



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft in
ausgewählten Werken von Arthur Schnitzler und deren
szenische Umsetzung“

Verfasserin

Eva-Maria Rath

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, März 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider-Pregler

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	1
1. Armee und Gesellschaft in der Donaumonarchie	7
1.1. Das Bild des Soldaten in der k.u.k. Zeit.....	7
1.2. Ein Leben dem Kaiser!	8
1.3. Offiziere als Elite der k.u.k. Armee	11
1.4. Die Uniform als Standesausweis	13
1.5. Theater und Militär.....	18
2. Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft als prägende Aspekte des Militärwesens der Jahrhundertwende	21
2.1. Ehrenkodex	21
2.2. Duellwesen und Duellzwang	24
2.3. Spielleidenschaft	26
3. Arthur Schnitzler und die Armee.....	29
3.1. Biographisches	29
3.2. Schnitzlers Hang zum Spiel.....	33
4. Militärische Einflüsse auf sein Schaffen an ausgewählten Beispielen	35
4.1. Ähnliche Typen? – Der Vorwurf der Stereotypie.....	35
4.2. <i>Liebelei</i>	37
4.3. <i>Freiwild</i>	38
4.4. <i>Das weite Land</i>	41
4.5. <i>Der Reigen</i>	43
5. Die zeitgenössische Rezeption von Schnitzlers Bühnenwerken	46
5.1. Schnitzlers Haltung zur Aufführung und Verfilmung seiner Werke	46
5.2. Von Wien in die Welt	49
5.3. Ehre und Duell.....	51
5.4. Der ‚Zauber der Montur‘	54
6. Die Novelle <i>Leutnant Gustl</i>	57
6.1. <i>Leutnant Gustl</i> – Eine kurze Inhaltsangabe	57
6.2. Die Entstehungsgeschichte	58

6.3. Zur literarischen Form des inneren Monologs.....	59
6.4. Leutnant Gustl als unauthentischer Held	62
6.5. Ehrenkodex, Duellzwang, Spielleidenschaft	63
6.6. Rezeptionsgeschichte der ersten Jahre.....	66
7. Analyse der Verfilmung (1962) und Aufführung am Theater an der Josefstadt (1979) von <i>Leutnant Gustl</i>	69
7.1. Vergleich mit der Novelle	69
7.2. Die Darstellung der k.u.k. Armee	74
7.3. Ehrenkodex und Duellzwang	76
7.4. Die Darstellung der Uniformen.....	78
8. Spiel im Morgengrauen.....	82
8.1. Entstehung, Inhalt und Struktur	82
8.2. Die vielseitige Thematik des Spiels	84
8.3. Ehre	85
8.4. Symbol der Kleidung und Farben	87
9. Analyse der Verfilmung (2001) und der Aufführung in Reichenau (2009) vom <i>Spiel im Morgengrauen</i>	89
9.1. Inhaltliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Novelle, Verfilmung und Bühnenfassung.....	89
9.2. Das Bühnenbild als Mittel einer raum-zeitlichen Verortung	90
9.3. Die Darstellung der Armee	93
9.4. Der Krieg als inszenatorische ‚Parallelmontage‘	95
9.5. Der Ehrenkodex des Offiziers	97
9.6. Glücksspiel	100
10. Schlussbetrachtung	103
I Quellenverzeichnis	106
II Abbildungsverzeichnis	122
III Abstract	123
IV Lebenslauf	124

Einleitung

Obwohl Ansehen und Prestige der k.u.k. Armee in Österreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sanken, waren Leben und Gesellschaft der Wiener Moderne immer noch stark vom Militär und den durch die Armee geprägten Wertvorstellungen bestimmt. Die Gründe hierfür sind vielfältig; im Zentrum steht jedoch das im Jahr 1868 in beiden Reichshälften Österreich-Ungarns erlassene neue Wehrgesetz, welches die allgemeine Wehrpflicht einführte. Das Militär wurde endgültig zu einer ‚Schule der Nation‘, der sich praktisch niemand entziehen konnte. Der Militärdienst spielte im Leben eines Mannes fortan eine zentrale Rolle, denn die Institution der Armee prägte als Sozialisationsinstanz den Charakter und das persönliche Verhalten des einzelnen Soldaten weit über das Ende der Dienstzeit hinaus. Durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht sind aber nicht nur junge Männer, sondern breite Bevölkerungsschichten für soldatische Angelegenheiten sensibilisiert worden und kamen erstmals in unmittelbarem Kontakt mit militärisch relevanten Themen. Es erfolgte eine langfristige und nachhaltige Gewöhnung an das Militär, dessen Nähe zur Zivilgesellschaft sowie dessen vielfältige Interventionen in diese Gesellschaft.

Das Thema des Militärs und seiner ranghöheren Mitglieder bestimmte aber nicht nur den zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurs, sondern wurde auch in der österreichischen Literatur oftmals aufgegriffen. Weil

„[...] die erwachsenen Männer der Doppelmonarchie dem Militär und seinen Offizieren kaum aus dem Wege gehen [konnten], [...] ist es selbstverständlich, dass auch in literarischen Werken der k.u.k. Zeit Soldaten und Offiziere eine bevorzugte Rolle spielen.“¹

Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand immer wieder der Offizier, dem in der Donaumonarchie eine staatstragende Bedeutung zukam. Viele literarische Werke dieser Zeit vermitteln jedoch kein positiv besetztes Bild des Offiziers, welches dieser Rolle entsprechen würde. Der Literaturwissenschaftler Joseph Strelka konstatiert für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von „kritischen

¹ Szász, Ferenc: „Der k.u.k. Offizier im Wandel der Generationen um die Jahrhundertwende: Zwei ungarische Novellen von Sándor Bródy und Gyula Krúdy“, in: Strelka, Joseph P. (Hg.): *Im Takte des Radetzkymarschs. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien, u.a.: Peter Lang 1994, S. 353.

und negativen Darstellungen von Offizieren.“² Es sei kaum ein Werk zu finden, in dem Offizieren ein positives Denkmal gesetzt wurde. Dabei wird häufig ein stereotypes Bild des Offiziers gezeichnet:

„Nach einer spartanischen Ausbildung in den Kadettenschulen oder auf der Militärakademie führen sie in ihren schönen, bunten Uniformen bei minimaler Entlohnung ein feschtes, abenteuerliches Leben.“³

Einer der Autoren, der den Offizier wiederholt zu Protagonisten seiner Werke machte, war Arthur Schnitzler. Schnitzler war selbst eine Zeit lang Offizier, allerdings wurde ihm nach dem Erscheinen von *Leutnant Gustl* sein militärischer Rang aberkannt. Der Schriftsteller ergriff in seinen Werken die Gelegenheit, sich kritisch über das k.u.k. Militär, die von ihm transportierten Wertvorstellungen sowie die damit verbundene soziale Praxis zu äußern. Hierzu gehörten vor allem der vertretene Ehrenkodex und der dazugehörige Duellzwang. Ein weiteres Thema, dem sich Schnitzler in mehreren seiner Werke widmete, war das Glücksspiel. Folgende Arbeit untersucht den Themenbereich ‚Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft‘ in ausgewählten Werken von Arthur Schnitzler sowie deren Umsetzung als Bühnenaufführungen und Filmadaption.

Methodischer Zugriff

Vorliegende Arbeit verfolgt zwei Hauptziele: Zum einen soll gezeigt werden, wie Schnitzler anhand der Darstellung militärbezogener Themen und insbesondere unter Bezugnahme auf die Berufsgruppe der Offiziere die Aspekte des ‚Ehrenkodex‘, des Duellzwangs und der Spielsucht in seinen Werken umgesetzt hat. Das zweite Ziel bezieht sich auf die Rezeption einiger ausgewählter Werke und es gilt zu demonstrieren, wie die genannten Aspekte auf der Bühne und im Film dargestellt wurden.

Eine wesentliche Voraussetzung für die theatergeschichtliche Untersuchung der Darstellung einer Berufsgruppe ist die Beschäftigung mit der historischen Realität

² Strelka, Joseph P.: „Der Offizier in der österreichischen Literatur“, in: Ders. (Hg.): *Im Takte des Radetzkmarsches. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien u.a.: Peter Lang 1994, S. 186.

³ Doppler, Alfred: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, in: Strelka, Joseph P. (Hg.): *Im Takte des Radetzkmarschs. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien u.a.: Peter Lang 1994, S. 241.

des Vorbildes. Ein erster Teilabschnitt widmet sich deshalb dem Militärwesen zur Zeit der Wiener Moderne, insbesondere der gesellschaftlichen Stellung der Armeeingehörigen sowie ihrer Beziehung zum obersten Repräsentanten des Landes. Großes Augenmerk wird auf den Offiziersstand als militärische und gesellschaftliche Elite gelegt. Die Sprache der Symbolik spielt hierfür eine wichtige Rolle, denn soziales und symbolisches Handeln bedingen einander. Hierbei geht es nicht nur um die Spezifik der Symbole, sondern auch um das, „was den Symbolen Leben verleiht, ihre Verwendung“⁴, weshalb den Uniformen als ausdrucksstarkes Symbolsystem ein Unterkapitel gewidmet ist. Sie werden als Medium in einem vielschichtigen System symbolischer Kommunikation eingesetzt. Außerdem erscheint es notwendig, Aussagen über die Interpendenz der beiden für die k.u.k. Gesellschaft zentralen Institutionen Theater und Militär zu treffen.

Die Selbstverortung der Offiziere innerhalb der k.u.k. Gesellschaft manifestierte sich im gepflegten Ehrenkodex als Kernelement entsprechender Werthaltungen und soll in einem zweiten Abschnitt thematisiert werden. Es geht hierbei um sozialhistorische Aspekte, insbesondere die Ehrvorstellungen des Offizierskorps im 19. Jahrhundert. Der hiermit eng verbundene Ritus des Duells als soziale Praxis bot eine Möglichkeit der Durchsetzung dieser Werthaltungen sowie der proklamierten Stellung innerhalb der Gesellschaft der Donaumonarchie. Ein Unterkapitel zum Thema Spieleidenschaft bietet schließlich die Möglichkeit, auf negative Konsequenzen des in den Führungskreisen der k.u.k. Armee entstandenen Habitus einzugehen.

In einem dritten Großkapitel soll das Verhältnis Schnitzlers zur Armee erschlossen werden. Dies geschieht einerseits über biographische Verweise, denn Schnitzler hatte selbst in der k.u.k. Armee gedient und ihm war nach dem Erscheinen der Novelle *Leutnant Gustl* im Jahr 1901 der Offiziersstatus aberkannt worden. In diesem Zusammenhang erhielt die Frage des Ehrenkodex‘ auch eine ganze persönliche Relevanz für ihn, sodass sein literarisches Schaffen biographisch eingefärbt war. Andererseits ist auch das Werk Schnitzlers ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der sich wandelnden Haltung des Schriftstellers gegenüber dem Militärwesen seiner Zeit. Die Werke *Liebelei* (1893/94), *Freiwild* (1896), *Das weite Land* (1911) und *Der Reigen* (1896) sollen hierfür in einem vierten Kapitel herangezogen werden. Der zeitgenössischen Rezeption von Schnitzlers

⁴ Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 193.

Bühnenwerken mit besonderem Augenmerk auf die hier zu diskutierenden Themenfelder ist das fünfte Kapitel gewidmet.

Die darauf folgenden Teilabschnitte, Kapitel 6 bis 9, beschäftigen sich exemplarisch mit zwei herausgehobenen Werken Schnitzlers: Die beiden Novellen *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen*. *Leutnant Gustl* erschien bereits 1893, d. h. zu einem Zeitpunkt, in dem das k.u.k. Regime noch vollkommen intakt war. *Spiel im Morgengrauen* wurde hingegen mehrere Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges verfasst, als weder die beschriebene Armee noch der dazu gehörende Staat existierten. Beide Stücke thematisieren die Aspekte ‚Ehrenkodex, Duellzwang und Spielsucht‘ und eignen sich deshalb als Untersuchungsgegenstand. Von Interesse sind nicht nur die jeweiligen Inhalte, sondern auch die Entstehungsgeschichte, die Form der Novelle, die Charaktere sowie die Rezeptionsgeschichte.

Ein wichtiger Teil der Rezeptionsgeschichte ist die Umsetzung des von Schnitzler gelieferten Stoffes auf der Bühne sowie im Film. Aus diesem Grund werden exemplarisch Bühneninszenierungen sowie die filmische Verarbeitung der von Schnitzler verfassten Stücke herangezogen. Gewählt wurden eine Aufführung von *Leutnant Gustl* aus dem Jahr 1979 sowie eine Verfilmung von 1962. Für *Spiel im Morgengrauen* sind die beiden gewählten Beispiele hingegen jüngeren Datums und stammen aus der Zeit nach der Jahrtausendwende. Das Stück wurde mehrfach verfilmt, die 2001 entstandene TV-Produktion von Götz Spielmann gilt jedoch als die gelungenste Verfilmung dieser beklemmenden Darstellung eines veralteten Ehrbegriffs und wurde deshalb für vorliegende Analyse ausgewählt. In zeitlich geringem Abstand hierzu steht die Bühnenaufführung in Reichenau aus dem Jahre 2009, von der Stefan Slupetzky der Verfasserin freundlicherweise die Regieanweisungen überlassen hat.

Besondere Aufmerksamkeit erfordert die jeweilige Darstellung der Armee hinsichtlich des Verhaltens der Offiziere, ihrer zum Ausdruck gebrachten Werthaltungen, aber auch der äußeren Zeichen, insbesondere der Uniformen. Gezeigt werden soll, wie die vom Schriftsteller thematisierten Aspekte zeitgenössisch verarbeitet worden sind und welcher Stellenwert ihnen heute noch zukommt.

Stand der Forschung

Arthur Schnitzlers Werk ist bereits zu dessen Lebzeiten auf eine enorme Resonanz gestoßen und das intensive Interesse nahm auch nach seinem Tod nicht ab. Forschende sehen sich deshalb mit einer scheinbar unübersehbaren Flut von Werken der Sekundärliteratur konfrontiert. Das Lamento herüber zieht sich wie ein roter Faden durch die Vorworte und Einleitungen jener Autoren, die dieser Flut noch einen weiteren Beitrag anfügen und dessen Notwendigkeit in schöner Regelmäßigkeit mit neuen Erkenntnissen und Einsichten rechtfertigen. So konstatierte Gero von Wilpert in seiner 1986 erschienenen Studie zu *Leutnant Gustl*, dass im vorangegangenen Vierteljahrhundert fast fünfundzwanzig Einzelstudien zu dieser Novelle entstanden seien, schränkt jedoch ein, dies habe nicht zwangsläufig zu einem besseren Verständnis dieses Werkes geführt.⁵

Einige Themenkreise haben in der Literaturwissenschaft starke Beachtung gefunden, während andere bisher noch kaum erschlossen sind. Ohne ins, für die vorliegende Arbeit nicht wesentliche, Detail gehen zu wollen, kann festgehalten werden, dass die hier behandelten zentralen Themen ‚Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft‘ in der Literaturwissenschaft bereits hinreichend Beachtung gefunden haben. Insbesondere die angelsächsische Forschung hat zu diesem Themenkreis zwei profund recherchierte Monographien hervorgebracht.⁶ Für die deutschsprachige Forschung neueren Datums soll zumindest das im Jahr 2008 erschienene Buch von Barbara Schölzhorn angeführt werden, das sich trotz beträchtlicher begrifflicher Unschärfe und vieler sprachlicher Unbedarftheiten durch solide recherchierte und belegte Ausführungen zur Duellpraxis im Fin de siècle auszeichnet.⁷

Im Gegensatz zur werksorientierten literaturwissenschaftlichen Forschung hat die Rezeptionsgeschichte Schnitzlers vergleichsweise weniger Konkretes hervorgebracht. An ausführlichen Rezeptionsstudien insbesondere zu Arthur Schnitzler auf der Bühne und im Film mangelt es nicht, aber dennoch sind noch Forschungslücken erkennbar. Hans-Ulrich Lindkens 1984 erschienene

⁵ Vgl. Wilpert, Gero von: „Leutnant Gustl und die Ehre“, in: Obermayer, August (Hg.): *Die Ehre als literarisches Motiv. E. W. Herd zum 65. Geburtstag*. Otago German Studies 4. Dunedin: University of Otago 1986, S. 120-139, hier S. 120.

⁶ Vgl. Keiser, Brenda: *Deadly Dishonor. The Duel and the Honor Code in the Works of Arthur Schnitzler*, New York: Peter Lang 1990; Wisely, Andrew C., *Arthur Schnitzler and the discourse of honor and duelling*, Wien, New York: Peter Lang 1996.

⁷ Vgl. Schölzhorn, Barbara: *Ehrenkomödie im Angesicht des Todes: Das Duell bei Arthur Schnitzler*, Norderstedt: Books on Demand 2008.

Materialsammlung *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente*⁸ sowie das von Renate Wagner und Brigitte Vacha verfasste Werk *Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891-1970*⁹ lieferten erste Ansätze. Lindken veröffentlichte erstmals Zeitungskritiken in Buchform, die für Literaturwissenschaftler aufgrund des enormen Rechercheaufwands in einschlägigen Pressearchiven ansonsten nur schwer zugänglich sind. Wagner und Vacha beschränkten sich nur auf die Wiener Aufführungen, vermitteln aber zumindest einen Einblick in die Aufführungspraxis. Für die zweite deutschsprachige Kulturmetropole Berlin liefert das Buch von Jaron, Möhrmann und Müller entscheidende Informationen, bleibt aber leider auf den Zeitabschnitt des Wilhelminischen Kaiserreichs beschränkt. Da der Berliner Theaterdirektor Otto Brahm ein enger Vertrauter Schnitzlers war und als einer der Pioniere der Schnitzler-Aufführungen gilt, ist diese Übersicht dennoch von Wert.¹⁰ Die kulturellen Verbindungen zwischen Wien und Berlin illustriert Peter Sprengel und Peter Streims *Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen*.¹¹ An die Arbeiten von Lindken anknüpfend veröffentlichte der englischsprachige Literaturwissenschaftler Andrew C. Wisely eine Monographie über Schnitzlers Kritiker.¹² In der deutschsprachigen Forschung widmete sich in jüngerer Zeit die Arbeit von Ellen Butzko diesem Themenbereich und zeigte, wie stark sich Schnitzler von der zeitgenössischen Kritik beeinflussen ließ.¹³ ‚Schnitzler und der Film‘ ist das ‚jüngste Kind‘ der Arthur-Schnitzler-Forschung. Den zu Lebzeiten entstandenen Verfilmungen von Schnitzler-Stoffen widmen sich eine 1983¹⁴ sowie eine 2006 beendete Dissertation¹⁵, sind aber für vorliegende Arbeit nur von untergeordnetem Interesse. Der 2010 von Aurnhammer, Beßlich und Denk herausgegebene Sammelband spannt den Bogen hingegen vom Fin de siècle bis in die Jetztzeit¹⁶ und bietet eine gewinnbringende Forschungsgrundlage.

⁸ Vgl. Lindken, Hans-Ulrich: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente, Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1984.

⁹ Vgl. Wagner, Renate/Vacha, Brigitte: *Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891-1970*, München: Fritz Molden 1971.

¹⁰ Vgl. Jaron, Norbert/ Möhrmann, Renate/Müller; Hedwig: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik 1887-1914*, Tübingen: Niemeyer 1986.

¹¹ Vgl. Sprengel, Peter/Streim, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien: C.H. Beck 1998, S. 457-486.

¹² Vgl. Wisely, Andrew C.: *Schnitzler and the Twenties Century*, New York: Peter Lang 1996.

¹³ Vgl. Butzko, Ellen: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

¹⁴ Vgl. Kammer, Manfred: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, Aachen: Cobra 1983.

¹⁵ Vgl. Wolf, Claudia: *Arthur Schnitzler und der Film*, Diss., Universität Karlsruhe 2006.

¹⁶ Vgl. Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon 2010.

1. Armee und Gesellschaft in der Donaumonarchie

1.1. Das Bild des Soldaten in der k.u.k. Zeit

In der Literatur- und Theaterwissenschaft verdrängt das Interesse an der stilistischen Qualität des literarischen Werkes oft die Frage nach dem Realitätsgehalt des dargestellten Stoffes. Deshalb gilt es zunächst, ohne den Filter literarischer Qualitätsfragen, den Blick auf die tatsächliche Ausgangssituation des Militärwesens in der Donaumonarchie zu lenken. Bei der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im Jahr 1868 ging es vor allem darum, das Militär als „politisches Instrument“ zu formen, damit es „besser, allseitiger und in größerem Umfang einsetzbar“¹⁷ war. Das Militär war „immer und überall eine Funktion des politischen und sozialen Systems“¹⁸, denn es wirkte auf vielfältige und sehr massive Weise in die Zivilgesellschaft hinein.

Nicht nur die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, sondern auch die Verbürgerlichung des Offiziersstandes sowie die Schaffung eines bedeutenden Reserveoffizierkorps erhöhten den Grad der Interaktion zwischen der bürgerlichen Zivilgesellschaft und dem Militärwesen. Viele Bürger verbanden sich auf diese Weise aktiv und passiv mit dem Militärsystem und machten sich dessen Verhaltenskodizes und Normen zueigen. Hiermit lässt sich auch der weittragende Konsens erklären, auf dem die überragende Präsenz des Militärischen in der Donaumonarchie beruhte. Schließlich wurde der extrakonstitutionelle Status der Armee, welcher sie einer parlamentarischen sowie öffentlichen Kontrolle weitgehend entthob, sowohl von der politischen Klasse als auch von vielen Vertretern der führenden Schichten mitgetragen und erklärt die gesonderte Stellung des Soldaten in der Gesellschaft.

Der Soldat genoss eine gesonderte Stellung in der Gesellschaft, denn ihm wurde in besonderem Maße Respekt, Achtung und Furcht entgegengebracht. Vor allem im Reserveoffiziersmilieu entstand jener Typus des männlich-martialischen, schneidig-zackigen Kerls, der Hochachtung nicht nur um seiner selbst, sondern auch wegen seines Einsatzes für die Sache aller verdiente. Grundlage hierfür war

¹⁷ Rauchensteiner, Manfred: *Die Unseren. Zum Bild des österreichischen Soldaten während der letzten 100 Jahre*, Wien: Styria 2002, S. 2.

¹⁸ Ebenda, S. 2.

eine Heroisierung des Soldaten.¹⁹ Diese Idealisierung eines guten Soldaten findet sich in dem Nachlass des Leutnants der Reserve Josef Aschauer, der in seinem Tagebuch festhält:

„Der gute Soldat ist eine Persönlichkeit ... nicht hinterm Ofen, sondern im Wind, Regen und Schnee, sieht er sich Problemen gegenüber, die er durch Überlegung und Tat anpacken muss ... Sein Körper ist allen Anstrengungen und Entbehrungen gewachsen. Von hoher Liebe zu seinem Volk, zu seiner Heimat erfüllt, verzichtet er auf Bequemlichkeit und stirbt vor dem Feind.“²⁰

Der gute Soldat opferte sich also aus Liebe zu seinem Volk und seiner Heimat. Allem voran stand aber die Liebe zum Kaiser.

1.2. Ein Leben dem Kaiser!

Ein Vielvölkerstaat wie die Donaumonarchie hatte Mühe, mittels Patriotismus und Vaterlandsliebe die notwendigen Kohäsionskräfte zu erzeugen, die für eine erfolgreiche Kriegsteilnahme notwendig erschienen. Nur eine einheitlich denkende und fühlende Truppe war im Ernstfall in der Lage, dem Gegner geschlossen gegenüberzutreten. Trotz der Vielzahl an Nationalitäten, die hier versammelt waren, wurde stets ‚eine Einheit‘ angestrebt. Tatsächlich ist dieses Ideal aber nie erreicht worden. Eine Hauptursache dafür mag in dem Umstand zu finden sein, dass die Armee keine gemeinsame Muttersprache hatte und in den oberen Rängen stets deutschsprachige Bewohner der Donaumonarchie bevorzugt wurden. Achtzig Prozent der Offiziere sprachen Deutsch und konnten sich kaum mit den ungarischen oder slawischen Truppen verständigen.²¹

Kristallisationspunkt der Einheit war der Kaiser. Die beste Beschreibung dieser Tatsache findet Johnston in Joseph Roths *Radetzkmarsch*, „which celebrated the

¹⁹ Vgl. Schwanitz, Dietrich: „Das Duell als Drama: Zur Codierung der Ehre zwischen literarischer Verklärung der Noblesse und sozialer Selbststilisierung der Stände“, in: Vogt, Ludgera/Zingerle, Arnold (Hg.): *Ehre. Archaische Momente in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 287f.

²⁰ Hanisch, Ernst: „Die Männlichkeit des Krieges. Das österreichische Militärstrafrecht im 1. Weltkrieg“, in: Angerer, Thomas et al. (Hg.): *Geschichte und Recht*. Festschrift für Gerald Stourzh zum 70. Geburtstag, Wien: Böhlau 1999, S. 327.

²¹ Vgl. Johnston, William M.: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1972, S. 55ff.

military as a living bond between emperor and people.“²² Militärangehörige verehrten den Kaiser und er zeigte ihnen seine Verbundenheit, indem er auch im zivilen Monarchenalltag die Uniform trug und sich somit als erster Soldat der Armee zeigte.²³ Die äußere Gleichartigkeit der Montur ist auch ein „Ausdruck tiefreichender gesellschaftsgeschichtlicher Strukturbildung jener dienstaristokratischen Schicht, die in übernationaler Hingabe an die Dynastie und den Staat das politische Rückgrat und den einzigen lebendigen Zusammenhalt“²⁴ bildete. Vor dem Herrscher waren alle gleich. Die innermilitärischen Hierarchien und Abgrenzungen verloren an Bedeutung, denn dem obersten Dienstherrn schuldeten alle gleichermaßen Gehorsam.

Das Militär als Institution verstand sich im 19. Jahrhundert nicht nur als Gruppe von Krieger, sondern als der erste Stand im Staat. Es war eine wichtige Stütze der Monarchie in Friedenszeiten. Der unbedingte Gehorsam dem Monarchen gegenüber, aber auch die Teilhabe an seiner Person, wie sie im Zeremoniell, Erscheinungsbild und Ehrbegriff ihren Ausdruck fanden, unterstrichen die herausgehobene Stellung der Offiziere. Das von der Monarchie vertretene Gottesgnadentum übertrug sich in einer „gleichsam multilokativen Vervielfältigungstechnik“²⁵ auf die Offiziere und deren Mannschaften. Ihre Selbstdarstellungen belegen die Bindung der Organisation ebenso wie der in ihr vertretenen Individuen an die Person des höchsten Offiziers, des Kaisers. Dies geschah nicht nur zum Zweck, die notwendige innerstaatliche Kohäsion zu fördern, die über den Weg der Nationenbildung im Völkerstaat Österreich-Ungarn ausgeschlossen war. Das Militär und insbesondere das Offizierskorps schafften hierfür einen gewissen Ausgleich. Der fehlenden verfassungsmäßigen Verankerung der Institution begegnete man mit einer forcierten Ausrichtung der Offiziere auf das Herrscherhaus und der Kaiser wurde zu einem „heiligen Symbol des Reiches“.²⁶

²² Ebenda, S. 51.

²³ Vgl. Grobe, Horst: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler Lieutenant Gustl*, Königs Erläuterungen und Materialien 463, Hollfeld: Bange 2009, S. 46.

²⁴ Strelka, Joseph P.: „Der Offizier in der österreichischen Literatur“, in: Ders. (Hg.): *Im Takte des Radetzkymarschs. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien u.a. : Peter Lang 1994, S. 172.

²⁵ Flatz, Roswitha: *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt am Main: Klostermann 1976, S. 11.

²⁶ Doppler: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, S. 245.

Die Mehrheit der Soldaten liebte ihren Beruf und hatte trotz finanzieller Schwierigkeiten das Gefühl, etwas ganz Besonderes zu sein. Exemplarisch hierfür steht die Aussage von Roda-Roda²⁷

„Hochmütig (und mit einer Spur von Neid) blickten wir auf den Bürger herab, der sich für sein Geld rackerte. Seine Arbeit erschien uns niedriger Art. Wir brauchten nicht den Umweg über das Geld zum Genuss zu kommen; uns gab der Kaiser so vieles, was uns glücklich und zu Herren machte: Schmuckfarben – Pferde – Diener – eine Waffe – das Vorrecht, unsere Ehre mit der Waffe zu schützen [...].“²⁸

Die Verbundenheit zum Militär entstand möglicherweise auch dadurch, dass die Armee den Rekruten die Familie ersetzte. Viele Knaben besuchten bereits in jungen Jahren Kadettenschulen und begannen, nach Beendigung der Schulzeit, ein Leben in der Armee. Damit wurde für viele dieser Männer das Regiment zur ‚eigentlichen Heimat‘.²⁹

Darüber hinaus bot die Armee eine attraktive Alternative in Zeiten wirtschaftlicher Stagnation. Für die Angehörigen „unterbürgerlicher Schichten“ bedeutete der Eintritt in den Militärdienst einen sozialen Aufstieg.³⁰ Nach der militärischen Ausbildung ging die Verbundenheit mit der Armee so weit, dass die Uniformierten in einem zivilen Leben keinen Sinn mehr sahen.³¹ Die militärische Ideologie war

„[...] für den Soldaten eng verknüpft mit einer sozialen Aufwertung, da sie die Teilhabe an Glanz und Prestige des ‚Vaterlandes‘ garantiert[e]. Um ein solches Prestige an das Militär zu knüpfen, bedurfte es seitens des Staates der Glorifizierung des Heeres [...] und der Etablierung des k.u.k. Soldaten als gesellschaftliches Leitbild.“³²

²⁷ Alexander Roda-Roda, ursprünglich Sándor Rosenfeld (1872 – 1945), Journalist, Schriftsteller. Bekannt wurde er durch seine Autobiographie bis zum Zeitraum vor 1920: Roda Rodas Roman, Wien 1924, und sein Lustspiel *Der Feldherrnhügel* (1910). Vgl. Broucek, Peter (Hg.): *Ein General im Zwielficht. Die Erinnerungen Edmund Glaises von Horstenau*, Graz: Böhlau 1980, S. 125.

²⁸ Roda-Roda, Alexander zit. in: Allmayer-Beck, Johann Christoph: *Die bewaffnete Macht im Staat und Gesellschaft. Die Habsburgermonarchie 1848-1918*. Band 5, Wien: o.V. 1987, S. 106 in: Danner, Andreas/Prieschl, Martin: *Ein Offizier und seine Zeit. Ein Leben für Gott, Kaiser und Vaterland. Feldmarschalleutnant Guido Freiherr Novak von Arienti*, Salzburg: Österr. Milizverlag 2008, S. 19.

²⁹ Vgl. Hinterstoisser, Hermann: *Österreichische Militärgeschichte. Die Adjustierung des k.(u.)k. Heeres 1868-1914*, Wien: Stöhr 1998, S. 11.

³⁰ Vgl. Kroener, Bernhard R.: „Militär in der Gesellschaft. Aspekte einer neuen Militärgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: Kühne, Thomas/Ziemann, Benjamin (Hg.): *Was ist Militärgeschichte?*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2000, S. 288.

³¹ Vgl. Johnston, William M.: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, S. 53.

³² Seegers, Andre: *Der k.u.k. Soldat im Werk Arthur Schnitzlers: Figurationen fremdbestimmter Identitäten*, Hamburg: Igel Verlag 2009, S. 10.

Bereits in den 1880er Jahren setzte jedoch ein Prestigeverlust des Militärs in der Donaumonarchie ein. Ein Grund hierfür war die ‚Industrialisierung des Krieges‘, die durch den rapiden technischen Fortschritt ermöglicht wurde und letztendlich in den Materialschlachten des 20. Jahrhunderts mündete. Österreich-Ungarn konnte an dieser Entwicklung nicht in gleicher Weise partizipieren wie seine europäischen Nachbarn. Das hiesige Militär setzte weiterhin auf eine beeindruckende Kavallerie, einen rigiden Ehrenkodex und verharrte mental auf dem Niveau eines Feldmarschalls Radetzky, der 1849 noch Siege errungen hatte.³³ Die Armee sei deshalb „more popular than effective“³⁴ gewesen, schreibt William Johnston. Im Ersten Weltkrieg offenbarte sich diese Rückständigkeit und der Prestigeverlust der k.u.k. Armee war nicht mehr aufzuhalten. Die Offiziere wurden „angesichts des Zerfalls ihres Vaterlandes Österreich-Ungarn in eine ungewisse Zukunft hineingestoßen.“³⁵

1.3. Offiziere als Elite der k.u.k. Armee

Wie Ralf Pröve in seiner Einleitung zum Werk *Militär, Staat und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* festhält, empfanden sich die Offiziere als Teil einer gesellschaftlichen Elite.³⁶ Mit den Tugenden „Gottesfurcht, Ehrbarkeit, Treue, Ehrerbietung und Gehorsam gegen den Landesherrn [...] sowie Zuverlässigkeit, Pflichttreue, Rechtschaffenheit und Tapferkeit“³⁷ erfüllten sie eine Vorbildfunktion in der Gesellschaft. Sie leisteten aber auch einen Dienst am Vaterland, den jenes nicht vollständig entlohnen konnte. Deshalb setzte die k.u.k. Monarchie, wie andere Staaten auch, auf die mit Uniformen und Dienstgraden verbundene Ehre als ‚billiges Zahlungsmittel‘. Zeitgenössisch heißt es hierzu bei Schopenhauer: „Der Staat ist nicht imstande, die Dienste seiner Offiziere [...] mit Gelde im vollen zu bezahlen; daher lässt er die andere Hälfte ihres Lohnes in der Ehre bestehen,

³³ Vgl. Roberts, Clive A.: „The Code of Honor in fin-de-siècle Austria: Arthur Schnitzler’s Rejection of the ‘Duellzwang’“, in: *Modern Austrian Literature. Journal of the Arthur Schnitzler Research Association* 25, Ausgabe 3/4, 1992, S. 25.

³⁴ Johnston, William M: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, S. 55.

³⁵ Danner/Prieschl: *Ein Offizier und seine Zeit. Ein Leben für Gott, Kaiser und Vaterland. Feldmarschalleutnant Guido Freiherr Novak von Arienti*, S. 188.

³⁶ Vgl. Pröve, Ralf: *Militär, Staat und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, München: R. Oldenbourg 2006, S. 1.

³⁷ Kutsche, Eckart: *Kriegsbild, Wehrverfassung und Wehrwesen in der Deutschen Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts dargestellt an Zedlers Großem Universallexikon*, Diss., Universität Freiburg 1975, S. 313.

welche repräsentiert wird durch Titel, Uniformen und Orden.“³⁸ Der effektive Schauwert des Militärischen machte sich vor allem für den Staat selbst bezahlt.

An der Spitze der Armee standen Erzherzöge und mittellose Adelige, die sich als „eine weitere Säule der Herrschaft“³⁹ verstanden.

Nicht nur in unserem Nachbarland Deutschland, sondern auch in der Österreichischen Monarchie kann das Offizierskorps innerhalb des Militärs

„[...] als spezifisches Kräftefeld [...] verstanden werden, das einen auf elitärem Bewusstsein fußenden und mit Führungsanspruch versehenen Habitus des Offiziers begründet. [...] Der korpsartige Zusammenhalt folgt aus der Rekrutierung aus einer relativ homogenen sozialen Basis, den damit verbundenen spezifischen Sozialisationsvoraussetzungen und den gemeinsamen militärischen Erfahrungen während der Ausbildung und der Ausübung des Dienstes.“⁴⁰

Es ist vor allem die fortlaufende Verstärkung des Militärs und des entsprechenden Offiziersbedarfs gewesen, die bis zum Ersten Weltkrieg dazu geführt haben, dass die Mehrheit des Berufs- und Reserveoffizierskorps aus bürgerlichen Schichten stammte. Durch Einführung der allgemeinen Wehrpflicht von 3 Jahren ab 1868 hatte sich der Bedarf an Offizieren erhöht. Somit war der Offiziersstand für Angehörige des Bürgertums nach dem Besuch der Militärakademie und der Kadettenanstalt geöffnet worden. Vor allem das gehobene Bürgertum strebte Ende des 19. Jahrhunderts danach, am hohen Prestige des Offizierstandes teilzuhaben.⁴¹

Freilich bewahrte sich der Adel in bestimmten, mehr oder weniger elitären Truppeneinheiten, Reservate. Zum Beispiel waren in der Gardeeinheit und in der Kavallerie größtenteils weiterhin Adelige vertreten. Die aus bürgerlichen Schichten stammenden Offiziere orientierten sich am Adel und entwickelten einen aristokratisch-militärischen Habitus. Obwohl also die Mehrheit der Offiziere gegen Ende des 19. Jahrhunderts bürgerlicher Herkunft war und oftmals in sehr bescheidenden materiellen Verhältnissen lebte, gab die feudale Denkart den Ton

³⁸ Schopenhauer, Arthur: „Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften 1“, in: Löhneysen, Wolfgang von (Hg.): *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke*, Band IV, Darmstadt: Suhrkamp 1963, S. 453.

³⁹ Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S. 28.

⁴⁰ Elbe, Martin: „Der Offizier – Ethos, Habitus, Berufsverständnis“, in: Gareis, Sven Bernhard/Klein, Paul (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 420.

⁴¹ Vgl. Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S.46.

an und der im Offizierskorps herrschende Geist blieb feudalaristokratisch.⁴² Dies führte jedoch dazu, dass die aus bürgerlichen Schichten stammenden Offiziere die mit dem errungenen sozialen Stand verbundenen Repräsentationspflichten nicht erfüllen konnten, denn der Sold allein reichte hierfür nicht.

Offiziere genossen ein so hohes Ansehen, dass sie auch bei gesellschaftlichen Anlässen oder öffentlichen und privaten Veranstaltungen (Empfängen, Theater, Konzerten) mit „höflicher Behandlung und Anerkennung“ rechnen konnten. Und selbst nachdem auch Angehörige des Bürgerstandes aufgrund ‚Personalmangels‘ in das Offizierskorps aufgenommen wurden, galten Offiziere wie der höhere Adel als hoffähig.⁴³ Somit erscheint der „forsche Leutnant oder Kavalleriehauptmann [...] in der Donaumonarchie als gesellschaftliches Leit- und Sinnbild der Renommierfassade des Vielvölkerstaates.“⁴⁴ Welche Rolle die militärische Uniform dabei gespielt hat, wird im nachfolgenden Abschnitt dargestellt.

1.4. Die Uniform als Standesausweis

Soldatisches Auftreten ist streng formalisiert und den Uniformen kommt in diesem Zusammenhang ein hoher Markierungswert zu, denn sie heben die Militärangehörigen von der Masse ab. Das Tragen einer Uniform hebt den Einzelnen „aus der chaotisch-ungeordneten Masse der Zivilisten heraus“⁴⁵ und kennzeichnete ihn als Angehörigen einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe. Sie erinnert an das übergeordnete Ziel der militärischen Ausbildung und weist ihren Träger auch und vor allem als Angehörigen der ‚bewaffneten Macht‘ aus. Mittels Uniform löst der Staat ihren Träger aus dem sozialen Zusammenhang heraus und stellt ihn in ein neues Referenzsystem. Hierdurch soll er sich ‚mit Leib und Seele‘ einzig dem Staat als seinem ‚Dienstherren‘ verpflichtet fühlen.

⁴² Vgl. Allmeyer-Beck/Johann Christoph: „Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft“, in: Wundruszka, Adam/Urbanitsch, Peter (Hg.): *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Band V, Wien: Verlag Akademie der Wissenschaft, 1987, S. 86f.

⁴³ Vgl. Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S. 47.

⁴⁴ Seegers: *Der k.u.k. Soldat*, S. 190.

⁴⁵ Frevert, Ute: „Das Militär als ‚Schule der Männlichkeit‘. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert“, in: Dies. (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 170.

Gegenüber Außenstehenden können Militärangehörige mittels einheitlicher Berufskleidung gleichgerichtet und massiv auftreten.⁴⁶ Dennoch bieten Uniformen auch die Möglichkeit der Differenzierung. Durch die äußeren Kennzeichen oder Symbole wie Sterne, Schnüre, Embleme und Abzeichen bringt die Uniform hierarchische Unterschiede klar zur Geltung. Sie stellt eine Art symbolische Kommunikation dar. Die meisten Menschen verbinden mit Uniformen Autorität und Macht, deren Zurschaustellung durch den vestimentären Code unterstützt wird.

Als die Uniform für das Militär eingeführt wurde, war es ihre ureigene Aufgabe, die Armee als Institution des Staates zu kennzeichnen. Die ‚Obrigkeit‘ unterstrich in Aufmärschen und Paraden häufig ihre Macht im öffentlichen Raum, wobei die Anordnung der Uniformierten dabei ein „Ornament der Masse“ bildete. Es handelte sich dabei um eine „Periphrase für die Vorherrschaft des Militärs“, wodurch angezeigt wurde, dass sich das private und öffentliche Leben dem Militär unterzuordnen hatte.⁴⁷ Insbesondere bei ‚Paradezeremoniellen‘ kam dieser Aspekt der Uniformierung zum Tragen. Jakob Vogel spricht hier vom Ausdruck jener disziplinierten Männlichkeit, „die seit der Frühen Neuzeit als unentbehrliche Grundlage der Einsatzbereitschaft der Soldaten im Krieg betrachtet wurde.“⁴⁸

Die Uniform hob die Soldaten bereits aufgrund ihrer Farbigkeit von der Masse ab. Während die männliche Zivilkleidung seit dem frühen 19. Jahrhundert immer stärker zu dunklen, gedeckten Farben überging, blieben die Uniformen zunächst farbig. Die weiße Farbe der Waffenröcke der Infanterie war das klassische Charakteristikum der Habsburger Armee. Aufgrund der veränderten Kriegsführung und des Einsatzes von Handfeuerwaffen und der Artillerie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderten die Armeen die Farben ihrer Uniformen. Die Britische Armee führte bereits 1870 eine khakifarbene Felduniform ein.⁴⁹

Nach der verlorenen Schlacht bei Königgrätz im Jahr 1866 verschwand die bis dahin getragene ‚Tarnfarbe Weiß‘ endgültig aus der k.u.k. Armee und Blau wurde als neue Uniformfarbe eingeführt. Somit gab es „blaue Kappen, blaue Röcke,

⁴⁶ Vgl. Frevert, Ute: *Die kasernierte Nation: Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*, München: Beck 2001, S. 241.

⁴⁷ Vgl. Rieger, Markus: *Zauber der Montur. Zum Symbolgehalt der Uniform in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien: Braumüller 2009, S. 3.

⁴⁸ Vogel, Jakob: „Stramme Gardisten, temperamentvolle Tirailleurs und anmutige Damen. Geschlechterbilder im deutschen und französischen Kult der ‚Nation in Waffen‘“, in: Frevert, Ute (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 248.

⁴⁹ Vgl. Brändli, Sabina: „Von ‚schneidigen Offizieren‘ und ‚Militärcrinolinen‘. Aspekte symbolischer Männlichkeit am Beispiel preußischer und schweizerischer Uniformen des 19. Jahrhunderts“, in: Frevert, Ute (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 205.

blaue Blousen, blaue Hosen, sogar blaue Gamaschen; es war absolut unmöglich, blauer zu sein.“⁵⁰ Damit verlor die Uniform auch optisch das aristokratische Gepräge und wurde zusehends schlichter. In der unpraktisch weißen Farbe gab es nur mehr die Gala-Uniform der Generalität, die bei besonderen Anlässen und Veranstaltungen getragen wurde. Die farbliche Veränderung schränkte jedoch nicht ihren öffentlichen Erfolg ein, denn die Bewertung der Uniform „als a priori faszinationserregendes Moment war zu fest in der Vorstellung des Publikums verankert.“⁵¹ Die stark emotionalisierte Verbundenheit der Militärangehörigen mit ihren farbigen Uniformen erklärt auch, warum die mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs erfolgte Umstellung auf Tarnfarben hoch umstritten war und Stückwerk blieb.

Der bis dahin gepflegte ‚vestimentäre‘ Code ist daher prädestiniert für eine Verwendung in der Literatur, um eine Figur auf subtile Weise zu charakterisieren. Die Uniform nimmt aber innerhalb dieses ‚vestimentären‘ Zeichensystems eine Sonderstellung ein: „Das Zivile meint das Unterschiedliche und damit auch das Beliebige, Arbiträre, die Uniform das Bestimmte, Unverwechselbare.“⁵² Dennoch war gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Uniform nicht nur im Mikrokosmos Militär, sondern auch im zivilgesellschaftlichen Kontext von Relevanz. Fortan kleideten sich nicht nur Soldaten, sondern auch Angehörige anderer Berufsgruppen mittels Uniform. Die Beamten der staatlichen Post- und Bahnverwaltungen sind hierfür ein gutes Beispiel.⁵³ Mit dem Untergang der Monarchie im Jahr 1918 verlor die Uniform zwar an Glanz, blieb aber im öffentlichen Leben und darüber hinaus auch im Bewusstsein der Menschen weiter präsent,⁵⁴ denn:

„[...] historisierende Uniformen, zumindest zu feierlichen Anlässen, Fahnen, Abzeichen, Zeremonielle und bewusste Erinnerung an militärische Ereignisse insbesondere militärische Erfolge der jeweils eigenen Gruppe (Regiment, Division etc.) gehören zum kulturellen Allgemeingut fast aller Armeen. Je nach dem Grad der Integration der Streitkräfte in ihr jeweiliges gesellschaftliches Umfeld wird dabei auch die Entstehung spezifisch

⁵⁰ Jankowitsch, Regina Maria: *K & K Eitelkeiten: Mode und Uniformen unter Kaiser Franz Joseph*, Wien: Ueberreuter 1997, S. 68.

⁵¹ Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 13.

⁵² Rieger: *Zauber der Montur*, S. 13

⁵³ Vgl. Kurzel-Runtscheiner, Monica: „Vom ‚Mantelkleid‘ zu Staatsfrack und Waffenrock. Anfänge und Entwicklung der Ziviluniform in Österreich“, in: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/ Haas, Stefan (Hg.): *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation*, Stuttgart: Steiner 2006, S. 86f.

⁵⁴ Vgl. Rieger: *Zauber der Montur*, S. 2f.

militärischer, womöglich auch bewusst anti-zivilisatorischer Traditionen zu beobachten sein.“⁵⁵

So kann auch die beschriebene Uniform im literarischen Werk besondere Funktionen erfüllen.⁵⁶ Über „Uniformträger als Protagonisten“ würden sich Autoren in die „zeitgebundenen Diskurse ‚einschreiben‘ und zeittypische Themen verarbeiten“⁵⁷, schreibt Rieger. Vor allem militärische und politische Diskurse sind für die Verwendung des Uniformmotivs von besonderer Bedeutung, denn mittels einheitlicher Ausstattung kann nicht nur die Zugehörigkeit der Soldaten zu ihrem Territorium zum Ausdruck gebracht werden, sondern durch das „standardisierte äußere Erscheinungsbild“ kann auch eine „soziale Identität“ vermittelt werden.⁵⁸ Welchen hohen Stellenwert die Uniform zum damaligen Zeitpunkt hatte, zeigt ein Ausschnitt aus der Militär-Zeitung aus dem Jahr 1861:

„Sein Rock, der zweckmäßig ist, um in demselben Hunderte von Meilen zu Fuß oder zu Pferd zu machen, um darin zu schlafen und sich zu schlagen, kann wahrlich auch zu einer Landpartie nicht allzu unbequem sein. Der Rock, der schön genug ist, um darin vor seinen Kaiser und Herrn zu treten, ist es gewiss auch, um in jeder Gesellschaft zu erscheinen. In einer Zeit, in der sich so viele darin gefallen, ihr politisches Glaubensbekenntnis und ihre wirkliche oder eingebildete Nationalität durch den Rock zur Schau zu tragen, freut sich auch der Soldat, seinen Stand und hiermit seine Gesinnungen und Gefühle unerschütterlicher Treue und Anhänglichkeit an seinen obersten Kriegsherrn durch ein gemeinschaftliches und ausschließliches Anzeichen an den Tag zu legen. Dass der Offizier sich bei jeder Gelegenheit als solcher zu erkennen gibt, hat gewiss auch noch manche andere wichtige Vorteile, die die vielleicht hie und da einzeln auftretenden Nachtheile bei Weitem überwiegen.“⁵⁹

Uniformen sind ein Symbol für Männlichkeit und insbesondere der militärisch erzogene Mann macht sich seinen Körper untertan. Beherrscht und gerade war die Haltung des durch militärischen Drill und Turnen gestählten Männerkörpers. Während der Frauenkörper aus einzelnen erotischen Zonen zusammengesetzt schien, bestand der Männerkörper dank der Uniform aus einem Guss. Aufrecht,

⁵⁵ Heinemann, Winfried: „Militär und Tradition“, in: Gareis, Sven Bernhard/Klein, Klein (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 409.

⁵⁶ Vgl. Rieger: *Zauber der Montur*, S. 13.

⁵⁷ Ebenda, S. 7.

⁵⁸ Mentges, Gabriele: „Die Angst vor der Uniformität“, in: Mentges, Gabriele/Richard, Birgit (Hg.): *Schönheit der Uniform. Körper, Kleidung, Medien*, Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 19f.

⁵⁹ Jankowitsch: *K & K Eitelkeiten*, S. 62.

die Hacken zusammengeschlagen, stramm und groß stand der Soldat in der Welt.⁶⁰ Die militärische ‚Dressur‘ habe sich, Ute Frevert zufolge, dem Armeeeingehörigen so sehr eingeschrieben, „dass sie ihm auch im zivilen Leben nicht mehr abhanden kam.“ Im Ergebnis erkannten Außenstehende den ‚Gedienten‘ an seinem Körper: „an seinem Schritt, seiner Haltung, seiner Bewegungen.“⁶¹ Die Körperdressur unterstrich die ‚männlich-muskulösen Körperformen‘ und betonte die ‚strotzende Kraft‘ der Uniformträger. Die Schultern sollten athletisch breit sein und wurden, nach Bedarf, vom Schneider ausgepolstert. Beim Überrock verbreiterte sich die Entfernung zwischen den beiden Reihen der Knöpfe von unten nach oben, um die Illusion einer Wespentaille und gigantischen Schultern zu erzeugen.

So wurde durch die Uniform „Männlichkeit in Reinform [demonstriert], eine Männlichkeit, die durch perfekte Körperhaltung symbolisiert wurde und als ihr Wesenselement unbeugsame Willenskraft erwarten ließ.“⁶² Wegen der Betonung des männlichen Körpers liefert die Uniform „[i]n ihren Verweisen auf die Militärgeschichte und damit auf Körper, Geschlecht, Inszenierung, Ästhetik [...] bedeutungsgeladene Bilder.“⁶³ Das Ablegen der Uniform war hingegen mit dem Verlust von Würde und gesellschaftlichem Ansehen verbunden.

⁶⁰ Vgl. Brändli: *Von schneidigen Offizieren*, S. 223f.

⁶¹ Frevert: *Militär als ‚Schule der Männlichkeit‘*, S. 168.

⁶² Frevert: *Militär als ‚Schule der Männlichkeit‘*, S. 168.

⁶³ Mentges, Gabriele/Richard, Birgit: „Schönheit der Uniform. Zur kulturellen Dynamik von Uniformierungsprozessen“, in: Dies. (Hg.): *Schönheit der Uniform. Körper, Kleidung, Medien*, Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 11.

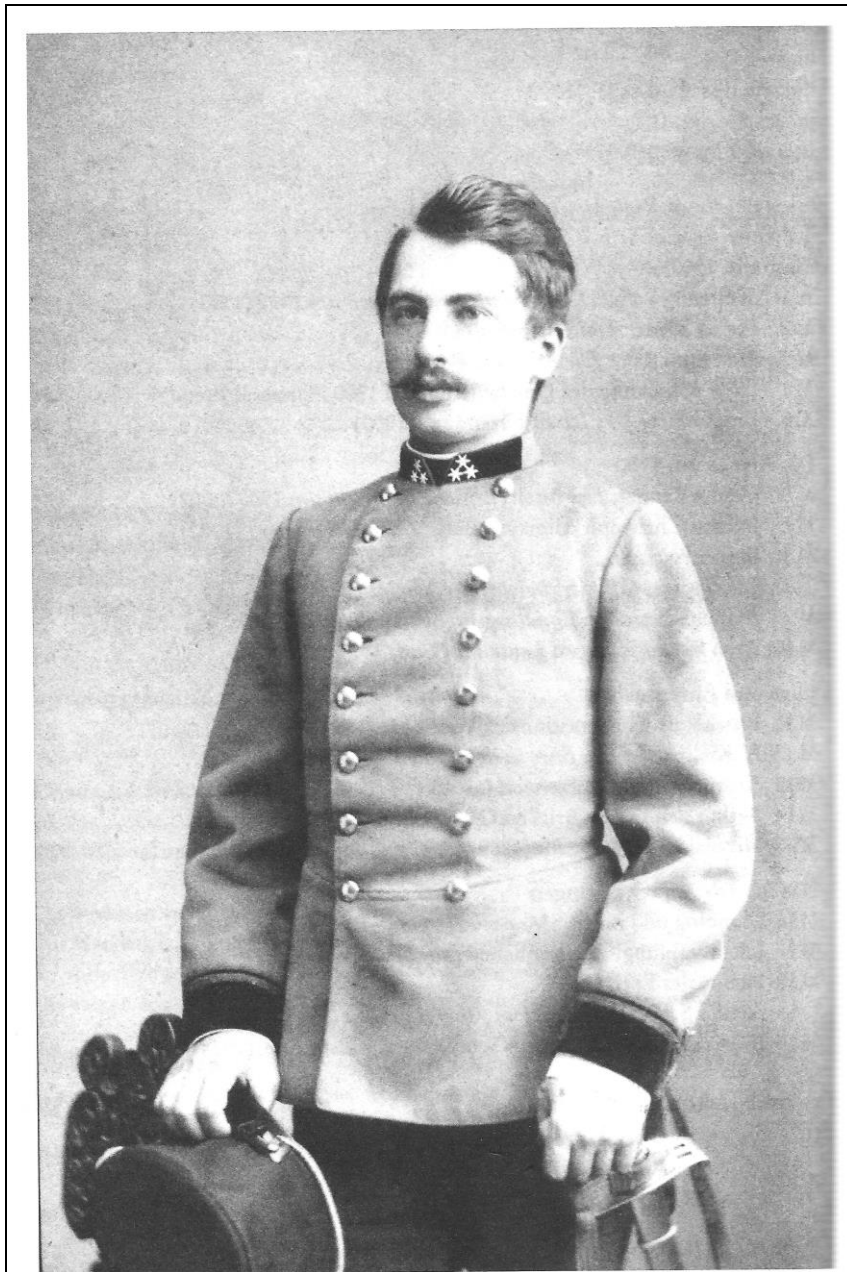


Abbildung 1 „Arthur Schnitzler als Einjährig-Freiwilliger (1882/83)“ (Quelle: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt's Monographien Nr. 235, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976.)

1.5. Theater und Militär

Das Theater und das Militär erfuhren als Institutionen des öffentlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine enorme Ausbreitung und Intensivierung, die auch die Wechselseitigkeit ihrer Beziehungen stärken musste. Diese erstreckten sich auf verschiedene Bereiche. Der aus heutiger Sicht erstaunlichste Bereich umfasste die personellen Bande, die zwischen beiden

Institutionen bestanden. Überraschend viele Offiziere haben Literatur produziert⁶⁴ und auch im zeitgenössischen Theaterbetrieb waren viele ehemalige Offiziere tätig, für deren Schaffen innerhalb des Bühnenbetriebs die im Militär angeeigneten Werthaltungen und Beurteilungsschemata weiterhin Bestand hatten. Als Beispiel sei hier nur auf das Wirken von Emmerich von Bukovics verwiesen, der zwischen 1890 und 1898 das Deutsche Volkstheater in Wien leitete und die Aufführung von Schnitzlers *Freiwild* aufgrund der dort thematisierten Duellproblematik ablehnte: „Bukovics, Deutsches Volkstheater, refüsiert es als alter Offizier“⁶⁵, notierte Schnitzler in seinem Tagebuch.

Nicht nur durch die ‚Erstürmung‘ der Bühnen durch Personal und Stoffe, sondern auch als Folge der sich ergebenden dekorativen Wirkungsmöglichkeiten entdeckte das Militär seinen öffentlichen Schauwert. Paraden und Aufmärsche, Platzkonzerte und Truppenabnahmen wurden auf der öffentlichen Bühne inszeniert und gerieten damit zum Gegenstand ‚patriotischer Adoration‘. Das theatralische Element dieser Inszenierungen wirkte durch die exakte Ausführung des Reglements nach Regieanweisung sowie durch die große Zahl der Mitwirkenden in der Kostümierung des Soldatenrocks.

Als staatstragende Macht auch in Friedenszeiten und wichtige Stütze der Monarchie sah sich das Militär mit der Situation konfrontiert, nicht nur im öffentlichen Leben präsent zu sein, sondern dieses auch entsprechend zu beeinflussen. Da die Theater um die Jahrhundertwende nicht nur wichtige Institutionen des öffentlichen Lebens, sondern auch Treffpunkte der führenden gesellschaftlichen Schichten sowie funktionstüchtige Orte der öffentlichen Meinungsbildung waren, konnte dem Militär das dortige Geschehen nicht gleich sein. Die schwierigen Umstände der Aufführung der Stücke Schnitzlers belegen exemplarisch diesen ‚Eingriff in die Bühnenkunst‘.⁶⁶

Charakteristisch für die zahlreichen Militärstücke auf deutschsprachigen Bühnen am Ende des 19. Jahrhunderts war eine Darstellung ‚militärischer Typen‘, die eindeutig an deren Status und Sozialprestige orientiert war. Während es dem Bürger dank Lessing und anderer Literaten des 18. Jahrhunderts im bürgerlichen

⁶⁴ Strelka zählt rund 233 schreibende Offiziere in der deutschsprachigen österreichischen Literatur. Sie stellten damit die drittgrößte soziale Autorengruppe der alten Monarchie dar. – Vgl. Strelka, Joseph P.: „Der Offizier in der österreichischen Literatur“, in: Ders. (Hg.): *Im Takte des Radetzkymarschs. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien u.a.: Peter Lang 1994, S. 171f.

⁶⁵ Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 94.

⁶⁶ Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit: Militärische Einflüsse auf sein Schaffen an ausgewählten Beispielen.

Trauerspiel gelungen war, dem komödiantischen ‚Hans Wurst‘ zu entkommen, blieb der gemeine Soldat als Bühnenfigur weiterhin meist auf die Rolle der komischen Figur beschränkt. Probleme des Soldatenstandes wurden hingegen auch im 19. Jahrhundert in der Figur des Offiziers beleuchtet. Ihm allein war ein standesbewusstes Erleben des soldatischen Ehrbegriffes in der Konfrontation mit zivilen Positionen vorbehalten.⁶⁷ Als Repräsentant der gesellschaftlichen Gruppe ‚Militär‘ erfuhr der Offizier deshalb auch in den zeitgenössischen Theaterstücken die meisten Spiegelungen, während der einfache Soldat in der Regel als Staffage fungierte und auf ein Schattendasein beschränkt blieb.

Auffällig ist, dass der Handlungsort der meisten Militärstücke des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht die Kaserne, der Exerzierplatz oder gar das Schlachtfeld ist. Auch Schnitzlers Werke machen hier keine Ausnahme, sondern bestätigen diese These. In der Regel dienten Orte des bürgerlichen Lebens als Schauplatz des Geschehens. Selten werden die Szenen deshalb militärisch bestimmt; ihre Hintergrundkulisse ist meist ein Salon, ein Restaurant, ein Park und ähnliche Orte bürgerlichen Lebens. Auch die Sprache der Theaterstücke korrespondiert hierzu. Die profunde Kenntnis der Soldatensprache konnte von vielen Autoren, vor allem jedoch bei einem Großteil des Publikums, nicht vorausgesetzt werden. Sie beschränkte sich meist auf die verklärende Erinnerung der Männer an ihre Dienstzeit sowie romantisierte Bilder in den Köpfen der anderen Theatergeher. Die Wirklichkeit des Militärs fand sich darin nur unzureichend abgebildet, weshalb die Autoren sich meist auf einige militärische Floskeln beschränkten.⁶⁸

⁶⁷ Vgl. Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 19.

⁶⁸ Ebenda, S. 95.

2. Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft als prägende Aspekte des Militärwesens der Jahrhundertwende

2.1. Ehrenkodex

Aufgrund seiner sozialen Abgeschlossenheit bot der Offiziersstand optimale Bedingungen für die Ausformung einer besonderen, korporativ normierten und individuell praktizierten Ehre. Der Ehrenkodex gewährleistete einerseits die korporative Gleichheit der Offiziere unabhängig von ihrem Dienstalter und jeweiligem Dienstgrad, andererseits stellte er die Binnenhomogenität des Standes sowie die damit verbundene Grenzziehung gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen her.⁶⁹ Dies bedeutet, dass die mittels Ehrenkodex vorgenommene gesellschaftliche Abgrenzung sich nicht primär an den herrschenden Gesellschaftsklassen, dem Adel und dem gehobenen Bürgertum, orientierte, sondern an der militärischen Führungsschicht.⁷⁰ Die im 19. Jahrhundert entstandenen Ehrengerichte als Institutionen, die sich professionell mit der Ehre der Offiziere beschäftigten, belegen das Interesse des Staats an der Aufrechterhaltung eines stringenten Ehrenkodex', aber auch an dessen notwendigen Abgrenzung gegenüber einer potentiell drohenden Archaisierung. Ein Offizier hatte die Pflicht, seine Ehre im Duell mit der Waffe zu verteidigen. Diese Ehre war keineswegs auf seine Person begrenzt, sondern umfasste gleichzeitig die Ehre des gesamten Standes. Dies galt jedoch nicht gegenüber dem gemeinen Soldaten, sondern lediglich im Bezug auf satisfaktionsfähige Mitglieder der Gesellschaft. Satisfaktionsfähig waren ausschließlich Angehörige der Oberschicht, zu der insbesondere Adelige, Akademiker und ranghohe Angehörige der Armee gehörten. Handwerker, Bauern, Kleingewerbetreibende hingegen waren nicht satisfaktionsfähig. Im Militär wurde die soziologische Trennung in zwei Hauptgruppen der militärischen Hierarchie – hier die Offiziere,

⁶⁹ Vgl. Frevert, Ute: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München: C.H. Beck 1991, S. 100.

⁷⁰ Vgl. Laermann, Klaus: „Zur Sozialgeschichte des Duells“, in: Laermann, Klaus/Janz, Rolf-Peter (Hg.): *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart: Metzler 1977, S. 131.

dort die Mannschaften - erst im 19. Jahrhundert endgültig zementiert. Die Fixierung einer nun unüberbrückbaren Abgrenzung zwischen den Rängen bewirkte, dass die militärische Ehre ausschließlich von den Offizieren verkörpert wurde. Faktisch wurde hierdurch dem Offizierskorps die Macht zugesprochen, die Grenzen der ‚guten Gesellschaft‘ zu definieren, denn er entschied letztendlich über die Teilnahmeberechtigung am Duell als entscheidendem Zugehörigkeitskriterium der führenden Gesellschaftsschicht. Mit dem Kriterium der Satisfaktionsfähigkeit verteidigte er seine soziale Exklusivität.

Das Bürgertum räumte dem Militär in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen breiten gesellschaftlichen Freiraum ein und begünstigte hierdurch eine Entwicklung, die das Offizierswesen vom Stand zu einer Kaste werden ließ. Dies hatte auch Folgen für den Ehrbegriff. Die individuelle Ehre wurde zu einer Standesehre verformt und die „Tugend der persönlichen Tapferkeit“ wurde „zur Tugend der unbedingten Anpassung an ständische Bedingungen degradiert.“⁷¹ Begünstigt wurde diese Entwicklung ferner durch die zunehmende Institutionalisierung des Militärs sowie die damit verbundene Steigerung des militärischen Selbstwertgefühls.

Für den Fall, dass nun ein Offizier auf die Beleidigung eines Zivilisten zu reagieren hatte, sah der Ehrenkodex die Ehrennotwehr vor. Das bedeutete in der Praxis, dass der vermeintlich Beleidigte mit dem Säbel in der Hand auf den unbewaffneten Beleidiger losgehen konnte. Paragraph 114 des österreichisch-ungarischen Militärstrafgesetzbuches aus dem Jahr 1855 gestattete diese militärische Selbsthilfe als Ehrennotwehr.⁷² Voraussetzung war jedoch, dass es sich um eine echte Notwehrreaktion handelte und der Griff zum Säbel augenblicklich erfolgte. Eine weitere Bedingung war, dass die Ehrenkränkung rechtswidrig geschehen sein musste. Dieser Tatbestand war beispielsweise nicht erfüllt, wenn ein Offizier die Ehrenbeleidigung selbst schuldhaft provoziert hatte. Tötete der Offizier seinen Gegner durch die angewendete Waffengewalt, handelte es sich nach bürgerlichem Recht um Totschlag und der Offizier hatte mit einer Bestrafung zu rechnen. Tatsächlich zeigte die Praxis jedoch, dass diese Vorfälle juristisch häufig als Kavaliersdelikte anerkannt wurden und eine angemessene

⁷¹ Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 20.

⁷² Vgl. Behringer, Margret/Gross, Renate: *EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell*. Arthur Schnitzler. *Lieutenant Gustl*, Paderborn u.a.: Schoeningh 2009, S. 129.

strafrechtliche Verfolgung nach Maßstäben der Gegenwart nicht zu befürchten war.⁷³

In der österreichischen Gesellschaft des Fin de siècle wurde die Ehre des Offiziers als wichtiger erachtet als die eines Zivilisten, da Offiziere einem privilegierten Stand angehörten. Eine verletzte Ehre konnte mit dem Duell wiederhergestellt werden. Wenn das Duell aufgrund unterlassener Forderung oder der Nichtannahme der Forderung nicht stattfand, so wurde derjenige, der das Duell verhindert hatte, der öffentlichen Schmach und Schande preisgegeben. Offiziere verloren nach kaiserlicher Vorschrift deshalb ihr Offizierspatent.⁷⁴ Bereits relativ unbedeutende Bemerkungen oder Blicke konnten als Beleidigungen verstanden werden und reichten aus, um das Duellritual in Gang zu setzen. Wie allumfassend dieser Kodex in Bezug auf das vermeintliche Ehrverhalten war, zeigt eine Stelle in Schnitzlers *Freiwild*. Paul Rönning, der einem Oberst eine Ohrfeige verpasst, nimmt die Duellforderung des Oberst' nicht an, obwohl dieser seine Ehre nur mit ausgeführtem Duell wiederherstellen kann. Ein Freund Rönning, Dr. Albert Wellner, will Rönning klarmachen, dass er sich über den Ehrenkodex nicht hinwegsetzen könne:

„Wir haben ja gottlob was viel Besseres, den Codex [...]. Und nach dem hast du einen Gentleman beleidigt, durch Schlag beleidigt, also nach dritter Art, bitte! – ergo mußt du dich schlagen, wenn du ein Gentleman bist [...]. Wir leben nun einmal innerhalb eines Kreises, in dem diese Anschauungen maßgeben sind [...]. Wir haben doch einen Codex, Gott sei Dank, da steht alles drin [...]. Wir sind Männer, mein Lieber; und darum müssen wir mit unserem Blute eintreten für das, was wir sagen und tun.“⁷⁵

Für Seegers ist dies ein Indiz dafür, das nicht nur sämtliche soldatischen Normen im Ehrenkodex verkörpert wurden, sondern dass dieser Mechanismus „eine einfachere Ordnung der Dinge jenseits einer überfordernden Wirklichkeit übernimmt“, womit das Individuum „einer Individualisierung [...] aus dem Wege geht“ und so von einer „individuellen Identitätsfindung befreit [wird].“⁷⁶ Für den Offizier diene der Ehrenkodex der sozialen Abgrenzung, „da über die Standesehre und die an sie gekoppelte Satisfaktionsfähigkeit die eigene Position

⁷³ Vgl. Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, S. 313.

⁷⁴ Vgl. Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S. 48.

⁷⁵ Schnitzler, Arthur: *Das dramatische Werk in chronologischer Ordnung, 2. Freiwild: Dramen 1892-1896*, Frankfurt am Main 1994, S. 222.

⁷⁶ Seegers: *Der k.u.k. Soldat*, S. 11.

bestimmt und nach unten abgegrenzt werden konnte.“⁷⁷ Dass jedoch in Wahrheit gerade Offiziere oft keinen Ehranspruch für sich erheben konnten, hält Elisabeth Madlener wie folgt fest:

„Wenn Duellanten über den Ehrenkodex die Grenze der ‚guten Gesellschaft‘ zu bestimmen versuchten, so orientierte diese sich nicht in erster Linie an der sozialen Differenzierung von Adel und Bürgertum, sondern wurde von der ehrlosesten aller Eliten, der militärischen, bestimmt, die ‚unter Gleichen‘ direkte Gewalt monopolisierte.“⁷⁸

2.2. Duellwesen und Duellzwang

Offiziere verfügten mittels Duellwesen über ein ausdrucksstarkes Ehrenzeichen, welches sie auch gegen zunehmende zivilgesellschaftliche Kritik, die sich ab der Jahrhundertwende regte, vehement verteidigten. In seinem Werk *Das Duell und die Sonderrolle des Militärs* beschreibt Peter Dieners die Duellkultur der Offiziere als „ein wesentliches Element militärisch-adeliger Mentalität im 19. Jahrhundert.“⁷⁹ Legitimiert wurde sie einerseits durch den Verweis auf Tradition adelig-militärischer Ehrenwahrung, andererseits durch den kausalen Zusammenhang des Duells und des soldatischen Berufs, der sich letztendlich an der Ausübung physischer Gewalt festmachen lässt.

In Österreich wurde das Duellwesen für die k.u.k. Monarchie nach der Niederlage gegen die Preußen in der Schlacht von Königgrätz im Jahr 1866 als ein wichtiges Instrument gestärkt, das helfen sollte, die Moral des Offizierskorps zu stärken und sein Ansehen gegenüber Zivilisten zu sichern:⁸⁰

„If a man did not defend his personal honor, he was no longer considered an honorable man by Austrian social and military standards. [...] Honorable Austrians at the turn of the century valued the honor code no less highly than their forefathers. The value they placed on a man's honor was just as great; the rules concerning their honor code were just as stringent.“⁸¹

⁷⁷ Ebenda, S. 12.

⁷⁸ Madlener, Elisabeth: „Die Duellfrage ist in ihrem Kern eine Sexualfrage“, in: Pircher, Wolfgang (Hg.): *Debüt eines Jahrhunderts. Essays zur Wiener Moderne*, Wien: Falter 1985, S. 174.

⁷⁹ Dieners, Peter: *Das Duell und die Sonderrolle des Militärs. Zur preußisch-deutschen Entwicklung von Militär- und Zivilgewalt im 19. Jahrhundert*, (Orig. Diss.), Berlin: Duncker & Humblot 1992, S. 58.

⁸⁰ Vgl. Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S. 49.

⁸¹ Keiser: *Deadly Dishonor. The Duel and the Honor Code in the Works of Arthur Schnitzler*, S. 16.

Duellisten wurden in der österreichisch-ungarischen Monarchie des Fin de siècle nur in den seltensten Fällen bestraft.⁸² Die monarchische Staatsverfassung hat das Duell nicht nur toleriert und geschützt, sondern autoritativ eingefordert, um die Sonderstellung des Militärs sowie seine besondere Loyalitätsverpflichtung zur obersten Staatsgewalt zu unterstreichen.⁸³ Die Verweigerung hatte schmachvolle Folgen für den Offizier, denn „die Offiziere, die des Kaisers Rock trugen [...] wurden bis zu ihrem Tode degradiert, wenn sie ein Duell verweigerten.“⁸⁴ Tatsächlich stellte das Duell ein Aggressionsventil in Friedenszeit dar und fungierte ebenso als Instrument der Aufrechterhaltung der soldatischen Tapferkeit: „In essence, the duel represented a peacetime alternative to war.“⁸⁵

Eine erfolgte Ehrverletzung galt nicht nur dem Individuum, sondern der gesamten Korporation, der er angehörte. Gerechtfertigt wurde der Duellzwang deshalb auch mit der Pflicht, die Ehre der gesamten Organisation zu verteidigen. Zeitgenössisch heißt es, es liege „im Wesen der militärischen Standesehre, dass die Verletzung derselben an einem Standesgenossen nicht bloß die Ehre des Einzelnen, sondern auch jene der Genossenschaft berühre.“⁸⁶ Dies habe umso mehr gegolten, als das ‚Kleid des Offiziers‘ das Kleid seines obersten Kriegsherrn sei, dem man so wenig wie einem seiner höheren Gefolgsleute zumuten könne, im Falle einer Ehrverletzung, auf das Urteil eines Strafgerichts zu warten und deshalb die Ehre jederzeit mit der blanken Waffe verteidigt werden müsse.⁸⁷

Nach 1900 begann das Duell an Sozialprestige und vor allem an gesellschaftlicher Akzeptanz zu verlieren und es entstand sogar eine regelrechte Antiduellbewegung.⁸⁸ Diese Bewegung wurde auch durch spektakuläre Fälle von Duellverweigerung sowie durch Duelle mit tödlichem Ausgang beflügelt. Selbst

⁸² Vgl. Roberts: *The Code of Honor in fin-de-siècle Austria: Arthur Schnitzler's Rejection of the 'Duellzwang'*, S. 27.

⁸³ Vgl. Frevert: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, S. 119.

⁸⁴ Heer, Friedrich: *Land im Strom der Zeiten. Österreich gestern, heute, morgen*, Wien u.a.: Herold 1958, S. 306.

⁸⁵ Roberts: *The Code of Honor in fin-de-siècle Austria: Arthur Schnitzler's Rejection of the 'Duellzwang'*, 28.

⁸⁶ Seidel, Josef Edler von: *Der Zweikampf und dessen Beurtheilung in der österr. und preußischen Armee. Kritische Vergleichung der einschlägigen Normen mit den Grundzügen für Verfahren vor den einheimischen Ehrengerichten bei Ehrensachen zwischen Offizieren und für die Behandlung des Duells*, Laibach 1896, S. 6, zit. n.: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977, S.143.

⁸⁷ Vgl. Ristow, Gustav: *Ehrenkodex*, Wien 1909, S. 29, zit. n.: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977, S.143.

⁸⁸ Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891-1970*, S.155.

einige Hocharistokraten äußerten sich nun skeptisch gegenüber dem vermeintlichen Satisfaktionszwang der Offiziere und stützten sich dabei vor allem auf katholische Glaubensüberzeugungen. Für das auf Rechtsgleichheit sowie gleichberechtigte politische Partizipation bedachte Bürgertum war die mit Ehrenkodex und Duellzwang verbundene Sonderstellung höherer Militärangehöriger zunehmend ein Ärgernis und dessen Protektion von oben eine Provokation. Auf diesen Drang zugunsten einer staatsbürgerlichen Nivellierung musste die Politik reagieren. Im Jahr 1911 wurde von Kaiser Franz Josef schließlich ein Dekret erlassen, das besagte, dass es für Offiziere nicht mehr zwingend nötig sei, Duellherausforderungen anzunehmen.⁸⁹ In den Jahren des Ersten Weltkriegs waren Duelle stark reglementiert und im November 1917 erließ der junge, sich dem Katholizismus offen zugewandt gebende Kaiser Karl I einen endgültigen Armee- und Flottenbefehl, wonach den Angehörigen des Militärs bewaffnete Zweikämpfe verboten wurden.⁹⁰

2.3. Spieleidenschaft

Soldaten hatten in Friedenszeiten reichliche Mußestunden, konnten diese Freizeit aber schwer nutzen, da sie durch ihren niedrigen Sold⁹¹ zur äußersten Sparsamkeit gezwungen waren. Die Verpflichtung zu einer standesgemäßen Lebensweise überstieg jedoch die finanziellen Möglichkeiten vieler Angehöriger des Offizierskorps. Im 19. Jahrhundert war der Offizier beispielsweise verpflichtet, die Kosten für die teure Uniform selbst zu tragen. Die Pflege des äußeren Erscheinungsbildes wurde deshalb spätestens in der Leutnantszeit eine, im Verhältnis zum Sold, kostspielige Angelegenheit. Ein standesgemäßes Leben, das die Teilnahme an diversen gesellschaftlichen Veranstaltungen beinhaltete, bedeutete ebenfalls einen erheblichen finanziellen Aufwand. Deshalb wurden viele

⁸⁹ Vgl. Johnston: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, S. 54.

⁹⁰ Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 155.

⁹¹ In diesem Zusammenhang hält Schmidt-Brentano fest: „Soldaten haben stets und überall zu jenen Berufsgruppen gehört, deren materielle Lage in einem unbefriedigenden Verhältnisse [sic!] zu der von ihnen verlangten Arbeitsleistung stand, weshalb das diesen Berufen zukommende besondere Standesethos und gesellschaftliche Renommée zum Ausgleich für diesen Nachteil eine absolute Notwendigkeit darstellte, um den Staatsdiener bei gutem Willen zu erhalten.“ – Schmidt-Brentano, Antonio: *Die Armee in Österreich. Militär, Staat und Gesellschaft 1848-1867*, Boppard am Rhein: Harald Boldt 1975, S. 400

Soldaten (v. a. in den oberen Rängen, da diese von der standesgemäßen Teilhabe an gesellschaftlichen Verpflichtungen eher betroffen waren) in eine verhängnisvolle Schuldenfalle getrieben.⁹² Nicht zuletzt aus diesem Grund gaben sich Offiziere immer wieder dem Glücksspiel hin. Dies war vor allem auf dem Land der Fall, denn in Wien konnte man viele öffentliche Veranstaltungen besuchen, während es in der Provinz und an den Grenzen des Reiches recht langweilig sein konnte: „Umso wichtiger waren dann Spiel, Frauen und Pferde als Quellen der Unterhaltung und des Vergnügens.“⁹³

Aus psychologischer Sicht könnte man weitere Gründe finden, weshalb sich so viele Offiziere dem Glücksspiel hingaben, denn mit jedem Spiel wird eine neue Wirklichkeit geschaffen und es entsteht eine „vorübergehende Entlastung vom Druck der Realität.“⁹⁴ Verschiedene Wettkampfs Spiele, Unterhaltungs- und Geschicklichkeitsspiele bieten eine gewisse Entspannung und dienen dem Zeitvertreib. Beim Glücksspiel hingegen „handelt es sich um einen symbolischen Kampf um konkrete Vermögensvorteile, der über die bloß symbolische Gratifikation von Unterhaltungs-, Geschicklichkeits- und Wettkampfspielen hinausgeht.“⁹⁵ Gewinne und Verluste müssen beim Glücksspiel in der Regel in konkreten Geldbeträgen ausgezahlt werden, wobei sich die „eingesetzten und (v)erspielten Geldbeträge mit jedem Spiel ändern, dass sich also Gewinne und Verluste sehr rasch ineinander verkehren können.“⁹⁶ Ein wesentliches Merkmal des Glücksspiels ist das allein ausschlaggebende Zufallsprinzip. Glücksspiele virtualisieren Zufälle. Dennoch vermittelt das Glücksspiel den Spielern die Illusion, selbst Entscheidungen treffen zu können, während sie sich häufig in der Wirklichkeit Entscheidungen entziehen. Vielen gewohnheitsmäßigen Spielern gelingt es, im Spiel die Krise, in der sie stecken, zu vergessen, weil sie sich während des Glücksspiels einer künstlich geschaffenen Dauerkrise aussetzen. Für diese Menschen ist jeder Einsatz im Glücksspiel „eine Frage an das Schicksal“⁹⁷ In der Regel wollen Menschen, die der Spielleidenschaft verfallen sind, mehr als bloße Unterhaltung. Sie müssen gewinnen, und wenn sie gewinnen, dann müssen

⁹² Vgl. Rogg, Matthias: „Der Soldatenberuf in historischer Perspektive“, in: Gareis, Sven Bernhard/Klein, Paul (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 405.

⁹³ Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, S. 47.

⁹⁴ Laermann, Klaus: „Spiel im Morgengrauen“, in: Farese, Giuseppe (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 13, Bern, u.a.: Peter Lang 1985, S. 187.

⁹⁵ Ebenda, S. 187.

⁹⁶ Laermann: *Spiel im Morgengrauen*, S. 188.

⁹⁷ Laermann: *Spiel im Morgengrauen*, S. 188.

sie noch mehr gewinnen. Bei Misserfolg wird weitergespielt, in der Hoffnung, das Verlorene zurückzugewinnen. „No matter what the outcome is, he [the gambler] feels compelled to continue the game.“⁹⁸ Das Glücksspiel ist eng mit dem Ehrenkodex verbunden, denn Spielschulden waren Ehrenschnulden und hatten innerhalb von vierundzwanzig Stunden beglichen zu werden.⁹⁹

⁹⁸ Tax, Petrus W./Lawson, Richard: *Arthur Schnitzler and His Age. Intellectual and Artistic Currents*, Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann 1984, S. 92.

⁹⁹ Vgl. dazu v.a. Willi Kasdas Dilemma, in das Konsul Schnabel ihn bewusst treibt, da er betont, Spielschnulden seien Ehrenschnulden. Schnabel besteht darauf, die immense Summe von 11.000 Gulden (in etwa zwei Jahresgehälter) innerhalb von vierundzwanzig Stunden zu erhalten.

3. Arthur Schnitzler und die Armee

3.1. Biographisches

Bereits im ersten Kapitel vorliegender Arbeit ist im Abschnitt ‚Militär und Theater‘ auf die engen personalen Verbindungen zwischen beiden Institutionen hingewiesen worden. Dies gilt nicht nur für eine Vielzahl von Theaternachemern, sondern auch für einige Autoren, die militärische Themen in das Zentrum ihrer Werke rückten. Beispielhaft sei hier nur Gustav von Moser erwähnt, der als einer der erfolgreichsten Autoren der Jahrhundertwende mit Militärparodien und –schwänken, u.a. *Der Veilchenfresser* und *Krieg im Frieden*, große Erfolge feiern konnte. Allein in Wien erlebte letzteres Stück zwischen 1880 und 1914 insgesamt einhundertfünfundzwanzig Aufführungen und auch der *Veilchenfresser* brachte es auf sechshundsechzig Aufführungen allein am Burgtheater.¹⁰⁰ Moser, als Sohn eines Majors geboren und im Berliner Kadettenkorps für die Militärlaufbahn erzogen, quittierte 1856 seinen Dienst und entdeckte bald danach seine Leidenschaft fürs Theater Stücke zu schreiben. Er konnte also auf eigene Erfahrungen als Offizier zurückgreifen. Auch Arthur Schnitzler kannte das militärische Metier aus eigener Anschauung und ließ persönliche Erfahrungen in sein literarisches Werk einfließen.

Bei der Durchsicht der Werke Arthur Schnitzlers und einem Blick auf dessen Biographie lässt sich eine interessante Parallelität von Leben und Werk, Realität und Fiktion feststellen. Dies gibt Anlass zu der These, dass das literarische Werk in wesentlichen Teilen eine Verarbeitung realer Erfahrungen und Erlebnisse darstellt, denn Schnitzler „brachte auf die Bühne, was er selbst erfahren hatte, ging aber gleichzeitig mit sich selbst kritisch ins Gericht.“¹⁰¹ In einigen Fällen identifizierte sich der Autor sogar explizit mit seinen fiktiven Charakteren¹⁰² und fühlte, wie er selbst in einem Brief bekannte, den „Zwang des Schriftstellers: das, worüber man nachdenkt und was man erfahren, so klar wie möglich in Worte zu

¹⁰⁰ Vgl. Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 117ff., insbesondere S. 121.

¹⁰¹ Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 151.

¹⁰² Vgl. Tarnowski-Seidel, Heide: *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis. Eine produktionsästhetische Untersuchung*, München: Fink 1983, S. 78f..

fassen.“¹⁰³ Im Hinblick auf die Verbindung Schnitzlers zur Armee lohnt es sich deshalb, diesen biographischen Spuren nachzugehen, um seine persönliche Haltung zu den hier thematisierten Aspekten ‚Ehrenkodex, Duellzwang und Spieleidenschaft‘ herauszufiltern.

Am 1. Oktober 1882 trat Arthur Schnitzler im Garnisonsspital Nr. 1 in Wien seinen Dienst als Einjährig-Freiwilliger an. Die Tagebuchaufzeichnungen jener Tage zeigen eine tiefe persönliche Krise. Bitter stießen ihm beispielsweise die Versuche auf, ihn und andere jüdische Militärärzte zu schikanieren. Bereits in seiner Zeit als Medizinstudent hatte er die Diskriminierung jüdischer Bürger erfahren müssen: Jüdische Studenten waren in Wien vom Duell als Ritual männlicher Selbstbehauptung als eine Folge des 1896 gefassten *Waidhofer Beschlusses* der christlichen Burschenschaften ausgeschlossen worden. Deutschnationale Studentenverbände in Österreich-Ungarn hatten darin jüdischen Studenten pauschal jegliche Ehre und damit Satisfaktionsfähigkeit abgesprochen und diese somit von der Duellpraxis ausgeschlossen.¹⁰⁴

Schnitzler beklagte aber auch die mangelnde geistige Förderung, die durch die Art der Lebensführung in der k.u.k. Armee zustande kam. In seiner Autobiografie *Jugend in Wien* beschreibt er die Selbstentfremdung, die für ihn zur Bedrohung zu werden scheint und ihm auch den Zugang zu einer eigenen Identität zu versperren drohte:

„Gar oft seit diesen Tagen, auf der Fahrt über dunkle Lebensfluten, war ich versucht, das Senkblei oder gar den Anker auszuwerfen – ohne dass mir Gewissheit wurde, ob er auf den Grund meines Wesens gegriffen, sich in eine trügerische Sandbank eingegraben oder gar nur in rätselvolles Pflanzenschlingwerk verstrickt hatte.“¹⁰⁵

Dennoch verleugnet Schnitzler einen gewissen Einfluss auf seine Person durch die Armee nicht. Er scheint insbesondere dem viel beschworenen ‚Zauber der Montur‘ zu erliegen: „Kaum war ich in die Uniform geschlüpft [...], fing ich bewusster an, auf das auszugehen, was man mit einem allzu heroischen Wort

¹⁰³ Schnitzler in einem Brief an Olga Gussmann vom 19.10.1900, zit. n.: Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 80.

¹⁰⁴ Vgl. Nickl, Therese/Schnitzler, Heinrich (Hg.): *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Wien u.a.: Fritz Molden 1968, S. 152f.

¹⁰⁵ Nickl/Schnitzler: *Jugend in Wien*, S. 192.

Eroberungen zu nennen pflegt.“¹⁰⁶. Dennoch sieht Schnitzler die Veränderungen, die er nach Anziehen der Uniform durchläuft, sehr selbstkritisch:

„[S]o machte ich in der neuen Tracht immerhin eine leidliche Figur, wie ich denn eigentlich erst von jetzt an eine Sorgfalt auf mein Äußeres zu verwenden begann, die zeitweise sogar in eine leichte Stutzerhaftigkeit auszuarten Neigung zeigte.“¹⁰⁷

In Schnitzlers autobiographischen Notizen ist im Bezug auf seine äußere Erscheinung, der er in seinem Freiwilligenjahr gesteigerte Aufmerksamkeit schenkte, zu lesen:

„Der Snob in mir erwacht und entwickelt sich aufs lächerlichste. Freude, im Fiaker zu fahren und darin gesehen zu werden. [...] Ich wechsle meinen Schneider, trage keine weichen Hüte mehr. Gehe zu Stehkrägen über. [...] Ehrgeiz, elegant zu werden.“¹⁰⁸

Vor dem Einjährig-Freiwilligenjahr hatte Schnitzler nur wenig für das Militärische übrig und durch seine Erfahrungen verschärften sich alle vorhandenen Abneigungen und Ressentiments. Diese negative Einstellung zur Armee hat sich auch in seinen Werken manifestiert. So wendet sich Schnitzlers schriftstellerische Tätigkeit mit dem Drama *Freiwild* im Jahr 1893 der Darstellung der Armee zu. Auch in seinen späteren Werken sind Offiziere immer wieder augenfällig präsent. In der Sekundärliteratur wird festgehalten, dass Schnitzler sich weniger gegen die Praxis des Duells selbst, als vielmehr gegen den Duellzwang ausgesprochen habe.¹⁰⁹ Er richtete sich nicht ausdrücklich gegen das Duell unter Offizieren und gab zu Bedenken, dass schließlich jeder, der diesen Karriereweg eingeschlagen habe, wisse, worauf er sich dabei eingelassen habe. Kritikwürdig fand Schnitzler vielmehr den Druck der öffentlichen Meinung, die militärische und feudale Prinzipien einfach übernehme. Eine derartige Militarisierung des Zivilen hielt Schnitzler für unzulässig.¹¹⁰ Diese Sichtweise vieler Literaturwissenschaftler ist in der Regel auf einen Text gestützt, der in Schnitzlers Nachlass zu finden ist. Aus

¹⁰⁶ Gaugele, Elke: „Uni-formen des Begehrens, Uniformen, Fetischismus und die textile Konstruktion moderner Genderidentitäten“, in: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hg.): *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation*, Stuttgart: Steiner 2006, S. 273.

¹⁰⁷ Nickl/Schnitzler: *Jugend in Wien*, S. 141.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 326.

¹⁰⁹ Vgl. Laermann: *Zur Sozialgeschichte des Duells*, S. 138.

¹¹⁰ Vgl. Seegers: *Der k.u.k.-Soldat*, S. 17.

diesem geht hervor, dass der Schriftsteller gegen die Duellpraxis selbst nichts einzuwenden hatte:

„Es ist also nicht nur töricht, sondern sogar unverträglich mit dem Recht der Selbstbestimmung zwei Individuen, deren Beziehungen sich dahin entwickelt haben, daß sie das unabweisbare Bedürfnis empfinden, sich mit den Waffen in der Hand gegenüberzustehen oder einer den anderen zu töten, an der Ausführung dieses Vorsatzes zu hindern. Gegen Duellanten also, die sich freiwillig gestellt und solche, die den Gegner nicht in irgendeiner Art zum Duelle gezwungen haben, dürfte von staatswegen niemals etwas unternommen werden, selbst wenn das Duell einen unglücklichen Ausgang hatte. [...] Hier erst setzt die Frage ein; nicht um das Duell, sondern um den Duellzwang handelt es sich. Und zwar nicht um den augenfälligen Zwang, gegen den einzuschreiten eine verhältnismäßig einfache Sache wäre, sondern um die vielfachen Formen des uneingestanden, unaufrichtigen, gefährlichen Zwanges, der in unseren gesellschaftlichen Zuständen begründet ist.“¹¹¹

Schnitzler war der Ansicht, dass das Duell – so wie der Krieg - aus einer Fehlinterpretation des Ehrbegriffes entstanden war. Er stellte sich vor allem gegen den Duellzwang im Zusammenhang mit der damaligen Anschauung, dass Leute als feig gelten müssen, die eine Duellforderung ablehnen.¹¹²

Dies tat er auch in eigenem Interesse. Bereits 1889 konnte er ein Duell mit Mühe und Not ausschlagen, welches wegen eines kleinlichen Vorfalls drohte.¹¹³

Rückblickend war er zu diesem Zeitpunkt jedoch noch sehr den Konventionen verhaftet und zweifelte an seiner Entscheidung:

„[...] Ich wurde doch geraume Zeit das Gefühl nicht los, dass ich eigentlich zu größerer Schneidigkeit verpflichtet gewesen wäre. Und vor einem Offiziersehrenrat hätte es mir wohl passieren können, dass ich meine Charge um einige Jahre früher verloren hätte, als es mir im Buche des Schicksals vorgezeichnet stand.“¹¹⁴

In seinen Tagebuchaufzeichnungen, aber auch in seinen Werken (allen voran *Freiwild*), brach Schnitzler daher eine Lanze für jene Männer, „who refuse to allow their lives or the terms of their honor to be dictated by social or military rules.“¹¹⁵

¹¹¹ Polt-Heinzl, Evelyn (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 78.

¹¹² Vgl. Roberts: *The Code of Honor in fin-de-siècle Austria. Arthur Schnitzler's Rejection of the 'Duellzwang'*, S. 37.

¹¹³ Vgl. Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 42.

¹¹⁴ Nickl/Schnitzler: *Jugend in Wien*, S. 315.

¹¹⁵ Keiser: *Deadly Dishonor. The Duel and the Honor Code in the Works of Arthur Schnitzler*, S. 55f.

3.2. Schnitzlers Hang zum Spiel

Bei dem jungen Schnitzler brach unmittelbar nach seiner Beendigung des einjährigen Freiwilligendienstes eine Leidenschaft aus, der bereits sein Großvater anheimgefallen war. Im Kaffeehaus und im privaten Kreis spielte er Karten, Domino und Billard und verlor bisweilen größere Summen. Renate Wagner berichtet, dass ihn die Spielleidenschaft gepackt habe und er die Idee hatte, das große Geld beim Spielen zu gewinnen. Schnitzler gewann allerdings nur relativ selten.¹¹⁶

Aus Schnitzlers Aufzeichnungen, die er während des Freiwilligenjahres machte, geht hervor, dass das Spiel für ihn offenbar als willkommene Ablenkung diene. So berichtet er über einen der vielen Rennbahnbesuche folgendes:

„Es war [...] diese ganz wunderbare Atmosphäre von Leichtigkeit, Eleganz und Spiel, die meinen Sinnen schmeichelte. [...] wahrhaft köstlich und geheimnisvoll waren die Minuten [...] in denen die Landschaft [...] gleichsam zur Kulisse eines wunderbaren Schauspiels wurde, [...] und man mit wanderndem Operngucker klopfenden Herzens das Rennen verfolgte, - unter den dahingaloppierenden Pferden immer das eine im Aug, auf das man sein Geld, ach, manchmal seinen letzten Gulden gewagt hatte. [...] [S]chlimm war es nur, wenn man eben den Rest seines Vermögens hingeopfert, noch dazu für eine Angelegenheit, die einem eigentlich selbst von Anfang an recht dubios erschienen war.“¹¹⁷

Schnitzler hoffte, wie viele seiner Kameraden, auf einen lukrativen Gewinn, mit dem er eine Aufwertung seines Lebensstils erzielen konnte:

„Und das Geld bedeutete Havannazigarren und ein Souper bei Leidinger und einen Fiaker, einen Orchestersitz im Wiedner Theater erste Reihe und eine köstliche Krawatte und – vor allem den Fond für das nächste Mal. Das blieb das Wichtigste.“¹¹⁸

In einer Tagebuchnotiz Mitte 1895 ging er bereits auf Distanz und vermerkte „Nun aber Schluss damit!“¹¹⁹ Allerdings dürfte Schnitzler erst bei einem späteren Besuch in Monte Carlo von seiner Spielsucht weitgehend geheilt gewesen sein,

¹¹⁶ Vgl. Wagner, Renate: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*, Wien: Amalthea Verlag 2006, S. 43.

¹¹⁷ Nickl/Schnitzler: *Jugend in Wien*, S. 160f.

¹¹⁸ Nickl/Schnitzler: *Jugend in Wien*, S. 163.

¹¹⁹ Kaiser, Erich: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, München: Oldenbourg 1997, S. 69.

denn in einem Brief vom 27. 3. 1901 an Olga Gussmann, seine spätere Ehefrau, verurteilte er die Spielleidenschaft aufs Schärfste und schrieb: „Es ist das einzige absolut Unmoralische auf der Welt.“¹²⁰

¹²⁰ Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Wien, München, u.a.: Fritz Molden 1981, S. 123f

4. Militärische Einflüsse auf sein Schaffen an ausgewählten Beispielen

4.1. Ähnliche Typen? – Der Vorwurf der Stereotypie

Bei Schnitzler treten an die Stelle der Einmaligkeit und Individualität Alltägliches und wiederkehrende Probleme. Die Idee des Zyklischen scheint im *Reigen* am stärksten auf, ist aber auch in seinen anderen Werken enthalten. Was für die von Schnitzler aufgeworfenen Themen gilt, besitzt ebenso für dessen Charaktere Gültigkeit. Die von Schnitzler in Stellung gebrachten Protagonisten sind in der Regel keine außergewöhnlichen Menschen. Kennzeichnend ist eher die Konzentration auf die typische Figurenkonstellation.¹²¹

Die ‚Militärstücke‘ stellen in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar, sondern fügen sich in dieses Bild. Bereits ein Kritiker der ersten Berliner Aufführung von *Freiwild* strich dies in der *Vossischen Zeitung* heraus und schrieb, Schnitzler „stellt, freilich mehr aus Typen als aus Individualisten heraus, [und] das Leben so dar, wie es ist“.¹²² Auch im 1926 entstandenen Werk *Spiel im Morgengrauen* geht es „um mehr als ein trauriges Einzelschicksal“, sichtbar wird vielmehr „eine Lebensform“.¹²³ Alle Soldatenfiguren Schnitzlers erscheinen „substanzlos, kaum individualisiert und in ihrem Wesen fremdbestimmt und in den starren Konventionen ihres Standes gefangen“.¹²⁴

Die „zentrale Bedeutung des Duellkomplexes im poetischen Haushalt“¹²⁵ Schnitzlers ist hinlänglich bekannt und führte bereits zu dessen Lebzeiten zum Vorwurf der Stereotypie. Der Schriftsteller charakterisierte in seinen Werken immer wieder „ähnliche Typen“, wobei sehr wohl Unterschiede festzustellen sind.¹²⁶ Ritz hält dazu fest, dass es zwar innerhalb der Kategorie ‚Offiziere‘, v. a. im Fall von Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda, feine Unterschiede gäbe,

¹²¹ Vgl. Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Metzler 1987, S. 116.

¹²² Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 317.

¹²³ Doppler: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, S. 252.

¹²⁴ Seegers: *Der k.u.k.-Soldat*, S. 8.

¹²⁵ Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 465.

¹²⁶ vgl. Rey, William H.: *Arthur Schnitzler – Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlin: Erich Schmidt 1968, S. 126.

„[i]m Allgemeinen kann man sie jedoch als Abwandlungen von wiederkehrenden Typen betrachten, denen Einzelschicksale auferlegt werden, um sie in solchen individuellen Situationen vorzuführen und ihre Handlungsweise zu beschreiben.“¹²⁷

Dieser Kritik trat Schnitzler mit folgendem Gedicht entgegen:

„In eigener Sache
Und klagt Ihr wieder Eure krit'sche Not,
Ich wüßte nur von Lieb' und Spiel und Tod
Das wohlvertraute Lied Euch vorzusingen –
So seid getrost: in diesen ew'gen drei'n
Ist alle Wahrheit und ihr Spiegelschein.
Und Sinn und Seel von allen Erdendingen.“¹²⁸

Das von Schnitzler gezeichnete Bild des Militärstandes erreichte ein Publikum, welches mit den Leitbildern militärischer Hierarchie hinreichend vertraut war. Die Ordnung der militärischen Ränge, die sich nicht nur an der Uniform, sondern auch am dementsprechenden Auftreten festmachte, war den Zuschauern bekannt. Ein Verstoß gegen diese Ordnung hätte das Gefüge einer Bühnenhandlung empfindlich gestört. Schnitzler musste deshalb, um seinen Erfolg nicht zu gefährden, im Rahmen der etablierten Bilder bleiben.

Dennoch machte sich Schnitzler mit dem Erscheinen seines *Leutnant Gustl* angreifbar.

Gustl wurde aufgrund des inneren Monologs durch seine Selbstbekundungen zur Karikatur eines Milieus, das ihn bestimmte. Er hinterfragt nicht den Sinn seiner Handlungen, sondern rechtfertigt sich mit eingeübten Phrasen und Vorurteilen.

Die Kritiker verstanden das Stück nicht als eine Darstellung eines Individuums, sondern als Brüskierung eines einflussreichen sozialen Standes, der sich in seiner Integrität bedroht sah und sich infolgedessen gegen die empfundene Schmähung rabiāt zur Wehr setzte.

Leutnant Gustl kostete Schnitzler seinen Offiziersrang als Oberarzt, weil er die Standesehre und das Ansehen der Armee geschädigt und herabgesetzt hatte.

Sowohl Karinski als auch Gustl und Kasda ähneln sich in ihrer Verbundenheit zum Militär. Erikson beschreibt diese Abhängigkeit als Flucht einer schwachen Persönlichkeit in ein „gesellschaftlich vorgegebenes Rollenmuster oder die

¹²⁷ Ritz, Szilvia: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen*, Wien: Praesens 2006, S. 174.

¹²⁸ Kaiser: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, S. 78.

Übernahme einer Ideologie“. Damit bezieht er sich ausdrücklich auf das Militär, das jungen Menschen die Chance bietet, sich hinter eine „Gruppensicherheit“ zu verstecken und das zugleich ihre Individualität in sich aufzunehmen scheine.¹²⁹

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass bei den hier im Fokus stehenden Werken Schnitzlers das dramatische Geschehen zurücktritt und der Schwerpunkt nicht auf der Handlung selbst, sondern auf der Situation liegt. Die Schilderung von Bewusstseinszuständen, Stimmungen, seelischen Entwicklungen und des Milieus überwiegen. Ausgehend von einem einschneidenden Ereignis geraten die Protagonisten in Grenzsituationen. Zu einer Lösung der Konflikte kommt es nicht.

4.2. *Liebelei*

Schnitzler thematisierte in seinem Bühnenwerk die außereheliche Liebe, eine Liebelei, die zeitlich begrenzt und innerhalb eng abgesteckter Grenzen in den bürgerlichen Kreisen des Wiener Fin de siècle gesellschaftlich akzeptiert war. Der großbürgerliche Liebhaber Fritz Lobheimer und die aus kleinen Verhältnissen stammende Christine werden ein Liebespaar. Im ersten Akt treffen sie sich zu einem Souper mit einem anderen Pärchen, das eine Art Kontrastpaar darstellt: Theodor, Fritz' fideler Freund, und Mizi, ein unbekümmertes Mädchen aus der Vorstadt. Bald wird die stimmungsvolle Idylle der Pärchen durch einen Besucher gestört und Fritz erhält vom Ehemann seiner anderen bürgerlichen Geliebten eine Duellforderung. Im zweiten Akt erfolgt Fritz' Abschiedsbesuch bei Christine, wobei ihr nicht bewusst ist, dass sie Fritz zum letzten Mal sieht. Die vom Publikum bereits erahnte Schreckensnachricht erhält Christine im dritten Akt. Jetzt erfährt sie nicht nur, dass Fritz im Duell gefallen ist, sondern auch, dass ihn dieses Schicksal um einer anderen Frau Willen ereilt hat.

In diesem Stück sprach Schnitzler soziale Konventionen an. Obwohl Christine weiß, dass ihre Beziehung nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt ist, „besteht sie auf dem Recht der tieferen Zuneigung und rangiert daher ihre eigene Bedeutung höher als die legitimen Sozialbeziehungen.“¹³⁰ In ihrem Schlusssatz: „Und ich ...was bin denn ich? Was bin denn ich ihm gewesen?“, klagt sie und fragt, ob sie weniger sei als alle anderen und weniger als er selbst. Am Schluss bleibt nur zu

¹²⁹ vgl. Erikson, Erik: *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 183.

¹³⁰ Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 84.

erkennen, dass beide der Liebe wegen gestorben sind, Fritz, weil ihm die Liebe zu wenig, Christine, weil ihr die Liebe zu viel bedeutet hat. Erst im Tod können so beide vereint sein.¹³¹

Mit der erfolgreichen Aufführung von Schnitzlers *Liebelei* im Jahr 1895 am Wiener Burgtheater war dessen Ruf als Dramatiker etabliert. Das Stück erfuhr eine positive Aufnahme bei Publikum, entwickelte sich zu einem Kassenstück und hatte nahezu immer ausverkaufte Vorstellungen.¹³² Bis heute ist es eines der populärsten Stücke Schnitzlers geblieben. Die zeitgenössischen Kritiker, selbst die konservative Presse, äußerten sich wohlwollend. Die sozial- und gesellschaftskritischen Aspekte wurden in den Kritiken allerdings übersehen, auch der im Kontext vorliegender Arbeit zentrale Themenbereich des Ehrenkodex‘ sowie der damit verbundenen Duellpraxis blieben zumeist unbeachtet. Schnitzler galt fortan vielmehr als Autor, der mit den anrühenden Themenkreisen der ‚freien Liebe‘, der ‚süßen Mädel‘ sowie der ‚dekadenten Lebemänner‘ in Verbindung gebracht wurde.¹³³

4.3. *Freiwild*

Nach dem *Liebelei*-Erfolg war der junge Schriftsteller quasi über Nacht arriviert und veröffentlichte unmittelbar darauf das Stück *Freiwild*. Es handelt sich dabei um ein Drama, in dem er sich kritisch sowohl mit militärischen als auch mit bürgerlichen Wertmaßstäben auseinandersetzt. Schnitzler verfasste ein ‚konventionelles Thesenstück‘, „bei dem Pro und Contra des Duellzwangs in Streitgesprächen herausgearbeitet werden.“¹³⁴ Er begab sich damit an die problematische Schnittstelle zwischen militärischen und zivilen Ehrvorstellungen und bezog eine klare Position: Zum ersten Mal wird das Militär vom Gesellschaftskritiker Schnitzler vehement angegriffen.¹³⁵ Der Duellzwang, den Schnitzler hier thematisiert, ist für ihn „das Terrormittel der Kastengesellschaft, dessen Hintergrund die moralische Zwangsvorstellung der ‚Ehre‘ bildet.“¹³⁶

¹³¹ Vgl. Rieder, Heinz: *Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk*, Wien: Bergland 1973, S. 45.

¹³² Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 26ff.

¹³³ Vgl. Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 40f.

¹³⁴ Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 65.

¹³⁵ Vgl. Rieder: *Arthur Schnitzler*, S. 47.

¹³⁶ Ebenda, S. 47.

Inhaltlich geht es in *Freiwild* um einen Zivilisten, der die Provokation eines Offiziers mit einer Ohrfeige beantwortet. Oberleutnant Karinski fühlt sich in seiner Standesehre als Offizier angegriffen und hat den Zivilisten im Kaffeehaus beinahe „zusammengehauen“. Er rechtfertigt sich folgendermaßen: „Was hätte ich denn tun sollen, wenn so ein Kerl im Restaurant an mich anstoßt und es nicht einmal der Mühe wert hält, Pardon zu sagen ... Es war meine Pflicht, so zu handeln.“¹³⁷ Schnitzler wollte an sich kein Drama gegen das Duell schreiben, sondern gegen den Zwang hierzu. Eine Ursache dafür sah er in jenen Offizieren, die aufgrund ihres Lebenswandels ständig in Konflikte gerieten. Oberleutnant Karinski hat Spielschulden und kämpft ständig Ehreaffären aus: „Um sich zu betäuben, trinkt er, spielt er, läuft er allen Weibern nach“¹³⁸, wird Karinski von Dritten eingeschätzt. Bereits eine harmlose Remperei beantwortet der Offizier mit der Aufforderung zum Duell, sodass dessen Freund Rohnstedt rät:

„Was fängt so ein Mensch in ewiger Friedenszeit mit seinem Temperament an? Wo soll er hin damit? Es ist ja wahr, solch Leut' wie der Karinski sollen Soldaten sein, aber für solche Soldaten gehört der Krieg, sonst haben sie überhaupt keine Existenzberechtigung.“¹³⁹

Der Zivilist Rönning wehrt sich gegen die durch den Offizier vorgebrachte Beleidigung, will sich aber auch nicht als Feigling diffamieren lassen und fordert so sein Schicksal heraus, obwohl er sich im Prinzip gegen die Institution des Duells ausspricht:

„Ist denn meine Ehre in jedermanns Hand, dem es gerade Spaß macht, sie anzugreifen? Nicht auf das, was uns geschieht, auf das, was wir tun, kommt's doch an! [...] Er hat sich benommen wie ein Bube, und ich hab' ihn behandelt wie einen Buben. Damit ist die Sache für mich abgetan.“¹⁴⁰

Der Offizier hingegen riskiert den Verlust seines Status als Offizier, wenn er die Ohrfeige unbeantwortet lässt. Aus dieser Zwangslage konstruierte Schnitzler sein tragisch endendes Stück. Wie bereits der Titel sagt, stellen zum einen die von den Offizieren herausgeforderten Duellpartner *Freiwild* dar, das sozusagen zum Abschied freigegeben ist. Dies schließt auch jene männlichen Zivilisten ein, die

¹³⁷ Schnitzler, Arthur: *Die dramatischen Werke*, Band 1, Frankfurt am Main 1962, S. 273, S. 287.

¹³⁸ Schnitzler: *Das dramatische Werk in chronologischer Ordnung*, 2. *Freiwild: Dramen 1892-1896*, S. 191.

¹³⁹ Ebenda, S. 215.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 223.

mit dem Ehrenkodex und dem Duellzwang der Offizierskaste in Berührung gekommen sind. Zum anderen sind die Schauspielerinnen des Sommertheaters Freiwild für die Offiziere und die reichen Herren, die meinen, nach der obligaten Einladung zum Souper müssten die Frauen ihnen ihre männlichen Bedürfnisse erfüllen und für den Rest des Sommers zu ihren Geliebten werden.¹⁴¹

An eine Uraufführung im Burgtheater, wie im Jahr zuvor mit *Liebelei* geschehen, war bei *Freiwild* aufgrund der kontroversen Thematik nicht zu denken, denn Schnitzler hatte mit seiner Attacke auf das Duellwesen einen wunden Punkt der gesellschaftlichen Konventionen berührt.¹⁴² In Berlin hingegen schenken die Kritiker der Ehrenkodex-Problematik nur wenig Aufmerksamkeit und die *Vossische Zeitung* schrieb: „Es steht weniger ‚die Ehre‘, als ‚der Muth‘ in Frage.“¹⁴³ Auch später fand *Freiwild* in der Schnitzlerforschung nur wenig Beachtung. Gründe hierfür sind der ausbleibende Erfolg, die schlechten zeitgenössischen Kritiken, aber auch Schnitzlers eigene, wenig positive Äußerungen, die er aus der historischen Distanz heraus machte.¹⁴⁴

Ein wesentlicher Grund für die negativen Äußerungen vieler Zeitgenossen stellten unterschiedliche ‚Helden‘-Begriffe dar. Ende des 19. Jahrhunderts war Gustav Freytags einflussreiches Werk *Technik des Dramas* erschienen, in dem der Held eines Bühnenstückes mit geistiger Tüchtigkeit, Energie und Leidenschaft für sein Tun ausgestattet sein müsse, um überzeugen zu können. Ein ehrloser, feiger oder schwacher Mensch sei als Held hingegen völlig unbrauchbar.¹⁴⁵ Freytag orientierte sich hier, in Übereinstimmung mit der Mehrzahl der Kritiker, an soldatischen Tugenden. Für Schnitzler hingegen musste ein Held nicht zwangsläufig dem Ideal des entschlossenen Handelns und der Todesverachtung nachkommen: Wer allerdings trotz der Furcht den Tod akzeptiert, ist der wahrhaft Mutige und vertrete einen wahrhaftigen Ehrbegriff. Hier schieden sich die Geister, weshalb der Zivilist Paul Rönning für Schnitzler ein Held, für die meisten Kritiker hingegen das genaue Gegenteil war.¹⁴⁶

Auch aus der historischen Distanz heraus erfuhr das Stück, welches vor allem als ein Antiduellstück begriffen wurde, keine positive Aufnahme in der Literaturkritik.

¹⁴¹ Vgl. Oosterhoff, Jenncke A.: *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 119.

¹⁴² Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 93.

¹⁴³ Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 316ff.

¹⁴⁴ Vgl. Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 41f.

¹⁴⁵ Vgl. Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig: S. Hirzel 1897, S. 59.

¹⁴⁶ Vgl. Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 79f.

Michaela Perlmann kritisiert, dass die vordergründig aufgezeigten sozialen Missstände die inneren Motive der Figuren schematisch blass erscheinen lassen. Beide ‚Helden‘ seien von innerer Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit gekennzeichnet.¹⁴⁷ Wagner kommt zu dem Schluss, dass Schnitzler es nicht - wie in manch anderen Werken - vermochte, „die angeschnittenen Themen wirklich theatergerecht befriedigend aufzulösen.“¹⁴⁸

4.4. Das weite Land

Die Tragikomödie *Das weite Land* wurde an neun Bühnen des deutschsprachigen Raumes gleichzeitig aufgeführt und markiert den wohl größten Erfolg des Dramatikers Schnitzler.¹⁴⁹ Sie stellt das Verhältnis zweier Eheleute ‚in der Mitte ihres Lebens‘ in den Mittelpunkt und zeigt dessen Zerrüttung. Am Zustand dieser Ehe konnte der zeitgenössische Zuschauer des 1911 entstandenen Stückes auch den Zustand der Gesellschaft in der Donaumonarchie ablesen, die einerseits von statischem Konservatismus geprägt war, andererseits aber schon deutliche Anzeichen von Unruhe, Brüchigkeit und Auflösung zeigte.¹⁵⁰ *Das weite Land* wird als ein „Vorspiel zum Untergang der großbürgerlichen Vorkriegsgesellschaft“¹⁵¹ gedeutet.

Die Handlung beginnt mit dem Begräbnis eines jungen Pianisten, der unglücklich in Genia verliebt war und sich deshalb das Leben genommen hat. Hofreiter kann es nicht fassen, dass ihn seine Frau nicht betrogen hat, da er sie bereits häufig hintergangen hatte. Da er die Treue seiner Frau nicht erträgt, begibt er sich mit Dr. Mauer und Erna Wahl auf eine Reise. Dabei betrügt er seine Frau erneut, diesmal mit Erna. In der Zwischenzeit hat Genia aus Trotz und Verzweiflung ein Verhältnis mit dem jungen Fähnrich Otto von Aigner angefangen. Als Friedrich von seinem Urlaub zurückkehrt, sieht er den Geliebten aus dem Fenster seiner Frau steigen und fordert ihn danach zum Duell heraus. Als Sekundanten bestimmt er Natter, der in der Zwischenzeit vom Verhältnis zwischen Friedrich und seiner Frau erfahren hat. Otto von Aigner fällt im Duell gegen Friedrich. Am Schluss wirft

¹⁴⁷ Vgl. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 65f.

¹⁴⁸ Wagner: *Arthur Schnitzler und seine Zeit*, S. 89.

¹⁴⁹ Vgl. Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 86.

¹⁵⁰ Vgl. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 93.

¹⁵¹ Hensel, Georg: „Arthur Schnitzlers Dramen: von Gestern für Heute“, in: Scheible, Hartmut (Hg): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 305.

Genia ihrem Mann vor, er habe den jungen Burschen nicht einmal gekannt und ihn dennoch umgebracht.

Hofreiter ging es nicht nur um die verletzte Familien- beziehungsweise Mannesehre, sondern auch um den Konnex von Jugendlichkeit und Libido. Er richtet die Waffe nicht nur gegen die Person, sondern auch gegen die Jugend, die er in seinem Duellgegner sieht. Rieder bringt die Problematik auf den Punkt, als er Hofreiters Worte psychologisch zu deuten versucht:

„Wie er mir gegenübergestanden ist mit seinem frechen, jungen Blick, da hab' ich's gewusst ... er oder ich [...]', sagt er, quasi entschuldigend, der alternde Bonvivant, der über Leichen geht, weil er die Konkurrenz der Jugend nicht mehr ertragen kann.“¹⁵²

In der Literatur mehrfach erwähnt und im Theaterstück durch die Worte des Hoteldirektors Aigner ausgesprochen, verbildlicht der Titel ‚das weite Land der Seele‘. Der Eskalation geht ein schwelender Konflikt in einer nicht mehr intakten Partnerschaft voran. „Das Festhalten an der ‚lächerlichen Eitelkeits- und Ehrenkomödie‘“ wird hier „zum Sinnbild des Durcheinanders von abenteuerlichen und konventionellen Impulsen“¹⁵³.

„In den Augen der Beteiligten wiegt die Verletzung der Diskretion, die Durchbrechung des äußeren Scheins eines harmonischen Ehelebens und Familienglücks schwerer als dessen reale Zerstörung. Gilt es, unter allen Umständen, den Schein ehelicher Treue nach außen hin zu wahren, so bedeutet das zugleich, dass andere Liebesbeziehungen stillschweigend geduldet werden. Erst wenn sie vor der Öffentlichkeit nicht mehr verborgen gehalten werden können oder dies unmittelbar zu befürchten steht, muss zum Duell als letztem Mittel gegriffen werden, um die bedrohte Familienehre wiederherzustellen.“¹⁵⁴

Der Zuschauer erhält die Möglichkeit, die Fragwürdigkeit des allgemeinen Sühneverhaltens zu durchschauen. Das Grauen des so genannten Heldentods wird entzaubert und somit das ideologische Denken einer ganzen Sozialklasse zersetzt. Dies ist jedoch 1911 noch nicht verstanden worden: „Die Ursache dafür lag bei dem Werk selbst, das ja von der Zeit erst eingeholt werden musste.“¹⁵⁵ Die Spanne der zeitgenössischen Beurteilung des Stückes reicht von der

¹⁵² Rieder/Schnitzler: *Das dramatische Werk*, S.81:

¹⁵³ Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 93.

¹⁵⁴ Janz/Laermann: *Arthur Schnitzler*, S. 151.

¹⁵⁵ Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 84.

Bewunderung bis zur Ablehnung.¹⁵⁶ Letzteres bezieht sich meist auf den Vorwurf des ‚Dämmerdialogs‘, der sich auf die vielen Unterbrechungen des Dialogs im Stück sowie den schleppenden Wörtern bezieht. Dieses Aneinanderreihen von sprachlichen Bauteilen hatte Schnitzler bereits in anderen Stücken erprobt, insbesondere im inneren Monolog der Novelle *Leutnant Gustl*. Aber auch in *Liebelei* sowie im *Reigen* stößt man auf einen Stil der Verknappung und gezielten Aussparung. Bezogen auf *Das weite Land* deutet Willenberg diesen Konversationsstil als Indiz für das Zerfallen der Gesprächskultur und schließt daraus auf den fragilen Zustand des k.u.k. Staates. Die von ihm konstatierte Doppelbödigkeit des Staates sowie die Doppelmoral der Gesellschaft machten die Lüge zum literarischen Thema.¹⁵⁷

In der zeitgenössischen Kritik des Werkes schwankt die Bewertung zwischen dem Moralisten Schnitzler und dem psychologischen Pionier, dem Geistesverwandten Sigmund Freuds. Der deutsche Theaterkritiker Alfred Kerr fragte 1911 anlässlich der Berliner Aufführung: „Moralisiert Schnitzler ... und tadelt er diese Menschen? Oder schützt er sie ... und ist ein Pionier?“¹⁵⁸ Spätere Erfolge auf der Theaterbühne gründen vor allem auf letzterem. Die 1979 von Tom Stoppard ins Englische übertragene und in London aufgeführte Version belegt dies: „Den Erfolg brachte selbstverständlich nicht der Moralist Schnitzler, sondern der ironisch-witzige Dramatiker der Dekadenz.“¹⁵⁹

4.5. Der Reigen

Reigen entstand in den Jahren 1896 bis 1897 und wurde anfangs Gegenstand heftiger Kritik. Das Werk besteht aus zehn Dialogen, die in knapper Form ‚bürgerliche Moral‘ festhalten. Zehn Paare finden sich zum erotischen Stelldichein. Um Liebe handelte es sich nicht, eher um „Stichflammen der Begierde“¹⁶⁰. Beginnend bei der Dirne mit dem Soldaten über den Soldaten mit dem Stubenmädchen erklimmt das Stück die soziale Hierarchie und endet schließlich in

¹⁵⁶ Ebenda, S. 83ff.

¹⁵⁷ Vgl. Willenberg, Heiner: „Die Kunst des Gesprächs: ‚Das weite Land‘“, in: Scheible, Hartmut (Hg): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 94f.

¹⁵⁸ Hensel: *Arthur Schnitzlers Dramen*, S. 305.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 306.

¹⁶⁰ Hensel: *Arthur Schnitzlers Dramen*, S. 295.

der zehnten Szene mit dem Grafen und der Dirne Leocardia wieder am Ausgangspunkt.

Schnitzler präsentierte in dieser Kette keine Individuen, sondern ‚Typen‘, die für jeweils eine soziale Klasse repräsentativ waren. Deutlich wird diese Stereotypisierung sowohl anhand der Sprache als auch anhand der Verhaltensweisen der Akteure.¹⁶¹ Interessant für die vorliegende Arbeit sind vor allem die ersten beiden Dialoge, die jeweils von einem Soldaten dominiert werden. In der ersten Szene trifft der Soldat, auf dem Rückweg in die Kaserne, auf die Dirne Leocardia. Da ihm der Weg zur Stube des Mädchens zu weit ist, treibt es sie in die Büsche am Donauufer. Anschließend hat es der Soldat sehr eilig von dem Mädchen wegzukommen.

Die zweite Szene beschreibt die Begegnung des Soldaten mit einem Stubenmädchen im Wiener Prater. Nach dem sexuellen Vergnügen in einer angrenzenden dunklen Strasse will der Soldat sofort zurück zum Prater, während das Mädchen nach Hause gebracht werden will.

In Schnitzlers *Reigen* finden die Begegnungen in jeweils individuellen Räumen statt, die bereits etwas über den sozialen Status aussagen. Je höher der soziale Status, desto aufwendiger inszeniert sind die Treffen und desto mehr Konventionen müssen eingehalten werden. In der ersten Szene ist dem Soldaten der Weg zum Zimmer des Mädchens zu weit und auch in der zweiten Szene bevorzugt er den schnellen Vollzug sexueller Handlungen in unmittelbarer Nähe des Treffpunktes. In beiden Fällen hat er keine eigene Treffmöglichkeit, materiell rangiert am unteren Rand der Gesellschaft.

Der Soldat artikuliert seinen sexuellen Trieb am direktesten und gibt sich kaum Mühe, ihn zu maskieren. Bereits nach kurzem ‚Werben‘ gelangt er zum Ziel, um sich unmittelbar darauf von der Frau abzuwenden. Der Weg zum Vollzugsort ist kurz, die bis zum Vollzug betriebene Konversation knapp und anschließend fast abwesend. So lehnt es der Soldat in der zweiten Szene beispielsweise ab, der Bitte des Mädchens um Begleitung nach Hause nachzukommen. Sein Kontakt beschränkt sich auf den sexuellen Akt, an mehr ist er nicht interessiert und, bedingt durch seinen sozialen Status, auch nicht zur Einhaltung gesellschaftlicher Konventionen gezwungen.

Die öffentliche Lesung war in den ersten Jahren verboten und als Max Reinhardt das Stück unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg auf die Bühne brachte, erntete

¹⁶¹ Vgl. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 44.

er heftige Widerrufe. Die Aufführung wurde schließlich im Februar 1921 untersagt und der 1931 gestorbene Schnitzler hat die Bühnenaufführung testamentarisch verboten. Da der Schriftsteller nicht an das Medium Film dachte, wurde 1950 die Verfilmung durch den Österreicher Max Ophüls mit französischen Schauspielern möglich. Ophüls fügte einen ‚Maitre de Plaisir‘ hinzu, der im Film das ‚Liebeskarussell‘ in Gang setzt.¹⁶²

¹⁶² Vgl. Koch, Gertrud: „Positivierung der Gefühle. Zu den Schnitzler-Verfilmungen von Max Ophüls“, in: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 315f.

5. Die zeitgenössische Rezeption von Schnitzlers Bühnenwerken

5.1. Schnitzlers Haltung zur Aufführung und Verfilmung seiner Werke

Schnitzler war im Jahr 1900 mit achtunddreißig Vorstellungen von fünf Stücken nicht nur der meistgespielte Autor am Wiener Burgtheater, sondern zählte zwischen 1895 und 1914 nach Grillparzer zu den meistaufgeführten österreichischen Dichtern.¹⁶³ Die Einstellung Schnitzlers zur Aufführung seiner Werke ist durchaus ambivalent. Hellsichtig erkannte er, dass diese durch fortwährende Interpretation immer auch eine Veränderung der eigenen Haltung zum schriftstellerischen Schaffen bewirken, denn „der Bühnentext, selbst wenn er auf dem Papier steht, ist [...] für eine Vorstellung oder Aufführung bestimmt. [...] Einerseits bleibt der Text als solcher auf ‚ewig‘ festgelegt‘, andererseits stellt die Vorstellung [...] auch die Kunst der jeweiligen Regie dar.“¹⁶⁴ So bekannte Schnitzler in einem Tagebucheintrag von 1910, dass „das reine Verhältnis zwischen Künstler und Werk [...] immer eine Trübung“ erfährt, „wenn es der Öffentlichkeit übergeben wird.“¹⁶⁵ Insbesondere die nach der Aufführung in der Presse abgedruckten Kritiken¹⁶⁶ „beschreiben und bewerten ihren Gegenstand, indem sie ihn in ein bestehendes Wahrnehmungs- und Interpretationsmuster einfügen, ihn nach [...] politischen, nationalen oder anderen Parametern klassifizieren.“¹⁶⁷

Der Künstler arbeitete deshalb nicht autonom, sondern stets für diese Öffentlichkeit. In einigen Fällen versuchte er alles in seiner Macht stehende, um eine Drucklegung zu ermöglichen. Das prominenteste Beispiel ist der *Reigen*, den Samuel Fischer jahrelang nicht in das Verlagsprogramm aufnehmen wollte und der schließlich 1903 in limitierter Auflage sowie eingeschränkter Form im Rahmen

¹⁶³ Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 157.

¹⁶⁴ Hörmanseder, Fabienne: *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatoren und Bühnenexperten*, Tübingen: Stauffenburg 2008, S. 27.

¹⁶⁵ Tagebucheintrag 16.11.1910 - Tarnowski-Seidel, Heide: *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis. Eine produktionsästhetische Untersuchung*, München: Fink 1983, S. 68.

¹⁶⁶ Vgl. Wisely: *Arthur Schnitzler*, S. 32.

¹⁶⁷ Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 215.

eines Privatdrucks erschien. Der Großverleger Fischer hatte Schnitzler auch vor einer Aufführung des Stückes gewarnt, zu der es erst nach dem Ende des k.u.k. Staates kam.

In einigen Fällen erwartete Schnitzler die Aufführung seiner Werke mit Spannung. So vermerkte er beispielsweise 1895 in seinem Tagebuch anlässlich der Uraufführung seines Stückes *Liebelei*: „Es muss festgehalten werden, dass ich heute einen ‚kühnen‘ Traum verwirklicht gesehen habe, als Dichter ins Burgtheater zu gehen.“¹⁶⁸ Diese Vorfriede stand allerdings nicht ausschließlich im Zusammenhang mit der *Liebelei*, sondern bezog sich generell auf die sich nun einstellende, breite öffentliche Anerkennung und Wertschätzung seines schriftstellerischen Schaffens.

Für Schnitzler war die Arbeit an einem Werk nicht mit dem letzten Satzzeichen beendet. Auch nach der Fertigstellung war er um sein dramatisches Werk besorgt und verbrachte Tage und Wochen im Theater, um den Probearbeiten beizuwohnen. Der Autor hatte ganz konkrete Vorstellungen hinsichtlich der Aufführung und nutzte die Probearbeiten vor allem auf Wiener Bühnen, um diese geltend zu machen. Er achtete beispielsweise darauf, dass der für seine Stücke charakteristische Sprachstil der Verknappung und gezielten Aussparung auf der Bühne umgesetzt wurde. An dieser klar belegten Intention des Autors schieden sich in der Rezeptionsgeschichte wiederholt die Geister. Beispiele hierfür sind die Verfilmungen *Liebelei* (1933) und *Reigen* (1950) durch Max Ophüls, der mittels opulenter Ausschmückung „assoziativ auffüllt, was bei Schnitzler nicht steht.“¹⁶⁹

Wiederholt ist in der Fachliteratur auf den „prägenden Einfluss von Wiener Schauspielpersönlichkeiten auf die Dramenkonzepte des erfahrenen Theaterexperten Schnitzler“¹⁷⁰ hingewiesen worden. Der Schriftsteller wusste genau über die Fähigkeiten der jeweiligen Schauspieler Bescheid und war gründlich über die technischen Notwendigkeiten des Betriebes informiert.¹⁷¹ Wo ihm dies aufgrund der geographischen Distanz nicht möglich war, korrespondierte er oft intensiv mit den dortigen Theaterleuten. Ein Beispiel hierfür ist der Schriftverkehr mit Otto Brahm, dem Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, mit

¹⁶⁸ Tagebucheintrag vom 18.09.1895 - Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 13.

¹⁶⁹ Koch: *Positivierung der Gefühle*, S. 310f.

¹⁷⁰ Denk, Rudolf: „Arthur Schnitzlers ‚Das weite Land‘: Theater und Film im Medienvergleich“, in: Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon Verlag 2010, S. 271.

¹⁷¹ Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 46.

dem er eng befreundet war.¹⁷² Manchmal nahm er den weiten Weg in die deutsche Hauptstadt in Kauf, um dort bei den Proben anwesend zu sein. Auf diese Weise lernte er beispielsweise den jungen Max Reinhardt kennen, der als Schauspieler an der Uraufführung von *Freiwild* mitwirkte.¹⁷³

Dieses ungewöhnlich starke Interesse spiegelt sich aber nicht nur in Schnitzlers reger Anteilnahme an der damaligen Aufführungspraxis seiner Stücke wider. Auffallend ist auch, wie häufig der Schriftsteller das Theatermilieu in seinen Werken thematisiert.¹⁷⁴ Immer wieder sind es Schauspielerinnen, die bei ihm eine zentrale Rolle spielen. Neben dem Schauspielermilieu siedelt er oftmals Handlungen im Theater an, die ebenso gut an anderen Orten stattfinden könnten. Leutnant Gustls Auftreten im Konzerthaus ist hierfür ein gutes Beispiel. Auf diese Weise bringt er das Theater auf die Bühne. Die ästhetische Verdopplung des Theaters im Theater macht die Zuschauer nicht nur zu regungslosen Betrachtern, sondern zieht sie sinnlich in die Handlung hinein – ganz so, wie er es bereits seinen Theaterdirektor in *Freiwild* fordern ließ, denn „Theater ist nach Meinung des Direktors allein auf sinnliche Erregung des Publikums angelegt.“¹⁷⁵

Während Schnitzlers vielfältige Verbindungen zum Theater bekannt und gut erforscht sind, ist seine Beziehung zum noch jungen Medium Film bisher vergleichsweise wenig beachtet worden. Dabei gilt, dass wohl kein Schriftsteller der Klassischen Moderne so stark mit dem Medium Film verbunden war. Schnitzler sind zwischen 1911 und seinem Todesjahr 1931 Verfilmungsangebote für fast die Hälfte seiner Werke gemacht worden. Es ist deshalb davon auszugehen, dass Schnitzler um die technischen Möglichkeiten der Kinomategraphie wusste und sich damit intensiv auseinandergesetzt hat. Er verfasste Filmentwürfe nach eigenen Werken und war im Jahr 1924 bei einer österreichischen Produktionsfirma als Beirat tätig.¹⁷⁶

Allerdings scheint er die prinzipiell anders gelagerten Herausforderungen des neuen Mediums nicht vollends verstanden zu haben, denn er vermochte „der Kraft seiner Gestaltung in Epik und Dramatik keine optischen Visionen entgegenzusetzen.“¹⁷⁷ Hinzu kommt, dass er sich fast ausschließlich mit dem Stummfilm konfrontiert sah. Die Schwierigkeit der filmischen Umsetzung des

¹⁷² Vgl. Butzko: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, S. 14.

¹⁷³ Vgl. Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 238.

¹⁷⁴ Vgl. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 117ff.

¹⁷⁵ Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 65.

¹⁷⁶ Vgl. Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 134

¹⁷⁷ Ebenda, S. 134.

inneren Dialogs, mit der sich spätere Filmemacher auseinandersetzen mussten, stellte sich dem Schriftsteller somit nicht. Er stand den ersten Tonfilmen sogar skeptisch gegenüber.¹⁷⁸ Erst kurz vor seinem Tod schrieb er das Drehbuch für den ersten Tonfilm eines Schnitzler-Stoffes, des Dramas *Spiel im Morgengrauen - Daybreak*. Der Hollywood-Tonfilm mit dem damaligen Weltstar Ramon Novarro wurde 1931, dem Todesjahr des Schriftstellers, in den USA uraufgeführt.

5.2. Von Wien in die Welt

Schnitzlers Schaffen weckt Erinnerungen an eine untergegangene Zeit, als Wien noch die glanzvolle Metropole der Donaumonarchie war. Der Autor, der schon zu Lebzeiten als die Verkörperung des Wienertums schlechthin galt und als Zentralgestalt der Wiener Moderne wahrgenommen wurde, machte die Donaumetropole zum Hauptschauplatz seiner Stücke. Dessen „Gestalten sind von der heutigen Sicht – waren es aber eigentlich schon im Stadium ihrer ersten Begegnung mit der Wirklichkeit – ‚gewesene Menschen‘“, die oft „wie Museumsstücke einer untergegangenen Menschheit“ betrachtet werden.¹⁷⁹ In vielen seiner Werke hat er

„[...] die Agonien der k.u.k. Monarchie nur zu gut beschrieben, voller Ekel angesichts der Verlogenheit einer Welt, die ihren Untergang gelassen ertrug, solange sie ihn als Spektakel genießen konnte; aber auch voller Trauer und Grauen vor der Vergänglichkeit. Er war ein unbestechlicher Analytiker des Gefühls [...].“¹⁸⁰

Schnitzlers Art und Weise, über gesellschaftliche Gegebenheiten zu schreiben, fand nicht überall positiven Widerhall und war auch seiner Karriere nicht förderlich. Bereits 1896 erhielt Schnitzler den gut gemeinten Rat von Max Burckhard, der von 1890 bis 1898 als Direktor des Wiener Burgtheaters tätig war: „Schreiben S´ doch einmal was Anständiges, damit die Leute nicht sagen können, Sie können nichts

¹⁷⁸ Vgl. Bellettini, Lorenzo: „Arthur Schnitzler, Felix Salten und der Film“, in: Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon Verlag 2010, S. 185.

¹⁷⁹ Fontana, Oskar Maurus: „Statt eines Vorworts“, in: Schondorff, Joachim (Hg.): *Österreichisches Theater des 20. Jahrhunderts*, München: A. Langen 1961, S. 19f.

¹⁸⁰ Meyhöfer, Annette: „Die eine Hälfte küsste ich. Spiegel-Redakteurin Annette Meyhöfer über die Tagebücher des Dramatikers und Erotomanen Arthur Schnitzler“, in: *Der Spiegel* Nr. 25/1990, 18.6.1990, S. 180.

anderes.“¹⁸¹ Damit erkannte Burckhard bereits damals, wie sehr der Künstler gegen sein Klischee zu kämpfen hatte. Schnitzler ließ sich in seinem Schaffen jedoch nicht beirren und bearbeitete in seinen Werken immer wieder gesellschaftskritische Themen mit deutlichem Bezug zur k.u.k. Monarchie und ihren Problemen.

Wien war der Hauptschauplatz der Bühnenwerke Arthur Schnitzlers, aber das Zentrum der Schnitzler-Rezeption bildete die Theaterstadt Berlin. In der deutschen Metropole sind die meisten Werke uraufgeführt worden und hier saßen auch die großen Bühnenverlage, die sich um die Verwaltung der Aufführungsrechte kümmerten. Insbesondere das Deutsche Theater unter Otto Brahm, konnte dem Schriftsteller eine ungleich bessere Plattform bieten als das mit gesellschaftlichen Konventionen der k.u.k. Zeit behaftete Hof- bzw. Burgtheater in Wien, sodass die Berliner Erfolge in den Jahren 1896 bis 1912 für die Karriere Schnitzlers von größter Bedeutung waren. So erhielt Brahm beispielsweise für *Freiwild* die Uraufführungsrechte, weil das ‚Antiduellstück‘ in Wien mit großen Zensurschwierigkeiten zu kämpfen hatte.¹⁸²

Der scheinbare Widerspruch zwischen der inhaltlichen Fokussierung Schnitzlers auf die k.u.k. Gesellschaft und die weit über diesen kulturellen Horizont hinausgreifende zeitgenössische Rezeption wirft Fragen zur Interpretation der Stoffe sowie zu deren Darstellung auf der Bühne auf. Dies gilt bereits für die vor 1918 entstandenen Aufführungen, aber in einem noch viel stärkeren Maße für alle nach 1918 entstandenen Theaterinszenierungen und Verfilmungen. Max Ophüls hatte beispielsweise bei seiner *Reigen*-Verfilmung die Stadt Wien als Schauplatz beibehalten, aber bei ihm ist daraus ein „imaginärer, fiktiver Ort“¹⁸³ geworden, ein nostalgisches Wien der Walzer- und Operettenzeit. Schnitzler hatte den räumlichen Hintergrund in seinem Stück relativ unbestimmt gelassen, Ophüls dekorierte ihn hingegen üppig. Zu fragen ist deshalb, ob die hier zentralen Themen ‚Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft‘ von einem nicht-österreichischen Publikum als Relikte, als ‚Museumsstücke‘ einer untergehenden Welt betrachtet worden sind. Aber auch die zeitgenössische Rezeption der Stücke durch die k.u.k. Gesellschaft wirft Fragen auf: Hat das Publikum sich selbst in den Stücken erkannt und akzeptiert? Oder setzte ein Verdrängungsmechanismus,

¹⁸¹ Wagner: *Arthur Schnitzler 1981*, S. 90.

¹⁸² Vgl. Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 235ff.

¹⁸³ Koch: *Positivierung der Gefühle*, S. 312.

beispielsweise durch ‚Auslagerung‘ der zur Aufführung gebrachten Stoffe in andere kulturelle Kontexte, ein? Insbesondere der Blick auf die Inszenierungspraxis hilft, diese Fragen zu beantworten.

5.3. Ehre und Duell

Das Duell als ‚ultima ratio‘ der Auseinandersetzung mit dem Ehrbegriff wurde in unzähligen Stücken auf der öffentlichen Plattform des Theaters abgehandelt. Auch die in Schnitzlers Bühnenwerken immer wieder thematisierten Aspekte ‚Ehrenkodex, Duellpraxis und Spielleidenschaft‘ lieferten bei ihren ersten Aufführungen einen Beitrag zu einer damals hochaktuellen und spannungsgeladenen Diskussion. Hierbei drehte es sich vor allem um Fragen der Legitimität des Duellwesens, welches von einem Teil des bürgerlichen Publikums als anachronistisch wahrgenommen wurde. Die Vorstellungswelt des friedlichen Berufsbürgertums war die Kontrastfolie, vor der Schnitzler den von ihm dargestellten Ehrbegriff als unsinnig erscheinen ließ. Insbesondere *Leutnant Gustl* diente „als Kronzeuge für den überlebten militärischen Ehrenkodex, für Misogynie und Antisemitismus, kurz für die Schattenseite der Wiener Moderne.“¹⁸⁴

In dieser bürgerlichen Welt wurde Reputation durch Fleiß und Wissen, nicht aber durch physische Tapferkeit und anachronistisch anmutende Standesdünkel erworben. Dies gilt insbesondere für die Berliner Aufführungen, denn die deutsche Metropole wurde um 1900 zu einem Prototyp der modernen Großstadt, in der solcherart antiquierte Vorstellungen immer weniger akzeptiert wurden.¹⁸⁵ Berlin galt als ‚traditionslos‘ und brachte deshalb einem so stark auf Tradition basierenden Komplex des Ehrenkodex‘ mitsamt der dazugehörigen Duellpraxis wenig Verständnis entgegen, während im ‚altmodisch-aristokratischen‘ Wien diese Themen eher nachvollzogen werden konnten.

Wenige Wochen vor der Uraufführung von *Freiwild* in Berlin erfuhr das Thema im deutschen Kaiserreich ein abrupt aufflammendes Interesse und berührte das Selbstverständnis der führenden Militärkreise. In Karlsruhe hatte ein Offizier, der sich von einem Zivilisten in seiner Ehre angegriffen und beleidigt fühlte, diesen

¹⁸⁴ Aurnhammer, Achim: „Lieutenant Gustl. Protokoll eines Unverbesserlichen“, in: Kim, Hee-Ju/Saße, Günther (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 69.

¹⁸⁵ Vgl. Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 301ff.

erstochen. Der Fall erregte nicht nur großes öffentliches Interesse, sondern führte auch im deutschen Parlament zu einer Debatte über die Legitimität des Duells. Die in Berlin erschienene *Vossische Zeitung* berichtete folgendermaßen:

„Um so schlimmer, daß ein militärisches Vorurtheil ihn zu einer That zwingen konnte, die ein Hohn auf Religion, Sitte und Ordnung, auf Vernunft und Menschlichkeit ist. [...] Nicht nur der Todte, sondern oft auch der Überlebende ist ein Opfer der militärischen Vorurtheile. [...] Giebt es denn keine Mittel und Wege, diesen falschen, unsittlichen Ehrbegriff zu beseitigen? [...] Der Wunsch ist nur zu berechtigt, daß von den zuständigen Stellen eingreifende Maßnahmen gegen die militärischen Vorurtheile ergriffen werden, damit [...] auch dem falschen Schein vorgebeugt werde, als werde die blutige Selbsthilfe beschönigt.“¹⁸⁶

Eine ganze Reihe von Duellstücken war daraufhin auf die Spielpläne verschiedener Berliner Bühnen gelangt und führte im Falle der Uraufführung von Schnitzlers *Freiwild* zu zwei Veränderungen. Erstens wurde die Aufführung um eine Woche verschoben, da der Theaterdirektor Brahm den unerwarteten Erfolg eines unmittelbar zuvor gezeigten duellbejahenden Stücks, Sudermanns Einakter *Fritzchen*, noch nutzen wollte. Zweitens musste der Hauptdarsteller ausgewechselt werden, denn Brahm wollte den ursprünglich vorgesehenen Schauspieler nicht in *Fritzchen* und gleich im Anschluss in Schnitzlers duellkritischem Stück *Freiwild* einsetzen.¹⁸⁷

Obwohl Schnitzlers *Freiwild* ein hochaktuelles Thema in den Mittelpunkt stellte, wurde dieses von den Kritikern negiert und sie verhandelten stattdessen die ‚wienerische Eigenart‘ des Stückes. Die *Vossische Zeitung* schrieb über die Berliner Aufführung, der Autor habe aus „seiner Wiener Heimat wiederum ein Stück Leben mitgebracht“ und sein Drama sei „eine feine, saubere Dichtung mit köstlichen Beobachtungen des Wiener Lebens im einzelnen.“ Ferner hieß es:

„Der Offizier vertritt den Typus des verlumpten oder, um es österreichisch milder auszudrücken, verschlampampten (!) Schuldenmachers und Mädchenjägers, der sich durch einen korrekt geführten Ehrenhandel, sei es lebend, sei es sterbend, noch am ehesten herauspauken könnte.“¹⁸⁸

¹⁸⁶ Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 314ff.

¹⁸⁷ Vgl. Jaron, Norbert/Möhrmann, Renate/Müller, Hedwig: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 321f.

¹⁸⁸ Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 315ff.

Für das ein Jahr zuvor auf die Berliner Bühne gelangte Stück *Liebelei* traf dies sogar noch stärker zu und der Schriftsteller wurde von den Medien als Autor gepriesen, der das Wiener Volk kenne.¹⁸⁹ Wie stark das Bemühen in Berlin war, insbesondere den militärischen Kontext der Stücke Schnitzlers auf die Wiener Welt zu beschränken, zeigt auch das Bemühen, für die Aufführung des Einakters *Die Frau mit dem Dolche* Portraits österreichischer Offiziere als Bühnendekoration zu beschaffen. So erreichte Schnitzler die Nachricht, er möge die in der „Literatur benötigten Familienportraits österreichischer Offiziere“ in Wien besorgen und sie nach Berlin senden, da diese „trotz aller Mühe nicht aufzutreiben“ seien.¹⁹⁰

Aber nicht nur das Wirken der Kritiker und Theatermacher belegt die hier behauptete Koppelung an die k.u.k. Monarchie, sondern auch das Nicht-Einschreiten der Zensurbehörden. Die Verwendung von realen Uniformen auf der Bühne war in Preußen seit 1821 ausdrücklich verboten worden. Wenige Jahre vor der Aufführung von Schnitzlers Stück in Berlin hatten die preußischen Behörden das Verbot jedoch gelockert und die Verwendung zugelassen, sofern der Charakter des Stückes keine Veranlassung zum Verbot gäbe.¹⁹¹ Diese Veranlassung lag offensichtlich nicht vor, weil die Behörde ebenfalls nur die Zurschaustellung einer ‚Wiener Eigenart‘, aber keine Kritik an den deutschen Verhältnissen in der Aufführung sah.

Was in Berlin möglich war, nämlich die Abkapselung vom preußisch-deutschen Kontext durch Reduktion des Stückes auf seine vermeintliche ‚Wiener Eigenart‘, konnte in der Donaumonarchie nicht gelingen. Aus diesem Grund gab es vor der Erstaufführung von *Freiwild*, 1898 im Wiener Carltheater, verschiedene Probleme, die von einer empfohlenen Erstaufführung in der Provinz über das Trageverbot österreichisch-ungarischer Uniformen bis hin zur Ablehnung der Aufführung im Wiener Deutschen Volkstheater reichten.

Die Mechanismen des Schutzes, welche der Staat dem Militär mittels Theaterzensur angedeihen ließ, belegen nochmals die enorme Bedeutung des Militärwesens. Diese Zensur war eifrig darauf bedacht, dass kaum gewichtige Stoffe, sondern allenfalls die Faszination der Uniform von der Bühne herab auf die Zuschauer wirken konnten. Erst, als die allgemeine Stimmung sich gegen die Duellpraxis wandte und Kritik daran in breiten gesellschaftlichen Kreisen akzeptiert

¹⁸⁹ Vgl. Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 468.

¹⁹⁰ Seidlin, Oskar (Hg.): *Arthur Schnitzler – Otto Brahm: Der Briefwechsel*, Tübingen: Niemeyer 1975, S. 106.

¹⁹¹ Vgl. Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 14.

wurde, gelang 1905 eine vorurteilsfreie Inszenierung im Wiener Volkstheater, die mit sechzehn Aufführungen sowohl künstlerisch als auch materiell zu einem Erfolg wurde.¹⁹²

5.4. Der ‚Zauber der Montur‘

Der Offizier im bunten Rock wurde für das jugendliche Rollenfach zu einer Spezialität mit günstiger Erfolgsaussicht für den weiteren schauspielerischen Werdegang eines Darstellers. Die Uniformierung allein bot bereits die Aussicht auf die Beliebtheit einer Rolle, weshalb die Rollen populärer Militärstücke in Wien oftmals wie Erbhöfe betrachtet wurden. Auf Wiener Bühnen wurde der jugendliche Bonvivant in Gustav von Mosers Lustspielen deshalb beispielsweise noch von Schauspielern jenseits des 50. Geburtstages dargestellt.¹⁹³ Was in Mosers unverfänglichen Stücken problemlos möglich war, funktionierte jedoch bei Schnitzlers Bühnenstücken nicht reibungslos. Dessen militärische Rollen waren nicht mit unverfänglichen Stereotypen besetzt, sondern problembehaftet. Aus einer derartigen Charakterrolle ließ sich kein Publikumsliebbling generieren.

Die Uraufführung von Schnitzlers *Freiwild* erfolgte, wie schon angeführt, 1896 nicht in der Donaumetropole, sondern in Berlin. Gemäß den Angaben zum Handlungsort erfolgte sie in österreichischen Uniformen. „Freunde des Verfassers meinten“, schrieb die *Berliner Zeitung*, „dass es die Wiener in preußischen Uniformen genießen werden.“¹⁹⁴ Das Stück über die Duellproblematik behandelte ein auch in Deutschland aktuelles Thema angesichts einiger öffentlich virulent debattierter Fälle. Die deutsche Zensur hätte preußische Uniformen nicht zugelassen und hatte ebenso bei den österreichischen noch Einschränkungen gemacht. So ist bei der Uraufführung Karinski im ersten Akt ohne Uniform aufgetreten. Bei einer späteren Aufführung im Jahr 1901 im Schiller-Theater bedurfte es eigens einer behördlichen Genehmigung, um ihn auch im ersten Akt in Uniform auf die Bühne treten zu lassen.¹⁹⁵ Dennoch verfuhr die preußische Zensur recht großzügig, während sie wenige Jahre später bei der versuchten Aufführung von *Feldherrenhügel* rigoros zum Schutz des österreichischen Militärs eintrat und

¹⁹² Vgl. „Wagner/Vacha: Wiener Schnitzler-Aufführungen, S. 97f.

¹⁹³ Vgl. Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 123.

¹⁹⁴ Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 457.

¹⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 457 und S. 469.

insbesondere eine Verfälschung der k.u.k. Uniformen zu einer Vorbedingung für die Aufführung in Berlin machte. Letztendlich mussten die Berliner Theatermacher Fantasieuniformen anfertigen lassen, während die Aufführungen an nicht-preußischen Bühnen des deutschen Kaiserreichs problemlos in den österreichischen Uniformen erfolgen konnten.¹⁹⁶

In seiner Heimat stieß Arthur Schnitzler mit seinem Stück auf noch viel größere Hürden. Die ein dreiviertel Jahr nach der Berliner Premiere erfolgte österreichische Erstaufführung fand in Gmunden, nicht in Wien, statt. Hier zeigte man die Uniformen „phantastisch montenegrinisch“¹⁹⁷, wie der anwesende Autor selbst in einem Brief schrieb, denn keinesfalls wollte man politisch unerwünschte Assoziationen mit dem k.u.k. Militär aufkommen lassen. „Die Uniform als Emblem [...] war neben der politisch-ideologischen Überwachung des Militärs auf der Bühne der wichtigste Gegenstand der zensurialen Aufmerksamkeit.“¹⁹⁸ Die Zensur hatte die Aufführung nur unter der Bedingung zugelassen, dass es auf keinen Fall im österreichisch-ungarischen Staatsterritorium angesiedelt ist, „was ganz egal, umso mehr als immer von Wien die Rede ist“, wie der Schriftsteller selbst bekundete.¹⁹⁹

Obwohl *Freiwild* durchaus das Interesse des Publikums hervorrief, war auch die Wiener Premiere mit Schwierigkeiten verbunden und verzögerte sich mehrfach. So lehnte es das Deutsche Volkstheater ab und der Direktor schrieb:

„Der zweite Akt erscheint mir dramatisch unwirksam und in der Entwicklung der Theorien über die Duellfrage herausfordernd und stellenweise geradezu abstoßend. Die Duellfrage ist auf der Bühne nach meiner Ansicht überhaupt nicht gut zu behandeln und wird leicht verhängnisvoll befremden, wenn man nicht mit Vernunft beikommen will.“²⁰⁰

Als die Wiener das Stück 1898 endlich im Carltheater zu sehen bekamen, fehlten wiederum die österreichischen Uniformen, denn die Zensur hatte die Darsteller in ein anderes Kostüm gesteckt. Das Stück musste bald vom Spielplan verschwinden, denn es erregte heftige Debatten. Wagner und Vacha argumentieren, dass ein großer Teil des Publikums davon betroffen gewesen sei

¹⁹⁶ Vgl. Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 236ff.

¹⁹⁷ Vgl. Nickl, Therese/Schnitzler, Heinrich (Hg.): *Arthur Schnitzler. Briefe 1875-1912*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1981, S. 338.

¹⁹⁸ Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 14.

¹⁹⁹ Nickl/Schnitzler: *Arthur Schnitzler. Briefe 1875-1912*, S. 338.

²⁰⁰ Brief vom 24.09.1896 - Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 93.

und jeder Zuschauer habe eine persönliche Meinung zum Ehrenkodex sowie dem damit verbundenen Duellwesen gehabt. Zeitgenössisch hieß es: „Es saßen also zwei Parteien im Theater, die Einen für, die Anderen gegen das Duell, ganz wie im Leben ganz wie auf der Bühne da oben.“²⁰¹

²⁰¹ Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 94 und S. 154.

6. Die Novelle *Leutnant Gustl*

6.1. *Leutnant Gustl* – Eine kurze Inhaltsangabe

Die von Schnitzler gelieferte Erzählung ist inhaltlich trivial. Leutnant Gustl verbringt einen Abend in einem Konzert, für das ihm ein Kamerad eine Eintrittskarte geschenkt hat. Am nächsten Nachmittag hat er ein Duell, zu dem er den Beleidiger herausgefordert hat, weil dieser behauptete, nicht alle Offiziere würden aus Patriotismus diesen Beruf ergreifen. Gustl bezieht diese Äußerung auf seine erfolglose Schullaufbahn und fühlt sich daher in seiner Ehre gekränkt. Nach Beendigung des Konzertes, in dem er sich unendlich gelangweilt hat, trifft er in der Garderobe auf den Bäckermeister Habetswallner. Es entsteht zwischen ihm und dem Bäckermeister ein Streit, bei dem ihm dieser an den Säbel fasst, wodurch Gustl seine Ehre nicht verteidigen kann. Danach hat Gustl Angst, jemand könnte den Vorfall bemerkt haben und irrt stundenlang durch die nächtliche Stadt. Er lässt den Vorfall und sein Leben Revue passieren und kommt letztlich zu dem Schluss, dass er seine Ehre nur durch Selbstmord retten könnte. Als Zeitpunkt dafür nimmt er sich den nächsten Morgen, 7 Uhr, vor. Immer wieder schwelgt er in Selbstmitleid, da er sich als Opfer einer unglücklichen Situation sieht. Er sei in keiner guten Verfassung gewesen aufgrund des Duells am folgenden Tag, der Absage seiner Freundin, des Geldverlustes beim Kartenspiel und des ständigen Schlafmangels. Auf einer Bank im Prater schläft er schließlich ein. Nachdem er um drei Uhr aufgewacht ist, denkt er wieder an den Vorfall und wie seine Kameraden und der Bäckermeister auf den Selbstmord reagieren würden. Weil er noch ein letztes Frühstück zu sich nehmen will, geht er in ein Kaffeehaus, in dem er vom Kellner erfährt, dass den Bäckermeister in der Nacht der Schlag getroffen hat. Gustl ist erleichtert, da er die zuverlässige Aussage bekommt, dass der Bäckermeister niemandem mehr von dem Vorfall erzählen konnte, da dieser bei seiner Ankunft daheim sofort tot zusammengebrochen sei. So kommt Gustl zu der Auffassung, dass die Welt für ihn nun wieder in Ordnung sei, da ohnehin keiner etwas wisse und somit auch nichts geschehen sei. Er ist in Hochstimmung und nimmt sich vor, am Abend seine Freundin zu treffen und nachmittags das Duell zu bestreiten.

6.2. Die Entstehungsgeschichte

Leutnant Gustl erschien erstmals im Jahr 1900 in der Weihnachtsbeilage der *Neuen Freien Presse*. Die im Jahr darauf erschienene illustrierte Buchausgabe weicht von der Journalfassung nur geringfügig ab.²⁰² Bereits 1896 hatte Schnitzler die Idee zur Novelle notiert, die auf einen realen Vorfall zurückgehen soll: Baron Leopold von Andrian-Werburg hatte eine Duellaffäre mit einem Bäcker gehabt.²⁰³ Im Jahr 1900 schrieb Schnitzler seine wohl berühmteste Novelle im Juli innerhalb von fünf Tagen im Kurhaus von Bad Reichenau nieder.²⁰⁴ Schnitzler, der seinen Werken in der Regel äußerst kritisch gegenüber stand, glaubte mit *Leutnant Gustl* ein Meisterwerk geschaffen zu haben und notierte: „Ltn. Gustl' vollendet, in der Empfindung, dass es ein Meisterwerk.“²⁰⁵

Schnitzler wollte mit *Leutnant Gustl* bewusst eine Figur schaffen, die Vorurteile gegen Juden, Frauen und Zivilisten hegt und die Hohlheit des Ehrbegriffes versinnbildlicht:

„Schnitzler fasst die geistigen Strömungen der ausgehenden Habsburger Monarchie zusammen und bündelt ihre Darstellung in der Novelle. Der Text und seine Rezeption werfen ein Schlaglicht auf die Schwäche des liberalen Bürgertums und das Aufkommen antisemitischer und konservativer politischen Kräfte. Die Gründe für die Entwicklung sind auch im *Lieutenant Gustl* erkennbar.“²⁰⁶

Die Wahl des Namens ‚Gustl‘ in Schnitzlers Werk ist kein Zufall, sondern spielt auf die Figur des ‚törichten August‘ an, dem etwas vom ‚Wurstel‘ anhaftet. Durch den Gleichklang der Worte ‚Wurstl‘ und ‚Gustl‘ entstünden, Hans Ulrich Lindken zufolge, Assoziationen zum Marionettenhaften. Schnitzler steckte einen hohlköpfigen jungen Kadetten in des ‚Kaisers Rock‘. Auffallend ist die Tatsache, dass in Schnitzlers Novelle Gustls Nachname nicht genannt wird.²⁰⁷ Dazu hält

²⁰² Vgl. Aurnhammer: *Lieutenant Gustl. Protokoll eines Unverbesserlichen*, S. 69.

²⁰³ Vgl. Rauchensteiner: *Der Tod des Doppeladlers*, S. 193.

²⁰⁴ Vgl. Wagner, Renate: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*, Wien: Amalthea Verlag 2006, S. 136.

²⁰⁵ Tagebucheintrag vom 19.07.1900 - Welzig, Werner: *Arthur Schnitzler. Tagebuch 1893-1902*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989, S. 332.

²⁰⁶ Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S. 81.

²⁰⁷ Vgl. Lindken, Hans-Ulrich: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, München: R. Oldenbourg 1970, S. 87.

Alfred Doppler folgendes fest: „Gustl hat keinen Eigennamen. Wenn er die Schichten seines Bewusstseins aufblättert, konstituiert sich kein umgrenztes Ich, sondern ein diffuser Lebenswillen, der von einer Uniform zusammengehalten wird.“²⁰⁸

6.3. Zur literarischen Form des inneren Monologs

Leutnant Gustl ist eine höchst innovative Novelle. Schnitzler hat als Erzählform den inneren Monolog gewählt. Damit ist er der erste deutsche Autor, der diese Darstellungsform anwandte²⁰⁹ und sie in die deutsche Literatur einführte. In der Literaturwissenschaft wird oftmals das Argument der Modernität angeführt, um Schnitzlers Wahl zu begründen: Da mit der traditionellen Form des Erzählens und hier allen voran mit der auktorialen Erzählweise die Wirklichkeit der modernen Welt nicht mehr wiederzugeben sei, wählte der Schriftsteller den inneren Monolog.²¹⁰ Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen (die Szene im Foyer bzw. in der Garderobe des Konzertsaaes, die Unterhaltung mit dem Kellner im Kaffeehaus und das Gespräch mit dem Rechtsanwalt, das in einer Duellforderung resultiert) ist er die alleinige Darstellungsform.

Die Wahl des inneren Monologs als literarisches Mittel ist der gewollten Psychologisierung geschuldet. Das Interesse der literarischen Moderne an psychoanalytischen Stoffen entstand um 1900 und Schnitzler gilt als einer der Vordenker. Während andere zeitgenössische Offiziersgeschichten, beispielsweise Ferdinand von Saars 1887 erschienenes Werk *Leutnant Burda*, noch den äußeren sozialen Zerfall und vor allem die Spannungen zwischen dem elitären Anspruch des Offizierskorps und der oftmals bescheidenden materiellen Wirklichkeit thematisieren, zielt Schnitzlers *Leutnant Gustl* auf den inneren Zerfall. Erst „in einem inneren Monolog von unerbitterlicher, nüchterner Wahrheitsenthüllung“

²⁰⁸ Doppler: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, S. 246.

²⁰⁹ Der erste Autor, der den inneren Monolog verwendet hat, war der Franzose Edouard Dujardin (1861-1949) in seinem Roman *Les lauriers sont coupés* (1888). – Vgl. Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 78.

²¹⁰ Vgl. Behringer/Gross: *EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell. Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, S. 47.

kann Schnitzler „die tragische Naivität wie die naive Heuchelei von Gustls Offiziersleben“²¹¹ aufzeigen.

Im inneren Monolog emanzipiert sich die Figur vom Erzähler „und gibt einen unvermittelten Blick auf sich selbst frei“, um eine objektive Erkenntnis zu ermöglichen.²¹² Andere Literaturkritiker schränken jedoch ein, dass Schnitzler hier nur die eigene Meinung hinter der Fassade einer scheinbaren literarischen Objektivität zu verbergen versuchte:

„Mit dem inneren Monolog wählt Schnitzler einen Erzählort außerhalb der Novelle und behauptet damit seine Unparteilichkeit gegenüber Gustl. Tatsächlich aber versteckte Schnitzler seine Parteilichkeit hinter dieser unparteiischen Form. Der Schriftsteller benutzt den inneren Monolog, die Selbstdarstellung des Leutnant Gustl nur dazu, um so unmissverständlich wie unerkant zum Ausdruck bringen zu können, dass dieser Leutnant wirklich so ungebildet und ein so dummer Bub ist, wie der Bäckermeister sagt, ein wehleidiger und feiger Rabauke, ein Maulheld und wild gewordener Kleinbürger, aggressiv und kriegslüstern und ohne jedes Ehrgefühl.“²¹³

Schnitzler konnte durch die Beschränkung auf die Person Gustl und dessen alleinige Sicht der Dinge zeigen, wie der Leutnant vor sich selbst erscheint. Diese ‚Autoanalyse‘ wurde durch die konsequente Beibehaltung des inneren Monologs nicht herausgefordert oder durch Rücksicht auf andere beeinflusst. Hiermit verstieß Schnitzler gegen eine essentielle Grundregel sozialer Interaktion, wonach jegliches Benehmen und Verhalten auch eine Reflexion gesellschaftlicher Erwartungen anderer einschließt. Niemand agiert vollkommen autonom, ohne Rücksicht auf seine soziale Umwelt. Grundsätzlich versuchen Menschen, ihr Selbstbild und das Bild, das sie gegenüber anderen abgeben wollen, in Einklang zu bringen. Durch den inneren Monolog hat Schnitzler jedoch gegen das Ideal der beim Menschen stets angestrebten Gleichsetzung verstoßen, indem er die ‚Anderen‘ einfach ausschloss.

Durch sein schriftstellerisches Vorgehen gelang es Schnitzler „hinter das Bild zu leuchten, das die Hauptfigur seiner Novelle von sich in den Köpfen anderer zu

²¹¹ Strelka: „Der Offizier in der österreichischen Literatur“, S. 177.

²¹² Geißler, Rolf: *Arbeiten am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit*, Paderborn: Schöningh 1982, S. 127.

²¹³ Knilli, Friedrich: „Lieutenant Gustl – ein k.u.k. Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht“, in: Knilli, Friedrich/Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (Hg.): *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung?*, München: Carl Hanser 1976, S. 149.

entwerfen versucht[e].“²¹⁴ Der Autor kann auf diese Weise zeigen, wie Ehre zu einer Steuerungsgröße von Individuen wird.²¹⁵ Dadurch wird deutlich, dass innere und äußere Ehre eng miteinander verwoben sind, denn „die Ehre ist, objektiv, die Meinung anderer von unserem Wert und, subjektiv, unsere Furcht vor dieser Meinung.“²¹⁶

Außerdem ergibt sich durch den inneren Monolog eine Art Zeitlupentechnik, d.h. eine „unwirkliche Zeitextension“:

„Jetzt dreht er sich um ... Den kenn' ich ja! - Donnerwetter, das ist ja der Bäckermeister, der immer ins Kaffeehaus kommt ... Was macht denn der da? Hat sicher auch eine Tochter oder so was bei der Singakademie... - Was sagt er da? Um Gottes willen, es hat's doch keiner gehört? Nein, er red't ganz leise ...“²¹⁷

Räumlich und zeitlich ist die Handlung der Novelle genau bestimmt. Die Handlung setzt um 19.45 Uhr im Konzertsaal ein und endet ca. um 6 Uhr am nächsten Tag im Kaffeehaus. Dazwischen durchlebt Gustl die im gesamten Werk beschriebene Krise. „Die gesellschaftliche Fassade bröckelt, seine Selbstsicherheit schwindet, er wird auf sich selbst zurückgeworfen.“²¹⁸ Am ehesten wirkt er als hilfloses Wesen und sich selbst am nächsten, als er allein auf der Parkbank einschläft.

Als er erwacht, ist er mit all seinen Vorurteilen und Aggressionen wieder ganz der alte Gustl und es zeigt sich, dass er zum Lernen unfähig ist. Räumlich und zeitlich durchläuft Gustl somit eine Kreisbewegung.²¹⁹ Der Militärdienst, Frauen und das bevorstehende Duell bestimmen ihn, d.h., die Ausgangssituation bestimmt auch das Ende. Aber in Bezug auf seine Ehre ist eine Verschiebung eingetreten: Gemessen an seinen eigenen Ehrstandards hat Gustl diese am Ende durch die missglückte Konfrontation mit dem Bäckermeister verloren und ist im Grunde nicht mehr satisfaktionsfähig.²²⁰

²¹⁴ Laermann: *Leutnant Gustl*, S. 112.

²¹⁵ Vgl. Vogt, Ludgera: „Ehre in traditionellen und modernen Gesellschaften. Eine soziologische Analyse des ‚Imaginären‘ am Beispiel zweier literarischer Texte“, in: Vogt, Ludgera/Zingerle, Arnold (Hg.): *Ehre. Archaische Momente in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 306f.

²¹⁶ Schopenhauer: „Parerga und Paralipomena“, S. 426.

²¹⁷ Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 85.

²¹⁸ Grobe: *Erläuterungen*, S. 80.

²¹⁹ Ebenda, S. 80.

²²⁰ Vgl. Wilpert: *Leutnant Gustl und die Ehre*, zit. in: Polt-Heinzl, S. 110f.

6.4. Leutnant Gustl als unauthentischer Held

Da es sich um einen inneren Monolog handelt und die Novelle insgesamt nur drei kurze Dialoge aufweist, liegt es auf der Hand, dass Gustl der hier einzig zu beschreibende Protagonist ist. Der junge Leutnant war für die österreichische Gesellschaft um die Jahrhundertwende ein Sozialcharakter, an dem sie sich orientierte und mit dem sie sich identifizierte. Auch in der deutschen Öffentlichkeit wurde dem Leutnant die größte Beachtung geschenkt und von allen militärischen Rängen erfuhr er die eingehendste Bearbeitung im Theater. Hierfür qualifizierten ihn sein erstes Eintauchen in die Offizierskaste, das Erproben von Anfangskenntnissen des Offiziers-Komments sowie seine Jugend. Dies alles „sicherte dem Leutnant das große Interesse und machte den jungen Offizier zu einem gesellschaftlichen Fixpunkt ersten Ranges, an dem auch das Theater nicht vorbeisehen konnte.“²²¹

Aufschluss über das rege Interesse geben die virulenten Proteste gegen Schnitzlers Erzählung, die unmittelbar nach deren Erscheinen auftauchten und sich keineswegs nur in Kreisen des Militärs regten oder Einzelstimmen darstellten. An der idealtypischen Figur des Leutnants orientierte sich die Gesellschaft des Fin de siècle.²²² Dies entspricht auch der Einschätzung Schnitzlers, der noch dreißig Jahre nach der Entstehung der Novelle über seinen Protagonisten ironisch vermerkt, Gustl sei eigentlich „ein ganz netter, nur durch Standesvorurteile verwirrter Bursch“ gewesen, „der mit den Jahren gewiss ein tüchtiger und anständiger Offizier werden dürfte.“²²³

Für Gustl, wie für weite Teile der Gesellschaft seiner Zeit, ist die k.u.k. Armee identitätsstiftend. Selbst die eigene Familie hat eher eine formelle Bedeutung für ihn, wie er selbst eingesteht. Daher ordnet Gustl seine Persönlichkeit dem Offiziersstatus unter und bezieht all seine Werte aus dem Ehrenkodex und den Normen der Armee.²²⁴ Er ist nicht als Individuum, sondern vor allem in der Rolle des für die Gesellschaft der Jahrhundertwende leitbildhaften Offiziers

²²¹ Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 147.

²²² Vgl. Laermann: *Leutnant Gustl*, S. 110f.

²²³ Schnitzler, Arthur: „Brief an Theodor von Sosnosky“, *Neues Wiener Journal*, 26.10.1931, zit. n.: Dethlefsen, Dirk: „Überlebenswille: Zu Schnitzlers Monolognovelle *Leutnant Gustl* in ihrem literarischen Umkreis“, *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 17/1, 1981, S. 50, zit. n.: Seegers, Andre: *Der k.u.k. Soldat im Werk Arthur Schnitzlers: Figurationen fremdbestimmter Identitäten*, Hamburg: Igel Verlag 2009.

²²⁴ Vgl. Seegers: *Der k.u.k. Soldat im Werk Arthur Schnitzlers*, S. 21.

dargestellt.²²⁵ Dies zeigt sich daran, dass die gesellschaftlichen Normen von Gustl von großer Bedeutung sind. Gustl definiert sich ausschließlich über unpersönliche Werthaltungen, die durch den Offiziersrang vorgegeben werden und ihn zu einem unauthentischen Held machen. Damit im Zusammenhang steht auch sein niedriges Selbstwertgefühl. Ständig fühlt er sich deplatziert und hat Angst, der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden. Bezeichnend dafür ist die Szene im Konzertsaal, in der er sich einbildet, ständig von einem Herrn angesehen zu werden, der offenbar merkt, dass er sich langweilt und nicht hierher gehört.

Gustl ist ein Choleriker, der zuweilen extrem aggressiv werden kann. Für den Leser spürbar wird dieser Charakterzug beispielsweise in der Situation an der Garderobe, die schließlich zum auslösenden Vorfall für den gesamten Verlauf der Novelle wird. Als Absolvent einer Kadettenanstalt genießt das Bewusstsein, stets zur rechten Zeit einsatzbereit am rechten Ort zu sein, absolute Priorität. Das Prinzip des Schlangenstehehens hingegen ist ihm fremd und widerspricht vor allem seinem elitären Bewusstsein, als Offizier der k.u.k. Armee stets und ständig Vorrang zu genießen. Er drängelt sich deshalb aggressiv nach vorn. Die Blicke der anderen Konzertbesucher machen den Leutnant aggressiv und die Aussage: „Den hau' ich zu Krenfleisch!“²²⁶ zeugen von Gustls Aggressionen.

Gustls oberflächliches Verhältnis zu Frauen ist ein weiterer Charakterzug, der ihn kennzeichnet. Gustl unterhält ausschließlich kurzlebige sexuelle Beziehungen zu Frauen und weiß in der Regel deren Namen nicht. Weiters scheint er sich an der Trauer der von ihm verlassenen Frauen zu ergötzen. Dies fällt besonders an jener Stelle in der Novelle auf, wo er sich an seine ehemalige Freundin Adele erinnert, die so viele „G'schichten gemacht hat“ wie es aus war und die sich die Augen ausgeweint hat: „Das war doch eigentlich das Hübscheste, was ich erlebt hab' [...].“²²⁷

6.5. Ehrenkodex, Duellzwang, Spielleidenschaft

Gustls Glücksspielverhalten wird in der Novelle nur am Rande thematisiert. Man erfährt, dass er immer wieder Karten spielt und dabei auch größere Beträge

²²⁵ Vgl. Wilpert: *Leutnant Gustl und die Ehre*, zit. in: Polt-Heinzl, S. 110f.

²²⁶ Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 45.

²²⁷ Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 33.

verliert. Am Vorabend der Erzählhandlung hat er beim Kartenspiel nicht nur den letzten Groschen verspielt, sondern noch Schulden gemacht. Zum Hauptthema machte Schnitzler diesen Aspekt in diesem Werk jedoch nicht, wenn man ihn auf das Glücksspiel reduziert. Allerdings spielt Gustl in übertragener Hinsicht. So ist der Militärdienst für ihn keine reale Gefahr, sondern hat eher den Charakter eines ‚Kriegsspiels‘. Gustl spielt jedoch nicht nur rein hypothetisch mit seinem Leben, indem ihm als Berufssoldat ein tatsächlicher Kriegseinsatz droht, auch durch seine ständige Bereitschaft zum Duell setzt er mehrfach sein Leben aufs Spiel.

Der Autor stellte in der Gestalt des jungen Leutnants eine Leitfigur der Epoche in den Mittelpunkt seiner Erzählung:

„Die Hauptfigur ist als Leutnant eine Schlüsselfigur der Zeit, und ihr Versagen zeigt sich im Zusammenhang mit der Institution des Duells, das für die zeitgenössische Gesellschaft von zentraler Bedeutung ist. Insofern zielt die Novelle auf den Nerv der Gesellschaft.“²²⁸

Im Duell geht es um die Verteidigung der Ehre. Schnitzler hatte die individuelle Ehre Gustls. „zu einer sozialen Ständeklausel ausgeweitet oder gar uminterpretiert“²²⁹, denn Gustls Ehre basiert vor allem auf seinem sozialen Stand als Offizier. Nicht menschlicher Wert und Individualität, sondern allein Würde, Ehre und Ansehen des Militärs bestimmen seinen sozialen Status. In diesem Motivkreis steht der junge Leutnant als ‚Stereotyp‘ im Mittelpunkt des Interesses, weil sich die Anpassungsschwierigkeiten an die Standesehre am Anfang einer militärischen Karriere dramatisch am sinnvollsten vergegenwärtigen ließen. Auch deshalb bestreiten Leutnants die Mehrzahl der Bühnenduelle, denn für die Ausbrüche aus den engen Schranken des Kommandos wurde seitens des Publikums oft ein jugendlicher Übermut verantwortlich gemacht.²³⁰

Das zunehmend an Einfluss gewinnende und selbstbewusste Bürgertum im Wiener Fin de siècle bedrohte jedoch diesen auf altertümlichen Standesansichten und Konventionen beruhenden Status. Deshalb wurden alle Gruppen, die in diesem Kontext eine besondere Bedrohung darstellten, von konservativen Geistern, die ja auch Schnitzler attackierten, zu Feindbildern erklärt. Hierzu gehörten die sich emanzipierenden Juden und Teile des akademisch gebildeten Bürgertums, weil sie die Minderwertigkeitskomplexe und Selbstzweifel Gustls

²²⁸ Grobe: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler*, S. 4f.

²²⁹ Laermann: *Leutnant Gustl*, S. 112.

²³⁰ Vgl. Flatz: *Krieg im Frieden*, S. 151.

nährten und damit seinen Status bedrohten. Als Staat im Staate bot die Armee ihm die Möglichkeit, diese Minderwertigkeitskomplexe zu kompensieren.²³¹ Gustl fühlt sich nicht zufällig von einem Rechtsanwalt herausgefordert, der die wahren Motivationen des Eintritts in die Armee hinterfragt hat. Unpersönlich formuliert, hatte dieser angezweifelt, ob wirklich alle Offiziere nur aus reinem Idealismus, aus Liebe zu Vaterland und Kaiser, diesen Schritt gegangen seien. Weil sich Gustl daran erinnert, dass er tatsächlich in die Kadettenschule gesteckt worden ist, weil er das Gymnasium nicht schaffte, erhält sein Hass Auftrieb.

Gustl hegt gegen verschiedene Zivilpersonen starke Ressentiments. Er ist ihnen gegenüber misstrauisch und hat ständig das Gefühl, sich gegen sie wehren zu müssen. Er spricht von einem „wie verrückt“ klatschenden Herrn neben ihm, fühlt sich von einem „Kerl dort“ dermaßen angestarrt, dass er ihn innerlich schon zum Duell herausfordert, vom Doktor spricht er als „Rechtsverdrehler und Sozialist“, den Garderobier bezeichnet er als „Blödisten“ und beginnt letztlich einen Streit mit dem Bäckermeister. Dieser hatte Gustls Säbel festgehalten und unter vier Augen damit gedroht, ihn zu zerbrechen und an das Regiment zu schicken. In einem Akt ‚väterlicher Zurechtweisung‘ hat er ihn durch die Bezeichnung als ‚dummen Jungen‘ beleidigt.

Je größer und wahrhaftiger die (Selbst-)Anfeindung Gustls ist, desto martialischer wird das Verlangen, die vermeintlich befleckte Ehre wiederherzustellen. Gustl hätte seine Ehre, die durch den Bäckermeister bedroht wurde, mit gezogener Waffe wiederherstellen müssen. Daran wurde er allerdings gehindert. Eine Aufforderung zum Duell, blieb ihm ebenfalls versagt, da der Bäckermeister aufgrund seines sozialen Status‘ nicht satisfaktionsfähig ist.²³²

Es sind zwei Dimensionen des Ehrbegriffes, aus deren Widerspruch die Novelle ihre Spannung bezieht. Auf der einen Seite steht ein Ehrbegriff, der sich auf die gesellschaftliche beziehungsweise militärische Konvention bezieht und der zur hohlen Phrase erstarrt ist. Andererseits bildet ein idealer Ehrbegriff die Hintergrundfolie des Werkes und seiner zeitgenössischen Rezeption: „Der Verfall beginnt in dem Augenblick, wo die Konvention weiter besteht, der Begriff Ehre aber pervertiert oder abhandengekommen ist“²³³, schlussfolgert Gero von Wilpert.

²³¹ Vgl. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 143.

²³² Vgl. Grobe: „Erläuterungen“, S. 80.

²³³ Wilpert: *Leutnant Gustl und die Ehre*, zit. in: Polt-Heinzl, S. 110.

Gustl boten sich in dieser Situation zwei Möglichkeiten: Das Ausscheiden aus der Armee oder der Freitod. Zu ersterem war er jedoch nicht in der Lage, weil er, nach eigener Erkenntnis, zum normalen Leben nicht taugte und außerdem mit dem Ehrverlust nicht hätte leben können.

Voll Abscheu denkt Gustl an seinen ehemaligen Kameraden Ringeimer, den ein Fleischselcher, als er ihn mit seiner Frau erwischt hat, ohrfeigte und er den Dienst quittieren musste. „Meiner Seel’, ich gäb’ ihm nicht die Hand, wenn er wieder nach Wien käm’...“²³⁴

Es blieb also nur die zweite Möglichkeit: Der Freitod. Das Frühstück, welches wahlweise als Henkersmahlzeit oder letztes Abendmahl gelten kann, eröffnete jedoch neue Perspektiven.²³⁵ Schnitzler ging hier „in seiner Absicht zu demaskieren bisweilen so weit, dass er die Ironie der verdeckten Widersprüche zum plumpen Widerspruch vergrößert.“²³⁶ Gustl erfährt schließlich vom Tod des Kontrahenten und kommentiert lakonisch:

„Tot ist er – tot ist er! Keiner weiß was, und nichts ist g’schehn! – Und das Mordsglück, dass ich in das Kaffeehaus gegangen bin ... sonst hätt’ ich mich ja ganz umsonst erschossen – es ist doch wie eine Fügung des Schicksals.“²³⁷

Mit dem unerwarteten Tod des Bäckermeisters war die Ehrverletzung jedoch nicht automatisch aufgehoben. Gustl selbst erkannte bereits in einem lichten Moment in jener Nacht, dass die Ehrverletzung unumstößlich im Raum steht – unabhängig von der Frage, ob sie von Umgebenden gehört worden war und unabhängig davon, ob der Ehrverletzer tot oder lebendig ist.

6.6. Rezeptionsgeschichte der ersten Jahre

Schnitzlers Darstellung des Verhaltens des Leutnants wurde von einem Teil des Publikums und der Kritiker als groteske Heuchelei empfunden. Der Offizier repräsentierte eine überlebte Institution. Der von Gustl repräsentierte Standesdünkel war auch die Kehrseite eines von latenten

²³⁴ Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 21.

²³⁵ Vgl. Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 144.

²³⁶ Doppler: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, S. 247.

²³⁷ Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 44f.

Minderwertigkeitskomplexen und Sorgen um den Erhalt des sozialen Status geplagten Offizierskorps, welches heftig auf das Stück reagierte. Nachdem Schnitzlers Novelle am 25. Dezember 1900 in der *Neuen Freien Presse* erschienen war, erregte sie deshalb großes Aufsehen. Die *Neue Freie Presse* war für das Wiener Bürgertum tonangebend und meinungsbildend gewesen.²³⁸ Drei Tage später wurde in der in Militärkreisen verbreiteten Wiener Tageszeitung *Reichswehr* ein anonymes Artikel publiziert, in dem Schnitzler aufs Heftigste angegriffen wird. In der Armee, so der anonyme Autor, würde es Offiziere wie einen Leutnant Gustl nicht geben, denn dort würden derartige Offiziere nicht geduldet. Tatsächlich wurde der Beitrag vom Gründer und Chefredakteur der *Reichswehr*, Gustav Davis so beleidigend formuliert, dass die Öffentlichkeit eine Herausforderung Davis' durch Schnitzler zum Duell erwartete. Der Schriftsteller reagierte jedoch nicht auf dessen polemisch vorgetragene Kritik.

Durch Davis' Angriff auf Schnitzler wurde allerdings ein Verfahren des Ehrenrates in Gang gesetzt, zu dessen Sitzungen Schnitzler nie erschien. Er reagierte auf mehrere Ladungen des ehrenrätlichen *Ausschusses für Landwehr, Offiziere und Kadetten* nicht, denn er billigte keinem Militärgericht ein Urteil über sein literarisches Schaffen zu. Schließlich wurde ihm im Juni 1901 der Offiziersstatus aberkannt. Begründet wurde das Urteil nicht nur mit der Darstellung des Militärs in *Leutnant Gustl*, sondern auch mit der offiziellen Weigerung des Schriftstellers, sich dem Duell zu stellen und die persönliche Ehre wiederherzustellen. Den Verlust des Offizierspatents bezeichnete er „charakteristisch für die, man könnte sagen, naive Heuchelei in Kreisen, von denen man in gewisser Weise abhängig ist.“²³⁹ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass der Autor, „der für Wahrhaftigkeit in Ehrensachen plädierte“²⁴⁰ und einen hohlen Ehrbegriff aufgrund bloßer Konvention ablehnte beziehungsweise bloßstellte, seiner Offiziersehre entkleidet wurde.

Schnitzlers Werk wurde nicht nur heftig angefeindet, sondern erfuhr auch großes Lob. Die Schweizer Literaturzeitschrift *Der Bund* strich seine dichterische Genialität heraus, die deutsche Zeitschrift *Stimmen der Gegenwart* bescheinigte Schnitzler, ein Schriftsteller mit großen psychologischen Verständnis zu sein, der das wirkliche, echte Leben vortrefflich schildern könne. In konservativen Kreisen

²³⁸ Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 155.

²³⁹ Schnitzler in einem Brief vom 25. April 1901 – vgl. Bergel, Kurt (Hg.): *Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel*, Bern: Francke 1956, S. 84.

²⁴⁰ Wilpert: *Leutnant Gustl und die Ehre*, zit. in: Polt-Heinzl, S. 110.

wurde Schnitzler jedoch Schmutzfink und Literaturjude beschimpft und sein Stück als Schundwerk und Schandstück bezeichnet.²⁴¹ Dennoch zeichnete sich bereits wenige Jahre nach der Erstaufführung ein Meinungswechsel ab, denn selbst prominente Zeitgenossen hatten sich gegen den ‚Duellunfug‘ ausgesprochen. Es entstand sogar eine regelrechte ‚Antiduellbewegung‘, sodass die Wiener Aufführung im Jahr 1905 bereits unter ganz anderen Vorzeichen möglich war.²⁴²

Die zunehmende Akzeptanz des Stückes in ‚staatstragenden‘ Schichten war nur möglich, weil Schnitzler die Institution des Militärs nie grundsätzlich in Frage stellte. Die schonungslose Kritik am falsch verstandenen Ehrenkodex sowie der daraus resultierenden Duellpraxis ließ das komplexe Gefüge des Staates im Staat als notwendige Einrichtung und unantastbare nationale Größe unberührt.

²⁴¹ Vgl. Knilli, Friedrich: „Lieutenant Gustl – ein k.u.k. Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht“, in: Knilli, Friedrich/Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (Hg.): *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung*, München, Wien: Hanser 1976, S. 139-164, zit. in: Polt-Heinzl, Evelyne (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 60.

²⁴² Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 155.

7. Analyse der Verfilmung (1962) und Aufführung am Theater an der Josefstadt (1979) von *Leutnant Gustl*

7.1. Vergleich mit der Novelle

Orte des Geschehens

Während sich die Novelle räumlich im alten Wien an verschiedenen Orten der Innenstadt und des 2. Bezirks abspielt, sind die Orte des Geschehens in Film- und Bühnenversion der Konzertsaal, Annas Zimmer, das Vernehmungszimmer (im Film mit einer Szene am Gang vor dem Vernehmungszimmer), und ein nicht näher bezeichneter Ort vor Gustls Kaserne. In der Filmversion macht Gustl allerdings doch einen kurzen Spaziergang durchs alte Wien, wobei diese Szene nur einige Minuten andauert. Hier zeigt sich neben der dem Film anhaftenden theatralischen Stilkontinuität ein Zugeständnis an filmästhetische Leitlinien. In der Szene geht Gustl in der dunklen Nacht spazieren und führt einen inneren Monolog, in dem er die Szene in der Garderobe Revue passieren lässt. Insgesamt haben sich sowohl Film- als auch Theatermacher darum bemüht, das Stück milieugerecht zu inszenieren und den zeitlichen Kontext der alten Donaumetropole des k.u.k. Reiches darzustellen.

In der Theaterfassung stimmt das Bühnenbild den Zuschauer auf den Ort und die Zeit der Handlung ein. In jedem der zehn Bühnenbilder befindet sich ein imposantes Bild von Kaiser Franz Josef in militärischer Uniform im Hintergrund. Der Kaiser posiert hier sowohl in der Funktion des Monarchen und Staatsoberhauptes sowie in der Funktion des obersten Kriegsherrn.

Zeitlicher Rahmen

Unterschiedlich ist der zeitliche Rahmenaufbau gesetzt. Die literarische Version findet zwischen einem Aprilabend um 19.45 und dem darauf folgenden Morgen um 6 Uhr früh statt. Die Handlung der Bühnenaufführung und des Filmes erstreckt sich zwischen dem Abend, an dem Gustl das Konzert besucht bis zum nächsten Abend, an dem er den Bescheid des Ehrenrates erhält. Ebenso können von der

Jahreszeit her Unterschiede festgestellt werden. Während sowohl die literarische Vorlage als auch die Bühnenversion Anfang April angesiedelt sind, findet die filmische Aufarbeitung im tiefsten Winter statt (in jener Szene, in der Gustl durch Wien spaziert, sind die Straßen tief verschneit).

Als Gemeinsamkeit kann festgehalten werden, dass sowohl in der Novelle als auch in der Filmversion immer wieder darauf hingewiesen wird, wie spät es ist, um so dem Rezipienten am zeitlichen Ablauf teilhaben zu lassen. So schlägt z. B. die Turmuhr zweimal, als Gustl bemerkt, dass er nur mehr fünf Stunden zu leben hat. Als ihm der Kellner im Gasthaus seine Offizierskappe reicht, sieht Gustl dass es bereits drei Uhr ist, und als Gustl Annas Wohnung betritt, fragt Anna Gustl wie spät es sei, woraufhin dieser antwortet, dass es halb vier Uhr sei.

Struktureller Aufbau

Während die literarische Vorlage vier relativ klar voneinander zu trennende Teile aufweist, wurde das Werk in der Bühnenversion in zehn Bildern und in der Filmversion in 23 Szenen umgesetzt.

Inhalt

Sowohl in der Novelle als auch in der Film- und Bühnenversion besucht Gustl ein Konzert, in dem er sich zu Tode langweilt. Bereits in den Anfangsszenen wird das bevorstehende Duell mit dem Rechtsanwalt erwähnt. Der Advokat hatte die Meinung vertreten, nicht alle Militärangehörigen seien wegen des ehrenhaften Motivs der Vaterlandsverteidigung in die Kadettenschule eingetreten. Der Ton, in dem er „Herr Leutnant“ zu Gustl gesagt habe, sei unverschämt gewesen und daher habe er ihn schließlich zum Duell herausgefordert. Nach dem Konzert kommt es dann in der Garderobe zur Auseinandersetzung mit dem Bäckermeister und zur daraus resultierenden Satisfaktionsunfähigkeit.

In allen Werken kommt Gustl zu dem Schluss, dass ihm zu seiner Ehrenrettung nur der Selbstmord offen stehen würde. Letztendlich nimmt sich Gustl in keiner Version das Leben, weil seine verletzte Ehre, durch Wegfall des Hauptzeugen wieder hergestellt zu sein scheint.

Parallelen weisen sich in auffallenden Ausdrücken aus der Novelle auf, die sowohl in der Film- als auch in der Bühnenversion verwendet werden. Beispiele dafür sind: „Dem hau’ ich das Nasenspitzel herunter“, „Den hau’ ich zu Krenfleisch“, „Tote Leich“ etc.

Ein Vergleich zwischen Film- und Bühnenversion macht deutlich, dass sich der Handlungsablauf in beiden Versionen kaum unterscheidet. Die nach dem Film entstandene Bühnenversion hat sich diesbezüglich stark an der Verfilmung orientiert. Handlungstragende Teile, v. a. jene, bei denen es um die Thematik Ehrenkodex geht, wurden in der Bühnenversion sogar wortwörtlich von der Filmversion übernommen. Beispiele hierfür sind Annas Aussagen zur so genannten Ehre vor dem Ehrenausschuss, das Schlussplädoyer Doschinskys, die Diskussion um den Ehrenkodex zwischen Gustl und Anna nach der Verhandlung am Gang, das Telefonat zwischen Oberst Brunthaler und Major Mokry sowie Annas Verlesung des Bescheides des Ehrenausschusses. Im Vergleich zwischen Bühnenversion und Filmversion ist noch zu erwähnen, dass mehrere Pointen aus der Filmversion auf die Bühne übernommen wurden.

Zu den eher unbedeutenden Unterschieden gehören die Schreibweisen der Namen der beteiligten Personen, die militärischen Ränge der Beteiligten sowie die Höhe der Spielschuld Gustls. Auch das Alter der beteiligten Personen ist im Film, im Bühnenstück und in Schnitzlers Novelle unterschiedlich. In der literarischen Vorlage ist Leutnant Gustl zwischen 23 und 24 Jahren alt, im Film spielt ein relativ junger Peter Weck einen ebenfalls jungen Leutnant Gustl (zwischen 25 und 30 Jahren alt). In der Bühnenversion ist Leutnant Gustl deutlich über 30 Jahre alt, was jedoch nur in der Verfilmung zum Tragen kommen dürfte, da hier Großaufnahmen der Gesichter das tatsächliche Alter der Schauspieler deutlich machen. Viel schwerer wiegt jedoch die missglückte Wahl des Schauspielers als Bäckermeister in der Filmversion, da es sich - wie in der späteren Bühnenfassung - nicht um einen kraftstrotzenden Zivilisten handelt, der Leutnant Gustl kräftemäßig überlegen ist. Im Film wird der Bäckermeister von Hans Moser dargestellt, der bereits im deutlich erkennbaren Seniorenalter ist. Die Bühnenversion folgt dieser Altersgruppierung. Damit verstoßen Film- und Theatermacher gegen einen essentiellen Handlungsmotor von Schnitzlers Novelle.

Der innere Monolog als Hürde einer Dramatisierung

Ein Großteil des Textes von Schnitzler hat mit ‚Innerlichkeiten‘ zu tun, mit Gustls Gedanken, Hoffnungen oder Befürchtungen. Schnitzlers Handhabung der verschiedenen Versionen von ‚Innerlichkeit‘ ist meisterhaft. Aber wie lässt sich ein solcher Erzählmodus auf der Bühne oder im Film umsetzen? Eine Möglichkeit besteht darin, den Handlungsverlauf abzuändern. Bedeutende inhaltliche Unterschiede betreffen deshalb denjenigen Teil des Verlaufs, der diese erst in Gang setzt. In der Novelle vermutet Gustl, dass andere Konzertbesucher das für ihn ehrabträgliche Geschehen im Theater beobachtet haben könnten. Die Ehrlosigkeit ist hier das Produkt einer reinen Selbstreflexion. Gustl demontiert sich vor sich selbst, denn er ist der einzige Zeuge des Zögerns und Zauderns.

In der Bühnen- und Filmversion tritt jedoch ein Major in der Garderobe zu Gustl hinzu und sagt, er habe das Geschehen beobachtet. Nicht des Leutnants eigene Ansichten führen zur Tragödie, sondern diese wird hervorgerufen, weil ein Außenstehender Gustl unter Zugzwang setzt. Diese bedeutende Veränderung des für den Handlungsverlauf wichtigen Kausalzusammenhangs ist der notwendigen Dramatisierung geschuldet. An die Stelle des von Schnitzler gebrauchten Monologs ist auf der Bühne und im Film ein Dialog getreten. Die hier vorgenommene Änderung wurde notwendig, weil der von Schnitzler verwendete innere Monolog nur schwer darstellbar ist. Das Hinzutreten des Majors gleicht beispielsweise einer Handlungsaufforderung, die sich in der Textvorlage Gustl selbst stellen musste.

Auch im weiteren Handlungsverlauf wird die Schwierigkeit deutlich, den von Schnitzler gebrauchten inneren Monolog ‚ins Bild zu setzen‘. In der literarischen Vorlage treten häufig unvollständige, eingliedrige, parataktische Sätze auf und die Figur verbalisiert alles: „Muss auf die Uhr schau’n ... Ich seh nichts? ... Wo sind denn meine Zündhölzeln? ... Na, brennt eins an?“ Zusammenfassen lassen sich diese Artikulationen als unvollendete, Bewusstseinsvorgänge, ‚Halbgedanken‘ oder ‚Halbgefühle‘. Dieser für Schnitzlers Werk charakteristische Sprachstil der Verknappung und gezielten Aussparung war dem Schriftsteller sehr wichtig und er wachte, soweit er dies beeinflussen konnte, über dessen Beibehaltung.²⁴³ Dieser ‚Erzählmodus‘ ist jedoch für eine visuelle Umsetzung nicht notwendig, in seiner rein sprachlichen Form außerdem schwer verständlich, sodass es hier zu

²⁴³ Vgl. Kapitel 5.1. dieser Arbeit: Schnitzlers Haltung zur Aufführung und Verfilmung seiner Werke.

deutlichen Änderungen kommen musste.²⁴⁴ Diese Veränderungen stoßen auf negativen Widerhall. Ein Kritiker der *Wiener Wochenpresse* schreibt am 30. März 1963 nach einer Fernsehausstrahlung über eine „TV-Entstellung von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*, die eine Sünde gegen den Geist dieser Erzählung ist“²⁴⁵.

Auf der Bühne fehlt der an die Garderobenszene anschließende Spaziergang durch das nächtliche Wien, während der Film Schnitzlers Vorlage zumindest rudimentär folgt.

Beim Erblicken des Tegetthoff-Denkmal entscheidet er für sich, die Angelegenheit dem Herrn Oberst zu melden. Hier griff der Regisseur auf ein visuelles Mittel als handlungsauslösendes Moment zurück. Zwar wird auch in Schnitzlers Novelle das Denkmal erwähnt und scheint den Leutnant zum ehrenhaften Umgang mit der Situation zu mahnen, die unmittelbare Entscheidung für einen strikten Umgang mit dem gebotenen Ehrenkodex wird jedoch in der literarischen Vorlage nicht beim Anblick des Denkmals getroffen.

Darstellung von Gustl

Die von dem Literaturwissenschaftler Gero von Wilpert vertretene Ansicht, *Leutnant Gustl* sei „bühnenbearbeitet, verhörfunkt und ferngesendet“ worden, bis von Schnitzlers Figur wenig mehr als der Name übrig blieb²⁴⁶, bestätigt sich mit Blick auf die hier analysierten Versionen nicht. Gustls Darstellung ist in allen drei hier untersuchten Versionen relativ statisch und weder die Bühnen- noch die Filmfigur weicht stark von der literarischen Vorlage ab. In allen Versionen wird er als ein relativ ungebildeter Mensch dargestellt, was sich zunächst im Konzerthaus zeigt. Später wird sowohl in der Bühnen- als auch in der filmischen Inszenierung nochmals auf Gustls Ungebildetheit hingewiesen, als Doschinsky festhält, dass Gustl nicht der Typ sei, der wegen eines Konzertes ins Konzert gehe. Hiermit entspricht er der stereotypen Darstellung von Militärangehörigen.

In der literarischen Vorlage hat Gustl keinen Nachnamen. Dies unterstreicht Schnitzlers Idee, an die Stelle der Einmaligkeit und Individualität Alltägliches und

²⁴⁴ Vgl. Diersch, Manfred: *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Ostberlin: Rütten & Loening 1973, S. 100f.

²⁴⁵ Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 133.

²⁴⁶ Wilpert: *Leutnant Gustl und die Ehre*, zit. in: Polt-Heinzl, S. 110.

wiederkehrende Probleme treten zu lassen.²⁴⁷ Die von Schnitzler beabsichtigte Namenlosigkeit und die damit verbundene fehlende Identität kommen weder im Film noch auf der Bühne zum Tragen. Dort wird Gustl stets ‚Leutnant Wilfert‘ genannt. Der Nachname „Wilfert“ wurde wahrscheinlich nicht zufällig gewählt, denn aus ihm lässt sich mühelos das Adjektiv „willfährig“ ableiten, das so viel bedeutet wie „gehorsam“ – eine Bezeichnung, die für Gustl überaus treffend ist und deshalb wieder Schnitzlers Kerngedanken zum Ausdruck bringt.

Aus seinem Umgang mit Anna ist zu erkennen, dass der Gustl im Film und auf der Bühne feinfühlicher ist, als Schnitzlers oberflächliche, egoistische und keineswegs liebesfähige Figur. In der Novelle hat der junge Hallodri seine Ansichten über Frauen unmissverständlich kundgetan. Die ihm nun von den Filmemachern aufgedrängte Liebe, kleine Braut zerstört jedoch diesen Eindruck. Insgesamt erscheint Gustl in der literarischen Vorlage gefühlskalt und berechnend, in der Bühnenversion kühl, aber dennoch liebesfähig, v. a. Anna gegenüber. Und in der filmischen Version wird er zwar als Mensch mit wenig intellektueller Tiefe dargestellt, dennoch wirkt der vom sympathischen Peter Weck gespielte Gustl liebenswert und keineswegs gefühlskalt.

7.2. Die Darstellung der k.u.k. Armee

Fernsehfilm und Theaterproduktion vermitteln das Gefühl der Distanz zwischen Zivilbevölkerung und Militär. Zum Ausdruck kommt dies, indem die Armeeangehörigen die Botschaft aussenden, standesgemäß über der Zivilbevölkerung zu stehen. Gleich zu Beginn der Geschichte berichtet Gustl in beiden Versionen davon, in welchem abfälligen Ton der Rechtsanwalt: „Herr Leutnant!“ zu ihm gesagt habe und mokiert sich auch später im Konzertsaal über die Zivilisten. Gustl schwärmt für das Militär, wodurch seine Liebe zu dieser Institution zum Ausdruck kommt. Allerdings muss er erkennen, dass viele Zivilisten für diese Haltung kein Verständnis aufbringen: „Die Leut’ können eben unserein’n nicht versteh’n, [...]“.²⁴⁸

Eine wichtige Ursache des vermeintlichen Unverständnisses der Zivilisten für die Angelegenheiten der Armee ist ein aus militärischer Sicht beklagenswertes

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 4.1. dieser Arbeit: Ähnliche Typen? Der Vorwurf der Stereotypie.

²⁴⁸ Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 12.

Unwissen. So ist die Garderobenfrau Beierl nicht in der Lage, den Rang des Vorsitzenden im ehrenrätlichen Ausschuss zu erkennen. Sie spricht Oberst Brunnthaler mit General an, woraufhin dieser sie wohlwollend korrigiert, er sei nur Oberst. Im umgekehrten Fall wird das eigene Unwissen, das oft aus purem Desinteresse resultiert, von Militärangehörigen nicht als Ursache möglicher Differenzen erkannt. So kann sich Oberstleutnant Zindler beispielsweise den Namen der Garderobefrau nicht merken. Der hier deutlich gemachte Verstoß gegen die Grundregeln der Höflichkeit wird von den Militärangehörigen vollständig ausgeblendet. Es seien immer die Zivilisten, die die Probleme bereiten, denn „wir benehmen uns ja“, heißt es im Gespräch zwischen Oberst Brunnthaler und Oberstleutnant Zindler.

Gustl erzählt seinem Freund Kopetzky von seiner Begegnung mit dem Rechtsanwalt Pik, der ihn durch die Aussage, nicht alle Offiziere seien aus Liebe zum Vaterland zum Militär gegangen, beleidigt hatte. Gustl habe sich dadurch persönlich angesprochen gefühlt. Der Anwalt habe impliziert, er, Gustl, sei zu dumm für eine höhere Ausbildung gewesen und sei deshalb auf die Kadettenschule geschickt worden. Leutnant Kopetzky gegenüber gibt Gustl allerdings zu, dass er tatsächlich vom Gymnasium geworfen und deshalb in die Kadettenschule gesteckt worden sei. Die daraus resultierende ungenügende Bildung Gustls wird mehrfach thematisiert.

Während Gustl Zivilisten mit Hochmut und Verachtung entgegentritt, steigen ‚Gediente‘ in seiner Wertschätzung, sobald er davon erfährt. In der Bühnenversion wird dies in der Szene deutlich, in der ein Hausmeister Leutnant Gustl in Annas Wohnung lässt. Als Gustl meint, der Hausmeister könne gern wieder gehen, er würde sich alleine zurechtfinden, reagiert der Hausmeister mit einem zackigen: „Zu Befehl, Herr Leutnant!“. Auf Gustls Frage, ob er Reservist sei, gibt der Hausmeister an, Zugführer gewesen zu sein. Gustl erhebt sich respektvoll und bietet ihm eine Zigarette an.

In John Oldens TV-Verfilmung macht ebenfalls eine Szene auf die Selbsterhöhung der Militärangehörigen gegenüber Zivilisten aufmerksam. Dies geschieht jedoch in ironischer Form, wenn Oberst Brunnthaler bemerkt: „Nun ja, so ist das, wenn die Buben so hundsjung sind, dann kommen sie sich in Uniform vor wie die Götter und halten jeden Zivilisten für ein minderes Wesen.“²⁴⁹ Schlussendlich ist Gustls

²⁴⁹ *Leutnant Gustl*, Regie: John Olden, DE 1962; TV-Ausstrahlung, 3-Sat 26.12.1999. 35“.

Aussage in der letzten Filmszene zu erwähnen, in der er humorvoll zu Anna sagt: „Frech bist du wie ein Zivilist.“²⁵⁰

Die ideelle Selbsterhöhung steht allerdings in einem Widerspruch zur tatsächlichen Lage vieler Militärangehöriger, die anhand der Ausstattung in der Bühnenversion sichtbar wird. Doschinsky bewohnt ein spärlich eingerichtetes Zimmer, das lediglich mit einem billigen Metallbett ausgestattet ist. Hier zeigt sich, wie bescheiden die Offiziere leben mussten. Im Gegensatz hierzu sieht Annas Zimmer wenig spartanisch aus, das im ausladend-üppigen Stil des Fin de siècle eingerichtet ist.

Die Distanz zwischen Militär und Zivilisten ist in der jeweiligen Interpretation allerdings nicht in jedem Fall gleichbedeutend mit einer Geringschätzung militärischen Auftretens. So wird der große Respekt, den vor allem Angehörige niederer Sozialschichten dem Militär entgegenbringen, in der Bühnenszene spürbar, als der Saaldiener des Wiener Musikvereinsgebäudes hereingerufen wird. Dieser tritt unbeholfen ein und man merkt an seiner Körperhaltung und an seinem gesenkten Blick wie devot er sich gegenüber den hochrangigen Offizieren verhält.

Der Glorifizierung des Heeres, vor allem durch die Angehörigen selbst, wird in beiden Inszenierungen durch die schmucken Uniformen, durch den Versuch der Bewahrung des Rufes des Heeres und der Vermeidung eines Skandals, Rechnung getragen.

7.3. Ehrenkodex und Duellzwang

Die Thematik des Ehrenkodex zieht sich durch die beiden Inszenierungen wie ein roter Faden. So eskaliert die Auseinandersetzung zwischen Gustl und dem Bäckermeister Habetswallner als dieser Gustl einen ‚dummen Buben‘ schimpft. In der Bühnen- als auch in der Filmversion erklärt Major Mokry Gustl, dass er zum Duell mit Dr. Pik nicht mehr antreten könne, da er nicht mehr satisfaktionsfähig sei. Doschinsky meint ebenfalls, er könne aus demselben Grund nicht mehr als Sekundant für das Duell zur Verfügung stehen.

Weil Doschinsky offenbar ein Problem mit dem Begriff des Ehrenkodex hat, stellt er sich jedoch als Verteidiger für ein mögliches Ehrenratsverfahren zur Verfügung

²⁵⁰ Ebenda, 1h28’.

und begründet dies mit den Worten, dass er es auf den Ehrenkodex „ohnehin scharf“ habe. Gustl erklärt dann wutentbrannt, es sei ja wohl nicht möglich, dass seine Karriere von einem Bäckermeister abhängig ist. Schließlich gelangt er aber zur Einsicht, dass ihm nichts anderes übrig bleibe, als sich das Leben zu nehmen, denn der Bäckermeister könne die Angelegenheit jederzeit verbreiten.

Ein weiteres Mal wird das Thema des Ehrenkodex‘ aufgegriffen, als Gustl Anna mitteilt, dass er aufgrund des Vorfalles in der Garderobe nicht mehr satisfaktionsfähig ist. Anna meint, sie verstehe die gesamte „Duelliererei“ nicht. Gustl erklärt Anna, wenn er die Sache melde, dann käme er vor den Ehrenrat und müsse den Rock ausziehen: „Und die Schand‘ überleb ich nicht.“ In dieser Szene wird auch Kritik am Ehrenkodex geübt. Anna wirft Gustl daraufhin vor, dass er einmal eine Freundin gehabt habe, die wegen ihrer Schwangerschaft und der unglücklichen Liebe zu ihm ins Wasser gegangen ist. Diese Schande, so Anna, habe er allerdings überlebt. Am Ende dieser Szene will Anna Gustl nicht weglassen, worauf Gustl sagt: „Wenn du mich nur ein bisschen lieb hast, wirst du nicht wollen, dass ich mich vor dir schämen muss.“²⁵¹ Bei der Verteidigung ihrer Notlüge vor dem ehrenamtlichen Ausschuss thematisiert Anna die Widersinnigkeit der hier vertretenen Ehrauffassung:

„Wegen so einer läppischen Kleinigkeit sitzt da ein Gericht zusammen! Wegen so einer Kinderei kann man einem Menschen doch nicht die Ehre absprechen! [...] Das ist doch nicht die Ehre, die hier verteidigt wird, das ist etwas Abgestorbenes, Unmenschliches [...] Sie und Ihresgleichen nicht zu kennen, das ist die Ehre!“²⁵²

Anna lehnt den Wert der Ehre nicht vollständig ab, glaubt aber an dessen Universalität. Ehre gelte demnach für alle Menschen gleichermaßen und sei kein Vorrecht eines bestimmten Standes, wie sie in einem abschließenden Gespräch mit Gustl in der Bühnenversion noch einmal deutlich macht:

„Das mit Eurer Ehre ist ein Wahnsinn! Und das mit der Satisfaktion ist ein verbrecherischer Wahnsinn! Glaubst Du, es gibt eine Speziallehre? Ein Offizier hat mehr Ehre? Woher nimmst Du dir das Recht, jemanden, an dem dir irgendetwas nicht passt, niederzuschießen? Und wer [...] hat die Pflicht, sich von Dir niederschließen zu lassen?“²⁵³

²⁵¹ *Leutnant Gustl*, Regie: John Olden, 29‘-31‘.

²⁵² *Leutnant Gustl*, Regie: John Olden, 1h8‘.

²⁵³ *Leutnant Gustl*, Regie: Walter Davy, Wien, Theater in der Josefstadt 1979; DVD-Video, Wien: Hoanzl, 77“.

Gustls Verteidiger, Oberleutnant Doschinsky, kritisiert den Ehrenkodex relativ offen in seinem vorgetragenen Schlussplädoyer und argumentiert ähnlich wie Anna, indem er hinterfragt, ob für Militärangehörige und Zivilisten unterschiedliche Regeln bestünden:

„Ich frage Sie also, meine Herren, enthebt der Ehrenkodex [...] die Angehörigen der Armee von den Verpflichtungen, die für alle Staatsbürger Gesetz sind? [...] Darf ein Angehöriger der Armee ein Vergehen [...] wenn jeder Zivilist für dasselbe Verhalten mit Kerker bestraft wird? Ja, darf er es nicht nur, sondern muss er es sogar, um seine Offizierspflicht zu erfüllen und um gleichzeitig seine Menschenpflicht mit Füßen zu treten?“²⁵⁴

7.4. Die Darstellung der Uniformen

„Der habsburgische Mythos entfaltet seine Wirkung im Text vor allem auf der Ebene der Zeichen“ ²⁵⁵, schreibt Markus Rieger. Hier ist prinzipiell zwischen primären Zeichen (die Uniform als Uniform) und sekundären Zeichen als Zeichen von Zeichen (die Uniform stellvertretend für die Armee) zu unterscheiden. Diese Zeichen sind auf ein kulturelles System bezogen und der Zuschauer soll sie erkennen, um ihnen eine jeweilige Kultur zuordnen zu können.²⁵⁶ Bilder werden deshalb „zu Codes verarbeitet, deren Decodierung [...] den Werken eine charakteristische Stimmung verleihen“, die in diesem Fall „mit den Begriffen ‚Altösterreich‘ oder ‚Habsburgermonarchie‘ assoziiert wird.“²⁵⁷

Bereits das Bühnenbild der Inszenierung von 1979 stimmt den Zuschauer auf den Ort und die Zeit der Handlung von Schnitzlers *Leutnant Gustl* ein und versucht die damalige Atmosphäre wiederzugeben. Das imposante Bild des Kaisers im Hintergrund der Bühnenbilder ist hier ein sekundäres Zeichen, denn er verkörpert eine (nicht mehr vorhandene) Herrschaftsordnung. Ein Journalist der *Wiener Zeitung* bestätigte die angestrebte Authentizität, da „die Haltung der Offiziere jener alten Armee ganz und gar glaubhaft dargestellt sei.“²⁵⁸

²⁵⁴ *Leutnant Gustl*, Regie: Walter Davy, 50’.

²⁵⁵ Rieger: *Zauber der Montur*, S. 167.

²⁵⁶ Vgl. Hörmanseder: *Text und Publikum*, S. 23.

²⁵⁷ Rieger: *Zauber der Montur*, S. 167.

²⁵⁸ DVD-Hülle *Leutnant Gustl* der ‚Edition Josefstadt Theater‘.

Die Darstellung der Uniform ist eng mit dem von den Offizieren des k.u.k. Militärs vertretenden Ehrenkodex verbunden, denn

„der Rock ist nämlich was, nicht weil er bunt ist, sondern weil seine Farbe der Mut ist! Und der Mut, das ist nämlich unsere Ehre! Und Mut muss unsereiner sogar haben, wenn er feig ist. Drum werd ich mir, wenn der hohe Ehrenrat entscheiden sollte, dass ich den Rock ausziehen hab', eine Kugel durch den Kopf schießen!“²⁵⁹

Der „herausgeputzte Leutnant“ wird in diesen Inszenierungen zur „stehenden Figur.“²⁶⁰ Gustl, dessen Dienstgrad eindeutig aus dem Werkstitel hervorgeht, gehört dem Infanterieregiment an. Seine Uniform hätte im Fin de siècle aus einem dunkelblauen Rock mit einer Knopfreihe und einer lichtblauen Hose bestanden. Außerdem hätte Leutnant Gustl als k.u.k. Offizier einen Tschako getragen. In der Bühnenversion tragen sowohl Leutnant Gustl als auch sein Kamerad Kopetzky einen dunkelblauen Rock mit hellblauen Ärmelaufschlägen und Kragen. Die Vorderseite des Rockes ziert eine einreihige Knopfreihe mit goldenen Knöpfen. Die Hinterseite des Rockes verfügt über zwei geschweifte Taschenpatten mit dreireihigen Knopfreihe, die an der Taille bis zum Gesäß herunterlaufen. Die Hosen von Gustl und Kopetzky sind schwarz mit einer roten Borte, die außen am Bein verläuft. Am Kragen befindet sich bei Gustl und bei seinem Kollegen links und rechts ein kleiner goldener Stern, der den Dienstgrad anzeigen soll. Des Weiteren trägt Gustl eine Medaille, die an einem roten Band befestigt ist sich unterhalb des Kragens in der Höhe des zweiten Knopfes befindet. Schließlich komplettiert Gustls Uniform noch ein Säbel mit goldener Quaste, den er allerdings nur in jenen Szenen trägt, in denen er sich anschließend auf die Straße begibt (so z. B. als er das Konzerthaus verlassen möchte). Die Tschakos wurden in der Bühnenaufführung ziemlich realitätsgetreu nachempfunden. Der schwarze Tschako ist am unteren Rand mit einem goldenen Band eingesäumt, vorne mittig verlaufen zwei goldene Borten parallel zueinander in Richtung des Schirms. Am oberen Ende der beiden Borten befindet sich eine goldene Rosette.

Im Vergleich dazu trägt Major Mokry von den Stofffarben und vom Schnitt her dieselbe Uniform wie Gustl und Kopetzky. Seinen Kragen und seine Ärmelaufschläge zieren jedoch rote und goldene Borten. Darüber hinaus befinden sich mehrere Abzeichen auf Major Mokrys Brust. Es ist somit eindeutig zu

²⁵⁹ *Leutnant Gustl*, Regie: Walter Davy, 1h13'.

²⁶⁰ Rieger: *Zauber der Montur*, S. 168.

erkennen, dass er einen höheren Rang bekleidet als Gustl. Außerdem weist Major Mokrys Tschako zwischen dem Ende der vorne herunterlaufenden Borte und dem Goldbeschlagn in Ohrenhöhe noch einen weiteren Goldknopf genau zwischen dem Bortenende und dem über dem Ohr befindlichen Knopf auf.

Der Rock von Oberst Brunnthaler ist wiederum gleich der des Leutnant Gustl und des Major Mokry. Oberst Brunnthaler trägt allerdings eine hellgraue Hose. Nachdem Oberst Brunnthaler wiederum ranghöher als der Major ist, befinden sich an seiner Brust noch mehr Abzeichen. Seine Ärmelaufschläge und sein Kragen bestehen ausschließlich aus Goldborten.

Die Mitglieder des ehrenrätlichen Ausschusses tragen wiederum dieselben Uniformen mit unterschiedlichen Abzeichen am Kragen. Interessant ist, dass lediglich ein Soldat eine Feldbluse trägt, alle anderen tragen einen Rock. Auffallend ist im ehrenrätlichen Verfahren, dass sich die Uniform von Oberleutnant Doschinsky von allen anderen unterscheidet. Er trägt den hechtgrauen Rock, der erst nach dem Erscheinen von *Leutnant Gustl* in der k.u.k. Armee üblich wurde, mit dunkelgrünen Ärmelaufschläge und eine schwarze Hose. Bereits die unterschiedliche Rockfarbe indiziert, dass seine Ehrenkodex-Vorstellungen sich von den anderen Militärangehörigen unterscheidet.

Die Beschreibung der Uniformen in der Filmversion gestaltet sich insofern etwas schwieriger, als es sich um eine Schwarz-Weiß-Verfilmung handelt. Gustl dürfte einen dunkelblauen Uniformrock mit einer goldenen Knopfreihe und eine dunkle Hose tragen. Der schwarze Tschako ist wie in der Bühnenversion mit einer Goldborte eingefasst, an der Stirnseite des Tschakos verläuft ebenfalls eine Goldborte. Am oberen Ende der vorne herunterlaufenden Borte befindet sich eine goldene Rosette. An Leutnant Gustls Kragen befindet sich ein Stern. Es besteht kein Unterschied zwischen dem Tschako von Leutnant Gustl und dem des Major Mokry. Im Vergleich zu Gustls Uniform ist der Rock von Oberleutnant Doschinsky – wie auch in der Bühneninszenierung - ausgesprochen hell, wobei Kragen und Ärmel dunkel eingefasst sind. Oberst Brunnthaler und Oberstleutnant Zindler tragen dunkle Uniformen ohne Goldknöpfe, deren Röcke nur eine kurze Goldborte am Kragen haben. Beide tragen keine Abzeichen auf ihrer Brust, vielmehr verläuft von der linken Schulter zur Mitte des Rockes eine schmale goldene Borte. Die Mitglieder des Ehrenrates haben schlichte dunkle Uniformen mit ein bis drei Sternen am Kragen. Lediglich einer der Dienstälteren verfügt über die goldene von der Schulter zur Mitte des Rockes verlaufende Borte. Die einzige Ausnahme bildet

hier Doschinsky, der in dem bereits beschriebenen hellen Rock mit dunklem Kragen und dunklen Ärmelaufschlägen erscheint.

Der Vergleich zwischen den Uniformen in der Filmversion und den Bühnenuniformen zeigt, dass diese überaus ähnlich sind. Sogar die Anzahl der Sterne auf Gustls oder Doschinskys Kragen stimmen exakt überein. Dies ist insofern unlogisch, als Gustl im Dienstgrad eines Leutnants nur einen Stern, Doschinsky als Oberleutnant hingegen zwei Sterne haben müßte. Die Uniformen unterscheiden sich lediglich in Kleinigkeiten, so z. B. verfügen die Uniformen mancher Anwesender im Ehrenrat in der Filmversion über keine Knopfreihe, während dies in der Bühnenversion durchwegs überall der Fall ist. Auch die Tschakos sind nahezu identisch. Im Vergleich zu den realen Uniformen der damaligen k.u.k. Monarchie lässt sich feststellen, dass die Röcke relativ originalgetreu nachempfunden worden sind. Die Hosen allerdings, im Gegensatz zu der in der k.u.k. Armee üblichen lichtblauen Hose, durch dunkle ersetzt wurden. Die Tschakos entsprachen durchwegs dem Originaltschako der damaligen k.u.k. Offiziere.

8. Spiel im Morgengrauen

8.1. Entstehung, Inhalt und Struktur

Nach dem Untergang der Donaumonarchie wandte sich Arthur Schnitzler nochmals der Grundthematik seines *Leutnant Gustl* zu und veröffentlichte 1927 die Novelle *Spiel im Morgengrauen*, die ebenfalls im alten Wien der Vorkriegszeit angesiedelt ist. Er selbst schrieb:

„Diese Geschichte spielt in der Vorkriegszeit, in einer Vorkriegswelt, in einem Österreich, das heute in seiner politischen und gesellschaftlichen Struktur kaum mehr existiert. Es gibt kein k.u.k. 98iger Regiment mehr, und es gibt auch keine österreichische Offiziersgesellschaft, die im Caféhaus einer Sommerfrische Karten spielt.“²⁶¹

Für den alternden Schnitzler war der Zusammenbruch des Systems keine Tragödie, denn seine persönlichen Lebensumstände hatten sich dadurch kaum verändert. Schnitzlers Dramen konnten nun, mit Ausnahme des *Reigen's*, unproblematisch aufgeführt werden, da es die alte Zensur nicht mehr gab. Allerdings war das den Werken Schnitzlers innewohnende gesellschaftliche Kritikpotential zur Gänze verflogen. Dennoch hielt der Schriftsteller an den alten Sujets fest und war nicht bereit oder in der Lage, neue Konflikte zu suchen oder die geänderten Lebensumstände kritisch zu begleiten. Insbesondere die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs hätten jedoch ein für den Komplex ‚Ehre, Duell und Spiel‘ interessantes Aktualisierungspotential geboten. Bei *Spiel im Morgengrauen* kommen die gleichen grundsätzlichen Konflikte zum Tragen, die bereits *Leutnant Gustl* hervorbracht hatte. Keiser resümiert hierzu:

„During the last years of his life he continued to portray Viennese society at the turn of the century and foreign characters from the distant past. His perceptions of the hypocrisy surrounding the honor code in Viennese society did not change with the passing years.“²⁶²

²⁶¹ Arthur Schnitzler zu seiner Novelle *Spiel im Morgengrauen*. - Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 364.

²⁶² Keiser: *Deadly Dishonor. The Duel and the Honor Code in the Works of Arthur Schnitzler*, S. 19.

Bei *Spiel im Morgengrauen* handelt es sich um eine Erzählung, in der innerer Monolog, Erzählbericht und erlebte Rede ineinander verschränkt sind. Die strukturelle Komposition von *Spiel im Morgengrauen* ist kreisförmig angelegt, da die Geschichte am Ende auf die Ausgangssituation zurück verweist.²⁶³ Zu Beginn der Novelle sitzt Bogner auf dem schwarzen Lederdiwan in Willis Zimmer und befindet sich in höchsten Geldnöten, während am Ende der Novelle Willi diesen Platz einnimmt und sich wegen Geldnöten dort das Leben nimmt. Sein ehemaliger Militärkamerad Bogner erbittet sich von Willi leihweise 960 Gulden. Willi hat jedoch nur 120 Gulden und kann Bogner somit nicht helfen. Bogner bittet Willi mit Nachdruck, sich von seinem Onkel Robert Geld zu leihen, das Willi jedoch entschieden ablehnt. Die darauf folgende Handlung der Novelle gliedert sich in zwei Teile: Erster Teil beschreibt die Spielsituation von Willi, im zweiten Teil wird der Versuch der Geldbeschaffung geschildert.

Um gegenüber Bogner nicht vollkommen ungefällig zu erscheinen, schlägt Willi vor, er würde 100 Gulden am Spieltisch für ihn einsetzen und könne möglicherweise so die 960 Gulden beschaffen. Später fährt Willi nach Baden, wo er die Familie Keßner besucht. Er verlässt die Gesellschaft nach dem gemeinsamen Mittagessen und begibt sich zum Glücksspiel in ein Café, wo er über 1000 Gulden gewinnt. Er bescheinigt sich Selbstbeherrschung, rechtzeitig mit dem Spielen aufgehört zu haben, besorgt Süßigkeiten für Mutter und Tochter Keßner und begibt sich zu deren Haus. Da die Gesellschaft jedoch abgereist ist, kehrt Willi zum Spieltisch zurück und erhöht sein Kapital auf 4200 Gulden. Nachdem er den Zug nach Wien versäumt, kehrt er ein drittes Mal zum Café zurück und verspielt innerhalb kürzester Zeit nicht nur das gewonnene Geld, sondern macht auch noch 11.000 Gulden Schulden beim Konsul. Da Spielschulden, Ehrenschnulden sind, müssen diese innerhalb von 24 Stunden zurückgezahlt werden. Der Konsul macht Willi darauf aufmerksam, dass er ansonsten eine Anzeige an das Regiment erstatten würde.

Willi bittet nun doch seinen Onkel Robert um Geld, erfährt jedoch von ihm, dass er alles seiner Ehefrau überschrieben hat, die ihm nur eine kleine Pension gewähre. Den Vorschlag Willis, seine Frau um das Geld zu bitten, lehnt der Onkel ab, da er fürchtet, deren Gunst zu verlieren. Es stellt sich heraus, dass es sich bei der Frau des Onkels um das Blumenmädchen Leopoldine handelt, mit dem Willi einmal eine Nacht verbracht und diese mit zehn Gulden abgegolten hatte. Willi sucht die

²⁶³ Vgl. Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 17.

inzwischen erfolgreiche Geschäftsfrau auf, und bittet sie um die erforderliche Summe, doch sie lehnt ab. Am selben Abend besucht sie Willi und bleibt über Nacht bei ihm. Bevor Leopoldine in der Früh geht, legt sie Willi 1000 Gulden auf den Nachttisch. Als er sie erinnert, dass er um 11.000 Gulden gebeten habe, erklärt Leopoldine, dass es sich bei dem Geld nicht um die Darlehenssumme handle, sondern um den Liebeslohn für die vergangene Nacht. Leopoldine nimmt somit Rache an Willi, der keinen Ausweg mehr sieht und Selbstmord begeht. Als Onkel Robert einige Stunden später mit dem Geld kommt, dass ihm Leopoldine doch noch gegeben hat, ist Willi bereits tot.

8.2. Die vielseitige Thematik des Spiels

Im Werk finden mehrere Spiele mit unterschiedlichen Akteuren in verteilten Rollen statt. Im Mittelpunkt des ersten Teils von Schnitzlers Novelle steht das Glücksspiel. Bereits der Titel bezieht sich auf jenes Spiel, das Willi schließlich zum Verhängnis wird. Willi ist zunächst ein Opfer seiner selbst, indem er sich der ‚Spieleidenschaft‘ hingibt, die bei ihm zur Sucht geworden ist.

Im zweiten Teil der Novelle geht es um das Liebesspiel, auf das sich Willi mit Leopoldine einlässt. Schnitzler hat hier meisterhaft zwei Geschichten in einem System sorgfältig konstruierter Äquivalenzen und Oppositionen geschaffen. Die zweite Geschichte beschreibt die Wiederholung der ersten, indem Willi jeweils ein anderer Gegenspieler gegenübergestellt wird. Im ersten Teil ist es Konsul Schnabel, der ihn zum Geldgewinn animiert, im zweiten Teil regt ihn Leopoldine zum Lustgewinn mittels sexuellem Begehren an. „Beide Verführungen werden zunächst als ‚Spiel‘ und schließlich als metaphorisches ‚Duell‘ inszeniert, aus dem der Held jeweils als der Unterlegene hervorgeht.“²⁶⁴ Schematisch lässt sich diese Beziehung folgendermaßen wiedergeben²⁶⁵:

Erster Teil: Finanzielle Verführung

Glücksspiel > ‚Duell‘ mit dem Konsul > Niederlage und Verlust

²⁶⁴ Keitz, Ursula von/ Lukas, Wolfgang: „Plurimediale Autorenschaft und Adaptionsproblematik“, in: Aurnhammer/Beßlich/Denk: *Arthur Schnitzler im Film*, S. 211.

²⁶⁵ Vgl. Keitz/Lukas: „Plurimediale Autorenschaft und Adaptionsproblematik“, S. 214.

Zweiter Teil: Erotisches Spiel

Liebesnacht > ‚Duell‘ mit Leopoldine > Rollenumkehr / Niederlage und Selbstmord

Als Folge hiervon ist Willi zu einem Opfer seines eigenen Spieltriebs und der ‚Spilleidenschaft‘ Anderer geworden. Der Konsul spielt mit ihm, obwohl er genau weiß, dass Willi einen derart hohen Einsatz niemals aufbringen kann. Er spielt mit Willis Ehre und in letzte Konsequenz auch mit dessen Leben. Auch das ehemalige Blumenmädchen Leopoldine spielt mit Willis Leben, indem sie sich nach einer gemeinsam verbrachten Nacht von ihm verabschiedet und ihm keine Hoffnung auf Geld macht.

Aber Willi ist nicht nur Opfer der Spilleidenschaft Anderer, sondern auch Täter. Durch das erotische Spiel mit dem jungen Blumenmädchen Leopoldine Lebus hatte Schnitzler ihn zuvor in die Rolle des ‚Täters‘ gesteckt. Willi spielt daher mit dem Blumenmädchen und mit Bogners Leben, da er am Spieltisch immer wieder überlegt, ob er die 1000 Gulden, die eigentlich für Bogner bestimmt wären, unberührt lassen oder für das nächste Spiel einsetzen soll.

Schließlich spielt auch Leopoldine mit ihrem Mann Robert Wilram, da sie eine Beziehung mit ihm nach gewissen ‚Spielregeln‘ führt. Der Lohn für deren Einhaltung ist die einmal in der Woche gemeinsam verbrachte Nacht, die sie ihrem Ehemann für dessen ‚Regelkonformität‘ gewährt.

8.3. Ehre

Arthur Schnitzler erzählt in *Spiel im Morgengrauen* kein trauriges Einzelschicksal eines Offiziers, sondern bündelt in seiner Darstellung eine von Korpsgeist und Ehre getragene Lebensform, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes längst untergegangen ist. Es handelt sich um „wiederkehrende Typen [...], denen Einzelschicksale auferlegt werden.“²⁶⁶ Hans-Ulrich Lindken hält hierzu fest, dass Willi Kasdas „dünnhäf[r] soziale[r] Ehrbegriff“ und die „banalen Reize“, die Willi aus seiner „persönlichen täglichen Montur“ gewinnen würde, typisch für Menschen seines Schlages wären.²⁶⁷

²⁶⁶ Ritz: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen*, S. 174.

²⁶⁷ Vgl. Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S.18f.

Die Wichtigkeit des Ehrenkodex' für Willi zeigt sich in der Tatsache, dass er sich seinem Schicksal sehr wohl hätte entziehen können, wenn er, wie Bogner, den Rock ausgezogen hätte. Er jedoch nimmt die Spielschuld bis zur letzten Konsequenz auf sich, um den Ehrenkodex nicht zu verletzen und um vor sich selbst das Gesicht zu bewahren.²⁶⁸ *Spiel im Morgengrauen* erweist sich hier als ein besonders ausgefeiltes, narratives Modell: Zu Beginn wird anhand des Freundes Bogner der drohende Selbstmord evoziert – ein Schicksal, dem Willi schließlich selbst anheim fällt. Das erste Schicksal diene somit als äußerer Anlass, der letzteres ‚katalysatorisch‘ in Gang setzt.²⁶⁹ Willi erscheint im Ergebnis als Opfer eines anachronistischen, ihn korrumpierenden Systems, das durch das k.u.k. Militär als Institution und an die daran gelagerten Lebensbedingungen, Werthaltungen und Normen präsentiert wird.

Willi Kasda erweist sich als Gefangener eines traditionellen militärischen Ehrenkodex'. Außerhalb des Systems ist er, wie schon sein Schnitzler'sches Ego Leutnant Gustl nicht überlebensfähig. Nicht nur ein Nicht-Begleichen seiner Spielschuld befleckt Willis Ehre, auch die Bezahlung der Liebesnacht verletzt seine Ehre, denn sie reduziert den Akt der Liebe zu einem Akt des Kommerzes. Sie verletzt jedoch seine Ehre als Mann, nicht als Offizier. Hier beschrieb Schnitzler eine ‚Inversion‘ der Geschlechterrollen, denn aus der ehemaligen Dirne ist ein ‚Mannweib‘, eine erfolgreiche Geschäftsfrau geworden, während sich der Held in einer traditionell femininen Rolle wiederfindet und gleichsam ‚kastriert‘ sieht. Schnitzler entwarf hier eine „Choreographie“, welche die Figur „ins Weibliche“ kippen ließ.²⁷⁰ Die gemeinsam verbrachte Nacht ist deshalb ehrabträglich für Willi, weil Leopoldine inzwischen mit seinem Onkel verheiratet ist, der für ihn eine Art Vaterersatz darstellt.

Zum Aspekt des Glücksspiels ist festzuhalten, dass Willi immer wieder versucht, einige Gulden im Hasardspiel zu gewinnen. Die Aussage, sein Geld für Bogner einzusetzen, ist lediglich ein Vorwand, um an den Spieltisch zu kommen.

„Als sich der Leutnant Willi Kasda nach Baden ins Kasino begibt, um dort beim Spielen Geld zu gewinnen, stellt er damit nicht – wie er gerne glauben möchte – seinen Altruismus unter Beweis (er will einem alten Freund bei

²⁶⁸ Vgl. Le Rider, Jacques: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Spiel und Selbstmord*, Wien: Passagen Verlag 2008, S. 103.

²⁶⁹ Vgl. Keitz/Lukas: „Plurimediale Autorenschaft und Adaptionproblematik“, S. 212.

²⁷⁰ Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Fliedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien: Reclam 2003, S. 131.

der Rückzahlung von dessen Schulden helfen), sondern gibt seinem Verlangen nach masochistischer und selbstzerstörerischer Lust nach.“²⁷¹

Trotz behaupteter Selbstbeherrschung ist er deshalb ein zwanghafter Spieler:

„For the compulsive gambler the game assumes a greater importance than that of mere amusement: he must win. [...] If he succeeds in doing so, then he must try to win more. If he is unsuccessful, he must continue playing to recoup what he has lost. No matter what the outcome is, he feels compelled to continue the game. [...]. Willi is the standard addict. His low self-esteem and his avoidance of reality are typical of the gambler's 'Spielernatur'.“²⁷²

Das Glücksspiel bietet Willi eine Flucht aus seinem psychologisch nur schwer zu ertragenden Leben. Michael Scheffel konstatiert, dass Willi ein gewohnheitsmäßiger Spieler sei und dem Spieltrieb verfallen. Denn „wenig später, nach dem Gewinn einer weiteren Summe, verspürt er eine ‚unbändige, wahrhaft höllische Lust weiterzuspielen‘.“²⁷³ Die philanthropische Einstellung, die Willi dabei an den Tag legt und behauptet, sich nur wegen eines Freundes an den Tisch zu setzen, sei typisch für Spieler, die nicht vollkommen egoistisch erscheinen wollen.²⁷⁴

8.4. Symbol der Kleidung und Farben

Ehre ist für Kasda keine Frage des individuellen Seins, sondern fest verbunden mit dem Status des k.u.k. Offiziers. Vor dem Selbstmord versucht er deshalb sein zerknittertes Hemd, mit dem er seinem Stand keine Ehre machen würde, noch mit seinem Offiziersmantel zu bedecken. Die individuelle Existenz wird hinter der Fassade des Offiziersmantels verhüllt, der zum wichtigsten Kleidungsstück in Willis Leben geworden ist und hinter dem er sein wahres Ich versteckt.

Die Uniform kann jedoch ihre Aufgabe nicht mehr vollends erfüllen. Im Stück wird mehrmals erwähnt, dass die Uniform längst abgetragen und schäbig sei. Dies

²⁷¹ Le Rider: *Arthur Schnitzler*, S. 103.

²⁷² Anderson, Susan C: "Shattered Illusions. Gambling in Arthur Schnitzler's Prose Works", in: *Modern Austrian Literature. Journal of the Arthur Schnitzler Research Association*. 25, 3/4, 1992, S. 243.

²⁷³ Scheffel, Michael: „Spiel im Morgengrauen. Das Ende des Leutnants“, in: Kim, Hee-Ju/Saße, Günter (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 233.

²⁷⁴ Vgl. Tax/Lawson: *Arthur Schnitzler*, S. 96.

zeigt, „dass die Offizierstradition mit ihrem hohen gesellschaftlichen Anspruch und ihrem überheblichen Ehrenkodex nur noch eine mühsam aufrechterhaltene Fassade ist, unter der sich das Erbärmliche einer materiell kläglichen und menschlich leeren Existenz verbirgt.“²⁷⁵ Nur kurz kommt im Stück Willis wahres Ich zum Vorschein, nämlich als er die Offiziersuniform ablegt, sieht er sein ‚wirkliches Ich‘ im Spiegelbild. Ohne seine Uniform, in zerknittertem Hemd und mit zerzaustem Haar, ist er über sich selbst entsetzt und bekennt: „Ein armseliges, zerknittertes, ordinäres Wesen.“²⁷⁶ Er sieht „sein entblößtes innerstes Ich.“²⁷⁷

Auch die Farben haben eine große Bedeutung. Die zentralen Themen der Novelle sind einer bestimmten Farbensymbolik zuzuordnen. Rot steht für die Liebe. Darunter fallen Kleidung und Accessoires von Fräulein Rihoscheck, Fräulein Keßner und Leopoldine Lebus, ebenso die Spielkartenfarben Herz und Karo und der rot schimmernde Bettpolster. Mit der Farbe Gelb wird das Spiel symbolisiert. Dazu gehören die Kleidung Bogners und jene des Theatersekretärs Weiß, das Rennplakat sowie die Decke in der Kutsche des Konsuls. Schwarz symbolisiert den Tod, wie der schwarze Lederdiwan, Bogners Hut sowie die Spielkartenfarben Pik und Treff.²⁷⁸ Das blau-weiß getupfte Kleid, mit dem Leopoldine bei Keßner erscheint, steht für die weibliche Koketterie, „die ihr grausames Spiel mit dem Mann treibt.“²⁷⁹

Auch der Hell-Dunkel-Kontrast spielt in der Novelle eine Rolle. Sowohl Glücks- und Liebesspiele finden in geschlossenen Räumen, im Verborgenen statt. So wird das Dunkel des Spielzimmers mit der Helligkeit des Frühlingstages kontrastiert. Im Zusammenhang mit Bogner symbolisiert das Dunkel, in das er sich an der Hausmauer der Kaserne zurückziehen will und das er durch Hochschlagen des Kragens erzeugt, den Versuch des Verbergens der Ehrlosigkeit.²⁸⁰

²⁷⁵ Kaiser: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, S. 73.

²⁷⁶ Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 50.

²⁷⁷ Kaiser: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, S. 73.

²⁷⁸ Vgl. Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 21ff. und 27ff.

²⁷⁹ Kaiser: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, S. 75.

²⁸⁰ Vgl. Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 21.

9. Analyse der Verfilmung (2001) und der Aufführung in Reichenau (2009) vom *Spiel im Morgengrauen*

9.1. Inhaltliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Novelle, Verfilmung und Bühnenfassung

Sämtliche handlungstragende Teile, in denen Glücksspiel und Ehrenkodex thematisiert werden, sind in der Novelle, der Verfilmung aus dem Jahr 2001 unter der Regie von Götz Spielmann und der 2009 entstandenen Bühneninszenierung von Stefan Slupetzky inhaltlich und auch in weiten Strecken in den Dialogen nahezu identisch. Hierzu gehören Willis Unterhaltung mit Bogner über dessen innerhalb von 24 Stunden zu begleichenden Schulden, Willis vergangene Beziehung zu Leopoldine/Steffi, sämtliche Spielszenen im Cafe Schopf, das Versäumen des Zuges durch Willi, wodurch er abermals zum Spieltisch zurückkehrt, die Wagenfahrt von Willi und Schnabel, Willis Unterhaltung mit seinem Onkel Robert, Willis Ersuchen an Leopoldine/Steffi um ein Darlehen von 11.000 Gulden/Kronen, die gemeinsam verbrachte Nacht von Willi und Leopoldine/Steffi sowie der darauf folgende Morgen mit Willis Demütigung als männliche Dirne und schließlich die Szene, in der Willi tot aufgefunden wird und sein Onkel zu spät mit den 11.000 Gulden/Kronen sein Zimmer betritt. Die Dialoge sind zum Großteil wortwörtlich aus der Novelle übernommen.

Kleinere inhaltliche Unterschiede sind im Hinblick auf die Währung (Kronen bzw. Gulden), die Höhe des Betrages (im Film ist von 980 Kronen die Rede, in der literarischen Vorlage bzw. in der Reichenau-Inszenierung von 960 Gulden), dem Vornamen der Hauptprotagonistin (im Buch Leopoldine Lebus, im Film Stefanie Lebus), Willis Zimmernummer etc. festzustellen.

Die Szene mit Leopoldine/Steffi und Willi in der Kaserne, läuft in der Reichenau- und in der Filmversion teilweise anders ab als in der Novellenvorlage. Während Steffi im Film nur zu sehen ist, wie sie ihre Ohrringe ablegt, küsst Willi die bereits leicht betrunkene Leopoldine in der Novelle sowie in der Reichenau-Inszenierung leidenschaftlich am Sofa. Am nächsten Morgen sucht Willi das Geld in der Reichenau-Inszenierung unter dem Kopfpolster, während Leopoldine eine

Banknote aus ihrem Ausschnitt zieht (ebenso in der Novelle). Im Film nimmt sie die Banknote aus ihrer Geldbörse.

Darüber hinaus wurden sowohl die Filmversion als auch die Reichenau-Inszenierung um einige Szenen bereichert, die in der literarischen Vorlage nicht vorkommen oder nur angedeutet werden. Im Film ist hier beispielsweise jene Szene zu erwähnen, in der Willi die Mizzi Rihoscheck küssend mit dem Schauspieler Elrief im Park erwischt. Diese Szene wurde eingefügt, um zu verdeutlichen, dass sich Konsul Schnabel und Elrief eine Frau teilen. In der Novelle wird diese Dreiecksbeziehung nur kurz erwähnt. So macht die Filmszene all das explizit, was in der Novelle nur implizit – sprachlich und / oder mental – angedeutet wird.

Das mitunter schwierige Verhältnis von Militär und Zivilbevölkerung wurde durch eine zusätzliche Filmszene verdeutlicht, in der Willi seinen ehemaligen Militärkameraden Bogner zu Hause aufsuchen will und eine unangenehme Begegnung mit der das Militär verachtenden Hausbewohnerin hat. Im Film diskutiert die Spielgesellschaft im Restaurant über den Krieg, womit sich die Filmleute ebenfalls von der literarischen Vorlage entfernt haben. Gleiches gilt für die Rückblenden zu Willis Kindheit.

Die Reichenau-Inszenierung enthält ebenfalls einige Szenen, die so in der Novelle nicht vorkommen. Willi besucht die Familie Keßner nicht, wie in der Novelle, in deren Haus in Baden, sondern trifft Mutter und Tochter Keßner bei seiner Ankunft am Bahnsteig. Zum zweiten Mal trifft er die Keßners dann wiederum am Bahnsteig, als er mit dem Zug nach Wien fahren will, während er in der Novelle der Familie im Restaurant begegnet. Hinzugefügt wurde außerdem eine Begegnung Willis mit Bogner, bei der ihm Willi von seinem Besuch beim Onkel Robert berichtet und sie über alte Liebschaften reden.

9.2. Das Bühnenbild als Mittel einer raum-zeitlichen Verortung

Theater als Zeichensystem basiert zu wesentlichen Teilen auf materiellen Zeichen, die zur Bedeutungskonstitution und zur Spielbarkeit beitragen. Durch die Verwendung von Zeichen (Semiotik) findet die Vorstellung im Rahmen eines Kommunikationsprozesses statt. Ein Bett und eine Nachttischlampe genügen beispielsweise, um dem Zuschauer ein Schlafzimmer zu suggerieren. Ein

Fahrplan und eine Bank vermitteln eine Bahnhofshalle.²⁸¹ Es geht jedoch nicht nur um die funktionale Einordnung (in den gewählten Beispielen: der Raum zum Schlafen / der Raum des Abreisens oder Ankommens), sondern auch um eine „raum-zeitliche Verortung“ des Stückes.²⁸² Damit werden noch einmal Fragen aufgeworfen, die sich bereits Zeitgenossen stellten: Sollen Schnitzlers Werke als ‚Museumsstücke‘ einer untergehenden Welt betrachtet werden? Kann eine ‚Auslagerung‘ der zur Aufführung gebrachten Stoffe in andere kulturelle Kontexte gelingen?²⁸³ Theaterinszenierung und Filmversion beantworten diese Fragen hinsichtlich des Bühnenbildes unterschiedlich.

In der Verfilmung von 2001 ist Willis Zimmer zwar einfach, aber doch gemütlich im Stil des Fin de siècle eingerichtet und bietet ein „Oberflächenparlando der Wiener Gesellschaft“²⁸⁴: brauner Tisch, Psyche, Kasten, ein recht bequem aussehendes Bett, lichtgrüne Wände und dazu passende Vorhänge. Das Sofa ist graubraun und steht in der Ecke des Zimmers. Es soll im gesamten Film immer wieder als ‚schicksalsträchtiger Ort‘ zum Einsatz kommen: Vorerst ist es der Ort der Diskussion zwischen Willi und Bogner, später des Gesprächs zwischen Willi und Steffi und letztlich wird Willi dort Selbstmord begehen.

Die signifikante Licht- und Farbmethaphorik steht in Kombination mit Requisiten und Dekors im Dienste einer atmosphärischen ‚Mise-en-Scène‘. Die kontextuelle Zuordnung des Stückes zum Wien der Zeit der Donau-Monarchie ist für den Zuschauer sofort zu erkennen. Es ist ein stereotypes Ideal-Wien der Walzer- und Operettengesellschaft. Hieraus lässt sich die Einordnung der im Stück aufgeworfenen Themen in einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext ableiten, der mit der Realität der Zuseher zunächst nichts zu tun hat. Von diesen wird die Verfilmung als ein historisches Stück empfunden. „Die Geschichte spielt zwar in einem historischen Ambiente, in einer versunkenen Zeit und Gesellschaft, gewissermaßen in einem exotischen Rahmen. Doch in einem fremden Spiegel sieht man manchmal das Grundsätzliche genauer“²⁸⁵, rechtfertigte der Regisseur Götz Spielmann seine Wahl der dekorativ-üppige Staffage.

²⁸¹ Vgl. Hörmanseder: „Text und Publikum“, S. 25f. und S. 43f.

²⁸² Denk: „Arthur Schnitzlers ‚Das weite Land‘, Theater und Film im Medienvergleich“, S. 277.

²⁸³ Vgl. Kapitel 5.2. dieser Arbeit: Von Wien in die Welt.

²⁸⁴ Denk: „Arthur Schnitzlers ‚Das weite Land‘. Theater und Film im Medienvergleich“, S. 278.

²⁸⁵ Götz Spielmann zit. in Literaturforum Leselampe (Hg.): *Filmclub November 2011 – April 2012. Aus der Welt von Gestern. Literaturverfilmungen nach Texten von Arthur Schnitzler, Franz Werfel und Stefan Zweig*, <http://www.leselampe-salz.at/filmclub.pdf>, Zugriff: 22.12.2011, S. 3.

Während Spielmanns Verfilmung klar als Kostümdrama gekennzeichnet ist, erscheint die Theaterinszenierung deutlich bedeutungsoffener: In den Regieanweisungen der Reichenau-Inszenierung wird Willis Zimmer als hell und einfach, aber gemütlich beschrieben. Die Bettstatt dieses „subtilen Bühnenbilds“ besteht aus einem „Gewühl aus schwarzen Gaze-Stoffen.“²⁸⁶ Hieraus lässt sich nicht eindeutig auf die Wiener Donaumonarchie schließen und das gewählte Bühnenbild bietet zumindest optisch Aktualisierungspotential. Ein Blick in das Büro von Leopoldine bestätigt die unterschiedlichen Inszenierungsansätze. Während es in der Verfilmung mit zeitgenössischen Möbeln des Fin de siècle üppig ausgestattet ist, kommt die Reichenau-Inszenierung mit einem Konferenztisch aus. In seiner Kritik der Theateraufführung hält Peter Jarolin vom *Kurier* zum Bühnenbild von Reichenau fest: „Einen Spieltisch, einen Konferenztisch, ein angedeutetes Soldaten-Domizil lässt Bühnenbildner Peter Loidolt bei Bedarf aus dem Boden fahren. Mehr benötigt Ofczarek nicht, um ein stimmiges Spielerdrama zu entwickeln.“²⁸⁷ Und auch Haider-Pregler hält fest, dass Ofczarek nur „einige Versatzstücke“ heranzieht, „um die wechselnden Schauplätze kenntlich zu machen.“²⁸⁸

Das Spielzimmer im Café Schopf ist in der Verfilmung düster, durch die zugezogenen Vorhänge scheint nur wenig Licht herein. Der Spieltisch ist grün, daneben befindet sich ein Billardtisch. Auch in der Reichenau-Inszenierung ist der Spieltisch grün, es stehen Flaschen, Gläser und Aschenbecher auf dem Tisch. Das Zimmer ist ein verrauchtes Hinterzimmer des Cafés Schopf.

Onkel Roberts Zimmer ist ebenfalls einfach, aber gemütlich eingerichtet. Auffallend ist die Farbe des Sofas, es ist grün und soll für Willi möglicherweise die Hoffnung symbolisieren. Während des Gespräches setzt sich Onkel Robert auf einen grünen Stuhl. Beide haben Hoffnung: Willi hofft auf die Gunst des Onkels und Onkel Robert hofft auf die Gunst seiner Frau. Die Regieanweisung der Reichenau-Aufführung²⁸⁹ lautet für Onkel Roberts Wohnung wie folgt: „Robert

²⁸⁶ Affenzeller, Margarete: „Der Einzelne ist zu klein für die Welt“, *Der Standard*, 20.6.2009. <http://derstandard.at/1246542518121/Reichenau-Der-Einzelne-ist-zu-klein-fuer-die-Welt> , Zugriff: 22.12.2011.

²⁸⁷ Jarolin, Peter: „Ein Gepeinigter rudert um sein Leben“. Abendausgabe *Kurier*, 13. 7. 2009, S. 26.

²⁸⁸ Haider-Pregler: „Ein Spiel von Ehre, Geld und Zufall“, *Wiener Zeitung*, 14.7.2009, in: <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=425169> , Zugriff: 21.4.2011.

²⁸⁹ Die Quellenverweise beziehen sich auf die Regieanweisungen der Inszenierung *Spiel im Morgengrauen* - Bühnenfassung von Stefan Slupetzky nach der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler.

Wilrams Wohnung. Ein Diwan, ein Schreibtisch, Perserteppiche und eine Unzahl von Büchern an den Wänden.“²⁹⁰ Hieraus ergibt sich die Möglichkeit einer Uminterpretation der Person. Während in Schnitzlers Novelle der Eindruck entsteht, es handle sich bei Onkel Robert um einen weltfremden, nicht eigenständig lebensfähigen Menschen, der schließlich sein Schicksal in die Hände seiner lebenserfahrenen, geschäftstüchtigen Frau legt, gelangt der Zuschauer der Reichenau-Inszenierung zu einem anderen Bild: Die Bibliothek dokumentiert die Belesenheit und Lebenserfahrung des Onkels.

9.3. Die Darstellung der Armee

Sowohl die Verfilmung als auch die Bühnenversion bemühen sich bezüglich der Darstellungen der Uniformen um historische Authentizität. Im Film besteht Willis Uniform aus einer dunkelblauen Hose und einem dunkelblauen Rock mit hellblauem Kragen. Willis Brust ziert ein Abzeichen an einem hellblauen Band. Der Rock hat vorne sechs silberne Knöpfe, hinten die obligaten Taschenpatten. Die Uniform komplettiert ein schwarzer Tschako mit vorne herablaufender goldener Borte, einer am Hutrand verlaufenden Borte und einer goldenen Rosette vorne oben am Tschako-Rand. Dazu trägt Willi schwarze, feste Schuhe oder Stiefel. Der Offizier Greising ist ebenso gekleidet.

Die Reichenau-Inszenierung weicht hiervon leicht ab. Willi trägt einen hellblauen Rock mit schwarzem Kragen und schwarzen Ärmelaufschlägen. Seine Hose ist ebenfalls dunkelblau. Wie beim Originalrock der Offiziere der Wiener Moderne befinden sich keine Taschenspangen und Achselwülste an den Schultern. An seinem Kragen befindet sich ein Stern, der dem Rang eines Leutnants entspricht. Nach Auskunft von Erika Navas, die bei dieser Inszenierung zuständig für die Kostüme war, wurden bewusst Abänderungen der Uniformen vorgenommen, da der Regisseur, Nicholas Ofczarek, keine Ähnlichkeit mit originalen Uniformen wollte. So wurden die sonst goldenen Besätze am Kragen und an den Manschetten durch schwarze ausgetauscht. Die Uniformen sind für die Produktion extra angefertigt worden. Navas schrieb:

Schnitzler. Premiere: Samstag, 11. Juli 2009, Theater Reichenau, Neuer Spielraum (27 Vorstellungen von 10. Juli – 7. August 2009).

²⁹⁰ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 50.

„Prinzipiell ist es schwierig, originale Uniformen auf die Bühne zu bringen, weil sich die Figuren der heutigen Männer sehr verändert haben und niemand mehr in diese Uniformen reinpasst. Wie aber die Uniformen am Ende wirklich aussehen, ist oft auch von den Regieanweisungen abhängig. Zum Unterschied wird bei Filmen viel genauer gearbeitet als am Theater. Hier wird viel mehr Wert auf authentische Arbeit gelegt. Beim Theater ist eine stilisierte Uniform ausreichend, um die Zeit und den Rang einer Person zu zeigen.“²⁹¹

In jedem Fall bemühten sich Film- und Theatermacher um Authentizität und bestätigten den von Schnitzler vorgegebenen zeitgeschichtlichen Handlungsrahmen. Sie nutzten die ‚versatzstückhafte‘ Präsenz der k.u.k. Monarchie, um das Militär mittels veräußerlichtem Wertesystem als im Kern menschenverachtend darzustellen. Es gebietet über das Leben der jungen Männer, indem es die Bedingungen diktiert und sich dadurch als Sozialisationsraum diskreditiert.

Im Mittelpunkt der Darstellung steht die desolante materielle Lage der Offiziere, die im schroffen Gegensatz zum von ihnen beanspruchten sozialen Status stand. Doppler bezeichnete die häufigen Schulden als eine „typische Offizierskrankheit.“²⁹² So klagt Willi über seinen zerschissenen Waffenrock und meint, wenn er Geld hätte, würde er sich einen neuen kaufen. Die zerschissene Offiziersmontur kann für den sich schon abzeichnenden Untergang des Militärs der Donaumonarchie gedeutet werden.

In Anspielung auf Bogners Griff in die Firmenkasse meint Willi zurechtweisend, Geld, das man nicht habe, könne man nicht ausgeben:

„Da, schau dir an meinen Waffenrock: antiquiert und schleißig, fast schon eine Schande für das Regiment. Trotzdem kauf ich mir erst einen neuen, wenn ich das Geld dafür hab. Und nicht umgekehrt.“²⁹³

Die Uniform sollte vor allem Eindruck auf die Damenwelt machen und das offiziell propagierte Bild des k.u.k. Offiziers ‚in Szene setzen‘. Sie erschienen als „Bilderbuchsoldaten, schön, tapfer, froh und glücklich, begierig auf kriegerische

²⁹¹ Navas, Erika; E-Mail vom 30.05.2011.

²⁹² Doppler: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, S. 241.

²⁹³ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 7.

Abenteuer, die ihnen Ruhm und Ehre“²⁹⁴, aber auch Erfolg in der Damenwelt brachten. Die Uniform bot dem Offizier deshalb einen entscheidenden Vorteil gegenüber bürgerlichen ‚Konkurrenten‘, denen er finanziell nicht ‚das Wasser reichen konnte‘. Ohne die schützende Uniform fühlten sich manche Offiziere unsicher, sodass „das Ablegen der Uniform und der damit einhergehende Verlust von Würde und gesellschaftlichem Ansehen Momente [sind], die im literarischen Umgang mit dem Uniformmotiv eine wichtige und interessante Rolle spielen [...]“.“²⁹⁵ Hierauf zielte der Regisseur der Verfilmung hin, als er Willi nur in einem Bademantel gekleidet zeigte und Steffi im Gegensatz hierzu damenhaft in ihrem Abendkleid stand. Der ehemals stolze Leutnant wird ein „armseliges, zerknittertes, ordinäres Wesen.“²⁹⁶

Die Offiziere konnten sich nicht nur auf den ‚Zauber der Montur‘ verlassen, denn für den Umgang mit Frauen benötigten sie auch Geld. In der Reichenau-Inszenierung werden diese Kosten in einer Szene erwähnt, die weder Teil der literarischen Vorlage ist noch in der Verfilmung vorkommt. Bogner spricht Wilhelm in der zehnten Szene auf eine seiner Affären an – eine Frau, die neben Wilhelm noch einen Bankier als Geliebten hatte:

„Bogner: ‚Das hast du ausg‘halten?’

Wilhelm schnaubt auf: „Natürlich hab ich es ausg‘halten. Weil nämlich der Bankier sie ausgehalten hat, die Dings. Dadurch hat sie mich keinen Kreuzer gekostet, was halt bei meinen Verhältnissen... Mit einem Wort, ich hätt mir die Leopoldine auf die Dauer sowieso nicht leisten können.“²⁹⁷

9.4. Der Krieg als inszenatorische ‚Parallelmontage‘

Obwohl *Spiel im Morgengrauen* nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Untergang des k.u.k. Militärapparats entstanden ist, thematisiert Schnitzler den Krieg in seiner Novelle nicht explizit. Während sich die Reichenau-Inszenierung an Schnitzlers Aussparung hält, widmet sich die Filmversion dieser Thematik und verwendet mehrere historische Anspielungen. Der Major, der mit Willi im Zug fährt,

²⁹⁴ Doppler: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, S. 242.

²⁹⁵ Rieger: *Zauber der Montur*, S. 2.

²⁹⁶ Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, S. 50.

²⁹⁷ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 60.

betont, er würde es den Serben gerne zeigen, doch so lange die Zivilisten das Sagen hätten, würde dies wohl nicht passieren. Eine zweite Szene, in der das Thema Krieg angesprochen wird, findet im Restaurant ‚Stadt Wien‘ statt. In der Diskussion zwischen den Anwesenden bringen die Angehörigen der k.u.k. Armee am Tisch zum Ausdruck, dass sie gerne auf dem Balkan Krieg führen würden. Die Zivilisten am Tisch können dies nicht nachvollziehen.

Das in der Verfilmung mehrfach thematisierte Manöver bei Sarajevo dient ebenfalls als Anspielung auf das Ereignis, das letztlich zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führte und am Ende des Films nochmals zum Thema wird: Das ‚kleine Drama‘ des Selbstmords von Kasda geht über in das ‚große Drama‘, den beginnenden Ersten Weltkrieg.

Bei der Familie Keßner in Baden kommt das Thema Krieg ebenfalls zur Sprache. Dabei zeigt sich, dass die Zivilisten die Lage deutlich realistischer einschätzen und daher eindringlich vor der drohenden Kriegsgefahr warnen, die sich aus einer Eskalation auf dem Balkan ergeben könnte. Diesen Sinn für Realität beweist auch der Konsul mit einer Bemerkung am Spieltisch. Er weist die anwesenden Offiziere auf den Unterschied zwischen einem Manöver und dem Schlachtfeld hin und formuliert ‚ketzerisch‘, dass es sich erst auf letzterem zeigen werde, wieviel Ehre man sich wirklich leisten könne. Hiermit stellt er den von Militärangehörigen in der Verfilmung mehrfach unterstrichenen Zusammenhang zwischen Offiziersstand und Ehre in Frage.

Die bei der Besuchsszene im Hause Keßner von den Filmmachern gewählte Umsetzung entspricht dem von Schnitzler gewählten Konzept einer Parallelmontage, das bereits in seinem Stück *Das weite Land* verwendet worden war. In der Wiener Uraufführung des Jahres 1911 finden sich ein typischer Wiener Konversationsstil im Vordergrund und eine akustisch vermittelte Tennisspielkulisse im Hintergrund.²⁹⁸ In der filmischen Umsetzung von *Spiel im Morgengrauen* wird dieses Prinzip der Parallelmontage noch stärker prononciert. Während Mutter Keßner versucht, mit Willi unter dem Tisch zu ‚fusseln‘ und ihre Tochter und ihr Sohn Tennis spielen, gesellen sich der Hausherr und ein Gast zu Willi und fordern ihn verbal zum Thema Krieg heraus. Willi bricht die Unterhaltung ab und gibt vor, einen Kameraden im Spital besuchen zu müssen. Das harmonische Tennisspiel der Tochter und des Sohnes als Hintergrundkulisse soll beim Zuschauer das Gefühl der Bedrohung dieser Idylle wecken. Sowohl der Makrokosmos ‚Monarchie‘

²⁹⁸ Vgl. Denk: „Arthur Schnitzlers ‚Das weite Land‘, Theater und Film im Medienvergleich“, S. 279.

als auch der Mikrokosmos ‚Sonntagsgesellschaft bei den Keßlers‘ sind nicht von Dauer, wie die im Vordergrund ausgetragene Konversation über den Krieg verdeutlicht.

Der vordere Bildteil ist das Abbild einer scheinbar saturierten Gesellschaft, die nichts aus der Ruhe bringt. Der Tennisplatz im Hintergrund ist hingegen ein ‚Imaginationsraum‘, eine quasi-symbolische Bühne. Der Raum ist durch eine Linie abgetrennt, die das naturalistische Abbild unter Wahrnehmung der ‚vierten Wand‘²⁹⁹ von einem transzendenten symbolisch konzipierten Spielraum, dem Tennisplatz, scheidet. Die ‚vierte Wand‘ entsprach ursprünglich den Aufführungskonventionen des späten 19. Jahrhunderts, wonach Zuschauerraum und Bühne durch eine fiktive gläserne Wand getrennt waren. Die Darsteller sollten das Publikum vollständig ignorieren. Bei der hier angewandten Parallelmontage ignoriert die versammelte Gesellschaft im Vordergrund das Geschehen auf dem Tennisplatz. Unter umgekehrten Vorzeichen lassen sich die Tennis spielenden ‚Kinder‘ aber nicht vom Kriegsdiskurs der Wiener Gesellschaft beeinflussen und klammern ihn vollständig aus. Nochmals muss auf die inszenatorische Parallele zur Wiener Uraufführung von *Das weite Land* aus dem Jahr 1911 hingewiesen werden, für die sich der damalige Bühnenbildner an die Regieanweisungen Schnitzlers gehalten hatte und bei der bereits „die Antizipation einer filmischen Tennisspielszene mit den Händen zu greifen ist“.³⁰⁰

Willi entflieht der für ihn unangenehmen Diskussion schließlich, da die beiden Zivilisten durch ihrer Argumentation zeigen, dass sie gegen den Krieg sind. Als Armeeangehöriger kann Willi diese Debatte nicht unvoreingenommen führen und gerät in die Gefahr, gegebenenfalls die Standesehre durch eine Duellforderung verteidigen zu müssen. Er versucht, sich dieser Gefahr zu entziehen, da die beiden Zivilisten immer zynischer werden.

9.5. Der Ehrenkodex des Offiziers

Der Ehrenkodex ist wesentlich mit Fragen der Sozialisation verbunden. Um diese besser zu veranschaulichen, thematisiert die Verfilmung Willis Erziehung. Als er

²⁹⁹ Vgl. Hörmanseder: *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*, S. 30.

³⁰⁰ Denk: „Arthur Schnitzlers ‚Das weite Land‘, Theater und Film im Medienvergleich“, S. 279.

sein Elternhaus verlässt, um als Leutnant nach Wien zu gehen, ermahnt ihn sein Vater, er solle nicht vergessen, dass der wichtigste Besitz eines Soldaten die Ehre sei, die er beschützen muss. Es ginge dabei nicht um die individuelle Ehre des einzelnen Offiziers, sondern um die Standesehre einer ganzen Gruppe, der der Vater sowie der Großvater ebenfalls angehörten. In der Konversation zwischen Kasda und dem Konsul auf der Rückfahrt nach Wien wird dies noch einmal deutlich, denn letzterer betont, es ginge ihm nicht um Kasda persönlich, sondern vielmehr um eine ganze Gruppe.

Die Offiziersehre ist mit einer bestimmten Haltung verbunden. Als Bogner, der aufgrund persönlichen Fehlverhaltens die Zugehörigkeit zum Militär verloren hatte, bei Willi wegen seiner Schuldenprobleme erscheint und wegen seiner verzweiferten Lage beinahe in Tränen ausbricht, ermahnt dieser ihn, die Contenance zu bewahren.

Im Gespräch mit Onkel Robert, in dem Willi diesen um die erforderlichen 11.000 Gulden bittet, wird ebenfalls der Ehrbegriff erwähnt – in allen drei Werken jedoch auf eine andere Art und Weise. In der Schnitzler'schen Novelle argumentiert Willi mit Verweis auf die Militärkarriere des Vaters und des Großvaters und betont, dass es für ihn keinerlei berufliche Alternative gäbe, weil er nichts gelernt habe. In der Reichenau-Inszenierung wird dieser Dialog ebenfalls wiedergegeben. Ergänzt wird er hier jedoch um eine Bemerkung des Onkels, die nicht der literarischen Grundlage entspricht. Er entgegnet dem Neffen grimmig: „Die Ehre, Willi, verliert man auf andere Weise.“³⁰¹

Auch Konsul Schnabel gibt seine Meinung zur Überhöhung des militärischen Ehrbegriffs in Novelle, Verfilmung und Reichenau-Inszenierung zum Ausdruck. Wahre Ehre erweise sich auf dem Schlachtfeld und nicht im Manöver, hält er den Offizieren am Spieltisch entgegen. Im Gespräch mit Kasda auf der Rückfahrt nach Wien verleiht er in der Verfilmung seiner Geringschätzung des militärischen Ehrbegriffs nochmals Ausdruck. Er selbst sei wohl aufgrund seiner zweifelhaften Herkunft in den Augen der Offiziere nicht satisfaktionsfähig. Dies jedoch gereiche ihm zum Vorteil, wie man an seinem wirtschaftlichen Erfolg sehen könne. In der bürgerlichen Welt, die der Konsul vertritt, würden andere Maßstäbe gelten. Gesellschaftliches Ansehen würde auf materiellen Werten, nicht auf überspitzten Ehrvorstellungen basieren. Die gleiche Argumentation führt Stefanie in der Filmversion an, als sie Willi nach Sicherheiten für die erbetene Geldsumme fragt.

³⁰¹ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 51.

Dessen Entgegnung, er sei Offizier und gebe ihr sein Ehrenwort, reiche nicht. Film- und Bühnenfassung lehnen sich hier eng an die literarische Vorlage an:

„Elftausend Gulden, gnädige Frau‘. ‚Elftausend? Das kann man wirklich schon einen gewissen Betrag nennen. Und welche Sicherheiten würden Sie mir bieten?’ Wilhelm strafft sich: ‚Ich bin Offizier‘. Leopoldine (lächelnd): ‚Nicht böse sein, Herr Leutnant, aber das bedeutet nach geschäftlichen Usancen noch lang keine Sicherheit. Wer würde denn für Sie bürgen?’“³⁰²

So wird Schnabels Verachtung des Militärs im Film durch hämisches Lachen gezeigt, als Willi beim Kartenspielen zum zweiten Mal verliert. Willi kann sich gegen dieses Verhalten nicht wehren, da er auf das Geld des Konsuls angewiesen ist, um die Möglichkeit zu bekommen, das bereits verlorene Geld wieder einzuspielen. Nachdem Willi dann 11.000 Gulden verloren hat, bietet der Konsul an, Willi im Auto mit nach Wien zu nehmen. Auch bei dieser Fahrt wird die Verachtung des Konsuls für das Militär deutlich. Schnabel erzählt Willi, dass er sehr weit unten gewesen sei, aber wieder hochgekommen ist: „Wenn Ihre Herren Kameraden wüssten, wie tief, sie hätten sich wohl kaum mit mir an einen Spieltisch gesetzt. Das würde sich mit Eurer sogenannten Ehre nicht vertragen.“³⁰³ Konsul Schnabel ist diejenige Figur, die einen vollkommenen Kontrast zum Militär und dem von ihm hochgehaltenen Ehrbegriff darstellt. Schnabel spielt zwar mit Militärangehörigen Karten, sein Motiv scheint aber mehr die heimliche Rache an dieser Institution zu sein. Darüber hinaus nimmt er sich von diesem Stand einfach das, was er möchte und zwar die Möglichkeit zum netten Zeitvertreib mittels Kartenspielen. Sein gesamter Hass ist vor allem daran erkennbar, dass er das Geld von Willi im Grunde nicht brauchen würde, da er selbst extrem wohlhabend ist. Trotzdem droht er ihm beim Regiment Anzeige zu erstatten, sollte er seine Spielschuld nicht zeitgerecht begleichen.

Die Tatsache, dass Zivilisten Militärangehörige nicht verstehen und diese nicht über dasselbe Ehrgefühl verfügen, wird – allerdings im Film – mehrfach angesprochen. Ein Beispiel ist die Unterhaltung zwischen Willi und dem Offizier im Zug nach Reichenau, die nur in der Verfilmung vorkommt. Dabei erfährt der Zuseher, dass sowohl der Major als auch Willi einem Kriegsbeginn sehr positiv gegenüberstehen, jedoch anzweifeln, dass es die Zivilisten, die „das Sagen

³⁰² *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 63.

³⁰³ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 43.

haben“, zulassen werden. Der Major schließt mit den Worten: „So ein Zivilist hat letztlich keine Ehre im Leib.“ Ein wenig später erzählt Willi im Park Leutnant Greising, dass er Bogner getroffen habe und schließt seine Ausführungen mit den Worten: „So ein Zivilist hat ja letztlich keine Ehre im Leib.“ Das besondere Ehrgefühl der Militärangehörigen speiste sich nicht zuletzt aus ihrer Ergebenheit gegenüber dem Herrscherhaus. Mehrfach betonen die Militärangehörigen in der Filmversion deshalb, dass es eine Ehre sei, im Manöver unter dessen Kommando zu stehen. Als Beispiele hierfür wurden das Kommando des Kaisers bei einem Truppenmanöver in Böhmen sowie die Befehlsausübung des Thronfolgers beim aktuellen Manöver bei Sarajevo angeführt.

Im Film gibt es eine weitere Szene in der die Kluft zwischen Zivilbevölkerung und Militär deutlich wird. In Bogners Wohnhaus wird Willi von einer Bewohnerin unfreundlich begrüßt, dann sagt sie spöttisch: „Habe die Ehre, Herr Leutnant! Habe die Ehre, Herr Leutnant!“, als wolle sie Willi damit zum Narren halten. Danach gibt sie mit den ironischen Worten: „Melde gehorsamst, Herr Leutnant, dritter Stock, Herr Leutnant, melde gehorsamst!“, die Auskunft, dass Bogner im dritten Stock wohne und salutiert dabei hämisch. Auch ein im Treppenhaus mit einer Gewehrattrappe spielender Junge verhöhnt Willi. Beide untergraben Willis Autorität, die ihm trotz Uniform nicht gewiss ist.

9.6. Glücksspiel

Langeweile und permanente Geldsorgen trieben die Militärangehörigen der Donaumonarchie oftmals zum Glücksspiel. Sowohl die Reichenau-Inszenierung als auch die Filmversion halten sich hier eng an Schnitzlers Novelle. Der Zuschauer erfährt, dass Bogner seinen Rang als Oberstleutnant verloren hat, weil er aufgrund von Spielschulden aus der Armee austreten musste. So klagt in der Filmversion Willi, als Bogner ihn wegen der 960 Gulden aufsucht, zunächst selbst über Geldmangel: „Du rackerst dich ab im Dienst, Geld hast' kein's und die Weiber werden auch immer anspruchsvoller ... a Partie sollt' man halt machen!“

Als im Film der Jurist am Spieltisch, stellvertretend für die Mehrheit der Zivilisten, die Meinung vertritt, das Glücksspiel sei ein Laster, wird er von seinem Tischnachbarn energisch in die Schranken gewiesen. In dessen Augen sei das Glücksspiel für Militärangehörige keineswegs negativ besetzt und somit auch kein

Laster. Der Jurist versucht einzulenken und meint dann, man könne ein lasterhafter Mensch und dennoch ein Ehrenmann sein.

Die erste Partie von *Spiel im Morgengrauen* findet im Cafe Schopf statt, in der Verfilmung von 2001 in einem düsteren und dunklen Zimmer. Beim Gang in das Spielzimmer erhält der Zuseher den Eindruck, es handelt sich um einen Gang in die Hölle. Die Vorhänge stehen im Zimmer zwar teilweise offen und die Sonne dringt von draußen herein, dennoch ist die gesamte Atmosphäre des Zimmers düster. Nur in der Mitte des Raumes ist ein Licht angebracht. Ähnlich wird das Spielzimmer in den Regieanweisungen der Reichenau-Inszenierung beschrieben:

„Im verrauchten Hinterzimmer des Café Schopf. Um den grünen Spieltisch, auf dem Flaschen, Gläser und Aschenbecher stehen, sitzen Konsul Schnabel, Regimentsarzt Tugut, der Schauspieler Elrief und der Theatersekretär Weiss; Leutnant Greising steht hinter Tugut und beobachtet das konzentrierte Spiel.“³⁰⁴

Willi gewinnt über 1000 Kronen und begibt sich zum Haus der Keßners, die sowohl in der Novellenfassung als auch in der Verfilmung ins Helenental abgefahren sind. In der Reichenau-Inszenierung will er daraufhin nach Hause fahren. Am Bahnsteig trifft er Mutter und Tochter Keßner und versäumt durch die Plauderei mit den beiden seinen Zug nach Wien. Aus diesem Grund kehrt er ins Cafe Schopf zurück und beginnt wieder mit dem Kartenspielen.

In der Verfilmung von 2001 kommt Mitzi abends zurück und möchte essen gehen. Konsul Schnabel teilt ihr allerdings mit, sie müsse noch eine Stunde warten. Daraufhin geht sie zum Billardtisch, beginnt die Kugeln wahllos herumzurollen und trällert ein Lied. Die Kugeln sollen offenbar die Spieler am Nebentisch symbolisieren, die der finanziellen Übermacht des Konsuls ausgeliefert sind und die dieser wie Spielfiguren behandelt. Der Vergleich drängt sich dadurch auf, da sowohl Billardtisch als auch Spieltisch grün sind, über beiden Tischen hängt jeweils in der Mitte eine Lampe.

Im Hinblick auf Willis Verlustphase ist festzuhalten, dass das Geld, das der Konsul Willi anbietet, in der Verfilmung immer über den Kartenschlitz geschoben wird, in den die Karten geworfen werden, die bei der soeben beendeten Spielrunde nicht mehr gebraucht werden. Dieser Schlitz stellt eine Art Abgrund, Loch oder Höhle dar und kann so interpretiert werden, dass das Glückspiel ein Individuum in den

³⁰⁴ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 16.

Abgrund reißt. Schließlich wird Willi von seinen Kameraden zum Aufhören ermahnt. Ein ranghöherer Oberleutnant empfiehlt ihm ebenfalls aufzuhören, worauf Willi nur erwidert: „Ich bin nicht im Dienst, Herr Oberleutnant.“ Als es 02.30 Uhr schlägt, blinzelt er zwei Mal mit den Augen, als ob er aus einem Traum aufwachen würde.

Wer mit hohem Einsatz spielt, riskiert auch hohe Verluste. Während diese Verluste für die gutsituierten Bürgerlichen der Gesellschaft, die hier durch Konsul Schnabel repräsentiert werden, meist nicht existenzbedrohend sind, übersteigen sie bei Militärangehörige den Rahmen des Möglichen. Listig weist Konsul Schnabel darauf hin, dass das Glücksspiel grundsätzlich kein Laster sei, sondern es sich dabei nur um ein Laster handle, wenn jemand seine Spielschulden nicht bezahlen würde:

„Ein Laster, meine Herren, ist es nur, wenn einer seine Spielschuld nicht bezahlt (mit einem Seitenblick auf Greising). Wenn einer für die Folgen seines Handelns nicht geradesteht. Und in diesem Fall ist es schon gar kein Laster mehr, sondern vielmehr ein Betrug; nur eine feigere Art davon.“³⁰⁵

Mit der Ehrenschild ist bei Offizieren die gesamte Existenz verbunden, wie Kasda im Bittgespräch mit Stefanie akzeptieren muss:

„....die bis ... bis morgen acht Uhr Früh beglichen werden muss. Sonst ist eben ... die Ehre verloren“ (leise) „Und was bei unsereinem sonst noch dazugehört [...] Die Ehre also.“³⁰⁶

³⁰⁵ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 26. Vgl. dazu auch Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*, Stuttgart: Reclam 2006, S. 28.

³⁰⁶ *Spiel im Morgengrauen*, Regie: Stefan Slupetzky, S. 64.

10. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit sind mit *Leutnant Gustl* sowie *Spiel im Morgengrauen* zwei Schlüsselwerke Arthur Schnitzlers Gegenstand einer literatur- sowie rezeptionsgeschichtlich angelegten Untersuchung geworden. Den Mittelpunkt der Arbeit bildete die Darstellung militärbezogener Themen, insbesondere die Berufsgruppe der Offiziere sowie die mit ihnen verbundenen Aspekte Ehrenkodex, Duellzwang und Spielsucht. Schnitzler hat sich bei der Bearbeitung seiner Stoffe einerseits auf autobiographische Erfahrungen stützen können, andererseits erwies er sich als präziser Analytiker einer morbiden Gesellschaft, die dem Untergang geweiht war. Wie kein zweites Thema symbolisiert der überhöhte Ehrenkodex des Offiziersstandes, verbunden mit einer archaisch anmutenden Duellpraxis, diesen Zustand. Der absterbenden monarchischen Ordnung, die sich auf die Institution eines von Standesdünkeln und überholten Wertvorstellungen durchdrungenen und letztlich als nutzlos erweisenden Militärwesens stützt, hielt Schnitzler eine dynamische bürgerliche Welt entgegen, die sich durchaus auf der Höhe ihrer Zeit befand. Deutlich sichtbar wird dies im *Spiel im Morgengrauen*, wo ökonomisch erfolgreiche Vertreter dieser bürgerlichen Welt, wie der Konsul Schnabel oder das ehemaligen Blumenmädchen Leopoldine, letztendlich über die Vertreter der alten Ordnung triumphieren. Schnitzlers Werk ist deshalb nicht als militärisches Problemstück mit dem Bürger als Staffage zu sehen, sondern lässt sich als Entlarvung der Überlebtheit der Donaumonarchie lesen. Der Schriftsteller lieferte eine Reflexion eines Offiziersstandes, dessen Wirken vornehmlich der Selbsterhaltung diene und das am Ende in diesem Bemühen scheiterte.

Arthur Schnitzler blieb seiner Zeit und den ihm vertrauten Lebensumständen selbst nach dem Untergang des k.u.k. Reiches verhaftet. Alle seine Stücke sind in der 1918 untergegangenen Donaumonarchie beheimatet. Nach den großen Kontroversen, beispielsweise um *Leutnant Gustl* in der Entstehungszeit, wurde es mit dem Untergang der alten k.u.k. Monarchie um dessen Werk ruhiger. Es schien langsam mit der Welt zu versinken, die es portraitierte. Den Theaterregisseuren und Filmemachern der Zeit nach Schnitzler stellte sich die Frage, ob es sich überhaupt noch lohne, dessen Stücke aufzuführen. Naturgemäß hatte der Schriftsteller selbst dafür Plädoyer ergriffen und schrieb beispielsweise anlässlich der Entstehung von *Spiel im Morgengrauen*: „[...] nicht von seiner

augenblicklichen Aktualität hängt es ab, ob es einem Werk bestimmt ist, sich eine kürzere oder längere Zeit über ihr Entstehen hinaus, jung zu halten.“³⁰⁷

Die im Kontext der vorliegenden Arbeit untersuchten Verfilmungen und Theaterinszenierungen belegen exemplarisch, dass die Werke Schnitzlers nicht in ihrer Entstehungszeit stecken geblieben sind. Schnitzler ist heute so aktuell wie eh und je. Renate Wagner und Brigitte Vacha urteilen hinsichtlich Schnitzlers literarischen Oeuvre, es habe erst von der Zeit ‚eingeholt‘ werden müssen, um recht verstanden zu werden. Hier zeige sich letztendlich die Modernität Schnitzlers.³⁰⁸ Der Literaturpapst Marcel Reich-Ranicki beginnt sein Buch *Sieben Wegbereiter, Schriftsteller des 20. Jahrhunderts* mit einem enthusiastischen Beitrag über Schnitzler und bescheinigt diesem, weniger ideologisch zu schreiben als andere Jahrhundertliteraten, dafür jedoch Grundlegendes für den Aufbruch in eine literarische Moderne geleistet zu haben. Hierin sieht er den Grund für die Aktualität Arthur Schnitzlers.³⁰⁹

Unter Literatur-, Theater- und Filmwissenschaftlern sind viele Adaptionen von Stoffen Schnitzlers nicht immer auf Gegenliebe gestoßen, sodass im Vorwort einer der jüngsten Veröffentlichungen zum Thema sogar von einer Beschädigung des Werkes zu lesen ist: „The damage sustained by Austrian cultural goods, worsened by certain stage productions and even musicals [...]“.“³¹⁰ Viele Interpretationen für Bühne und Film werden den ursprünglichen Gedanken und Intentionen Schnitzlers kaum gerecht und verfremden sowohl den Sprachstil als auch den Aussagewert der Werke. Beispiele hierfür sind die Verfilmungen Max Ophüls’ von *Liebelei* (1933) und *Reigen* (1950), die durch üppige Inszenierungen der Fantasie des Filmemachers ‚glänzen‘, oder die von Tom Stoppard ins Englische übertragene und 1979 in London aufgeführte Version von *Das weite Land*, die den Moralisten und Gesellschaftskritiker in den Hintergrund drängt und lediglich den ‚Genremaler‘ des Fin de siècle zeigt.

Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Theaterinszenierungen beziehungsweise Verfilmungen von *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen* müssen sich diesen Vorwurf nicht gefallen lassen. Obwohl die Regisseure durchaus unterschiedliche Herangehensweisen pflegten, blieb der Kern des

³⁰⁷ Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 365.

³⁰⁸ Vgl. Wagner/Vacha: *Wiener Schnitzler-Aufführungen*, S. 83ff.

³⁰⁹ Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: *Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 2002, S. 15-36.

³¹⁰ Wisely: *Arthur Schnitzler*, S. 2.

Schnitzler'schen Werkes erhalten, beziehungsweise für den Zuschauer nachvollziehbar. Dies gilt selbst für das schwierig darzustellende und einmalige sozialpsychologische Experiment der Monolog Erzählung von *Leutnant Gustl*. Es blieb in der Verfilmung sowie in der Theaterfassung das Zentrum des Stückes. Dem k. u. k. Offizier Gustl wird die Chance gegeben, sein bisheriges Leben im Angesicht des Todes neu zu überdenken und Bilanz zu ziehen. Gustl nutzt jedoch den Bewusstseinsspielraum nicht, die tieferen Ursachen seiner Krise zu erhellen. Das militärische Über-Ich des Protagonisten wird nicht zum Bestandteil seiner moralischen Existenz, seines Gewissens, sondern zeigt ihn weiterhin ‚außengesteuert‘. Kampflös überlässt Gustl dem Über-Ich das Feld und scheitert schließlich auf ganzer Linie. Nach der ersten Verfilmung *Leutnant Gustl*, im Jahr 1962, hieß es folgerichtig in einem Pressebeitrag über Schnitzler und dem Film, „[m]an müßte nur den Mut haben, Schnitzler wirklich zu erkennen und alle Hüllen – die österreichisch-ungarische Monarchie, das Offiziersmilieu, Fin de siècle Erotik usw. – abzustreifen; dann kämen wir zum Kern, und der Kern ist zeitlos.“³¹¹ Gleiches gilt auch für *Spiel im Morgengrauen*.

³¹¹ Lindken: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente*, S. 137.

I Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Schnitzler, Arthur: *Das dramatische Werk in chronologischer Ordnung, 2. Freiwild: Dramen 1892-1896*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1994.

Schnitzler, Arthur: *Die dramatischen Werke*, Band 1, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1962.

Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*, hrsg. von Neymeyr, Barbara. Stuttgart: Reclam 2006.

Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl. Novelle*, hrsg. von Fliedl, Konstanze, mit Anmerkungen und Literaturhinweisen von Evelyne Polt-Heinzl. Stuttgart: Reclam 2009.

Schnitzler, Arthur: „Brief an Theodor von Sosnosky“, in: *Neues Wiener Journal*, 26.10.1931, zit. n.: Dethlefsen, Dirk: „Überlebenswille: Zu Schnitzlers Monolognovelle Leutnant Gustl in ihrem literarischen Umkreis“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 17/1, 1981.

Filmographie

Leutnant Gustl

Leutnant Gustl, Regie: John Olden, DE 1962; TV-Ausstrahlung/VHS Kasette, *Leutnant Gustl*, 3-Sat 26.12.1999, 92 Min.

Darsteller:

Oberst Brunnthaler

Ewald Balser

Oberstleutnant Freiherr von Zindler

Egon von Jordan

Major Nehuda	Fritz Schmiedl
Hauptmann Mirovic	Rolf Kutschern
Hauptmann Fliess	Fritz Lehmann
Hauptmann Blany	Heinz Grohmann
Leutnant Gustl Wilfert	Peter Weck
Leutnant Kopetzky	Franz Messner
Leutnant von Retzl-Wartholz	Heiki Eis
Aloys Mokry	Kurt Meisel
Oberleutnant Doschentzky	Ernst Stankovki
Anna Riedel	Christiane Hörbiger
Habetswallner	Hans Moser

Leutnant Gustl, Regie: Walter Davy, Bearbeitung: Ernst Lothar, AUT 1979; DVD-Video, *Leutnant Gustl*, Edition Josefstadt, Wien: Hoanzl, 100 Min.

Darsteller:

Oberst Brunnthaler	Franz Stoss
Oberstleutnant Freiherr von Zindler	Hans Holt
Major Nehuda	Herbert Kersten
Hauptmann Mirovic	Michael Toost
Hauptmann Fliess	Albert Rüprecht
Hauptmann Blany	Helmut Schleser
Leutnant Gustl Wilfert	Alexander Wächter
Leutnant Kopetzky	Fritz von Friedl
Leutnant von Retzl-Wartholz	Matthias Croy
Aloys Mokry	Carl Bosse
Oberleutnant Doschentzky	Alfred Reiterer
Anna Riedel	Elisabeth Danihelka
Bäckermeister Habetswallner	Rudolf Rösner

Spiel im Morgengrauen

Spiel im Morgengrauen, Regie: Götz Spielmann, AUT/BRD; TV-Ausstrahlung/VHS-Kassette, *Spiel im Morgengrauen*, Lotus-Film: ORF2
21.10.2001, 90 min.

Darsteller:

Leutnant Wilhelm Kasda	Fritz Karl
Steffi	Birgit Minichmayr
Konsul Schnabel	Karlheinz Hackl
Mitzi Rihoschek	Nina Pröll
Onkel Robert	Peter Matic
Otto von Bogner	Götz Spielmann
Leutnant Greising	Lukas Miko
Elrief	Roland Jäger
Dr. Tugut	Rainer Frieß
Frau Kessner	Elisabeth Augustin
Emilie Kessner	Anna Morawetz

Spiel im Morgengrauen, Regie: Stefan Slupetzky, Aufführung im Theater Reichenau, Premiere: Samstag, 11. Juli 2009.

Darsteller:

Leutnant Wilhelm Kasda	Marcello de Nardo
Konsul Schnabel	Michael R. König
Leopoldine Wilram	Tamara Metelka
Onkel Robert Wilram	Gerd Böckmann
Otto von Bogner	Sascha Oskar Weis
Leutnant Greising	Nicholas Ofczarek
Elrief	David Oberkogler
Dr. Tugut	Paul Wolff-Plottegg
Frau Kessner	Gertrud Roll
Amalie Kessner	Claudia Kottal

Sekundärliteratur

Affenzeller, Margarete: „Der Einzelne ist zu klein für die Welt“, *Der Standard*, 20.6.2009. <http://derstandard.at/1246542518121/Reichenau-Der-Einzelne-ist-zu-klein-fuer-die-Welt>, Zugriff: 22.12.2011.

Allmeyer-Beck, Johann Christoph: „Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft“, in: Wundruszka, Adam/Urbanitsch, Peter (Hg.): *Die Habsburgermonarchie 1848-1918, Die bewaffnete Macht*, Band V, Wien: Verlag Akademie der Wissenschaft 1987, S. 1-141.

Anderson, Susan C: „Shattered Illusions. Gambling in Arthur Schnitzler’s Prose Works“, in: *Modern Austrian Literature. Journal of the Arthur Schnitzler Research Association*. 25, 3/4, 1992, S. 241-256.

Angerer, Thomas et al. (Hg.): *Geschichte und Recht. Festschrift für Gerald Stourzh zum 70. Geburtstag*, Wien: Böhlau 1999.

Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon Verlag 2010.

Aurnhammer, Achim: „Lieutenant Gustl. Protokoll eines Unverbesserlichen“, in: Kim, Hee-Ju/Saße, Günther (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 69-88.

Behringer, Margret/Gross, Renate: *EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell. Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, Paderborn u.a.: Schoeningh 2009.

Bellettini, Lorenzo: „Arthur Schnitzler, Felix Salten und der Film“, in: Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon Verlag 2010, S. 171-186.

Bergel, Kurt (Hg.): *Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel*, Bern: Francke 1956.

Brändli, Sabina: „Von ‚schneidigen Offizieren‘ und ‚Militärcrinolinen‘. Aspekte symbolischer Männlichkeit am Beispiel preußischer und schweizerischer Uniformen des 19. Jahrhunderts“, in: Frevert, Ute (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 201-228.

Broucek, Peter (Hg.): *Ein General im Zwielficht. Die Erinnerungen Edmund Glaises von Horstenau*, Band 1, Graz: Böhlau 1980.

Butzko, Ellen: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, Frankfurt am Main, u.a.: Peter Lang 1991.

Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Fliedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien: Picus Verlag 2003, S. 120-138.

Danner, Andreas/Prieschl, Martin: *Ein Offizier und seine Zeit. Ein Leben für Gott, Kaiser und Vaterland. Feldmarschallleutnant Guido Freiherr Novak von Arienti*, Salzburg: Österr. Milizverlag 2008.

Denk, Rudolf: „Arthur Schnitzlers ‚Das weite Land‘: Theater und Film im Medienvergleich“, in: Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon Verlag 2010, S. 271-296.

Dethlefsen, Dirk: „Überlebenswille: Zu Schnitzlers Monolognovelle *Leutnant Gustl* in ihrem literarischen Umkreis“, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Band 17, Nr. 1, 1981, S. 50-72., zit. in: Seegers, Andre: *Der k.u.k. Soldat im Werk Arthur Schnitzlers: Figurationen fremdbestimmter Identitäten*, Hamburg: Igel Verlag 2009.

Dieners, Peter: *Das Duell und die Sonderrolle des Militärs. Zur preußisch-deutschen Entwicklung von Militär- und Zivilgewalt im 19. Jahrhundert*, Schriften zur Rechtsgeschichte Nr. 52, Berlin: Duncker & Humblot 1992 (Orig. Diss.).

Diersch, Manfred: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft Band 36, Ostberlin: Rütten & Loening 1973.

Doppler, Alfred: „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, in: Strelka, Joseph P. (Hg.): *Im Takte des Radetzkymarsches. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien u.a.: Peter Lang 1994, S. 241-254.

Elbe, Martin: „Der Offizier – Ethos, Habitus, Berufsverständnis“, in: Gareis, Sven Bernhard/Klein, Paul (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 418-431.

Erikson, Erik: *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Farese, Giuseppe (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Band 13, Bern, u.a.: Peter Lang 1985.

Flatz, Roswitha: *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt am Main: Klostermann 1976.

Fliedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien: Reclam 2003.

Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam 2005.

Fontana, Oskar Maurus: „Statt eines Vorworts“, in: Schondorff, Joachim (Hg.): *Österreichisches Theater des 20. Jahrhunderts*, München: Albert Langen Georg Müller 1961, S. 9-35.

Frevert, Ute (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997.

Frevert, Ute: „Das Militär als ‚Schule der Männlichkeit‘. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert“, in: Dies. (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 145-173.

Frevert, Ute: *Die kasernierte Nation: Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*, München: Beck 2001.

Frevert, Ute: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München: C.H. Beck 1991.

Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig, S. Hirzel 1897.

Gareis, Sven Bernhard/Klein, Paul (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

Gaugele, Elke: „Uni-formen des Begehrens, Uniformen, Fetischismus und die textile Konstruktion moderner Genderidentitäten“, in: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hg.): *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation*, Stuttgart: Steiner 2006, S. 269-284.

Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Geißler, Rolf: *Arbeiten am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit*, Paderborn: Schöningh 1982.

Grobe, Horst: *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler Lieutenant Gustl*, Königs Erläuterungen und Materialien, Band 463, Hollfeld: Bange²2009.

Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hg.): *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation*, Stuttgart: Steiner 2006.

Haider-Pregler, Hilde: „Ein Spiel von Ehre, Geld und Zufall“, *Wiener Zeitung*, 14.7.2009.

<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=425169>, Zugriff: 21.4.2011.

Hanisch, Ernst: „Die Männlichkeit des Krieges. Das österreichische Militärstrafrecht im 1. Weltkrieg“, in: Angerer, Thomas et al. (Hg.): *Geschichte und*
112

Recht. Festschrift für Gerald Stourzh zum 70. Geburtstag, Wien: Böhlau 1999, S. 313-338.

Heer, Friedrich: *Land im Strom der Zeiten. Österreich gestern, heute, morgen*, Wien u.a.: Herold 1958.

Heinemann, Winfried: „Militär und Tradition“, in: Gareis, Sven Bernhard/Klein, Paul (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 409-417.

Hensel, Georg: „Arthur Schnitzlers Dramen: von Gestern für Heute“, in: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 291-308.

Hinterstoisser, Hermann: *Österreichische Militärgeschichte. Die Adjustierung des k.(u.)k. Heeres 1868-1914*, Band 1, Wien: Stöhr 1998.

Hörmanseder, Fabienne: *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatoren und Bühnenexperten*, Tübingen: Stauffenburg 2008.

Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

Jankowitsch, Regina Maria: *K & K Eitelkeiten: Mode und Uniformen unter Kaiser Franz Joseph*, Wien: Ueberreuter 1997.

Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977.

Jarolin, Peter: „Ein Gepeinigter rudert um sein Leben“, Abendausgabe *Kurier*, 13.7.2009.

Jaron, Norbert/Möhrmann, Renate/Müller, Hedwig: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik 1887-1914*, Tübingen: Niemeyer 1986.

Johnston, William M.: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1972.

Johnston, William M.: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1972.

Kaiser, Erich: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, Oldenbourg Interpretationen Band 84, München: R. Oldenbourg 1997.

Kammer, Manfred: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, Aachen: Cobra Verlag 1983.

Keiser, Brenda: *Deadly Dishonor. The Duel and the Honor Code in the Works of Arthur Schnitzler*, New York: Peter Lang 1990.

Keitz, Ursula von/Lukas, Wolfgang: „Plurimediale Autorenschaft und Adaptionproblematik. Spiel im Morgengrauen und Daybreak“, in: Aurnhammer, Achim/Beßlich, Barbara/Denk, Rudolf (Hg.): *Arthur Schnitzler im Film*, Würzburg: Ergon Verlag 2010, S. 209-241.

Knilli, Friedrich: „Lieutenant Gustl – ein k.u.k. Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht“, in: Knilli, Friedrich/Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (Hg.): *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung*, München, Wien: Hanser 1976, S. 139-164.

Knilli, Friedrich: „Lieutenant Gustl – ein k.u.k. Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht“, in: Knilli, Friedrich/Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (Hg.): *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung*, München, Wien: Hanser 1976, S. 139-164, zit. in: Polt-Heinzl, Evelyne (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, Stuttgart: Reclam 2009.

Koch, Gertrud: „Positivierung der Gefühle. Zu den Schnitzler-Verfilmungen von Max Ophüls“, in: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 310-329.

Kroener, Bernhard R.: „Militär in der Gesellschaft. Aspekte einer neuen Militärgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: Kühne, Thomas/Ziemann, Benjamin (Hg.): *Was ist Militärgeschichte?*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2000, S. 283-300.

Kurzel-Runtscheiner, Monica: „Vom ‚Mantelkleid‘ zu Staatsfrack und Waffenrock. Anfänge und Entwicklung der Ziviluniform in Österreich“, in: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hg.): *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation*, Stuttgart: Steiner 2006, S. 81-98.

Kutsche, Eckart: *Kriegsbild, Wehrverfassung und Wehrwesen in der Deutschen Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts dargestellt an Zedlers Großem Universallexikon*, Diss., Universität Freiburg 1975.

Laermann, Klaus/Janz, Rolf-Peter (Hg.): *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart: Metzler 1977.

Laermann, Klaus: „Spiel im Morgengrauen“, in: Farese, Giuseppe (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 13, Bern, u.a.: Peter Lang 1985, S. 182-200.

Laermann, Klaus: „Zur Sozialgeschichte des Duells“, in: Laermann, Klaus/Janz, Rolf-Peter (Hg.): *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart: Metzler 1977, S. 131-154.

Le Rider, Jacques: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Spiel und Selbstmord*, (Orig. aus dem Franz. von Christian Winterhalter), Wien: Passagen Verlag²2008.

Lindken, Hans-Ulrich: *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente, Materialien zu Leben und Werk*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Band 754, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang² 1984.

Lindken, Hans-Ulrich: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler*, München: R. Oldenbourg 1970.

Literaturforum Leselampe (Hg.): *Filmclub November 2011 – April 2012. Aus der Welt von Gestern. Literaturverfilmungen nach Texten von Arthur Schnitzler, Franz Werfel und Stefan Zweig*, <http://www.leselampe-salz.at/filmclub.pdf>, Zugriff: 22.12.2011.

Löhneysen, Wolfgang von (Hg.): *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke*, Band IV, Darmstadt: Suhrkamp 1963.

Madlener, Elisabeth: „Die Duellfrage ist in ihrem Kern eine Sexualfrage“, in: Pircher, Wolfgang (Hg.): *Debüt eines Jahrhunderts. Essays zur Wiener Moderne*, Wien: Falter 1985, S. 172-175.

Mentges, Gabriele/Richard, Birgit: „Schönheit der Uniform. Zur kulturellen Dynamik von Uniformierungsprozessen“, in: Dies. (Hg.): *Schönheit der Uniform. Körper, Kleidung, Medien*, Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 7-13.

Mentges, Gabriele: „Die Angst vor der Uniformität“, in: Mentges, Gabriele/Richard, Birgit (Hg.): *Schönheit der Uniform. Körper, Kleidung, Medien*, Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 17-42.

Meyhöfer, Annette: „Die eine Hälfte küsste ich. Spiegel-Redakteurin Annette Meyhöfer über die Tagebücher des Dramatikers und Erotomanen Arthur Schnitzler“, *Der Spiegel*, Nr. 25/1990, 18.6.1990.

Navas, Erika, Kostüm & Styling Department, Schopenhauerstr. 25, 1180 Wien, office@naVas.at, www.naVas.at, E-Mail vom 30.5.2011.

Nickl, Therese/Schnitzler, Heinrich (Hg.): *Arthur Schnitzler. Briefe 1875-1912*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1981.

Nickl, Therese/Schnitzler, Heinrich (Hg.): *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Wien, München, Zürich: Fritz Molden 1968.

Obermayer, August (Hg.): *Die Ehre als literarisches Motiv*, Dunedin: Univ. of Otago Press 1986.

Oosterhoff, Jenncke A.: *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, Tübingen: Stauffenburg 2000.

Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Metzler 1987.

Pircher, Wolfgang (Hg.): *Debüt eines Jahrhunderts. Essays zur Wiener Moderne*, Wien: Falter 1985.

Polt-Heinzl, Evelyne (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, Stuttgart: Reclam 2009.

Pröve, Ralf: *Militär, Staat und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, München: R. Oldenbourg 2006.

Rauchensteiner, Manfred: *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz, Wien u.a.: Styria, 1994.

Rauchensteiner, Manfred: *Die Unseren. Zum Bild des österreichischen Soldaten während der letzten 100 Jahre*, Publikation Jahrestagung der Wissenschaftskommission beim BMLV, 2002, http://www.bmlv.gv.at/pdf_pool/publikationen/rauchenst.pdf, Zugang: 13.2.2011.

Reich-Ranicki, Marcel: *Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 2002.

Rey, William H.: *Arthur Schnitzler – Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlin: Erich Schmidt 1968.

Rieder, Heinz: *Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk*, Wien: Bergland 1973.

Rieger, Markus: *Zauber der Montur. Zum Symbolgehalt der Uniform in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien: Braunmüller 2009.

Ristow, Gustav: *Ehrenkodex*, Wien: Seidel 1909, zit. n.: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977.

Ritz, Szilvia: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen*, Wien: Praesens 2006.

Roberts, Clive A.: "The Code of Honor in fin-de-siècle Austria: Arthur Schnitzler's Rejection of the 'Duellzwang'", in: *Modern Austrian Literature. Journal of the Arthur Schnitzler Research Association*, 25, Ausgabe 3/4, 1992, S 25-40.

Roda-Roda, Alexander zit. in: Allmayer-Beck, Johann Christoph: *Die bewaffnete Macht im Staat und Gesellschaft. Die Habsburgermonarchie 1848-1918*. Band 5, Wien: o.V. 1987 in: Danner, Andreas/Prieschl, Martin: *Ein Offizier und seine Zeit. Ein Leben für Gott, Kaiser und Vaterland. Feldmarschallleutnant Guido Freiherr Novak von Arienti*, Salzburg: Österr. Milizverlag 2008.

Rogg, Matthias: „Der Soldatenberuf in historischer Perspektive“, in: Gareis, Sven Bernhard/Klein, Paul (Hg.): *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 396-408.

Scheffel, Michael: „Spiel im Morgengrauen. Das Ende des Leutnants“, in: Kim, Hee-Ju/Saße, Günter (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 230-239.

Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981.

Schmidt-Brentano, Antonio: *Die Armee in Österreich. Militär, Staat und Gesellschaft 1848-1867*, Boppard am Rhein: Harald Boldt 1975.

Schölzhorn, Barbara: *Ehrenkomödie im Angesicht des Todes: Das Duell bei Arthur Schnitzler*, Norderstedt: Books on Demand 2008.

Schondorff, Joachim (Hg.): *Österreichisches Theater des 20. Jahrhunderts*, München: A. Langen 1961.

Schopenhauer, Arthur: „Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften 1“, in: Löhneysen, Wolfgang von (Hg.): *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke*, Band IV, Darmstadt: Suhrkamp 1963.

Schwanitz, Dietrich: „Das Duell als Drama: Zur Codierung der Ehre zwischen literarischer Verklärung der Noblesse und sozialer Selbststilisierung der Stände“, in: Vogt, Ludgera/Zingerle, Arnold (Hg.): *Ehre. Archaische Momente in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 270-290.

Seegers, Andre: *Der k.u.k. Soldat im Werk Arthur Schnitzlers: Figurationen fremdbestimmter Identitäten*, Hamburg: Igel Verlag 2009.

Seidel, Josef Edler von: *Der Zweikampf und dessen Beurtheilung in der österr. und preußischen Armee. Kritische Vergleichung der einschlägigen Normen mit den Grundzügen für Verfahren vor den einheimischen Ehrengerichten bei Ehrensachen zwischen Offizieren und für die Behandlung des Duells*, Laibach 1896, zit. n.: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977.

Seidlin, Oskar (Hg.): *Arthur Schnitzler – Otto Brahm: Der Briefwechsel*, Tübingen: Niemeyer 1975.

Slupetzky, Stefan: *Spiel im Morgengrauen, Premiere: Samstag, 11. Juli 2009, Theater Reichenau, Neuer Spielraum (27 Vorstellungen vom 10. Juli bis 7. August 2009)*. Unveröff. Regieanweisung o.J.

Sprengel, Peter/Streim, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien: C.H. Beck 1998, S. 457-486.

Strelka, Joseph P.: „Der Offizier in der österreichischen Literatur“, in: Ders. (Hg.): *Im Takte des Radetzkmarsches. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien u.a.: Peter Lang 1994, S. 171-191.

Szász, Ferenc: „Der k.u.k. Offizier im Wandel der Generationen um die Jahrhundertwende: Zwei ungarische Novellen von Sándor Bródy und Gyula Krudy“, in: Strelka, Joseph P. (Hg.): *Im Takte des Radetzkmarsches. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern, Wien, u.a.: Peter Lang 1994, S. 353-364.

Tarnowski-Seidel, Heide: *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis. Eine produktionsästhetische Untersuchung*, München: Fink 1983.

Tax, Petrus W./Lawson, Richard: *Arthur Schnitzler and His Age. Intellectual and Artistic Currents*, Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann 1984.

Vogel, Jakob: „Stramme Gardisten, temperamentvolle Tirailleurs und anmutige Damen. Geschlechterbilder im deutschen und französischen Kult der ‚Nation in Waffen‘“, in: Frevert, Ute (Hg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 245-262.

Vogt, Ludgera/Zingerle, Arnold (Hg.): *Ehre. Archaische Momente in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Vogt, Ludgera: „Ehre in traditionellen und modernen Gesellschaften. Eine soziologische Analyse des ‚Imaginären‘ am Beispiel zweier literarischer Texte“, in: Vogt, Ludgera/Zingerle, Arnold (Hg.): *Ehre. Archaische Momente in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 291-314.

Wagner, Renate/Vacha, Brigitte: *Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891-1970*, München: Prestel 1971.

Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Wien, München, u.a.: Fritz Molden 1981.

Wagner, Renate: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*, Wien: Amalthea Verlag 2006.

Welzig, Werner: *Arthur Schnitzler. Tagebuch 1893-1902*, hrsg. von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.

Willenberg, Heiner: „Die Kunst des Gesprächs: ‚Das weite Land‘“, in: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 81-98.

Wilpert, Gero von: „Leutnant Gustl und die Ehre“, in: Obermayer, August (Hg.): *Die Ehre als literarisches Motiv. E. W. Herd zum 65. Geburtstag*. Otago German Studies 4. Dunedin: University of Otago 1986, S. 120-139, zit in: Polt-Heinzl, Evelyne (Hg.): *Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 2009.

Wisely, Andrew C.: *Arthur Schnitzler and the discourse of honor and duelling*, Wien, New York: Peter Lang 1996.

Wisely, Andrew C.: *Schnitzler and the Twenties Century*, New York: Peter Lang 1996.

Wolf, Claudia: *Arthur Schnitzler und der Film*, Diss., Universität Karlsruhe 2006.

II **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1 „Arthur Schnitzler als Einjährig-Freiwilliger (1882/83)“

(Quelle: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt's Monographien Nr. 235, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976.)..... 18

III Abstract

Obwohl Ansehen und Prestige der k.u.k. Armee in Österreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sanken, waren Leben und Gesellschaft der Wiener Moderne immer noch stark vom Militär und den durch die Armee geprägten Wertvorstellungen bestimmt. Besondere Aufmerksamkeit galt dem Stand des Offiziers, der in der österreichischen Literatur oftmals dargestellt wurde.

Im Zentrum vorliegender Arbeit stehen mit *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen* zwei Novellen Arthur Schnitzlers und deren Umsetzung als Bühnenaufführungen und Filmadaption. Thematisiert werden in den Werken der überhöhte Ehrenkodex des Offizierstandes verbunden mit einer archaisch anmutenden Duellpraxis und der verhängnisvolle Hang zum Glücksspiel.

Der Schriftsteller liefert eine Reflexion eines Offizierstandes, dessen Wirken vornehmlich der Selbsterhaltung diene und das am Ende in diesem Bemühen scheiterte. In seinen Werken ergriff er die Gelegenheit sich kritisch über das k.u.k. Militär, die von ihm transportierten Wertvorstellungen und die damit verbundene Praxis zu äußern. Nicht zuletzt auch deshalb, weil es ihm damit gelang seine persönlichen Erfahrungen zu verarbeiten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich alle dramatischen Realisierungen stark an den literarischen Vorlagen orientierten und die Aspekte Ehrenkodex, Duellzwang und Spielleidenschaft somit durchaus adäquat umgesetzt wurden.

IV Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name:	Eva-Maria RATH
Geburtsdatum:	15. Juli 1956
Geburtsort:	Wien
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Bildung und beruflicher Werdegang

Februar 2008	Studienberechtigungsprüfung
Herbst 2006	Beginn des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Mai 1993	Beamten-Aufstiegsprüfung
August 1972	Dienstbeginn beim Bundesministerium für Landesverteidigung und Sport
1970 - 1972	Handelsschule der Wiener Kaufmannschaft
1962 – 1970	Pflichtschulen