

6. Schnitzler

Arthur Schnitzler steht in den neunziger Jahren zwar für Dekadenz, aber für eine verfeinerte Dekadenz der zarten Nerven, der müden Melancholie, der überreizten Empfindung, des selbstquälerischen Grübelns und der Psychoanalyse. Zum Unterschied von vielen französischen Autoren ist er durchaus diesseitsorientiert, was mit seinen liberalen Überzeugungen zusammenhängen könnte. Mit gleichem Recht kann man Schnitzler daher auch in die Nähe des Naturalismus rücken. In diese Richtung deutet, dass ihm schon früh der Titel eines „österreichischen Maupassant“ verliehen wurde. Schnitzler selbst hat Maupassant einmal als einen seiner Lieblingsautoren bezeichnet (übrigens zusammen mit Nietzsche, Goethe, Beethoven, Ibsen, Michelangelo!). Hinsichtlich der Themen lassen sich zahlreiche Berührungspunkte zwischen den beiden Autoren feststellen: die Vorliebe für die Sphäre des *demi-monde*, für die Psychologie und die Komplikationen der Liebe, die Faszination durch die Themen Tod und Wahnsinn. Schnitzlers Lektüreprotokolle und seine Aufzeichnungen über Theaterbesuche lassen keine Rückschlüsse auf seine Zuordnung zum Naturalismus oder zur *décadence* zu. Gleichmaßen finden sich dort die wichtigsten französischen Romanciers des 19. Jahrhunderts von Stendhal und Balzac über Flaubert und Maupassant bis zu Zola, Bourget und Anatole France. Daneben kannte Schnitzler die auch auf dem Wiener Theater dominierenden französischen Komödien und Gesellschaftsstücke sehr genau, wobei als Einfluss vor allem Victorien Sardou wichtig ist.

6. 1. *Anatol*

Wir wollen uns hier auf die ‚dekadenten‘ Elemente bei Schnitzler konzentrieren. Mit seinem *Anatol* kreierte er eine den französischen (und englischen) Dandys sehr nahe stehende Figur. Auch die Form des Einakterzyklus mit diesem Titel (entstanden 1888-91), eine Folge von nur durch die Figur Anatols zusammengehaltenen Episoden, entspricht der dekadenten - oder doch der naturalistischen? - Konzentration auf das Detail. Die fragmentarische Form spiegelt die Auflösung der Identität und der kontinuierlichen Entwicklung eines Charakters, wie sie z. B. dem Bildungsroman zugrunde liegt. Ohne Ich-Kontinuum ist auch kein Handlungs-Kontinuum, keine Entwicklung und kein Ziel, also auch kein Dramenschluss im herkömmlichen Sinn, denkbar. Der dekadente Lebensstil kennt keine Entscheidungen oder Lösungen, sondern tritt auf der Stelle oder führt bestenfalls im Kreis. ‚Handlung‘ spielt in *Anatol* keine Rolle. Der leichtsinnige Melancholiker Anatol führt Dialoge mit seinem Freund, dem Skeptiker Max, und mit diversen Frauengestalten wie der Mondänen, dem süßen Mädels etc. über diverse Themen und vor allem über Treue und Wahrheit in der Liebe. In der ersten Szene („Frage an das Schicksal“) hypnotisiert Anatol seine Geliebte Cora, schreckt aber vor der entscheidenden Frage nach ihrer Treue zurück, da seine Eitelkeit die befürchtete Antwort nicht ertragen könnte. In „Weihnachtseinkäufe“ trifft Anatol eine Bekannte, die den Typ der Mondänen verkörpert und sich eingehend nach der Geliebten Anatols, einem süßen Mädels aus der Vorstadt, erkundigt, das sie offensichtlich um seine authentischen Gefühle (und um Anatol) beneidet. In

„Episode“ bringt Anatol die gesammelten Liebesbriefe seiner verflissenen Freundinnen zu Max. Insbesondere erinnert er sich an eine Zirkusreiterin, von der er annimmt, dass sie ihn unsterblich geliebt hat. Als dieselbe kurz darauf erscheint - der Zirkus ist gerade wieder in der Stadt -, erinnert sie sich aber nicht mehr an ihn. Edelsteine, Erinnerungen an frühere Geliebte, von denen sich Anatols Braut Emilie nicht trennen will, sind der Grund für Anatol, sie als Dirne zu beschimpfen und die Verbindung aufzukündigen („Denksteine“). In „Abschiedssouper“ bespricht Anatol mit Max, wie er sich von seiner Geliebten wegen einer anderen schonend trennen könnte. Als sie erscheint, stellt sich heraus, dass sie ohnehin einen anderen liebt und froh über die Trennung ist. In „Agonie“ kann sich Anatol nicht dazu entschließen, der Beziehung zu einer verheirateten Frau ein Ende zu setzen. „Anatols Hochzeitsmorgen“ ist turbulent, weil der Bräutigam am Vorabend eine frühere Geliebte wieder getroffen hatte und ihr nicht widerstehen konnte; nun versucht sie mit allen Mitteln die Heirat zu hintertreiben und tröstet sich schließlich mit der (nicht ganz unbegründeten) Aussicht darauf, die künftige Ehe zu stören. Rückblickend bezeichnete Schnitzler „Anatols Hochzeitsmorgen“ als „das was man zu jener Zeit eine Plauderei aus dem Französischen nannte“. Anatol wäre nur einer der vielen „französischen Schwankhelden in tausend Ängsten“. Insbesondere nennt Schnitzler die Dialoge Ludovic Halévys als vorbildlich.

Legt Schnitzler den Schwerpunkt eindeutig auf die Komödiensituationen, die der eitle, empfindliche und feige Anatol herbeiführt, so sind doch auch einige Züge der *décadence* in dem Zyklus zu entdecken. Schnitzler stellt mit der Identität vor allem den romantischen Begriff der Liebe in Frage. Sexuelle Attraktion und Stimmung sind nicht beständig und wechseln. Von Bourget bzw. Constants *Adolphe* her ist das Problem der Selbstbeobachtung und ihrer verheerenden Wirkung auf die Beständigkeit von Gefühlen geläufig:

Ich bin stets ein Hypochonder der Liebe gewesen ... Vielleicht waren meine Gefühle nicht einmal so krank, als ich sie glaubte - um so ärger! - Mir ist manchmal, als werde die Sage vom bösen Blick an mir wahr ... Nur ist der meine nach innen gewandt, und meine besten Empfindungen siechen vor ihm hin. („Agonie“)

Der Wille, ins äußere Geschehen einzugreifen, und die Fähigkeit, sich dazu aufzuraffen, wird durch Selbstverliebtheit und ständige Selbstanalyse gelähmt. Passivität ist eine der Haupteigenschaften Anatols. Da Beständigkeit der Gefühle für ihn ausgeschlossen ist, bleibt ihm nur die Möglichkeit einer ihrerseits wieder banalen und ermüdenden Multiplikation der Beziehungen.

Wie für die *décadents* ist auch für Anatol die Stimmung wichtig. Düstere Farben, getöntes Licht, Dämmerung, die keine scharfen Konturen zulässt und an eine Traumrealität erinnert, sind sein bevorzugtes Ambiente. Selbst zum Heiraten muss die Stimmung passen, sonst wird nichts daraus: „Ich bin heute entschieden nicht in der Stimmung zum Heiraten. Ich möchte absagen.“ („Anatols Hochzeitsmorgen“). Noch deutlicher wird die Stimmung, die den feinen Unterschied ausmacht, in „Episode“:

MAX Und worin löst sich für dich das Rätsel der Frau?

ANATOL In der Stimmung.

MAX Ah - du brauchst das Halbdunkel, deine grün-rote Ampel ... dein Klavierspiel.

ANATOL Ja, das ist's. Und das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert. Was wäre für dich, für tausend andere dieses Mädchen gewesen mit den funkelnden Haaren; was für euch diese Ampel, über die du spottest! Eine Zirkusreiterin und ein rot-grünes Glas mit einem Licht dahinter! Dann ist freilich der Zauber weg; dann kann man wohl leben, aber man wird nimmer was erleben. Ihr tappt hinein in irgend ein Abenteuer, brutal, mit offenen Augen, aber mit verschlossenem Sinn, und es bleibt farblos für euch! Aus meiner Seele, aber, ja, aus mir heraus blitzen tausend Lichter und Farben drüber hin, und ich kann empfinden, wo ihr nur - genießt!

Schon in der Einleitung von ‚Loris‘ (Hofmannsthal) liegt der Akzent ganz auf der durch das Folgende erzeugten Atmosphäre:

Also spielen wir Theater,/ Spielen unsre eignen Stücke,/ Frühgereift und zart und traurig,/ Die Komödie unsrer Seele,/ Unsres Fühlens Heut und Gestern,/ Böser Dinge hübsche Formel,/ Glatte Worte, bunte Bilder,/ Halbes, heimliches Empfinden,/ Agonien, Episoden ...

Schließlich bekennt sich Anatol auch einmal zur Krankheit, die von der Banalität der Gesunden und damit von der Masse unterscheidet:

Es gibt so viele Krankheiten und nur eine Gesundheit -! ... Man muß immer genau so gesund wie die andern - man kann aber ganz anders krank sein wie jeder andere! („Agonie“)

Die Dekadenz ist aber wie schon gesagt nur eine Seite der Medaille. Schnitzler dürfte Anregungen für den Anatol-Zyklus bei Victorien Sardou bezogen haben, der in Anlehnung an den Naturalismus in seinen Stücken zur Klage über die Unmoral und Missstände in der Gesellschaft ausholt, aber den Problemen nicht auf den Grund geht. Er führt Übertretungen vor, lässt sie aber durch seine Helden korrigieren oder er führt reuige Sünderinnen bzw. Sünder vor. Er nährt die Hoffnung, dass alles gut wird. Seitensprünge sind zum Beispiel ein beliebtes Motiv, aber sie gehen schief oder erweisen ihre Nachteile, die Figuren stellen fest, dass die Ehe doch das Beste ist. Mit diesem Konzept feierte Sardou Erfolge bei einem großen Publikum, auch auf dem Wiener Burgtheater war er ein häufig gespielter Autor. Dort hat seinen Stil auch Arthur Schnitzler in zahlreichen Inszenierungen studieren können. Schnitzler teilt mit Sardou Themen und Motive wie die Langeweile in der Ehe, die quälende Eifersucht, die bis zum Selbstmord führen kann, der wiederum bei Ehefrau und Liebhaber schlechtes Gewissen erzeugt, der Schutz der Ehre der Frau, der auch für ihre Vergangenheit gilt, andererseits die Ehre des Mannes, die als die ernsthafteste Sache der Welt angesehen wird, die erstrebenswerte Ungebundenheit, die nur um den Preis der Einsamkeit zu haben ist, und nicht zuletzt die Unvereinbarkeit von Lebensglück und Konvenienz. Schnitzler ist *auch* von seinen frühen Erfahrungen mit dem Boulevardtheater à la Sardou geprägt. Im direkten Vergleich mit diesem Autor verzichtete er aber auf das harmonisierende Ende, das vorgibt, dass sich alle Probleme ohne Änderung des bestehenden gesellschaftlichen Normensystems lösen lassen.

Einen direkten Vorfahren bei Sardou hat Schnitzlers Einakter „Episode“. Anatol lässt seine Erinnerungen an vergangene Liebesabenteuer Revue passieren, will diesen Teil seines Lebens aber abschließen und bringt, wie schon angedeutet, seine Sammlung von Briefen, Locken und anderen Erinnerungsstücken zu seinem Freund Max. Genau diese Konstellation findet sich schon in Sardous Komödie *Les vieux garçons*, die in den sechziger Jahren im Burgtheater (Titel: Hagestolze) gespielt

wurde, in den achtziger Jahren wieder aufgenommen und 1891 in einer Neuinszenierung (Titel: Die alten Junggesellen) aufgeführt wurde. Der Unterschied besteht darin, dass Mortimer, so heißt der Held Sardous, seine Memorabilien zu seinem Freund bringt, weil er ein Duell vor sich hat.

Auch der Name Anatol lässt sich nach Frankreich zurückverfolgen. Schnitzler selbst sagte, dass er dabei französischen Komödien gefolgt sei. Nun kommt in den *Vieux garçons* ein Anatol vor, allerdings heißt dort nicht der Lebewann so, sondern ein braver Ehemann.

Anatol ist zweifellos ein Dilettant der Liebe. Man kann aber auch argumentieren, dass er bei seiner rastlosen Suche eigentlich nur die „Eine“, die „Richtige“, sucht, von der er die totale Hingabe und - fast paradox, wenn man sein eigenes Verhalten in Rechnung stellt -, absolute Treue erwartet. Das ist gewissermaßen ein romantischer Rest in seinem Denken, aber die Institution der Ehe ist als Rahmen für eine solche „Garantie“ nicht mehr intakt genug. Bei seinen Geliebten ist er nie der Erste und weiß, dass er nicht der Letzte sein wird. Das bedrückt ihn. Ob es sich um süße Mädels aus der Vorstadt, Künstlerinnen oder verheiratete Frauen handelt - er verlangt Treue, ohne selbst treu zu sein, muss aber erkennen, dass er von falschen Voraussetzungen ausgegangen ist und Männer und Frauen in Sachen Treue einander ganz ebenbürtig sind.

Immer wollen wir uns einreden, die Weiber seien darin anders als wir! Ja, manche ... die, welche die Mutter einsperrt, oder die, welche kein Temperament haben ... Ganz gleich sind wir. Wenn ich einer sage: Ich liebe dich, nur dich, – so fühle ich nicht, dass ich sie belüge, auch wenn ich in der Nacht vorher am Busen einer andern geruht. („Die Frage an das Schicksal“)

Anatol kennt die Antwort auf die Frage an das Schicksal im Voraus, weil er *sich* kennt. Frauen gehorchen wie Männer dem Sexualtrieb und sie haben das Recht, sich dazu zu bekennen. Eine Gesellschaft, die nicht nur terminologisch einen großen Unterschied zwischen der Untreue von Frauen (Ehebruch) und Männern (Seitensprung) macht, musste sich von solchen Einsichten provoziert fühlen. Wenn Partner frei austauschbar waren, wenn Eifersucht und Besitzdenken damit obsolet waren, stand schließlich nicht weniger als die patriarchalische Ordnung auf dem Spiel.

Nicht nur die französische *décadence*, sondern auch der gemäßigte Gesellschaftskritiker Sardou hat Schnitzler beeinflusst. Auf der inhaltlichen Ebene entsprechen dem ästhetizistisch-dekadente und naturalistisch-gesellschaftskritische Elemente, die untrennbar miteinander verbunden sind.

6.2. „Sterben“

Wenn sich Anatol an der oben zitierten Stelle für die Krankheit begeistert, so sind seine Aussagen nicht für bare Münze zu nehmen. Wie fern Schnitzler das Kokettieren mit Krankheit und Tod liegt, zeigt die Novelle „Sterben“ (1894; entstanden 1892). Der lungenkranke Felix erfährt, dass er keine Aussicht auf Genesung hat. Zwar reflektiert die Erzählung die düstere *fin-de-siècle*-Stimmung, aber Felix, und noch mehr seine Geliebte Marie, versuchen sich dem Schicksal zu entziehen und mit allen Mitteln Hoffnung zu fassen. Es besteht kein Zweifel, dass das Leben dem Tod vorzuziehen ist. Die für die französische Dekadenz kennzeichnende metaphysische Dimension fehlt völlig. Im Vordergrund steht die Frage, wie man - d. h. Felix selbst, Marie und der befreundete Arzt Alfred -

mit der Situation umgeht. Wir haben es wohl mit Psychologie, aber kaum mit Dekadenzdichtung zu tun. Die äußere Handlung ist minimal - Felix und Marie reisen ins Salzkammergut, nach Salzburg, zurück nach Wien und schließlich nach Meran -, das Augenmerk ganz auf die Gedanken und Gefühle der beiden gerichtet. Zwischen Felix und Marie entwickelt sich ein Verhältnis, das an die Konstellation der beiden ‚Liebenden‘ in Constants *Adolphe* erinnert. Aus der ganz alltäglichen Beziehung Felix‘ zu der einmal als „süßes Mädel“ deklarierten Marie entwickelt sich ein Testfall dafür, was Liebe eigentlich bedeutet. Alles hängt von Stimmungen und den aus ihnen hervorgehenden - nur kurzfristig gültigen - Reaktionen ab. Auf die bis dahin offenbar ungetrübte Beziehung wirkt das ‚Todesurteil‘ zersetzend.

Maries erste Reaktion auf die Gewissheit, dass Felix sterben wird, ist die Feststellung, ohne ihn nicht weiterleben zu wollen. Ergriffenheit, Mitleid und ähnliche Gefühle bringen sie zum Schwur, freiwillig mit ihm in den Tod zu gehen. Felix versucht sie zunächst von solchen Ideen abzubringen, er betont ihre Gesundheit und die Zukunft, die ihr offen steht. Es ist aber zu erkennen, dass ihm Maries Solidaritätsbekundung schmeichelt, dass er diese Versicherung von ‚Liebe‘ gutheißt, sie aber einer solchen nicht für fähig hält bzw. ihre Dauerhaftigkeit bezweifelt.

„Nein“, sagte er ernst und bestimmt, „laß das. Ich bin nicht wie die anderen. Ich will es nicht sein. Alles begreife ich; erbärmlich wäre es von mir, wenn ich länger auf dich hören wollte, mich von diesen Worten berauschen lassen, die dir der erste Augenblick des Schmerzes eingibt. Ich muß gehen, und du mußt bleiben.“

Er glaubt zu diesem Zeitpunkt noch oder gibt vor, „der Mann, der lächelnd von dieser Welt scheidet“, zu sein. Bald stellen sich aber Launen ein, einmal darf sie ihn nicht an seinen Zustand erinnern, erbittert ihn jedes Mitleid, ein andermal sieht er in der Hoffnung und der vorgeblichen Gleichgültigkeit nur Heuchelei. Marie wiederum lernt zunehmend den Reiz des Lebens schätzen. Sie stellt fest, dass die wenigen Stunden, die sie sich von Felix freimacht, Frieden und Genuss bedeuten. Zwar entwickelt sie Schuldgefühle ob solcher Empfindungen, gleichzeitig aber löst sie sich bei genauerer Überlegung von dem Gedanken, mit ihm zu sterben. Parallel dazu greift Felix diesen Gedanken auf. Zwar gibt er sie frei und versucht ihren Widerstand gegen diesen Gedanken zu brechen, indem er darin darauf hinweist, dass sie dadurch nicht Zeuge seines Dahinsiehens werde und ihn so in guter Erinnerung behalten könnte.

Es ist schwer, das anzunehmen, denkst du dir! Es sähe lieblos, am Ende sogar gemein aus. Ich erkläre dir hiermit, daß davon keine Rede sein kann, daß du vielmehr mir und meiner Eitelkeit einen ganz besonderen Dienst erweistest, wenn du meinen Vorschlag annimmst. Denn das wenigstens will ich, daß du mit Schmerzen an mich zurückdenkst, daß du mir echte Tränen nachweinst. Aber was ich nicht will, ist, daß du Tage und Nächte lang über mein Bett gebeugt dasitzest mit dem Gedanken: wäre es nur schon vorbei [...].

Bei solchen Äußerungen ist nicht zu entscheiden, ob sie ‚ehrlich‘ gemeint oder nur ein Auf-die-Probe-Stellen bedeuten bzw. ob das Ausmalen ihres Schmerzes nach Felix‘ Tod Marie doch dazu bewegen soll, mit ihm zu sterben. Felix selbst gesteht sich bald ein, dass er dabei eine „lächerliche Komödie“ gespielt hat. Maries spontane Bereitschaft zu sterben verflüchtigt sich, nachdem sie feststellen muss, dass Felix dieses Angebot nicht nur annehmen würde, sondern schließlich sogar

fordert. Die Gefühle der beiden unterliegen subtilen Wechselbeziehungen. Felix und Marie belauern einander gegenseitig und kontrollieren auch ihre eigenen Äußerungen und ihre möglichen Wirkungen. Wie Adolphe und Ellénore umkreisen die beiden den ‚heißen Brei‘. Fast wörtlich entspricht die folgende Stelle, in der Felix seinen Selbstmord imaginiert, Formulierungen Bourgets über die sich und ihre Gefühle beobachtenden *décadents*: „Da, jetzt ein kleines weißes Pulver und da hinein ins Glas - wie einfach wäre das! Und dabei spürte er, wie ihm ein paar Tränen ins Auge kamen. Er war ein wenig gerührt über sich.“ Dem unmittelbaren Ausdruck von Gefühlen und der entsprechenden Tat steht die Frage nach der Wirkung dieses Ausdrucks entgegen. Diese Frage mengt sich ein und dominiert letztlich über die Gefühle. So spielt Marie das Szenario der Trennung durch:

War eine andere Antwort möglich? Wie? Welche? Etwa die: „Du hast recht, ich will dich verlassen. Ich will nur die Erinnerung an den interessanten Kranken bei mir bewahren. Ich lasse dich nun allein, um dein Gedächtnis besser lieben zu können?“ Und dann? Unwiderstehlich zwang es sie, alles auszudenken, was nach dieser Antwort kommen mußte.

Die Folgen einer solchen Lösung scheinen für sie positiv, aber dagegen spricht das Mitleid mit ihm und das gesellschaftliche Verdikt gegen ein solches Verhalten, die negative Auswirkungen für sie hätten. Das ist, in primitiver Form, nichts anderes als der Widerspruch zwischen unbewusstem Impuls und Über-Ich, zwischen Lust- und Realitätsprinzip.

Zunehmend egoistisch fühlend, nervös und gereizt, wacht Felix eifersüchtig über Marie. Er beharrt schließlich auf ihrem einstigen Entschluss und spekuliert gar damit, sie knapp vor seinem Tod zu erwürgen. Liebe schlägt in Grausamkeit um, oder gibt es da vielleicht gar keine scharfe Grenze? Die fortschreitende Entfremdung erleichtert es ihr, den Gedanken, mit ihm zu sterben, endgültig zu verwerfen. Bei Felix verläuft die Entwicklung von Hoffnung, zu Resignation und brutalem Egoismus, bei Marie von selbstloser Hingabe über erkaltende Sympathie zu Rückgewinnung des Lebenswillens und Emanzipation. Als es so weit ist, und Felix sie an ihr Versprechen erinnert, sie festzuhalten versucht und vielleicht nur zu schwach ist, seine Mordphantasien in die Tat umzusetzen, flieht sie.

Bei all dem bleibt, und das ist das interessante an der Erzählung, unklar und in der Schwebelage, was von den Äußerungen und Gefühlen Oberfläche ist, lediglich opportunistisch oder taktisch angebracht erscheint, und was Tiefgang besitzt, in diesem Sinn ‚wahr‘ und dauerhaft ist. Mit Bourget, Mach und Bahr könnte man sich fragen, wodurch sich denn das ‚Echte‘, ‚Dauerhafte‘, Identität Bildende eigentlich von momentanen Nerveneindrücken, Empfindungen und Stimmungen unterscheidet.

6. 3. „Leutnant Gustl“

Schon in *Sterben* finden sich einige in der Stilform des inneren Monologs gehaltene Passagen. „Leutnant Gustl“ (1900) gilt als erste deutschsprachige Erzählung, in der diese Stilform konsequent eingesetzt wird. Die gesamte ‚Handlung‘ wird durch den Bewusstseinsstrom der monologisierenden Hauptfigur mitgeteilt. Assoziationen und Unbewusstes fließen ein, wobei Ausgespartes zumindest

ebenso wichtig wie Manifestes ist. Empfindungen werden, wie dies die Theorie der Nervenkunst gefordert hatte, an der Wurzel, bei ihrer Entstehung, erfasst. Die Technik des inneren Monologs entspricht somit kongenial der impressionistisch-dekadenten Ästhetik und eignet sich bestens für Versuche, Erkenntnisse der Psychoanalyse in der Literatur auszudrücken. Nach eigener Aussage ist Schnitzler übrigens durch Edouard Dujardins Roman *Les lauriers sont coupés* (1888) zur Form des inneren Monologs gekommen; über die Technik hinaus will Schnitzler aber nichts von Dujardin übernommen haben, da dieser den inneren Monolog für einen völlig ungeeigneten Stoff verwendete. In extrem gekünstelter Sprache lässt Dujardin seinen Helden über seine Geliebte reflektieren, eine Schauspielerin, die ihm Geld kostet und ihn zum Besten hält. Dialoge, Träume, Briefe u. ä. werden in den um die Gemütszustände des Helden kreisenden Text eingearbeitet, ehe er beschließt, die Geliebte aufzugeben.

Ganz anders und bei weitem radikaler verwendet Schnitzler die Technik des inneren Monologs. Nach einem Konzertabend, bei dem sich Gustl langweilt, nennt der natürlich nicht satisfaktionsfähige Bäckermeister Habetswallner den Leutnant im Zuge einer Auseinandersetzung an der Garderobe einen dummen Buben. Nach dem militärischen Ehrenkodex steht Gustl daraufhin vor der Wahl, den Dienst „mit Schimpf und Schand“ zu quittieren oder sich eine Kugel vor den Kopf zu schießen. Die Nacht verbringt er im Prater, bei der Rückkehr am Morgen erfährt er in seinem Stammcafé, dass sein Beleidiger an einem Schlaganfall gestorben ist.

Gustls Problem hat sich damit von selbst gelöst, denn so wird niemand von dem schämlichen Zwischenfall erfahren. Damit ist zwar dem Buchstaben des Ehrenkodex, aber natürlich nicht seinem Geist Genüge getan. Im Gegenteil wird das Verhalten des Offiziers als groteske Heuchelei bloßgestellt; der Leutnant repräsentiert eine überlebte Institution. Dieser Umstand allein genügt für die k. u. k. Armee, um dem Autor, der Reserveoffizier war, diesen Rang wegen Verletzung der Standesehre abzuerkennen. In vieler Hinsicht ist Gustl eine Karikatur seines Standes: vor allem ist er grenzenlos aufgeblasen und borniert. Sein innerer Monolog enthält geradezu Elemente zu einer Enzyklopädie der Beschränktheit: ein Oratorium? „Auch Oratorien nehmen ein End!“ Juden? „Überhaupt, daß sie noch immer so viel Juden zu Offizieren machen - da pfeif' ich auf'n ganzen Antisemitismus!“ Sozialisten? „Eine Bande ... am liebsten möchten sie gleich's ganze Militär abschaffen; aber wer ihnen dann helfen möchte', wenn die Chinesen über die kommen, daran denken sie nicht. Blödisten!“ Religion? „Die Leut', die eine Religion haben, sind doch besser dran ...“ Heiraten? „Hat schon was für sich, so immer gleich ein hübsches Weiberl zu Haus vorrätig zu haben ...“ Prostituierte? „In der Not frißt der Teufel Fliegen [...]“ usw.

Gustl ist überdies unverbesserlich. Obwohl er die Unsinnigkeit des Offizierskodex am eigenen Leib verspürt hat, nimmt er sich vor, den (sozialistischen?) Doktor, der ihm gegenüber das Heer kritisiert hatte, bei dem bevorstehenden Duell „zu Krenfleisch“ zu hauen. Der Standesdünkel ist nur die Kehrseite von latenten Minderwertigkeitsgefühlen und der Sorge um die gefährdete gesellschaftliche Position des Offiziers. Die Alternative, den ganzen „Krempel“ hinzuwerfen und den Dienst zu quittieren, stellt sich nicht ernstlich, da es für Gustl mangels Bildung oder besonderer Fähigkeiten kein berufliches Leben außerhalb der Armee geben kann. „Das ist ja lauter Unsinn mit Amerika und quittieren, und du bist ja viel zu dumm, um was anderes anzufangen“, muss er sich

eingestehen. Aus dieser Einsicht schöpft er - vorübergehend - *ennui* und Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod, die eines Dandys würdig wären.

Und was hab' ich denn vom ganzen Leben gehabt? - Etwas hätt' ich gern noch mitgemacht; einen Krieg - aber da hätt' ich lang warten können ... Und alles übrige kenn' ich ... Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich. [...] Und ich bin gar nimmer neugierig ... Sein Leben ist verpfuscht: Dienst, „Menscher“, Spielkarten, daraus resultierende Schulden - mehr kennt er nicht. Man sieht, die Armeeverantwortlichen brauchten nicht lange nach Gründen für ihre Entrüstung suchen. Der innere Monolog dient in dieser Erzählung nicht zuletzt zur Entlarvung der Mittelmäßigkeit und der inneren Hohlheit des Leutnants.