



universität
wien

DIPLOMARBEIT/DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

»Ich bin ja überhaupt nicht mehr auf der Welt«

Performative Männlichkeitskrise(n) in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*,
Leutnant Gustl und *Spiel im Morgengrauen*

vorgelegt von / submitted by

Melanie Vogltanz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements of the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt/
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Englisch UniStG

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Thematische Einführung.....	1
1.2. Forschungsstand, Methodik und Auswahl der Primärtexte.....	2
1.3. These und Forschungsfrage	4
1.4. Gender und Performanz	5
2. 1900 als Epoche der krisenhaften Männlichkeit	7
3. Hauptteil: Analyse.....	13
3.1. Schaulust und Rollenpluralität in Arthur Schnitzlers <i>Traumnovelle</i>	13
3.1.1. Einbettung im Krisendiskurs.....	13
3.1.2. Zwischen Voyeurismus und Versagung	15
3.1.3. Rollenpluralität, oder »[I]ch, ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes«.....	20
3.2. »Ein Mann sein, ein Offizier sein, ein braver Kerl sein«: Duellzwang und Ehrennotwehr in <i>Leutnant Gustl</i>	32
3.2.1. Militär: Schutzwall, Symptom und Patient von Männlichkeitskrisen	32
3.2.2. Duell und Ehrennotwehr als performative Akte männlicher Selbstinszenierung ...	37
3.2.3. »Daß sie alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n«: Performanz und der objektivierende Blick	48
3.2.4. Sterben ›wie ein Mann‹? Ein Zwischenfazit.....	57
3.3. Suizidale Männer und machtvolle Frauen in <i>Spiel im Morgengrauen</i>	61
3.3.1. Zeitgeschichtliche und sozialgesellschaftliche Einordnung	61
3.3.2. Performanz und Wahrung des Scheins	62
3.3.3. Finanzielle Krise als Männlichkeitskrise	68
3.3.4. Ehrbegriff und Suizid.....	83
4. Resümee	99
5. Bibliografie	105
Anhang	111
Siglenverzeichnis.....	113
Zusammenfassung / Abstract.....	114

1. Einleitung

1.1. Thematische Einführung

»[I]ch bin ja überhaupt nicht mehr auf der Welt« (LG, S. 349) – mit diesen Worten beschreibt der namensgebende Offizier in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* seine tiefgreifende Existenzkrise. Mit diesem Gefühl der fehlenden Daseinsberechtigung ist er zur Entstehungszeit der Novelle nicht allein. Die Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts war eine Zeit der Umbrüche, der wissenschaftlichen und sozialen Erkenntnisse und nicht zuletzt auch eine Zeit der Krisen. Die Verdrängung von Altem und die Etablierung von Neuem wird seit jeher von Zeitzeugen als krisenhaft wahrgenommen. Eine Entwicklung, die hiervon ganz besonders betroffen zu sein scheint, ist die Umstürzung alter Geschlechterrollen und das Aufkommen neuer Geschlechterdiskurse. Besonders Männer sahen sich neuen gesellschaftlichen und sozialen Herausforderungen gegenüber, die zuweilen als bedrohlich wahrgenommen wurden.

Darüber, dass um 1900 eine solche Krise stattfindet, ist sich die Forschung relativ einig. Zwar gab und gibt es immer wieder in der Geschichte Erschütterungen der Identität bzw. der Identitäten, die »den Mann« ausmachen,¹ jene Krise zur Jahrhundertwende scheint jedoch einen besonderen kulturgeschichtlichen Status einzunehmen: So spricht Dahkle etwa von einem »polemisch[en], ja aggressiv[en]«² Geschlechterdiskurs als Ergebnis eines Aufeinandertreffens alter und neuer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, der sich durch »nie gekannte Schärfe«³ auszeichne; Schuhen bezeichnet 1900 als »Umbruchszeit *par excellence*«⁴.

Durch die Veränderung der Rollen der Geschlechter und die Destabilisierung bislang gültiger Dichotomien kommt es zu einer Statusverschiebung. Zuvor galt der Mann als neutrales, ungekennzeichnetes Geschlecht.⁵ Dies ändert sich zur Jahrhundertwende, und Maskulinisierung wird zu einem aktiven Prozess, der bewusste Anstrengung erfordert; eine neue Herausforderung, die als Bedrohung der männlichen Identität wahrgenommen wird.⁶

¹ Vgl. Hochreiter, Susanne: »Kreisende Krisen. Männlichkeiten und Körper in Kafkas Erzählung Die Verwandlung«. In: Hindinger, Barbara u. Langner, Martin-M. (Hrsg.): »*Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?*« *Männlichkeitskonzepte in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: IUDICIUM Verlag GmbH 2011, S. 234-255. Hier: S. 237 und Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 7.

² Dahkle, Birgit: *Jünglinge der Moderne. Jugendkultur und Männlichkeit in der Literatur um 1900*. Köln et al: Böhlau Verlag 2006, S. 64.

³ Ebd., S. 64.

⁴ Gregor Schuhen 2014, S. 8.

⁵ Vgl. Kottow, Andrea: *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006, S 85.

⁶ Birgit Dahkle 2006, S. 65.

Diese Bedrohung der Männlichkeit (oder vielmehr Männlichkeiten, denn wir sprechen hier nicht von einer, sondern von mehreren Rollen und Diskursen, die sich überschneiden oder widersprechen) spiegelt sich auch in der Literatur der Jahrhundertwende und den darin entworfenen Figurenkonstellationen und Machtverhältnissen wider. Männliche Protagonisten scheitern vermehrt an den ihnen gestellten Aufgaben und an der Erfüllung von dominanten Rollenbildern; sie fühlen sich zunehmend durch weibliche Charaktere bedroht; Frauen jagen Männern ihren Rang ab, dominieren sie, bewältigen Lebensaufgaben erfolgreicher oder nehmen gar ihren Platz ein.

Auch auf Basis der Erzählebene lassen sich in dieser Zeit einige äußerst interessante Entwicklungen feststellen. Dahle⁷ spricht von einer Krise der männlichen Autorschaft, die sich in neuen Formen des Erzählens, z.B. dem inneren Monolog, oder der Wahl einer (weiblichen) Erzählerstimme ausdrückt – eine sogenannte »Hysterisierung der männlichen Autorschaft«, wie Koschorke⁸ dies bezeichnet. Meyer entdeckt den melodramatischen Erzählmodus als Stilmittel zur Aufweichung von Geschlechterdichotomien.⁹ Beide stilistischen Mittel, die auf eine krisenhafte Entwicklung verweisen, finden sich in Texten Arthur Schnitzlers, was dazu einlädt, sich seine Werke – und insbesondere seine männlichen Protagonisten – unter dem Gesichtspunkt von zeitgenössischen Genderdiskursen näher anzusehen.

1.2. Forschungsstand, Methodik und Auswahl der Primärtexte

Die Men's und Masculinity Studies als eigenständiger Forschungszweig der Literaturwissenschaft sind noch eine recht junge Disziplin. Im Gegensatz zum englischen Sprachraum, in dem die Men's Studies auf eine langjährige Forschungsgeschichte zurückblicken, kann im deutschsprachigen Raum eine institutionalisierte Forschung erst in Ansätzen beobachtet werden. Aus diesem Grund wird sich diese Arbeit an vielen Stellen an englischsprachiger Sekundärliteratur bedienen.

Schuhlen weist darauf hin, dass die überbordende Mehrheit der Protagonisten männlich ist, trotzdem würden sie innerhalb des literaturwissenschaftlichen Diskurses selten in Bezug auf

⁷ Birgit Dahle 2006, S. 146f.

⁸ Koschorke, Albrecht: »Blick und Macht. Das Imaginäre der Geschlechter im 19. Jahrhundert und bei Arthur Schnitzler«. In: Lubkoll, Christine (Hrsg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle*. Freiburg: Rombach Verlag 2002, S. 313-336. Hier: S. 334.

⁹ Meyer, Imke: *Männlichkeit und Melodram. Arthur Schnitzlers erzählende Schriften*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2010.

ihre männliche Identität hin betrachtet.¹⁰ Obwohl die Disziplin der Männlichkeitsforschung im Wesentlichen begriffen ist, gibt es immer noch viel unerforschtes Land und Raum für neue Entdeckungen. Es ist mir ein Anliegen, dem literaturwissenschaftlichen Korpus der Men's Studies neues Material hinzuzufügen und so vielleicht auch einen kleinen Beitrag zur weiteren Etablierung dieses Forschungszweiges im deutschen Sprachraum zu leisten.

Bei der geplanten Analyse werde ich mich einer kulturwissenschaftlichen Herangehensweise bedienen. In diesem Kontext wird Literatur als Kulturphänomen begriffen, ein Schauplatz, an dem Texte verschiedener Herkunft zirkulieren; das Konzept der Männlichkeit gilt dabei als das Ergebnis von Diskursen, die in diesen Texten Ausdruck finden.¹¹ Männlichkeit wird in dieser Arbeit also nicht als soziales Fixum begriffen, das sich epochal als messbare soziale Größe physisch oder psychisch wandelt, sondern als »narrative Struktur«¹², die ihren Ausdruck in Texten über Krisen findet. Dabei darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass eine Wechselbeziehung zwischen Geschichten und Geschichte besteht¹³ – der historische Aspekt und der gesellschaftliche Wandel müssen also in der Analyse mitgedacht werden. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt daher auf einer Verschränkung textimmanenter Analyse unterschiedlicher Darstellungsformen des Konzepts Männlichkeit und zirkulierender Geschlechterdiskurse, die von diesen Konzepten genährt oder konterkariert wurden.

Daher gibt zu bedenken, dass eine kulturwissenschaftliche Methodik die Schwierigkeit mit sich bringt, dass Kriterien für die Auswahl relevanter Texte nicht festgelegt sind. Die kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft möchte nicht zwischen relevanten und nichtrelevanten, zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten unterscheiden; begreift man einen Text als Ausdruck eines bestimmten Diskurses bzw. mehrerer Diskurse, erübrigt sich die Frage nach dem Kanon.¹⁴ Die Auswahl ist daher in erster Linie der persönlichen Präferenz der Analytikerin geschuldet, sowie natürlich der Eignung der Texte für die zu untersuchende Thematik.

Laut Meyer (Stand 2010) hat sich die Forschung bislang »eher sporadisch« mit Männlichkeitsdarstellungen bei Arthur Schnitzler auseinandergesetzt¹⁵, weshalb sich seine Texte als Analysematerial für die vorliegende Arbeit anbieten. Insgesamt wurden drei erzählerische Texte von Schnitzler untersucht; die Auswahl erhebt keinen Anspruch,

¹⁰ Gregor Schuhen 2014, S. 10.

¹¹ Birgit Dahkle 2006, S. 15.

¹² Gregor Schuhen 2014, S. 9.

¹³ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁴ Vgl. Birgit Dahkle 2006, S. 16.

¹⁵ Imke Meyer 2010, S. 38f.

Schnitzlers Werk repräsentativ darzustellen. Ausgewählt wurden *Die Traumnovelle*, *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen*.

1.3. These und Forschungsfrage

Während *Die Traumnovelle* in einem bürgerlichen Milieu angesiedelt ist, ähneln sich *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen* dahingehend, dass beide Texte von Angehörigen des Militärs handeln. Alle drei Texte beschäftigen sich mit Männern in Berufen bzw. Institutionen, die Hofer als »Bastionen der Männlichkeit«¹⁶ bezeichnet, nämlich der Medizin und dem Militärwesen, die sich dadurch auszeichneten, dass sie Frauen traditionell ausschlossen.¹⁷ Interessanterweise waren Angehörige eben dieser »Bastionen« besonders anfällig dafür, an Nervosität und Neurasthenie zu erkranken.¹⁸ Diese Form der Nervenschwäche wurde von einigen Zeitgenossen als Symptom einer erkrankten oder krisenhaften Männlichkeit gelesen.

Die Reihenfolge der Werke ist thematisch gegliedert: Der erste Abschnitt befasst sich mit Konzepten bürgerlicher Krisen in der *Traumnovelle*, anschließend erfolgt der Wechsel ins militärische Umfeld in *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen*, in dem, wie sich im Folgenden darstellen lassen wird, andere Männlichkeitskonzepte greifen, was wiederum zu Krisen anderer Art führt.

Gesucht wird in den ausgewählten Texten nach einer diskursiven bzw. performativen Darstellung von Geschlecht, also »über Gesten, Akte, Interaktion, Anerkennung, Zuschreibung, Aneignung etc.«¹⁹ Dabei soll untersucht werden, ob und in welcher Weise diese Darstellungen einen Krisendiskurs des männlichen Geschlechts fortschreiben und wie diese Diskurse zueinander in Beziehung stehen, sich möglicherweise überschneiden oder sogar bedingen.

¹⁶ Hofer, Hans-Georg: *Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880-1920)*. Wien et al: Böhlau Verlag 2004, S. 161.

¹⁷ Auf den Bereich der Medizin bezogen stimmt diese Wahrnehmung als ausschließliche Männerinstitution nur zum Teil. In Österreich wurden Frauen im Jahr 1900 zum Medizinstudium zugelassen, also zu einem Zeitpunkt, der für diese Arbeit hochrelevant ist. Allerdings wurden Frauen auch nach der Zulassung an den Hochschulen lange Zeit mit Hindernissen konfrontiert und von Zeitgenossen als unrechtmäßige Eindringlinge in eine Männerdomäne wahrgenommen. Mehr dazu findet sich z.B. bei Bolognese-Leuchtenmüller, Birgit: »Und bei allem war man die Erste!« Einführende Bemerkungen zum Thema Frauen und Medizin.« In: Bolognese-Leuchtenmüller, Birgit und Horn, Sonia (Hrsg.): *Töchter des Hippokrates. 100 Jahre akademische Ärztinnen in Österreich*. Wien: Pressestelle und Verlag der Österreichischen Ärztekammer 2000, S. 9-26.

¹⁸ Vgl. Hans-Georg Hofer 2004, S. 161.

¹⁹ Andrea Kottow 2006, S. 88.

1.4. Gender und Performanz

Die Men's Studies als dekonstruktivistischer Forschungszweig begreifen Gender bzw. Geschlechtlichkeit als performativen Prozess bzw. als soziale Praxis, also dem sogenannten *doing gender*. Diese soziale Praxis der Identitätsbildung wird in Kontrast zu den normativen Macht- und Normalisierungsprozessen gesetzt, die sie beeinflussen.²⁰

Beschäftigt man sich mit performativer Geschlechterdarstellung, ist der Name Judith Butler nicht aus der Forschung wegzudenken. Butlers Begriff von Gender liegt auf der Darstellung und Präsentation von Geschlecht (*performance*) und seinen diskursiven Effekten. Laut Butler ist Gender »a kind of doing, an incessant activity performed«²¹. Diese Performanzen geschehen nicht immer willentlich, sondern oft unfreiwillig und unbewusst, aber sie kreieren in jedem Fall Bedeutung und sind essenziell für die Subjektivierung des Individuums. Geschlecht bezeichnet in diesem Verständnis explizit nicht ›männlich‹ und ›weiblich‹, sondern »the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place along with the interstitial forms of hormonal, chromosomal, psychic, and performative that gender assumes.«²² Butler lehnt die Vorstellung einer binären Matrix der Dichotomien ›männlich‹ und ›weiblich‹ zugunsten eines fließenden Übergangs zwischen diesen beiden Gegensatzpaaren ab;²³ dadurch eignet sich ihr Geschlechterbegriff hervorragend für eine Untersuchung der aufkommenden Geschlechterbilder in der Jahrhundertwende, die sich durch das Aufweichen starrer Dichotomien und dem Übertreten etablierter Geschlechtergrenzen auszeichnet.

Ein weiterer zentraler Begriff für die vorliegende Arbeit ist Butlers Terminus der Gendernorm. Ihre Definition dazu lautet wie folgt:

A norm operates within social practices as the implicit standard of *normalization*. [...] The norm governs the social intelligibility of action, but it is not the same as the action that it governs. [...] The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it.²⁴ [Hervorhebung im Original]

Normen bestimmen in einem definierten sozialen Kontext, was angemessen ist; sie sind gesellschaftliche Richtlinien, an deren Maß das Verhalten eines Subjekts bzw. seine Performance gemessen wird. Wenn die Autoren des *Staats-Lexikons* in einem Eintrag aus dem

²⁰ Vgl. Sabine Schrader 2014, S. 23.

²¹ Butler, Judith: *Undoing Gender*. New York: Routledge 2004, S. 1.

²² Judith Butler 2004, S. 42.

²³ Vgl. Judith Butler 2004, S. 42.

²⁴ Ebd., S. 42.

Jahr 1847 vom Mann als »schaffenden Gründer, Lenker, Ernährer und Schützer der Familie« sprechen, der »zum äußeren Wirken und Schaffen« bestimmt sei²⁵, so formulieren sie eine explizite Norm, der man entsprechen konnte – oder eben nicht.

Ogleich diese Arbeit in der aktiven Analyse die unreflektierte Übernahme von normativen Genderkonzepten zu vermeiden versucht, ist es dennoch notwendig, sich auf historische vorhandene Normen zu beziehen wie die oben genannte, denn wie Butler ganz richtig sagt, ist es ein Paradoxon, sich abseits der Normengrenzen zu definieren, da sich auch ein Identitätsentwurf außerhalb der Norm immer noch in Bezug zu ebendieser Norm setzt. Normative Diskurse sind daher für eine umfassende Analyse unverzichtbar.

Eine Verletzung der Normen bzw. eine gesellschaftlich nicht anerkannte oder unzureichende Performance von Gender hat laut Butler weitreichende Konsequenzen in Form von Bestrafungen zur Folge: »Performing one's gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect«.²⁶ Dadurch nehmen Gendernormen direkt Einfluss auf das soziale und gesellschaftliche Leben der betroffenen Individuen. Gerade im Kontext der Jahrhundertwende kamen zahlreiche Normen für Männer zum Tragen, deren Erfüllung sich schwer bis unmöglich darstellte. Umbrüche in der sozialen Wirklichkeit schufen außerdem neue Ideale und neue Vorstellungen von Geschlecht, die bei Zeitgenossen zuweilen zu einem Gefühl der Überforderung führten. Diese Anforderungen sind für die vorliegende Arbeit hochinteressant, ebenso wie die Konsequenzen, mit denen die Protagonisten bei Nichterfüllung der an sie gestellten Erwartungen konfrontiert werden.

Im folgenden Abschnitt werden die konkreten gesellschaftlichen Umbrüche zur Zeit der Jahrhundertwende sowie deren unmittelbarer Einfluss auf die soziale Realität thematisiert.

²⁵ Welcker, C.: „Geschlechtsverhältnisse“, in: Das Staats-Lexikon. Encyklopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, hrsg. V. C. v. Rotteck u. C. Welcker, Bd. 5, Altona 1847, S. 654-679. Zit. in Frevert, Ute (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 11.

²⁶ Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. *Theatre Journal* 40 (1988): 519-531. Hier: S. 528.

2. 1900 als Epoche der krisenhaften Männlichkeit

In der Forschung ist man sich relativ einig, dass die Epoche um 1900 in vielerlei Hinsicht eine sozialgesellschaftliche Zäsur darstellt, die mit Änderungen und Krisen einhergeht. Dahle spricht von der Konstruktion des Selbst als ein »Projekt, an dem ständig gearbeitet werden musste. Kulturkrise, Sprachkrise, Bewusstseinskrise, Krise des Subjekts – der Modernisierungsschub um 1900 wurde vorwiegend als Krise erfahren.«²⁷ Diese Krisen wurden der Epoche nicht nur nachträglich auf den Leib geschrieben, sondern auch von zeitgenössischen Beobachtern als solche empfunden.

Die Hintergründe für diese Pluralität an Krisen sind mannigfaltig. Vor allem im sozialen und gesellschaftlichen Bereich finden zu jener Zeit große Umwälzungen statt. Kottow erwähnt unter anderem Bevölkerungswachstum, Landflucht bzw. Wachstum der Städte, die Nationalitätenfrage sowie Antisemitismus in Österreich, eine zunehmende Verwissenschaftlichung und Rationalisierung, verbunden mit Fortschrittsoptimismus und Säkularisierung.²⁸ Die Grenzen zwischen den Klassen verschieben sich, was sich darin äußert, dass die Bedeutung des Adels abnimmt, während Geld im kapitalistischen System zum neuen Statussymbol erhoben wird.²⁹

Es sind diese Krisen unterschiedlicher Ausprägung, die um 1900 den breiten Wunsch nach Performanzen und Selbstdarstellung wecken, um Identität abzubilden oder erst zu definieren. Dies lässt sich an veränderten Geschlechterbildern, aber auch an dem Bild von Klassenzugehörigkeit darstellen.

Die Klasse, die für die vorliegende Arbeit die größte Rolle spielen wird und auch in der Literatur um 1900 stark repräsentiert wird, ist die des Bürgertums. Auch sie sieht sich einer »Krise des Selbstverständnisses«³⁰ gegenüber. Laut Meyer lässt sich dies darauf zurückführen, dass sie ihre politische Macht eingebüßt, aber ihre soziale und wirtschaftliche Macht bewahrt habe. Dies führe zu einer Ambivalenz ihres moralischen Status.³¹

In der Jahrhundertwende werden daher neue Kriterien entwickelt bzw. gefestigt, anhand derer die Zugehörigkeit zum Bürgertum deutlich gemacht werden: »Ein bürgerlicher Lebensstil, bürgerliche Häuser, Freizeitaktivitäten und die neue Wichtigkeit des Sports werden zu Unterscheidungszeichen erhoben«, so Kottow.³² Als weitere Merkmale nennt sie »Kleidung,

²⁷ Birgit Dahle 2006, S. 12.

²⁸ Andrea Kottow 2006, S. 17f.

²⁹ Vgl. Andrea Kottow 2006, S. 22.

³⁰ Imke Meyer 2010, S. 18.

³¹ Ebd., S. 18.

³² Andrea Kottow 2006, S. 23.

bestimmte Habita, eine gewisse Form des Sprachgebrauchs« sowie Erziehung und Bildung.³³ Auffällig ist die zunehmende Bedeutung von Äußerlichkeiten für die Zuordnung zu einer sozialen Klasse oder eines sozialen Ursprungs, eine Art der Repräsentation, die Kottow als »Performance«³⁴ bezeichnet. Anders gesagt: Der Stand ist nicht länger etwas, das man in sich trägt, sondern etwas, das man nach *außen* trägt, das man »performt« wie eine Rolle auf einer gesellschaftlichen Bühne. In dieser Hinsicht ähnelt die Darstellung der Klassenzugehörigkeit in bemerkenswerter Weise der Darstellung von Geschlechterzugehörigkeit, die um 1900 ebenfalls eine gravierende Änderung erfährt. In beiden Bedeutungsfeldern lässt sich eine Entwicklung weg von inhärenter Identität und hin zur abgebildeten Identität durch Performanz feststellen.

Über die Entwicklungen von hegemonialen Geschlechterbildern zur Jahrhundertwende wurden bereits zahlreiche Texte und Abhandlungen verfasst, wobei der Fokus dabei meist auf der Entwicklung des Frauenbildes liegt. Allerdings lassen sich bei beiden Geschlechtern Verschiebungen, Entwicklungen und krisenhafte Momente entdecken, die das Männer- sowie das Frauenbild um 1900 prägen und sich auch in der zeitgenössischen Literatur widerspiegeln. Dahkle spricht von einem Geschlechterdiskurs, der sich »äußerst polemisch, ja aggressiv« gestaltet, sowie von einem Aufeinandertreffen alter und neuer Geschlechterkonzepte.³⁵

Ogleich Verallgemeinerungen hier wie bei jeder komplexen sozialen Entwicklung mit Vorsicht zu genießen sind, lassen sich doch gewisse Tendenzen festmachen, was die Bedeutung dieses polemischen Diskurses für die jeweiligen Betroffenen angeht. Laut Dahkle sehen sich Frauen einer neuen, bislang noch nicht dagewesenen Pluralität von Handlungsmöglichkeiten gegenüber, die ihre soziale Stellung verbessern, während Männer sich mit Machtverzicht und Statusverlust konfrontiert sehen.³⁶ Dieser Zusammenhang kann durchaus als kausal interpretiert werden, wenn man etwa Carrigan et al folgt. Laut ihnen ist »[o]ne of the central facts about masculinity [...] that men in general are advantaged through the subordination of women.«³⁷ Dementsprechend könnte man den Schluss ziehen, dass die wachsende Autonomie der Frau zu einem Machtverlust des Mannes führt. Zumindest lässt sich beobachten, dass einige Männer der Zeit dies in ihrem subjektiven Empfinden so wahrgenommen haben – dass sie befürchteten, man nehme ihnen etwas weg oder wolle sie verdrängen oder entmachten. Das allerdings als

³³ Andrea Kottow 2006, S. 23.

³⁴ Ebd., S. 23.

³⁵ Birgit Dahkle 2006, S. 64.

³⁶ Ebd., S. 65f.

³⁷ Carrigan, Tim, Connell, Robert und Lee, John: »Toward a New Sociology of Masculinity.« In: Murphy, Peter Francis (Hrsg.). *Feminism and Masculinities*. New York: Oxford University Press 2004, S. 152.

einzigem Grund für die Veränderungen des Männlichkeitsbildes der Zeit anzunehmen, wäre zu kurz gegriffen.

Einen anderen Ansatz finden wir bei Dahkle, die weniger von der Angst spricht, Macht an das andere Geschlecht zu verlieren, als über eine »Vergeschlechtlichung« des Mannes. Was genau ist damit gemeint? Ähnlich wie bei der Klassenzugehörigkeit zum Bürgertum ist die Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht im 19. Jahrhundert zunehmend nicht mehr inhärent oder selbstverständlich. Stattdessen muss sie aktiv performt und nach außen getragen werden. Dahkle geht hier explizit auf die männliche Geschlechterzugehörigkeit ein; demnach sei »Verweiblichung« oder Feminisierung ein Resultat eines passiven Prozesses, während »Maskulinisierung« aktiv und »Aufgabe« sei.³⁸ Mit »Verweiblichung« meint Dahkle allerdings nicht die Zugehörigkeit von Frauen zum weiblichen Geschlecht, sondern das, was mit Männern geschieht, die die »Aufgabe« der Maskulinisierung nicht entsprechend bewältigen und dadurch als »weibisch« wahrgenommen werden – also eine weitere, wenn auch eher unerwünschte, Facette von Männlichkeit oder, in Butlers Begriffen, eine Verschiebung auf der Geschlechtermatrix in eine gesellschaftlich unerwünschte Richtung.

Diese Bedrohung der »Verweiblichung« zeigt bereits, dass klassische binäre Geschlechterbilder in diesem Kontext nicht mehr greifen. In der Jahrhundertwende treffen wir ebenso auf »weibische Männer« wie auf »Mannweiber«. Männlichkeit ist keine dem biologisch männlichen Individuum natürlich inhärente Eigenschaft mehr, sie muss produziert, erworben und aktiv verteidigt werden. Das ehemals »unmarkierte« Geschlecht, der Mann, der zuvor gleichbedeutend mit dem Begriff des Menschen stand, gerät ins Wanken.³⁹ Die Dichotomie »Mann« und »Frau« wird zunehmend infrage gestellt.

Laut Kottow zählen Dichotomien zu den ältesten und am stärksten verankerten Denkmodellen der westlichen Tradition. Gemeint sind damit Bedeutungspaare oder »sich ausschließende Pole« wie »gut« und »böse«, »schön« und »hässlich« oder eben »Mann« und »Frau«, denen auch eine gewisse Hierarchie oder Wertung anhaftet. Ihre Funktionen sind, laut Kottow, die Normierung der Gesellschaft und der Versuch einer Beschreibung von Normalität.⁴⁰ Neben der bereits thematisierten Krise des Subjekts, eine Kategorie, in die sowohl Klassen- als auch Geschlechterzugehörigkeit eingeordnet werden können, lässt sich für das *Fin de Siècle* auch eine Krise der Dichotomien festmachen, die eng mit den zuvor diskutierten Unsicherheiten verknüpft ist. Vereinfacht könnte man sagen, dass eine Einteilung in Schwarz

³⁸ Birgit Dahkle 2006, S. 65f.

³⁹ Vgl. Andrea Kottow 2006, S. 85.

⁴⁰ Ebd., S. 12.

und Weiß verschiedenen Grauschattierungen weicht. Dichotomien verlieren um 1900 ihren absoluten Charakter und werden zunehmend hinterfragt, was zu Unsicherheiten führt, aber auch neue Möglichkeiten eröffnet.

Auf die Krise der Männlichkeit bezogen, resultieren diese Unsicherheiten unter anderem in einer zunehmenden Wahrnehmung von einem Bruch der ›Normalität‹ und dem Bedürfnis, ehemalige Konstanten und Dichotomiepaare mit neuen Bedeutungen zu belegen oder sie aufzuweichen. Kottow illustriert dies am Beispiel des Diskurses des »kranken Manns«, bei dem es sich laut Kottow um »das Symptom einer Krise [handelt], die eine wankende Normalität betrifft«⁴¹. Hülk und Künkel sprechen von »Metaphern der Dekadenz und Mortalität, der vorzugsweise männlich codierten Erschöpfung und Nervenschwäche«⁴² – einer »*dégénérescence*« des Mannes, eng verknüpft mit einem Gefühl der *dégénérescence* der westlichen Welt per se.⁴³

Neue Möglichkeiten eröffneten sich vor allem in der modernen Frauenwelt. Die internationale Frauenbewegung und Suffragetten tragen dazu bei, das Bild der Frau als feste Konstante im häuslichen Bereich ins Wanken zu bringen und sie in eine politische und öffentliche Sphäre zu rücken. Das äußert sich etwa am Einsatz für das Frauenwahlrecht und daran, dass Frauen Arbeiten übernehmen, die bis dato Männern überlassen waren; hinzu kommt die Gründung von Mädchenschulen und die beginnende Öffnung von Universitäten für Studentinnen. Kottow stellt fest, dass diese Verschiebungen von öffentlicher und häuslicher Sphäre mit einer Veränderung im Sexualverhalten einhergeht.⁴⁴ Es findet eine Sexualisierung der Frau statt, die jedoch nicht nur rein emanzipatorisch verstanden werden darf, sondern auch als ein neuer Diskurs, im Zuge dessen die Frau unter dem urteilenden und/oder begehrenden Blick des Mannes objektiviert wird. Eine literarische Umsetzung dieses Diskurses wird im Zuge dieser Arbeit anhand von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* näher besprochen.

All die genannten Veränderungen und Entwicklungen spiegeln sich auch in der zeitgenössischen Literatur wider. Laut Dahle kommen dem Krisendiskurs der Geschlechter sowie dem Motiv des Geschlechterkampfes in der Literatur um 1900 eine Schlüsselrolle zu.⁴⁵ In der Literatur wird der Krisendiskurs allerdings nicht nur abgebildet bzw. diskutiert, sie ist

⁴¹ Andrea Kottow 2006, S. 16.

⁴² Hülk, Walburga und Künkel, Britta: »Crisis? What Crisis? Lob des Optimismus.« In: Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 81-100. Hier: S. 83.

⁴³ Vgl. ebd., S. 83.

⁴⁴ Andrea Kottow 2006, S. 23f.

⁴⁵ Vgl. Birgit Dahle 2006, S. 13.

auch Ausdruck ebenjener Krise. Ein Beispiel dafür findet sich etwa in der Krise männlicher Autorschaft in Form neuer Erzähltechniken, etwa dem inneren Monolog bei Schnitzler.⁴⁶

Im Folgenden soll dargelegt werden, welche Krisendiskurse hegemonialer Männlichkeit sich für die Protagonisten der ausgewählten Werke Arthur Schnitzlers ausmachen lassen und wie sie sich darstellen. Da Diskurse nicht nur in eine Richtung fließen, sondern auch ihrerseits weitere Denkprozesse und Entwicklungen anstoßen, soll dabei auch auf die historische Einbettung und, wenn nötig, die zeitgenössische Rezeption der betreffenden Werke eingegangen werden.

⁴⁶ Vgl. Birgit Dahkle 2006, S. 147.

3. Hauptteil: Analyse

3.1. Schaulust und Rollenpluralität in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*

3.1.1. Einbettung im Krisendiskurs

Bislang wurde vor allem auf Veränderungen in der Wahrnehmung von Geschlecht und Geschlechtlichkeit sowie die zugrundeliegenden kulturhistorischen Entwicklungen um 1900 eingegangen, wobei »um 1900« eher als Richtlinie denn als konkrete Zeitangabe zu verstehen ist. In der Fachliteratur wird gerne der Eindruck erweckt, dass es sich bei dieser gewählten Grenze der Jahrhundertwende um eine Art klaren Schnitt handelt. Tatsächlich sind Diskurse natürlich sehr viel flexibler, sie entwickeln sich, verändern sich und setzen sich fort.

Obwohl Schnitzlers *Traumnovelle* erst 1925/26 erschienen ist, macht es dennoch Sinn, sie im Kontext der Diskurse der Jahrhundertwende zu beleuchten. Erste Entwürfe an der *Traumnovelle*, damals noch unter dem Titel *Doppelgeschichte* bzw. *Doppelnovelle*, hat Schnitzler bereits 1907 verfasst,⁴⁷ und auch in der Fachliteratur werden Analysen der *Traumnovelle* oft im Kontext der gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen der Jahrhundertwende vorgenommen.⁴⁸ Allerdings sollte dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass in dieser knapp zwei Jahrzehnte messenden Zeitspanne zu den bereits thematisierten Genderdiskursen auch neue hinzugekommen sind, die man im Zuge von Analysen ebenfalls betrachten sollte, um ein ganzheitliches Bild auf den Text zu ermöglichen. Laut Lickhardt »ergeben sich in den Zwanziger Jahren [...] ganz neue Chancen und Risiken für die Männlichkeit«⁴⁹.

Ein Diskurs, auf den wir in den Zwanzigern immer wieder stoßen und der auch bei der folgenden Analyse der *Traumnovelle* eine bedeutende Rolle einnehmen wird, ist der des *male gaze*. Die Zwanziger, so Lickhardt, sind eine Zeit, in der Menschen anhand »beobachtbarer Phänomene« klassifiziert und beurteilt werden⁵⁰. Frauen sind dabei das »traditionelle« den Blicken ausgelieferte Objekt,⁵¹ aber in den Zwanzigern lässt sich eine Entwicklung beobachten, bei der diese Subjekt-Objekt-Beziehung umgekehrt wird: Ein *female gaze* beginnt sich zu etablieren. Wie Lickhardt sehr eindrücklich am Beispiel einiger zeitgenössischer Magazine

⁴⁷ Freytag, Julia: *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 9f.

⁴⁸ Siehe z.B. Imke Meyer 2010, die illustriert, wie sich der Topos der Krise der Männlichkeit der Jahrhundertwende bis in Schnitzlers Spätwerk zieht.

⁴⁹ Lickhardt, Maren: »Uhu, Dame, Querschnitt oder Von Keun bis Keilson. Männlichkeitskonzepte der Zwanziger Jahre.« In: Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 131-154. Hier: S. 135.

⁵⁰ Ebd., S. 143.

⁵¹ Vgl. Maren Lickhardt 2014, S. 143 und Laura Mulvey 2005.

aufzeigt, u.a. auch anhand der *Dame*, des Magazins, in dem Schnitzlers *Traumnovelle* episodisch erstveröffentlicht wurde, gerieten auch Männer zunehmend unter die sezierenden und urteilenden Blicke weiblicher Betrachterinnen.⁵² Zwar ist stark anzuzweifeln, dass Frauen erst in den Zwanzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts anfangen, Männer auf körperliche oder Standesmerkmale abzutasten, um ihre Eignung als möglicher Partner zu prüfen, dass dies allerdings so offen kommuniziert wurde, war eine neue Entwicklung, die bei Männern zu Unsicherheiten führen konnte. Die Performance oder Darstellung des Betrachteten – wie er gegenüber dem anderen oder dem eigenen Geschlecht wahrgenommen werden will – wird unter diesen Vorzeichen besonders bedeutsam, und nicht immer sind Selbst- und Fremdbild dabei deckungsgleich, wie auch die folgende Analyse zeigen wird. Es geht also um den Austausch von Blicken ebenso wie um Rollen und Performanzen, die dem Betrachter, willentlich oder unterbewusst, präsentiert werden.

In der Theorie des *male gaze* geht es allerdings um mehr als das bloße optische Abschätzen eines Gegenübers bzw. eines potenziellen Beziehungsanwärters. Sie besagt unter anderem, dass anhand von Anblicken und Angeblickt-Werden Machtverhältnisse zum Ausdruck kommen: wer darf wen ansehen, wer tut es direkt, wer nur im Verborgenen, etc. In manchen Fällen ist Schauen aktiv verknüpft mit Schaulust, gleichbedeutend mit erotischen Handlungen.

Laura Mulvey erklärt in ihrem richtungsweisenden Artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* sehr anschaulich, wie mit Blicken Macht und Sexualität verhandelt wird. Sie bezieht sich dabei auf Sigmund Freud und seine psychoanalytischen Theorien zur Scopophilie oder Schaulust. In ihrem Artikel heißt es:

There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at. Originally, in his *Three Essays on Sexuality*, Freud isolated scopophilia as one of the component instincts of sexuality which exist as drives quite independently of the erotogenic zones. At this point he associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze.⁵³

Darstellungen einer solchen *scopophilia* oder Schaulust finden sich in verschiedenen von Schnitzlers Werken. In der *Traumnovelle* lassen sich solche Machtverhältnisse, die Objektivierung und das Kontrollieren anderer durch Blicke, besonders gut aufzeigen. Schnitzler arbeitet sehr stark mit Blickwechseln, um die Beziehungen zwischen den Figuren oder deren

⁵² So konnte man sich etwa mithilfe mehrerer Fotos von Männergesichtern seinen eigenen Traummann oder zumindest dessen Gesicht »zusammenbauen« oder sich in einem Artikel die titelgebende Frage »Welcher Mann ist für die Frau kleidsam?« beantworten (Maren Lickhardt 2014: 143f.)

⁵³ Laura Mulvey 2005.

[http://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema\(2\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema(2).html) [04.04.2017]

Stimmungen sichtbar zu machen,⁵⁴ und viele Schlüsselszenen des Textes würden ohne das Bedürfnis, ja, die Notwendigkeit des Betrachtens gar nicht existieren. Dabei artet die Intensität der Blicke oder die Verwehrung derselben in vielen Fällen zu einem erotisch aufgeladenen Machtspiel aus.

3.1.2. Zwischen Voyeurismus und Versagung

Welche zentrale Rolle der Blick in der *Traumnovelle* einnimmt, macht bereits eine einfache Zählung deutlich: Ganze 95 Mal findet das Wort »Blick«, inklusive seiner Varianten und Komposita (wie »anblicken« oder »blickend«), im Text Erwähnung; vom »Auge« bzw. den »Augen« ist immerhin 81 Mal die Rede. Zum Vergleich: Der Name des Protagonisten, Fridolin, kommt auf insgesamt 242 Erwähnungen. Freytag weist darauf hin, dass auch der einleitende Ausschnitt aus *Tausendundeine Nacht*, der dem Kind Fridolins und Albertines vorgelesen wird, die Aufmerksamkeit des Lesers durch den Abbruch mitten im Satz auf das finale Wort »Blick« lenkt, das sich für die folgende Novelle als programmatisch erweist⁵⁵:

Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick – (TN, S. 505).

Dass Fridolin starke voyeuristische Tendenzen aufweist, wird im Text an mehreren Stellen sichtbar: Es beginnt mit seiner Erzählung gegenüber Albertine, in der er ihr gesteht, wie er ein unbekanntes, etwa fünfzehnjähriges Mädchen am Strand mit recht eindeutigen Absichten beobachtet, setzt sich in der Maskenballszene fort und gipfelt in der eingängigen Betrachtung einer Frauenleiche am Ende der Novelle. Gleichzeitig aber bleibt es nur beim Blick, und selbst der findet meist im Geheimen statt. Sobald Fridolin als Betrachter entdeckt wird, endet die Szene meist abrupt, und andere Figuren, überwiegend die Betrachteten, versagen Fridolin jede weitere Interaktion; Fridolins Verlangen bleibt stets unbefriedigt. Diese Tatsache stellt die traditionelle Rolle des Betrachters als dominanter Part für diesen Text infrage und lädt dazu ein, sich die Umstände von Fridolins Blicken näher anzusehen.

Bereits in der schon erwähnten Szene, in der Fridolin ein Mädchen am Strand beobachtet, wird recht schnell deutlich, wer die Kontrolle über die Situation hat. Anfangs ist sich das Mädchen des Betrachters noch unbewusst. Als sie Fridolin jedoch entdeckt, »schüttelte sie heftig den Kopf, löste einen Arm von der Wand, deutete gebieterisch, ich solle mich entfernen« (TN, S. 438), und Fridolin verschwindet, »nicht eigentlich aus Rücksicht, [...] sondern darum,

⁵⁴ Vgl. Julia Freytag 2007, S. 16.

⁵⁵ Ebd., S. 34.

weil ich unter ihrem letzten Blick eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt hatte, daß ich mich einer Ohnmacht nah fühlte.« (TN, S. 438) Es ist also nicht Fridolins Blick, sondern der finale Blick des Mädchens, der Macht ausübt und eine Handlung, verknüpft mit einem Gefühl der Ohnmacht (was hier im direkten Wortsinn gelesen werden kann: Fridolin fühlt sich »ohne Macht«⁵⁶) hervorruft.

Es soll nicht ausgeblendet werden, dass diese Szene, ähnlich wie viele Stellen der *Traumnovelle*, voller widersprüchlicher Signale ist, die eine eindeutige Deutung erschweren. Während das Wort »gebieterisch« dem Mädchen definitiv Überlegenheit zuspricht, sieht Fridolin auch ein »Flehen in ihre[n] Kinderaugen« (TN, S. 438), das nicht in dieses Bild zu passen scheint; einerseits wirkt sie auf ihn »stolz« und spöttisch (TN, S. 438), andererseits zittert sie, »als müßte sie sinken oder fliehen« (TN, S. 438).

Wie lassen sich diese Widersprüche erklären? Um das zu verstehen, sollten wir uns vor Augen halten, dass die Geschichte aus Fridolins Perspektive erzählt wird. Mehr noch: Er erzählt sie nicht etwa einem neutralen Zuhörer, dem gegenüber er sich Blöße geben dürfte, sondern seiner Frau Albertine, als Antwort auf ihre eigene Geschichte, in der sie von einer romantischen Begegnung mit einem Dänen berichtet, die Fridolin noch lange danach beschäftigt und mit Eifersucht und Rachedgedanken erfüllt. Fridolins Geschichte ist also mit großer Vorsicht zu genießen, denn er ist weit davon entfernt, ein zuverlässiger Erzähler zu sein. Auch an anderen Stellen neigt Fridolin dazu, »sich [...] Situation[en] so zu erklären, dass er eine machtvolle Position gewinnt«⁵⁷, wie auch Freytag feststellt. Sich einzureden, er stünde als Erwachsener einem verängstigten Kind gegenüber, das er verschont hat, ist für ihn leichter zu verarbeiten, als zuzugeben, dass er ein abgewiesener Liebhaber ist.

Die Begegnung am Strand ist die erste von vielen, in der Fridolins Schaulust zur Geltung kommt und in für ihn enttäuschender Ablehnung enden. Eine Sonderstellung im Text, an der man dies besonders deutlich aufzeigen kann, nimmt der Maskenball ein – eine fast schon ikonische Szene der *Traumnovelle* (nicht zuletzt auch durch die international bekannte Inszenierung durch Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*), die praktisch allein durch Fridolins Bedürfnis nach Voyeurismus zustande kommt.

Nachdem Fridolin den ganzen Tag wiederholt Enttäuschungen, Zurückweisungen und Versagen erlebt, trifft er auf seinen Bekannten Nachtigall, der ihm von einem nächtlichen Maskenball erzählt, bei dem er als Pianist fungiert und den nur ausgewählte Gäste besuchen dürfen. Welche Motive Fridolin schlussendlich dorthin locken, lässt sich relativ eindeutig an

⁵⁶ Vgl. Julia Freytag 2007, S. 39.

⁵⁷ Ebd., S. 62f.

seinem zusammenfassenden Urteil über Nachtigalls Erzählung festmachen: »Mit einem Wort«, sagte Fridolin ungeduldig und verächtlich, fühlte sich aber sonderbar erregt ... »nackte Frauenzimmer.« (TN, S. 456)

Koschorke macht weibliche Entblößung in der Literatur um 1900 als wichtiges Motiv aus, er bezeichnet sie gar als »obsessives Zentrum«⁵⁸ vieler Texte dieser Zeit. Auch in diesem Topos sind Anblicken und Angeblickt-Werden zentrale Bedeutungsträger, ein »Ineinanderverwobensein von Blick und Macht«⁵⁹, es geht um »Selbstrepräsentation und Selbstentwendung«⁶⁰. Oberflächlich betrachtet scheinen die Rollen klar verteilt: Die entblößten Frauen auf dem Ball sind die Objekte im Zentrum der Betrachtung, die männlichen, maskierten Besucher die betrachtenden Subjekte: eine klassische Verteilung des *male gaze*, zumindest scheint es so. Den Ausdruck eines »Geschlechterverhältnis[ses]« sieht Freytag in diesem »Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden«, wenn die »statuarisch nackten Frauen-Körper dem voyeuristischen Blick der maskierten Männer ausgeliefert [sind], die sehen, ohne selbst gesehen zu werden«⁶¹. Allerdings gilt dieses klassische Verhältnis vom betrachtenden, machtvollen Subjekt und objektivierten, entmachteten Lustobjekt nur für die geladenen Gäste des Maskenballs. In Fridolins speziellem Fall jedoch sind die Verhältnisse komplizierter, sie lassen sich nicht auf das klassische Konzept des *male gaze* reduzieren.

Während die übrigen Gäste sich rechtmäßig auf dem Maskenball aufhalten, sozusagen das Recht der Betrachtung auf ihrer Seite haben, ist Fridolin ein Eindringling. Wie auch in der Szene mit dem Mädchen am Strand kann er das Objekt seiner Begierde nur so lange betrachten, wie er unerkannt bleibt. Als eine der Frauen auf dem Ball ihn als Eindringling erkennt, weist sie ihn wiederholt darauf hin, dass er in Gefahr sei und den Ball unverzüglich verlassen müsse. Obwohl ihr Körper entblößt ist, befindet sie sich in der dominanten Position und könnte, wenn sie wollte, Fridolin jederzeit verraten und ihm einer dem Leser unbekanntem, aber offensichtlich schwerwiegenden Strafe – von Auspeitschung und Tod ist die Rede – aussetzen. Warum sie sich stattdessen entscheidet, ihn nicht nur zu decken, sondern sogar seinen Platz einzunehmen, als er als Eindringling enttarnt wird, darüber kann nur spekuliert werden.

Die absolute Anonymität, die der Szene des Maskenballs innewohnt, eröffnet zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Keiner der Beteiligten zeigt sein Gesicht – nicht nur auf wörtlicher Ebene, sondern auch im übertragenen Sinne. Die Gäste auf dem Ball sind bloße

⁵⁸ Albrecht Koschorke 2002, S. 319.

⁵⁹ Ebd., S. 320.

⁶⁰ Albrecht Koschorke 2002, S. 320.

⁶¹ Julia Freytag 2007, S. 59.

Körper ohne jede Persönlichkeit, »Projektionsfläche[n]«⁶², wie es Freytag so passend ausdrückt. Das gilt insbesondere für Fridolins Beschützerin – ihre Gesichtslosigkeit scheint ihn dazu zu animieren, in ihr die Erfüllung all seiner Sehnsüchte zu erkennen. Weder erfährt er von ihr einen Namen noch eine andere persönliche Information, ist aber dennoch bereit, schon nach wenigen Minuten der Bekanntschaft sein Leben für das Zusammensein mit ihr zu opfern (zumindest behauptet er das): »Es kann nicht mehr auf dem Spiel stehen als mein Leben [...] und das bist du mir in diesem Augenblick wert« (TN, S. 466).

Unterdessen sendet die Frau auf dem Maskenball gegensätzliche Signale an Fridolin, die dieser nicht deuten kann. Sie ist nicht bereit, sich auf seine romantische Fantasie einzulassen und seinem Werben nachzugeben, und als er ihr den Schleier vom Gesicht reißen will, hindert sie ihn daran. Fridolin kann die gegensätzlichen Signale – ihr enthüllter Körper bei gleichzeitiger Verhüllung der Seele und Versagung von Intimität – nicht deuten. Er scheitert darin, die Frau mithilfe seines Blickes zum Objekt zu degradieren, sie als Projektionsfläche seiner Fantasien zu missbrauchen. Als er daraufhin versucht, sie als Subjekt zu redefinieren (durch das versuchte Abreißen des Schleiers), verweigert sie sich ihm.

Dass das Betrachten von Frauen Fridolin nicht die erwünschte Befriedigung, sondern nur weitere Frustration und Irritation bringt, trifft auf die Begegnungen mit fast allen Frauen im Laufe der Novelle zu. Kurioser Weise überträgt Schnitzler dies nicht nur auf lebende, sondern auch auf tote Frauen, wie eine weitere Szene illustriert.

Als Fridolin nach seiner Rückkehr in seinen Alltag vom Tod einer gewissen Baronin Dubieski erfährt, in der er seine Retterin vom Maskenball wiederzuerkennen glaubt, sucht er sie in der Leichenhalle auf, um sich von ihrer Identität zu überzeugen. Welche Bedeutung Blicke dabei einnehmen, zeigt sich, als Fridolin meint, er könne die Frau, zumindest im toten Zustand, nur aufgrund ihrer Augen wiedererkennen:

Nun aber sollte er nur den Körper wiedersehen, einen toten Frauenkörper und ein Antlitz, von dem er nichts kannte als die Augen – Augen, die nun gebrochen waren. Ja – diese Augen kannte er und die Haare, die sich in jenem letzten Augenblick, ehe man ihn aus dem Saal gejagt, plötzlich gelöst und die nackte Gestalt verhüllt hatten. (TN, S. 497)

Der Körper scheint für Fridolin keinerlei Individualität zu besitzen (»nur den Körper, einen toten Frauenkörper«), Auskunft über ihre Identität gibt vor allem ihr Blick. Als er jedoch vor ihr steht, sind ihre für die Identifikation so dringlich notwendigen Augen halbgeschlossen, und Fridolins Drang, ihre Identität zweifelsfrei zu ermitteln, lässt deutlich nach: »Und er wußte doch zugleich, auch wenn es wirklich ihr Antlitz wäre, ihre Augen, dieselben Augen, die gestern

⁶² Julia Freytag 2007, S. 62.

so lebensheiß in die seinen geleuchtet, er wüßte es nicht, könnte es – wollte es am Ende gar nicht wissen.« (TN, S. 500) Anstatt also ihre Augen einer ausführlicheren Untersuchung zu unterziehen, besieht er sich ihren Körper genauer. Es scheint dabei keine Rolle mehr zu spielen, ob die Tote tatsächlich die Frau vom Ball oder eine x-beliebige Fremde ist; es ist ›nur‹ ein toter Frauenkörper, beliebig auswechselbar. In ihrer Anonymität bietet ihm die Tote eine ebenso gute, wenn nicht sogar bessere Projektionsfläche als die Maskierte auf dem Ball.

Die bloße Betrachtung alleine aber reicht Fridolin nicht. Schildert Fridolin den Körper der Baronin anfangs noch einigermaßen nüchtern (mit expliziten Hinweisen auf »das Werk der Verwesung«, TN, S. 500), schlägt die Szene um und nimmt fast romantisch anmutende Züge an. Die Tote, die sich, anders als die anderen Frauen, denen er im Laufe der Handlung begegnet, nicht ablehnend äußern kann, wird nun ausführlich betastet, sein voyeuristischer Blick schlägt in Berührung um, die ihm an anderer Stelle bislang verwehrt worden ist:

Unwillkürlich, ja wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, und so starr sie waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab. (TN, S. 500)

An dieser Stelle wird Fridolin vom zuständigen Arzt in seinem Tun unterbrochen, und der Autor überlässt es der Vorstellung des Lesers, zu welchem Zweck Fridolin sich hinabbeugt hat.

Auffällig an dieser Stelle ist, dass selbst der Toten von Fridolin noch ein Blick zugesprochen wird, von dem er sich »wie magisch angezogen« fühlt (TN, S. 500) und der Macht auf ihn ausübt. Allgemein lässt die Schilderung der Szene Fridolin wie jemanden wirken, der auf sein eigenes Tun keinen bewussten Einfluss hat, von einer »unsichtbaren Macht«, die ihn zwingt und führt, ist die Rede. Der Toten wird Leben und der Wille zugesprochen, seine Berührung zu erwidern, sie scheint sogar die treibende Macht hinter Fridolins Handeln zu sein, die ihn, den Verzauberten, Geführten, zu seinen Taten nötigt. Fridolin scheint hier nicht in der Lage, die Verantwortung für sein eigenes Handeln zu übernehmen – sei es aus Scham⁶³ oder Selbstverleugnung.

Zusammenfassend zu den dargestellten Szenen, in denen Blicke eine zentrale Bedeutung einnehmen, lässt sich nicht nur eine Krise der Männlichkeit im Allgemeinen, sondern eine Krise des *masculine gaze* im Besonderen feststellen. Der Blick Fridolins auf sein Objekt der Begierde

⁶³ Nachzulesen bei Julia Freytag (2007) – Fridolins Schamgefühl und seine daraus resultierende Unfähigkeit, Erfüllung zu finden, ist ein zentrales Thema in Freytags Analyse und äußert ergiebig, würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

scheitert von Mal zu Mal, wird unterbrochen oder, im Fall des Maskenballs, sogar mit Sanktionen bedroht. Bei Fridolin führt dies zu Verwirrung, Unbehagen und dem Gefühl, dem Spott anderer ausgeliefert zu sein.

Verwirrung und das Gefühl, der Lächerlichkeit preisgegeben zu sein, ziehen sich auch anderweitig durch die Beschreibungen von Fridolins Gedankenwelt. Warum Fridolin mit sich selbst so uneins ist und welche Rolle dabei Erwartungshaltungen spielen, die von außen an ihn herangetragen werden, soll im folgenden Abschnitt thematisiert werden.

3.1.3. Rollenpluralität, oder »[I]ch, ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes«⁶⁴

Für Fridolin scheint relativ offensichtlich, welche Art von Mensch er sein will und sein muss: »[I]ch, ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes«, nimmt er eine Selbstcharakterisierung vor. Allein in diesem Satz finden sich bereits zahlreiche Rollen, die Fridolin im Laufe der Geschichte zu performen versucht: Er ist Mann, Arzt, Ehemann und er ist Vater, und zwar in dieser Reihenfolge. Es handelt sich hierbei vor allem um ein Wunschbild, weniger um die Beschreibung eines Ist-Zustandes. Je weiter der Leser Fridolin durch seine Geschichte folgt, desto mehr wird deutlich, dass er viele Rollen ausblendet, andere dagegen nicht oder nur marginal erfüllen kann: Seine ›Männlichkeit‹ im Sinne der traditionellen hegemonialen Geschlechterbilder wird in der Begegnung mit beiden Geschlechtern immer wieder auf die Probe gestellt; auf den Anblick nackter Körper reagiert er nicht mit medizinischem Kalkül, sondern wilden Gefühlsausbrüchen; seine Ehe mit Albertine ist von Misstrauen, Rache- und Eifersuchtsgedanken gefährdet, und seine Tochter, die im Laufe der Geschichte nicht einmal einen Namen bekommt, sondern konsequent als »das Kind« oder »die Kleine« bezeichnet wird, nimmt eine solche Randrolle in den geschilderten Erlebnissen ein, dass man etwaige vorhandene väterliche Gefühle in Zweifel ziehen muss.

Auch seiner Rolle als Mann, die in Wahrheit eine ganze Bandbreite von unterschiedlichen Rollen beinhaltet, wird Fridolin mitnichten gerecht. Wirft man einen Blick in ein Lexikon des 19. Jahrhunderts, so findet sich folgende traditionelle explizite Geschlechternorm:

Die ganze physische Natur [...] bezeichnet den stärkeren, kühneren, freieren Mann als schaffenden *Gründer, Lenker, Ernährer* und *Schützer der Familie* und treibt ihn hinaus ins äußere Leben zum äußeren Wirken und Schaffen, in den Rechts- und Waffenkampf, zu schöpferischen neuen Erzeugungen, zur Erwerbung und Verteidigung.⁶⁵
[Hervorhebungen von MV]

⁶⁴ TN, S. 448.

⁶⁵ Welcker, C.: „Geschlechtsverhältnisse“, in: Das Staats-Lexikon. Encyclopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, hg. V. C. v. Rotteck u. C. Welcker, Bd. 5, Altona 1847, S. 654-679. Zit. In

Dieser Norm von Männlichkeit wird Fridolin keineswegs gerecht. Er ist alles andere als ein Kämpfer: Als er von einem Studenten angerempelt wird, denkt er zwar über die Möglichkeit eines Duells nach, schreckt jedoch aus Angst davor zurück.⁶⁶ Welche Rolle das Duellwesen beim Etablieren von Männlichkeit spielte, wird im nächsten Kapitel ausführlicher diskutiert werden; es sei jedoch festgehalten, dass Fridolin als Arzt Teil eines Standes war, der sich regelmäßig duellierte, von dem eine Forderung also durchaus erwartet werden konnte.⁶⁷

Als »Lenker« versagt er ebenso, im größten Teil der Geschichte sind seine Handlungen von auffallender Passivität geprägt. An mehreren Stellen der Novelle fühlt er sich wie von einem Sog mitgerissen und stellt sich als den Ereignissen hilflos ausgeliefert dar. Auch als Versorger seiner Familie strauchelt er, spielt gar mit dem Gedanken, seine Familie im Stich zu lassen und woanders ein gänzlich neues Leben anzufangen (vgl. TN, S. 491).

Warum gehen Fridolins Selbstbild und seine wahre Natur so stark auseinander, widersprechen sich sogar? Koschorke argumentiert, dass Geschlechterbeziehungen in Schnitzlers Texten (und dasselbe gilt wohl auch für Genderdarstellung im Allgemeinen) auf zwei Ebenen bestehen: einer sichtbaren Seite, geregelt »durch ein dichtes Gewebe von Konventionen«, und eine »zweite Wirklichkeit, an der andere Schichten des psychischen Erlebens beteiligt sind«, in der die »wahre Bedeutung« verhandelt wird.⁶⁸ Auch Lukas identifiziert »Doppelexistenz[en]«⁶⁹ als zentrales Merkmal von Schnitzlers Texten, und Freytag bezeichnet Fridolin als »zutiefst gespaltene[n] Charakter zwischen völliger Ohnmacht und totaler Allmacht«⁷⁰. Dass eine solche Dichotomie in der *Traumnovelle* programmatisch ist, wird bereits im Ursprungstitel – *Doppelgeschichte* bzw. *Doppelnovelle* – deutlich.

Die erste Ebene, um bei Koschorkes Terminologie zu verbleiben, auf der auch Fridolins oben geschildertes Selbst- bzw. Idealbild angesiedelt werden kann, ist eine stark von der Gesellschaft und konservativen Zwängen reglementierte. Es handelt sich um dominante Bilder von bürgerlicher Wirklichkeit, denen Fridolin gerecht werden muss, um sich als Zugehöriger

Frevert, Ute (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 11.

⁶⁶ »Was fällt dem Kerl ein? dachte Fridolin und blieb unwillkürlich stehen; der andere nach zwei Schritten tat desgleichen, und so sahen sie einander einen Moment lang aus mäßiger Entfernung in die Augen. Plötzlich aber wandte Fridolin sich wieder ab und ging weiter. Er hörte ein kurzes Lachen hinter sich, – fast hätte er sich nochmals umgewandt, um den Burschen zu stellen, aber er verspürte ein sonderbares Herzklopfen [...]. Was ist das? fragte er sich ärgerlich und merkte nun, daß ihm die Knie ein wenig zitterten. Feig-? Unsinn, erwiderte er sich selbst.« (TN, S. 447f.)

⁶⁷ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 171; hier scheinen Ärzte als »notorische Duellantengruppe« auf.

⁶⁸ Albrecht Koschorke 2002, S. 313.

⁶⁹ Lukas, Wolfgang: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996, S. 46.

⁷⁰ Julia Freytag 2007, S. 67.

des bürgerlichen Standes zu behaupten. Im Text finden sich Hinweise darauf, dass Fridolin in seinem Leben Entscheidungen getroffen hat, mit denen er das Affektive (die zweite Ebene bei Koschorke) zugunsten eines bürgerlichen, moralisch korrekten Lebenswandels zurückgewiesen hat: Als Fridolin die siebzehnjährige Albertine kennenlernt, drückt sie ihm gegenüber den Wunsch aus, von ihm verführt zu werden. Er allerdings geht auf diesen, den gesellschaftlichen Konventionen zuwiderlaufenden Wunsch nicht ein, stattdessen macht er ihr einen Antrag. Laut Freytag führt dies auch Jahre später noch zu Spannungen zwischen den beiden Partnern: Albertine wirft »Fridolin indirekt vor, Begehren, Faszination und Verzauberung zugunsten gesellschaftlicher Pflichten und Zwänge aufgeschoben zu haben«⁷¹. Gleichzeitig ist Fridolin in Sorge, dass Albertine nicht ihn als Person begehrt hat, sondern auch mit jeder beliebigen männlichen Person zufrieden gewesen wäre,⁷² eine Sorge, die durch ihre Beschreibung über die Begegnung mit dem von ihr begehrten Dänen neue Nahrung bekommt. Sie gesteht Fridolin, dass sie dem Dänen nicht hätte widerstehen können, hätte dieser sie gerufen (TN, S. 436), und äußert den Wunsch, dass sie in ihren Jugendtagen gerne mehr romantische Erfahrungen gesammelt hätte (TN, S. 439). Es ist diese Unterhaltung – Albertines impliziter Vorwurf an Fridolin und ihre Erzählung über die romantische Begegnung mit dem Dänen –, die die Handlung lostritt und den Bruch in Fridolins Selbstbild herbeiführt. Wie bedeutend Albertines Erzählung für die Handlung ist, lässt sich auch an der Parole für den Zugang zum Maskenball zeigen: Sie lautet Dänemark. Freytag weist darauf hin, dass das zweite Passwort, das Fridolin fehlt und ihm aus der prekären Situation auf dem Ball hätte retten können, stellvertretend für seine Unfähigkeit steht, den Konflikt mit Albertine zu lösen: »Aufgrund seines fehlenden Zugangs zu ihr und seiner Schwierigkeiten, sich ihr zu öffnen, findet er auch aus der jetzigen Situation keinen Ausweg.«⁷³

In Fridolins Konflikt mit Albertine lässt sich ein Aufeinanderprallen von neuen und alten Geschlechterdiskursen aufzeigen. In und um das *Fin de Siècle* findet eine Sexualisierung der Frau statt, die es in dieser Form zuvor nicht gab, hinzu kam eine beginnende Enttabuisierung von Sexualität, unter anderem beeinflusst durch die Arbeit von Sigmund Freud.⁷⁴ Fridolin kann mit Albertines offenem Umgang mit Sexualität und der expliziten Äußerung ihrer erotischen Wünsche nicht umgehen; er verweigert ihr Angebot, ihn zu erobern zugunsten des althergebrachten und in bürgerlichen Kreisen akzeptierten Heiratsantrags. Fridolins Erkenntnis, dass dies nicht Albertines Idealvorstellung einer romantischen Beziehung entspricht und sie

⁷¹ Julia Freytag 2007, S. 40.

⁷² Vgl. Julia Freytag 2007, S. 40.

⁷³ Ebd., S. 64.

⁷⁴ Vgl. Andrea Kottow 2006, S. 23f.

über eine eigene Sexualität verfügt, stürzt ihn in eine tiefe Krise. Albertine erschüttert sein kleinbürgerliches Weltverständnis und lässt ihn sein Selbstbild sowie sein gesamtes bisheriges Leben infrage stellen. Sie »beschämt und verunsichert Fridolin in seinem männlichen Selbstbild«⁷⁵, dadurch kommt es zu einer inneren Spaltung Fridolins und einer neuen Form der Rollenpluralität, die einige Probleme mit sich bringt.

Eine Pluralität von Rollen bzw. »Männerbildern«⁷⁶, die mit dem bereits ausführlich diskutierten Krisendiskurs von Maskulinität dieser Zeit einhergeht, wird laut Schuhen gerne verantwortlich gemacht für »eine vermeintliche Orientierungslosigkeit auf Seiten männlicher Heranwachsender«⁷⁷ und scheint auch in Fridolins Fall (obgleich dem Alter der Adoleszenz schon seit einer Weile entwachsen) die zugrundeliegende Problematik darzustellen. Von Albertine verunsichert, versucht Fridolin, verschiedene Männlichkeitsrollen auszufüllen, die sich allerdings mit seinen bisherigen Performanzen nicht ins Reine bringen lassen. Das wiederum führt zu einer Kette von Situationen, in denen Fridolin mit Scheitern oder einem Gefühl der Lächerlichkeit konfrontiert wird.

Dass das Wort »Rolle« aus dem Bereich der darstellenden Kunst stammt, ist kein Zufall. Vor allem im Kontext dieser Arbeit ist »Rolle« auch gleichzusetzen mit »Performance« im Geiste der performativen Geschlechtertheorie Judith Butlers, wie sie bereits im einführenden Teil der Arbeit vorgestellt wurde. Der Gedanke an Performanz liegt nahe, ist doch die *Traumnovelle* durchzogen vom Motiv der Maske und dem Akt der Verkleidung, des Kostümierens. In seiner Autobiographie schreibt Schnitzler über die Bedeutung des Theaters als Grundmotiv seines Werks, über das Spiel zwischen Lüge und Wahrheit.⁷⁸ Dieses Grundmotiv lässt sich in einigen von Schnitzlers Texten ausmachen, so auch in der *Traumnovelle*, in der es immer wieder um einen Drahtseilakt zwischen Lüge und Wahrheit sowie um das Maskieren von Absichten oder – ganz wortwörtlich – tatsächliche Masken geht.

Das Motiv der Maske wird bereits zu Beginn der Novelle eingeführt und dient als Vorausdeutung auf Kommendes: In Fridolins und Albertines einführendem Gespräch erfährt der Leser vom vorangegangenen Karneval, eine Zeit der Umkehrung von Konventionen, nach denen sich die beiden, zumindest aber Albertine, scheinbar zurücksehnen.⁷⁹ Bei Freytag wird die Maske als »Wunsch nach *Verwandlung*, um als ein anderer gesehen zu werden

⁷⁵ Julia Freytag 2007, S. 41.

⁷⁶ Gregor Schuhen 2014, S. 8.

⁷⁷ Ebd., S. 8f.

⁷⁸ Vgl. Allerdissen, Rolf: *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985, S. 258.

⁷⁹ Vgl. Malsch, Katja: *Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 136f.

[Hervorhebung im Original]⁸⁰ interpretiert, eine Deutung, der ich mich anschließe. In welche Richtung diese Verwandlung geschieht, ob die Maske in Fridolins Wunsch nach erotischen Abenteuern oder doch eher im harmonischen Familienbild besteht, darüber lässt sich diskutieren. Freytag deutet die Maske als »Bild für Verborgenes und für Geheimnisse«, das eine »beängstigende und bedrohliche Qualität« annimmt, als die Sprache auf Albertines Beinahe-Abenteuer und Fridolins Stranderlebnis kommt.⁸¹ Auf der Höhe seines Abenteuers sieht Fridolin selbst in seinem harmonischen Familienleben eine Art Schauspiel, das er als »Schein« und »Lüge« bezeichnet:

Nach Erledigung seiner Sprechstunde sah er noch einmal, wie es seine Gewohnheit war, nach Frau und Kind und stellte nicht ohne Befriedigung fest, daß Albertine eben Besuch von ihrer Mutter hatte, sowie daß die Kleine mit dem Fräulein Französisch lernte. Und erst auf der Stiege kam ihm wieder zu Bewußtsein, daß all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins nur Schein und Lüge zu bedeuten hatten. (TN, S. 488)

Da sich bei beiden Lebenswelten Fridolins, das harmonische Familienleben wie das abenteuerliche Nachtleben, stimmig Argumente dafür finden lassen, dass es sich um von Fridolin vorgezeigte Masken handelt, scheint es widersinnig, einer der beiden Leben den Vorzug zu geben und es als das echte zu bezeichnen. Es handelt sich offenbar nicht nur um eine Maske, die eine tieferliegende Wahrheit kaschiert, sondern um mehrere alternierend eingesetzte Maskierungen. Auch die Theorie der Geschlechterperformanz glaubt nicht an eine inhärente, zugrundeliegende Identität, sondern an das Subjekt als Ausdruck einer Reihe von fortschreitenden Handlungen, die Identität ständig neu konstruieren und konstituieren, oder, mit den Worten Butlers: »In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*.«⁸² [Hervorhebung im Original] Dass man in seinem Leben mehrere Rollen zugleich ausfüllt, je nachdem, mit welchen Menschen oder in welchem Umfeld man gerade verkehrt, ist ein alltägliches und allgemein bekanntes Phänomen. Problematisch wird dies dann, wenn sich unterschiedliche Rollen widersprechen oder miteinander in Konflikt treten, etwa bei dem Versuch, einer bestimmten gesellschaftlichen oder politischen Erwartungshaltung gerecht zu werden.

Eine der zentralsten Rollen Fridolins ist die des Arztes, hinter der Fridolin sich wiederholt versteckt⁸³ oder mit der er Handlungen zu rechtfertigen versucht. Gutt weist darauf hin, dass

⁸⁰ Julia Freytag 2007, S. 54.

⁸¹ Ebd., S. 36.

⁸² Judith Butler 1988, S. 519.

⁸³ Vgl. Julia Freytag 2007, S. 44.

der Beruf bei Schnitzlers Figuren im Allgemeinen eine zentrale Rolle einnimmt: »Konsequent erscheint der Beruf von essentieller Bedeutung – über den Broterwerb hinaus – als Verwirklichung der sozialen Dimension des Individuums – für die Angehörigen aller Schichten.«⁸⁴ Die Arzt-Rolle beinhaltet außerdem einige zentrale Eigenschaften, die im *Fin de Siècle* normativ männlich belegt waren, darunter Rationalität und Kalkül. Während der Ausdruck von Emotionen im 19. Jahrhundert noch als Tugend für Männer und Frauen gleichermaßen galt, wurde die Darstellung von Gefühlen von Männern in der Jahrhundertwende zunehmend tabuisiert.⁸⁵ Der Imperativ hieß Logik und Rationalität, also Eigenschaften, die auch direkt mit dem Berufsbild des Mediziners verknüpft waren. Fridolin allerdings gelingt es an mehreren Stellen der Erzählung nicht, diesen Imperativ der Logik aufrechtzuerhalten. Stattdessen flüchtet er sich oft in wilde Gefühlsausbrüche oder irrationale Gedankengänge. Meyer spricht hierbei von einem melodramatischen Erzählmodus bei Schnitzler – ein Kunstgriff, den Schnitzler zur »Dekonstruktion starrer Begriffe von Männlichkeit und Weiblichkeit« einsetze.⁸⁶ Dabei ginge es Schnitzler explizit nicht darum, verweichlichte Männerfiguren darzustellen; stattdessen habe dieses Stilmittel das Ziel, die »künstliche Dichotomie zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit zu hinterfragen und letztlich aufzuweichen«, so Meyers These.⁸⁷ In Fridolins Fall lässt sich ein steter Zwiespalt zwischen dem valorisierten Männlichkeitsbild des Rationalen in Form des professionellen Arztes und einer emotionalen, melodramatischen Seite, die sich in Rollen wie die des Liebhabers und Werbers ausdrückt, aufzeigen.

Nach dem einleitenden Gespräch mit Albertine sucht Fridolin einen Patienten auf, der aber schon verstorben ist. Sein Besuch ist oberflächlich beruflicher Natur, was auch daran erkennbar ist, dass er vom Autor in der betreffenden Szene explizit als Arzt eingeführt wird: »Als der *Arzt* eingetreten war« (TN, S. 441, Hervorhebung MV). Im Umgang mit der Tochter des Verstorbenen Marianne allerdings wird klar, dass es in dieser Szene noch eine weitere Rolle gibt, die sich hinter der Fassade des Arztes versteckt, nämlich die eines potenziellen Geliebten: »Marianne sähe sicher besser aus, dachte er, wenn sie seine Geliebte wäre.« (TN, S. 442) In der folgenden Szene entspinnt sich ein Wechsel zwischen Fridolins Arztrolle und der Rolle des möglichen Liebhabers. Mit der Beobachtung unterschiedlicher körperlicher Symptome wie Fieber, glänzende Augen und Magerkeit sowie der Versuch einer Diagnose, »Spitzenkatarrh vermutlich« (TN, S. 443) hält Fridolin an seiner Professionalität fest. Bald darauf jedoch kommt

⁸⁴ Gutt, Barbara: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Verlag Volker Spiess 1978, S. 118.

⁸⁵ Vgl. Imke Meyer 2010, S. 35.

⁸⁶ Ebd., S. 12.

⁸⁷ Imke Meyer 2010, S. 38.

es zu einem Bruch, als Marianne sich in Rage redet und emotional an ihn heranwirft. Der professionelle Abstand zwischen den beiden Akteuren wird hinfällig. Obwohl Fridolin in Gedanken die ärztliche Fassade aufrechterhält (»Natürlich ist auch Hysterie dabei«, TN, S. 444), lässt er sich körperlich auf die Intimität ein: Er küsst Marianne auf die Stirn und zieht sie an sich, verhält sich also klar unprofessionell, kommt sich allerdings »lächerlich« (ebd.) dabei vor. Dabei denkt er an Albertine und den Dänen, also den ehelichen Beinahe-Betrug, ein deutlicher Hinweis darauf, dass Fridolin Mariannes Annäherung nur nachgibt, weil Albertines Erzählung ihn in seinem maskulinen Selbstbild verunsichert hat. Wollen und Handeln sind sich hier uneins: Die Intimität verschafft Fridolin »nicht die geringste Erregung« (TN, S. 445), sogar »Widerwillen« (TN, S. 445). Es ist deutlich, dass Fridolin sich mit der Rolle des Arztes erheblich wohler und sicherer fühlt, doch ausgelöst durch seine Unterhaltung mit Albertine sieht er sich gezwungen, nach einer anderen, offensiveren Form des Ausdrucks seiner männlichen Identität zu suchen.

Die beiden Rollen, die hier im Widerspruch stehen, die des Arztes und die des potenziellen Geliebten, führen dazu, dass Fridolin selbst sich als deplatziert, als »lächerlich« empfindet. Das wird noch dadurch verstärkt, dass er zwar Arzt ist, aber keinen Patienten hat, den er behandeln kann – denn der ist bereits vor seiner Ankunft verstorben. Als Arzt ohne Patient, als Geliebter ohne Begehren, sitzt er zwischen zwei Stühlen.

Eine ähnliche Situation zeigt sich in der Begegnung mit der Prostituierten Mizzi: Sie spricht Fridolin als »Doktor« (TN, S. 449) an, ein Sprechakt, der ihn als Arzt kennzeichnet. In dieser Rolle fällt es ihm schwer, sich auf das Angebot Mizzis einzulassen, seine Gedanken kreisen nur um die möglichen Gefahren. Mizzi attestiert ihm Feigheit, woraufhin Fridolin sich in Zugzwang fühlt, erneut zu einer offensiveren Form der Performanz zu greifen. Wieder erfolgt der Wechsel vom Arzt zum Liebhaber, er wirbt um sie »wie um ein Mädchen, wie um eine geliebte Frau« (TN, S. 450), aber nun ist Mizzi es, die ihn abblockt, und wieder endet die Situation für Fridolin unbefriedigend und in Schamgefühlen. Um sich selbst sein Versagen nicht eingestehen zu müssen, flüchtet Fridolin sich zurück in die Arztrolle bzw. in die Rolle »als guter Bürger«⁸⁸, indem er sich beim Gehen vornimmt, »dem lieben armen Ding« (TN, S. 451) demnächst Wein und Näschiereien mitzubringen, als hätte er sie nur aus moralischem Pflichtbewusstsein in ihre Wohnung begleitet.

Seine Bürgerpflicht dient ihm auch noch ein weiteres Mal als Deckmantel für unmoralisches Verhalten. Als Fridolin sich das Kostüm für den Maskenball besorgt, rechtfertigt er sein Bleiben im Kostümverleih damit, dass er auf ein Mädchen, Pierrette, aufpassen müsse, bei dem es sich

⁸⁸ Vgl. Julia Freytag 2007, S. 49.

vermutlich um die Tochter oder eine nahe Verwandte des Maskenverleihers handelt. Diese hat sich offenbar zwei Liebhaber eingeladen, worüber der Maskenverleiher äußerst erbost ist und damit Fridolins Beschützerinstinkt auslöst: »[I]mmer stärker empfand er es wie eine Verpflichtung, zu bleiben und der Pierrette in einer drohenden Gefahr beizustehen.« (TN, S. 460) Wie bei Mizzi ist es hier zum einen seine Bürgerpflicht, die er vorschiebt, zum anderen findet sich auch ein Verweis auf seine Rolle als männlicher Beschützer. Bei beiden Ansprüchen scheitert Fridolin.

Sein Versuch, sich im Gespräch mit dem Maskenverleiher auf seine Autorität als Arzt zu berufen (»Ich bin Arzt. Wir reden morgen weiter über die Sache«, TN, S. 461), scheitert. Als Abenteurer, der um ein Uhr morgens einen Maskenverleiher aus dem Bett holt, um bei einem erotischen Stelldichein teilzunehmen, wirkt die Arztrolle nicht länger glaubhaft und führt bei seinem Gesprächspartner nur zu höhnischem Gelächter. Fridolin blockiert sich mit seinem widersprüchlichen Verhalten selbst; er hat seine Glaubwürdigkeit als professioneller Mediziner verloren und findet in diese Identität nicht mehr zurück. Dass er sich nach einer Rückkehr sehnt, wird deutlich, als er beim Anlegen der Verkleidung wehmütig an seinen Arztkittel denkt:

Er zog den Pelz aus, fuhr in die Kutte, gradeso wie er jeden Morgen auf der Spitalabteilung in die Ärmel seines Leinenkittels zu schlüpfen pflegte; und wie an etwas Erlösendes dachte er daran, daß er in wenigen Stunden schon, wenn alles gut ging, wie jeden Morgen zwischen den Betten seiner Kranken herumgehen würde – ein hilfsbereiter Arzt. (TN, S. 462)

Auch bei der Ballszene kommt es zu einer Kollision von Rollen, die in Fridolin Verwirrung auslösen. Die Frau, die ihn anspricht, ist für ihn nicht lesbar: Als er ihr Avancen macht, wehrt sie ihn ab, obwohl ihre körperliche Nacktheit ihm Verfügbarkeit signalisiert. Als Schutzreaktion redet er sich ein, so Freytag, »dies [sei] ein Ort der Prostitution, der es ihm gestatte, sich mit ihr zurückzuziehen. Ähnlich wie bei den anderen Begegnungen versucht Fridolin sich die Situation so zu erklären, dass er eine machtvolle Position gewinnt«⁸⁹.

Er versucht sich erneut in der Rolle des Freiers, diesmal allerdings aus freien Stücken, während Mizzi versucht hat, ihm diese Rolle gegen seinen Willen aufzudrängen. Die Frau aber ist keine Prostituierte, und Fridolins Bemühungen laufen ins Leere. Dass er die Frau als Hure positioniert, geht sogar so weit, dass er das Opfer, das sie bei seiner Entdeckung für ihn erbringt, relativiert: Er »mutmaßt, daß die Unbekannte das Opfer einer kollektiven Vergewaltigung wird, die sich seiner Meinung nach ohnehin ereignet hätte«⁹⁰, und fragt sich, ob eine »Dirne«

⁸⁹ Julia Freytag 2007, S. 62.

⁹⁰ Katja Malsch 2007, S. 145.

überhaupt zum Opfer fähig ist und wer am Ende wen erlöst hat⁹¹. Vielleicht hat er ja sogar eine Änderung in ihrem Verhalten bewirkt, sie auf den Pfad der Tugend zurückgeführt:

Oder hatte vielleicht nur seine, Fridolins plötzliche Erscheinung als Wunder gewirkt, sie zu verwandeln? [...] Vielleicht gibt es Stunden, Nächte, dachte er, in denen solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber von Männern ausgeht, denen unter gewöhnlichen Umständen keine sonderliche Macht über das andere Geschlecht innewohnt? (TN, S. 471)

Auf diese Weise weist Fridolin nicht nur jede Verantwortung von sich (er hat ja »nur« einer Hure gestattet, ihn auszulösen), sondern erhöht sich auch noch selbst als *ihr* Retter, der für kurze Zeit das Beste in ihr zum Vorschein gebracht hat. Dieses Abweisen seiner Verantwortung steht im starken Widerspruch zur männlichen Beschützerrolle und seiner Rolle als verantwortungsbewusster Bürger und Arzt – stattdessen bezieht er sich hier das erste Mal auf seinen Einfluss auf das andere Geschlecht, eine Eigenschaft, die er offensichtlich an sich nicht als allzu ausgeprägt wahrnimmt. Da er weder als moralisches Vorbild noch als Freier erfolgreich war, flüchtet er sich also nun in die Illusion, diese Frau durch seine männliche Anziehungskraft zu ihrer selbstlosen Tat inspiriert und moralisch auf den rechten Pfad geführt zu haben.

Nach dem Ball beginnt Fridolin, den Wahrheitsgehalt seiner Erlebnisse infrage zu stellen, und greift dabei erneut nach seiner Rolle als Arzt wie nach einem Strohalm, indem er bei sich nach körperlichen Symptomen sucht: »Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett, – und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riß die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls. Kaum beschleunigt. Alles in Ordnung. Er war völlig wach.« (TN, S. 473f.) Wieder überkommt ihn ein Gefühl der Lächerlichkeit: »So heimzukehren, wie er nun im Begriff war, erschien ihm geradezu lächerlich.« (TN, S. 473) Er empfindet offenbar eine Art Torschlusspanik, denn er nimmt sich nun vor, am nächsten Tag sein Scheitern der heutigen Nacht wiedergutzumachen:

Und nun erst dachte er an Albertine, – doch so, als hätte er auch sie erst zu erobern, als könnte sie, als dürfte sie nicht früher wieder die Seine werden, ehe er sie mit all den andern von heute nacht [sic!], mit der nackten Frau, mit Pierrette, mit Marianne, mit dem Dirnchen aus der engen Gasse hintergangen. Und sollte er sich nicht auch bemühen, den frechen Studenten ausfindig zu machen, der ihn angerempelt hatte, um ihn auf Säbel, lieber noch auf Pistolen zu fordern? Was lag ihm an eines andern, was an seinem eigenen Leben? (TN, S. 473)

War er nachts den Ereignissen eher passiv ausgeliefert, so übernimmt er am nächsten Tag mit einem ausgearbeiteten Plan eine aktive, handelnde Rolle⁹² – die Rolle des »Lenkers« –, scheitert

⁹¹ Vgl. Katja Malsch 2007, S. 145.

⁹² Vgl. Julia Freytag 2007, S. 72.

aber erneut an der Umsetzung seiner Fantasien. Sein Scheitern setzt ihm so sehr zu, dass er sogar mit dem Gedanken spielt, sein altes Dasein gänzlich hinter sich zu lassen und ein neues Leben zu beginnen:

Aber was nun? Nach Hause? [...] Er fühlte sich ungeschickt, hilflos, alles zerfloß ihm unter den Händen; alles wurde unwirklich, sogar sein Heim, seine Frau, sein Kind, sein Beruf, ja, er selbst [...]. Ganz flüchtig, nicht etwa wie ein Vorsatz, kam ihm der Einfall, zu irgendeinem Bahnhof zu fahren, abzureisen, gleichgültig wohin, zu verschwinden für alle Leute, die ihn gekannt, irgendwo in der Fremde weiter aufzutauchen und ein neues Leben zu beginnen als ein anderer, neuer Mensch. (TN, S. 491)

Hier wird Fridolins Identitätskrise besonders stark fühlbar. Wurden die Ereignisse der Abenteuernacht bisher so dargestellt, als hätten sie keinen Einfluss auf Fridolins wahres Leben (ähnlich einem Traum oder einem Spiel), zeigt sich hier, wie tief Fridolins Selbstzweifel reichen. Fridolin stellt alles infrage: Heim, Frau, Kind und Beruf, also all jene Dinge, über die er sich zu Beginn der Novelle identifiziert hat. War es anfangs nur Albertine, die seine Männlichkeit und sein Identitätsverständnis erschüttert hat, blickt er an diesem Punkt der Handlung auf eine ganze Reihe an Begegnungen zurück, bei denen er in seinem Anspruch an sich selbst scheiterte.

Am Ende kommt es zu einer Auflösung der Krise. Diese gelingt auf zweierlei Wegen: zum einen durch die Untersuchung der toten Patientin, zum anderen durch sein finales Geständnis an Albertine.

Als er die tote Baronin aufsucht, bei der es sich vielleicht oder vielleicht auch nicht um Fridolins Retterin handelt, ist Fridolin nach wie vor gespalten. Dem zuständigen Arzt teilt er mit, es handele sich um keine dienstliche Angelegenheit (TN, S. 498), er möchte die Frau sehen, weil er denkt, er habe sie vor Jahren gekannt; er tritt also explizit *nicht* als Arzt auf. Als Adler fragt: »Suicidum?«, »übersetzt« Fridolin: »Ja, Selbstmord«, als »wünschte er damit der Angelegenheit wieder ihren privaten Charakter zu verleihen.« (ebd.) Bei der Betrachtung der Toten empfindet er eine »Scheu, die ihm, dem Arzt, sonst fremd war« (TN, S. 499).

Er betastet die Tote – ihre Stirn, die Wangen, die Schultern und die Arme –, eine Geste, die als Liebesbekundung oder Begehren gelesen werden kann. Ein solches Betasten findet sich jedoch auch bei Fridolins Besuch bei dem toten Patienten am Anfang wieder: »[Er] berührte mechanisch die Stirn des Toten, dessen Arme, die in weiten offenen Hemdärmeln über der Bettdecke lagen, dann senkte er mit leichtem Bedauern die Schultern« (TN, S. 441). In diesem Fall beinhaltet die Handlung keinerlei Zärtlichkeit, sondern ist eher Ausdruck seiner Hilflosigkeit – ein Arzt, der zu spät gekommen ist, um seinem Patienten noch helfen zu können. Auch diese Deutung wäre möglich, würde das Betasten der toten Baronin nicht damit enden,

dass er sich zu ihr herabbeugt – vielleicht zu einem Kuss. Bevor er die Bewegung aber zu Ende führen kann, wird er von Adler unterbrochen, der ihn mit den Worten »Aber was treibst du denn?« (TN, S. 500) zurück in die Gegenwart, und gleichsam auch in Fridolins professionelle, angestammte Rolle holt.

Dass Fridolin anschließend wieder in die Rolle des Arztes schlüpft, lässt sich daran festmachen, wie er sich fachmännisch »seine Hände sorgfältig mit Lysol und Seife« (TN, S. 501) reinigt, eine Vorsichtsmaßnahme, die einen unromantischen Bruch mit den zärtlichen Berührungen von zuvor bewirkt, und anschließend mit Adler eine Gewebprobe der Toten betrachtet. Die beiden Ärzte fachsimpeln anschließend über die Färbemethode, und Fridolin »erkundigte sich nach verschiedenen Einzelheiten der neuen Technik« (TN, S. 501). Er scheint seine Emotionalität abgewaschen und in sein rationales Ich zurückgefunden zu haben.

Der zweite Schritt der Rückkehr in sein altes Leben wird gemacht, als er Albertine begegnet. Diese hat Fridolins Maske gefunden und sie symbolisch auf seinem Kissen abgelegt, als »hätte sie nun sein, des Gatten, ihr nun rätselhaft gewordenes Antlitz zu bedeuten« (TN, S. 503). Die Maske fällt auch im übertragenen Sinne, als Fridolin in Tränen ausbricht und Albertine verkündet: »Ich will dir alles erzählen.« (TN, S. 503).

Das Geständnis ist, laut Butler, ein körperlicher, performativer Akt, eine Sprechhandlung, der große Bedeutung innewohnt.⁹³ Obwohl Butler sich in ihren Ausführungen überwiegend auf Geständnissen im Bereich der Psychoanalyse bezieht, lässt sich ihre Theorie auch gut auf Geständnisse außerhalb des therapeutischen Kontextes umlegen. »[T]he act«, so Butler, »becomes, indeed, a new act or a new life for the old act. Now not only has one done the deed, but one has spoken of it as well, [...] a speaking that [...] constitutes the first act as public, as known, as having truly happened.«⁹⁴ Wichtig in diesem Kontext ist, dass die ausgesprochene Tat in dem Moment, in dem sie ausgesprochen wird, als vergangen gekennzeichnet wird – das Geständnis bildet den Abschluss eines Geisteszustandes und den Endpunkt eines Begehrens: »This is why perhaps confessions almost always come after the fact, and why they are postponed until the time in which the speaker is ready for the sacrifice of the object that speaking the words sometimes implies.«⁹⁵

Bei Fridolin ist genau dies der Fall: Durch sein Geständnis gibt er das Doppelleben auf, an dem er sich nach dem einleitenden Gespräch mit Albertine erfolglos versucht hat, und er schließt mit dem ab, was geschehen ist. Der Kreis schließt sich somit, und die Geschichte endet,

⁹³ Vgl. Judith Butler 2004, S. 165.

⁹⁴ Ebd., S. 165.

⁹⁵ Ebd., S. 166.

wie sie begonnen hat: Mit dem Geständnis einer der Ehepartner. Mit einem »hellen Kinderlachen« beginnt nach Fridolins Erzählung »der neue Tag« (TN, S. 504), ein Ende, das gleichsam das Ende von Fridolins Krise suggeriert.

3.2. »Ein Mann sein, ein Offizier sein, ein braver Kerl sein«⁹⁶: Duellzwang und Ehrennotwehr in *Leutnant Gustl*

3.2.1. Militär: Schutzwall, Symptom und Patient von Männlichkeitskrisen

Anders als die *Traumnovelle*, die in einem bürgerlichen Umfeld angesiedelt ist, handelt es sich bei *Leutnant Gustl* um eine Erzählung, deren Protagonist sich durch seine feste Verankerung im militärischen Umfeld der k. u. k.-Armee auszeichnet, eine Institution, deren Wertvorstellungen und Ideale sich in vielen Punkten von den moralischen Vorstellungen durchschnittlicher Zivilisten unterscheiden. Bereits der Titel der Novelle zeigt zweierlei: Erstens, dass ein Subjekt mit dem Namen Gustl im Zentrum des Textes steht – durch das Stilmittel des inneren Monologs lässt sich die Nähe des Lesers zur Gedankenwelt des Protagonisten tatsächlich auch kaum steigern –; und zweitens, dass dieses Subjekt als Teil eines militärischen Systems inszeniert ist. Im selben Maße wird auch die folgende Analyse sich auf zweierlei konzentrieren, nämlich auf das Subjekt Gustl als Individuum sowie auf den militärischen Kontext, sowohl in kulturhistorischer als auch textinterner Hinsicht. Wie auch bereits in der vorangegangenen Analyse wird der Anfang durch eine kulturgeschichtliche Kontextualisierung gemacht.

Zur Zeit der Jahrhundertwende, in der zahlreiche Zeitgenossen ihr Idealbild von Männlichkeit durch Nervosität, Neurasthenie, Homosexualität, Degeneration und Dekadenz bedroht sahen, diente das Militär als »Bollwerk« gegen die wahrgenommene Krise.⁹⁷ Das Militär bot sich aus vielerlei Gründen als eine Art »Impfung« gegen eine drohende Unmännlichkeit an, zum einen aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine ausschließlich aus Männern zusammensetzende Institution handelte. Die Pflege der Militärkultur fand an exklusiven Orten statt, zu denen Frauen keinen Zugang hatten. Da junge Männer dem Militär in einem Alter beitreten, in dem sie noch leicht formbar sind, wird ihnen schon früh vermittelt, dass sie als Angehörige des männlichen Geschlechts an einer, »wenn nicht *der* mächtigsten Institution unter sich bleiben und dort soziale Codes erlernen, zu denen Frauen keinen Zugang haben«⁹⁸ [Hervorhebung im Original].

Zum anderen eignete sich das Militär als Schutzinstitution von Männlichkeit, weil der Ehrenkodex der Armee viele der zur damaligen Zeit mit Männlichkeit assoziierten

⁹⁶ Vgl. LG S. 349: »Jetzt heißt's nur mehr, im letzten Moment sich anständig benehmen, ein Mann sein, ein Offizier sein, so daß der Oberst sagt: Er ist ein braver Kerl gewesen.«

⁹⁷ Vgl. Gregor Schuhen 2014, S. 12.

⁹⁸ Janshen, Doris: »Militärische Männerkultur in der Spannung von Konversion und Reversion. Zur Konstitution der Geschlechterverhältnisse.« In: Döge, Peter und Meuser, Michael (Hrsg.): *Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 73-84. Hier: S. 79.

Eigenschaften propagierte und zum Teil sogar mit angedrohten Sanktionsstrafen zur Pflicht erhob. Mehr noch: Das Militär verkörperte nicht nur die Darstellung *eines* Männlichkeitsbildes, sondern eines gesellschaftlich hoch angesehenen Bildes von Maskulinität, da es seine Wertvorstellungen aus dem Adel entlehnte.

Das Heranziehen von militärischer Regulierung im Kontext der Gender Studies hat eine lange Tradition, wie auch Butler feststellt. Institutionelle Normen eignen sich besonders gut, um Prozesse von Geschlechternormierung darzustellen. Dabei wird unter anderem untersucht, wie genau Gender reguliert wird, wie diese Regulierungen umgesetzt werden und wie sie Einfluss auf das Leben des betreffenden Subjektes nehmen, das von diesen Regulierungen betroffen ist.⁹⁹ Dabei ist zu berücksichtigen, dass diese regulierenden Mächte nicht nur ein bereits existierendes Subjekt beeinflussen, sondern dieses Subjekt auch aktiv formen.¹⁰⁰ Auf die militärische Institution trifft dies in besonderem Maße zu, da sie stark in das Verhalten der ihm unterstellten Subjekte und sogar in ihre Gedanken- und Gefühlswelt einzugreifen versuchte, wie im Zuge dieses Kapitels ausführlich dargelegt werden wird.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der von Butler in diesem Kontext hervorgehoben wird, ist, dass ein Subjekt auch immer von regulierenden Prozessen als ein solches erschaffen wird – »that is, to be brought into being as a subject precisely through being regulated.«¹⁰¹ Dies trifft nicht nur auf den Aspekt des Geschlechts zu. In beiden für diese Arbeit ausgewählten Werken Schnitzlers, in denen die Protagonisten Angehörige des Militärs sind, lässt sich darstellen, dass sie über kein Ich-Verständnis außerhalb ihres militärischen Rangs verfügen; der mögliche Verlust dieses Ranges führt sowohl bei Gustl als auch bei Willi Kasda zu einer tiefgreifenden Identitätskrise, da ihre Subjektivierung als Offizier plötzlich ins Leere läuft. Für beide steht die Option außer Frage, dem Militär den Rücken zu kehren und sich ein ziviles Leben aufzubauen – sie ziehen sogar die Möglichkeit des Suizids vor. Das zeigt, welche tragende Rolle der Institution in beiden Fällen für die Subjektivierung der Protagonisten zukommt. Wie diese Prozesse genau aussehen und welche Konsequenzen die jeweiligen Charaktere daraus ziehen, wird ebenfalls Thema der folgenden beiden Kapitel sein.

Im Militär wurden traditionelle Männlichkeitsbilder erlernt, belohnt und gepflegt. Aber auch außerhalb des militärischen Kontexts erleichterte das Erlernte »die Partizipation an der patriarchalen Dividende, die in den zivilen Sektoren der Gesellschaft ausgeschüttet wird«¹⁰²,

⁹⁹ Vgl. Judith Butler 2004, S. 40.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁰¹ Judith Butler 2004, S. 41.

¹⁰² Doris Janshen 2001, S. 76.

wie es bei Janshen heißt. Obwohl das Militär als solches also ein exklusiver Raum war, hatten die Werte, die innerhalb der Kaserne vermittelt wurden, auch außerhalb Gültigkeit. So sieht man auch Gustl nie in einer Kaserne, sondern ausschließlich in einer zivilen Umgebung agieren.

Im Wien der Jahrhundertwende waren Offiziere durchaus ein vertrauter Anblick im Stadtbild.¹⁰³ Als Vertreter des Staates und der Monarchie genossen sie einen privilegierten Status, der nicht von allen Zeitgenossen als positiv wahrgenommen wurde. Als »extrakonstitutionellen und übergesetzlich«¹⁰⁴ bezeichnet Frevert den Status von Offizieren und bezieht sich dabei auf die Problematik, dass Angehörige des Militärs durch Handlungen wie Duelle und Ehrennotwehr Gesetzesbrüche begehen konnten – ja, sogar explizit dazu aufgefordert wurden –, die für gewöhnliche Bürgerinnen und Bürger schwere Kriminaldelikte dargestellt hätten.¹⁰⁵ Die Einstellung bürgerlicher Zeitgenossen zu dieser Problematik war zwiespältig: In bürgerlichen Kreisen wurde der Widerspruch zwischen dem militärischen Ehrenkodex und den Gesetzen und Prinzipien einer bürgerlichen Gesellschaft durchaus wahrgenommen und auch an einigen Stellen kritisiert. Auf der anderen Seite erkannte man jedoch selbst im Bürgertum die Berechtigung von Zweikämpfen als Form der Ehrenverteidigung an und sprach ihnen selbst außerhalb von konservativen Kreisen eine »unersetzbare Notwendigkeit«¹⁰⁶ zu. Besonders das Thema Duell und Ehrenrettung war zur Zeit der Jahrhundertwende vielerorts von einer eigenartigen Doppelmoral gekennzeichnet. Einem satisfaktionsfähigen Mann das Recht auf ein ehrenrettendes Duell abzusprechen, konnte mit Entmachtung und Entmännlichung gleichgesetzt werden. Selbst die 1902 gegründete Anti-Duell-Liga wagte es nicht, ihren Mitgliedern das Recht auf Duelle gänzlich zu versagen, da sie andernfalls mit dem Verlust von Mitgliedern hätte rechnen müssen.¹⁰⁷

Schnitzlers eigene Ansichten zum Status der Offiziere waren offen kritisch, was ihm heftigen Gegenwind bescherte. Zur Entstehungszeit seiner Novelle *Leutnant Gustl* war Schnitzler selbst Reserveoffizier und konnte dadurch auf Erfahrungen aus erster Hand zurückgreifen. Nicht nur sein literarisches Werk, auch seine Korrespondenzen und seine Autobiografie zeigen Schnitzlers Widerwillen gegenüber der militärischen Institution. In einem Brief, den Schnitzler 1896 an seinen Freund Paul Goldmann schreibt, wird seine Frustration über den

¹⁰³ Vgl. Thompson, Bruce: *Schnitzler's Vienna. Image of a Society*. London: Routledge 1990, S. 132.

¹⁰⁴ Frevert, Ute: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1991, S. 119.

¹⁰⁵ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 90.

¹⁰⁶ Ebd., S. 120.

¹⁰⁷ Vgl. Frevert, Ute: *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1995, S. 177f.

gesellschaftlichen Zwang des Duellierens deutlich; dort bezeichnet er Zweikämpfe als »blödsinnig« und »lächerlich«:

Es ist ebenso edel als blödsinnig, daß Du Dich geschlagen hast – wärest Du aber erschossen worden, so hätte die Ungeheuerlichkeit des Blödsinns alles andere verschlungen. [...] Ich wünsche dringend, daß du dich durch keinen Tropf mehr beleidigt fühlen mögest. Und wenn Du genötigt bist, einen zu insultieren, so wirst Du im Recht sein und kannst auf die lächerliche Fälschung verzichten, welche durch einen Kugelwechsel in klare Tatsachen hineingetragen wird. Du hast ja schließlich auch bewiesen – nachdem das nun einmal notwendig zu sein scheint – daß Du »Mut« hast; also auch von dieser Seite kann man nicht mehr an Dich heran.¹⁰⁸

Mit *Leutnant Gustl* schrieb Schnitzler eine Abrechnung mit dem Militärwesen und rüttelte damit an traditionellen Werten. Dass das Selbstbild der Offiziere auch in der realen Welt oft auf ebensolchen tönernen Füßen stand wie das von Schnitzlers namensgebendem Charakter, zeigt die zeitgenössische Reaktion auf Schnitzlers Veröffentlichung – eine harsche und aggressive Verurteilung sowie Negierung jeglichen Vorwurfs, die Gustls eigenen Selbstschutzmechanismen auf erstaunliche Weise ähneln. Als die Novelle im Jahr 1900 in der Weihnachtsbeilage der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht wurde, kam es zu einem Sturm der Entrüstung aus konservativer Richtung. Bereits drei Tage nach dem Erscheinen wurde Schnitzlers Text in der überwiegend in Militärkreisen rezipierten Zeitschrift *Die Reichswehr* aufs Schärfste verurteilt und attackiert. Als »Gemisch aus Unflath, niedrigster Gesinnung und Verdorbenheit des Herzens, von Feigheit und Gewissenlosigkeit« in einer österreichischen Leutnantuniform wurde Gustl betitelt, gefolgt von der Behauptung, solche Offiziere gäbe es in der Armee nicht, weil man sie nicht dulde.¹⁰⁹

Schnitzler selbst lud man vor das Ehrengericht, wo er aber trotz mehrfacher Aufforderung nicht vorstellig wurde. Seine Weigerung, sich dem Ehrengericht zu stellen, gipfelte in der Aberkennung seines militärischen Rangs. Für diese Entscheidung nannten die Verantwortlichen zwei Gründe: zum einen habe Schnitzler »die Ehre und das Ansehen der österr. ung. Armee geschädigt«, zum anderen warf man ihm vor, sich nicht gegen die Angriffe des *Reichswehr*-Artikels zur Wehr gesetzt zu haben. Der letzte Vorwurf bedeutet im Klartext: Man erwartete von Schnitzler, dass er den Herausgeber der Zeitung für dessen Beleidigungen zum Duell forderte. Die Ironie, die in dieser Erwartungshaltung des Ehrengerichts liegt, ist

¹⁰⁸ Schnitzler, Arthur: *Briefe 1875–1912*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981, S. 308.

¹⁰⁹ Vorjans, Gerrit: *Von der Torheit, wählerisch zu sterben. Suizid in der deutschsprachigen Literatur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 125f.

offenkundig, sind es doch eben jener Duellzwang und der überspitzt formulierte Ehrenkodex der Armee, die Schnitzler in seiner Novelle anprangert.¹¹⁰

Wie lässt sich diese Reaktion auf Schnitzlers Veröffentlichung erklären? Natürlich war es ein Affront, eine so althergebrachte Institution auf diese Weise bloßzustellen, selbst wenn man es nur in Form eines fiktionalen Werkes tat. Allerdings könnte auch die Rolle, die das Militär einer Gesellschaft einnahm, in der das Männlichkeitsbild als kränklich und marod wahrgenommen wurde, die aggressive Verurteilung der Novelle vorangetrieben haben. Die Armee fungierte als sicherer Hafen für jene Individuen, die sich in ihrer Männlichkeit bedroht fühlten; durch den Ehrenkodex und die Ehrengerichte standen klare Regeln und Richtlinien zur Verfügung, die es, sofern man sich daran hielt, unmöglich machte, Gefahr zu laufen, in die gefürchtete ›Unmännlichkeit‹ abzurutschen. So zumindest die Theorie. Schnitzlers *Leutnant Gustl* allerdings präsentiert ein Individuum, das durch seinen Offiziersstand zwar theoretisch an den Ehrenkodex gebunden ist, diesen aber an zahlreichen Stellen bricht. Viele seiner Gedanken entlarven ihn als einen Charakter, der vielfach an den Ansprüchen scheitert, die Gesellschaft und Obrigkeit an ihm stellen. Sein Verhalten läuft der Idealvorstellung eines Offiziers und Mannes von Ehre zur Zeit der Jahrhundertwende auf vielfache Weise zuwider.

Schnitzler traf also einen wunden Punkt, vermutlich noch mehr, weil Gustl eben nicht, wie von der *Reichswehr* behauptet, reine Fiktion war. Hofer nennt die Mitglieder des Offizierswesens als besonders anfällig für Nervenschwäche und Neurasthenie: »In der strengen Hierarchie fühlten sich viele Offiziere eingeengt, da sie ihren individuellen Bedürfnissen nicht nachgehen konnten. Der straffe militärische Dienst gestattete keine befreiende Entladung der Affekte, sodass sich die Reizbarkeit der Offiziere mit der Dauer ihrer Dienstzeit steigerte.«¹¹¹ Als Arzt kannte Schnitzler den Neurasthenie-Diskurs und die einschlägige Literatur zu diesem Thema,¹¹² und damit wohl auch die Verbreitung nervlicher Probleme innerhalb des Militärs.

Schnitzler zeigte mit *Leutnant Gustl* auf, dass selbst das Militär mit seinen strengen Richtlinien und angedrohten Sanktionen beim Bewahren eines hegemonialen Männlichkeitsideals scheitern konnte. Durch seine Weigerung, sich vor dem Ehrengericht zu verantworten und den Redakteur der *Reichswehr* zum Duell zu fordern, erteilte Schnitzler dem Männlichkeitsbild der k. u. k.-Armee nicht nur fiktiv, sondern auch in der Realität eine klare Absage. Schnitzler zeigte damit, dass das Militär, das eigentlich als Impfung gegen die empfundene Verunmännlichung dienen sollte, selbst Patient ebendieser ›Degeneration‹ war.

¹¹⁰ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 126.

¹¹¹ Hans-Georg Hofer 2004, S. 174.

¹¹² Vgl. ebd., S. 103.

3.2.2. Duell und Ehrennotwehr als performative Akte männlicher Selbstinszenierung

Ein zentrales Konzept, das in *Leutnant Gustl* verhandelt wird, ist das der Ehre – genauer gesagt das Konzept von Ehrenverteidigung in Form von Ehrennotwehr und Duell. Wie zentral die Selbstdefinition als ›ehrenwertes‹ Individuum für Gustl ist, zeigt sich sehr deutlich in seinen Gedanken, wenn er nach seinem Scheitern in der Konfrontation mit dem Bäckermeister befindet: »[I]ch bin ja überhaupt nicht mehr auf der Welt ... es ist ja aus mit mir Ehre verloren, alles verloren!« (LG, S. 349)

Das Ehrenverständnis eines Offiziers der Jahrhundertwende ist selbstverständlich in keiner Weise mit dem Ehrenverständnis eines modernen Lesers, oder auch nur eines damaligen Angehörigen des bürgerlichen Standes, vergleichbar. So befand etwa Prinz Wilhelm, der spätere deutsche König und Kaiser, im Jahr 1848, dass Ehre und Ehrenhaftigkeit für den Offizierstand »die erste und höchste Bedingung seines Berufs« seien. Eine Ehrenkränkung käme daher einem Angriff auf dessen Existenz gleich und müsse als »besonders schweres Verbrechen« gelten.¹¹³ Gustl selbst empfindet den Verlust seiner Ehre als Verlust seiner Existenzberechtigung per se. Auf einen Schlag läuft seine Subjektivierung als Offizier, die bislang sein einziges Selbstbild darstellte, ins Leere; er ist nicht nur ehrlos, nein, er ist »überhaupt nicht mehr auf der Welt« (LG, S. 349).

Es überrascht daher nicht, dass ein Offizier bestrebt war, den Verlust seiner Ehre mit allen Mitteln zu verhindern. Dass der Betreffende dabei mitunter sein eigenes und das Wohlergehen seiner Mitmenschen aufs Spiel setzte, wurde nicht nur geduldet, sondern explizit eingefordert: Die Verteidigung der Ehre mit der Waffe galt als »Pflege höchster Mannestugend«¹¹⁴.

Obwohl Gustl im Verlauf der Novelle niemals aktiv an einem Duell teilnimmt, bildet eine Forderung zum Zweikampf dennoch die Rahmenhandlung, und Gustl sinniert an verschiedenen Punkten explizit über das Wesen des Duells ebenso wie über die Herausforderung, die er selbst vor Beginn der Handlung ausgesprochen hat.

Im Duelldiskurs spielte die Betonung der Männlichkeit der Duellanten eine bedeutende Rolle: Wenn die Identität und Motive von Duellanten beschrieben werden sollten, wurde sehr schnell auf ihre Selbstdefinition als Mann zurückgegriffen, und Begriffe wie »Männlichkeit«, »Mannesbewußtsein«, »Mannesstolz«, »Manneswert«, »Manneswürde« oder sogar »Mannesheiligkeit« sollten keinen Zweifel an der Geschlechterzugehörigkeit der Duellanten lassen.¹¹⁵ Die Gründe, warum Duelle als männliches Ausdrucksmittel par excellence, als

¹¹³ Ute Frevert 1991, S. 93.

¹¹⁴ Ebd., S. 113.

¹¹⁵ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 214.

»unverwechselbare[s] Insignium von Männlichkeit«¹¹⁶ wahrgenommen wurden, waren vielfältig. Zum einen lag es natürlich daran, dass Duelle fast ausschließlich von Männern bestritten wurden. Die Duellkultur entstand in eingeschlechtlichen Kreisen, »an den Gymnasien und Universitäten, in der Armee und den Kadettenanstalten«¹¹⁷, also an Orten, zu denen Frauen keinen oder nur eingeschränkten Zugang hatten.

Zwar kamen Frauenduelle vor,¹¹⁸ diese waren jedoch eine seltene Ausnahme, und sowohl die satisfaktionsfähige Männerwelt als auch die Presse legten großen Wert darauf, den feministischen Vorstößen in diese Männerdomäne keine Bühne zu bieten. Wie Janshen es ausdrückt: »Frauen haben auch mal eine Waffe in der Hand, sie verfügen auch mal über hohe gesellschaftliche Machtpositionen, sie sind auch mal in Händel mit körperlicher Gewalttätigkeit involviert, aber daraus leiten sich keine strukturellen Ansprüche für eine weibliche Elite ab.«¹¹⁹ Die wenigen Einzelfälle duellierender Frauen konnten das System einer männlich besetzten Domäne nicht ankratzen, wurden von zeitgenössischen Beobachtern sogar als Witz abgetan.

Kam es zur Verletzung der Ehre einer Frau, war es im Regelfall die Aufgabe des Mannes (des Ehemanns oder, wenn sie nicht verheiratet war, des Vaters), den Beleidiger zu stellen.¹²⁰ Eine Inszenierung eines solchen Vorfalls findet sich in einer anderen Monolognovelle Schnitzlers, *Fräulein Else*. Hier denkt die titelgebende Figur an einem Punkt der Handlung darüber nach, einen Mann darum zu bitten, den Beleidiger Dorsey zum Zweikampf zu fordern, um ihre Ehre zu verteidigen. Dass sie sich am Ende dagegen entscheidet und stattdessen den Suizid vorzieht, zeigt bereits, dass dieses System der Ehrenverteidigung große Lücken aufwies. Auch nach erfolgtem Kampf blieb die Ehre der betreffenden Frau beschmutzt; sie war sogar bisweilen durch eine Duellforderung benachteiligt, da die Verletzung ihrer Ehre dadurch zum öffentlichen Thema wurde.¹²¹

Salopp könnte man also sagen: Die Duellkultur war eine Institution von Männern für Männer, die anderen Beteiligten wenig Nutzen brachte oder ihnen im schlimmsten Fall schadete. Trotzdem hielt sie sich eisern. Wie auch die Militärinstitution selbst diente auch das Duell als eine Art Bollwerk gegen die wahrgenommene Verweichlichung und »Feminisierung« des männlichen Geschlechts. Im Duell kamen verschiedene Charaktereigenschaften zum Tragen, die im *Fin de Siécle* überwiegend männlich besetzt waren: Man wollte

¹¹⁶ Ute Frevert 1991, S. 215.

¹¹⁷ Hacker, Hanna: »Staatsaffären oder der Körper der Duellantin. Elemente einer Geschichte der Provokation.« In: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 8/1 (1997), S. 89f.

¹¹⁸ Zu umfassenden Ausführungen über Duellkultur bei Frauen siehe Hanna Hacker 1997, S. 87-108.

¹¹⁹ Doris Janshen 2001, S. 80.

¹²⁰ Vgl. Ute Frevert 1995, S. 217.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 217.

Todesverachtung und Mut, Gefühlskälte und Beherrschtheit unter Beweis stellen. »Ein Mann«, heißt es bei Frevert, »müsse stark, mutig und tapfer sein, um als solcher geehrt werden zu können. Zeige er sich als Feigling, verspiele er seine Männlichkeit und verliere die Achtung seiner Mitmenschen.«¹²² Es handelte sich um eine Gegenbewegung in einer Zeit, in der viele empfanden, dass Worte mehr Gewicht hätten als Taten, eine Entwicklung, die dem Idealbild von Maskulinität als Geschlecht der Tat zuwiderlief. Im Duell dagegen hatten Worte, abgesehen von der Beleidigung, die der Forderung zur Satisfaktion vorausging, keine Relevanz:

Geschrieben und geredet, argumentiert und diskutiert wurde im Duell gerade nicht. Weder machte der Beleidigte seinem Gegner Vorwürfe oder suchte ihn durch Anführung von Beweisen um Gegenteil seiner Aussagen zu überzeugen, noch ließ sich der Beleidiger zu Erklärungen darüber herab, *warum* er beleidigt hatte. Entscheidend war vielmehr, *daß* er es getan hatte und dafür die volle Verantwortung übernahm.¹²³

In der militärischen Institution wurde blinder Gehorsam vorausgesetzt. Gefragt waren »Identifikation, Einordnung, Gehorsam (auch wider Willen), anstelle von Interessenartikulation, Konfliktaustragung und kooperativer Entscheidung.«¹²⁴ Nur auf diese Weise konnte sichergestellt werden, dass Soldaten in Extremsituationen wie dem Kriegsfall einsatzbereit blieben. Das Duell ist eine Verkörperung eben dieses Drills, eine Übung für den Ernstfall, die auch in Friedenszeiten gewährleistete, dass Offiziere sich weder aus Angst vor Verstümmelung noch Tod einem Kampf verweigerten. Langes Diskutieren war bei Angehörigen des Militärs unerwünscht, stattdessen sollten Taten sprechen.

Die Attraktivität einer solchen Konfliktlösungsstrategie für einen Charakter wie Gustl, der sich nicht unbedingt durch Eloquenz auszeichnet, liegt auf der Hand. In der Duellkultur entschied nicht das rhetorische Geschick eines Beteiligten über dessen Erfolg in einer Auseinandersetzung. Es reichte die Bereitschaft zum Kampf, um zu zeigen, dass man sich zu Unrecht behandelt fühlte und um seinen eigenen Wert unter Beweis zu stellen. Die starke Reglementierung von Duellen gab Männern wie Gustl, die sich ihrer selbst unsicher waren und sich aufgrund unpassender Verhaltensweisen nicht den Spott anderer aussetzen wollten, klare Richtlinien, an denen sie sich entlanghangeln konnten. Wenn ihnen das noch nicht ausreichte, um ihre Handlungen zu rechtfertigen, konnten sie sich ihre Bestätigung immer noch von Ranghöheren und Vorgesetzten holen, die über jeden Zweifel erhaben waren. Auch Gustl beruhigt sein Gewissen mit Berufung auf die Zustimmung von Ranghöheren: »Ganz recht hab' ich g'habt. [D]er Oberst sagt auch, es war absolut korrekt.« (LG, S. 340)

¹²² Ute Frevert 1995, S. 214.

¹²³ Ute Frevert 1991, S. 189f.

¹²⁴ Doris Janshen 2001, S. 81.

Bei der Duellsituation, die Gustl hier anspricht, handelt es sich um eine Herausforderung zum Duell gegenüber einem Juristen. Die Bemerkung des Doktors, die Gustl als duellwürdig beleidigend empfindet, wirkt denkbar harmlos: »Herr Leutnant, Sie werden mir doch zugeben, dass nicht alle Ihre Kameraden zum Militär gegangen sind, ausschließlich um das Vaterland zu verteidigen!« (LG, S. 341). Hierauf gleich mit Zweikampf zu reagieren, erscheint aus heutiger Sicht sehr überzogen, vor allem, da die Aussage des Doktors durchaus den Tatsachen entspricht. Zum Zeitpunkt der Handlung befand Österreich sich bereits seit annähernd fünfunddreißig Jahren im Frieden, und eine ganze Generation von Offizieren und Soldaten war ein- und wieder ausgemustert worden, ohne das Vaterland jemals verteidigt zu haben.¹²⁵ Auch Gustls weiterer Gedankengang zeigt, dass es ihm weniger um die Verteidigung der Ehre seines Offiziersstandes als um einen persönlichen Groll geht: »[S]chon die Art, wie er ›Herr Leutnant‹ gesagt hat, war unverschämt!« (LG, S. 340) Selbst Ungesagtes stößt Gustl sauer auf: »Der Doktor hat das absolut in dem Ton gesagt, als wenn er direkt mich gemeint hätt‘. Er hätt‘ nur noch sagen müssen, daß sie mich aus dem Gymnasium hinausg’schmissen haben und daß ich deswegen in die Kadettenschul‘ gesteckt worden bin ...« (LG, S. 341)

Gustls Duellforderung entspringt vielmehr dem Wunsch nach Rechtfertigung seiner eigenen Biografie als dem Bedürfnis, das Offizierswesen und seine Kameraden zu verteidigen. Hier gilt das alte Sprichwort, dass getroffene Hunde bellen. Die weitere Handlung stellt wiederholt unter Beweis, dass Gustls Verbundenheit mit den Wertvorstellungen der k. u. k.-Armee nur so weit reicht, wie sie ihm selbst dienlich und bequem ist. Gustls tiefgreifende Unsicherheit und sein Gefühl der Unzulänglichkeit bewegen ihn dazu, auf kleine oder rein imaginierte Vorwürfe mit großer Heftigkeit zu reagieren. Es ist durchaus vorstellbar, dass Gustl im Moment des Gesprächs mit dem Doktor die Argumente ausgehen und er aus diesem Grund den einfacheren Weg des Zweikampfs wählt. Dass der Jurist recht mit seiner Bemerkung hat, ist unerheblich, denn in der Duellkultur zählt nur, ob sich jemand durch eine Bemerkung beleidigt fühlt.

Mut beweist Gustl mit seiner Herausforderung kaum, denn als der Beleidigte obliegt ihm die Wahl der Waffen; er wählt den Säbel, mit dem er als Offizier weit besser umzugehen versteht als sein ziviler Kontrahent, wodurch er klar im Vorteil ist.¹²⁶ Als ehrenhaftere, da gefährlichere Wahl galt das Duell mit Pistolen, da ein Pistolenduell häufiger tödlich endete als ein Duell mit dem Säbel.¹²⁷ Gustl geht also mit seiner Herausforderung das geringstmögliche Risiko ein, was dem Sinn eines Duells, das die Todesverachtung des Kämpfenden unter Beweis stellen sollte,

¹²⁵ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 135f.

¹²⁶ Vgl. Bruce Thompson 1990, S. 138.

¹²⁷ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 203.

zuwiderläuft. Auch Gustl selbst schätzt das Risiko, das er mit dem Duell eingeht, als gering ein: »[W]enn mir der Bisanz [sein erster Duellgegner, Anmerkung MV] nichts getan hat, der Doktor wird mir schon gewiß nichts tun!« (LG, S. 340) Die Relativierung, die auf diesen Gedanken folgt (»Obzwar, gerade diese ungeschulten Fechter sind manchmal die gefährlichsten« (LG, S. 340), kann unterschiedlich interpretiert werden. Entweder Gustl sieht sich selbst gezwungen, sich einzureden, dass sein Duell trotz seiner offenkundigen Vorteile als waffenerprobter Offizier gefährlich ist, da es ja sonst seinen Zweck, seinen Mut zu demonstrieren, nicht erfüllen würde, oder Gustl zeigt hier, dass ihn selbst ein so vergleichsweise harmloser Zweikampf mit Angst erfüllt – ein absolutes Duell-Tabu und ein weiterer Beleg dafür, dass Gustl große Schwierigkeiten hat, sich den Vorgaben des Ehrenkodexes zu unterwerfen. Letztere Deutung ist durchaus wahrscheinlich, vor allem, da Gustl direkt im Anschluss hinzufügt: »Das Wichtigste ist: kaltes Blut« (LG, S. 340), und sich dadurch noch einmal selbst zur Ruhe gemahnt.

Gustls Bemerkung über »manche, die den Burschen hätten durchschlüpfen lassen« (LG, S. 340) zeigt außerdem, dass ein Duell in dieser Situation keineswegs unvermeidlich gewesen wäre. Überaus aufschlussreich ist Gustls Bemerkung, dass »Objektivsein«, ein Wort, in dem in Gustls Verständnis eine gewisse Abfälligkeit mitschwingt, dazu führt, dass man sich blamiert (ebd.). Objektivität wird also zugunsten der Vermeidung von Blamage verworfen; es ist Gustl wichtiger, sich keine Blöße zu geben, als seine Handlungen auf ihre Sinnhaftigkeit hin abzutasten. Dass er allerdings überhaupt über sein Tun nachdenkt, zeigt, dass er nicht gänzlich ohne Zweifel ist.

Folgt man Frevert, dann waren Gustls Gründe für die Duellforderung im historischen Kontext dennoch ausreichend: »Dem Aktionsfeld persönlicher Beleidigungen waren [...] keine Grenzen gesetzt: Ein abschätziges Wort, ein ironischer Blick, die Unterlassung eines Grußes [...] – all dies konnte als Angriff auf die individuelle Ehre gedeutet werden.«¹²⁸ Gustl allerdings verletzt den Ehrenkodex auf andere Weise. Ein Duell diene nämlich explizit *nicht* als Instrument persönlicher Rache. Rachsucht sollte beim Duell keine Rolle spielen – es ging auch nicht um die Bestrafung des Beleidigers, sondern nur darum, die eigene Ehre wiederherzustellen.¹²⁹ Das trifft bei Gustl eindeutig nicht zu, dessen Gedanken auf das herannahende Duell voller Rachsucht und dem Wunsch sind, den Beleidiger möglichst stark zu verletzen: »Ah, wart‘ nur, mein Lieber – bis zur Kampfunfähigkeit ... jawohl, du sollst so kampfunfähig werden ...« (LG, S. 341) Allgemein sollte der Duellant seinem Duell mit so

¹²⁸ Ute Frevert 1991, S. 101.

¹²⁹ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 190.

wenigen Emotionen wie möglich entgegensehen und sich seinem Kontrahenten gegenüber zu jeder Zeit »distanziert und höflich«¹³⁰ verhalten, eine Aufgabe, an der Gustl offensichtlich scheitert.

Sowohl bei Gustl als auch im kulturhistorischen Kontext geht es beim Duell um eine performative Selbstinszenierung, die einem streng festgelegten Ablauf folgt. Jemand, der ein Duell bestreitet, erfüllt eine genau vorgegebene Rolle. Frevert geht sogar so weit, die Beteiligten als »Marionetten«¹³¹ zu bezeichnen und ihnen damit jeglichen Handlungsspielraum abzusprechen. Bei einem Duell handelte es sich um ein Schauspiel, das Kostüme (vorgeschriebene Kleidung war ein schwarzer Gesellschaftsanzug), Zuschauer und geskriptete Handlungen erforderte. Die anwesenden Zeugen, die demselben Stand angehörten wie die Duellgegner, sollten nicht nur dazu dienen, sicherzustellen, dass das Duell regelkonform durchgeführt wurde, sondern sorgten auch für die Verbreitung der Demonstration von Tapferkeit und Männlichkeit in den eigenen gesellschaftlichen Kreisen.¹³² Das machte das Duell zum idealen Instrument performativer Darstellung von Männlichkeit.

Ein weiteres Mittel der Ehrenverteidigung neben dem Duell war die Ehrennotwehr, ein Konzept, das einem Offizier im Grunde dazu ermutigte, auf unbewaffnete und kampfunerprobte Zivilisten einzuschlagen. Obwohl ein solcher Angriff auf einen Mitmenschen von den zivilen Gesetzen nicht unterstützt wurde, war dies durchaus gängige militärische Praxis,¹³³ wenn man sich als Offizier einem satisfaktionsunfähigen Beleidiger gegenüber sah. Mit der Ehrennotwehr sollte ein Offizier auch in Friedenszeiten demonstrieren, dass er bereit war, auf jeden Angriff, sei er verbal oder körperlich, in kriegerischer Art zu reagieren. Dadurch sollte verhindert werden, dass Offiziere »im Ernstfall des Krieges [die Kampfkraft der Streitkraft] durch zögerliches oder feiges Verhalten [...] schwächten.«¹³⁴

Ein Präzedenzfall, der die Zweischneidigkeit der Praxis der Ehrennotwehr aufzeigt, ist der Fall Brüsewitz 1896 in Karlsruhe: Leutnant von Brüsewitz erstach einen Techniker namens Siepman mit dem Degen, nachdem er sich von diesem beleidigt gefühlt hatte. Siepman galt aufgrund seiner Stellung nicht als satisfaktionsfähig, weswegen der Offizier auf das Mittel der Ehrennotwehr zurückgreifen musste, um seine beschmutzte Ehre wiederherzustellen. Der

¹³⁰ Ute Frevert 1991, S. 195.

¹³¹ Ebd., S. 212.

¹³² Vgl. Ute Frevert 1991, S. 212-214.

¹³³ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 137f.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 139.

Vorfall wurde damals breit diskutiert, sowohl in der Presse als auch im Parlament, und zeugte von der Gespaltenheit der öffentlichen Meinung zur Sonderstellung der Offiziersehre.¹³⁵

In Schnitzlers Monolognovelle sieht Gustl sich nach einem Konzertbesuch mit einer ähnlichen Situation konfrontiert wie Leutnant von Brüsewitz: Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Bäckermeister, dessen Stand ihn zu einem satisfaktionsunfähigen Kontrahenten macht. Gustl reagiert gereizt, weil der Bäcker ihm den Weg zur Garderobe versperrt. Um seine Überlegenheit zur Schau zu stellen, verlangt er, dass der Bäcker den Weg freigibt; dieser allerdings lässt sich nicht von Gustls Uniform einschüchtern. Er weigert sich, ihm Platz zu machen, leistet offene Widerworte und nennt ihn »dummer Bub« (LG, S. 343). Gustl ist durchaus bewusst, dass er Beleidigungen dieser Art mit der Praktik der Ehrennotwehr beantworten muss: »Ah, da heißt's rabiat sein ...« (LG, S. 343), ist jedoch nicht in der Lage, die nötige Tat auszuführen. Der Bäckermeister hält seinen Säbel fest und hindert Gustl daran, ihn zu ziehen. Da das sofortige »[Z]usammenhauen« (LG, S. 344) des Kontrahenten scheitert, verliert Gustl seine Ehre und seine Satisfaktionsfähigkeit.

Die Konfrontation mit dem Bäckermeister ist zentral für den Handlungsverlauf der Novelle und verschafft dem Leser einen tiefen Einblick in Gustls Wesen. Darin lässt sich ein fast automatisches Abspulen einer Handlungskette erkennen, der Gustl sich ausgeliefert sieht; seine Reaktion auf das Verhalten des Bäckermeisters ist dabei nicht unreflektiert, wie seine Gedankengänge zeigen, sondern folgen einem inneren Schema, das Gustl ausführen zu müssen glaubt: »Dem muß ich doch antworten ...« (LG, S. 343) und »Das darf ich mir nicht gefallen lassen!« (LG, S. 343) Die genaue Wortwahl dieser Gedanken – »muß« und »darf nicht« – zeigt deutlich, dass Gustl in dieser Situation gar keine andere Wahl sieht, als mit Aggression zu reagieren.

Während Gustl bei seiner Diskussion mit dem Doktor einen klaren Vorteil hat, unterliegt er in der Konfrontation mit dem Bäcker: Nachdem Gustl den Bäcker im Foyer des Theaters auf zu grobe Weise, wie er sich selbst durchaus bewusst ist (vgl. LG, S. 343), verbal attackiert, packt dieser Gustls Säbel, sowohl Symbol für seinen Offiziersstand als auch im weitesten Sinne seiner Männlichkeit, und droht, diesen zu zerbrechen. Trotz Gustls Entschlossenheit, den Bäcker in seine Schranken zu weisen, ist er physisch nicht in der Lage, die Hand des Bäckers vom Griff seines Säbels zu lösen: »ich bring' seine Hand vom Griff nicht weg ...« (LG, S. 343)

Gustls primäre Angst in dieser Auseinandersetzung ist die Angst vor Blamage und einem möglichen Skandal. Er ist sich dessen bewusst, dass das Bild des selbstbewussten Offiziers in diesem Moment innen wie außen bröckelt; seine einzige Hoffnung ist, dass die Blamage

¹³⁵ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 97.

unbemerkt bleibt: »Um Gottes willen, es hat's doch keiner gehört?« (LG, S. 343) Dass sich auch der Bäckermeister der Rolle von Performanz und Selbstdarstellung für das Offiziersschicksal bewusst ist, zeigt sich, als er Gustl erklärt, dass er sich ihm gegenüber nach außen hin freundlich benimmt, um ihm seine Karriere nicht zu verderben (vgl. LG, S. 344).

Während die Beleidigung des Juristen für Außenstehende nicht einmal unbedingt als solche erkennbar ist, handelt es sich beim Verhalten des Bäckers um eine grobe Ehrenverletzung des höchsten Grads: »Tätlichkeiten«, also Handlungen, bei denen eine körperliche Demütigung des Offiziers stattfindet, rangierten auf derselben Stufe wie Angriffe der Familienehre eines Offiziers – also das Verführen seiner Frau oder Tochter.¹³⁶ Indem der Bäcker den Säbel Gustls festhält, demütigt er ihn im höchstvorstellbaren Maße. Dies wird durch verbale Beleidigungen noch gesteigert. Indem er Gustl einen »dummen Bub« nennt, spricht er ihm das Recht ab, von ihm als Mann und ebenbürtiger Gegner wahrgenommen zu werden.

Noch schlimmer ist die Androhung, den Säbel Gustls in Stücke zu brechen – eine Drohung, in der sich Parallelen zur Dreyfus-Affäre erkennen lassen. Bei diesem Vorfall wurde einem französischen Offizier, Alfred Dreyfus, die Offiziersehre aberkannt, nachdem man ihm der Spionage für schuldig befunden hatte. Zur Strafe zerbrach man öffentlich seinen Säbel und ließ ihn mit zerrissener Uniform die Reihen seiner Kameraden abschreiten. Dieser Präzedenzfall fand wenige Jahre vor der Veröffentlichung von Schnitzlers Novelle statt und wurde europaweit diskutiert.¹³⁷ Aus einem Brief Schnitzlers an Paul Goldmann aus dem Jahre 1896 geht hervor, dass die Dreyfus-Affäre auch Schnitzler bekannt war¹³⁸, es ist also durchaus wahrscheinlich, dass es sich um einen Verweis handelt.

Die Behandlung des Bäckermeisters ist nicht nur Beleidigung und Schmähung, sie ist für Gustl Existenzbedrohung; Allerdisen spricht von einer »existenzielle[n] Bedrohung als Mann«¹³⁹; Anderson gar von einem Akt der Kastration¹⁴⁰.

Umso wichtiger wäre es für Gustl an dieser Stelle, aktiv gegen die Beleidigung vorzugehen. Doch er verteidigt sich weder verbal noch physisch, sondern gehorcht der Aufforderung des Bäckermeisters, »jetzt ganz stad« zu sein (LG, S. 343). Um einen Skandal zu verhindern, tut er das Schlimmste, was ein Offizier in seiner Lage tun kann, nämlich nichts. Dadurch lässt er sich die Beleidigung nicht nur gefallen, er bestätigt den Vorwurf fehlender Männlichkeit auch noch,

¹³⁶ Ute Frevert 1991, S. 101.

¹³⁷ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 136f.

¹³⁸ »[A]uf *Dein* Tun und Schreiben hin allein müßte das Verfahren gegen Dreyfus neu aufgenommen werden.« [Hervorhebung im Original] *Briefe 1875-1912*, S. 308.

¹³⁹ Rolf Allerdisen 1985, S. 24.

¹⁴⁰ Vgl. Susan C. Anderson 2003, S. 312.

wie auch Anderson bemerkt: »Gustl's paralysis before the baker demonstrates an absence of the masculinity that he so desperately pretends to inhabit.«¹⁴¹

Es ist dieses Ausharren, diese Starre, in die Gustl verfällt, die in Hinblick auf den Ehrenkodex Gustls wahre Verfehlung darstellt. Das bedeutet, dass Gustl seine Ehre nicht durch die Beleidigungen des Bäckers verliert, nicht einmal durch die Verletzung seiner physischen Integrität, sondern weil er untätig bleibt. Das ist aus zwei Gründen für das Verständnis der Novelle wichtig: Zum einen, weil sein Versagen auch dann bestehen bleibt, wenn es keine Zeugen dafür gibt, zum anderen, weil die Ehrennotwehr zeitlich begrenzt ist,¹⁴² eine nachträgliche Korrektur seines Verhaltens ist also nicht möglich, was auch für den nachträglichen Tod des Beleidigers gilt. Weder das Töten des Bäckers, sofern es nicht im akuten Moment der Beleidigung stattfindet, noch sein Tod unter anderen Umständen kann Gustls Ehre wiederherstellen. Dass Gustl sich dessen bewusst ist, zeigt er, als er seinen Fehler wieder ausbügeln will, nachdem der Bäcker seinen Säbel losgelassen und sich aufgesetzt freundlich verabschiedet hat: »Warum geh' ich denn nicht hin und hau' ihm den Schädel auseinander? ... Nein, es geht ja nicht, es geht ja nicht ... gleich hätt' ich's tun müssen ...« (LG, S. 344).

Der Ehrenkodex lässt Gustl nur zwei mögliche Auswege: »quittieren mit Schimpf und Schand'« (LG, S. 345) oder »eine Kugel vor den Kopf« (LG, S. 346). Recht schnell kommt Gustl zu dem Schluss, dass Suizid die einzige Alternative für ihn ist, wenn er sein Selbstbild vom »braven Offizier« nicht zerstören will: »Wär' so das Gescheiteste! ... Das Gescheiteste? Das Gescheiteste? – Gibt ja überhaupt nichts anderes ...« (LG, S. 346)

Der Diskurs des Ehrenselbstmords wird an späterer Stelle noch ausführlich in dieser Arbeit diskutiert. Wichtig ist an diesem Punkt vor allem, aus welchen Gründen Gustl den Suizid in Erwägung zieht – und schließlich davon absieht, seine Pläne in die Tat umzusetzen. Der Selbstmord wird von Schnitzler hier nämlich explizit nicht als Akt der Scham dargestellt, was besonders deutlich wird, wenn Gustl gegen Ende sagt: »Wenn's so weitergeht, werd' ich mir selber auf die Letzt' so ekelhaft, dass ich mich vor lauter Schand' umbring'!« (LG, S. 361) Diese Bemerkung zeigt, dass Gustls ursprünglicher Entschluss, sich umzubringen, eben *nicht* aus Schamgefühl zustande kommt. Offensichtlich empfindet er persönlich seine Verfehlung in der Konfrontation mit dem Bäcker nicht als beschämend, und dass er deswegen sterben muss, findet er gar »dumm«: »[E]s ist ja zu dumm, zu dumm! – Deswegen soll ein Kerl wie ich, so ein junger, fescher Mann ... Ja, nachher möchten's gewiß alle sagen: das hätt' er doch nicht tun müssen, wegen so einer Dummheit; ist doch schad'!« (LG, S. 347) Der Entschluss zum Suizid

¹⁴¹ Susan C. Anderson 2003, S. 312.

¹⁴² Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 139.

ist keine emotionale Entscheidung, und Gustl trifft ihn auch nicht aus Überzeugung. Es ist eine kausale Handlungskette: »Ich weiß, daß ich satisfaktionsunfähig bin, und darum muß ich mich totschießen« (LG, S. 346, Hervorhebung im Original).

Wie auch beim Duell findet Gustl sich als Offizier nach dem Verlust seiner Ehre in einem strikten Regelkorsett wieder, das ihm die Entscheidung abnimmt. Gustl reflektiert aber dennoch über die bevorstehende Tat, obwohl dafür keine Notwendigkeit bestünde, würde er wie ein »braver Offizier« nur dem Ehrenkodex folgen. Aus der Sicht eines modernen Lesers erscheint es durchaus verständlich und menschlich, dass Gustl mit sich hadert und sein Leben nicht so leichtfertig aufgeben will; aus militärischer Sicht aber zeigt er dadurch lediglich erneut, dass er nicht in der Lage ist, die Eigenschaften von Todesverachtung und Mut unter Beweis zu stellen, die ihn als Offizier auszeichnen sollten. Je emotionaler er wird, desto menschlicher erscheint Gustl dem Leser; gleichzeitig entfernt er sich immer weiter vom Ideal des aufrechten, emotionskalten Offiziers, den er darstellen will und muss. Während er mit seiner Pflicht hadert, findet sich in Gustls Gedanken zunehmend explizite Kritik am herrschenden System, die seine Frustration verrät: »der [Bäckermeister] wird draufkommen, was es heißt: Offizier! – So ein Kerl kann sich auf offener Straße prügeln lassen, und es hat keine Folgen, und unsereiner wird unter vier Augen insultiert und ist ein toter Mann« (LG, S. 358). Dass es Gustl jederzeit freisteht, seinen Offiziersstand zugunsten eines solchen Lebens wie das des Bäckers aufzugeben, indem er den Dienst quittiert, ist ihm zwar bewusst, doch scheint ihm nicht als denkbare Alternative. Er kennt nichts anderes und traut sich auch nichts anderes zu: »Du bist ja viel zu dumm, um was anderes anzufangen« (LG, S. 355). Zumindest zu Beginn erscheint ihm Selbstmord da als die einfachere Alternative – erst, als der von ihm gewählte Zeitpunkt des Suizids näher rückt und ihm klar wird, was ihm tatsächlich bevorsteht, beginnt er ernsthaft mit sich zu hadern.

Es wird deutlich, dass er seine Emotionen nur deswegen nicht an die Oberfläche dringen lässt, weil man das nicht »tun darf«: »Am liebsten läg‘ ich da auf dem Steinboden und tät‘ heulen ... Ah nein, das darf man nicht tun!« (LG, S. 361) Gustl fühlt sich durch den Ehrenkodex und die Forderungen seiner Vorgesetzten unter Druck gesetzt – einem Druck, dem er nicht standhalten kann. Denn der Kodex verlangt nicht nur von ihm, in den Tod zu gehen, sondern auch, dass er es aufrecht und ohne Angst oder Reue tut. So scheint der Ausspruch einer seiner Vorgesetzten eine akkurate Zusammenfassung des unerfüllbaren Anspruchs, den das Militär an seine Mitglieder stellt: »ob man zu einem Rendezvous geht oder in den sichern Tod, am Gang und am G‘sicht laßt sich das der richtige Offizier nicht anerkennen!« (LG, S. 358) Auch hier stellt Schnitzler die historische Situation sehr akkurat dar. Es genüge nicht, die

vorgeschriebenen Rituale wie Duelle oder, in diesem Fall, Selbstmord auszuführen, man sollte es mit »Gelassenheit und Kaltblütigkeit«¹⁴³ tun. Ein Duellant etwa, der in Ohnmacht fiel, wurde trotz seiner Einwilligung ins Duell für satisfaktionsunfähig erklärt.¹⁴⁴

Während äußerliche Anzeichen von Emotionen, wie etwa eine Ohnmacht oder, wie Gustl von einem Kameraden berichtet, Erbrechen (vgl. LG, S. 358), reglementiert und sanktioniert werden konnten, musste der Anspruch des Militärs, das Gefühlsleben und Denken seiner Angehörigen zu kontrollieren, scheitern. Zwar zeigt Gustl, dass er die Regeln und Phrasen seiner Vorgesetzten gut verinnerlicht hat, indem er sich immer wieder darauf bezieht, das verhindert jedoch nicht, dass er emotional wird, als er dem Ende entgegensieht.

Hinzu kommt noch ein weiteres Dilemma: Das Offizierswesen, zumindest so, wie Gustl es versteht, lebt von der Sichtbarkeit. Wenn Gustl sich allerdings nach dem Vorfall mit dem Bäckermeister umbrächte, würde niemand wissen, warum er es getan hat: »Alle werden meinen, es ist, weil ich Schulden gehabt hab' ...« (LG, S. 353). Sein geplanter Suizid ist nicht nur eine automatisierte Reaktion auf den Ehrverlust, sondern ebenso wie ein Duell ein ritualisierter Akt der Performanz, der eine bestimmte Bedeutung transportiert. Die Aussagekraft dieser Tat wird von Gustl so hoch geschätzt, dass er aus seiner Sicht einen Abschiedsbrief ersetzt: »Briefe schreiben? Wozu denn? [...] Ja, zum Teufel hinein, das ist doch deutlich genug, wenn man sich totschießt!« (LG, S. 355) Wenn jedoch der Grund für Gustls Freitod nicht erkennbar ist, so ist auch das Maß an Ehrenhaftigkeit der Tat nach außen hin nicht sichtbar. Dadurch wäre sein Tod »umsonst« (LG, S. 366). Das ist die Diskrepanz, die die Novelle aufzeigt: Der Ehrenkodex will nicht nur das Verhalten, sondern auch das Gefühlsleben der ihm unterliegenden Männer regulieren. Das ist aber unmöglich, wie Gustls Beispiel zeigt, denn was nach außen hin sichtbar ist, kann lügen. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass das einer der Gründe ist, warum die Novelle vom zeitgenössischen Publikum so scharf kritisiert wurde: Sie zeigt, dass auch ein nach außen hin aufrechter Offizier, der oberflächlich alle Ansprüche erfüllt, die an ihn gestellt werden, innerlich feige, emotional und unehrenhaft sein kann.

Diese Bedrohung der Unsichtbarkeit erreicht ihren Höhepunkt durch den Tod des Bäckermeisters. Da der einzige Zeuge, der von Gustls Ehrverlust weiß, nicht mehr davon erzählen kann, ist der Vorfall aus Gustls Sicht wie nie geschehen; er führt sein Leben als Offizier weiter, ohne dass seine Kameraden oder Vorgesetzten jemals von dem Zwischenfall erfahren. Nach dem Tod des Bäckers fügt Gustl sich wieder in den Kodex, indem er gleich zum Duell mit dem Doktor eilt. Er kehrt in die Maschinerie des Offizierswesens zurück, nach außen

¹⁴³ Ute Frevert 1991, S. 195.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 195.

hin unverändert. Das macht Gustl zu einer Bedrohung des Offizierswesens und damit auch zu einer Bedrohung des damaligen Verständnisses von Männlichkeit selbst – denn wenn nicht einmal ein Offizier von Falschheit, Unaufrichtigkeit und Feigheit gefeit ist, macht dies den Status des Offizierswesens als Bollwerk gegen die wahrgenommene Verweichlichung des männlichen Geschlechts nichtig. Mit seiner Novelle stellt Schnitzler etwas unter Beweis, das keiner der damaligen konservativen Zeitgenossen gerne hören wollte: dass es nicht einmal in einem Umfeld wie dem militärischen, in dem Regeln und Gerichte männliches Verhalten vorschreiben, eine Garantie für das maskuline Ideal gibt, und dass ›Unehrenhaftigkeit‹ eine unsichtbare Bedrohung ist, die man einem Individuum nicht ansieht.

3.2.3. »Daß sie alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n«¹⁴⁵: Performanz und der objektivierende Blick

Dass Performanz im militärischen Umfeld eine inhärente Rolle spielt, wurde bereits im vorangegangenen Abschnitt thematisiert. In einer Welt, in der so vieles von der korrekten Performance abhängt, befindet sich der Betrachter und Beurteiler ebendieser Performance naturgemäß in einer besonderen Machtposition. Es überrascht daher nicht, dass Blicke in *Leutnant Gustl* wie auch schon in der *Traumnovelle* oft eine tiefere Botschaft transportieren und Verweise auf Machtgefälle liefern. Bereits die Eingangsszene im Theater zeigt die beiden Positionen, die für Gustl zentral sind: die des Betrachters und die des Betrachteten.¹⁴⁶

Gustls Aufmerksamkeit wechselt permanent zwischen dem Verhalten der übrigen Theaterbesucher und ihrer möglichen Interpretation seines eigenen Verhaltens, wobei es für ihn von großer Wichtigkeit ist, ob er sich gesellschaftlich angemessen benimmt, sei es mit dem Blick auf die Uhr (LG, S. 337), dem Applaudieren (LG, S. 337) oder dem Ausleihen eines Opernguckers seines Sitznachbarn, um ein Mädchen in der Loge besser sehen zu können (LG, S. 338). Die Aufführung selbst ist für Gustl nur von minderem Interesse, viel wichtiger ist, dass er unter Beweis stellen kann, dass er gebildet und in einer gesellschaftlich angesehenen Position ist, was seine bloße Anwesenheit bei diesem kulturellen Event, aber auch sein gesellschaftlich angemessenes Verhalten zeigen sollen.

In Wahrheit ist Gustls Stellung in der Gesellschaft alles andere als besonders: Als Leutnant in einem Infanterieregiment hat er den niedrigsten Offiziersrang und ist damit Teil einer Gruppe, die den Großteil der Armee ausmachte.¹⁴⁷ Dessen scheint Gustl sich auch durchaus

¹⁴⁵ LG, S. 338.

¹⁴⁶ Vgl. Imke Meyer 2010, S. 153.

¹⁴⁷ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 127f.

bewusst zu sein, weshalb er auf reale oder eingebildete Angriffe auf seinen Status überaus sensibel reagiert.

Gleichzeitig versucht er andere Anwesende kleiner zu machen, indem er sie fortwährend verurteilt. Sein Blick auf die anderen Besucher ist stets wertend; jeder, der ihm ausgeliefert ist, wird objektiviert. So wird etwa die Aufrichtigkeit der gezeigten Begeisterung über das Stück seines Sitznachbarn von Gustl infrage gestellt: »Der neben mir klatscht wie verrückt. Ob's ihm wirklich so gut gefällt?« (LG, S. 337). Dadurch, dass er die Menschen in seinem Umfeld mit Blicken dominiert und objektiviert, gewinnt er eine Macht über sie, die er andernfalls nicht hätte.

Gleichzeitig muss aber auch Gustl seinerseits sich den Blicken anderer ausliefern, was im Theater besonders auffällig wird, weil die »more educated and wealthy members of the audience with their opera glasses«¹⁴⁸ ihn sehen können, während er seinerseits ihre von den Opernguckern verstärkten Blicke nicht wahrnehmen kann. Gustl selbst verfügt über ein solches optisches Hilfsmittel nicht, was, wie Anderson das etwa tut, als zusätzliches Zeichen von Gustls niedrigerem sozialen Status gewertet werden kann.¹⁴⁹

Wenn Gustl selbst Objekt eines Blickes wird, ist seine Reaktion maßgeblich vom Geschlecht des Betrachtenden abhängig. Der Blick einer Frau wird meist mit Wohlwollen aufgenommen und – oft fälschlich – als Einladung zu amourösen Aktivitäten verstanden. Der Blick eines Mannes dagegen wird von Gustl als offener Affront und Bedrohung empfunden, wie etwa im Opernhaus: »Was guckt mich denn der Kerl dort immer an? Mir scheint, der merkt, daß ich mich langweil' und nicht herg'hör ... Ich möcht' Ihnen raten, ein etwas weniger freches Gesicht zu machen, sonst stell' ich Sie mir nachher im Foyer! – Schaut schon weg! ... Daß sie alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n ...« (LG, S. 338)

Bereits in dieser ersten Szene im Opernhaus wird deutlich, welche Pluralität an Bedeutungen und Funktionen ein einfacher Blick in der Novelle beinhaltet: Er ist Beleidigung, Messinstrument für gesellschaftliche Zugehörigkeit, Drohung und Waffe zugleich. Dass der Blick eines Mannes als Herausforderung und Beleidigung, der Blick einer Frau dagegen als Kompliment und potenzielle Einladung für intime Stunden interpretiert wird, verrät bereits viel über Gustls Männer- sowie Frauenbild. Während Frauen ausnahmslos als potenzielle Beute wahrgenommen werden, bei einer Ablehnung seiner Avancen vielleicht noch als spottendes Flittchen, fasst Gustl alle Männer pauschal als Bedrohung auf, denen er mit heftiger und grundloser Aggression gegenübertritt.

¹⁴⁸ Susan C. Anderson 2003, S. 311.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 311.

Dass Gustl sich immer wieder versichert, was andere Anwesende tun, und dabei seinen Blick ziellos schweifen lässt, verrät einiges über Gustls Selbstbild: »This wandering gaze«, so Anderson, »expresses his incoherent sense of identity.«¹⁵⁰ Nicht nur fühlt er sich von anderen be- und verurteilt, er ist darauf angewiesen, sein eigenes Selbst in den Reaktionen und Handlungen anderer widergespiegelt zu sehen, um sich seiner selbst zu versichern. Damit fügt Gustl sich beispielhaft in den Typus jener Charaktere Schnitzlers, den Allerdissen als den »impressionistischen Menschen« bezeichnet. Allerdissen zufolge zeichnet sich das impressionistische Ich dadurch aus, dass es »aus sich selbst heraus keine Legitimation, ja nicht einmal einen zweifelsfreien Beweis seiner individuellen Existenz schöpfen kann«, weshalb es »auf eine reaktive Außenwelt angewiesen [ist], trotz aller Negation ihrer Notwendigkeit.«¹⁵¹ Der impressionistische Charakter ist sich seiner Existenz nur dann gewiss, wenn seine Handlungen bei anderen Reaktionen hervorrufen. Diese Definition trifft auf eine Vielzahl von Schnitzlers Charakteren und auf die meisten der in dieser Arbeit behandelten Protagonisten zu und kann bei Gustl besonders gut beobachtet werden. Zum einen drückt sich darin eine tiefe Unsicherheit des Charakters aus, zum anderen wird dieses Selbstwahrnehmungsbild zutiefst problematisch, wenn die zur Identifikation notwendigen Reaktionen der Außenwelt dem Charakter nicht gefallen. Was daraus folgt, ist ein starker Druck von außen, ein ständiges Bemühen um ›korrektes‹ Verhalten.

Dieses Spannungsverhältnis, in dem Gustl sich befindet, wird auch bei Meyer thematisiert: Auf der einen Seite fordert Gustl die Blicke anderer durch das Tragen seiner Uniform heraus und ist darauf angewiesen, um sich seiner selbst zu versichern. Meyer weist dabei auf den militärischen Ehrbegriff hin, der mit einer »intakten Fassade«¹⁵² operiert. Gleichzeitig läuft Gustl jedoch dadurch Gefahr, zum Objekt degradiert zu werden. In gewisser Weise gibt Gustl durch Uniform und Säbel jedem zufälligen Betrachter zu verstehen, welchem schwer bis unmöglich erreichbaren Männlichkeitsideal er folgen muss. Seine so nach außen hin zur Schau getragene Identität als Offizier wird dadurch »prinzipiell immer auch in ihrer Stabilität bedroht durch die Blicke, die sie auf sich zieht und auf sich ziehen soll«¹⁵³, so Meyer. Gustls Selbstbild ist also ein zutiefst fragiles, das bereits durch winzige Fehler erschüttert werden kann. Ist jeder performative Akt bis zu einem gewissen Grad von politischen und gesellschaftlichen Zwängen geprägt, so ist der Druck, der auf Gustl lastet, besonders schwerwiegend.

¹⁵⁰ Susan C. Anderson 2003, S. 310.

¹⁵¹ Rolf Allerdissen 1985, S. 8.

¹⁵² Imke Meyer 2010, S. 153.

¹⁵³ Ebd., S. 153.

Anderson weist ebenfalls auf diesen Drang nach Rückmeldung und Spiegelung hin und findet darin eine stimmige Erklärung für Gustls aggressives Verhalten, in der sie Funktion und Bedeutung von Blicken, bzw. des *male gaze* im Speziellen, aufgreift. Ihr zufolge sind Kontrolle, Selbstwert und der objektivierende Blick bei Gustl eng miteinander verzahnt: »This interior-monologue novella«, so Anderson, »reveals continual slippage between positions of control and viewing.«¹⁵⁴ Sie argumentiert, dass *Leutnant Gustl* eine Schwächung des *male* oder, wie es bei ihr heißt, *masculine gaze* innerhalb eines sozial stark reglementierten Kontexts markiert. Im selben Maße, in dem Gustls Blick versagt – etwa bei der Umwerbung einer Frau oder der Einschüchterung eines Kontrahenten –, versagen ihm auch seine Worte und sein Selbstwertgefühl. Je mehr er die Kontrolle über seinen Blick verliert, desto unzusammenhängender werden seine Gedanken, und er ist zunehmend weniger in der Lage, mit den Menschen um sich herum in angemessener Weise zu interagieren.¹⁵⁵

Ein gutes Beispiel für einen solchen Fall liefert die Szene, in der Gustl aus dem Theater kommt und förmlich nach einem Konflikt sucht. Mit dem Bäckermeister gerät Gustl schließlich an einen fatal falschen Gegner, der ihn seine unangebrachte Aggression nicht durchgehen und sich auch von seiner Militärzugehörigkeit nicht einschüchtern lässt.

An diesem Punkt scheitert Gustls Rollenspiel eines selbstbewussten Angehörigen der Armee. Das Bild des »superior, self-confident, and occasionally aggressive officer«¹⁵⁶, das er sonst zur Schau stellt, wird in dieser Extremsituation zum ersten Mal als Fassade entlarvt, und seine tiefe Verunsicherung und Überforderung angesichts der Ansprüche, die an ihn gestellt werden – physisch wie psychisch –, werden deutlich. Auch Allerdissen erkennt in Gustls Aggression eine »Uranst Gustls vor der Erschütterung seines Männlichkeitsbewußtseins«,¹⁵⁷ einen Versuch, sein Gefühl von Minderwertigkeit und Deplatziertheit zu verdrängen.¹⁵⁸

Gustls Aggression ist allerdings nicht allein durch individuelle Probleme zu erklären. Wie bereits angedeutet, wird Gustl in seiner aggressiven Haltung zusätzlich von dem Kollektiv, über das er sich identifiziert, massiv bestätigt und belohnt. Am Lob seiner Vorgesetzten hält Gustl sich fast krampfhaft fest und übernimmt blind deren Wertvorstellungen, ohne sie je zu hinterfragen. Selbst bei seinen Gedanken über seinen geplanten Suizid ist vor allem wichtig, dass der Oberst sagen wird: »Er ist ein braver Kerl gewesen.« (LG, S. 349)

¹⁵⁴ Susan C. Anderson 2003, S. 310.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 310.

¹⁵⁶ Bruce Thompson 1990, S. 129.

¹⁵⁷ Rolf Allerdissen 1985, S. 20.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 23.

Gustls eigene Identität verbirgt er hinter den Forderungen seiner Vorgesetzten und hinter verschiedenen hohlen Phrasen, in die er sich flüchtet und die, wie Anderson bemerkt, »any individualizing tendencies« verhindern.¹⁵⁹ Im Großteil der Novelle scheint Gustl keinerlei Individualität zu besitzen, sondern im Militärkollektiv der k.u.k-Armee förmlich zu verschwinden. Nicht einmal seine Familie kennt ihn richtig (vgl. LG, S. 357) – ja, es wirkt sogar, als würde Gustl selbst sich kaum kennen: »Daß mich manchmal selber vor mir graust, das hab‘ ich ihnen ja doch nicht geschrieben – na, mir scheint, ich hab’s auch selber gar nicht recht gewußt –« (LG, S. 357f.). Das Auslassungszeichen am Ende weist auf einen abgebrochenen Gedanken, eine Verdrängung hin. Gegen Ende der Novelle beginnt Gustl sich zunehmend selbst kennenzulernen, und was er sieht, gefällt ihm nicht. Seine Abwehrmechanismen versagen zunehmend.

Auch dass Gustl vor dem Theater so aggressiv auf die Abweisung durch eine Frau reagiert, selbst auf eine Abweisung, die nur in seinem Kopf existiert, ist ein Hinweis auf seine tiefgreifende Unsicherheit. Es macht durchaus Sinn, Gustls überzeichnet dargestellten Chauvinismus und sein ununterbrochenes Werben um Frauen als Überkompensation zu deuten.

Thompson bezeichnet Gustl als »perhaps the most notorious of Schnitzler’s chauvinist figures«¹⁶⁰, und in der Tat hat Gustls Drang, weibliche Eroberungen zu sammeln, etwas geradezu Zwanghaftes. Als er aus dem Theater kommt, wechselt sein Interesse an potenziellen Partnerinnen fast im Sekundentakt: »Elegante Person ... ob das echte Brillanten sind? ... Die da ist nett ... Wie sie mich anschaut! ... O ja, mein Fräulein, ich möchte‘ schon! ... O, die Nase! – Jüdin ... Noch eine ...« (LG, S. 342) Anders als bei Fridolin bleibt es bei Gustl allerdings nicht nur dabei, dass er dem anderen Geschlecht nachsieht; obwohl Voyeurismus auch bei Gustl einen nicht geringen Teil seiner Persönlichkeit ausmacht, geht er einen Schritt weiter. Der Leser erfährt von zahlreichen amourösen Abenteuern mit verschiedenen Frauen, manche davon nicht einmal Gustls Sprache mächtig. Zu Recht bezeichnet Thompson ihn als »collector of females«¹⁶¹.

Einem tieferen Zweck als der Bestätigung seiner eigenen Männlichkeit scheinen Frauen in Gustls Welt auf den ersten Blick nicht zu dienen. Zwar führt Gustl eine Beziehung mit einer Frau namens Steffi, diese tritt allerdings nicht persönlich in Erscheinung und ist offiziell mit einem Banker liiert. Die Affäre mit Gustl ist geheim und geht offenbar auch nicht über Körperliches hinaus. Dass Gustl Steffi nicht sonderlich zugetan ist, wird im Laufe der Novelle

¹⁵⁹ Susan C. Anderson 2003, S. 313.

¹⁶⁰ Bruce Thompson 1990, S. 77.

¹⁶¹ Ebd., S. 78.

immer wieder deutlich, etwa wenn er sagt: »Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich.« (LG, S. 356) Zumindest oberflächlich scheint er kein Interesse daran zu haben, sie nicht länger mit dem Banker teilen zu müssen: »Das wär‘ eine schöne G’schicht, wenn ihr der d’raufkommen möcht‘, da hätt‘ *ich* sie am Hals ...« (LG, S. 342, Hervorhebung im Original) Er redet sich darauf hinaus, dass er sich eine Beziehung als ihr einziger Liebhaber gar nicht leisten könnte: »Wenn ich so denk‘, was dem Fließ sein Verhältnis mit der Winterfeld kostet! Und dabei betrügt sie ihn hinten und vorn.« (LG, S. 342) Da zieht Gustl es vor, der zweite Mann zu sein, der »nur das Vergnügen« (LG, S. 357) hat, und dem Banker »die ganzen Unannehmlichkeiten« (ebd.) überlassen kann – das findet er »bequemer« (LG, S. 357). Allerdissen unterstellt Gustl trotz seiner zahlreichen Versicherungen, die das Gegenteil besagen, Eifersucht und deutet Gustls gegenteiligen Aussagen, nicht ganz zu Unrecht, als Selbstbetrug.¹⁶² Textinterne Hinweise darauf, dass Gustl vielleicht doch ein Interesse an einer längerfristigen und monogamen Beziehung haben könnte, finden sich jedoch erst später in der Novelle, wenn der von Gustl selbst angesetzte Termin seines geplanten Selbstmords näher rückt – ein Meinungsumschwung, den man durchaus als Torschlusspanik interpretieren könnte.

Davor allerdings präsentiert er sich als Chauvinist par excellence. Selbst die Heirat ist für Gustl nichts anderes als die Aussicht darauf, »immer gleich ein hübsches Weiberl zu Haus vorrätig zu haben« (LG, S. 342). Eine tatsächliche emotionale Beziehung mit einem Menschen einzugehen, dazu scheint er überhaupt nicht fähig oder willens zu sein, und offensichtlich besteht für ihn vor seiner Krise auch kein Bedarf an tatsächlichen Beziehungen. Dies gilt nicht nur für das andere Geschlecht, denn auch Männerfreundschaften hat Gustl kaum, was doch verwunderlich erscheint, da man in einer militärischen Institution so etwas wie kameradschaftlichen Zusammenhalt erwarten würde. Als Gustl darüber nachdenkt, wer zu seinem Begräbnis auftauchen würde, ist das Ergebnis, zu dem er kommt, ernüchternd: »Wer ging denn überhaupt mit, wenn er nicht müßt‘! – Vielleicht der Kopetzky, und dann wär‘ Rest! – Ist doch traurig, so gar niemanden zu haben ...« (LG, S. 357) Selbst die Bindung zu seiner Familie scheint keine besonders innige zu sein: »Ja, ich bin halt der Sohn, der Bruder ... aber was ist denn weiter zwischen uns? gern haben sie mich ja – aber was wissen sie denn von mir? – Dass ich meinen Dienst mach‘, daß ich Karten spiel‘ und daß ich mit Menschen herumlauf‘ ... aber sonst?« (LG, S. 357)

Erst, als der Zeitpunkt seines geplanten Suizids bevorsteht, beginnt Gustl seine Lebenseinstellung ebenso wie seine Vorstellung von Beziehungen zunehmend infrage zu stellen, und er denkt an eine Frau zurück, mit der ein gemeinsames Leben eine Option gewesen

¹⁶² Rolf Allerdissen 1985, S. 21.

wäre: »So bescheiden, so anspruchslos, wie die war – die hat mich gern gehabt, da könnt‘ ich drauf schwören. [...] Ich möcht‘ nur wissen, warum ich die aufgegeben hab‘ ... so eine Eselei! Zu fad ist es mir geworden, ja, das war das Ganze ... So jeden Abend mit ein und derselben ausgeh‘n ... Dann hab‘ ich eine Angst g‘habt, daß ich überhaupt nimmer loskomm‘.« (LG, S. 357) Zwar sieht Gustl auch hier wohl finanzielle Vorteile in der Beziehung, denn eine bescheidene Partnerin verlangt nicht nach großen Ausgaben, aber hier stellt sich ihm zum ersten Mal die Frage nach gegenseitiger Sympathie in einer Beziehung. Allerdings ist er auch an diesem Punkt nicht in der Lage, sich eigene Gefühle zu vergegenwärtigen, sondern bezieht sich einzig und allein auf die Gefühlswelt der anderen: *Sie* hat ihn »gern gehabt«, von seinen Empfindungen für sie ist dagegen nicht die Rede – von Langeweile und der Angst, an sie gefesselt zu sein, abgesehen.

Während die von Gustl festgesetzte Stunde für den Suizid naht, wird deutlich, dass sich unter der Oberfläche von Gustls Chauvinismus tiefgreifende Bindungsängste und Scheu vor echter Intimität verbergen. Er versucht sich sogar einzureden, dass es ein Vorteil sei, dass er niemanden hat, der ihm etwas bedeutet; andernfalls würde ihm der Selbstmord sehr viel schwerer fallen: »Ist doch ein Glück, daß ich nicht in sie [die Steffi, Anmerkung MV] verliebt war ... das muß traurig sein, wenn man eine gern hat und so ...« (LG, S. 363). Das hinzugefügte saloppe »und so« zeigt, wie unangenehm es ihm ist, selbst in Gedanken Gefühle zu artikulieren. Man bekommt den Eindruck, als wäre Gustl emotional gesehen eine Art Illiterat, der auf diesem Gebiet völlig hilflos ist. Als er darüber nachdenkt, seiner Schwester zu schreiben, sieht er davon ab, weil er andernfalls seine Fassade der Indifferenz aufgeben und das Bild des aufrecht in den Tod gehenden Offiziers vollends zerstören würde: »Ah, ich schreib‘ ihr lieber gar nicht! ... Nein, da wird mir zum Weinen ... es beißt mich ja jetzt schon in den Augen, wenn ich dran denk‘ ...« (LG, S. 363)

Auch hier handelt Gustl nach einer Prämisse, die ihm von der Obrigkeit vorgegeben wird. Wie bereits erwähnt, wurde im *Fin de Siècle* von Angehörigen des männlichen Geschlechts erwartet, ihre Emotionen zu unterdrücken. Dieser Imperativ der Gefühlskälte galt ganz besonders im militärischen Kontext, eine Art Tabuisierung von Emotionen, die es Männern von ›Ehre‹ verbot, etwas zu empfinden. Die Idealvorstellung des Gefühlslebens eines Offiziers war eine »hochartifizielle und nur unter größter Anstrengung erreichbare persönliche Gelassenheit und Kaltblütigkeit«¹⁶³, die jedoch in der Realität kaum durchführbar war. Bei Gustl machen sich seine angestauten Emotionen in Form von bedeutungslosen sexuellen Abenteuern und aggressivem, pöbelhaftem Verhalten gegenüber Männern sowie einer ständigen Bereitschaft

¹⁶³ Ute Frevert 1991, S. 195.

zum Duell Luft. Tatsächlich wurde das Duell von Duellbefürwortern als Ventil wahrgenommen, um jene Emotionen, die offiziell untersagt waren, »einen sehr persönlichen, aber doch kontrollierten und gleichsam gereinigten Ausdruck zu verschaffen.«¹⁶⁴ So oft, wie Gustl zumindest gedanklich zur Duellforderung springt, scheint er sehr viel unterdrücken zu müssen.

Anderson fügt zum Aspekt wahrgenommener fehlender Männlichkeit noch einen sozialen Aspekt hinzu und spricht von »social inferiority«¹⁶⁵, in die Gustl durch fehlende Selbstbeherrschung rutscht. Sie sagt weiter, dass Gustl nicht in der Lage sei, die sozialen Kräfte wahrzunehmen, die ihn kontrollieren, »such as class structure, the honor code, and gender distinctions – forces that can disrupt his vision and sense of self again at any time«.¹⁶⁶

Gustls Angst, als sozial minderwertig wahrgenommen zu werden, zeigt sich auch in seinem Antisemitismus, der einem ähnlichen Schema folgt wie seine ausgeprägte Misogynie: »Genauso, wie Gustl ständig darum bemüht ist, die Distanz zwischen männlichen und weiblichen Rollen aufrechtzuerhalten, ist ihm auch daran gelegen, sich von Juden abzugrenzen«¹⁶⁷, so Meyers Beobachtung.

Neben dem Erklärungsansatz, dass Gustls übertriebenes chauvinistisches Verhalten auf seine Unsicherheit zurückgeht, existiert in der Forschung noch eine weitere Theorie, die für diese Arbeit von Relevanz ist, die jedoch im Großteil der Sekundärwerke keine Erwähnung findet. Demnach lassen sich Gustls ständig wechselnde Geschlechtspartner und seine Unfähigkeit, Männerfreundschaften einzugehen, als Hinweise deuten, dass er bemüht ist, eine latente Homosexualität zu verbergen. Ein solcher Erklärungsansatz findet sich bei Meyer, die als Beleg für ihre These die folgende Szene in *Leutnant Gustl* anführt, in der Gustl sich an ein Erlebnis im Sommer zurückerinnert:

War doch eine schöne Zeit ... obzwar ... die Gegend war trostlos und im Sommer zum verschmachten ... an einem Nachmittag sind einmal drei vom Sonnenstich getroffen worden ... auch der Korporal von meinem Zug – ein so verwendbarer Mensch ... Nachmittag haben wir uns nackt aufs Bett hingelegt. – Einmal ist plötzlich der Wiesner zu mir hereingekommen; ich muß grad‘ geträumt haben und steh‘ auf und zieh‘ den Säbel, der neben mir liegt ... muß gut ausgeschaut haben ... der Wiesner hat sich halb tot gelacht – der ist jetzt schon Rittmeister ... (LG, S. 355)

Meyer weist auf die beinhalteten phallischen Elemente (den Säbel) in diesem Abschnitt hin sowie auf die Betonung von Homosozialität, die gemeinsam einen Anschein von Homoerotik

¹⁶⁴ Ute Frevert 1991, S. 196.

¹⁶⁵ Susan C. Anderson 2003, S. 313.

¹⁶⁶ Ebd., S. 313.

¹⁶⁷ Imke Meyer 2010, S. 154.

erzeugen. Diese werde von Gustl zugleich evoziert als auch unterdrückt, als er die Erinnerung abbricht und sich stattdessen auf die Karrierelaufbahn Wiesners konzentriert. Nicht klar erkennbar sei, so Meyer, ob die Formulierung »Nachmittag haben wir uns nackt aufs Bett hingelegt« ein einmaliges, durch den Sonnenstich entschuldigtes oder ein wiederkehrendes Ereignis beschreibt, das sich im genannten »Sommer zum verschmachten« mehrmals ereignete.¹⁶⁸

Aus meiner Sicht ist die zweite Interpretation wahrscheinlicher, da der Satz »Einmal ist plötzlich der Wiesener zu mir hereingekommen« anzeigt, dass Gustl von einem längeren Zeitraum mit mehreren »Malen« spricht. Obwohl es auf den ersten Blick so scheint, als wäre das Beisammenliegen durch Wieseners Auftauchen unterbrochen worden, zeigt ein genaues Lesen, dass mindestens von zwei verschiedenen Begebenheiten die Rede sein muss, andernfalls wäre das einleitende »Einmal« überflüssig. Dass die Schilderung des nackten Beisammenliegens in Gustls Gedanken so abrupt unterbrochen wird, obwohl das Hereinplatzen des Kameraden offensichtlich an einem anderen Tag stattgefunden hat, erklärt Meyer schlüssig mit der Setzung von Gedankenstrichen, ein Stilmittel, das bei Schnitzler oft eine Selbstzensur verrät.¹⁶⁹

Ein weiterer Hinweis auf eine verborgene Homosexualität sieht Meyer darin, dass Gustl, obgleich kein Freund von höherer Kultur, mehrfach Vorstellungen von *Lohengrin* besucht, eine Oper, die laut Meyer ebenfalls Bilder enthält, die homoerotisch gelesen werden können:

Wie in der Männerbund-Atmosphäre des Militärs immer auch das Phantom der verbotenen Homosexualität herumgeistert, so stützt sich auch die Heldentumsfassade des »Lohengrin« auf eine Abwertung des Weiblichen ebenso wie auf Bilder, die homoerotisch gelesen werden können [...]. Durch den wiederholten Besuch der »Lohengrin«-Aufführung kann Gustl also seine latente Homosexualität in gesellschaftlich sanktioniertem Rahmen ausleben.¹⁷⁰

Dass hinter dem Verweis auf *Lohengrin* eine verborgene Botschaft Schnitzlers steckt, ist durchaus möglich, widerspricht Gustls Interesse an Kultur doch eigentlich seiner übrigen Charakterdarstellung.

Im Großen und Ganzen halten sich die textinternen Hinweise auf eine mögliche verborgene Homosexualität Gustls in Grenzen; im Großteil der für diese Arbeit gesichteten Sekundärwerke findet diese Theorie keine Erwähnung. Auch war es mir nicht möglich, andere Texte Schnitzlers zu finden, in denen versteckte Homosexualität eines Hauptcharakters thematisiert würde. In den Men's und Masculinity Studies ist die Suche nach latenter Homosexualität ein häufiger

¹⁶⁸ Vgl. Imke Meyer 2010, S. 160.

¹⁶⁹ Ebd., S. 160f.

¹⁷⁰ Imke Meyer 2010, S. 161f.

Analyseschritt; eine solche Theorie ist also in diesem Fall, der nur wenige textinterne Hinweise bietet, mit Vorsicht zu genießen. Gleichzeitig darf nicht vergessen werden, dass die Zensur in Österreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert es für AutorInnen nötig machte, Themen, die als ›unsittlich‹ galten, zu kaschieren und auf indirekte Weise in den Text einzuweben. Sehr viel expliziter als in der eben analysierten Szene hätte Schnitzler eine latente Homosexualität wohl nicht darstellen können, ohne Zensur oder gar ein Veröffentlichungsverbot zu provozieren.

In jedem Fall bietet Meyers Theorie eine interessante und neue Sichtweise auf die Novelle und würde auch der Argumentation dieser Arbeit nicht im Wege stehen. Im Gegenteil würde das Gustls Rolle als Bedrohung des heteronormativen Bildes von Männlichkeit der Jahrhundertwende nur noch unterstreichen.

3.2.4. Sterben ›wie ein Mann‹? Ein Zwischenfazit

In der deutschsprachigen Literaturgeschichte nimmt *Leutnant Gustl* unter allen Werken, die sich mit dem Suizid auseinandersetzen, aus unterschiedlichen Gründen eine Sonderstellung ein. Kaum eine Figur beschäftigt sich so intensiv mit seinem bevorstehenden Suizid wie Gustl: »[I]n der deutschsprachigen Literatur existiert vermutlich kaum ein zweiter Text, in dem eine Figur derart ausführlich über ihren Suizid reflektiert und gleichzeitig so nachdrücklich auf einer bestimmten Art der Selbsttötung insistiert. Im Verlauf der Geschichte formuliert Gustl mindestens 19 Mal die Absicht, sich zu erschießen.«¹⁷¹ Das ist umso erstaunlicher, da Gustls Suizid zwar oft gedanklich beschworen, aber niemals umgesetzt wird. In der Sekundärliteratur wurde diese Weigerung Gustls, sein Leben zu beenden, oft zum Anlass genommen, Gustl als unaufrichtigen und unehrenhaften Charakter zu interpretieren.¹⁷² Die vorliegende Arbeit nimmt allerdings einen anderen Blickwinkel auf das Thema Suizid in *Leutnant Gustl* ein. Im Zentrum soll nicht etwa eine moralische Wertung von Gustls Verhalten stehen, sondern eine möglichst objektive Darstellung der Rolle, die Gustl sich zu spielen vorbereitet und die im männlichen militärischen Krisendiskurs von ihm verlangt wird.

Wie bereits erwähnt, ist Gustls Vorhaben, sich umzubringen, keine Individualentscheidung. Stattdessen beugt er sich dem Druck einer jahrhundertealten¹⁷³ Tradition: dem Pistolensuizid als Zurschaustellung männlichen und militärischen Musterverhaltens nach einem Ehrverlust, oder, wie Gustl es ausdrückt: »[I]m letzten Moment sich anständig benehmen, ein Mann sein, ein Offizier sein, so daß der Oberst sagt: Er ist ein braver Kerl gewesen« (LG, S. 349). Sich die

¹⁷¹ Gerrit Vorjans 2016, S. 126f.

¹⁷² Z.B. Rey, William H.: *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1968.

¹⁷³ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 85.

Entscheidung, wie er nach seinem Ehrverlust verfahren will, aus der Hand nehmen zu lassen, scheint zumindest anfangs auch ganz in Gustls Sinn zu sein, denn dadurch, dass der Kodex eine so klare und eindeutige Lösung für sein Problem bietet, muss er sich nicht mit seinen eigenen Unzulänglichkeiten, Schwächen und Fehlern auseinandersetzen, wodurch Gustl die Fassade des pflichtbewussten, »braven« Leutnants noch etwas länger aufrechterhalten kann. Im Grunde ist sein Entschluss, das »Richtige« zu tun, also ein weiterer Verdrängungsmechanismus, ähnlich wie seine übertriebene Aggressivität und das zwanghafte Sammeln von Geschlechtspartnerinnen.

Das Gewicht seiner Aufgabe wiegt jedoch zu schwer für Gustl, und er ist nicht in der Lage, seinen Schutzmechanismus bis zum Ende aufrechtzuerhalten. Während die Handlung der Novelle fortschreitet, präsentiert Schnitzler Gustl zunehmend als Individuum »emotionally out of tune with what is demanded from him«¹⁷⁴, wie es bei Thompson heißt – als Mann, der mit den an ihn gestellten Aufgaben zutiefst überfordert ist und dadurch zahlreiche ungesunde Mechanismen entwickelt hat, mit diesen Forderungen umzugehen. Es wird deutlich, dass Gustl sich mit dem Ehrenkodex und der Institution, die er repräsentiert, nicht identifiziert, aber aufgrund eines Mangels an Alternativen auch kein Leben als Zivilist führen kann. Gustls Gehabe als aggressiver Leutnant, der für sein Land bis in den Tod gehen würde, wird zunehmend als Maske entlarvt, hinter der sich ein unsicherer Mann verbirgt, der in jungen Jahren mit den hohlen Phrasen des Militärs indoktriniert wurde und über diese hinaus kaum etwas über die Welt oder sich selbst gelernt hat. Treffend bezeichnet Thompson Gustls Rollenspiel als »hollow« und »unnatural«¹⁷⁵.

Die Dissonanz zwischen Gustls Gedanken und Taten sowie den Ansprüchen, die durch den Ehrenkodex und seine Kameraden an ihn gestellt werden, wurde in der Sekundärliteratur häufig zum Anlass genommen, Gustl scharf zu kritisieren. »Der flache, dumme, aufgeblasene und trotz aller Lichtblicke unbelehrbare Gustl«, heißt es etwa bei Rey in schroffem Ton, »der seine Minderwertigkeitsgefühle durch brutale Aggressivität überkompensiert, ist eigentlich kein volles menschliches Wesen.«¹⁷⁶ Hätte er sich umgebracht, wäre er wenigstens konsequent gewesen, so Rey weiter, wobei Leutnant Kasda aus *Spiel im Morgengrauen* als Gegenbeispiel für Reys Ausführungen dient.¹⁷⁷

Dass der Wille, weiterleben zu wollen, jemandem die Menschlichkeit absprechen soll, weiß Rey nicht zur vollen Zufriedenheit zu argumentieren; vielmehr scheint es so, als wäre er in

¹⁷⁴ Bruce Thompson 1990, S. 140.

¹⁷⁵ Ebd., S. 129.

¹⁷⁶ William H. Rey 1968, S. 127.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 127.

ebenjenes Denkschema gerutscht, das Schnitzler mit seiner Novelle eigentlich kritisieren will. Zwar widerspricht Gustls Entscheidung, sich nicht umzubringen, dem Ehrenkodex, allerdings würde gerade eine sklavische Erfüllung des Ehrenkodexes das vollständige Fehlen einer Individualität jenseits des militärischen Kollektivs unter Beweis stellen. Stattdessen müsste es wohl eher heißen: Gustl ist kein vollwertiger Soldat, wie die k. u. k.-Armee ihn sich wünschte. Anhand der scharfen Kritik, mit der vor allem konservative Kreise auf die Veröffentlichung der Monolognovelle reagierten, lässt sich zeigen, dass Gustl von der zeitgenössischen Leserschaft nicht einfach nur als fiktiver Charakter wahrgenommen wurde, sondern offenbar »als die Repräsentation eines außerliterarischen Typus.«¹⁷⁸

Durch den Einblick in Gustls Gedankenwelt gelingt Schnitzler eine Entlarvung eines Kodexes »based on appearances, as well as the homicidal and suicidal collective mentality that produced it.«¹⁷⁹ Was sich aus dieser Novelle für die vorliegende Arbeit ableiten lässt, ist, dass das Männlichkeitsbild der Jahrhundertwende so fragil war, dass eine Ausmerzung all jener Individuen verlangt wurde, die ihm nicht gerecht werden konnten – zumindest in jenem Bereich, in dem jene Ideale von bürgerlicher *Fin de Siècle*-Maskulinität zur Pflicht erhoben wurde, dem Militär. Die Gesellschaft sanktioniert Verstöße gegen Gendernormen immer direkt oder indirekt,¹⁸⁰ im militärischen Kontext jedoch wird zusätzlich zur Bestrafung von außen eine Form der Selbstbestrafung evoziert. Diese Selbstbestrafung – der Suizid – kann gleichzeitig als Selbstregulierung eines in sich abgeschlossenen Systems von institutionalisierter Männlichkeit gelesen werden. Dadurch, dass Männer, die den hohen Ansprüchen militärischer Maskulinität nicht gerecht wurden, entweder von Ehrengerichten aus dem militärischen Stand ausgeschlossen wurden oder sich durch Selbstentleibung dezimierten, sollte sichergestellt werden, dass die Uniform als Insignium von Männlichkeit gelten konnte. Vor diesem Hintergrund ist Gustls Rückkehr in den militärischen Alltag eine scharfe Attacke auf die Unantastbarkeit der militärischen Maskulinität. Sie zeigt, dass die Selbstregulierung nicht lückenlos funktionierte.

Dass selbst Gustl, der nach seiner Erfahrung mit dem Bäckermeister wissen müsste, wie schnell einem die Ehre verlustig gehen kann, nicht bereit wäre, einem ehemaligen Kameraden, der seine Satisfaktionsfähigkeit verloren hat, die Hand zu geben (vgl. LG, S. 348), zeigt, wie stark diese Diskurse in den Köpfen der Menschen wirkten und wie schwer es war, sich dieser

¹⁷⁸ Gerrit Vorjans 2016, S. 141f.

¹⁷⁹ Lorenz, Dagmar C. G.: »The Self as Process in an Era of Transition: Competing Paradigms of Personality and Character in Schnitzler's Works.« In: Lorenz, Dagmar C. G.; *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003, S. 129-148. Hier: S. 133.

¹⁸⁰ Vgl. Judith Butler 1988, S. 528.

Denkweise zu entziehen. Betrachtet man zeitgenössische Bewegungen wie die Anti-Duellliga, die trotz ihrer kritischen Haltung nicht einmal bereit war, ihren eigenen Mitgliedern das Duellieren zu untersagen, kann man Gustl auch nicht vorwerfen, dass es ihm nicht gelingt, aus diesem Gedankenkonstrukt auszubrechen. Wie Lorenz ganz richtig sagt: »Reason alone [...] cannot put an end to these deadly conventions and the ideology they reflect.«¹⁸¹ Aus diesen Gründen ist es nicht das Individuum Gustl, das in der Novelle vorrangig unter Kritik steht. Derselben Meinung scheint auch Thompson, wenn er treffend bemerkt: »It is the code itself that is presented as the greater evil, more evil certainly than its imperfect, but very human representative.«¹⁸²

Am Beispiel Gustls zeigt sich die Existenzbedrohung durch dominante Gendernormen anhand eines Männlichkeitsbildes, auf dessen Nichterfüllung die Todesstrafe oder zumindest lebenslange Ächtung steht. Im Fall Gustls wird die Krise der männlichen Militäridentität glimpflich aufgelöst; Gustl kehrt, ebenso wie Fridolin, in sein altes Leben zurück, ohne Konsequenzen aus dem Erlebten zu ziehen, was durchaus als ein Verweis Schnitzlers auf die Bedeutungslosigkeit der performativen Kategorien von Ehre und Kritik an derselben gelesen werden kann. In *Spiel im Morgengrauen*, dem dritten und letzten Schnitzler-Text, den diese Arbeit behandelt, bietet der Autor eine andere und damals durchaus verbreitete Auflösung der Krise militärischer Maskulinität an: den Freitod.

¹⁸¹ Dagmar C. G. Lorenz 2003, S. 133.

¹⁸² Bruce Thompson 1991, S. 139.

3.3. Suizidale Männer und machtvolle Frauen in *Spiel im Morgengrauen*

3.3.1. Zeitgeschichtliche und sozialgesellschaftliche Einordnung

Erschienen 1926/27, gehört *Spiel im Morgengrauen* ebenso wie die *Traumnovelle* zu Schnitzlers Spätwerken, und ebenso wie bei der *Traumnovelle* liegt der Erzählung eine lange Entstehungszeit zugrunde. Erste Fassungen entstanden bereits 1916.¹⁸³ Es gibt jedoch mehrere Hinweise darauf, dass die Handlung des Textes noch früher angesetzt ist: Pferdedroschken sind das prominente Transportmittel und der Gulden wurde noch nicht von der Krone abgelöst, was auf einen Zeitraum vor 1892 hinweist.¹⁸⁴ Allerdissen nennt die »zeitliche, räumliche und gesellschaftliche Atmosphäre« in *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen* »identisch«¹⁸⁵, obwohl zwischen den Erscheinungsdaten mehr als zwanzig Jahre liegen.

Durch diese Einordnung ergeben sich zwei Konsequenzen für die folgende Analyse: Wie schon in der *Traumnovelle*, repräsentiert Schnitzler auch in *Spiel im Morgengrauen* Diskurse, die sowohl für die Jahrhundertwende als auch für die Zwanzigerjahre von Relevanz waren. Diese Diskurse der Jahrhundertwende werden aber nicht aus einer zeitgenössischen Perspektive betrachtet, wie es etwa bei *Leutnant Gustl* der Fall ist, sondern retropektiv, in einer Zeit, in der »Alt-Österreich nicht mehr existierte und das Land sich unter großen sozialen und wirtschaftlichen Problemen in seine neue Kleinstaatlichkeit zu schicken sucht.«¹⁸⁶ Dieser Abstand zur geschilderten sozialen Lage wird am deutlichsten, wenn man *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen* in Kontrast zueinander setzt, insbesondere die beiden Protagonisten, die sich trotz ihrer Ähnlichkeiten in einigen zentralen Punkten unterscheiden. Alles in allem scheint *Spiel im Morgengrauen* ein versöhnlicheres Bild des Offiziersstandes zu zeichnen, als es noch bei *Leutnant Gustl* der Fall war, und neue Aspekte, wie etwa die Umkehrung der Geschlechterrollen, ein Diskurs, der in *Leutnant Gustl* noch gänzlich fehlt, tauchen auf.

Die Gesellschaft der österreichischen Nachkriegszeit befindet sich in einer Phase der inneren Zerrissenheit und des Umsturzes althergebrachter Werte. Dies spiegelt sich auf vielfache Weise in der vorliegenden Erzählung wider.

¹⁸³ Vgl. Nachwort zu Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 113.

¹⁸⁴ Krahe, Peter: »Rückblick als Vorausschau: Gesellschaftskritik in Arthur Schnitzlers »Spiel im Morgengrauen«.
Archiv für Kulturgeschichte (2012), Vol. 94/2, S. 381-408. Hier: S. 382.

¹⁸⁵ Rolf Allerdissen 1985, S. 55.

¹⁸⁶ Peter Krahe 2012, S. 382.

3.3.2. Performanz und Wahrung des Scheins

Bereits an früherer Stelle war in dieser Arbeit mehrfach die Rede von der Bedeutung der Performanz, dem Nach-Außen-Tragen eines inneren Zustands, einer Klassen- oder Geschlechterzugehörigkeit im Zeitraum der Jahrhundertwende. Stand, Klasse und Geburtsrecht verlieren zunehmend an Bedeutung, eine Entwicklung, die im *Fin de Siécle* ihren Anfang nimmt, sich aber auch in den darauffolgenden Jahren fortsetzt und in Österreich in der Nachkriegszeit einen Höhepunkt erreicht. Nach dem Ersten Weltkrieg kommt es in Österreich zu zahlreichen gesellschaftspolitischen Veränderungen, die an etablierten Normen rüttelten und die österreichische Bevölkerung verunsicherten: »Es gab keine Monarchie mehr, der Adel war abgeschafft, lediglich die Beamtenschaft, nun mit gewaltigem Personalüberhang, blieb funktionsfähig.«¹⁸⁷ Werte, nach denen man sich früher zuverlässig hatte richten können, wie etwa der Ehrenkodex des Offiziersstandes, wurden hinfällig, und vor allem der Mittelstand sah sich vor der Aufgabe, sich in dieser Zeit des Umbruchs neu zu orientieren. Hinzu kamen die wirtschaftliche Lage und die galoppierende Inflation, die sich in *Spiel im Morgengrauen* im Spekulieren mit gewaltigen Geldbeträgen, aber auch auf einer symbolischen Ebene durch die Verschiebung von althergebrachten Werten und dem zunehmenden Einfluss des Kapitalismus widerspiegeln.¹⁸⁸

In der Literatur dieser Zeit ist das Motiv des Sprosses, der nichts kann, nichts gelernt hat außer das ›schöne Leben‹, und allein vom Geld der nahen oder entfernten Verwandtschaft zehrt, ein häufiges – ebenso wie das Zerbröckeln dieses Lebens und der Sturz in die Krise, wenn bisherige Geldquellen versiegen. Bereits vor der finalen Krise lässt sich in diesen Erzählungen eine Tendenz zum fahrlässigen Umgang mit Geld erkennen. Obgleich die Figuren in der Regel bereits zu Beginn eine Diskrepanz zwischen Lebensstandard und Finanzen zu beklagen haben, wird alles getan, um den Schein aufrechtzuerhalten und zumindest nach außen hin wohlhabend zu wirken. Dabei werden nicht nur andere getäuscht, es handelt sich vor allem um eine umfassende Selbsttäuschung.

Spiel im Morgengrauen, das den gesellschaftlichen Fall des Leutnants Willi Kasda nach einer unglücklich verlaufenen Hazard-Nacht schildert, ist dafür ein Paradebeispiel. Es handelt sich jedoch nicht nur um die Beschreibung eines Individualschicksals, sondern vielmehr um die Darstellung einer »Neubestimmung grundsätzlicher menschlicher und gesellschaftlicher Positionen«¹⁸⁹, wie es treffend bei Krahe heißt. In dieser Erzählung werden grundlegende Krisensituationen der Jahrhundertwende und der Nachkriegszeit verhandelt.

¹⁸⁷ Peter Krahe 2012, S. 405.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 406.

¹⁸⁹ Peter Krahe 2012, S. 383.

Die Krise des Geschlechts geht hierbei Hand in Hand mit der Krise des Standes. Es scheint, als müsse man, um in der Gesellschaft des *Fin de Siècle* obenauf zu schwimmen, entweder aktiv etwas tun, oder, wenn das nicht möglich ist, zumindest nach außen hin den Schein wahren. In beiden Fällen geht es darum, sich seine Realität selbst zu kreieren, mal mehr und mal weniger erfolgreich. Einen Namen oder einen Titel zu tragen, ist zur Zeit der Jahrhundertwende nicht länger ausreichend. Dass dies auch für die Verhältnisse in *Spiel im Morgengrauen* gilt, wird besonders deutlich, als Willi Kasda Leopoldine um Geld bittet. Da es um den nicht gerade geringen Betrag von elftausend Gulden geht (was drei bis vier Jahreseinkommen Willis entspricht), erkundigt Leopoldine sich verständlicherweise nach seinen Sicherheiten. Reichlich naiv gibt Willi zurück: »Ich bin Offizier, gnädige Frau« (SIM, S. 561), als wäre seine Militärzugehörigkeit von irgendeinem wirtschaftlichen Wert. Leopoldine allerdings sieht dies verständlicherweise anders und erklärt kategorisch, dass eine Zugehörigkeit zum Militär keine finanzielle Sicherheit bedeutet.

Titel und Abstammung bezahlen also keine Rechnungen mehr, und Ehre allein – was immer das sein mag – macht noch keinen vertrauenswürdigen Geschäftspartner. Diese Entwicklung wurde verständlicherweise von einigen Zeitgenossen als krisenhaft empfunden. Wie jedoch auch die Krise der Männlichkeit, ist auch die Krise der Klassen etwas, das Macht nicht einfach verschwinden lässt, sondern vor allem neu verteilt. Ein solches auf Kapitalismus ausgerichtetes System eröffnet auch neue Chancen für jene, die nicht das Glück hatten, in einen bestimmten Stand hineingeboren worden zu sein oder die ein ziviles Leben vorziehen. Es ist das Zeitalter des *self-made man* (oder, im Falle Leopoldines, der *self-made woman*), das Engagement und Geschäftssinn mehr belohnt als jemals zuvor.

In *Spiel im Morgengrauen* sehen wir beide Seiten der Medaille. Auf der einen Seite gibt es jene Charaktere, die unter den Umwälzungen leiden und eine erhebliche Schwächung ihrer Stellung erfahren. Dazu gehören vor allem Willi Kasda und sein Onkel Robert Wilram, die durch unglückliches Spiel und unglückliche Liebe ihre finanzielle Selbstständigkeit aufgaben. In der Regel haben diese Opfer der neuen kapitalistischen Zeit keinen tatsächlichen Beruf. Vom Beruf von Robert Wilram etwa »war kaum jemals die Rede gewesen« (SIM, S. 546), auch wenn Willi glaubt, dass er einmal eine Stelle als Staatsbeamter innehatte, die er jedoch aufgab.

Auch Willis ehemaliger Kamerad Otto Bogner, der aufgrund von Spielschulden aus dem Militär ausgeschieden ist und große Schwierigkeiten hat, sich im zivilen Leben zurechtzufinden, gehört zu dieser Gruppe – eine Vorausdeutung auf Willis eigenes Schicksal. Als er Willi am Beginn der Erzählung um Geld bittet, spricht er den Ausweg des Suizids offen

an, der, wie er sagt »vielleicht schon vor zwei Jahren das Gescheiteste gewesen wäre« (SIM, S. 507) – nämlich zu dem Zeitpunkt, als er aus dem Militär ausschied.

Es ist überaus vielsagend, dass jene Charaktere, die in *Spiel im Morgengrauen* ihre Macht verloren haben, ausschließlich männlich sind. Allerdings darf dabei nicht übersehen werden, dass Schnitzler auch weibliche Gegenentwürfe für diesen gesellschaftlichen Fall geschrieben hat, etwa Fräulein Else in der gleichnamigen Erzählung, deren Situation der von Willi Kasda in vielerlei Hinsicht ähnelt. Auch hier wird mit großen Geldbeträgen spekuliert und der Verkauf des eigenen Körpers zur Erlangung dieser Beträge thematisiert. Zumindest in *Spiel im Morgengrauen* jedoch scheint es sich um ein ausschließlich männliches Phänomen zu handeln.

Jene erste Kategorie von Charakteren, gewissermaßen die Gestrigen, leben in einer Scheinwelt, die nur in ihrem eigenen, gegen die Realität abgeschotteten Universum Bestand hat. Willi Kasda ist dafür das beste Beispiel. Da ihm nichts anderes geblieben ist als der Schein, über den er sich definiert, ist die Wahrung dieses Scheins und die Selbstinszenierung seiner selbst seine oberste Priorität. Als sein ehemaliger Kamerad Bogner bei Willi vorstellig wird, um ihn um Geld zu bitten, da ist es nicht so sehr dessen finanzielle Lage, sondern sein Auftreten, das ihn mit Scham für den Exoffizier erfüllt:

Er [Bogner] konnte plötzlich nicht weiter. Willi schämte sich ein wenig für ihn, nicht so sehr wegen der kleinen Veruntreuung [...], sondern vielmehr, weil der ehemalige Oberleutnant Otto von Bogner – vor wenigen Jahren noch ein liebenswürdiger, wohlsituerter und schneidiger Offizier – bleich und ohne Haltung in der Diwanecke lehnte und vor verschluckten Tränen nicht weiterreden konnte. Er legte ihm die Hand auf die Schulter. »Geh, Otto, man muß ja nicht gleich die Kontenance verlieren[.]« (SIM, S. 508)

Obwohl Willis eigene finanzielle Lage bereits vor dem titelgebenden Hasardspiel prekär ist und er sich schon früher Geld leihen musste (vgl. SIM, S. 508f.), liegen seine Prioritäten vor allem in Äußerlichkeiten: »Mit dem Zustand seiner Uniform war er übrigens nicht sehr zufrieden. Wenn er heute gewinnen sollte, war er entschlossen, sich mindestens einen neuen Waffenrock anzuschaffen.« (SIM, S. 512) Diese Fixierung auf Banalitäten wie die Aufbesserung seines äußeren Erscheinungsbildes, während sein ehemaliger Kamerad mit Selbstmord droht, sollte das Geld nicht rechtzeitig zusammenkommen, zeugt nicht nur von einem Mangel von Einfühlungsvermögen auf Willis Seite, sondern auch von einem tiefgreifenden Realitätsverlust.

Ganz nach dem (obgleich anachronistischen) Motto *fake it till you make it* versucht Willi nach außen hin das Bild eines adretten Offiziers zu erschaffen, nicht etwa für immer, sondern bis zu dem Zeitpunkt, wenn er durch eine glückliche Fügung des Schicksals endlich genug Geld hätte, um »sein Glück [zu] machen« (SIM, S. 527). Neben dem Hasardspiel kommen dafür auch

»Wettrennen in der Freudenau und den Trabrennplatz, auch Spielbanken [...], Monte Carlo zum Beispiel« (SIM, S. 527) infrage. Was absolut nicht infrage zu kommen scheint, ist ehrliche Arbeit.

Es überrascht nicht, dass Willis Weltbild vollständig in sich zusammenbricht, als er versucht, sich auf diese Scheinwelt zu berufen, um sich aus seiner Krisensituation zu befreien, und feststellen muss, dass sein Offiziersstand in der Realität außerhalb der Kaserne nicht viel wert ist.

Im komplementären Gegensatz zu der Scheinwelt Willis und seiner Kameraden steht eine zweite Gruppe von Charakteren, die ganz klar Vorteile aus der Verschiebung der Machtverhältnisse ziehen und realen Einfluss besitzen, Charaktere, die gesellschaftlich tief gefallen waren, aber sich nun in starken Positionen befinden – »moderne Typen der bürgerlichen Gesellschaft«¹⁹⁰, wie Rey sagt. Eine moralische Wertung schwingt bei Krahé mit, wenn er diese Menschen zusammenfasst als »[e]ine neue Gruppe, die aus der Not Kapital zu schlagen verstand«¹⁹¹.

Eine zentrale Figur, auf die dies zutrifft, ist Konsul Schnabel, der Willis Unglück durch das unaufgeforderte Leihen von horrenden Spieleinsätzen erst ermöglicht, wenn nicht sogar herbeiführt. Willi gegenüber schildert er seinen Werdegang als ständiges Auf und Ab, gleichzeitig lässt er keinen Zweifel daran, dass er Willi und seine Kameraden als eine andere Klasse von Menschen betrachtet, während »unsereiner«, also Menschen ohne jegliche Privilegien, tief fallen, aber auch hoch aufsteigen können:

Hingegen unsereiner – ich meine: Menschen, die durch keinerlei Vorurteile der Geburt, des Standes oder – sonstige behindert sind – – ich zum Beispiel war schon mindestens ein halbes dutzendmal oben und wieder unten. Und *wie* tief unten – ha, wenn das Ihre Herren Kameraden wüßten, *wie* tief, sie hätten sich kaum mit mir an den Spieltisch gesetzt [...]. (SIM, S. 536; Hervorhebungen im Original)

Krahé sieht in den vom Konsul erwähnten »sonstigen« Vorurteilen, nicht explizit ausgesprochen und durch Einsatz des Gedankenstrichs von den übrig genannten abgehoben, eine Vorausdeutung auf die im späteren Teil der Erzählung verhandelten Geschlechterrollen,¹⁹² eine Interpretation, der ich mich anschließe. Tatsächlich scheint die vom Konsul vorgenommene Kategorisierung genau jene Einteilung in die privilegierte Offiziersscheinwelt und die Welt der hart arbeitenden Zivilisten vorwegzunehmen, die sich auch dem Leser selbst im Laufe der Novelle aufdrängt.

¹⁹⁰ William H. Rey 1968, S. 132.

¹⁹¹ Peter Krahé 2012, S. 406f.

¹⁹² Ebd., S. 389.

Der Konsul durch seine Erfahrungen in der realen Welt ist ein genauer Gegenentwurf zu der beschränkten Welt der Offiziere.¹⁹³ Seine geplante Reise nach Amerika, die »so auf drei bis – dreißig Jahre« (SIM, S. 539) andauern kann, erscheint wie blanker Hohn angesichts der knappen Frist von nur etwas mehr als vierundzwanzig Stunden, die Willis Leben bedroht.¹⁹⁴ Gleichzeitig wirkt der Kontrast von unbegrenzter und stark begrenzter Zeit wie eine Spiegelung der beiden konträren Welten, die Schnitzler in *Spiel im Morgengrauen* abbildet: Während die Tage der Offiziere gezählt sind und ihre Macht sowie ihr Einfluss im Schwinden begriffen sind, beginnt die Blütezeit der kapitalistischen BürgerInnen erst, erlebt gewissermaßen selbst ein Morgengrauen, eine Dämmerung.

Anders als Willi spielt der Konsul nicht, um sein Vermögen zu mehren, denn im Gegensatz zu Willi befindet er sich in einer finanziell gut gestellten Position. Vielmehr scheint es, als wäre seine einzige Motivation für das Hasardspiel, die Offiziere, die er verachtet, in den Ruin zu treiben. Schon bei früheren Gelegenheiten hat der Konsul Willi beim Spiel »seine Börse zur Verfügung gestellt« (SIM, S. 513), was Willi damals noch als Liebenswürdigkeit auslegt. Auch zeigt der Konsul eine auffällige Fixierung auf Willi: Als Willi das erste Mal ins Café zurückkehrt, zeigt der Konsul ein »spöttisches Lächeln« (SIM, S. 522), während alle übrigen Anwesenden nicht auf Willis Rückkehr reagieren. Am deutlichsten wird die Abneigung des Konsuls gegenüber dem Offizierswesen, als er von dem geschlechtskranken¹⁹⁵ Leutnant Greising spricht, den er abfällig als »Subjekt« (SIM, S. 538) bezeichnet. Recht unverhohlen hält er Willi vor, dass er es für, wie er es euphemistisch ausdrückt, »merkwürdig« (SIM, S. 539) erachte, dass Menschen, die so viel Wert auf Standesehre legen, »einen Menschen in ihrer Mitte dulden dürfen, der mit vollem Bewußtsein die Gesundheit eines anderen Menschen, eines dummen, unerfahrenen Mädels zum Beispiel, in Gefahr bringt, so ein Geschöpf krank macht, möglicherweise tötet« (SIM, S. 539). Auffällig ist, dass der Konsul hier nicht von »dulden«, sondern vom »dulden *dürfen*« spricht, also nicht die verwerfliche Moral der Offiziere per se anprangert, sondern vielmehr ihren fragwürdigen Ehrenkodex. Insofern, wie auch Allerdissen bemerkt, ist Willis gesellschaftliche Vernichtung ein Rachefeldzug gegen das Militär als Ganzes, nicht gegen Willi als Person; stattdessen scheint Willi eher ein zufälliges Opfer zu sein.¹⁹⁶

¹⁹³ Vgl. Peter Krahe 2012, S. 389.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 389.

¹⁹⁵ Innerhalb der Erzählung wird nicht explizit erwähnt, an welcher Krankheit Leutnant Greising konkret leidet. Rey (William H. Rey 1968, S. 135) nimmt eine Geschlechtskrankheit an, was durchaus wahrscheinlich ist, da von der Ansteckungsgefahr für Frauen die Rede ist.

¹⁹⁶ Vgl. Rolf Allerdissen 1985, S. 64f.

Der Vernichtungsfeldzug des Konsuls gegenüber der Offiziersehre symbolisiert einen Klassenkampf, der dem Geschlechterkampf nicht unähnlich ist: Die einstmals sozial schwächere Gruppe erhebt sich über die ehemals machtvolle, gefallene Gruppe.

Auch der Diskurs des Geschlechterkampfes wird in *Spiel im Morgengrauen* thematisiert. Historisch gesehen gehörten zu den Gewinnern der Nachkriegszeit nicht nur Kapitalisten wie Konsul Schnabel, sondern auch die Frauen, die bereits während des Krieges vermehrt verantwortungsvolle und als ›unweiblich‹ geltende Positionen einnehmen, um die Männer an der Front zu ersetzen. Dass sich etwas Fundamentales an den Geschlechterrollen geändert hatte, zeigten bereits die ersten Wahlen nach dem Krieg in Österreich im Februar 1919, bei denen Frauen erstmals das Wahlrecht zugestanden bekamen.¹⁹⁷

Im Charakter der Leopoldine, die sich ebenfalls zu der bereits erwähnten Aufsteigergruppe zählen lässt, vereinen sich nun beide Kämpfe, Klassen- und Geschlechterkampf, und in beiden Fällen geht sie als eindeutige Profiteurin hervor. Das resultiert in einer ultimativen Krise für Willi und sein bisheriges Welt- und Selbstbild. Es ist Leopoldine, deren Racheakt augenöffnend für Willi wirkt und es ihm unmöglich macht, weiterhin an seiner Scheinwelt festzuhalten, Leopoldine, die ihm zeigt, dass sein Gefühl von Ehre nur an der Oberfläche existiert.

Vom einstigen »Blumenmädel«, als das Willi sie kennenlernte, ist Leopoldine zur wohlhabenden Geschäftsfrau aufgestiegen, die nicht nur ihren Ehemann, sondern auch andere vermeintlich machtvolle Männer (wie etwa ihren Anwalt) fest in der Hand hält. In der Figur der Leopoldine zeigt sich deutlich ein emanzipatorischer Diskurs: Während Leopoldine, zumindest bei ihrer ersten Begegnung mit Willi, durchaus als Schnitzlers Typus des »süßen Mädels« gelten kann, das vom Helden nach einer romantischen Begegnung rücksichtslos zurückgelassen wird, wie es sich in zahlreichen anderen Werken Schnitzlers findet (z.B. *Liebelei*, *Frau Berta Garlan*, *Der Weg ins Freie*, *Doktor Gräsler*, *Badearzt*),¹⁹⁸ verfällt sie durch Willis Verschwinden nicht in Verzweiflung, sondern nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand und wird zu einer respektablen, mächtigen Frau, die mit ihrem Einfluss und ihrer finanziellen Potenz alle Männerfiguren überschattet.

Die Erzählung weist einen zweigeteilten Aufbau auf, der um das bereits zu Beginn von Willi eingeführte Motto kreist, dass Pech in der Liebe zu Glück im Spiel führe und umgekehrt. Während die erste Hälfte des Textes das Spielglück thematisiert, mit dem Konsul als symbolischer Vertreter, steht die zweite Hälfte des Textes gänzlich im Zeichen von Liebesglück

¹⁹⁷ Vgl. Peter Krahe 2012, S. 407.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 394.

(oder -pech) und konzentriert sich auf Leopoldine.¹⁹⁹ Willi Kasda steht zwischen diesen beiden Figuren; während der Konsul seinen Untergang einleitet, bringt Leopoldine ihn zu einem Ende. Dies wird umso deutlicher, wenn man betrachtet, dass der Konsul nach seiner Kutschenfahrt mit Willi aus der Erzählung verschwindet und nicht mehr auftaucht, während Leopoldine erst in der zweiten Hälfte Erwähnung findet, obwohl sie schon davor im Leben Willis eine Rolle gespielt hat.

Willi, der nicht nur als Individuum für sich selbst steht, sondern durch seine Militärzugehörigkeit in der Tradition eines Kollektivs steht, dessen Regeln, Gesetzen und Wertvorstellungen er sich verschrieben hat, scheitert in der Konfrontation mit dem Konsul und Leopoldine als Repräsentanten einer neuen Welt, in der andere Ideale von Bedeutung sind. Willis »traditionelle Wertskala [...] ist für sie bedeutungslos«²⁰⁰.

Zumindest in einer Hinsicht sind sich jedoch beide Gruppen einig: Geld spielt eine bedeutende Rolle in ihrem Leben. Es bedeutet nicht nur Wohlstand, sondern im Falle des Konsuls und Leopoldine Macht und Einfluss, und im Falle Willis die Erfüllung eines Rollenbildes und nicht zuletzt Potenz, Maskulinität und ein Weg – wenn nicht *der* Weg – zum Liebesglück.

3.3.3. Finanzielle Krise als Männlichkeitskrise

Obwohl Willi Kasdas Gedanken ständig um das andere Geschlecht kreisen, ist für ihn innerhalb der Erzählung keinerlei irgendwie geartete Beziehung in Sicht. Die einzige Ausnahme stellt die gemeinsame Nacht mit Leopoldine dar, die jedoch nicht aufgrund von Begehren zustande kommt, sondern – auf beiden Seiten – aus Berechnung. Der Grund für seine Durststrecke ist für Willi relativ offensichtlich: Bleibt das Geld aus, so bleiben auch die Frauen aus.

Willi lebt in einer Zeit und Gesellschaft, in der Männlichkeit unmittelbar an finanzielle Potenz gekoppelt ist: »Männlichkeit bedeutet finanzielle Potenz, und diese Korrelation schafft ganz neue, ganz profane moderne männliche Identitäten und Probleme. Männlichkeit kann mit dem Aktienkurs fallen, wodurch sich eine männliche Schamkultur ausbildet«²⁰¹, so Lickhardt. Vor diesem Hintergrund ist Willi Kasdas Fixierung auf die Wahrung des Scheins etwas besser zu verstehen. Allerdings trägt Schnitzler die Verbindung von Männlichkeit und Geld in *Spiel im Morgengrauen* auf ein neues, direkt kausales Niveau.

Für Willi Kasda ist Geld nicht nur ein Faktor, der seine Chancen bei dem anderen Geschlecht erhöht, sondern die (einzige?) Voraussetzung für weibliche Gesellschaft. Als Willi Kasda zu

¹⁹⁹ Vgl. Peter Krahe 2012, S. 390.

²⁰⁰ William H. Rey 1968, S. 132.

²⁰¹ Maren Lickhardt 2014, S. 153.

Beginn der Erzählung über seine finanzielle Lage sinniert, nennt er die »Weiber« in einem Atemzug mit anderen Bequemlichkeiten des alltäglichen Lebens wie Zigaretten und Kaffeehausbesuche, auf die er aufgrund seines mangelnden Vermögens verzichten muss:

[...] der Kaffeehausbesuch wurde eingeschränkt, von Neuanschaffungen wurde Abstand genommen, an Zigaretten gespart, und die Weiber durften einen überhaupt nichts mehr kosten. Ein kleines Abenteuer vor drei Monaten, das vielverheißend begonnen hatte, war daran gescheitert, daß Willi buchstäblich nicht in der Lage gewesen wäre, an einem gewissen Abend ein Nachtstuhl für zwei Personen zu bezahlen. (SIM, S. 513)

So ist es in Willis Logik auch vollkommen schlüssig, dass seit »sechs Wochen mindestens [...] kein weiblicher Fuß« (SIM, S. 506) sein Zimmer betreten hat; sein Versagen bei der Frauenwelt erklärt er sich nicht mit einer möglichen Charakterschwäche oder mangelndem Charme, sondern seiner momentanen Unfähigkeit, die Damenwelt angemessen für ihre Dienste zu entlohnen – wenn nicht mit einem direkten Liebeslohn, so doch zumindest in Form anderer Güter wie Geschenke und Abendessen.

Mit anderen Worten, Frauen sind für Willi Kasda eine Luxusware, etwas, das erworben werden kann, wenn man nur über das nötige Vermögen verfügt. Ein Verständnis für Liebe aufgrund von Zuneigung oder gegenseitiger Sympathie scheint, ähnlich wie bei Gustl, in Willis Vorstellung gänzlich zu fehlen. Solange Geld vorhanden ist, werden sich ganz von selbst Beziehungen einstellen; alle Frauen sind käuflich. Als er im Hasardspiel Gewinn macht, denkt er nicht nur an den neuen Waffenrock, den er sich nun leisten kann, sondern auch an die Frauen, die nun ganz selbstverständlich und wie von selbst kommen werden: »Auch für etliche Soupers in angenehmer Gesellschaft, die sich nun leicht finden würde, waren die nötigen Fonds vorhanden.« (SIM, S. 520)

Dabei scheint es völlig unerheblich zu sein, *welche* Frau Willi Gesellschaft leistet; für ihn sind sie alle gleich, ebenso wie die bereits erwähnten Zigaretten in einer Schachtel: »Es war hübsch, so im Fiaker durch das Städtchen zu sausen; aber noch viel hübscher würde es sein, nächstens einmal an einem lauen Sommerabend in Gesellschaft *irgendeines anmutigen weiblichen Wesens* aufs Land hinaus zu fahren« (SIM, S. 525, Hervorhebung MV). Selbst optische Attribute sind vernachlässigbar und werden von Willi zwar wahrgenommen, aber nicht lange im Gedächtnis behalten. Als Leopoldine sich scherzhaft nach der Haarfarbe des Fräulein Keßners erkundigt, dem Willi den Hof gemacht hat, gibt Willi zu, »[d]as wisse er selbst nicht genau.« (SIM, S. 567). Seien es zufällig vorbeikommende Spaziergängerinnen, seien es Mütter oder Töchter – alle Frauen haben für ihn denselben Status und stehen ihm potenziell zur Verfügung. Dass Willi dennoch eine gewisse Zurückhaltung bei seinen Avancen an den Tag legt, liegt nicht an einem irgendwie gearteten Respekt vor den Frauen selbst, sondern einzig

und allein an seiner Angst, bei einer Auseinandersetzung mit erzürnten Ehepartnern, Vätern oder Brüdern seinen Ruf oder gar sein Offiziersdasein aufs Spiel zu setzen:

Ehe- und Liebespaare [...], auch junge Mädchen und Frauen, allein, zu zweit, zu dritt, lustwandeln an ihm vorüber, und er begegnete manchem lächelnden, ja ermutigenden Blick. Aber man konnte nie wissen, ob nicht ein Vater, ein Bruder, ein Bräutigam hinterherging, und ein Offizier war doppelt und dreifach zur Vorsicht verpflichtet. (SIM, S. 521)

Offen zur Diskussion steht hier, ob Willi tatsächlich der festen Überzeugung ist, dass intime Beziehungen auf diese Weise funktionieren, oder ob es sich vielmehr um eine Art Schutzmechanismus handelt, der ihn davor bewahrt, sich mit seinen eigenen Unzulänglichkeiten auseinanderzusetzen. Solange er das Fehlen einer Frau in seinem Leben mit dem Fehlen von Geld wegrationalisieren kann, wird Willi in seiner Männlichkeit nicht tangiert; er muss nicht an sich arbeiten und sich nicht auf seine Mitmenschen einlassen. Wie schon Fridolin in der *Traumnovelle* hat auch Willi die Angewohnheit, sich unangenehme Wahrheiten schönzureden und Fakten zurechtzubiegen, um selbst in einem besseren Licht dazustehen oder nicht das Gesicht zu verlieren. Dies drückt sich viel stärker in Lügen gegenüber sich selbst als gegenüber anderen aus – einer fast pathologischen Realitätsverweigerung. Obwohl seine Chancen, die horrende Summe von elftausend Gulden in der gesetzten Zeit zu beschaffen, gegen Null gehen und er keine Veranlassung hat, zu glauben, dass sein Onkel mit seiner Gewohnheit brechen und ihm Geld leihen wird, ist Willi am Tag nach dem Hasardspiel »[i]n gedrückter, aber nicht hoffnungsloser Stimmung« (SIM, S. 548), und nachdem er bei Leopoldine vorgesprochen hat, entschließt er sich gar, sich »einen ›guten Tag‹ zu machen« (SIM, S. 564).

Dass es sich um einen Schutzmechanismus handelt, um Selbstbetrug, der Hand in Hand mit Willis übriger Scheinwelt geht, dafür spricht auch die Tatsache, dass Willis Theorie, dass Geld jede Frau kauft, in der Realität nicht aufgeht. Als er etwa bei Keßners Mutter und Tochter den Hof machen will (welcher von beiden, das scheint Willi selbst noch nicht entschieden zu haben), erwirbt er mit seinem Hasard-Gewinn zwei Tüten Bonbons. Als er jedoch bei deren Haus ankommt, sind die Damen nicht zugegen, und Willi muss seine Geschenke mit »[g]elinde[r] Enttäuschung« (SIM, S. 521) dem Stubenmädchen übergeben. Als er dann geschenkelos ins Café Schopf zurückkehrt, trifft er zu seiner Überraschung die beiden Keßner-Damen dort an. Er lässt seinen Charme spielen; Frau Keßner und Tochter sind jedoch erheblich mehr an einem von Willis Spielpartnern, dem Schauspieler Elrief, interessiert, der neben Ärzten, Offizieren und Advokaten in der Spielrunde mit an Sicherheit grenzender

Wahrscheinlichkeit nicht der finanziell bestgestellte Anwesende ist. Willi scheint dieser Umstand nicht aufzufallen – ebenfalls ein Zeichen seiner Selbsttäuschung.

Ein noch viel folgenschwereres Scheitern von Willis Vorstellung von Liebe ist seine erste Begegnung mit Leopoldine, die den Grundstein seines Untergangs legt. Als er das »Blumenmädel« trifft, ist er unfähig zu erkennen, dass sie aufrichtige Gefühle für ihn hegt. Obgleich Leopoldine ihre Emotionen sehr offen mit den Worten »Laß mich nicht allein, ich hab' dich lieb« (SIM, S. 574) zum Ausdruck bringt, erkennt Willi die Tragweite ihrer gemeinsamen Nacht nicht. Er sieht den Austausch von Intimität lediglich als Transaktion Geld gegen Ware und gibt Leopoldine »nobel« (SIM, S. 574) zehn Gulden für ihre Dienste, eine Handlung, die sie ihm noch Jahre später nachträgt und für die sie sich bitter an ihm rächt.

Ebenfalls möglich ist die Deutung der übertrieben starken Verbindung von Beziehung und Geld als Überkompensation eines um 1900 bedeutsam werdenden Männlichkeitsbilds, in dem Gefühle zunehmend tabuisiert bzw. feminisiert werden – gewissermaßen eine absolute Rationalisierung, die in einer Verbannung emotionaler Komponenten im zwischenmenschlichen Bereich resultiert. In dieser Hinsicht folgt Willi Kasda fast sklavisch einem Imperativ, der zu jener Zeit an die Männerwelt herangetragen wurde und »Rationalität und Selbstbeherrschung valorisierte«²⁰². Wie bereits an früherer Stelle dieser Arbeit erwähnt, wurden Gefühle gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend aus dem Idealbild von Maskulinität verdrängt und verpönt.²⁰³ Dieser Imperativ ist nicht nur während des Handlungszeitraums, also um 1900, sondern auch zur Entstehungszeit der Novelle noch hochaktiv. Lickhardt spricht von einem unerreichbaren Ideal der Männlichkeit in den Zwanzigern, »in anti-expressionistischer Manier mit einer positiv besetzten Rationalität, Nüchternheit und kühlen Souveränität.«²⁰⁴

Besonders in Militärkreisen und im Bürgertum herrschte ein Erziehungsideal, in dem die offene Darstellung von Trieben, Passionen und Affekten unerwünscht war²⁰⁵. Das Zulassen von Gefühlen galt im *Fin de Siècle* als schwach, ergo »weibisch«, eine Entwicklung, die nicht nur auf den deutschen Sprachraum begrenzt war. Eine exemplarische und bis heute populäre Darstellung eines solchen rationalen Bildes von Maskulinität findet sich mustergültig in der literarischen Figur von Sherlock Holmes, der »qualities which were radically gendered as masculine in Victorian culture«²⁰⁶ aufweist, darunter »observation, rationalism, facticity [and]

²⁰² Imke Meyer 2010, S. 35.

²⁰³ Vgl. Imke Meyer 2010, S. 35.

²⁰⁴ Maren Lickhardt 2014, S. 133.

²⁰⁵ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 195.

²⁰⁶ Kestner, Joseph A: »Real« Men: Construction of Masculinity in the Sherlock Holmes Narratives«. In: *Studies in the Literary Imagination*. 29 (1996), S. 77.

logic«²⁰⁷. Interesse am anderen Geschlecht scheint nicht zwingendermaßen in diese Kategorie neuer Männlichkeit zu gehören, stattdessen finden wir bei Holmes eine explizite Ablehnung von Heterosexualität (oder Sexualität im Allgemeinen) vor. Um es mit den Worten von Watson zu sagen:

He [Holmes] was, I take it, the most *perfect reasoning and observing machine* that the world has seen, but as a lover he would have placed himself in a false position. He never spoke of the softer passions, save with a gibe and a sneer. They were admirable things for the observer—excellent for drawing the veil from men's motives and actions. But for the trained reasoner to admit such intrusions into his own delicate and finely adjusted temperament was to introduce a distracting factor which might throw a doubt upon all his mental results.²⁰⁸ [Hervorhebung MV]

Der Viktorianische Mann par excellence lehnt Liebe und Sexualität als reine Ablenkung kategorisch ab, erfüllt damit also den Imperativ des Rationalen auf sehr radikale Weise. Anders als Sherlock Holmes ist Willi Kasda allerdings nicht dazu bereit, als nächsten logischen Schritt gänzlich auf Frauen zu verzichten. Dafür entwickelt er ein fast absurd wirkendes Referenzsystem, das Beziehungen jeder Emotionalität beraubt und Frauen zu bloßer Ware, Liebe zu einem Luxusgut deklariert, die in einem Atemzug mit Zigarren und teurem Wein genannt wird. Es handelt sich, wie auch in anderen krisenhaften Momenten, nicht nur um eine individuelle Krise, die sich in Willis Verhalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht widerspiegelt, sondern auch um eine Repräsentation eines von der damaligen Gesellschaft an Männer herangetragenem Rollenbild, das versagte, sich auf jegliche Gefühle (und das scheint durchaus geschlechterunabhängig zu gelten, wie Willis Empathielosigkeit gegenüber dem mit Selbstmord drohenden ehemaligen Kameraden zeigt) einzulassen. Da er jede mögliche Beziehung nur anhand einer Kosten-Nutzen-Rechnung bewertet, ist es ihm möglich, mit Frauen zu verkehren, ohne sich emotional auf sie einzulassen.

Willi Kasdas Unfähigkeit zur aufrichtigen Emotion ist keine Nebensächlichkeit, sondern in Verbindung mit Leopoldines Rachefeldzug gegen den hartherzigen Ex-Liebhaber handlungstragend. Erst Willis Indifferenz gegenüber Leopoldines Liebesgeständnis und die Beleidigung der unverlangt bezahlten Liebesnacht führen dazu, dass sie sich Jahre später an ihm rächt, indem sie ihn ebenfalls für seine Dienste auszahlt. Dies kann durchaus als Kritik Schnitzlers an den zeitgenössischen unrealistischen Erwartungshaltungen gegenüber Männern gelesen werden,²⁰⁹ vor allem, da das ein häufiges Motiv in seinem Werk ist. Gutt spricht von

²⁰⁷ Joseph A. Kestner 1996, S. 77.

²⁰⁸ Doyle, Sir Arthur Conan: »A Scandal in Bohemia«. *The Adventures of Sherlock Holmes*. Doyle, Sir Arthur Conan. New York: Harper & Brothers, 1892, S. 3.

²⁰⁹ Vgl. Peter Krahe 2012, S. 381.

Schnitzlers Mann als Figur, die »reduziert durch den Intellekt« ist; »er zerredet und zerdenkt den Genuß, treibt sich immer tiefer in die Einsamkeit.«²¹⁰ Während Sherlock Holmes sich seiner Einschränkungen nicht bewusst ist, sondern davon profitiert, eine »observing machine« zu sein, leiden die Männerfiguren bei Schnitzler unter ihrer Gefühlskälte – weil sie nicht in der Lage sind, sich im Moment zu verlieren, oder, wie in Willis Fall, direkt von ihrer Umwelt für ihre emotionale Unzulänglichkeit bestraft werden oder schlichtweg in ihren Methoden scheitern. So geht es Willi Kasda, der eine vielversprechende Beziehung aus finanziellen Gründen zunichtemachte, aber auch Fridolin in der *Traumnovelle*, der Albertines Bitte um Verführung nicht nachkam, sondern sich stattdessen in einen kälteren und konventionellen Heiratsantrag flüchtete, und so geht es auch Gustl, der seine Freundin mit einem anderen teilt, um Geld zu sparen und aus Angst vor Langeweile keine längerfristige und vermutlich erfüllendere Bindung eingehen will.

Dass Liebe und Geld in *Spiel im Morgengrauen* aus Willis Sicht untrennbar miteinander verbunden sind, kann noch eine weitere historisch bedingte Ursache haben: Um 1900 mussten Offiziere, wenn sie heiraten wollten, eine »extrem hohe[...]«²¹¹ Heiratskaution stellen. Die Obrigkeit machte es also praktisch unmöglich für mittellose Männer, eine gesellschaftlich anerkannte Beziehung einzugehen. Wenn Willi davon spricht, dass die Frau eines anderen ihn nichts kostet, dann bezieht sich das nicht nur auf eher vernachlässigbare Beträge wie Geld für Essen oder Blumen, sondern potenziell auch auf eine Heiratskaution, die er sich bei seiner finanziellen Situation nicht würde leisten können. Tatsächlich waren außereheliche Beziehungen für Offiziere oft die einzige Alternative. Allerdings scheint Willis Buhlen um Aufmerksamkeit bei der Damenwelt so wenig zielgerichtet, dass es zweifelhaft ist, ob er tatsächlich eine feste, wenn auch außereheliche Bindung anstrebt. Bei der Art des Konkubinats, das in Offizierskreisen üblich und bis zu einem gewissen Grad auch geduldet war, handelte es sich »per Definition [um] eine dauerhafte, nicht verheimlichte und in der Regel monogame Form der Beziehung«²¹², etwas, das sich bei Willi an keiner Stelle beobachten lässt. Dass allerdings das Prinzip der Heiratskaution dazu beigetragen hat, dass Schnitzler Willi Frauen niemals ohne Blick auf das Portemonnaie betrachten lässt, ist durchaus wahrscheinlich und kann als einer von vielen Seitenhieben gegen das österreichische Offizierskorps betrachtet werden.

²¹⁰ Gutt, Barbara; *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Verlag Volker Spiess 1978, S. 123.

²¹¹ Gerrit Vorjans 2016, S. 133.

²¹² Ebd., S. 133.

Willis System geht allerdings noch weiter und funktioniert in beide Richtungen: Frauen werden mit finanziellen Mitteln erworben, aber sie sind auch selbst eine potenzielle Geldquelle. Bereits vor dem zerstörerischen Hasardspiel zeigt Willi, dass er nicht abgeneigt ist, solcherlei Quellen auszunutzen und sich daran zu bereichern. Als er das Fräulein Emilie Keßner beobachtet, denkt Willi sofort an den finanziellen Mehrwert einer möglichen Verbindung:

Sie war blond, etwas größer als er, und es war anzunehmen, daß sie eine nicht unbeträchtliche Mitgift erwarten durfte. Aber bis man so weit war – wenn man überhaupt von solchen Möglichkeiten zu träumen wagte –, dauerte es noch lange, sehr lange, und die tausend Gulden für den verunglückten Kameraden mußten spätestens bis morgen früh beschafft sein. (SIM, S. 515)

In dieser Hinsicht ähnelt Willis Vorstellung von Liebe sehr seiner Vorstellung vom Spiel: Ein Einsatz wird getätigt, der mit Glück zu einem hohen Gewinn und bei Pech zu einem Verlust führen kann. Dass man aber einen Einsatz tätigen muss, um sich am Spieltisch der Liebe beteiligen zu können, scheint für Willi außer Frage zu stehen.

Auch dass Willi Leopoldine nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht nicht wiedersieht, ist keine Herzens-, sondern eine reine Geldentscheidung. Eine andere Frau war damals in Aussicht, die er sich mit einem Nebenbuhler teilen musste, was, wie bereits bei *Leutnant Gustl*, als finanzieller Vorteil wahrgenommen wird:

Sie [Leopoldine] hatte ihm so gut gefallen, daß er sich beim Abschied fest entschlossen glaubte, sie wiederzusehen; es traf sich aber zufällig, daß gerade damals ein anderes weibliches Wesen ältere Rechte an ihm hatte, die ihm als die ausgehaltene Geliebte eines Bankiers keinen Kreuzer kostete, was bei seinen Verhältnissen immerhin in Betracht kam; – und so fügte es sich, daß er sich weder beim Hornig wieder blicken ließ, noch auch von der Adresse ihrer verheirateten Schwester Gebrauch machte, bei der sie wohnte und wohin er ihr hätte schreiben können. (SIM, S. 559)

Selbst die potenzielle Gabe von Geld wird als möglicher Liebesbeweis gedeutet. Nicht genug, dass Willi sich erträumt, dass Leopoldine seine Schulden für ihn begleicht, er entspinnt sich auch noch wilde Heiratsfantasien mit der bereits mit seinem Onkel verheirateten Frau – auch wenn er wenigstens den Anstand hat, in seiner Fantasie den Nebenbuhler eines ungewissen Todes sterben zu lassen; er »hegt Eheträume, wie man sie in der Trivialromantik gern jungen Mädchen unterstellt«²¹³:

Daß Leopoldine, wenn sie nur wollte, in der Lage war, sich für ihn das Geld zu verschaffen, war zweifellos; daß es in ihrer Macht lag, ihren Rechtsanwalt zu bestimmen, wie es ihr beliebte, dafür war ihr ganzes Wesen Beweis genug; – daß endlich in ihrem Herzen noch etwas für ihn sprach –, dieses Gefühl wirkte so stark in Willi nach, daß er sich, im Geist eine lange Frist überspringend, plötzlich als Gatten der verwitweten Frau Leopoldine Wilram, nunmehrige Frau Majorin Kasda, zu erblicken glaubte. (SIM, S. 564)

²¹³ Peter Krahe 2012, S. 396.

An diesem Punkt der Erzählung lässt sich ein Umschwung der Positionen feststellen. Bislang war es stets Willi, der sich in der Pflicht sah, Geld für mögliche Liebesdienste auszugeben. Nun allerdings, da er nicht nur sein verbliebenes Vermögen, sondern eine Summe, die er wohl niemals besitzen wird, an den Konsul verloren hat, findet er sich plötzlich nicht mehr in der erwerbenden, sondern der zum Verkauf stehenden Position wieder.

An dieser Stelle lohnt ein genauerer Blick auf Leopoldine, die sowohl durch ihr Vermögen und ihre Kaufkraft in eine Machtposition gerückt wird, als auch als Charakter in Auftreten und Handeln stark und einflussreich dargestellt wird. Wie bereits an früherer Stelle dieser Arbeit erwähnt, ergeben sich in den Zwanzigerjahren für Frauen zahlreiche neue Möglichkeiten: Sie treten vermehrt ins Berufsleben ein, nehmen als Konsumentinnen und Kaufkräfte aktiv an der Wirtschaft teil und können sich seit 1918 nach Erhalt des Wahlrechts auch erstmals politisch beteiligen.²¹⁴ Diese neue, potente Frauenrolle findet sich in der Figur der geschäftstüchtigen, erfolgreichen Leopoldine widergespiegelt.

Im direkten Vergleich mit Leopoldine fällt die Verschiebung auf der Matrix der Geschlechter und das Verwischen von binären Kategorien am stärksten ins Auge. Als Willi Leopoldine nach langer Zeit wieder zum ersten Mal begegnet, findet sich eine Beschreibung Leopoldines, die sie eher in den Bereich des Männlichen als des Weiblichen rückt: »Sie sah dem Geschöpf nicht im geringsten ähnlich, das er in der Erinnerung bewahrt hatte, war stattlich und voll, ja anscheinend größer geworden, trug eine einfache glatte, beinahe strenge Frisur, und, was das merkwürdigste war, auf der Nase saß ihr ein Zwicker, dessen Schnur sie um das Ohr geschlungen hatte.« (SIM, S. 560) Besonders auffällig ist der Gebrauch des Adjektivs »stattlich« in diesem Abschnitt, ein Begriff, mit dem man üblicherweise einen Mann oder auch ein Pferd bezeichnen würde, aber sicherlich keine Frau. Der Zwicker ist ein Accessoire, das nicht nur Maskulinität, sondern auch Reife und Seriosität widerspiegelt.²¹⁵ Zur indirekten Beschreibung kommt eine direkte Charakterisierung Leopoldines selbst, die ihre Position wortwörtlich mit der eines Mannes vergleicht: »Vor allem bin ich ein freier Mensch, das hab‘ ich mir immer am meisten gewünscht, bin von niemandem abhängig, wie – ein Mann.« (SIM, S. 570) Verständlich, dass Willi mit seinem recht rückschrittlichen Frauenbild mit ihrem Auftreten überfordert ist, sich »beinahe wie in einem Traum« (SIM, S. 560) fühlt. Unsicher, wie er mit Leopoldines seriösem Auftreten umgehen soll, »versucht er gemäß seiner courtoisen Vorstellungen von Geschlechterrollen vergeblich, einen Handkuß anzubringen«²¹⁶, was

²¹⁴ Vgl. Maren Lickhardt 2014, S. 132.

²¹⁵ Vgl. Peter Krahe 2012, S. 398.

²¹⁶ Ebd., S. 398.

Leopoldine augenblicklich unterbindet. In der Geschäftswelt, die zu Leopoldines Lebenswelt geworden ist, gänzlich fremd, bringt Willi weder die angebrachten Verhaltensmuster noch das nötige Vokabular mit, um mit ihr auf derselben Ebene kommunizieren zu können.

Dass Leopoldine zahlreiche maskuline Attribute mit sich bringt, ist offenkundig. Männlichkeit ist in *Spiel im Morgengrauen* allerdings keine Absolute. Ebenso wie der Stand oder der Titel einer Person ist auch das Geschlecht nur von Wert, wenn es angemessen performt wird, eine Aufgabe, an der Willi offensichtlich wiederholt scheitert. So stellt Willi etwa im Umgang mit dem Kutscher des Konsuls fest, dass dieser ihm mit einem »ärgerlichen Mangel an Respekt« gegenübertritt (SIM, S. 524). Leopoldine dagegen erfährt allorts Respekt, mehr noch als Willi Kasda in seiner Offiziersposition. Als sie seinem Burschen ein großzügiges Trinkgeld gibt, salutiert dieser »ehrerbietigst [...] wie vor einem General« (SIM, S. 570). Auch der Posten am Tor salutiert vor Leopoldine »wie vor einer Respektperson« (SIM, S. 575).

Im Umgang mit den männlichen Figuren demonstriert Leopoldine wiederholt ihre Machtposition und ihre moralische, finanzielle und geistige Überlegenheit. Ihr Ehemann Robert Wilram, Willis Onkel, ist ihr auf eine Weise hörig, die Willi »verlegen« macht (SIM, S. 556): Sie verwaltet sein Vermögen, zahlt ihm ein regelmäßiges Taschengeld aus und gestattet ihm nur, sie an bestimmten Tagen zu besuchen. Wenn er diese Bedingungen nicht einhält, etwa indem er an einem der nicht vereinbarten Tage vor ihrem Haus auftaucht, äußert sie offene Drohungen gegen ihn (vgl. SIM, S. 556). Wie auch bei Willi ist in der Beziehung von Wilram und Leopoldine eine Verschiebung der hegemonialen Geschlechterrollen erkennbar: Während Leopoldine in der Öffentlichkeit und im Geschäftsleben steht, nimmt Wilram die passive, traditionell der Mittelschichtsfrau zugedachte Rolle ein.²¹⁷ Während Wilram mit Attributen wie Emotionalität, Irrationalität und Unterwürfigkeit belegt ist, die zur Jahrhundertwende klar weiblich besetzt waren, ist Leopoldine der rationale, tonangebende und geschäftstüchtige Ehepartner, der sowohl Kontrolle über Finanzen als auch über die Sexualität der Beziehung innehat.

Man könnte dem Fehlschluss erliegen, dass Leopoldines Status nur geliehen ist; schließlich ist das Geld, das sie verwaltet, das ihres Ehemannes. Rey spricht gar von einem Verhältnis legalisierter Prostitution: »Er [Wilram] kaufte sie, indem er ihr sein Vermögen und seinen Namen gibt und sich dadurch eine vertraglich festgelegte Sexualbefriedigung verschafft.«²¹⁸ Dieser Interpretation scheint ein grundlegendes Missverständnis zugrunde zu liegen. Leopoldine ist mehr als »nur« eine *femme fatale*, die außer sexuellen Reizen nichts zu bieten

²¹⁷ Vgl. Peter Krahe 2012, S. 396.

²¹⁸ William H. Rey 1968, S. 134.

hat, sondern eine seriöse, offensichtlich fähige Geschäftsfrau, die mit dem ihr zur Verfügung gestellten Geld sinnvoll wirtschaftet. Wilram lobt ihren Geschäftssinn und erklärt Willi, sie habe »das Geld vernünftiger angelegt, als ich das je getroffen hätte« (SIM, S. 555). Sie ist also nicht bloße Nutznießerin, sondern mehrt das Vermögen auch aktiv. Ihre gesellschaftliche Wandlung vom Blumenmädel zur angesehenen Geschäftsfrau beginnt auch nicht erst mit ihrer Heirat, sondern bereits früher, wie sich der Erzählung Robert Wilrams entnehmen lässt: »Im nächsten Jahr beim Ronacher, da hat sie schon ganz anders ausgeschaut, da hat sie sich ihre Leute schon aussuchen können.« (SIM, S. 557) Da er nicht zu den Kunden gehörte, die sie sich »aussucht«, sieht er als einzige Möglichkeit, um in den Genuss ihrer Liebe und Zuneigung zu kommen, die Heirat mit ihr; von Beginn an ist also er es, der in der Abhängigkeit steht und sich ihren Forderungen unterwirft.

Dass er sie »gekauft« hätte, wie Rey meint, »um den Preis ihrer persönlichen Freiheit und wirtschaftlichen Selbstständigkeit«²¹⁹, ist eine Deutung, die große Teile von Leopoldines Charakterdarstellung zugunsten eines misogynen Weltbildes der gefallenen, gescheiterten Frau missachtet, die für ihre Geldheirat in poetischer Gerechtigkeit mit »erschreckende[r] Einsamkeit«²²⁰ bestraft werden muss. »Auch Leopoldine ist eigentlich dazu geboren, ihre Erfüllung als liebende Frau zu finden«²²¹, bescheidet Rey ihr, und spricht damit nicht nur ihr, sondern auch gleichermaßen der Bewegung, für die die rauchende, hosen- und zwickeltragende Geschäftsfrau stellvertretend steht, jeglichen wahren Erfolg ab. Was bedeuten Geld und Erfolg und Respekt schon – für eine Frau?

Leopoldine selbst scheint dies allerdings anders zu sehen. Der Erfolg mag auch Einsamkeit mit sich bringen, allerdings ist sie nach dem Stress des Tages »ganz froh, wenn ich am Abend meine Ruh‘ hab‘ und keinen Menschen seh‘« (SIM, S. 570). Und als Willi selbst auf das Thema des Alleinseins zu sprechen kommt, als er seiner Einsamkeit die Schuld an seinem Kartenspielunglück gibt, mit den Worten: »Wenn man nicht so allein wär‘ [...], könnten einem so fatale Dinge wohl nicht passieren« (SIM, S. 567), erwidert sie kryptisch: »Alleinsein und Alleinsein, das ist zweierlei« (SIM, S. 567f.). Eine Frau, die sich im Geheimen nach einem einfacheren Leben unter der Knute eines Mannes verzehrt? Wohl kaum. Wann immer Willi so etwas wie Unsicherheit über ihren Lebenswandel wahrzunehmen glaubt, darf nicht vergessen werden, dass Willi in anderen Menschen grundsätzlich nur sieht, was er sehen will – er ist, wie auch Fridolin, kein verlässlicher Erzähler. Dies wird auch deutlich, als Willi auf Leopoldines

²¹⁹ William H. Rey 1968, S. 134.

²²⁰ Ebd., S. 134.

²²¹ William H. Rey 1968, S. 142.

Erklärung, sie sei unabhängig wie ein Mann, mit Annäherungsversuchen reagiert und versucht, sie wieder in eine devotere, weiblichere Position zurückzudrängen:²²² »Das ist aber Gott sei Dank das einzige«, sagte Willi, »was du von einem Mann an dir hast.« Er rückte näher an sie, wurde zärtlich.« (SIM, S. 570)

Ihr Geschäftssinn und ihre Sparsamkeit unterscheiden Leopoldine explizit von männlichen Charakteren wie ihrem Ehemann und Willi, für die Geld immer ein selbstverständlicher und zufälliger Segen war und die als typische Lebemänner gelten können. Anders als Leopoldine hat Robert Wilram sein Geld nicht durch Arbeit oder kluge Anlagen erwirtschaftet, sondern geerbt – und zwar von seiner ersten Frau. Von dieser erfährt man als Leser nicht mehr, als dass sie früh starb und ein »kleines Vermögen« hinterließ, von dem der Onkel, der selbst keinen Beruf ausübt, profitierte (SIM, S. 546).

Dass auch Willi der Sinn für Geschäfte fehlt, zeigt sich in einem Gespräch zwischen ihm und Leopoldine: »Er gestand ihr, daß er sich von ihren Geschäften eigentlich keinen rechten Begriff zu machen vermöge; und rätselhaft erschiene es ihm, daß sie überhaupt in diese Art von Existenz geraten sei. Sie wehrte ab. Von solchen Dingen verstünde er ja doch nichts.« (SIM, S. 570) Die normativen Geschlechterrollen des finanziell potenten Mannes und der Frau, die ihm durch ihre Unwissenheit auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist, haben sich hier ins Gegenteil verkehrt; Willi ist der Ahnungslose, dem die Geschäftsfrau Leopoldine zu Recht Unwissen attestiert. Auch Leopoldines Verschwiegenheit über ihre geschäftlichen Methoden gegenüber dem inkompetenten Gesprächspartner anderen Geschlechts ist eine Spiegelung etablierter Geschlechterrollen – auch wenn sie bei manchen zeitgenössischen Lesern Misstrauen angesichts Leopoldines schnellem Erfolg säte.²²³ Schnitzler allerdings lehnte diese Deutungen ab: »Ihr Mißtrauen, daß Leopoldine nicht eine anständige Geschäftsfrau geworden sein könnte, teile ich keineswegs.«²²⁴

Der Rollentausch setzt sich in der gesamten Erzählung unverändert fort und steigert sich sogar noch in seiner Deutlichkeit. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird Willi von der Lage des Bittstellers in die Rolle des Prostituierten gesetzt, der sich für seine Liebesdienste entlohnen lässt. Nach einer Liebesnacht mit Leopoldine erwartet Willi ganz selbstverständlich die elftausend Gulden von ihr, wird jedoch enttäuscht. In diesem Moment drängt sich Willi erstmals der Gedanke auf, sich prostituiert zu haben: »[J]a, er fühlte sich bereit, ihr über die Treppe nachzulaufen, im Hemd – geradeso – er sah das Bild vor sich –, wie er in einem Provinzbordell

²²² Vgl. Peter Krahe 2012, S. 400.

²²³ Vgl. ebd., S. 396.

²²⁴ Arthur Schnitzler, Briefe 1913–1931, hrsg. von Peter Michael Braunwarth u. a., Frankfurt am Main 1984, S. 793 (20.06.1931).

vor vielen Jahren einmal eine Dirne einem Herrn hatte nachlaufen sehen, der ihr den Liebeslohn schuldig geblieben war ...« (SIM, S. 572)

Schließlich erhält er von Leopoldine doch noch Geld, allerdings nur einen Bruchteil der Summe, die er benötigen würde, um seine Schulden beim Konsul zu begleichen. In dieser Szene wirkt Willi hilflos und verwundbar, der Schutzpanzer der kalten Rationalität ist gänzlich von ihm abgefallen: »Und unwillkürlich unter ihrem immer eisigeren Blick zog er die Bettdecke über seine nackten Beine« (SIM, S. 573). Die explizite Erwähnung seiner Nacktheit, noch dazu seiner nackten Beine, ein Bild, das Schutzlosigkeit, wenn nicht sogar Kindlichkeit evoziert, während sie in voller Bekleidung und samt Hut vor ihm steht, zeigt Leopoldines deutliche Überlegenheit Willi gegenüber; der Vergleich ihres Schirms mit einer Waffe (vgl. SIM, S. 571) verstärkt diesen Eindruck noch. Wie auch durch das Salutieren von Charakteren ihr gegenüber wird Leopoldine durch diese Beschreibung nicht nur in eine männliche, sondern sogar eine soldatische Stellung erhoben, während Willi mittel-, ehr- und uniformlos vor ihr sitzt.

Leopoldines Erklärung, das Geld habe nichts mit seiner Bitte zu tun, »die tausend Gulden, die sind nicht geliehen, die gehören dir – für die vergangene Nacht« (SIM, S. 573), macht den ganzen Umfang ihres Racheakts deutlich. Geschickt hat sie Willis eigenes System gegen ihn gekehrt und ihm aufgezeigt, wie es sich anfühlt, zur Ware degradiert zu werden. Willis anfängliche Wut auf Leopoldine schlägt schnell in Scham um, als ihm klar wird, dass er tatsächlich bereit gewesen ist, sich selbst zu verkaufen, um sein Ziel zu erreichen: »Dann plötzlich wußte er, – und hatte er es nicht früher schon geahnt? – daß er auch bereit gewesen war, sich zu *verkaufen*. Und nicht ihr allein, auch irgendeiner anderen, *jeder*, die ihm die Summe geboten, die ihn retten konnte« (SIM, S. 574, Hervorhebungen im Original).

In Willis Selbstverständnis liegt die Betonung auf seiner potenziellen Rettung vor der unehrenhaften Entlassung. Das erweckt den Eindruck, dass ihn seine horrenden Schulden dazu getrieben haben, seine Ehre zu vergessen und seinen Körper für Geld zu verkaufen – aus einer Notlage heraus.

Auf diese Erkenntnis hin Selbstmord zu begehen, erscheint jedoch, zumindest aus heutiger Sicht, als Überreaktion, und bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass Willis Probleme sehr viel tiefer gehen. Wie bereits geschildert, reicht Willis Bereitschaft, Beziehungen für Geld einzugehen, bereits viel länger zurück. Schon vor seinem großen Spielverlust und seiner Krise, während seiner Begegnung mit Emilie Keßner, denkt Willi explizit über den finanziellen Wert einer Beziehung mit ihr nach. Dass dies bei seiner Familie ein durchaus üblicher Weg für Männer zu sein scheint, um an Geld zu gelangen, zeigt das Beispiel von Willis Onkel Wilram, der sein Vermögen allein durch seine erste Heirat erlangt hat. Es ist also keine Notlage, die

Willi dazu treibt, sich verkaufen zu wollen, denn diese Option hat er sich immer schon offengelassen; aus Bequemlichkeit, nicht aus Zwang oder Verzweiflung.

Dass Willis Selbstmord daraus resultiert, dass er sich nach seiner augenöffnenden Begegnung mit Leopoldine selbst den Verlust seiner Ehre attestiert, darin ist sich die Forschung überwiegend einig.²²⁵ So lesen wir etwa bei Rey, dass für Willi, anders als für Gustl, der kein »echtes Ehrgefühl« habe und dadurch ohne sonderliche Gewissensbisse weiterleben könne, ein Weiterleben nach seiner erzwungenen Selbsterkenntnis nicht mehr möglich sei, da er Ehre nicht nur mit bloßer Reputation gleichsetze.²²⁶

Entgegen der dominanten Deutung von Willis Selbstmord als Akt der Ehre und der Selbsterkenntnis, sieht Krahe darin das genaue Gegenteil: »Ironischerweise kommt der Leutnant dem Zufall, der ihm bis zum Ende gewogen bleiben will, mit seinem resignierten Selbstmord zuvor [...]: Es gehört gewissermaßen konstitutiv zur Diagnostik des Spielsüchtigen, den richtigen Zeitpunkt zu verpassen. Kasda kann damit als hoffnungsloser und änderungsresistenter Charakter gewertet werden.«²²⁷

Wie ehrenhaft Willis Tat aus der Sicht moderner LeserInnen ist, das soll hier nicht weiter Thema sein, allerdings ist sehr wohl von Belang, welche Bedeutung sie im sozialen und historischen Verständnis der Zeit hat, aus der sie stammt. Dass Willi sich erschießt, bevor Leopoldines Frist zu Ende ist, er ihr also gar nicht die Möglichkeit lässt, ihm das Geld zu geben, obwohl sie die elftausend Gulden pünktlich für ihn bereithält, ist einer der tragischsten Aspekte des Textes und wurde von einigen AutorInnen zum Anlass genommen, Willis Selbstmord nicht als Flucht, sondern als Tat von Ehre zu interpretieren. So fragt etwa Rey rhetorisch, wie weit Willi in seinem Entschluss gegangen wäre: »Hätte er [Willi] sich also nicht auch erschießen müssen, wenn das Geld rechtzeitig eingetroffen wäre?«²²⁸ Frühere Entwürfe der Erzählung zeigen, dass Schnitzler sich mit diesem Gedanken auseinandergesetzt hat. Am deutlichsten wird dies, wenn man sich den Arbeitstitel einer frühen Fassung besieht, der das vorgesehene Ende bereits vorwegnimmt: Er lautet »Bezahlt«.²²⁹ In einem Entwurf aus dem Jahre 1916 werden Willis Schulden schon tags vor seinem Selbstmord bezahlt, und in einer anderen früheren Version schreibt der Konsul selbst an Willi, dass seine Schulden beglichen worden seien, was Willi aber nicht daran hindert, aus dem Militär auszutreten.²³⁰

²²⁵ Vgl. etwa William H. Rey 1968, Bruce Thompson 1990, Rolf Allerdissen 1985.

²²⁶ Vgl. z.B. William H. Rey 1968, S. 127.

²²⁷ Peter Krahe 2012, S. 392.

²²⁸ William H. Rey 1968, S. 147.

²²⁹ Vgl. Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien. 1862-1931*. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. München: Verlag C. H. Beck 1999, S. 252.

²³⁰ Vgl. William H. Rey 1968, S. 147f.

»Aus all dem geht hervor«, so Rey, »daß Schnitzler seinen Protagonisten am Schluß der Erzählung auf einer hohen sittlichen Stufe sieht, wo nicht mehr seine formale Ehrenrettung durch die Begleichung der Schuld für ihn entscheidend ist, sondern seine moralische Verfassung.«²³¹

Welcher Art diese »moralische Verfassung« und die daraus resultierende, wie es bei Rey an anderer Stelle heißt, »sittliche Entscheidung«²³² genau ist, das ist nicht völlig klar. Fest steht jedoch, dass es sich um mehr handelt als eine Reaktion auf die von Leopoldine verursachte Kränkung männlichen Stolzes, ihn zum Prostituierten herabgewürdigt zu haben, um mehr als seine Scham über ihren Racheakt, der in der Sekundärliteratur zu reichlich emotionalen Reaktionen führte, die wohl auch zu einem gewissen Grad männlicher Solidarität geschuldet waren, wie Allerdissens Beschreibung von Leopoldines Handlung als »maßlos übertrieben, ungerecht und unmenschlich«²³³ illustriert. Ein weniger emotionaler, aber ähnlicher Interpretationsansatz findet sich bei Thompson: »[I]t is not necessarily the case that Schnitzler is presenting Leopoldine's behaviour in an unambiguously positive light. For in one sense the lesson which she teaches Kasda backfires – the humiliated officer commits suicide! In making her lesson to him a priority, Leopoldine obscures her genuine love for Kasda, and the result is a tragic misunderstanding.«²³⁴ Obgleich davon ausgegangen werden kann, dass Willis Selbstmord von Leopoldine nicht intendiert war, ist es fraglich, ob Leopoldine nach Willis Behandlung ihr gegenüber tatsächlich noch »genuine love« empfindet, die sie einfach aufgrund ihrer Rachedenken nicht wahrnimmt oder ignoriert. Das nachträgliche Zusenden der vollen Summe für Willis Rettung wird in der Forschung oft als Zeichen ihrer ungebrochenen Zuneigung gewertet, doch durch diesen Schluss läuft der Leser Gefahr, sich unkritisch Willis eigenes System zu eigen zu machen, dass Geld und Zuneigung eines sind. Zweifelsfrei jedoch kann die Zusendung des Geldes als Geste der Menschlichkeit gewertet werden. Dass für die Rettung eines Menschenlebens nicht zwangsläufig romantische Gefühle im Spiel sein müssen, zeigt auch Willis finale Tat vor seinem Suizid: Er tilgt Bogners Schulden mit den tausend Gulden von Leopoldine und verhindert dadurch einen weiteren Selbstmord – nicht aus Liebe zu seinem Kameraden, ja, nicht einmal aus Freundschaft, sondern nur, weil er es kann.

Viele Werke der Forschung haben sich viel intensiver damit befasst, ob Leopoldines Handlung gerechtfertigt war, anstatt Willis Selbstmord im zeitgeschichtlichen Kontext zu beleuchten; dass dabei freizügig Stellung für Willi bezogen, teilweise seine aus Enttäuschung

²³¹ Vgl. William H. Rey 1968, S. 147f.

²³² Ebd., S. 147f.

²³³ Rolf Allerdissen 1985, S. 75.

²³⁴ Bruce Thompson 1990, S. 71.

und Scham zustande gekommene Charakterisierung Leopoldines als »böses Weib« (SIM, S. 574) fraglos übernommen wird, verlangt für sich genommen bereits nach einer Analyse von normativen Geschlechterbildern, die bei solcherlei Deutungen zum Einsatz kamen. Dies allerdings würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Einzig Krahé erkennt in Leopoldines Racheakt »ausgleichende poetische[...] Gerechtigkeit«²³⁵. Doch auch er setzt sich darüber hinaus nicht weiter mit den abstrakten Idealen auseinander, die in diesen Szenen auf dem Prüfstand stehen und deren Untersuchung für ein umfassendes Verständnis des Endes der Erzählung aus meiner Sicht sehr zuträglich sind.

»Sittlichkeit«, »Moral« und »Ehre« sind Konzepte, die über das Individualbefinden eines einzelnen Menschen weit hinausgehen und gesellschaftlich definiert sind. Womit wir es in *Spiel im Morgengrauen* zu tun haben, ist eine exemplarische Darstellung des ultimativen Scheiterns eines Männlichkeitsbildes, das Ansprüche an sich selbst stellt, die ein Individuum unmöglich erfüllen kann. Leopoldine dafür die (alleinige) Schuld zu attestieren, würde dabei zu kurz greifen. Willi so herabzuwürdigen, dass er sich selbst erschießt, liegt auch gar nicht in Leopoldines Macht, denn Willi Kasda selbst hat sich bereits lange vor seiner Wiederbegegnung mit seiner alten Liebschaft herabgewürdigt. Was in der Literatur meines Erachtens viel zu wenig Beachtung findet, ist die Frage, wie fragil und gefährdet das maskuline Selbstverständnis eines Willi Kasda sein muss, um auf die Erkenntnis, in der sich verkaufenden, also überwiegend weiblich assoziierten Position zu sein, auf so radikale Weise zu reagieren und, wie anhand früherer Entwürfe Schnitzlers erkennbar, keine Form der Rettung mehr gelten zu lassen.

Ogleich die Literatur darin übereinstimmt, dass der Grund für Willi Kasdas Selbstmord »Ehre« ist, halten sich die meisten Sekundärwerke nicht damit auf, dieses Konzept näher zu definieren. »Ehre« ist allerdings sowohl historisch als auch individuell gesehen keine Konstante, sondern ein soziales Konstrukt, das sich aus mehreren, sich überlappenden Diskursen zusammensetzt. Selbst innerhalb von Schnitzlers Erzählung finden sich unterschiedliche Konzepte und Verständnisse von Ehre, und auch der dominante Konsensus der Forschung zeigt, um welch komplexes und zuweilen widersprüchliches Konzept es sich handelt: Willi verliert seine Ehre, gleichzeitig beweist er aber Ehrgefühl, indem er in den ehrenvollen Freitod geht. Dieses scheinbare Paradoxon zeigt bereits, dass eine Definition durchaus sinnvoll ist und tiefere Einblicke auf Willis Männlichkeitskrise, ebenso wie auf Krisen der Maskulinität des *Fin de Siècle* als Ganzes geben kann.

²³⁵ Peter Krahé 2012, S. 401.

3.3.4. Ehrbegriff und Suizid

Anders als in *Leutnant Gustl* wird der Ehrbegriff in *Spiel im Morgengrauen* nicht nur auf indirekte, sondern auch sehr explizite Weise immer wieder aufgegriffen und neu verhandelt. Für einen Offizier wie Willi Kasda gilt die Ehre »als eines der höchsten Güter«²³⁶, das um jeden Preis zu verteidigen ist. Anders als in *Leutnant Gustl* haben wir es in dieser Erzählung allerdings nicht mit einem Ehrbegriff zu tun, dem durch das Stellen einer zweiten Partei Genüge getan werden kann. Die Schande tritt nicht in Form eines Repräsentanten zutage, sodass die Instrumente der oberflächlichen Ehrenrettung wie Duell und Ehrennotwehr hier nicht greifen. Willis Ehrverlust geht nicht mit einer Beleidigung einher, sondern ist einzig und allein seinen eigenen Verfehlungen geschuldet. Wie aber lässt sich der Ehrbegriff im Fall von *Spiel im Morgengrauen* konkret definieren, und welche Optionen stehen einem Mann in Willis Situation zur Verfügung, damit umzugehen?

Es muss vorausgeschickt werden, dass Ehre in dieser Erzählung eine Kategorie ist, die von den einzelnen Parteien unterschiedlich wahrgenommen und gewichtet wird. Dies wird in verschiedenen Dialogen und Aussagen deutlich. Dabei lässt sich vor allem zwischen Offizieren und Zivilisten unterscheiden, die teilweise konträre Positionen einnehmen.

Der wichtigste, weil handlungstragende Ehrbegriff ist natürlich der von Willi selbst, der sich als Leutnant zumindest oberflächlich dem Ehrenkodex des Offizierskorps verpflichtet fühlt. Dass Willi sich primär über sein Dasein als Offizier definiert, wird klar, als ebendieses auf dem Spiel steht. Bevor er ein Leben in Zivil wagt, ein Leben ohne Rang, hinter dem er seine Unzulänglichkeiten verstecken kann, zieht er es vor, in den Freitod zu gehen:

Alles, alles steht auf dem Spiel, nicht nur meine Existenz als Offizier. Was soll ich, was kann ich denn anderes anfangen? Ich hab‘ ja sonst nichts gelernt, ich versteh‘ ja nichts weiter. Und ich kann doch überhaupt nichts als weggejagter Offizier – grad gestern hab‘ ich zufällig einen früheren Kameraden getroffen, der auch – nein, nein, lieber eine Kugel vor den Kopf.« (SIM, S. 552)

Das wirft die Frage auf, worin sich ein ehrenhafter Offizier um 1900 idealerweise überhaupt auszeichnete. Obgleich die Ehre des Offiziersstandes ein viel umstrittenes, bedeutsames Thema war, »korporativ verfaßt, normiert und kontrolliert«²³⁷, gab es nur wenige klare Richtlinien, wie diese Ehre zu definieren sei: »Was diese Ehre inhaltlich auszeichnete, blieb weithin unausgesprochen«²³⁸, so Frevert. Von »Ritterlichkeit« war die Rede, die sich durch die Achtung aller Stände, Bescheidenheit und »feines Betragen gegen achtbare Frauen« definierte.²³⁹

²³⁶ Gerrit Vorjans 2016, S. 100.

²³⁷ Ute Frevert 1991, S. 99.

²³⁸ Ebd., S. 100.

²³⁹ Ute Frevert 1991, S. 101.

Weiters zeichne sich ein Offizier »durch Gradlinigkeit, Entschlusskraft und Mut aus, der sich im Augenblick der Gefahr bis zur Lebensverachtung steigern könne. Ein Offizier, der diese Eigenschaften vermissen lasse, habe seinen Beruf verfehlt und sei für die Armee [...] untragbar.«²⁴⁰

Sehr viel mehr Zeit verwendete man offenbar darauf, zu definieren, was ein Offizier *nicht* sein durfte. Unterlassen werden sollten: »Mangel an Entschlossenheit, Schulden, unpassender gesellschaftlicher Umgang, Mangel an Verschwiegenheit, Neigung zu unmäßigem Alkoholkonsum und Glücksspiel.«²⁴¹ Bereits in dieser kurzen Auflistung wird deutlich, dass Willi Kasdas idealistischer Ehrbegriff nicht unbedingt mit seinem realen Lebenswandel korreliert. Obwohl er sich als Offizier subjektiviert, sich ein ziviles Leben abseits des Militärs gar nicht vorstellen kann, spricht sein Lebensstil nicht dafür, dass er der k. u. k.-Armee mit Leib und Seele verschrieben ist. Wie so viele andere Dinge in seinem Leben ist auch sein militärischer Rang nur Schein. Willi gefällt sich darin, schicke Uniformen aufzutragen und die Bequemlichkeiten eines militärischen Lebens in Friedenszeiten²⁴² zu genießen, sein Diensteifer allerdings lässt sehr zu wünschen übrig, wie auch Krahé nicht umhin kommt zu bemerken: »Sobald Anforderungen dringlich werden, die quer zu Willis Neigungen zu Glücksspiel und Sexualität verlaufen, meldet er sich dienstunfähig, ›marod‹, und flieht in den Schlaf, am Ende in den Tod. Diese laxe Diensthaltung wird von Vorgesetzten augenzwinkernd in männlicher Kumpanei kommentiert und anscheinend toleriert«²⁴³.

Auch in anderen Dingen gehen Willis Lebensgewohnheiten nicht mit dem konform, was der Ehrenkodex vorschreibt. Glücksspiele, wie jene Hasardpartie, die Willi letzten Endes zum Verhängnis wird, waren von der Armee »verboten und konnten entsprechend zum Gegenstand ehrengerichtlicher Verfahren werden«²⁴⁴. In Schnitzlers Novelle jedoch ist Willi nicht der Einzige, der sich von diesem Verbot nicht abhalten lässt – die Spielrunde beinhaltet mehrere Angehörige des Militärs. Auch historisch gesehen war Glücksspiel »unter Offizieren und Mannschaften gang und gäbe«²⁴⁵, trotz des offiziellen Verbots.

In *Spiel im Morgengrauen* selbst wird die Verwerflichkeit des Glücksspiels direkt thematisiert, und es finden sich unterschiedliche Positionen dazu. Doktor Flegmanns Bemerkung »Es ist und bleibt ein Laster« (SIM, S. 522) führt zu Verärgerung bei Oberstleutnant

²⁴⁰ Ute Frevert 1991, S. 99.

²⁴¹ Ebd., S. 101.

²⁴² Wie bereits an früherer Stelle geschildert, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Handlung von *Spiel im Morgengrauen* um die Jahrhundertwende angesiedelt ist, eine Zeit, in der Österreich bereits seit über 30 Jahren in Friedenszeiten lebte.

²⁴³ Peter Krahé 2012, S. 390f.

²⁴⁴ Gerrit Vorjans 2016, S. 132.

²⁴⁵ Ebd., S. 132.

Wimmer, der unterkühlt erwidert: »Was bei Advokaten vielleicht ein Laster sei, [...] sei darum noch lange keines bei Offizieren.« (SIM, S. 523) Wimmer, nicht nur wie Willi Angehöriger der k. u. k.-Armee, sondern auch noch mit einem höheren Rang ausgezeichnet als dieser, trifft hier eine klare Unterscheidung zwischen Zivilisten und Offizieren, wenn es um das Thema der Ehre und des sittlichen Anstands geht. Damit entspricht er durchaus dem Trend der damaligen Zeit.²⁴⁶ Umso verwunderlicher scheint es, dass er eine Freizeitbeschäftigung, die explizit für seinen Berufsstand verboten ist, gerade für diesen als nicht lasterhaft rechtfertigen will. Flegmann lenkt daraufhin ein und »erklärte höflich, daß man zugleich lasterhaft und doch ein Ehrenmann sein könne« (SIM, S. 523). Wie die anwesenden Offiziere, vor allem Willi, darüber denken, erfährt der Leser nicht mehr, da sich an dieser Stelle der Konsul einmischt, der mit seiner Bemerkung peinlich berührtes Schweigen auslöst: Er ist der Ansicht, das Spiel sei nur dann ein Laster, wenn man seine Schulden nicht bezahlen könne, und dann »sei es eigentlich kein Laster mehr, sondern ein Betrug; nur eine feigere Art davon« (SIM, S. 523). Krahe sieht in dieser Aussage ein Thematisieren des »Grenzgebiet[s] zwischen der moralischen und strafrechtlichen Dimension [jenseits des Ehrbegriffs]«²⁴⁷, allerdings steckt in der Bemerkung des Konsuls noch ein weiterer versteckter zeitgenössischer Diskurs, nämlich der der sogenannten »schmutzigen Schulden«.

In Offizierskreisen waren Schulden kein seltenes Phänomen, dabei wurde zwischen akzeptablen und nicht-akzeptablen, also »schmutzigen Schulden« scharf differenziert. Zu den akzeptablen und die Ehre nicht tangierenden Schulden gehörten etwa die Finanzierung von militärischer Ausrüstung, der Heiratskaution oder der Ausbildung der Kinder. »Schmutzige Schulden« dagegen waren jene, die aus Leichtsinne entstanden, darunter Spielschulden, aber auch Mietverschuldung oder nicht bezahlte Zechen. Diesen Schulden haftete der Makel der Unehrenhaftigkeit an, sie mussten zuweilen von Kameraden übernommen werden (wie etwa im Fall Bogner) und konnten, wenn sie öffentlich gemacht wurden, »zum Ausschluss aus dem Offizierskorps führen und endeten daher nicht selten mit einem Suizid des Betroffenen«.²⁴⁸ Willis Fall war also historisch gesehen keineswegs ein Einzelfall.

Krahes Fokus auf die moralische und juristische Komponente in der Aussage des Konsuls ist zwar durchaus fundiert, übersieht jedoch, dass der Konsul, ebenso wie Leopoldine, das System, dem Willi sich verschrieben hat, aufgreift, gegen ihn wendet und ihn so entlarvt. Während Leopoldine Willi zur Ware degradiert, pocht der Konsul auf den Ehrverlust durch die

²⁴⁶ Eine umfassendere Schilderung zur Kluft zwischen bürgerlicher und militärischer bzw. Standesehre findet sich bei Ute Frevert 1991, S. 90 und folgende.

²⁴⁷ Peter Krahe 2012, S. 387.

²⁴⁸ Gerrit Vorjans 2016, S. 131.

»schmutzigen Schulden«, die in Offizierskreisen stark verpönt waren. Es handelt sich um eine Vorausdeutung auf Willis spätere Schuldenkrise; der Vorwurf der Feigheit des Konsuls muss jeden, der sich ihm gegenüber im Laufe des Abends noch verschuldet, persönlich treffen, und die Offiziere im Besonderen, da Feigheit ihrem Berufsbild widerspricht: »Für feige gehalten zu werden«, so Frevert, »war für Männer der satisfaktionsfähigen Kreise offenbar eine der größten Bedrohungen«²⁴⁹, und dem musste mit allen Mitteln entgegengewirkt werden. Die Aussage des Konsuls ist also ein taktischer Kniff, eine Saat, die er streut, um den möglichen Fall einer der Offiziere herbeizuführen.

Von einer zweiten Situation, in welcher der Konsul die Offiziere mit ihren eigenen Waffen bedroht, erfahren wir durch Willi retrospectiv. Nachdem eine Freundin des Konsuls denselben mit dem Schauspieler Elrief betrogen hat, möchte man sich »nach guter alter Sitte über den betrogenen Liebhaber lustig« machen (SIM, S. 519), allerdings macht der Konsul deutlich, dass »man diesem Mann gegenüber mit Spott und Späßen in keiner Weise auf die Kosten kommen würde« (ebd.). Als Leutnant Greising, auf den der Konsul einen besonderen Groll hegt, sich dennoch eine spöttische Bemerkung erlaubt, erwidert der Konsul: »Warum frozeln Sie mich, Herr Leutnant? Haben Sie sich schon erkundigt, ob ich satisfaktionsfähig bin?« (SIM, S. 519), eine Bemerkung, die von den Anwesenden mit »[b]edenkliche[r] Stille« (ebd.) aufgenommen wird, und sie entschließen sich in stummer Abmachung, den Konsul zukünftig mit Vorsicht zu behandeln. Was für einen modernen Leser nicht auf den ersten Blick erkennbar sein mag, ist die Drohung, die in der Antwort des Konsuls liegt: Mit der Frage, ob er satisfaktionsfähig sei, verweist er auf die Möglichkeit zu einem Duell mit Leutnant Greising, zu dem es wohl unweigerlich kommen würde, wenn eine Beleidigung auf die andere folgt und der Konsul offen Greisings Ehre infrage stellt. Ob Greising, der fahle Patient (vgl. SIM, S. 516) aus einer solchen Auseinandersetzung siegreich hervorgehen würde, ist fraglich.

Ein weiterer Aspekt des alltäglichen Lebens, bei dem der Ehrenkodex relativ klare Richtlinien vorgibt, betrifft den Umgang mit Frauen sowie außereheliche Verhältnisse. In Österreich um 1900 waren Affären schon grundsätzlich nicht sehr hoch angesehen, »insbesondere dann, wenn daran Offiziere beteiligt waren«²⁵⁰. Beim selbstauferlegten Status »ritterlicher Keuschheit«²⁵¹, in dem der Offizierskorps sich gerne sah, passten Umtriebigkeit und sexuelle Abenteuerlust nicht ins Bild. Dementsprechend konnte auch ein Konkubinat bei Aufdeckung zur Einleitung eines ehrengerichtlichen Verfahrens führen und den Ausschluss aus

²⁴⁹ Ute Frevert 1991, S. 219.

²⁵⁰ Gerrit Vorjans 2016, S. 133.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 133.

dem Offizierskorps zur Folge haben. Das änderte allerdings nichts daran, dass außereheliche Beziehungen unter Offizieren, ebenso wie das Glücksspiel, weit verbreitet waren. Als Grund dafür führt Vorjans die hohe Heiratskaution an, die ein Offizier leisten musste, bevor er eine Ehe eingehen konnte.²⁵² Bis zu einem gewissen Grad waren solche Beziehungen geduldet, solange sie nicht öffentlich gemacht wurden.

In *Spiel im Morgengrauen* ist von dieser Kautio n höchstens in sehr indirekter Weise etwas zu spüren, etwa durch Willis starke Fixierung auf seine Finanzen, wann immer er darüber nachdenkt, einer Frau den Hof zu machen. Was in der Erzählung allerdings häufig vorkommt, sind außereheliche Beziehungen – oder zumindest der Wunsch danach. Anders als ein klassisches Konkubinat, das zwar verboten war, aber bis zu einem gewissen Grad geduldet wurde, sind die Beziehungen, die die Offiziere in *Spiel im Morgengrauen* führen oder anstreben, offenbar nicht monogamer Natur.

Nicht nur für Willi, auch für die übrigen Charaktere mit militärischem Rang ist es keine Besonderheit, kurzlebige Affären einzugehen, wie verschiedene Unterhaltungen zeigen. Nicht einmal Willis Vorgesetzter scheint etwas gegen romantisches Geplänkel einzuwenden zu haben. Auf Willis Krankmeldung und seine Lüge, er müsse zum Augenarzt, erwidert er salopp: »[H]at sich wahrscheinlich in ein Mädchen verschaut, der Herr Leutnant« (SIM, S. 545). Ein besonders prekärer Fall ist Leutnant Greising, der Willi »in nicht sonderlich gewählten Ausdrücken von einem kleinen Abenteuer« berichtet, »das er gestern Abend im Kurpark eingeleitet und noch in derselben Nacht zum erwünschten Abschluß gebracht habe« (SIM, S. 517). Befremdlich wirkt daraufhin Greising s abschließende Bemerkung: »Das ist der Lauf der Welt, müssen halt andere auch dran glauben« (ebd.). Obgleich Schnitzler die Natur von Greising s Leiden, den er einleitend als »der Patient« (SIM, S. 516) bezeichnet, nicht explizit nennt, ist wohl Reys Deutung, der Offizier leide an einer Geschlechtskrankheit, überaus wahrscheinlich.²⁵³ Der Einzige in der Runde, der offen daran Anstoß nimmt, dass Greising nicht nur entgegen seines Kodexes kurzlebige Affären eingeht, sondern dabei auch noch unwissende Mädchen ansteckt, dementsprechend also das Offizierethos von männlicher Ritterlichkeit als Beschützer des ›schwachen Geschlechts‹ verletzt,²⁵⁴ ist der Konsul: Er spricht von Leutnant Greising als »Subjekt« (SIM, S. 538), das man einsperren müsste, und hinterfragt im weiteren Verlauf des Gesprächs die moralische Hoheitsgewalt des Offizierskorps.

²⁵² Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 133.

²⁵³ Vgl. William H. Rey 1968, S. 134.

²⁵⁴ Vgl. Ute Frevert 1991, S. 224.

Wie verquer das Moralverständnis eines Leutnants ist, der versucht, sich auf seinen Kodex zu berufen, zeigen Willis Gedankengänge nach der Beleidigung des Konsuls: »[D]ie Bemerkung des Konsuls bedeutete eine nicht mißzuverstehende Beleidigung eines abwesenden Kameraden. Durfte er sie einfach hingehen lassen, als hätte er sie überhört oder als gäbe er ihre Berechtigung zu?« (SIM, S. 538f.) Problematisch ist also nicht der Inhalt des Vorwurfs, darüber macht Willi sich kaum Gedanken, und auch bei Greising's Bemerkung über seine jüngste Eroberung äußert er sich in keiner Weise kritisch. Wichtiger für den Leutnant ist die Tatsache, dass ein Kamerad beleidigt wurde, ungeachtet des Wahrheitsgehalts dieses Vorwurfs. Dabei versucht er durchaus, die Ansprüche des Offizierskorps zu erfüllen. Denn »Beleidigungen waren niemals Privatangelegenheit, sondern tangierten stets das Offizierkorps als Ganzes«²⁵⁵, und Kameradschaft und Zusammenhalt galten als zentrale Tugenden eines Offiziers²⁵⁶. Dadurch ist es in einer solchen Situation Willis Pflicht, die Beleidigung gegen den Kameraden zu behandeln wie eine Beleidigung gegen sich selbst.

Seine Bitte an den Konsul, den Leutnant Greising da rauszuhalten, wirkt jedoch schwach und ohne sonderlichen Nachdruck. Seine Behauptung, »Es ist uns nicht bekannt« (SIM, S. 539), kann vom Leser ebenso wie vom Konsul selbst leicht als Lüge entlarvt werden, hat Greising Willi gegenüber doch erst kürzlich eine nonchalante Bemerkung zum Thema der Ansteckung fallengelassen (vgl. SIM, S. 517).

Würde Willi dem Diktum des Offizierskorps folgen, müsste er seinen Kameraden sehr viel entschlossener verteidigen, wessen er sich auch selbst bewusst ist. Sogar eine Herausforderung zum Duell wäre denkbar. Doch wie auch seine Offizierskollegen scheint Willi nicht daran gelegen, sich mit dem Konsul, obwohl »nur« Zivilist, anzulegen. Willis Gedanken entlarven seine wahren Prioritäten, und es wird deutlich, dass er sein eigenes Schicksal über die Ehrenverteidigung eines Mit-Offiziers stellt:

Er überlegte, ob er nicht verpflichtet sei, die Äußerung des Konsuls dem Kameraden zur Kenntnis zu bringen, – oder sollte er mit Regimentsarzt Tugut vorerst einmal außerdienstlich über die Angelegenheit reden? Oder den Oberleutnant Wimmer um Rat fragen? Aber was ging ihn das alles an?! Um *ihn* handelte es sich, um ihn selbst, um seine eigene Sache – um seine Karriere – um sein Leben!« (SIM, S. 539)

Willi ist nicht nur nicht dazu bereit, den Konsul persönlich in angemessener Weise zurechtzuweisen, er will die Vorwürfe gegen den Kameraden nicht einmal Greising mitteilen. Von »Gradlinigkeit, Entschlusskraft und Mut«²⁵⁷ kann hier keineswegs die Rede sein.

²⁵⁵ Ute Frevert 1991, S. 101.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 220.

²⁵⁷ Ute Frevert 1991, S. 99.

Es zeigt sich: Obwohl dem Ehrbegriff der Offiziere klare Richtlinien zugrunde liegen, wird der Kodex mehrfach verletzt, nicht nur von Willi selbst, sondern auch von mehreren seiner Kameraden, einige davon in höheren Positionen als er selbst. Der moralische Kompass der Zivilisten dagegen scheint anderen Grundsätzen zu gehorchen.

Schnitzler bildet hier eine zeitgenössische Diskussion ab: Die Diskrepanz zwischen verschiedenen ständischen Ehrbegriffen. Immer wieder wurde von Zeitgenossen angeprangert, dass bei Militär- und Zivilleben zweierlei Maß angelegt wurde. Ein Beispiel hierfür ist etwa die bereits an früherer Stelle dieser Arbeit diskutierte Duellkultur, die das Verletzen und fallweise sogar Ermorden von Mitmenschen aus ›Ehrensachen‹ als Dienst am Vaterland und Ausdruck von Männlichkeit verherrlichte – allerdings eben nur, wenn man dem richtigen Stand angehörte: »Während [...] das Duell unter Offizieren ›Ehrensache‹ sei, gelte es nach bürgerlichen Rechtsgrundsätzen als Kriminaldelikt«²⁵⁸. Ganz allgemein ist die Ehre eines Offiziers gänzlich anders beschaffen als die eines Zivilisten, und die Ehre von Standesehre und allgemeiner Ehre »streng geschieden«²⁵⁹. Ein bürgerlicher Mann galt nur dann als »bescholten«, »wenn er mit den Strafgesetzen des Staates in Konflikt geraten sei. Solange er keine strafbaren, mit dem Rechtsbewußtsein und den Sitten der bürgerlichen Gesellschaft unvereinbaren Handlungen begangen habe, sei seine bürgerliche Ehre intakt.«²⁶⁰ Selbiges galt nicht für Offiziere, die bei Duell und Ehrennotwehr gerade durch den Bruch des Gesetzes ihre Ehre aufrechterhielten. Diese Diskrepanz zwischen militärischem Ehrenideal und dem moralischen Ehrgefühl des Bürgertums ist in *Spiel im Morgengrauen* deutlich spürbar.

In der Hasardrunde ist die Stimme der Vernunft sowie des unbeeinflussten Zivilisten die von Doktor Flegmann, der im Gegensatz zu den übrigen Gesprächsbeteiligten eine weiche Position einnimmt, was die Frage der Ehre betrifft, und sagt, dass jemand, der einem Laster frönt, nicht automatisch seine Ehre verliert, während die Offiziere ihre Laster negieren und sich selbst belügen. Ein zweiter Zivilist, der eine ähnliche Gegenposition zum harten Ehrbegriff der Offiziere einnimmt, ist Willis Onkel Wilram.

Im Gegensatz zu Willi sieht Wilram durchaus eine Möglichkeit für seinen Neffen, nach dem Ausscheiden aus dem Militär noch ein ehrenvolles Leben führen zu können: »[M]einer Ansicht nach, kann man immer noch ein ganz anständiger Mensch sein – und werden, auch in Zivil. Die Ehre verliert man auf andere Weise. Aber so weit, daß du das begreifst, kannst du heute noch nicht sein.« (SIM, S. 554, Hervorhebung im Original)

²⁵⁸ Ute Frevert 1991, S. 90.

²⁵⁹ Ebd., S. 90.

²⁶⁰ Ebd., S. 90.

Warum Willi noch nicht soweit sein kann, erläutert Wilram nicht weiter, allerdings scheint er ihm die Fähigkeit abzusprechen, das, was er als wahre Ehre betrachtet, zu erkennen. Als einziges verbliebenes Familienmitglied kennt er Willi von allen Figuren am besten, und seine Sorge, dass Willi über seine Schulden und seinen vermeintlichen Ehrverlust in Verzweiflung geraten wird, ist, wie sich zeigen wird, durchaus begründet.

In der Forschung finden sich einige Vergleiche zwischen Willi und Bogner, dessen Ausscheiden aus dem Militär durch Spielschulden eine Vorausdeutung auf Willis eigenes drohendes Schicksal ist. Obwohl die beiden dieselbe Ausgangslage teilen, gehen sie sehr unterschiedlich mit ihrer Situation um. Bogners Entscheidung für »die Schande und das Leben« zeige, so Rey, dass die beiden Offiziere trotz oberflächlicher Ähnlichkeiten »nicht aus dem gleichen Holz« geschnitzt seien.²⁶¹ Von »Opportunismus« (Bogner) und »Heroismus« (Willi) ist hier die Rede, und für eine Entscheidung »für die Ehre und den Tod« durch Suizid.²⁶² Wenn Rey in den Akt der Selbsterschießung eine solche Bedeutung hineinlegt, etwa indem er behauptet: »Der Leutnant Kasda aber erschießt sich, weil er echtes Ehrgefühl hat«²⁶³, dann schreibt er dabei unbewusst und unreflektiert einen Diskurs fort, der auch aktiv in Schnitzlers Erzählung verhandelt wird, nämlich den einer ehrenvollen Selbstentlebung durch den Waffensuizid bei Offizieren.

Die Ehrrettung durch Suizid ist ein altes Motiv, das wohl gerade deswegen für viele AutorInnen der Sekundärliteratur keiner näheren Betrachtung würdig erachtet wurde. Dabei stecken auch hinter dem Freitod nach dem Ehrverlust verschiedene Diskurse, die sich in einem kulturellen und sozialgeschichtlichen Kontext entwickelt haben und nicht naturalisiert für sich selbst stehen können.

Selbstmord als solcher war in Wien zur Jahrhundertwende kein seltenes Phänomen. Von 1892 bis 1904 stieg die Selbstmordrate von 330 auf 452 Fälle jährlich; es wurden sogar Belohnungen für das Bergen von Leichen aus der Donau ausgeschrieben. In der *Neuen Freien Presse* wurden täglich Selbstmordfälle und -versuche gelistet, und die Journalisten schreckten dabei nicht vor einer moralischen Verurteilung der TäterInnen zurück.²⁶⁴ Mit ihrem kritischen Ton ist die Zeitung nicht allein; in der Regel werden Suizide in der westlichen, christlich geprägten Gesellschaft nicht als positiv wahrgenommen. Damals wie heute gilt Selbstmord als »a crime from a legal perspective and a sin from a moral perspective, and [...] an act of great

²⁶¹ William H. Rey 1968, S. 133.

²⁶² Ebd., S. 133.

²⁶³ William H. Rey 1968, S. 127.

²⁶⁴ Vgl. Kuttnerberg, Eva: »Suicide as Performance in Dr. Schnitzler's Prose«. In: Lorenz, Dagmar C. G.: *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003, S. 325-348. Hier: S. 328.

defiance, primarily in the Jewish and Christian traditions«²⁶⁵. Warum weicht die Wahrnehmung im Falle Willi Kasdas so stark von dieser üblichen moralischen Prämisse ab, sodass die Forschung sogar von heroischem Verhalten²⁶⁶ spricht?

Jaworski, die sich bei ihren Ausführungen auch auf Butlers performatives Geschlechtermodell stützt, weist auf den direkten Zusammenhang von Selbstmord und Gender hin. Unter anderem findet sich in ihren Theorien über den Suizid als performativen Akt auch die Beobachtung, dass das Geschlecht des jeweiligen Täters oder der jeweiligen Täterin die Umsetzung des Aktes Tat beeinflusst: »Traditionally, men prefer to use methods considered more lethal, such as firearms, whereas women prefer to use methods considered less violent such as drug overdoses.«²⁶⁷ Die Wahl der Selbstmordmethode spielt also eine zentrale Rolle innerhalb von impliziten Gendernormen.

In der Forschung befinden nur sehr wenige AutorInnen²⁶⁸ die Tatsache, dass Willi sich erschießt (und sich nicht etwa erhängt oder Gift nimmt), einer expliziten Interpretation wert. Das mag auch damit zusammenhängen, dass bei Willi zu keinem Zeitpunkt eine andere Art des Selbstmords infrage kommt als durch eine Pistolenkugel. Bereits in seinem Gespräch mit seinem Onkel hat er eine klare Vorstellung von dem Ende, das er im äußersten Fall wählen würde, wenn er sagt: »lieber eine Kugel vor den Kopf« (SIM, S. 552). Obwohl keine anderen Suizidmethoden erwähnt werden, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass jeder Entscheidung innerhalb eines literarischen Textes zahllose Optionen vorausgehen, die vom Autor aus einem bestimmten Grund verworfen wurden. Die Art des Suizids transportiert inhärente Bedeutungen, die vom Autor durchaus intendiert sind. Warum also die Pistole?

Jaworski legt dar, dass »[m]ethods such as firearms are considered not only more visually and physically violent, but also *male, masculine* and *active*.«²⁶⁹ [Hervorhebungen MV] Andere, weniger gewalttätigere Methoden, etwa Medikamentenoverdosen, werden dagegen als weiblicher und passiver wahrgenommen. Im militärischen Kontext gibt es jedoch noch eine weitere Komponente, die beim Pistolensuizid zum Tragen kommt. Es handelt sich um eine

²⁶⁵ Eva Kuttnerberg 2003, S. 327.

²⁶⁶ Z.B. William H. Rey 1968, S. 133.

²⁶⁷ Jaworski, Katrina: »The Gender-ing of Suicide«. In: *Australian Feminist Studies* 25/63 (2010), S. 47-61. Hier: S. 48.

²⁶⁸ Gerrit Vorjans 2016, dessen Interpretationsschwerpunkt auf der Art literarischer Suizide liegt, war in seiner Darlegung kulturhistorisch bedingter Entscheidungen von Suizidmethoden in literarischen Darstellungen für diese Arbeit sehr ergiebig, beschäftigt sich allerdings nicht explizit mit *Spiel im Morgengrauen*. Viele der historischen und sozial-kulturellen Hintergründe, die bei Vorjans für *Leutnant Gustl* angeführt werden, lassen sich jedoch auch erfolgreich auf *Spiel im Morgengrauen* umlegen.

Bei Eva Kuttnerberg (2003) finden sich zwar einige bedeutende Beobachtungen zum Suizid-Thema in Schnitzlers Werk, die für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden konnten, allerdings geht auch hier die Auseinandersetzung mit Willi Kasdas Freitod nicht über eine Randbemerkung hinaus.

²⁶⁹ Katrina Jaworski 2010, S. 48.

langjährige militärische Tradition. »Die Idee vom Pistolensuizid als Todesart der Adeligen und Offiziere«, so Vorjans, »ist eine jahrhundertealte und weit verbreitete kulturelle Vorstellung, die fast schon einen Gemeinplatz markiert.«²⁷⁰ Diese kulturelle Vorstellung deckte sich auch mit der tatsächlichen historischen Praxis der frühen Neuzeit. Selbstmord durch Erschießen war in Österreich unter Offizieren »der Normalfall«.²⁷¹ Der Waffensuizid ist symbolisch stark aufgeladen; während Selbstmordmethoden wie Vergiften, Ertränken oder Erhängen für einen Offizier von der Gesellschaft nicht als angemessen wahrgenommen wurden und auch bei Zivilisten mit dem Makel der Scham behaftet waren, galt der Tod durch die Pistole oder eine andere Dienstwaffe als standesgemäß: »Höheren Gesellschaftsschichten, speziell dem Adel, galt der Tod durch Schwert, Dolch oder Pistole als die einzig angemessene Weise, sich (als Mann) das Leben zu nehmen.«²⁷² Der Zusatz Vorjans »als Mann« bezieht sich nicht auf eine genderspezifische Wertung des Autors, sondern darauf, dass für Frauen andere Arten des Suizids als ›schicklich‹ galten als für Männer: so war es etwa absolut legitim, sich als Frau zu vergiften oder zu ertränken, um eine möglichst ›schöne Leiche‹ zu hinterlassen.²⁷³ Ein Mann – und erst recht ein Offizier – dagegen durfte nicht mit einer diesen sogenannten weichen Methoden aus dem Leben scheiden, ohne Gefahr zu laufen, sich der potenziellen Hämie der Hinterbliebenen auszusetzen. Anders gesagt: Selbst beim Suizid sind implizite, aber stark wirksame Gendernormen in Kraft, die eine bestimmte finale Performanz des Subjekts verlangen.

Grund für die Sonderstellung des Waffensuizids ist, dass der Tod durch Selbsterschießung, anders als Ertränken, Vergiften, Erhängen oder Verbluten, mit Ausnahme einiger weniger sehr seltener Fälle sofort eintritt und dadurch keinen Raum mehr für Rettung lässt. Durch Erschießen konnte der Betreffende seine Entschlossenheit und Todesverachtung demonstrieren, Eigenschaften, die für einen Mann im Allgemeinen und für einen Offizier im Besonderen von grundlegender Bedeutung waren.²⁷⁴ Ferner konnte der Offizier durch den finalen Schuss seine praktischen Fähigkeiten und die Beherrschung seines soldatischen Handwerks unter Beweis stellen.²⁷⁵ Wenn Willi Kasda sich also erschießt, demonstriert er damit nicht nur seine Entschlusskraft, sondern auch seine Verbundenheit dem Offizierskorps gegenüber; er subjektiviert und performt sich als Mann, Offizier und Ehrenmann. Es handelt sich um eine Tat, »mit der das Subjekt einer erzwungenen De-Subjektivierung, beispielsweise durch ein

²⁷⁰ Gerrit Vorjans 2016, S. 85f.

²⁷¹ Ebd., S. 102f.

²⁷² Gerrit Vorjans 2016, S. 28.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 29-31.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 143.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 144.

Ausscheiden aus dem Offizierskorps, zuvorkommt.«²⁷⁶ Dieses Ziel scheint Willi Kasda auch erreicht zu haben, wie sich der einschlägigen Forschungsliteratur entnehmen lässt. Bei Allerdissen etwa, der sich durchaus imponiert von der zur Schau gestellten Todesverachtung zeigt, wird Willi Kasda als moralischer Sieger der Erzählung interpretiert: »Der Konsul wird nicht die Genugtuung haben, einen Offizier zu entwürdigen und geistig vernichtet zu sehen. Kasdas Selbstmord bestätigt sogar die von ihm verachtete und negierte moralische Integrität des Offizierskorpus. Aber auch Leopoldine hat ihr Ziel nicht erreicht, denn Willi Kasda hat sich ihrem Zugriff endgültig entzogen durch den Zeitpunkt seines Selbstmords.«²⁷⁷ Willi beweise damit, »daß er in der Erniedrigung, zu der ihn die Todesangst trieb, gelernt hat, daß es noch einen höheren Wert als das Leben gibt, nämlich die Gewißheit, nicht käuflich zu sein. Willi Kasdas Selbstmord ist *Niederlage und Sieg* zugleich [Hervorhebung MV]«²⁷⁸.

Allerdissen vertritt damit durchaus eine dominante Meinung in der Schnitzler-Forschung. In vielen Sekundärwerken wird Willis Selbstmord als Wiederherstellung seiner Ehre interpretiert – meistens ohne nähere Begründung. Jaworski weist darauf hin, dass das Geschlecht des suizidalen Subjekts einen starken Einfluss auf die Interpretation des Selbstmords nimmt: »Women’s suicides are often interpreted through the lens of relationship breakdown as a result of emotional turmoil. In contrast, men’s suicides are read as signals of courage, pride and resistance against external circumstances such as economic hardship, severe physical illness and social isolation.«²⁷⁹ Dieser Prozess lässt sich auch in der Sekundärliteratur zu *Spiel im Morgengrauen* beobachten. Dort wird Willi Kasdas Tat durchgehend als aktiver Weg aus einer Krise gelesen; es findet sich zum Beispiel keine Interpretation, die Willis Tat als direkte Reaktion auf die emotionale Zurückweisung durch Leopoldine liest.

Wenn die Deutung von Willis Suizid als ehrenvoll überhaupt näher begründet wird, so oft durch die Analyse der finalen Szene, in der Willi Kasdas Leiche beschrieben wird. Die zur Diskussion stehende Szene ist folgende:

Der Leutnant Kasda, im Mantel mit hochgestelltem Kragen, lehnte in der dem Fenster zugewandten Ecke des schwarzen Lederdiwans, die Lider halb geschlossen, den Kopf auf die Brust gesunken, schlaff hing der rechte Arm über die Lehne, der Revolver lag auf dem Fußboden, von der Schläfe über die Wange sickerte ein schmaler Streifen dunkelroten Bluts, der sich zwischen Hals und Kragen verlor. So gefaßt sie alle gewesen waren, es erschütterte sie sehr. [...] Dann knöpfte Tugut zum Überfluß noch Kasdas Mantel auf, das zerknitterte Hemd darunter stand weit offen. (SIM, S. 579)

²⁷⁶ Gerrit Vorjans 2016, S. 168.

²⁷⁷ Rolf Allerdissen 1985, S. 77.

²⁷⁸ Ebd., S. 78.

²⁷⁹ Katrina Jaworski 2010, S. 48.

Willi Kasdas Darstellung im Tod ist im Vergleich zu anderen literarischen Darstellungen als klassisch zu nennen. Es war üblich, erschossene Protagonisten in aufrecht sitzender Position darzustellen, Beschreibungen zu vermeiden, die auf Schmerzen oder Agonie vor dem Eintritt des Todes hinwiesen. Auch klaffende Schusswunden wurden in der Schilderung ausgespart. Die AutorInnen sahen in der Regel von realistischen Todesbeschreibungen zugunsten einer respektvollen, würdevollen Darstellung ab.²⁸⁰ Wenn Schnitzler also lediglich einen »schmale[n] Streifen dunkelroten Bluts« (SIM, S. 579) erwähnt, der Willi über das Gesicht läuft, dann nicht etwa, weil er als gelernter Arzt nicht wusste, wie ein Selbstmordopfer nach einem Kopfschuss aussah, sondern um bewusst einen bestimmten Effekt beim Leser zu erzielen.

Welcher Effekt das ist, wurde von verschiedenen AutorInnen unterschiedlich aufgefasst. Reys Interpretation zur respektvollen Darstellung von Willis Leichnam ist die eines »neue[n] Ehrbegriff[s], der weit über den Kodex hinausgeht«²⁸¹. Welcher »alte Ehrbegriff« durch diese Szene abgelöst werden soll, ist aus Reys Schilderung nicht herauszulesen, durchaus schlüssig aber ist Reys Hinweis auf die symbolische Relevanz der Kleidung des Toten: der Soldatenmantel, der ein zerknittertes Hemd verdeckt, »als Bekenntnis zum Ethos der Armee im höheren Sinne«²⁸². Der Symbolgehalt der Uniform ist zweifellos von Bedeutung, fraglich jedoch Reys Schluss, dass Willi Kasda im Tod »wirklich Offizier«²⁸³ geworden sei.

Die Bezugnahme auf den Diskurs des heroischen Waffensuizids kann nicht automatisch als eine Prohaltung dieser Praxis angesehen werden, wie auch Vorjans anmerkt.²⁸⁴ Ganz im Gegenteil ist es höchst unwahrscheinlich, dass Schnitzler mit einer würdevollen Darstellung Willi Kasdas den Waffensuizid von Offizieren verherrlichen wollte. Bei Kuttentberg, die sich intensiv mit dem Thema Selbstmord in Schnitzlers Werken auseinandergesetzt hat, findet sich eine Gegenposition zur dominanten Forschungsmeinung, der ich mich anschließen kann: »For Schnitzler«, erklärt sie, »suicide is not an act of heroism, martyrdom, morbid celebration of utmost creativity or a spectacle.«²⁸⁵ Stattdessen handele es sich um einen »act of speech«²⁸⁶, einen »symbolic act«²⁸⁷, und, am wichtigsten für diese Arbeit, eine »performance«²⁸⁸.

²⁸⁰ Vgl. Gerrit Vorjans 2016, S. 169.

²⁸¹ William H. Rey 1968, S. 149.

²⁸² William H. Rey 1968, S. 148f.

²⁸³ Ebd., S. 148.

²⁸⁴ Gerrit Vorjans 2016, S. 169f.

²⁸⁵ Eva Kuttentberg 2003, S. 327.

²⁸⁶ Ebd., S. 329.

²⁸⁷ Eva Kuttentberg 2003, S. 328.

²⁸⁸ Ebd., S. 326.

Bleibt noch die prekäre Frage offen, inwieweit Willis Tat im Kontext der Erzählung als Erfolg dargestellt wird, denn, wie Vorjans bemerkt, stand im Allgemeinen nicht fest, »dass durch diese Art der Selbsttötung [durch den Waffensuizid, Anmerkung MV] die bereits verlorene Ehre gerettet werden konnte«²⁸⁹.

Nicht abzustreiten ist, dass in *Spiel im Morgengrauen* Ehre und Suizid in direkten Zusammenhang gesetzt werden. Dies geht sogar so weit, dass Figuren darauf zu hoffen scheinen, dass eine Wiederherstellung von Willis Reputation ihn von den Toten auferstehen lassen könne: Wilram bietet Willis Leiche die elftausend Gulden an, »als glaubte er wirklich, daß er ihn damit zum Leben erwecken könnte« (SIM, S. 580) und »als müßten sie nun, da das Geld herbeigeschafft war, doch wenigstens einen Versuch machen, den Toten wieder zum Leben zu erwecken« (SIM, S. 580).

Gibt es Hinweise darauf, dass Willis Ehrensuizid Erfolg zeigt und sich sein Ansehen dadurch steigert, dass er sogar »wirklich Offizier geworden« ist, einen neuen Ehrbegriff verkörpert, »der weit über den Kodex hinausgeht«, wie es bei Rey heißt²⁹⁰? Zumindest Letzteres ist, wie sich anhand der vorangegangenen Ausführungen gezeigt hat, höchst unwahrscheinlich, denn Willi übertrifft den Kodex nicht, sondern erfüllt stattdessen ein genau vorgegebenes und von ihm erwartetes Verhaltensmuster – zwar nicht im Kodex festgelegt, aber im Offiziersethos tief und traditionell verankert. Seine Performanz der Offiziersrolle dagegen ist geglückt.

Betrachtet man Willis Fall auf onomatologischer Ebene, dann zeigt sich, dass der anfangs als »Wilhelm«, fallweise auch als »junger Offizier« und »der Leutnant« (SIM, S. 505) eingeführter Charakter schon sehr bald zum weit weniger respektablen »Willi« herabsinkt.²⁹¹ Im selben Maße, in dem Willis ambigues Verständnis von Moral, Ethik und vor allem Ehre deutlich wird, findet auch eine Verminderung seines Namens statt. Nach seinem Tod kehrt er zurück zum Status mit Titel und Nachnamen (»Der Leutnant Kasda« (SIM, S. 579). In der Reclam-Ausgabe, die auf der ersten Buchveröffentlichung der Novelle basiert, findet sich in der betreffenden Szene, anders als in der oben zitierten Gesamtausgabe, die weniger neutrale Formulierung »Der Leutnant *Willi* Kasda«²⁹² (Hervorhebung MV), die diese Interpretation der gescheiterten Wiederherstellung noch stützt, da sie ihn explizit mit dem deminutiven Namen anführt – er wird nicht wieder zu Wilhelm.

Von Bedeutung für die Interpretation dieser letzten Szene ist auch das Verhalten von Joseph, Willis Bursche, der über eine Angelegenheit befragt wird, die Willis Ehre weiter tangiert hätte

²⁸⁹ Gerrit Vorjans 2016, S. 168.

²⁹⁰ William H. Rey 1968, S. 148f.

²⁹¹ Vgl. auch Peter Krahe 2012, S. 393.

²⁹² Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 102.

– und lügt. Wenn Robert Wilram fragt, ob Willi am Abend davor Besuch gehabt hätte, und Joseph ihm das Techtelmechtel mit seiner Frau verschweigt, indem er sagt: »Jawohl [...], bis spät in die Nacht – – ein Herr Kamerad« (SIM, S. 580), erwirkt er damit, dass der tote Leutnant nicht weiterer Schande ausgeliefert wird. Die Gedankenstriche vor der endgültigen Antwort, »ein Herr Kamerad«, markieren ein Zögern in der Rede des Burschen, das vermuten lässt, dass er über seine Lüge nachdenkt, bevor er sie äußert. Dies zeigt, dass der Suizid keine Katharsis bewirkt hat. Wie der geschlossene Soldatenmantel Willis zerknittertes Hemd verdeckt, breitet der Bursche den Denkmantel der Lüge über Willis Schande, die auch der Ehrensuizid nicht hätte tilgen können, wäre sie bekannt geworden.

Willis Suizid spricht ihn nicht von aller Schuld frei, und er geht nicht als unangefochtener moralischer Sieger hervor. Wenn Willi sich erschießt, so tut er, was er im Grunde immer schon getan hat: Er performt, stellt sich selbst in der Rolle als Offizier dar. Durch den Pistolensuizid erklärt er gleichermaßen seine Zugehörigkeit zum Offiziersstand und stellt jene Eigenschaften unter Beweis, die er im Laufe der übrigen Erzählung vermissen lässt, die aber zentral für ein Selbstverständnis als Offizier sind: »Todesverachtung, Mut und Entschlossenheit«²⁹³. Willis Entscheidung, sich selbst umzubringen, seine Wahl der Tatwaffe und des Zeitpunkts der Tat, ja, sogar die Begleichung von Bogners Schulden, sind eine sehr genau berechnete Rollenerfüllung, in der er sich als ehrenhafter Offizier, aber auch als Mann positioniert. Ein »ill-balanced process of self-construction«²⁹⁴ wird aufgegeben zugunsten eines gut konstruierten finalen performativen Aktes.

Willi selbst will sich nicht umbringen. Wenn er zu Beginn seiner Verschuldung seinem Onkel gegenüber ankündigt: »Es geht um mein Leben, Onkel, glaube mir, es geht um mein Leben« (SIM, S. 554), seinen Suizid inklusive der zu wählenden Methode (»lieber eine Kugel vor den Kopf«, SIM, S. 552) ankündigt, so geschieht dies, um einen Ausweg zu finden und die Tat hinauszuzögern, ein »deliberately and desperately announcing, and thereby simultaneously delaying, the symbolic act«.²⁹⁵ Dieselbe Strategie macht Kuttentberg für mehrere von Schnitzlers Charaktere aus, die auf den Suizid zusteuern. Erst, als sich Fremd- und Selbstbild für Willi endgültig unvereinbar weit voneinander entfernt haben und es keine Möglichkeit mehr für ihn gibt, sich selbst zu belügen, bedient er sich einer letzten, ultimativen Performance.

In Willis Selbstmord vereinen sich Kritik am Offizierethos mit einer Kritik an damals gültigen hegemonialen Geschlechterbildern, die es Willi verboten, sich emotional an eine Frau

²⁹³ Gerrit Vorjans 2016, S. 168.

²⁹⁴ Eva Kuttentberg 2003, S. 325.

²⁹⁵ Ebd., S. 328.

zu binden. Willis Verhalten der Frauenwelt gegenüber, das ihm von einer Gesellschaft auferlegt wurde, die rationales, emotionsloses Verhalten von Männern im Allgemeinen und Offizieren im Besonderen verlangt, seine archaischen Ehrenvorstellungen eines Standes, der zur Jahrhundertwende bereits im Untergang begriffen und zur Entstehungszeit der Erzählung bereits so gut wie Vergangenheit war, und nicht zuletzt auch seine Unfähigkeit, sich – wie Bogner – an neue, moderne Verhältnisse anzupassen und sein Glück in einem zivilen Selbstverständnis von Moral und Ethos zu suchen, drängen ihn in eine Position der De-Subjektivierung, aus der er sich nur mit einem großen, symbolischen Akt der Performanz wieder befreien kann. Willis Suizid zeigt ein Männlichkeitsbild in einer ultimativen Krise, das Ansprüche an das Individuum stellt, die nur im Tod gänzlich erfüllt werden können.

4. Resümee

Die vorliegende Arbeit untersuchte anhand dreier ausgewählter Werke Arthur Schnitzlers, *Die Traumnovelle*, *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen*, die performative Darstellung krisenhafter Männlichkeit vor dem gesellschaftspolitischen Hintergrund des *Fin de Siècle*. Bei allen drei analysierten Werken ließ sich zeigen, wie durch soziale Umbrüche geborene neue Geschlechternormen sowie ein neuer Fokus auf einem performativen Verständnis von Geschlecht Einfluss auf das Alltagsleben der jeweiligen Protagonisten nehmen und sie in Krisen unterschiedlicher Machart stürzen. In diesen Krisenentwürfen von Männlichkeit werden die Protagonisten als Figuren präsentiert, die sich durch Nichterfüllung von Normen oder erfolglose Performance mit gesellschaftlichen Konsequenzen in Form von drohender Ächtung oder Bestrafung konfrontiert sehen, die im Falle von institutionalisierter Männlichkeit wie der von Gustl und Willi Kasda sogar bis zu einem Absprechen ihrer Existenzberechtigung reicht. In zwei von drei Fällen werden diese Krisen ohne langfristige Konsequenzen aufgelöst und es gelingt eine Rückkehr in den unveränderten Alltag; im letzten Fall, *Spiel im Morgengrauen*, gipfelt die Krise des Protagonisten in dessen Freitod.

Schnitzlers männliche Hauptcharaktere leiden durchgehend unter einem Anspruch, der von der Gesellschaft zur Jahrhundertwende und darüber hinaus an Männer herangetragen wurde: einem Imperativ von Kalkül und Gefühlskälte. Während andere literarische Figuren aus dieser Zeit, wie etwa Sherlock Holmes, diesen Entwurf von *Fin de Siècle*-Männlichkeit erfolgreich meistern, leiden Schnitzlers Figuren unter dieser Norm und sabotieren sich dabei oft selbst. Es sind scheiternde Männer, unfähig, über ein schablonenhaftes Dasein hinauszugelangen und ein Leben mit tieferer Bedeutung abseits des Scheins zu führen. Wenn ihnen ebendieser Schein genommen wird, verlieren sie zugleich jede Möglichkeit der Subjektivierung und jeden Sinn für Identität, und sie beginnen alles infrage zu stellen. Alle drei Texte stellen das Moment der Krise als existenzbedrohend dar. Die Lösungsstrategien, die ihnen der gesellschaftliche Druck auferlegt, sind radikal: Alle drei Protagonisten spielen gedanklich die Option durch, ihr altes Leben hinter sich zu lassen und irgendwo anders eine neue Existenz zu beginnen. Im Fall der institutionalisierten Militärmännlichkeit kommt zu dieser Aussicht auf Existenzflucht zusätzlich die Option des Freitods hinzu: Gustl plant seinen Suizid akribisch, obgleich er ihn nicht durchführt, und Willi erschießt sich.

Im Falle Gustls und Willis ist auffällig, dass ein neues ziviles Leben zwar eine Möglichkeit darstellt, jedoch wird sie in beiden Fällen als nicht realistisch umsetzbar wahrgenommen. In beiden Novellen präsentiert Schnitzler Nebencharaktere, die das Militär verlassen und sich eine

zivile Existenz aufgebaut haben, jedoch sind dies keine erfolgreichen Lebensentwürfe, die bei Gustl und Willi nur Scham oder sogar Abscheu hervorrufen. Eine Existenz abseits der militärischen Männlichkeitsnorm wird aus Sicht der beiden Offiziere als nicht attraktiv dargestellt. Einem Agieren außerhalb dieser Norm wird in beiden Fällen, zumindest im Gedankenspiel, der Suizid vorgezogen, ein gesellschaftlich anerkannter, wenn nicht sogar explizit eingeforderter performativer Akt militärischer Maskulinität und gleichzeitig die ultimative Bestrafung des Ausbrechens aus einer Geschlechternorm.

Auffällig in Verbindung mit dem neuen Konzept performativer Geschlechtlichkeit ist die Bedeutung, die dabei der Macht des Blickes zugeschrieben wird. Für zumindest zwei der drei besprochenen Werke lässt sich in Verbindung mit der Krise der Männlichkeit auch eine Krise des *male gaze* festmachen. Die *Traumnovelle*, in der sehr stark mit Blicken gearbeitet wird, ist dafür exemplarisch. Das klassische Machtverhältnis zwischen angeblicktem Objekt (traditionell weiblich) und betrachtendem Subjekt (traditionell männlich) greift hier nicht. Fridolins Blicke versetzen ihn nicht per se in eine dominante Position, die Objektivierung der betrachteten Personen scheitert. Der Blick auf das andere Geschlecht ist ihm nur im Verborgenen möglich, sobald er entdeckt wird, wird er vertrieben. Gleichzeitig fühlt er sich unter den Blicken anderer oft hilflos, ja, sogar der Blick aus den Augen einer Toten übt auf ihn eine Macht aus, der er sich nicht entziehen kann. Darin widergespiegelt findet sich ein neuer Diskurs, der in den Zwanzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnt: der des *female gaze*, der von Frauen eingespeist wird und Männer seinerseits zu Objekten degradiert.

Eine ähnliche Krise des *male gaze* findet sich in *Leutnant Gustl*, wo Blicke als Instrument der Macht, aber auch als notwendige Botschaft einer reaktionären Umwelt agieren. Es findet eine ununterbrochene Bewertung und Verurteilung der Menschen um ihn herum statt, die Gustl benötigt, um sich seines eigenen Wertes zu versichern. Außerdem benutzt Gustl seine Blicke, um potenzielle Rivalen einzuschüchtern und herauszufordern, und um mögliche zukünftige Partnerinnen ausfindig zu machen. Als die Macht von Gustls Blick versagt und er vermehrt mit Ablehnung und offenem Widerstand konfrontiert wird, stürzt Gustl in einen Zustand des Selbstzweifels, der sich in unangebracht aggressivem Verhalten äußert. Das Versagen seines Blickes geht unmittelbar ins Versagen seines Anspruchs an seine eigene Männlichkeit über; er wird zum »Buben« degradiert und mit Zerschlagen seines Statussymbols bedroht.

Allen Werken gemein ist die Darstellung vom Druck, den das Performen auf der gesellschaftlichen Bühne auf ihre Akteure ausübt. In Schnitzlers Spätwerken, *Traumnovelle* und *Spiel im Morgengrauen*, wird zusätzlich der Diskurs einer neuen Form von Weiblichkeit

thematisiert, die die männlichen Protagonisten in Verwirrung und Unsicherheit stürzt. Albertines Eingeständnis von sexuellem Begehren und Fantasien, die über das beschauliche kleinbürgerliche Familienleben hinausgehen, das sie mit Fridolin führt, erschüttert Fridolin in seinem eigenen Männlichkeitsbild und provoziert ihn zur Suche nach neuen alternativen Formen der Geschlechterperformanz. Daraufhin wagt er sich aus seinem kleinbürgerlichen geschützten Umfeld heraus, um Erfüllung anderer Art zu finden, scheitert jedoch von Mal zu Mal an der Umsetzung seiner Ansprüche – zum Teil aus Angst, zum Teil, weil er die Signale seiner Umwelt falsch interpretiert.

Im Charakter Fridolins zeigt sich die Männlichkeitskrise in Form einer inneren Spaltung: Die rationale, logische Seite des professionellen Arztes, die mustergültig dem *Fin de Siècle*-Imperativ von maskuliner Gefühlskälte folgt, gerät wiederholt in Konflikt mit der emotionalen, melodramatischen Seite des irrationalen Mannes, der das erotische Liebesabenteuer abseits der behüteten Ehe sucht. Diese inneren Widersprüche führen dazu, dass Fridolin an beiden Ansprüchen gleichermaßen scheitert: Er verliert seine Souveränität als Arzt, hat allerdings auch bei der Umwerbung von neuen Liebespartnerinnen keinen Erfolg. Durch die Zerrissenheit von Fridolins Charakter gerät er wiederholt in Situationen, die in Gefühlen von Scham und Lächerlichkeit gipfeln. Erst, als er Albertine seine Abenteuer gesteht und durch den Sprechakt des Geständnisses symbolisch mit dem Geschehenen abschließt, ist eine Rückkehr in seinen normalen Alltag möglich.

Während die *Traumnovelle* in einem bürgerlichen Umfeld angesiedelt ist, handeln die übrigen beiden besprochenen Werke von Angehörigen der militärischen Institution, in der andere gesellschaftliche Ansprüche an Männlichkeit gestellt werden und eine Verletzung von Normen schärfer sanktioniert wird. Die Identitätskrise der Protagonisten ist dementsprechend tiefgreifender und umfassender als jene, mit der Fridolin zu kämpfen hat. Mit Butler argumentiert, lässt sich dies darauf zurückführen, dass ein Subjekt innerhalb einer regulierenden Institution nicht nur geformt, sondern auch erst als ebendieses Subjekt konstruiert wird. Ihrer Identität als Offiziere und Ehrenmänner beraubt, verweigern sich sowohl Gustl als auch Willi alternativen zivilen Lebensentwürfen und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Ächtung. Sie verfügen über keinerlei Selbstbild, das über ihren militärischen Rang hinausgeht. Der Ausweg des Suizids aus ihrem Status der De-Subjektivierung kann in beiden Fällen nicht vorrangig als pure individuelle Verzweiflungstat gelesen werden. Stattdessen handelt es sich um die Berufung auf einen Topos; einen kulturell geprägten, traditionell maskulinen performativen Akt, dessen Durchführung ihnen die Möglichkeit

eröffnet, sich ein finales Mal im erwünschten Status eines ehrenhaften Mitgliedes des Militärs zu positionieren und damit möglicherweise vorangegangene Verfehlungen zu tilgen.

Zentral für ein Verständnis militärischer Maskulinität ist das Konzept der institutionalisierten Ehre, der in beiden Novellen große Bedeutung zukommt und das oft gleichbedeutend mit militärischer Männlichkeit verwendet wird. Durch Praktiken wie Duelle und Ehrennotwehr konnten Offiziere der Jahrhundertwende dieses abstrakte Konzept einer hochartifizialen »Männertugend« aktiv und vor einem gesellschaftlich relevanten Publikum performen. Kaum eine Darstellung von Männlichkeit war so stark reglementiert und ritualisiert. Kostüme (der obligatorische Gesellschaftsanzug), strikt festgelegte Abläufe und Zuschauer, die die Einhaltung der Regeln überwachen und das Gesehene verbreiten, legen den Vergleich mit einem Theaterstück nahe. Schnitzlers Texte zeigen eine sichtbare und hochkritische Diskrepanz von Ehre und (bürgerlicher) Moral auf. Wo es als ehrenhaft gilt, einen unbewaffneten Zivilisten aufgrund einer verbalen Beleidigung im Affekt zu töten und fehlende Argumente mit Waffengewalt wettzumachen, scheint Männlichkeitsstolz und tadellose Performance mehr zu gelten als ein Menschenleben. Hier greift Schnitzler eine Diskussion auf, die zur Entstehungszeit von *Leutnant Gustl* hochaktuell war, und spart dabei nicht an Kritik am herrschenden System und dem Machtanspruch der Institution über das Subjekt.

Dieser Machtanspruch beschränkte sich nicht allein auf Äußerlichkeiten, sondern hatte auch zum Ziel, innere emotionale Prozesse zu kontrollieren. Während sich in allen drei analysierten Werken der Imperativ des emotionskalten Mannes widerspiegelt, zeigt das Beispiel Gustls am deutlichsten, wie problematisch und potenziell schadhaft jenes Männlichkeitsbild war – zum einen, weil die Unterdrückung von Emotionen sich bei Gustl in unangemessener Aggression und einem notorischen Verschleiß von Sexualpartnerinnen Luft verschafft, zum anderen, weil eine vollständige institutionalisierte Kontrolle innerer Gedankenprozesse defacto unmöglich ist. Die Männlichkeit des Militärs lebt von der Sichtbarkeit; wo diese Sichtbarkeit jedoch fehlt, etwa durch einen Mangel von Zeugen bei einer Ehrenverletzung oder wenn Brüche des Ehrenkodexes nur in den Gedanken des betreffenden Individuums geschehen, endet der Machtanspruch der Institution. Dass *Leutnant Gustl* von zeitgenössischen Rezipienten so scharf kritisiert wurde und sogar zum Ausschluss Schnitzlers aus der Armee führte, kann unter anderem auch damit erklärt werden, dass Schnitzler mit Gustl einen Charakter entworfen hat, der den Ehrenkodex bricht und dennoch unbeschadet wieder in die Institution der Armee zurückkehrt, ohne sichtbar in seiner Ehre tangiert zu sein. Die Monolognovelle zeigt, dass selbst das Militär kein unüberwindbares Bollwerk gegen die wahrgenommene ›Verweichlichung‹ von Männern darstellte.

Auch in *Spiel im Morgengrauen* nimmt das Konzept der Ehre eine bedeutende Rolle ein. Als »schmutzig« und daher unehrenhaft geltende Spielschulden versetzen Willi Kasda in eine Position, in der Ehre und Existenz gleichermaßen bedroht sind. Ein neuer Männlichkeitsdiskurs in den Zwanzigerjahren, der Maskulinität mit finanzieller Potenz gleichsetzt, führt außerdem zu einer symbolischen Entmannung durch die fehlende Zahlungsfähigkeit. In Willi Kasdas persönlichem Referenzsystem findet sich eine erstaunlich enge Verzahnung von Geld und Liebe, zum einen wohl genährt von dem eben genannten Diskurs, zum anderen beeinflusst von dem Konzept der Heiratskaution innerhalb des Offiziersstandes, das Geld zu einer notwendigen Voraussetzung von Beziehungen erhob. In diesem Referenzsystem gelten Frauen für Willi entweder als zu erwerbendes Luxusgut oder als potenzielle Einnahmequelle; was vollständig fehlt, ist Willis Fähigkeit, eine Beziehung als Ausdruck gegenseitiger Sympathie oder gar Liebe einzugehen. Diese Unfähigkeit zur Emotionalität, von der *Fin de Siècle*-Gesellschaft valorisiert und von der Institution des Militärs propagiert, stellt Schnitzler als verhängnisvoll dar, führt sie doch am Ende zu Willi Kasdas Untergang.

Ein weiterer bedeutsamer Diskurs, der in *Spiel im Morgengrauen* zum Tragen kommt, ist das Verschwimmen bzw. Umkehren von normativen Geschlechterrollen. In der Gestalt Leopoldines bekommt Willi Kasda es mit einer machtvollen Frau zu tun, einem Archetypus der emanzipierten Geschäftsfrau, die ihn vielfach in eine devote Haltung zwingt und ihn letzten Endes dazu bringt, sich für die benötigte Summe zu prostituieren. In diesem Kontext hat die Krise der Männlichkeit eine Gestalt, und sie trägt Zwicker und Hosenanzug. Leopoldine überschattet männliche Charaktere wie ihren Mann, der durch seine Emotionalität und seine häusliche Gebundenheit als normativ weiblich gekennzeichnet ist, und sie bestraft Willi Kasda für seine emotionale Unzulänglichkeit, indem sie sein eigenes Referenzsystem gegen ihn kehrt.

Gleichzeitig ist Leopoldine nur ein Teil der neuen Verhältnisse, die die gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit mit sich bringen. *Spiel im Morgengrauen* zeigt vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Umbruchs der Nachkriegszeit eine Welt des leeren Scheins, die im Untergang begriffen ist. Willi Kasda scheitert daran, sich diesem neuen Zeitalter anzupassen, in der Ränge keine Bedeutung mehr haben und das Vorhandensein primärer Geschlechtsmerkmale keine Garantie für Männlichkeit sind. Die einzige verbliebene Option, die er sieht, um seine verlorene Männlichkeit wiederherzustellen, ist ein finaler Akt der Performanz, den auch bereits Gustl in Erwägung zieht, nämlich den des Waffensuizids. Mit dieser Form der hochritualisierten Selbsttötung positioniert er sich als Mann und Zugehöriger des Militärs gleichermaßen – allerdings um den Preis seines Lebens.

Allen drei analysierten Texten ist gemein, dass sie von Männern handeln, die von den Ansprüchen, die an sie gestellt werden – von der Gesellschaft, der Familie, der Damenwelt, den Vorgesetzten oder ihrem Land – zutiefst überfordert sind. Um sich nicht mit ihren eigenen Unzulänglichkeiten auseinandersetzen zu müssen, flüchten sie sich in fruchtlose Fantasien und haarsträubende Abenteuer, in blinde Aggression und bedeutungslose Beziehungen sowie in die Welt eines äußeren Scheins, der mehr Bedeutung in ihrem Leben einnimmt als reale Bindungen, beruflicher Fortschritt oder Menschenleben. Es sind Männer, die auf ihre reaktionäre Außenwelt angewiesen sind, um sich ihrer selbst zu versichern, aber nicht mehr wissen, wie sie authentisch mit dieser Außenwelt interagieren sollen.

In zwei der drei Texten wird die akute Krisensituation überwunden; Fridolin kehrt in sein Leben als Familienvater und Arzt zurück, ein Leben, das er im Laufe der Novelle als Schein und Schauspiel abgetan hat, und Gustl wendet sich nach dem Tod des Bäckers wieder freudig dem nächsten Duell zu, ohne Konsequenzen aus seinen Erkenntnissen zu ziehen. Nur Willi Kasda wird eine Rückkehr in sein altes Leben verwehrt, seine Krise endet im Tod. Anders als in *Leutnant Gustl* stellt Schnitzler die Selbstregulierung der militärischen Männlichkeit hier als intakt und funktionsfähig dar; Willi Kasda wird den Ansprüchen, die an ihn gestellt werden, nicht gerecht und siebt sich eigenständig aus, wie die Institution es von ihm fordert. Der dominanten Forschungsmeinung, dass der Suizid als (Teil)Sieg Willi Kasdas gelesen werden kann, will sich diese Arbeit nicht anschließen. Was Schnitzler mit diesem Ende allerdings zweifelsfrei illustriert, ist die umfassende Macht, die explizite wie implizite Gendernormen auf einzelne Individuen ausüb(t)en – eine Macht, die Existenzen nicht nur formt und erschafft, sondern sie auch wieder beendet.

5. Bibliografie

Primärquellen

- Schnitzler, Arthur. *Die Erzählenden Schriften. Erster Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961.
- Schnitzler, Arthur. *Die Erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961.
- Schnitzler, Arthur. »Leutnant Gustl«. In: Schnitzler, Arthur. *Die Erzählenden Schriften. Erster Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961, S. 337-366.
- Schnitzler, Arthur. »Spiel im Morgengrauen«. In: Schnitzler, Arthur. *Die erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961, S. 505-581.
- Schnitzler, Arthur. *Spiel im Morgengrauen*. Stuttgart: Reclam 2006.
- Schnitzler, Arthur. »Traumnovelle«. In: Schnitzler, Arthur. *Die erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961, S. 434-504.

Sekundärquellen

- Allerdissen, Rolf: *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985.
- Anderson, Susan C: »The Power of the Gaze: Visual Metaphors in Schnitzler's Prose Works and Dramas.« In: Lorenz, Dagmar C. G. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003, S. 303-325.
- Arens, Katherine: »Schnitzler and the Discourse of Gender in *Fin-de-siècle* Vienna.« In: Lorenz, Dagmar C. G. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003, S. 243-265.
- Bolognese-Leuchtenmüller, Birgit und Horn, Sonia (Hrsg.): *Töchter des Hippokrates. 100 Jahre akademische Ärztinnen in Österreich*. Wien: Pressestelle und Verlag der Österreichischen Ärztekammer 2000.
- Bolognese-Leuchtenmüller, Birgit: »»Und bei allem war man die Erste!« Einführende Bemerkungen zum Thema Frauen und Medizin.« In: Bolognese-Leuchtenmüller, Birgit und Horn, Sonia (Hrsg.): *Töchter des Hippokrates. 100 Jahre akademische Ärztinnen in Österreich*. Wien: Pressestelle und Verlag der Österreichischen Ärztekammer 2000, S. 9-26.
- Brandt, Stefan L.: *Inszenierte Männlichkeit. Körperkult und »Krise der Maskulinität« im Spätviktorianischen Amerika*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2007.

- Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. *Theatre Journal* 40 (1988): 519-531.
- Butler, Judith: *Undoing Gender*. New York: Routledge 2004.
- Carrigan, Tim, Connell, Robert und Lee, John: »Toward a New Sociology of Masculinity.« In: Murphy, Peter Francis (Hrsg.). *Feminism and Masculinities*. New York: Oxford University Press 2004, S. 151-164.
- Corkhill, Alan: »Abwandlungen des Duellrituals in der deutschsprachigen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«. *Neophilologus* (1988), Vol. 72/2, S. 244-257.
- Dahkle, Birgit: *Jünglinge der Moderne. Jugendkultur und Männlichkeit in der Literatur um 1900*. Köln et al: Böhlau Verlag 2006.
- Die Dame*, 1. Aprilheft, Heft 14, 55. Jg. 1928.
- Döge, Peter und Meuser, Michael (Hrsg.): *Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*. Opladen: Leske + Budrich 2001.
- Dowling, Andrew: *Manliness and the Male Novelist in Victorian Literature*. Aldershot: Ashgate Publishing 2001.
- Doyle, Sir Arthur Conan: *The Adventures of Sherlock Holmes*. New York: Harper & Brothers, 1892.
- Doyle, Sir Arthur Conan: »A Scandal in Bohemia«. In: *The Adventures of Sherlock Holmes*. Doyle, Sir Arthur Conan. New York: Harper & Brothers, 1892, S. 3-28.
- Drautzborg, Anja: *When is a Man a Man? Masculinities in Crisis in Victorian Women's Writing*. Marburg: Tectum Verlag 2010.
- Erstic, Marijana, Schuhen, Gregor, Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag 2005.
- Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien. 1862-1931*. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. München: Verlag C. H. Beck 1999.
- Fischer, Jens Malte: *Fin de Siécle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler Verlag 1978.
- Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Barnes & Noble Books 1993.
- Foucault, Michel: *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York: Vintage Books 1990.
- Freud, Sigmund: »Briefe an Arthur Schnitzler«. In: *Neue Rundschau* 66 (1955), S. 96-106.

- Frevert, Ute (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.
- Frevert, Ute: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1991.
- Frevert, Ute: *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1995.
- Freytag, Julia: *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*. Bielefeld: transcript Verlag 2007.
- Gutt, Barbara: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Verlag Volker Spiess 1978.
- Hacker, Hanna: »Staatsaffären oder der Körper der Duellantin. Elemente einer Geschichte der Provokation.« In: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 8/1 (1997), S. 87-108.
- Hindinger, Barbara u. Langner, Martin-M. (Hrsg.): *»Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?« Männlichkeitskonzepte in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: IUDICIUM Verlag GmbH 2011.
- Hochreiter, Susanne: »Kreisende Krisen. Männlichkeiten und Körper in Kafkas Erzählung Die Verwandlung.« In: Hindinger, Barbara u. Langner, Martin-M. (Hrsg.): *»Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?« Männlichkeitskonzepte in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: IUDICIUM Verlag GmbH 2011, S. 234-255.
- Hofer, Hans-Georg: *Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880-1920)*. Wien et al: Böhlau Verlag 2004.
- Hülk, Walburga: »Paradigma Performativität?« In: Erstic, Marijana, Schuhen, Gregor, Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 9-26.
- Hülk, Walburga und Künkel, Britta: »Crisis? What Crisis? Lob des Optimismus.« In: Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 81-100.
- Hull, Isabel V: »Sexualität und bürgerliche Gesellschaft«. In: Frevert, Ute (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 49-66.
- Janshen, Doris: »Militärische Männerkultur in der Spannung von Konversion und Reversion. Zur Konstitution der Geschlechterverhältnisse.« In: Döge, Peter und Meuser, Michael

- (Hrsg.): *Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 73-84.
- Jaworski, Katrina: »The Gender-ing of Suicide«. In: *Australian Feminist Studies* 25/63 (2010), S. 47-61.
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hrsg. Von Reinhard Brandt. Hamburg: Felix Meine 2000.
- Kestner, Joseph A: »Real« Men: Construction of Masculinity in the Sherlock Holmes Narratives«. In: *Studies in the Literary Imagination*. 29 (1996): 73-88.
- Kestner, Joseph: *Sherlock's Men: Masculinity, Conan Doyle, and Cultural History*. Aldershot: Ashgate, 1997.
- Kimmel, Michael S.: »Masculinity as Homophobia.« In: Murphy, Peter Francis (Hrsg.): *Feminism and Masculinities*. New York: Oxford University Press 2004, S. 182-199.
- Koschorke, Albrecht: »Blick und Macht. Das Imaginäre der Geschlechter im 19. Jahrhundert und bei Arthur Schnitzler«. In: Lubkoll, Christine (Hrsg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle*. Freiburg: Rombach Verlag 2002, S. 313-336.
- Kottow, Andrea: *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006.
- Krahé, Peter: »Rückblick als Vorausschau: Gesellschaftskritik in Arthur Schnitzlers »Spiel im Morgengrauen«. *Archiv für Kulturgeschichte* (2012), Vol. 94/2, S. 381-408.
- Kuttenberg, Eva: »Suicide as Performance in Dr. Schnitzler's Prose«. In: Lorenz, Dagmar C. G.: *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003, S. 325-348.
- Lickhardt, Maren: »Uhu, Dame, Querschnitt oder Von Keun bis Keilson. Männlichkeitskonzepte der Zwanziger Jahre.« In: Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 131-154.
- Lindken, Hans Ulrich: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler. Drei Erzählungen*. München: R. Oldenbourg Verlag 1970.
- Lorenz, Dagmar C. G.: *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003.
- Lorenz, Dagmar C. G.: »The Self as Process in an Era of Transition: Competing Paradigms of Personality and Character in Schnitzler's Works.« In: Lorenz, Dagmar C. G.: *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York und Suffolk: Camden House 2003, S. 129-148.

- Lorey, Christoph und Plews, John L. (Hrsg.): *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Drawer: Camden House 1998.
- Lubkoll, Christine (Hrsg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle*. Freiburg: Rombach Verlag 2002.
- Lukas, Wolfgang. *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996.
- Malsch, Katja: *Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Meyer, Imke: *Männlichkeit und Melodram. Arthur Schnitzlers erzählende Schriften*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2010.
- Moebius, Stephan: »Geschlecht« in der Krise? Neue und alte Diskurse der Geschlechtersoziologien.« *Soziologische Revue* 26/2 (2003), S. 222-233.
- Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. Luxonline 2005.
[http://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema(1).html)
 [04.04.2017]
- Murphy, Peter Francis (Hrsg.): *Feminism and Masculinities*. New York: Oxford University Press 2004.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, Stuttgart 1969.
- Poovey, Mary: *Uneven Developments: The Ideological Work Of Gender In Mid-Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988. eBook Collection (EBSCOhost).
 Web. [9.01.2017]
- Raddatz, Fritz J.: *Männerängste in der Literatur. Frau oder Kunst*. Hamburg: Carlsen Verlag 1993.
- Rey, William H.: *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1968.
- Schnitzler, Arthur: *Briefe 1875–1912*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981.
- Schnitzler, Arthur: *Briefe 1913–1931*, hrsg. von Peter Michael Braunwarth u. a., Frankfurt am Main 1984.
- Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1893-1902*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1989.
- Schrader, Sabine: »L'exception française«. Queer und Men's Studies in Frankreich«. In: Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 21-38.

- Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2014.
- Senelick, Laurence: »The Homosexual Theatre Movement in the Weimarer Republic«. *Theatre Survey* 49/1 (März 2008). American Society For Theatre Research, S. 5-35.
- Silling, Marie: *Jugenderinnerungen einer Stettiner Kaufmannstochter*, Greifswald 1921.
- Smith, Andrew: *Victorian Demons. Medicine, masculinity and the Gothic at fin de siècle*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.
- Taeger, Angela: »Homosexual Love Between ›Degeneration of Human Material‹ and ›Love of Mankind‹: Demographical Perspectives on Homosexuality in Nineteenth-Century Germany«. In: Lorey, Christoph und Plews, John L. (Hrsg.). *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Drawer: Camden House 1998, S. 20-35.
- »The Male Gaze in Retrospect«. *The Chronicle of Higher Education*, Vol. 62/ Heft 16, December 18, 2015, S. B8-B12.
- Thompson, Bruce: *Schnitzler's Vienna. Image of a Society*. London: Routledge 1990.
- Uhu*, Heft 11, August 1929.
- Vorjans, Gerrit: *Von der Torheit, wählerisch zu sterben. Suizid in der deutschsprachigen Literatur um 1900*. Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- Weinzierl, Erika und Ardel, Rudolf G. (Hrsg.): *Justiz und Zeitgeschichte VIII. Symposion Zensur in Österreich 1780 bis 1989 am 24. und 25. Oktober 1989*. Wien: Geyer-edition Wien-Salzburg 1991.
- Welcker, C.: »Geschlechtsverhältnisse«. In: *Das Staats-Lexikon. Encyklopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände*, hrsg. V. C. v. Rotteck u. C. Welcker, Bd. 5, Altona 1847, S. 654-679.

Anhang

Siglenverzeichnis

- LG Schnitzler, Arthur. »Leutnant Gustl«. In: Schnitzler, Arthur. *Die Erzählenden Schriften. Erster Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961, S. 337-366.
- SIM Schnitzler, Arthur. »Spiel im Morgengrauen«. In: Schnitzler, Arthur. *Die erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961, S. 505-581.
- TN Schnitzler, Arthur. »Traumnovelle«. In: Schnitzler, Arthur. *Die erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1961, S. 434-504.

Zusammenfassung / Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht Diskurse krisenhafter Männlichkeit der Jahrhundertwende anhand dreier ausgesuchter Werke Arthur Schnitzlers, *Der Traumnovelle*, *Leutnant Gustl* und *Spiel im Morgengrauen*. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die performative Darstellung von Geschlecht gelegt und inwiefern auferlegte Erwartungen und die Zuschreibung hegemonialer Rollenbilder von außen die Subjektivierung der einzelnen Figuren und ihre Selbstwahrnehmung beeinflussen. Zum Tragen kommen dabei zeitgenössische Diskurse von Maskulinität, etwa der *male gaze* als Ausdruck von Machtverhältnissen, Männlichkeit und (militärischer) Ehrbegriff, Gefühlskälte, Rationalität und Mut als oberste Prämissen des Mannes im *Fin de Siécle*, wie sie etwa in der Duellkultur ihren Ausdruck fanden, Männlichkeit und finanzielle Potenz und der Waffensuizid als finaler performativer Akt von Maskulinität.