

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ihn liebten edle Frau'n.“

Arthur Schnitzlers unterschiedliche Bearbeitung des
Casanova-Stoffes in seinem Lustspiel ‚Die
Schwestern oder Casanova in Spa‘
und seiner Novelle ‚Casanovas Heimfahrt‘

Verfasserin

Barbara Stix

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Ich möchte mich sehr herzlich bei meinem Betreuer, Herrn Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, bedanken, der mir stets hilfreich zur Seite stand und mich sehr gut beraten und unterstützt hat.

Des Weiteren gilt mein Dank meiner Familie und all meinen Freunden, die mich im Laufe meines Studiums gestärkt und motiviert haben. Für die Unterstützung beim Korrekturlesen möchte ich Michaela Harrer und meiner Mama danken. Herzlichen Dank auch an Stefanie Harter für die Hilfe beim Formatieren. Auch bei meiner Schwester Eva will ich mich hiermit bedanken.

Mein allergrößter Dank gebührt jedoch meinen Eltern. Ohne ihre stetige Unterstützung wäre diese Ausbildung nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	I
Vorwort.....	1
Bericht zum Forschungsstand.....	3
1. Einleitung.....	4
2. Die Marke „Casanova“. Giacomo Casanova und seine Wirkung	6
2.1. Editionsgeschichte der Memoiren	6
2.1.1. Die deutsche Erstausgabe	6
2.1.2. Weitere Ausgaben.....	7
2.1.3. Die Memoiren zur Gründerzeit.....	8
2.1.4. Glaubwürdigkeit der Memoiren	10
2.2. Casanova in der Literatur vor der Wiener Moderne	11
2.2.1. Casanova auf der Bühne	12
2.2.2. Casanova in der Prosa.....	12
2.3. Casanova zur Zeit der Jahrhundertwende.....	13
2.3.1. Casanova in den Feuilletons und Essays	13
2.3.2. Der literarische Casanova	14
2.3.3. Casanova in der Literatur Deutschlands	15
2.4. Casanova im Film.....	17
2.5. Die Kommerzialisierung Casanovas	19
2.5.1. Kochen mit Casanova.....	19
2.5.2. Unterwegs mit Casanova	20
2.5.3. Nachhilfe in Sachen Liebe mit Casanova.....	21
3. Entstehungsgeschichte und Hintergrund zu Schnitzlers Casanova-Werken	23
3.1. Die Figur des Abenteurers in der literarischen Jahrhundertwende.....	23
3.1.1. Der erotische Abenteurer.....	25
3.2. Schnitzler und der Impressionismus.....	26
3.2.1. Casanova als Prototyp des impressionistischen Menschen	27
3.3. Entstehungsgeschichte der Schnitzlerschen Casanova-Werke.....	29
3.4. Eskapismus als Grund für die Beschäftigung mit Casanova?	31
3.5. Schnitzlers Identifizierung mit seinem Protagonisten	33
4. Das Lustspiel <i>Die Schwestern oder Casanova in Spa</i>	36
4.1. Inhalt und Hintergrund	36

4.1.1. Inhalt	36
4.1.2. Historischer Hintergrund	39
4.2. Aufbau	41
4.2.1. Distanz durch Sprache	43
4.2.2. Das Happy End durch den Deus Ex Machina	45
4.3. Die Konzeption der Casanova-Figur	46
4.3.1. Casanova als dramatischer Katalysator	46
4.3.2. Casanova als Abenteurer	48
4.4. Das Doppelgänger-Motiv	52
4.5. Die Frauenfiguren in den <i>Schwestern</i>	54
5. Die Novelle <i>Casanovas Heimfahrt</i>	56
5.1. Inhalt und Aufbau	56
5.1.1. Inhalt	56
5.1.2. Aufbau	58
5.2. Schnitzlers Anmerkung zur Novelle	61
5.3. Die Konzeption der Casanova-Figur	63
5.3.1. Altern als Problem	65
5.4. Die Streitschrift gegen Voltaire	74
5.5. Das Doppelgänger-Motiv	76
5.6. Die Frauenfiguren in <i>Casanovas Heimfahrt</i>	79
5.6.1. Amalia	79
5.6.2. Marcolina	79
5.7. Der Traum als Bedeutungsträger	84
5.7.1. Amalias Traum	84
5.7.2. Casanovas Traum	85
6. Vergleich der beiden Werke und Konklusion	88
6.1. Casanova als negativer Typus	89
Literaturverzeichnis	91
Primärliteratur	91
Sekundärliteratur	91
Internetquellen	93
Abstract	95
Lebenslauf	97

Vorwort

Die Idee zu dieser Arbeit entstand im Wintersemester 2010/11 im Zuge des Proseminars „Casanova, Don Juan und Co.: Verführer und/oder Verlierer?“ bei Ass.-Prof. Mag. Dr. Ursula Klingenböck. Im Verlauf dieser Lehrveranstaltung wurde untersucht, wie die Casanova-Figur bei unterschiedlichen Autoren in verschiedenen Epochen behandelt und dargestellt wurde. Dabei wurde ein weiter Bogen vom 19. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart gespannt.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Kapitel 2 beschäftigt sich zunächst mit Casanova als Marke. Die Veröffentlichung seiner Memoiren verhalf Giacomo Casanova zu großer Bekanntheit und Popularität. Im Laufe der Jahre entwickelte er sich zu einer omnipräsenten Persönlichkeit, die Menschen aus sämtlichen Gesellschaftsschichten und unterschiedlichen Generationen gleichsam ein Begriff ist. Auch heute noch ist das Interesse an ihm ungebrochen, was sich in zahlreichen Büchern und Verfilmungen zu seinem Leben zeigt. Der Name Casanova wird mittlerweile auch für Bereiche verwendet, die auf den ersten Blick eigentlich gar nichts mit ihm zu tun haben, um das Interesse für bestimmte Produkte zu wecken.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich ab Kapitel 3 mit den Casanova-Werken Arthur Schnitzlers. Zunächst sollen die Hintergründe geklärt werden, welche die Entstehung der Werke motivierten. Auch auf die Figur des Abenteurers, die sich zur Zeit der Jahrhundertwende großer Beliebtheit erfreute, wird hier eingegangen.

Kapitel 4 widmet sich der Analyse des Lustspiels *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, wobei ein Schwerpunkt auf der Konzeption der Casanova-Figur als junger Mann liegt.

Die Novelle *Casanovas Heimfahrt* wird in Kapitel 5 behandelt, hier steht die Analyse der Casanova-Figur als alternder Abenteurer im Mittelpunkt.

Im abschließenden Vergleich der beiden Werke werden die Elemente, die in beiden Casanova-Werken Schnitzlers vorkommen, noch einmal zusammengefasst und ergänzt.

Der Abriss über die Rezeptionsgeschichte der Memoiren, sowie über Casanova als literarische Figur, hegt selbstverständlich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Die ausgewählten Beispiele wollen einen groben Überblick geben, weiterführende Beispiele finden sich in den jeweiligen Literaturangaben.

Die Kommentare und Interpretationen zu dem Film *Il Casanova di Federico Fellini* sowie zu Lasse Hallströms *Casanova* in Kapitel 2.4. stammen zum Teil aus einer Filmrezension, welche für das bereits erwähnte Proseminar „Casanova, Don Juan und Co.: Verführer und/oder Verlierer?“ verfasst wurde.

Bericht zum Forschungsstand

Sowohl die Novelle *Casanovas Heimfahrt* als auch das Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa* ernteten viel Lob.¹ Beide Werke wurden demnach in zahlreichen wissenschaftlichen Texten auf verschiedenste Komponenten hin untersucht und analysiert. Ich stellte im Zuge meiner Recherche jedoch fest, dass sich die Mehrzahl dieser Untersuchungen mit der Novelle auseinandersetzen, und das Lustspiel oft nur peripher beziehungsweise gar nicht erwähnt wird.

Die meisten Texte, die sich mit der Novelle auseinandersetzen, legen einen Fokus auf das Problem des Alterns, das darin angesprochen wird. Hier ist vor allem Gesa Danes Aufsatz „*Im Spiegel der Luft*“ zu nennen.

Zwei der tiefendsten Werke zum Thema stammen von William Rey und Angelika Gleisenstein. Sie geben detaillierte Auskünfte sowohl zum Entstehungshintergrund als auch zu Fragen der Analyse.

In den wenigsten Fällen wird dem Lustspiel das Hauptaugenmerk einer Untersuchung gewidmet. Klaus Kilian räumt in seinem Werk *Die Komödien Arthur Schnitzlers* dem Lustspiel insgesamt mehr Raum ein als der Novelle.

Christa Melchingers oft von mir zitierter Aufsatz aus dem Werk *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers* ist einer der wenigen Fälle, in denen sich ein Aufsatz um das Lustspiel dreht und in dem die Novelle gar nicht erwähnt wird.

Ich hoffe, mit dieser Arbeit einen kleinen Beitrag dazu leisten zu können, dass das Lustspiel ein wenig aus dem Schatten der Novelle treten kann.

¹ Vgl.: Pankau, Johannes: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 135

1. Einleitung

Giacomo Casanova ist zum Mythos geworden. Seit der Veröffentlichung seiner Memoiren ist er ein Synonym für Lebensfreude, Erotik und Sorglosigkeit. In den Köpfen der meisten Menschen ist er zuallererst der Inbegriff des promiskuitiven Bonvivants. Doch Giacomo Casanova war mehr als das. Er fungierte als „Weltmann, Schriftsteller, Diplomat, Spion, Philosoph, und in all diesen Disziplinen brachte er es zu beachtlichen Fähigkeiten.“² Er hinterließ der Nachwelt außerdem ein beträchtliches literarisches Werk, das Sonette, Essays, Traktate, Berichte sowie einen Roman beinhaltet. Casanova bereiste Großteile Europas, war auf geheimen diplomatischen Missionen unterwegs und unterhielt vielfältige geschäftliche Beziehungen mit wichtigen Machthabern seiner Zeit. Auf dem Gebiet des Glückspiels und der Kabbala erwies er sich als ebenso bewandert wie auf dem Parkett zahlreicher vornehmer Gesellschaften, zu denen er im Laufe seines Lebens geladen wurde.³

Aber Casanova erlebte auch Schattenseiten und musste mit den widrigsten Umständen umzugehen lernen. So fand er sich in Gefangenschaft in den berühmten Bleikammern Venedigs wieder, aus denen er auf abenteuerliche Weise entkommen konnte. Mal stand er in der Gunst einflussreicher Menschen, mal musste er um diese betteln.

Sich selbst blieb der italienische Abenteurer dabei aber immer treu, und das macht vermutlich seine noch heute andauernde stetige Anziehungskraft aus.

Viele Autoren fühlten sich im Lauf der Zeit zum Casanova-Stoff hingezogen. Seine Vielseitigkeit dürfte hier eine große Rolle gespielt haben. Für die Autoren des Fin de Siècle – zu denen auch Arthur Schnitzler zählt, dessen zwei Casanova-Werke in dieser Arbeit untersucht werden – war aber auch die Antithese, die Casanova zum sicherheitsbestrebten Bürger darstellt, ein attraktiver Grund, ihn zum Protagonisten vieler Werke zu machen.⁴

Zur Beliebtheit Casanovas schrieb Hermann Bahr etwa:

„Daher auch sein Zauber über die Frauen, auf den ersten Blick wußten sie: hier wird nicht bloß ihr sinnliches Gelüst, hier wird ihre tiefste Sehnsucht befriedigt, nämlich daß aus dem Liebesakt zugleich doch auch noch mehr, etwas Unsinnliches, eine Phantasie werden

² Pankau, Johannes: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. Hrsg. von Johannes Pankau, Stuttgart 2003, S. 137

³ Vgl.: ebenda

⁴ Vgl.: ebenda

soll [...] und einen Hauch von Ewigkeit ließ dieser flüchtige
Liebesgast doch überall zurück.“⁵

Seine Memoiren gelten Einigen als kostbares Dokument, das eine Existenz vorstellt, ohne die
„unser Bild von den Möglichkeiten des Menschseins ärmer wäre: das Abenteuerertum.“⁶

Viele Aspekte tragen also dazu bei, dass Casanova seit jeher so beliebt ist. Die Tatsache, dass
er trotz seiner Vielschichtigkeit hauptsächlich als Erotiker gesehen wird, ist wohl auch der
Editionsgeschichte zuzuschreiben. Wie in dieser Arbeit noch gezeigt werden wird, gab es
über die Jahre viele verschiedene Ausgaben der *Histoire de ma vie*, in denen nur auf
Casanova als Liebhaber eingegangen wurde und seine weiteren Abenteuer ausgespart wurden.

⁵ Bahr, Hermann: Der Zauberstab. Tagebücher 1924/26. Hildesheim 1927, S. 229

⁶ Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main 1974, S. 77

2. Die Marke „Casanova“. Giacomo Casanova und seine Wirkung

2.1. Editionsgeschichte der Memoiren

2.1.1. Die deutsche Erstausgabe

Fast ebenso abenteuerlich wie der Inhalt von Casanovas *Histoire de ma vie* ist auch die lange Editionsgeschichte des Werkes.

Die Memoiren, zwischen 1790 und 1792⁷ entstanden, waren ursprünglich nicht zur Veröffentlichung gedacht, sondern dienten nur dem Zweck, ihrem Verfasser Vergnügen zu bereiten. Casanova hatte eigentlich beabsichtigt, sie noch vor seinem Tod selbst zu vernichten.⁸ Stattdessen übergab er jedoch 1798 kurz vor seinem Ableben die Manuskripte an seinen Neffen, der sie wiederum 1821 an Friedrich Arnold Brockhaus verkaufte. Nach eingehender Prüfung, unter anderem auch durch Ludwig Tieck, beauftragte Brockhaus den Übersetzer Wilhelm von Schütz mit der Übertragung, und Ende 1821⁹ erschien der erste Band der deutschen Übersetzung mit dem Titel *Aus den Memoiren des Venetianers Jacob Casanova de Seingalt, oder sein Leben, wie er es zu Dux in Böhmen niederschrieb. Nach dem Original-Manuscript bearbeitet von Wilhelm Schütz*. Aufgrund des großen Erfolges dieses ersten Bandes ließ Friedrich Brockhaus zwischen 1822 und 1828 insgesamt zwölf Bände mit der vollständigen Lebensgeschichte herausbringen. Allerdings handelte es sich dabei nicht um wortgetreue Übertragungen aus dem Französischen. Da der Verleger befürchtete, dass viele Leser die freimütigen und unverblünten Schilderungen Casanovas als zu anstößig empfinden könnten, überließ er seinem Übersetzer freie Hand, was die Bearbeitung des Originals betraf. Heute wissen wir, dass diese Bearbeitung eher einer Neuschreibung gleich kommt, die an vielen Stellen den Charakter der Memoiren verzerrte. Scheinbar anrühige Passagen wurden einfach weggestrichen.¹⁰ Vor allem in erotischen Belangen wurde von Seiten Schütz‘ stark zensuriert. „Anrühige sexuelle Praktiken und dunkle Punkte der Biographie – Onanie, Homoerotik und Päderastie, Abtreibungen und

⁷ Vgl.: *Zeittafel zum Leben Casanovas*. In: Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 132

⁸ Vgl.: Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. S. 76-77

⁹ Die bibliografischen Angaben des Bandes weisen allerdings 1822 als Erscheinungsjahr aus.

¹⁰ Vgl.: Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn 1995, S. 23-24

Geschlechtskrankheiten – wurden getilgt. [...] Nur aus Unachtsamkeit scheint ihm hin und wieder eine grobe Indezenz durchgegangen zu sein.“¹¹ Casanovas Liebesabenteuer, die im Original sehr farbenfroh und detailliert beschrieben wurden, fanden zwar Eingang in die Übersetzung, allerdings in stark gekürzter und verharmloster Form. Anstelle der „sachlichen Sinnlichkeit“¹² mit der in den Original-Memoiren Casanovas Liebesbegegnungen geschildert werden, tritt in den Übersetzungen eine übertrieben poetische, blumige Sprache, die solche Begegnungen mit mehr Gefühl versehen sollten. Aber selbst nach diesem Eingreifen in den Originaltext war die Schilderung der ausschweifenden Erotik doch genug, um bei den Lesern Anstoß zu erregen.¹³

Folgendes Zitat aus dem Briefwechsel Casanovas mit J. F. Opitz macht deutlich, dass er schon beim Verfassen ahnte, welcher Teil seiner Erinnerungen bei seinem Publikum am meisten Eindruck hinterlassen würde. Im Brief vom 27. Juli 1792 spricht er darin von seinem Leben als Werk „dessen Lektüre man in allen Ländern, wo man die guten Sitten liebt, verbieten wird. Ich bin ein verächtlicher Mensch; aber ich bemühe mich nicht, daß man es erfahre und ich strebe nicht die Ehre an, daß die Nachwelt mich verachte. Mein Werk ist voll von ausgezeichneten moralischen Unterweisungen. Aber was nutzen die, wenn die reizenden Schilderungen meiner Sünden die Leser eher dazu anregen, sie zu begehen, als sie zu bereuen?“¹⁴

2.1.2. Weitere Ausgaben

Aufgrund des großen Aufsehens und Erfolges der deutschen Ausgabe der Memoiren wurde in Frankreich von 1825 bis 1829 ein Raubdruck herausgebracht, der allerdings nicht die französischsprachige Originalversion, sondern die deutsche Übersetzung als Grundlage hatte. Es handelte sich dabei also um eine Rückübersetzung, wobei das Original natürlich weiter verstümmelt wurde.

Brockhaus zeigte sich darüber sehr erobert und ließ unter der Aufsicht von Jean Laforgue, einem Professor für Französisch, die Originalfassung drucken. Die ersten vier Bände erschienen 1826/27 in Leipzig, aufgrund der einschreitenden Zensurbehörde mussten die restlichen acht Bände in Paris und später in Brüssel veröffentlicht werden.

¹¹ Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. Die Rezeption von Casanovas *Histoire de ma vie* in Deutschland, Frankreich und Italien. Rheinbach-Merzbach 1988, S. 16

¹² Ebenda

¹³ Vgl.: ebenda, S. 17-18

¹⁴ Casanova, Giacomo: Briefwechsel mit J. F. Opitz. Hrsg. nach der Handschrift des J. F. Opitz durch Fr. Khol und Otto Pick, Berlin, Wien 1922, S. 83-84

Aber auch Laforgue zeigte nicht viel Respekt vor dem Original. Er unterzog Casanovas angeblich schlechtes Französisch einer eingehenden Korrektur, strich willkürlich Passagen und ergänzte andere mit selbst Erfundenem. Diese Texteingriffe, die unter dem Deckmantel der Moral unternommen wurden, hatten allerdings oft das Gegenteil des intendierten Ergebnisses zur Folge. So erhielten die im Original eher schlichten erotischen Passagen einen geradezu wollüstigen Anschein.¹⁵ Gerd Forsch meint dazu: „Wo das Original präzise ist und in seiner Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt, atmet die Fassung Laforgues die schwüle Erotik des 19. Jahrhunderts. Feierlichkeit und religiöse Weihe verbinden sich dem Bereich des Sexuellen und schaffen eine sündige Atmosphäre verbotener Wollust. Zweifellos traf Laforgue damit den Geschmack seiner Zeit.“¹⁶

Da Friedrich Brockhaus aufgrund der Angriffe wegen der Veröffentlichung eines moralisch so fragwürdigen Werkes das Manuskript einschloss und dieses jahrzehntelang unberührt blieben, war Laforgues „édition originale“ über 120 Jahre lang die einzige Textbasis für die zahlreichen willkürlichen Nachdrucke und Auswahl Ausgaben. Diese oft einseitigen Drucke zementierten Casanovas Ruf als erotischer Abenteurer und beschränkten ihn darauf. Erst 1960 erschien im Brockhaus-Verlag eine Ausgabe der Memoiren, welche die ursprüngliche Form der Lebensgeschichte Casanovas präsentierte.¹⁷

2.1.3. Die Memoiren zur Gründerzeit

Nach über 20 Jahren konnten Casanovas Lebensaufzeichnungen nach der Liberalisierung von 1848 wieder in deutscher Sprache herausgebracht werden. Dass es allerdings erst 1886 im Zuge der Berner Übereinkunft zu einer Reglementierung des Übersetzungswesens kam, war es möglich, dass sich mehrere unabhängige Übersetzungen auf denselben Ausgangstext bezogen. So gab es in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts gleich drei Ausgaben, die am Büchermarkt miteinander konkurrierten.

Die erste dieser drei brachte Gustav Hempel, der spätere Herausgeber der *Nationalbibliothek sämtlicher deutscher Classiker*, 1850/51 heraus. Grundlage dieser

¹⁵ Vgl.: Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. S. 24-25

¹⁶ Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 33-34

¹⁷ Vgl.: Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. S. 26

achtzehnbändigen Ausgabe mit Anmerkungen von Ludwig Buhl war aber nicht die „édition originale“ aus dem Brockhaus-Verlag, sondern ein Raubdruck, dessen „modische Romantisierungen“¹⁸ auf den damaligen Publikumsgeschmack zurückzuführen sind. Gerd Forsch stellt der Übersetzung aber ein generell gutes Zeugnis aus, auf grobe Eingriffe wurde weitgehend verzichtet. Innerhalb eines Jahres wurde eine zweite Auflage herausgebracht.

Ab 1854 brachte M.O. Herni die *Denkwürdigkeiten von Jakob Casanova* heraus, die es bis 1869 immerhin auf fünf Auflagen brachten. Hier wurde Casanova allerdings rein als Liebhaber dargestellt, reflexive Passagen, kleinere Nebenhandlungen und Dialoge wurden ebenso gestrichen wie Casanovas Vorrede, die sich auf die Herkunft des Autors beziehen.

Inzwischen war auch August Prinz von Altona, der zahlreiche Erotika herausbrachte, auf die Memoiren aufmerksam geworden. Gemeinsam mit dem Verlag Neubürger in Dessau brachte er 1864-65 eine illustrierte Ausgabe heraus, die erste dieser Art in Deutschland. Obwohl der Untertitel die Übersetzung als „frei bearbeitet“ bezeichnete, hatte man sich bei Eingriffen ins Original doch stark zurückgehalten. Die zahlreichen Illustrationen in schwarz-weiß, welche nicht nur die erotischen Begegnungen, sondern auch abenteuerliche Momente darstellten, waren harmlos genug, nicht als anstößig zu gelten.¹⁹

Das Ende des 19. Jahrhunderts erlebte eine wahre „Casanova-Inflation“²⁰, wie Gerd Forsch es nennt. Zahlreiche Auswahl- und Sammelausgaben überschwemmten geradezu den Markt, meist wurde Casanova dabei auf seine Funktion als Liebhaber reduziert. Viele dieser kleinen, erotisierten Ausgaben wurden nur in sehr kleiner Stückzahl aufgelegt, so sie außerhalb von Sammlerkreisen kaum beachtet wurden. Es gab allerdings auch Ausgaben, in denen die Liebesabenteuer des Protagonisten seinen anderen Unternehmungen weichen mussten, um ihn als tugendhaftes Vorbild darzustellen. In *Hundert Abenteuer Casanovas* wiederum wird die Episodenhaftigkeit der Original-Memoiren auf die Spitze getrieben, in dem zwei- bis dreiseitige Abenteuer kanonisch aneinandergereiht werden. In dieser Form erinnert das Werk an die Münchhausiaden, so Forsch.²¹

¹⁸ Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 75

¹⁹ Vgl.: Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 75-77

²⁰ Ebenda, S. 93

²¹ Vgl.: ebenda, S. 93

2.1.4. Glaubwürdigkeit der Memoiren

Schon seit dem Erscheinen der Erstausgabe der *Histoire de ma vie* wurde über den jeweiligen Anteil von Dichtung und Wahrheit darin diskutiert. Manche meinten, die Fülle der Abenteuer und Begebenheiten, die Casanova darin schildert, wären genug, um damit die Biografien von gleich mehreren Männern zu füllen. Richard Alewyn weist allerdings darauf hin, dass all diese Spekulationen den literarischen Wert des Werkes in keinem Fall schmälern konnten. „Denn das Verdienst, ein solches Leben erdichtet zu haben, wäre wahrlich nicht geringer als das, es gelebt zu haben.“²² Gerd Forsch bezeichnet das Werk mehr als „Ereignisroman“²³ denn als Autobiografie.

Da die Faszination über Casanova und seine Lebensumstände mit den Jahren keinerlei Abbruch erlebt hatte, bildete sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die „Casanovistik“, ein eigener Forschungszweig, der sich exklusiv mit Casanova und seinen Memoiren beschäftigte.²⁴ Die Casanovistik machte es sich zur Aufgabe, sämtliche Passagen des Berichts bis ins kleinste Detail zu untersuchen und zu hinterfragen. Auch den Identitäten seiner zahlreichen Bekanntschaften wurde nachgegangen. Natürlich tendierte Casanova immer wieder dazu, Episoden auszuschnücken und diese um Details zu ergänzen. Er konnte wohl auch manchmal nicht widerstehen, Erlebnisse niederzuschreiben, die so nie stattgefunden hatten, allerdings möglich gewesen wären. Die Casanova-Forscher waren aber in der Lage, die meisten seiner Schilderungen zu verifizieren und einen Großteil der abgekürzten oder verschleierte Namen realen Personen zuzuordnen.²⁵

Der Geschichtsprofessor Friedrich W. Barthold war der erste, der sich dieser Aufgabe mit Eifer widmete. 1846 veröffentlichte er zwei Bände, in denen er Referenzen auf Personen und Datierung eingehend prüfte. Barthold war ein großer Bewunderer Casanovas, seine Überprüfung sollte die Zweifel über die Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit der Memoiren endgültig zerstreuen. Er schrieb: „Wahrhaftig bewundernswürdig ist, mit welcher objektiven Treue und Wahrheit unser Geschichtsschreiber die persönlichen Verhältnisse beachtete. Soviel Probersteine uns zu Gebote standen, um den Goldgehalt seiner Angaben zu prüfen, so ist es doch unter den Hunderten von geschichtlichen Zügen kaum ein halbes Dutzend, in denen er irrt,

²² Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. S. 75

²³ Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 49

²⁴ Vgl.: ebenda, S. 9

²⁵ Vgl.: Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. S. 76

kaum einer, in dem er einer geflissentlichen Fälschung überführt werden kann.“²⁶ Einige Forscher durchkämmten venezianische Archive und fanden Dokumente, welche Casanovas Flucht aus den berüchtigten Bleikammern auch in den kleinsten Details bestätigten. So wurde das in den Memoiren angegebene Datum der Flucht bezeugt, es fand sich sogar eine Rechnung über die Beschädigung der Zellenmauern, die beim Ausbruch entstanden.

Nach 1880 durchforsteten Forscher auch das Archiv des böhmischen Schlosses Dux, auf dem Casanova seine letzten Lebensjahre verbrachte und wo sein Lebensrückblick entstand. Durch zahlreiche dort gefundene Dokumente konnten weitere beschriebene Ereignisse als bewiesen gelten. Zwar hatte Casanova anscheinend die Tagebücher, die er zur Erinnerung beim Aufschreiben seiner Abenteuer herangezogen hatte, vernichtet, etliche Briefe, vor allem von Frauen bestätigten allerdings die beschriebenen Liebesabenteuer.

Natürlich befanden sich unter den Forschern auch viele Skeptiker und Kritiker. Einer der bekanntesten war Gustav Gugitz, der in zahlreichen akribischen Studien nachzuweisen versuchte, dass Casanova gehörte Geschichten als von ihm selbst erlebt ausgegeben habe und dass er Begebenheiten systematisch ausschmückte und ergänzte, um sie attraktiver erscheinen zu lassen. James Rives Child, einer der tiefendsten Kenner Casanovas der heutigen Zeit gründete in den 1950er Jahren die „Casanova-Gleanings“, ein Organ in dem regelmäßig die neuesten Forschungsergebnisse publiziert werden.²⁷

2.2. Casanova in der Literatur vor der Wiener Moderne

In Casanovas Leben spielten drei Länder eine bedeutende Rolle: Italien, Frankreich und Deutschland. In Venedig, seinem Geburtsort, verbrachte Casanova eine prägende Jugend, an keinem anderen Ort verlebte er danach so viel Zeit seines Lebens. Frankreich, vor allem Paris, machte ihn zu einem weltgewandten Mann mit Stil und Schliff. Seine Memoiren verfasste Casanova schließlich auf Französisch, einer weltläufigeren Sprache als der seines Heimatlandes. Deutschland lernte er auf seinen ausgedehnten Reisen kennen, und in Böhmen verbrachte er die letzten Jahre seines

²⁶ Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. S. 27

²⁷ Vgl.: Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. S. 26-28

Lebens. In den literarischen Werken dieser Länder findet sich Casanova bis heute immer wieder.²⁸

Im Folgenden wird allerdings nur auf den deutschsprachigen Raum näher eingegangen.

2.2.1. Casanova auf der Bühne

Im deutschen Sprachraum tauchte Casanova schon früh als literarische Figur auf. 1837 etwa erscheint ein Theaterstück, das auf der sehr erfolgreichen französischen Vorlage *Casanova au Fort St. André* beruht. Das im Théâtre National du Vaudeville uraufgeführte Stück wurde gleich von zwei Übersetzern ins Deutsche übertragen. Zum einen von Ludwig Osten, einem Justizkommissar, der sich auch auf dem Gebiet der Literatur versuchte und der sich sehr genau an seine Vorlage hielt. Laut Forsch wurde seine Version allerdings nie auf der Bühne gespielt. Zum anderen von Carl August Lebrün, einem Schauspieler am Hamburger Stadttheater, der bereits über Erfahrung in der Übersetzung französischer Stücke vorweisen konnte. Er nahm allerdings einige Eingriffe ins Original vor, um den Inhalt an die damaligen Vorstellungen von Moral und Sitte anzupassen. In die Hauptrolle der Aufführung von Lebrüns Übertragung am Leipziger Stadttheater schlüpfte Albert Lortzing. Dieser wiederum schöpfte daraus Inspiration für seine Oper, die am Silvesterabend 1841 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Das musikalische Werk ist heute mehr oder weniger völlig in Vergessenheit geraten. Dies liegt vermutlich an der Handlung, die gegenüber der Vorlage stark verändert wurde, an den abgeschmackten theatralischen Mitteln – Verkleidungen und Verwechslungen – und an der allzu biedermeierlich-idyllischen Komposition. Wie die Oper nach der Uraufführung vom Publikum und von Fachleuten aufgenommen wurde, ist heute leider nicht mehr bekannt.²⁹

2.2.2. Casanova in der Prosa

Im Jahr 1874 brachte Lucian Herbert, ein deutscher Casanovist, einen publikumswirksamen Casanova-Roman heraus. Als Grundgerüst dienten Herbert einige aus dem Zusammenhang der Memoiren herausgelöste Details, um die er eine frei erfundene Geschichte baute. Obwohl der Roman laut Forsch nur über wenig literarische

²⁸ Vgl.: Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 9-10

²⁹ Vgl.: Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 65-67

Qualität verfügte, brachte er es doch auf mehrere Auflagen und trug dazu bei, das Bild Casanovas als legendäre Figur mit schier übermächtigen Kräften darzustellen.³⁰

2.3. Casanova zur Zeit der Jahrhundertwende

2.3.1. Casanova in den Feuilletons und Essays

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert suchten die Intellektuellen, die Künstler und auch das Bürgertum einen Ausgleich zur ewigen Gleichförmigkeit, die durch die Industrialisierung entstanden war. Die neue Strömung der Lebensphilosophie, die vor allem im Bürgertum und Großbürgertum verhaftet war, brachte eine Beschäftigung mit den Prämissen ‚Leben‘ und ‚Erleben‘ mit sich. Da versteht es sich, dass Casanova, der als Inbegriff des Lebens selbst galt, solch eine beliebte literarische Figur darstellte. Durch die Lektüre der Memoiren konnten die Leser in eine Welt eintauchen, die von technischen Errungenschaften noch unberührt war und in der „der Mensch in seinen Lebensäußerungen und -erfahrungen noch nicht beschnitten war, da die Daseinsfreude so spontan, das Erleben noch so unmittelbar und reich war, daß ein einzelner Mensch in nur drei Jahrzehnten seines Erwachsenenlebens mehr und Mannigfacheres erleben konnte, als ein Bürger des beginnenden 20. Jahrhunderts zu erträumen wagte.“³¹

Vor allem der kulturgeschichtliche Wert der Memoiren wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorgehoben und geschätzt. Plötzlich galt das Leben Casanovas nicht mehr als abschreckend, sondern sogar als nachahmenswert und vorbildhaft. Dies hatte unter anderem seinen Ursprung in der Neuauflage der Memoiren in 15 Bänden, die 1907 von Heinrich Conrad herausgegeben wurden. Diese neue Edition war es auch, die Arthur Schnitzler zu seinen beiden Casanova-Werken inspirieren sollte. Sie garantierte nicht nur eine möglichst originalgetreue Übersetzung, sondern bot auch einige bis dahin unveröffentlichte Briefe, eine Skizze mit dem Konterfei Casanovas sowie eine wissenschaftliche Abhandlung. Auch in populärwissenschaftlichen Abhandlungen der Erotik fand der Name Casanova Eingang, zum Beispiel wenn es um Sexualpraktiken des 18. Jahrhunderts ging.

³⁰ Vgl.: ebenda, S. 69

³¹ Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. S. 101-102

Casanovas Beziehungen zum weiblichen Geschlecht galten plötzlich als beispielhaft, nachdem er zum Inbegriff des Hedonisten und Lebemanns erklärt wurde. Dies zeigt sich oft in den Feuilletonartikeln „Meister des Lebens“ von Felix Salten. Auch die zeitgenössischen Essays von Franz Blei, Hugo von Hofmannsthal und Jakob Wassermann schlugen in dieselbe Kerbe. Auffallend dabei ist allerdings, dass die Lobgesänge durchwegs nur von Männern stammen. Frauen wurden oft sogar vor der Lektüre der Memoiren gewarnt, Hofmannsthal hielt sie für „ein *unmögliches* Buch für eine Frau.“³² Mit der Zeit änderte sich aber auch diese Einstellung und es wurden sogar Editionen der Memoiren herausgebracht, die sich ausschließlich an weibliche Leser wandten.

Auch Stefan Zweig schrieb 1928 einen vielgelesenen Aufsatz über den italienischen Abenteurer. Darin wird Casanova allerdings, ähnlich wie in Federico Fellinis Film, völlig demontiert. Auch Zweig las Casanova „mit identifikatorischem Blick“³³ allerdings nicht im Hinblick auf dessen Fähigkeiten als Liebhaber sondern vielmehr hinsichtlich seiner schöpferischen Kraft. Casanova habe sich, so Zweig, seine Unsterblichkeit erschlichen und könne sich nicht mit anderen Dichtern seiner Zeit messen: „Nie erahnt dieser Spielmensch die unsagbare Verantwortung des wirklichen Künstlers.“³⁴ Gerd Forsch vermutet Neid hinter diesen harschen Worten, und genau das wurde Zweig auch als Reaktion auf sein Essay von seinen Zeitgenossen vorgeworfen. Carina Lehnert hält Zweig allerdings zugute, dass er als einer der wenigen es gewagt hatte, an Casanovas Mythos zu rütteln.³⁵

2.3.2. Der literarische Casanova

Laut Gerd Forsch steht Hugo von Hofmannsthal am Anfang einer unübertroffenen Casanova-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als dieser sich im Jahr 1898 in Venedig aufhielt, erstand er den zehnten Band der Memoiren, in der Hoffnung, Inspiration darin zu finden. Nach der Lektüre war Hofmannsthal in der Tat so inspiriert, dass er innerhalb von achtzehn Tagen sein Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* (1899) verfasste. Hofmannsthals Bewunderung für Venedig und seinen berühmten

³² Lehnert, Carina: Das Lob des Verführers. S. 47

³³ Ebenda, S. 55

³⁴ Lehnert, Carina: Das Lob des Verführers. S. 56

³⁵ Vgl.: ebenda, S. 47-57

Sohn, dessen berüchtigte Lebensführung und den Hunger nach Leben, gipfelten in weiteren Werken, in denen jeweils eine Figur an Casanova angelehnt ist: *Cristinas Heimreise* (1910) und *Silvia im Stern*. All diese Stücke spielen im 18. Jahrhundert, verbinden aber die eigene Zeit mit der Kulturgeschichte des Rokoko. Die Casanova-Figur ist allerdings nicht genau historisch fixiert, sie tritt ins Überzeitliche.³⁶

Während sich, wie bereits erwähnt, Felix Salten und Stefan Zweig essayistisch mit dem Casanova-Stoff beschäftigten, schufen neben Hofmannsthal und Schnitzler unter anderem auch Anton Wildgans, Ernst Lissauer und Franz Blei dramatische Texte, die den italienischen Abenteurer zum Protagonisten hatten. Intertextuelle Bezüge zwischen den verschiedenen Texten sind laut Carina Lehnert kein Zufall, da die Autoren der Wiener Moderne regen Umgang miteinander pflegten und sich während ihrer zahlreichen Treffen auch angeregte literarische Diskussion ergaben.³⁷

2.3.3. Casanova in der Literatur Deutschlands

Selbstverständlich kam es nicht nur in Wien zu unterschiedlichen Bearbeitungen des Casanova-Stoffes. Auch deutsche Autoren widmeten sich diesem Gebiet, es lässt sich allerdings kein eindeutiges geografisches Zentrum festlegen. Zwischen 1906 und 1933 erschienen im gesamten deutschsprachigen Raum zahlreiche Casanova-Werke. Die meisten davon näherten sich dem Thema über die Darstellung als überragenden Liebhaber, die zweitgrößte Gruppe beschäftigt sich mit den Tücken, die das Alter für den Protagonisten bereit hält.

Hermann Hesses 1906 erschienene Erzählung *Casanovas Bekehrung* zählt zu jenen Werken, die Casanovas Liebhabermythos betonten. Die Handlung ist sehr stark an ein Ereignis angelehnt, das im sechsten Band der Memoiren erzählt wurde. Der von Hesse gewählte Titel entbehrt nicht einer gewissen Ironie und Doppeldeutigkeit, wird doch Casanova in der Erzählung nicht bekehrt oder geläutert, sondern in seinen Überzeugungen als Lebemann sogar noch bestärkt. Der 35jährige Casanova der Erzählung wird sich langsam seines Alters bewusst und beginnt, über sein bisheriges Leben zu reflektieren und sich Gedanken über die Zukunft zu machen. Als er aber sein Leben komplett ändern und in ein Kloster eintreten möchte, wird seine Abenteuerlust aufs Neue geweckt, und er verwirft sämtliche Pläne wieder. Dies ist keinem Einfall

³⁶ Vgl.: Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 101-104

³⁷ Vgl.: Lehnert, Carina: Lob des Verführers. S. 233

Hesses zuzuschreiben. An genau derselben Stelle, die er sich zur Inspiration genommen hat, finden sich auch solche Reflexionen der Casanova-Figur in den Memoiren.

Carl Sternheim veröffentlichte 1908 in der von ihm und Franz Blei herausgegebenen Zeitschrift *Hyperion* eine Antwort auf Hofmannsthals bereits erwähntes Drama *Der Abenteurer und die Sängerin*. Sternheims ebenfalls mit *Der Abenteurer* betitelte Einakter wurde allerdings schon 6 Jahre zuvor verfasst. Im Gegensatz zum besorgten, treu liebenden Ehemann bei Hofmannsthal ist Sternheims Figur des Ehemanns ein Mann mit modernen Zügen, der seiner Frau den Seitensprung mit Casanova großzügig verzeiht. Casanova erscheint hier allerdings nicht als Konkurrenz zum Ehemann, sondern, ganz im Gegenteil, sogar als dessen Vertrauter, der dem Gehörnten Ratschläge erteilt. Der Einakter war aber nicht Sternheims letzte Beschäftigung mit Casanova. Ebenso unter dem Titel *Der Abenteurer* erschienen zwei weitere Casanova-Stücke gemeinsam mit dem bereits zuvor veröffentlichten Einakter.³⁸

Nicht nur Schnitzler sah einen besonderen Reiz in der Darstellung des alternden Casanovas. Einerseits gab es natürlich Werke, welche die Tücken des Alltags im Alter beschrieben, einige Autoren, wie zum Beispiel Armin Friedmann und Paul Frank wiederum verwandelten vermeintliche Niederlagen des alternden Casanovas in seine Vorteile.

Das 1911 erschienene Stück *Casanova am Rhein* etwa kann, so Carina Lehen, nur als Persiflage auf alle zuvor erschienenen Casanova-Werke gedeutet werden. Paul Frank und Armin Friedmann griffen darin alle Aspekte, die mit dem positiven Casanova-Bild verflochten waren auf und wandten sie ins Lächerliche. Der Liebhaber-Mythos wird dabei aber keinesfalls zerstört, sondern stattdessen durch eine gefinkelte Umkehrung des Blicks bestätigt. Casanova ist auch im Alter in all seinen Unternehmungen erfolgreich und wird so zur lebenden Legende. Grund dafür sind die Erwartungen, welche die Menschen mit seinem Namen verbinden. Selbst wenn sich diese nicht zu hundert Prozent erfüllen lassen, werden sie in den Vorstellungen der Leute, die auf Casanova treffen, Realität. „Ungeschehenes wird derart in der Phantasie zur tatsächlichen Begebenheit“, so Lehen.⁴⁰

Weniger barmherzig gingen Herbert Eulenberg und Josef Mühlberger in ihren Casanova-Werken mit dem Abenteurer um. Sie beschäftigten sich – wie auch Schnitzler – mit dem jeweils letzten großen Abenteuer Casanovas, das ihm bewusst macht, welche

³⁸ Vgl.: Lehen, Carina: Lob des Verführers. S. 261-265

³⁹ Lehen, Carina: Lob des Verführers. S. 281-82

⁴⁰ Vgl.: ebenda, S. 281

Grenzen seine bisherige Unverwundbarkeit und Unantastbarkeit mittlerweile erreicht hat. Eulenberg veröffentlichte dazu 1928 die Novelle *Casanovas letztes Abenteuer*. Joseph Mühlberger ist in seiner 1931 erschienenen gleichnamigen Novelle noch gnadenloser, das Alter hat hier auch seinen letzten positiven Rest verloren.⁴¹

2.4. Casanova im Film

Giacomo Casanovas Memoiren und die Mythen rund um sein Leben inspirierten nicht nur Autoren und Literaten zu ihren Dramen, Novellen und Erzählungen. Auch Filmemacher fühlten sich von Beginn an zu dem Stoff hingezogen.

Die früheste in der Filmdatenbank IMDB verzeichnete Verfilmung des Stoffes stammt aus dem Jahr 1918 und wurde in Ungarn produziert. Alfréd Déesy führte bei *Casanova* nicht nur Regie, sondern schlüpfte auch in die Hauptrolle. Auch Bela Lugosi hatte in dem Werk eine Rolle inne.⁴²

Im Jahr 1954 erschien die amerikanische Musical-Komödie *Casanova's Big Night*, die im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Der Schürzenjäger von Venedig* ins Kino kam. Unter der Regie von Norman Z. McLeod spielte Bob Hope den Schneider Pippo Popolino, der sich im Italien des Jahres 1757, also noch zu Lebzeiten Casanovas, eine neue Identität zulegen möchte. Er gibt sich fortan als Casanova aus, was aber nicht nur Vorteile bei seinen Damenbekanntschaften mit sich bringt, sondern auch die Schuldeneintreiber des wahren Casanova auf den Plan bringt.

Die Komödie verschreibt sich ganz der Aufrechterhaltung von Casanovas Liebhaber-Mythos und lässt ihren Protagonisten von dessen Ruf profitieren. Obwohl die gesamte Handlung in Italien spielt, wurde der Film in den Paramount Studios in Hollywood gedreht.⁴³

Il Casanova di Federico Fellini aus dem Jahr 1976 ist wohl eines der bekanntesten Werke zum Casanova-Stoff. Die amerikanisch-italienische Koproduktion entstand

⁴¹ Vgl.: ebenda, S. 295-297

⁴² Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0008952/>. Stand: 3.11.2011

⁴³ Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0046834/>. Stand: 3.11.2011

allerdings nicht an den Originalschauplätzen, sondern wurde in den Cinecittà Studios in Rom gedreht.⁴⁴

Im Begleitheft zur DVD wird der Film als „bildgewaltiges, verschwenderisch inszeniertes Spektakel“⁴⁵ bezeichnet. Fellinis Film ist keinesfalls eine romantische Hommage an den Lebemann und seine Zeit, ganz im Gegenteil. Hier trifft man nicht auf Figuren, die uns die Geschichte erklären lassen, sondern auf Menschen, die in ihrer Dekadenz und Verschwendungssucht auf niemanden Rücksicht nehmen. Donald Sutherland als Casanova ist hier Spielball einer Gesellschaft, die genauso dabei ist, zu verfallen, wie er selbst. Schon allein mit der Wahl Sutherlands für seine Hauptrolle setzte Fellini ein Zeichen. Kein aparter junger Schönling schlüpft hier in die Rolle des Verführers, Sutherland zeigt uns oft eine Fratze mit gespenstischem Make-up, die nicht zu einem zärtlichen Liebhaber passen will. Es passt jedoch zu den surreal gestalteten Liebesszenen, die gar nicht den Anschein von Realität und Illusion erwecken wollen. Der Liebesakt wird hier nie zärtlich und liebevoll dargestellt, er wirkt stets eher wie reine Triebbefriedigung. Unterstrichen wird dies von der aufreibenden Melodie der Vogelspieluhr, die während der meisten Sexszenen im Hintergrund läuft.

Auch Reiseszenen gestaltet Fellini surreal. So rudert Casanova nach einer gemeinsamen Nacht mit einer Nonne über ein Meer aus schwarzen, sich aufbauschenden Plastikfolien. Viele Sets erinnern an Kulissen für eine Theaterbühne und unterstreichen somit den artifiziellen Charakter des gesamten Filmes.

Casanovas geliebte Heimatstadt Venedig ist hier ein bedrohlicher, von Nebelschwaden durchzogener Ort, der Unheilvolles erahnen lässt.

Ganz anders gestaltet sich Lasse Hallströms Zugang zu dem Thema. Sein 2006 fertiggestellter Film *Casanova* wurde zwar an Originalschauplätzen in Venedig gedreht, anders als bei Fellini stellt die Stadt allerdings einen lebenslustigen anstatt bedrohlichen Ort dar.⁴⁶

Heath Ledger, der den Titelhelden mimt, nimmt man den lebenshungrigen Charmeur und Betörer leichter ab als Sutherland. Während Fellini Casanova allerdings ein reicheres Repertoire an Charaktereigenschaften zukommen lässt, bleibt er bei Hallström auf die Rolle des Frauenhelden beschränkt. Er verführt Nonnen, Edelfrauen und Mägde, bis er auf eine Frau trifft, die ihn seinen bisherigen Lebenswandel überdenken lässt.

⁴⁴ Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0074291/>. Stand: 3.11.2011

⁴⁵ Dallach, Christoph: Fellinis Casanova, Begleitheft zur DVD, Arthouse Collection: Literatur, 2010, S. 2

⁴⁶ Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0402894/>. Stand: 3.11.2011

Francesca (Sienna Miller) ist kein Mauerblümchen, das auf ihren glänzenden Ritter wartet, sondern eine selbstbewusste, starke junge Frau. Auch bei Fellini finden sich solche, sie werden allerdings sofort schwach, wenn es um körperliche Nähe geht. Die Figur der Francesca kommt weder in den Memoiren vor, noch ist sie der Phantasie Hallströms entsprungen. Sie erscheint zum ersten Mal in der bereits erwähnten Musical-Komödie *Casanova's Big Night*.

Der Film lebt von einem ständigen Reigen der wechselnden Identitäten und der daraus resultierenden Verwechslungen. Casanova verstrickt sich im Laufe der Handlung immer mehr in die Schlingen, die er selbst ausgelegt hat.

Hallströms Film war mit über 11 Millionen Dollar Einspielergebnis allein in den USA weit erfolgreicher als Fellinis. Letzterer war überdies enttäuscht, dass sein Werk von der amerikanischen Kritik nicht sonderlich wohlwollend aufgenommen wurde, er selbst betrachtete es nämlich als sein bestes.⁴⁷

2.5. Die Kommerzialisierung Casanovas

Gibt man Giacomo Casanovas Namen bei der Suchmaschine Google ein, so erhält man über 47 Millionen Treffer. Casanova kommt allerdings nicht nur in filmischen und literarischen Werken vor, sondern steht auch Pate für eine Vielzahl an weiteren Produkten.

2.5.1. Kochen mit Casanova

Es lassen sich zahlreiche Pizzerien mit dem Namen „Casanova“ finden, alleine in Wien gibt es davon gleich vier.⁴⁸ Aber Casanova soll nicht nur dazu anregen, sich bekochen zu lassen, es gibt auch eigene Kochbücher unter seinem Namen, nach denen man im Stil des 18. Jahrhunderts selbst Köstlichkeiten auf den Tisch zaubern kann. Der Schnell-Verlag wirbt auf seiner Homepage folgendermaßen für sein *Casanova Kochbuch*: „Auch in kulinarischer Hinsicht war Casanova ein Bonvivant, wie Carmelo Caputo und sein Küchenteam von der Villa Medici in Münster zweifelsfrei beweisen.“⁴⁹ Aber nicht nur eine bekannte Persönlichkeit inspirierte den Verlag zu einem Kochbuch, es

⁴⁷ Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0074291/trivia>. Stand: 3.11.2011

⁴⁸ Vgl.: <http://www.google.at>. Stand: 3.11.2011

⁴⁹ <http://www.verlag-schnell.de/buecher.php?wahl=3>. Stand: 3.11.2011

erschieden dort ebenso *Goethes erotische Liebesspeisen, Kochen mit Wilhelm Busch* oder *Mit Schiller zu Tisch. Ein literarisches Kochbuch*.⁵⁰

Im Online-Bücherhandel Amazon finden sich gleich mehrere Kochbücher, die auf Casanovas Spuren wandeln: *Casanova. Galan und Gourmet. Seine 70 Lieblingsrezepte*⁵¹, *Casanovas Lustmahle. Verführerische Menüs für Genießer von heute*⁵² sowie *Eine Auster im Mieder von Donna Emilia. Casanovas sinnlichste Rezepte*^{53 54}.

2.5.2. Unterwegs mit Casanova

Nicht nur in der Küche wird Casanovas Name gebraucht, um Produkte an den Mann zu bringen, auch der Tourismus schlägt Profit von einem Namen, der weltweit sofort Assoziationen zu wecken imstande ist.

Es existieren einige Reisebüros, die den Namen Casanova tragen. In einigen Fällen bezieht sich das allerdings nicht auf den berühmten Abenteurer, sondern bloß auf den Familiennamen der Unternehmer. Andere spielen bewusst mit dem berühmten Namen, wie „Casanova Reisen“ im deutschen Hessen. Auf der Homepage der Seite erklärt die Inhaberin, wie es zum Firmennamen kam: „Mein Nachname Neuhäusler heißt übersetzt casanova [sic!].“ Nachsatz: „Also nicht was Sie dachten....“⁵⁵ Obwohl die Besitzerin extra darauf hinweist, dass sie sich bei der Benennung ihres Unternehmens um eine reine, pragmatische Übersetzung ihres eigenen Namen handelt, so rechnet sie doch damit, dass potenzielle Kunden zuerst einmal an den Italiener denken.

Aber auch die Orte, an denen Casanova sich zu seinen Lebzeiten aufhielt, werben mit dem berühmten Gast. Tschechien Online etwa erwähnt im Eintrag zu Schloss Dux, dass sich Casanova dort die letzten 13 Jahre seines Lebens als Bibliothekar aufgehalten hat. Es wird auch darauf hingewiesen, dass an dem Ort „wo Casanova einst süßen Erinnerungen nachhing“⁵⁶ dessen Memoiren entstanden sind.

Casanova verbrachte im Jahr 1764 acht Tage in der niedersächsischen Stadt Wolfenbüttel, was das gleichnamige Schloss dazu nützt, einen Casanova-Abend zu

⁵⁰ Vgl.: ebenda

⁵¹ Toesca, Catherine, Jean-Bernard Naudin, Leda V. Paravia (Hrsg.): Heyne 1998

⁵² Weth, Georg A., Komet 2000

⁵³ Eckstein, Eva, Aufbau Tb 1999

⁵⁴ Vgl.: www.amazon.de. Stand: 3.11.2011

⁵⁵ <http://www.casanova-reisen.de/4598.html>. Stand: 4.11.2011

⁵⁶ <http://www.tschechien-online.org/news/724-casanova-einst-sussen-erinnerungen-nachhing-schloss-duchcov-dux-nordboehmen/>. Stand: 4.11.2011

veranstalten. Bei einem dreigängigen Menü werden die Gäste mit Auftritten eines Schauspielers unterhalten, der in die Rolle des Lebemanns schlüpft und erzählt „was den legendären venizianischen [sic!] Abenteurer [...] bewegte und interessierte, wie er liebte und lebte.“⁵⁷ Mithilfe von üppiger Blumendekoration und Kerzenschein soll der historische Renaissancesaal die Besucher in eine vergangene Zeit versetzen.⁵⁸

Auch das Schlosstheater des Schlosses Ludwigsburg zählte Giacomo Casanova zu seinen Besuchern. Er befand sich dort am Hof des Herzogs von Württemberg, der damals zum prächtigsten und glänzendsten ganz Europas zählte. Die Homepage rühmt sich mit den amourösen Abenteuern, die Casanova laut seiner eigenen Aufzeichnungen dort erlebte: „Bei seinem Aufenthalt in Stuttgart und Ludwigsburg erlebt er mehr dramatische und amouröse Aufregungen als mancher Württemberger in seinem ganzen Leben.“⁵⁹

Selbstverständlich hat auch Venedig seinem Sohn ein Denkmal gesetzt, so sind unzählige Hotels der Lagunenstadt nach ihm benannt.⁶⁰ Selbstverständlich ist dem Lebemann auch im 2006 eröffneten Erotikmuseum „Museo d’Arte Erotica“ genügend Raum gewidmet. Dieses widmet sich auf vier Etagen den berühmtesten Seiten Venedigs mit seinen vielen Kurtisanen und Verführern.⁶¹

Im Verlag Wagenbach SALTO erschien 1998 das Reiselesebuch *Casanovas Venedig*. Die Leser können damit auf den Spuren Casanovas wandeln, ihm ins Theater oder auf Bälle folgen.⁶²

2.5.3. Nachhilfe in Sachen Liebe mit Casanova

Viele Bücher wurden über Casanova, sein Leben, seine Zeit und deren politische Umstände geschrieben. Casanova dient aber auch seit jeher dazu, als Ratgeberfigur Unterstützung zu bieten. Einerseits wurden seine eigenen Texte in Auswahlmengen

⁵⁷ http://www.wolfenbuettel-tourismus.de/html/index_d.htm?&subrubrik_id=39&rubrik_id=3. Stand: 4.11.2011

⁵⁸ Vgl.: ebenda

⁵⁹ <http://www.schloss-ludwigsburg.de/de/schloss-ludwigsburg/Giacomo-Casanova/340718.html>. Stand: 4.11.2011

⁶⁰ Vgl.: <http://www.google.at>

⁶¹ Vgl.: http://www.focus.de/reisen/reisefuehrer/museo-darte-erotica_aid_19542.html. Stand: 4.11.2011

⁶² Vgl.: <http://www.amazon.de/Casanovas-Venedig-Reiselesebuch-Wagenbach-SALTO/dp/3803111706>. Stand 4.11. 2011

herausgegeben, wie zum Beispiel in der Sammlung *Die Lust des Lebens und der Liebe*.⁶³ Auf der anderen Seite wiederum wird nur Casanovas Name und Ruf verwendet, um in seinem Namen Ratschläge zu verteilen. In dieser Kategorie befinden sich vor allem Ratgeber, die sich um die Bereiche Liebe und Sexualität drehen. *Casanovas Erfolgs-Methode. Die klassische Kunst des Erfolges – oder: wie Sie schnell und effektiv Frauen verführen*⁶⁴ wäre ein Beispiel hierfür. Das Buch ist in drei Teile gegliedert: im ersten wird Casanovas Leben geschildert, im zweiten werden seine Erfolgs-Faktoren und im dritten seine Erfolgs-Strategien besprochen. Der Autor reduziert hier Casanova allerdings nicht nur auf seine Liebesabenteuer, er versucht, dem Bonvivant als Abenteurer „ein kleines Denkmal [zu] setzen“⁶⁵ und will seinen Lesern auch dessen Leben abseits der Betten näher bringen.

⁶³ Casanova, Giacomo: *Die Lust des Lebens und der Liebe. Gedanken über die Lebenskunst*. Ausgew. v. Eckart Kleßmann, Frankfurt am Main 2002

⁶⁴ Masón, Frank: *Casanovas Erfolgs-Methode. Die klassische Kunst des Erfolges - oder: wie Sie schnell und effektiv Frauen verführen*. Vinarós/Kleinostheim 2003

⁶⁵ http://www.amazon.de/Casanovas-Erfolgs-Methode-klassische-Kunst-Erfolges/dp/3831148066/ref=sr_1_9?s=books&ie=UTF8&qid=1320410220&sr=1-9#reader_3831148066. Stand: 4.11.2011

3. Entstehungsgeschichte und Hintergrund zu Schnitzlers Casanova-Werken

3.1. Die Figur des Abenteurers in der literarischen Jahrhundertwende

Die Figur des Abenteurers übte seit jeher eine starke Anziehungskraft sowohl auf Autoren als auch auf die Leserschaft aus. Der deutsche Philosoph und Soziologe Georg Simmel definierte das Abenteuer in seinem gleichnamigen Aufsatz als „Exklave des Lebenszusammenhangs, [als] das Abgerissene dessen Beginn und Ende keinen Anschluß an die irgendwie einheitliche Strömung der Existenz“⁶⁶ habe. Diese Entfremdung des Alltagslebens habe die literarische Jahrhundertwende enorm interessiert. Angelika Gleisenstein führt diese Begeisterung für den Abenteurer auch auf zu dieser Zeit vermehrt auftretende Desintegrationstendenzen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zurück. Die Folgegeneration, die sogenannten „Spätgeborenen“ konnte sich nicht einfach so ohne weiteres in das als wesenlos bezeichnete Gesellschaftssystem ihrer Väter eingliedern und fand ihren literarischen Ausdruck in der Abenteuer-Figur. Richard Alewyn hat Folgendes über den Abenteurer der Jahrhundertwende zu sagen:

Zwei Gesetze sind es, denen das Leben des Abenteurers unterworfen ist: der Augenblick und die Verwandlung. Im einzelnen Augenblick drängt sich ihm die Fülle intensiv zusammen, die für die anderen Menschen gleichmäßig über ihr ganzes Leben verteilt ist, in der Verwandlung breitet sich vor ihm extensiv die ganze Mannigfaltigkeit des Lebens aus, die für die anderen Menschen in einer Person zusammengefaßt ist.⁶⁷

Dieser aus literarischem Material gewonnenen Definition stellt Angelika Gleisenstein die realgeschichtlichen Bemühungen der großbürgerlichen Schicht gegenüber. Neben

⁶⁶ Simmel, Georg: Das Abenteuer. In: ders.: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig 1911, S. 21

⁶⁷ Ebenda

der täglich erlebten bürgerlichen Praxis suchten die Angehörigen jener Schicht das Glück auch im momenthaften, flüchtigen Rausch.⁶⁸

Richard Alewyn bezeichnet das Abenteuerertum sogar als wesentlichen Bestandteil der Möglichkeiten des Menschseins. In seiner Definition des Abenteurers schlägt er immer wieder Brücken zu Casanova, einem Archetypen desselben. Das Leben eines Abenteurers folgt laut Alewyn keinem Plan und keinen Gesetzen, Unschlüssigkeit und Inkonsequenz könne man jenem in seiner Lebensführung aber keineswegs vorwerfen. „Ein Mann wie Casanova“ wisse „jeden Augenblick genau, was er will, und säumt niemals, seinen Vorsatz ins Werk zu setzen.“⁶⁹

Laut Alewyn bewahrt diese Selbstständigkeit den Abenteurer davor, zum reinen Spielball des Schicksals zu werden. Im Gegenteil, das Schicksal sei für jeden formbar, Mut und Geist seien die einzigen dafür notwendigen Zutaten. Er spricht dem Abenteurer Casanova allerdings auch ein gewisses Standesbewusstsein zu, denn dieser habe sich nie auf einer Stufe mit Schuften, Hochstaplern oder Schwindlern sehen wollen.⁷⁰

Das Interesse der Jahrhundertwende an literarischen Abenteuerhelden, vor allem an Casanova, wird verständlich aufgrund dessen Rezeption als „das Gegenbild zum ängstlichen und saturierten Bürger der Jahrhundertwende, [...] [eine] Figur, welche die bürgerlichen Subjektvorstellungen und Lebensordnungen als Lüge entlarvt und ein impressionistisch- bindingsloses Dasein vorführt [...]“. ⁷¹

William H. Rey erwähnt neben dem typischerweise männlichen auch den weiblichen Abenteuerertyp. Beide wollen „die strömende Fülle des Daseins im Genuß des Augenblicks“⁷² erfassen. Sie streben stets nach mehr in ihrem Leben und erwarten immer weitere Entzückungen, um „in dem endlosen Rhythmus des erotischen Spiels Erfüllung zu finden.“⁷³ Trotz des äußeren Glanzes, der von diesen Figuren ausgeht, besitzen sie für Rey immer noch einen dämonischen Zauber, der sich auch nicht durch

⁶⁸ Vgl.: Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. In: Scheible, Hartmut (Hg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht, München 1981, S. 121-122

⁶⁹ Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. S. 80

⁷⁰ Vgl.: Ebenda, S. 77 u. 80-82

⁷¹ Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, Hrsg. von Kim, Hee-Ju und Günter Saße, Stuttgart 2007, S.174

⁷² Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“. In: Festschrift für Bernhard Blume. Hrsg. von Egon Schwarz [u.a.], Göttingen 1967, S. 196

⁷³ Ebenda, S. 196

Äußerlichkeiten überdecken lässt.⁷⁴ In dieselbe Kerbe schlägt auch Maria Cristina Mauceri, die Casanova als „historische und gleichzeitig mythisch gewordene Figur, deren Existenz paradigmatisch allen Glanz und alles Elend des Abenteuerlebens vertritt“⁷⁵, bezeichnet.

3.1.1. Der erotische Abenteurer

Laut Georg Simmel ist das Konzept des Abenteurers unweigerlich aufs engste verknüpft mit dem Thema der Sexualität und der Erotik. Er meint: „Ein weiterer Aspekt bedarf noch der Erläuterung. Unser Sprachgebrauch lässt Abenteuer kaum anders denn als erotisches verstehen.“⁷⁶ In einer Zeit, in der die ökonomische Expansion die Verdrängung von Trieben verlangte, bot die Literatur die Möglichkeit, Sexualität und Sinnlichkeit in ihr zu erleben.

Das Bürgertum schuf sich damit „seine eigenen Lustgärten.“⁷⁷

Allerdings kam es nur durch das plötzliche massive Auftreten psychosexueller Probleme und deren wissenschaftlicher Erforschung zu einer vermehrten Beschäftigung mit Sexualität und Abenteuerum in der Literatur. Auch die Psychoanalyse begann, sich damit auseinanderzusetzen und dies zu untersuchen. Das besondere Interesse für Abenteuerertypen zur Zeit der Jahrhundertwende, sowie vor allem die intensive Beschäftigung mit Casanova, dem Urtyp des erotischen Abenteurers, ist nur vor diesem historischen Hintergrund vollständig zu verstehen. Casanovas natürliche „Hingabe an die eigene Sinnlichkeit, sein gleichsam naturhaftes sexuelles Verhalten erscheinen aus der Bedürfnislage der Jahrhundertwende rezipiert als Glücksversprechen. Casanova verkörpert die Möglichkeit eines glückhaften Weltbezuges gerade auf erotischem Gebiet.“⁷⁸ Die Möglichkeit zur „Entfesselung der Triebe“⁷⁹ übte eine starke Anziehungskraft auf die Leserschaft aus. All diese Eigenschaften machten ihn zur

⁷⁴ Vgl.: ebenda, S. 195-196

⁷⁵ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“: Zur kritischen Darstellung der Casanova-Figur bei Arthur Schnitzler. In: *Modern Austrian Literature* 19 (1986), H 3/4, S. 149

⁷⁶ Simmel, Georg: Das Abenteuer. In: ders.: *Philosophische Kultur*. S. 20

⁷⁷ Gleisenstein, Angelika: *Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers*. S. 122

⁷⁸ Ebenda, S. 122-123

⁷⁹ Rey, William H.: *Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“*. S. 195

Identifikationsfigur einer bürgerlichen Gesellschaft, die es sich aufgrund ihres materiellen Hintergrundes leisten konnte, sich ganz dem Genuss zu widmen.⁸⁰

3.2. Schnitzler und der Impressionismus

Arthur Schnitzler wird automatisch und unwillkürlich mit einem Begriff in Verbindung gebracht, der für eine ganze Schriftstellergeneration – nämlich die Autoren Jung-Wiens – gleichbedeutend geworden ist: dem Wiener Impressionismus. Neben Schnitzler vertreten vor allem Hermann Bahr, Peter Altenberg und Richard Beer-Hofmann diese Strömung. In der Musik zählt Hugo Wolf dazu, Richard Wahle vertritt die Philosophie sowie Richard Charmatz die Psychologie.⁸¹

Laut William Rey hatte der Impressionismus zweierlei Effekte auf diese Gruppe. Einerseits vermochte er sie zu begeistern, was vor allem daran lag, dass er etwas Radikales ansprach, das etwas im Lebensgefühl der Künstler zu berühren vermochte. Der Impressionismus erschreckte aber auch zugleich, weil damit alles, woran sie zuvor geglaubt hatten, plötzlich in Frage gestellt wurde. Das Höhere, der Geist, das Schöne, etc.- alles musste neu analysiert und bewertet werden.⁸²

William M. Johnston weist in seinem Aufsatz „Der Wiener Impressionismus“ darauf hin, dass dieser Begriff in den vielen Diskussionen und Untersuchungen über die Jahrhundertwende kaum je vorkommt. Er argumentiert dies damit, dass der übergeordnete Begriff „Impressionismus“ und das damit verbundene Periodenschema der Kulturgeschichte schlicht aus der Mode gekommen sind. Es ist demnach nicht mehr zeitgemäß unterschiedliche Kategorien wie Literatur, Musik und bildende Künste unter einem Etikett zusammenzufassen. „Wir zwingen“, so Johnston, „nicht mehr jede kulturelle Erscheinung irgendwo in das Kontinuum, das von Klassizismus bis Romantizismus, von dort zu Realismus, Naturalismus, Impressionismus und schliesslich [sic!] zu Expressionismus und neuer Sachlichkeit geht.“⁸³

Johnston nennt den deutschen Kunsthistoriker Richard Hamann als denjenigen Gelehrten, der sich am meisten bemühte, dem Begriffs „Impressionismus“ mehr

⁸⁰ Vgl.: Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. 121-123

⁸¹ Vgl.: Johnston, William M.: Der Wiener Impressionismus. Eine neue Wertung einer einst beliebten Kategorie. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/13. Hrsg. von Giuseppe Farese, Bern 1985, S. 201-202

⁸² Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“. S. 195

⁸³ Johnston, William M.: Der Wiener Impressionismus. S. 202

Bedeutung beizumessen. In Hamanns erstem Werk *Der Impressionismus in Leben und Kunst* aus dem Jahr 1907 deutete er den Impressionismus als eine Tendenz der westlichen Kultur, die sich stetig wiederholt. Dies ließe sich an Beispielen wie dem Alexandrinischen Hellenismus oder dem Fin de Siècle beobachten. Heutzutage habe der Terminus „Impressionismus“ einen negativen Beigeschmack und werde eher als skizzenhaft und oberflächlich angesehen.

Aber was bedeutet denn nun eigentlich „Impressionismus“? Johnston bietet dafür folgende Definition:

Der Impressionist ist sich einig mit dem Positivisten, dass nur sinnlich nachweisbare Wahrnehmung zur Wahrheit führen kann, aber er übertrifft den Positivisten bei weitem in der Sensibilität, Feinheit und Genauigkeit der Sinneswahrnehmungen, die er interpretiert.⁸⁴

Arthur Schnitzler wird oft nachgesagt, dass er die Fähigkeit habe, aus lauter kleinen Details ein starkes und aussagekräftiges Bild zu erschaffen. Johnston nennt auch dies als eines der Erkennungszeichen der Impressionisten.

Auch Paris, Brüssel und München waren neben Wien wichtige Wirkungsorte des Impressionismus, nirgends sonst war er allerdings so erfolgreich und nachhaltig stilbildend wie in Schnitzlers Heimatstadt. Das liegt einerseits daran, dass sich in den 1890er Jahren in Wien mehr Jugendliche in den Bann des Impressionismus ziehen ließen als irgendwo sonst. Und andererseits konnte der Impressionismus nur hier so tief in das Universitätsleben eindringen.⁸⁵

3.2.1. Casanova als Prototyp des impressionistischen Menschen

Mit Casanova habe sich Schnitzler, laut Klaus Kilian den „Prototypen des impressionistischen Menschen“⁸⁶ als Protagonist ausgesucht. Der venezianische Abenteurer wird zwar oft in negativem Licht gesehen, seine Unabhängigkeit von

⁸⁴ Johnston, William M.: Der Wiener Impressionismus. S. 203

⁸⁵ Vgl.: ebenda, S. 201-204

⁸⁶ Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik. Düsseldorf 1972, S. 113

sozialen Rollenzwängen und seine völlige Ungebundenheit gegenüber der Gesellschaft machen ihn aber zu einer impressionistischen Figur par excellence.⁸⁷ In der Abenteuerfigur sah das literarische Fin de Siècle „die perfekte Verkörperung des impressionistischen Lebensstils.“⁸⁸ Und wer verkörpert dieses savoir-vivre besser als Casanova?

Auch Angelika Gleisenstein ist dieser Meinung. Für sie modelliert Schnitzler einen Jahrhundertwende-Mythos, indem er die Casanova-Figur aufnimmt und bearbeitet. Die Beschäftigung mit der Problematik rund um den impressionistischen Menschen bezeichnet Gleisenstein als einen der literarischen Themenschwerpunkte Schnitzlers. Da Casanovas Existenz einem stetigen Wandel und Übergang ausgesetzt ist, bilde er ein „Paradigma impressionistischen Daseins.“⁸⁹ Laut Gleisenstein funktioniere die Lösung des Impressionismusproblems in Schnitzlers Komödien, die im streng begrenzten Raum der Wiener Ober- und Mittelschicht angesiedelt sind, nicht. Der rein impressionistische Weltbezug, wie ihn beispielsweise Hugo von Hofmannsthal dargestellt hat, gelinge Schnitzler einfach nicht. Bei ihm scheitern die impressionistischen Existenzen immer an der Erinnerung und am Bewusstsein der Individuen. Trotzdem kommt der impressionistische Mensch immer wieder in Schnitzlers Gesamtwerk vor. Er bildet den Gegenpol zur gesicherten, ruhig verlaufenden Welt des Bürgertums. Dieses Bild der geordneten Welt wird zwar entlarvt, nicht jedoch auf eine Art, bei der sich Schnitzler eindeutig auf die Seite des impressionistischen Menschen positionieren würde. Im Mittelpunkt stehe vielmehr die Frage nach der Gestaltung einer moralischen Lebensführung, die zwar die Triebe der Menschen anerkennt, ohne jedoch zuzulassen, dass man sich ihnen willenlos hingibt.

Während Schnitzler, so Gleisenstein weiter, in seinen Komödien weitestgehend sein eigenes Zeitalter porträtierte, wählte er zur Darstellung des impressionistischen Weltbildes in den zu Kriegszeiten entstandenen Werken mit Casanova eine historische Figur, die zu ihm und seinen Lesern einen beträchtlichen zeitlichen Abstand aufwies. Aber nicht nur in seinem fiktionalen Werk wandte sich Schnitzler zu dieser Zeit der Vergangenheit zu. Wie bereits erwähnt, entstand gleichzeitig zu den Casanova-Werken auch seine Autobiografie. Den Grund, warum er sich lieber mit der Vergangenheit als mit der Gegenwart beschäftigte lieferte Schnitzler gleich selbst in folgender Aussage:

⁸⁷ Vgl.: ebenda, S. 113

⁸⁸ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus. S. 151

⁸⁹ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 123

„Mein Bedürfnis nach völliger Aufrichtigkeit, das ich in der Gegenwart nicht völlig befriedigen kann. Autobiographische Sehnsucht, nicht aus Eitelkeit, sondern mehr aus Einsamkeitsgefühl.“⁹⁰ Er betrachtete die eigene Vergangenheit gleichsam reflektierend aus der Ferne und historisierte sie dadurch. Indem er den impressionistischen Menschen seiner Fiktion zur selben Zeit auch in einem historischen Kontext ansiedelt, bemüht er sich um völlige Aufrichtigkeit, wie Angelika Gleisenstein meint.⁹¹

3.3. Entstehungsgeschichte der Schnitzlerschen Casanova-Werke

Arthur Schnitzlers Beschäftigung mit den beiden Texten, die später als seine „Casanova- Werke“ in die Literaturgeschichte eingehen sollten, begannen im Jahr 1914. Am 4.11. 1914 berichtet Schnitzler erstmals in seinem Tagebuch von der Lektüre der Memoiren: „Begann zu lesen Casanova, in der Conradschen Ausgabe.“⁹² Dieses erste Lektüreerlebnis veranlasste Schnitzler dazu, sich in den kommenden zwei Jahren intensiv mit Casanova und seinen Lebensaufzeichnungen zu beschäftigen und schließlich auf dieser Basis seine Novelle *Casanovas Heimfahrt* sowie sein Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa* zu verfassen.⁹³ Von Anfang an machte diese Recherche großen Eindruck auf ihn, was folgender Tagebucheintrag vom 23. Februar 1915 beweist: „Neulich Casanova zu Ende gelesen, mit oft entzückter Antheilnahme. Nun den traurigen Nachtrag: seine Spionberichte, seine kläglichen Briefe an den Duxer Haushofmeister.“⁹⁴ Das Diktat zu seiner Novelle begann Schnitzler am 2.6. 1915. Er arbeitete gleichzeitig konsequent an beiden Casanova-Werken.⁹⁵

⁹⁰ Ebenda, S. 124

⁹¹ Vgl.: ebenda, S. 121-124

⁹² Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913- 1916. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth [u.a.], Wien 1983, S. 148

⁹³ Norbert Oellers weist in seinem Aufsatz „Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*“ [s. Anm. 102] darauf hin, dass Schnitzler schon vor dem Jahr 1914 mit den Memoiren Casanovas vertraut war. Seit 1908 verfolgte demnach Schnitzler den Gedanken, einen Einakter mit dem Titel *Eifersucht* zu verfassen. Mit der Zeit erhielt dieser dann die Bezeichnung *Die Wiederkehr* und schließlich wurde er in die heute bekannte Version *Die Schwestern* umgewandelt.

⁹⁴ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913- 1916. S. 175

⁹⁵ Vgl.: Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 117

In einem Brief schrieb Schnitzler am 30.01.1922: „Meine beiden Casanova-Sachen, das Lustspiel ‚die Schwestern‘ und die Novelle ‚Casan. Heimfahrt‘ [...] sind so entstanden, daß mir zwei Stoffe, die schon geraume Zeit unter meinen Papieren lagen, durch die Lectüre der Casanova Memoiren plötzlich lebendig geworden sind [...]“.⁹⁶

Im Verlauf seiner Karriere vermerkte Schnitzler akribisch den Fortschritt des jeweiligen Werkes, an dem er gerade arbeitete. So verhielt es sich auch mit den Casanova-Werken. Der Eintrag vom 2. Juni 1915 besagt: „Eine Casanova Novelle zu dictiren begonnen.“⁹⁷ Nur etwas über ein Monat später, am 22. Juli schließt er die Novelle vorläufig ab, um sie im November wieder in Angriff zu nehmen. Aber auch nach dieser neuerlichen Bearbeitung ist Schnitzler noch nicht völlig zufrieden. „Dict. Cas. Nov. vorläufig zu Ende (stilistisch noch ganz unmöglich)“⁹⁸, notiert er am 16. Dezember in sein Tagebuch. Als er ein halbes Jahr später das Manuskript wieder zur Hand nimmt, ist er doch nicht so unzufrieden: „Las Nm. die Casanova Novelle durch, die weiter ist als ich gedacht und mich im ganzen [sic!] angenehm überraschte.“⁹⁹ Nachdem die Novelle 1917 abgeschlossen wurde, erschien *Casanovas Heimfahrt*, die ursprünglich den Titel *Spion* erhalten sollte¹⁰⁰ schließlich im Sommer 1918 in der *Neuen Rundschau* und kurz darauf auch als Buchausgabe im S. Fischer Verlag. Nicht nur von der Kritik erhielt das Werk beträchtliches Lob, es konnte auch einen nicht unerheblichen Verkaufserfolg verbuchen.¹⁰¹

Im Jahr darauf, also 1919, erschien das Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, das am 26. März des Folgejahres uraufgeführt wurde.¹⁰²

Angelika Gleisenstein versteht die beiden Casanova-Werke als „widersprüchliche Einheit.“ Diese Einheit ergäbe sich durch das Auftauchen der Casanova-Figur in beiden Werken, die verschiedenartig angelegte Konstruktion dieser Figur führe schließlich zur Widersprüchlichkeit.¹⁰³

⁹⁶ Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg 1968, S. 43

⁹⁷ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913- 1916. S. 202

⁹⁸ Ebenda, S. 247

⁹⁹ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913- 1916. S. 295

¹⁰⁰ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München 1987, S. 150

¹⁰¹ Vgl.: Oellers, Norbert: Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. In: Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Hrsg. von Mark H. Gelber [u.a.], Tübingen 1996, S. 239-241

¹⁰² Vgl.: Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 14

¹⁰³ Vgl.: Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 117

Giuseppe Farese hingegen legt den Schwerpunkt, wie in den meisten wissenschaftlichen Untersuchungen und Aufsätzen, auf die Novelle und sieht das Lustspiel als deren Ergänzung. Es sei, laut Farese, „ganz so [als] wolle Schnitzler die strahlende Vergangenheit des Abenteurers vor Augen haben, um seine entwürdigende Gegenwart um so besser beschreiben zu können.“¹⁰⁴

3.4. Eskapismus als Grund für die Beschäftigung mit Casanova?

Wie bereits erwähnt begann Schnitzler 1914, sich mit den Memoiren Casanovas zu beschäftigen, die Entstehung seiner Casanova-Werke verlief also parallel zum Verlauf des Ersten Weltkrieges. Einige Forscher, unter anderem auch Angelika Gleisenstein, vertreten die Theorie, dass Schnitzler sich in die Welt Casanovas flüchtete, um die grausamen Vorkommnisse seiner Zeit gegen eine Welt voll Prunk und Draufgängertum zu tauschen.

„Schnitzlers spezifische Wahrnehmung dieses Krieges und die daraus resultierenden Auswirkungen auf sein Bewußtsein, als sukzessive Zerstörung eines aufklärerisch-liberalen Weltbildes zu beschreiben, sind als unmittelbarer Entstehungskontext der Werke mitzureflektieren“¹⁰⁵, so Gleisenstein.

In Schnitzlers konsequent geführtem Tagebuch finden sich natürlich auch Eintragungen zum Krieg und dessen Auswirkungen. Am 5. August 1914 tätigte er folgenden Eintrag zum Kriegsausbruch: „Wir erleben einen ungeheuern Moment der Weltgeschichte. In wenigen Tagen hat sich das Bild der Welt völlig verändert. Man glaubt zu träumen! Alle Menschen sind rathlos.“¹⁰⁶ Diese Beobachtung klingt noch recht harmlos und fast schon optimistisch, Schnitzler war jedoch stets skeptisch in Bezug auf die Notwendigkeit eines Krieges und er äußerte seine Unzufriedenheit darüber in recht drastischen Worten:

Man sagt, er ist den schönen Heldentod gestorben. Warum sagt man nie, er hat eine herrliche Heldenverstümmelung erlitten?
Man sagt, er ist für das Vaterland gefallen. Warum sagt man nie, er hat sich für das Vaterland beide Beine amputieren lassen?¹⁰⁷

¹⁰⁴ Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931. München 1999, S. 200

¹⁰⁵ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 117- 118

¹⁰⁶ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913-1916. S. 129

¹⁰⁷ Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt am Main 1967, S. 220

Auch der Umstand, dass im Krieg die Schicksale vieler Menschen, Soldaten wie Zivilisten, von einigen Wenigen, die sich vor Gefahr tunlichst fernhalten, gelenkt werden, machte ihm zu schaffen.

Schnitzler bedauerte außerdem das allmähliche Verschwinden des sogenannten „Einzelmenschen“¹⁰⁸, der der „nationalen Sache“¹⁰⁹ untergeordnet wurde. In der Kunst sah er eine Möglichkeit, die Individualität der Menschen zu wahren: „Der alte Kunstgriff der Politik von einzelnen abzusehen, mit Massen zu rechnen, im Gegensatz zum Künstler, der die Massen in die einzelnen auflöst.“¹¹⁰ Selbst in Zeiten der Unsicherheit und des Krieges war Schnitzler bereit, sich dieser Aufgabe des Künstlers zu stellen, obwohl seine Helden des Fin de Siècle zu dieser Zeit schon als veraltet und altmodisch angesehen wurden.

Georg Brandes sah eindeutig die widrigen Umstände der Kriegszeit als Grund für Schnitzlers Beschäftigung mit dem Casanova-Stoff:

Ich denke mir, Sie haben sich in den späteren Jahren mit Casanova beschäftigt, am meisten um sich nicht mit dem Gegenwärtigen herumzuschlagen. Wenn der einzelne seine Ohnmacht spürt, nützt es ja nicht mitzureden.¹¹¹

Eine Bestätigung dieser Theorie Brandes‘ könnte folgendes Zitat aus Schnitzlers *Aphorismen und Betrachtungen* liefern:

[V]on der dämmerigen Unfaßbarkeit menschlicher Schicksale [retten wir uns] zur schillernden Höhe philosophischer Betrachtungen; [...] – und so sind wir stets auf der Flucht vor der chaotischen Wahrheit, die wir weder zu fassen noch zu ertragen imstande gewesen wären, in den trügerischen Trost einer willkürlich geordneten Welt.¹¹²

Diese Theorie vertritt auch Thomas Koebner. Die gesamte Umgebung, das Umfeld und sämtliche Bezugsfelder hätten sich durch den Krieg verändert, was auch Einfluss auf die Arbeit Schnitzlers ausübte. Koebner weist darauf hin, dass sich Hugo von Hofmannsthal in einer völlig anderen Situation mit Casanova auseinandersetzen konnte. Bei Schnitzler

¹⁰⁸ Ebenda, S. 219

¹⁰⁹ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers, S. 118

¹¹⁰ Ebenda, S. 119

¹¹¹ Briefwechsel Arthur Schnitzler-Georg Brandes. Hrsg. und eingeleitet von Kurt Bergel, Berkeley 1956, S. 133

¹¹² Schnitzler, Arthur: *Aphorismen und Betrachtungen*. S. 26

dürfte der Erste Weltkrieg dazu beigetragen haben, dass er sich vermehrt mit den Schattenseiten des Abenteurers auseinandersetzte. Schnitzler beobachtete, „wie sich die Illusionen eines schönen, eines selbstbestimmten Lebens zersetzen.“¹¹³

Als Figur mit dem denkbar größten Abstand zu all den Kriegsgräueln sieht Michaela Perlmann Casanova. Sie meint aber auch zu erkennen, dass die beiden Casanova-Figuren in Schnitzlers Werk eine unterschiedliche Strategie zur Verarbeitung der damals stattfindenden Gräueltaten darstellen. Auf der einen Seite steht der junge lebenslustige Abenteurer der *Schwestern*, durch den der altbekannte und beliebte Casanova-Mythos noch einmal heraufbeschwört werden soll. Dieses Unterfangen ist laut Perlmann allerdings durch den Widerspruch zum zeitgeschichtlichen Kontext unweigerlich zum Scheitern verurteilt. Mit seiner Casanova-Novelle gelinge Schnitzler allerdings „eine Abrechnung mit einer Identifikationsfigur der eigenen Generation.“¹¹⁴ Für Perlmann ist die Novelle somit weniger eine Version der Weltflucht Schnitzlers als die „Suche nach Ursachen und Voraussetzungen jenes menschlichen Versagens.“¹¹⁵

Schnitzlers Entscheidung, sich mit Casanova auseinanderzusetzen, kann aber nicht nur den Eskapismus als Grund gehabt haben. Immerhin entschied er sich für eine Figur, die als Paradebeispiel des erotisch motivierten Abenteurers eine Identifikationsfigur der Jahrhundertwende bot.

3.5. Schnitzlers Identifizierung mit seinem Protagonisten

Bereits im ersten Satz seiner Novelle stellt Arthur Schnitzler eine Verknüpfung zwischen seinem eigenen Leben und dem seines Protagonisten her:

In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig so heftig anwachsen, daß er sie, gleich einem Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts

¹¹³ Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/13. Hrsg. von Giuseppe Farese, Bern 1985, S. 128

¹¹⁴ Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. S. 151

¹¹⁵ Ebenda, S. 151

steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu umziehen begann.¹¹⁶

Als Giacomo Casanova im Jahr 1774 durch die Intervention von Freunden die Rückkehr in seine Heimatstadt Venedig ermöglicht wurde, war er tatsächlich erst 49 Jahre alt. Schnitzler war selbst 53 Jahre alt war, als er 1915 mit der Arbeit an seiner Novelle begann. Er änderte dieses Detail also, um eine Parallele zwischen sich und der Hauptfigur herzustellen.¹¹⁷ Johannes Pankau meint im Nachwort zu Schnitzlers Werk, dass sowohl der Autor als auch sein Protagonist zur Zeit der Entstehung in ihrem Leben soeben einen Wendepunkt erreicht haben.¹¹⁸ Es handelt sich um „eine Phase der Bilanz und des Nachdenkens über das eigene Leben.“¹¹⁹ Sie blicken auf die Vergangenheit zurück, während sie große Hoffnungen in ihre Zukunft setzen. Casanova hofft, bald in seine Heimatstadt zurückkehren zu können, Schnitzler wiederum sehnt sich nach literarischem Ruhm, den er mit seinen neuen Casanova-Werken erlangen möchte. Am 25. Dezember 1917 notiert er dazu Folgendes in sein Tagebuch: „Dichterisch hebt mit der Cas. Nov.- und dem Cas. Stück vielleicht- für mich eine neue Epoche an.“¹²⁰

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Giacomo Casanova und Arthur Schnitzler besteht in ihrer beiden Autobiografien. Während Casanova, wie erwähnt, 1790 mit der Niederschrift seiner Memoiren begann, nahm Schnitzler 1915 seine Autobiografie *Jugend in Wien* in Angriff.¹²¹ In ihrer Doktorarbeit weist Margot Michels darauf hin, dass die Entstehung von Arthur Schnitzlers Autobiografie parallel zu seiner Arbeit an seinen Casanova-Werken verlief. Michels nennt aber auch die intensive Auseinandersetzung Schnitzlers mit den Memoiren, die zu Sympathie und einer Art tieferem Verständnis Casanovas geführt haben könnte: „Because of Schnitzler’s detailed knowledge of Casanova’s Memoirs, it therefore must be assumed that Schnitzler felt empathy with the problems experienced by his protagonist if he did not also feel a certain kinship with his personality.“¹²²

¹¹⁶ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 5

¹¹⁷ Vgl.: Pankau, Johannes: Anmerkungen. In: Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 123

¹¹⁸ Vgl.: Pankau, Johannes: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 135

¹¹⁹ Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. S. 200

¹²⁰ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917- 1919. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth [u.a.], Wien 1985, S. 101

¹²¹ Vgl.: Pankau, Johannes: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 135

¹²² Michels, Margot Maria Beate: The Problem of Aging. A Study of Male Protagonists in the Works of Arthur Schnitzler. Diss. University of California, Los Angeles 1981, S. 4-5

William Rey geht davon aus, dass gewisse Wesensmerkmale und Charakterzüge, mit denen Schnitzlers seinen Protagonisten ausgestattet hat, auf den Autor selbst verweisen sollen: „Es handelt sich [...] bis zu einem gewissen Grade um eine Selbstdarstellung des Dichters, die Selbstkritik und Selbsterkenntnis miteinschließt.“¹²³

¹²³ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“. S. 197

4. Das Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*

4.1. Inhalt und Hintergrund

4.1.1. Inhalt

I. Akt

Das 1919 erschienene und 1920 uraufgeführte Lustspiel beginnt mit einem Missverständnis. Bevor die Handlung einsetzt hat Casanova in Spa eine Nacht mit der jungen Anina verbracht, da er sich im Fenster geirrt hat und eigentlich zu einer anderen wollte. Zu Beginn der ersten Szene schreibt die verwirrte Anina einen Brief an Casanova. Aninas Zimmernachbarin, Flaminia kommt vorbei. Sie scheint Casanova schon länger zu kennen und hat keine gute Meinung von ihm. Auch Baron Santis, Flaminias Mann, kommt vorbei und deutet an, dass Flaminias Ablehnung Casanovas auf verletzten Stolz zurückzuführen ist, da der legendäre Verführer kein einziges Mal während ihrer bisher drei Treffen versucht hat, sich ihr zu nähern. Auch Andrea, Aninas Verlobter, kommt dazu. In der vergangenen Nacht hat er beim Kartenspiel eine beträchtliche Geldsumme gewonnen. Laut Berichten hat Casanova viel verloren.

Der Baron kündigt an, dass er am Abend ein Fest für Freunde geben möchte, bei dem auch Casanova anwesend sein wird. Als sich Baron Santis und Flaminia zurückziehen, kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Anina und Andrea. Er weiß von ihrem Brief an Casanova, vermutet aber keinen Betrug. Sie gibt zu, den Brief geschrieben zu haben, als Inhalt nennt sie allerdings die Bitte, er möge die Stadt so schnell als möglich verlassen. Sie beichtet ihm schließlich ihre Liebesnacht mit dem Abenteurer. Andrea glaubt zuerst an einen Scherz und will sofort mit ihr abreisen. Sie bleibt aber bei ihrer Aussage und beginnt, die Geschehnisse der letzten Nacht im Detail zu erläutern. Anina überlässt es Andrea, zu entscheiden, ob ihre Wege sich trennen sollen oder nicht. Sie, völlig überrascht, dass sie keinerlei Reue verspürt, kann diesen Entschluss nicht fällen. Andrea ist zu verletzt und eifersüchtig, als dass er die Beziehung weiter aufrecht erhalten könnte. Gerade als er ihr das am Vorabend gewonnene Geld vor die Füße wirft

„als hätt‘ er [Casanova, Anm.] deine Gunst damit bezahlt“¹²⁴ kommt Tito, ein Angestellter des Gasthofes und überbringt die Nachricht, dass Casanova sich mit Andrea zu einer Unterredung treffen möchte.

II. Akt

Der misstrauische Andrea empfängt Casanova, der kein einziges Wort über die vergangene Nacht verliert. Doch dieser hat andere Absichten, als von Andrea angenommen. Er bittet ihn, ihm ein Darlehen zu gewähren, damit er seine Schulden bei Herrn von Gudar begleichen kann, bevor er abfährt. Casanova versucht, Andrea seiner Vertrauenswürdigkeit zu versichern, bis dieser endlich einwilligt. Casanova soll aber als Bedingung ehrlich auf die Frage antworten, warum er Spa so rasch und überstürzt verlassen möchte. Statt gleich darauf zu antworten, warnt Casanova seinen jungen Freund vor Baron Santis, da er denkt, Flaminia habe ein Auge auf Andrea geworfen. Casanova offenbart, dass Santis in der letzten Nacht eifersüchtig vor Flaminias Tür Wache hielt, um keinen Eindringling hineinzulassen, der ihm Hörner aufsetzen könnte. Durch Flaminia gewarnt, konnte Casanova jedoch heimlich durchs Fenster einsteigen und so – vermeintlich – endlich eine Nacht mit ihr verbringen. Casanova glaubt nun, dass der Brief mit der Bitte zu gehen von Flaminia stammt und eine Warnung enthält. Für Andrea fügt sich Eins und Eins zusammen, und er ist plötzlich wesentlich besserer Stimmung, als er erkennt, dass Casanova die Nacht nur irrtümlich mit Anina verbracht hat. Er gibt Casanova sogar mehr Geld, als dieser ursprünglich erbeten hat, klärt den nächtlichen Irrtum aber nicht auf.

Andrea erklärt Anina nach dem Abgang Casanovas, dass sie nur durch eine Verwechslung in den Genuss der Liebesnacht mit dem Venezianer gekommen ist, was sie nur noch mehr erschüttert. Andrea indes scheint bereit, den Fehltritt zu verzeihen, da er ja nicht willentlich begangen wurde. Das bestärkt Anina erst recht, ihn zu verlassen. Als Flaminia ins Zimmer kommt, ist sie gerade dabei, ihre Koffer zu packen. Flaminia versucht, sie aufzuhalten, bis Andrea ihr offenbart, warum Casanova sie in der Nacht hat warten lassen. Sie ist naturgemäß empört und spricht Anina nun jegliche zuvor beschworene Freundschaft ab. Anina wird langsam wieder Herrin der Lage und erkennt den Witz der Situation, während sich Flaminia immer mehr in Rage redet und Casanova nacheilen möchte. Anina kontert geschickt, und letztendlich wollen beide zu Casanova,

¹²⁴ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. Band 7, Frankfurt am Main 1979, S. 218

um ihn selbst wählen zu lassen, wen er nun lieber hätte. Andrea, der den ganzen Streit beobachtet hat, kann schließlich mit Mühe eine körperliche Auseinandersetzung verhindern. Da platzt Baron Santis herein, der sie alle mahnt, rechtzeitig zum Festmahl zu erscheinen. Andrea erzählt ihm von den Geschehnissen rund um Anina, Flaminia und Casanova, verpackt sie aber in eine vermeintlich erfunden Geschichte, um die Damen zu schützen und zu testen, was Santis dazu zu sagen hat.

Er erzählt die Mär von zwei Schwestern, von denen die jüngere verheiratet werden soll. Auch die Ältere verliebt sich, doch kann sie ihren Auserwählten wegen ihrer strengen Mutter kaum sehen. Als er sich nachts zu ihr schleichen möchte, findet er im Schlafgemach, das die Schwestern sich teilen, nur die Jüngere, da die Ältere im Park seiner harrt. Unwissend verbringt er so die Nacht mit der Falschen, was unglücklicherweise von der Älteren bemerkt wird. Beide Schwestern erheben daraufhin Anspruch auf den Jüngling und Santis soll nun klären, wer ihn verdient habe. Dem aber kommt es nicht in den Sinn, einen Lösungsvorschlag für die Mär zu finden. Vielmehr berichtet er, Casanova vor dem Stadttor aufgehalten und zur Umkehr überredet zu haben. Der habe ihm gestanden, Teresa, seiner untreuen Geliebten, nacheilen zu wollen. Voll Aufregung nehmen Anina und Flaminia im Garten unter den Gästen plötzlich Casanova wahr.

III. Akt

Während sich im Garten die Gäste um Casanovas Gunst bemühen, wird dieser ins Zimmer gebeten, das er sogleich in alter Manier durchs Fenster betritt. Er selbst soll nun die Frage nach dem passenden Ende für Andreas Geschichte liefern. Santis legt sehr ausführlich den Sachverhalt dar, auch Andrea stimmt mit ein. Casanova ergreift schließlich das Wort und bezeichnet die beiden Schwestern der Geschichte als die wahren Betrügerinnen, den getäuschten Verführer sieht er als das eigentliche Opfer. Tito erscheint und verlangt von Santis, das Mahl zu bezahlen bevor das Essen aufgetragen wird. Der Baron gerät in Zugzwang und versucht, Flaminias Schmuckstücke anstatt der geforderten Dukaten einzulösen. Als er ihre Perlenkette öffnen möchte, offenbart sie, dass sie diese schon vor Jahren verlöten ließ, da sie solch eine Szene bereits vorausgeahnt hat. Casanova begreift schließlich dadurch, dass er die vergangene Nacht nicht mit Flaminia verbracht hat, da er sich an die Kette nicht erinnern kann. Er erkennt Anina als die wahre Gefährtin, tut seine Erkenntnis allerdings

nicht öffentlich kund. Er ist es auch, der Tito das verlangte Geld überreicht, um die Zeche zu zahlen. Auf seiner kurzen Fahrt mit Gudar hatte er all sein verlorenes Geld wieder zurückgewonnen und kann nun auch seine Schulden bei Andrea begleichen. Casanova interessiert sich mittlerweile nur mehr für das Essen, wird aber davon abgehalten, den Raum zu verlassen, da er den Streit der Schwestern in Andreas Geschichte noch schlichten soll. Santis schließlich bietet folgenden Vorschlag: der „betrogene“ Jüngling sollte die Nacht mit der zweiten Schwester verbringen und sich dabei das Bild der ersten in Erinnerung rufen. So könne Gerechtigkeit entstehen. Was er natürlich nicht weiß ist, dass er dadurch angeboten hat, Casanova möge die Nacht mit Flaminia verbringen. Bei Andrea kommt die Eifersucht wieder an die Oberfläche, und er will sich mit Casanova duellieren. Als sich Flaminia zwischen die beiden stellt, um Casanova zu schützen, begreift Santis endlich, dass Casanova die Nacht eigentlich mit seiner Frau verbringen wollte. Und so will auch er sich am Kampf beteiligen. Mitten ins Duell platzt Gudar, der Teresa, Casanovas abtrünnige Geliebte, im Schlepptau hat, die sofort Casanova um den Hals fällt. Obwohl offenbar sie es war, die ihn betrogen und verlassen hat, will sie nun eine Versöhnung anstreben. Es kommt zwischen den Figuren zu heftigen Umarmungen und Versöhnungen. Tito kommt wieder herein und berichtet von zwei Männern, die auf der Suche nach Teresa, der berühmten Tänzerin sind. Er erweist sich als schlau und listenreich und wird von Teresa eingeladen, die beiden als Diener zu begleiten. Alle wollen gemeinsam zum Festmahl gehen, nur Andrea bleibt zurück. Casanova will ihm gut zureden und erklären, dass wahre Treue nichts mit absoluter körperlicher Treue, sonder eher mit Loyalität zu tun hat, so wie sie Teresa bewiesen hat, die zu ihm zurückgekehrt ist. Als Andrea seine Anina Arm in Arm mit Flaminia im Garten flanieren sieht, scheint er endgültig überzeugt und alles deutet auf eine Versöhnung hin. Casanova lädt sogar Teresas nachgereiste Verehrer zum Essen ein, und das Stück endet in allgemeiner Heiterkeit.

4.1.2. Historischer Hintergrund

In den weichenstellenden frühen Jahren der Moderne gab es unter den jungen Autoren – zu denen auch Arthur Schnitzler zählte – keinen einzigen Lustspieldichter. In sämtlichen Genres, also im Roman, der Tragödie und auch in der Lyrik, wurden die neuen Ziele und Gesetze erprobt und getestet, nur die Komödie schien dafür nicht

geeignet oder auch einfach nicht attraktiv genug zu sein. Es hatte den Anschein, als wären das Lustspiel und die naturalistischen Prinzipien nicht kompatibel. Höchstens die Sozialsatire oder die Volkskomödie – die sogenannte Lokalposse – konnten den Anforderungen der sozialkritischen Agenda der Autoren entsprechen. Auch die Salonkomödie, die entweder direkt aus Frankreich importiert wurde, oder in Deutschland und Österreich nach französischem Vorbild geschaffen wurde, stieß auf Ablehnung. Die schwerwiegendsten Kritikpunkte hierbei waren eine als beschönigend und verlogen wahrgenommene Romantisierung, und die damit einhergehende Ablenkung von relevanten Themen der damaligen Zeit. Vor allem der Kultur- und Werteverfall¹²⁵ war den Autoren ein großes Anliegen, das sie mit der Komödie nicht ausreichend vermitteln konnten oder wollten.

In Wien stellte sich die Situation ein wenig anders dar. Hier war man französischen Einflüssen gegenüber seit jeher aufgeschlossener. Die jungen Autoren standen unter dem Einfluss des französischen Boulevardtheaters, das sich in Wien besonderer Beliebtheit erfreute. Gemeinsam mit den Possen Nestroys, Raimunds Märchenspielen, den Gesellschaftslustspielen Bauernfelds, sowie den Stücken der Wiener Vorstadtbühnen, bildeten sie das Fundament, auf denen Schnitzler seine Komödien aufbaute.¹²⁶ Vor allem der *Anatol* wurde davon wesentlich beeinflusst, wie folgendes Zitat Schnitzlers beweist: „Der [erste Anatol-] Einakter [...] war nichts weiter als eine Lese Frucht. Heute weiß ich, daß er von der Menge französischer Novellen und Komödien, die ich damals las und sah, in gerader Linie abstammte.“¹²⁷

Der Ursprung des Lustspiels *Die Schwestern oder Casanova in Spa* lässt sich bis ins Jahr 1909 zurückverfolgen. Schnitzler verfasste im November eine Notiz, die zwar noch nicht konkret mit Casanova zu tun hatte, aber später zur Grundlage seines Stückes werden sollte.¹²⁸ In der Notiz kommt zwar das Motiv der verwechselten Geliebten vor, die Casanova-Figur wird darin aber noch nicht erwähnt:

Jemand ist eifersüchtig, will den Liebhaber und seine Frau töten. Da erfährt er, daß der Liebhaber gar nicht weiß, wer

¹²⁵ Vgl.: „Die Moderne“, in: Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 2. Aufl., Mannheim 2004, S. 558

¹²⁶ Vgl.: Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. S. 40-41

¹²⁷ Ebenda, S. 41

¹²⁸ Vgl.: ebenda, S. 43

seine Geliebte war, und daß die Frau wieder einen für ihren Liebhaber gehalten hat, der am nächsten Tag tot war.¹²⁹

Nur Bruchstücke dieser ersten Überlegung fanden tatsächlich Eingang in das Lustspiel. Wie ich es bereits im Kapitel 3.2. dargelegt habe, nahm das Stück erst konkrete Formen an, nachdem Schnitzler sich intensiv mit den Memoiren Giacomo Casanovas auseinandergesetzt hatte.

4.2. Aufbau

Die Schwestern oder Casanova in Spa ist Schnitzlers einziges Werk, dem er die Gattungsbezeichnung „Lustspiel“ verlieh. Werke wie beispielsweise *Zwischenspiel* oder der *Reigen* wurden schlicht als „Komödie“ benannt.¹³⁰ Seine Komik entsteht hauptsächlich durch die Verwechslung der beiden Frauen, sowie deren unterschiedliche Reaktion darauf und die „retardierenden Einwendungen der Zuhörer bei der zweimaligen Nacherzählung der dramatischen Handlung in Novellenform“¹³¹, so Michaela Perlmann. Das Motiv der Verwechslung war ein allseits beliebtes Sujet, das angefangen bei den frühen Vaudevilles bis zu den Operetten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerne eingesetzt wurde. Sehr oft kommt das Motiv in Stoffen vor, die sich mit Casanova beschäftigen.¹³²

Neben dem Verwechslungsmotiv gibt es noch weitere typische Komödienelemente. Einerseits ist dies die Geldthematik, andererseits Tito, der bauernschlaue Diener, der als einziger im Stück nicht in Versform spricht. Der Rückgriff Schnitzlers auf die gebundene Sprachform zeugt laut Perlmann von seiner Verbeugung vor der Tradition. Sie lässt das Stück aber auch als sehr geschickte und durchdachte Unterhaltung erkennen, in der das durchaus ernste Thema von Sein und Schein und den dazwischen verwischenden Grenzen aufgegriffen wird.¹³³

Hugo von Hofmannsthal sprach von der „wunderbaren Heiterkeit“¹³⁴, mit der Schnitzler das Stück ausstattete „um das wahre Lustspiel hervorzubringen.“¹³⁵ Laut Klaus Kilian

¹²⁹ Ebenda, S. 51

¹³⁰ Vgl.: „Schnitzler, Arthur“, in: Der Brockhaus Literatur. S. 747

¹³¹ Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987 (=Sammlung Metzler, Bd. 239), S. 85

¹³² Vgl.: Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. S. 108

¹³³ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. S. 85

¹³⁴ Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. S. 110

charakterisierte Hofmannsthal damit genau jenen Punkt, der *Die Schwestern oder Casanova in Spa* vom übrigen Komödienwerk Schnitzlers abhebt. Anstelle der „entlarvenden Tendenz“¹³⁶ die laut Kilian frühere Schnitzlersche Komödien wie den *Reigen* ausmachten, „[tritt] eine ungetrübte und überlegene Heiterkeit“¹³⁷, so Kilian. Hofmannsthal zeigte sich im Allgemeinen von dem Stück begeistert, traf allerdings mit seinem Lob nicht genau den Nerv Schnitzlers, wie folgendes Zitat zeigt. In dem Brief vom 13. März 1920 entschuldigte sich Hofmannsthal für seine Bemerkungen, die er im Februar per Postkarte übermittelt hatte:

Hab ich, um mein Vergnügen an dem Lustspiel zu bezeichnen, das Wort „unterhaltend“ gebraucht? u. [sic!] war Ihnen das Wort unlieb? (fast scheint's mir so). Ich gebrauche es, um etwas Seltenes auszudrücken, den freien, leichten Silberglanz des Geistes, den zu empfangen wohltuend ist.¹³⁸

Die dargestellte Gesellschaft unterwirft sich keinerlei Rollenzwang und ist in der Lage, die Komödie bewusst zu überspielen. In den früheren Komödien Schnitzlers kann oft die Tendenz zur Demaskierung und zur entlarvenden Kritik sowohl in Form als auch im Inhalt beobachtet werden. Das fiktionale Figurenpersonal der *Schwestern* ist aber in der Lage, diese Kritik zu überwinden. Abgesehen davon findet sich in den *Schwestern* keine neue Thematik, die nicht schon zuvor in Schnitzlers dramatischem Werk oder seinen Erzählungen behandelt wurde.¹³⁹

Die Handlung, die auf drei Akte aufgeteilt ist, findet innerhalb weniger Stunden eines einzigen Tages statt. Sie beginnt am späteren Vormittag und endet vor dem geplanten Abendessen. Die Verwechslung der Fenster durch Casanova, welche der Auslöser für sämtliche Missverständnisse, Zerwürfnisse und Eifersuchtsszenen ist, findet in der vorherigen Nacht statt und wird nicht auf der Bühne gezeigt. Diese Ereignisse werden dem Publikum beziehungsweise den Lesern mithilfe einer analytischen Rückschau näher gebracht.¹⁴⁰ In der Unterhaltung zwischen Anina und Herrn von Gudar erfahren wir, dass in der letzten Nacht ein Kartenspiel stattgefunden hat, bei dem Casanova viel verloren und Aninas Verlobter Andrea umso mehr gewonnen hat. In der Unterhaltung

¹³⁵ Ebenda

¹³⁶ Ebenda

¹³⁷ Ebenda

¹³⁸ Zitiert nach: Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. S. 110

¹³⁹ Vgl.: ebenda, S. 110 u. 114

¹⁴⁰ Vgl.: ebenda, S. 111

kommt auch Casanova vor. Obwohl er im Zentrum sämtlicher Figurenkonstellationen des Stückes steht, tritt er selbst erst am Beginn des zweiten Aktes auf. Es wird allerdings davor schon heftig und viel über ihn geredet. Von Gudar wird er als großer Frauenheld dargestellt: „Die Gatten lieben seinen Namen nicht.“¹⁴¹

4.2.1. Distanz durch Sprache

Das Geschehen in Arthur Schnitzlers einzigem Lustspiel ist zeitlich recht weit von der Umwelt des Autors entfernt. Folgende Regieanweisung bietet das Stück zur Einordnung: „Die Handlung spielt zu Spa, Mitte des 18. Jahrhunderts an einem Sommertag, in den schönen, beinahe prächtigen Fremdenzimmern eines vornehmen Gasthauses.“¹⁴² Im Gegensatz zu vielen anderen Werken Schnitzlers wird hier nicht die österreichische Gesellschaft der Jahrhundertwende in den Mittelpunkt gestellt, sondern die direkte Umgebung und Gesellschaft Casanovas porträtiert.

Die Handlung des Lustspiels ist also nicht in jener Zeit angesiedelt, in der es entstanden ist, als historisches Drama kann *Die Schwestern oder Casanova in Spa* jedoch nicht bezeichnet werden. In den meisten anderen Schnitzlerschen Komödien wird der direkte Zeitbezug durch „den Hinweis auf die Gegenwärtigkeit ihrer Handlung oder ihre kritische Allgemeingültigkeit durch das Fehlen jeder Zeitangabe trotz der Möglichkeit genauer örtlicher Fixierung“¹⁴³ dokumentiert. Im Falle der *Schwestern* ermöglicht die Rückwendung in eine historische Situation die vermittelnde Tendenz des Lustspiels. Aus den Übergängen zwischen der geschichtlichen Situation, dem bewussten Spiel von Rollen und schließlich dem Ineinanderfließen zwischen diesen Rollen in die Realität ergeben sich interessante Wechselbeziehungen.¹⁴⁴

Die Schwestern oder Casanova in Spa ist nicht nur Schnitzlers einziges Lustspiel, sondern auch sein einziges komisches Drama in Versform. Die Dialoge sollen sowohl auf der Sprachebene als auch durch die spezifische Redeweise eine realistische Repräsentation der sozialen Klasse des jeweiligen Sprechers darstellen. Alle Figuren bis

¹⁴¹ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 196

¹⁴² Ebenda, S. 193

¹⁴³ Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. S. 66

¹⁴⁴ Vgl.: ebenda, S. 66

auf Tito, der Diener, sprechen im Blankvers. Trotz der gebundenen Sprache wirkt das Stück allerdings nie schwer verständlich oder unnatürlich. Dies liegt vor allem an der häufig auftretenden Brechung der Verse, an dem starken Einsatz des Enjambements und der Aufspaltung von Einzelversen auf mehrere Gesprächspartner. Die Sprache erhält dadurch „zierliche Leichtigkeit, ohne jemals gespreizt oder unnatürlich steif zu wirken.“¹⁴⁵

Die gebundene Sprache verweist bewusst nicht auf die Zeit, in der das Stück entstanden ist, sondern ist ein weiterer Rückgriff und Hinweis auf eine bereits vergangene Ära.¹⁴⁶ An dieser Stelle sollen zwei für das oben erwähnte Enjambement genannt werden. Im folgenden Dialogstück, in dem Herr von Gudar mit Anina über die Ehe spricht sieht man, wie stark die Verse durch das Enjambement aufgelockert werden:

[...]
Doch kenn' ich Menschen so,
Wie's mir nach sechzig Jahren Weltfahrt ansteht,
So denk' ich, daß Herrn Bassis Bürgersinn
Der lieben Vettern Gunst so schwer entbehrt,
Als Ihre Frommheit, holde Anina,
Der Kirche heil'gen Spruch und Ehesegen.
Und ist bei rauhem Wind in fremden Landen
Des Abenteuers Lust und Rausch verweht,
Das Kinder sich am sichern Herde träumten,
So kehren Sie, wie gern, zurück, wo längst
In milder Heimat wohlumschlossnem Kreis
Mit offenen Armen die Verzeihung wartet.¹⁴⁷

Auch Aninas Ankündigung, sich der Entscheidung Andreas zu beugen, nachdem er ihren Verrat entdeckt hat, veranschaulicht die Auflockerung durch das Enjambement:

Verlaß mich, wie's dein Recht, und wie's vielmehr
Nach solcher Zwiesprach' deine Pflicht geworden, –
Und meine, dich von meinem Weg zu weisen.
Denn daß aus dieser finstern Stunde nie
Gemeinsam uns ein Weg ins Helle führt,
Das, glaub' mir, fühl ich tiefer noch als du.
Doch darfst du darum die gewes'nen nicht,
Die ewg'en Stunden unseres Glückes schmäh'n.
[...]¹⁴⁸

¹⁴⁵ Ebenda, S. 111

¹⁴⁶ Vgl.: ebenda, S. 110-111

¹⁴⁷ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. Band 7, Frankfurt am Main 1979, S. 197

¹⁴⁸ Ebenda, S. 218

4.2.2. Das Happy End durch den Deus Ex Machina

Der Schluss wirkt nicht nur erzwungen und unrealistisch, Schnitzler gestaltete ihn absichtlich in einer Art, die dem ästhetischen Empfinden und Geschmack des 18. Jahrhunderts nachempfunden ist. Mit der sozialen Wirklichkeit hat dies nichts mehr zu tun, vielmehr wird dadurch an eine längst vergangene, aus der Literatur entlehnte Epoche der Menschenversöhnung angeknüpft.¹⁴⁹

Durch eine glückliche Fügung des Schicksals wird Casanova erspart, „dem Zuschauer sein Leben als Verfehlung demonstrieren zu müssen“¹⁵⁰, so Thomas Koebner.

Wäre Teresa nicht aus dem Nichts aufgetaucht, wäre er alleine zurückgeblieben.¹⁵¹

Angelika Gleisenstein bemerkt, dass das geschlossene Ende, so unrealistisch es auch scheinen mag, eine bemerkenswerte Ausnahme in Arthur Schnitzlers Dramenwerk darstellt. Vor allem seine Einakter und Einakterzyklen habe er meist mit einem offenen Schluss versehen. Die „Verbrüderung“ und „Verschwisterung“¹⁵² in den *Schwestern*, wie Gleisenstein es nennt, habe allerdings trotzdem noch einen resignativen Beigeschmack. Wo Versöhnung erreicht wird, sei sie lediglich labil, die erzwungene Übereinstimmung könne jederzeit in sich zusammenbrechen und ungültig werden.¹⁵³

Schnitzler selbst war sich im Klaren, dass dieser Schluss nur bedingt befriedigend wirkt. In seinem Tagebuch zitiert er eine Diskussion mit Richard Beer-Hofmann zu diesem Thema:

[I]hn stört noch immer, daß die Annina [sic!] dann die Sache so leicht nimmt. Ich beruhige ihn, daß im nächsten ungeschriebenen Act Andrea die Annina doch umbringt. „Das sind Ihre Lustspiele!– Trauerspiele, denen Sie die nächsten Acte weggeschnitten haben.“ Ich: Kein Witz,– Richard.! –¹⁵⁴

¹⁴⁹ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. S. 85

¹⁵⁰ Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. S. 132

¹⁵¹ Vgl.: Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. S. 132

¹⁵² Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 128

¹⁵³ Vgl.: ebenda, S. 128-129

¹⁵⁴ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920-1922. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth [u.a.], Wien 1993, S. 36f

4.3. Die Konzeption der Casanova-Figur

In den *Schwestern* wird Casanova als jugendlich unbeschwerter, mitten im Leben stehender Lebemann gezeichnet, der sich über nichts wirklich den Kopf zerbrechen muss, da ihm vieles einfach in den Schoß zu fallen scheint. Laut Angelika Gleisenstein hat er die Fähigkeit, das Potential der Abenteurer-Figur heraufzubeschwören. Für sie ist er außerdem die perfekte Verkörperung des impressionistischen Typs, da er „von keiner Reflexivität, von keinem ‚Gefühl von Zusammenhängen‘, ja von keiner Erinnerungsfähigkeit angekränkt ist.“¹⁵⁵

4.3.1. Casanova als dramatischer Katalysator

Angelika Gleisenstein bezeichnet den Casanova des Lustspiels als „dramatischen Katalysator.“¹⁵⁶ Er ist der Auslöser des Geschehens, das noch vor Beginn der Lustspielhandlung liegt. Dessen sukzessive Aufklärung bildet den eigentlichen Inhalt des Stückes. Die Handlung, so Gleisenstein, sei hauptsächlich als sprachlich zu bezeichnen. Die faktische Vorgabe – die sexuelle Begegnung Casanovas mit Anina – werde in den unterschiedlichsten Figurenkonstellationen aufgearbeitet, wobei jeweils ein neuer Aspekt des Problems zu Tage komme. In der Konstellation Flaminia-Anina kommt das Problem der „Spaltung des Eros in der Personifizierung der Teile“¹⁵⁷ auf. Die Konstellation Flaminia-Santis zeigt uns das „Problem gegenseitiger Verdinglichung zu sexuellen Tauschobjekten“¹⁵⁸ und sowohl die Konstellation Andrea-Casanova als auch jene von Andrea-Anina zeigt die „Antinomie von bürgerlichem Ganzheits- und Kontinuitätsstreben und impressionistischer Lebensexistenz.“¹⁵⁹

Bevor Casanova noch den ersten Schritt auf die Bühne macht, steht er bereits im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit. „Seine Figur ragt nicht nur aus seiner Bühnengegenwart, sondern auch aus den Gesprächen, die die anderen Personen über ihn halten, hervor“¹⁶⁰, so Maria Cristina Mauceri. Durch diese Gespräche, die im ersten Akt

¹⁵⁵ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 125-126

¹⁵⁶ Ebenda, S. 126

¹⁵⁷ Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München 1973, S. 38

¹⁵⁸ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 126

¹⁵⁹ Ebenda, S. 126

¹⁶⁰ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus.“ S. 151

geführt werden, erfahren wir nicht nur, welche Charakterzüge Casanova im Lustspiel aufweist, sondern auch, wie er von den anderen Figuren eingeschätzt und beurteilt wird.¹⁶¹ In Herrn von Gudars Charakterisierung Casanovas etwa schwingen Bewunderung und auch etwas Neid mit:

Wo man ihn findet, dort gehört er hin.
Und träf' ich übers Jahr als Exzellenz
In Spanien ihn; – in einer Diebsspelunke
Am Strand zu London – unter andern Strolchen; –
Als Handelsmann mit Spitzen in Paris; –
Als Dichter eines Schäferspiels in einem
Breton'schen Schloß; – als Polizeiagenten, –
Als Millionär, als Bettler, selbst als Bürger, –
Ich staunte nicht, so wenig als er selbst.
Und wenn er auch heut nacht verlor, – es kann
Doch sein, daß er mit falschen Karten spielte, –
So wie er oft mit wahren Worten lügt.
Dies ist Herr Casanova. Niemals war
Ein Gauner ehrlicher als er, und nie
Vertraut' ich einem Ehrenmann so wenig.
Und füg' ich noch hinzu, daß nie ein Weib,
Das er begehrt, ihm seine Huld versagt,
So wissen Sie soviel wie alle Welt.¹⁶²

Flaminia wiederum hüllt ihre Enttäuschung über die umsonst verharnte Nacht in weit harschere Worte, als jene, mit denen Gudar seinen alten Freund Casanova charakterisiert:

Reich, der? An Worten, ja,
An Lügen. Glauben Sie vielleicht die Fabel,
Die er uns aufgetischt von seiner Flucht
Aus dem Gefängnis, drein der Hohe Rat
Venedigs ihn aus guten Gründen sperrte?
Dies Bohren, Sägen, Rutschen, Klettern, Schwimmen, –
Und keiner hört ihn, keiner sieht ihn, keiner
Erkennt ihn, und im Mondenscheine sitzt er
Auf einem Dach und nimmt noch einen mit –?!
Zu albern ist's.¹⁶³

Kurz darauf fügt sie noch hinzu:

Entweder Casanova oder wahr.
Doch beides – nein!¹⁶⁴

¹⁶¹ Vgl.: ebenda, S. 151

¹⁶² Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 197-198

¹⁶³ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 201

¹⁶⁴ Ebenda, S. 202

Es scheint, als hätte jede Figur eine eigene Meinung von Casanova, durch die es dem Publikum erleichtert wird, sich ein Bild von ihm zu machen, bevor sie ihn im zweiten Akt endlich selbst vor Augen haben.

Aufgrund des späten Auftritts Casanovas im Stück würde Christa Melchinger ihn nicht als die Hauptfigur der *Schwestern* bezeichnen. Er sei aber trotzdem die Rolle, die das Geschehen am stärksten beeinflusst, da er stets die Fäden in der Hand behalte.¹⁶⁵

4.3.2. Casanova als Abenteurer

Laut Thomas Koebner könne die verführerische Natur und enorme Anziehungskraft Casanovas nirgends so wirkungsvoll dargestellt werden wie am Theater.¹⁶⁶ Schnitzler lässt den „Glanz dieses Verächters des Lebens ‚nach Bürgerart‘[...] noch einmal auferstehen“¹⁶⁷. Er macht sich dessen magnetische Ausstrahlung und Attraktivität zunutze und präsentiert in *Die Schwestern oder Casanova in Spa* einen jungen Casanova auf der Höhe seiner Erfolgslaufbahn in erotischen Belangen. Von allen Seiten wird er von Frauen umschwirrt und umschwärmt, so dass er seiner Verführungskünste eigentlich nicht mehr bedarf, sondern nur mehr zur richtigen Zeit am richtigen Ort erscheinen muss.¹⁶⁸ Genau dies gelingt ihm allerdings nicht, indem er das falsche Fenster wählt und zu Anina, statt zu Flaminia kommt. Casanova verbringt nur durch Zufall die Nacht mit einer Frau, die jemand anderem versprochen ist und schafft es, sich als das eigentlich wahre Opfer zu präsentieren, da er ja eigentlich eine andere Dame beglücken wollte.

Casanova wie gelangweilt [...]
Betrogen alle drei: der Jüngling zweifach,
Einfach die Frau'n, auf ihre Weise jede,
So glich sich alles aus, und ich erkläre:
Ungültig war das ganze Abenteuer.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl.: Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. S. 52

¹⁶⁶ Vgl.: Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. S. 131

¹⁶⁷ Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. S. 84

¹⁶⁸ Vgl.: Glaser, Horst Albert: „Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler“. In: Karol Sauerland (Hrsg.): Autorität und Sinnlichkeit. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte zwischen Nietzsche und Freud. Eine internationale Tagung veranstaltet vom Österreichischen Kulturinstitut in Bachezek/Polen Oktober 1984. Frankfurt am Main/Bern/New York 1986, S. 66-67

¹⁶⁹ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 264

Während die Frau sehr wohl weiß, mit wem sie es zu tun hat, gibt sich Casanova einer Täuschung hin. Für Horst Albrecht Glaser steht fest, dass die Betrogenen Opfer des Zufalls geworden sind.¹⁷⁰ Eines allerdings, nämlich „der wankelhafte Trieb, der blitzartig die Richtung und die Person wechseln kann“¹⁷¹ bleibt für Glaser weiterhin rätselhaft. Diese Wankelmütigkeit gilt jedoch nicht nur für Casanova sondern auch für Anina, die in einem Moment noch am Fenster harrend auf Andrea wartet und sich im nächsten Moment freudig Casanova hingibt. Selbst am nächsten Morgen verspürt sie keinerlei Reue:

[...]
Als ich erwachte in des Morgens Grau'n,
War ich allein und lag mit offenen Augen
Und wußte wohl: was diese Nacht geschah; –
Nicht ändern nur, mir selbst, Andrea, wär'es
Vor wenig Stunden noch wie schwerste Schuld –
Und nicht nur wider dich als Schuld erschienen.
Und doch – war meine Seele leicht und froh.
Dies aber ließ mich staunen mehr als schauern. –
So ganz in dir beschlossen gestern abend,
Daß der Gedanke nur, ein andrer Mann
Berührte meine Hand unlautern Sinns
Mit Ekel mich erfüllt, – und morgens drauf
Aus eines Fremden wildester Umarmung
So reulos wie aus Kinderschlaf erwacht?!
Unfaßbar gestern noch – und heut erlebt?!
Und fühle mich die gleiche, die ich war,
So unverwandelt und so unverwirrt
Und deiner Zärtlichkeit so wert, Andrea,
Als müßte, was ich grausam dir an Schmerzen,
Was du an Zorn mir vielfach wiedergibst,
Vor dem geheimnislosen Wort verweh'n,
Das dir bekennet, was man verschweigen konnte.¹⁷²

Glaser erklärt dies mit dem Phänomen der polymorphen Sexualität, die sowohl die männlichen als auch die weiblichen Figuren betrifft und in Schnitzlers Gesamtwerk öfter zu beobachten ist. Sie werden dadurch zu Marionetten ihrer Triebe. Casanova ist hierfür wieder ein Prototyp und Aushängeschild. Nach dieser Theorie kann man nicht an Vernunft und Willensfreiheit appellieren, sondern wird rein auf die Reaktion auf Neigungen reduziert. Treue im konventionellen Sinn findet in diesem Konzept keinen

¹⁷⁰ Vgl.: Glaser, Horst Albert: „Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler“. S. 67

¹⁷¹ Ebenda, S. 67

¹⁷² Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 215-216

Platz.¹⁷³ Für Christa Melchinger ist das erotische Abenteuerertum, das durch Schnitzlers Figuren vertreten wird, aufs engste verknüpft mit dem von ihr so genannten „Treueproblem“.¹⁷⁴ Jede Figur scheint dafür eine eigenes Konzept, eine eigene Lösungsmöglichkeit parat zu haben. Casanova erklärt dies selbst:

Sie [Teresa, Anm.] kehrte mir zurück. Nur das ist Treue,
Die einz'ge, die mit Fug so heißen darf.
Denn was uns sonst Gewähr der Treue gilt,
Das hält nicht stand vor philosoph'scher Prüfung.
Ist's etwa ein Beweis, wenn hingegen
Nach schwerem Kampf mit heißen Wollustzähnen
Die Tugend selbst in ihre Arme sinkt?
Wer weiß, von wem sie träumt in ihrem Arm!¹⁷⁵

Diese Auffassung von Treue ist für Thomas Koebner auf zweifache Art und Weise fragwürdig. Einerseits impliziere die Hoffnung auf die Rückkehr der Geliebten ein unendlich langes Leben, da nicht davon ausgegangen werde, dass das Alter jemals eine Grenze näher rücken lasse, durch die eine Rückkehr nicht mehr möglich sei. Zweitens könne diese leichtfertige Treue-Auffassung nicht das Leid aufwiegen, das durch den Treuebruch und den Verrat verursacht wurde.¹⁷⁶ Laut Koebner besitzt Casanova „eine Moral ohne Zeitbegriff, ignorant gegenüber der Vergänglichkeit.“¹⁷⁷

Christa Melchinger sieht in der Auffassung des Treuebegriffs eine Möglichkeit zur Entschlüsselung des Verhaltens einiger Figuren Arthur Schnitzlers. Treue im Sinn der Bindung an einen einzigen Menschen und der Loyalität ihm gegenüber bedeute sowohl in Schnitzlers Dramen als auch in seinen epischen Werken oft eine Art Verrat an den vielfältigen Möglichkeiten, die das Leben zu bieten hat. Entscheidet man sich doch für diese Art von Lebensstil, könne man seine Wünsche nur noch in Träumen und Wünschen ausleben.¹⁷⁸ Schnitzler, der Zeitgenosse Sigmund Freuds, bringt diese Überlegungen in seinem *Buch der Sprüche und Bedenken* folgendermaßen zum Ausdruck: „Es bedeutet zuweilen einen schlimmeren Betrug an der Geliebten, sie selbst

¹⁷³ Vgl.: Glaser, Horst Albert: „Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler“, S. 67-68

¹⁷⁴ Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. S. 54

¹⁷⁵ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 275

¹⁷⁶ Vgl.: Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. S. 132

¹⁷⁷ Ebenda, S. 133

¹⁷⁸ Vgl.: Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. S. 57

als eine Andere in den Armen zu halten.“¹⁷⁹ Auch Casanova lässt er mit folgender Rede in dieselbe Kerbe schlagen:

Als wenn ein Mensch dem andern
Heimat zu sein sich jemals schmeicheln dürfte.
Ist Wand' rung nicht der Seele ew' ger Ruf?
Was gestern noch als fremd uns angefröstelt,
Umfängt's uns heute nicht vertraut und warm?
Und was uns Heimat hieß, war's jemals mehr
Als Rast am Weg, so kurz, so lang sie währte?
Heimat und Fremde – Worte tauben Klangs
Für den, der nicht, nach Bürgerart, bedrückt
Von Vorurteil, verschüchtert vom Gesetz
Und feig verstrickt im Wirrsal des Gewissens,
Sich Ordnung lügt ins Chaos seine Brust,
Der aufgetanen Sinns und freier Seele –
legt die Hand auf Andreas Schulter
Gleich unsereinem aus dem Stegreif lebt.¹⁸⁰

Klaus Kilian charakterisiert dies als die „Bekennnis zu seiner Lebensauffassung“, was ebenso der „resignierte[n] Einsicht des alternden Schnitzler“¹⁸¹ entspricht. Casanova wie anscheinend auch Schnitzler scheinen den Moralkodex der bürgerlichen Welt zu verachten.¹⁸²

In Klaus Mönigs Augen entspricht der Casanova des Lustspiels voll und ganz den Interessen des Wiener Fin de Siècle. Er bilde das exakte Gegenstück zum gutbürgerlichen, saturierten Bürger der Jahrhundertwende, der sich vor allem durch Ängstlichkeit auszeichnete. Man verstand ihn als „Figur, welche die bürgerliche Subjektvorstellungen und Lebensordnungen als Lüge entlarvt und ein impressionistisch-bindungsloses Dasein vorführt.“¹⁸³

Casanovas Status als weltgewandter Mann wird auch durch seine äußerliche Erscheinung unterstrichen. „Der Glanz seiner Figur wird durch das prächtige Staatsgewand, durch die Ringe Ketten, Dosen, die er trägt, versinnbildlicht“¹⁸⁴, so Mauceri.

¹⁷⁹ Schnitzler, Arthur: Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente. Wien 1927, S. 122

¹⁸⁰ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S.275-276

¹⁸¹ Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. S. 114

¹⁸² Vgl.: ebenda

¹⁸³ Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. S. 174

¹⁸⁴ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 151

Casanova wird in den *Schwestern* allerdings nicht als gerissener, hinterhältiger oder gewissenloser Schurke dargestellt, der Frauen reihenweise entehrt. Michaela Perlmann spricht gar von einer Naivität, mit der Casanova sich lediglich zur Verfügung stellen würde, wenn Frauen ihn begehren.¹⁸⁵ Schnitzler legt seinem Protagonisten im zweiten Akt folgende Worte in den Mund:

Verführt‘ ich jemals –? Nein, ich war zur Stelle,
Wenn just mit holder Zauberei Natur
Ihr Werk begonnen. Auch verriet ich keine,
Denn ewig dankbar jeder blieb mein Herz.
[...]¹⁸⁶

Überhaupt hat der Casanova des Lustspiels der Liebe gegenüber zum Teil eine völlig andere Meinung, als man es landläufig von ihm erwarten würde. Andrea gegenüber meint Casanova: „Ein frühgeschloss’nes ist das stärkste Band,/ Weh dem, der ewig sucht; wohl dem der fand.“¹⁸⁷ Andrea ist erwartungsgemäß perplex, ihm entfährt die erstaunte Antwort „Ein solcher Spruch aus Casanovas Mund?“¹⁸⁸

Casanova ist zwar für jede weibliche Bekanntschaft zu haben, allerdings scheint dies nicht immer sein Hauptinteresse zu sein. Gegen Ende des dritten Aktes interessiert sich der Lebemann mehr für das Essen, das im Garten auf ihn wartet. Ungeduldig will er mit den Worten „Ich denk‘, es wäre Zeit, zu Tisch zu geh’n“¹⁸⁹ die Diskussion zwischen ihm, Andrea und Santis beenden. Er spricht vom rubinrot funkelnden Wein, schwärmt vom Duft des Bratens und als Teresa überstürzt abreisen möchte, kontert er folgendermaßen: „Ich reise nicht, eh‘ ich zu Mittag aß.“¹⁹⁰

4.4. Das Doppelgänger-Motiv

Herr von Gudar stellt in vielen Punkten das gealterte Spiegelbild Casanovas dar. Thomas Koebner bezeichnet ihn als einen „Casanova von über fünfzig Jahren“¹⁹¹, der

¹⁸⁵ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. S. 84

¹⁸⁶ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 226

¹⁸⁷ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 233

¹⁸⁸ Ebenda

¹⁸⁹ Ebenda, S. 264

¹⁹⁰ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 273

¹⁹¹ Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. S. 133

jene Philosophie Lügen strafe die auf eine Chance der Rückkehr zu besseren Zeiten hofft. Der Relativismus der Wiener Jahrhundertwende, der sich durch Selbstherrlichkeit und Bedenkenlosigkeit auszeichnete, werde hier durch das Alter in seine Schranken gewiesen.¹⁹²

Herr von Gudar beschreibt Casanova wie bereits erwähnt in sehr freundlichen, blumigen Worten, die seiner Bewunderung für seinen Freund Ausdruck verleihen. Laut Anina treffe diese Beschreibung aber auch auf Gudar selbst zu. Sie sagt:

Anina
Wahrlich, ich hätte gern Sie jung gekannt
Gudar
Mich –?
Anina
Denn von keinem andern sprachen Sie.¹⁹³

In Casanovas Charakterisierung Gudars finden sich das Doppelgänger-Motiv ebenso wieder:

[...]
Ein Greis beinah‘ und war einst jung wie ich,
[...]Sie hätten Ihn
Wie ich in seiner Blüte kennen sollen,
Da ihn geheime Sendung nach Venedig –
Auf meine Wege noch geheim’re – führte,
Und wir – er noch ein Mann, ich fast ein Knabe –
Aus blut’ger Liebesfehde, wie’s zuweilen
Sich fügt – als Freundespaar emporgetaucht.
So was vergißt sich nicht. Ich weiß nicht, wem
Ich lieber tausend Goldstück‘ schuldig bliebe
Als meinem Freund Gudar.¹⁹⁴

Laut Maria Cristina Mauceri dient die Doppelgänger- bzw. Spiegelfigur Gudar „zur Entlarvung der wahren Natur des erotischen Abenteurers.“¹⁹⁵ Da Gudars Lebeweise der Casanovas sehr ähnlich ist, kann er wie kein anderer hinter dessen Fassade blicken und ihn durchschauen.¹⁹⁶

¹⁹² Vgl.: ebenda, S. 133

¹⁹³ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 198

¹⁹⁴ Ebenda, S. 223

¹⁹⁵ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 152

¹⁹⁶ Vgl.: ebenda, S. 152

Obwohl Casanova in der Blüte seines Lebens steht, wird er von einem „Hauch von Melancholie“¹⁹⁷ umgeben, da man sein weiteres Schicksal an dem seines Doppelgängers Gudar vorausahnen kann.

4.5. Die Frauenfiguren in den *Schwestern*

Im Schnitzlerschen Oeuvre lassen sich etwa 288 weibliche Haupt- und Nebenfiguren nachweisen, davon entfallen 185 auf das dramatische Werk.¹⁹⁸

Der Titel *Die Schwestern oder Casanova in Spa* bezieht sich auf die Figuren Anina und Flaminia und zum Schluss auch auf Teresa. Zu Beginn des Stückes sind Anina und Flaminia gute Freundinnen, die sich durch Zufall kennen gelernt haben, als Aninas und Andreas Kutsche eine Panne hatte und die beiden im Wagen von Flaminia und Santis mitfahren durften. Die Frauen sind ein Herz und eine Seele, Flaminia erwähnt, dass der Wirt sie für Schwestern hielt. Die schwesterliche Zuneigung endet allerdings jäh, als Flaminia erkennt, dass Casanova die Nacht mit Anina anstatt mit ihr verbracht hat. In ihrer Eifersucht redet sie sich in Rage und beginnt, die „Schwester“ zu beleidigen:

Ein Fräulein Sie? Aus gutem Bürgerhaus – ?
[...]
Wo kommst du her? Aus einer Mädchenkammer?!
Aus einem Freudenhaus! Du eines Jünglings
Ehrsame Braut –? Von einer Kupplerin
Hat er [Andrea, Anm.] dich losgekauft, und seine Ehre
Gab über den bedung'nen Preis er hin.¹⁹⁹

Flaminia geht sogar so weit, Anina mit einer Haarnadel tätlich angreifen zu wollen. Dabei hat sie sich noch im ersten Akt als aufgeschlossene, großzügige Frau dargestellt. Aus folgendem Abschnitt kann man schließen, dass sie und Santis eine recht offene Beziehung führen:

[...] Ich
Bin vierundzwanzig. Und zehn Jahre her,
Daß ich mit Santis –! Ach, wie war ich jung!
Und wenn ich denke, daß mich Santis liebte
Und heut noch liebt, so könnt' es seltsam scheinen,

¹⁹⁷ Ebenda, S. 155

¹⁹⁸ Vgl.: Möhrmann, Renate: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/13. Hrsg. von Giuseppe Farese, Bern 1985, S. 93

¹⁹⁹ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 240

Was er mich werden ließ. Doch man gewöhnt's.
Und nichts ist lust'ger, glauben Sie, mein Kind,
Als Herz an Herz geschmiegt einander flüsternd
Die letzten Abenteuer zu vertrauen.
Wie lachen wir! Denn ach, die Welt ist dumm.
Zumal die Männer – ²⁰⁰

Anina hingegen weist, so Thomas Koebner, „eine fast tragische Verstörung“²⁰¹ nach der mit Casanova verbrachten Nacht auf. Sie ist von ihrer Schuldlosigkeit nicht so leicht zu überzeugen wie andere Figuren. Wie leicht es ist, Liebhaber im Dunkeln auszutauschen und dies nicht einmal zu bemerken erschüttert sowohl sie als auch ihren Verlobten. Die am Ende des Dramas getroffene Übereinkunft wurde nur durch Überredung und Stillschweigen erreicht, es kann angenommen werden, dass sie nicht von Dauer sein wird. Anina will sich dazu zwingen, den Mann zu lieben, mit dem sie die Nacht verbracht hat, um den Betrug so zu legitimieren.²⁰²

Teresa wiederum wird als die ultimativ freie, unabhängige Frau präsentiert, die von anderen Frauen beneidet wird. Von Flaminia wird sie mit gehässigen Worten beschrieben:

Ein kleines rundes Ding. Und solch ein Näschen.
Für zehn Dukaten konnt' sie jeder haben, –
Und wer ihr just gefiel, für zwei. Das nennt
Sich Tänzerin. Die Sängerinnen sind
Geradeso. Triumphe Casanovas!
Nun ist sie ihm davongetanzt, vielmehr
Davongerollt –denn einer Kugel gleicht sie –
Und Casanova weint ihr nach.²⁰³

Am Ende löst sich jedoch alles in angebliches Wohlgefallen auf, alle Unstimmigkeiten und Streitereien scheinen aus dem Weg geräumt. Alle Frauen liegen sich in den Armen, was Casanova zu folgender Aussage bewegt:

[...] Und könnten Männer je
So Brüder sein wie alle Frauen Schwestern –
[...] In tiefster Seele alle Schwestern sind –
Fürwahr, das Leben wär' ein leichter Ding.²⁰⁴

²⁰⁰ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 205

²⁰¹ Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. S. 129

²⁰² Vgl.: ebenda, S. 129-130

²⁰³ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 203

²⁰⁴ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 278

5. Die Novelle *Casanovas Heimfahrt*

5.1. Inhalt und Aufbau

5.1.1. Inhalt

Im Alter von 53 Jahren bemerkt Casanova, dass er, anstatt der ständigen Abenteuerlust, immer stärker werdende Sehnsucht nach seiner Heimat Venedig verspürt. Er beschließt, Mantua sofort zu verlassen und sich nach Venedig aufzumachen. Bei einem Spaziergang werden ihm sein Alter und seine vergängliche Anziehungskraft bewusst, als ihm eine junge Frau in einer Kutsche begegnet, die bloß spöttische Blicke für ihn übrig hat. Bevor Casanova dazu kommt, die Heimreise anzutreten, trifft er auf Olivo, einen alten Bekannten. Olivo ist hoch erfreut, seinen Freund wiederzutreffen, hat dieser ihm doch vor 16 Jahren zur Hochzeit verholfen. Olivo war damals arm und Casanova bot ihm finanzielle Unterstützung. Doch tat er dies natürlich nicht ohne Hintergedanken, und so verbrachte er vor der Hochzeit nicht nur eine Nacht mit der Braut, sondern auch mit deren Mutter. Olivo möchte Casanova zeigen, was mittlerweile aus ihm geworden ist, und so lädt er ihn ein, mit ihm auf sein Landgut zu fahren, wo schon seine Frau Amalia und die drei gemeinsamen Töchter warten. Casanova ist zuerst nicht allzu sehr von diesem Vorschlag angetan. Als Olivo allerdings seine Nichte Marcolina erwähnt, deren Schönheit ihrem wachen Geist in nichts nachsteht, ist Casanova plötzlich sehr interessiert daran, Olivo doch zu begleiten. Auf dem Weg zu Olivos Gut treffen sie auf dessen Töchter, die er seinem alten Freund sofort vertrauensvoll vorstellt, da er sie für noch zu jung hält, um sich „von Casanova das Köpfchen verdrehen zu lassen.“²⁰⁵ Casanova ist überzeugt, dass Marcolina eine Affäre mit dem jungen Leutnant Lorenzi hat, obwohl er beide bisher nur aus Erzählungen Olivos kennt. Zu Hause angekommen, werden sie begeistert von Amalia begrüßt. Als Casanova Marcolina zum ersten Mal erblickt, übertrifft ihre Schönheit sogar noch seine Vorstellungskraft, und er ist augenblicklich davon besessen, sie zu verführen. Marcolina hingegen zeigt keinerlei Interesse an seiner Person. Casanova versucht, sie durch intellektuelle Unterhaltungen

²⁰⁵ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 9

und durch Erzählungen seines abenteuerlichen Lebenswandels aus der Reserve zu locken. Sie zeigt sich aber weiterhin nicht interessiert. Mit Amalia verhält es sich dagegen ganz anders, sie scheint in Casanova immer noch ihren jugendlichen Liebhaber zu sehen und ist ihm noch so zugetan wie vor 16 Jahren. Zum Mittagstisch gesellt sich auch der Abbate Rossi, ein geistlicher Freund der Familie. Gemeinsam brechen die Gäste zu einem Spaziergang über Olivos Besitz auf, Casanova findet sich aber schließlich alleine mit Amalia wieder. Sie offenbart ihm ihre Liebe und bittet ihn, eine weitere Nacht mit ihr zu verbringen. Er allerdings ist in seinen Gedanken nur bei Marcolina und bitte Amalia gar, die beiden zu verkuppeln.

Zum Abendessen werden einige Gäste geladen: der Marchese Celsi mit seiner Frau, die Brüder Ricardi und Leutnant Lorenzi, mit dem Casanova sofort eine tiefe gegenseitige Ablehnung verbindet, und auch der Abbate ist mit dabei. Auch beim Abendessen verliert sich Casanova in Erzählungen über seine Vergangenheit, durch die er nicht nur Marcolina beeindrucken, sondern auch sich selbst ein wenig an seine glorreichen Zeiten erinnern möchte. Nach dem Essen begeben sich die Männer zum Spieltisch, wo Casanova und Lorenzi Erfolge verbuchen können. Zurück in seinem Zimmer versucht Casanova, an seiner Streitschrift gegen Voltaire weiterzuarbeiten, es gelingt ihm allerdings nicht, sich zu konzentrieren. Immer wieder kommt ihm seine geliebte Heimatstadt Venedig in den Sinn, ebenso wie die Umstände, unter denen er sie verlassen musste. Um sich zu beruhigen unternimmt Casanova einen Spaziergang im Garten. Er beobachtet Marcolina, die an ihrem offenen Fenster steht, und erkennt plötzlich Lorenzi, der sich aus ihrem Zimmer über die Brüstung ins freie schwingt und im Dunkeln verschwindet.

Am nächsten Tag besuchen Casanova und seine Gastgeber ein nahegelegenes Kloster. Sie werden von der Äbtissin durch die Klosteranlage geführt, als Casanova plötzlich seinen Namen vernimmt. Eine Nonne, die im Verborgenen bleibt, hat sich seiner erinnert und lässt ihn wieder in Erinnerungen an die Vergangenheit schwelgen. Sein Selbstwertgefühl ist nun aber deutlich aufge bessert. Die Sicherheit währt allerdings nicht lange, und als ein Bote einen Brief aus Venedig bringt, erreicht Casanovas Laune einen Tiefpunkt. Der Absender ist Bragadino, dessen Schützling Casanova einst war, und er unterbreitet ihm ein schockierendes Angebot: um nach Venedig zurückkehren zu dürfen, soll er für den Senat als Spitzel arbeiten und Männer verraten, die er früher zu seinen Freunden und Vertrauten gezählt hätte. Casanova ist entsetzt und fühlt sich von

diesem Vorschlag zutiefst beleidigt. Verletzt ersinnt er einen Racheplan, als Teresina, Olivos älteste Tochter in sein Zimmer kommt und ihn zum Spiel holen soll. Casanova verführt das dreizehnjährige Mädchen. Beim folgenden Spiel verliert Lorenzi viel Geld und Casanova schlägt ihm einen Handel vor: er werde ihm jegliche Schuld begleichen, wenn Lorenzi ihm zu einer Liebesnacht mit Marcolina verhilft. Lorenzi ist naturgemäß zunächst verstört und ärgerlich, stimmt aber schließlich dem Handel widerwillig zu. Da Lorenzi in dieser Nacht sowieso zu Marcolina gehen wollte, borgt sich Casanova dessen Mantel, schleicht sich zur Angebeteten und bringt sie dazu, keine Kerzen anzuzünden. Marcolina glaubt, Lorenzi vor sich zu haben und verbringt die Nacht unwissentlich mit Casanova. Der wollte sich eigentlich vor Sonnenaufgang davonstehlen, schläft aber ein und erwacht erst, als die ersten Sonnenstrahlen das Zimmer erhellen und Marcolina ihn mit ekelerfülltem Blick des Bettes verweist. Er schafft es, sich aus dem Zimmer zu stehlen, trifft allerdings im Garten auf Lorenzi. Der sieht sich in seiner Ehre gekränkt und fordert Casanova zum Duell, bei dem er schließlich vom älteren Gegenspieler getötet wird. In großer Hast verlässt Casanova das Landgut in Richtung Venedig, wo er nun doch als Spion arbeiten möchte.

5.1.2. Aufbau

William Rey bezeichnet den Aufbau der Novelle *Casanovas Heimfahrt* als „ein Meisterstück klassischer Ausgewogenheit.“²⁰⁶ Sämtliche Vorkommnisse konzentrieren sich auf einen einzigen Mittelpunkt, nämlich das Verhältnis Casanova-Marcolina. Aus dieser Beziehung entwickelt sich nach und nach dramatische Spannung, welche die Dynamik der Erzählung speist. Durch die strenge Erzählordnung wird die vorwärtsdrängende Bewegung etwas zurückgehalten, und es wird ein Ausgleich zwischen Beschleunigung und Verzögerung erreicht.²⁰⁷

Die Geschehnisse der Novelle sind sowohl zeitlich als auch räumlich stark begrenzt. Die eigentliche Handlung findet innerhalb von zwei Tagen und zwei Nächten auf einem einzigen Schauplatz, nämlich dem Landgut Olivos, statt. Die reale Zeit wird dabei immer wieder durch Erzähltechniken der Zurückblendung und Vorausweisung

²⁰⁶ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 208

²⁰⁷ Vgl.: ebenda

unterbrochen. Die dramatischen Höhepunkte sind, wie man es von einer abenteuerlichen Geschichte erwartet, auf die Nächte verlagert. Die Tage wiederum dienen der „Klärung der Zusammenhänge und der Vorbereitung der nächtlichen Ereignisse.“²⁰⁸ Die erste Nacht bei Olivo, als Casanova entdeckt, wie sich Lorenzi aus Marcolinas Schlafzimmer schleicht, bezeichnet Rey als spannungssteigerndes Vorspiel zur folgenden Nacht, in der Casanova selbst mit Marcolina schläft.

An beiden Abenden finden Glücksspiele statt, welche die Handlung weiter vorantreiben. Die beiden stehen in einem inneren Zusammenhang: hätte Casanova Lorenzi nicht am ersten Abend gewinnen lassen, so wäre dieser vermutlich nicht bereit gewesen, auch am zweiten Abend am Spieltisch Platz zu nehmen und Casanova hätte ihn nicht erpressen können. Der zweite Abend erscheint als eigener Handlungsabschnitt zwischen dem zweiten Tag und der zweiten Nacht, wodurch sich laut Rey die Erzählung in fünf Akte und ein Nachspiel gliedern lässt.²⁰⁹

Die Fahrt nach Venedig, die am Schluss des Werks nur skizziert wird, dauert ebenso lange, wie Casanovas Aufenthalt bei Olivo: „Es war am dritten Morgen seiner Reise, daß er, von Mestre aus, den Glockenturm nach mehr als zwanzig Jahren der Sehnsucht zum erstenmal [sic!] wieder erschaute [...]“.²¹⁰

Schnitzler schafft es jedoch, das strenge Korsett dieser Begrenzung zu durchbrechen, indem er Casanova Geschichten erzählen lässt, welche die „europäische Szenerie des 18. Jahrhunderts“²¹¹ ausbreiten. Gemeinsam mit Casanova reisen die Leser so nach Paris, Sankt Petersburg und Berlin, und wir lernen wichtige Herrscher wie Friedrich den Großen oder Katharina von Russland kennen. Der provinzielle Ort erhält so kosmopolitisches Flair.²¹²

Die Erzählperspektive verlangt, so William Rey, eine „gestaffelte Anordnung der Hauptgestalten.“²¹³ Der Fokus liegt hierbei eindeutig auf Casanova, seine Gedanken und Gefühle werden dem Leser mithilfe personalen Erzählens unmittelbar mitgeteilt. Durch erlebte Rede und inneren Monolog bleibt Schnitzler dem „subjektiven Erleben

²⁰⁸ Ebenda

²⁰⁹ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 208-209

²¹⁰ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 113

²¹¹ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 205

²¹² Vgl.: ebenda, S. 205

²¹³ Ebenda, S. 203

seines Protagonisten“²¹⁴ nahe. Er objektiviert Casanova aber auch, indem er ihn inmitten einer kunstvoll kalkulierten Figurenkonstellation positioniert.²¹⁵ Der Protagonist wird so aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet: „aus einer Binnenperspektive, durch zahlreiche Passagen des inneren Monologes und der erlebten Rede, und von außen im Erzählerbericht, wenn etwa Reaktionen der anderen Figuren auf Casanova ins Spiel gebracht werden.“²¹⁶ Oft stehen diese unterschiedlichen Perspektiven zueinander im Widerspruch.²¹⁷

Auch Marcolina, ihre Ansichten und Empfindungen, werden genauer beschrieben. Leutnant Lorenzi hingegen wird nur skizziert, seine Gedanken und sein Seelenleben bleiben dem Leser verborgen. Wir wissen von ihm lediglich, dass er Liebesverhältnisse mit Marcolina und der Marchesa hat, von seinen Gefühlen wird allerdings nicht geredet. Trotzdem ist Lorenzis Rolle von Anfang an klar: er ist Casanovas Spiegel, sein jüngerer Doppelgänger.²¹⁸ Auf dieses Motiv werde ich in Kapitel 5.5. näher eingehen.

Die soziale Umwelt Casanovas in *Casanovas Heimfahrt* ist straff in verschiedene gesellschaftliche Schichten gestaffelt. Das ländliche Bürgertum ist genauso wie die Geistlichkeit und die Aristokratie vertreten. Casanova wiederum ist eine Ausnahme, hat er sich seinen Adelstitel doch selbst verliehen, was er auch offen zugibt. Auf die Überraschung Lorenzis, dass der König ihm einen Titel verliehen hätte antwortet Casanova:

„Ich konnte dem König diese Mühe ersparen. [...] Das Alphabet ist bekanntlich allgemeines Gut. Ich habe mir eine Anzahl Buchstaben ausgesucht, die mir gefallen, und mich zum Edelmann gemacht, ohne einem Fürsten verpflichtet zu sein, der meine Ansprüche zu würdigen kaum imstande gewesen wäre. Ich bin Casanova Chevalier von Seingalt. Es täte mir leid um Ihretwillen, Lorenzi, wenn dieser Name Ihren Beifall nicht finden sollte.“²¹⁹

Laut William Rey hat Marcolina die Funktion der Vermittlerin zwischen der abenteuerlichen und der bürgerlichen Welt inne, da sie neben ihrer Schönheit und

²¹⁴ Mönig, Klaus: *Casanovas Heimfahrt*. Alterskrise als Identitätsverlust. S. 173

²¹⁵ Vgl.: ebenda, S. 173

²¹⁶ Dane, Gesa: „Im Spiegel der Luft“. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. In: Text + Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. H 138/139: Arthur Schnitzler. München 1998, S. 63

²¹⁷ Vgl.: ebenda

²¹⁸ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 203

²¹⁹ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 43-44

Intelligenz auch über praktische Veranlagung und Talente in der Haushaltsführung verfügt.

Man könnte fast meinen, Schnitzler habe mit Olivo und seinen Angehörigen ein Familienidyll erschaffen, das als Gegenmodell zum von Casanova vertretenen Abenteuerertum fungieren soll. Die soziale Ordnung stellt sich, so Rey, jedoch relativ rasch als fragwürdig und instabil heraus, da sie dem abenteuerlichen Eros nichts in den Weg zu stellen vermag.²²⁰

5.2. Schnitzlers Anmerkung zur Novelle

Am Ende der Novelle fügte Arthur Schnitzler seinem Werk folgende Anmerkung hinzu:

Ein Besuch Casanovas bei Voltaire in Ferney hat tatsächlich stattgefunden, doch alle in der vorstehenden Novelle daran geknüpften Folgerungen, wie insbesondere die, daß Casanova sich mit einer gegen Voltaire gerichteten Streitschrift beschäftigt hätte, haben mit der geschichtlichen Wahrheit nichts zu tun. Historisch ist ferner, daß Casanova sich im Alter zwischen fünfzig und sechzig genötigt sah, in seiner Vaterstadt Venedig Spionendienste zu leisten; wie man auch über manche andre frühere Erlebnisse des berühmten Abenteurers, deren im Verlaufe der Novelle beiläufig Erwähnung geschieht, in seinen „Erinnerungen“ ausführlichere und getreue Nachrichten finden kann. Im übrigen [sic!] ist die ganze Erzählung von „Casanovas Heimfahrt“ frei erfunden.²²¹

Steht hier wirklich die Frage nach Dichtung oder Wahrheit zur Debatte? Für Norbert Oellers ist dies nicht der Fall. Er meint: „*Casanovas Heimfahrt* ist als Dichtung wahr. Die Ähnlichkeit mit Bekanntem als historisch Überliefertem ist zufällig; sie hat ihren Grund nicht in der Geschichte Casanovas, sondern in deren Interpretation durch den Autor, der sich verbergend offenbaren will.“²²² Oellers meint, Schnitzler wollte mit der Anmerkung den Lesern klarmachen, dass sie zum Verständnis der Novelle nicht die Geschichte Casanovas als Folie nehmen sollten. Er meint, die letzten Sätze der Novelle, also die Anmerkung, seien ebenso erfunden, wie deren erste Sätze. Schnitzler war natürlich bekannt, dass Casanova im Jahr 1774 nach Venedig zurückkehrte, damals war

²²⁰ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 204-205

²²¹ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 119

²²² Oellers, Norbert: Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. S. 242

er fünfzig Jahre alt und nicht 53, wie es bereits in Kapitel 3.3. erwähnt wurde. Schnitzler wusste auch, dass Giacomo Casanova tatsächlich mehrere Polemiken gegen Voltaire publizierte – die 1779 publizierte Schrift etwa trägt den Titel *Scrutino des libro Eloges de M. de Voltaire*.²²³ „Die Novelle“, so Oellers, „ist historisch.“²²⁴ Vor der Folie geschichtlicher Tatsachen fände eine Auseinandersetzung über aktuelle Probleme des Dichters statt. Durch den zeitlichen und räumlichen Abstand zum Inhalt der Novelle werden die privaten Konfessionen verfremdet und die Leser können so an einem quasi objektiven Geschehen teilhaben.²²⁵

Auch Konrad Polheim findet die Anmerkung, die zur geschichtlichen Wahrheit und Unwahrheit eines historischen literarischen Werkes Bezug nimmt, „merkwürdig“²²⁶. Bei solch einem historischen Werk würde doch kein Leser eine Rechtfertigung des Autors verlangen, zumal diese dann auch noch Unwahrheiten aufweist. Nicht nur hatte Casanova wie erwähnt polemische Schriften gegen Voltaire verfasst, mit seinem 1769 verfassten Pamphlet verfolgte er noch dazu den Plan, sich dadurch mit der venezianischen Regierung gut zu stellen, und wieder in seine Heimatstadt kommen zu dürfen. Polheim geht wie andere Forscher davon aus, dass Schnitzler diese Tatsache durchaus bewusst war, ebenso wie so manch gebildetem Leser seiner Zeit. Wenn aber ein Autor, so Polheim, „mit solcher Nachdrücklichkeit und gegen die tatsächliche Quellenlage seine poetische Realität von der historischen Realität trennt“²²⁷, so tue er dies bestimmt nicht ohne Grund. Der Autor könne damit die Aufmerksamkeit auf die spezifische Eigenart seiner poetischen Realität lenken. Das bedeutet, dass dadurch eben nicht die fiktional-realistische, sondern die poetische Komponente im Mittelpunkt stehe.²²⁸ Schnitzler selbst meinte zu diesem Thema in seinen *Aphorismen und Betrachtungen*:

Die Bedeutung einer Gestalt für die Menschen beruht nicht auf ihrer *historischen*, sondern auf ihrer *mythischen* Wahrheit, die in jedem Fall eine Wahrheit von höherem Range bedeutet.²²⁹

²²³ Vgl.: ebenda, S. 243

²²⁴ Ebenda

²²⁵ Vgl.: ebenda, S. 242-243

²²⁶ Polheim, Karl Konrad: „Eine Wahrheit von höherem Range“. Zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1998), S. 231

²²⁷ Ebenda, S. 233

²²⁸ Vgl.: ebenda, S. 231-233

²²⁹ Schnitzler, Arthur: *Aphorismen und Betrachtungen*. S. 59

Martha Bowditch Alden weist darauf hin, dass, entgegen Schnitzlers Behauptung, in der *Anmerkung* viele Ereignisse der Novelle in den *Memoiren* nachzulesen seien. Schnitzler habe lediglich vier Elemente herausgenommen, die mit Casanova in Verbindung gebracht wurden:

Die Beziehung zu Voltaire, einen wechselnden Reigen der sexuellen Bekanntschaften – wie wir ihn auch in *Die Schwestern oder Casanova in Spa* finden –, die Figur einer gebildeten, emanzipierten jungen Frau, sowie den Besuch bei einer ehemaligen Geliebten und ihrem jetzigen Mann. Um dieses Gerüst herum baute Schnitzler sein Konstrukt aus komplexen Träumen und Symbolen.²³⁰

5.3. Die Konzeption der Casanova-Figur

Im Gegensatz zum jugendlichen, schwungvollen Casanova des Lustspiels haben wir es in der Novelle mit einem Protagonisten zu tun, der sich seines fortschreitenden Alters schmerzlich bewusst ist. Aufgrund dessen besitzt *Casanovas Heimfahrt* für William Rey mehr Gewicht als *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, „[d]enn das Lustspiel kennt weder die Schwere des Lebens noch den Ernst der ethischen Problematik.“²³¹

Auch Giuseppe Farese bezeichnet die Novelle als „Schnitzlers stärkste Erzählung.“²³²

Die Erzählung, die aus der Perspektive des Ersten Weltkrieges heraus verfasst wurde, gleicht für Michaela Perlmann einer Abrechnung mit Casanova, der um 1900 zur Parade-Identifikationsfigur der literarischen Helden wurde. In ihrem in der Sammlung Metzler erschienenen Werk *Arthur Schnitzler* charakterisiert sie die Hauptfigur der Novelle als bösartigen alten Mann, der nichts im Sinn hat, als die Jugend zu zerstören.²³³ Er gerate damit zu einem Sinnbild für den Krieg.²³⁴

Laut Michaela Perlmann ist er ein Vertreter jenes Geistes, der für die Machthaber immer noch zu revolutionär, für die Jugend aber schon rettungslos altmodisch ist. Casanova lebt quasi nur noch von seiner Vergangenheit, die er zu jeder sich bietenden

²³⁰ Vgl.: Bowditch Alden, Martha: Schnitzler's Repudiated Debt to Casanova. In: *Modern Austrian Literature* 13 (1980), H 3, S. 28

²³¹ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“. S. 198

²³² Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler*. S. 199

²³³ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. S. 83-84

²³⁴ Vgl.: ebenda, S. 161

Gelegenheit lustvoll ausbreitet, um noch einmal darin einzutauchen und sich zumindest in Gedanken wieder abenteuerlich zu fühlen.²³⁵

Die moralische Fragwürdigkeit dieser Abenteuerlichkeit werde laut Rey in keinem anderen Werk Schnitzlers so radikal und erbarmungslos angeprangert. Casanova sei sowohl innerlich als auch äußerlich verkommen, und verurteile sich selbst. Trotz aller Degradierung aber habe Casanova die Gabe, Größe zu bewahren, die sich keinerlei moralischer Kritik unterwerfe, weil er sich seiner Schuld durchaus bewusst sei. Trotzdem bereue er nichts, da sein Schicksal seine eigene Wahl sei und diese Wahl aus einer inneren Notwendigkeit entspringe.

Rey sieht Casanova allerdings nicht als rein diabolische Figur ohne Anziehungskraft. Für ihn übertrifft er sogar sämtliche andere Figuren, die Schnitzlers Werk entsprangen, an Reichtum der Natur.²³⁶

Angelika Gleisenstein betont die Umbruchsituation, in der sich der Casanova der Novelle befindet. Die von ihm so ausführlich zelebrierte impressionistische Lebensführung ist nicht mehr praktikabel, er scheint allerdings zu versuchen, sie durch die Erinnerung noch einmal hochleben zu lassen. Das Alter ist hierbei der größte Stolperstein: „Jugend, erotische Attraktivität, Robustheit des Seelen’kostüms‘, die Voraussetzungen erotischen Abenteuerertums, sind geschwunden.“²³⁷

Nicht nur das Altern erschwert Casanovas Leben in der Novelle erheblich. Er scheint auch nicht wirklich zu wissen, wo er hingehört. Einerseits ist er stark auf die Vergangenheit fixiert, andererseits setzt er auch große Hoffnungen in die Zukunft, vor allem was die Rückkehr nach Venedig anbelangt. Er befindet sich also in der Schwebelage und muss sich neue Orientierungshilfen suchen.

Nun soll vor allem auf den Aspekt des Alterns und der damit einhergehenden Probleme eingegangen werden, da dies den wesentlichen Bestandteil der Casanova-Konzeption in *Casanovas Heimfahrt* ausmacht.

²³⁵ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. S. 151

²³⁶ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“. S. 198

²³⁷ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 129

5.3.1. Altern als Problem

Als Arthur Schnitzler 1928 eine Gesamtausgabe seiner bisherigen Werke herausbrachte, gab er dem 4. Band, der erzählende Schriften enthielt, den Titel *Die Alternden*. Neben *Frau Beate und ihr Sohn* und *Dr. Gräsler, Badearzt* war darin auch *Casanovas Heimfahrt* enthalten. Das Alter, das schon im *Anatol* eine zentrale Rolle gespielt hat, war für Schnitzler anscheinend auch über den gesamten Verlauf seiner weiteren Karriere ein wichtiges Thema.²³⁸ Es gibt allerdings in *Casanovas Heimfahrt* nichts Positives, das mit dem Alter verbunden wird. Im Gegenteil, Casanova sieht es als Ursache allen Übels und vor allem als Auslöser dafür, dass sein Stern plötzlich im Sinken begriffen ist.

Während der junge Casanova als Außenseiter gegen die gesellschaftlichen Moralvorstellungen verstoßen habe, so sei er dabei nie ein richtiger Rebell gewesen, so Maria Cristina Mauceri. Denn ohne jene spießbürgerliche Gesellschaft als Folie, vor der er seinen eigenen Lebensstil propagierte, hätte er nicht existieren können. Der alte Casanova wiederum werde zu einem grimmigen Rebell, dessen Auflehnung – da sie sich gegen ein unveränderbares Naturgesetz richtet – lediglich pathetisch wirkt.²³⁹

Laut Maria Mauceri gebe es keine wesentlichen Unterschiede zwischen dem alten und dem neuen Casanova. Das Alter verstärke lediglich dessen ohnehin vorhandene Wesenszüge. Dies zeigt sich sehr deutlich bei seiner Egozentrik. Was in Casanovas Jugend als „Isolation in der Geselligkeit“²⁴⁰ bezeichnet werden kann – also ein Zustand, in dem Casanova sich in zwischenmenschlicher Gesellschaft befindet, aber trotzdem als Außenseiter agiert –, verwandelt sich im fortschreitenden Alter in Einsamkeit. Diese Einsamkeit wird durch die Anonymität der Gasthäuser, in denen sich Casanova zu Beginn und am Ende der Novelle aufhält, versinnbildlicht.²⁴¹

Casanova kann dem Älterwerden nichts Erfreuliches abgewinnen, für ihn hat es nichts mit Weisheit und Zufriedenheit zu tun. Er ist mit dieser Einstellung allerdings nicht alleine, Schnitzler hat ihm mit dem Marchese Celsi einen Leidensgenossen zur Seite gestellt. Der relativ ungebildete Marchese kennt kein einziges der Werke, die Casanovas

²³⁸ Vgl.: Michels, Margot Maria Beate: *The Problem of Aging*. S. 2

²³⁹ Vgl.: Mauceri, Maria Cristina: *Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“*. S. 156

²⁴⁰ Ebenda, S. 156

²⁴¹ Vgl.: ebenda

literarischen Ruhm begründen, weiß aber selbstverständlich um dessen Ruf in erotischen Dingen – wohl auch, weil er Casanova in diesem Bereich zu seinem Vorbild erklärt²⁴²: „[I]ch will Ihnen nicht verhehlen, Herr Chevalier, daß es ein Traum meines Lebens war, mich mit Ihnen zu messen – sowohl im Spiel als – in jüngeren Jahren – auch auf andern Gebieten.“²⁴³

Der einzige Moment, in dem Casanova glücklich und zufrieden wirkt, ist der Zwischenfall im Kloster, als eine unsichtbare Nonne seinen Namen ruft.

Plötzlich, als sie eben den Saal verlassen wollten, erklang es aus der Gegend des Gitters her von einer Frauenstimme – „Casanova“ – nichts als der Name, doch mit einem Ausdruck, wie ihn Casanova noch niemals gehört zu haben vermeinte. Ob eine Einstmalsgeliebte, – ob eine Niemalsgesehene eben ein heiliges Gelübde gebrochen, um ein letztes, – oder ein erstes Mal seinen Namen in die Luft zu hauchen; – ob darin die Seligkeit eines unerwarteten Wiedersehens, der Schmerz um unwiederbringlich Verlorenes oder die Klage gezittert, daß ein heißer Wunsch aus fernen Tagen sich so spät und nutzlos erfüllte, – Casanova vermochte es nicht zu deuten; nur dies eine wußte er, daß sein Name, so oft Zärtlichkeit ihn geflüstert, Leidenschaft ihn gestammelt, Glück ihn gejubelt hatte, heute zum erstenmal [sic!] mit dem vollen Klang der Liebe an sein Herz gedrungen war.

[...]

In einer seltsam beruhigten, beinahe vergnügten Stimmung, über die er selbst verwundert war, saß er dann mit den andern bei Tische [...].²⁴⁴

5.3.1.1. Der körperliche Verfall als Bedrohung

Für den Abenteurer sei das Altern am schlimmsten, so Margot Michels, da diese Menschen Bestätigung zu einem Großteil aus ihrer körperlichen Kraft und Attraktivität ableiten. Die ständige Selbstbestätigung sei auch der einzige Lebensinhalt Casanovas, so Michels weiter. Er hätte diese natürlich auch durch Gelehrsamkeit und literarischen Ruhm erreichen können, habe aber jene der Anziehungskraft auf Frauen vorgezogen.²⁴⁵

²⁴² Vgl.: Wandruszka, Marie Luise: Die Liebe und das Erzählen. Zu Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt*. In: *Modern Austrian Literature* 31 (1998), H 2, S. 16-17

²⁴³ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 37

²⁴⁴ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 68-69

²⁴⁵ Vgl.: Michels, Margot: *The Problem of Aging*. S. 54-55

Mit dem Alter aber lässt diese Anziehungskraft natürlich nach. Schon zu Beginn der Novelle wird dem Leser klar gemacht, dass es mit dem Protagonisten bergab geht. Im bereits in Kapitel 4.3. zitierten ersten Satz wird die „Ruhelosigkeit des Alters“ ebenso genannt wie ein „Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt“²⁴⁶, was als Metapher auf Casanova selbst zu verstehen ist. Ihm wird auch sofort klar, dass er an körperlicher Attraktivität eingebüßt hat, als ihn eine junge Frau, die ihm bei einem Spaziergang begegnet, bloß eines „neugierig spöttisch[en]“²⁴⁷ Blickes würdigt. Erst als sie mit ihrem Wagen schon an Casanova vorbei gefahren ist, verändert sich ihr Blick und nimmt „einen wohlgefällig lüsternen Ausdruck an.“²⁴⁸ Ob dies allerdings tatsächlich der Fall ist oder bloß der Fantasie Casanovas entspringt, durch dessen Augen wir diese Episode sehen, ist nicht klar.

„Das unveränderbare Naturgesetz des Alterns sollte eine physische und auch eine konsequente innerliche Veränderung herbeiführen“²⁴⁹, so Maria Mauceri. In Casanovas Fall trifft dies allerdings nicht zu, er ist nicht in der Lage, sich an neue Lebensumstände anzupassen. Das Altern bedeutet für ihn sowohl einen körperlichen, als auch einen moralischen Verfall.²⁵⁰ Dies zeigt sich in der Unterhaltung Casanovas mit Amalia. Als Amalia ihm ihre die Jahre überdauernde Zuneigung gesteht, weist er sie entsetzt auf seine körperlichen Veränderungen hin.

„Was denkst du eigentlich, Amalia? Ich sei hergekommen, um deinen guten Mann zum Hahnrei zu machen?“ – „Warum sprichst du so, Casanova? Wenn ich dir wieder gehöre, so ist es weder Betrug noch Sünde!“ Casanova lachte laut auf. „Keine Sünde? Warum keine Sünde? Weil ich ein alter Mann bin?“²⁵¹

„[...] Ich sehe dich – wie du damals warst. Wie ich dich seither immer, auch in meinen Träumen sah.“ – „Sie mich doch an, Amalia! Die Runzeln meiner Stirn ... Die Falten meines Halses! Und die tiefe Rinne da von den Augen den Schläfen zu! Und hier – ja, hier in der Ecke fehlt mir ein Zahn“, – er riß den Mund grinsend auf. „Und diese Hände, Amalia! Sieh sie doch an! Finger wie Krallen ... kleine gelbe Flecken auf den

²⁴⁶ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 5

²⁴⁷ Ebenda, S. 7

²⁴⁸ Ebenda, S. 7

²⁴⁹ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 156

²⁵⁰ Vgl.: ebenda, S. 156

²⁵¹ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 25

Nägeln ... Und die Adern da – blau und geschwollen –
Greisenhände, Amalia!“²⁵²

Als Antwort darauf ergreift Amalia seine Hände und möchte sie küssen. Casanova aber weist sie ab und möchte sie dazu bewegen, ihm bei seiner Anbahnung an Marcolina behilflich zu sein. Hier scheint ihm sein Alter nicht bewusst im Weg zu sein.

Casanova bebt. „Du wirst weder meine Lippen noch meine Hände küssen“, sagte er zu Amalia, „und du sollst mich vergeblich erwartet und vergeblich von mir geträumt haben – es sei denn, daß ich vorher Marcolina besessen habe.“ – „Bist du wahnsinnig, Casanova?“ rief Amalia mit weher Stimme. – „So haben wir einander nichts vorzuwerfen“, sagte Casanova. „Du bist wahnsinnig, da du in mir altem Manne den Geliebten deiner Jugend wiederzusehen glaubst, ich, weil ich mir in den Kopf gesetzt habe, Marcolina zu besitzen. [...] Marcolina soll mich wieder jung machen – für dich. Also – führe meine Sache bei ihr, Amalia!“²⁵³

Casanovas wachsende körperliche Alterserscheinungen werden hier von ihm selbst zum ersten Mal vor einer anderen Figur offen eingestanden – zuvor wurde das Thema nur in inneren Monologen behandelt.²⁵⁴ In der Art, wie er auf die zärtlichen und ehrlich gemeinten Liebesbekundungen Amalias reagiert, offenbart er auch ein äußerst grausames Wesen. Für Mauceri ist es bemerkenswert, dass Casanova auch dann noch an seiner Würde und Größe festhalten kann, wenn Schnitzler seine moralischen Niederlagen beschreibt. Dies liege daran, dass Casanova sich in jeder Situation selbst die Treue hält, was ihm erlaube, nichts in seinem Leben zu bereuen.²⁵⁵

Seine Niederträchtigkeit zeigt sich, als er die dreizehnjährige Tochter seines Gastgebers verführt. Die Szene gleicht einer Vergewaltigung, das Mädchen hat keine Ahnung, was da mit ihm geschieht. Sexuellen Begegnungen war Casanova noch nie abgeneigt, hier aber wirkt es, als ob er sich selbst etwas beweisen müsse. Entsetzt von dem Schreiben aus Venedig, das ihm eine Rückkehr unter erniedrigenden Umständen vorschlägt – er sollte für die Regierung, die ihn einst aus seiner Heimatstadt verbannte, Spionagedienste leisten – nützt er die Gelegenheit, als die leicht alkoholisierte Teresina in sein Zimmer kommt, um ihn nach unten zu geleiten.

²⁵² Ebenda, S. 25-26

²⁵³ Ebenda, S. 26

²⁵⁴ Vgl.: Dane, Gesa: „Im Spiegel der Luft“. S. 66

²⁵⁵ Vgl.: Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 156

Sie wurde noch röter, und wie in Verlegenheit strich sie sich mit der Zunge über die Unterlippe. Casanova packte sie bei den Schultern, hauchte ihr seinen Atem ins Gesicht, zog sie an sich, warf sie aufs Bett; sie sah ihn mit großen hilflosen Augen an, in denen das Glimmen erloschen war; doch als sie ihren Mund wie zum Schreien öffnete, zeigte ihr Casanova eine so drohende Miene, daß sie fast erstarrte und alles mit sich geschehen ließ, was ihm beliebte. Er küsste sie zärtlich wild und flüsterte: „Du mußt es dem Abbate nicht sagen, Teresina, auch in der Beichte nicht. Und wenn du später einen Liebhaber kriegst oder einen Bräutigam oder gar einen Mann, der braucht es auch nicht zu wissen[...].“²⁵⁶

Um dem Geschehenen noch die Krone aufzusetzen überreicht Casanova Teresina später vor dem nichtsahnenden Olivo ein Goldstück. „[E]s machte ihm einen ganz besondern Spaß, das Dirnchen, deren Mutter und Großmutter ihm auch schon gehört hatten, im Angesicht ihres eigenen Vaters für ihre Gunst zu bezahlen.“²⁵⁷

Die Tragik der Casanova-Figur der Novelle besteht für Mauceri nicht nur aus seinem Bewusstsein vom Alterungsprozess, sondern vor allem auch „aus seiner nutzlosen Rebellion dagegen, aus dem verzweifelten Versuch, seine Imago zu retten, weil sonst seine Identität als Liebesabenteurer verlorenginge.“²⁵⁸

5.3.1.2. Erzählen als Verjüngungsstrategie

Aus seiner Unzufriedenheit über sein voranschreitendes Alter, und die damit einhergehenden Einschränkungen heraus, entwickelt Casanova in der Novelle diverse Verjüngungsstrategien. Diese Strategien setzen sich aus verschiedenen Verhaltensmustern zusammen, so Gesa Dane. Casanova gebe sich beispielsweise betont Jungendlich. Hinter dieser Maske aus Selbstinszenierung verstecke er alle Unsicherheiten und Reflexionen über sich selbst und das Alter. Zuweilen funktioniere diese Maske so gut, dass Casanova selbst vergisst, was sich dahinter verbirgt und wie er sich eigentlich wirklich fühlt. Durch glanzvolle Erzählungen aus seiner Vergangenheit etwa kann er nicht nur sein Publikum in seinen Bann ziehen, er glaubt selbst wieder daran, so jung und unbeschwert wie in seinen Geschichten zu sein.

²⁵⁶ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 77-78

²⁵⁷ Ebenda, S. 79

²⁵⁸ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 156

Von all dem und manchem andern sprach er, als hätte es sich in einer eben erst verflossenen Zeit zugetragen und läge nicht in Wirklichkeit Jahre und Jahrzehnte zurück; mancherlei erfand er dazu, ohne sich seiner größern und kleinern Lügen selber recht bewußt zu werden, freute sich seiner eignen Laune wie der Teilnahme, mit der man ihm lauschte; und während er so erzählte und phantasierte, ward ihm fast als wäre er in der Tat noch heute der glückverwöhnte, unverschämte, strahlende Casanova [...]²⁵⁹

Durch solche Erzählung versetzt sich Casanova erneut in eine glorreiche Zeit, als er noch von Männern beneidet und von Frauen bewundert wurde. Beim Erzählen verändert er absichtlich Angaben zu Zeitabständen und erzählt längst Vergangenes, als wäre es gerade erst geschehen. So erschafft Casanova sowohl für seine Zuhörer, als auch für sich selbst ein Trugbild von sich. Laut Gesa Dane tut er dies rein zu dem Zweck, Bestätigung zu erhalten. Er selbst weiß wohl dass er mittlerweile nicht mehr „von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt“²⁶⁰ wird, doch solange er der einzige Mensch bleibt, dem dies bewusst ist, kann er damit umgehen.

Die Tatsache, dass die anderen Figuren mit Casanova umgehen, als wäre er noch ganz der jugendliche Draufgänger, erleichtert natürlich seine Selbstinszenierung. Aus Casanovas Sicht erproben die meisten Ereignisse seine Wirkung auf andere, vor allem seine erotische Anziehungskraft, die er selbst mit Jugendlichkeit verbindet. Die Beziehungen zu anderen Figuren werden, so Gesa Dane, damit zu „imaginären Spiegeln, die sein tatsächliches Spiegelbild korrigieren sollen.“²⁶¹ Als Höhepunkt aller Spiegelungen nennt Dane den „Spiegel der Luft“. Als Casanova nach der mit Marcolina verbrachten Nacht erwacht, findet er Marcolina mit ekelerfülltem Blick am Bett stehend und all seine Träume brechen mit einem Mal endgültig zusammen.²⁶²

Er vermochte den Blick von ihr so wenig abzuwenden als sie von ihm. Wut und Scham war in dem seinen, in dem ihren Scham und Entsetzen. Und Casanova wußte, wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel der Luft und erblickte sich so, wie er sich gestern im Spiegel gesehen, der im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen – und überdies von den Ausschweifungen der verflossenen

²⁵⁹ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 20

²⁶⁰ Ebenda, S. 5

²⁶¹ Dane, Gesa: „Im Spiegel der Luft“. S. 63

²⁶² Vgl.: ebenda, S. 62-63

Nacht, dem gehetzten Traum des Morgens, der furchtbaren Erkenntnis des Erwachens dreifach verwüstet. Und was er in Marcolins Blick las, war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb – Wüstling – Schurke –; er las nur dies eine –, das ihn schmachvoller zu Boden schlug als alle andern Beschimpfungen vermocht hätten – er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann.²⁶³

In *Casanovas Heimfahrt* sind die Themen Liebe und Erzählen für Marie Luise Wandruszka so eng miteinander verknüpft, dass sie darin einen Grund für die Faszination Schnitzlers mit der Geschichte sieht. Sie meint, Casanova werde von Anfang an als Erzähler eingeführt, und er beurteilt auch andere Figuren in der Novelle nach ihrer Fähigkeit, gute Geschichten zu erzählen. Nachdem Amalia Casanova ihren Traum offenbart heißt es in der Novelle etwa:

Casanova war enttäuscht; an ihrer Stelle hätte er, wie er es in solchen Fällen, ob es sich nun um Träume handelte oder um Wirklichkeiten, immer tat, der Erzählung eine Abrundung, einen Sinn zu geben versucht [...].²⁶⁴

Für Maria Mauceri will Casanova mit seinen Geschichten seine „innere Leere und Isolation“²⁶⁵ vor den anderen Figuren verbergen, obwohl ihm in seinem Innersten bereits klar ist, dass die Vergangenheit das einzige ist, das ihn von seinem gegenwärtigen Elend ablenken kann.²⁶⁶

Alle Zuhörer hängen gebannt an seinen Lippen, nur Marcolina erkennt das Gehörte als fiktionale Geschichten und nicht als Erfahrungsbericht. „Auch Marcolina hörte ihm aufmerksam zu, aber mit keinem andern Ausdruck, als wenn man ihr etwa aus einem Buch leidlich unterhaltsame Geschichten vorläse.“²⁶⁷ Nur am letzten Abend von Casanovas Besuch folgt sie plötzlich gespannt seinen Ausführungen. Wandruszka sieht die Intensität und tiefen Emotionen, mit denen Casanova diesmal über seine geliebte Heimatstadt erzählt, als einen Grund dafür.

[A]lles, was er erzählte, brachte er ohne jede Zweideutigkeit und vor allem ohne jede Eitelkeit vor, so daß man eher den Bericht eines gefühlvollen Narren der Liebe als den eines

²⁶³ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 103

²⁶⁴ Ebenda, S. 64

²⁶⁵ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 157

²⁶⁶ Vgl.: Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 157

²⁶⁷ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 20

gefährlich-wilden Verführers und Abenteurers zu hören vermeinte.²⁶⁸

Während Casanova in seinen Erzählungen des Vortages auf längst Vergangenes zurückgegriffen und dies noch zusätzlich aufgebauscht hat, erzählt er nun distanziert, aber doch emotional. „Nur da Casanova darauf verzichtet, die Vergangenheit in die Gegenwart einzuholen, kann die Vergangenheit in ihrer Wahrheit aufleuchten, ohne Beschönigung, ohne Eitelkeit“²⁶⁹, so Wandruszka. Marcolina ist so von dem Gehörten verzaubert, dass sie Casanova sogar dazu anregt, seine Geschichten aufzuzeichnen und zu veröffentlichen. Schnitzler lässt die Memoiren Giacomo Casanovas also auf einen Vorschlag einer jungen Frau zurückgehen, deren Eroberung sich der Venezianer zu seinem obersten Ziel erkoren hat.²⁷⁰

5.3.1.3. Heimweh als Zeichen der „Alterschwäche“

Schon im ersten Satz der Novelle wird das Thema Heimat angesprochen. Casanova sehnt sich zunehmend nach Venedig und auch nach einer etwas geregelteren Existenz. Für Margarete Landwehr ist Venedig aber nicht nur der Sehnsuchtsort seiner Jugend, sondern auch ein starkes Symbol des Todes: „Venice, the city of lovers, also served as a fin-de-siècle symbol of death and decay [...]. Throughout Schnitzler’s work, Casanova refers to Venice as the city of his youth, a time when he enjoyed many amorous adventures. Yet, his journey to Venice also reflects his journey towards death.“²⁷¹ Dies wird auch durch die Metapher des Vogels, „der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt“²⁷², verdeutlicht. Landwehr argumentiert, dass Casanovas Verlangen nach einer Heimkehr mit einer latenten Sehnsucht nach einer neuen Identität verbunden ist:

[A]lthough Casanova’s pilgrimage to his hometown reflects, on a conscious level, his desire to recapture his youth, the gradual disillusionment that occurs in this quest forces him to confront the truth and to undergo a shift in his priorities. His confrontation with his aging, his waning sexuality and political

²⁶⁸ Ebenda, S. 93-94

²⁶⁹ Wandruszka, Marie Luise: Die Liebe und das Erzählen. S. 4

²⁷⁰ Vgl.: ebenda, S. 3-5

²⁷¹ Landwehr, Margarete: Dream as Wish Fulfillment: Eros, Thanatos, and Self-Discovery in Schnitzler’s *Casanovas Heimfahrt*. In: Modern Austrian Literature 30 (1997), H 2, S. 1

²⁷² Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 5

power, and eventual death marks a turning point in Casanova's life and precipitates his unsuccessful attempt to shed his mask, the obsolete persona of the adventurer, and to find a substitute lifestyle to ensure a more permanent niche in society. Thus, Casanova's homecoming entails not merely a physical journey, but a quest for a new identity, for a meaningful life in which he yearns to be known and remembered.²⁷³

Casanovas Sehnsucht nach Venedig sei laut William Rey so stark, dass er bereit sei, seine geistige Integrität und all seine Überzeugungen zu verraten, um nach Hause zurückkehren zu können.²⁷⁴ Zu diesem Zweck erniedrigt er sich so weit, „einen Brief voll geheuchelter Demut und verlogenen Entzückens“²⁷⁵ an seinen Gönner Bragadino zu schreiben, und das Angebot, als Spitzel für die venezianische Regierung zu arbeiten, anzunehmen.

Casanova flieht am Ende der Novelle in seine Heimat, „die Stadt seiner Erinnerung und seiner Träume, seiner Triumphe und seiner Erniedrigungen, seiner Jugend und seines Alters.“²⁷⁶ Rey betont die Ironie, dass Venedig dem Zurückgekehrten keine richtige Heimat mehr sein könne. Er komme zwar wohlbehalten in Venedig an, sehe die altbekannten und geliebten Gassen, Kanäle und Gebäude, und lasse Erinnerungen hochsteigen. Doch er müsse einsehen, dass er selbst mittlerweile zu einer bloßen Erinnerung verblasst sei.²⁷⁷ Als er sich unter eine Gruppe junger Venezianer mischt, um sie zu beschatten, scheinen sie mit seinem Namen nichts anfangen zu können:

Sein eigner Name aber schien auf die andern keineswegs in der Art zu wirken, die zu erwarten er berechtigt gewesen wäre; ja die meisten wußten offenbar nicht mehr von Casanova, als daß er vor langer Zeit aus irgendeinem Grunde oder vielleicht auch ganz unschuldig in den Bleikammern gefangen gesessen und unter allerlei Fährlichkeiten von dort entkommen war. Das Büchlein, in dem er schon vor Jahren seine Flucht so lebendig geschildert hatte, war zwar nicht unbekannt geblieben, doch mit der gebührenden Aufmerksamkeit schien es niemand gelesen zu haben.²⁷⁸

Für Michaela Perlmann ist der Heimattopos der Novelle negativ besetzt. Casanovas Heimreise ähnelt für sie eher einer Flucht, und endlich in seiner Geburtsstadt

²⁷³ Landwehr, Margarete: *Dream as Wish Fulfillment*. S. 2

²⁷⁴ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 201

²⁷⁵ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 77

²⁷⁶ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 205

²⁷⁷ Vgl.: ebenda, S. 205-206

²⁷⁸ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 117-118

angekommen, muss er erkennen, dass das glänzende Venedig seiner Jugend bloß noch in seiner Erinnerung besteht. Der „grau[e], armselig[e] Abklatsch der berühmten Stadt“²⁷⁹ bilde ein Spiegelbild von Casanovas eigenem Zustand.²⁸⁰ Auch in der heruntergekommenen Stadt sieht Perlmann ein Sinnbild für den Ersten Weltkrieg und die damaligen desolaten Zustände.²⁸¹

Auch Norbert Oellers ist der Meinung, dass der Titel *Casanovas Heimfahrt* gut gewählt sei, da es sich dabei weder um eine Heimreise noch um eine Heimkehr im klassischen Sinn handle. „Casanova [...] kehrt nicht heim wie der verlorene Sohn; er fährt heim wie ein Schüler nach dem Unterricht oder ein Soldat nach getaner Wochenarbeit. Auf der Fahrt wird das Vergangene resümiert in Gedanken, Worten und Taten, bevor etwas Neues beginnt, das der interessierte Leser aus einer Biographie Casanovas erfahren kann.“²⁸²

5.4. Die Streitschrift gegen Voltaire

Für Angelika Gleisenstein wird an der Art, wie Casanova sich seinen Weg nach Venedig ebnen möchte, Schnitzlers Kritik an der impressionistischen Lebensform deutlich. Durch die Veröffentlichung der antiaufklärerischen Streitschrift gegen Voltaire soll der Venezianische Senat, der ihn einst verbannte, gütig gestimmt werden. Ruft man sich die Umstände, unter denen er einst von eben jenen Männern in die Bleikammern gesperrt wurde, ins Gedächtnis –

„nicht Zuchtlosigkeit, Händelsucht und Betrugereien meist lustiger Natur, sondern Freigeisterei“²⁸³ – so wird seine Streitschrift zu einem Abgesang auf die Ideale seiner Jugend.²⁸⁴

Für Martha Bowditch Alden räume Schnitzler der Streitschrift deshalb so viel Raum in seiner Novelle ein, um Casanovas oft weniger beachtete intellektuelle Seite zu betonen

²⁷⁹ Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. S. 152

²⁸⁰ Vgl.: ebenda, S. 152

²⁸¹ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. S. 162

²⁸² Oellers, Norbert: Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. S. 241

²⁸³ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 5

²⁸⁴ Vgl.: Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 130-131

und damit auch eine tiefere psychologische Deutung der Figur zu ermöglichen. Voltaire repräsentiere für Casanova den Mann, der er hätte sein können.²⁸⁵

Ja, hätte er in jüngeren Jahren Muße und Geduld gehabt, sich mit derlei Arbeiten ernstlicher zu beschäftigen, – das wußte er wohl – den ersten dieses Fachs, Dichtern und Philosophen hätte er es gleich getan; [...] Doch wo war all seine Geduld und seine Vorsicht, wo waren all seine Lebenspläne hin, wenn ein neues Liebesabenteuer lockte?²⁸⁶

Casanova versucht, die Streitschrift auch als Mittel zur Verführung Marcolinas einzusetzen.

Ich will ihr morgen meine Streitschrift gegen Voltaire vorlesen! Sie ist das einzige Geschöpf, dem ich das nötige Verständnis dafür zutrauen darf. Ich werde sie überzeugen ... Sie wird mich bewundern ... „Natürlich wird sie ... Vortrefflich Herr Casanova! Sie schreiben einen glänzenden Stil, alter Herr! Bei Gott ... Sie haben Voltaire vernichtet [...]“²⁸⁷

Er möchte sie nicht nur körperlich, sondern auch auf intellektueller Ebene verzaubern, erreicht aber damit nur, dass er in ihrer Gunst noch tiefer sinkt. Für sie ist Voltaire der „größt[e] Geist des Jahrhunderts“²⁸⁸ und selbst Casanovas kunstvollste Argumentation kann sie nicht von ihren Ansichten abbringen. Diese Standhaftigkeit und Überzeugung offenbart Marcolinas intellektuelle Superiorität gegenüber Casanova.²⁸⁹ Nachdem er von Marcolinas Liebesverhältnis mit Lorenzi erfahren hat, „spiegelt die Streitschrift das Innere Casanovas wider“²⁹⁰: er erblickt den Tisch mit den Blättern des Manuskriptes und fegt sie zu Boden.

Für Konrad Polheim fungiert die Polemik gegen Voltaire als roter Faden, der die gesamte Novelle durchzieht. Bereits auf der zweiten Seite der Erzählung werden die Streitschrift und die dahinter stehende Absicht zum ersten Mal erwähnt:

[...] er vertrieb sich indes die Zeit [...] hauptsächlich mit Abfassung einer Streitschrift gegen den Lästler Voltaire, durch deren Veröffentlichung er seine Stellung und sein Ansehen in Venedig gleich nach seiner Wiederkehr bei allen

²⁸⁵ Vgl.: Bowditch Alden, Martha: Schnitzler's Repudiated Debt to Casanova. S. 27

²⁸⁶ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 52

²⁸⁷ Ebenda, S. 53

²⁸⁸ Ebenda, S. 30

²⁸⁹ Vgl.: Landwehr, Margarete: Dream as Wish Fulfillment. S. 5

²⁹⁰ Polheim, Karl Konrad: „Eine Wahrheit von höherem Range“. S. 235

Gutgesinnten in unzerstörbarer Weise zu befestigen gedachte.²⁹¹

Die Streitschrift spielt also von Anfang an einen existenziellen Part in Casanovas Plan, nach Hause zurückzukehren. “[W]ährend er für einen vernichtenden, gegen den gottlosen Franzosen gerichteten Satz die letzte Abrundung zu finden sich mühte“²⁹², überkommt ihn zu Beginn der Novelle so starkes Unbehagen und Heimweh, dass er sofort beschließt, sich nach Venedig aufzumachen.

Polheim nennt die Schrift auch als „Argument gegen oder für den Aufenthalt bei Olivo.“²⁹³ Er nimmt sie zuerst als Ausrede, nicht auf das Landgut mitzufahren, wird aber dann von Olivo überzeugt, dass er auch in seinem Haus weiterschreiben könne.²⁹⁴

Da die Polemik mit den zwei wesentlichen Zielen Casanovas in Verbindung gebracht wird –

Der Eroberung Marcolinas und der Heimkehr nach Venedig – verleiht Polheim ihr die Funktion eines Leitmotives.²⁹⁵

5.5. Das Doppelgänger-Motiv

„In beiden Werken [*Casanovas Heimfahrt* und *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Anm.] dient die Gegenüberstellung der Doppelgänger dazu, die Einheitlichkeit in der Lebensauffassung des Liebesabenteurers über die unterschiedlichen Lebensalter hinaus deutlich zu machen“²⁹⁶, so Maria Cristina Mauceri.

Sobald Lorenzi seinen ersten Auftritt in der Novelle hat, wird klar, dass er zu Casanova in Konkurrenz steht. Es wird aber auch deutlich, dass es sich um eine Art jüngerer Casanova, also einen jungen Doppelgänger, handelt.

Olivo stellte Casanova und Lorenzi einander vor. Die beiden maßen sich mit einem kurzen kalten Blick, in dem sie sich gegenseitig ihrer Abneigung zu versichern schienen, dann lächelten sie beide flüchtig und verneigten sich, ohne einander die Hände zu reichen, da jeder zu diesem Zweck dem andern hätte einen Schritt entgegentreten müssen. Lorenzi war schön,

²⁹¹ Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 6

²⁹² Ebenda, S. 6

²⁹³ Polheim, Karl Konrad: „Eine Wahrheit von höherem Range“. S. 234

²⁹⁴ Vgl.: Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 10 bzw. 11

²⁹⁵ Vgl.: Polheim, Karl Konrad: „Eine Wahrheit von höherem Range“. S. 234-235

²⁹⁶ Mauceri, Maria Cristina: *Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“*. S. 158

von schmalem Antlitz und in Anbetracht seiner Jugend auffallend scharfen Zügen; im Hintergrund seiner Augen schillerte irgend etwas [sic!] Unfaßbares, das den Erfahrenen zur Vorsicht mahnen mußte. Nur eine Sekunde lang überlegte Casanova, an wen ihn Lorenzi erinnerte. Dann wußte er, daß es sein eigenes Bild war, das ihm, um dreißig Jahre verjüngt, hier entgegentrat.²⁹⁷

Später im Text heißt es: „Wir sind aus gleichem Stoff gemacht, Lorenzi, sind Brüder im Geiste, und so dürfen sich unsre Seelen ohne falsche Scham, stolz und nackt, gegenüberstehen.“²⁹⁸ Dass sich die beiden tatsächlich nackt zu einem Duell auf Leben und Tod treffen werden, ahnt man zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Die Begegnung mit seinem Doppelgänger lässt in Casanova Gedanken an den Tod aufkommen.²⁹⁹

Bin ich etwa in seiner Gestalt wiedergekehrt? Fragte er sich. Da müßte ich doch vorher gestorben sei [sic!] ... Und es durchbebte ihn: Bin ich's denn nicht seit lange? Was ist denn noch an mir von dem Casanova, der jung, schön und glücklich war?³⁰⁰

Mit dieser Begegnung wird Casanova das Gefühl genommen, einmalig und unverwechselbar zu sein, was einer narzisstischen Kränkung gleichkommt. Die Ähnlichkeit zwischen Casanova und Lorenzi hört aber nicht bei der äußerlichen Erscheinung auf, sogar in Verhaltensweisen ähneln sich die beiden. So sind sie im Verlauf der Handlung beide die Liebhaber Marcolinas, Lorenzi ist zusätzlich der Geliebte der Marchesa.

Durch Lorenzis Spielschulden erhält Casanova plötzlich Macht über ihn, wodurch er schließlich auch die Nacht mit Marcolina verbringen kann. Als Lorenzi ihn fordert, hält Casanova ihn für „schöner [...] als irgendein Mensch, den [...] [er] je gesehen.“³⁰¹ Da Casanova nichts als den Mantel Lorenzis am Körper trägt, entledigt sich auch sein Gegenspieler sämtlicher Kleidung, um nicht im Vorteil zu sein. Schnitzler schildert den beginnenden Kampf mit folgenden Worten:

Lorenzi stand ihm gegenüber, herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott. Alles Gemeine war aus seinem Antlitz weggelöscht; er schien so bereit, zu töten als zu sterben. –

²⁹⁷ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 39-40

²⁹⁸ Ebenda, 86

²⁹⁹ Vgl.: Dane, Gesa: „Im Spiegel der Luft“. S. 69

³⁰⁰ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 40

³⁰¹ Ebenda, S. 105

Wenn ich meinen Degen hinwürfe? dachte Casanova. Wenn ich ihn umarmte? Er ließ den Mantel von seinen Schultern gleiten und stand nun da wie Lorenzi, schlank und nackt.³⁰²

Während des Kampfes sinniert Casanova über das Alter und die Jugend:

Eine Fabel ist Jugend und Alter, dachte er ... Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe! – Es gäbe Damen, die sich's was kosten ließen.³⁰³

Beim Duell muss Casanova erkennen, dass ihm Lorenzi, wie schon im Spiel und in der Liebe, trotz dessen Jugend nicht überlegen ist. Er tötet den Leutnant schließlich und verabschiedet sich mit einem leise gehauchten „Glücklicher!“³⁰⁴ Gesa Dane unterstellt Casanova hier Neid auf den Unterlegenen, er gehe sowohl als Sieger als auch als Verlierer aus dem Duell.³⁰⁵

Zwischen Casanova und Lorenzi besteht eine leidenschaftliche Hass-Liebe. Wenn Casanova, so Norbert Oellers, so sein möchte wie Lorenzi, kann er *als* Lorenzi weiterleben und sein freies, glückliches Leben wieder aufnehmen. Er hasst den Leutnant zwar, liebt ihn aber „als Bild seiner selbst.“³⁰⁶ Um über dieses Bild hinwegzukommen müsse er Lorenzi zwangsweise töten. Indem er Lorenzis Leben allerdings ein Ende setzt, werde er umso stärker an seine eigene Sterblichkeit erinnert.³⁰⁷

William Rey spricht gar von einem „symbolischen Selbstmord“³⁰⁸, da Casanova ein Spiegelbild seines jüngeren Selbst tötet.

Indem Casanova sein jüngeres Ebenbild tötet, vernichtet er auch seine Vergangenheit. Maria Cristina Mauceri bezeichnet dies als einen „symbolische[n] Selbstmord“³⁰⁹, der den zerstörerischen Charakter Casanovas –sich selbst und anderen gegenüber – offenbart.³¹⁰

³⁰² Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 106

³⁰³ Ebenda, S. 107

³⁰⁴ Ebenda, S. 109

³⁰⁵ Vgl.: Dane, Gesa: „Im Spiegel der Luft“. S. 68-70

³⁰⁶ Oellers, Norbert: Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. S. 26

³⁰⁷ Vgl.: Ebenda, S. 250

³⁰⁸ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 215

³⁰⁹ Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 158

³¹⁰ Vgl.: ebenda, S. 158

5.6. Die Frauenfiguren in *Casanovas Heimfahrt*

5.6.1. Amalia

Laut Johannes Pankau agieren Schnitzlers Frauenfiguren oft „im Spannungsfeld von Aufbegehren und Resignation, zwischen Flucht aus vorgegebenen Lebensmustern und resignativer Einfügung.“³¹¹ Dem entspricht die Figur der Amalia. Seit sie in ihrer Jugend eine Nacht mit Casanova verbracht hat, sehnt sie sich danach, ihn wiederzusehen. Ihr bleiben nur Fantasie und Träume, um aus ihrem Alltag auszubrechen. Als Amalia ihm erneut ihre Zuneigung gesteht, tut sie dies, ohne ihre Ehe mit Olivo dabei abzuwerten. „Weder gegen die offizielle Ehemoral, noch gegen die Kirchenlehre lehnt sie sich auf“, so Marie Luise Wandruszka, „beide interpretiert sie im Sinne *ihrer* Wahrheit, ihrer Liebe zu Casanova.“³¹² Da sie die Liebe durch jemanden kennen gelernt habe, der sehr rasch wieder aus ihrem Leben verschwunden ist, habe sie es geschafft, ihrer Liebe in Gedanken treu zu bleiben, ohne ihre Ehe herabzusetzen, so Wandruszka.³¹³

Margot Michels erklärt Casanovas schroffe Ablehnung mit der Tatsache, dass er Amalia bereits in ihrer Jugend besessen habe und sie demnach heute uninteressant für ihn geworden sei. Nur deshalb ist er ihr gegenüber so offen und thematisiert schonungslos sein voranschreitendes Alter und die damit einhergehenden körperlichen Einschränkungen.³¹⁴

5.6.2. Marcolina

Schon bevor Casanova Marcolina, „eine der gelungensten Frauengestalten in Schnitzlers poetischer Welt“³¹⁵, zum ersten Mal begegnet, kommt sie in seinen Fantasien vor. Sie ist der Grund, warum er seine Meinung ändert und Olivo doch begleiten möchte: „Casanova hatte kaum von einer jungen Nichte vernommen, als er

³¹¹ Pankau, Johannes: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt*. S. 150-151

³¹² Wandruszka, Marie Luise: *Die Liebe und das Erzählen*. S. 6

³¹³ Vgl.: ebenda, S. 5-6

³¹⁴ Vgl.: Michels, Margot: *The Problem of Aging*. S. 78

³¹⁵ Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler*. S. 201-202

auch schon entschlossen war, sich dieses Geschöpf in der Nähe zu besehn; [...]“³¹⁶ Er „macht sie nach eingespieltem Muster zum Objekt einer erotischen Phantasie.“³¹⁷ Der notorische Abenteurer stellt sich vor, wie Marcolina „dem Fenster gegenüber, die Decke heruntergestreift, halb entblößten Leibes“³¹⁸ in ihrem Bett liegt und ihn erwartet. Die Begegnung mit der jungen Frau verläuft allerdings anders, als Casanova es sich vorgestellt hat. Schon beim Kennenlernen muss Casanova seine Anziehungskraft in Frage stellen. Die Nennung seines Namens bewirkt bei Olivos Nichte nichts weiter, „als wenn man ihr irgendeinen gleichgültigen Namen genannt hätte, in dem kein Klang von Abenteuern und Geheimnissen verzitterte.“³¹⁹ Nicht einmal seine offene Bewunderung mag bei dem Mädchen eine Gefühlsregung hervorrufen, sie verrät „nichts von der leisen Befriedigung, die doch als bescheidene Antwort auf eine so glühende Huldigung zu erwarten gewesen wäre.“³²⁰

Da Casanova hier offensichtlich kein leichtes Spiel hat, fühlt er sich in allem, woran er geglaubt hatte, an seine Grenzen geführt. Er gibt allerdings nicht auf, sondern will Marcolina nun umso mehr um jeden Preis verführen. Da er von ihrer Gelehrsamkeit weiß, will er Marcolinas Begehren mithilfe seiner abenteuerlichen Geschichten und intellektuellen Gespräche wecken. Er kann aber sein eigenes Verlangen nur sehr schlecht verbergen, und als Marcolina bemerkt, „daß sein Blick seltsam zu flirren begann“, erblickt er „in dem ihren ein plötzliches Befremden, Verwahrung, ja eine Spur von Ekel.“³²¹

„An Marcolina zerbricht auch das kompensatorische Selbstbild, das Casanova [...] von sich entworfen hat“³²², so Klaus Mönig.

Casanova unternimmt einen letzten verzweifelten Versuch, indem Marcolina als Frau in Frage stellt:³²³ „Aber Marcolina – sie ist kein Weib. Eine Gelehrte, eine Philosophin, ein Weltwunder meinethalben – aber kein Weib.“³²⁴

Es ist auch Marcolina, die schließlich nach der erschwindelten Liebesnacht das finale Urteil über ihn spricht: „Alter Mann.“³²⁵

³¹⁶ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S.11

³¹⁷ Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. S. 178

³¹⁸ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 16

³¹⁹ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 18

³²⁰ Ebenda, S. 19

³²¹ Ebenda, S. 21

³²² Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. S. 181

³²³ Vgl.: ebenda, S. 178-181

³²⁴ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 33

³²⁵ Ebenda, S. 103

Für William Rey ist Marcolina „die Verkörperung idealer Weiblichkeit und daher Ziel seiner heißesten Wünsche.“³²⁶ Seine Besessenheit, sie zu verführen, werde noch verstärkt, da sie sich ihm gegenüber völlig gleichgültig zeigt. In der Figurenkonstellation stehe sie, flankiert von Casanova – dem alternden Abenteurer – und von Lorenzi – dessen jüngerem Abbild – im Zentrum.

Marcolina wird unter den Frauenfiguren in Schnitzlers Werk als besonders emanzipiert hervorgehoben, da sie sich weigert, sich den moralischen Gesellschaftskonventionen zu unterwerfen. Selbstbewusst nimmt sie sich die Freiheit der erotischen Selbstbestimmung heraus. Sie versteht die Liebe als Bereich, der weder mit moralischen noch mit sozialen Ansprüchen verbunden ist. Die erotische Hingabe bedeutet für sie keine Verpflichtung zur Treue, auch Besitzrechte will sie davon nicht ableiten – so hat sie schon mehrere Heiratsanträge abgelehnt, inklusive Lorenzis.

Rey kommt bei der Beschreibung Marcolinas ins Schwärmen: „[...] Marcolina ist nicht einfach eine emanzipierte Frau, sondern die zarteste Verkörperung von weiblicher Freiheit und Reinheit, die Schnitzler geschaffen hat.“³²⁷ Für ihn besitzt sie auch nach der mit Lorenzi verbrachten Nacht eine Reinheit, die nicht beeinträchtigt wurde, da sie nach ihren tiefsten Überzeugungen gehandelt hat. „So repräsentiert sie die Unschuld jugendlicher Liebe gegenüber der erotischen Besessenheit des lebensgierigen Abenteurers [...].“³²⁸

Schnitzler betont in der Charakterisierung Marcolinas aber nicht nur ihre Leidenschaft, sondern auch die Klarheit ihres Geistes. Sie kämpft ebenso für die Freiheit der Liebe wie für die des Denkens und vertritt somit eine Meinung, zu der sich auch Casanova in seiner Jugend bekannte.³²⁹

Für Barbara Gutt ist es kein Zufall, dass unter all den weiblichen Schnitzler-Figuren eine Studentin das Ideal der Emanzipation verkörpert. Durch diesen Status genieße sie einen Freiraum, der sie vor gesellschaftlichen Zwängen bewahre und der den optimalen Nährboden für Selbstverwirklichung biete. Marcolinas Sexualverhalten, ihr Freiheitsdrang und ihre Intelligenz seien als eine Einheit zu betrachten. Gutt

³²⁶ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 199

³²⁷ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 200

³²⁸ Ebenda, S. 201

³²⁹ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 199-201

argumentiert hier mit Freud, der meint: „Dagegen meine ich, daß die unzweifelhafte Tatsache der intellektuellen Inferiorität so vieler Frauen auf die zur Sexualunterdrückung erforderliche Denkhemmung zurückzuführen ist.“³³⁰

Marcolina ist einerseits eben nicht bereit, ihre Freiheit den Zwängen einer Ehe zu opfern, andererseits will sie sexuell nicht abstinert sein, weshalb sie Lorenzi zu ihrem Liebhaber erkoren hat. Sie meint selbst: „[M]an kann seine Freiheit auch ohne Gelübde bewahren – und besser, denn Gelübde ist Zwang.“³³¹

Marcolina ist nicht nur eine junge Schönheit, sie ist ebenso Mathematikerin und Philosophin und zeigt sich auch in praktischen Fragen der Haushaltsführung als bewandert. „In ihrer ausgewogenen Persönlichkeit vereinen sich Schönheit und Gelehrsamkeit, Jugend, sexuelle Attraktivität und Leidenschaft, Freiheit und Integrität“³³² Dies mache sie laut Gutt zu einer Casanovas ebenbürtigen, wenn nicht sogar überlegenen Partnerin.³³³

Karl Polheim stellt eine Verbindung zwischen Marcolina und Venedig her, ihr Name sei ein Hinweis darauf. Der Name Markus habe für Venedig seit jeher eine große Bedeutung. Er ist der Schutzpatron der Stadt und des Domes. Schnitzler wiederum hat den Namen Marcolina nicht erfunden, sondern direkt den Memoiren Casanovas entnommen. Mit der dort geschilderten gleichnamigen Dame hat die Marcolina der *Heimfahrt* allerdings nichts zu tun, Schnitzlers hat sie völlig frei erschaffen.

Die Namensgebung allein sei für Polheim allerdings noch kein eindeutiger Beweis zur Verbindung Marcolinas mit Venedig. Ruft man sich jedoch in Erinnerung, wie eng das Motiv der Streitschrift mit Casanovas Objekt der Begierde verbunden ist, „so tritt die Gleichläufigkeit schon viel mehr hervor.“³³⁴ Polheim betont außerdem, dass Casanova mit d derselben Sehnsucht sowohl nach Marcolina, als auch nach Venedig verlangt.³³⁵

³³⁰ Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. VII, Werke aus den Jahren 1906-1909, Frankfurt am Main 1966, S. 162

³³¹ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 42

³³² Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin 1978, S. 107

³³³ Vgl.: ebenda, S. 106-107

³³⁴ Polheim, Karl Konrad: „Eine Wahrheit von höherem Range“. S. 239

³³⁵ Vgl.: ebenda, S. 238-239

5.6.2.1. Die Hoffnung auf Verjüngung durch eine Liebesnacht mit Marcolina

Casanova ist so von seinem fortschreitenden Altern besessen, dass er auch Marcolina in einer „Verschiebung der eigenen Todesangst“³³⁶ als Tote imaginiert:

Er sah sie weiß gekleidet im offenen Sarg liegen [...]. Vor seinen geschlossenen Augen wurde der Sarg zum Brautbett; Marcolina lag lächelnd da mit blinzelnden Lidern, und mir ihren schmalen bleichen Händen, wie zum Hohn, über ihren zarten Brüsten zerriß sie das weiße Gewand.³³⁷

Casanova will Marcolina nicht nur aus Prinzip besitzen, er hegt die große Hoffnung, eine Liebesnacht mit ihr würde ihn wieder jung werden lassen. Alan Menhennet meint dazu: „There can be no love without rejuvenation and no rejuvenation except through a night of love with Marcolina [...]“³³⁸ Er gibt Amalia gegenüber zwar an, er würde sich für sie verjüngen wollen, in Wahrheit hat er aber auch hier rein egoistische Hintergedanken. Da sein voranschreitender Verfallsprozess vor allem im Bereich der sexuellen Liebe – dem Gebiet, in dem er einst stets reüssierte – deutlich wird, will er sich durch eben jenes Gebiet wieder in bessere Zeiten zurückversetzen. Er meint, wenn er sie erobern kann, könne er der ganzen Welt zeigen, „daß an ihm, Casanova, der Kelch des Alterns vorbeigehe.“³³⁹

[M]it ihr davonfahren, für immer sie halten, sein Lebenswerk damit krönen, daß er, in Jahren, da andre sich zu einem trüben Greisenthum bereiten, die Jüngste, die Schönste, die Klügste durch die ungeheure Macht seines unverlöschlichen Wesens gewonnen und sie für alle Zeit zur seinen gemacht hatte.³⁴⁰

Kein Mittel sei Casanova zu billig, so Angelika Gleisenstein, um der Erfüllung seines Wunsches näher zu kommen. So greift er zur Drohung, zur Erpressung und schließlich sogar zum Kauf. Als er endlich am Ziel angelangt ist und Marcolina in seinen Armen

³³⁶ Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. S. 182

³³⁷ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 59

³³⁸ Menhennet; Alan: Schnitzler and the Experience of Time: From Anatol to Casanova. In: Modern Austrian Literature 19 (1986), H 3/4, S. 168

³³⁹ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 133

³⁴⁰ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 100-101

hält, verstellt sich sein Blick auf die Wirklichkeit: „War er nicht ein Gott –? Jugend und Alter nur eine Fabel, von Menschen erfunden?“³⁴¹

Indem Casanova Marcolinas Gunst erkaufen muss, und sich ihr noch nicht einmal freiwillig offenbart, wertet er sie auf die Ebene eines Objekts ab. Obwohl die Beziehung zu ihr katastrophal endet, setzt bei Casanova keinerlei Reflexion über das Geschehene oder gar Reue ein. Er hält lediglich die Genüsse fest, wie er diese erreichte, beschäftigt ihn nicht weiter.³⁴²

5.7. Der Traum als Bedeutungsträger

In den Jahren zwischen 1914 und 1918 – also parallel zur Entstehung der Casanova-Werke – lässt sich in Schnitzlers Traumaufzeichnungen ein deutlicher quantitativer Anstieg feststellen. Die Traumaufzeichnungen geben Aufschluss über Schnitzlers emotionale Entwicklungen und über Reaktionen des Autors, die ihre Wurzeln im Unbewussten haben.³⁴³

Es ist also nicht verwunderlich, dass in *Casanovas Heimfahrt* zwei Träume eine wesentliche Rolle bei der Charakterisierung und Vertiefung der Figuren spielen.

5.7.1. Amalias Traum

Amalia berichtet Casanova von ihrem Traum, in dem sie ihn als strahlenden jungen und reichen Mann gesehen hat, dem ein alter Bettler, den sie als Lorenzi wiedererkannte, die Wagentür öffnet. Obwohl Casanova bis auf Lorenzi augenscheinlich alleine ist, grüßt er nach allen Seiten. Auch als er am Fenster eines Spielhauses erscheint, grüßt er in Nichts. Casanova steigt die Treppen im Haus immer höher hinauf, während Lorenzi ihm

³⁴¹ Ebenda, S. 99

³⁴² Vgl.: Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S.132-135

³⁴³ Vgl.: Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. S. 150

unaufhaltsam nachläuft, ohne ihn je einzuholen. Casanova indes grüßt stetig aus den Fenstern, obwohl immer noch niemand zu sehen ist.³⁴⁴

Die Bedeutung von Casanovas Erscheinungsbild in Amalias Traum ist eindeutig. Über Jahre hinweg hat sie davon fantasiert, er möge zu ihr zurückkehren. Dabei hat sie ihn so in Erinnerung behalten, wie er bei ihrer ersten Begegnung ausgesehen hat. Sie sieht aber auch Casanova, wie er heute ist, nämlich in der Figur des Bettlers, hinter dem sich Lorenzi und Casanova beide verbergen. Sowohl ihr Wunschbild als auch die Realität werden gleichermaßen zum Ausdruck gebracht. Ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis wird dargestellt: wo in der Realität Casanova die Liebesnacht mit Marcolina bei Lorenzi erbetteln und erkaufen muss, so bittet ihn dieser im Traum um Almosen.

Der immer höher steigende Casanova ist ein Symbol für die Negativbilanz, die er aus seinem Leben zieht. Schnitzler wollte eine „Korrespondenz zwischen Traum und Realität“³⁴⁵ erzeugen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft scheinen sich in der Traumhandlung unlösbar miteinander verknüpft.

Jedes von Amalias Traummotiven ist doppeldeutig. So kann das Bild, als Casanova einen Torbogen durchschreitet als symbolische Darstellung der damaligen Entjungferung Amalias durch Casanova gedeutet werden.³⁴⁶

Laut Maria Cristina Mauceri wird hier auch die Schauspielnatur Casanovas angedeutet, wenn er grüßt und auf ein Publikum eingeht, dass eigentlich gar nicht da, beziehungsweise nur für ihn sichtbar ist.³⁴⁷

5.7.2. Casanovas Traum

Als Casanova nach dem Liebesakt mit Marcolina irrtümlich einschläft, führt in ein Wunschtraum gemeinsam mit seiner Geliebten nach Venedig:

Er glitt mit ihr durch geheimnisvolle schmale Kanäle,
zwischen Palästen hin, in deren Schatten er nun wieder
heimisch war, unter geschwungenen Brücken, über die
verdämmernde Gestalten huschten [...]³⁴⁸

³⁴⁴ Vgl.: Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 62-63

³⁴⁵ Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. S. 156

³⁴⁶ Vgl.: ebenda, S. 154-156

³⁴⁷ Vgl.: Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 157

³⁴⁸ Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. S. 101

Im Traum besuchen die beiden ein rauschendes Fest bei Bragadino, wo die beiden trotz der Masken, die sie tragen, erkannt werden. Casanova wird wie ein Fürst behandelt, doch als er mit Marcolina tanzen möchte, muss er feststellen, dass sie verschwunden ist. „Der zweite Teil des Traumes steht ganz im Zeichen der Angst, des Todes und der nüchternen Wahrheit.“³⁴⁹ Verzweifelt macht er sich auf die Suche. In einer Gondel mit Lorenzi als Ruderer nähert er sich dem Kloster Murano, in das Marcolina geflüchtet ist. Schwimmend will er sich ihr nähern, als er plötzlich auch fliegen kann. Beim Kloster angekommen erkennt er lauter ehemalige Geliebte in den dortigen Nonnen, nur Marcolina entdeckt er nicht. Sie ist mittlerweile zu Voltaire gegangen. Als er vom Kloster wegschwimmen möchte, wird das Wasser immer kälter und plötzlich treibt er im offenen Meer. Die schwere Kleidung zieht ihn nach unten und röchelnd wacht Casanova schließlich auf, um zu erkennen, dass Marcolina inzwischen im Morgenlicht den Betrug entdeckt hat.

Die Wirklichkeit kommt an die erträumte Welt im ersten Teil des Traumes nicht einmal ansatzweise heran. Casanova muss alleine nach Venedig zurückkehren, das er heruntergekommenener vorfindet als bei seiner Abreise Jahre zuvor, und Bragadino sagt er seine Spionagedienste zu, um bleiben zu dürfen. Im Traum kann er diese Degradierung durch die fürstliche Behandlung kompensieren.

Casanova reagiert im Traum auf Reize aus der realen Welt. Als Marcolina den Betrug entdeckt und das Bett verlässt, spürt er sie auch im Traum nicht mehr an seiner Seite, und der vormalige Wunsch- verwandelt sich in einen Angsttraum.

Die Bilder der Suche nach der verschwundenen Geliebten deutet Michaela Perlmann als „verschlüsselte Wiedergabe jener Intrige, die Casanova in die Arme Marcolinas geführt hat.“³⁵⁰ Aufgrund seiner Schlüsselfunktion dabei fungiert Lorenzi im Traum als Ruderer. Nennenswert ist auch das Motiv der Maske am Beginn des Traums, sie steht hier für den von Lorenzi geliehenen Umhang. Dass Marcolina zu Beginn ebenfalls eine solche trägt, wird als Einverständniszeichen gedeutet. Lorenzi wird im Traum das Tragen einer Maske verweigert.

Auch Casanova verarbeitet tatsächlich Geschehenes in seinem Traum, etwa im Kloster Murano, wo ihm sämtliche frühere Geliebte begegnen. Dies ist eine Parallele zum

³⁴⁹ Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. S. 208

³⁵⁰ Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. S. 158

Klosterbesuch mit Olivo und dessen Familie, wo eine Nonne Casanova erkennt und seinen Namen gerufen hat. Für Casanova am Bedeutendsten ist hier, dass Marcolina sich nicht in diese Sammlung der Geliebten einreihet.

Als Marcolina das Bett verlässt, und ihr Körper nicht mehr neben dem Casanovas liegt, manifestiert sich dies im Traum als kälter werdendes Wasser, in dem er schwimmt.³⁵¹

³⁵¹ Vgl.: ebenda, S. 157-160

6. Vergleich der beiden Werke und Konklusion

Obwohl die beiden Casanova-Werke Schnitzlers in großer zeitlicher Nähe zueinander entstanden sind, so erzählen sie doch völlig unterschiedliche Geschichten von ein und derselben Person. Ich habe die wichtigsten Parallelen in den jeweiligen Analysen bereits erwähnt und möchte sie nun noch einmal rasch zusammenfassen.

Für Giuseppe Farese gerät „alles, was in der Komödie positiv gesehen wird und glücklich endet, [...] in der Erzählung in die Krise.“³⁵² Es ist für ihn daher klar, dass das Lustspiel, das ein Jahr nach der Novelle erschienen ist, in direktem Bezug zu diesem verfasst wurde, und dass Schnitzler dadurch von Anfang an den gealterten Casanova als besonders tragische Figur präsentieren wollte.³⁵³

Auch für William Rey fungieren die Protagonisten der beiden Werke als Komplementärfiguren. Die Tatsache, dass dem Casanova des Lustspiels einfach alles in den Schoß zu fallen scheint, lässt das Elend des Protagonisten in der Novelle umso schlimmer erscheinen. Für Rey hat die Novelle aus diesem Grund auch mehr Gewicht, wie ich es bereits erwähnt habe.³⁵⁴

Eine Übereinstimmung der beiden Werke ist das Motiv des Doppelgängers. In der Novelle wird Casanova Leutnant Lorenzi als sein jüngeres Ebenbild gegenübergestellt, während im Lustspiel Herr von Gudar sein gealtertes Abbild darstellt.

Ebenso weisen die beiden Werke einen Austausch von sexuellen Partnern auf, wobei die Verwechslung jeweils erst im Nachhinein geklärt wird. Laut Klaus Kilian sei dies das „Zentralmotiv einer ‚Liebeskomödie.‘“³⁵⁵

Auch das Thema Heimat kommt in beiden Werken vor, jedoch wird es völlig unterschiedlich behandelt. In *Casanovas Heimfahrt* fühlt der alternde Protagonist immer heftiger werdende Sehnsucht nach seiner Geburtsstadt in sich aufsteigen. Er ist sogar bereit, seine Ideologien über Bord zu werfen, nur um wieder heimkehren zu dürfen.

³⁵² Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. S. 199

³⁵³ Ebenda

³⁵⁴ Vgl.: Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung „Casanovas Heimfahrt“. S. 195-196

³⁵⁵ Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. S. 112

In *Die Schwestern oder Casanova in Spa* wiederum hat die Heimat einen völlig anderen Stellenwert. Der junge Protagonist des Stückes fühlt sich in der ganzen Welt zu Hause, er reist von einem Ort zum nächsten. Nicht die Heimkehr, sondern die Wanderung sei „der Seele ew’ger Ruf“³⁵⁶

Angelika Gleisenstein meint, eine deutliche Spannung, die zwischen den beiden Casanova-Werken bestehe, zu erkennen. Auf der einen Seite stehe die „erborgte Idylle“³⁵⁷ der *Schwestern* die „dem als miserabel diagnostizierten Weltzustand das Bild versöhnter Humanität entgegenzusetzen“³⁵⁸ versuche. Auf der anderen Seite findet „die nicht hintergehbare Realität [...] ihren Ausdruck in der Ausgestaltung der ‚erfahrenen Wirbel‘ in der Novelle.“³⁵⁹ Während das Happy End des Lustspiels nicht auf rationaler Vermittlung und Einigung der Gegensätze beruht, sondern bloß stimmungshaft herbeigeführt wird, dient die harsche Analyse des Zerfalls Casanovas in der Novelle auch als Analyse des Niedergangs des bürgerlichen Zeitalters Schnitzlers.³⁶⁰

6.1. Casanova als negativer Typus

Auf ein Thema, soll nun noch etwas näher eingegangen werden, da es sowohl das Lustspiel als auch die Novelle betrifft: es ist die Charakterisierung Casanovas als negativer Typus in beiden Casanova-Werken Schnitzlers.

In seinen *Aphorismen und Betrachtungen* unterscheidet Schnitzler zwischen dem positiven und dem negativen Typus:

Der *positive Typus* ist *einsam* aber *ingeordnet*, der *negative Typus* *gesellig* aber *isoliert* ... Der *negative Typus* lebt ohne das Gefühl von Zusammenhängen: das Gestern ist tot für ihn, das Morgen unvorstellbar, nur im Raume vermag er sich auszubreiten, er *hat im wahren Sinn des Wortes keine Zeit*: daher seine Ungeduld, seine Unruhe und seine Unbedenklichkeit in der Wahl seiner Mittel.³⁶¹

³⁵⁶ Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. S. 275

³⁵⁷ Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. S. 137

³⁵⁸ Ebenda, S. 137

³⁵⁹ Ebenda, S. 137

³⁶⁰ Vgl.: ebenda, S. 137

³⁶¹ Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. S. 142

Maria Cristina Mauceri leitet aus dieser Definition des negativen Typus die Isolation und die Unfähigkeit zur Kommunikation als seine bestimmenden Charakterzüge ab. Für sie „trifft die Definition [...] genau die Charakterlage des erotischen Abenteurers, dessen exemplarischer Prototyp Casanova ist.“³⁶² Die negative Wertung des Typus scheint zunächst aber im Widerspruch zur Art und Weise, wie der junge Casanova im Lustspiel dargestellt wird. Der Casanova der Novelle hingegen sei durchaus eine problematische Figur und entspreche demnach der oben genannten Determination. Mauceri argumentiert, dass Casanova in beiden Schnitzlerschen Werken ein negativer Typus ist. Sie meint, Schnitzler habe den Kontrast zwischen dem alten und dem jungen Casanova in den beiden Werken deshalb so stark herausgearbeitet, „um dadurch betonen zu können, wie die Immoralität der Jugend sich notwendigerweise in die Niedertracht des Alters verwandelt.“³⁶³

Isolation und Egozentrik waren demnach schon in Casanovas Jugend wichtige Bestandteile seines Charakters. Im Alter jedoch verstärken sie sich noch weiter, die Isolation beispielsweise verwandle sich zur völligen Vereinsamung. Diese Aspekte führen schließlich zum „physischen und moralischen Verfall“³⁶⁴ des Abenteurers.³⁶⁵

Die Casanova-Figur ist sowohl im Lustspiel als auch in der Novelle als statisch zu bezeichnen. Sie verändert sich über den gesamten Textverlauf nicht, und auch das Bild, das die Zuschauer beziehungsweise die Leser von der Figur haben, bleibt gleich.³⁶⁶ Der Casanova der Novelle hätte mehrere Möglichkeiten, sich zu ändern und damit dynamisch zu werden. So hätte er davon absehen können, Teresina zu vergewaltigen, und auch von der Besessenheit mit der Verführung Marcolinas hätte er absehen können. Er hat sich aber dazu entschlossen, seine Prinzipien durchzusetzen.

³⁶² Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. S. 149

³⁶³ Ebenda, S. 150

³⁶⁴ Ebenda, S. 150

³⁶⁵ Vgl.: ebenda, S. 149-150

³⁶⁶ Vgl.: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl., München 2001, S. 241

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bahr, Hermann: Der Zauberstab. Tagebücher 1924/26. Hildesheim 1927

Briefwechsel Arthur Schnitzler-Georg Brandes. Hrsg. und eingeleitet von Kurt Bergel, Berkeley 1956

Casanova, Giacomo: Briefwechsel mit J. F. Opitz. Hrsg. nach der Handschrift des J. F. Opitz durch Fr. Khol und Otto Pick, Berlin, Wien 1922

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. VII, Werke aus den Jahren 1906-1909, Frankfurt am Main 1966

Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt am Main 1967

Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. Hrsg. von Johannes Pankau, Stuttgart 2003

Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. Band 7, Frankfurt am Main 1979

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913- 1916. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth [u.a.], Wien 1983

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917- 1919. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth [u.a.], Wien 1985

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920-1922. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth [u.a.], Wien 1993

Simmel, Georg: Das Abenteuer. In: ders.: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig 1911

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main 1974

Bowditch Alden, Martha: Schnitzler's Repudiated Debt to Casanova. In: Modern Austrian Literature 13 (1980), H 3

Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 2. Aufl., Mannheim 2004

Dallach, Christoph: Fellinis Casanova, Begleitheft zur DVD, Arthouse Collection: Literatur, 2010

Dane, Gesa: „Im Spiegel der Luft“. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. In: Text + Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. H 138/139: Arthur Schnitzler. München 1998

Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931. München 1999

Forsch, Gerd: Casanova und seine Leser. Die Rezeption von Casanovas *Histoire de ma vie* in Deutschland, Frankreich und Italien. Rheinbach-Merzbach 1988

Glaser, Horst Albert: „Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler“. In: Karol Sauerland (Hrsg.): Autorität und Sinnlichkeit. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte zwischen Nietzsche und Freud. Eine internationale Tagung veranstaltet vom Österreichischen Kulturinstitut in Baczok/Polen Oktober 1984. Frankfurt am Main/Bern/New York 1986

Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. In: Hartmut Scheible (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München 1981

Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin 1978

Johnston, William M.: Der Wiener Impressionismus. Eine neue Wertung einer einst beliebten Kategorie. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/13. Hrsg. von Giuseppe Farese, Bern 1985

Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik. Düsseldorf 1972

Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/13. Hrsg. von Giuseppe Farese, Bern 1985

Landwehr, Margarete: Dream as Wish Fulfillment: Eros, Thanatos, and Self-Discovery in Schnitzler's *Casanovas Heimfahrt*. In: Modern Austrian Literature 30 (1997), H 2

Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn 1995

Mauceri, Maria Cristina: Der Liebesabenteurer als „negativer Typus“. Zur kritischen Darstellung der Casanova-Figur bei Arthur Schnitzler. In: Modern Austrian Literature 19 (1986), H 3/4

Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg 1968

Menhennet; Alan: Schnitzler and the Experience of Time: From Anatol to Casanova. In: Modern Austrian Literature 19 (1986), H 3/4

Michels, Margot Maria Beate: The Problem of Aging. A Study of Male Protagonists in the Works of Arthur Schnitzler. Diss. University of California, Los Angeles 1981

Möhrmann, Renate: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/13. Hrsg. von Giuseppe Farese, Bern 1985

Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. In: Kim, Hee-Ju [u.a.] (Hrsg.): Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, Stuttgart 2007

Oellers, Norbert: Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. In: Mark H. Gelber [u.a.] (Hrsg.): Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Tübingen 1996

Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München 1973

Pankau, Johannes: Nachwort. In: Ders. (Hrsg.): Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. Stuttgart 2003

Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987 (=Sammlung Metzler, Bd. 239)

Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München 1987

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl., München 2001

Polheim, Karl Konrad: „Eine Wahrheit von höherem Range“. Zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1998)

Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. Eine Strukturanalyse. In: Egon Schwarz [u.a.] (Hrsg.): Festschrift für Bernhard Blume. Göttingen 1967

Wandruszka, Marie Luise: Die Liebe und das Erzählen. Zu Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt*. In: Modern Austrian Literature 31 (1998), H 2

Internetquellen

<http://www.amazon.de>

<http://www.casanova-reisen.de>

<http://www.fokus.de/reisen>

<http://www.google.at>

<http://www.imdb.com>

<http://www.schloss-ludwigsburg.de>

<http://www.tschechien-online.org>

<http://www.verlag-schnell.at>

<http://www.wolfenbuettel-tourismus.de>

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Casanova-Werken Arthur Schnitzlers und mit deren Hintergründen. Zunächst einmal wird auf die Memoiren Giacomo Casanovas eingegangen. Diese waren ursprünglich nicht für die Veröffentlichung gedacht, erschienen aber schließlich erstmals im Jahr 1821 unter dem Titel *Aus den Memoiren des Venetianers Jacob Casanova de Seingalt, oder sein Leben, wie er es zu Dux in Böhmen niederschrieb. Nach dem Original-Manuscript bearbeitet von Wilhelm Schütz*. Zwischen 1822 und 1828 erschienen insgesamt 12 Bände. Das Werk erfreute sich so großer Beliebtheit, dass auch Raubdrucke nicht lange auf sich warten ließen, und so gab es stets mehrere Übersetzungen und Übertragungen der Memoiren.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war Casanova omnipräsent, unzählige Auswahl- und Sammelausgaben kamen auf den Büchermarkt.

Im deutschen Sprachraum war Casanova schon früh eine literarische Figur. Er war Protagonist von zahlreichen Theaterstücken, Romanen und auch die Oper nahm sich seiner an.

Zur Zeit der Jahrhundertwende wurde der kulturgeschichtliche Wert der Memoiren erkannt, und Casanova wurde in Essays und im Feuilleton ausführlich behandelt.

Einer der wichtigsten Autoren, der Casanova zum Protagonisten mehrerer Werke machte war Hugo von Hofmannsthal. Sein Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* erschien 1899, im Jahr 1910 veröffentlichte er *Cristinas Heimreise*.

Auch Hermann Hesse und Carl Sternheim setzten dem venezianischen Abenteurer ein literarisches Denkmal.

Der älteste Film, der sich mit Casanova beschäftigte, stammt aus dem Jahr 1918. Das Werk *Il Casanova de Federico Fellini* von 1976 ist wohl einer der bekanntesten filmischen Beiträge zu dem Thema. Ganz im Gegensatz zu Lasse Hallströms *Casanova* (2006) gibt sich Fellini keinerlei Verklärung hin und zeigt Casanova schonungslos als Opfer einer dekadenten Gesellschaft.

Das Kapitel zur Entstehungsgeschichte und zum Hintergrund der Schnitzlerschen Casanova-Werke beginnt mit einem Abriss über die Beliebtheit der literarischen Abenteurerfigur zur Jahrhundertwende. Vor allem der erotische Abenteurer als genaues Gegenbild zum sicherheitsbewussten, biederem Bürger war ein Favorit, sowohl bei Autoren als auch bei Lesern. Casanova kann hierbei als Prototyp des impressionistischen Abenteurers gelten.

In den Jahren ab 1915 arbeitete Arthur Schnitzler parallel an seinem Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, sowie an seiner Novelle *Casanovas Heimfahrt*.

Das 1919 veröffentlichte und 1920 uraufgeführte Drama ist das einzige Werk unter Schnitzlers Komödien, das er als Lustspiel bezeichnete. Seine Komik bezieht es hauptsächlich aus der Verwechslung der Liebespartner. Casanova fungiert in dem Stück als dramatischer Katalysator. Obwohl er seinen Auftritt erst im zweiten Akt hat, bestimmt er von Anfang an die Handlung. Herr von Gudar wird Casanova als Doppelgänger gegenübergestellt, in ihm kann er quasi ein gealtertes Selbst erkennen.

Die 1918 erschienene Novelle zeigt einen deutlich gealterten Casanova, der erkennen muss, dass er mittlerweile erhebliche Schwierigkeiten hat, das Objekt seiner Begierde zu erobern. Seine körperlichen Schwächen will er mit Geschichten aus seinem abenteuerlichen Leben überdecken. Dabei täuscht er nicht nur seine Zuhörer, sondern auch sich selbst. Auch hier wird Casanova ein Doppelgänger präsentiert, diesmal in Form von Leutnant Lorenzi, der sein jüngeres Abbild darstellt. Marcolina, die Casanova schließlich nur durch eine List verführen kann, ist eine von Schnitzlers stärksten Frauenfiguren. Sie ist unabhängig, klug und unterwirft sich keinerlei gesellschaftlichen Moralvorstellungen.

Im abschließenden Vergleich dieser Arbeit werden die wichtigsten Übereinstimmungen und Gegensätze der Novelle und des Lustspiels noch einmal aufgelistet. Eine Darstellung von Casanova als negativer Typus steht am Ende der Arbeit.

Lebenslauf

Name: Barbara Elisabeth Stix
Geburtsdatum: 15. August 1987
Geburtsort: Bruck an der Mur

Eltern: Dipl. Ing. Heimo Stix
Christa Stix (geb. Weber)

Ausbildung: 1993-1997 Volksschule Dr. Adolf Schärf

1997-2005 BG/BRG Kapfenberg, Schwerpunkt:
neusprachliches Gymnasium, Matura mit
ausgezeichnetem Erfolg

WS 2005-WS 2011 Studium der Deutschen
Philologie sowie der Theater-, Film- und
Medienwissenschaften, letzteres mit Bachelor of
Arts abgeschlossen

2009 Zweisemestriges Studium der English
Literature an der
Macquarie University, Sydney

Praktika: Juli 2005 Volontärin in der
Lokalredaktion der *Kleinen Zeitung* in Bruck an
der Mur

Juli 2006 Volontärin im Ressort Chronik der
Zeitung *Der Standard*

August 2007 Volontärin im Ressort Chronik
der Zeitung *Die Presse*

August 2008 Ferialpraktikum im Bereich
Buchhaltung der Stadtgemeinde Kapfenberg

September 2010 Praktikum im
Auslandsressort der *Zeit im Bild*, ORF

Februar 2011 Mitarbeit bei der Sendung
Bürgerforum, ORF

Seit 2004 Büropraxis im Generalsekretariat
der Böhler Uddeholm AG