und das, was er in seinem Sonntagsfeuilleton über die „Pallas Athene“ von Kundmann schreibt, kann gewissermaßen für eine offizielle Deklaration im Namen der Wiener Öffentlichkeit gehalten werden.]

23 Z *Wiednia*. Czas, 6. 9. 1902.

Um die Jahrhundertwende herrschte, sei es in der Wiener Kultur oder im Wiener Gesellschaftsleben, nicht nur eine heterogene Atmosphäre, sondern vielmehr auch eine Stimmung, die von Widersprüchen und Gegensätzlichkeiten durchzogen war. Wenngleich es zum Wiener Spezifikum gehörte, dass die typischen Vertreter dieser Stadt oft Zugereiste sind²⁴, distanzierte sich Rittner wiederholt davon ein Wiener zu sein, indem er die Wiener von sich abgrenzte und sie mit „deren Liebling“ Eduard Pötzl in Verbindung brachte.

Mit der Figur des Eduard Pötzl, einem gebürtigen Wiener und Feuilletonisten des „Neuen Wiener Tagblattes“ stellte Rittner seine Distanzhaltung in einen nationalen Kontext: Auf der einen Seite steht Pötzl als Vertreter des nationalen, auf der anderen Seite Rittner selbst, als Vertreter des pluralistischen Wienertums. Außerdem eröffnet das obige Zitat, mit diesem Selbstbild und Fremdbild als Stellvertreter für *eine* kollektive Identität, tiefer greifende Krisen eines „Durchschnittswieners“, die bestimmend für die Existenz in Wien um die Jahrhundertwende waren.

Ausgehend von der März-Revolution 1848, über die 1848/49 entworfene Idee eines liberalen Verfassungsstaates (1867 verwirklicht), waren die folgenden Jahre zwar von demokratischen Prozessen und dem Aufstieg des Sozialgedankens, aber auch von vermehrt staatlichem Einfluss auf alle Lebensbereiche geprägt.²⁵ Hinzu kam, dass verschiedene Volksgruppen und Nationen zu einem neuen Selbstbewusstsein fanden, das in einem nationalstaatlichen Denken seinen Ausdruck fand. Für die österreichische Identität stellte sich in diesem Bezug die Frage nach der Individualität innerhalb der deutschen Kultur²⁶, wobei die anderen (etwa slawische, magyrische, u. a.) Identitäten in dieser Fragestellung ausgeklammert wurden und zu einem unbewussten Identitätsverlust der österreichischen Selbstfindung führten.

Neben dem Konflikt eines synchronen Wienertums (national vs. multinational) gab es einen diachronischen Konflikt, welcher sich in der Kunst deutlich manifestierte. Die Künstler der Moderne lehnten Vergangenes ab und vertraten die Ästhetik der Gegenüberstellung, indem sie den Historismus der Vätergeneration ablehnten.²⁷ Rittner unterstrich die Absurdität des secessionistischen Leitsatzes Ludwig Hevesis, „Der Zeit ihre Kunst“ (und „der Kunst ihre Freiheit“), womit die jungen Künstler gegen jene Generation rebellierten, der sie selbst

24 Vgl. hierzu Rittners Aussage in *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902, die in Kapitel 4.4.2 (Der Wiener, ein provinzieller Kosmopolit) genauer zitiert wird.

25 Vgl. HOFMEISTER 1990: 41ff.

26 Vgl. LE RIDER 1990: 20.

27 Vgl. CSÁKY 1990: 30.

entstammten. In ihrem antitraditionellen Streben nach dem eigenen Individuum konstruierten sie sich eine Gegenwart, die allerdings mehr von Kontinuität geprägt war, als ihnen lieb war.²⁸ Dieser innere Konflikt ist nicht nur unter den Künstlern des Jungen Wiens verbreitet, sondern genauso bei einem Eduard Pötzl, der ein konservativer Feuilletonist der alten Schule war und die Secession in allen ihren Erscheinungsformen ablehnte, wenn nicht sogar gegen sie protestierte.²⁹ So heftig Eduard Pötzl seinen Standpunkt der Vätergeneration verteidigte, so ließ sogar er sich in seinem Standpunkt verunsichern und laut Rittner „weiß [Pötzl] selbst nicht, was geschehen ist“. Überträgt man Eduard Pötzls Lebenshaltung auf die Wiener (deren öffentliche Stimme er zu sein schien) im Allgemeinen, kann von einer kollektiven Orientierungslosigkeit zur Zeit der Jahrhundertwende ausgegangen werden; einer Orientierungslosigkeit, die die Wiener auf unterschiedlichste Weise entweder zu bewältigen versuchten... oder es eben unterließen.

28 Vgl. CSÁKY 1990: 27ff.

29 Vgl. GAUSE 1934: 8.

4. Thematische Leitfäden zum Wienbild Rittners

Bevor auf das spezifische Wienbild eingegangen wird, möchte ich auf Rittners Perspektive, bzw. Perspektivierung hinweisen. Wie sich der Titel *Z Wiednia* schon erklärt, berichtete Rittner nicht nur *aus* Wien, sondern *in* Wien lebend *über* und *von* Wien für eine Leserschaft, die *außerhalb* Wiens, im galizischen Teil der Habsburgermonarchie zuhause war.

Forschungsgegenstand soll nicht nur das Wienbild in der Wahrnehmung Rittners sein, sondern auch Rittner selbst soll Gegenstand der Wahrnehmung werden. Sind die Literatur der Wiener Moderne, das Theater, die Kunst, die Architektur, aber auch der Durchschnittswiener im Stadtbild Themen, von denen Rittner teils deskriptiv aus einer nüchternen Außenposition berichtete, so haben sie natürlich auch stark normativen Charakter. Hierbei sind es nicht nur seine wertenden (zynischen, sarkastischen, ironischen, usw.) Bemerkungen, die dem Wienbild seine spezielle Note geben, sondern auch die Bemerkungen, die unausgesprochen blieben: Die stillen Leerstellen und Distanzhaltungen, die sich oft in Rittners Zurückhaltung manifestieren, sollen genauso berücksichtigt werden, wie etwa seine lauten, unüberhörbar spöttischen Aussagen.

Mit dem Genre des Feuilletons hat Rittner eine Ausdrucksform gewählt, die sich zwischen poetischer Literaturkunst und Populärjournalismus befindet. Rittner war in seiner Zwischenposition als „literarischer Journalist“ an die Erwartungshaltung des Rezipienten gebunden. Sein Verständnis von Journalismus stand in engem Zusammenhang mit der Erfassung aktueller Ereignisse, wobei die Aktualität bei genauerem Hinsehen nur eine Farce war. In Wirklichkeit war sie konservierte Vergangenheit und Reproduktion von bereits Geschehenem. Als „aktuelles“ im Sinne von „modischem“ Gehabe bezeichnete Rittner z. B. das Interesse an berühmten Persönlichkeiten, die nun neben Gebäude- und Landschaftsaufnahmen auf Ansichtskarten erschienen. Die portraitierten Personen erkannte er als vorübergehend berühmte Persönlichkeiten und nahm damit vorweg, dass Moden, so plötzlich sie auftauchten, dementsprechend schnell auch wieder verschwanden. Diese Ansichtskarten repräsentierten ein Wienbild im eigentlichen Sinne des Wortes, und laut Rittner übernahmen sie zudem eine fast schon journalistische Funktion:

Tak zwana karta „z widokami“, oprócz widoków lubi także ciekawe wypadki z kroniki lokalnej, portrety różnych, według pojęć lokalnych wielkich, a przynajmniej chwilowo sławnych ludzi.

Dlatego też można dziś wiedeńską „kartę“ zaliczyć do żurnalizmu. [...] Dziennikarstwem można nazwać ten cały olbrzymi zakres różnych ludzkich czynności, których celem jest niejako chwytnie dnia na gorącym uczynku. Konserwowanie rzeczy żywych w różnych, że się tak wyrażę zielnikach i spirytusach.

Dlaczego człowiek reprodukuje ciągle ubiegłą chwilę? Właściwie „dzienniki“ przeważnie dla informacji czytelników; ale nie wyłącznie dla tego.

Gdyby z jakiegobądź powodu sprzykrzyło się nagle naszej ziemi odbywać codzień, jak stary pensjonista, ciągle ten sam spacer po świecie, a ten nagły kaprys i wszystkie jego konsekwencje znane były ludziom jak najdokładniej, to mimo to, ci ludzie chcieliby jeszcze przeczytać coś o tym dziwnym wypadku w swojej gazecie. Bo ludzie przyzwyczaili się poprostu do tego, żeby im powtarzano to, co sami wiedzą. Ludzie z dziwną, niepojętą rozkoszą przeżywają zjawiska i wypadki chwili; wykrzykują to, co się wczoraj stało z uczuciem jakiejś niepojętej dumy, jakby ta chwila była ich dziełem, ich właściwością, a pragną zarazem odbicie tej chwili widzieć w oczach, w uśmiechu i w ruchach innych ludzi. Upajają się aktualnością w towarzystwie tłumów, doznając przyjemnych dreszczów z powodu łączności.³⁰

[Die sogenannte „Ansichts-“ karte, zeigt neben Ansichten auch gern spannende Ereignisse aus der lokalen Chronik, Portraits verschiedener, gemäß lokalen Vorstellungen großer, und wenigstens vorübergehend berühmter Leute. Deshalb kann man heute auch die Wiener „Karte“ zum Journalismus zählen. [...] Journalismus kann man diesen gewaltigen Bereich verschiedener menschlicher Handlungen nennen, deren Ziel es ist den Tag auf frischer Tat zu ertappen. Das Konservieren lebender Dinge in verschiedenen, um mich so auszudrücken, Herbarien und Spirituosen.

Warum reproduziert der Mensch fortwährend vergangene Momente? Die „Tageszeitungen“ eigentlich überwiegend zur Information der Leser; aber nicht ausschließlich dazu.

Wenn, aus welchem Grund auch immer, unsere Erde es plötzlich satt hat im Alltag zugegen zu sein, wie ein alter Pensionist, der immerfort denselben Spaziergang durch die Welt macht, und dann diese plötzliche Laune hat mit all ihren Konsequenzen, die den Leuten genauestens bekannt waren. Trotz allem würden diese Leute noch etwas über dieses seltsame Ereignis in ihren Zeitungen lesen wollen. Denn die Leute gewöhnten sich einfach daran, dass man ihnen alles wiederholte, wovon sie bereits wussten. Die Menschen wiederkauen mit einer seltsamen, unbegreiflichen Freude die Ereignisse und Vorfälle eines Augenblicks; sie rufen das, was sich gestern ereignet hat, mit einem Gefühl unbegreiflichen Stolzes aus, als ob dieser Augenblick ihr Werk, ihre Eigenschaft wäre und wünschen gleichzeitig die Reflexion dieses Augenblicks in den Augen, dem Lächeln und in den Bewegungen anderer Menschen wieder zu sehen. Sie betrinken sich mit Aktualitäten in Gesellschaft der Menschenmenge und erfahren ein angenehmes Schaudern aufgrund der Verbundenheit.]

Rittner illustrierte mit seinen Feuilletons in gewisser Weise Ansichtskarten aus Wien. Wortmalerisch konservierte und wiederkaute auch er, wengleich er es bei anderen kritisierte, und sandte der südpolnischen Leserschaft Wienbilder, Momentaufnahmen und Aktualitäten aus dem Wien, wie er es sah. Bevor ich auf die Wechselbeziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Kapitel 4.2 genauer eingehe, möchte ich vorerst meine Wahl nachstehender Untergliederung erläutern.

In Kapitel 4.1 (Das „schlafende Wien“, ein Stadtbild) soll die von Rittner

30 Z *Wiednia*. Czas, 14. 10. 1902.

wahrgenommene räumliche Struktur, in der der Wiener Zeitgenosse sich aufhielt, festgehalten werden.

Mit dem Kapitel 4.2 (Stilpluralität) und 4.4 (Der „typische Weaner“ und seine Alltagskultur) habe ich die zentralen, aber auch periphere Themen, die in Rittners Feuilletons wiederholt vorkommen, in einen kulturbegrifflichen Zusammenhang gebracht: die schönen Künste (geistige Kultur) einerseits und das Individuum im Alltag (Natur) andererseits.

Der klassische Kulturbegriff nach TYLOR umfasst „Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und alle(n) übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat.“³¹ Diese Auffassung, die die Kunstgeschichte als autonome Stilgeschichte außerhalb der gesellschaftlichen Kulturgeschichte führt³², scheint mir hier unpassend. Obwohl der deutsche Philosoph und Zeitgenosse Rittners, Wilhelm DILTHEY in seiner wissenschaftstheoretischen Ansicht die Naturwissenschaften von den Geisteswissenschaften abgrenzte, so betonte er die gewichtige Wechselbeziehung zwischen Ganzheit (Kultur) und Individuum. Demnach geht die „Struktur in der Kultur einer Epoche“ auf den seelischen „Strukturzusammenhang“ zurück, welcher „derselbe innere Zusammenhang, dieselbe konkrete Einheit, wie sie in der Person vorkommt“ ist³³. Zwar habe ich in meiner Kapitelgliederung sehr wohl eine formelle Trennung zwischen Kunst und Alltag gezogen, möchte aber mit dem dazwischengeschobenen Kapitel vor allem die Wechselbeziehungen zwischen Stilkultur und Alltagskultur hervorheben. Dieses Kapitel (4.3 Zwischen Ästhetik und Ethik) soll sowohl als Abgrenzung, als auch als Schnittstelle zwischen den Kulturbegriffen gedacht sein.

4.1 Das „schlafende Wien“, ein Stadtbild

Ausgangspunkt und umfassender Rahmen für die eben genannten kulturspezifischen Betrachtungen stellt die Stadt Wien an sich dar: Wien als zentraler Kosmos, als Raum, in welchem Tadeusz Rittner lebte und aus welchem er berichtete.

In einem später erschienenen Feuilleton (1907) beschrieb Rittner Wien, „soziotopografisch“ vom ersten Bezirk ausgehend und numerisch aufsteigend fortfahrend und hielt

31 TYLOR 1873:1.

32 Zum Kunstbegriff innerhalb bzw. außerhalb der Kulturgeschichte vgl. MÖSENER 1993: 63ff.

33 DILTHEY 1914: 105. Zit. nach THIELEN 1999: 406.

für den nicht-ortskundigen Galizier einen mentalen Spaziergang durch die „Städtchen“ („miasteczko“)³⁴ Wiens fest. Anlass für die nähere Betrachtung der inneren Struktur Wiens war eine Perspektivenverschiebung. Scherzhaft leitete er seinen Stadtrundgang wie folgt ein: „Seit einigen Wochen hat Wien sich völlig verändert. Das bedeutet: ich bin vom einen in den anderen Bezirk gezogen.“³⁵ Von den damals 21 Bezirken erwähnte Rittner seines Erachtens die „wichtigsten“ zehn:

Angefangen beim ersten Bezirk, dem „Städtchen der Ministerien [,] der Geschäfte, der Hotels und der Hetären (Innenstadt genannt)“, wo man „Geld verdient und ausgibt“, wo „spaziert wird“, aber auch „Lebenskraft im Arbeitsfieber vergeudet wird“ und wo man „üblicherweise nicht wohnt“. Bekannten läuft man gezwungenermaßen hier „auf der Kärntnerstrasse, am Graben, oder am Kohlmarkt“³⁶ über den Weg.

Über den zweiten Bezirk, „das Städtchen der praterschen Vergnügen, der Nordbahn und der Juden (namentlich Leopoldstadt)“ hatte Rittner, zumindest in diesem Feuilleton, nicht viel zu sagen, denn durch diesen „Bezirk geht man nicht, man fährt nur durch ihn durch (wenn auch nur mit der Straßenbahn)“. Die Tatsache, dass die Leopoldstadt von Rittner hier nur als beiläufige Erwähnung abgetan wird, ändert nichts daran, dass dieser Bezirk, vor allem des Praters wegen, in zahlreichen anderen seiner Feuilletons³⁷ umso präsenter ist. Im Winter³⁸ wird die fade Stimmung des Praters sichtbar, die sich ansonsten hinter kindlich naiver Fröhlichkeit versteckt.³⁹ Viele vernünftige Menschen, so Rittner, gäben sich der Illusion hin, dass „dieses *quartier* nur im Sommer“ existierte, oder „dann, wenn sie sich z. B. auf den Weg nach Krakau“ machten.⁴⁰

Dem dritten Bezirk widmete Rittner eine zurückhaltende Liebeserklärung. Den Großteil seines Lebens verbrachte er ebenda in der Neulinggasse 26.⁴¹ Dieser Bezirk ist „das Städtchen

34 Mit „Städtchen“ meinte Rittner die Wiener Bezirke.

35 Im Original: „Od kilku tygodni Wiedeń zmienił się kompletnie. To znaczy: przeprowadziłem się z jednej dzielnicy na drugą.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

36 Im Original und ungekürzt: „1) Miasteczko ministerstw. [sic!] magazynów, hoteli i heter (czyli śródmieście). Tu się zarabia i wydaje pieniądze. Tu się spaceruje – albo trwoni swe siły życiowe w zawodowej gorączce. Ale tu się przeważnie nie mieszka. O ile człowiek ma banalniesze grzechy, nabywa je tutaj – o ile człowiek ma dobrych znajomych, musi tu najwięcej uważać, aby się z nimi nie spotkał. - Trudno nie spotkać się ze znajomymi na Kärntnerstrasse, Grabenie, albo na Kohlmarkcie...“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

37 Um nur wenige Positionen zu nennen, in denen der Prater von Rittner (vor allem in den Sommermonaten) erwähnt wird: *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901; *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903; *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

38 Rittner schrieb dieses Feuilleton im Winter, genauer am 23. 1. 1907.

39 Vgl. Zit.: „[Prater] jest tak «seryo» wesół, jak dziecko.“ *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

40 Im Original ungekürzt: „2) Miasteczko Praterowych przyjemności, Północnej kolei i żydów (czyli Leopoldstadt). Przez tę dzielnicę się nie chodzi, tylko się przejeżdża (choćby tylko tramwajem). Wielu rozsądnych ludzi ma złudzenie, że to *quartier* istnieje tylko w lecie, albo wtedy, gdy się np. jedzie do Krakowa. Zresztą niema co mówić o drugiej dzielnicy.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

41 Vgl. RASZEWSKI 1956/1: XXI.

der Botschafter, Polen und des Stadtparks (Landstrasse)“, und auf den „sauber gehaltenen Straßen“ treffe man nicht nur „ordentlich gekleidete Menschen“, sondern auch „ordentliche Zimmermädchen (von niedrigerem Stand)“ an. Wenn es einen Heimatbegriff in Rittners Vorstellung gab, kann dieser wohl am ehesten auf den dritten Bezirk angewendet werden. Diesen Mikrokosmos innerhalb Wiens, in welchem zwar „manchmal deutsch“, allerdings „mit polnischem Akzent gesprochen wird“, lobte Rittner nicht nur aufgrund des raren Wienertums und der vorherrschenden Polonia (denn „hier gibt es die schönsten Kutschen und Frauen“ - welche „überwiegend den Botschaftern und den Polen gehören“), sondern vor allem aufgrund der kosmopolitischen, übernationalen Atmosphäre: Denn das „Leben spielt sich hier meist auf dem Asphalt ab“ und die „Farben und Gerüche aller Weltregionen“ sind in den „Botschaften und im Stadtpark“ daheim.⁴²

Die Zeit, die Rittner im vierten Bezirk („Wieden“) verbracht hatte, stand in enger Verbindung zu seiner Kindheit und Adoleszenz am Theresianum, an welchem man „eine aristokratische Erziehung“, weiters ergänzte Rittner zynisch, „und um 10 fl. denselben Zylinder (bei Habig), der in der [Innen-]stadt 13 fl. kostet, erhalten kann.“⁴³ Die Schule wurde von Rittner als eine Stätte des Zwanges und der Langeweile empfunden, an der er anstatt einer Ausbildung eine aristokratische Erziehung, wie eine käufliche Ware, erhalten hatte. Parallelen zu diesem gespaltenen Verhältnis zum Bildungsbürgertum, das von der Vätergeneration auferlegt wurde, lassen sich bei Stefan ZWEIG finden.⁴⁴ Moritz CSÁKY betont in diesem Zusammenhang, wie die „Jungen“ einerseits starke Kritik an der alten normativen Ausbildung (am Beispiel Stefan ZWEIGS und seinem Verhältnis zum „kerker“-haften Wasagymnasium⁴⁵) übten und wie ihnen andererseits die Schule den Zugang zum angestrebten Europäertum eben erst ermöglicht hatte.

Neben dem nicht erwähnenswerten, aber doch erwähnten Theresianum, haben andere vom vierten „Städtchen“ aus begehbbare Orte einen ähnlich beiläufigen Charakter: der damalige Naschmarkt, an dem man Obst und Gemüse - „sofern man Köchin ist“ - besorgt, das

42 Im Original ungekürzt: „3) Miasteczko poselstw, Polaków i parku miejskiego (Landstrasse). Widzi się przeważnie porządnie ubranych ludzi, czysto utrzymane ulice i (z „niższych stanów“) czysto utrzymane pokojówki. Tu się mieszka. Wogóle zachowuje się cicho (nie w karnawale). Tu słyszy się czasem ludzi mówiących po niemiecku (ale z polskim akcentem). Tu są najpiękniejsze karety i kobiety (należące przeważnie do poselstw i Polaków). Tu życie toczy się przeważnie po asfalcie. - W ambasadach i w parku miejskim są barwy i zapachy wszystkich okolic świata.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

43 Im Original: „Tu można otrzymać arystokratyczne wychowanie (w Theresianum) i za 10 fl. ten sam cylinder (u Habiga), który w mieście kosztuje 13 fl.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

44 Vgl. ZWEIG 1982: 44ff.

45 ZWEIG 1982: 47. Zit. nach CSÁKY 1990: 28.

Theater an der Wien, das man seit einem Jahr nicht besucht, „sofern man nicht *Die lustige Witwe* hören will“⁴⁶. Anders hatte es Rittner mit der Secession: „Hier geht man in [ihre] Ausstellungen“⁴⁷, kurz und bündig ein Ort, der begangen wurde (vgl. hierzu die zahlreichen, überwiegend positiv gesinnten, aber auch kritischen Aussagen Rittners zur Secession in Kapitel 4.2.3).

Ärmlichere Menschen wohnten laut Rittner in Margarethen, dem „Städtchen“ der eingeschränkten Horizonte, des stillen Lebens und des alltäglichen Kammers. Hier war der Bereich der „Philister, der Kleinindustriellen und der Wahlkämpfe“. Hier wurde in billigen Cafés über Lokalpolitik, Überteuering und Dienstleistungen debattiert. Zu diesem düsteren, fünften Bezirk stellte Rittner „Ästhetischer Analphabetismus“ syntaktisch isoliert in einen prädikatslosen Satz. Dieser sprachskeptische Ansatz mag aus der schmerzhaften Erfahrung heraus entstanden sein, die Gegensätze⁴⁸ von Ästhetik und Ethik auseinanderklaffen zu sehen. Mochten andere Künstler der Wiener Moderne sich vermehrt in die ästhetische Dimension flüchten und in ihrer dekadent anti-realistischen Haltung die Überwindung suchen, sah sich Rittner weiters der sozialen Verantwortung verpflichtet (Näheres dazu in Kapitel 4.3) und wollte gesellschaftliche Missstände in seiner Literatur, gleich dem offen da liegenden „imponierenden Matsch auf den Straßen“ Margarethens, aufzeigen. Diese fünfte Station in seinem Stadtrundgang ist eine Station sozialer Themen, für deren Einbindung in die ästhetische Literatur sich Rittner aussprach⁴⁹. Er erwähnte am Ende dieses Absatzes, dass unter anderem auch er in diesem Bezirk wohnte.⁵⁰

Als das weibliche Wien, „also Wien an sich“, Rittner nannte hier die Frau als allegorisches Wienbild, galt ihm der sechste Bezirk Mariahilf, das „Städtchen des kaufmännischen Treibens, der Frauenkleider und -fetzen [und] der mehrstöckigen «Modepaläste»“. Dieses (von Rittner effeminisierte) Wien „heuert tausende Sklaven an“, hat eine endlose, stressig lärmende Hauptstraße, ist „praktisch“ und das alles zum Preis der

46 Im Original: „4) Miasteczko targu «owocowego», teatru an der Wien i Theresianum («Wieden») [...] od roku nie chodzi się do Teater an der Wien (o ile się nie chce słyszeć *Wesołej wdówki*) i tu kupuje się jarzyny i owoce (o ile się jest kucharką).“

47 Im Original: „Tu się chodzi na wystawy «Secesyji»“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

48 Gemeint ist der Gegensatz von Kunst (Ästhetik) und Leben – hier in der Form des Analphabeten (Ethik). Vgl. hierzu CSÁKY 1990, S. 32.

49 Es sei aber daran erinnert, dass Rittners Positionierung hier für eine polnische Leserschaft galt.

50 Vgl. im Original: „5) Miasteczko ciasnych horyzontów, cichego życia i codziennych trosk (Margarethen). Okolica filistrów, małych przemysłowych i agitacji wyborczej. Pustynia codzienności, rozmów o drożyznie w tanich kawiarniach, o miejscowej polityce przy obiadach zrobionych na margarycie, o sługach przy kawie knejpowskiej... Analfabetyzm estetyczny. Imponujące błoto na ulicach. Tu mieszka przeważnie ludność uboższa (między innymi i ja tam mieszkałem).“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

verklärten Schönheit. „Enttäuschte Blicke“ beobachtete Rittner, „da vernebelt von Gedanken an Wichtigkeiten, wie Seiden, Spitzen und Hüte“ und zwischen diesem ganzen Kaufrausch und Schönheitswahn dröhnte obendrein rücksichtslos der Verkehr.⁵¹

Mit dem französischen „passons“⁵² übersprang Rittner den siebten und ging über zum achten Bezirk, dem Bezirk des Theaters „in der Josefstadt“, und beschrieb ihn als morbide Gegend: „Häuser mit melancholischen Fassaden (als ob das vom dauernden Schauen häufig in dieser Gegend vorkommender Beerdigungen herrührte)“. Neben den „ewigen“ („bez końca“) Bewohnern, wohnten in der Josefstadt außerdem Gerichtshofräte und die juristische Polonia.⁵³

Im neunten Bezirk dominierte der Umgang mit Krankheit und Verbrechen („das Städtchen der spezialisierten Ärzte, Spitäler, Galgen und anderer unangenehmer Dinge“). Im Alsergrund wohnte man besser nicht, es sei denn man war Arzt oder Delinquent, denn, so Rittner, fanden „Unmöglichkeiten, wie Schauprozesse mit Todesurteilen, schwierige Operationen, die Assentierung usw.“ eben hier statt.⁵⁴

Rittner schließt seinen mentalen Spaziergang durch die inneren Bezirke mit dem für ihn „wichtigsten Städtchen Wiens“ ab, dem 10. Bezirk „Favoriten“. „Das Städtchen der Arbeiter“ und „Tschechen“, dessen Namen sich vom Jagdschloss („pałacu“) Favorita, „welches als Theresianum – in einem anderen Bezirk existiert“, ableitet und selbst hingegen keine Schlösser beherbergt. Durch dieses Städtchen des „nötigsten *minimums* des nackten Lebens“ spaziere man nicht. Während Menschen aus anderen Bezirken das Nachtleben hier, aufgrund der „stimmungu“ [dt. im Original mit pl. Flexion] genießen, „interessieren sich die Hiesigen eher für die Frage nach dem täglichen Brot“.⁵⁵

51 Vgl. im Original: „6) Miasteczko kupieckiego ruchu, kobiecych sukien i szmatek, kilkupiętrowych „pałaców mody“ (Mariahilf) / Tu kobiecość zatrudnia tysiące niewolników. Centrum wielkiej służby. Centrum kobiecego Wiednia (a tem samem wogóle – Wiednia). Ulica (główna) bez końca, krzykliwa, nie mająca czasu, praktyczna. Osłoda tej praktyczności są jednak piękne usta, włosy, figury, nózki... Oczy są roztargnione (bo zamglone myślami o „rzeczach poważnych“ t. j. o jedwabiach, koronkach, kapeluszach). Środkiem ulicy dzwonią bezwzględnie tramwaje i turkoczą doróżki a na trotuarze pod domami mówią i mówią i mówią kobiety... Nie, tu się nie mieszka...“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

52 Vgl. im Original: „7) Neubau (*passons*)!“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

53 Vgl. im Original: „8) Miasteczko studentów, sądowych hofratów i sądowej Polonii (Josefstadt). [...] Domy o melancholijnym wyrazie fasady (jakby z ciągłego przyglądania się dość częstym w tej okolicy pogrzebom) domy, w których są podwórza o kolorycie i nastroju lwowskim. Tu się chodzi [...] na pogrzeby i na przedstawienia w teatrze „in der Josefstadt“ [...] A oprócz tego tu się mieszka. Zwykle bez końca (aż do zdemolowania domu).“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

54 Vgl. im Original: „9. Miasteczko specjalistów-lekarzy, szpitali, szubienicy i innych niemiłych rzeczy (Alsergrund). [...] Tu się dzieją takie niemożliwości jak sensacyjne procesy z wyrokiem śmierci, ciężkie operacje, asenterunki itd. Tu się mieszka (o ile się jest doktorem medycyny, delikwentem). Zresztą milej mieszkać gdzieindziej.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

55 Vgl. im Original: „10. Miasteczko robotników [...] i Czechów (Favoriten). Nazwa pochodzi od pałacu

Die Eigenheiten, die Rittner den einzelnen Bezirken zuschrieb, suggerieren ein Bild, das auf den ersten Blick wenig mit einem „schlafenden Wien“ zu tun hat. Erst in ihrer Gesamtheit bekommt die Vielschichtigkeit im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Gefüge eine starre Form⁵⁶: Wien, eine feuilletonistische Stadt, die in ihrer inneren Struktur alle Widersprüche und Nuancen beinhaltet, aber nicht die Grenzen der äußeren Norm (vgl. „Unform“ des Feuilletons innerhalb der strikten Zeitungsform) zu sprengen vermag. Ähnlich wie die für diese Zeit typischen literarischen Kurzformen, werden alle Themenbereiche, die etwas Leben in diese morbide Stadt hauchen könnten, nur angeschnitten, nicht zu Ende gebracht, abgebrochen und offen gelassen. Chancen bleiben ungenutzt, indem konventionenbrechende Ansätze nur angerissen werden. Noch bevor eine Veränderung eintritt, wird diese betäubt, sei es durch Gleichgültigkeit, Gemütlichkeit, Apathie oder durch euphemistisches, mildes Lächeln.

All die für den Wiener so typischen Eigenheiten kulminieren, so in Rittners Vorstellung, im Wiener Prater (sowohl im Praterpark, als auch im Wurstelprater). Im Juli 1904 finden wir Rittners ambivalentes Verhältnis zum Prater:

Prater, to bardzo sympatyczne pojęcie. Dawniej go nienawidziłem, ale podobno co kilka lat zmieniają się gusta. Jeżeli mam go kiedykolwiek znowu nie lubić, to chciałbym, żeby ta antypatya wypadła przynajmniej na zimę. Bo nie wiem, jak się bez tego rajy znosi dwadzieścia kilka Reaumurów w cieniu.

Prater działa niesłychanie dodatnio na ludzki organizm. Nie przez t. zw. „świeże powietrze“, którego tu właściwie niema, ale przez dobrą *Stimmung*. Człowiek, przeżyty, człowiek sceptyk zaczyna tu znów wierzyć. A mianowicie w wieczną pogodę ludzkiej duszy, czy wiedeńskiej głupoty. Opuszcza się to miejsce z uczuciem: ach, życie jest wcale zabawnym *Wurstel-Theater* [...].⁵⁷

[Der Prater, das ist ein sehr sympathischer Begriff. Früher hasste ich ihn, aber Geschmäcker verändern sich angeblich alle paar Jahre. Sollte ich ihn irgendwann erneut nicht mögen, dann hätt ich gern, dass diese Antipathie wenigstens auf den Winter fällt. Denn ich weiß nicht, wie ich ohne dieses Paradies die 20 Grad-Réaumur (plus) aushalten soll.

Der Prater wirkt sich unerhört vorteilhaft auf den menschlichen Organismus aus. Nicht auf Grund der sog. „frischen Luft“, welche es hier eigentlich gar nicht gibt, sondern der guten *Stimmung* [dt. im Original] wegen. Ein altmodischer Mensch, ein skeptischer Mensch fängt hier erneut an zu glauben. Und zwar an die ewige Heiterkeit der menschlichen Seele, oder der Wiener Dummheit. Dieser Ort lässt sich auf folgendes Gefühl herab: ach, das Leben ist

„Favorita“, który istnieje jako Theresianum w – innej dzielnicy. Tu nie ma wogóle pałaców. To miasteczko „koniecznego *minimum*“ nagiego życia. Tu się nie spaceruje. [...] Dla Niemieszkających w tej dzielnicy jest tu (zwłaszcza o zachodzie słońca) dużo „stimmungu“. Ale tubylcy interesują się raczej kwestią chleba powszedniego.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

⁵⁶ Wie am Anfang dieses Kapitels bereits erwähnt, geht es nicht direkt um die Veränderung Wiens, sondern um die veränderte Wahrnehmung Wiens. Die Veränderung, die Rittner hier beschrieb, erforderte einen Wechsel des Blickwinkels durch den Betrachter, wobei die Stadt selbst ihre starre Form beibehielt.

⁵⁷ *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

überhaupt ein lustiges *Wurstel-Theater* [dt. im Original] [...].]

Der Prater, bietet einerseits mit seinem grünen Praterpark und der schattenspendenden Allee, kühlen Schutz vor der städtischen Hitze, andererseits sorgt er mit seinem lauten Wurstelprater für heitere Stimmung. Dieses Zusammengehen von der heiteren („das Leben ist überhaupt ein lustiges *Wurstel-Theater*“) und gleichzeitig („ach“) so melancholische Seele geben das uneindeutige Wiener Lebensgefühl wieder, das Rittner wiederholt mit „praterschen“ Adjektiven umschrieb.

Ein schwer fassbares Nebelgebilde legt sich, in Form von Apathie, Resignation, melancholischer Heiterkeit, u. a. über die Wiener Seele und verklärt nicht nur ihr eigentliches Wesen, sondern auch den Blick auf die Zeit. Die Welt scheint am Wiener vorbei zu ziehen und ein Vakuum der Zeitlosigkeit zu hinterlassen.

Anhand Richard Beer-Hofmanns, dem beim Schreiben „gleichgültig“ wäre „worüber er schreibt, Hauptsache er äußerte sich“⁵⁸, legte Rittner eine Stadtatmosphäre dar, die trotz ihrer inneren Spannungen, nach außen hin ein „schlafendes Wien“ abgibt, welches sich außerhalb des Zeitkontinuums, fernab von Themen, die das Leben ausmachen und im vollkommenen Stillstand befindet:

Wiedeń, to wogóle atmosfera dla ludzi bez pewnych tematów. Nie wiem jak to określić, ale obok Wiedeń wymieniłbym może Wenecję, miasto stojących zegarów i ludzi drzemiących nad stojącą wodą. Wiedeń liczy także coś około półtora miliona – Lazzaronich. I pomimo pozornego ruchu i słonecznego życia jest pod pewnym względem także miastem stojącego czasu. Dużo tu młodzieńców z bladym, melancholijnym uśmiechem, dla których „wczoraj“ znaczy mniej więcej tyle co „dzisiaj“ albo i „jutro“. Młodzieńców, dla których nie ma pewnych tematów. Albo też i przeciwnie; nie ma życia i wszystko jest tylko tematem.⁵⁹

[Wien, das ist im allgemeinen eine Atmosphäre für Leute ohne konkrete Themen. Ich weiß nicht, wie ich das beschreiben soll, aber Wien würde ich vielleicht gegen Venedig tauschen, die Stadt der stillstehenden Uhren und der Menschen, die schlummernd über dem stehenden Gewässer stehen. Wien zählt zudem etwa eineinhalb Millionen – Lazzaronen. Und trotz des scheinbaren Treibens und des sonnigen Lebens ist es in mancherlei Hinsicht auch eine Stadt in der die Zeit stillsteht. Es gibt hier viele junge Männer mit einem blassen, melancholischen Lächeln. „Gestern“ bedeutet für sie mehr oder weniger soviel wie „heute“ oder auch „morgen“. Junge Männer, für die es keine bestimmten Themen gibt. Oder auch im Gegenteil; für die es kein Leben gibt und alles nur ein Thema ist.]

58 Im Original: „Beer-Hoffmann to taki Wiedeńczyk. Ponieważ mu jest wszystko jedno o czym pisze, byle się wypowiedział.“ *Z Wiednia*. Czas, 30. 5. 1905.

59 *Z Wiednia*. Czas, 30. 5. 1905.

Auch wenn Rittner Wien als eine schlafende Stadt wahrnahm, in der die Zeit still zu stehen schien, gibt es genug Belegstellen eines bewegten Wiens, das durch seine gesellschaftliche Vielfalt und künstlerische Pluralität bestach.

4.2 Stilpluralität

Neben der zeitlichen Dichte (1890-1910), die die Epoche der Wiener Moderne umfasst, stellten die Heterogenität der Stile und der Nationalitäten um die Jahrhundertwende ein Spannungsfeld dar, das als Krisenherd oder Nährboden für neue Schöpfungen interpretiert werden kann. Interessant ist hierbei, dass die Repräsentanten der Wiener Moderne sich selbst die Bezeichnung der „Moderne“ zuschrieben. Diese Selbstdefinition der modernen Jugend ist eine Stellungnahme, die sich nicht auf der Seite der Alten, der Vertreter des Historismus sieht, sondern auf einer zwar ungewissen, aber zukunftsorientierten Sicht, die sich im Aufbruch befindet. Der schon in Kapitel 3. (Existenz im Wien der Jahrhundertwende) erwähnte Vätergenerationenkonflikt manifestiert sich in einer Ablehnungshaltung und Gegenüberstellung der jungen Künstler zu bereits Vergangenen.

Moritz CSÁKY spricht von einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, worin neben dem jungen künstlerischen der alte Geist fortbestand. Die ältere Generation bestand also weiter, sei es nun als Kontinuität in ihrer bisherigen Form (außerhalb der Wiener Moderne), oder als Kontinuität in verleugneter, überwundener oder integrierter Form (innerhalb der Wiener Moderne).

Neben dem diachron pluralen Aspekt der Generationen, verweist CSÁKY zudem auf die synchrone Stilpluralität dieser Epoche. Der Jugendstil koexistierte mit dem Historismus bzw. stand im Gegensatz zu ihm. Antipoden gab es u. a. in der Literatur (Karl Kraus, der die „Moderne“ nicht wirklich vertrat und sie dennoch repräsentierte), in der Architektur und in der Kunst (Adolf Loos gegen Otto Wagner, die Secession gegen den Hagenbund)⁶⁰.

Wie an einem Karl Kraus, Eduard Pötzl oder auch am Beispiel Tadeuzs Rittners beobachtet werden kann, spielte die persönliche Pluralität eine große Rolle. Stilgrenzen und Generationenkonflikt sind auch auf kleinerer Ebene anzutreffen. Pluralität ist nicht nur ein gesellschaftliches Merkmal der Wiener Moderne, sondern auch Gegenstand eines einzelnen Individuums dieser Zeit. Es handelt sich hier nicht nur um Konflikte zwischen Gruppen und

⁶⁰ Vgl. CSÁKY 1990: 29.

Generationen, sondern auch um die inneren Konflikte der Individuen, deren Grenzen sich durch die Personen selbst ziehen.

Ein weiterer pluralisierender Faktor ist die Nationalitätenfrage, die zunehmend wichtiger wurde. Alte Strukturen eines transnationalen Denkens innerhalb der Habsburgermonarchie wichen allmählich einem erstarkendem Selbstbewusstsein einzelner Völker und Nationalitäten innerhalb der Reichsgrenzen. Das neue Selbstbewusstsein, das Nationalitäten vor allem mit Sprachen gleichsetzte, drängte transnationale und mehrsprachige Individuen in ein Zwischenfeld, das undefiniert blieb und nicht selten ein Gefühl von Identitätslosigkeit hinterließ.

Im Falle Rittners bedeutete das ein Dazwischenstehen zwischen dem Österreichischen und dem Polnischen, in Sprache und nationaler Zugehörigkeit. Dabei unterstrich er, noch im Geiste einer pluralistischen Gesellschaft innerhalb der Habsburgermonarchie:

Ciekawym objawem tutejszego życia jest wogóle to, że w sztuce wiedeńskiej – czy to w literaturze, czy malarstwie, czy w budownictwie – tak mało można dostrzedz [!] prawdziwie wiedeńskiego charakteru. Chyba jedna lekka muzyka stanowi wyjątek. Zresztą można zrobić to spostrzeżenie, że Wiedeńczyk prawie zawsze cudzym stylem pisze lub maluje. Na obcą indywidualność jest tak niebezpiecznie wrażliwym, jak gdzieindziej tylko kobieta, jak „utalentowana powieściopisarka, panna X. Y., która będzie ci pisać sposobem Maupassanta, Sienkiewicza, Annunzia, Czechowa lub Żeromskiego, tylko nie stylem panny X. Y. Zresztą nie da się zaprzeczyć, że jest naprawdę i niezwykle „utalentowana“. Jak genialny dyletant. A kto wie i toby było prawdziwym szczęściem – może jak dziecko... Dziecko-artysta szuka także długo po obcych sercach [,] duszach i mózgach, nim Pan Bóg dopomoże mu znaleźć siebie samego.⁶¹

[Ein interessantes Merkmal des hiesigen Lebens ist im Allgemeinen, dass in der Wiener Kunst – sei es in der Literatur, in der Malerei, oder im Bauwesen – so wenig vom echten Wiener Charakter bemerkbar ist. Vielleicht bildet die Musik die Ausnahme. Ansonsten kann man beobachten, dass der Wiener fast immer in einem fremden Stil schreibt oder malt. Er ist für die fremde Individualität dermaßen gefährlich feinfühlig, wie es sonst nur Frauen sind, wie die „talentierete Romanschreiberin“ Frau X. Y., welche dir in der Art und Weise eines Maupassants, Sienkiewiczs, D'Annunzios, Czechows oder Żeromskis, nur nicht im Stil der Frau X. Y. schreiben wird. Ansonsten lässt sich nicht bestreiten, dass sie wirklich und ungewöhnlich „untalentierte“ ist. Wie ein genialer Dilettant. Und ein wahrhaftiges Glück dem, der es versteht – es einem Kind gleichzutun... Der Kind-Künstler sucht auch lang nach fremden Herzen, Seelen und Hirnen, bevor der Herrgott ihm hilft sich selbst zu finden.]

Rittner bemängelte den fehlenden „echten Wiener Charakter“ in der Wiener Kunst und konnte in ihm vorwiegend Fremdes sehen. Er brachte die Wiener Kunst mit Epigonentum,

61 *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

Dilettantismus, Effemination oder kindlicher Naivität in Zusammenhang und warf dem Wienerischen Charakterlosigkeit vor.

Gerade solche klischeehaften Wiener Eigenheiten, wie die eben genannten, die von Rittner als charakterlos interpretiert wurden, untersuchte Karl OETTINGER 1945 in seiner Arbeit „Das Wienerische in der bildenden Kunst“ und fand den typischen Wiener Charakter in den Zwischenräumen klar determinierter Zuschreibungen. Wenngleich OETTINGERS Arbeit einem pathetischen und nationalistischen Duktus⁶² folgte und er nicht sparsam mit Huldigungen umstrittener Künstler umging⁶³, gab es dennoch einige wenige Bemerkungen zur wienerischen Kunst der Jahrhundertwende, die trotz allem Anregungen für weitere Überlegungen sein können. OETTINGER schrieb in Bezug auf die national plurale Bevölkerung Wiens abwertend von einer „Ueberfremdung der Millionenstadt“ und dass die Kunst dieser Zeit einer „dünnen internationalen Schicht des Reichtums und des dekadenten Geschmacks“⁶⁴ diene. Eine Seite weiter betonte er hingegen die fruchtbare Synthese (sieht man von den wertenden Bezeichnungen der „fremden Gäste“ versus der „heimischen Meister“ ab) von Fremdem und Wienerischem, die zeige, „wie das Edelste, Schönste immer dann aufblüht, wenn die beiden Welten sich zu berühren vermögen [...] wie beides sich in schwebendem Gleichgewicht zum eigentlichen Wienerischen einigt, in dessen Mitte das Werk der großen Gäste ebenso und oft noch inniger und wesentlicher gehört, als das Schaffen vieler im Land gebürtiger, für den Stamm allein sprechender Meister.“⁶⁵

Das Wienerische in der Kunst befand sich also zwischen klar definierten Sphären, da wo Spannungsfeld und Ungewissheit am größten waren. Die Künstler der „Wiener Moderne“ bewegten sich demnach auf den Spuren eines Kindes, wie auch Rittner zu erkennen glaubte:

62 In diesem Zusammenhang möchte ich mich unmissverständlich (falls es nicht ganz deutlich aus dem Text hervorgehen sollte) von nationalsozialistischem und antisemitischem Gedankengut distanzieren.

63 OETTINGER versuchte in seiner Arbeit das Wienerische immer wieder auf eine deutsche Stammesgeschichte zurückzuführen, die auf einem Grundstock aufbaute. Für diesen Grundstock benutzt er das Wort „Mutterboden“, der zwar für die illyrische, die keltische, die römische Zeit, die Völkerwanderung, die bajuvarische und die slawische Besiedlung stehe, deren eigentliche Belebung aber erst durch die drei deutschen Besiedlungen (Niederbayern, Bayrischer Nordgau und Salzburg) stattgefunden hätte (vgl. OETTINGER 1945: 34ff). Mit umstrittenen Huldigungen meine ich OETTINGERS Vorliebe und Verehrung antisemitischer bzw. nationalsozialistischer Künstler, etwa eines Josef Weinheber (vgl. OETTINGER 1945: 77, 86) oder Anton Faistauers (vgl. OETTINGER 1945: 76).

64 OETTINGER 1945: 77.

65 OETTINGER 1945: 78.

Może sztuka wiedeńska jest takim dzieckiem, które się jeszcze szuka, a może kiedyś znajdzie. Tylko z pewnością nie z pomocą tych niezliczonych nauczycieli i mistrzów elegancyi, którzy narzucają mu się nieproszeni ze wszystkich stron, własnym mózgiem i sp[r]ytem chcą wynaleźć, czy ulepić patentowaną duszę wiedeńską. Zdaje się im, że wiodą sztukę wiedeńską do naiwności, podczas gdy sami wypisują tylko afektowane tyrady, w których więcej atramentu, niż prawdy.⁶⁶

[Vielleicht ist die Wiener Kunst ein solches Kind, das sich noch sucht, und vielleicht irgendwann findet. Nur mit Sicherheit nicht mit der Hilfe dieser unzähligen Lehrer und Meister der Eleganz, welche sich einem von allen Seiten ungebeten aufdrängen. Sie wollen mit Hirn und Cleverness herausfinden, ob die patentierte Wiener Seele verbessert gehört. Es scheint ihnen, sie führten die Wiener Kunst in die Naivität, während sie selber nur affektierte Tiraden schreiben, welche mehr Tinte als Wahrheit beinhalten.]

Dass aber die Suche nach dem eigenen Stil Teil schöpferischen Schaffens sein kann, stritt Rittner keineswegs ab. Er betonte im Zusammenhang mit der vom Hagenbund veranstalteten Ausstellung mit Themen rund um das Kind (Kinderbücher, Kunst im Kinderzimmer, das Kind als Künstler, usw.), dass man anhand von Kinderhand gemalten Bildern sähe, „wie ausgezeichnet ein Kind beobachte und wie diese Beobachtungsgabe es verdiente gefördert und vervollkommnet zu werden.“⁶⁷ Das Problem der kreativen Existenz der Künstler läge demnach vielmehr in ihrer eigenen Schwerfälligkeit.

Diese Passivität der kreativen aber auch orientierungslosen Künstler erleichterte es bestimmten Führungspersönlichkeiten, wie etwa einem Hermann Bahr, diese nach einer weisenden Richtung suchenden Seelen um sich zu scharen, um mit ihnen, bzw. durch sie, die neue Generation „der Moderne“ anzukündigen.

4.2.1 Die Literatur der Moderne und ihre zentralen Figuren

Über seine literarischen Zeitgenossen der Wiener Moderne gibt es in zahlreichen Feuilletons Anmerkungen von Rittner; so etwa u. a. zu Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann⁶⁸ und vor allem zu Hermann Bahr, aber auch zu Schriftstellern der Berliner Moderne und anderer deutscher Schriftsteller, wie etwa zu Gerhart Hauptmann oder Otto Erich Hartleben. Die zentrale Figur des Hermann Bahr, der ja sowohl in Wien als auch in

⁶⁶ *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

⁶⁷ Im Original: „[Widzi się z tych rysunków,] jak wybornie obserwuje dziecko i jak ten zmysł spostrzegawczy zasługuje na pielęgnowanie i wydoskonalenie.“ *List z Wiednia*, 14. 06. 1902.

⁶⁸ Im Feuilleton vom 30. 5. 1905 schrieb Rittner über das Trauerspiel Beer-Hofmans „Der Graf von Charolais“. Er meinte, dass er, Beer-Hofmann „ein schlechtes Stück machte, aber – sich selbst hat er gut getroffen.“ [Im Original: „[Beer-Hofmann] zrobił złą sztukę, ale – siebie trafił“]. *Z Wiednia*. Czas, 30. 5. 1905.

Berlin aktiv war, charakterisierte er treffend als zweitrangigen Schriftsteller, der jedoch als Vorbildfigur umso mehr hervortrat, und sah dessen Ruhm als „Motor“ zur Erzeugung neuen selbstdynamisierten Ruhms⁶⁹. In der *Gazeta Lwowska* vom 20. 7. 1900 widmete Rittner ihm beinahe das ganze Feuilleton. Er äußerte sich kritisch über seine Schriften (über die Wiener Secession und *Die Überwindung des Naturalismus*) und hob seine Bedeutung ironisch als „Wiener Genie“ [deutsch im polnischen Originaltext] hervor:

Jako artysta, to co sam stworzył, jest mniejsze i słabsze, od tego, co pod jego wpływem stworzyli inni. Posiada zatem większe pedagogiczne, niż twórcze zdolności. Nie chcę przez to powiedzieć, jakoby wpływ Bahra na otaczającą go wiecznie rzeszę młodych literatów był zawsze dodatnim. Przeciwnie, jest on wielkim dzieckiem i niezmordowanym entuzjastą.

[Als Künstler, ist das was er selber schuf, kleiner und schwächer, als das, was andere unter seinem Einfluss schufen. Er besitzt außerdem mehr pädagogische, als schöpferische Fähigkeiten. Ich will damit nicht sagen, dass der Einfluss Bahrs auf die jungen Literaten, die sich andauernd um ihn scharen, immer ein positiver war. Im Gegenteil, er ist ein großes Kind und ein unermüdlicher Enthusiast.]

Es verwundert nicht, dass Rittner, der ja selbst ein Schriftsteller der Wiener Moderne war und seinen Zeitgenossen in literarischer Qualität in keinster Weise nachstand, in seinen Feuilletons sehr häufig und ausführlich von diesen berichtete. STEINER, der eine äußerst umfangreiche und persönlich bezogene⁷⁰ Biografie Rittners verfasste, betonte die Wertigkeit Rittners innerhalb der deutschsprachigen Schriftstellertums und nannte seinen Namen in einem Atemzug mit „Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Herbert Eulenberg, Anton Wildgans, Peter Altenberg, Hermann Hesse, um nur einige wenige der Künstler zu nennen, die für Vergleichsurteile in Frage kämen [...]“.⁷¹

Die Tatsache, dass Rittner selbst Teil Jung-Wiens war, ist aus seinen Feuilletons nicht unbedingt herauszulesen. Er berichtete, sei es aus Bescheidenheit, oder aus einer Distanzhaltung heraus, nie von sich selbst als aktivem Schriftsteller. Aus dieser vorgeblichen Außenperspektive eines Rezensenten und fachkundigen Rezipienten bekommen wir in Wirklichkeit Eindrücke aus einer Innenperspektive der damaligen Moderne geschildert.

Die Stellung Hermann Bahrs als Sprachrohr der Wiener Moderne war unbestritten eine sehr präzise und sie hatte damals auch eine wichtige propagandistische Funktion, wobei Jacques LE RIDER betont, dass seine Bedeutung nicht überschätzt werden darf und dass schon

69 Vgl. *Z Wiednia*. Czas, 9. 9. 1902.

70 STEINER führte zahlreiche Gespräche mit Rittneres Witwe.

71 STEINER 1932: 503.

Bahrs Zeitgenossen, wie Hofmannsthal und Schnitzler sich über ihn lustig machten.⁷² Rittner gehörte ebenfalls zu denen, die Bahr nicht immer ernst nehmen konnten, und er belächelte in vielen Positionen seiner Feuilletons Bahrs selbsternannte Rolle eines Erneuerers und seine Vorbildfunktion:

Felieton Bahra – to potrochę felieton wiedeński. Może już sam Bahr wzorował się na innych, w każdym razie wiele innych wzoruje się na Bahrze. Szczególnego rodzaju sugestia, tem dziwniejsza, że ulegają jej ludzie, którzy, jak mówią, „z zasady nie czytają felietonów Bahra“.⁷³

[Das Feuilleton Bahrs – ist ein wenig ein wienerisches Feuilleton. Vielleicht nahm schon Bahr selbst andere zum Vorbild, auf jeden Fall nahmen viele andere Bahr zum Vorbild. Eine Suggestion der besonderen Art, umso seltsamer, dass ihr die Leute unterliegen, welche, wie sie sagen, „aus Prinzip Bahrs Feuilletons nicht lesen“.]

Bahr versuchte neben seinen Bemühungen als Mentor, auch seine eigenen Fähigkeiten als Schriftsteller der Öffentlichkeit zu vermitteln. Rittner ging mit diesen seinen Bestrebungen hart ins Gericht; vor allem mit Hermann Bahrs Versuchen als Dramaturg, wie etwa im Jahr 1901, als *Der Apostel* im Burgtheater aufgeführt wurde, wo man gewöhnlich, so Rittner „die Wörter Shakespeares und Schillers, Goethes und Ibsens hörte, aus dem Munde solcher Künstler, wie Baumeister und Lewinsky, wie Gabillon und Wolter.“⁷⁴ Als drängte sich Bahr mit seinem allzu feuilletonistischen Drama⁷⁵ ungerechtfertigterweise unter die großen Namen der alten Klassiker, untermauerte dies Rittner, indem er die Reaktion des Publikums, unter denen sich viele Anhänger Bahrs befanden, festhielt: Es gab keinen Beifall, und als hätte es Bahr geahnt, machte er es einfach auf seine „umgekehrt suggestive Art“ zum Prinzip, nach seinen Stücken nicht auf die Bühne zu gehen um den (nicht vorhandenen) Beifall entgegenzunehmen.

Hatte Tadeusz Rittner für Hermann Bahrs literarische Versuche nur Geringschätzung übrig und wollte sich nicht in den Bann des modernen Propheten ziehen lassen, so schien ihn diese Figur mit dem großen *esprit* dennoch sehr zu beschäftigen. Immer wieder schrieb er über ihn und wollte dem Phänomen Bahr auf den Grund gehen. Rittner schrieb im Feuilleton

72 LE RIDER 1990: 34.

73 Z *Wiednia*. Czas, 30. 12. 1901.

74 Im Original: „W teatrze, gdzie zazwyczaj słyszało się słowa Szekspira i Szylera, Goethego i Ibsena, wymawiane ustami artystów takich, jak Baumeister i Lewinsky, jak Gabillon i Wolter.“ Z *Wiednia*. Czas, 31. 12. 1901.

75 Anm. Rittners zum feuilletonistischen Stil im Original: „«Apostol» kończy się, co do stylu, zupełnie tak, jakby nam czytano któryś z feljetonów autora.“ [Übers.: „«Der Apostel» endet, soviel zum Stil, ganz so, wie man uns aus irgendeinem Feuilleton des Autors vorlesen könnte.“] Z *Wiednia*. Czas, 31. 12. 1901.

vom 9. 8. 1902 äußerst ausführlich von Bahr und seiner Stellung innerhalb des literarischen
Wiens:

Mamy tutaj literata, który posiada duże *esprit* i najoryginalniejszy styl felietonowy w Wiedniu. Chociaż ma wiele talentu i urodził się wielkim Wiedeńczykiem – to jednak popularnym nie jest i nigdy nim nie będzie, bo jest wyrzeźbionym z innego drzewa, jak ludzie popularni, jest za wyrafinowanym, kulturalnym, woli dobrą perfumę, niż czosnek, i rozporządza większym zasobem rozumu, niż t. zw. „dowcipu“, zresztą propaguje nowe idee, jest entuzjastą modernizmu i przeprześląknięty [!] tak literaturą, że trudno mu odegrać jakąś rolę w życiu. - Z Girardim ma tę wspólność, że jest także bardzo wrażliwym na wiedeńską „nutę“ - tylko... naturalnie, że tę nutę słyszy inaczej, bo ma inny, sztuczniejszy, literacki aparat akustyczny. Odczuł bardzo delikatnie Wiedeń, jego poezję i właściwości jego ludzi, nagromadził w swej duszy niesłychanie wiele poetycznego materiału wiedeńskiego, ale nie miał siły, żeby sam z tego materiału coś stworzyć. Wziął małą część swej zdobyczy na domowy, felietonowy użytek, a resztę, najbezinteresowniej w świecie ofiarował innym. Zaczął robić wiedeńską modernistyczną literaturę, zaczął wychowywać „młody Wiedeń“, stał się niańką młodych, poetycznych dusz, młodych artystycznych talentów. Zaczął chodzić od jednego młodzieńca do drugiego i wmawiać mu wiedeńską poezję, sugerować mu poezję wiedeńskiej „słodkiej dziewczyny“, poezję praterową, nutę św. Szczepana. A kiedy ten i ów zahypnotyzowany począł nagle śpiewać, Herman Bahr – bo to naturalnie o nim mówimy – był pierwszym, który zawołał: pst, pst... słuchajcie... mamy nową wiedeńską literaturę... Dla każdego śpiewaka robił niezmordowanie reklamę, a to z tak niesłychanym powodzeniem, że niejednego młodzieniec dotychczas nieznany, stał się naraz literacką znakomitością.⁷⁶

[Wir haben hier einen Literaten, der großen *esprit* und den originellsten feuilletonistischen Stil in Wien besitzt. Obwohl er sehr talentiert ist und als großer Wiener geboren wurde – so ist er dennoch nicht berühmt und wird es nie sein, weil er aus einem anderen Holz geschnitzt ist, als berühmte Leute, er ist zu raffiniert, kultiviert, zieht gutes Parfum dem Knoblauch vor, und verfügt über größere Vernunfts-, als über sog. „Humor-“ ressourcen. Ansonsten propagiert er neue Ideen, ist ein Enthusiast des Modernismus und dermaßen von Literatur durchdrungen, dass es schwierig für ihn ist im Leben irgendeine Rolle zu spielen. - Mit Girardi hat er gemeinsam, dass er sehr empfänglich für die Wiener „Note“ ist – nur... natürlich, dass er diese Note anders hört, weil er einen anderen, künstlicheren, literarischen akustischen Apparat hat. Er fühlte sehr delikat Wien, seine Poesie und die Eigenschaften seiner Leute. Er umgab sich in seinem Geiste mit unerhörtem Ausmaß an poetischem wienerischen Material, aber er hatte nicht die Kraft, auch nur selber etwas aus diesem Material zu schaffen. Er zog einen kleinen Teil seiner Beute zu häuslichen, feuilletonistischen Zwecken heran und den Rest bot er auf die uneigennützigste Art den anderen an. Er begann eine wienerische modernistische Literatur zu machen, er begann „das Junge Wien“ großzuziehen, er wurde zum Kindermädchen der jungen, poetischen Seelen, der jungen künstlerischen Talente. Er begann von einem Jüngling zum anderen zu gehen und ihm die Wiener Poesie einzureden, ihm die Poesie des wienerischen „süßen Mädchens“ zu suggerieren, die Praterpoesie und die Note des Hl. Stephan. Und wenn der ein oder andere Hypnotisierte plötzlich anfing zu singen, war Hermann Bahr – um ihn geht es hier natürlich – der erste, der ausrief: psst, psst... hört... wir haben eine neue Wiener Literatur... Für jeden Sänger schlug er unermüdlich die Werbetrommel und das mit unerhörtem Erfolg, so dass manch ein Jüngling bisher noch unbekannt, plötzlich zur literarischen Berühmtheit wurde.]

76 Z *Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

Eine dieser Berühmtheiten, für die Bahr die Werbetrommel schlug, war Otto Erich Hartleben, der zu seiner Zeit äußerst populär war, heute hingegen wenigen bekannt ist. Der deutsche Schriftsteller Hartleben war, wie Bahr Mitglied der „Freie[n] Litterarische[n] [sic!] Gesellschaft“⁷⁷ in Berlin, und seine mit dem Grillparzer-Preis gekrönte Offizierstragödie „Rosenmontag“ wurde u. a. von Bahr rezensiert.⁷⁸ Als das Schauspiel Hartlebens „Ein Ehrenwort“⁷⁹ im Volkstheater 1902 aufgeführt wurde, erinnerte sich Bahr in einem Feuilleton sehnsüchtig an das (damals dem Naturalismus verschriebenen) „enfant terrible“ Hartleben zurück. Rittner teilte diese Bewunderung nicht und kritisierte das (träge) anti-institutionelle Revoluzzertum Hartlebens und sein gleichzeitiges Bedürfnis sich literarischen Institutionen anschließen (und diese u. a. auch gründen) zu wollen. In seiner Funktion als dominante und lautstarke Figur des Naturalismus war Hartleben Bahr sehr ähnlich. Rittner äußerte im folgenden Zitat aus dem Feuilleton vom 15. 10. 1902 deutlich seine Meinung zu diesem trotzigem Verhalten (abweisend, aber dennoch um Anerkennung ringend):

Staliśmy się grzeczniemi dziećmi, ale nam tęskno za temi *enfants terribles*, które tak świeżo i zdrowo krzyczą!.. „Otonie Eryku“ – apostrofuje Bahr w felietonie Hartlebena, którego „Słowo honoru“, liczące 8 lat życia, weszło niedawno na scenę Volkstheatru.

- Otonie Eryku, czy nie były piękniejsze te czasy, kiedy gwizdaliśmy jeszcze na publiczność? Bez wątpienia, że były piękniejsze. Człowiek nie miał jeszcze brzuszka, ale za to niesłychaną odwagę. Zresztą Hartleben, zwany jeszcze do niedawna wiecznym studentem, nie był nigdy chudym, tylko zawsze grubym radykałem, a grubi ludzie, to nie tak niebezpieczny gatunek rewolucjonistów. Satyra jego miała zawsze w sobie trochę łagodnej, uspokajającej słodyczy bawarskiego piwa. W jego rzeczach przebijał się zawsze dobroduszny, trochę fatalistyczny uśmiech, jakby mówił ciągle: wprawdzie gwizdę na was, na wasze społeczne instytucje, na waszą cnotę i wasze „słowo honoru“, na podwaliny waszej zbiorowej siły i na to wszystko np., w co każecie wierzyć mnie i innym, ale wiem, że moje gwizdanie nic nie pomoże, bo wasze instytucje przeżyją moją pogardę. Ten fatalizm sympatyczny, wierny, uśmiechnięty, rozbraja najzgorzalszych wrogów. Zdaje mi się również, że O. E. Hartleben miał jako fatalista, zawsze wielki szacunek dla tej nie slychanej i świetnie zorganizowanej potęgi, jaką jest ludzka głupota. Dlatego nie wierzę wcale w owo gwizdanie na opinie publiczną. A jeżeli miał odwagę gwizdać, to już chyba tylko na publiczność w ściślejsem znaczeniu tego słowa, a nie na – krytykę...⁸⁰

[Wir sind artige Kinder geworden, aber wir sehnen uns nach diesen *enfants terribles*, welche so frisch und gesund schreien!... „Otto Erich“ - wird Hartleben von Bahr in seinem Feuilleton apostrophiert, dessen acht Jahre altes „Ehrenwort“, unlängst auf der Bühne des Volkstheaters

77 „Die Freie Litterarische [sic!] Gesellschaft“ wurde 1890 in Berlin gegründet und hatte zur Aufgabe die Mitglieder mit neuer zeitgenössischer Literatur bekannt zu machen. Vgl. BERBIG 2000, S. 457.

78 Bahr, Hermann: Rosenmontag. Eine Offizierstragödie in fünf Akten von Otto Erich Hartleben. In: Ders.: Premieren. Winter 1900 bis Sommer 1901. München 1902. S. 40 – 46. Bibliographische Angabe unter URL: <http://www.literatur-im-foyer.de/Sites/Schriftsteller/hartleben.htm> [10. 11. 2009].

79 „Ein Ehrenwort“, Schauspiel 1894. Bibliographische Angabe unter URL: http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Otto_Erich_Hartleben.html [10. 11. 2009].

80 *Z Wiednia*. Czas, 15. 10. 1902.

aufgeführt wurde.

- Otto Erich, waren diese Zeiten nicht schöner, als wir auf das Publikum pfffen? Ohne Zweifel waren sie schöner. Der Mensch hatte noch keinen Bauch, aber dafür unerhörten Mut. Im Übrigen war Hartleben, bis vor kurzem noch der ewige Student genannt, nie dünn, sondern immer ein dicker Radikalist. Und dicke Menschen sind keine Revolutionäre der gefährlichen Art. Seine Satire hatte immer etwas von der milden, beruhigenden Süße eines bayrischen Biers in sich. In seinen Dingen schlug sich immer ein gutmütiges, leicht fatales Lächeln durch, als ob er dauernd sagen würde: ich pfeife wirklich auf euch, auf eure gesellschaftlichen Institutionen, auf eure Tugendhaftigkeit und euer „Ehrenwort“, auf eure Grundmauer eurer kollektiven Kraft und auf alles z. B., woran ihr mich und andere glauben machen wollt, aber ich weiß, dass mein Pfeifen nicht hilft, weil eure Institutionen meine Verachtung überleben. Dieser sympathische Fatalismus, treu, lächelnd, entwapfnet die erbittertsten Feinde. Es scheint mir auch, dass O. E. Hartleben, als Fatalist, immer eine große Wertschätzung für diese nicht gehörte und hervorragend organisierte Macht hatte, welche die menschliche Dummheit ist. Deswegen glaube ich überhaupt nicht an jenes Pfeifen auf die öffentliche Meinung. Und wenn er Mut hatte zu pfeifen, dann wohl nur auf das Publikum im engeren Sinne dieses Wortes, und nicht auf – die Kritik.]

Vor allem Hermann Bahr und somit auch die meisten Literaten um ihn herum, verschrieben sich in ihren Anfängen dem Naturalismus und kurze Zeit später seiner Antithese („Die Überwindung des Naturalismus“ von Hermann Bahr erschien 1891), dem Symbolismus.⁸¹

Gerhart Hauptmann, der in seiner literarischen Schaffenszeit auch eine sowohl naturalistische als auch anti-naturalistische Stilrichtung einschlug, war mit seinen Werken Gegenstand für Rittners kritische Untersuchungen. Bevor er 1906 in der Zeitschrift „Die Fackel“⁸² von Karl Kraus eine äußerst gelungene Theaterrezension zu „Und Pippa tanzt!“ in deutscher Sprache verfasste, hatte er zu selbigem Stück eine zweiteilige Rezension in polnischer Sprache für die „Czas“⁸³ geschrieben. Zudem stellte sich Rittner 1904 anhand des Stückes „Rose Bernd“ von Hauptmann die Frage, ob der Naturalismus zu dieser Zeit noch eine Daseinsberechtigung hatte und ob es denn überhaupt zu Stilbrüchen kommen musste:

Czy naturalizm już minął? Miesięczniki literackie utrzymują, że tak. Ale to dosyć obojętne, co utrzymują miesięczniki literackie. Bądź co bądź, Hauptmann pisze jeszcze takie „Róże“ i nie wiadomo, co za róże nam jeszcze w przyszłości zakwitną. Mogą przecież pachnąć bardzo pięknie obok i pomimo kwiatów mistycznych ostatniej literackiej wiosny. Zdaje mi się, że były zawsze i będą. Naturalizm jest wieczny. Nie jest niczem innym, jak tęsknotą atramentu za życiem. - Od czasu do czasu literaci przychodzą do przekonania, że im w klubie literackim jest nudno i duszno i wychodzą na – świeże powietrze. Albo otwierają wszystkie drzwi i okna... A starsi panowie, cierpiący na reumatyzm, zatykają sobie uszy, albo chwytają się sa głowę i krzyczą: „zamykajcie!... przeciąg!...“ To się nazywa rewolucję w literaturze.

81 Vgl. CSÁKY 1990: 29.

82 *Und Pippa tanzt!* Die Fackel, 3. 4. 1906. Bibliographische Angaben und vollständiger Text unter: URL: <http://www.textlog.de/36490> [10. 11. 2009].

83 *Najnowszy dramat Hauptmanna «Und Pippa tanzt!»*. Czas 24. 2 1906 und 27. 2. 1906.

Hauptmann, to były żołnierz z ostatniej rewolucji literackiej. I od czasu do czasu ją sobie przypomina. Choć „świeże powietrze“ wyszło już trochę z mody. A i sam Hauptmann nie jest już ostatnią nowością z Berlina. Właściwie trudno uwierzyć, że on nie ma jeszcze czterdziestu lat. - Literaci są jak panny na wydaniu; jeżeli wstaną za wcześnie „w świat“, to ludzie mają ich potem zawsze za starszych niż, [!] są w istocie. Przecież Hauptmann jeszcze młody człowiek! A już traktują go krytycy z tym pewnym, trochę ironicznym, z trochę litosnym „szacunkiem“, z jakim traktuje się wszystkie zbyt dawno uznane „wielkości“... Tego nie lubią ani literaci, ani – panny na wydaniu.

Otóż będę traktował Hauptmanna jak „młodego człowieka“. Powiem bez ogródki co sądzę o jego ostatnim świeżym powietrzu. Muszę podnieść przeciw niemu najpierw ten poważny zarzut, że nie jest „świeże“. Nie ma nic w „Róży Bernd“, co nie byłoby już raz na scenie. Albo u Haupt-, albo u innego manna. Z wyjątkiem pani Flamm – a raczej jej stosunku do Róży. Albo z wyjątkiem Róży narzeczonego – a raczej tegoż stosunku do narzeczonej. Z wyjątkiem wreszcie kilku ładnych powiedzeń, kilku starych myśli w oryginalnej formie... Powietrze nie jest świeże – bo za dużo w nim szablonów naturalizmu, za dużo – *sit venia verbo* – laseczników literackich.⁸⁴

[Gehört der Naturalismus der Vergangenheit an? Literarische Monatsblätter behaupten, dass er der Vergangenheit angehört. Aber es ist ziemlich egal, was literarische Monatsblätter behaupten. Wie dem auch sei, Hauptmann schreibt noch solche „Rosen“, und man weiß nicht, was für Rosen uns in Zukunft noch erblühen. Sie können doch sehr schön neben, und ungeachtet der mystischen Blumen des letzten literarischen Frühlings, blühen. Es scheint mir, dass sie immer da waren und sein werden. Der Naturalismus ist von Ewigkeit. Er ist nichts anderes, als die Sehnsucht der Tinte nach Leben. - Von Zeit zu Zeit wird den Literaten bewusst, dass ihnen im literarischen Club langweilig und stickig ist und sie gehen raus – an die frische Luft. Oder sie öffnen alle Türen und Fenster... Und die älteren Herrschaften, die an Rheumatismus leiden, stopfen sich die Ohren, oder greifen sich an den Kopf und schreien: „zumachen!... es zieht!“ Das nennt sich Revolution in der Literatur.

Hauptmann ist ein Veteran der letzten literarischen Revolution. Und von Zeit zu Zeit ruft er sie in Erinnerung. Obwohl „die frische Luft“ schon ein wenig aus der Mode gekommen ist. Und selbst Hauptmann gehört nicht mehr zu den letzten Neuheiten aus Berlin. Eigentlich ist es schwer zu glauben, dass er noch keine vierzig ist. - Literaten sind wie Frauen im heiratsfähigen Alter; wenn sie zu früh „in der Welt“ stehen, so halten die Leute sie dann für älter als sie im Grunde sind. Hauptmann ist doch noch ein junger Mann! Und schon behandeln ihn die Kritiker mit einer gewissen, etwas ironischen, etwas bemitleidenden „Wertschätzung“, mit welcher sie allen früher anerkannten „Größen“ gegenüberreten... Das mögen weder die Literaten, noch – die Frauen im heiratsfähigen Alter.

Also werde ich Hauptmann wie einem „jungen Mann“ gegenüberreten. Ich sage, ganz nüchtern, was ich von seiner letzten frischen Luft halte. Ich muss ihm gegenüber zuerst den wichtigen Vorwurf erheben, dass sie nicht „frisch“ ist. Es gibt nichts in der „Rose Bernd“, was noch nicht auf der Bühne war. Sei es bei Haupt-, oder bei einem anderen -mann. Mit der Ausnahme der Frau Flamm – oder eher ihrer Beziehung zu Rose. Oder mit der Ausnahme des Verlobten von Rose – oder eher seiner Beziehung zur Verlobten. Schließlich mit der Ausnahme einiger schöner Aussprüche, einiger alter Gedanken in ihrer originalen Form... Die Luft ist nicht frisch – weil in ihr zu viele naturalistische Schablonen sind, zu viele – *sit venia verbo* – literarische Bazillen.]

Rittner nahm in der Stilfrage eine Zwischenstellung ein. Er befürwortete, begeisterte sich sogar für „Frisches“ (Symbolisches, Ästhetisches) in der Literatur, aber nicht in Form einer

84 Z *Wiednia*. Czas, 18. 4. 1904.

Gegenüberstellung, oder Überwindung zur herkömmlichen Literatur (Naturalistisches, Ethisches), sondern in einem Nebeneinander von beidem („sie können doch sehr schön neben[einander] [...] blühen“). So wie Rittner es in seinem Feuilleton schilderte, glaubten die „Jungen“ in ihrer anti-naturalistischen Haltung mit ihrer „frischen Luft“ radikalst mit dem Naturalismus zu brechen. Aus der Perspektive der Alten hingegen stellte der Aufstand allerdings nur einen kleinen Luftzug dar, der zwar lästig war, aber keinen revolutionären Bruch darstellte.

Ein weiterer zentraler Vertreter der Wiener Moderne, dem Rittner seine Wertschätzung entgegenbrachte, war Peter Altenberg. Rittner soll eng mit ihm befreundet gewesen sein.⁸⁵ Womöglich bedingt durch die persönliche Nähe und die dadurch resultierende fehlende Distanz künstlerischer Urteilskraft zu Altenbergs schriftstellerischer Rolle, bemerkte Rittner im Feuilleton vom 10. Oktober 1903, bevor er auf eine Skizze Altenbergs näher einging, fast schon beschämt: „Der Dichter, über den ich schon so viele Male geschrieben habe, dass ich mich schon fürchte seinen Namen zu erwähnen – beschreibt das erste Treffen eines jungen Mannes (eines gewissen P. A.) mit einer jungen Frau [...]“⁸⁶. Rittner nahm immer wieder Stellung zu Peter Altenbergs skizzenhaften Momentaufnahmen und hob die Intensität der Stimmung hervor.⁸⁷ Zudem betonte Rittner die Authentizität seines Schriftstellerkollegen und bemängelte, wie etwa in folgendem Feuilleton, die verlorengegangene Echtheit der „anderen Wiener“:

Powiedziała mi raz czarująca kobieta, że z czasem przestaje mąż znać swoją żonę. Może być; to pewne, że Wiedeńczyk nie zna już oddawna Wiednia. Gdyby go znał, to w jego książkach byłoby więcej wiedeńskiego nastroju. Ale te książki pachną rzadko Wiedniem. Piotr Altenberg umie się szczerze kochać w życiu, a więc i w Wiedniu.⁸⁸

[Einst sagte mir eine bezaubernde Frau, dass ein Mann mit der Zeit aufhört seine Frau zu kennen. Kann sein; sicher ist, dass der Wiener Wien schon seit langem nicht mehr kennt. Würde er es kennen, wäre in seinen Büchern mehr von der Wiener Stimmung. Aber diese Bücher riechen selten nach Wien. Peter Altenberg ist in der Lage sich ehrlich in das Leben, also auch in Wien zu verlieben.]

85 Vgl. STEINER 1932: 433 [Zit. nach SIMONEK 2002/1: 27].

86 Im Original: „Poeta, o którym pisałem już tyle razy, że boję się wymienić jego nazwiska – opisuje pierwsze spotkanie młodego człowieka (niejaki P. A.) z młodą kobietą [...]“ *Z Wiednia*. Czas, 10. 10. 1903.

87 Zur weiteren Auseinandersetzung Rittners mit Altenberg und zu weiteren Verbindungen und Analogien zwischen den beiden Schriftstellern, vgl. SIMONEK 2002/1: 29.

88 *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

Zerlegte Rittner die charakterstarken und lauten Paukenschläger (Bahr, Hartleben) mit einem umso kritischeren Auge, so sympathisierte er desto mehr mit der bescheidenen Wesensart eines Peter Altenbergs:

Jest zresztą – mówiąc nawiasem – haniebnym administratorem swego dużego talentu. Z tego talentu mógłby żyć latami cały tutejszy Parnas. Ale on sam nie troszczy się o gospodarstwo. Kto wie, czy jeszcze napisze kiedykolwiek większą książkę. Należy do wyjątków; rodzi tak jak ziemia, a nie jak „literat“, to jest rodzi tylko wtedy, kiedy musi. Przed kilkoma dniami „musiał“; napisał kilka aforyzmów do czerwonooprawnego, satyrycznego pisma, które wydaje ku ogólnej irytacji trzy razy na miesiąc publicysta Karol Kraus.⁸⁹

[Er ist übrigens – nebenbei bemerkt – ein niederträchtiger Administrator seines großen Talents. Von seinem Talent könnte der hiesige Parnas über Jahre hinweg leben. Aber er selbst kümmert sich nicht um das Haushalten. Wer weiß, ob er irgendwann noch ein größeres Buch schreiben wird. Er gehört zu den Ausnahmen; so wie die Erde bringt er Schöpfungen hervor, und nicht wie ein „Literat“, das heißt, er bringt nur dann etwas hervor, wann er muss. Vor ein paar Tagen musste er; er schrieb einige Aphorismen für die rot eingebundene, satirische Schrift, welche der Publizist Karl Kraus zur allgemeinen Verwirrung dreimal monatlich herausgibt.]

Diese Bescheidenheit und die mangelnde Selbstdarstellung waren allerdings auch mit ein Grund, weshalb Peter Altenberg ein schlechter Vermarkter seiner Schriften war. Hinzu kam, dass Altenberg sich aufgrund von „Überempfindlichkeit des Nervensystems“ als berufsuntauglich attestieren ließ. Also stand er nun, auf finanzielle Unterstützung angewiesen, in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu seinen Mäzenen. Finanziell wurde der junge Bohemien, der sein Leben nun in Stundenhotels und im Café Central zubrachte, u. a. von seinem Vater, von Hugo von Hofmannsthal und von Karl Kraus, der einige seiner Schriften herausbrachte, subventioniert.⁹⁰

Für Karl Kraus⁹¹ schrieb Peter Altenberg einen Beitrag zu Wedekinds „Erdgeist“, als dieses in Wien aufgeführt wurde. Rittner interessierte sich hierbei vor allem für die Figur der „Lulu“⁹²:

89 *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

90 Vgl. Anhang in ALTENBERG 2009: 187 ff.

91 Karl Kraus brachte um die Jahrhundertwende *Die Fackel* heraus und erregte mit dieser Zeitschrift großes Aufsehen. Rittner veröffentlichte in *Die Fackel* ein einziges Mal, unterließ dann weitere Beiträge in dieser Zeitschrift, denn so Rittner, sei es: „Vielleicht [...] eine Dummheit, wenn ein k.u.k. Mensch für eine Zeitschrift schreibt, die mit einem roten Umschlag erscheint.“ (*Pamiętnik Rittnera z lat 1906-1908*. Oprac. St. KASZYŃSKI, in: *Życie i Myśl*, 1965, Nr. 11, S. 104). Zit. nach WYTRZENS 1989: 392.

92 Vgl. näheres über Analogien zu Rittners Debüt, das unter dem Titel *Lulu* 1894 in der „Czas“ veröffentlicht wurde, in: SIMONEK 1999 und SIMONEK 2002/1: 28.

Musiał dlatego, że był na przedstawieniu sztuki Franka Wedekinda pod tyt.: *Erdgeist*, którą grali niedawno aktorzy z berlińskiego *Kleines Theater*. Widać, że sztuka podziałała na niego, jak zdarzenie, a nie jak premiera. Cóż się właściwie stało? To, że jedna kobieta zabiła – literalnie „nie chcąc“ - w przeciągu trzech godzin trzech mężczyzn. To go zajęło; pomyślał: co za nadzwyczajna siła życiowa w tej kobiecie!

Zresztą Altenberg znał tę kobietę już dawno. To znaczy bohaterkę sztuki Wedekinda. Znał ją wtedy, kiedy miała dwanaście lat. W swojej książce pod tyt.: *Wie ich es sehe* (Berlin, S. Fischer), w której jest mowa o wszystkim, czyli o kobietach.⁹³

[Er musste⁹⁴ deswegen, weil er in der Vorstellung des Stückes von Frank Wedekind mit dem Titel *Erdgeist* war. Selbiges spielten unlängst die Schauspieler des Berliner *Kleinen Theaters*. Man sieht, dass das Stück auf ihn wie ein Ereignis wirkte und nicht wie eine Premiere. Was ist denn eigentlich passiert? Die Sache mit der Frau, die – buchstäblich „unbeabsichtigt“ innerhalb von drei Stunden drei Männer ermordete. Das hat ihn beschäftigt; er dachte sich: was für eine außergewöhnliche Lebenskraft in dieser Frau steckt!

Im Übrigen kannte Altenberg diese Frau schon lange. Das heißt, die Heldin aus Wedekinds Stück. Er kannte sie damals, als sie zwölf Jahre alt war. In seinem Buch mit dem Titel: *Wie ich es sehe* (Berlin, S. Fischer), worin die Rede von allem ist, beziehungsweise von den Frauen.]

Rittner, der in eben genannter Passage die dargestellte „Lulu“ Wedekinds zwar guthieß, es aber als nichts Neues erachtete (da Altenberg in seinem Sammelband dieses Frauenbild vorwegnahm), schätzte im Allgemeinen sowohl Wedekinds, als auch Altenbergs Authentizität. Im selben Feuilleton sagte Rittner: „Wedekind ist immer er selbst, so wie auch der Wiener Altenberg“⁹⁵.

Im Jahre 1903 waren offensichtlich schon länger keine Aphorismen aus der Feder Altenbergs erschienen. Dementsprechend leiser wurden die Stimmen der Feuilletonisten, die sich zuvor über ihn lustig gemacht hatten. Rittner bekräftigte seine Achtung vor Altenberg, indem er hervorhob, dass seine Werke weiterhin unter den Menschen (!) Anklang fänden:

Ale taki Altenberg, to jeszcze do niedawna temat dla tanich dowcipnisiów felietonowych. Do niedawna... Bo w ostatnich latach – nic nie pisze i dowcipnisie o nim zapominają. Za to coraz więcej czytają jego dawne książki – ludzie.⁹⁶

[Aber dieser Altenberg, war bis vor kurzem noch ein Thema für billige feuilletonistische Possenreißer. Bis vor kurzem... Denn in den letzten Jahren – schreibt er nichts und die Possenreißer vergessen ihn. Dafür werden seine früheren Bücher immer häufiger – von Menschen – gelesen.]

93 *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

94 Rittner bemerkte hier scherzhaft, dass Peter Altenberg Karl Kraus in gewissen Dingen verpflichtet war und für ihn Rezensionen schreiben *musste*, wenn er denn schon das Stück „Erdgeist“ (womöglich auf Kosten Karl Kraus') besuchen durfte.

95 „Zawsze [Wedekind] jest sobą, tak jak Wiedeńczyk Altenberg.“ Zit. und übers. nach SIMONEK 2002/1: 28ff.

96 *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

Einer der zentralen Vertreter der Wiener Moderne war Arthur Schnitzler. Rittners Begeisterung für ihn (im Gegensatz zu Altenberg) hielt sich in Grenzen, oder genauer, war von ambivalenter Natur. Zu Schnitzlers literarischen Figur des „süßen Mädchens“ äußerte sich Rittner des öfteren. Er war fasziniert von Schnitzlers literarischer Charakterbildung, aber im Vergleich zu Altenbergs Frauenbild (ähnlich wie im Vergleich zu Wedekinds Frauenbild), so Rittner, wurde auch er von diesem übertroffen: „Seine [Altenbergs] Frauen sind echtere Wienerinnen als so manch „süßes Mädchen“ eines Schnitzlers; und zwar deshalb, weil es echtere Frauen sind.“⁹⁷

Ungeachtet dessen, was Rittner, im direkten Vergleich zu Altenbergs Frauenbild, von Schnitzlers Frauenbild hielt, so würdigte er Schnitzler dennoch im selben Feuilleton, seine Werke äußerst umfangreich und detailliert durchleuchtend⁹⁸, als den Entdecker der literarischen Figur des „süßen Mädels“:

Kiedy mówi Schnitzlerowska „Süßes Mädel“, to nietylko słyszy się dźwięki, ale widzi się twarz, ciało, ruchy, błysk niebieskich, niby smutnych, niby śmiejących się oczów. Specjalnie ten typ odkrył Schnitzler, a za nim odkrył go cały literacki „młody Wiedeń“.⁹⁹

[Wenn das „Süße Mädel“ Schnitzlers spricht, dann hört man nicht nur Töne, sondern man sieht ein Gesicht, einen Körper, Bewegungen, blaue aufleuchtende Augen, gleich traurige, gleich lachende. Schnitzler entdeckte speziell diesen Typ, und erst nach ihm entdeckte das ganze literarische „junge Wien“ das „Süße Mädel“.]

Weiters lobte Rittner Schnitzlers Dialogführung und den bis zur Perfektion getriebenen literarischen Wahrheitsgehalt:

Są zwroty, które wprost uderzają swą prawdziwością. Zdaje się, że tak, jak on pisze, mówią dosłownie „słodkie dziewczyny“ i hrabowie i porucznicy i młode mężatki – a jednak, to tylko przepyszne tłómaczenie z trywialnego życia na język literacki. Mimo wszystko, mimo karbol – jeszcze tłómaczenie. To jego sztuka.¹⁰⁰

97 Im Original: „Jego kobiety są prawdziwsze Wiedenki niż niejedna „słodka dziewczyna“ Schnitzlera; dlatego że są prawdziwsze kobiety. *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

98 Rittner äußerte sich u. a. zu Schnitzlers *Schleier der Beatrice*, *Lieutenant Gustl*, *Liebelei* und zu *Sterben*: „Schnitzler, der in seinem Drama *Schleier der Beatrice* ein wahrhaftiger Dichter ist, dann in anderen Dramen, wie im ersten Akt der «Liebele» - wiederum ein wahrhaftiger Wiener, ist manchmal ein derart unmöglich nüchterner und kalter Doktor der Medizin. [...] Sein Dialog ist schlicht meisterhaft. Auch sein Monolog; wie z. B. in *Leutnant Gustl* [...]. In *Sterben* riecht man man einfach Karbol.“ Im Original: „Schnitzler, który w swoim dramacie *Schleier der Beatrice* jest prawdziwym poetą, a w niektórych innych dramatach, jak w pierwszym akcie «Miłostek» - prawdziwym Wiedeńczykiem, czasem jest tak, niemożliwie trzeźwym i zimnym, jak doktor medycyny. [...] Jego dialog jest wprost mistrzowski. Także jego monolog; jak np. w *Lieutenant Guste* [...]. W *Sterben* czuje się po prostu karbol.“ *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

99 *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

100 Ibid.

[Es gibt Wendungen, die mit ihrer Echtheit direkt einschlagen. Es scheint, dass so, wie er schreibt, wortwörtlich die „süßen Mädchen“, Grafen und Leutnante und junge Ehefrauen sprechen – und dennoch sind das nur köstliche Übersetzungen aus dem trivialen Leben in eine literarische Sprache. Trotz allem, trotz dem Karbol – ist es immerhin eine Übersetzung. Das ist seine Kunst.]

Rittners Begeisterung für Schnitzlers Schreibtechnik wurde jedoch immer wieder durch „Karbol“ ernüchtert. Wie der Geruch des Desinfektionsmittels, der teils nicht wahrgenommen und ein andermal als stechend empfunden wird, drang „der Arzt Schnitzler“ (in seiner Nüchternheit, Kälte und Distanz) in seinen Werken manchmal zu stark durch.

Den öffentlichen Beiträgen Tadeusz Rittners zu Arthur Schnitzlers Werken stehen umgekehrt die privaten Tagebucheintragungen Schnitzlers zu Rittner gegenüber.¹⁰¹ Hierbei äußerte sich Schnitzler meist negativ zu Rittners Dramen¹⁰², wogegen seinen Aufzeichnungen zu entnehmen ist, dass er Rittners Person durchaus schätzte.

Ungeachtet der gegenseitigen Kritik, gibt es eine ausgesprochene literarische Nähe zwischen Tadeusz Rittner und Arthur Schnitzler, die wenig verwundert, beachtet man die ähnliche gesellschaftliche und literarische Sozialisation der beiden Schriftsteller, die aus mehreren Faktoren herrührt: aus der Tatsache, dass beide Wiener Gymnasien besuchten (Rittner das Theresianum, Schnitzler das Akademische Gymnasium), dass beide Söhne von Universitätsprofessoren waren, dass beide gegen den eigenen Willen und nach Wunsch der Väter ihre Studien absolvierten (Rittner Jura, Schnitzler Medizin) und dass beide in ihrem späteren beruflichen (außer-literarischen) Leben weiter den Vorstellungen ihrer Väter gerecht blieben.¹⁰³

Unterschiede zu Arthur Schnitzler und den anderen Vertretern der Wiener Moderne lassen sich in deren Positionierung zwischen Kunst und Leben finden.¹⁰⁴ Die mangelnde soziale Verantwortung und der damit verbundene Individualismusdrang waren Aspekte, die Rittner den anderen zum Vorwurf machte. Die Grenzen zwischen Kunst („Spiel“) und Leben verwischten sich dadurch. Im folgenden Zitat aus dem Jahre 1906 kritisierte Rittner die eben genannten Umstände, das Leben nicht ganz ernst zu nehmen, nicht nur als Problem

101 Zur persönlichen und öffentlichen Wechselbeziehung zwischen Rittner und Schnitzler vgl. SIMONEK 2002/1: 33ff.

102 Zu den wenigen von Schnitzler positiv bewerteten Werken Rittners gehörten das 1909 erschienene Don Juan-Drama *Unterwegs* und der 1918 erschienene Roman *Das Zimmer des Wartens*. Vgl. SIMONEK 2002/1: 34, 35.

103 Vgl. SIMONEK 1999: 111-112.

104 Näheres zum Ästhetizismus-Begriff in Rittners Vorstellung in Kapitel 4.3 (Zwischen Ästhetik und Ethik).

Schnitzlers, sondern auch als typisches Wiener Phänomen:

Artur Schnitzler, którego rzeczy odgrywały znowu dużą rolę w tegorocznym repertuarze wiedeńskich teatrów, ma zwłaszcza jednego konika, jeden „temat“, powtarzający się w jego literackiej produkcji tak często, że musi być przewodnią melodią jego myślenia i czucia. A ten „temat“ to - „teatr“ w życiu (albo i przeciwnie: życie w - „teatrze“). Tak zw. muza jego wtedy jest w najlepszym, niejako w szatańskim humorze, gdy jej się uda stwierdzić taką zagmatwaną mieszaninę życia z graniem, że nikt nie wie, co granie, a co życie. (Notabene: on sam nie wie i o tyle jest „naiwnym“). Przykłady: „Der grüne Kakadu“, albo „zum grossen Wurstel“, albo i pod pewnym względem „Zwischenspiel“. Zresztą jest mnóstwo takich motywów i w innych jego rzeczach. I rozumie się, że ta jego „forsa“¹⁰⁵ jest zarazem kalectwem, czy Achillesową piętą. Niemcom zagranicznym jest Schnitzler jako dramaturg za słaby, za miękki – mówią: za „wiedeński“. I może właśnie dlatego podoba się Francuzom. Otóż jego „słabość“ w dramacie tam, gdzie trzeba poprostu walić młotem, pochodzi właśnie z tego ciągłego kontrolowania nawet własnej duszy, własnych uniesień i afektów in puncto „teatr czy życie“? Z tego pytania się co chwila [!]: „panie literacie, piszący komedię, zastanów się z łaski, czy i o ile nie grasz sam komedi...“

To jest może u niego najbardziej wiedeńskie. To branie życia, jako teatru.¹⁰⁶

[Arthur Schnitzler, dessen Sachen erneut eine große Rolle im diesjährigen Repertoire der Wiener Theater spielten, hat besonders ein Steckenpferdchen, ein „Thema“, das sich in seiner literarischen Produktion so oft wiederholt, dass es eine Leitmelodie seiner Gedanken und Gefühle sein muss. Und eben dieses „Thema“ ist – das „Theater“ im Leben (oder im Gegenteil: das Leben im - „Theater“). Seine sogenannte Muse ist dann in bester, sozusagen in satanischer Laune, wenn ihr die Bestätigung einer solch verworrenen Vermischung von Leben und Spiel gelingt, so dass niemand weiß, was denn Spiel, und was Leben ist. (Nota bene: er weiß es selbst nicht und ist insofern „naiv“). Beispiele: „Der grüne Kakadu“, oder „zum großen Wurstel“, oder auch in gewisser Hinsicht das „Zwischenspiel“. Im Übrigen gibt es eine Unmenge an solchen Motiven auch in seinen anderen Werken. Und es versteht sich, dass diese seine „Stärke“¹⁰⁷ gleichzeitig seine Behinderung ist, oder eine Achillessehne. Den ausländischen Deutschen ist Schnitzler als Dramaturg zu schwach, zu weich – sie sagen: zu „wienerisch“. Und vielleicht kommt er gerade deswegen bei den Franzosen gut an. Genau diese „Schwäche“ ist im Drama dort, wo sie schlicht auf den Punkt getroffen wird. Sie kommt eben aus dieser dauernden Beobachtung der eigenen Seele, des eigenen Überschwangs und Affekts in puncto „Theater oder Leben“? Aus dieser ständigen Frage heraus: „Herr Literat, der Du Komödien schreibst, überlege gnädigerweise, ob und wie sehr du nicht selbst eine Komödie spielst...“

Das ist bei ihm vielleicht das wienerischste. Dieses Leben zu nehmen, wie ein Theater.]

105 Zur möglichen Bedeutung von „forsa“, vgl. Fußnote 107.

106 *Z Wiednia*. Czas, 16. 6. 1906.

107 Was Rittner mit „forsa“ im polnischen Originaltext meinte, konnte nicht zuverlässig bestimmt werden. Aufgrund des inhaltlichen Zusammenhangs kann vermutet werden, dass er das italienische Wort für „Kraft, Stärke“ [„forza“] gemeint hatte. Die von Rittner gesetzten Anführungszeichen weisen zudem auf eine intertextuelle Anderssprachigkeit hin.

4.2.2 Die Wiener Bühnen

Tadeusz Rittner, dessen Literatur zu seiner Zeit beim polnischen und deutschen Publikum gern und viel gelesen wurde, interessierte sich selbstverständlich sehr für die Literatur seiner Zeitgenossen. Dementsprechend oft berichtete er von den Ereignissen und dem Stand der Dinge aus der literarischen Welt der Wiener Moderne. Gezielter jedoch schien Rittner sein Hauptaugenmerk auf das Theaterleben zu richten, genauer auf die Wiener Theater, die Hofoper, ihre Schauspieler und auch auf die zahlreichen Gastauftritte in Wien, wie etwa auf die japanischen und die italienischen.¹⁰⁸

Dieser Fokus auf die Wiener Bühnen erstaunt nicht, denn Rittner schrieb nicht nur Novellen und Romane, sondern überwiegend Dramen, immerhin 21 (!) Bühnenstücke¹⁰⁹, von denen einige zu Rittners Lebzeiten aufgeführt wurden. Zudem zeugen private Schriftstücke von der ständigen Präsenz der Theaterwelt in Rittners Leben. Es liegen Briefe aus der Korrespondenz mit Schauspielern (mit Alexander Moissi etwa, der in Rittners Don Juan-Drama *Unterwegs* die Titelrolle spielte¹¹⁰) und mit Theaterdirektoren (mit Otto Brahm, dem Direktor des Lessingtheaters in Berlin) vor.¹¹¹

Darf man Rittners spät erschienenem autobiographischen Roman *Das Zimmer des Wartens* (1918) glauben, soll es schon seit seiner Kindheit sein Traum gewesen sein, seine eigenen Werke im Burgtheater aufzuführen. Zudem bemerkte Hans Heinz HAHNL im Nachwort des eben eben genannten Romans:

Romantik, Maske, Ironie, das sind die Schlüsselworte für die Welt Thaddäus Rittners. Das Theater hatte ihn seit den Kinderjahren fasziniert. Die Werke, die er nicht für das Theater geschrieben hat, handeln vom Theater, *Das Zimmer des Wartens* ebenso wie *Geister in der Stadt*, [...].¹¹²

Rittner, wenngleich es im Rahmen seiner Arbeit als Feuilletonist gewiss zu seiner Verpflichtung gehörte dem gebildeten Publikum von aktuellen Kulturereignissen zu berichten, schrieb in seinen Feuilletons vor allem während der „kulturellen Saison“, sprich von November bis Juni, ausgesprochen umfangreich über das Theaterleben. In der sogenannten

108 WYTRZENS stellte selbiges in seinen Auswertungen fest. Zu den (unvollständig ausgewerteten) Positionen von Rittners Feuilletons mit dem Titel *Z Wiednia* in der Krakauer „Czas“, durchsuchte er zusätzlich die „Gazeta Lwowska“ und die „Życie“. Vgl. WYTRZENS 1980, WYTRZENS 1989 und WYTRZENS 1993.

109 Näheres zu Rittners Beziehung zum Theater in Kapitel 5.2.1 (Beruf und Berufung).

110 Vgl. RASZEWSKI 1956/2: 141-142.

111 Vgl. *ibid.*: 150.

112 HAHNL 1969: 214.

„toten Saison“, von Juli bis Oktober, widmete sich Rittner vermehrt alltäglichen Themen und Personenskizzen zu Berufskollegen.¹¹³

Im November 1901, am Anfang der „kulturellen Saison“, schrieb Rittner von den zwei größten Bühnen, der Oper und dem Burgtheater, gewohnt lobpreisend. Interessant scheint hierbei seine gesonderte Stellungnahme zum Deutschen Volkstheater:

Sezon teatralne rozpoczął się tego roku wcześniej niż zwykle, a rozpoczął się pod warunkami dosyć dziwnymi. Dotychczas nie było teatru w Wiedniu, któryby nie miał swej odrębnej [!] barwy i cechy. Opera i *Burgtheater* przedstawiały się, jako dwie poważne, pod każdym względem wzorowo i wytwornie prowadzone artystyczne instytucje. Dwa te teatry, z których w jednym muzyka, w drugim dramat, dosięgły najwyższej możliwej doskonałości, miały swój styl, swoją osobną subtelnie nastrojoną harmonię nad którą czuwali, wspierając się nawzajem, artyści, dyrektorowie, krytyka, jakby chodziło o zachowanie jakichś dóbr narodowych. *Deutsches Volkstheater* w jakiś czas po swoim założeniu odstąpił wprawdzie od programu, który zapowiedział już choćby tylko swoim nazwaniem i zarzucając sztuczkę ludową uprawiać zaczął modernizm francuzki i niemiecki, ale zato tej nielegalnej miłości pozostał wiernym, a z czasem między publicznością a sceną zapanowała jakaś łączność i zgoda, tak, że ludzie na galeryach, w łóżach i w krzesłach byli podobni do ludzi i do sztuk, przesuających się na scenie, a świat przed i poza kurtyną zdawał się być jednym i tym samym światem. *Deutsches Volkstheater* stał się ulubionym i charakterystycznym teatrem owej burżuazji wiedeńskiej, której łącznikiem nie jest ani rasa, ani narodowość, ale pewne wspólne dążności, potrzeby i przyzwyczajenia kulturalne, ekonomiczne i towarzyskie.¹¹⁴

Die Theatersaison hat dieses Jahr früher als gewöhnlich und unter ziemlich seltsamen Umständen begonnen. Bisher gab es kein Theater in Wien, das nicht seine eigene Färbung und Charakteristik gehabt hätte. Die Oper und das *Burgtheater* präsentierten sich als zwei wichtige, in jeder Hinsicht musterhaft und vornehm geführte künstlerische Institutionen. Zwei Theater. Im einen erreichte die Musik, im anderen das Drama die höchstmögliche Vorzüglichkeit. Beide hatten ihren Stil, ihre spezielle subtil eingestimmte Harmonie, über welche die Künstler, Direktoren, und Kritiker, sich gegenseitig unterstützend wachten, als ob es sich um irgendein Nationalgut handelte. Das *Deutsche Volkstheater* trat in irgendeiner Zeit nach seiner Gründung vom Programm allerdings zurück. Das Programm deutete, nachdem es sich die Volkskunst umgehängt hatte, schon nur mehr mit seinem Namen die Richtung an und fing an französischen und deutschen Modernismus zu betreiben. Dieser illegalen Liebe jedoch blieb es treu, und mit der Zeit herrschte zwischen dem Publikum und der Bühne eine derartige Verbundenheit und Einvernehmlichkeit, dass die Leute in den Galerien, in den Logen und in den Sesseln den Leuten und den Stücken, die sich auf der Bühne herumschoben, ähnlich waren und die Welt vor und hinter dem Vorhang wie ein und dieselbe Welt schien. Das *Deutsche Volkstheater* wurde zum beliebtesten und charakteristischsten Theater der hiesigen Wiener Bourgeoisie, deren Verbundenheit sich nicht in der Rasse, noch in der Nationalität manifestiert, sondern in gewissen gemeinsamen Bestrebungen, Bedürfnissen und in kulturellen, ökonomischen und gesellschaftlichen Gewohnheiten.

113 Vgl. WYTRZENS 1993: 383 ff.

114 Z *Wiednia*. Czas, 14. 11. 1901.

Das Volkstheater, das als „ausgesprochenes Familientheater“ geplant war, stand weder mit den Hof-, noch mit den Operettentheatern in Konkurrenz, sondern hatte vielmehr die Aufgabe ein Stück Volkskultur auf die Bühne zu bringen. Unter der Direktion Bukovics (1889-1905) wurde der Spielplan „auf komödiantische Entspannung und Erheiterung, sowie auf Sensationsschauspiele“ ausgelegt.¹¹⁵ Adolf Weisse, der von 1905-1916 Direktor des Deutschen Volkstheaters war, sorgte dafür, dass es zu zahlreichen Neuengagements kam, soziale Stücke allmählich rarer wurden, und förderte darauf zeitgenössische Dramatiker, u. a. Frank Wedekind, Arthur Schnitzler und Gerhart Hauptmann.¹¹⁶ Unter ihnen war auch Tadeusz Rittner, der u. a. 1908 *Das kleine Heim*, das zuvor (1905) vom Burgtheater abgelehnt worden war, im Deutschen Volkstheater auf die Bühne brachte.¹¹⁷

Das Theater an der Wien, das noch 1871 mit der Operette *Indigo und die vierzig Räuber* von Strauß einen ausgesprochenen Erfolg erlebte¹¹⁸, zog in den Folgejahren offensichtlich eine schlechtere Bilanz. Seine erfolgreichen Zeiten schienen auch nach Rittners Empfinden in der Vergangenheit zu liegen. Begeistert berichtete er 1901 vom Theater an der Wien, wie es noch damals, mit den für Wien typischen Couplets und mit den enthusiastischen Beifallsstürmen des Publikums, war:

Indywidualną cechę posiadał także dawniej *Theater an der Wien*, gdzie mieszkała wesołość, muzyka Straussa i owa sławna czy osławiona „Gemüthlichkeit“, która bądźco bądź ma swą poezję i swoją sympatyczną tradycję. Tam mieszkała właściwa dusza wiedeńska, tam po kupletach, śpiewanych przez ulubieńców wiedeńskich, szumiały czasem burze entuzjazmu a scena była echem publiczności, publiczność echem sceny.¹¹⁹

[Von individueller Eigentümlichkeit war auch früher das *Theater an der Wien*, dem Fröhlichkeit innewohnte, die Musik Strauss' und jene berühmte oder berüchtigte „Gemüthlichkeit“ [dt. im pl. Original], welche, wie dem auch sei, ihre eigene Poesie und eigene sympathische Tradition hat. Dort war die eigentliche Wiener Seele zu Hause, dort tobten nach den Couplets, die von Wiener Idolen gesungen wurden, manchmal enthusiastische Beifallsstürme. Die Bühne war das Echo des Publikums, und das Publikum das Echo der Bühne.]

Die Wiener Seele, die Rittner allmählich im Theater an der Wien vermisste, reichte laut Wilhelm Karczag (Direktor seit 1902) nicht mehr aus. Das Theater an der Wien verlange nach

115 KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 346.

116 Vgl. KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 347-348.

117 Vgl. RASZEWSKI 1956/2: 140.

118 Der damalige Direktor, Maximilian Steiner „baute die goldene Brücke, über die Johann Strauß [...] in die Welt des Theaters schritt, um eine Synthese der wienerischen Tanzmusik und des wienerischen Musiktheaters zu schaffen.“ Vgl. KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 200.

119 Z *Wiednia*. Czas, 14. 11. 1901.

Aufschwung durch eine „neue, unverhüllte Darstellung der Beziehung zwischen Mann und Frau.“ Es wurden daraufhin sämtliche Operetten von Franz Lehár aufgeführt. Eine davon war *Die lustige Witwe*, die weit bis über die Grenzen hinaus zum Operettenschlager wurde.¹²⁰ Dem Erfolg entsprechend dürfte Lehárs Operette seitdem (Premiere 1905) ununterbrochen gespielt worden sein. Rittner wurde ihrer womöglich schon überdrüssig, wie man 1907 an der bereits in Kapitel 4.1 (Das „schlafende Wien“, ein Stadtbild) erwähnten bissigen Bemerkung herauslesen kann. Rittner schrieb da, dass man das Theater an der Wien seit einem Jahr eigentlich nicht mehr besuche, „sofern man nicht *Die lustige Witwe* hören will“.¹²¹

Dem Burgtheater hingegen galt Rittners größte Sympathie. Wie bereits erwähnt, bemühte er sich da des öfteren um die Aufführung seiner Stücke, wurde jedoch in seiner ersten Schaffensperiode (bis 1909) vom Burgtheater immer wieder abgelehnt.¹²² Diese sogenannte erste Schaffensperiode mag mit den eher bescheidenen Erfolgen und den Absagen von der „Burg“ bestimmt enttäuschend für den Schriftsteller gewesen sein. Trotzdem schmälerte dies in seinen Feuilletons, bis auf kleine Ausnahmen (wie etwa im Zusammenhang mit Hermann Bahrs Aufführung *Der Apostel*¹²³ am Burgtheater), nicht seine Faszination an der „großen Bühne“. Anlässlich des Geburtsjubiläums Eduard Bauernfelds, des ehemaligen Hausdichters vom Burgtheater, rühmte Rittner diesen ausführlich:

Scena wiedeńska obchodziła w tych dniach rocznicę stuletnią urodzin Edwarda Bauernfelda, swego znakomitego komedyopisarza. W szczególności uczcił jego pamięć powołany do tego w pierwszym rządzie Burgtheater, gdzie grano *Bürgerlich und Romantisch*. Bauernfeld zasługuje choćby dlatego na wdzięczność Wiednia, że należy do tych niewielu autorów, którzy, czerpiąc swoje siły z wiedeńskiego życia, lokalną nutę wiedeńską wnieśli do wielkiej literatury niemieckiej. Nie był geniuszem, nie budował swą sztuką świątyń i gmachów, ale małe, wytworne pałacyki, w tym stylu prawdziwym wiedeńskim, który się da w architekturze tylko pomyśleć, ale którego w rzeczywistości tam niema. Był bystrym obserwatorem i cała jego sztuka opiera się na obserwacji, mniej na fantazyi. Salon wiedeński, naturalnie salon z czasu Bauernfelda, to zwykłe u niego pole akcji. Dyalog, mimo całej naturalności, jest zawsze wytworny, pełen dowcipu i zajmujący.¹²⁴

[Die Wiener Bühne feierte in diesen Tagen das hundertjährige Geburtsjubiläum Eduard Bauernfelds, ihres ausgezeichneten Komödienautors. Insbesondere deswegen gedachte seiner in erster Linie das Burgtheater, wo *Bürgerlich und Romantisch* gespielt wird. Bauernfeld verdient, wenn auch deswegen, die Dankbarkeit Wiens, da er zu diesen wenigen Autoren gehört, die, ihre Kräfte aus dem Wiener Leben schöpfend, die lokale Wiener Note in die große deutsche Literatur trugen. Er war kein Genie, er baute mit seiner Kunst keine Tempel und Gemächer,

120 KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 202-203.

121 Z *Wiednia*. Czas, 23. 1. 1907.

122 RASZEWSKI unterteilt Rittners Werke in zwei dramaturgische Schaffensperioden. Vgl. RASZEWSKI 1956/2: 140.

123 Z *Wiednia*. Czas, 31. 12. 1901.

124 Z *Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

sondern kleine vornehme Palästchen, in diesem echten Wiener Stil, den man sich nur in der Architektur ausmalen kann, den es in der Wirklichkeit aber gar nicht gibt. Er war ein scharfsinniger Beobachter und seine ganze Kunst lehnt sich an Beobachtungen, weniger an Fantasien an. Der Wiener Salon, ein natürlicher Salon aus der Zeit Bauernfelds, das ist das Feld auf dem sich bei ihm gewöhnlich alles abspielt. Der Dialog ist, trotz der ganzen Natürlichkeit, immer vornehm, voll Humor und unterhaltsam.]

Rittner gefiel das Wiener Kolorit an Bauernfeld, auch wenn dies für einen Autor dieser Art eine auf die österreichischen Grenzen beschränkte Popularität bedeutete. Die Zeit der zweiten Schaffensperiode Rittners leitete 1909 das im Deutschen Volkstheater aufgeführte Don Juan-Drama *Unterwegs* ein.¹²⁵ Diese Periode stellte nun endlich mit Aufführungen am Burgtheater eine dramaturgisch erfolgreiche Zeit in Wien dar.¹²⁶

Laut STEINER soll sich Rittner 1912 sogar für die Stelle des Direktors am Wiener Burgtheater beworben haben und diese vermutlich wegen seines Polentums nicht erhalten haben. Dafür übernahm er darauf die bescheidenere Leitung einer Lemberger Schauspielgruppe, die in Wien von einem größeren Gastspielensemble zurückgeblieben war.¹²⁷

Nach Kriegsbeginn 1914 wurden viele ausländische Stücke moderner Autoren vom Spielplan des Burgtheaters gestrichen.¹²⁸ Rittner wurde bis 1919 weiter aufgeführt.

Stand Rittner bedingt durch seine Biographie, also auf eine passive Art Wien sehr nahe, so zeigte sich seine Nähe zu Wien genauso, wenn nicht stärker, in den aktiven Bemühungen um eine angesehene Stellung innerhalb der Wiener Moderne. Diesem Drang, auf der einen Seite als „österreichischer“ Schriftsteller zu gelten, wirkte er auf der anderen Seite immer wieder mit Polentum, oder etwa mit kosmopolitischen Tendenzen entgegen.

Als Rittner in der „Czas“ von Gustave Charpentiers Oper *Louise*, die 1903 in der Wiener Hofoper aufgeführt wurde, berichtete, schwang eine leidenschaftliche Sehnsucht nach dieser fernen Pariser „schönen Wirklichkeit“ mit. Mit dem einleitenden Ausruf „Oh Paris!“ erscheint diese fast schon göttliche Stadt von der Wiener Hofoper aus wie ein unerreichbares Paradies:

125 Vgl. RASZEWSKI 1956/1: IX-X.

126 In diese erfolgreichen zweite Schaffensperiode fielen weiters die Aufführungen der Komödien *Sommer* (1912) im Burgtheater, *Der Mann im Souffleurkasten* (1913) auf der Residenzbühne, *Wölfe in der Nacht* (1916) auf der Neuen Wiener Bühne, des Schauspiels *Kinder der Erde* (1915) im Burgtheater, der Komödien *Garten der Jugend* (1917) und *Die Tragödie des Eumenes* (1919) ebenfalls am Burgtheater. Vgl. RASZEWSKI 1956/2: 161-164 (Anm.: *Die Tragödie des Eumenes* wird mit *Komödie (!) in 4 Akten* untertitelt. Vgl. bibliographische Angabe auf URL: <https://lic.ned.univie.ac.at/af/node/161900> [16.06.2010]).

127 Vgl. STEINER 1932: 52.

128 Vgl. KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 324.

Grają tu od pewnego czasu „Luizę“ Charpentiera. Opera, po której ma się ochotę najbliższym Orient-Expressem jechać do Paryża. Nietylko „rzecz dzieje się“ w Paryżu, ale to miasto, to mniej więcej cała treść rzeczy. Po teatrze wydaje się, że przed chwilą objawiła się nam przez muzykę jakaś nowa prawda i uśmiechamy się ze wzruszenia. Pytamy się, co to za piękna prawda? A nerwy nasze powtarzają zwykle tylko ten sam i trochę banalny motyw: O Paryżu! Słyszymy, jak łkają z zachwytu skrzypce i wiolonczele... Jaki cudny, tajemniczy. Jak bajecznie budzi się ze snu, a teraz jak błyszczy wiosną, a teraz jak mrugają cichą nocą miliardy jego oczów, a teraz słuchaj, jak woła i nęci, jak krzyczy... O Paryżu!¹²⁹

[Sie spielen hier seit gewisser Zeit Charpentiers „Louise“. Die Oper, nach der man Lust bekommt mit dem nächsten Orient-Express nach Paris zu fahren. Nicht nur, dass in Paris „was los ist“, diese Stadt ist auch mehr oder weniger Gegenstand dessen wo sich die Dinge abspielen. Nach dem Theater scheint es, dass sich uns gerade erst durch die Musik irgendeine neue Wirklichkeit offenbarte und wir fangen an vor Rührung zu lächeln. Wir fragen uns, was das für eine schöne Wirklichkeit ist. Und unsere Nerven wiederholen gewöhnlich nur dasselbe und etwas banale Motiv: Oh Paris! Wir hören, wie die Violinen und Violoncellos vor Entzückung heulen... Wie wunderschön, geheimnisvoll. Wie sagenhaft es aus dem Schlaf erwacht, und wie es nun frühlingshaft sprüht, und wie jetzt in der stillen Nacht seine Millionen Augen funkeln, und nun horch, wie es ruft und lockt, wie es schreit... Oh Paris!]

Rittners Distanzhaltung zu Wien zeigt sich wie eben im Fernweh nach Paris (und dem Wunsch Wien fern sein zu wollen), und in vielen anderen Positionen in seinem intensiven Interesse an Fremdem, wie etwa an italienischen, oder japanischen Gastauftritten. Gleichzeitig muss daran erinnert werden, dass Wien auch die Stadt war, die ihm erst diesen Zugang zum breit gefächerten Angebot an kulturellen Ereignissen ermöglichte. Zu diesem Angebot gehörten unter anderem auch die zahlreichen Gastauftritte, an denen Rittner so sehr Gefallen fand. Doch waren die Wiener in seinen Augen, auch wenn sie „Fremden“ immer wieder eine Bühne liehen, Ausländischem gegenüber nie wirklich aufgeschlossen. Als Gabriele D'Annunzio mit seiner Tragödie *Francesca da Rimini* in Wien zu Gast war, kritisierte Rittner die Reaktion des Wiener Publikums, die zwar allem „recht freundlich“ aber letztendlich doch verhalten und distanziert begegnete:

Wiedeń, który jest miastem gościnnych występów, przyjmował u siebie niedawno w jednym tygodniu gości z południa i z północy. Przejście z gorącego klimatu „Franciszki z Rimini“ do norweskiego bladego nastroju w „Ponad siły“, było tak raptowne, że publiczność i prasa nabawiły się dreszczów i nie miały właściwie praw dziwej przyjemności. Prawdziwy sukces nie jest zresztą tak łatwy do osiągnięcia nad Dunajem, zresztą tak łatwy do osiągnięcia tutejszej publiczności [!]. Przyjmują tu z małymi wyjątkami wszystko *recht freundlich*... przyjęcie, na które bądź co bądź nie zasłużyli Björnson i d'Annunzio.

Mówią, że „Francesca da Rimini“ przyjętą była w Rzymie burzliwie; Włosi zachowują się burzliwie nawet dla okazania, że się nudzą. Tutaj, kiedy się nudzą, to najczęściej... ziewają. Na „Francesca da Rimini“ widziałem sam, jak ziewali. D'Annunzio nie ma zresztą szczęścia, a

129 List z Wiednia. Czas, 2. 5. 1903.

to nie tylko do Wiedeńczyków, ale i do teatru. Czem go się więcej rozumie i podziwia, tem większe cierpienie sprawia myśl, że mówi do tłumu, który go nie słyszy, podczas gdy przeznaczeniem jego jest przemawiać zawsze tylko z książki, do każdej pojedynczej duszy z osobna. Liryka jego jest piękną także w formie dramatu. To jest pewne; tak, jak nie ulega żadnej wątpliwości, że dramat jego, przedstawiony na scenie, traci większą część swej lirycznej piękności. Za to upiększa go na scenie poezja inna, ruchoma, żywa i tak cudnie dźwięczna, jak śpiew harfy, a poezja ta nazywa się – Eleonora Duse...¹³⁰

[Wien, das eine Stadt der Gastauftritte ist, empfing unlängst in einer einzigen Woche Gäste aus dem Süden und dem Norden. Der Übergang vom heißen Klima einer „Francesca da Rimini“ zum norwegischen blassen Klima in „Über die Kraft“ war so abrupt, dass das Publikum und die Presse ein Schaudern überkam und sie eigentlich kein wirkliches Vergnügen hatten. Einen wirklichen Erfolg im danubischen Raum zu landen ist übrigens nicht so leicht, wie etwa das hiesige Publikum erreichen zu wollen. Sie nehmen mit wenigen Ausnahmen alles *recht freundlich* [Dt. im Original] an. Eine Annahme, die, wie dem auch sei, ein Björnson und ein D'Annunzio nicht verdienten.

Sie sagen, dass „Francesca da Rimini“ in Rom stürmisch angenommen wurde; die Italiener verhalten sich sogar wenn sie zeigen wollen, dass sie sich langweilen, stürmisch. Hier, wenn sie sich langweilen, dann... gähnen sie meistens. In „Francesca da Rimini“ hab ich selbst gesehen, wie sie gähnten. D'Annunzio hat sonst kein Glück, und das nicht nur bei den Wienern, sondern auch im Theater. Umso mehr man ihn versteht und bewundert, desto größer ist der Schmerz der vom Gedanken herrührt, dass er zur Menge spricht, die ihn nicht hört, während es sein Geschick ist, immer nur aus dem Buch jede einzelne Seele gesondert anzusprechen. Seine Lyrik ist auch in der Form des Dramas schön. Das ist sicher; so, wie es keine Zweifel gibt, dass sein Drama, das auf der Bühne vorgestellt wird, seinen größten Teil seiner lyrischen Schönheit verliert. Dafür wird es auf der Bühne von einer anderen Poesie verschönert, einer beweglichen, lebendigen und so wunderbar melodischen, wie ein Harfengesang, und diese Poesie nennt sich – Eleonora Duse...]

Neben den großen Bühnen und den großen Stars (wie etwa der damals berühmten Schauspielerin Eleonora Duse) seiner Zeit, schenkte Rittner auch kleineren Bühnen, wie den Varietés seine Aufmerksamkeit. Einige wenige von ihnen wurden schon im ersten Drittel der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts gegründet. Die Variétés sind sehr eng mit der Geschichte der einzelnen Praterunternehmungen verbunden. Sie wurden damals Singspielhallen genannt und gingen in gewisser Weise aus ihnen, aber auch aus den Kaffeehäusern und Restaurants hervor.¹³¹ Sie wurden nach französischem Vorbild gestaltet und waren mit ihrem Programm dem Berliner Tingel-Tangel-Theater und dem Berliner „Schall und Rauch“ sehr ähnlich:

Wiedeńscy mistrze są zresztą spokrewnieni z podobnymi mistrzami w Niemczech; naprzykład z tymi, którzy odkryli w swoich rodakach talent do komponowania i śpiewania lekkich kupletów, którzy w ślad za filozofem *Ueberschichta*, założyli filozofię – *Ueberbrettl'u*, a tem samem

130 *List z Wiednia*. Czas 24. 4. 1902.

131 Vgl. KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 216.

wzniecili nietylko w Berlinie, ale w całych Niemczech istną epidemię *Tingl-Tangl'ów*. O liczbie tych ostatnich opowiadają już teraz cuda. - Podobno w stolicy pruskiej udzielono około 300 koncesyj na *Variétés* w modernistycznym stylu. Wiedeń, który w rzeczach mody nie zna żartu, ani – zdrowego rozsądku, a posiada zresztą tradycyjalny, uprzywilejowany talent do lekkiej sztuki, nie da się prawdopodobnie prześcignąć pod tym względem. Na razie zapowiedziano otwarcie jednej takiej sceny na jesień. Nosić będzie jakiś bardzo niezwykły, ekscentryczny tytuł i da sposobność wszystkim lokalnym geniuszom do pokazania swych sił na polu, kędy dotychczas Pegaz był rzadkiem rumakiem.¹³²

[Die Wiener Meister sind nebenbei bemerkt mit ähnlichen Meistern in Deutschland blutsverwandt; zum Beispiel mit denen, die in ihren Landsmännern das Talent zum Komponieren und Singen von leichten Couplets gefunden haben, welche auf den Spuren des Philosophen des *Uebermenschen*, eine Philosophie – des *Ueberbrettel* gründeten, und mit ebendiesem wühlten sie nicht nur Berlin auf, sondern in ganz Deutschland existiert eine Epidemie der *Tingel-Tangel*. Über die Zahl der letzten erzählen sie schon jetzt Wunder. - Angeblich wurden in der preußischen Hauptstadt ungefähr 300 Konzessionen für *Variétés* im modernistischen Stil erteilt. Wien, das in Sachen Mode keinen Spaß kennt, noch – einen gesunden Verstand, aber dennoch ein traditionelles, privilegiertes Talent für leichte Kunst hat, lässt sich wahrscheinlich in dieser Hinsicht nicht überholen. Zur Zeit ist eine Eröffnung einer einzigen Bühne dieser Art für den Herbst angekündigt. Sie wird irgendeinen sehr ungewöhnlichen, exzentrischen Titel tragen und gibt allen lokalen Genies die Gelegenheit seine Stärken auf dem Feld zu zeigen, wo bisher Pegasus ein seltenes Ross war.]

Der feine Unterschied zwischen einem Wiener Variété und dem preußischen Tingel-Tangel liegt in der vorsichtigen Zurückhaltung der Wiener. Das Zurücklehnen und dieses Hinüberschielen zu den Deutschen (im Sinne von „mal schauen, wie es ihnen damit geht, bevor wir uns auf etwas Neues einlassen...“) würde der Wiener in Eigendefinition wohl als gewohnt gemütliche Reaktion auf alles bezeichnen, verbirgt damit aber den bremsenden Einfluss auf Innovationen und Neues. Der Wiener, laut Rittner, sieht sich lieber in Sicherheit und wiederholt Altbekanntes. Die Folgen sind u. a. für das Theater bedenklich. Diese an Stagnation grenzende Eigenschaft der Wiener hielt Rittner 1903, wie folgt, fest:

Wiedeń jest tak wielkiem miastem, że można tu dawać sto kilkadziesiąt razy z rzędu jedną [!] i tę samą operetkę, a mimo to teatr jest pełny. Operetka, o której myślę, nazywa się „Frühlingsluft“, a wspominam o niej dlatego, że podobała się tu więcej, niż n. p. sławna sztuka Oktawa Mirbeau'a „Les affaires sont les affaires“, którą niedawno przyjęto z zimną grzecznością w Burgteatrze. Z dramatu wypływa między innymi ta nauka, że można spać spokojnie przez dwadzieścia lat i dłużej, bo kiedy się człowiek potem zbudzi, to zobaczy, że na scenie grają mniej więcej to samo, co przed dwudziestu laty. Zresztą niema właściwie racyi, żeby grać konieczne coś nowego. W repertuarze europejskim są dwa prądy, z których jeden jest „teatralny“, a drugi „literacki“ - i nikt nie może powiedzieć z czystym sumieniem, który jest lepszy. Tylko publiczność, która nie potrzebuje mieć sumienia, rozstrzyga najczęściej na korzyść „teatru“.¹³³

132 Z *Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

133 Z *Wiednia*. Czas, 10. 10. 1903.

[Wien ist eine derart große Stadt, dass man hier zig Male hintereinander eine einzige Operette spielen kann, und dennoch ist das Theater voll. Die Operette, an die ich denke, heißt „Frühlingsluft“, und ich erinnere mich ihrer deswegen, weil sie hier besser ankam, als z. B. das berühmte Stück von Octave Mirbeau „Les affaires sont les affaires“, das unlängst mit kalter Höflichkeit im Burgtheater aufgenommen wurde. Aus dem Drama kommt unter anderem jene Lehre hervor, dass man ruhig zwanzig Jahre lang und länger schlafen kann, und wenn man dann aufwacht, wird man sehen, dass auf den Bühnen mehr oder weniger dasselbe gespielt wird, wie vor zwanzig Jahren. Im Übrigen gibt es eigentlich keinen Grund, unbedingt etwas neues zu spielen. Im europäischen Repertoire gibt es zwei Strömungen, von denen die eine „theatralisch“, und die andere „literarisch“ ist – und niemand kann mit reinem Gewissen sagen, welche besser ist. Nur das Publikum, das ein Gewissen nicht braucht, entscheidet am häufigsten auf Kosten des „Theaters“.]

Faktoren, die für die Entwicklung eines Theaters hinderlich waren, sah Rittner einerseits in den finanziellen Nöten der zwar ambitionierten Theater, und andererseits in der Geldgier (auf Kosten der Qualität) der anderen. Die drei „Großen“ (für Rittner waren die Großen das Burgtheater, die Oper und das Volkstheater) waren von den Behinderungen ausgenommen. Genauso gehörte das kleine „Intime Theater“, von dem Rittner im Feuilleton vom 8. 2. 1906 schwärmte, zu den Ausnahmen. Qualitativ, literarisch und vor allem im Schauspiel, überraffe es hin und wieder sogar die Großen:

O „większe“ teatra wiedeńskie! Jest was rzekomo dziesięć, ale właściwie tylko trzy. O reszcie także się mówi, ale całkiem niepotrzebnie, reszta ma czasem sztuki, a prawie zawsze publiczność – ale nie ma czem grać, nie ma aktorów. A także nie ma dobrych chęci oprócz chęci zrobienia dobrego interesu. Znam mały teatr, który ma dobre chęci, ale o nim się – nie mówi. Dlatego – skoro już piszemy o „małych“ - powiedzmy coś i o nim.

Mianowicie o - „Intimes Theater“. Ma trzy sezony życia. To stosunkowo dość przyzwoity wiek, jak na literacką instytucję i literacką – kieszeń. W dodatku w Wiedniu, gdzie trzeba urodzić się operetką, albo fiakrem, żeby przedwcześnie nie umrze. „Intimes Theater“ żyje z przeszkodami i bezwarunkowo gorzej, niż Ronacher¹³⁴, ale żyje.¹³⁵

[Oh Ihr „größeren“ Wiener Theater! Angeblich gibt es von Euch zehn, aber eigentlich nur drei. Vom Rest spricht man auch, aber völlig umsonst, der Rest hat manchmal Stücke und fast immer ein Publikum – aber er hat nichts womit gespielt werden kann, er hat keine Schauspieler. Und er hat auch keine guten Absichten, außer die Absicht ein gutes Geschäft machen zu wollen. Ich kenne ein kleines Theater, das gute Absichten hat, aber über dieses – wird nicht gesprochen. Deshalb – wenn wir schon von den „kleinen“ Theatern sprechen – dann sagen wir auch etwas über sie.

Und zwar über – das „Intime Theater“. Es ist schon in der dritten Saison seines Lebens. Das ist verhältnismäßig ein recht beträchtliches Alter für eine literarische Institution und eine literarische – Geldbörse. Überdies in Wien, wo man als Operette, oder Fiaker geboren werden sollte, damit man nicht vorzeitig stirbt. Das „Intime Theater“ lebt mit Hindernissen und vorbehaltlos schlechter als das Ronacher, aber es lebt.]

134 Das Ronacher gehörte damals zu den bedeutendsten und fortdauerndsten Varietés. Vgl. KEIL-BUDISCHWOSKY 1983: 215.

135 *List z Wiednia*. Czas, 8. 2. 1906.

Der Haken an diesem „netten“ Theater war, laut Rittner, sein Standort. Die Intimität, wie der Name implizierte, sei in der Praterstraße allerdings nicht gegeben. Das Theater befand sich in einem riesigen Mietshaus, in dem unter anderem Cafés und Gesellschaften (die ihre Hauptversammlungen da abhielten) untergebracht waren.¹³⁶ Der Lärm, der von den Nebenzimmern und von der Straße herrührte, wurde einmal humorvoll in ein Stück eingebaut. Rittner erinnerte sich: „Ich war einmal in der Vorstellung von «Der Eindringling». In einem äußerst stimmungsvollen Moment wurde es höllisch laut auf den Korridoren. «Ich höre ein seltsames Rauschen» - sagt eben der «Großvater» auf der Bühne. Und natürlich, das Publikum krümmte sich vor Lachen...“¹³⁷

Der Standort des „Intimen Theaters“ war auch der Grund, weshalb das Publikum seltsam durchmischt war. Es mischten sich unter das an Literatur und gutem Schauspiel interessierte Publikum das zufällig hereingetretene Publikum von der Straße, das der Atmosphäre eines guten Theaters nicht gerecht wurde. Denn es war eigentlich im Begriff in den Wurstelprater zu spazieren. „Und deswegen hat das hier ansässige, literarisch hochwertigste Theater das leiseste literarische Echo.“¹³⁸

Wie jedes Jahr wurde es in den Sommermonaten ruhig um die Wiener Theater. Für Rittner hieß das, dass er zwar ungern, aber doch den Rahmen der Aktualität verließ. Die Theatersaison, von der er sonst sehr gern und ausführlich berichtete, war dann zu Ende. Rittner widmete sich nun, in der sogenannten „toten“ Saison den Geschehnissen abseits des Theaters und nahm, wie er einst von Arthur Schnitzler schrieb, „dieses Leben“, so wie es sich vor ihm abspielte, „wie ein Theater“.¹³⁹ Ende Juli 1901 schrieb Rittner in einem Feuilleton, nachdem das Berliner Varieté „Schall und Rauch“ aus Wien abgezogen war, vom:

wydarzenie martwego już dziś sezonu. Teraz gdyby ktoś wśród panującego upału poczuł nawet ochotę pocić się w duszniejszym jeszcze teatrze, niema ku temu sposobności. Smutne to, ale prawdziwe. - W Wiedniu, w stolicy państwa, o tej porze, w której wszędzie tyle jest podróźnych i obcych, prawie wszystkie teatra są zamknięte. Niema innej rady, tylko używać przyjemności letnich.¹⁴⁰

136 Vgl. *List z Wiednia*. Czas, 8. 2.1906.

137 Im Original: „Byłem raz na przedstawieniu «Intruza». W chwili najbardziej nastrojowej zaczął się piekелny hałas na korytarzach. «Słyszę dziwny szmer» - mówi właśnie «dziadek» na scenie. I naturalnie, że publiczność wije się ze śmiechu...“ *List z Wiednia*. Czas, 8. 2.1906.

138 Im Original: „I dlatego mieszkający tu teatr najbardziej literacki ma najmniej literackie echo.“ *List z Wiednia*. Czas, 8. 2.1906.

139 Vgl. was Rittner über Schnitzler sagte: „Das ist bei ihm vielleicht das wienerischste. Dieses Leben zu nehmen, wie ein Theater.“ Im Original: „To jest może u niego najbardziej wiedeńskie. To branie życia, jako teatru.“ *Z Wiednia*. Czas, 16. 6. 1906.

140 *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

[Ereignis der schon heute toten Saison. Würde jetzt irgendjemand unter der herrschenden Hitze die Lust verspüren sich im noch schwüleren Theater abzuschwitzen, böte sich ihm dazu keine Gelegenheit. Das ist traurig, aber wahr. - In Wien, in der Reichshauptstadt, sind um diese Zeit, in welcher überall so viele Reisende und Fremde sind, fast alle Theater geschlossen. Es gibt keinen anderen Rat, nur den, die sommerlichen Vergnügen zu nutzen.]

4.2.3 Die bildende Kunst der Wiener Moderne

Im 19. Jahrhundert gab es zwei dominierende Künstlervereinigungen: die Akademie der bildenden Künste¹⁴¹ und die 1861 gegründete Künstlerhausgenossenschaft (Gesellschaft bildender Künstler Wiens). Die Künstlerhausgenossenschaft hatte mit ihrem eigenen Schauraum, dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (auch „Österreichisches Museum“, heute Museum für angewandte Kunst) und mit der seit 1868 gegründeten eigenen Ausbildungsstätte, der sogenannten Kunstgewerbeschule (heute Universität für angewandte Kunst) zwei einflussreiche Institutionen, die in Konkurrenz zur altbewährten Akademie standen. Sowohl das Künstlerhaus, als auch die Akademie waren überwiegend konservativ in ihrer Orientierung und boten keinen Raum für neue Künstler, in ihrem Sinne revolutionärer Art.¹⁴²

Einige der jüngeren Mitglieder des Künstlerhauses hatten schon länger an eine unabhängige und autonome Vereinigung nach dem Vorbild der Münchner Secession gedacht. Die darauf zu einem Großteil aus ehemaligen Mitgliedern des Künstlerhauses hervorgegangene Secession (1897) hatte Gustav Klimt zu ihrem Präsidenten.¹⁴³

Rittner, der häufig von der Secession berichtete, betonte zudem Hermann Bahrs Beitrag zu diesem „secessionistischen Kampf“. Bevor ich aber auf Beiträge aus der „Czas“ eingehen werde, möchte ich einen Kommentar Rittners zur Entstehung der Secession aus der „Gazeta Lwowska“ erwähnen. Zu diesem Thema zitierte Rittner aus einem Buch zur Wiener Secession und ihrer Entstehungsgeschichte, in welchem zig Feuilletons von Bahr abgedruckt waren:

Mamy przed sobą niejako historję tej walki artystycznej, która się toczyła w tutejszem społeczeństwie przez lat kilka – walki między dwiema korporacyami artystów, a poniekąd i owej starej jak świat walki między młodymi i starymi, t. zw. „filistrami“ i artystami *par excellence*. Poświadcza nam autor to, co wiemy już sami, że walki tej nie spowodowała bynajmniej różnica pojęć i poglądów artystycznych. Jeżeli się dziś mówi o stylu „secesyonistycznym“, to jest to naturalnie tylko jednym z częstych nonsensów językowych;

141 Seit 1692.

142 Vgl. VERGO 1981: 18.

143 Vgl. VERGO 1981: 23.

stylu takiego nie ma. Jakże więc i dlaczego powstała walka, z kąd wzięła się Secesja? Wedle Bahra zdą, że Künstlerhaus-Genossenschaft, słowem stary związek artystów przestał kierować się pobudkami czysto artystycznymi, a stał się niby handlarzem sztuki, wielkim przemysłowcem, który przestał troszczyć się o cele i dobro samej sztuki, a tylko pytał, gdzie i jak najkorzystniej ją sprzedać. Kto nie był takim, jak oni, kto myślał w swojej naiwności, że być artystą znaczy służyć sztuce i tylko sztuce, tym pomiatali, tego obrazy lub rzeźby odrzucało jury. Cóż się więc stało? Artyści, prawdziwi artyści powiedzieli sobie: nie damy się, podali sobie ręce i wspólnymi siłami stworzyli sobie nowe, własne ognisko, związek czystej, niesfałszowanej, niesprzedanej sztuki... Tak powstała *Vereinigung* Secesja.¹⁴⁴

[Wir haben vor uns sozusagen die Geschichte dieses künstlerischen Kampfes, der in der hiesigen Gesellschaft seit einigen Jahren ausgetragen wurde – eines Kampfes zwischen zwei Körperschaften von Künstlern, und gewissermaßen auch jenes Kampfes, den es seit den Anfängen der Menschheit zwischen den Jungen und den Alten gibt, den sog. „Philistern“ und den Künstlern *par excellence*. Der Autor [Hermann Bahr] bestätigt uns das, was wir selbst schon wissen, dass es keineswegs der Unterschied in der künstlerischen Auffassung und Anschauung war. Wenn man heute vom „secessionistischen“ Stil spricht, dann ist das natürlich ein einziger sprachlicher Nonsens von vielen; einen derartigen Stil gibt es nicht. Wie kam es denn und warum zu einem Kampf, woher kommt die Secession? Laut Bahr daher, dass die Künstlerhaus-Genossenschaft, sprich die alte Künstlervereinigung, aufhörte sich nach rein künstlerischen Kriterien zu richten und stattdessen zum Kunsthändler, zum großen Gewerbetreibenden wurde, der sich nicht mehr um die Ziele und das Gut der Kunst allein kümmerte, sondern sich fragte, wo und wie gewinnbringend er sie verkaufen kann. Wer nicht wie sie war, wer in seiner Naivität dachte, dass Künstler zu sein bedeutete der Kunst und nur der Kunst allein zu dienen, den schätzten sie gering, dessen Bilder oder Skulpturen verwarf die Jury. Was ist also passiert? Die Künstler, die wahren Künstler sagten sich: Wir lassen uns dies nicht gefallen, sie gaben einander die Hände und mit geeinten Kräften gründeten sie ein neues, eigenes Feuer, eine Vereinigung, reiner, unverfälschter, unverkäuflicher Kunst... So entstand die *Vereinigung* der Secession.]

Wie Wolfgang HILGER¹⁴⁵ betonte und Rittner schon damals erkannte, ging es bei der Entstehung der Secession nicht nur um einen Interessenskonflikt innerhalb des Wiener Künstlerhauses, sondern in erster Linie um einen Konflikt zwischen den Generationen.

Neben der Secession kam es zur Neugründung der Künstlervereinigung Hagenbund, die ebenso aus der Ästhetik der Gegenüberstellung heraus entstand, und das Alte, im engeren Sinne das konservative Künstlerhaus, ablehnte. Rittners Sympathien lagen eindeutig auf der Seite der neuen Künstlervereinigungen (des Hagenbunds und der Secession). Er schrieb dennoch nicht nur von den Ausstellungen der Jungen, sondern auch von denen der konservativen Häuser (des Künstlerhauses), und von einzelnen Künstlern. Die Berichte hatten manchmal informativen, meist aber wertenden Charakter.

Anlässlich einer großen Ausstellung der Secession im Winter (1901/1902), verfasste

144 Z *Wiednia*. Gazeta Lwowska, 20. 7. 1900.

145 HILGER schrieb, dass die Gründung „der secessionistischen Kunstvereinigung in Wien die Folge eines durch mehrere Jahre innerhalb des Wiener Künstlerhauses schwelenden Interessens-, vor allem aber eines Generationenkonfliktes war.“ HILGER 1986. Zit. nach STAITSHEVA 1993: 116.

Rittner einen besonders ausführlichen Bericht zum Gesamteindruck der Schau und zu einzelnen ausgestellten Stücken. In diesem Feuilleton vom Januar 1902 machte er die Jugend (im Frühlingskleid), die den Alten (dem Winter) gegenüberstand, zum einleitenden Thema:

Prawdziwie wiosenne co do temperatury święta, tutaj, jak u was, utwierdzają nas tylko w iluzji, że zimy tego roku niema i nie będzie. Dają się więc także w meteorologii odczuć jakieś nowe prądy secesyjne, które tradycyjnie białe święto Bożego Narodzenia przemieniają na szare. Prawdziwą zimę można było do niedawna widzieć za to na – wystawie samej Secesyi.¹⁴⁶

[Wirklich frühlingshafte Temperaturen für die Weihnachtszeit; hier, wie auch bei euch, bestärken sie uns nur in der Illusion, dass es in diesem Jahr keinen Winter gibt und keinen geben wird. Auch in der Meteorologie sind neue secessionistische Strömungen spürbar, die die traditionell weißen Weihnachten ergrauen lassen. Einen richtigen Winter konnte man dafür bis vor nicht allzu langer Zeit – auf der Ausstellung der Secession selbst sehen.]

Mit dem „richtigen Winter“ meinte Rittner die nordischen Künstler, die aus Russland, Schweden, Finnland und Norwegen kamen, um in ihrer Gesamtheit „neue und interessante“ Werke auszustellen. Wobei für Rittner im Einzelnen nicht alle immer „interessant und neu“ waren.¹⁴⁷

Interessant, aber nichts Neues fand Rittner offensichtlich an Ferdinand Hodlers „Der Auserwählte“. Das Bild des Schweizer Künstlers nahm er genauer in Augenschein und hob seine unauffällige Erscheinung hervor. Seine Gemälde beeindruckten Rittner zwar, waren ihm aber dennoch zu realistisch:

Hodler umieszczony w [...] skromnem miejscu, nie na głównej ścianie sali wchodowej, nie drażniłby także nikogo i tylko aranżerowie wystawy zrobili z niego rewolucjonistę. Ze względów dekoracyjnych „Wybrany“ zasługuje jednak na zaszczyt, który go spotkał. Jeżeli tego razu samo urządzenie wypadło blado, a pierwsza sala robi wrażenie trochę smutne i duszne, to jasny koloryt olbrzymiego Hodlera przyczynia się niemało do rozweselenia miejsca. Hodler, to zdaniem naszym świetny i bezwzględny realista, który pozuje na mistycznego, eterycznego prerafaelistę. Musiał się zapewne przekonać, że studia z natury są niewdzięczniejsze od malowanej muzyki i dlatego wystawił dwa smyczkowe koncerty na temat „aniołowie“ i „wiosna“. Byłoby i to dobre, gdyby tam grało rzeczywiście. Ale sam Hodler psuje sobie muzykę. Aniołowie, unoszący się jak słupy świetlane nad ziemią i nad wybranem dzieckiem, to piękny motyw, działający, jak chorał przy dźwiękach organów, śpiewnie i rytmicznie, ale niszczy wrażenie, które sprawia aż nadto realistycznie pojęte „wybrane“ dziecko na ziemi, tak, jak chłopak i dziewczyna na obrazie „Wiosna“ przez zbyt wydatne, przesadzone formy i muszkuły przerywają pieśń wiosenną.¹⁴⁸

146 *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

147 Im Original: „Artystom z Północy: z Rosyi, Szwecyi, Finlandyi i Norwegii, którym otworzyła na święta swoje salony Secesyja, nie wypadało naturalnie pokazać się z czem innym, jak z lodem i śniegiem. Całość, co do ogólnego tonu i nastroju, była nowa i ciekawa, choć nie wszystkie obrazy były ciekawe i nowe.“ Ibid.

148 Ibid.

[Hodler, war [...] an einem b e s c h e i d e n e n Platz untergebracht, nicht an der Hauptwand des Eingangssaales. Er würde ja auch keinen reizen wollen. Es sind die Organisatoren der Ausstellung, die aus ihm einen Revolutionären gemacht haben. Der aus dekorativen Gründen „Auserwählte“ verdient jedoch die Ehrerbietung, die ihm zuteil wurde. Wenn dieses Mal allein die Einrichtung blass ausfiel, und der erste Saal macht da einen etwas traurigen und stickigen Eindruck, dann trug das helle Kolorit des außerordentlichen Holders nicht wenig zur Aufheiterung des Ortes bei. Hodler ist unserer Meinung nach ein heiliger und absoluter Realist, der sich als mystischer und ätherischer Präraffaelit gibt. Er musste sich bestimmt überzeugen, dass Naturstudien undankbarer als gemalte Musik sind und deshalb stellte er zwei Streichkonzerte zum Thema „Engel“ und „Frühling“ aus. Und das wäre gut, wenn sie wirklich spielen würden. Aber Hodler selbst macht sich die Musik zunichte. Die Engel, die sich wie beleuchtete Säulen über dem Boden und über dem auserwählten Kind erheben, sind ein schönes Motiv, wie ein Choral zu Orgeltönen, melodisch und rhythmisch, aber es zerstört der Eindruck, den das mehr als realistisch begriffene „auserwählte“ Kind am Boden verursacht, so, wie der Junge und das Mädchen auf dem Bild „Frühling“ mit den vorstehenden, übertriebenen Formen und Muskeln das Frühlingslied unterbrechen.]

Einen seltsamen aber frischen Eindruck hinterließ der finnische Maler Akseli Gallen-Kallela mit seinem epischen Kalevala-Zyklus. Die Illustrationen des finnischen Volksepos wirkten auf Rittner „archaisch, roh, von steinernem Kolorit, monoton und langweilig“, doch gleichzeitig gefielen ihm diese Illustrationen, denn erst „mit der Zeit entdeckt man in ihnen den unbeschriebenen Reiz, in der Zeichnung und im dezent, diskreten Kolorit.“ Außerdem komme die volle Wirkung dieser Bilderreihe erst, so Rittner, in Verbindung mit Text zur Geltung.¹⁴⁹

Dem einzigen polnischen Beitrag auf der 12. Ausstellung der Secession ist Rittner unumstritten positiv gesinnt. In einem kurzen und prägnanten Kommentar bezeichnete er Waław Szymanowskis¹⁵⁰ „Mutter und Kind“, vor allem in seinem Ausdruck, als „schön und stark“.¹⁵¹

Unterschiedlichste Werke des niederländischen Malers Jan Toorop, der im Gegensatz zu den anderen Künstlern der Ausstellung zu dieser Zeit in Wien bereits sehr bekannt war, fanden großen Anklang bei den Besuchern der Wiener Secession. In ihrer künstlerischen Vielseitigkeit zeigten sich die einzelnen Teile, so Rittner, „aus denen sich seine seltsam komplexe Individualität zusammensetzt. Er macht des öfteren den Eindruck als würde er über

149 Vgl. im Original und ungekürzt: „Dziwne i bardzo świeże wrażenie robi przez swą niewyszukaną naiwność, przez swój ten prawdziwie epiczny cykl „Kalewala“ Galléna [Akseli Gallen-Kallela]. Obrazy te, ilustrujące sceny z finlandzkiej epepei ludowej, wywołują z początku pewne zdumienie przez swój styl archaistyczny, surowy, przez koloryt jakby kamienny, monotonny i nudny; z czasem odkrywa się w nich wdzięk nieopisany, w rysunku i w delikatnym, dyskretnym kolorycie. W połączeniu z tekstem, przenoszą nas rzeczywiście w dalekie czasy podania i bajek.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

150 Vom Bildhauer und Maler Waław Szymanowski (1859-1930) ist das berühmte Chopin-Denkmal, das heute noch im Warschauer Łazienki-Park steht.

151 Vgl. im Original: „Szymanowskiego «Matka i dziecko» - jedyne dzieło polskie na wystawie, działa, głównie przez swój wyraz – piękny i silny.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

die ganze Welt lachen, angefangen bei sich selber, obgleich die kleinste ausgestellte Sache von der Kraft seines Talentes und seiner Kenntnis zeugt, von seiner scharfsinnigen Beobachtungsgabe, von seinem passionierten Hang zur Wirklichkeit.“ Aus der Portraitreihe Toorops bewunderte Rittner besonders das Portrait eines „jungen Mannes“. Dieses Gemälde sei „die portraitierte Seele, nicht der Körper, - und deshalb läuft dem vor dem Bild stehenden Betrachter, ein Schaudern über den Rücken, als würde einen plötzlich der Blick eines lebenden Mannes berühren.“¹⁵²

Es existiert eine ganze Reihe weiterer Berichterstattungen Rittners über einzelne „junge“ Künstler, und über einzelne Werke. Wie etwa im Feuilleton vom 24. 4. 1902, in welchem sich Rittner fast gänzlich mit der Beethoven-Statue Max Klingers beschäftigte: Analog zur Secession, die mit ihrer 14. Ausstellung zum ersten Mal Raum für ein einziges Hauptwerk bot¹⁵³, nämlich für die Beethovenstatue, gestaltete auch Rittner sein Feuilleton um das zentrale Hauptwerk herum. Er ging dabei vom zentralen Ausstellungsstück Klingers aus, um dann seine weitere Sicht der Dinge kundzutun. Denn Rittner erkannte, dass es in dieser Ausstellung in Wirklichkeit nicht nur um die Ehrung dieses einen Werkes ging, sondern viel mehr um die Selbstdarstellung der einzelnen secessionistischen Künstler und um die gewichtige Bedeutung des künstlerischen Ausdrucks, als eine den ethischen Werten übergeordnete Instanz:

Chodzi więc o temat, na którego artystyczne wyrażenie można wybudować całą świątynię, a przy budowie pracować może tysiąc ludzi, z których żaden nie potrzebuje zaprzestać być osobą, ale winien mieć ciągle na oku cel, dla którego świątynię się wznosi. Oprócz tego wystawa miała tworzyć ramy do posągu Klingera.¹⁵⁴

[Es geht also um ein Thema, für welches der künstlerische Ausdruck einen ganzen Tempel erbauen kann. An solch einem Bau können sich tausend Leute die Hände schmutzig machen ohne dabei ihr Gesicht verlieren zu müssen. Aber sie sollten immer das Ziel vor Augen haben, wofür der Tempel sich erhebt. Ferner hatte die Ausstellung den Rahmen für die Statue Klingers zu schaffen.]

Diese Statue erregte damals großes Aufsehen. Ihre Positionierung inmitten eines leeren

152 Im Original: „wszystkie pojedyncze części, z których składa jego dziwnie złożoną indywidualność. Robi nieraz wrażenie, jakby drwił sobie z całego świata, poczynszy od siebie samego, choć najdrobniejsza rzecz wystawione świadczy o sile jego talentu i wiedzy, o bystrym zmyśle spostrzegawczym, o namiętnem zamiłowaniu prawdy. Szczególne wrażenie robi szereg wystawionych przez niego portretów, między nimi «młodego człowieka»: jest to malowana dusza, nie ciało, - i dlatego widza stojącego przed obrazem przejmuje dreszcz, jakby dotknął go naraz wzrok żywego człowieka.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

153 *VERGO* 1981: 67.

154 *List z Wiednia*. Czas, 24. 4. 1902.

Raumes und die eigens zu diesem Anlass von Gustav Klimt gestalteten Fresken wiesen auf eine Art „Heiligtum“ hin. Das Heiligtum selbst hingegen entbehrte, zur Enttäuschung vieler Besucher, jeglicher Monumentalität. Denn dargestellt wurde Ludwig van Beethoven in seiner „natürlichen Größe, also fast schon klein. Er sitzt nackt, in einem großen, schönen, glänzenden Bronzestuhl, in welchem er beinahe verloren geht“¹⁵⁵ und seine nach vorn gebeugte Körperhaltung erinnert mehr an einen gedankenverlorenen Philosophen, als an ein musikalisches Genie. Rittner jedoch sah in Max Klingers Beethoven ein wahres Meisterstück und betonte dass die wahre Schönheit seiner Seele, wie beim Menschen, erst allmählich und aus der Nähe sichtbar werden würde.

Anhand des Beethovenfrieses, das gemeinsam mit den anderen Werken, Teil eines Ensembles um die Statue Max Klingers hätte darstellen sollen, kritisierte Rittner die mangelnde Bereitschaft der Künstler, bzw. ihre bewusste Abwehrhaltung, die eigene künstlerische Individualität in ein künstlerisches Kollektiv gleichwertig einzureihen, geschweige denn sich ihm unterzuordnen. Zu wichtig waren für die zentralen Vertreter der Wiener Moderne das Ich und das Geniehafte an einem selbst, als dass sie zugunsten eines anderen Künstlers von ihrer Selbstinszenierung etwas zurücktraten.¹⁵⁶ Diese typische Ichgerichtete Kunst sah Rittner nicht nur in der Kunst Gustav Klimts, sondern auch in seiner Person. So schien Klimt sich in einen dekorationshaften, ornamental schönen Mantel zu hüllen, um sich resigniert vom äußeren Zerfall abschirmen zu wollen, ohne dabei zu merken, dass er selbst unter seinem Mantel bereits von einer inneren, moralischen Fäulnis befallen war:

Klimt naturalnie poddaje się najmniej obowiązującej dyscyplinie, a indywidualność jego służy znowu tylko sobie a nie Klingerowi. Praca jego ma w sobie wszystkie zalety artystyczne i dziwactwa kompozycyjne, które uderzały w „Medycynie“. Tylko, że tym razem przeważają dziwactwa i wobec szczegółów wprost niesmacznych w swym pomyśle, zapomina się prawie o tem, że podane są z prawdziwym artyzmem. Jestto [sic!] artysta śmiały, który umie już wiele, a chce jeszcze o całe niebo więcej, który umie rysować i patrzeć, ale którego organizm psychiczny ma jakiś punkt czarny, tak, jak owoc robaczliwy.¹⁵⁷

[Natürlich ergibt sich Klimt immerhin der verpflichtenden Disziplin [der monumentalen Gesamtheit], wobei seine Individualität erneut nur sich selbst und nicht Klinger dient. Seine Arbeit birgt in sich alle künstlerischen Vorzüge und kompositorische Kuriositäten, die sich in der „Medizin“ niederschlugen. Nur, dass diesmal die Kuriositäten überwiegen und im Hinblick

155 Im Original: „jest naturalnej wielkości, a więc prawie mały. Siedzi nagi, w ogromnym, pięknym i lśniącym krześle brązu, w którym prawie ginie.“ *List z Wiednia. Czas*, 24. 4. 1902.

156 Vgl. hierzu Hermann Bahr, der sich, zweifellos, für die Bekanntheit junger Schriftsteller einsetzte und dies stets im Hintergrund seiner „geniehaften Funktion“ eines literarischen Apostels.

157 *List z Wiednia. Czas*, 24. 4. 1902.

auf die offen geschmacklos dargebotenen Details, vergisst man beinahe, dass sie von wirklicher Kunstfertigkeit zeugen. Er ist ein selbstsicherer Künstler, der schon vieles kann und weit höher hinaus will, [einer,] der zeichnen und beobachten kann, aber dessen psychischer Organismus einen schwarzen Fleck hat, so wie eine Frucht, die von Würmern befallen ist.]

Die von Tadeusz Rittner kritisierte Ichbezogenheit der Künstler und der Autonomieanspruch in der Kunst, sprich die für die Jahrhundertwende typische *l'art pour l'art*-Haltung, sieht Klaus ZAPOTOCZKY als Folge mangelnder Partizipationsmöglichkeiten im politischen und wirtschaftlichen Bereich in der Habsburgermonarchie. Während die einen mit Resignation auf das ihnen verwehrte Mitwirken am öffentlichen Leben reagieren, entschieden sich andere für die innere Emigration. Sie führten ein Scheinleben, indem sie nach außen hin am Gesellschaftsleben mitwirkten, sich persönlich jedoch von ihm distanzieren. Anders verhielt es sich bei denjenigen, die an der Entstehung des damaligen kreativen Milieus beteiligt waren und die Stärke beweisen wollten indem sie sich Bereichen widmeten, in denen sie sich selbst verwirklichen konnten und in denen es Gestaltungsfreiheit gab, wie etwa in der Kunst, der Wissenschaft und der Kultur.¹⁵⁸

Dieses Entweder-oder (entweder Teilhabe am öffentlichen Leben, oder völlige Widmung der Kunst), das in den Köpfen vieler Künstler (der Literaten inbegriffen) entstand, und die daraus folgende Abgrenzung von sozialen Themen bargen laut Rittner Gefahren in sich. Im eben zitierten Feuilleton machte Rittner auf die mögliche Selbstdestruktion, bedingt durch Stagnation, Selbstzufriedenheit, wenn nicht sogar durch den Größenwahn eines Klimt, aufmerksam. Diese Befürchtungen brachte Rittner auch in Zusammenhang mit der Secession zum Ausdruck. Auch wenn er der Secession im Allgemeinen positiv gesinnt war, so betonte er, dass sie sich gerade in der gefährlichsten Phase in ihrer Entwicklung befände und zwar in der:

fazę powodzenia. Młodość znika przerażająco szybko, prawie już z chwilą, kiedy przychodzi do samowiedzy. Coś podobnego można powiedzieć o młodych siłach w sztuce, które słabną nieraz właśnie wtedy, kiedy mogą się rozwijać i działać bez przeszkody. Secesji zaczyna być tak dobrze, że trzeba się bać „zawiści bogów“. Trzeba jej życzyć – a to teraz więcej, niż kiedykolwiek – żeby nie ustawała w swych dążeniach, w szlachetnej ambicyi i pracy. Trzeba jej życzyć żeby względny dobrobyt [...], żeby to wszystko nie zawróciło jej głowy [...] by nie ogarnęła jej senność, by nie stała się zadowoloną z siebie, ciężką i leniwą.¹⁵⁹

158 Vgl. ZAPOTOCZKY K. 1993: 36-37.

159 *List z Wiednia*. Czas, 24. 4. 1902.

[Phase des Erfolgs. Die Jugend verschwindet schrecklich schnell, fast schon in dem Augenblick, in der sie zur Selbstkenntnis kommt. Etwas Ähnliches kann man über die jungen Kräfte in der Kunst sagen, die bisweilen genau dann schwächeln, wenn sie sich entwickeln und ohne Hindernis agieren können. Der Secession geht es eingangs so gut, dass man sich vor der „Missgunst der Götter“ fürchten muss. Man muss ihr wünschen – und das jetzt mehr denn je – dass sie in ihren Bestrebungen nicht nachlässt, in ihrer edelmütigen Ambition und Arbeit. Man muss ihr wünschen, dass der bedingte Wohlstand [...], dass das alles ihr nicht den Kopf verdreht [...] dass sie nicht von Schläfrigkeit eingenommen wird, dass sie nicht selbstzufrieden wird, schwer und faul.]

Wenngleich Rittner es bevorzugte, von der Secession zu berichten, so schrieb er auch gewissenhaft (gewiss erfüllte er auch pflichtbewusst redaktionelle Vorgaben) etwa vom Künstlerhaus, oder vom Österreichischen Museum. Unter den Wienern schien insbesondere die angewandte Kunst äußerst beliebt gewesen zu sein. Die im selben Jahr (1902) stattgefundene Kunstgewerbeausstellung im Österreichischen Museum erfreute sich großer Beliebtheit. Die Kunst im dekorativen, ästhetischen Sinne verschönerte das graue Leben und sei, so Rittner „den Wienern schwer auszureden“¹⁶⁰. Noch konnte man nicht von einer „Wiener Schule“ sprechen, denn der hiesige Stil sei ein „naturalisierter englischer Stil“. Im Großen und Ganzen lobte Rittner den fremden Einfluss, der vom damaligen Museumsdirektor Arthur von Scala verstärkt und angeordnet wurde. Er förderte die transnationale Kunst und trug wesentlich zur Emanzipation der unbewussten Stärken und Talente bei. Rittner würdigte ihn als hochgebildeten Menschen und Europäer und fand die Ausstellung bis auf wenige ausgenommene „Interieurs“ sehr gelungen. Außerdem merkte er an, dass viele der neuen, künstlerischen Gebrauchsgegenstände besondere Aufmerksamkeit und Lob verdienen.¹⁶¹

Wenn Rittner in den polnischen Feuilletons von den Wiener Eigenheiten, sei es nun in der Kunst, oder im Alltag berichtete, dann war er äußerst kritisch dabei. Beiträge, die polnische Themen beinhalteten, wie etwa Beiträge zu den Sonderausstellungen der Krakauer „Sztuka“ in der Secession und im Künstlerhaus, fielen aus dem Rahmen, denn die ironische, distanzierte Note fehlte hier. 1902 nahmen diverse polnische Künstler unterschiedlichen

160 Im Original: „Zmysłu dekoracyjnego, zmysłu estetycznego w drobnych sztukach, upiększających szare życie, trudno Wiedeńczykowi odmówić.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

161 Vgl. im Original: „Na razie nie można mimo wszystko mówić o jakiejś «szkole wiedeńskiej». Najcenniejszym nabytkiem w tym kierunku, to może sam dyrektor muzeum, Scala, człowiek wysoce wykształcony, Europejczyk w całym tego słowa znaczeniu, człowiek na czasie i idący z czasem, natura wytworna i na wskróś artystyczna. Z imieniem tego człowieka łączy się coś, co charakteryzuje najlepiej «styl» tutejszy, który jest na razie naturalizowanym stylem angielskim. Zasługa Scali, to wskazanie drogi, wskazanie obcych, ale doskonałych wzorów, które, jak wszystkie wzory, mają ten cel pedagogiczny, żeby nie krępować, ale właśnie wzmacniać i wieść do wolności i emancypacji nieświadome siebie siły i talenta. [...] Choć nie wszystkie «interieury» są w guście dobrym i oryginalnym, to jednak wiele urządzeń zasługuje na szczególniejszą uwagę lub na pochwałę.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

Alters an Ausstellungen in Wien teil. Diese polnischen Künstler mochten sich zwar stilistisch sehr voneinander unterscheiden, dennoch spürte Rittner eine im Gesamtbild einheitliche Stimmung: „Jene Einheit wird vielleicht bewirkt – durch die gemeinsame Nationalität. Wenn man aus einem anderen Saal der Secession in den polnischen Teil kommt, fühlt man deutlich das «Unsrige».“¹⁶² In dieser Passage verbildlichte Rittner die Synthese des polnisch-neoromantischen Nationalgefühls und die Ästhetik des Jungen Wiens, als eine zwar in unterschiedlichen Räumlichkeiten, aber unter einem Dach befindliche Realität. Es handelte sich hierbei um Elemente (das polnisch-Soziale und das Wiener-Ästhetische), die in Rittners Weltanschauung vereinbar waren. Eine eindeutige Grenze zwischen dem Wienerischen und dem Polnischen, zwischen dem Fremden und dem Eigenen zu ziehen vermochte Rittner nicht. Er betonte, dass „es schwer fällt, sich sofort Rechenschaft darüber zu geben, was an dieser Kunst eigentlich «unsrig» ist, - was polnisch und was fremd.“¹⁶³

Mit dem „Unsrigen“ drückte Rittner auf den ersten Blick, seine Zugehörigkeit zum Polentum aus. Bei genauerer Betrachtung jedoch, zeigt sich, dass Rittner die Frage nach nationaler Zugehörigkeit unbeantwortet ließ. Denn die Suche nach der Definition des „Unsrigen“, ob diese als „unsrige“ bezeichnete Kunst nun polnisch, oder fremd (nicht-polnisch) sei, blieb erfolglos. Im Gegenteil, sie warf eine weitere Frage auf: ob das „Unsrige“ nun das Polnische, das Fremde, oder doch beides bedeutete.

Es kann vermutet werden, dass Rittner im Sinne des pluralistischen Gedankens, natürlich auch auf Grund seiner eigenen nationalen Zwischenstellung, mehr von einem transnationalen, bzw. von einem multinationalen Gesellschaftsmodell hielt, als von einem national homogenen Entwurf. Dieser pluralistische Gedanke lässt sich nicht nur in Bezug auf die nationale Zugehörigkeit beobachten, sondern auch in Bezug auf die Heterogenität hinsichtlich stilistischer Fragen in der Kunst. In den Jahren 1906 und 1907 bedauerte Rittner die verlorengegangene stilistische Pluralität bei der sonst von ihm so geliebten Secession:

Bardzo mi przykro, że jej już nie kocham (bo czem więcej człowiek kocha, tem mu lepiej na świecie), ale pocieszam się tem, że obecna „Secesya“ nie jest tą, którą niegdyś kochałem. Bo wtedy chodziło przecież o pole dla świeżych sił indywidualnych. Chodziło o to, żeby zniszczyć szablon. A n. p. na obecnej wystawie – niemożliwie nudnej, oprócz szablonu wogóle nic nie ma.¹⁶⁴

162 Zit. und übers. nach WYTRZENS 1980: 205. [In: Czas, 11./12.11.1902 und Gazeta Lwowska, 25.12.1902].

163 Zit. und übers. *ibid.*

164 *List z Wiednia*. Czas, 8. 2. 1906.

[Es tut mir sehr leid, dass ich sie [die Secession] nicht mehr liebe (denn umso mehr ein Mensch liebt, desto besser geht es ihm auf dieser Welt), aber ich erfreue mich daran, dass die derzeitige „Secession“ nicht diese ist, die ich einstmal liebte. Denn damals ging es doch um eine Plattform für frische individuelle Stärken. Es ging um die Vernichtung von Schablonen. Und in der derzeitigen – unglaublich langweiligen Ausstellung, gibt es im Allgemeinen nichts außer Schablonen.]

4.2.4 Die Architektur im Wien der Jahrhundertwende

Über die Architektur schrieb Tadeusz Rittner sehr wenig. Seine Zurückhaltung in diesem Themengebiet kann aus mangelndem Interesse herrühren, aber auch als eine stille Zustimmung gedeutet werden. Die Architektur wurde von ihm weder in besonderem Maße gelobt, noch gesondert kritisiert. Interessanterweise stellt die Architektur als „praktische Kunst“ genau die Zwischenstellung dar, in der sich Rittner in seinem literarischen Balanceakt zwischen Ästhetik und Ethik befand. Gottfried PIRHOFER weist darauf hin, dass Architektur im Gegensatz zu den formfreieren Künsten (der bildenden Kunst und der Literatur) immer gesellschaftlich gebunden bleibt und dass sie stets in Abhängigkeit von Auftraggeber, Geld, materiellen Ressourcen, Gesetz, Bauordnung, Technik und Wirtschaft steht. Zudem, so PIRHOFER, hat ihre Form stark repräsentativen Anspruch (Macht, Symbol, Heraldik, Emblem).¹⁶⁵ Sprich, die Architektur stellt eine ästhetische Kunstform dar, die an ihre natürliche und gesellschaftliche Umgebung gebunden ist.

Adolf Loos schrieb in seinem Aufsatz *Kulturentartung* von 1908, nicht nur von einer engen Bindung zwischen Kultur und Gebrauchsgegenstand, sondern vielmehr von einer Abhängigkeit, deren Richtung (von anderen) oft falsch verstanden würde. Die Leute verwechselten demnach „ursache und wirkung“ und würden die wahre Abhängigkeit, nämlich die Abhängigkeit der Kunstform vom Leben, nicht erkennen: „Wir sitzen nicht so, weil ein Tischler einen Sessel so oder so konstruiert hat, sondern der Tischler macht den Sessel so, weil wir so oder so sitzen wollen.“¹⁶⁶

So sehr Adolf Loos die Funktionalität in den Vordergrund stellte und das ästhetische Ornament als redundant betrachtete¹⁶⁷, es teils sogar vehement ablehnte, so wurde für Otto Wagner das Ornament zu seinem Markenzeichen. Wagner, einem Vertreter des Jugendstils in

¹⁶⁵ Vgl. PIRHOFER 1990: 127.

¹⁶⁶ LOOS 1908/1: 74.

¹⁶⁷ LOOS sprach in seinem Aufsatz *Ornament und Verbrechen* von folgender Erkenntnis: „evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstande.“ Loos 1908/2: 79 (Anm.: Loos entschied sich in der Orthografie für eine einheitliche Kleinschreibung).

der Architektur, könnte auf Grund seines besonderen Interesses des Schönen in der Kunst, mangelndes soziales Verantwortungsgefühl vorgeworfen werden. Jedoch gerade in der Architektur, die mit ihren funktionalen Aufgaben in gewissem Maße stets an den Alltag gebunden bleibt, wäre eine andere Betrachtungsweise angebracht. Manfred WAGNER vertritt in seinem Aufsatz über den Jugendstil die These, dass „der Jugendstil“ entgegen weitläufiger Meinungen, sehr wohl „einen sozialen Impetus anstrebte, nämlich die Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Funktionalität, also die Integrierung von künstlerischer Gestaltung hochqualitativer Art in den Alltag hinein.“¹⁶⁸

Ein Beispiel für die gelungene Vereinbarkeit von Ästhetik und Funktionalität stellte das um die Jahrhundertwende realisierte Großprojekt der Wiener Stadtbahn von Otto Wagner dar. Für die anfänglich dampfbetriebene Stadtbahn mit ihren vier Linien (Vorortelinie, Gürtellinie, Wientallinie, Donaukanallinie)¹⁶⁹, konnte auch Tadeusz Rittner seine überschwelgende Faszination nicht verbergen. In einem Feuilleton von 1901 schrieb er von der belebenden Wirkung der Bahn auf die Stadt Wien:

Zdaje się zresztą, że Wiedeń od jakiegoś czasu dostał jakieś nowe serce, które ożywiło naraz świeżym ogniem wszystkie żyły i żyłki olbrzymiego jego ciała, tak że niejako wyrósł i rozszerszył swą pierś, stał się naraz jakimś innym, ruchliwszym, większym miastem. Sercem nowem jest kolej miejska. Taka jaka jest w Berlinie, i w innych miastach europejskich, ale naturalnie z zupełnie inną, oryginalną fizioognomią, już choć by dlatego, że w Wiedniu wszystko jest inne i wszystko jakoś posiada swój odrębny, charakterystyczny wyraz.¹⁷⁰

[Es scheint übrigens, dass Wien seit gewisser Zeit ein neues Herz erhalten hat, das auf einmal mit seinem frischen Feuer alle Venen und Äderchen seines gewaltigen Körpers belebt, so dass es gewissermaßen wächst und seine Brust weitert. Wien ist plötzlich zu irgendeiner anderen lebhafteren, größeren Stadt geworden. Dieses neue Herz ist die Stadtbahn. So eine wie es sie in Berlin gibt, und in anderen europäischen Städten, aber natürlich mit einer völlig anderen, originellen Physiognomie, allein schon deswegen, weil in Wien alles anders ist und alles irgendwie seinen eigenen, charakteristischen Ausdruck hat.]

Die Originalität der Stadt, von der Rittner sprach, hatte nicht nur mit der technischen Errungenschaft und der damit verbundenen neuen Lebhaftigkeit der sonst eher schlummerhaften Stadt zu tun, sondern viel mehr mit ihrem neuen Erscheinungsbild. Die originelle Physiognomie der Wiener Stadtbahn machten demnach vor allem „ihre weißen, im (sehr gemäßigt und sympathisch) «secessionistischen» Stil erbauten Bahnhöfe aus, die durch

¹⁶⁸ WAGNER 1990: 115.

¹⁶⁹ Zur Planung, Architektur, zum Bau und zur künstlerischen Realisierung der Stadtbahn vgl. KOLB 1989 [*Otto Wagner und die Wiener Stadtbahn. Teil I: Textband*].

¹⁷⁰ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

Einfachheit in den Linien und Frische in der Ornamentik auffallen.“¹⁷¹

Rittner folgte im selben Feuilleton den Linien und den Stationen der Stadtbahn mit detaillierten Aufzeichnungen. Seine Begeisterung galt der neu entstandenen Mobilität innerhalb der Stadt Wien und der dadurch veränderten Perspektivierung auf die Stadt Wien. Wenn auch die Innenstadt von der Stadtbahn nur angeschnitten wurde, was Rittner bemängelte (wobei die Innenbezirke bereits sehr gut vom Straßenbahnnetz erschlossen waren), so gestattete vor allem die erhöhte Gürtellinie einen völlig neuen Blick auf, bzw. in die fremden Privatwohnungen entlang des Gürtels.

Das Meisterwerk („wspaniałe dzieło“) Stadtbahn schien, ganz nach Rittners Geschmack, in alle Bereiche einzugreifen und aus allen Bereichen zu schöpfen. Die Bereiche Kunst (Ästhetik in Gestaltung), Funktionalität (Technik, Transport), Leben (Mobilität, Körpergleichnis), und privater Alltag wurden mit diesem Projekt aufgegriffen und schienen einander nicht im Wege zu stehen.

Die bereits erwähnte, neue Perspektivierung Rittners barg in zweierlei Hinsicht eine Umkehrung von Vertrautem bzw. Fremdem in sich: Zum einen bekam man einen nahen, intimen Blick auf das Alltagsleben sonst völlig fremder Menschen, die sich in ihren Wohnungen unbeobachtet fühlten („Familien beim Abendbrot... Arbeiter und Studenten, Näherinnen, und dicke, leichtlebige, selbstzufriedene Bürger“¹⁷²), zum anderen erschien die sonst so vertraute Stadt aus der Distanz wie ein fremdes Abbild, wie eine ferne unbekannte Stadt („Umso vertrauter die Umgebung ist, desto seltsamer erscheint sie einem in diesem [...] ungewöhnlichen Blickwinkel; die Straße in der man wohnt erscheint wie irgendeine fremde Straße von einer Photographie.“¹⁷³). Dieser Blick durch das Waggonfenster (Fenster als Grenze zwischen Innen- und Außenleben) erinnert stark an die Perspektivierung der Kaffeehausliteratur der Wiener Moderne. Die Frage nach dem Wie der dargestellten Innen- bzw. Außenperspektive gibt Schlüsse über die Haltung Rittners zu individualistischen, ästhetischen Konzepten, denen seine Wiener Zeitgenossen eindeutig näher standen als er selbst.

171 Im Original: „Przedewszystkiem oryginalne są jej białe, w «secesjonistycznym» (bardzo umiarkowanym i sympatycznym) stylu zbudowane dworce, uderzające prostotą swych linii i świeżością w ornamentyce.“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

172 Im Original: „[Widzi się całe obrazki rodzajowe, pokoje oświetlone jasno] rodzinę przy kolacyi... robotników i studentów, szwaczki, i grubych zadowolonych z życia i z siebie Bürgerów [sic!], a wszystko to niby pod szklanym kloszem, poruszające się swobodnie, jakby nie było widzów.“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

173 Im Original: „Czem więcej okolica znana, tem więcej wydaje się dziwną widziana tak z dołu z niezwykłego punktu obserwacyjnego; ulica, na której się mieszka, wydaje się być jakąś obcą ulicą z fotografii.“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

4.3 Zwischen Ästhetik und Ethik

Das Auseinanderfallen von Ästhetik und Ethik ist ein Merkmal, das die Weltanschauung der Moderne ausmachte. Zu dieser Trennung, die in der *Décadence* als Prinzip galt, kam es aufgrund der verstärkten Subjektivität in der jungen Kunst und Literatur. Die „Modernen“ wollten mit ihren subjektiven Autonomiebestrebungen den Gegensatz der Vätergeneration, also den Gegensatz zwischen Kunst (Ästhetik) und Leben (Ethik) überwinden. Die Folge waren einerseits der ideologische Zerfall des Ethischen (Dekadenzdichtung, mangelndes Interesse an Sozialem) und andererseits die Aufwertung der ästhetischen Dimension.¹⁷⁴

Die bereits im vorangehenden Kapitel erwähnte Kaffeehausliteratur veranschaulicht diese Trennung von Kunst und Ästhetik in der künstlerischen Auffassung der Schriftsteller der Wiener Moderne. Der Schriftsteller grenzt sich zur grauen arbeitenden Außenwelt ab, indem er sich in die Innenwelt des Kaffeehauses zurückzieht und im Warmen, unter intellektuellen Vertretern einer elitären Schicht liest, debattiert, oder seine Kurzformen schreibt. Der komplementäre Kontrast zwischen der Innen- und der Außenperspektive verstärkt sich durch die Haltung der Kaffeehausliteraten. Zwar haben sie durch das Fenster den besten Blick auf das Geschehen auf der Straße, wollen aber vom Diesseits aus, weder etwas am jenseitigen Elend verändern, noch lassen sie die Begebenheiten von außen moralisch an sich heran. Ein typischer Wiener bliebe, wie schon Rittner im bereits erwähnten Zitat bemerkte, lieber gleichgültig sitzen und verschwende seine Zeit mit dem Lesen von Feuilletons.¹⁷⁵

Für die slawischen Autoren der Wiener Moderne ist dieses bewusste Sich-Abschotten gegen die Außenwelt eher untypisch. Das Einbinden sozialer Themen in die Literatur stellte ein slawisches Spezifikum¹⁷⁶ für die Zeit der Jahrhundertwende dar. Zoran KONSTANTINOVIĆ betont die Unterschiede der Kunstauffassung der slawischen Autoren zu den nichtslawischen Autoren innerhalb der Habsburgermonarchie. Die Wiener Moderne im Gesamten verband Tiefenpsychologisches mit Ästhetischem (zwischen Sein und Schein). Von slawischer Seite kam zudem der soziologische Aspekt hinzu, im weiteren Sinne die nationale Problematik der slawischen Völker innerhalb der Monarchie.¹⁷⁷ Die Loyalität der slawischen Schriftsteller und

174 Vgl. CSÁKY 1990: 32-33.

175 Vgl. bereits zuvor zit. Passage: „Felietony czytać zaś można tylko siedząc i dlatego czyta się ich tyle w Wiedniu, w tem klasycznym mieście marnowania czasu.“ [„Feuilletons kann man lediglich im Sitzen lesen und deswegen liest man sie so viel in Wien, in dieser klassischen Stadt der Zeitverschwendung.“] *Z Wiednia. O Felietonie*. *Gazeta Lwowska*, 24. 6. 1902.

176 Gemeint sind die slawischen Völker innerhalb des österreichisch-ungarischen Staatsverbandes. Für die anderen slawischen Völker, wie etwa für die Russen, Serben oder die Bulgaren galten andere Haltungen. Mehr dazu in KONSTANTINOVIĆ 1995: 65.

177 Ibid.

Künstler mit ihrem in Österreich-Ungarn allmählich marginalisierten Volk spielten dabei eine wichtige Rolle.

Die Schnittstellen zwischen Ästhetik und Ethik konkretisieren sich sowohl in realen Sein-Orten (Kaffeehaus, Stadtbahn, Parkwelt) als auch in ihren literarisch verarbeiteten Analogien (Schein-Welten). Während jedoch die Schnittstellen, etwa bei Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, etc. eine grenzziehende Trennlinie darstellen, entsprechen sie bei slawischen Autoren, wie Josef Svatopluk Machar und Tadeusz Rittner eher einer Überlappung, einer Verflechtung zwischen Ästhetik und Ethik.

Dass der Wiener eher dazu neigt, sich erst gar nicht mit der grausamen Außenwelt zu konfrontieren, sondern, dass er sich lieber in die heile, aber auch schlafende Welt des Parks zurückzieht, stellte Rittner anhand eines Spaziergangs mit seiner Schulklasse im Rokokogarten des Belvedere dar, an den er sich mit Unbehagen zurück erinnerte:

Zdaje mi się, że oddziaływała na nas dusza ogrodu. Bo rococo jest smutne. Może dlatego, że się tak wdzięcznie uśmiecha a już dawno nie żyje. W Belvederze jest dużo otwartej przestrzeni i słońca. Ale mimo to ogród śpi jak księżniczka w bajce... Czasem widzi się kawałek Wiednia jak daleki obraz. Tak daleki, że prawie nie rzeczywisty. I myślało się: tam coś jest... jakieś życie... Ale my będziemy iść w tym śpiącym ogrodzie wiecznie...¹⁷⁸

[Es scheint mir, dass die Seele des Gartens auf uns einwirkte. Denn das Rokoko ist traurig. Vielleicht weil es so lieblich lacht, und doch seit langem nicht mehr lebt. Im Belvedere gibt es ausreichend freien Raum und Sonne. Aber trotzdem schläft der Garten wie eine Märchenprinzessin... Manchmal sieht man ein Stück Wien wie ein fernes Bild. So fern, dass es schon unwirklich scheint. Und man dachte sich: Dort ist irgend etwas... irgendein Leben... Aber wir werden in diesem schlafenden Garten ewig weitergehen...]

Stefan SIMONEK stellte in einem komparatistischen Aufsatz Rittners *Ogrody* [Gärten] der Gartenwelt der Wiener Moderne (Hugo von Hofmannsthals, Peter Altenbergs, Arthur Schnitzlers, u. a.) gegenüber und wies auf Parallelen, bzw. Verschiedenheiten in den Darstellungen hin. Während der Park bei allen einen Rückzugsort und einen Raum der Abgeschlossenheit darstellte, lag der Unterschied in der Perspektivierung: Hugo von Hofmannsthal sah in seiner Gartenwelt einen perfekten Ort für eine Symbiose von Kunst und Leben im Gegensatz zur hässlichen Außenwelt, vor der er sich bewusst abschottete. Tadeusz Rittner hingegen empfand diese Abgeschlossenheit in einer zwar ästhetisch schönen, aber apathischen Parkwelt, als eine Abwendung vom wirklichen Leben. Die Trennungslinie zwischen Kunst und Leben ließ sich hier direkt durch seine Person durchziehen, die sich

178 Zit. nach SIMONEK 2001-2002: *Z Wiednia*. Gazeta Lwowska, 6. und 7. 9. 1904.

sowohl auf der inneren ästhetischen, als auch auf der äußeren Seite des realen Lebens positionierte.

Das Entfliehen aus der Wirklichkeit in eine verlogene Scheinwelt und die Frage nach der Berechtigung der Wahrheit, bzw. der Lüge inmitten einer morschen modernen Gesellschaft, waren Themen, die Rittner auch in seinen dramaturgischen Werken, wie etwa im *Dummen Jakob*, beschäftigten.¹⁷⁹

In seinen Feuilletons griff er diese für den Wiener so symptomatische Apathie, die sich als eine passive Lüge über die Wahrheit legte, wiederkehrend auf. Diese Apathie erlaubt dem Müßiggänger sich bei sozialen Themen aus jeglicher Verantwortung zu ziehen. Zudem produziert sie eine gemütliche, süß lächelnde Atmosphäre einer inneren Genugtuung. Tadeusz Rittner missbilligte diese Wiener Gemütlichkeit und kritisierte ihre Realitätsfremdheit. In der „Czas“ machte Rittner folgende Bemerkung über die intellektuelle Szene in Wien, insbesondere über die literarischen Vertreter der Wiener Moderne¹⁸⁰:

Ten uśmiech na pół bolesny, na pół ironiczny charakteryzuje tutejsze środowisko [...]. Ta jakaś kobiecość, miękkość, nieoporność wobec życia i jego przeciwności, wobec wrogów... bez względu na to czy ten wróg jest głupotą, czy namiętnością, człowiekiem, czy losem. To słodkie *laissez aller*, ta bezbronna uśmiechnięta apatya, ta pobłażliwość właśnie dla grzechów i słabostek własnych i bliźniego [...] paraliżuje wszelkie próby dźwignięcia się z tej lub owej moralnej nędzy [...].¹⁸¹

[Dieses Lächeln, halb schmerzlich, halb ironisch, charakterisiert das hiesige Milieu [...]. Diese gewisse Effemination, Weichheit, Widerstandslosigkeit gegenüber dem Leben und seinen Widrigkeiten, gegenüber den Feinden... ohne Rücksicht darauf, ob der Feind die Dummheit ist, oder die Leidenschaft, der Mensch, oder das Schicksal. Dieses süße *laissez aller*, diese wehrlose lächelnde Apathie, diese Nachsicht mit eigenen als auch fremden Sünden und Schwächen [...] paralyisiert jeglichen Versuch sich von ihr oder jener moralischen Armut wieder aufzurappeln.]

Hinter der zunehmenden Ästhetisierung und der ethischen Reduzierung steckte außerdem die Aufwertung des eigenen Subjekts, diese von den jungen Schriftstellern angestrebte Individualisierung.¹⁸² Das „Ego Narcissus“¹⁸³ der Moderne stand in krassem Gegensatz zur breiten Masse, aus der sich der Schriftsteller hervorhob.

179 Vgl. HAHNL 1969: 213.

180 Die Literatur der Wiener Moderne bezeichnete hier Rittner pejorativ als eine Literatur „der Schnitzler, und Hofmannsthals, Dörmans und Bahrs“ [„w literaturze Schnitzlerów i Hofmannsthalów, Dörmanów i Bahrów“].

181 Z *Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

182 Vgl. zum Thema „Ästhetisierung und Individualismus“ in LE RIDER 1990: 82-101 [4. Kapitel: Narziß].

183 Leopold von ANDRIAN stellte das Motto „Ego Narcissus“ seiner Novelle *Der Garten der Erkenntnis* (1895) voraus. Das Seelenleben und die Träume eines Einzelnen stellen bei ihm eine klare Absage an die soziale und politische Außenwelt dar. Vgl. GLASER 2002: 13.

Reinhard FARKAS hält die Entgegensetzung der Moderne zum Sozialismus¹⁸⁴ für ein frivoles Konstrukt. Seiner Meinung nach kämpften die Modernen, allen voran Hermann Bahr gegen den Individualismus und strebten folgende Einheit an: „die Einheit des Menschen mit sich selbst [...]. Dazu gehört auch, daß die menschliche Persönlichkeit in den Blickpunkt der Moderne gelangt ist [...] dann die politische Einheit [...]. Es soll [...] aus der Atomisierung der Gesellschaft eine neue soziale Einheit entstehen, die dieser veränderten Weltsituation, der veränderten ökonomischen Situation entspricht.“¹⁸⁵ Zudem wendet sich FARKAS vehement gegen den Ästhetizismus-Begriff: „Im Gegenteil, die moderne Gesellschaft soll ja gerade nach Gesetzen der Schönheit formiert werden.“ Wobei wir mit dieser Aussage wieder beim (allerdings umgekehrten) Stuhlgleichnis von Adolf Loos angelangt wären.

Es geht in der Suche nach der Positionierung Rittners zwischen Ästhetik und Ethik wohl weniger um ein Entweder-oder, sondern vielmehr um ein Sowohl-als-auch. Wenn auch Rittner wiederholt die gesellschaftsferne Weltbetrachtung der Wiener Moderne negativ wertete, so kritisierte er womöglich nicht den Gegensatz zweier Extreme (Ästhetik vs. Ethik), sondern die Prioritätensetzung: Was wird unter- und was wird übergeordnet? Die Ethik der Ästhetik, oder die Ästhetik der Ethik?

Nach einem Feuilleton Rittners, beabsichtigte Hermann Bahr den Begriff der (ethischen) „Güte“ in sein (ästhetisches) Bühnenstück *Der Apostel* einzubetten. Rittner interpretierte den angeblichen Hauptgedanken Bahrs („die Güte“) allerdings als Vorwand, als ein „Ornament“, das letzten Endes doch der Ästhetik untergeordnet würde. In der „Czas“ vom 30. 12. 1901 schrieb er:

Czy to [„dobroć“] główna, przewodnia „myśl“ dramatu? Nie to tylko ornament. „Dobroć“ jest tutaj tylko pierwiastkiem estetycznym, ozdobą stylową. Jeżeli rzecz kończy się dobrocią, to w samej rzeczy, w dramacie, niema do tego końca początku, do tej wieży podstawy, ani psychologicznej, ani dramatycznej, ani żadnej innej. W sztuce słyszymy ciągle o jakimś „idealizmie“, o jakiejś szlachetności i o dobrych zamiarach człowieka, który wydaje się nam za mało naturalnym, za mało prawdziwym, żebyśmy mogli brać poważnie jego słowa, a za mało czyni dobrego na scenie, żebyśmy się mogli przekonać naocznie o jego dobroci. Wiemy, że jest ministrem, ale z jego czynności przy biurku widzimy tylko, jak raz – spożywa przy niem śniadanie, a z reszty ministeryjalnej działalności jedną bardzo nieprawdopodobną „konferencyę“, w której nie zachowuje się wprawdzie, jak „apostoł“, ale przynajmniej jako porządny człowiek. Otoczony w swem stronnictwie ludźmi podłego gatunku, opiera się stanowczo ich niezdrowym ambicyom, a kiedy jeden z „przyjaciół“, Gohl, napiera się bardzo o posadę prezydenta Izby, wyrzuca go z piękną i efektowną energią za drzwi.¹⁸⁶

184 Der Sozialismusbegriff ist hier nicht mit dem der politischen Tätigkeit der Sozialdemokraten gleichzusetzen. Vgl. FARKAS 1990: 62.

185 FARKAS 1990: 63.

186 Z *Wiednia*. Czas, 30. 12. 1901.

[Ist das [„die Güte“] denn der führende Haupt- „gedanke“ des Dramas? Nein, das ist nur ein Ornament. Die „Güte“ ist hier nur ein ästhetisches Element, eine stilistische Verzierung. Wenn die Sache mit der Güte enden würde, dann gäbe es in der Tat, im Drama zu diesem Ende keinen Anfang, zum Turm kein Fundament, weder psychologischer, dramaturgischer, noch sonstiger Natur. In der Kunst hören wir immerfort von irgendeinem „Idealismus“, von irgendeiner Harmonie und von guten Absichten des Menschen, der uns nicht natürlich genug zu sein scheint, nicht echt genug, sodass wir seine Wörter ernst nehmen könnten. Und er tut zu wenig Gutes auf der Bühne, als dass wir uns mit eigenen Augen von seiner Güte überzeugen könnten. Wir wissen, dass er Minister ist, aber von seiner Arbeit am Bürotisch sehen wir nur, wie er einmal – an ihm frühstückt, und wie er den restlichen Bruchteil der Tätigkeit im Ministeramt verbringt indem er eine sehr unglaubwürdige „Konferenz“ abhält, in welcher er sich zwar nicht wie ein „Apostel“, aber wenigstens wie ein ordentlicher Mensch verhält. Umgeben von niederträchtigen Leuten aus seiner Partei, lehnt er sich entschieden an ihre ungesunden Ambitionen an. Und als einer seiner „Freunde“, Gohl, sich sehr um die Stelle des Präsidenten der Kammer bemüht, wirft er ihn mit schöner und effektiver Tatkraft zur Tür hinaus.]

Tadeusz Rittner griff mit dem Wort „Ornament“ einen Terminus aus der bildenden Kunst auf, der zu einem der wichtigsten Merkmale des Jugendstils geworden war. Jacques LE RIDER wies zudem auf die Beziehung der Ornamentik des Jugendstils zum Narzissmus-Thema hin. Es handelte sich demnach nicht um einen Stil der Revolte, wie es die Modernen selbst gerne darstellten, sondern viel mehr um den „Narzißmus des Fin de siècle. Seine Weltsicht huldigt dem selben Ästhetizismus wie die betont dekadenten, symbolistischen und neuromantischen Strömungen der Jahrhundertwende, die gegen die realistische «Häßlichkeit» und die Formlosigkeit der naturalistischen Epoche reagierten.“¹⁸⁷ Sowohl in der Literatur, als auch in der bildenden Kunst entzogen sich die Eliten gesellschaftlichen Themen politischer, technischer und sozialer Natur und zogen sich in ihre glänzende, aber benebelte Scheinwelt zurück.

Vom typischen Wiener, auch außerhalb der literarischen und künstlerischen Welt der Moderne, könne man sich, so Rittner, in den Wochenblättern seiner Zeit kein realitätsgetreues Bild machen. Vom echten Alltagswiener, „der lacht, aus allem eine «Hetz» [«hece» im polnischen Original] macht, der es schafft aus dem ganzen Leben ein Riesenvergnügen zu machen“¹⁸⁸, erfährt man also aus Rittners Feuilletons, wenn er sich über die konstruierte Scheinwelt des Wieners beklagt, über die Scheinwelt, in der er sich vor den Tiefen und den Grausamkeiten des Lebens verschließe, „die ihm das angenehme und seichte Gleichgewicht zerstören könnten, in welcher er sich bewegt und atmet, die ihn aus dem verzauberten Kreis reißen könnten“ und „die ihn des Haschischs berauben könnten, mit dem er sich täglich

187 LE RIDER 1990: 97-98.

188 Im Original: „który się śmieje, ze wszystkiego robi «hece», z całego życia radlby urządzić sobie wielką, piękną zabawę.“ *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

einraucht.“¹⁸⁹

Und dennoch konnte dem Wiener keineswegs Indolenz vorgeworfen werden. Denn trotz seines Desinteresses an Sozialem, behauptete er immerhin von sich selber, so Rittner scherzhaft: ein „«goldenes» Herz“ zu haben, „sensibel für die Liebe und für Liebschaften zu sein, empfänglich für schöne Melodien und schöne Augen, feinfühlig für alles zu sein, für Freud und Leid [...]“.¹⁹⁰

Die Welt des Scheins (Ästhetik) überlagert die Welt des Seins (Ethik). Rittner bedauerte diese vorherrschende hierarchische Weltanschauung, aus der auszubrechen eine oft zum Scheitern verurteilte Herausforderung darstellte. Vom bitteren Beigeschmack sozialer Ungerechtigkeit kann man in Rittners Feuilleton vom April 1902 lesen. Anlässlich des Selbstmordes (am 16. 4. 1902) der zu Unrecht verkannten Schriftstellerin Antonia Baumberg¹⁹¹ schrieb Rittner: „wir leben fortwährend in einer Zeit, in welcher man ein großes Talent haben, und dennoch aus Armut zugrunde gehen kann, in einer Zeit, in der man gewillt ist ohne materielle Sorgen zu leben, [in einer Zeit, in der] es immer noch sicherer ist als Millionär geboren zu werden, denn als Künstler.“¹⁹²

Antonia Baumberg stammte aus ärmlichen Verhältnissen. Mit ihrem Drama *Liebesheirat* schien sich ein großes Talent anzukündigen. Jedoch „nach diesem Stück erschienen nur noch schlechtere. Man spürte, dass die Autorin irgendwie nervös, übereilt arbeitet, so, als ob sie plötzlich auf Bestellung schreiben würde. Ich wusste nicht“ so Rittner, „dass es die Armut ist, die sie so antreibt und ermüdet.“¹⁹³

Dem Schriftsteller Peter Altenberg, der zwar nicht unbedingt aus ärmlichen Verhältnissen stammte, aber in ärmliche Verhältnisse geriet, war es zumindest vergönnt auf Kosten Bekannter und Verwandter zu leben. An Altenberg schätzte Rittner die Perspektivierung des Ästhetizismus-Begriffes: Bei ihm sei nicht alles Kunst, sondern alles sei

189 Im Original: „a zamykające się tylko przed głębinami i przed temi okropnościami życia, któreby mu mogły zepsuć przyjemną i płytką równowagę, w której rusza się i oddycha, wyrwać go z zaczarowanego koła [...] odebrać mu ten haszysz, którym się codziennie upaja.“ *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

190 Im Original: „który tak sam mówi o sobie, posiada «złote» serce, czułe w miłości i w miłostce, czułe na ładną melodyę i na ładne oczy, wrażliwe na wszystko, na szczęście i smutek [...]“ *Z Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

191 Antonia Baumberg (1859-1902). Zur Biographie der Schriftstellerin vgl. Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950. - Graz, Köln, 1957 ff. Unter URL: http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_baumberg.htm [22. 1. 2010].

192 Im Original: „żyjemy jeszcze ciągle w czasie, w którym można mieć wielki talent, a mimo to zginąć poprostu z nędzy, w czasie, w którym chcąc żyć bez troski materyalnej, bezpieczniej zawsze jeszcze urodzić się milionerem, niż artystą.“ *List z Wiednia*. Czas, 24. 4. 1902.

193 Im Original: „po tej sztuce ukazały się już tylko rzeczy gorsze. Czuło się, że autorka pracuje jakoś nerwowo, śpiesznie, tak, jakby zaczęła naraz pisać na obstalunek. Nie wiedziałem, że pogania ją tak i męczy nędza.“ *List z Wiednia*. Czas, 24. 4. 1902.

Natur und Leben. Und die Ästhetik finde sich erst in den natürlichen Begebenheiten wieder. Es liege also am Betrachter, am sensiblen Auge und im Sinne des Schriftstellers das Schöne im Alltäglichen zu entdecken und es wiederzugeben. Die 1896 erschienenen Prosaskizzen Altenbergs implizierten mit dem Titel *Wie ich es sehe*, dass es sich sehr wohl um subjektive Eindrücke (*ich*) handelte. Rittner allerdings ging in seiner Interpretation weiter und bezeichnete die *es*-Perspektive als eine für Altenberg charakteristische Perspektive:

Wie ich es sehe, jest charakterystyczny, bo ono „widzi“ rzeczywiście całkiem odrębnie, bo zresztą także całkiem osobliwie słyszy i czuje i wacha. To znaczy, ma odwagę przyznać się do tych życiowych wrażeń, które mają zresztą inni. Jego książka, to zbiór obfity drobnych rzeczy, drobnych nastrojów, drobnych uczuć, który przychodzą i mijają w życiu, tak jak minuty i sekundy. Każdy z tych szkiców, to niby jeden ton nieskończonej gamy użycia. Po przeczytaniu człowiek sobie mówi: mój drogi, dotychczas jadłeś życie, jak kaszę, a to trzeba jeść powoli, z zastanowieniem i z szacunkiem, jak kawior.¹⁹⁴

[*Wie ich es sehe*, ist charakteristisch, denn es „sieht“ wahrhaftig völlig eigenständig, weil es übrigens auch völlig eigenartig hört und fühlt und riecht. Das bedeutet, er hat die Courage sich zu den Eindrücken des Lebens zu bekennen, welche im Übrigen auch andere haben. Sein Buch ist eine Sammlung, reich an winzigen Dingen, winzigen Stimmungen, winzigen Gefühlen, welche im Leben kommen und gehen, wie die Minuten und Sekunden. Jede dieser Skizzen, gleicht einem Ton einer unvollendeten Gebrauchsvielfalt. Hat man es durchgelesen, sagt man zu sich: mein Teurer, bisher hast du das Leben gegessen, wie eine Grütze, dabei muss man es langsam essen, überlegt und mit Wertschätzung, wie Kaviar.]

Im Kunstverständnis Peter Altenbergs wird Ethisches mit Ästhetischem gleichwertig untergebracht, „also das, was wir «Natur» nennen“ und „das, was wir «Kunst» nennen.“¹⁹⁵ Rittner betonte aber, dass mit der Ästhetik in der Natur nicht automatisch jeder automatisch ein Künstler sei. Es gehöre die spezifische Sensibilität des Künstlers (im Gegensatz zur Sensibilität eines einfachen Bauern) für das Schöne dazu. Um dies zu verdeutlichen, zitierte Rittner Altenberg im österreichischen Original innerhalb des polnischen Feuilletons: „Gehört die Almwiese dem Hias'l, der sie bewirtschaftet?! Sie gehört dem Wanderer, der sie empfindet!“¹⁹⁶

Rittner sah Ethisches und Ästhetisches als gleichwertig an. Sollte dennoch eines dem anderen untergeordnet sein, dann war es für Rittner eher das Ästhetische, das dem Ethischen untergeordnet gehörte und nicht umgekehrt. Der Ethnologe Wolfgang MARSCHALL wies auf die Verbindung von Natur und Kunst (bzw. Kultur) hin und bezeichnete, so wäre es wohl auch im

194 Z *Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

195 Ibid.

196 Ibid.

Sinne Rittners gewesen, die Kultur als die zweite Natur des Menschen:

Natur und Kultur, in diesem weiten Sinn, sind nicht als voneinander unabhängige, geschlossene Einheiten zu sehen, vielmehr ist Kultur unauflösbar mit Natur verbunden. Wahrnehmen können wir nur unter spezifischen, vorgegebenen Bedingungen, auch wenn durch kulturelle [sic!] Leistungen die Wahrnehmungsbereiche ausgeweitet werden können. Das Wissen der Menschen kann nur mit einer bestimmten, naturgegebenen Hirnstruktur gewonnen, gespeichert und genutzt werden. [...] Nichts, was an Kulturem geschieht, geschieht ohne naturale Komponente. Dabei liefert die Natur nicht nur das Material für die Produkte, sie wird in großem Umfang das Objekt kultureller Aktivität. [...] Dieser engen Beziehung zum Naturalen wegen ist die menschliche Kultur als Teil der (menschlichen) Naturgeschichte gesehen worden, als Teil allerdings, der in seiner hohen Variabilität eine Besonderheit unter allen Spezies darstellt.¹⁹⁷

Soziale Themen, als menschliche Naturgeschichte und in weiterer Folge als zur Kulturgeschichte gehörendes Teilgebiet, waren für Rittner eine selbstverständliche Sache. Er thematisierte Schicksale marginalisierter Menschen und die Alltagsgesellschaft, die sich wenig dafür interessierte:

Spółeczeństwo odczuwa coraz słabiej przeróżne coraz liczniejsze wypadki ludzkiej nędzy; mniejwięcej tak samo jak starzec, który przeszedł już tyle wzruszeń w życiu, że ani własne ani obce nieszczęście nie robi już na nim wrażenia. Żeby takim wypadkiem zajęła się gorącej publiczność, trzeba, żeby życie podało go w jakiejś formie nowej, niezwyklej, że się tak wyrażę – literackiej.¹⁹⁸

[Die Gesellschaft bemerkt immer weniger die verschiedenartigen, immer häufiger auftretenden Fälle menschlichen Elends; mehr oder weniger genauso wie ein Greis, der schon so viel Entsetzliches durchlebte, dass ihn weder das eigene noch das fremde Unheil beeindrucken kann. Damit sich die Öffentlichkeit mit einem solchen Fall inständiger befasse, ist es nötig, dass das Leben diesen [Fall] in irgendeiner neuen, ungewöhnlichen, dass ich mich so ausdrücke – literarischen Form darbietet.]

Der Wiener schien in Rittners Vorstellung nur dann empfänglich für soziale Themen zu sein, wenn diese ästhetisch verpackt würden, sei es als Bühnenstück, Prosawerk, oder gar als Zeitungsartikel. Erst dann sei der Wiener, so Rittner spitzzüngig, durchaus imstande mitzufühlen („przeczuwa temat“).

Rittner, der wie die meisten seiner Schriftstellerkollegen zum gehobenen Bürgertum der Jahrhundertwende zählte, solidarisierte sich zumindest in seinen polnischen Feuilletons mit dem einfachen Volk. Im Sommer 1904 äußerte er sich über die verreisten „ordentlichen

197 MARSCHALL 1993: 17.

198 Z *Wiednia*. Czas, 6. 9. 1902.

Leute“, zu denen er eigentlich selbst gehörte, und setzte mit kleinen Gesten ein Zeichen für seine Solidarität mit den arbeitenden Leuten:

Nienawidzę tego lata wykwiętej mniejszości. Czyli t. zw. porządných ludzi. Nie dlatego, że oni kąpią się w Norderney, czy płacą hotelowe rachunki w Montreux. Tylko, że podczas ich nieobecności służba „robi porządki.“ I zachowuje się wogóle tak, jakby nie było nikogo na świecie. A ja mam miłe uczucie, że należę do służby. Jestem sam z pospólstwem i pijemy razem piwo u Drehera. Albo chodzimy sobie po Ringu na spacer. Od dwóch tygodni noszę tę samą krawatę i nie uznaję potrzeby wzięcia innej. Czasem gwizdę głośno w miejscach publicznych. A wczoraj jadłem podwieczorek na ulicy. Jestem czasowo sam. I pomimo dziwnie uporczywych upałów tęsknię za ciepłym rodzinnem.¹⁹⁹

[Ich hasse diesen Sommer diese erlesene Minderheit. Das heißt diese sogenannten ordentlichen Leute. Nicht deswegen, weil sie sich in Norderney baden, oder ihre Hotelrechnungen in Montreux bezahlen. Es ist nur die Tatsache, dass die Straßenarbeiter während ihrer Abwesenheit „saubermachen“. Und diese Arbeiter benehmen sich im Allgemeinen so, als gebe es keinen anderen Menschen auf der Welt. Und ich habe dieses angenehme Gefühl, zu den Arbeitern zu gehören. Ich bin allein mit dem Pöbel und trinke mit ihnen gemeinsam ein Bier beim Dreher. Oder wir gehen einfach am Ring spazieren. Seit zwei Wochen trage ich die selbe Krawatte und ich halte es für unnötig eine andere anzulegen. Manchmal pfeife ich laut an öffentlichen Orten. Und gestern aß ich meine Zwischenmahlzeit auf der Straße. Ich bin manchmal alleine. Und trotz dieser seltsam hartnäckigen Hitze sehne ich mich nach der familiären Wärme.]

4.4 Der „typische Weaner“ und seine Alltagskultur

Rittners Sehnsucht nach familiärer, bzw. sozialer Wärme, die er in der Nähe zum Wiener Alltagsleben zu finden glaubte, spiegelte sich in der wiederholten Thematisierung alltäglicher Begebenheiten wider. In seinen Feuilletons verband er, gemäß seiner Weltanschauung, Ästhetik mit Sozialem und verarbeitete literarisch (ästhetisch) seine feinfühligsten Beobachtungen der Wiener Alltagskultur (Leben, Ethik). Figuren aus dem Alltag, wie etwa der Fiaker, der Gastwirt, das „süße Mädel“ (wie auch bei Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, oder Peter Altenberg) u. a. wurden zum literarischen Gegenstand. Eine symbiotische Figur zwischen Kunst und Leben stellte die Figur des eben genannten „süßen Mädels“ dar. Am treffendsten fand Rittner diese Symbiose in Peter Altenbergs Darstellung der Frauen vertreten. Im Zusammenhang mit Altenbergs Frauenbild erwähnte Rittner, dass die „Hauptsache in der «Natur» und in der Kunst: die Frau“²⁰⁰ sei. Allerdings wurde mit dem weiblichen Bild der

199 *Z Wiednia*. Czas, 27. 8. 1904

200 Im Original: „A przedewszystkiem główna rzecz w «naturze» i w sztuce: kobieta.“ *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

Muse dem Weiblichen in gewisser Weise eine autonome ästhetische Schöpfungskraft abgesprochen.²⁰¹ Rittner zitierte, wiederum deutsch innerhalb des polnischen Textes, Peter Altenberg: „Nicht was ihr [Frauen] seid, seid Ihr! Doch was wir dichten, dichtet Ihr in Uns! So seid Ihr uns're Dichter, uns're Dichtung, der Lieder Sänger und das Lied zugleich!“²⁰²

Außerdem sah Rittner Wien in Altenbergs Skizzen am wahrheitsgetreusten vertreten. Die vorherrschende Stimmung im Alltag, wie etwa im Wiener Prater, am Naschmarkt, etc. und diese „naiv-süße, traurig-sinnliche, fahl sommerliche und dennoch abstoßende Atmosphäre wird in einem Worte in der hiesigen Kunst Walzer genannt“²⁰³ und außerdem würden in Wien „gleichsam die banalen Lieder der berühmten Fiaker, die «Poeten» des Naschmarkts und des Wäschermädelballs“ verehrt.²⁰⁴

Er selbst tat es Altenberg gleich und brachte seinen polnisch-galizischen Lesern ein Wien nahe, das nicht, bedingt durch seine journalistischen Pflichten, „nur“ aus kulturellen Ereignissen aus Kunst, Literatur und Theater bestand, sondern berichtete genauso vom alltäglichen Leben auf der Straße, an den Bahnhöfen, in den Beisln und im Prater. 1901 beschrieb Rittner die morbide Stimmung in den Straßen Wiens, in der es von überarbeiteten Wienern nur so wimmelte. Ihnen war es nicht vergönnt ihren Geist an „kultivierteren“ Stätten aufzufrischen. Diesen Alltag eines einfachen, arbeitenden Wieners und sein Erscheinungsbild schilderte Rittner wie folgt:

Przez sześć dni Wiedeńczyk pracuje a siódmego – pracuje jeszcze więcej, bo z ciężkim trudem i krwawym potem zdobywa sobie przyjemność używania świeżego powietrza. W niedzielę wieczór powracają chwiejnym krokiem zmęczone postacie, jak w dzień powszedni setki wysiłonych całodzienną pracą robotników.²⁰⁵

[Der Wiener arbeitet sechs Tage und am siebten – arbeitet er noch mehr, weil er sich dann mit schwerer Mühe und blutigem Schweiß das Vergnügen erkämpft, an die frische Luft zu kommen. Am Sonntag Abend kehren mit schwankendem Schritt die müden Gestalten heim, wie hundert andere sind die Arbeiter in ihrem Trott der alltäglichen Tätigkeit ausgelaugt.]

201 Im Feuilleton *List z Wiednia* in der *Czas*, vom 24. 4. 1902 erfahren wir hingegen von Rittner am Beispiel Antonia Baumbergs, dass er den Frauen sehr wohl eine literarische Schöpfungskraft nicht abspricht und sie nicht nur als unmündige Musen wahrnimmt.

202 *Z Wiednia*. *Czas*, 8. 8. 1903.

203 Im Original: „ta atmosfera naiwno-słodka, smutno-zmysłowa, mdła i letnia, a jednak odrzucająca, której jedynym wyrazem jest w sztuce tutejszej walc.“ *Z Wiednia*. *Czas*, 8. 8. 1903.

204 Im Original: „Czczą tutaj banalnych piewców fiakerskiej chwały, «poetów» Naschmarktu i Wäschermädelbalu.“ *Z Wiednia*. *Czas*, 8. 8. 1903.

205 *Z Wiednia*. *Czas*, 21. 8. 1901.

Weiter schrieb Rittner über die Spuren, die der graue Arbeiteralltag im Wiener Stadtbild hinterließ:

Mężczyźni odurzeni wonią lasu wiedeńskiego albo – alkoholem, kobiety senne z koszami, w których rano znajdowało się bogactwo kielbas, czy twardych jaj, ciągnące za sobą leniwie jeszcze senniejsze dzieci. Ulice przepełnione tą nieokreśloną wonią letnią, w której można odróżnić tysiące wcale nie przyjemnych zapachów a które razem wzięwszy składają się przecież na lato, na coś, co zarazem męczy i tęsknie rozmarza.²⁰⁶

[Die Männer sind vom Duft des Wiener Waldes berauscht, oder – vom Alkohol. Die schläfrigen Frauen ziehen, mit Körben voll Wurst und harter Eier, ihre faulen und noch schläfrigeren Kinder hinter sich her. Die Straßen sind erfüllt von diesem unbeschreiblichen Sommerduft, in welchem sich tausende völlig unangenehme Gerüche abzeichnen und ergeben dabei gerade den Sommer, dieses etwas, das sich sowohl abgezehrt als auch melancholisch in Träumen verliert.]

Diese schlaftrunkene und kräfteaubende Stimmung schien ansteckend zu sein und auf die Umgebung überzugreifen: „Es scheint einem, als spüre man in den Beinen nicht nur den eigenen Schmerz, sondern auch den dieser vorübergehenden, dichtgedrängten und an einem vorbeiziehenden Gestalten.“²⁰⁷

Auch wenn Rittner in seiner angeblichen Position eines Außenstehenden den typischen „Weaner“ beobachtete und dessen Alltagsleben schilderte, so geschah das alles dennoch aus einer gewissen Innenposition heraus, die Tadeusz Rittner als „echter“ Wiener miterlebte. Denn, als echter Wiener galt Rittner, nicht nur aufgrund seiner eigenen Definition²⁰⁸, sondern auch bedingt durch seine durchaus wienerische Biographie (Schule, Beruf, Literatur, etc.) und zu guter Letzt auch wegen seiner permanenten physischen Nähe zu Wien und den Wienern. Gerade in eben genanntem Zitat wird dieses Verschmelzen von Beobachter (Rittner) und Beobachtetem (Wien), ob Rittner dies nun beabsichtigte, oder nicht, in seiner eigenen Schreibweise deutlich.

Der Wiener Alltag wurde in seinen Feuilletons mit allen möglichen Widersprüchen durchleuchtet. In den folgenden Kapiteln finden sich die zahlreichen Facetten des Wieners, zwischen Hektik und Gemütlichkeit, zwischen Großstadtleben und Provinzialismus, zwischen Resignation und Raunzerei, zwischen mildem Lächeln und der typischen Wiener Hetz.

206 Ibid.

207 Im Original: „Zdaje się człowiekowi jakby go bolały nogi nie tylko własne ale tych wszystkich przechodzących, tłoczących się i suwających koło niego postaci.“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

208 1902 erwähnte Rittner, dass die populären Wiener überall, nur nicht in Wien geboren wurden. Vgl. *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

4.4.1 *Der gemütliche Wiener in der Hektik der Großstadt*

Auch wenn die Gemütlichkeit bis heute als festes Klischeebild für den Wiener gilt, so beschrieb Tadeusz Rittner auch den Wiener, der die geschäftige, städtische Atmosphäre genießt, ja sie sogar aufsucht. Hektik und Gemütlichkeit stehen dabei nicht im Widerspruch. Vielmehr ging es hier um das ruhige „Gemüth“²⁰⁹ [sic! Im polnischen Originaltext], das sich in dieser komplementären Umgebung noch stärker hervorhob, und seiner Standhaftigkeit, nach dem Motto „egal, was um mich herum passiert, mich kann rein gar nichts aus der Ruhe bringen“, Nachdruck verlieh. Ein solch bewusst aufgesuchter Ort der Hektik stellte laut Rittner ein Heuriger in Wien-Umgebung (etwa in „Klosterneuburg[u]“²¹⁰) dar. Dass es sich dabei um eine Art Spiel handelte, in welchem der Wiener seine Wesensart voller Stolz demonstrieren konnte, deutete Rittner an, indem er schrieb, dass „der Wiener sich ungemein gern am Idyllenspiel vergnügte, besonders wenn er dabei nicht auf seine städtischen Vorlieben und Gewohnheiten verzichten musste.“²¹¹ Wie es an einem solch idyllischen Ort zuging, an dem Gemütlichkeit auf Hektik traf, veranschaulicht folgende Textstelle:

Długo jednak trzeba walczyć łokciami, nogami lub językiem, nim zasłuży sobie człowiek na błogi spokój przy piwie i w sąsiedztwie umundurowanej, damskiej lub innej orkiestry. Są restauracje i kawiarnie za miastem tak popularne, że kelnerzy nie są w stanie ani wszystkich umieścić ani też obsłużyć. Trzeba nieraz samemu wyszukać sobie krzesło a nawet przynieść piwo. Wiedeńczyk ciśnie się z prawdziwą przyjemnością, energicznie ale z uśmiechem na twarzy, nawet wówczas kiedy toruje sobie drogę łokciami; rzadko w tej walce jest ordynarnym, często bardzo przemyślnym, nigdy się nie złości...²¹²

[Man muss sich jedoch lange mit den Ellbogen, den Beinen oder der Sprache durchkämpfen, bevor man sich die Seelenruhe bei einem Bier in uniformierter, weiblicher oder anderer Gesellschaft verdient hat. Es gibt Restaurants und Kaffeehäuser außerhalb der Stadt, die so bekannt sind, dass die Kellner weder in der Lage sind alle unterzubringen, noch alle zu bedienen. Man muss sich selbst einen Sessel ergattern und sogar das Bier selbst holen. Der Wiener drängt sich mit echtem Vergnügen durch, energisch aber mit einem Lächeln im Gesicht, sogar dann, wenn er sich den Weg mit den Ellbogen durchschlägt; selten ist er in diesem Kampf ordinär. Oft ist er sehr einfallsreich, nie wird er dabei wütend...]

Eine gewisse Betriebsamkeit bot aber auch die besten Voraussetzungen für geistige Produktivität. Wenn die Gemütlichkeit als Stillstand und als Gegenpol zur Hektik verstanden wird, so kann die Hektik auf der anderen Seite als Fortschritt aufgefasst werden. Rittner

209 *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

210 *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

211 Im Original: „Wiedeńczyk ogromnie chętnie bawi się w sielankę, zwłaszcza, jeśli przy tem nie potrzebuje rezygnować ze swoich miejskich upodobań i nawyczek.“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

212 *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

berichtet von technischen Errungenschaften, wie etwa von der Elektrizität²¹³, die die Stadtbewohner um die Jahrhundertwende nicht nur erfreute, sondern auch verstörte. Rittner selbst empfand die Stadtbeleuchtung, die im Zuge der Elektrifizierung in Wien entstand, als etwas Magisches und zugleich als etwas Seltsames. Diese neue „Elektrizität verursacht,“ so Rittner „dass alles andere verblasst und zwar so sehr, dass durch ihre weißen Lichter die Gas- oder Öllichter verschwinden. Und die Pferde, die den Waggonen vorgespannt sind, wirken neben den elektrischen Straßenbahnen als wären sie mechanisches Kinderspielzeug.“²¹⁴

Das komplementäre Paar, bestehend aus Hektik und Gemütlichkeit kann analog zum Gegensatzpaar Fortschritt vs. Tradition gelesen werden. Die Gemütlichkeit und die Tradition stellen dabei Faktoren dar, die bremsend auf Hektik und Fortschritt wirken. Der Wiener will sich der neuen (hektischen) Ordnung nicht fügen: er ist der fortschrittlichen Bewegung nicht gewachsen und empfindet sie deswegen erst als „Hektik“. Die Ruhe des gemütlichen Wieners wird gestört. Auf den ersten Blick will er mit dem internationalen bzw. europäischen Fortschritt mithalten, sehnt sich jedoch bei genauerem Hinsehen nach den alten, gewohnten Mustern. Im eben genannten Feuilleton beschrieb Rittner, welche einschneidende Wirkung die neuen elektrischen Straßenbahnen auf das Stadtidyll und auf die Stadtbewohner hatten. Denn auch die konservativsten Stadtteile blieben natürlich nicht von den Erneuerungen verschont:

Znane na obydwóch półkulach charakterystyczne wagony pędzą teraz przez wszystkie dzielnice, zakłócając spokój najkonserwatywniejszych ulic i uliczek, psując idyllę prawie małomiasteczkową wielu części tego stołecznego miasta. Nerwowy niepokój przejmują cały ruch uliczny. Niema wątpliwości, że i to [...] wpłynie znowu silnie na ustrój nerwowy i psychiczny Wiedeńczyka, przyspieszając jego gwałtowne przeobrażenie się na Europejczyka. Na razie odczuwa tę nową przeszkodę w spokojnym spacerze po ulicy bardzo dotkliwie i myśli z pewnością nad sposobem, jakby przywrócić znowu dawny stan rzeczy.²¹⁵

[Die für beide Hälften des Ringes bekannten und charakteristischen Bahnen sausen jetzt durch alle Bezirke, stören dabei die Ruhe der konservativsten Straßen und Gassen und bringen die beinahe schon kleinstädtische Idylle vieler Teile dieser Hauptstadt durcheinander. Diese nervöse Unruhe nimmt das ganze Treiben auf der Straße ein. Es besteht kein Zweifel, dass auch das [...] erneut einen starken Einfluss auf den nervösen und psychischen Organismus des Wieners hat, der seine Umwandlung in einen Europäer gewaltsam beschleunigt. Momentan empfindet er dieses neue Hindernis während seines ruhigen Spazierganges durch die Straßen sehr deutlich und denkt mit Sicherheit über die Art und Weise nach, wie er denn erneut den alten Stand der

213 „Die Kommunalisierung der Elektrizitätsversorgung setzte 1899 mit dem Beschluß über die Errichtung des (1902 eröffneten) Simmeringer Elektrizitätswerks ein und konnte 1914 mit der Einlösung der letzten privaten Gesellschaft abgeschlossen werden.“ HOFMEISTER 1990: 56.

214 Im Original: „Elektryczność sprawia, że wszystko inne blednie i tak, jak przy białych jej światłach nikt nie światło gazu lub nafty, tak konie, zaprzężone do wagonu obok tramwajów elektrycznych, zdają się poruszać, jak zabawki mechanicznie dla dzieci.“ *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

215 *Z Wiednia*. Czas, 23. 1. 1902.

Dinge herbeirufen könne.]

Von der neuerdings elektrisch durchzogenen „Kärntnerstrasse“ ausgehend hielt Rittner den Unterschied zwischen den Wienern und den Neapolitanern im Umgang mit der neuen Elektrifizierung fest: „Hier“, so Rittner:

krzyczą [tutaj] tylko światła i barwy, a zresztą jest cicho. Może to cała różnica między taką neapolitańską Via Toledo, a Kärntnerstrasse, że tutaj ludzie milczą, a tam krzyczą. Okropne jest to dobre wychowanie „strefy umiarkowanej“! Ludzie boją się głośno śmiać i głośno mówić.²¹⁶

[schreien nur die Lichter und die Farben, ansonsten ist es ruhig. Vielleicht ist das der einzige Unterschied zwischen einer solchen neapolitanischen Via Toledo und der Kärntnerstrasse, dass hier die Leute schweigen, und dort schreien. Schrecklich ist dieses gute Benehmen „der gemäßigten Zone“! Die Leute fürchten sich laut zu lachen und laut zu sprechen.]

Offensichtlich gehörte es in Wien zum guten Ton, keinen Ton von sich zu geben. Diese passive Verschwiegenheit und der Mangel an Initiative lebte der Wiener unter dem Deckmantel der Gemütlichkeit. Dieses Wienklischee, so stolz der Wiener auch auf sein „Gemüth“ sein mochte, hinderte die Stadt daran, sich als vergleichbare Metropole zu Paris und Berlin zu etablieren. Roman SANDGRUBER bemerkte hinsichtlich der Wiener Gemütlichkeit:

Hermann Bahr, Hermann Broch, auch Robert Musil kommen in ihrer literarischen Analyse der letzten Atemzüge dieses alten Österreich und Wien am Klischee der Gemütlichkeit nicht vorbei: auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo... auch Automobile; aber nicht zu viele Automobile. Die Eroberung der Luft wird vorbereitet, aber nicht zu intensiv... Unsummen werden für das Heer ausgegeben; aber doch nur gerade so viel, daß man sicher die zweitschwächste der Großmächte blieb...²¹⁷

Auch wenn die Gemütlichkeit mit ihrer bremsenden Wirkung auf alles Fortschrittliche und Neue als negative Eigenschaft der Wiener gesehen werden kann, so könnte sie genauso gut als stiller Protest gegen den schnellen und wuchtigen Kapitalismus interpretiert werden, vor dem der Wiener sich weigerte in die Knie zu gehen. Der Fortschritt Wiens liegt eben an diesem besonderen Charme, der auf das gewisse Nachhinken zurückzuführen ist.²¹⁸ In einem Feuilleton von 1901 zeigte Rittner sehr schön die Ambivalenz zwischen Wien als

216 *Z Wiednia*. Czas, 15. 10. 1902.

217 SANDGRUBER 1990: 73-74.

218 Vgl. SANDGRUBER 1990: 74.

internationale („amerikanische“) Großstadt und ihrem Wiener Bewohner als gemütlicher Provinzler („das alte Wien“):

Jeżeli w Stadtbahnie widzi się jakiś nowy Wiedeń, to pod tą powłoką, kryje się pomimo wszystko Wiedeń stary, wcale nie amerykański. Przeciętny Wiedeńczyk ma właśnie to do siebie, że nie lubi się stosować do żadnego „Fahrplanu“ w świecie, że nie ma pojęcia o kosztowności czasu, o akuratach, sprężystości i trzymaniu się na seryo jakichkolwiek rozporządzeń, których zachowanie uważa wprost za pedanterię.²¹⁹

[Wenn man in der Stadtbahn irgendein neues Wien sieht, dann versteckt sich unter dieser Hülle trotz allem das alte, auf keinen Fall das amerikanische Wien. Der Durchschnittswiener zeichnet sich eben dadurch aus, dass er sich an keinen „Fahrplan“ in der Welt halten will, dass er keine Ahnung von der Kostbarkeit der Zeit hat, noch von der Akkurateesse, noch von der Effektivität und der Einhaltung irgendwelcher Verordnungen, die er schlicht für Pedanterie hält.]

4.4.2 Der Wiener, ein provinzieller Kosmopolit

Das bunte Treiben (bzw. die Hektik) ist in gewisser Hinsicht ein Merkmal für eine Großstadt mit internationalem Flair. Ob nun New York, Paris oder Berlin, alle Städte der Welt funktionieren nach einem ungeschriebenen „Fahrplan“, an den sich der Bewohner hält, oder wie voriges Zitat zeigte, eben auch nicht. Dennoch berichtete Tadeusz Rittner, wenn er aus Wien schrieb, von dieser für eine internationale Großstadt üblichen Geschäftigkeit. Auch wenn er gewöhnlich die mangelnde Initiative der Wiener kritisierte, gibt es Stellen die vom geschäftigen Wiener zeugen. Rittner, der sich selbst wohl eher als Kosmopolit, denn als Provinzwiener sah, bezeichnete in einer Textstelle die negativ besetzte Stimmung dennoch abwertend als „amerikanisch“. Hierbei beobachtete er einen alltäglichen Arbeitstag in der Stadtbahn und auf den Straßen Wiens:

A wszystkie te twarze i postacie poruszające się z energicznym pośpiechem mają dla mnie jakiś wyraz, który nazwałbym „amerykańskim“, jakąś minę obojętno-spokojną, która zdaje się mówić: „Mam nerwy przyzwyczajone do codziennego ruchu... do codziennej pracy... do świstu lokomotywy... i do życiowych guzów... do zgrzytającej bremzy [sic!] wagonów i... do zarabiania na chleb... do porządku jazdy na kolei i – w życiu.“²²⁰

[Und alle diese Gesichter und Gestalten, die mit energischem Schritt sich fortbewegen, machen auf mich einen Eindruck, den ich „amerikanisch“ nennen würde: irgendeine gleichgültig-ruhige Miene, die zu sagen scheint: „Ich habe Nerven, die an das alltägliche Treiben gewohnt sind... an die tägliche Arbeit... an das Pfeifen der Lokomotive... und an die Geschwüre des Lebens... an

219 *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

220 *Ibid*.

die knirschenden Zugbremsen und... an das Brot verdienen... an die Zugfahrts- und die Lebensordnung.“]

Dass „the american way of life“ um die Jahrhundertwende auch bei den Wiener gut ankam, schilderte Rittner in einer grotesken Darstellung: Anlässlich des Besuches des deutschen Kaisers Wilhelm II. in Wien wurden die mit Menschen gesäumten Straßen pompös mit zahlreichen Blumen geschmückt. Dieses prachtvolle Selbstpräsentation Wiens brachte Rittner mit der weltweit erfolgreich vermarkteten Kultfigur Buffalo-Bill in einen komischen Zusammenhang:

A patrząc na widowisko nie zapominają, że i oni sami należą niejako do spektaklu, że i sami mają rolę, coś przedstawiają i znaczą. Milutka jest ta naiwna kokieterya naddunajskiego miasteczka, gdy stroi się i niejako gra siebie dla obcych. Zna (jak ładna kobietka) wszystkie znamiona swego uroku i dla pokazania się przed gośćmi niejako sama siebie przesadza. Wie, że jest austriacką „Florecyą“. Więc na tegoroczny sezon letnich „Glanztage“ wymyśliła n. p. taki efekcik toaletowy, że na wysokich słupach latarni elektrycznych umieściła przepyszne wazon-y świeżych kwiatów. I rzecz pewna, że zarówno „konkurencyja“ jak i np. pułkownik amerykański Cody *vulgo* Buffalo-Bile [sic!], zachowują kwitnący Wiedeń w jak najlepszej pamięci.²²¹

[Und wenn man das Publikum betrachtet, sind auch diese sich dessen bewusst, dass sie selbst irgendwie zum Spektakel dazu gehören, dass sie selber eine Rolle dabei spielen, dass sie etwas darstellen und bedeuten. Klein ist diese naive Koketterie des Städtchen an der Donau, wenn es sich verkleidet und sich irgendwie für Fremde darstellt. Es kennt (wie eine schöne Frau) alle Merkmale seiner Schönheit und um sich den Gästen zu zeigen, übertreibt es irgendwie. Es weiß, dass es das österreichische „Florenz“ ist. Also hat es sich für die diesjährige Saison der sommerlichen „Glanztage“ [dt. im Original] ausgedacht, wie etwa bei diesem Toiletteneffekt, dass es an den hohen Masten der elektrischen Laternen prachtvolle Vasen mit frischen Blumen anbringt. Und es ist sich sicher, dass sowohl die „Konkurrenz“, wie auch zum Beispiel der amerikanische Oberst Cody *vulgo* Buffalo-Bile [sic!] das blühende Wien in bester Erinnerung behalten wird.]

Zur selben Zeit fand nämlich die „Buffalo Bills Wild West Show“ im Prater statt, die in Rittners Augen das Aufeinandertreffen der Kulturen (Provinz trifft auf Weltstadt) in aller Deutlichkeit veranschaulichte. Rittner beeindruckte nicht die Vorstellung dieser „Buffalo Bills Wild West Show“. Ihm gefiel vor allem:

to niezmiernie drastyczny i pouczający kontrast między występującą „Ameryką“ a patrzącym na te występy – niezrównanym Wiedniem. Zetknięcie się tych „dwóch światów“ jest bardzo charakterystyczne, bo Wiedeń jest niejako „szkolnym“ przykładem starego, pogodnego

221 Z *Wiednia*. Czas, 16. 6. 1906.

europiejskiego kwietyzmu i nie ma nic zabawniejszego, jak spotkanie się tego „kwietyzmu“ z energicznym, głośnym i jaskrawym „amerykanizmem.“²²²

[dieser grenzenlos drastisch lehrreiche Kontrast zwischen dem auftretenden „Amerika“ und - dem unvergleichlichen Wien, das sich diese Auftritte ansieht. Die Berührung dieser „zwei Welten“ ist sehr charakteristisch, da Wien irgendwie ein „Muster“-beispiel des alten, heiteren, europäischen Quietismus²²³ ist und es gibt nichts belustigenderes, als die Begegnung dieses „Quietismus“ mit dem energischen, lauten und grellen „Amerikanismus.“]

Ein typischer Wiener, ist aus Rittners Sicht also beides: sowohl ein Weltbürger (zumindest in seiner Begeisterung für das Amerikanische und das Exotische), als auch ein ruhiger, selbstgefälliger Provinzgeist.

In einem anderen Feuilleton hingegen stellte Rittner sich die Frage nach der Eigendefinition des Wieners und hielt, (scheinbar) als Augenzeuge einer verbalen Auseinandersetzung zwischen einem Kofferträger und einem Fiaker am Bahnhof, auf satirische Weise fest, wann ein Wiener sich, oder wie in diesem Fall, einen anderen, als „Weaner“ bezeichnete:

Kiedy powóz już ruszył, Trąger rozjuszony rzucił dzielnemu woźnicy słowo, które miało oznaczać z pewnością coś bardzo nieprzyjemnego i pogardliwego, a brzmiało jednak dosyć niewinnie, prawie ładnie... Powiedział mu: „du... Weaner...“, co znaczy: ty Wiedeńczyku... Fiaker cmoknął ustami, zwracając całą swą bacność na konie i udając, że nie słyszy... a ja zacząłem się zastanawiać, dlaczego słowo „Wiedeńczyk“ użyte tutaj zostało jako szyderstwo, jako przezwisko...²²⁴

[Als die Kutsche bereits losfuhr, schmiss der aufgebrauchte Trąger dem tüchtigen Kutscher ein Wort an den Kopf, das mit Sicherheit etwas sehr unfreundliches und verächtliches zu bedeuten hatte, das jedoch ziemlich unschuldig, fast schon schön klang... Er sagte zu ihm: „du... Weaner...“, was bedeutet: du Wiener... Der Fiaker schmatzte, seine ganze Aufmerksamkeit auf das Pferd richtend und vorgehend, nichts zu hören... und ich fing an zu überlegen, warum das Wort „Wiener“ hier als Schimpfwort, als Spottname gebraucht wurde...]

In seinen weiteren Reflexionen erörterte Rittner den gewichtigen Unterschied zwischen einem Trąger und einem Fiaker. Der Trąger, da er auf dem internationalen Gebiet des Bahnhofs tätig ist, gilt als ein Vertreter des kosmopolitischen Wieners. Er äußert sich als solcher herablassend

222 Ibid.

223 Das Wortspiel mit dem dt. Wort „Quietismus“ funktioniert nur in polnischer Sprache. Das pl. Wort „kwiet- yzm“ beinhaltet mit den Allomorphen „kwiet-/kwiat“ folgende Doppeldeutigkeit: zum einen die ursprüngliche Bedeutung von Quietismus [lat. quietus „ruhig“], zum anderen die Anspielung auf die „Blume“ von pl. „kwiat“ (vgl. den Blumenschmuck, Buffalo Bill wird als „Die Blume der Prärie“ „Kwiat Preryi“ bezeichnet, etc.).

224 Z *Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

über den lokalen Fiaker, der den Stereotypen des Wiener Kleinbürgers repräsentiert. Der Träger gilt nicht als geeignetes Exempel für einen typischen Wiener, da er in Wien kein solches Ansehen genießt, wie etwa der Fiaker, der mit dem Straßenleben, den dialektalen Raffinessen, den lokalen Bewohnern (von Rittner sarkastisch unter „Kellner, Wächter und Pauper“ zusammengefasst²²⁵) und dem Wiener Schmäh engstens vertraut ist. Hinterwälderisches Wienertum steht hier dem kosmopolitischen Wienertum gegenüber. Der Wiener Kosmopolit hält sich ja selbst nur für einen Weltbürger und wird von Außenstehenden bei weitem nicht als solcher gesehen. Unser Feuilletonist definierte den selbsternannten Wiener Kosmopoliten mit der spitzen Bemerkung: „Der «Träger» ist immerzu am [internationalen] Bahnhof... Obleich er gerade mal in Hernals oder Ottakring geboren wurde...“²²⁶ Die Welt kommt demnach im Touristenkleid nach Wien, der Wiener selbst kommt aber nie in die Welt hinaus. Auch wenn er am Bahnhof immer wieder in Kontakt mit der Außenwelt tritt, so bleibt er dennoch derselbe Urwiener, dessen Kontakt mit Fremdem nur oberflächlich ist.

Die Antwort auf die Frage nach der Identität eines volkscharakteristischen Wieners sah Rittner nicht unbedingt in seiner bloßen regionalen Herkunft, sondern vielmehr in seiner Existenz und Fügung innerhalb des Wienertums. Um als echter Wiener zu gelten, ist der ethnische Ursprung eines Einzelnen irrelevant, solange er sich vom Wiener „Haschisch“ berauschen lässt und in ihm aufgeht.²²⁷ Wie Rittner bemerkte, entrissen demnach nicht wenige Wiener Berühmtheiten aus anderen Teilen der Monarchie, oder sogar aus Landesteilen fernab der österreichisch-ungarischen Grenzen, ihre Wurzeln und schlugen sie in Wiener Boden:

Powiedziałbym nawet, że znamioną cechą tego miasta jest może właśnie dziwna i niewytłómaczona rzecz, że najulubieńsi, najpopularniejsi jego obywatele urodzili się gdzieindziej, nie w mieście. Popularni Wiedeńczycy urodzili się w Gracu albo w Lincu, a nawet w Pradze, albo w Peszcie; noszą także najczęściej nazwiska włoskie albo czeskie, francuskie albo węgierskie, a tylko rzadko niemieckie, jeszcze rzadziej wiedeńskie, czyli raczej niemiecko-austryackie, których cechę tworzy końcówka jakaś zdrobniąta, miękka, niby figlarna, jak: Modl, Hamperl, itd.²²⁸

225 Im pl. Original: „kelnerami, stróżami i pauprami“. *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

226 Im Original: „«Träger» jest ciągle na [międzynarodowym] dworcu... Choćby się nawet urodził w Hernals albo Ottakring...“. Ibid.

227 Vgl. hierzu Rittners Aussage zur haschischgetränkten Atmosphäre, aus der die Literatur der Wiener Moderne hervorgeht: „[...] bogactwo tego czysto wiedeńskiego haszyszu, którym przesiąknięta jest cała wiedeńska atmosfera, tego haszyszu, którym upajają się tu potrochę wszyscy, żeby zapomnieć o życiu i jego walkach, żeby ominąć spokojnie wszystkie jego Scylle i Charybdy.“ [Übers.: „[...] der Reichtum dieses rein wienerischen Haschischs, womit die ganze Wiener Atmosphäre eingeraucht ist, des Haschischs, an dem sich hier alle ein bisschen berauschen, um das Leben und seine Auseinandersetzungen zu vergessen, um sich ruhig zwischen Scylla und Charybdis durchzuschlängeln.“] *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

228 Ibid.

[Ich würde sogar behaupten, dass ein charakteristisches Merkmal dieser Stadt vielleicht gerade deswegen eine seltsame und unerklärliche Sache ist, da ihre beliebtesten, berühmtesten Bürger woanders als in dieser Stadt geboren wurden. Berühmte Wiener wurden in Graz, oder in Linz, oder sogar in Prag, oder Pest geboren; sie tragen auch zumeist italienische, oder tschechische, französische, oder ungarische Familiennamen, und nur selten deutsche, noch seltener wienersche, beziehungsweise deutsch-österreichische, deren Charakteristikum eine verniedlichte, weiche, neckische Endung ausmacht, wie: Modl, Hamperl, usw.]

Die Pluralität in der Donaumonarchie war für die Wiener Gesellschaft um 1900 und in weiterer Folge für die Wiener Moderne eine gegebene Selbstverständlichkeit. So gewöhnlich eine pluralistische Gesellschaft für diese Zeit war, so wirkten dennoch allmählich Kräfte (Nationalitätenfrage, innere Instabilität der Monarchie, etc.) einem solchen Gesellschaftsmodell entgegen. Dieses unaufhaltsame Auseinanderfallen der Nationalitäten im politischen Kontext war für die Intelligenz scheinbar kein Thema. Es gab zwar ein reges internationales Netzwerk unter den Vertretern der Moderne, aber dieses schien, Reinhold KNOLL wies darauf hin, nur „eine besondere Spielart der Konfliktaustragung gewesen zu sein“²²⁹.

Rittner, der ein typisches Fallbeispiel für einen Vertreter der pluralistischen Donaumonarchie darstellt, vertrat in seinen Feuilletons nicht nur das Ideal einer fortbestehenden Pluralität innerhalb Österreich-Ungarns, sondern vielmehr das Ideal einer Pluralität über die Grenzen hinaus. Um diesen transnationalen, paneuropäischen Gedanken umsetzen zu können, bedürfe es, so Rittner in der „Czas“ vom 21. 8. 1901, u. a. einer ordentlichen Portion Disziplin:

Tak samo nieraz matka biada nad tem, że ukochane jej genialne i pełne fantazyi dziecko naraz włożyć się musi w dyscyplinę szkolną. A jednak bez dyscypliny nie można osiągnąć potrzebnego do walki życiowej hartu ciała i duszy, bez ciężkiej szkoły niepodobna z dziecka dojrzeć do człowieka. Czas i dla wielkiego dziecka Wiednia, żeby stał się raz „dorosłym“ wielkim miastem europejskim. Miasta przebywają takie same przesilenia w rozwoju jak człowiek, jak podrostek lub podlotek, mają czasy przejścia, swoje Flegeljahre Wiedeń właśnie takie czasy przebywa. Rośnie i rośnie, silniej bije mu krew w żyłach a choć serce jeszcze dziecięce, choć w upodobaniach swoich, nawyczkach i w temperamentie nie wiele się różni od małego, swobodnego gemüthlich dawnego Wiednia, to mimo wszystko budzą się w nim nowe pędy zapowiadające jakieś większe, pełniejsze życie. Jesteśmy świadkami tej metamorfozy rozgrywającej się w prawie raptownem, telegraficznem tempie. Kto nie był tutaj przez lat kilka nie poznałby miasta, tak „chłopak wyrósł“, zmienił się, zmężniał, przybrał inny wyraz w twarzy, w oczach inaczej się rusza, dłuższe ma ręce i nogi i inną nosi też suknię. A z fizycznym wzrostem musi też przyjść i przeobrażenie wewnętrzne. Jeżeli Wiedeń ma zostać miastem „europejskim“ to i Wiedeńczyk musi się stać „Europejczykiem“.²³⁰

229 KNOLL 1986: 57.

230 Z *Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

[Genauso wie die Mutter sich bisweilen darüber beklagt, dass sich ihr geliebtes, geniales und fantasievolles Kind plötzlich in die Hände der schulischen Disziplin geben soll. Und dennoch kann man ohne Disziplin keine zum Lebenskampf nötige Körperkraft und innere Stärke erlangen, ohne harte Schule ist es unmöglich sich vom Kind zu einem erwachsenen Menschen zu entwickeln. Es ist Zeit für das große Kind Wien einmal eine „erwachsene“, europäische Großstadt zu werden. Städte machen die gleichen Veränderungen in der Entwicklung durch wie der Mensch, wie ein Jüngling oder ein Teenager seine Übergangszeit, seine *Flegeljahre* [dt. im Original] hat, genauso macht Wien diese Zeiten durch. Es [Das Kind] wächst und wächst, kräftig schlägt ihm das Blut in den Adern, obgleich das Herz noch das eines Kindes ist und obgleich es sich in seinen Vorlieben, Angewohnheiten und seinem Temperament wenig vom kleinen, unbekümmerten *gemüthlichen* [dt. im Original] alten Wien unterscheidet, so erwachen dennoch neue Triebe in ihm, die irgendein größeres, volleres Leben versprechen. Wir sind Zeugen dieser Metamorphose, die sich in einem fast schon stürmischen, telegraphischen Tempo abspielt. Wer über einige Jahre nicht hier war, würde die Stadt nicht wieder erkennen, so sehr ist „der Junge gewachsen“, hat sich verändert, ist maskuliner geworden, hat einen anderen Gesichtsausdruck bekommen, einen anderen Blick, hat längere Arme und Beine und trägt zudem ein anderes Kleid. Und mit dem physischen Wachstum muss eine innere Umwandlung stattfinden. Wenn Wien eine „europäische“ Stadt werden will, so muss auch der Wiener zum „Europäer“ werden.]

Mit dem Kind-Gleichnis drückte Rittner seine Ansicht aus, dass in Wien durchaus das Potenzial einer Großstadt steckte, die in selber Augenhöhe mit anderen internationalen Großstädten stehen könnte, wenn da nur nicht dieser Mangel an Initiative wäre. Zudem fehlten den Wienern, wie bei einem trotzigen Kind, die Bereitschaft sich über die typischen Eigenschaften der „Wiener Seele“ (nach Arthur Schnitzler: Inkonsequenz, Höflichkeit, Liebenswürdigkeit, Melancholie, Langeweile²³¹) hinwegzusetzen um zu einer „europäischen“ Stadt heranzuwachsen. Alle Versuche sich vom Kindsein zu verabschieden, behielten einen spielerischen Charakter²³², so dass der Wiener weiter derjenige blieb, der er schon immer war.

4.4.3 Der Wiener, ein resignierter Raunzer

Bei aller Passivität und Zurückhaltung vermag es der Klischeewiener immerhin sich über bestimmte Umstände zu beklagen. Allerdings bleibt es dabei bei der typisch wienerischen Raunzerei, die wenig mit „entrüsteter Empörung“ zu tun hat. Der Wiener beklagt sich, indem

231 Vgl. KNOLL 1986: 62.

232 Vgl. Rittners Aussage aus der „Gazeta Lwowska“: „Und der ganze Charme dieser Stadt ist der, dass sie sich, gleich einem Kind, das sich manchmal in die Kleider eines Erwachsenen hüllt, so spielt auch Wien gerne einmal Großstadt, wobei es im Grunde alle Fehler und Lächerlichkeiten eines kleinen Städtchens hat.“ [Im Original: „A całym urokiem miasta jest to, że tak jak dziecko czasem ubiera się w suknie starszych, tak i Wiedeń tylko bawi się w wielkie miasto, gdy w istocie ma wszystkie błędy i śmieszności małego miasteczka.“] *Z Wiednia*. Gazeta Lwowska, 3. 1. 1902.

er (vor sich hin-) raunzt und noch bevor er damit Aufsehen erregen könnte, verstummt er unauffällig.

Als 1902 Hermann Bahrs Prosa-Dichtungen unter dem Titel *Wirkung in die Ferne* erschienen, kommentierte Rittner die, seiner Meinung nach meist verfehlte Darstellung des typischen Alltagswieners: der Wiener, der nach Bahr sich über nichts ärgert und sich über nichts freut, treffe es nicht auf den Punkt, wahr hingegen sei, „dass der Wiener sich stets über den Mangel an Initiative beklagt, darüber, dass in Wien «nichts passiert», und dass er gleichzeitig mit einem unerklärlichen Zorn über all jene herfällt, die etwas tun wollen, die sich bewegen und irgendwas bewirken wollen.“²³³

Worin liegt also der Sinn dieser Wiener Raunzerei? Mit ihr beabsichtigt der Wiener nicht wirklich, an der Situation, mit der er unzufrieden ist, etwas zu ändern. Er kommentiert auf diese raunzende Weise lediglich Missstände, indem er seinen Unmut zwar äußert, aber das nur, solange es im kleinen Kreis bleibt. Es ist auf jeden Fall Aggression vorhanden, die zwar offensiv auf derbste Weise verbalisiert wird, aber im Ganzen doch nach innen gerichtet ist. Der Wiener flieht in seiner Unzufriedenheit in eine innere Emigration.

In der Kunst und der Literatur zeigt sich diese innere Emigration im Ästhetizismus und der Dekadenzdichtung, bei Sigmund Freud in der Tiefenpsychologie (Fokus auf Innenleben) und beim Alltagswiener u. a. in der Raunzerei. Sie ist Zeichen minimalsten Widerstands. Im Sinne von *l'art pour l'art* wird dementsprechend geraunzt um des Raunzens willen. Es ist die Resignation, sei es in der melancholischen Stimmung, in der Wiener Gemütlichkeit, im Wiener Lächeln, oder eben in der Raunzerei, die eben den Wiener Charme ausmacht. Eduard Bauernfeld, dessen Besonderheit laut Rittner in der Nähe zum lokalen Wiener Leben liegt, gehört genauso wie jeder Klischeewiener zu den Raunzern. Rittner assoziiert mit der Raunzerei negative, verweichlichte Zustände, wie „Milde“, „Schwäche“ und „Lächeln“:

Jeżeli poezya geniuszów rodzi się nieraz ze świętego gniewu i oburzenia, to u Bauernfelda z jakiegoś gniewu słabszego, jak każdy ogień, który się pali w łagodnej atmosferze wiedeńskiej. Całą sztukę tutejszą nawet na tych wysokich szczytach, na których stają Grillparze [!], Makart i niewielu innych pokrywa tu jakaś gładka, łagodna powłoka, która się da tylko odczuć, a nie wytłómaczyć [!], a w której przebija się miła, uśmiechnięta dusza wiedeńska.²³⁴

233 Im Original: „že Wiedeńczyk narzeka zawsze na brak inicjatywy, na to, że się nic «nie dzieje» w Wiedniu, a że jednocześnie napada z niepojętą złością na wszystkich, którzy chcą coś zrobić, którzy się ruszają i rozwijają jakąkolwiek akcję.“ *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

234 *Z Wiednia*. Czas. 23. 1. 1902.

[Wenn die Poesie der Genies des Öfteren aus einem heiligen Zorn und einer Empörung hervorgeht, dann ist es bei Bauernfeld ein schwächerer Zorn, wie jedes Feuer, das in der milden Wiener Atmosphäre brennt. Die ganze hiesige Kunst, sogar die auf den hohen Gipfeln, auf welchen Grillparze[r], Makart und wenige andere stehen, wird hier von einer zarten, milden Brise umgeben, welche man nur erfühlen kann, und nicht beschreiben, in welcher die liebe, lächelnde Wiener Seele durchschimmert.]

Die Wiener Raunzerei ist ein Widerspruch in sich: es wird über Dinge geklagt, die so bleiben sollen wie sie sind. Rittner zeigt wiederholt (wie etwa im bereits zitierten Feuilleton vom 9. August 1902), wie absurd ihm diese bewusste Aufrechterhaltung der allgemeinen Unzufriedenheit erschien:

Narzekają, że nic się w Wiedniu nie dzieje... ale właściwie chcą sami, żeby się nic nie działo, chcą, żeby mogli narzekać, żeby mogli się skarżyć na to, że się nic się dzieje... Wiedeńczyk czuje się wtedy tylko dobrze, jeżeli może narzekać... Będzie ci tysiąc razy opowiadał, że w Temeszwarze dzieje się więcej, niż tutaj. Ale spróbuj tylko zacząć coś robić. Biada ci, jeżeli myślisz, że ci dadzą.²³⁵

[Sie [die Wiener] beklagen sich, dass in Wien sich nichts ereignet... aber eigentlich wollen sie selbst, dass sich nichts ereignet, sie wollen, dass sie sich beklagen können, sie wollen sich darüber beklagen können, dass sich nichts ereignet.... Der Wiener fühlt sich nur dann wohl, wenn er sich beklagen kann... Er wird dir tausendmal erzählen, dass in Timișoara mehr los ist, als hier. Aber versuch nur anzufangen etwas zu tun. Wehe dir, wenn du denkst, dass sie dich lieben.]

Andererseits erscheint diese Verhaltensweise logisch, denn das Festhalten am eigenen Klischee des raunzenden Wieners ist ein Festhalten an der „Wiener Seele“, die sich wie so oft gerade im Widersprüchlichen manifestiert. Würde etwas an der Situation geändert werden, so würde man der typisch wienerischen Raunzerei jegliche Grundlage und Berechtigung entziehen.

Wie sehr das Raunzen, im eigenen und auch im slawischen Bewusstsein, zur Wiener Identität zählt, wird bei Tadeusz Rittner²³⁶ noch konkreter, indem er genau die Stellen, die in Zusammenhang mit Unzufriedenheit, Gemütlichkeit und anderen Wiener Klischeebildern stehen, nicht nur in die deutsche Sprache innerhalb des polnischen Textes setzte, sondern noch markanter: in das Wienerische. Weitere Rollen der Mehrsprachigkeit in Rittners Schaffen und

235 *Z Wiednia. Czas*, 9. 8. 1902.

236 Neben Tadeusz Rittner zählen auch Josef Svatoopluk Machar, Ivan Cankar und Ivan Franko zu den slawischen Autoren, die den Wiener Dialekt in ihren deutsch- und slawischsprachigen Schriften als Stilmittel einsetzen, um ihre besondere Haltung zu Wien zu skizzieren. Vgl. zu diesem Thema SIMONEK 2002/2.

Leben werden in Kapitel 5. 3 genauer aufgegriffen. Im Zusammenhang mit diesem Kapitel (4. 3 Der Wiener, ein resignierte Raunzer) sei nur angemerkt, wie schnell sich Aussagen im Wiener Dialekt, besonders für das deutsche Ohr, egal wie neutral die Aussage an sich ist, nach Raunzen anhören.

Dieser Umstand der sprachlichen Unterschiede zwischen dem Schriftdeutschen und dem Wienerisch-deutschen liegt nicht nur in der dialektalen Färbung (ordentliche vs. unordentliche, saubere vs. unsaubere Aussprache), sondern auch in den unterschiedlichen sprachspezifischen Wendungen. Der Wiener vertritt mit den typisch wienerischen Redewendungen sein (im Gegensatz zum preußischen) eigenes Verständnis von Humor, seine Art sich über Dinge zu beklagen, und überhaupt seine Art die Dinge zu sehen. Rittner schrieb diesbezüglich:

To jest może u niego najbardziej wiedeńskie. To branie życia, jako teatru. Albo mówiąc narzeczem mniej literackim, lokalno-tutejszem: jako – hecy. Niemile słowo, ale jest czemś w rodzaju *terminus technicus*. Wiedeńczyk tem się różni od Niemca, albo nawet i Włocha, że nic nie bierze „rzeczowo“. Jemu nie potrzeba najpierw kłamać o doniosłości takiej „Herkomer-Konkurrenz“ [sic!] dla przemysłu (czy jak tam), aby się nią cieszył. - Niemiec tego „uzasadnienia“ bezwarunkowo potrzebuje. Niemcowi trzeba najpierw jakoś wytłumaczyć, że ta wścieklna samochodów, pędzących bez powodu przez pół Europy, jest pod pewnym względem „zdrowa“ dla społeczeństwa. Bo inaczej „freu [sic!] ihn die ganze Sache nicht“ - jak mówią Wiedeńczycy. Niema tak słodkiego ananasa w ogrodzie życia, aby mu smakował bez dodatku, że jest czemś „dla zdrowia“. Wiedeńczykowi wystarcza ananas jako taki. Zje, uśmiechnie się szczęśliwie i powie: „jeszcze“, jak dziecko.²³⁷

[Das ist an ihm [Schnitzler] vielleicht das Wienerischste. Dieses Leben zu nehmen wie - ein Theater. Oder um mich sachlich auszudrücken, weniger literarisch, sondern im hiesigen Lokaljargon: wie – eine Hetz [wr. im Original]. Ein unfreundliches Wort, aber es ist eine Art *terminus technicus*. Der Wiener unterscheidet sich vom Deutschen, oder sogar vom Italiener darin, dass er nichts „sachlich“ nimmt. Er hat es nicht nötig sich zuerst die verlogene Gewichtigkeit dieser „Herkomer-Konkur[r]enz“²³⁸ in puncto Industrie (oder worin auch immer) anzuhören, um sich ihrer zu freuen. - Der Deutsche braucht diese „Berechtigung“ unbedingt. Dem Deutschen muss man zuerst erklären, dass diese Tollwut der grundlos durch halb Europa rasenden Automobile in jeder Hinsicht „gesund“ für die Gesellschaft ist. Denn sonst „freu[t] ihn die ganze Sache nicht“ [wr. im Original] - würden die Wiener sagen. Es gibt keine noch so süße Ananas im Garten des Lebens, die ihm nicht ohne die Bemerkung, dass sie gut „für die Gesundheit“ ist, schmecken würde. Dem Wiener genügt die Ananas als solche. Er isst sie, lächelt dabei glücklich und sagt wie ein Kind: „noch eine“.]

237 Z *Wiednia*. Czas, 16. 6. 1906.

238 Die Herkomer-Konkurrenz ist die älteste Tourenwagen-Rallye der Welt (Seit 1905, Sponsor war der Künstler Hubert Ritter von Herkomer). Vgl. unter URL.: http://www.herkomer-konkurrenz.de/cms/herkomer_konkurrenz.nsf/id/pa_lans7j6aej11.html [3. 3. 2010].

Mit der Anwendung der abgewandelten wienerischen Phrase „es freut einen nicht“ stellte Rittner die Unzufriedenheit eines Deutschen der wienerischen Unzufriedenheit gegenüber. Aus zitierter Passage wird deutlich, wann und wie sich ein Deutscher beschwert und wann, bzw. auf welche Weise ein Wiener sich beschwert. Der Deutsche tut es aus Mangel an klaren Sachverhältnissen, der Wiener hingegen, nimmt man die Redewendung („[sonst] freu[t] ihn die Sache nicht“) wörtlich, beschwert sich schlicht aus Mangel an Freude. Die typisch resignierte Raunzerei des Wieners resultiert also nicht selten aus der Sehnsucht nach der „Hetz“, nach dieser besonders mehrdeutigen Art sich zu freuen, nach dem typischen Lachen, das am stärksten im verschleierte, milden Wiener Lächeln zum Ausdruck gebracht wird.

4.4.4 Das Wiener Lächeln

Es kommt nicht von ungefähr, dass eines der wichtigsten Wahrzeichen Wiens das Wiener Riesenrad darstellt. Besonders im Nachtpanorama präsentiert sich dieses gewaltige, zu seiner Zeit größte Riesenrad der Welt, und besticht nicht nur durch seine physische Größe, sondern auch durch seine Symbolträchtigkeit der Wiener Leichtlebigkeit:

A nad wszystkim wznosi się jakieś czarodziejskie, świetlane i ruszające [sic!] się naokoło swej osi koło na czarnym niebie - „Riesenrad“, wielka zabawka dla dzieci, a tak imponująca w swych olbrzymich rozmiarach i w swej zuchwałej konstrukcyi technicznej, że zrosła się jak wysoka wieża ratusza albo innego charakterystycznego gmachu wiedeńskiego z panoramą miasta; widoku Wiednia nie można sobie bez tej „wielkiej zabawki“ tak samo wyobrazić, jak bez kościoła św. Szczepana albo bez Kahlenbergu. Góruje nad wszystkim niby symbol tego miasta, w którym całe życie wydaje się być tylko wielką „zabawką“.²³⁹

[Und über allem erhebt sich irgendein zauberhaftes, beleuchtetes und ein um seine eigene Achse drehendes Rad am schwarzen Himmel – das „Riesenrad“ [dt. im Original], ein riesiges Kinderspielzeug, so beeindruckend in seiner gewaltigen Größe und in seiner gewagten technischen Konstruktion, dass es wie der hohe Turm des Rathauses, oder ein anderes charakteristisches Wiener Bauwerk mit dem Stadtpanorama verschmilzt; das Panorama Wiens kann man sich ohne dieses „große Spielzeug“ genauso wenig vorstellen, wie ein Wien ohne den Stephansdom, oder ohne den Kahlenberg. Es thront über allem als wäre es das Symbol dieser Stadt, in welcher das ganze Leben ein einziges „Riesenvergnügen“ zu sein scheint.]

239 *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

Das Bild des Wieners, dessen Leben offensichtlich ein einziges Vergnügen zu sein scheint, wird ständig von diesem spezifischen Lächeln begleitet. Nach Tadeusz Rittners Schilderungen können mehrere Arten des Wiener Lachens, bzw. des Wiener Lächelns unterschieden werden: das ausgelassene Lachen aus purer „Hetz“, das offen naive, kindliche Lachen und das milde, melancholische Lächeln (aus Schwermut, oder auch aus Fadesse). Natürlich gehen die unterschiedlichen Arten zu lachen teilweise ineinander über.

Wie im eben genannten Beispiel dient das Lachen dem Vergnügen, der sogenannten Wiener „Hetz“. Tadeusz Rittner griff immer wieder Situationen im Alltagsleben auf, wie etwa in einer Momentaufnahme eines typischen Wiener Lokals („Brady“), in der das bunte Treiben mit einer unschuldigen Fröhlichkeit [„niewinnej wiedeńskiej wesołości“]²⁴⁰ einherging:

W restauracjach tych usługuje razem z kelnerami jowialny i rozmowny gospodarz, albo niezmiernie dobroduszna, „dowcipna“ i gruba gospodyni, a podaje się tu, niby z umysłu, same tak niewyszukane, śmiesznie proste „potrawy“, jak np. kielbaski z chrzanem, salami węgierskie albo Emmenthaler... Wszyscy mówią, czy krzyczą, dowcipkują i śmieją się ostentacyjnie po wiedeńsku, kąpią się niejako w tej wiedeńskości, kokietują nią siebie i obcych... wszyscy, począwszy od gospodarstwa, a skończywszy na mikroskopijnym „piccolo“, starają się unikać w mowie, w ruchach i w traktowaniu gości, wszystkiego, coby nie było rubaszne, *gemüthlich*, wiedeńskie.²⁴¹

[In solchen Restaurants bedient gemeinsam mit den Kellnern ein jovialer und gesprächiger Wirt oder eine überaus gutherzige „witzige“ und dicke Wirtin, und man bekommt da, wie nach Gutdünken, dieselben unausgefallenen, lustig einfachen „Gerichte“, wie z.B. Würstchen mit Kren, ungarische Salami oder Emmenthaler... Alle sprechen, oder schreien, machen Scherze und lachen unbedingt auf wienerisch, baden sich sozusagen im Wienertum, kokettieren damit bei sich und Fremden... alle, angefangen bei der Wirtschaft bis hin zum mikroskopischen „piccolo“, bemühen sich Gesprächen, Bewegungen und dem Umgang mit den Gästen, allem, was nicht pöbelhaft wäre, *gemüthlich* [dt. im pl. Original] und auf gut wienerisch aus dem Weg zu gehen.]

Selbstverliebtheit, Primitivität, Desinteresse am Anderen und Oberflächlichkeit sind Eigenschaften, die Rittner in dieser hektischen Lokalität beobachtete. Es sind Eigenschaften die im Schleier der „Hetz“ verblassen. Diese maskierende Funktion ist allen Wiener „Lacharten“ gemein. Rittner verstärkte diese Funktion des Verbergens, indem er seinem polnischen Text eine wienerische Sprachmaske aufsetzte. Das wienerische Wort „Hetz“ gab er in seinen Feuilletons in wienerisch-dialektaler Färbung wieder. Die „Hetz“ wurde in eine phonologische Entsprechung [„heca“] des Polnischen und nicht etwa in eine semantische Übersetzung übertragen, und wirkt dadurch noch befremdender. Auch wenn Rittner die

240 Z *Wiednia*. Czas, 6. 9. 1902.

241 Ibid.

Bedeutung der „heca“ in polnischer Sprache zusätzlich umschrieb [pl. „zabawa“, dt. „Vergnügen, Spiel“], blieb das Wienerische innerhalb des polnischen Textes allerdings ein Fremdkörper für den polnischen Leser. Mit der befremdend wirkenden dialektalen Wiedergabe demonstrierte Rittner nicht nur seine Distanzhaltung zu Wien, sondern verlieh seiner Schilderung der Wiener Alltagswelt auch eine stärkere Authentizität. Ein Beispiel aus der „Czas“ vom 21. 8. 1901, in welchem Rittner die „heca“ erwähnte:

W zabawie okazują tutaj ludzie coś w rodzaju tej energii, której im niestety brak w życiu. Biorą się do uciechy tak jak gdzieindziej ludzie do pracy. Bawią się jak wesołe ale roztropne grzeczne dzieci; każdy według stanu swoich finansów, objętości swej sukienki, a jeżeli ubożsi zgodzić się przytem muszą na mitręgę i niewygody to znoszą i to wszystko z swym zwykłym, spokojnym uśmiechem, nazywając każdą nieprzyjemność hecą [!].²⁴²

[Am Vergnügen zeigt sich hier [in Wien], dass sie etwas von dieser Energie in sich haben, die ihr im Leben leider fehlt. Sie gehen das Vergnügen so an, wie man anderswo die Arbeit angeht. Sie vergnügen sich wie fröhliche, aber vernünftige, höfliche Kinder; jeder gemäß seines finanziellen Status, seines Kleiderumfangs. Und wenn sich dabei die Ärmeren mit der Zeitverschwendung und den Unannehmlichkeiten abfinden müssen, dann ertragen sie das alles mit ihrem gewöhnlichen, ruhigen Lächeln und bezeichnen jede Unannehmlichkeit als Hetz [„heca“ im Original].]

Ein weiteres Beispiel zur „heca“ vom 31. 7. desselben Jahres:

Otóż z tygodników „humorystycznych“ tutejszych nie podobna nabyć pojęcia o Wiedeńczyku. Najmniej o tym Wiedeńczyku, który się śmieje, ze wszystkiego robi „hecę“, z całego życia radłby urządzić sobie wielką, piękną zabawę, w której przyświecałoby zawsze słońce, muzyka grała wiedeńskie pieśni, a zieleń Prateru lśniła się wieczną wiosną.²⁴³

[Aus den hiesigen „humoristischen“ Wochenblättern ist es unwahrscheinlich eine Ahnung vom [typischen] Wiener zu bekommen. Wenigstens von dem Wiener, der lacht, der aus allem eine „Hetz“ [heca im Original] macht, der es schafft aus dem ganzen Leben ein einzig schönes Vergnügen [zabawa] zu machen, in welchem immer die Sonne scheint, die Wiener Lieder gespielt werden und das Grün des Praters im ewigen Frühling leuchtet.]

Die Hetz, bzw. das Lachen bekommt in ihrer, bzw. seiner maskierenden Funktion nicht selten eine gewisse Eigendynamik. Es entsteht eine naive Autonomie (die eines Kindes) des Lachens. Wie die Kunst um der Kunst willen, das Raunzen um des Raunzens willen, so verhält es sich gleichermaßen mit dem Lachen um des Lachens willen. Der Wiener geht an einen Ort, an einen sogenannten „Belustigungsort“, allein um es lustig zu haben. Er flieht

242 Z *Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901.

243 Z *Wiednia*. Czas, 31. 7. 1901.

nicht nur in einen lachenden Taumel, in dem sich die Mundwinkel nach oben heben und die Augen in Falten legen, sondern er begibt sich auch physisch, mit seinem ganzen Sein in eine lustige Scheinwelt. Wie ein Kind für den Moment lebt, so lässt auch der Wiener seine Sorgen, egal ob finanzieller, sozialer, oder anderer Natur, sprunghaft hinter sich und gibt sich für bestimmte Momente völlig der Fröhlichkeit hin:

Prater wcale nie udaje wesołości. Przeciwnie; jest tak „seryo“ wesół, jak dziecko. Prater spełnia *con amore* i z godnością swoje obowiązki jako „Belustigungsort“. Z tą samą powagą, z jaką na Mariahilferstrasse sprzedają perkal czy jedwab, sprzedaje się tutaj – przyjemność.²⁴⁴

[Der Prater gaukelt keinesfalls Fröhlichkeit vor. Im Gegenteil; er ist so „ernsthaft“ fröhlich, wie ein Kind. Der Prater erfüllt *con amore* und mit Würde seine Verpflichtungen als „Belustigungsort“ [dt. im Original]. Mit der selben Ernsthaftigkeit, mit der auf der Mariahilferstrasse Perkal oder Seide verkauft wird, wird hier – das Vergnügen verkauft.]

Der Prater taucht in Tadeusz Rittners Feuilletons immer wieder als Refugium vor der Realität auf. Der Wiener blicke teilnahmslos durch die Realität hindurch, oder verschließe ständig die Augen vor ihr. Der Wurstelprater stellt auch den Lieblingsaufenthaltsort des Wiener „süßen Mädels“ dar. Das „süße Mädel“ wurde nicht nur in der Literatur der Wiener Moderne (bei Arthur Schnitzler, u. a.) aufgegriffen, sondern kommt auch bei Rittner als Wiener Alltagsfigur vor. Bei Rittner steht diese Figur allegorisch für ein Wien, das sich dem Ästhetizismus verschrieben hat, da es „nur deswegen lebt, weil es auf der Welt manchmal so *gemütlich* [dt. im Original] ist, weil es manchmal im Wurstel-Prater [dt. im Original] eine schreckliche Hetz [heca] gibt“²⁴⁵, und sobald es ernst wird, so Rittner, entgegne es dem Gegenüber „Geh, sei nit so fad“²⁴⁶ [dt. im Original].

Das „süße Mädel“, dessen Lächeln aus Hetz schnell in ein melancholisches umschlagen kann, tue dies nicht aus nachdenklicher Stimmung, oder aus einer tiefgründigen Emotion heraus, sondern schlicht aus Oberflächlichkeit²⁴⁷, oder aus kindlicher Enttäuschung. Es ist ein

244 *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

245 Im Original: „ona żyje tylko dlatego, że czasem jest na świecie tak *gemütlich*, że czasem jest taka okropna heca w Wurstel-Praterze.“ *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

246 Im Original: „Czasem jej towarzyszy zaczyna z nią «dla studyów» taką poważną rozmowę. *Geh, sei nit so fad* – przerywa mu z dąsem. [...] – tylko bawiąc się jest naprawdę sobą...“ Ibid.

247 Diesbezüglich schreibt Rittner vom „süßen Mädel“, nach einer Karussellfahrt mit Spielkameraden: „Nur die Spielkameraden sprechen, lachen laut, scherzen herum. Sie [das süße Mädel] sieht diese nicht, sie, die so «oberflächlich» lebt. Und sogar als sie vom Pferd absteigt, sieht sie die anderen einige Minuten nicht, und ruft nicht nach ihnen, sie starrt nur irgendwo ins Leere vor sich, und ihre Augen leuchten wie kleine *Glühwürmchen*... *Glühwürmchen*... [dt. im Original] Sie lächelt enttäuscht.“ [Im Original: „Tylko towarzysze mówią, śmieją się głośno, żartują. Ona ich nie widzi, ona, która żyje tak «powierzchniowie». A nawet kiedy już zsiadła z konia, przez kilka minut ich nie widzi i do nich nie mówi, tylko patrzy gdzieś w próżnię, przed siebie, a

apathisches Lächeln, das dem milden Lächeln der Literaten ähnlich ist. Das Lächeln der Wiener Schriftsteller weiche sich wiederum im reinen Wiener Haschisch auf und deren „Literatur [sei] in süßer Lähmung versunken“ und zwar „die Literatur des Traums, die so lächelt, als lächelten schläfrige Lippen.“²⁴⁸

Das typische Wiener Lächeln zieht sich durch alle soziale Schichten und trübt den Blick vor gesellschaftlichen Missständen. Es ist eine lachende Maske, die nicht nur über das fremde Leid, sondern auch über das eigene hinwegtäuscht. Rittner sprach von „bekannten Unbekannten“²⁴⁹, denen er in Wien morgens tagtäglich begegnet. Er sprach von Menschen, die ihm einerseits in ihrem Alltagstrott vertraut waren und ihn dennoch irgendwie befremdeten. Alle wankten sie taub in ihrer schönen Scheinwelt dahin:

Zresztą Wiedeń jest tak miłym w kolorycie, że biedak na trotuarze jest równy bankierowi w powozie; *minimum* uśmiecha się tak swobodnie, jak *maximum*. Przez to ma się wrażenie, że wszystkim dobrze.²⁵⁰

[Ansonsten ist Wien von so freundlichem Kolorit, dass der Arme auf dem Trottoir dem Bankier im Wagen gleich ist; alle lachen sie in einem ungezwungenen *minimum*, wie *maximum*. Dadurch hat man den Anschein, dass es allen gut gehe.]

oczy jej się świecą jak małe *Glühwürmchen*... *Glühwürmchen*... Uśmiecha się z roztargnieniem.“]. Ibid.

248 Im Original: „Literatura pogrążona w słodkie bezwładności, literatura snu, która uśmiecha się tak, jak uśmiechają się senne usta.“ *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

249 Im Original: „[Mam dużo] znajomych nieznajomych.“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 1. 1904.

250 Ibid.

5. Identitätskrise im Wien um 1900

Betrachtet man Tadeusz Rittners Wienbild anhand seiner Feuilletons, erscheint nicht nur Wien mit seinen Bewohnern, sondern auch der Beobachter, also Rittner selbst, in einem ambivalenten Licht. Es kann in vielerlei Hinsicht von Identitätskrisen um die Jahrhundertwende gesprochen werden: sei es auf künstlerisch-literarischer, philosophischer, politischer, oder individueller Ebene. Ob nun im einzelnen der Frage nach der individuellen Identität nachgegangen wurde oder nicht, steht hier außer Betracht. Tatsache ist, dass die eigene Identität zentrales Thema war und zwar nicht nur in ihrer Aufwertung, sondern genauso in ihrem Verschwinden.

Ob nun in der Kunst, oder im Alltag, eskapistische Tendenzen zeigten sich auf beiden Seiten. In Rittners Schilderungen endete bei den Wienern die Suche nach einem selbst in der Flucht in eine Scheinwelt (des Traumes, der Belustigung, der Gleichgültigkeit, etc.). Diese aus Unzufriedenheit, oder aus Unsicherheit neu konstruierte Welt war paradoxerweise nicht selten Auslöser für eine neue Unzufriedenheit (Einsamkeit²⁵¹, Verlorenheit).

Für Rittner selbst stellte Wien sowohl eine ihm ferne, als auch ihm nahe Welt dar. Teilweise handelte es sich um eine Wahrnehmung, die in ihrer Unfassbarkeit auf die schwierigen Fragen nach der eigenen ethnischen Zugehörigkeit hinwies: wo sahen sich die anderen (die Wiener) in dieser benebelten, haschischgetränkten Stadt? Wo befand sich Rittner? Befand er sich tatsächlich in einer Außenposition als Betrachter, oder stand er doch mitten im Dunstkreis des Wiener Haschischs und war selbst einer von ihnen?

Auch wenn sich Tadeusz Rittner gern als Kosmopoliten gesehen hätte, in Wirklichkeit war er doch heimatlos, und es ging am Ende nicht nur um eine Identitätskrise (wer bin ich?), sondern fast schon um eine Existenzkrise (bin ich?). Das Dazwischenstehen und die Hybridität in allen möglichen Bereichen resultierten bei Rittner am ehesten in einem Identitätsverlust: Er balancierte nicht nur zwischen Ästhetik und Ethik, sondern auch zwischen anderen Faktoren, die in der Zeit um die Jahrhundertwende die unterschiedlichsten Spannungsfelder erzeugten. Die entstandenen Spannungsfelder waren zurückzuführen auf folgende Faktoren: auf Rittners Zugehörigkeit zu zwei Literaturen (zur Wiener Moderne und zur *Młoda Polska*) und das damit verbundene unterschiedliche Kunstverständnis

251 Jacques LE RIDER hat die Problematik des Individualismus, der Einsamkeit und der Identitätskrise um die Jahrhundertwende nicht nur als Krankheit, sondern auch als Tugend begründet. Vgl. LE RIDER 1990: 40-48.

(Symbolismus versus sozialer Impetus), auf Rittners Positionierung innerhalb des Staatsgebildes und sein politisches Verständnis von einem Staatsgebilde, das sich entgegen seinem Interesse in einem Transformationsprozess vom pluralen Vielvölkerstaat zu einem ethnisch homogenen Nationalstaat hin befand, auf Rittners Multilingualismus (zwischen Polnisch und Deutsch, bzw. Wienerisch), und zuallerletzt auf Rittners persönlicher Krise aufgrund des Lebensunterhalts (zwischen Pflichtberuf als Beamter und Wunschberuf als freischaffender Schriftsteller).

Abschließend und lediglich in den letzten Kapiteln anreißend möchte ich noch auf die eben genannten spannungsgeladenen Faktoren eingehen, die maßgebend daran beteiligt waren, dass Rittner im heutigen Bewusstsein weder in der deutschsprachigen, noch in der polnischen Literatur als Schriftsteller aufscheint.

5.1 Zwischen Wiener Moderne und Młoda Polska

Abgesehen von der Tatsache, dass Tadeusz Rittner zu seiner Zeit sowohl von der polnischen, als auch von der deutschsprachigen Seite durchaus gewürdigt wurde, überwog letztendlich die Ablehnung dessen, was für die anderssprachige Leserschaft bestimmt war. Zbigniew RASZEWSKI unterscheidet gezielt den Rittner als Realisten für das polnische Publikum von dem Rittner, der der Wiener Moderne angehörte [„In Polen unterscheidet man im zwanzigsten Jahrhundert deutlich den Rittner-Realisten vom Wiener Modernisten.“²⁵²]. Von beiden Seiten wurde Rittner sein Bemühen in der jeweils anderssprachigen Literatur gelten zu wollen vorgeworfen. Paradoxerweise erreichte er mit dem Ziel sich in beiden Sprachkulturen einen Namen zu machen das völlige Gegenteil, nämlich eine namenlose Stelle in der deutschsprachigen und einen kaum erwähnenswerten Eintrag in einigen polnischen Literaturgeschichten. Schon zu Lebzeiten ahnte Rittner die Spaltung seiner Leserschaft, die dazu führte, dass er allmählich in Vergessenheit geriet. Er fühlte sich auf beiden Seiten, auf der polnischen und auf der österreichischen wie ein Fremder:

Nic nie wydaję mi się równie prostym, a przy tym tak zawiłym, jak moje życie. [...] Stoję pomiędzy niemieckim a polskim. To znaczy: znam i odczuwam oboje. Z pochodzenia, z najgłębszych skłonności, jestem Polakiem. I często łatwiej mi myśleć w tym języku niżli w tamym. Ale czasem zdarza się inaczej. O niejednym, co napisałem, mówią Niemcy, że jest

252 Im Original: „W Polsce odróżniano w okresie dwudziestolecia wyraźnie Rittnera-realistę od wiedeńskiego modernisty.“ RASZEWSKI 1956/1: XCVIII.

polskim, a Polacy, że niemieckim. Niejednokrotnie po obu stronach traktują mnie jak gościa.²⁵³

[Nichts scheint mir genauso einfach, und dabei so verworren, wie mein Leben. [...] Ich stehe zwischen dem Deutschen und dem Polnischen. Das bedeutet: ich kenne und fühle beides. Nach der Herkunft, tief im Inneren bin ich Pole. Und oft fällt es mir einfacher in dieser Sprache als in der anderen zu denken. Aber manchmal verhält es sich andersrum. Über manches, das ich geschrieben habe, sagen die Deutschen, es sei polnisch und die Polen, es sei deutsch. Nicht selten behandeln sie mich auf beiden Seiten wie einen Gast.]

Die Zugehörigkeit Rittners zu zwei Literaturen war nicht nur eine Zugehörigkeit zu zwei Literatursprachen, sondern auch eine Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Kunstauffassungen. Das heißt, es galt nicht nur die Balance zwischen der Wiener Moderne und der *Młoda Polska* zu halten, sondern auch das Gleichgewicht zwischen Ästhetik und Ethik in dem jeweiligen Kunstverständnis zu bewahren. Überspitzt kann man die Ästhetik der Wiener Moderne und die Ethik der *Młoda Polska* als kennzeichnende Hauptmotive in Kunst und Literatur zuordnen.

Unter den Wiener Zeitgenossen wurde die politische Krise nicht selten durch eine äußere, oder innere Emigration versucht zu überwinden. In der Kunst und der Literatur der Wiener Moderne äußerte sich dies im Ästhetizismus und in einer inneren Emigration (vgl. die gleichzeitige Entstehung der Psychoanalyse Freuds).²⁵⁴ Mittels ästhetischer Kunstgriffe wurde das Subjekt und das Individuum in den Mittelpunkt gestellt. Die Betonung des Individuums war gleichzeitig Voraussetzung für die Erneuerung der Kultur (Bewältigung des Historismus der Vätergeneration). Es wurde ferner die nietzscheanische Idee des Individuums, die Idee des Antagonismus zum christlichen Dogmatismus aufgegriffen.²⁵⁵ Was zunächst jedoch als Emanzipationsprozess begonnen hatte, wurde aber bald auch als Entfremdungsgefahr²⁵⁶ empfunden (Leid, Einsamkeit).

Für Tadeusz Rittner wurde das Thema der Entfremdung weiter untermauert, da dem Einsamkeitsempfinden der Wiener Moderne das sich allmählich emanzipierende Souveränitätsgefühl der polnischen *Młoda Polska* gegenüberstand. Zudem entstand im Kontext des nationalstaatlichen Denkens eine Literaturgeschichtsschreibung, in der die Polyglossie und die mehrsprachige Literatur in der Regel keinen Platz hatten.

253 Zit. nach ZIEMIŃSKA 1979: 35 („Moje życie“, „Listy z teatru“ 1924, nr.1).

254 Vgl. ZAPOTOCZKY H. 1990: 21.

255 Vgl. LE RIDER 1990: 42.

256 Vgl. Ibid.: 40-41.

5.2 Multinationalität und nationalstaatliche Tendenzen in der Habsburgermonarchie

Das nationalstaatliche Denken blieb nicht nur eine Tendenz um die Jahrhundertwende, sondern wurde allmählich zu einer feststehenden Tatsache in Zentraleuropa. Ethische Homogenität, die man in Gesellschaft und Politik durchsetzen wollte, wurde intendiert auf die Geschichte übertragen, um ihr im Nachhinein Legitimität zu verleihen.²⁵⁷ Die vorherrschende Heterogenität von Gesellschaft, Religion und Sprache verlor so ihre Daseinsberechtigung, und die gravierende Bedeutung der endogenen und exogenen Pluralität²⁵⁸ der „pränationalen Zeit“ trat für die heutigen Nationalstaaten in den Hintergrund.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Prinzip der Gleichstellung unterschiedlicher Nationalitäten zu einer Utopie geworden. Im Wiener Parlament dominierten nationale Gruppeninteressen, die ausländerfeindlichen Deutschnationalen und der sich ausbreitende Antisemitismus „machten“, so Jacques LE RIDER, „Wien viel eher zu einem Schlachtfeld als zu einem Schmelztiegel der Nationalitäten.“²⁵⁹

Die Idee der Transnationalität (oder eher der Staatenlosigkeit) und die Vorstellung vom Wiener, der laut Rittner „Europäer“ [„Europejczykiem“]²⁶⁰ werden sollte, fruchteten um die Jahrhundertwende nur wenig. In einem Feuilleton aus dem Jahre 1902 äußerte sich Rittner wider die historische Leugnung, wider die pluralistische Vergangenheit und wider den nationalen Gedanken am negativen Beispiel Eduard Pötzls:

Swoją drogą ciekawym dowodem, w jaki sposób felietonista wiedeński wyobraża sobie owego „ducha czasu“ jest jego twierdzenie, że zamiast Minerwy powinna stać przed parlamentem np. pani „Austria“. Pötlz robi stokroć gorszy lapsus, niż ci, wydyszani przez niego, nieszczęśni „moderniści“, którym zarzuca, że na miejsce sztuki klasycznej, wzięli się do jakiejś „barbarzyńskiej“ przedklasycznej sztuki narodów zdeptanych jeszcze przez Rzymian i Greków. Wolę daleko najokropniejszy, najprymitywniejszy „barbaryzm“, niż np. taki frazes p. t. „Austria“, który nigdy nie miał treści, tak samo jak nie miała go żadna „Italia“, ani „Germania“, ani „Vindobona“ z kamienia. To nie jest powrót do początku, ale powrót do fazy, w której życie spało, a panowało tylko konwencyonalne kłamstwo.²⁶¹

257 Vgl. CSÁKY 1996: 9.

258 Moritz CSÁKY spricht von endogener und exogener Pluralität: hierbei unterscheidet er die endogene Pluralität, die bereits in einer Region vorhanden und seit der Antike durch historische Ansiedlung unterschiedlichster Ethnien entstanden war, von der exogenen Pluralität, die durch Wechselbeziehungen mit anderen Reichen entstanden war (die Habsburgermonarchie erlebte etwa eine kulturelle Diffusion aus dem ehemaligen Römischen Reich, aus spanischem, französischem, italienischem und osmanischem Kontext). Vgl. *ibid.*: 15ff.

259 LE RIDER 1990: 27.

260 *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901

261 *Z Wiednia*. Czas, 6. 9. 1902.

[Übrigens ein interessantes Zeichen, um sich eine Vorstellung davon zu machen, wie der Wiener Feuilletonist [Pötzl] den „Geist der Zeit“ sieht, liefert seine Aussage, dass anstatt der Minerva vor dem Parlament z. B. eine Frau „Austria“ stehen sollte. Pötzl liefert zum hundertsten Mal einen schlimmeren Lapsus, als diejenigen, die er missglückte „Modernisten“ nennt, denen er vorwirft sich anstelle der klassischen Kunst, irgendeiner „barbarischen“ präklassischen von Römern und Griechen abgetretenen Völkerkunst verschrieben zu haben. Ich ziehe das weitaus grauenhafteste, primitivste „Barbarentum“, der Phrase u. d. T. „Austria“ vor. Diese [„Austria“] hatte nie einen Inhalt gehabt, genauso wenig wie die „Italia“, die „Germania“ und die „Vindobona“ aus Stein je einen Inhalt hatten. Dies ist nicht die Rückkehr zum Ursprung, sondern die Rückkehr zu einer Phase, in der das Leben noch schlief, und die konventionelle Lüge vorherrschte.]

Spätestens in der Zwischenkriegszeit verschwand Tadeusz Rittner, dessen Position am ehesten in der Vorstellung des pluralistischen „Barbarentums“ (der Staatenlosigkeit mit noch vorhandener ethischer Vielfalt) angesiedelt werden kann, nach und nach aus dem literarischen Bewusstsein. Er verschwand von der Bildfläche, gemeinsam mit dem pluralistischen Gedanken, der im Bewusstsein vieler Wiener und Polen der Homogenität einer „Austria“ wich.

5.3 Tadeusz Rittners Mehrsprachigkeit

Tadeusz Rittner lebte nicht nur im pluralistisch geprägten Wien, sondern produzierte auch Kunsttexte, die in ihrer Sprache pluralistisch waren. Anhand der Autoren Tadeusz Rittner, Ivan Cankar und Josef Svatopluk Machar thematisierte Stefan SIMONEK die ambivalente Haltung der slawischen Autoren der Donaumonarchie zur Wiener Moderne (der sie ja selbst angehörten) und wies auf die Bedeutung der mehrsprachigen Literatur hin. Das Schreiben in einer slawischen (im Falle genannter Autoren: polnisch, slowenisch, bzw. tschechisch) und in deutscher Sprache war, (ob von den Autoren beabsichtigt oder nicht) eine Maßnahme, die die Grenzen der nationalliterarischen Betrachtungsweise aufhob.²⁶²

Bei Rittner handelte es sich im Allgemeinen um eine synchrone Zweisprachigkeit, das heißt, er schrieb über die Gesamtheit seiner Schaffenszeit in beiden Sprachen gleichzeitig, wobei es keinen qualitativen Unterschied gab, was die jeweilige sprachliche „Schreibfertigkeit“ betraf.²⁶³ Seine prosaischen und dramatischen Werke „übersetzte“ Rittner selbst. Diese „Übersetzungen“ stellten eine Besonderheit dar, da sie inhaltlich vom jeweiligen

²⁶² Vgl. SIMONEK 2002/1: 12-13.

²⁶³ Vgl. WYTRZENS 1983, 145-146.

Ausgangstext abwichen. Daher spricht man bei Tadeusz Rittner nicht von reinen Übersetzungen, sondern von Parallelversionen, die sich durch Texterweiterungen, Auslassungen, differierende Textpassagen, Namens- und Schauplatzänderungen vom Ausgangstext unterscheiden. Die Parallelversionen stellten an das jeweilige Zielpublikum gerichtete Werke dar. Aufgrund der gezielt an die jeweilige Kultur angepassten Versionen kam Rittners Bemühen um Anerkennung in beiden Sphären noch deutlicher zum Ausdruck und bestätigte das bereits erwähnte schizophrene Bild des Schriftstellers: das des Wiener Symbolisten und das des polnischen Schriftstellers, der eine soziale Verantwortung miteinbezieht, zugleich. Im Übrigen kam sowohl in den polnischen, als auch in den deutschen Versionen seiner Romane und Dramen eine textinterne Mehrsprachigkeit hinzu.

Im Falle der Feuilletons ist es vor allem die textinterne Mehrsprachigkeit, die für vorliegende Arbeit eine nicht unwichtige Rolle spielt. Rittner spickte den polnischen Duktus fortwährend mit anderssprachigen Einsprengseln: neben geläufigen lateinischen²⁶⁴, italienischen²⁶⁵, englischen²⁶⁶ und französischen²⁶⁷ Wörtern, Phrasen und Redewendungen, stehen die textinternen, anderssprachigen Stellen am häufigsten in deutscher²⁶⁸ Sprache und zuletzt nicht selten im Wiener Dialekt²⁶⁹.

Mit der einwandfreien Kenntnis des Wiener Dialekts und der Verwebung solch umgangssprachlicher Passagen in den polnischen Text verlieh Rittner seiner „Wiener Milieustudie“ Authentizität und demonstrierte auf diese Weise seine Nähe zu Wien. Interessant scheint in diesem Zusammenhang, die Frage nach dem Umstand, wann genau Rittner sich entschied in der Wiener Umgangssprache zu schreiben. Nach Stefan SIMONEKS Studie²⁷⁰ über den Wiener Dialekt in den Texten slawischer Autoren (Josef Svatopluk Machar, Ivan Cankar, Ivan Franko, Tadeusz Rittner) lassen sich die Belegstellen folgenden

264 Bsp.: „ad oculos“ *Z Wiednia*. Czas, 30. 12. 1901, „ad hoc“, „misera plebs“ *Z Wiednia*. Czas, 10.10.1903, „Vanitas vanitatum...“ *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

265 Bsp.: „lazzarone“, „con amore“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 1. 1904.

266 Bsp.: „spleen“ *Z Wiednia*. Czas, 10.10.1903.

267 Bsp.: „bon mots“ *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902, „d'une femme de chambre“ *Z Wiednia*. Czas, 10.10.1903.

268 Bsp.: „Stimmung“, „Vornehmheit der Gesinnung“ *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

269 Bsp.: „ein verrückter Kerl“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 1. 1904, „Kinder, wer Ka'Geld [sic!] hat...“ *Z Wiednia*. Czas, 26. 7. 1904.

270 SIMONEK 2002/2: *Gsindl, Gschnas und gschamster Diener. Wiener Dialekt und Umgangssprache in den Texten mitteleuropäischer slawischer Autoren der Moderne*, Brno 2002.

Begrifflichkeiten²⁷¹ zuordnen: der Invektive²⁷², der Inszenierung²⁷³ und der Irrealität²⁷⁴.

Multilingualität in der Literatur mag auf den ersten Blick als kreative Bereicherung gelten, stellt für den polyglotten Autor jedoch genauso eine gewisse Problematik dar. Es steht hier das Pflingstwunder der sprachlichen Homogenität dem babylonischen Dilemma der sprachlichen Vielfalt gegenüber.²⁷⁵ Monika SCHMITZ-EMANS wies zudem darauf hin, dass Sprachgrenzen nicht nur durch Regionen und Territorien verlaufen, sondern auch durch deren Bewohner selbst. Als Folge kann das Dazwischen-Stehen als produktive Chance, aber auch als Belastung empfunden werden.²⁷⁶ Rittner selbst äußerte sich zu dieser Zwiespältigkeit, die das Zwischen-den-Sprachen-Stehen mit sich bringt, wie folgt:

Es hat einen gewissen Reiz in zwei Sprachen zu schreiben, mit denen man von frühester Zeit an verwachsen ist, aber dies führt auch einen nervösen Zustand herbei, da es zuweilen geschieht, daß sich gerade ein deutscher Ausdruck einstelle, wenn ich nach einem polnischen suche und umgekehrt.²⁷⁷

5.4 Beruf und Berufung

Gleichzeitig fühlte sich Tadeusz Rittner zwischen den Berufen hin und her gerissen. Auch wenn er es sich wahrscheinlich gewünscht hätte, ausschließlich als freischaffender Schriftsteller zu wirken, hatte er nie den Mut dazu den zweiten Beruf, den des Beamten aufzugeben. Auch wenn sich Rittner vor allem als Bühnenautor hervortat, reichte das Einkommen zum Leben wohl nicht aus. Immerhin schrieb er 21 Stücke, wovon 15 Stücke aufgeführt wurden.²⁷⁸ 1912 bewarb sich Rittner überdies für die Stelle des Direktors des Wiener Burgtheaters, bekam diese aber vermutlich wegen seines Polentums nicht. Dafür übernahm er daraufhin die bescheidenere Leitung einer Lemberger Schauspielgruppe, die in

271 Vgl. SIMONEK 2002/2: 240.

272 Bsp.: „du... Weaner...“ *Z Wiednia*. Czas, 9. 8. 1902.

273 Bspe.: „Gemüth“ und „heca“ *Z Wiednia*. Czas, 21. 8. 1901. An letzterem Beispiel [„heca“] wird die multilinguale Verwebung noch deutlicher, da Rittner das wienerische Wort [„Hetz“] sowohl in der polnischen phonetischen Entsprechung wiedergab, als auch in das polnische Flexionsparadigma einreichte.

274 Bsp.: mit „Geh, sei nit so fad“ antwortete das süße Mädel der Realität ausweichend, sobald ihr Freund von einem ernsthaften Thema zu sprechen begann. *Z Wiednia*. Czas, 8. 8. 1903.

275 Die Problematik der Multilingualität thematisieren SCHMELING UND SCHMITZ-EMANS anhand des Babylon- und Pflingstbildnisses. In SCHMELING 2002: 7-12.

276 Vgl. SCHMITZ-EMANS 2004: 12-13.

277 Zit. nach PALEJ 2004: 114 (Tadeusz Rittner in: Hermann MENKES: Bei Thaddäus Rittner: 8. In: Neues Wiener Journal, 14.12.1916: 8).

278 Elf Stücke wurden sowohl in polnischer als auch in deutscher Sprache aufgeführt, jeweils zwei nur in jeweils einer der beiden Sprachen. Vgl. STELTNER 1999: 107.

Wien von einem größeren Gastspielensemble zurückgeblieben war.²⁷⁹ Tadeusz Rittners Berufung zum Literat reichte offensichtlich nicht zum Beruf mit finanzieller Absicherung aus. Er blieb sein Leben lang beides: Beamter und Dichter. Zur Problematik des doppelten Berufslebens äußerte sich Rittner wie folgt:

I stoję między dwiema sferami towarzyskimi. Bo mam, jak się to mówi, „dwa zawody“. Nie, właściwie mam tylko jeden, bo z całej mojej organizacji jestem próżniakiem. To znaczy, buntuje we mnie wszystko przeciw przymusowi, bym miał czynić coś, co nie drażni mnie i nie nęci, a drażni mnie tylko jedno: pisać, co mi przyjdzie do głowy. Ale prócz tego mam też swoją – pracę. I za nią tylko właściwie mi płacą. Ale ponieważ nie jestem dobrym pracownikiem, więc ten tak zwany mój zawód praktyczny jest mi tylko źródłem niemilknących wyrzutów sumienia. Dlatego dawno bym go porzucił, gdyby we mnie gdzieś głęboko nie tkwiło jeszcze tyle obywatelskiego lęku przed zbyt jawnym, zbyt bezwstydnym próżniactwem. To sumienie obywatelskie odziedziczyłem, w nim wzrosłem.²⁸⁰

[Und ich stehe zwischen zwei Gesellschaftskreisen. Da ich, wie man so sagt, „zwei Berufe“ habe. Nein, eigentlich habe ich nur einen, denn aus meiner ganzen Organisation heraus bin ich ein Faulenzer. Das heißt, alles in mir lehnt sich gegen den Zwang auf, etwas zustande zu bringen, was mich nicht reizt und lockt, und es reizt mich nur eins: schreiben, was mir in den Sinn kommt. Aber ich habe zudem auch meine – Arbeit. Und nur für diese werde ich entlohnt. Aber da ich kein guter Arbeiter bin, ist mir mein sogenannter praktischer Beruf nur die Ursache stillschweigender Gewissensbisse. Deshalb hätte ich schon längst gekündigt, steckte nicht irgendwo tief in mir noch soviel bürgerliche Angst vor allzu offensichtlichem, schamlosem Nichtstun. Dieses bürgerliche Gewissen habe ich geerbt, damit bin ich aufgewachsen.]

Mit dem väterlichen beruflichen Erbe und dem damit verbundenen Konflikt zwischen Vätergeneration und der Generation der Moderne stand Tadeusz Rittner ganz in der Tradition der typisch österreichischen Doppelrolle (zwischen Beruf und Berufung) eines Franz Grillparzers und sein sozialer Hintergrund war mit dem eines Arthur Schnitzlers, oder Hugo von Hofmannsthals vergleichbar, die alle der gehobenen Schicht des Bürgertums entstammten.²⁸¹

Aus eben genanntem Zitat geht außerdem ein gewisses Eingeständnis hervor, genau ein solcher Wiener zu sein, über den er sich sonst in seinen Feuilletons kritisch äußerte: ein gemüthlicher Faulenzer, der mit seiner Situation unzufrieden ist und dennoch nicht wirklich etwas in die Wege leitet, um dagegen etwas zu unternehmen. Im Zusammenhang mit der Schriftstellerin Antonia Baumberg, deren missliche finanzielle Lage sie an ihrer literarischen Entfaltung hinderte, äußerte sich Rittner über das Dilemma des verwehrt Talents durch die

279 Vgl. STEINER 1932: 52.

280 Zit. nach ZIEMIAŃSKA 1979: 35 („Moje życie“, „Listy z teatru“ 1924, nr.1).

281 Vgl. SIMONEK 2002/1: 11.

Abhängigkeit vom Broterwerb:

Ponieważ talent najczęściej nie ma majątku, więc albo umiera na głodowy tyfus, albo musi sobie wyszukać jakieś „praktyczne zajęcie“. - Nie wiem, co z dwoja złego gorsze. „Praktyczne zajęcie“ niszczy nieraz talent, tak jak głód ciało.²⁸²

[Denn das Talent hat meist keine Besitztümer, also entweder man stirbt an Hungertyphus, oder muss sich irgendeinen „praktischen Beruf“ suchen. - Ich weiß nicht, welches von beiden das schlechtere Übel ist. „Der praktische Beruf“ zerstört des Öfteren das Talent, gleich wie der Hunger den Körper zerstört.]

Dem praktischen Beruf ging Tadeusz Rittner parallel neben der künstlerischen Berufung als Schriftsteller nach. Unter freier Beschäftigung als Literat verstand Rittner etwa die Beschäftigung als Autor von Dramen und Romanen. Die Beschäftigung als Feuilletonist nahm hierbei eine interessante Zwischenstellung ein. Rittner unterschied innerhalb des literarischen Schaffens zwischen der freien und der verpflichtenden Schreibarbeit. Nach dreimonatiger Schreibpause für die Zeitung „Czas“ erinnerte er in einem Feuilleton aus dem Jahre 1904 an die Verbindlichkeit, die eine Anstellung als Feuilletonist nach sich zog:

Przepraszam przede wszystkim za długie milczenie. Ale mogę się usprawiedliwić; między innymi tem, że przez pewien czas byłem w Warszawie. A że przy tej sposobności zakochałem się dosyć niebezpiecznie w tem mieście, więc najchętniej pisałbym teraz „z Warszawy“. Wiem, że to nie uchodzi – choćby ze względu na tytuł niniejszego felietonu. Ale bogowie i ludzie wiedzą, jak nieraz trudno pogodzić przyzwoicie miłość z obowiązkiem.²⁸³

[Ich entschuldige mich für das lange Schweigen. Aber ich kann mich rechtfertigen; unter anderem damit, dass ich über eine gewisse Zeit in Warschau war. Und, dass ich mich bei dieser Gelegenheit ziemlich gefährlich in diese Stadt verliebt habe. Am liebsten würde ich jetzt „aus Warschau“ schreiben. Ich weiß, dass das nicht angemessen ist – allein schon wegen des Titels des vorliegenden Feuilletons. Aber die Götter und Menschen wissen, wie schwierig es des Öfteren ist, die Leidenschaft mit der Verpflichtung in harmonischen Einklang zu bringen.]

Tadeusz Rittners ständiges Bestreben, Unvereinbares vereinbaren zu wollen, zog sich wie ein roter Faden sowohl durch sein Privatleben, als auch durch sein Schriftstellerdasein. Auch wenn er zu Lebzeiten immer wieder Ansehen für seine Werke genoss, so täuscht am Ende die heutige mangelhafte Aufarbeitung seiner Leistungen bedauerlicherweise über seine tatsächlichen Verdienste als Schriftsteller hinweg.

282 *List z Wiednia*. Czas, 24. 4. 1902.

283 *Z Wiednia*. Czas, 18. 04. 1904.

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur

6.1.1 Feuilletons von Tadeusz Rittner

Z Wiednia. Gazeta Lwowska, 20. 7. 1900

Z Wiednia. Gazeta Lwowska, 7. 9. 1900

Z Wiednia. Czas, 31. 7. 1901

Z Wiednia. Czas, 21. 8. 1901

Z Wiednia. Czas, 14. 11. 1901

Z Wiednia. Czas, 15. 11. 1901

Z Wiednia. Czas, 30. 12. 1901

Z Wiednia. Czas, 31. 12. 1901

Z Wiednia. Gazeta Lwowska, 3.1. 1902

Z Wiednia. Czas, 23. 1. 1902

List z Wiednia. Czas, 24. 4. 1902

List z Wiednia. Czas, 14. 6. 1902

Z Wiednia. O Felietonie. Gazeta Lwowska, 24. 6. 1902

Z Wiednia. O Felietonie. Gazeta Lwowska, 25. 6. 1902

Mój przyjaciel. Czas, 3. 7. 1902

Z Wiednia. Czas, 9. 8. 1902

Z Wiednia. Czas, 6. 9. 1902

Z Wiednia. Czas, 14. 10. 1902

Z Wiednia. Czas, 15. 10. 1902

Z Wiednia. Czas, 11. 11. 1902

Z Wiednia. Czas, 12.11. 1902

Z Wiednia. Gazeta Lwowska, 25.12.1902

List z Wiednia. Czas, 11. 4. 1903

List z Wiednia. Czas, 2. 5. 1903

Epizod. Czas, 9. 6. 1903

Z Wiednia. Czas, 8. 8. 1903

Nie ma czasu. Czas, 2. 9. 1903

Z Wiednia. Czas, 10. 10. 1903

Z Wiednia. Czas, 28. 11. 1903

Z Wiednia. Czas, 29. 12. 1903

Z Wiednia. Czas, 21. 1. 1904

Z Wiednia. Czas, 18. 4. 1904

Z Wiednia. Czas, 26. 7. 1904

Z Wiednia. Czas, 27. 8. 1904

Z Wiednia. Gazeta Lwowska, 6. 9. 1904

Z Wiednia. Gazeta Lwowska, 7. 9. 1904

Z Wiednia. Czas, 30. 5. 1905

List z Wiednia. Czas, 8. 2. 1906

Najnowszy dramat Hauptmanna „Und Pippa tanzt!“. *Czas*, 24. 2. 1906

Najnowszy dramat Hauptmanna „Und Pippa tanzt!“. *Czas*, 27. 2. 1906

Und Pippa tanzt! *Die Fackel*, 3. 4. 1906

Z Wiednia. Czas, 16. 6. 1906

Z Wiednia. Czas, 23. 1. 1907

Z Wiednia. Czas, 21. 2. 1907

6.1.2 Weitere Primärliteratur

RITTNER 1956: Rittner, Tadeusz: *Glupi Jakub. Komedia w trzech aktach. Wilki w nocy. Komedia w trzech aktach*, Wrocław 1956

RITTNER 1969: Rittner, Thaddäus: *Das Zimmer des Wartens*, Wien 1969

6.2 Sekundärliteratur

ALTENBERG 2009: Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe. In der Fassung des Erstdrucks von 1896*, Frankfurt am Main 2009

BAHR 1902: Bahr, Hermann: *Rosenmontag. Eine Offizierstragödie in fünf Akten von Otto Erich Hartleben*. In: *Ders.: Premieren. Winter 1900 bis Sommer 1901*, München 1902: 40-46.

BAHR 1946: Bahr, Hermann: *Wirkung in die Ferne: eine Auswahl der Prosa-Dichtungen*, Wien 1947

BERNER 1986: Berner, Peter/ Brix, Emil/ Mantl, Wolfgang (Hg.): *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Wien 1986

BERBIG 2000: Berbig, Roland: *Theodor Fontane im literarischen Leben: Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine/ dargest. von Roland Berbig. Unter Mitarb. von Bettina Hartz*, Berlin; New York 2000

BRIX 1990: Brix, Emil/ Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990

BRIX 1993: Brix, Emil/ Janik, Allan (Hg.): *Kreatives Milieu. Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*, Wien 1993

CSÁKY 1990: Csáky, Moritz: *Die Moderne*. In: *Brix, Emil/ Werkner, Patrick (Hg.): Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 24-40

CSÁKY 1996: Csáky, Moritz: *Pluralität. Bemerkungen zum „dichten System“ der zentral-europäischen Region*. In: *Neohelicon XXIII*, 9-30

DILTHEY 1914: Dilthey, William: *Gesammelte Schriften, Bd. X: System der Ethik*. Hg. v. Herman Nohl, Stuttgart, Göttingen 1970

- FARKAS 1990: Farkas, Reinhard in: *DISKUSSION zu den Referaten Hans Georg Zapotoczky, Moritz Csáky und Herbert Hofmeister*. In: Brix, Emil/ Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 61-71
- GAUSE 1934: Gause, Eugenie: *Eduard Pötzl und die Wiener Skizze. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien*, Wien 1934
- GLASER 2002: Glaser, Hermann: *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München 2002
- GOEHRKE 1989: C. von Goehrke/ R. Kemball/ D. Weiss (Hg.): „*Primi sobran'e pestrych glav*“. *Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag*, Bern et. al 1989
- HAACKE 1951: Wilmont Haacke, *Handbuch des Feuilletons*, Band I, Emsdetten (Westf.) 1951
- HAHNL 1969: Hahnl, Hans Heinz: *Thaddäus Rittner, ein polnischer Österreicher*. In: Rittner, Thaddäus: *Das Zimmer des Wartens*, Wien 1969, 211-220
- HANSEN 1993: Hansen, Klaus (Hg.) *Kulturbegriff und Methode: Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften; eine Passauer Ringvorlesung*, Tübingen 1993
- HILGER 1986: Hilger, Wolfgang: *Geschichte der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession 1897-1918*. In: Vereinigung bildender Künstler „Wiener Secession“ (Hg.): *Die Wiener Secession*, Wien; Köln; Graz 1986
- HOFMEISTER 1990: Hofmeister, Herbert: *Recht, Staat und soziale Fragen: Staatshilfe und Selbsthilfe*. In: Brix, Emil/ Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 41-60
- KEIL-BUDISCHOWSKY 1983: Keil-Budischowsky, Verena: *Die Theater Wiens*, Wien, Hamburg, Zsolnay 1983
- KNOLL 1986: Knoll, Reinhold: *Soziologie des Fin de siècle*. In: Berner, Peter/ Brix, Emil/ Mantl, Wolfgang (Hg.): *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Wien 1986, 56-62
- KOLB 1989: Kolb, Günter: *Otto Wagner und die Wiener Stadtbahn. Teil I: Textband*, München 1989
- KONSTANTINOVIC 1995: Konstantinović, Zoran: *Die Wiener Moderne im Bewußtsein der slawischen Völker*. In: *Slavia* 64, 63-74
- LOOS 1908/1: Loos, Adolf: *Kulturentartung*. In: Loos, Adolf: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien 1931, 74-77

- LOOS 1908/2: Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen*. In: Loos, Adolf: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien 1931, 78-88
- LOOS 1931: Loos, Adolf: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, hgg. von Adolf Opel, Wien 1931
- MARSCHALL 1993: Wolfgang Marschall: *Die zweite Natur des Menschen. Kulturtheoretische Positionen in der Ethnologie*. In: Hansen, Klaus (Hg.): *Kulturbegriff und Methode: Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften; eine Passauer Ringvorlesung*, Tübingen 1993, 17-26
- MÖSENER 1993: Möseneder, Karl: *Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft*. In: Hansen, Klaus (Hg.): *Kulturbegriff und Methode: Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften; eine Passauer Ringvorlesung*, Tübingen 1993, 59-79
- NOWAK 1989: Nowak, Marzena: *Thaddäus Rittners deutsche Dramen (Dipl.)*, Wien 1989
- OETTINGER 1945: Oettinger, Karl: *Das Wienerische in der bildenden Kunst*, Wien 1945
- PALEJ 2004: Palej, Agnieszka: *Interkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Polen und Wien, anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zieliński und Radek Knapp (Diss.)*, Wrocław 2004
- PIRHOFFER 1990: Pirhofer, Gottfried: *Architektur als praktische Kunst. Zur Bedeutung der Jahrhundertwende für die Architekturentwicklung in Wien*. In: Brix, Emil / Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 127-131
- RASZEWSKI 1956/1: Raszewski, Zbigniew (Hg.): *Wstęp*. In: *Tadeusz Rittner. Głupi Jakub. Komedia w trzech aktach. Wilki w nocy. Komedia w trzech aktach*, Wrocław 1956, III-CXLVIII
- RASZEWSKI 1956/2: Raszewski, Zbigniew: *Rittneriana. Materiały do monografii twórczości dramatycznej Tadeusza Rittnera*. In: *Pamiętnik Teatralny. Kwartalnik poświęcony historii i krytyce teatru założony przez Leona Schillera. Zeszyt 1/17*, 133-164
- LE RIDER 1990: Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck, Wien 1990
- SANDGRUBER 1990: Sandgruber, Roman: *Exklusivität und Masse. Wien um 1900*. In: Brix, Emil / Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 72-83
- SCHMELING 2002: Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Würzburg 2002

- SCHMITZ-EMANS 2004: Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen*. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg 2004, 11-26
- SIMONEK 1999: Simonek, Stefan: *Tadeusz Rittners literarisches Debüt im Rahmen der Wiener Moderne*. In: Ritz German/ Matuszek Gabriela (Hg.): *Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen literarischen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit*, Krakau 1999, 87-115
- SIMONEK 2000-2001: Simonek, Stefan: *Tadeusz Rittners Feuilleton Ogrody und die Gartenwelt der Wiener Moderne*. In: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MM-MMI. Prace historycznoliterackie z. 95-96*, 69-80
- SIMONEK 2002/1: Simonek, Stefan: *Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne*, Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt a. M.; New York; Oxford; Wien, 2002
- SIMONEK 2002/2: Simonek, Stefan: *Gsindl, Gschnas und Gschamster Diener. (Wiener Dialekt und Umgangssprache in den Texten mitteleuropäischer slawischer Autoren der Moderne)*. In: Pospíšil, Ivo (Hg.): *Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe*, Brno 2002, 237-263
- STAITSHEVA 1993: Staatscheva Emilia: *Die bulgarische Vereinigung „Sävremenno Izkustvo“ und die Wiener Secession*. In: Brix, Emil/ Janik, Allan (Hg.): *Kreatives Milieu. Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*, Wien 1993, 116-127
- STEINER 1932: Steiner, Erich: *Thaddäus Rittner, sein Leben und sein Werk* (Diss.), Wien 1932
- STELTNER 1999: Steltner, Ulrich: *Grenzgänger zwischen der deutschen und der polnischen Literatur. Tadeusz Rittner und Stanisław Przybyszewski*. In: Steltner, Ulrich (Hg.): *Auf der Suche nach einer größeren Heimat... Sprachwechsel / Kulturwechsel in der slawischen Welt. Literaturwissenschaftliches Kolloquium anlässlich der Verleihung des Andreas-Gryphius-Preises 1998 an Milo Dor und Ludvik Kundera*, Jena 1999, 105-115
- TAUSCHINSKI 1974: Tauschinski, Oskar Jan: *Kakanischer Balanceakt. Versuch einer Information über Thaddäus Rittner*. In: *Österreichische Osthefte*, Jg. 16, Heft 4, 414-429
- THIELEN 1999: Thielen, Joachim: *Wilhelm Dilthey und die Entwicklung des geschichtlichen Denkens in Deutschland im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Würzburg 1999
- TYLOR 1873: Tylor, Edward. B., *Die Anfänge der Cultur. Untersuchung über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*. Ins Deutsche übertragen von J. W. Spengel und Fr. Poske, Leipzig 1873
- VERGO 1981: Vergo, Peter: *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Oxford 1981

- WAGNER 1990: Wagner, Manfred: *Der Jugendstil gilt vielen als modern*. In: Brix, Emil / Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 111-115
- WYTRZENS 1980: Wytrzens, Günther: *Das Wiener Kunstleben der Jahrhundertwende in den polnischen Feuilletons von Tadeusz Rittner*. In: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DLXXXII, Prace historyczne* z. 68, Krakau 1980, 195-207
- WYTRZENS 1983: Wytrzens, Günther: *Sprachkontakte in der Dichtung. Zweisprachige Autoren im Alten Österreich*. In: *Die Slawischen Sprachen* 4, 143-151
- WYTRZENS 1989: Wytrzens, Günther: *Die österreichische Kunst und Literatur der Jahrhundertwende in den polnischen Feuilletons von Thaddäus Rittner*. In: C. von Goehrke/ R. Kemball/ D. Weiss (Hg.): *„Primi sobran'e pestrych glav“*. *Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag*, Bern et. al 1989
- WYTRZENS 1993: Wytrzens, Günther: *Tadeusz Rittners polnische Feuilletons über Wien* [aus dem Russ. übers. v. S. Simonek]. Ursprünglich als: *Pol'skie fel'etony Tadeuša Rittnera o Vene*. In: *Problemy žanra, Litteraria humanitas II, Genologické studie*, Brno 1993, 379-384
- ZAPOTOCZKY H. 1990: Zapotoczky, Hans Georg: *Fin de siècle und die Wandlung seelischer Krisen*. In: Brix, Emil/ Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990, 13-23
- ZAPOTOCZKY K. 1993: Zapotoczky, Klaus: *Soziologische Analysen der Kreativität*. In: Brix, Emil/ Janik, Allan (Hg.): *Kreatives Milieu. Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*, Wien 1993, 33-45
- ZIEMIAŃSKA 1979: Ziemiańska, Małgorzata Barbara: *Tadeusz Rittner's Autoversionen* (Diss.), Wien 1979
- ZWEIG 1982: Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Hamburg 1982

6.2.1 Internetquellen

- URL: http://www.herkomer-konkurrenz.de/cms/herkomer_konkurrenz.nsf/id/pa_lans7j6aej11.html [3. 3. 2010]
- URL: <https://lic.ned.univie.ac.at/af/node/161900> [16.06.2010]
- URL: <http://www.literatur-im-foyer.de/Sites/Schriftsteller/hartleben.htm> [10. 11. 2009]
- URL: http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_baumberg.htm [22. 1. 2010]

URL: <http://www.textlog.de/36490> [10. 11. 2009]

URL: http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Otto_Erich_Hartleben.html [10. 11. 2009]

6.3 Nachschlagewerke

VON WILPERT 2001: von Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001

6.4 Abbildungen

Abb. 1 aus URL: <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.data.image.r/r698961a.jpg> [24.01.2010]

Anhang

Zusammenfassung

Tadeusz Rittners polnische Feuilletons unter dem Titel *Z Wiednia (Aus Wien)*, alternativ auch mit *List z Wiednia (Brief aus Wien)*, oder *Sztuka w Wiedniu (Kunst in Wien)* betitelt, erschienen in der Krakauer „Czas“ zwischen 1901 und 1907. Rittners rege Tätigkeit als Feuilletonist bei verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften (neben Beiträgen in der „Czas“ erschienen seine Feuilletons in der „Gazeta Lwowska“, im Krakauer „Życie“, im „Kurier Warszawski“, im Wiener „Fremdenblatt“ und in der „Neuen Freien Presse“) wurde bisher nicht vollständig bibliographisch erfasst. Mit vorliegender Arbeit erfolgte die bibliographische Erfassung aller von Rittner gezeichneten Beiträge unter dem Titel *Z Wiednia* in der Krakauer „Czas“ und eine inhaltliche Auswertung. Es konnten dreißig Positionen ausfindig gemacht werden. Während der bibliographischen Recherche und der inhaltlichen Aufarbeitung kam man an folgenden Problemstellungen nicht vorbei: einerseits an einer allgemeinen Problematik des Genres und andererseits an einer inhaltlichen (thematische Leitfäden).

Das Feuilleton, im engeren Sinne der Forschungsgegenstand (das Material) an sich, nimmt als nicht klar definiertes Genre eine Zwischenstellung ein. Es wird als literarische Gattung nicht vollkommen ernst genommen und nur als journalistische Erscheinung abgetan. In der Publizistik wiederum erscheint das Feuilleton unter dem Strich der Tagesmeldungen und nimmt somit im Layout der Tageszeitung eine gesonderte Stellung ein. Es schneidet alle mögliche Themen an, wird demnach keiner speziellen Rubrik untergeordnet und wird rückblickend, da eine eindeutige Zuordnung nicht möglich ist, selten wahrgenommen. Dementsprechend selten, das ist bei Tadeusz Rittner der Fall, werden Feuilletons gesammelt und in einem Sammelband etwa herausgegeben. Hinzu kommt die negative Konnotation der Begrifflichkeiten „feuilletonistisch“, oder „Feuilletonist“, die sich seit der Entstehung dieser neuen journalistischen (und auch literarischen!) Form bis über die Jahrhundertwende hinaus hielt.

Diese schwierige „feuilletonistische“ Ausgangsposition des Genres lässt sich in mancherlei Hinsicht auf Rittner selbst (als Person und als Schriftsteller) übertragen. Seine Biographie, die zu seiner Zeit typisch für einen Bürger der Habsburgermonarchie war, war

eine durchaus österreichische und dennoch stark polnisch geprägt. Aus dem polnisch-galizischen Teil Österreich-Ungarns zog er in seiner Kindheit mit seiner Familie nach Wien, wo er den Großteil seines Lebens verbrachte. Leben, Ausbildung, Beruf und künstlerische Entfaltung standen immer in engem Zusammenhang mit seiner Wahlheimat Wien. Als Vertreter der Wiener Moderne wurden seine Stücke auf den Bühnen der Residenzhauptstadt aufgeführt, und als Schriftsteller stand er durchaus in Augenhöhe mit zeitgenössischen Autoren wie Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal, welche im Gegensatz zu Rittner bis heute gern gelesen werden.

Seinen Feuilletons nach zu urteilen, war Rittner ein guter Kenner und Beobachter, sowohl des privaten Wiens (als Lebensraum), als auch des Wiens, das mit seinen Theatern, der Oper und der Secession reich an kulturellem Angebot war. Gerade von den Bühnen, der Secession und seinen literarischen Zeitgenossen berichtete Rittner durchaus gerne und oft. Was sich in Rittners Berichterstattung wie ein roter Faden durch alle Bereiche zieht, ist seine ambivalente Haltung zu Wien und allem, was er mit dieser Stadt verbindet.

Diese Ambivalenz zeigt sich einerseits in Rittners Distanzhaltung zu Wien, wie auch in einer immer wieder zu beobachtenden Haltung, die sehr stark von Nähe geprägt ist. Die thematischen Leitfäden zum Wienbild Rittners sind eng mit seiner Biographie und Lebenseinstellung verknüpft, und deren Spannweite, die Rittner unter dem Titel *Z Wiednia* beschrieb, reicht von kulturellen Themengebieten, wie der Literatur (v. a. der Wiener Moderne), dem Theater, der bildenden Kunst und der Architektur, bis hin zu Bereichen, die mitten aus dem typischen Wiener Alltagsleben (aus der Wiener Gemütlichkeit, dem Wiener Provinzialismus, der Wiener Raunzerei und dem süßen Wiener Lächeln) gegriffen wurden. Rittner balancierte dabei ständig zwischen Antipoden, die sich ganz pauschal einer ästhetischen und einer ethischen zuordnen lassen. Diesen schwierigen Balanceakt zwischen den Antipoden versuchte Rittner sein Leben lang zu bewältigen: es galt zwischen den Literaturen (Wiener Moderne versus *Młoda Polska*), zwischen den divergierenden Kunstverständnissen (Symbolismus versus sozialer Impetus), zwischen den unterschiedlichen Ideen der Staatenbildung (Multinationalität versus Nationalstaat), zwischen den Sprachen (Deutsch versus Polnisch, Mehrsprachigkeit versus Einsprachigkeit) und zwischen den Berufen (Beamtenberuf versus Schriftstellertätigkeit) zu balancieren.

Die Zugehörigkeit Rittners zu zwei Literaturen, die sich nicht nur durch das Schreiben in zwei Sprachen auszeichnete, sondern auch durch die Vertretung unterschiedlicher

Kunstauffassungen, stellte einen Konfliktpunkt dar. Rittner begeisterte sich ganz im Geiste der Wiener Moderne zwar für den Symbolismus und das neue Verständnis von Ästhetik, aber nicht im Sinne einer Überwindung des Naturalismus (wie es bei Bahr der Fall war). Rittner vertrat also nicht die Ästhetik der Gegenüberstellung des Neuen zum Alten, sondern, und hierbei kam sein polnisches Kunstverständnis zum Tragen, die Ästhetik eines Nebeneinanders von Kunst und Leben. Die Literatur aus dem slawischen Raum der Habsburgermonarchie konnte es sich nicht leisten auf soziale Themen in der Kunst zu verzichten. Die nationalstaatlichen Emanzipationsbestreben der ethnischen Minderheiten in Österreich-Ungarn wurden nicht nur durch vorangegangene sozialpolitische Förderungen von Minderheitensprachen geweckt, sondern in erster Linie durch das allmähliche Erstarken der deutschnationalen Homogenisierungsabsichten. Im Verständnis slawischer Autoren stand die Ästhetik eines ethnisch homogenen Staates wohl in engem Zusammenhang mit dem Kunstverständnis der Wiener Moderne, welche ethische Themen weitgehend ausklammerte. Mit der Autonomie des Schönen, mit der sogenannten Kunst um der Kunst willen wurden sozialpolitische Themen ignoriert, und es bestand die Gefahr einer Marginalisierung nicht homogener (sprich pluralistischer) Vertreter der Monarchie. Rittner, der sich zwischen der Wiener Moderne (Symbolismus) und der *Młoda Polska* (inkl. eines sozialen Impetus') befand, war schließlich für einen echten Wiener Schriftsteller der Jahrhundertwende wohl zu sehr an sozialen und slawischen Themen interessiert und war für einen echten polnischen Schriftsteller zu symbolistisch und zu wienerisch.

Das slawische Spezifikum in der Literatur, genauer das Einbinden sozialer Themen in die Kunst, stellt einen wichtigen Hinweis auf den sozialhistorischen Kontext der Literaturgeschichte dar. Denn, betrachtet man aus heutiger Sicht die nationalsprachlich orientierte Literaturgeschichtsschreibung, so steht sie im krassen Widerspruch zur typisch pluralistisch geprägten Bevölkerung und Literatur der Jahrhundertwende. Sie lässt kaum Raum für multilinguale und multiethnische Vertreter. Zudem besteht die Gefahr, dass durch eine unklare Zuordnung (war Rittner polnischer oder deutscher Schriftsteller?) schließlich gar keine Zuordnung stattfindet und ein Schriftsteller wie Tadeusz Rittner für spätere Generationen nie existierte.

Vor diesem Hintergrund einer pluralistisch geprägten Wiener Biographie müssen Rittners Feuilletons gelesen werden. Er betrachtete die Literatur und die bildende Kunst mit einem ästhetischen und einem sozialen Auge. Auffallend ist bei Rittner eben sein Interesse für

Soziales, das in seiner kulturellen Berichterstattung zum Ausdruck kommt. Doch auch umgekehrt, suchte er in seinen Beobachtungen aus dem Alltagsleben eines Wieners interessanterweise nach ästhetischen Themen. Fündig wurde er dabei in den künstlich geschaffenen Scheinwelten. Wenn er von gewöhnlichen Alltagsszenen aus dem Arbeiterleben, dem Prater und dem Treiben auf den Straßen berichtete, so machte er gleichzeitig auf die Parallelwelten aufmerksam. Der typische Wiener, so zumindest in der Wahrnehmung Rittners, schien zwischen der realen und den selbst konstruierten Welten zerrissen zu sein. Diese Welten, die der eskapistische Wiener aufsuchte, um dem Alltag zu entfliehen, sah Rittner hauptsächlich in Orten der inneren Emigration: wie etwa in der Flucht in die Wiener Gemütlichkeit weg aus der hektischen Großstadt, im provinziellen Verhalten innerhalb eines kosmopolitischen Europas, im resignierten Verhalten eines Raunzers (der mit allem unzufrieden ist und dennoch nichts an der Situation ändern will) und zuletzt im selbstbetäubenden, milden, melancholischen Lächeln.

Die heterogene Atmosphäre, die in Wien um die Jahrhundertwende in Kunst und Alltag herrschte und die damit eng verbundenen Widersprüchlichkeiten versuchte Rittner in der äußeren Form des Feuilletons festzuhalten. Zur literarischen (bzw. zur journalistischen) Verarbeitung des Stoffes antonymer Kunstauffassungen, einer multiethnischen Gesellschaft, sprich einer in jeder Hinsicht pluralistisch geprägten (wenn auch kleinen) Großstadt wählte Rittner das Feuilleton als passende Ausdrucksform. Das Genre des Feuilletons, das bereits in seiner Definition schwer zu fassen ist und dem Verfasser fast keine inhaltlichen oder stilistischen Regeln vorgibt, scheint wie geschaffen für die Verarbeitung eines solch vielfältigen und zugleich verworrenen Stoffes.

Sowohl die Form des Feuilletons, als auch die von Rittner verarbeiteten thematischen Leitfäden beinhalten zahlreiche Parallelen zu Rittners Lebensgeschichte. Er wählte stets den Weg des geringsten Widerstands und ging rückblickend mit seiner diskreten „Sowohl-als-auch-Philosophie“ unauffällig unter, so dass sich selten ein Eintrag unter *Tadeusz Rittner* in der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung finden lässt. Tadeusz Rittner existiert nur mehr als ein „Weder-noch“, als eine Leerstelle weiter.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es in Rittners Biographie (Leben), in seinen Feuilletons (Form) und in deren Inhalt (Stoff, zwischen Kunst und Alltag) überall Pluralität gibt: sie zieht sich durch sein Leben (im typischen Mitteleuropäer der Jahrhundertwende), sein Werk (in der vielfältigen Form des Feuilletons) und durch seine Kunstauffassung

(Nebeneinander von Ästhetik und Ethik). Bedauerlicherweise verloren diese heterogenen Faktoren aufgrund einer vorherrschenden homogenen Weltanschauung ihre Stabilität und ließen dadurch einen Schriftsteller wie Tadeusz Rittner völlig ungerechtfertigt in Vergessenheit geraten.

Streszczenie

Wiedeń na przełomie 19-ego do 20-ego wieku między sztuką a codziennością. Polskie felietony Tadeusza Rittnera z Wiednia.

Austriacko-polski pisarz Thaddäus / Tadeusz Rittner, który dzisiaj jest mało znany, odnosił podczas swojego życia sukcesy jako produktywny dramatopisarz i jako autor kilku powieści. Sukces osiągnął nie tylko na polsko-języcznym lecz i na niemiecko-języcznym terenie. Był on dwujęzycznym pisarzem, który pod względem literackiej jakości napisał w obu językach równoważyciowo. Chodziło w jego wypadku o synchroniczną dwujęzyczność. Oprócz dramatów i powieści napisał również liczne felietony dla polskich i niemieckich (austriackich) dzienników i gazet.

Polskie felietony Tadeusza Rittnera, które wydał pod tytułem *Z Wiednia*, albo także pod alternatywnymi tytułami *List z Wiednia* i *Sztuka w Wiedniu* ukazywały się między innymi w krakowskim dzienniku „Czas“ od 1901-ego do 1907-ego roku. Jego wzmożone działanie jako felietonista w różnych gazetach dotąd jeszcze nie zostało bibliograficznie redagowane. Oprócz w „Czasie“ publikował on pod takimi samymi tytułami (jak już zostało wspomniane: *Z Wiednia*, *List z Wiednia* i *Sztuka w Wiedniu*) poza tym w „Gazecie Lwowskiej“, w krakowskim „Życiu“ i w „Kurierze Warszawskim“.

W obecnej pracy wszystkie od Rittnera podpisane felietony, które ukazywały się w krakowskim dzienniku „Czas“ pod tytułem *Z Wiednia* zostały kompletnie zapisane w tabelę bibliograficzną i następnie pod pewnymi względami analizowane. W sumie zostało znalezione trzydziestu felietonów. Podczas bibliograficznych poszukiwań i badań treści pojawiły się następujące problematyki: Z jednej strony mamy ogólną problematykę gatunku (to jest gatunek felietonu) i z drugiej strony problematykę treści (w tej pracy nazwano przewodniki tematyczne).

Gatunek felietonu, w ścisłym tego słowa znaczeniu dziedziną badań naukowych (materiał), przyjmuje jako nie wyraźnie definiowany gatunek pewną pozycję pośrednią. Jako gatunek literacki nie zostaje on brany całkowicie na serio. Do tego dochodzi, że zostaje zbyt wyłącznie jako dziennikarskie zjawisko. W dziennikarstwie natomiast felieton ukazuje się w gazecie albo w dzienniku pod linią dziennych zgłoszeń, to znaczy, że zajmuje przez to nawet w układzie graficznym oddzielne podrzędne stanowisko.

Ogólnie mówiąc w felietonie może być (subiektywna) rozmowa o wszystkich możliwych tematach i styl pisma nie zostaje podany, tylko że jest on pomysłowy i łatwo do czytania. Przez tę niewyraźną specyfikację gatunku do tej pory nie został on podporządkowany żadnej specjalnej rubryki literackiej. Patrząc na to retrospektywnie z dzisiejszego punktu widzenia rzadko zostaje czytany, ponieważ nie odbyło żadne jednoznaczne przyporządkowanie i przez to felietony Rittnera nie zostały w ogóle specjalnie archiwizowane dla przyszłego pokolenia.

Odpowiednio rzadko, tak jak w przypadku Tadeusza Rittnera, jego felietony zostały ani kompletnie zbierane, nie mówiąc już o ich wydanie w jakimś dziełem zbiorowym. Do tego dochodzi, że konotacja takich pojęć jak „felietonistyczny“, „felietonowy“, albo „felietonista“ zawsze bywała raczej negatywna. Tematem, że felieton jako gatunek był (i pod pewnym względem nadal jest) uważany jako gatunek bardziej popularnonaukowy niż literacki zajął się także Rittner w swoim felietonie *O Felietonie* i uważał, że Wiedeń jest typowym „felietonistycznym“ miastem.

Ta trudna „felietonowa“ pozycja wyjściowa można by pod pewnymi względami zastosować nie tylko na Wiedeń, lecz i analogicznie na samego Rittnera, jako osobę i pisarza. Jego biografia, która w tym czasie była typowa dla obywatela monarchii habsburskiej była koniecznie austriacką a równocześnie bardzo polską.

W dzieciństwie Tadeusza Rittnera z rodziną przeprowadzili się z polsko-galicyskiej części Cesarstwa Austro-Węgierskiego na Wiedeń, gdzie spędzał on większość swojego życia aż do śmierci w Bad Gasteinu. To znaczyło, że jego życie, wykształcenie (szkoła i studia), zawód i rozwinięcie artystyczne zawsze były ściśle związane z Wiedniem, z jego ojczyzną wyboru. Jako reprezentant Wiedeńskiego Modernizmu wystawił swoje sztuki teatralne w teatrach stolicy i jako pisarz był zdecydowanie porównywalny ze względu na jakość literacką z takimi współczesnymi pisarzami, jak n. p. z Arthurem Schnitzlerem albo Hugo von Hofmannsthałem, którzy w przeciwieństwie do Rittnera zostają chętnie czytani do dziś.

Z felietonów można wyczytać, że Rittner był dobrym znawcą i obserwatorem nie tylko prywatnego Wiednia (jako przestrzeni życiowej) w codzienności lecz także tej strony Wiednia, która obfituje w kulturalne okazy teatrów, oper i Secesji. Właśnie o teatrach, Secesji i jego współczesnych pisarzach chętnie i często pisał w swoich felietonach. Myślą przewodnią, która przewija się przez jego sprawozdanie jest jego bardzo ambiwalentne nastawienie do Wiednia i do wszystkiego, co według niego jest związane z nim.

Na przełomie wieków w Wiedniu opanował wśród mieszkańców pewien kryzys tożsamości. Wprawdzie po rewolucji marcowej w 1848 roku proces demokratyczny i świadomość społeczny w polityce kształtowały następne lata, ale jednak równocześnie wpływ państwa na wszystkie obszary życia wzmacniał. Do tego przyszło, że różne mniejszości etniczne i narodowości w monarchii habsburskiej zdobyły nowe samopoczucie, które było ściśle związane z narodowym (nacjonalistycznym) myśleniem.

Ambiwalencja ta (jedno-narodowość *verse* wielo-narodowość) okazuje się z jednej strony w Rittnera dystansowanym nastawieniem do Wiednia, i jak wciąż widać w jego tekstach i w nastawieniu, które świadczy o jego intensywnej bliskości. Oprócz konfliktu synchronicznej „wiedeńskości“ istniała również diachroniczny konflikt, który manifestował się szczególnie w sztuce i w literaturze.

Przewodniki tematyczne wyobrażenia Wiednia przez Rittnera można więc analizować na niejednoznaczny pogląd naszego felietonisty. Przewodniki te stoją w bliskim związku z biografią Rittnera i z jego nastawieniem do życia. Ich rozpiętość, którą Rittner opisywał pod tytułem *Z Wiednia* sięga od kulturalnych tematów, jak na przykład z literatury (przeważnie z Wiedeńskiego Modernizmu), z teatru, z sztuk pięknych i z architektury, aż do zakresów bezpośrednio wziętych z typowego wiedeńskiego życia codziennego (z wiedeńskiej „wygodności“, z wiedeńskiej prowincjonalności, z wiedeńskiego „poskarżenia się“ i z słodkiego wiedeńskiego „uśmiechania się“).

Rittner ciągle balansował między antypodami, które można by ogólnie mówiąc przyporządkować albo antypodzie estetycznej, albo etycznej. Rittner dozgonnie starał się uporać się z tym trudnym tańcem na linie: Chodziło o utrzymanie równowagę

- między literaturami (między Wiedeńskim Modernizmem a Młodą Polską)
- między poglądami na sztukę (między symbolizmem a społecznym impulsem)
- między ideami ustroju państwa (między wielo-narodowością a państwem narodowym)
- między językami (między niemieckim a polskim, między wielojęzycznością a jednojęzycznością)
- i między zawodami (między zawodem urzędniczym a pisarskim).

Przynależność Rittnera do dwóch literatur wyróżniła się nie tylko pisaniem w dwóch językach, lecz i reprezentacją odróżniających się od siebie poglądów na sztukę. Ta sytuacja oznaczała oczywiście wewnętrzny konflikt dla pisarza. Rittner wprawdzie był zachwycony symbolizmem w sensie Wiedeńskiego Modernizmu i z nim związanym nowym zmysłem estetycznym, ale jednak nie całkowicie w sensie Hermanna Bahra, wielkiego wiedeńskiego propagatora nowych idei sztuki. Według Bahra estetyka znaczyła pokonanie naturalizmu i konfrontacja Wiedeńskiego Modernizmu z przedstawicielami starszego pokolenia. Więc Rittner jednak nie bronił estetyki konfrontacji (między starymi a młodymi pisarzami), lecz bronił on raczej estetykę koegzystencji z jednej strony starej literatury obok literatury młodych pisarzy i z drugiej strony koegzystencji sztuki i życia (estetyki i etyki).

Szczególnie uwzględnianie etycznych aspektów w sztuce i literaturze okazał się jako specyficznym polski pogląd sztuki. Literatura słowiańskiego obszaru Monarchii Habsburgów nie mogła sobie na to pozwolić, żeby zrezygnowała z tematów społecznych w sztuce. Ruch narodowej emancypacji etnicznych mniejszości na Austro-Węgrzech nie został tylko obudzony przez wcześniejsze polityczne popieranie języków mniejszości narodowych, lecz w pierwszym rządzie przez stopniowe wzmocnienie się niemiecko-narodowej homogenizacji. W zmysłu słowiańskich pisarzy estetyka etnicznie homogenicznego państwa pozostała w ścisłym związku z poglądem sztuki Wiedeńskiego Modernizmu, który w dużej mierze pomijał etyczne tematy. Z autonomią piękna, z tak zwaną „sztuką dla sztuki“ („l'art pour l'art“) tematy dotyczące polityki socjalnej zostały zignorowane. Przez to istniało niebezpieczeństwo marginalizacji pluralistycznych wzorów życia i ich przedstawicieli w Austro-Węgrzech. Rittner znajdujący się między Wiedeńskim Modernizmem (symbolizmem) a Młodą Polską (z pewnym społecznym impulsem) był w końcu dla prawdziwego wiedeńskiego pisarza na przełomie wieków chyba za bardzo interesowany społecznymi i przez to słowiańskimi sprawami a dla prawdziwego polskiego pisarza był prawdopodobnie za symbolistyczny i za wiedeński.

Ta szczególna cecha słowiańskiej literatury, ściśle biorąc włączanie społeczne tematy ze sztuką, wskazuje na społeczno-historyczny kontekst w historii literatury. Ponieważ rozważając z dzisiejszego punktu widzenia narodowo-języczną orientowaną historiografię literatury, to stoi ona w radykalnej sprzeczności z typowo pluralistyczną ludnością i literaturą przełomu wieków. Właśnie wspomniana historiografia literatury ledwo zostawia przestrzeni na wielojęzycznych i wielo-etycznych przedstawicieli. Oprócz tego ryzykuje się, że przez

takie niejasne przyporządkowanie: Czy Rittner był polskim czy austriackim pisarzem? Na to pytanie w końcu nie zostało odpowiedziano i poprzez to nie odbywało się żadne przyporządkowanie. Skutek tych czynników był, że w świadomości następnych pokoleń czytelników pluralistyczni (wielo-języczni i wielo-narodowi) pisarzy jak Tadeusz Rittner po prostu nigdy nie istnieli.

Fakt, że Rittner jako pisarz został stopniowo zapomniany prawdopodobnie nie był samo wynikiem homogenizacji pluralistycznych wzorów, lecz także w małym stopniu przyczyną skromnego zachowania naszego felietonisty. Nigdy nie odważył się pracować jedynie jako niezależny pisarz. Nigdy nie lubił swojej urzędniczej pracy po ojcu, a jednak zawsze bał się zrezygnować z niej. Z głębi serca był pisarzem. Zawsze stawał między zawodami: między zawodem jako zarobkowanie (urzędniczym zawodem) a zawodem z powołania (pisarskim zawodem). Z tą podwójną rolą zawodową Rittner stał całkowicie w tradycji typowego austriackiego pisarza. Na tle jego podwójnej roli i jego społecznego otoczenia (był pisarzem z pasji, miał inny zobowiązujący zawód, pochodził z wysokiego mieszczaństwa) rysy życiowe można było porównywać z rysami życiowymi n. p. Franza Grillparzera, Artura Schnitzlera, albo Hugo von Hofmannsthal.

Rzuca się w oko, że Tadeusz Rittner był rozdarty między wieloma sferami tożsamością, i właśnie na tle tych wydarzeń pluralistycznego życiorysu wiedeńskiego trzeba wciąż czytać jego pisma i tak jego felietony. Patrzył na literaturę i na sztuki piękne z estetycznym i ze społecznym okiem. Jest to charakterystyczne dla Rittnera, że interesował się właśnie społecznymi sprawami, o których w swoich kulturalnych sprawozdaniach często pisywał. Ciekawe, że także na odwrót w swoich obserwacjach wiedeńskiego życia codziennego szukał estetycznych tematów.

Znalazł takie estetyczne tematy w sztucznie stworzonych ułudach, czyli światach urojonych przez Wiedeńczyków. Kiedy opowiadał o zwykłych wydarzeniach codziennych życia zawodowego, o Praterze i żwawym ruchu na ulicy, to równocześnie zwracał uwagę na te światy urojone. Typowy Wiedeńczyk, tak przynajmniej według Rittnera, robił wrażenie jakby był rozdarty między realnymi a samo-skonstruowanymi światami. Te światy, które zostały odwiedzane przez eskapistyczny Wiedeńczyk, żeby uciekać codzienności, widział Rittner przeważnie w miejscach wewnętrznej emigracji: W swoich felietonach takie „światy“ ukazywały się na przykład:

- w ucieczce w wiedeńską „wygodność“ (czyli swobodę) z burzliwego miasta,
- w prowincjonalnym zachowaniu na terenie kosmopolitycznej Europy
- w zrezygnowanym zachowaniu „Raunzera“ (to jest w wypadku Wiedeńczyka i według określenia Rittnera: Człowiek, który uskarża się na wszystko a jednak w żadnym wypadku nie chce, żeby kiedykolwiek coś się zmieniło)
- i na samym końcu w samo-odurzonym, łagodnym, melancholicznym uśmiechu.

Te tak zwane światy urojone, które zostały przedstawione przez Rittnera, reprezentują przeważnie powszechne wiedeńskie stereotypy. Cechy jak na przykład „wygodność“, prowincjonalne zachowanie, rezygnacja („Raunzen“) i melancholiczny uśmiech są cechy, które obserwował jakby z pozycji zewnętrznej. W jednym felietonie opisał panoramę miasta Wiednia ze swoimi dzielnicami wraz ze swoimi żyjącymi w nim ludźmi. Widać jak doskonale Rittner znał się w tym mieście i jak blisko mu wszystko było, co było ściśle związane z Wiedniem. Skoro tylko starał się w swoich felietonach trzymać wewnętrzny dystans do Wiednia (lub też do Austro-Węgier), to można stwierdzać i wyczytać, że on nadal i równocześnie był bardzo bliskim swojej ojczyzny wyboru. Trzeba zawsze zwracać na to uwagę, że kiedy napisał o typowych cechach Wiedeńczyków, że wcale nie byli mu tak dalecy jak zostali nam przedstawieni przez Tadeusza Rittnera. Trzeba więc zawsze zapamiętać jego (przeważnie chowaną) bliskość do Wiednia jak się czyta jego felietony o Wiedeńczyku w codzienności (jak wyżej w czterech punktach wspomniane), aczkolwiek codzienność ukazuje się również w ucieczce od niej.

Świat „wygodności“ (przez Rittnera w polskich felietonach często po niemiecku jako „Gemüthlichkeit“ napisane) to świat, w którym Wiedeńczyk chowa się od burzliwego miasta. Tę cechę, która jest bardzo typowa wiedeńska, wspominał Rittner wielokrotnie w swoich felietonach. Według Rittnera Wiedeńczyk jest bardzo dumny ze swojej swobody bądź „wygodności“. Żeby to bliżej unaocznic konfrontował w jednym felietonie swobodnego Wiedeńczyka z gorączkowym otoczeniem w żwawej kawiarni czy restauracji i doszło do wniosku, że istniało absolutnie nic, co można było wyprowadzić Wiedeńczyka z równowagi. Interpretowano to z jednej strony jako opanowanie samo siebie i jako spokojna dusza w burzliwej świecie, ale z drugiej strony, i to bardziej pasował do cechy Wiedeńczyka, ta jego „wygodność“ miała raczej negatywne efekty. Działała ona głównie jak hamulec na wszystko, co było związane z postępem. Nie dopuszczała miejsca na nowy innowacyjny sposób

myślenia. Miasta w Europie (jak na przykład Paryż, Berlin) zmieniły się na nowatorskie metropolie i w pewnym stopniu i Wiedeńczycy chcieli być mieszkańcami miasta międzynarodowej wielkości. Na podstawie nowej elektryczności, która stopniowo rozprzestrzeniała się we Wiedniu, Rittner pokazał jak bardzo wola odróżniała się od rzeczywistości. Są jednak i głosy, które uważają, że właśnie ta charakterystyczna „wygodność“ Wiedeńczyka znaczyła w pewnym sensie bierny opór szybkiemu i potężnemu kapitalizmowi i, że prawdziwy urok „wiedeńskości“ leży właśnie w tym, co można inaczej nazwać zacofanie.

W porównaniu do innych międzynarodowych mieszczan Wiedeńczyk wydawał się przez swojego „zacofanego“ zachowania bardziej prowincjonalnym Wiedeńczykiem niż kosmopolitycznym Europejczykiem. Przeważają felietony, w których Tadeusz Rittner przedstawiał typowych Wiedeńczyków jako prowincjonalnych ludzi, ale są również fragmenty w których informował, że przynajmniej mieli dobrą wolę współuczestniczyć w nowatorskim kosmopolitycznym życiu. Opisywał amerykańizm w okazji przedstawienia pułkownika amerykańskiego Buffalo-Billa, którym Wiedeńczycy byli bardzo zachwyceni. Nigdy jednak chodziło o poważne zainteresowanie cudzych kultur. Na tyle Wiedeńczyk chciał reprezentować się jako obywatela świata, to jego sfalszowany autoportret jako zainteresowany kosmopolita zawsze został przez opisanie Rittnera ograniczony do naiwnego prowincjusza zachwyconego egzotycznymi wydarzeniami. I jego kontakt z cudzoziemcami rzadko kiedy przekroczył powierzchowne znajomości.

Ciekawe wydaje jednak odwrotne pytanie o prawdziwym Wiedeńczyku: Kto nie jest cudzy i kto jest według Rittnera prawdziwym Wiedeńczykiem? Odpowiedź na te pytania nie widział koniecznie w samego regionalnego (wiedeńskiego, czy austriackiego) pochodzenia, lecz bardziej w podporządkowaniu się „wiedeńskością“. W tym przypadku to znaczyło, że etniczne pochodzenie nie grało żadnej roli. Człowiek mógł pochodzić ze wszystkich części Europy, dopóki dał się jako Wiedeńczyk z wyboru upajać się tym już wspomnianym wiedeńskim „haszyszem“.

Na przełomie 19-ego do 20-ego wieku w Wiedniu społeczeństwo było pluralistyczne. Ten fakt był oczywisty, a jednak przełom wieków był czas pewnej transformacji pluralistycznej struktury społecznej na homogeniczną (w kwestii narodowej). Tadeusz Rittner był orędownikiem pluralistycznej, dokładniej ponadnarodowej, czyli paneuropejskiej myśli. Jego zdaniem Wiedeńczykom brak dyscypliny (Rittner porównał Wiednia do dorastającego

dziecka, które jakby na przekór nie chciał stać się dorosłym) i przede wszystkim brak inicjatywy, żeby stać się Europejczykami. Z powodu tych wad Wiedeń jeszcze nie był gotowy na europejskiego miasta.

Pomimo braku inicjatywy i wszelkiego biernego charakteru, to Wiedeńczyk jednak potrafi uskarżać się na wszystko, co mu przeszkadza. Do tego specyficznego uskarżania się Wiedeńczyk ma własną nazwę: Nazywa człowieka, który uskarża się na wszystko „Raunzer“. To co odróżni wiedeńskiego „Raunzera“ od zwykłego człowieka (który po prostu uskarża się na coś), to jest ta dziwna sprzeczność, że Wiedeńczyk uskarża się na wszystko a jednak w żadnym wypadku nie chce, żeby kiedykolwiek coś się zmieniło. Rittner podkreślił w jednym przykładzie, że Wiedeńczyk cały czas narzekałby na brak inicjatywy i na to, że nic się nie dzieje w Wiedniu, a, że równocześnie uskarżałby się agresywnie na wszystkich, którzy chcieli coś nowego rozwijać. Jednakże agresja ogranicza się do werbalnych przekleństw i jest tak właściwie skierowana na własne wnętrze. Ze swoim niezadowoleniem w codzienności Wiedeńczyk ucieka w wewnętrzną emigrację. W sztuce i w literaturze ta wewnętrzna emigracja okazuje się w estetyzmie i dekadentyzmie, a u Zygmunta Freuda na przykład w psychologii głębi. Takie zrezygnowane zachowanie wiedeńskiego „Raunzera“ Rittner kojarzył z raczej dla niego negatywnymi, zniewieściałymi cechami, jak na przykład „łagodność“, „słabość“ i „uśmiechniętość“.

Tadeusz Rittner podkreśla wielokrotnie absurdalność zachowania „Raunzera“ w swoich felietonach. Trudno zrozumieć dlaczego Wiedeńczyk narzeka, skoro nie chce, żeby coś się zmieniło, ale rozważając tę osobliwą cechę dokładniej, to można nawet odkrywać logiczny wzór zachowania. Ponieważ przytrzymywanie za własne stereotypy (aczkolwiek za tak zwane negatywne cechy) znaczy jednocześnie przytrzymywanie za prawdziwą „wiedeńską duszę“, która manifestuje się nierzadko właśnie w sprzecznościach. Jeśli ktoś zmieniłby nieprzyjemną sytuację, to wtedy dla „Raunzera“ nie byłoby już niczego do narzekania. I bez narzekania, nie byłoby już typowego wiedeńskiego „Raunzera“.

Czasami Wiedeńczyk narzeka z braku wesołości, kiedy tęskni za tak zwaną „hecą“. Rittner często pisywał o „hecie“. Wziął ten wyraz z niemieckiego (bądź z wiedeńskiego) „Hetz“, ponieważ podkreślił jak najlepiej ostatnią przedstawioną cechę wiedeńską. Po polsku słowo „heca“ da się najbardziej odpowiednio określić jak coś w kierunku wesołości, swobody wraz z samo-odurzonym, łagodnym, melancholicznym uśmiechem. Tadeusz Rittner uważał życie typowego Wiedeńczyka za jedną wielką zabawę. To nie przypadek, że najważniejsza

osobliwość Wiednia (oprócz kościoła św. Szczepana) to wielkie koło „Riesenrad“ (w polskim felietonie Rittner użył niemiecki wyraz). Ten specyficzny uśmiech wiedeński zaprzętał myśli Rittnera przez cały czas. Obserwował różne rodzaje uśmiechu. Uśmiech, który najbardziej rzucał się w oczy, to właśnie ten uśmiech z „hecy“. W jednym felietonie opisał migawkę burzliwej restauracji, w której panowała niewinna wiedeńska wesołość. Negatywne cechy wiedeńskiego charakteru, jak na przykład zakochanie w sam sobie, prymitywizm, brak zainteresowania innymi osobami i powierzchowność bledniały przy krzykliwym uśmiechem z „hecy“. Ta maskująca funkcja „hecy“ jest wspólną cechą wszystkich rodzajów wiedeńskiego uśmiechu. Nierzadko rozwija się w trakcie uśmiechania się naiwny automatyzm (Rittner porównał takie zachowanie znów z zachowaniem dziecka) i Wiedeńczyk uśmiecha się, tylko żeby się uśmiechać, tak samo jak sztuka istniała tylko dla sztuki zupełnie w sensie „l'art pour l'art“. Osoba, która się tak uśmiecha, wyklucza przez to braki w sferze socjalnej i ignoruje nieszczęście drugich. Miejsce, gdzie można było celebrować jeszcze bardziej intensywnie, idealne miejsce eskapistyczne to według Rittnera wiedeński „Prater“ ze swoim parku i przede wszystkim ze swoim wesołym miasteczkiem („Wurstel-Prater“). On ucieleśnia jak najwyraźniej lekkomyślne i znieczulone zachowanie Wiedeńczyka, który lubi się chować przed złem świata tak, jak chowają się piosenkarzy z „Grinzingu“ (to jest wiedeńska dzielnica z peryferii) za kulisami „praterowskiej“ Wenecji. Trzeba jednak zawsze przypomnieć o to, że uśmiechnięta maska nie ukryła cierpienie tylko innych, lecz i własnych.

W opisywaniach Rittnera to Wiedeńczyk nie zawsze został polskim czytelnikom przedstawiony jak w najlepszym świetle. Jeśli negatywnie napisał o Wiedeńczykach, to na ogół można było wyczytać pewną samo-ironię. O Wiedeńczykach, których w codzienności regularnie spotykał, powiedział raz, że ma on w Wiedniu „dużo znajomych nieznajomych“. Ta wypowiedź potwierdziła to bardzo ambiwalentne stanowisko naszego felietonisty do Wiednia.

Tadeusz Rittner starał się zapisywać właśnie tą ambiwalentną i heterogeniczną atmosferę, która panowała w Wiedniu na przełomie wieków w sztuce i w życiu codziennym. Z opisaniem w ten sposób ściśle związane były sprzeczności w zewnętrznej formie felietonu. Żeby zużyć w literacki sposób materiał antonimicznych poglądów na sztukę, wielo-etycznego społeczeństwa, dokładniej mówiąc pod każdym względem pluralistycznego (aczkolwiek małego) wielkiego miasta, Rittner wybrał gatunek felietonu jako godny sposób wyrażania się. Gatunek felietonu, który już jest trudno do zdefiniowania i nie daje prawie żadnych

stylistycznych i co do treści reguł, wydaje jak stworzony do przetwarzania tego rozmaitego i jednocześnie zawilego materiału.

Zarówno kształt felietonu, jak i opracowane przez Rittnera przewodniki tematyczne zawierają mnóstwo analogii do życiorysu Rittnera. Zawsze szedł po linii najmniejszego oporu i retrospektywnie skromnie znikł przez swoją „zarówno-jak-i-filozofię“. Przez to ledwo kiedy znajduje się wpis pod hasłem *Tadeusz Rittner* w współczesnej historiografii literackiej. Pisarz i felietonista Tadeusz Rittner ukazuje się tylko już jako „ani-ani“, jako puste miejsce między liniami.

Podsumowując, można powiedzieć, że zarówno w biografii Rittnera (w życiu), jak i w jego felietonach (w kształcie) i w ich treści (w materiale, między sztuką a codziennością), że zawsze przeważał pluralizm: on przechodził przez jego życie (w typowym mieszkańcu Europy Środkowej na przełomie wieków), jego twórczość (w różnym kształcie felietonu) i przez jego poglądy na sztukę (współistnienie estetyki i etyki). Niestety takie heterogeniczne czynniki traciły przez stopniowo dominujące homogeniczne poglądy na świat swoją stabilność i pozwoliły przez to, że pisarz jak Tadeusz Rittner został zapomniany bez uprawnienia.

Curriculum Vitae

Susanne Maria Spiegel

geboren 1982 in Hohenems

Schulbildung

2001 Reifeprüfung am Bundesgymnasium Dornbirn

Hochschulbildung

2002 Beginn des Studiums der Polonistik an der Universität Wien

2005 1. Diplomprüfung des Studiums der Polonistik mit Auszeichnung bestanden

Sonstige berufliche Tätigkeiten

Aug. bis Sept. 1999	Ferialpraktikum bei Rudolf Ölz Meisterbäcker, Dornbirn
Juli 2000	Ferialpraktikum bei RALA-Hygiene, Schlins
Juli 2001	Ferialpraktikum in Buchdruckerei BULU, Lustenau
Okt. Bis Dez. 2001	Kommissionierung und Verpackung bei Mailorder, Wolfurt
Mai bis Aug. 2002	Service und Küchenhilfe im Seerestaurant Rohrspitz Salzman, Fußach
April bis Okt. 2003	Rezeptionistin im Hotel an der Wien, Wien
Juli bis Sept. 2007	Ferialpraktikum bei Greiner packaging, CH-Diepoldsau
Mai 2009	Organisation bei ÖVK am Int. Motorensymposium 2009, Wien
2004 bis 2010	Promotionstätigkeiten in Wiener Einkaufsstraßen und am Flughafen (u.a. bei Sellinxx, babmusic, Teleconsult, Austrian Airlines)
2007 bis 2010	Videothekarin in der Videothek Cyberszene, Wien
April 2010	Organisation bei ÖVK am Int. Motorensymposium 2010, Wien