



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Alter und Jugend Venedig im Werk Hugo von Hofmannsthal, Thomas Manns und Arthur Schnitzlers

verfasst von

Mag. Dr. Ilija Dürhammer

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium **UF Deutsch / UF Geschichte**

Betreut von:

Ass. Prof. Dr. Margarete Wagner

Inhalt

I.	Einleitung	5
	Überlegungen für eine ästhetische Deutsch-Didaktik	7
II.	Venedig als homoerotische Chiffre	11
	Zu Hugo von Hofmannsthals Venedig-Texten	
1.	<i>Der Tod des Tizian</i>	17
2.	<i>Das gerettete Venedig</i>	26
3.	Das <i>Andreas</i> -Romanfragment	31
4.	<i>Salome</i> und <i>Josephslegende</i>	38
5.	Venezianische Maskerade	46
III.	Venedig als Ort für ein poetisches Camouflagespiel	52
	Zu Thomas Manns Novelle <i>Der Tod in Venedig</i>	
1.	Die autobiographische Grundlage	52
2.	Das Maskenspiel der Künstler	55
a.	Gustav Mahler	56
b.	Richard Wagner	57
c.	Friedrich Nietzsche	59
d.	Johann Wolfgang von Goethe	61
e.	Hugo von Hofmannsthal	63
f.	Friedrich Hölderlin	65
g.	August Graf von Platen-Hallermünde	67
3.	Die klassische Form als Ablenkungsmanöver	69
4.	Mythologische Inskriptionen	73
5.	Die platonischen Dialoge	80
6.	Venedig als gefährliche Schönheit	87
IV.	Venedig als Desiderat	89
	Zu Arthur Schnitzlers Novelle <i>Casanovas Heimfahrt</i>	
1.	Schnitzlers Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Venedig- und Casanova-Texten	92
2.	Exkurs: Die Gleichzeitigkeit der Altersthematik in <i>Das weite Land</i> und im <i>Rosenkavalier</i>	98
3.	Casanova-Stoff für Richard Strauss	107
4.	Beziehung zu Thomas Mann und dessen <i>Tod in Venedig</i>	109
5.	Ein Gegenpol zur Homoerotik seiner Kollegen	114
6.	<i>Don Giovanni</i> als mögliche Inspirationsquelle für die Figurenkonstellation und die Handlungsstruktur	116
7.	Venedig als Ziel	119
V.	Resümee	123
VI.	13 Vorschläge für einen intertextuell und interdisziplinär angelegten Deutsch-Unterricht	127
VII.	Literaturverzeichnis	146
1.	Primärliteratur	146
2.	Sekundärliteratur	150
VIII.	Curriculum Vitae	159
IX.	Abstract	160

I. Einleitung

Ihr Herren von Venedig, werd' ich sagen,
so bleibt denn eure aufgeputzte Puppe
von Staat für diesmal unversehrt, behält
die Flitterkrone auf dem Haupt und fristet
ein schandvoll Leben hin, indes sein schönes
ihm angetrautes adriatisches Weib,
schamlos vor seinen welken Augen buhlend,
von jedem frechen kräftigen Korsaren,
von jedem Spanier, Franzos und Türken
sich pflügen lässt.

Hugo von Hofmannsthal, *Das gerettete Venedig*¹

Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne, – diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte [...]

Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*²

Venedig!... Er wiederholte das Wort, es klang um ihn in seiner ganzen Herrlichkeit; – und schon hatte es die alte Macht über ihn gewonnen.

Arthur Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*³

Drei wesentliche deutschsprachige Vertreter des Jugendstils, ein Poet, ein Erzähler sowie ein Dramatiker und Novellist, wählten für ihnen selbst wesentlich erschienene Werke, die auch als Schlüsseltexte betrachtet werden können, mitten am Höhepunkt sowie am Ende dieser Epoche Venedig als Schauplatz und Desiderat. Jeder dieser drei Dichter hat zumindest in einem dieser Texte vor der venezianischen Kulisse darüber hinaus eines der Zentralthemen des Jugendstils zu einem Hauptthema gemacht: die sinnliche Jugendschönheit im Kontrast



¹ Hugo von Hofmannsthal, *Das gerettete Venedig*, Berlin 1905, 226; vgl. auch die Kritische Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke IV · Dramen 2*, hg. von Michael Müller, Frankfurt/a.M. 1984 [= SW IV], 138.

² Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hg. u. textkrit. durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.2, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a., Frankfurt/a.M. 2008, 567 [= Mann, *Frühe Erzählungen*].

³ Arthur Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, Stuttgart 2003 (= Reclams Universal-Bibliothek N° 18160) [= Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*], 51.

* Gustav Klimt, *Die feindlichen Gewalten* (Gorgonen, Gigant, sündhafte Leidenschaften), Beethovenfries. In: Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt. 1862 - 1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln / Lissabon / London / New York / Paris / Tokyo 1997, 110.

zur Hässlichkeit des Alter(n)s, wie etwa auch Gustav Klimt in seinem Beethovenfries Frauen unterschiedlichen Alters kontrastierte. Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Arthur Schnitzler haben allerdings das männliche Altern fokussiert und, wie sich zeigen wird, jeweils in einer Art komplizierten narzisstisch-reflexiven Selbstschau.

Die drei Autoren wurden nicht zuletzt in Hinblick auf den Unterrichtskanon an österreichischen Schulen ausgewählt, sodass der österreichische Anteil zwar stärker, aber nicht ausschließlich einbezogen ist. Gleichzeitig bieten die Texte dieser Autoren ein weites Feld inter- und *intratextueller* Betrachtungs- und Vergleichsmöglichkeiten, die mit einem starken Hang zur Inter- und Transdisziplinarität unter Einbeziehung der bildenden Künste und mit Ausblicken auf musikalische Werke erarbeitet werden sollen. Die gesamte ästhetische Entwicklung der Jugendlichen ist also die Zielvorgabe, wenn auch mit einem eindeutig sprachlichen und literarischen Schwerpunkt. Nicht zuletzt aber sind die in diesen Werken besonders stark auftretenden inter- und *intrakulturellen* Themen wie der Gegensatz Österreich – Italien, Deutschland – Italien, aber auch Österreich – Deutschland am Vorabend des I. Weltkrieges, behauptete Mentalitätsunterschiede, aber auch der Generationenkonflikt und sexuelle Orientierung sowie gefährliche Freundschaften für einen Oberstufenunterricht sehr geeignet, um einen sprachliche, soziale und ästhetische Kompetenzen fördernden Unterricht zu gestalten.

Bei Thomas Mann wurde in dieser Arbeit auf ein fast unüberblickbares Anschauungsmaterial zurückgegriffen, das besonders auch die intertextuellen Beziehungen und Bezüge im *Tod in Venedig* aufzeigt, während für Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*, das von der Forschung nicht annähernd so aufgearbeitet wurde wie etwa *Leutnant Gustl* oder die *Traumnovelle*, weitgehend eigene und neue Überlegungen angestellt wurden. Der Hofmannsthal-Abschnitt geht indes größtenteils auf eigene Vorarbeiten zurück,⁴ die allerdings durch intertextuelle Ausflüge zu den anderen beiden Autoren sowie durch Überlegungen zu außerliterarischen Anregungen erweitert wurden. Mit einigen Vorschlägen für einen Einsatz im Unterricht und einem exemplarischen Angebot an Unterrichtsmaterial soll die vorwiegend inter- und intratextuell ausgerichtete Arbeit abgeschlossen werden.

⁴ Vor allem: Ilija Dürhammer, *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006 u. d. s. „Du bist kein Mädchen ... Dein Leib war hell und kühl wie Elfenbein«. *Erotische Farb- und Edelsteinsymbolik bei Hofmannsthal, Andrian und George als Transformation französischer und englischer Vorbilder*. In: Andreas Kramer / Jan Röhnert (Hg.), *Literatur – Universalie und Kulturenspezifikum*, Göttingen 2010, 142-163. Diese Autoplagiate sind mit grauen Balken am Rand als solche gekennzeichnet.

Überlegungen für eine ästhetische Deutsch-Didaktik

Da sich alle interkulturellen Themen auch aus Kunstwerken ableiten lassen, so dass je nach Auswahl der passenden Werke relevante historische, politisch-ideologische, weltanschauliche, religiöse, ethnische, moralische und sexuelle Kulturunterschiede herausgearbeitet und mit der eigenen Kultur abgeglichen werden können, kann eine eingängige Analyse der jeweiligen Textur nicht nur die sinnliche Wahrnehmung steigern, sondern auch das sprachliche Repertoire über bloß alltags-handlungsorientierte Mittel hinaus erweitern – und nicht zuletzt natürlich das Weltwissen wesentlich bereichern. Vor allem im ersten Drittel eines Deutschunterricht-Curriculums empfiehlt sich daher eine große interdisziplinäre Breite und ein reiches Angebot unterschiedlicher Analyseverfahren, die auf dem bereits vorhandenen Wissen, Interesse und der Neugier der Lernenden aufbauen sowie Anreize für eine spätere selbständigere Methodik schaffen. Vor allem geht es also einmal um die Machart des jeweiligen Werks, die ästhetische Herangehensweise des Künstlers/der Künstlerin zur Erreichung seines/ihres Ziels/Effekts. Die historische und weltanschauliche Dimension muss dabei sowohl als Kulisse als auch immer wieder als Hauptakteur in Erscheinung treten, um sowohl Differenzen zur eigenen Zeit und Kultur wie auch mögliche Beziehungen und Bezüge zum Eigenen oder Perspektiven für mögliche Entwicklungen erkennbar zu machen.

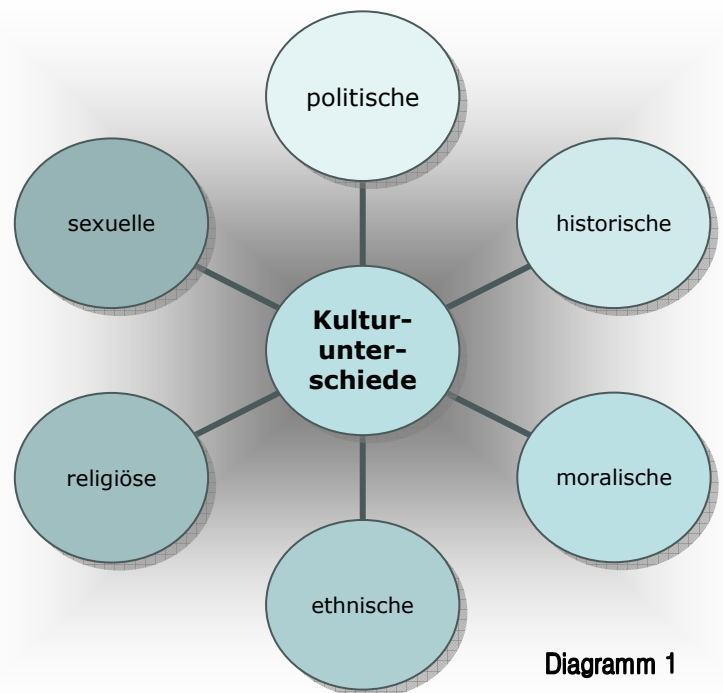


Diagramm 1

Die hohe Akzeptanz von Kunstwerken und die zugleich stärkere Emotionalität gegenüber alltäglicher und auf bloße Handlungsorientierung gerichteter Sprech- und Schreibanlässe können die affektive Ebene interkultureller Kompetenzsteigerung besser bedienen als bloßes Aufzeigen von Problemfeldern. Schon der Wechsel der Kunstformen und die Vieldeutigkeit von Kunstwerken, die eine ganze Palette an Interpretationsmöglichkeiten erlauben und nach einer dementsprechenden Methodenvielfalt verlangen,

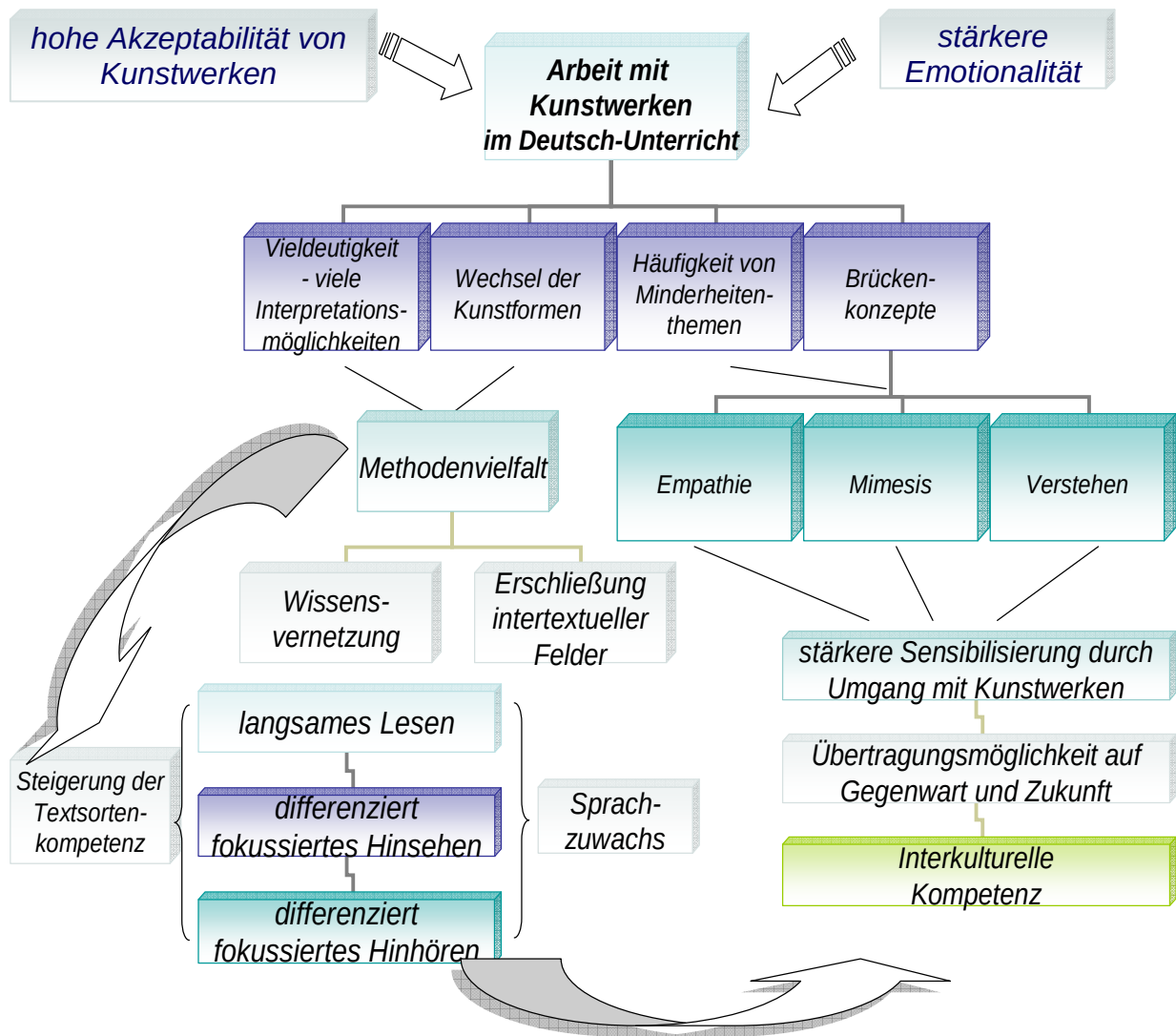
eröffnen intertextuelle Felder und führen zu einer größeren Wissensvernetzung. Die überproportionale Häufigkeit von Minderheitenthemen in der Kunst bieten viele inter- und *intrakulturelle* Diskussionsangebote, die durch Brückenkonzepte (Empathie, Mimesis und Verstehen), wie sie Norbert Mecklenburg anbietet,⁵ affektiv angeeignet werden können. Eine vor allem auch stärker ästhetische Sensibilisierung durch den bewussten Umgang mit in Kunstwerken liegenden Welten kann auf Gegenwart und Zukunft der RezipientInnen übertragen werden – und die interkulturelle Kompetenz stärken. Außerdem führen langsames Lesen, differenziert fokussiertes Hinsehen und Hinhören zwangsläufig zu einem Sprachzuwachs im Allgemeinen und einer Stärkung der Textsortenkompetenz im Besonderen.

Kunstwerke sollten daher als solche im Deutschunterricht eingesetzt und nicht nur für eine lediglich kommunikativ-handlungsorientierte Unterrichtssequenz herangezogen werden. Es handelt sich dabei um eine Art ästhetische »Einverleibung« von der jeweiligen Zielkultur, wodurch der interkulturelle Kontakt hergestellt und ausgebaut werden kann. »Ästhetische Einverleibung«, die ähnlich direkt wie die Einverleibung von Speisen einer Fremdkultur funktioniert,⁶ muss allerdings vorerst in kleinen Portionen erprobt werden, indem auch vor allem die Ingredienzien – wie bei fremden Speisen unbekannte Gewürze und Zutaten sowie vielleicht ungewöhnliche Kombinationen davon, also die künstlerischen Mittel erkannt und benannt werden. So sollen wichtige Bestandteile aller verwendeten Kunstformen zu Beginn in solchen Werken aufgespürt werden, die innerhalb einer Unterrichtseinheit erarbeitet werden können. Bei längeren Werken, wie Erzählung, Roman, Drama, Film, Symphonie, Ballett, Oper usw., empfiehlt sich vorerst eine Auswahl einer Schlüsselszene, einer Episode, einer Sequenz, eines signifikanten Abschnitts, die/der minutiös auf verschiedenen Ebenen gemeinsam analysiert wird, um neugierig auf das Ganze zu machen und etwa durch (auch zu Hause zu präparierende) weiterführende Aufgaben komplettiert wird.⁷

⁵ Norbert Mecklenburg, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. In: *Handbuch interkultureller Germanistik*, hg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner, Stuttgart / Weimar 2003, 437.

⁶ Vgl. Alois Wierlacher, *Kultur und Geschmack*. In: *Handbuch interkultureller Germanistik*, hg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner, Stuttgart / Weimar 2003, 165-175.

⁷ Vgl. Ilija Dürhammer, *Thesen für eine ästhetische Didaktik – exemplifiziert anhand einer Mahler-Symphonie (N° 1 »Titan«) innerhalb einer interkulturell ausgerichteten DaF-Landeskunde*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2011*, 219-222.



Grafik 1

Ausgehend von einem klaren Bekenntnis zu einem interkulturellen Deutsch-Unterricht stellt sich die Frage nach sinnvollen didaktischen Methoden, die nicht nur interkulturelle Sensibilisierung, sondern auch einen deutlichen Wissenszuwachs bringen. Während die Einbindung künstlerischer Themen in einen weitgehend kommunikativ und handlungsorientierten Anfängerunterricht sehr sinnvoll scheint, ist die Wirkung eines zu stark lernerzentrierten Unterrichts spätestens ab der Mittelstufe zu hinterfragen.⁸ Für sprachliche Übungszwecke und zur Wiederholung bereits vorhandenen oder neu präsentierten Wissens bleiben kommunikative Anwendungsformen weiter-

⁸ Vgl. dazu: Paul A. Kirschner / John Sweller / Richard E. Clark, *Why minimal Guidance during Instruction does not work: An Analysis of the Failure of Constructivist, Discovery, Problem-based, Experiential, and Inquiry-based Teaching*. In: *Educational Psychologist* 41 (2006), 83f. u. Ewald Terhart, *Didaktik. Eine Einführung*, Stuttgart 2009 (= Reclams Universal-Bibliothek N° 18623), 191: »Legt man als Erfolgskriterium messbare Lernzuwächse der Schüler zugrunde, so ist das lehrerzentrierte, darbietende Verfahren insgesamt [...] erfolgreicher; non-direktive Verfahren der Anregung des Entdeckens und Konstruierens durch Schüler führen zu geringeren Lernzuwächsen.«

hin sinnvoll, in Hinblick auf eine höhere Ausbildung und ein tieferes Kulturverständnis aber, das tiefere und vernetzte Kontexte verlangt, sind Lehrende aufgerufen, engagiert, enthusiastisch, gut informiert und in diversen Präsentationsformen geschult, sprachliches und kulturwissenschaftliches Wissen zu vermitteln.

Aufgrund der hohen Akzeptanz und der zugleich stärkeren Emotionalität bieten sich Kunstwerke als Ausgangspunkte interkultureller Sensibilisierung an (vgl. Grafik 1) – und zwar ausdrücklich nicht allein literarische Texte, sondern ein möglichst breites Angebot künstlerischer Formen. Alle interkulturell relevanten Themen (vgl. Diagramm 1) treten reichlich und häufig in künstlerischen Werken zutage. Dennoch sollten die Kunstwerke nicht bloß als interkulturelle Sprech- und Schreibanlässe missbraucht werden. Im Sinne eines erweiterten Textbegriffs sollen vor allem auch die ästhetischen Texturen von Kunstwerken verschiedener Disziplinen analysiert und hinterfragt werden, wobei die interpretatorische Vieldeutigkeit im Vordergrund stehen muss. Die Vernetzung künstlerischer Formen und Inhalte und das Aufzeigen von *inter-* und *intratextuellen* Zusammenhängen fördern die sprachliche und emotionelle Sensibilität der Lernenden, die hoffentlich auf außerkünstlerische Zusammenhänge übertragen werden können. Kunst als interkulturelle Therapieform, ästhetische Sensibilisierung als Stärkung des Ichgefühls, interpretatorische Brückenkonzepte wie Mimesis, Empathie und Verstehen als Erprobung für das reale Leben – darin besteht die Hoffnung, die von einer solchen ästhetischen Deutsch-Didaktik ausgeht.⁹

Die vielschichtigen Texte von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Arthur Schnitzler, von denen extensiv zitiert wird, um umfangreiches Unterrichtsmaterial daraus sowie aus der reichen Bebilderung entnehmen zu können, ermöglichen alle diese Schritte und haben obendrein den Vorteil, dass mit einem gemeinsamen Thema eine sinnvolle Vernetzung hergestellt werden kann, die eine breite Palette für Vergleiche in verschiedenste Richtungen anbietet. Sowohl das Venedig- als auch das Generationenthema sind dementsprechend bloß Exempla, die dazu anregen sollen, in differenzierter Weise diverse Aspekte fassbar zu machen.

⁹ Aus: Dürhammer, *Thesen für eine ästhetische Didaktik*, 237f.

II. Venedig als homoerotische Chiffre

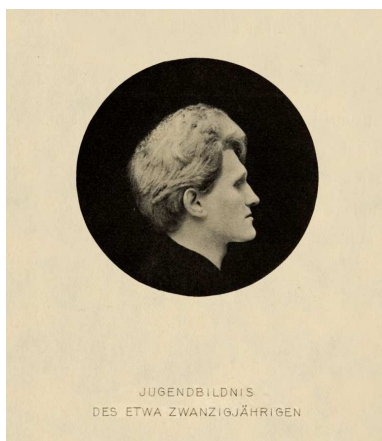
Zu Hugo von Hofmannsthals Venedig-Texten

[...] es läßt sich behaupten, daß Hemmung und Antrieb in Hofmannsthals Entwicklung seltsam identisch sind und daß beide im Phänomen seiner höchst auffallenden *Selbst-Verschweigung*, seiner *Ich-Verschwiegenheit* gesehen werden müssen.

Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*¹

Venedig ist in Hofmannsthals Werk ein häufig anzutreffender Ort, so in einer Reihe von Dramen seit der Jugendzeit, aber auch in einem Romanfragment und in einem Ballettszenario. Zu Italien war sein Bezug überhaupt groß, nicht nur weil der eingefleischte Patriot die kulturellen und politischen Verbindungen Italiens mit der Monarchie sah, sondern auch weil er sich durch eine italienische Großmutter zu einem Teil als Romane empfand. Venedig aber, das er oft besucht hatte, wurde besonders im Frühwerk – und auch noch in seinem *Andreas*-Roman – sehr oft im Zusammenhang mit Stefan George entworfen. Da finden sich etwa direkte George-Zitate und/oder Figuren, die deutliche Züge des Dichterkollegen tragen.

Hofmannsthal lernte George 1891 im legendären Café Griensteidl



kennen, da war er achtzehn und der rheinländische Lyriker dreiundzwanzig.

Noch dreißig Jahre später erinnerte sich Hofmannsthal in einem Brief an Carl Jakob Burckhardt an die erste Begegnung, »als nachts [...] plötzlich ein unheimlich und gebieterisch aussehender, vielleicht noch sehr junger, vielleicht viel älterer Mensch auf mich zutrat, der Stefan George war und sagte, er suche mich und er sei nur



¹ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt/a.M. 2001, 197

* Abb.: Hofmannsthal als junger Student. In: Werner Volke, *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1985 (= rororo 50127), 34.

** Abb. Stefan George, *Die Fibel. Auswahl Erster Verse*, Berlin 1901, Frontispiz.

deswegen nach Wien gekommen«.² Die Seltsamkeit, dass dem jungen Hofmannsthal ein Mensch, der nur fünf Jahre älter war als er selbst, so deutlich viel älter vorkam, lag wohl an Georges forschender und einnehmender Art, die so ganz anders war als die seiner Wiener Dichterkollegen, allen voran Schnitzler, Beer-Hofmann oder Hermann Bahr, die tatsächlich deutlich älter als er waren, dieser Umstand also blieb ihm bis in sein Sterbejahr als ein wesentliches Merkmal der Begegnung, wie einem sehr aufschlussreichen Brief an Walther Brecht zu entnehmen ist:

Ganz ohne Vermittlung von Zwischenpersonen kam dann George auf mich zu: als ich ziemlich spät in der Nacht in einer englischen Revue lesend in dem Café saß, trat ein Mensch von sehr merkwürdigem Aussehen, mit einem hochmütigen leidenschaftlichen Ausdruck im Gesicht (ein Mensch, der mir weit älter vorkam als ich selber, so wie wenn er schon gegen Ende der Zwanzig wäre) auf mich zu, fragte mich, ob ich der und der wäre – sagte mir, er habe einen Aufsatz von mir gelesen, und auch was man ihm sonst über mich berichtet habe, deute darauf hin, daß ich unter den wenigen in Europa sei (und hier in Österreich der einzige), mit denen er Verbindung zu suchen habe: es handle sich um die Vereinigung derer, welche ahnten, was das Dichterische sei. [...] Er sprach von der Vereinigung Gleichgesinnter und von Heften, die er plane [...]

Im Ganzen kann man sagen, daß die Begegnung von entscheidender Bedeutung war – die Bestätigung dessen, was in mir lag, die Bekräftigung, daß ich kein vereinzelter Sonderling war [...]

Der Einfluß war sicher sehr groß – aber nicht was die nach Beeinflussung suchenden Literaturhistoriker unter Einfluß verstehen, sondern jenes Communicieren lebender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht.³

Sehr bald gingen Gedichte hin und her, es wurden einander frühe Publikationen überreicht und Briefe gewechselt, die sicher zu den seltsamsten im ganzen Hofmannsthal'schen Briefftextcorpus gehören, denn die Annäherung geschah mit größtmöglicher Distanz, die sich in jedem Satz niedergeschlagen zu haben scheint. Hofmannsthal war tief verwirrt von allem, was von George kam, beeindruckt und verwirrt. In seinen Notizen schrieb er von einem »Gespräch über die andere Kunst«⁴, worunter vordergründig die Symbolisten zu verstehen sind, also der Kreis um Mallarmé, den George unmittelbar vor seiner Wien-Reise kennengelernt hatte, – aber die »andere Kunst« schloss wohl auch den homoerotischen Aspekt ein. In zwei Gedichten, die Hofmannsthal an George in den ersten Tagen richtete, ist im- oder explizit von Angst die Rede: in *Herrn Stefan George – Einem, der vorübergeht* ist in den Pappeln

² Hugo von Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt, 28. 10. 1922. In: Hugo von Hofmannsthal / Carl J. Burckhardt, *Briefwechsel*, hg. von Carl J. Burckhardt, Frankfurt/a.M. 1956 [= BW HvH/Burckhardt], 104f.

³ Hugo von Hofmannsthal an Walther Brecht, 20. 02. 1929. In: Stefan George / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Robert Boehringer, München / Düsseldorf 1953 [= BW George/HvH], 234ff.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*. In: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/a.M. 1959 [= HvH, *Aufzeichnungen*], 92.

»ein leises Zittern«⁵ vernehmbar. In dem Sonett *Der Prophet*, das von George handelt und das er ihm nicht schickte, wird eingangs von einer Halle gesprochen, »die rätselhaft mich ängstet mit Gewalt« (Texte vgl. S. 125). Das zweite Quartett endet mit: »Ein Zaubetrunk hält jeden Sinn befangen | Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt«. Der Schluss des Sonetts ist tatsächlich über die Maßen beängstigend:

Er macht die leere Luft beengend kreisen
Und er kann tödten, ohne zu berühren.⁶

Zusätzlich notierte er sich: »Inzwischen wachsende Angst; das Bedürfnis, den Absenden zu schmähen.«⁷ Bereits im Jänner 1892 spitzte sich die Situation durch das immer stärkere Drängen und Werben Georges zu, bis es zu der legendären Rosenüberreichung im Akademischen Gymnasium kam, die später Hofmannsthals Intimfreund Leopold (»Poldy«) von Andrian in seinen Erinnerungen folgendermaßen darstellte:

Als nun George eines Tages durch einen Dienstmann mit roter Kappe dem Octavaner ein großes Rosenbouquet [sic!] ins Schulzimmer schickte, zur lebhaften Belustigung seiner Mitschüler, schien diesem, der nichts mehr fürchtete als Lächerlichkeit, die Situation unhaltbar geworden zu sein.⁸

Noch einmal versuchte Hofmannsthal in einem poetisch ausweichenden Brief Distanz zu schaffen, ohne dabei die Hochschätzung dem als bedeutend empfundenen Dichter gegenüber zu schmälern:

Und ich? was kann ich geben als mich selbst. Mein Wesen gießt den Wein des jungen Lebens aus.
Wer nehmen kann, nimmt.
Ich glaube, daß ein Mensch dem andern sehr viel sein kann: Leuchte, Schlüssel, Saat, Gift. Aber ich sehe keine Schuld und kein Verdienst, und was kann der Wille dort helfen, wo Tyche rätselhaft wirkt?
Ihre große Krise soll enden, weil sie es will.
Will mich Ihr Sinn, der selbst den Weg weiter weiß, mit den Zügen des Heilenden schmücken: er darf es, wenn er muß, und er muß, wenn er kann.
Ich hätte Sie gerne gestützt, Ihnen zu danken, daß Sie mir Tiefen gezeigt haben; aber Sie stehen gern, wo Ihnen schwindelt, und lieben stolz das Grauen vor inneren Abgründen, die nur wenige sehen können. Und auch ich kann lieben, was mich ängstet.⁹

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke II · Gedichte 2*, hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber, Frankfurt/a.M. 1988 [= SW II], 60.

⁶ SW II, 61; in anderer Schreibweise in: HvH, *Aufzeichnungen*, 93.

⁷ HvH, *Aufzeichnungen*, 93.

⁸ Leopold (von) Andrian, *Erinnerungen an meinen Freund Hugo von Hofmannsthal*. In: Ursula Prutsch / Klaus Zeyringer (Hg.), *Leopold von Andrian (1875-1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte* (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 97), Wien 2003, 791.

⁹ HvH, *Aufzeichnungen*, 96; im abgeschickten Brief der Schluss leicht verändert: »ich möchte Sie gerne halten können, Ihnen zu danken, daß Sie mir Tiefen gezeigt haben aber Sie stehen gerne, wo Ihnen schwindelt, und lieben stolz den Abgrund den wenige sehen können | ich kann auch das lieben, was mich ängstet.«; vgl.

Einen deutlich bekenntnishaften Brief von George hatte Hofmannsthal in der Zwischenzeit vernichtet. Doch der Nachklang davon ist noch in einem weiteren Brief Georges erhalten geblieben, aus dem Hofmannsthal in seinem *Tod des Tizian* ein Zitat einbauen wird:

Schon lange im leben sehnte ich mich nach jenem wesen von einer verachtenden durchdringenden und überfeinen verstandeskraft die alles verzeiht begreift würdigt und die mit mir über die dinge und die erscheinungen hinflöge ·

[...]

Diesen übermenschen habe ich rastlos gesucht niemals gefunden

grad so wie jenes Andre unentdeckbare im all . .

Das aber raten Sie aus meinen büchern

Die grosse seelische krise drohte

Und endlich! wie? ja? ein hoffen – ein ahnen – ein zucken – ein schwanken – o mein zwilingsbruder –

[...]

ich suche zu verbeissen und ich schmähe mich dass ich redete · denn weshalb? etwa die gemeine beruhigung nachdem man klirrende rasselnde sachen als gläser fenster vasen zer schlagen hat und desshalb will ich dass Sie mir das blatt zurückgeben oder es sofort vernichten (mit jenen versen von damals) Schweigen Sie. Sie sind der einzige der von mir solche bekenntnisse vernahm. Darin bau ich blind auf Sie.

Einer der vorübergeht¹⁰

Indem George mit der Titelzeile aus Hofmannsthals Gedicht unterschrieb, setzte er scheinbar einen Schlusstrich unter seinen gescheiterten literarischen Werbeversuch, drohte indessen allerdings sogar mit einem Duell, bis Hugo seinen Vater einschaltete, der die Situation auf wahrhaftig diplomatische Weise zu entspannen verstand.

Diese dramatische Begegnung zwischen den beiden jungen Dichtern, die vielen als die zwei bedeutendsten der Zeit galten, ist als Hintergrund im Auge zu behalten, wenn man danach auf Spurensuche in Hofmannsthals Werk geht, wo noch Jahre nach diesen Ereignissen George auf vielerlei Art präsent ist. Zwei Umstände fallen bei allen diesen George-Erscheinungen im Werk auf: der viel größer empfundene Altersunterschied und vor allem immer wieder der Bezug zu Venedig. Obwohl Venedig im Werk Georges gar nicht aufscheint, wenn man die gedruckte Wortkonkordanz¹¹ oder die Gesamtausgabe in der Digitalen Bibliothek¹² heranzieht, scheint irgendetwas in Hofmannsthals Vorstellungswelt unauslöschlich den rheinischen Dich-

Hofmannsthal an George, 10. 01. 1892. In: Stefan George / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Robert Boehringer, München/ Düsseldorf 1953 [= BW George/HvH], 14.

¹⁰ George an Hofmannsthal, Jänner 1892. In: BW George/HvH, 12f.

¹¹ Claus Victor Bock, *Wortkonkordanz zur Dichtung Stefan Georges*, Amsterdam 1964.

¹² Stefan George, *Gesamtausgabe der Werke. Faksimile und Volltext*, Digitale Bibliothek 99, Berlin 2004.

ter mit dieser Stadt in Verbindung gesetzt zu haben. War es das Maskenhafte, das ihn wohl befremdet und auch beängstigt hat? Oder war es die Verbindung von formvollendeter Ästhetik und unergründlichen Labyrinthen und Kanälen, die ihn zu dieser Assoziation gebracht haben, sofern Venedig nicht doch Gesprächsthema gewesen war, das sich eben nicht in den schriftlichen Aufzeichnungen erhalten hat? In zumindest vier zentralen Werken aus Hofmannsthals Jugend- und Reifezeit spielen jedenfalls die Lagunenstadt und George-Assoziationen eine wesentliche Rolle:

George und Venedig in Hofmannsthals Werk

Werk	Direkte George-Assoziation	George-Spiegelungen in Figuren
Der Tod des Tizian	Hofmannsthal zitiert darin aus einem George-Brief und einem George-Gedicht (<i>Der Infant</i>).	Gianino (»er ist 16 Jahre alt und sehr schön«) trägt deutliche Züge des jungen Hofmannsthal. Desiderio, der Eifersüchtige, ist unschwer als George zu erkennen.
Das gerettete Venedig	Das Werk ist George gewidmet.	Verschwörungsgeschichte, in der die Freundesliebe des ungleichen Paares Jaffier (mit Zügen des Autors) und Pierre (mit Zügen Georges) auf die Probe gestellt wird.
Andreas		1907 begann Hofmannsthal mit seinen Aufzeichnungen zu seinem einzigen, Fragment gebliebenen Roman <i>Andreas</i> , in dem die Figur des Maltesers deutliche Züge Georges trägt. George = Malteser. (»Der Malteser gesteht ihm, er habe nie eine Frau berührt. Andreas erwidert das Geständnis. Malteser beglückwünscht ihn.«)

Tab. 1

So wie George immer wieder mit Venedig assoziiert wird, schmückt Hofmannsthal gerne androgyne Figuren, die im Frühwerk oft autobiographische Züge tragen, mit Edelmetallen und Edelsteinen.¹³ Dabei fallen besonders helle glänzende Farben auf von weiß bis silbrig und von gelb bis golden. Diese relativ konsequente intratextuelle Auffälligkeit im Hofmannsthal'schen Jugendwerk (vgl. Tab. 2) zieht sich aber bis in die Reifezeit – vor allem in der gemeinsamen Opernarbeit mit Strauss – durch, der darüber womöglich wenig reflektiert hat, und begegnet auch in einem Ballett, das den Hofmannsthal-Abschnitt beschließen wird.

¹³ Vgl. Dürhammer, »Du bist kein Mädchen ...«, 42-163 u. Heide Eiler, *Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de siècle · Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. In: *Fin de siècle · Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. von Roger Bauer u.a., Frankfurt/a.M. 1977, 421-441.

Hofmannsthal-Werke mit auffälliger Farbsymbolik

Ent- stehung	Werke	Farben, Edelsteine u. -metalle	Anmerkungen
1891	<i>Gestern</i>	gelb	»Corbacio in schreienden Farben gekleidet, Mosca ganz weiß; die geschlitzten Ärmel lichtgelb ausgeschlagen, weißen barettartigen Hut mit weißen Federn, gelb gefüttert und mit einem Spiegel im Innern; gelbe Handschuhe im Gürtel; kurzen Degen, weiße Schnabelschuhe. [...] Corbacio begrüßt bald den Kardinal, der in der Mitte unter der Büste des Are- tino sitzt.«
1891	<i>Mein Garten</i>	Topas, Silber ...	Auseinandersetzung mit George (vgl. <i>Prophet</i> u. <i>Herrn Stefan Georg</i>)
1891/92	<i>Der Tod des Tizian</i>	gelb	Auseinandersetzung mit George
1892	<i>Das kleine Welttheater</i>	gelb	Der junge Herr, der von »Bui« (Georg von Franckenstein) inspiriert ist, trägt »einen dunkelgrünen Jagdanzug mit hohen gelben Stulpstiefeln«
1895	<i>Märchen der 672. Nacht</i>	silberner Spiegel, gold- gelber Beryll	Parallele: Leopold Andrians <i>Garten der Erkenntnis</i>
1896	<i>Dein Antlitz</i>	silberweiß	Auslöser: »Bui« (Georg von Franckenstein)
1896	<i>Ein Knabe</i>	weiß, (silbriges?) Spie- gelbild; statt Steinen: Muscheln	Auslöser: Edgar Karg von Bebenburg (Seekadett)
1899	<i>Das Bergwerk zu Falun</i>	Silber (blond)	»Morgengabe« für Gerty Schlesinger (Hofmannsthals spätere Frau)?
1909/10	<i>Der Rosenkavalier</i>	Silber (Gold, gelb)	Zusammenarbeit mit (Kessler und) Strauss
1912	<i>Josephslegende</i>	Gold	Zusammenarbeit mit Kessler/Strauss (vgl. Wildes <i>Salome</i> u. <i>Rosenkavalier</i>)
1913	<i>Die Frau ohne Schatten</i>	Gold	Zusammenarbeit mit Strauss; vgl. Rollers Kostümentwürfe

Tab. 2

1. Der Tod des Tizian

Dieses lyrisch-dramatische Fragment, das Hofmannsthal nichtsdestoweniger in verschiedenen Fassungen, wenn auch mit dem Zusatz »Bruchstück«, publiziert hat und das etwa bis 1913 bereits 15000mal abgesetzt werden konnte, ist ohne die dramatische Begegnung mit George nicht vorstellbar. Tatsache ist allerdings, dass Hofmannsthal bereits im Oktober 1891, also zwei Monate vor der ersten Begegnung, Notizen für den Plan zu einem *Gastmahl der verurteilten Girondisten* gemacht hat.¹⁴ An Walther Brecht schrieb er als Antwort auf eine diesbezügliche Nachfrage noch im Februar 1929 darüber. Hofmannsthal erwähnt, dass die Welt der Girondisten »plötzlich« durch Venedig und die Tizian-Schüler ersetzt worden sei, woraus in der kritischen Gesamtausgabe geschlossen wird, dass der Anstoß von außen, also durch die folgenreiche Begegnung im Café Griensteidl gekommen sein müsse.¹⁵ Im Brief an Brecht fallen aber zwei Ungereimtheiten auf – und zwar die Zeit der ersten Begegnung (er schreibt hier im »April 1892« statt Dezember 1891) und die Angabe, dass das Manuskript bei der Begegnung bereits fertig gewesen sei und er es George übergeben oder bald nach dessen Reise geschickt hätte:

Im Winter 1892 entstand dann der ›*Tod des Tizian*‹ so wie das Fragment jetzt da ist, sammt dem Prolog. Es war das Jahr der Matura und ich hatte eben sehr wenig Zeit, deshalb brach es ab – denn es hätte ein viel größeres Ganzes werden sollen. Es sollte diese ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus. [...] das Leben in der höchsten Zusammendrängung – also im Grund das gleiche Motiv wie im ›*Tor und Tod*‹. [...]

Dieses Manuscript (das Bruchstück) schrieb ich dann ins Reine und zeigte es keinem. Ein paar Monate später (im April etwa 1892) hörte ich von irgendwem im Café (es war dieses berühmte Griensteidl, wo ich oft hinging, und waren damals sehr viele junge Leute da), es sei jetzt ein Dichter Stefan George in Wien, der aus dem Kreise von Mallarmé komme. [...] Er sprach von der Vereinigung Gleichgesinnter und von Heften, die er plane, und ich muß ihm damals das Bruchstück (*Tod des Tizian*) entweder übergeben (es sind hier große Lücken in meinem Gedächtnis) oder es ihm bald nachgeschickt haben.¹⁶

Das dramatische Gedicht ist jedoch erst Monate *nach* dieser ersten Begegnung entstanden und George sogar erst ein halbes Jahr später geschickt worden. Die in der letzten Parenthese eingefügte Unsicherheit in Bezug auf sein Gedächtnis weist entweder darauf hin, dass er die eigentliche Inspiration zum *Tod des Tizian* (in seiner Endfassung) nach knapp vier Jahrzehnten verdrängt hat oder aber dass er bewusst den allzu autobiographi-

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke III · Dramen 1*, hg. von Götz Eberhard Hübner u.a., Frankfurt/a.M. 1982 [= SW III], 334: »Gastmahl der Girondisten – ein Dialog in der Manier des Platon«.

¹⁵ SW III, 331.

¹⁶ Hofmannsthal an Walther Brecht, 20. 02. 1929. In: BW George/HvH, 234ff.

schen George-Bezug verschleiern wollte, was in Anbetracht seines von vielen Zeitgenossen bestätigten hervorragenden Gedächtnisses freilich wahrscheinlicher ist.¹⁷

An George allerdings schrieb er schon im Juli 1892: »Im ›Tod des Titian‹ wird Ihnen ein bekanntes Detail entgegentreten. Ich meine das Bild des Infanten«. ¹⁸ Das Gedicht *Der Infant* befindet sich in Georges *Hymnen*, von denen er Hofmannsthal während seiner Wien-Reise ein Exemplar geschenkt hatte:

Der Infant

Bei schild und degen unter fahlem friese
Mit weissem antlitz lächelt der infant
In dunklem goldumgürtetem oval.
Nicht lang im damals unberührten saal
Ein zwillingsbruder: kühle bergesbrise
Sie war ein allzu rauher spieltrabant.

Doch wird er selber nimmermehr bedauern
Dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen
Wie der und jener an den nachbarmauern ·
Denn seligkeiten wurden ihm beschlossen:

Wenn vor dem mond die glasgranaten blühn
Dass eine lichte elfenmaid ihn hole ·
Er folgen dürfe oft in flug und fall
Mit ihr dem treubewahrten seidenball
Der rosenfarben und olivengrün
Noch schimmert auf der eichenen konsole.¹⁹

Hofmannsthal notierte sich in Verbindung mit den *Hymnen* noch um 1921: »Über George. Einzige Berührung mit ihm beim Lesen der ›Hymnen‹ ›Pilgerfahrten‹. Die Spitze mit der sich das Unendliche in die Seele gräbt –«. ²⁰ Stärker als das Gedicht selbst mag auf Hofmannsthal Georges Selbstzitat in seinem bekenntnishaften Brief vom Jänner 1892 gewirkt haben, den er mit Hofmannsthals Gedichttitel »Einer der vorübergeht« unterschrieben hat, und das der Auslöser für dieses Doppelzitat gewesen sein wird: »Und endlich! wie? ja? ein hoffen – ein ahnen – ein zucken – ein schwanken – o mein zwillingsbruder –«. ²¹ Der Prolog, ein Page, spiegelt sich in diesem Infanten, wenn auch mit der Einschränkung, dass diese Spiegelung möglicherweise *nur die anderen so sehen*, in Georges Gedicht, und er zitiert ihn, indem er den Dichter, der ihn erst aufgeschreckt und ihm dann »seltsam lächelnd« auf die Stirn geküsst hat, sagen

¹⁷ Absatz aus: Ilija Dürhammer, *Die George-Affäre*. In: ders., *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006, 147f.

¹⁸ Hofmannsthal an George, 21. 07. 1892. In: BW George/HvH, 30.

¹⁹ Stefan George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. In: ders., *Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 2, Berlin 1928, 46.

²⁰ HvH, *Aufzeichnungen*, 233.

²¹ George an Hofmannsthal, Jänner 1892. In: BW George/HvH, 13.

lässt, dass er der einzige sei, der ihn verstehe. Das »Stück«, also die *Hymnen*, hat ihm George ja wirklich geschenkt, wie auch Hofmannsthal sein Stück, nämlich *Der Tod des Tizian*, gewissermaßen geschenkt hat, indem er es für dessen soeben gegründete *Blätter für die Kunst* zur Veröffentlichung freigab.²² George schrieb im September 1892: »Das werk selber? wie eigentümlich es mich berühren musste!«²³

Die beiden Figuren, in denen sich die beiden Dichter deutlich spiegeln, sind Gianino und Desiderio. Gianino, von dem es im Personenverzeichnis heißt: »er ist 16 Jahre alt und sehr schön«²⁴. In den ersten Entwürfen war er gar erst fünfzehn – »und sehr schön«,²⁵ ist unverkennbar Hofmannsthal, während der »sehnsüchtig« begehrende Desiderio unschwer als George zu erkennen ist, besonders wenn man die längeren Entwurfs-Passagen aus dem Nachlass heranzieht, die Hofmannsthal wohlweislich George gegenüber zurückgehalten hat. Womit Desiderio (und dessen reales Vorbild) in diesen Versentwürfen am heftigsten zu kämpfen hat, ist Gianinos psychische Promiskuität, die scheinbare Wahllosigkeit der Freunde und Liebespartner, die freilich mit dem »schlangenhaften Winden«, den »tausend Masken« zu tun hat, die es Gianino ermöglichen, in allen Gesellschaftsschichten zu fischen, auch zwischen den Geschlechtern zu wechseln und seinen sozialen Heißhunger innerhalb verschiedener Altersstufen zu stillen. Desiderio ist aber schon auf Resignationskurs, sein »hoffnungsloses Werben [...] geht wohl nächstens sterben« – so hofft zumindest der Dichter vom *Tod des Tizian*:

Desi.	Der liebt nur sich der allzuviele liebt Und keinem giebt wer jedem etwas schenkt
Gian.	Du, du bist eifersüchtig du auf mich [...] Doch lass du quellen, was du nimmer stillst Ich kann nicht anders, jeder zieht mich an und jedem geb ich was ich geben kann [...] Ich kann nicht anders. Jedem muss ich schmeicheln Und wen ich traurig seh, den muss ich streicheln. In seine liebsten Träume jeden wiegen Ich brauche Menschen, mich an sie zu schmiegen Allein in deinem Blick dem prüfend herben Da liegt ein Vorwurf immer und ein Klagen
Des.	Nein. Das verstört das ruhige Entsagen Nur noch ein traurig hoffnungsloses Werben Und dieses letzte geht wohl nächstens sterben. ²⁶

²² Absatz aus: Dürhammer, *Die George-Affäre*, 134f.

²³ George an Hofmannsthal, 30. 09. 1892. In: George/HvH, 41f.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke III · Dramen 1*, hg. von Götz Eberhard Hübner u.a., Frankfurt/a.M. 1982 [= SW III], 38.

²⁵ SW III, 347.

²⁶ SW III, 358.

Nach Desiderios enttäuschem Abschied zeigt sich Gianino dennoch ein wenig melancholisch, denn er will ja allen schmeicheln, alle streicheln, besonders wenn sie traurig sind – selbst die Vorwurfsvollen mit ihren prüfenden Blicken. Gianino zitiert nun indirekt das Gedicht, das Hofmannsthal George im Dezember 1891 nach der ersten Begegnung geschrieben und übergeben hat. Auch Desiderio »gemahnt« Gianino (wie George Hofmannsthal) »an Dinge«, »die heimlich in [ihm] sind« (*Herrn Stefan George*), und er tut das ebenso »flüsternd« wie dort der Wind und mit »starken Blicken« (die wohl wie in *Der Prophet* »bannend« sind):

Gian. Mich ergreift
Sein Wesen manchmal unbegreiflich tief,
Wie wenn er, was in meiner Seele schlief
Und unbewußt verwelkt so wie es reift
Aufscheuchte, flüsternd und mit starken Blicken
Und Dinge weckte, die wir sonst erstickten.²⁷

Und es gibt noch einen weiteren George-Bezug, der in die symbolistische Geheimsprache der *anderen Welt* verweist. Möglicherweise wusste Hofmannsthal von Georges Lieblingsfarben blau und gelb²⁸, als er für einen Desiderio-Monolog, der an Gianino gerichtet ist, diese Farben wählte, und er zitierte mit der Kombination »Blau« und »feuchtverklärt« zugleich Goethes Ballade *Der Fischer*, wieder eine Verführung assoziierend, und nimmt mit der Kombination von »hellem Gelb und hellem Grau« berühmte Verse des von ihm so geschätzten Einleitungsgedichtes zum *Jahr der Seele* vorweg, auf die George möglicherweise später geantwortet hat:

Desiderio an der Rampe, zu Gianino
 Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?
 Gehüllt in Duft und goldne Abendglut
 Und rosig helles Gelb und helles Grau,
 Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,
 In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit?
 Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,
 Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
 Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;
 Und was die Ferne weise dir verhüllt,
 Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
 Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
 Und ihre Welt mit unsren Worten nennen ...²⁹

²⁷ SW III, 360. Abschnitt aus: Dürhammer, *Die George-Affäre*, 146f.

²⁸ Ernst Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, Düsseldorf / München 1960, 46: »Im zweiten Gedicht wird eine Einzelheit des Baus, der gelbe Saal, geschildert. Gelb, nach mattem Blau, könnte man als die zweite Lieblingsfarbe des Dichters bezeichnen, der oft die Heiligkeit der gelben Farbe im Buddhismus betonte und auf das Safrangelb des langen Gewandes des Dionysos verwies. – Ein Bild der Sonne, den Gott Elgabal darstellend, ist unter Sternen in der flachen Kuppel sichtbar. Gelbe Topaze, die die Historiker nicht erwähnen, gleiten, gemischt mit den von den Geschichtsschreibern genannten gelben Bernsteinkernen, rasch wie Blitze und unaufhörlich aus einer Öffnung, die einem Brunnen gleicht, man könnte dabei an ein ähnliches Bild im Einleitungsgedicht zu ›Traumdunkel denken.«

²⁹ SW III. 45f.

Dass das »helle Gelb« »rosig« ist, verweist indes auf die Farben des Prolog-Pagen, der rosa Seidenstrümpfe und mattgelbe Schuhe trägt. In den letzten beiden Versen spricht Hofmannsthal den unbedachten Gebrauch ihrer eigenen Chiffrensprache an; die, die keinen Sinn für die Schönheit haben: die Uneingeweihten – missbrauchen die Dichterworte, vor ihnen sei die Kunst zu schützen. Die unermessliche Distanz zu diesen Niederungen sucht Desiderio in Entsprechung zu Goethes Worten aus dem *West-östlichen Divan*: »Sagt es niemand, nur den Weisen | Weil die Menge gleich verhöhnet«. Aber meint Hofmannsthal, sofern er zitiert oder sich der symbolistischen Ästhetik bedient, nicht womöglich auch sich selbst? Handelt es sich hier also um eine versteckte Selbstkritik, die Desiderio in den Mund gelegt ist? In dem einleitenden Gedicht zum *Jahr der Seele* scheinen jedenfalls für Hofmannsthal erkennbare Bezüge zum *Tod des Tizian* hergestellt, die möglicherweise Hofmannsthals Affinität zu diesem Text zumindest verstärkt haben. Besonders Georges »unverhofftes blau« hat Hofmannsthal in seinem *Gespräch über Gedichte* durch die Figur des Clemens explizit würdigen lassen, »das tiefe gelb · das weiche grau« aber korrespondiert mit Hofmannsthals Versen, die er Desiderio in den Mund gelegt hat:

Komm in den totgesagten park und schau :
 Der Schimmer ferner lächelnder gestade ·
 Der reinen wolken unverhofftes blau
 Erhellte die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
 Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
 Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
 Erlese küsse sie und flicht den kranz ·

Vergiss auch diese letzten astern nicht
 Den purpur um die ranken wilder reben ·
 Und auch was übrig blieb von grünem leben
 Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.³⁰

Die Garten-Metapher, die George wieder aufnimmt, ist im *Tod des Tizian* an prominenter Stelle ebenfalls vorweggenommen, nämlich in Gianinos Traumerzählung, die wiederum mit zwei Gedichten der beiden Poeten³¹ im Zusammenhang steht, deren ideologisch-ästhetischer Dichterwettstreit-Charakter unverkennbar ist:

³⁰ Stefan George, *Das Jahr der Seele*. In: ders., *Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 4, Berlin 1928, 12. Abschnitt aus: Dürhammer, *Die George-Affäre*, 138f.

³¹ Stefan George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. In: ders., *Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 2, Berlin 1928, 95f. und Hofmannsthal, SW I, 20.

George

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ·
 Der garten den ich mir selber erbaut
 Und seiner vögel leblose schwärme
 Haben noch nie einen frühling geschaut.

Von kohle die stämme · von kohle die äste
 Und düstere felder am düsteren rain ·
 Der fruchte nimmer gebrochene läste
 Glänzen wie lava im pinien-hain.

Ein grauer schein aus verborgener höhle
 Verrät nicht wann morgen wann abend naht
 Und staubige dünste der mandel-öle
 Schweben auf beeten und anger und saat.

Wie zeug ich dich aber im heiligtume
 – So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass
 In kühnen gespinsten der sorge vergass –
 Dunkle grosse schwarze blume?

Hofmannsthal**Mein Garten**

Schön ist mein Garten mit den gold'nen Bäumen,
 Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,
 Dem Diamantenthau, den Wappengittern,
 Dem Klang des Gongs, bei dem die Löwen träumen,
 Die ehernen, und den Topasmäandern
 Und der Volière, wo die Reiher blinken,
 Die niemals aus den Silberbrunnen trinken ...
 So schön, ich sehn' mich kaum nach jenem andern,
 Dem andern Garten, wo ich früher war.
 Ich weiß nicht wo ... Ich rieche nur den Thau,
 Den Thau, der früh an meinen Haaren hing,
 Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,
 Wenn ich die weichen Beeren suchen ging ...
 In jenem Garten, wo ich früher war ...

Der versteinerten, toten dunklen Gartenwelt Georges steht klar Hofmannsthals jugendstilhaft leuchtende glitzernde Silber-, Gold- und Edelstein-Gartengestaltung gegenüber. Noch scheint schwer zu entscheiden, ob es sich hier um ein lyrisches Weiterschreiben, einen lyrischen Wettstreit, eine Einverleibung oder gar um eine Opposition handelt. Im Grunde ist ja auch Hofmannsthals Garten relativ leblos kristallisiert. Aber durch die glitzernden Momente scheint dieser wohl doch viel lebendiger, freundlicher, einladender. Bei George wird explizit betont, was alles leblos ist:

- der vögel leblose Schwärme
- Von kohle die stämme · von kohle die äste
- Und düstere felder am düsteren rain ·
- Dunkle grosse schwarze blume

Bei Hofmannsthal hingegen »träumen die Löwen«, es gibt Reiher und »weiche Beeren«, die doch auf Lebendiges deuten. Selbst die »gold'nen« Bäume mit ihrem »Silbersäuseln« haben doch nichts Kaltes, Düsteres, Dunkles an sich. Die kristallinen und metallenen Metaphern scheinen die Natur nicht wirklich zu gefährden.³²

Der Garten also, der im *Tod des Tizian* wiederkehrt, hat mit diesem Dichterdisput zu tun. Letztlich hat Hofmannsthal aber den langen Dialog zwischen Desiderio und Gianino wohl als zu intim empfunden und bei den verschiedenen Publikationen weggelassen. Freilich hat er dennoch nicht alle homoerotischen Bezüge getilgt, die sämtlich mit dem schönen Gianino in Verbindung stehen und über lange Strecken vergessen lassen, dass es doch eigentlich um das Sterben eines großen alten Künst-

³² Aus meinem Aufsatz: »Du bist kein Mädchen ...«, 144.

lers geht, der am liebsten üppige nackte Frauengestalten gemalt hat. So werden ganz am Schluss auch noch drei weibliche Modelle in das Bruchstück eingeführt, von denen eine: Lisa wie ein Pendant Gianinos erscheint, indem von ihr gesagt wird: »Lisa hat eine gelbe Rosenknospe im schwarzen Haar. Irgendetwas an ihr erinnert ans Knabenhafte, wie irgendetwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert.«³³ Sie ist übrigens die einzige weibliche Figur in Hofmannsthals Jugendwerk, die mit der gelben Farbe assoziiert wird. Unmittelbar vor deren Auftritt aber tragen Pagen zwei Tizian-Gemälde über die Bühne, wovon das eine, *Das große Bacchanal*, wohl ein Spiegel der so sehr an Platons *Symposion*³⁴ erinnernden Schüler-Szene sein soll – nun aber auch das gezielt weibliche Element einleitet



und nachholt. Auch auf dem Gemälde befinden sich drei bekleidete weibliche Figuren, von denen die tanzende im blauen Kleid womöglich ein Vorbild für Lisa sein könnte, wenngleich sie keine gelbe Rose, dafür aber einen goldenen Gürtel trägt. Die



nackte Frauenfigur im Vordergrund könnte Venus sein, die Tizian oft dargestellt hat. Deshalb ist auch nicht eindeutig zu sagen, welches Bild gemeint ist, wenn es in der Szenenangabe über das zweite Gemälde heißt *Venus mit den Blumen*. Wahrscheinlich ist damit nicht *Venus bei der Toilette* gemeint, wo zwei Amoretten ihr Kranz und Spiegel reichen, obwohl Antonio in seinem Monolog Bacchanal und Spiegelszene zu vereinen scheint:

³³ SW III, 49.

³⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, Wien 1935 [= B I], 69; s. auch SW III, 334: »Dialog in der Manier des Platon«.

* Tizian, *Bacchanal*, 1519, Madrid, Museo del Prado. In:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Bacchanal_1523_1524.jpg (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

** Tizian, *Venus bei der Toilette*, 1555. In: Giandomenico Romanelli (Hg.), *Venedig. Kunst & Architektur*, Fotografien von Piero Codato und Massimo Venchierutti, Köln 1997, 405.

Was für die schlanke Schönheit Reigentanz,
 Was Fackelschein für bunten Maskenkranz,
 Was für die Seele, die im Schlafe liegt,
 Musik, die wogend sie in Rhythmen wiegt,
 Und was der Spiegel für die junge Frau
 Und für die Blüten Sonne, licht und lau:
 Ein Auge, ein harmonisch Element,
 In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt –
 Das fand Natur in seines Wesens Strahl.
 »Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!«³⁵

Auch *Venus und Adonis* lag Hofmannsthal in dieser Szene wohl nicht im Sinn. Am ehesten handelt es sich um *Venus und der Lautenspieler*, wo ein Amor ihr einen Blumenkranz reicht und im Hintergrund eine Landschaft zu sehen ist, die wie ein Gemälde *im* Gemälde wirkt, oder um die den Betrachter besonders aufreizend anblickende Venus von Urbino, die ihre linke Hand scheinbar verschämt in die Scham legt und in der rechten Rosen hält. Möglicherweise handelt es sich dabei um ein Hochzeitsbild, denn im Hintergrund sieht man ein Kind, das in einer Truhe wühlt, neben einer reichen stehenden Dame, die vielleicht unmittelbar davor steht, vor den Traualtar geführt zu werden – und der die Venus im Vordergrund den Weg dazu weist.



Bildquelle*



Bildquelle**

Die abwesende sterbende Titelfigur, deren lebendigstes Zeichen bis dahin der Sohn Tizianello gewesen ist, der so gern an der Seite Gianinos schläft oder im Wachen mit dessen Haar spielt, wird nun durch das Werk des Künstlers präsent, das von der Jugend gebracht und bewundert wird. Für die adaptierte Fassung des *Tod des Tizian*, die zur Trauerfeier für den am

³⁵ SW III, 233.

* Titian, *Venus mit Blumen*, 1538, Uffizien, Florenz. In: http://www.shafe.co.uk/art/Titian_Venus.asp (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

** Titian, *Venus und der Lautenspieler*. In: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Titian%3A+Venus+und+der+Lautenspieler?hl=venus+und+der+la+utenspieler> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

16. Jänner 1901 in der Toskana verstorbenen Arnold Böcklin im Münchner Künstlerhaus aufgeführt wurde, war ursprünglich der George-Jünger und spätere berühmte Literaturwissenschaftler Friedrich Gundolf als Darsteller dieses Tizianellos ausersehen. Ob diese Idee direkt auf Hofmannsthal zurückgeht, der für die Rolle des schönen Gianino bezeichnenderweise Ria Schmulow-Claassen vorge-schlagen hatte, ist nicht belegbar. Dieser Auftritt wäre wohl äußerst pikant geworden. Gundolf lehnte natürlich, wohl nicht zuletzt in Hinblick auf sein Naheverhältnis zum Meister, ab, der übrigens dann der Vorstellung beiwohnte.



Bildquelle*

So wie aber nun das Sterben Tizians durch die vorangegangene Szene des platonischen Bacchanals der Jünglinge und zuletzt der drei Mädchen in den Hintergrund tritt, so wird auch der Schauplatz Venedig, das von der Pest heimgesucht wird und an dem Tizian – zwei Jahrzehnte vor Aschenbach – womöglich auch, in Anbetracht des Schönen, das zum Kunstwerk animiert, stirbt, geradezu in traumhafte Ferne gerückt. Desiderio sagt ja zu Gianino: »Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?«³⁶ – als ob sie auf dem Campanile lagerten. Von wo aus könnte man sonst auf das topographisch ohne umgrenzende Bodenerhebungen in der Ebene liegende Venedig *hinunterschauen*? Somit distanziert die sehnsüchtige George-Figur die Lagunenstadt ebenso wie sich selbst; zurück bleibt nur die Verwunderung des jungen schönen Gianino, der indes – zumindest in den Entwürfen – letztlich hauptsächlich damit beschäftigt ist, einen bewundernden Hofstaat um sich zu versammeln, da er so etwas wie ein sozialer Narziss ist, der erst durch die Liebe der anderen sein Selbstwertgefühl befriedigen kann:

Ich bin nun so.
 Als Kind da war ich über nichts so froh
 Als wenn nur eine rechte ganze Schaar
 So wie ein Hofhalt, weißt du, um mich war.
 Ich wollte immer jedem etwas schenken
 Und wenn ich nichts mehr hatte doch versprechen
 Es sollten immer alle an mich denken
 Und alle sollten immer von mir sprechen.³⁷

Der sechzehnjährige Gianino ist somit ein Vorläufer des vierzehnjährigen Tadzio, der ebenfalls in Venedig dem Sterben des alternden Künstlers zusieht, während er selbst in seiner Jugend und Schönheit bewundert werden will.

³⁶ SW III, 45f.

³⁷ SW III, 360.

* Photographie von Friedrich Gundolf. In: Franz Schonauer, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1960 (= rororo 44), 93.

2. Das gerettete Venedig

Als Hofmannsthal im Sommer 1901 Thomas Otways Drama *Venice preserved* aus der Nach-Shakespeare-Ära erneut las, kam ihm nach eigener Angabe vorerst die Idee zu einer Novelle, in der die »Jugendgeschichte von Jaffier und Belvidera« im Mittelpunkt stehen sollte. »Ferner sollte die Novelle enthalten einen nächtlichen Brand in Venedig, gesehen aus dem Haus der Kurtisane Aquilina.«³⁸ Tatsächlich aber wurde daraus eine Tragödie, in der nicht die Liebesgeschichte zwischen Belvidera und Jaffier im Zentrum steht, sondern die Freundesliebe zwischen Jaffier und Pierre, die durch einen geplanten politischen Umsturz in Venedig dramatisch zugespitzt ist. Noch 1902/03 hieß der geplante Untertitel für *Das Gerettete Venedig*: »Schwäche stärker als Stärke«,³⁹ wobei Jaffier der Schwache und Pierre der Starke ist – und diese beiden Figuren wieder wie Spiegelungen der beiden Dichter wirken. Hofmannsthal hatte das Stück dann auch George gewidmet: »Dem Dichter Stefan George in Bewunderung und Freundschaft«⁴⁰, indem er in einem Brief ziemlich unzweideutig die Parallele der Hauptfiguren zu ihm selbst und zu George ankündigte,⁴¹ der allerdings über dieses Geschenk wenig erfreut war. Er schrieb an Hofmannsthal:

Ihre beiden hauptgestalten können mich nicht überzeugen. Jaffier der am meisten zu reden hat haben Sie nur mit unleidlichen zügen ausgestattet. nirgends thut und sagt er andres als unleidliches. liebenswürdiges deuten Sie nur hie und da an · sogar unterstrichen aber man sieht nicht genug davon. So wird auch die freundschaft und handlungsweise Pierre's unglaublich. –⁴²

Es ist allerdings durchaus denkbar, dass Georges Kritik nicht nur der psychologisch zu schwach herausgearbeiteten Jaffier-Figur, sondern auch dem Dichter galt, der sich dahinter verbarg und dessen zögerliche und wenig engagierte Zuwendung ihn bereits ein Jahrzehnt zuvor verstimmt hatte. Die stark homoerotische Beziehung zwischen den beiden Männern wird allerdings in diesem Stück sehr eindeutig ausgesprochen, selbst Jaffiers Frau Belvidera weiß davon:

³⁸ HvH, *Aufzeichnungen*, 132f.

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke IV · Dramen 2*, hg. von Michael Müller, Frankfurt/a.M. 1984 [= SW IV], 175

⁴⁰ SW IV, 7.

⁴¹ Hofmannsthal an George, 02. 12. 1904. In: BW George/HvH, 223: »Mögen die Gestalten dieses starken und dieses schwachen Menschen auch etwas intimeres für Sie aussprechen, nicht als ob solche Figuren geradehin Gleichnisse zweier Menschen sein könnten – aber vieles was im Leben wie Wellen andrängt und abflutet, ist in einem solchen Bilde gehalten.«

⁴² George an Hofmannsthal, Dezember 1904. In: BW George/HvH, 224.

Belvidera Einen findest du, ich fühl's.
 Ja. Denn eh' wir zusammen waren, weiß ich,
 kamst unter vielen Menschen du herum
 und viele hingen sich an dich und vielen
 warst du der liebste Mensch. Als du Soldat warst
 und Fähnrich dann, da war auf deinem Schiff
 so mancher, hast du mir erzählt, der nachts
 für dich die Wache hielt, ja einer war
 verliebt in dich, daß er um deinetwillen
 wie um ein Weib, den andern, den Wallonen,
 lahm schlug, wie, oder schoß?

Jaffier Ja, das war Pierre.
 Das war mein Freund Pierre.
 [...] Ich fühlte
 den Blick, der oft und oft mich eingehüllt,
 nachts auf dem Deck, wenn wir im Monde lagen
 und ich was sang, und wiederum im Lager
 über das Feuer hin traf mich der Blick –
 und oft war's die Trompete nicht, es war
 der Blick, der früh mich weckte: dann stand Pierre
 an meinem Bett ... und wie ich lag am Tod
 an viertägigem Fieber, – die Baracke,
 die Andern, die dort starben, alles And're
 ist mir entschwunden, nur den Blick, den seh' ich,
 der auf mir brütete, und fühle noch,
 wie Pierre ein frisches Kissen mir, ein kühles
 unter den Nacken schiebt. Was Pierre zu mir war,
 das gibt's vielleicht nur im Soldatenstand.⁴³

Dass hier nicht bloß von soldatischer Kameradschaft die Rede ist, sondern von leidenschaftlicher Liebe, ist wohl unverkennbar. Als Pierre seinen Freund später den Verschwörern vorstellt, tut er das im ersten Moment mit einer zweideutigen Formulierung, die für uns Heutige geradezu wie ein Outing wirkt, das denn auch Unruhe unter den Verschwörern erzeugt und in einem halblauten Kommentar über Jaffiers Schönheit gipfelt, als ob die irgendetwas mit dessen Vertrauenswürdigkeit zu tun haben könnte:

Pierre Ich will euch eine Schwachheit eingestehn.
 Ich habe einen Freund.
 Unruhe.
 Solch einen, hört mich!
 daß gegen ihn – ob ich ihn täglich sah,
 ob jahrelang ihn mißte, doch mein Herz
 sich nie verschloß. Nein, wartet, hört mich an!
 [...]
 Wir haben einen Schwur getauscht zusammen
 zu leben und zu sterben.
 Er öffnet, läßt Jaffier heraus. Dieser tritt hervor, einen bloßen Dolch in der Hand.

Capello halblaut Ein allzu hübscher Bursch!⁴⁴

⁴³ SW IV, 21.

⁴⁴ SW IV, 48f.

Pierre ist freilich auch sonst kein Kostverächter, wenn er lange Zeit auf Schiff ist. Da kann schon auch einmal mit einem jungen Marinesoldaten kokettiert werden – so wie auch Hofmannsthal selbst einen sehr emotionalen Briefwechsel mit einem gleichaltrigen Fähnrich namens Edgar Karg von Bebenburg unterhielt, der dem Dichter sehr zugeneigt hat und mitunter sehr sehnsüchtige Zeilen an den fernen Freund schickte, wenn er auf See war.⁴⁵ Ähnlich bewundernd für den Helden äußert sich nun ein Offizier Pierre gegenüber:

Offizier Ich war bei der Aktion
von Zante, auf dem Schiff, das Bord an Bord
mit Eurem lag, als Ihr befahlt, den Türken
zu entern. [...]

alles glühte an Euch
die Axt bestrahlt vom Feuer leuchtete
im voraus schon wie Blut, da fiel Eu'r Blick
auf mein Gesicht – ich war ein junger Bursch,
vielleicht gefiel ich Euch, daß ich nichts als Euch
mit aufgeriss'nen Augen in mich schlang,
indessen splitternd Holz und blutige Fetzen
von Leibern um mich flogen – und da lachtet
Ihr auf mich her.⁴⁶

Doch es kommt, wie es in einer Tragödie kommen muss: die venezianische Verschwörung wird aufgedeckt und die Freundesliebe erleidet schließlich Schiffbruch. Pierre, der Starke, bereits verhaftet, hat nur einen Gedanken: Was wird aus seinem Jaffier? Selbst in dieser verzweifelten Lage denkt er zuerst nur an den Freund, will ihn trösten, ihn schützen:

Pierre Du auch,
mein Freund! Wie sie dich halten, diese Hunde.
Mein Jaffier, Schicksal! Heb' den Kopf, mein Freund.
Du hast die Arme frei, so komm' und häng' dich
an meine Brust. Pfui, zittern! nicht einmal,
wenn wir im Kerker ganz allein sein werden,
geschweige denn vor diesen Hunden da.
Lehn' dich an mich. Wie? bin ich dir verhaßt,
mein einziger Freund, gibst du mir Schuld an allem?⁴⁷

Nur da wusste er noch nicht, dass sein lieber Freund, der Schwache, ihn verraten hat, um seine eigene Haut zu retten. Selbstmitleid und schlechtes Gewissen quälen ihn – und dass er die Liebe seines Freundes Pierre verliert, weil er ihn an den Galgen gebracht hat und selbst ungeschoren davon zu kommen glaubt. Die tiefe Enttäu-

⁴⁵ Vgl. Ilija Dürhammer, *Hofmannsthals Jugendlieben*. In: ders., *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln/ Weimar 2006, 180-196 u. Hugo von Hofmannsthal / Edgar Karg von Bebenburg, *Briefwechsel*, hg. von Mary E. Gilbert, Frankfurt/a.M. 1966.

⁴⁶ SW IV, 141; vgl. auch *Blätter für die Kunst*, VII. Folge, 1904, 56f.

47 SW IV, 132.

schung Pierres kann er freilich dadurch nicht abwenden, für den die Tragödie erst in diesem Moment beginnt, als er den Liebesverrat entdeckt:

Jaffier Du hast vor wenig Stunden
mich lieb gehabt, mich deinen Freund genannt.
[...]

Pierre Du wärest d e r Jaffier, du wärest d e r ,
den ich mir aus dem Wust der ganzen Welt
herausgeklaubt als meines Herzens Bruder?
Du lügst: der Mann, der diesen Namen trug,
war teuer meinem Aug', dem Herzen nah,
ihn anzuseh'n war Lust, ihm zu vertrauen
wohltuend wie ein edles Bad, darin
der Seele Starrheit e i n m a l schmelzen durfte.⁴⁸

Pierres Weinen, die Tränen des starken Freundes über den Verlust, über die Treulosigkeit des Geliebten, ist für Jaffier so unerträglich, dass er, als man ihn hinaus-schleppen will, sich an die Türpfosten klammert und herzerreißend noch den bereits gefesselten Pierre um Hilfe anruft,⁴⁹ als wäre er ein Heiliger oder Gott-Vater. Nun scheint für Aquilina, die Pierre liebt, die Stunde gekommen, und sie glaubt Pierres Liebe durch ihre Treue, wenn auch nur in der Stunde des Todes, wieder zurückge-winnen zu können. Aber sie hat dazu nicht den richtigen Schlüssel. Dieses Schlüs-selsymbol hatte Hofmannsthal bereits einschlägig im *Bergwerk von Falun* verwendet – und in seinem verschlüsselten Brief an George, der die Antwort auf dessen ver-nichteten Bekenntnisbrief darstellt. Die Erinnerung an das »feine blonde Haar« des geliebten, seines »einzigen Freundes« Jaffier verhindert jedoch alle anderen Emoti-onen und Neigungen gegenüber Aquilina:

Pierre Laß gut sein, Kind, du find'st den Schlüssel nicht
und nicht das Schloß, in das er paßt. [...]
 Der Strick, der mich am Halse würgt,
ist aus dem feinen blonden Haar gedreht,
darin die Fingerspitzen da so sehr
geliebt zu spielen, wenn ich meinen Arm
auf meines einzigen Freundes Nacken legte.⁵⁰

Trotz tiefer Enttäuschung, trotz des Verlustes aller seiner Freunde und in Anbetracht der eigenen Todesstunde hat Pierre nur einen Gedanken: Jaffier.

Pierre Um seiner Schwäche willen hab' ich ihn
geliebt –
[...]

⁴⁸ SW IV, 134.

⁴⁹ SW IV, 140.

⁵⁰ SW IV, 137. Absatz aus: Ilija Dürhammer, »Sprachkrise« als getarnte Lebenskrise. In: ders., *Ge-heime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006, 329.

Wie steht's mit meinen Freunden,
 wo sind sie?
 Offizier Zu dieser Stunde tot. [...]
 Pierre Die braven Burschen!
 Und ich! Ich hör's! und spür' im Herzen nichts,
 nichts als Jaffier!⁵¹

In Hofmannsthals Freundes- und Bekanntenkreis wussten alle, dass es sich beim *Geretteten Venedig* um das erste wirklich theaterwirksame Stück aus seiner Feder gehandelt hatte. Aber den meisten war auch klar, dass diese einschlägige Thematik das Publikum verstören musste. Denn wie sollte man diese Anlage zur Liebestragödie zwischen zwei ungleichen Männern, wenn auch mit je einer Frau versehen, bloß als enttäuschte Kameradschaft deuten? Diese Naivität hätte man möglicherweise noch im Biedermeier gelten lassen, so wie man im 18. Jahrhundert Marquis Posa und Don Carlos als bloße Freunde unterschiedlichen Temperamentes und divergierender Durchsetzungskraft aufgenommen hat. Besonders Bahr hat in langen Briefen trotz »großer Freude an der Kraft der Composition«⁵² seine starken Bedenken über die Motive der beiden ungleichen Freunde geäußert. Positiver urteilten indes Hofmannsthals homosexuelle Freunde wie Poldy Andrian und vor allem Harry Graf Kessler, der geradezu entzückt über die Jaffier-Figur war:

Von Ihren Menschen ist mir der liebste Jaffier, und dann vielleicht der Slovake. Jaffier, *der aus lauter Beziehung besteht*, ohne selbst irgendetwas zu seiner Persönlichkeit hinzuzuthun außer blonden Locken und einem hübschen Gesicht, scheint mir die originellste und tiefste dieser Schöpfungen. [...] Jaffier ist ein neuer Typus, und dabei uralte; nur hat ihn niemand zu fassen gewußt. Und au fond bin ich auch etwas in ihn verliebt. [...] Wir Alle sind ja einmal solche Jaffiers gewesen. Eheu, eheu!⁵³

Noch im November 1903 sprach Hofmannsthal jedenfalls gegenüber seinem Schwager, dem Maler Hans Schlesinger, der selbst mitunter für Männer schwärmte, von seiner besonderen Liebe zu diesem letztlich gescheiterten Stück, in das wohl viel mehr seines Herzblutes als in die etwa gleichzeitig entstandene *Elektra* eingegangen ist, die ihn aber schließlich berühmt gemacht hat: »Sobald ich etwas in Ruhe komme, mache ich jetzt die Umarbeitung des ›Geretteten Venedig‹, das ich tausendmal lieber habe als diese der ödesten Stimmungslosigkeit abgerungene ›Elektra‹.«⁵⁴ Doch Venedig war nicht wirklich zu retten...

⁵¹ SW IV, 143.

⁵² J. Gregor, *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Wien 1947, 167.

⁵³ Kessler an Hofmannsthal, 19. 12. 1904. In: Hugo von Hofmannsthal / Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898-1929*, hg. von Hilde Burger, Frankfurt/a.M. 1968 [= BW HvH/Kessler], 70.

⁵⁴ Hofmannsthal an Hans Schlesinger, 10. 11. 1903. In: Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien 1937 [= B II], 132.

3. Das *Andreas*-Romanfragment

Zwei Jahre nach der Widmung des *Geretteten Venedig* brach der ohnedies von Anfang an schwierige persönliche Kontakt mit George vollkommen ab. Als Hofmannsthal aber 1907 seine ersten Aufzeichnungen zu seinem *Andreas*-Roman machte, wurde die bedeutende Figur des Maltesers mit Georges Zügen versehen. So verwundert es mittlerweile auch nicht, dass wiederum Venedig eine bedeutende Rolle spielen sollte. In der ersten Szene wird Andre(a)s von Ferschengelder⁵⁵ mitsamt seinem Koffer vom Barkenführer abgesetzt. In den ersten Notizen von 1907, in denen vorerst ein Ich-Erzähler vorgesehen war, begegnet ihm »der halbnackte Herr«⁵⁶ als erste wesentliche Gestalt.

von dieser Geberde war vorne der Mantel aufgegangen und Andres sah daß der höfliche Herr unter dem Mantel im bloßen Hemde war, darunter nur herabhängende Kniestrümpfe die die halben Waden bloß ließen und Schuhe ohne Schnallen. Schnell bat er den Herrn doch ja bei der kalten Morgenluft sich nicht aufzuhalten und seinen Weg nachhause fortzusetzen, er werde schon jemanden finden, der ihn nach einem Logierhaus weise oder zu einem Wohnungsvermieter. Der Maskierte schlug den Mantel fester um die Hüften und versicherte er habe durchaus keine Eile. Andres war verlegen im Gedanken daß der andere nun wisse, er habe sein besonderes negligé gesehen durch die alberne Bemerkung von der kalten Morgenluft und vor Verlegenheit wurde ihm ganz heiß so daß er unwillkürlich auch seinerseits den Reisemantel vorne auseinanderschlug.⁵⁷

Obwohl es sich dabei um keinen Exhibitionisten handelt, sondern um jemanden, der beim Spiel alles verloren hat, ist dieses Bild doch ein sehr einprägsames, das womöglich auch später Schnitzler für die Duellszene mit den beiden nackten Männern in seiner Novelle *Casanovas Heimfahrt* inspiriert hat. Hofmannsthal hatte ihm aus dem Roman im August 1916, als Schnitzler mitten in der Arbeit an der Novelle war, in Aussee vorgelesen:

mein guter Arthur
ich will Sie nicht bedrängen u. belästigen aber ich fühle wie wohltätig mir – so oder so – die Möglichkeit ihnen diese problematischen Fragmente vorzulesen sein wird. Ich werde diese vielleicht allzu gewagte Arbeit entweder weglegen oder mit größerer Zuversicht wieder anpacken.⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Manfred Pape, *Die Vita des Herrn von Ferschengelder. Zur Vorgeschichte und genealogischen Konzeption von Hofmannsthals »Andreas«*. In: *Études Germaniques*, XXXVII, 1982, 25-33.

⁵⁶ SW XXX, 7.

⁵⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXX · Roman · Biographie*, hg. von Manfred Pape, Frankfurt/a.M. 1982 [= SW XXX], 41.

⁵⁸ Hofmannsthal an Schnitzler, 25. 08. 1916. In: Hugo von Hofmannsthal / Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/a.M. 1964 [= BW HvH/Schnitzler], 280.

Danach aber scheint bald die wichtige Gestalt des Chevaliers auf, der Malteser, der Sacramozo oder auch Sagredo heißt und der das Interesse der Hauptfigur gewinnt. Obwohl die Fragmente über ihn nicht die gesamte geplante Handlungsstruktur erkennen lassen, werden sowohl die Züge dieses Mannes als auch die Beziehung zu Andre(a)s deutlich skizziert:

wie der Chevalier für ihn immer schöner wird aus einem hässlichen und er allmählich ahnt, dass das Wesen dieses Menschen ganz Liebe, oder ganz Form ist.
Im Anfang ist sein Haupteinwand gegen den Chevalier: die Zufälligkeit der Bekanntschaft:
»der kann doch nichts rechtes sein, dass er gerade Zeit hätte, sich mit mir abzugeben.«⁵⁹

Aber das sollte wohl nur eine sehr kurze Episode werden: ein Antezedens zur Bekanntschaft mit dem Malteser, dessen Ausstrahlung ihn bald mehr fesselt. »Die Stunden mit Sacramozo waren das Leuchtende in seinen Tagen. Wie war er erstaunt als dieser ihn angeredet hatte. Es ärgerte ihn dann dass der Chevalier dadurch verblasste.«⁶⁰ Wird sich Andre(a)s für Frauen oder für Männer entscheiden? Das muss vorderhand unklar bleiben. Allerdings kommt bald Eifersucht hinzu, die immer wieder durch den Malteser hervorgerufen wird und die Unentschiedenheit in der Geschlechterfrage eher verstärkt. So etwa »ritt ihm der Malteser entgegen«, als Andre(a)s gerade einen »Anfall heftiger Eifersucht«⁶¹ hatte. Die Frauenfiguren werden in den Skizzen auffällig schwächer skizziert und bezeichnenderweise oft nur mit Kürzeln versehen wie mit »MI.« und »MII.«. Und so heißt es dann: »sein Gefühl für MI. wachsend so daß ihm schwindlig wird bei dem Gedanken an eine Intimität [...] ja bei dem bloßen intensiven Denken daran dass sie eine Frau ist: er wird eifersüchtig auf Sacramozo.«⁶² Andre(a)s ist aber auch eifersüchtig, weil er die Sexualität noch nicht kennengelernt hat und sich dem Malteser gegenüber daher unsicher fühlt, denn »wenn der gewußt hätte daß er noch nie ein Weib hatte ohne ihre Kleider gesehen geschweige angerührt«.⁶³ ... Aber auch dem Malteser geht es darin nicht anders: »Der Malteser gesteht ihm, er habe nie eine Frau berührt. Andreas erwidert das Geständniss. Malteser beglückwünscht ihn.«⁶⁴

⁵⁹ SW XXX, 15.

⁶⁰ SW XXX, 29.

⁶¹ SW XXX, 33.

⁶² SW XXX, 20.

⁶³ SW XXX, 49f.

⁶⁴ SW XXX, 23; Abschnitt aus: Dürhammer, »Sprachkrise« als getarnte Lebenskrise, 336f.

Immer mehr macht sich ein ähnliches ambivalentes Gefühl von Anziehung und Angst breit, wie der 18jährige Hofmannsthal es bei der ersten Begegnung mit George im Café Griensteidl überkommen ist und das sich in den beiden Gedichten *Einem, der vorübergeht* und *Der Prophet* niedergeschlagen hat:

Andres: Ich wollte Ihnen gern so viel Kenntnis meiner Person verschaffen, daß Ihr Verdacht erlischt. Sonderbarer Mangel an Selbstgefühl daß ihm selbst sein Wort nicht hinzureichen scheint! Zugleich eine Todesangst, wenn jener Verdacht erloschen, werde er dem Malteser gänzlich uninteressant sein – Wie wohl ihm war – als der Mann bei ihm saß. Staunen daß auch dieser Mann von etwas gequält wird.⁶⁵

Mehr und mehr fühlt sich Andre(a)s nur vom Malteser wirklich verstanden und in seinem eigenen Wesen erkannt. Wie in dem »Gespräch über die andere Kunst« in Hofmannsthals Maturantenzeit kommt Andre(a)s in der Gegenwart des Maltesers eine Ahnung über sein eigenes Wesen:

Wer kennt sein eigenes Element?

In der Gesellschaft des Maltesers, ja nur durch seinen Bezug auf diesen verfeinert und sammelt sich Andres Existenz. Begegnet er diesem, so kann er sicher sein, nachher etwas Merkwürdiges oder wenigstens Unerwartetes zu erleben. Seine Sinne verfeinern sich, er fühlt sich fähiger, im andern das Individuum zu genießen, fühlt sich selber mehr und höheres Individuum. Liebe und Hass sind ihm näher. Die Bestandtheile der eigenen Natur sind ihm interessanter er ahnt hinter ihnen das Schöne. In dem Malteser ahnt er eine Meisterschaft im Spiel von dessen eigener Rolle. Es gibt keine Situation in der er ihn sich nicht vorstellen könnte. An dem Malteser tritt ihm höchste Empfänglichkeit für eigene Natur entgegen.⁶⁶

»Und wieder wie ein Schauspieler« nannte Andrian George nach seiner ersten Begegnung, aber auch »einen alternden Hermaphroditen«⁶⁷. Dass dem Andre(a)s der Malteser übrigens später auf der Riva dei Schiavoni nachkommt,⁶⁸ ist möglicherweise eine geplante Anspielung auf die Figur des Slowenen (Schiavonen) im *Geretteten Venedig*, die sowohl Bahr als auch Kessler so lieb war.⁶⁹

Neben der Attraktivität Sacramozos, des Maltesers, zieht Andre(a)s aber auch ein scheinbar verkleideter schlanker Mann an, der dann eben doch kein Mann ist:

Er stand auf dem Platz ein wenig geblendet, da kam jemand hinter ihm aus der Kirche herausgetreten und streifte mit schnellen Schritten so dicht an ihm vorbei, daß er den Luftzug fühlte: er sah die eine Seite eines jungen blassen Gesichtes das sich jäh von ihm abkehrte,

⁶⁵ SW XXX, 35.

⁶⁶ SW XXX, 31f.

⁶⁷ Hugo von Hofmannsthal / Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt/a.M. 1968 [= BW HvH/Andrian], 21.

⁶⁸ SW XXX, 32.

⁶⁹ Abschnitt aus: Dürhammer, »Sprachkrise« als getarnte Lebenskrise, 338.

die Locken flogen dabei, daß sie fast seine Wangen streiften. In dem Gesicht zuckte es wie von verhaltenem Lachen. Der rasche fast laufende Gang, dies dichte Vorüberstreifen und jähe Abwenden, alles war viel zu gewaltsam um nicht absichtlich zu sein, aber es schien viel mehr der Übermut eines Kindes als die Frechheit einer erwachsenen Person. Dennoch war es die Gestalt einer solchen, ja so seltsam die kecke Freiheit des Körpers als sie nun die schlanken Beine werfend daß die Röcke flogen, vor Andres auf die Brücke zusprang, daß Andres einen Augenblick dachte er habe mit einem verkleideten jungen Mann zu tun, der mit ihm, als einem augenscheinlich Fremden, seinen Übermut treibe. Doch sagte ihm dann weiter ein Etwas über allem Zweifel daß er ein Mädchen oder eine Frau in dem Wesen vor sich habe das nun auf der kl[ainen] Brücke selber standhielt [und] ihn zu erwarten schien. In dem Gesicht, das ihm hübsch genug schien, glaubte er einen frechen Zug zu sehen, das ganze Betragen schien ihm so völlig dirnenhaft, und doch war etwas dabei das ihn mehr anzog als abstieß.⁷⁰

es blickte in Manneshöhe über Andres Kopf ein menschliches Gesicht herein: schwarze Augen in denen das Weiße blitzend hervortrat starteten von oben in seinen erschrockenen Blick, ein Mund halboffen vor Anstrengung Erregung, – dunkle Locken drangen zu einer Seite zwischen den Trauben herab, das ganze blasse Gesicht drückte eine wilde Gespanntheit aus und eine augenblickliche fast kindisch unverhohlene Befriedigung, der Körper lag irgendwie über dem leichten Lattendach, vielleicht hingen die Füße an einem Haken der Mauer, die Fingerspitzen an dem Ende eines der Pfeiler. Nun veränderte sich der Ausdruck des Gesichtes in einer rätselhaften Weise: mit einer unendlichen Teilnahme, ja Liebe ruhten die Augen auf Andres.⁷¹

Diese Szene erinnert freilich sehr an die erste Begegnung Wilhelm Meisters mit der Mignon-Figur, in der vorerst dieselbe Verwechslung den Protagonisten verwirrt:

Nachdenkend über dieses artige Abenteuer ging er nach seinem Zimmer die Treppe hinauf, als ein junges Geschöpf ihm entgegensprang, das seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte.⁷²

1912, mitten in der Arbeit an großen Teilen des *Andreas*-Romans, war nun auch Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* erschienen, in der Hofmannsthal viele Berührungspunkte mit seinem Werk finden konnte (Todesmotiv, erotische Anziehungskraft der Lagunenstadt, Gondelfahrer als mythologische Anspielungen, Knabenliebe und Altersthematik). Im Herbst 1913 notierte Hofmannsthal für den Roman:

das Chaos, der Tod, weht ihn an: dem Erliegen nahe, gleicht er dem zarten Knaben der er war, mit einer fliegenden Röte auf den Wangen.

Der Malteser.

sein anderes Gesicht – das nur er sieht (Doppelgänger) so kindisch
[...]

⁷⁰ SW XXX, 89.

⁷¹ SW XXX, 90.

⁷² Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: ders.; *Werke · Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg 1948ff, Bd. 7, 91.

winkt einer Gondel um den Brief zu lesen. Fängt an indessen der Gondolier die Gondel richtet.⁷³

Diese Notizen passen auch für Thomas Manns homoerotische Novelle. Hofmannsthal bemüht sich indes, die sexuelle Komponente des Maltesers ausdrücklich auszuklammern, was freilich erst recht verräterisch ist: »Der Malteser | in ihm Summierung der geistigen (unsexuellen) Aspirationen – wie sie in den höheren Freundschaften, Priester-einflüssen, Dichterexistenzen wirksam werden.«⁷⁴ Und so schreibt er auch von der »Angst des Mannes von 40 Jahren, er könnte nicht gelebt haben – so muss er sich in dem andern neu erwecken.«⁷⁵ Der Endzweck der Männerliebe wird platonisch gedeutet als gemeinsame Erzeugung von »Geisteskindern« (im Gegensatz zu den Leibeskindern zwischen Mann und Frau): »Eigentliches Männerglück: gemeinsames Wirken.«⁷⁶

Ein Vergleich der beiden Männerfiguren in den Entwürfen erinnert deutlich an die Konzeption der Jaffier- und der Pierre-Figur im *Geretteten Venedig*, wobei die »werbende Kraft« des Malteser-Blicks freilich wieder direkt an George gemahnt:

Der Malteser und Andreas – verglichen.

Andres – Autoritätsglaube durch und durch bis ins Äusserste des peripherischen Daseins verästelt – dass er alles was er erlebt analog einem Eigentlichen, aber diesem nicht identisch empfindet

[...]

Malteser: zweifelt nicht an sich, sondern an seinem Schicksal. [...] Malteser weiss: mein Befehl ist Befehl, mein Lächeln hat werbende Kraft im allgemeinen.⁷⁷

Und so wundert es auch nicht, wenn Hofmannsthal auch ganz eindeutig in seinen Skizzen sein reales Vorbild für den Malteser nennt:

Malteser. Was hält ein Wesen dieser Art ab – zu sein wie St. George? Wer könnte ihn masslos weinend, masslos werbend denken – Ihm fehlt jener Beisatz von Schauspielerwesen, der dem Priester dem Propheten nötig – ohne den dieser nicht bestehen kann. Wie überhaupt jede Kraft zu ihrer Existenz den in ihr latenten Gegensatz zu sich selber nötig hat. Der unsagbare Reiz der Schamhaften – zu denken, wie sie die Scham überwinden – der Hochmütigen, Kühlen, sie sich erglühend vorzustellen.⁷⁸

1917 wird diese Gleichung erneut notiert und die Parallele zum eigenen Leben noch deutlicher herausgestrichen, wobei das Konfliktpotential bereits angedeutet wird, das über kurz oder lang zu einer Kollision führen muss:

⁷³ SW XXX, 141.

⁷⁴ SW XXX, 163.

⁷⁵ SW XXX, 165.

⁷⁶ SW XXX, 172. Abschnitt aus: Dürhammer, »Sprachkrise« als getarnte Lebenskrise, 342f.

⁷⁷ SW XXX, 144.

⁷⁸ SW XXX, 145.

Malteser = St. G.

Das Sich-unwürdig-fühlen Andreas'. Die strenge Forderung des Liebenden.⁷⁹

[...]

Die Erziehung durch den Malteser

Was dieser Mensch mit einem Blick mit einem Wort über ihn vermag:

es ist Sklaverei u. Freiheit was er von ihm empfängt.

Der eigentliche Gehalt dieses Erlebnisses: er empfängt Form.⁸⁰

Er fragt sich: ob er nicht Maria um des Maltesers willen liebt.

[...]

einmal eine Collision zwischen beiden: aufdämmernde Ahnung in Andres, es könne einmal zu Kämpfen zwischen ihm u. dem Malteser kommen.⁸¹

Das »Allomatische«, das Aufgehen des Ichs im Anderen und die Eingliederung des Individuums in die Gesellschaft,⁸² das etwa für die Konzeption der *Frau ohne Schatten* von so essentieller Bedeutung ist, wird in diesen *Andreas*-Fragmenten zuerst entwickelt, sodass der Malteser Sagredo/Sacramozo zum wesentlichen Entwicklungsfaktor für die Hauptfigur wird:

Sagredo.

Das Allomatische

An der Gräfin zieht ihn an, daß das Andere in ihr für sie so bedeutend sei – er vermutet eine auf dem Weg der Verwandlung weit vorgeschrittene Seele.

An Andres ist ihm anziehend, daß dieser von den Andern so beeinflussbar: der Andern Leben ist in ihm rein u. stark vorhanden wie wenn man einen Tropfen Blutes oder ausgehauchte Luft eines Andern in eine Glaskugel dem starken Feuer aussetzt, so in Andres die fremden Geschehnisse (Andres ist, wie der Kaufmannssohn: der geometrische Ort fremder Geschehnisse).⁸³

Das »Andere« ist in *Andrians Garten der Erkenntnis*, über den Hofmannsthal zwischenzeitlich sogar eine Fortsetzung unter dem bezeichnenden Titel *Ein Frühling in Venedig* zu schreiben gedachte und das auch George zu seinem Gedicht *Bozen: Erwins Schatten* inspirierte, ganz konkret mit der gefährlichen Welt der homoerotischen Verführungen verbunden – und die Erwähnung des Kaufmannssohns aus dem *Märchen der 672. Nacht* scheint indirekt auf dieses Zwillingswerk hinzudeuten:

Oft berauschte ihn das Gefühl der vielen, vielen Genüsse, die ihm Wien noch aufbewahrte, und der Gedanke, daß unter ihnen das Geheimnis war, in dem der Grund dieses Reizes lag. Damit beschwichtigte er auch den Drang nach dem »Andern«, der ihn stärker und häufiger wie in Bozen überkam [...] Er sagte das »Andere« und hatte dabei das Gefühl, nach irgendeiner Richtung erstreckte sich eine Welt, in der alles verboten und geheim sei, gleich groß mit der, die er kannte. Besonders die Fiaker schaute er mit einer eigentümlichen ängstlichen Aufregung an. Manche sahen den jungen Herren sonderbar ähnlich; daß in dieser Ähnlichkeit der

⁷⁹ SW XXX, 160.

⁸⁰ SW XXX, 160.

⁸¹ SW XXX, 161.

⁸² Vgl. Judith Ryan, »Die allomatische Lösung«. *Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XLIV-1/2, 1970, 189-270.

⁸³ SW XXX, 102.

Gegensatz lag, mußte mit der Beschaffenheit des »Anderen« zusammenhängen. Einer besonders gefiel ihm.⁸⁴

Im Roman wird indes der Titelheld so gut wie nie Andreas (der »Männliche«), sondern viel häufiger »Andres« genannt, als ob eben seine Männlichkeit auf dem Prüfstand stünde, um sich gegen das »Andere« zu behaupten bzw. das »Andere« im »al-lomatischen« Gesamtkonzept darzustellen: als Möglichkeit der reflexiven Abgrenzung. Den Andrea aus *Gestern* hatte George auch mit seinem eigenen Algalab verglichen: »Zum schluss besteht in meinem und ihres sohnes denken und schaffen ein so grosser zusammenhang (mein Halgalab sein Andrea sind trotz allem verschiedenen kinder eines geistes)«, ⁸⁵ schrieb George an Hofmannsthals Vater im Jänner 1892. Im September 1927 notierte Hofmannsthal aber noch für seinen Roman das zumindest dann endlich für ihn bestimmende »Grundmotiv«: »Die eigentliche anzustrebende Vereinigung ist die von Andreas u. Romana«, ⁸⁶ der Schönen vom Kärntner Finazzerhof, weit genug weg von den venezianischen Verirrungen und Verwirrungen, anderen Orientierungen und Verführungen. Somit war auch dort die Versuchung durch den Malteser zu überwinden und mittels Verbindung mit dem anderen Geschlecht das »Soziale« zu erreichen, denn »da nun das Leben an der Oberfläche und in der Tiefe ist, so kann das Lebensgeheimnis nur durch die Vereinigung beider erfaßt werden«, ⁸⁷ – das »Andere« hat dabei wohl sublimiert zu werden. George und Venedig hätten dadurch endgültig gebannt werden sollen.⁸⁸

⁸⁴ SW XXX, 22f.

⁸⁵ George an Hofmannsthal sen., 16. 01. 1892. In: BW George/HvH, 242f.

⁸⁶ SW XXX, 217.

⁸⁷ SW XXX, 101.

⁸⁸ Abschnitt aus: Dürhammer, »Sprachkrise« als getarnte Lebenskrise, 346

4. Salome und Josephslegende

Bereits vor der *Rosenkavalier*-Uraufführung in Dresden hatte Harry Graf Kessler Hofmannsthal auf einen jungen Tänzer aufmerksam gemacht, der die beiden schließlich zu einem Ballett für Richard Strauss inspirierte, das 1912 fertig gestellt wurde: die *Josephslegende*. Doch zwei Frauengestalten müssen bei der Konzeption dieses Szenarios mitbedacht werden: eine reale, nämlich die amerikanische Tänzerin Ruth St. Denis, und eine bedeutende Bühnenfigur – Salome.

»Strauss' ›Salome‹ war damals [1905] das beherrschende Ereignis der Theaterwelt«, ⁸⁹ erinnerte sich Helene von Nostitz. Bevor Hofmannsthal zu einem Vortrag nach Dresden fuhr, hatte er Richard Strauss brieflich gebeten, ob er nicht den Hofoperntendanten Nikolaus Graf von Seebach dazu bewegen könnte, an einem der Tage vor oder nach seinem Vortrag *Salome* anzusetzen ⁹⁰. Hofmannsthal war bereits im November 1900 mit Strauss in Kontakt getreten, um ihn dazu zu bewegen, ein von ihm verfasstes Ballett (*Der Triumph der Zeit*) in Musik zu setzen, was Strauss allerdings abgelehnt hatte (Alexander Zemlinsky nahm sich dann des Ballettes an).

Ab März 1906 begann aber nun die eigentliche für Hofmannsthal lebenslängliche und existentiell entscheidende Verbindung mit Strauss, als der Komponist den Entschluss fasste, die in Berlin mit Gertrud Eysoldt so erfolgreich aufgeführte *Elektra* als Vorlage einer Oper zu verwenden. *Salome* spielte dabei jedenfalls eine bedeutende Rolle: zuerst insofern, als Strauss gerade durch Ähnlichkeiten des antiken Stoffes vorerst davon gebannt, danach jedoch kurz auch verunsichert wurde: beide sind Einakter, die sich um eine willensstarke Frau drehen, deren martialischer Widerstand gegen die Familie zu Männermorden, bei *Elektra* aber vor allem auch noch zum Muttermord, führen, die von einem Familienmitglied – vom Stiefvater in *Salome*, vom Bruder in *Elektra* – veranlasst bzw. durchgeführt werden. Hofmannsthal redu-



⁸⁹ Helene von Nostitz, *Aus dem alten Europa*, Wiesbaden 1950, 142.

⁹⁰ Hofmannsthal an Richard Strauss, Oktober 1906. In: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, Frankfurt/a.M. 1978 [= BW Strauss/HvH], 28.

* Lovis Corinth, *Gertrud Eysoldt als Salome*, In:

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1t1nb1gf;chunk.id=d0e4220;doc.view=print>
(Letzter Aufruf: 24.03.2013).

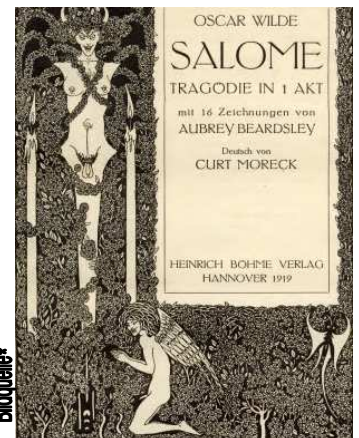
zierte bereits am 27. April 1906 die »»Ähnlichkeiten« mit dem Salome-Stoff« – wohl nicht zuletzt aus einem ausgeprägten Geschäftsinstinkt heraus – auf vermeintliche Marginalien, um die natürlich keineswegs unberechtigten Bedenken des Komponisten zu zerstreuen: »Es sind zwei Einakter, jeder hat einen Frauennamen, beide spielen im Altertum und beide wurden in Berlin von der Eysoldt kreiert«. ⁹¹

Das ist natürlich grob verkürzt und an jedem Punkt zu hinterfragen, nicht zuletzt betreffs der aus Pirna bei Dresden gebürtigen Eysoldt, deren *Salome*-Interpretation bereits Theatergeschichte geschrieben hatte mit ihrer vergeistigten Mischung von Weib und Mädchen, mit ihrem »knabenhaft geschmeidigen Körper«, ⁹² wie ein zeitgenössischer Kritiker geschrieben hat. Die Eysoldt-Schauspielkunst wurde – in Verbindung mit Max Reinhardt – für Hofmannsthal zu einem Schlüsselerlebnis für seine Theaterarbeit, von da an beginnt erst der eigentliche Dramatiker in ihm zu reifen. Seine *Elektra* hatte er ganz auf die Eysoldt hin konzipiert, so sehr, dass die Schauspielerin mit dieser und um diese Rolle tatsächlich seelisch vollkommen ergriffen wurde:

Ich habe nicht gewagt die Elektra zu lesen vor der Salomeaufführung – ich fürchtete die Elektra würde mir die Salome zudecken und erschüttern. Heut Nacht habe ich die Elektra nun mit nach Hause genommen und eben gelesen. Ich liege zerbrochen davon – ich leide – ich leide – ich schreie auf unter dieser Gewaltthätigkeit – ich fürchte mich vor meinen eigenen Kräften – vor dieser Qual, die auf mich wartet. Ich werde furchtbar leiden dabei. Ich habe das Gefühl, dass ich sie nur einmal spielen kann. Mir selbst möchte ich entfliehen. ⁹³

schrrieb sie am 29. September 1903 an Hofmannsthal.

Als Strauss unmittelbar nach dem frühen Tod des gesellschaftlich gefallenen Oscar Wilde an dessen und nunmehr auch seiner *Salome* zu arbeiten begann, hatte er freilich den Zeitgeist aufs Beste eingefangen. Gleichzeitig mit der Vollendung der Oper erschien aus Wildes Nachlass das für viele erschütternde Werk der Kerkerzeit *De Profundis*, was die Wilde-Rezeption zu einem erneuten Höhepunkt trieb, ehe am 9. Dezember 1905 unter der Regie von Willi Wirk und der musikalischen Leitung Ernst von Schuchs die Uraufführung an der



⁹¹ Hofmannsthal an Strauss, 27. 04. 1906. In: BW Strauss/HvH, 19.

⁹² Zit. nach: Carsten Niemann, *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble*, Frankfurt/a.M. 1993, 64.

⁹³ Gertrud Eysoldt an Hofmannsthal, 29. 09. 1903. In: Gertrud Eysoldt / Hugo von Hofmannsthal, *Briefe. Der Sturm Elektra*, hg. v. Leonhard M. Fiedler, Salzburg / Wien 1996 [= BW Eysoldt/HvH], 9.

* Audrey Beardsley, *Salome*-Cover, 1919. In:

<http://mywordlyobsessions.wordpress.com/2012/02/19/book-review-salome-by-oscar-wilde/>
(Letzter Aufruf: 24.03.2013)

Dresdener Hofoper stattfand. Die Titelrolle sang Marie Wittich, Irenne von Chavanne war Herodias, Karel Burian Herodes und Karl Perron Jochanaan.

Für Hofmannsthal ist Wilde-Lektüre zumindest ab 1892 belegt: »Oscar Wilde ist das Buch, nach dem ich mich seit 15 ½ Jahren unbewußt sehne. Wie haben Sie's so lang liegenlassen können«, ⁹⁴ schrieb er an Hermann Bahr. Er hatte sich aber noch öfter, besonders ab dem spektakulären Prozess und dann wieder nach dem Erscheinen von *De Profundis* 1905 (in seinem Aufsatz *Sebastian Melmoth*) mit dem britischen Dandy auseinandergesetzt; vor allem mit seinen homoerotisch orientierten Freunden Leopold von Andrian und Harry Graf Kessler hat er sich oft über Wilde unterhalten, wie diese Briefwechsel vielerorts belegen. ⁹⁵ Kessler schrieb Hofmannsthal etwa nach seiner Lektüre des Wilde-Aufsatzes:

Eben lese ich Deinen wunderschönen Wilde Artikel und schicke Dir das Original von *De Profundis*, das Du ja lesen mußt. Die Schönheit der Sprache ist von keiner Übersetzung wiederzugeben. Sie rührt durch ihren Klang und das Licht in ihr, stellenweise bis zu Thränen. Übrigens ist die Sprache Deines Artikels ihrer würdig. ⁹⁶



Auch André Gide war bei der *De Profundis*-Lektüre zu Tränen gerührt. ⁹⁷

Es gab also mehrere persönliche Gründe für Hofmannsthal, endlich die *Salome* in Dresden zu sehen. Unmittelbar nach dem Besuch der Dresdener Aufführung schrieb Hofmannsthal am 1. November 1906 an Helene von Nostitz:

Sie erlaubten, von dem Eindruck der *Salome* eine Nachricht zu geben. Er war sehr stark: ein schwer zu beschreibendes heftiges und die ganze Zeit andauerndes Vergnügen, ein schwingendes und ungewöhnliches Glücksgefühl. Man ahnte unter einem glitzernden Schleier noch viel mehr Schönheit, als die Sinne in dieser Rapidität aufnehmen wollten. Ich habe keine Ahnung, welchen Rang das als Musik einnimmt. Es ist möglich, daß das was man die Farbe nennt, in einer gefährlichen Weise überwiegt und daß das andere Element, das schwer zu benennende, worin Beethoven ungeheuer ist: die innere Seelenbewegung, hier verhältnismäßig unzulänglich ist. Vielleicht ist es eine sehr vergängliche Musik, für den gegenwärtigen Augenblick aber, aus dem sie heraus geboren ist, ist sie voll Kraft, zu entzücken, und der Augenblick ist so viel – auf Augenblicke hin müssen wir zu leben verstehen. / Die Vorstellung war über jedes Lob und ich danke ihr gewiß einen großen Teil meines (so gar nicht auf Verständnis begründeten) Vergnügens. ⁹⁸

⁹⁴ Hofmannsthal an Hermann Bahr, Oktober 1892. In: Hugo von Hofmannsthal, *Briefe. 1890-1901*, Berlin 1935, 69.

⁹⁵ Abschnitt aus: Dürhammer, *Die George-Affäre*, 141.

⁹⁶ Hofmannsthal an Kessler, 09. 03 1905. In: BW HvH/Kessler, 79.

⁹⁷ Vgl. BW HvH/Kessler, 489; André Gide, *Oscar Wilde*, 1905.

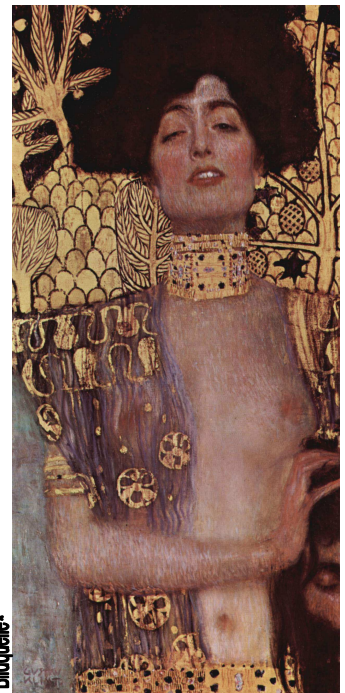
⁹⁸ Hofmannsthal an Helene von Nostitz, 01. 11. 1906. In: Hugo von Hofmannsthal, / Helene von Nostitz, *Briefwechsel*, hg. von Oswalt von Nostitz, Frankfurt/a.M. 1965 [= BW HvH/Nostitz], 20.

* Audrey Beardsley, *Salome-Illustration*. In:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aubrey_Beardsley_-_The_Dancers_Reward.jpg
(Letzter Aufruf: 24.03.2013)

Neben der Begeisterung für die orientalische Üppigkeit des Werks mischen sich unverkennbar Vorbehalte gegen die Strauss-Musik, die ihn bis zu seinem Lebensende begleiten sollten. Nur selten wie zum Teil im *Rosenkavalier*, *Frau ohne Schatten* und *Ariadne auf Naxos* sollte er wirklich von der Musik angetan sein – und selbst bei diesen drei Lieblingswerken hatte er Einwände. Natürlich hatte er sich mit seiner Skepsis gegenüber einer zeitlosen Rezeption der *Salome* gründlich geirrt, zählt sie doch immer noch zu den meist gespielten Werken des 20. Jahrhunderts auf allen Opernbühnen der Welt. Bemerkenswert ist jedenfalls sein Vergleich mit Beethoven, wahrscheinlich mit *Fidelio* und der ähnlich starken Frauenfigur Leonore, die allerdings ihre Stärke positiv bündelt, nicht um zur Männergötterin, sondern zur Retterin ihres Gatten Florestan zu werden. Dass Hofmannsthals Busenfreund Eberhard von Bodenhausen zwei Jahre später nach einem *Salome*-Besuch vom »stärksten musikalischen Eindruck« seines Lebens sprach, »Brücken schlagend zu Beethoven, zur V. Symphonie«, ⁹⁹ hatte der Dichter noch nach sieben Jahren nicht vergessen, »daß Du mir einmal in einem Brief aus Wiesbaden, diesen begabten Mann Strauß mit Beethoven vergleichen konntest, Du Überschätzer Deiner Zeitgenossen – mir stiegen die Haare zu Berge!« ¹⁰⁰ Begabung und Genie scheinen bei Richard Strauss für Hofmannsthal nicht zusammengefallen zu sein...

Die Auseinandersetzung mit dem so sehr aus dem Zeitgeist heraus geborenen Typus der Femme fatale hatte in Dresden also durch die *Salome* einen Höhepunkt erreicht – und bestärkte ihn wohl noch im gemeinsamen *Elektra*-Projekt, in dem dieser Typus ein zweites Mal einem Opern-Furore entgegenstrebte. Im selben Jahr, als Strauss an *Salome* zu arbeiten begann, entstand Gustav Klimts erste Fassung seiner *Judith*, gewissermaßen Salomes biblischer Vorgängerin, im Jahr 1909, im Uraufführungsjahr der *Elektra*, schuf er die zweite Fassung des berühmten Gemäldes. Im *Salome*-Uraufführungsjahr 1905 wurde auch ein nicht weniger populär gewordenes musikedramatisches Werk der leichten Muse in Wien uraufgeführt: *Die lustige Witwe* von Franz Lehár mit dem für die große Masse durch Witz und Operetten-Sentiment gemäßigten



Bildquelle*

⁹⁹ Eberhard von Bodenhausen an Hofmannsthal, 07. 10. 1907. In: Hugo von Hofmannsthal / Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen, Berlin 1953 [= BW HvH/Bodenhausen], 98.

¹⁰⁰ Hofmannsthal an Bodenhausen, Mai 1914. In: BW HvH/Bodenhausen, 161.

* Gustav Klimt, *Judith*, In: <http://www.wikiart.com/gustav-klimt/werke/judith-mit-dem-haupt-holofernes/> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

starken Frauentyp. Hofmannsthal wird diesen Typus nur noch dreimal in seinem musikdramatischen Schaffen kreieren – und jeweils in Hinblick auf eine mögliche Läuterung zur mehr oder weniger braven Ehefrau: Baraks und Potiphars Weib sowie Helena. In seinem Privatleben zog es ihn in der Regel zu adeligen oder zumindest gutbürgerlichen, gebildeten und distinguierten Damen wie Helene von Nostitz, Julie von Wendelstadt oder Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg, die alles andere als *femme fatales* waren. Aber gerade nach diesen bedeutenden Tagen in Dresden begegnete er durch den Hinweis Kesslers in Berlin erstmals der Tänzerinnenlegende Ruth St. Denis. Kessler schrieb Hofmannsthal etwa zeitgleich mit dem Dresdener *Salome*-Besuch am 29. Oktober aus Berlin über seine Entdeckung:

Die St. Denis von der ich Dir neulich schrieb, *mußt* du sehen; sie ist ein Wunder. Ich habe sie jetzt wieder in einer ihrer wirklich großen Sachen gesehen und davon den stärksten Eindruck gehabt, den mir der Tanz als Kunst überhaupt je gemacht hat. Ein indischer Tempeltanz, ganz nackt, aber doch in einem märchenhaften Kleid aus schwerem Goldgeschmeide; wie sich hier die Linien der Nackten, mit dem Faltenwurf und seiner schweren Grazie vereinigen, so daß bald das Gewand und bald der Mädchenkörper zu verschwinden scheint, und doch beide immer in ihrer ganzen Fülle von Reichtum und Anmut zusammenwirken, das ist der höchste Anblick von reiner sinnlicher Schönheit, den ich je gehabt habe; sie ist die Bayadere, in der bloß die beiden Pole: Tierschönheit und Mystik ohne jede Zwischenskala geistiger oder sentimentaler Töne vorhanden sind, geschlechtslose Gottheit und bloß geschlechtliches Weib, der Kontrast in der höchsten Potenz beide Wirkungen auslösend.¹⁰¹

Am 23. November schrieb Hofmannsthal Helene von Nostitz nach Dresden von der »merkwürdig reizenden Tänzerin«¹⁰². Weil er unpässlich war, musste er am 8. Dezember ein Frühstück bei Kessler mit der Eysoldt und der St. Denis absagen,¹⁰³ danach sah er die amerikanische Tänzerin aber öfter und nannte sie »ein merkwürdiges Wesen, mit so viel Kopf bei so viel Genialität des Körpers«¹⁰⁴. Bald hatte auch das Ehepaar Nostitz Bekanntschaft mit ihr gemacht, und beim nächsten Treffen im November 1907 sah Hofmannsthal sie in deren Haus in der Wienerstraße tanzen. Helene von Nostitz erinnerte sich, dass die Künstlerin in einem kleinen Pensionszimmer gewohnt hatte:

Bunte Stoffe lagen umher, mit denen sie die herrlichsten Verwandlungen hervorzauberte. Man konnte es kaum glauben, daß diese schlichte Frau, im strengen, meist schwarzen Schneiderkleid und mit dem glatten, leicht ergrauten Haar, des Abends auf der Bühne in goldenen Gewändern verführerisch verwandelt ein ganzes Publikum in Atem hielt. Das Gemisch von



¹⁰¹ Kessler an Hofmannsthal, 29. 10. 1906. In: BW HvH/Kessler, 130f.

¹⁰² Hofmannsthal an Helene von Nostitz, 23. 11. 1906. In: BW HvH/Nostitz, 22.

¹⁰³ Hofmannsthal an Helene von Nostitz, 08. 12. 1906. In: BW HvH/Nostitz, 27.

¹⁰⁴ Hofmannsthal an Helene von Nostitz, 12. 12. 1906. In: BW HvH/Nostitz, 29.

* Ruth St. Denis, Tanzszene, Photographie. In: <http://tribalmind.blogspot.co.at/2012/11/great-women-in-history-ruth-st-denis.html> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

Strenge und phantastischer Buntheit entzückte immer wieder den Dichter, der hier alle Elemente des Lebens wiederfand, die er suchte, Aufbau und Fülle, Ernst und Leichtigkeit, Herbeheit und Sanftheit [...]¹⁰⁵

Und sie erzählte auch von einem Nachmittag in Dresden,

an dem in unserem Hause die St. Denis, im Alltagskleide und mit bescheidener Grazie, uns wunderbare Schals des Venezianers Fortuni [der Modeschöpfer Mariano Fortuny] zeigte. Altgriechische Muster und das Gewand des Wagenlenkers von Delphi lebten in ihnen auf und erweckten traumhafte Visionen.¹⁰⁶

Als Ruth St. Denis im Jänner 1907 ein Gastspiel in Wien gab, besuchte sie Hofmannsthal auch in Rodaun. Bereits im November davor hatte er seinen Aufsatz ›Die unvergleichliche Tänzerin‹ geschrieben und am 25. November in der Wiener Tageszeitung ›Die Zeit‹ veröffentlicht:

Ich sah sie an einem Abend, eine Viertelstunde lang. Die Bühne war das Innere des indischen Tempels. Weihrauch stieg auf, ein Gong wurde angeschlagen. Priester kauerten an der Erde, berührten mit der Stirn die Stufen des Altars, übten im Halbdunkel irgendwelche Bräuche. Das ganze Licht, ein blaues, starkes Licht, fiel auf das Standbild der Göttin. Ihr Gesicht war wie aus blaugefärbtem Elfenbein, ihr Gewand blaufunkelndes Metall. Sie saß, sie kauerte in der heiligen Haltung des Buddha auf der Lotosblume: die Beine gekreuzt, die Knie weit auseinander, die Hände vor dem Leib vereint, die Handflächen fest aneinandergepreßt. Nichts an ihr regte sich. [...] Dieses Aufstehen ist wie ein Wunder. Es ist, als hübe sich eine regungslose Lotosblume uns entgegen. Sie steht, sie steigt die Altarstufen herunter, das Blau verlischt, ihr Gesicht ist bräunlich, doch heller als ihr Leib, ihr Gewand fließendes Gold mit Edelsteinen; an den Knöcheln der schönen, statuenhaften Füße sind silberne Glöckchen. In ihren regungslosen Augen ist stets das gleiche geheimnisvolle Lächeln: das Lächeln der Buddhastatue. Ein Lächeln, das nicht von dieser Welt ist. Ein absolut nicht weibliches Lächeln. Ein Lächeln, das irgendwie dem undurchdringlichen Lächeln auf den Bildern des Lionardo verwandt ist. Ein Lächeln, dem die Seele seltener Menschen zufliegt, und das ihr vom ersten Augenblick an und bleibend die Herzen der Frauen und die sinnliche Neugierde sehr vieler Männer entfremdet.¹⁰⁷



Es mag vielleicht nicht verwundern, dass in der Gedankenwelt des Dichters das Dresdener *Salome*-Erlebnis und die geradezu mystische Tänzerin miteinander verwoben wurden und die Vorstellung einer adäquateren Umsetzung des Tanzes der sieben Schleier durch Ruth St. Denis in Hofmannsthals Phantasie kreiste. (Nicht zufällig schrieb Strauss noch Jahrzehnte nach der *Salome*-Uraufführung, dass das Werk »trotz der Tante Wittich gesiegt«¹⁰⁸ habe...) Der Plan einer Neu-



¹⁰⁵ Helene von Nostitz, *Aus dem alten Europa*, Wiesbaden 1950, 143.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXXIII: Erfundene Gespräche und Briefe 2*, hg. von Konrad Heumann u. Ellen Ritter, Frankfurt/a.M. 2010 [= SW XXXIII], 117f.

¹⁰⁸ Strauss an Hofmannsthal, 27. 10. 1927. In: BW Strauss/HvH, 593.

* Ruth St. Denis mit ihrem Mann, Photographie. In:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Tanzgeschichten_StDenis.jpg&filetimestamp=20050722123658 (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

** Marie Wittich als Salome bei der Uraufführung, Photographie. In:

<http://greatsingersofthepast.wordpress.com/2013/01/21/wittich-marie-soprano/> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

bearbeitung des *Salome*-Stoffes wurde zwar für sie nicht ausgeführt,¹⁰⁹ aber dennoch ist der Gedanke vielleicht nicht abwegig, dass die Verbindung von Mystik und Erotik, von femme fatale und Priesterin, Anklänge an Orientalisches, Afrikanisches und Asiatisches (Ruth St. Denis tanzte nicht nur in buddhistisch anmutenden Kostümen, sondern auch mit ihrem jungen Mann in ägyptischer Ausstattung) sich tief in ihm eingegraben hatten. Es dauerte noch Jahre, ehe aus diesem Eindruck, der durch die erneute Begegnung mit der Tänzerin in Dresden verstärkt wurde, ein unverhoffter Stoff auftauchen sollte, in dem sexuelle Extase und gottgefällige Keuschheit das Hauptthema darstellen. Für Hofmannsthal ging ihr Tanz

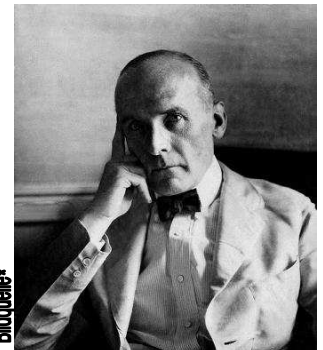
an die Grenzen der Wollust und er ist keusch. Er ist ganz in den Sinnen hineingegeben, und er deutet auf Höheres. Er ist wild, und er ist unter ewigen Gesetzen. Er könnte nicht anders sein, als er ist. Es kommt alles darin vor. Ich habe sie eine Viertelstunde lang gesehen, und ich erinnere Bewegungen, wie das Hinfallen, das Küssen ihrer eigenen Finger, das Aussaugen der Trinkschale [...]

Es ist unbeschreiblich schön.¹¹⁰

Den ersten Anlass für einen solchen Ballettstoff, der sich erst in den nächsten Jahren herauskristallisierte, gab allerdings dann der durch seine Jugend und Schönheit blendende Pole Vaclav Nijinsky aus dem legendären Ballett Russes von Sergei Djagilew. Kessler schwärmte mehrmals in Briefen von ihm, zuerst im Mai 1909 – und es war vielleicht kein Zufall, dass er gleichzeitig an die große amerikanische Tänzerin denken musste:

Ein junger Tänzer, (mir sind sonst Ballett tanzende Männer ein Brechmittel) ist das Wunderbarste, was ich in dieser Kunst außer der Ruth [Saint-Denis] gesehen habe. Das muß man sehen, um zu begreifen, wie man einen Mann im Ballett verwenden kann. Die höchste Grazie, wirklich wie ein Schmetterling, bei höchster Männlichkeit und jugendlicher Schönheit: die ebenfalls sehr schönen Tänzerinnen waren daneben wie verschwunden, das Publikum wie rasend. Wenn du je ein Ballett schreibst (mit Strauss), müssen wir diesen jungen Nijinski bekommen.¹¹¹

Nijinsky war berühmt für seine hohen kräftigen Sprünge, für sein lyrisches und schauspielerisches Talent, aber auch für seine sexuell freizügigen Darstellungen. Djagilew verstand es indes als Impresario seinen Geliebten best möglich zu vermarkten, und dazu vergab er eine Reihe von Kompositionsaufträgen, neben Richard Strauss an Claude Debussy, Igor Strawinski, Maurice Ravel und Ma-



Bildquelle*



Bildquelle**

¹⁰⁹ Vgl. SW XXXIII, 466 und Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXVII · Ballette, Pantomimen, Filmszenarien*, hg. von Gisela Bärbel Schmid u. Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt/a.M. 2006 [= SW XXVII], 148 u 710-719.

¹¹⁰ SW XXXIII, 119.

¹¹¹ Kessler an Hofmannsthal, 28. 05. 1909. In: BW HvH/Kessler, 234.

* Harry Graf Kessler, Photographie. In: <http://www.dandy-club.com/2011/03/ndr-kultur-sachbuchpreis-harry-graf-kessler.html> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

** Vaclav Nijinsky, Photographie. In:

http://www.tumblr.com/tagged/vaslav%20nijinsky?language=de_DE (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

nuel de Falla. Oft choreographierte Michel Fokine wie in den orientalischen und antiken mythologischen Balletten *Cléopâtre* (1909), *Schéhérazade* (1910), *Le Dieu Bleu*, (1912), *Daphnis et Chloé* (1912) , in *L'après-midi d'un Faune* (1912) durfte Nijinsky nicht nur den Faun spielen, sondern auch selbst choreographieren. Er ließ dabei keine erotische Anspielung bis hin zu einer angedeuteten Masturbationsszene aus. Dass Nijinski schließlich nicht den Joseph in der *Josephslegende* verkörpern sollte, war vorerst eine herbe Niederlage für Kessler und Hofmannsthal, die schließlich für ihn dieses Ballett konzipiert hatten. Der Tänzer hatte heimlich geheiratet, und der eifersüchtige Djailew entließ seinen Star und bisherigen Geliebten darauf fristlos.

Obwohl das Autorenduo Hofmannsthal – Kessler immer wieder versuchte, die Parallele zur *Salome* klein zu reden, ist die Verwandtschaft doch unübersehbar und der Einfluss der Dresdener Aufführung offensichtlich. Die *Josephslegende* sei

eine Variante des Bovary-Motivs unter Ausschaltung des Kopfes, etwas rein-sinnliches, rein-sexuelles, oder, um es »korrekt« auszudrücken, *gemütliches*: Sowohl die instinktive Ablehnung des Knaben, wie die plötzliche Leidenschaft der Frau [...] Das Grundmotiv des »Joseph« ist bei beiden Teilen die Herbheit, bei der Frau bis zur Grausamkeit, beim Knaben bis zur mystischen Extase [...] der vielleicht *größte* Reiz, wenn Strauss zeigte, wie er einen biblischen und sexuellen Stoff auf eine ganz entgegengesetzte Art behandeln kann wie in »Salome«.¹¹²

Aber Joseph sollte nicht nur ein gewissermaßen jugendlich geschöner strahlender Jochanaan, sondern zugleich durch seine Enthüllungsszene, die Kessler besonders wichtig war, Ähnlichkeit mit *Salome* selbst bekommen:

Joseph steht zuerst regungslos da, dann geht sein Körper allmählich in ein immer heftigeres Zittern über. Plötzlich hört das Zittern auf, er macht sich mit einem einzigen ruhigen Schritt seitwärts von ihr frei, wobei er den Mantel, den er bis dahin vor das Gesicht gehalten hat, sinken lässt, blickt die Frau an und streckt mit einer grossen verächtlichen Gebärde die linke Hand gegen sie aus. Nackt von der Schulter bis zur Hüfte steht er vor ihr. Sie sinkt, wie geblendet von seiner Nacktheit, in die Knie, kriecht an ihn heran und wiederholt jetzt in einer gesteigerten Bedeutung die Gebärde des Haarausbreitens über seine Füße.¹¹³

Hinzu kommt hier natürlich noch das weitere biblische Motiv der armen Sünderin aus dem Lukas-Evangelium (Lk 7,36-50), die man lange in der katholischen Tradition mit Maria Magdalena gleichgesetzt hatte. Dass aber nicht nur das Dresdener *Salome*-Erlebnis – und natürlich der überwältigende junge Nijinsky – für diese späte Ballettkonzeption ausschlaggebend wurde, sondern auch Ruth St. Denis mit ihrer faszinierenden Verbindung von Mystik und Erotik sowie ihrem Hang zu orientalischen goldenen Dekors, ist sehr wahrscheinlich.



¹¹² Kessler an Hofmannsthal, 21. 06. 1912. In: BW HvH/Kessler, 347.

¹¹³ *Josephslegende*, Handlung von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss, Berlin u. Paris 1914, 54f.

* Bildquelle: Vaclav Nijinsky, Photographie. In:

<http://tomerkono.wordpress.com/category/uncategorized/page/2/> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

5. Venezianische Maskerade

Dekoration und Kostüme der Legende sind durchweg in der Art des Paolo Veronese, folgen also in Stil und Mode der Zeit um 1530. Die Ägypter tragen venezianisches Kostüm, Joseph und die Händler, die ihn zu Potiphar bringen, orientalisches des 16. Jahrhunderts.¹¹⁴

Nun soll also aber das Ballett nicht in der Zeit der biblischen Patriarchen spielen, sondern im Venedig der Spätrenaissance. Eine Vorwegnahme des Regietheaters der 1970er Jahre? Sollte nun auch hier ein George-Bezug vermutet werden? Bislang konnte ein solcher nicht wirklich ausgemacht werden. Was aber doch auch ziemlich klar an dem Plot ist, ist die homoerotische Orientierung dieses Ballettszenarios – gerade auch durch die Verwandtschaft mit dem Salome-Stoff in Oscar Wildes Gestaltung. Da wie dort ein keuscher gottgefälliger Mann, da wie dort der Verführungsversuch durch eine Frau, da wie dort strikte Verweigerung der Weiblichkeit gegenüber. Während Jochanaan geköpft werden muss, um dann doch die Lippen der begehrenden Frau nicht mehr abwehren zu können, gelingt allerdings Joseph die Befreiung – durch den Engel, dessen wiederholte physische Präsenz im Ballett aber weniger Engelsassoziationen erzeugt als vielmehr die Flucht vor der Frau in die Arme eines Mannes. Gerade aber weil die Josephfigur in ihrer Jugend und ihrer passiven Verträumtheit sehr schnell androgyn wirken könnte, war es womöglich Kessler im Team überlassen, diese Gefahr im Vorfeld zu minimieren, um nicht wieder wie im *Rosenkavalier* beim Quin-quin »Etwas Passives«, »Effeminiertes und dadurch Unangenehmes«¹¹⁵ zu erzeugen. Die Angst vor der Frau fand ihre Parallele indes in Siegfrieds Entdeckung und Erweckung von Brünnhilde im 3. Akt von Wagners gleichnamiger Oper, wo der naive Held endlich für einen Moment das Fürchten lernt:

JOSEPH, ein fünfzehnjähriger Hirtenknabe.¹¹⁶

Seine Gestalt ist kindlich und frisch, nichts an ihr darf süß oder weich wirken: sie schmeckt, wenn man sich so ausdrücken darf, wie ein nicht ganz reifer Apfel; er ist in dem Alter, wo die Stimme umkippt, das ist seine eigentliche Note.¹¹⁷

Das innerste Motiv dieser Figur ist das Springen, Fliegen, Schweben, bald im Tanz, bald im Traum, bald in einer intimen Verquickung von Phantasie und Bewegung. Joseph ist ein Tän-

¹¹⁴ *Josephslegende*, 11.

¹¹⁵ Kessler an Hofmannsthal, 18. 05. 1909. In: BW Hofmannsthal/Kessler, 228f.

¹¹⁶ *Josephslegende*, 9.

¹¹⁷ *Josephslegende*, 14.

zer und Träumer. Doch sein Traum und sein Tanz haben nichts Weichliches oder Schwüles.¹¹⁸

Sein Reiz besteht, wie der jedes Knaben, in der Zukunft, die er in sich trägt.¹¹⁹

Am geheimnisvollsten wird das Durchschimmern jener fernen Welt durch seine Gestalt im Augenblick, wo er vor Potiphars Weib den Mantel fallen lässt.¹²⁰

Er kennt als Gott weder Mitleid, noch Sehnsucht. Ganz dem Wunder des Blühens hingegeben, leuchtet sein Fleisch im Augenblick, wo er es enthüllt, wie Alpenschnee in einer Sternennacht.¹²¹

Als Joseph ihre Lippen fühlt, wird er im Erwachen zuerst wieder ganz ein Kind; ja seine Kindlichkeit kommt in diesem Augenblick so stark wie nie zum Ausbruch. Er springt heftig und erschrocken auf, weil er ein noch nicht mit dem Weibe zusammengekommener Knabe ist und reflexartig Scheu vor der Frau hat [...] Auch die Sinnlichkeit erwacht: er weiss nicht; er möchte wissen. –¹²²

Um aber »sein Fleisch [...] wie Alpenschnee in einer Sternennacht« leuchten zu lassen, musste es auf Betreiben Kesslers wie in *Salome* eine Entschleierungsszene geben, die Hofmannsthal aber sehr gefiel: »Ich halte diesen Moment dramatisch für den Höhe- und Knotenpunkt des Ganzen«, schrieb Kessler. Er erwünschte sich von Strauss eine ähnlich wirkungsvolle musikalische Inszenierung wie Salomes berühmten Tanz der sieben Schleier:

Gerade dieses neue (oder antike) ganz unchristliche, (aber der Renaissance naheliegende) vielleicht im Kultus wie dem des delphischen Apoll gottesdienstlich formulierte, enthusiastische aber zugleich ehrfurchtsvolle Gefühl vor der strahlenden göttlichen Nacktheit, möchte ich hier musikalisch gefaßt haben.¹²³

Nur hatte freilich Strauss nicht im selben Maße wie Kessler und Hofmannsthal dieselben sinnlichen Interessen am »Fleisch« des schönen Nijinsky, und so wurde nicht annähernd etwas diesem Salome-Tanz Vergleichbares im Ballett. Aber Nijinsky, für den das Autorenduo all diese Mühe unternahm, um ihn für einen Augenblick nackt auf der Bühne sehen zu können, stellte die Figur dann ohnedies nie dar. Leonide Massine, der die Uraufführung in der noch von Nijinsky vorbereiteten Choreographie dann tanzte, war freilich nur eine Notlösung, wenn auch Kessler dann beschwichtigend meinte,

daß Miäsin in der Tat Etwas ganz Außerordentliches ist. Allerdings das genaue Gegenteil von Nijinsky. Jeder Glanz und jede Art von Sinnlichkeit fehlen Miäsin, er ist ganz Innigkeit und Mystik. [...] Nijinsky war ein griechischer Gott, Miäsin ist ein kleines, wildes und graziöses Steppentier. Er hat nicht Nijinskys Panthersprung, aber dafür die beschwingte Leichtigkeit eines Schmetterlings. Dazu kommt eine ganz besondere Körperstruktur: bildschöne, starke vol-

¹¹⁸ *Josephslegende*, 15.

¹¹⁹ *Josephslegende*, 16f.

¹²⁰ *Josephslegende*, 17.

¹²¹ *Josephslegende*, 18.

¹²² *Josephslegende*, 21.

¹²³ Kessler an Hofmannsthal, 25. 08. 1912. In: BW HvH/Kessler, 357.

le Beine (aber nicht übertoll wie die Nij's) und dazu einen schmalen, knabenhaften Oberkörper. [...] Natürlich strahlt er mit seinen sechzehn Jahren vor Jugend.¹²⁴

Neben der venezianischen Kostümierung fallen aber vor allem wieder – und diesmal in einem besonders überladenen Maße – die Farben von weiß bis silbrig und gelb bis golden auf, die in den Massenszenen genauso dominieren wie in der gesamten Erscheinung des Erzengels und die etwa an das Gedicht *Die Führer: Der Erste* in Georges *Der siebente Ring*, aber auch an einige Gemälde Paolo Veroneses wie etwa *Juno streut ihre Gaben auf Venedig* erinnern:

Ich schaute viele auf geschmücktem wagen
Halbnackt in gold- und farbigem geschnüre
Die sprechend lachend sassen oder lagen.

Und Einer nackt vom scheitel bis zur zehe
Stand da am weg bis dies vorüberführe
Und lief dann mit dass es ihm nicht entgehe.

Er jubelnd kreisend eilte um die wette
Und auf der ganzen bahn hin alle schreiter
Schlossen sich an und machten mit ihm kette.

Sie kamen unter tanz und sang und sprunge
Stets dem gefährte wieder bei und weiter
Mit wildem jauchzen und unbändigem schwunge.¹²⁵

Als Ballett freilich, noch dazu mit der ausladenden, alles an sich reißenden Musik von Strauss, musste selbst dieses, der eigenen homoerotischen Ästhetik so naheliegende, Sujet im George-Kreis das entschiedene Missfallen erregen. Auch sollte hier nicht nur dem Knabenhaften, sondern auch der männlichen Schönheit gehuldigt werden: türkische Faustkämpfer treten »mit nacktem Oberkörper«¹²⁶ auf, »Henkersknechte, grosse halbnackte Mullahen in kurzen scharlachroten Kitteln.«¹²⁷ Die Entschleierungszene Josephs aber findet ihr Vorspiel in einem Hochzeitstanz: »Er stellt in symbolischen Gebärden dar, wie der Bräutigam in der Brautnacht die Braut entschleierte.«¹²⁸ Die Rolle der Braut wird nun freilich Joseph zukommen, nicht die junge Frau wie in *Salome*, sondern der Jüngling soll ja seine nackte Schönheit präsentieren, die letzt-



¹²⁴ Kessler an Hofmannsthal, 20. 03. 1914. In: BW HvH/Kessler, 377f.

¹²⁵ Stefan George, *Der siebente Ring*, Berlin 1920, 38.

¹²⁶ *Josephslegende*, 37.

¹²⁷ *Josephslegende*, 62.

¹²⁸ *Josephslegende*, 33.

* Paolo Veronese, *Juno streut ihre Gaben auf Venedig*, 1554/55. In: Romanelli (Hg.), *Venedig*, 428.

lich der Grund für dieses Ballett war – die reine sinnliche Pracht des ›schmetterlinggleichen‹ Tänzers:

Wie aber entkommt nun der arme Joseph der Zudringlichkeit der Frau mit ihrer fragwürdigen Maria Magdalena-Geste? Wird er Manns genug sein, zu widerstehen oder sich sogar handfest zu wehren wissen? Nein. Er bedarf einer männlichen Figur, um gerettet zu werden. Der *Deus ex machina* ist der »ganz in Gold gewappnete Erzengel«, der bereits in seinem Traum »schützend an sein Bett«¹²⁹ getreten war: »Seine Erscheinung ist übermenschlich gross und erhaben, und durchaus männlich heldenhaft. Er [...] berührt ihn mit dem rechten Zeigefinger«¹³⁰ – wie in der Erweckung Adams durch Gott-Vater in Michelangelos berühmten Fresken der Sixtina. Auch er also in Gold, der Farbe der gleichgeschlechtlichen Liebe, hell und rein, wie Hofmannsthal auch seine Liebe zu »Bu(b)i« (Georg von Franckenstein) in dem Gedicht *Dein Antlitz...* verdichtet hat: »Und durch die Stille hin die immer frischen | Und immer fremden silberweißen Wasser«.¹³¹ Beim spektakulären Auftritt Quin-quins in der berühmten Rosenüberreichung zu Beginn des zweiten Aktes vom *Rosenkavalier* verwendet Hofmannsthal anstatt des Erzengel-Goldes *Silber*, um Helle und Reinheit zu verdeutlichen, nicht nur die Rose ist silbern, sondern er selbst tritt »ganz in Weiß und Silber« auf: »Ganz in Silberstück' ist er ang'legt, von Kopf zu Fuß. | Wie ein heiliger Erzengel schaut er aus«, singt Marianne bei seiner Ankunft. Der schöne Erzengel entführt nun der armen Frau des Potiphar den Geliebten: die bereits ›entschleierte Braut«. Da gibt sie sich eben dem ganz und gar Weiblichen hin, damit sie nicht in ihrer Einsamkeit verschmachten muss: »Ihre junge Lieblingssklavin beugt sich über sie, blickt ihr in die Augen und wirft sich leidenschaftlich, mit dem Mund ihren Mund berührend, über sie.«¹³² Auf diese Weise konnte geschickt Homoerotik eingebracht werden, indem sie gleichzeitig von den Männern im letzten Vollzug ferngehalten scheint. Bereits Andrian hatte in seinem *Garten der Erkenntnis* den gleichen Trick angewandt; er entwirft dort diese Kusszene zwischen zwei Frauengestalten sogar nur in Form eines Standbildes.¹³³

¹²⁹ *Josephslegende*, 52.

¹³⁰ *Josephslegende*, 65.

¹³¹ SW I, 55.

¹³² *Josephslegende*, 66; Abschnitt aus: Dürhammer, *Travestie und Androgynie*. In: ders., *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006, 288f.

¹³³ Leopold (von) Andrian, *Der Garten der Erkenntnis*, Zürich 1990, 33: »Wenige Tage später freilich an einem Januarabend fühlte er dort den unsagbaren Reiz einer Statue, auf der sich zwei Frauen umschlungen hielten.«

Venedig als Umschlagplatz von Orient und Okzident, wodurch die Signoria ihren Goldregen gewissermaßen von Juno erhalten hatte, ist nun der geeignete Ort für die *Josephslegende*. Die Üppigkeit der an Salome erinnernden Massenszenen mit der kruden Zurschaustellung des Reichtums vor allem in Form von Gold mischt sich mit der Farbenpracht der Orientalen. Paolo Veronese scheint tatsächlich durch sein auf den Barock verweisendes bombastisches Repertoire der Phantasie Kesslers und Hofmannsthals nachgeholfen zu haben:

Goldgeschirr, Kristall [...] POTIPHAR UND SEINE FRAU; diese in einem tief ausgeschnittenem Kleide von Goldbrokat, über das lange Perlenstränge herabhängen. Im Haar trägt sie ebenfalls Perlenstränge. [...] Die Tafeln werden von acht Negersklaven in einem halb-orientalischen Kostüm von Rosa und Gold und mit Federbüschen aus weissen und rosa Federn bedient.¹³⁴

Beim Hochraffen des Vorhangs steht in der Mitte der Bühne ein weissbärtiger Orientale, ein Sheik, in fließenden orientalischen Gewändern, und empfängt in der einen Schale einer silbernen Wage, die er in der Rechten hält, Goldstaub, den ein blonder, weisser Diener im silbernen Wamse und mit einer Goldkette um den Hals, aus einem goldgestrickten Ledersack ausschüttet. [...] Drei junge Mulatten, Sklaven des Potiphar, in einer halborientalischen Livree aus Silber und Grün, die, bis auf die Farben, der der Tafeldiener ganz ähnlich ist, sind damit beschäftigt, eben gekaufte Kostbarkeiten zum Hochsitz hinzutragen: der erste in einer grossen Schale mit einem hohen Fuss einen Haufen von Edelsteinen und Geschmeiden [...]; der dritte zwei weisse Windhunde an goldenen Ketten.¹³⁵



Viele Details dieses Szenarios von den Orientalen, den Farben bis zu den Windhunden finden sich auf einem ganz bestimmten Gemälde von Paolo Veronese, das er 1562/63 für das venezianische Kloster San Giorgio Maggiore gemalt hat und das seit Napoleon im Pariser Louvre hängt. Der Majordomus in seinem goldgelben Gewand, der zwar keinen Goldstaub ausschüttet, aber dafür den kostbaren Wein von einer größeren in eine kleinere goldfarbene Amphora umgießt, und die Musiker im mittleren Vordergrund mit ihren auffallend goldgelben Streichinstrumenten scheinen Hofmannsthal und Kessler ähnlich wie William Hogarths Gemälde für die Massenszenen im *Rosenkavalier* oder wie die Tizian-Gemälde im *Tod des Tizian* als Anregung für die Choreographie und Inszenierung des Ballettes gedient zu haben. Der/das Heilige verschwindet indes in Veroneses Gemälde trotz seiner Mittelposition fast ebenso wie im Ballett Josephs Heiligkeit in seinen träumerischen Tänzen mitten

¹³⁴ *Josephslegende*, 29.

¹³⁵ *Josephslegende*, 30f.

* Paolo Veronese, *Alter Orientale mit Turban*. In: Giandomenico Romanelli (Hg.), *Venedig. Kunst & Architektur*, Fotografien von Piero Codato und Massimo Venchierutti, Köln 1997, 430.

unter dem gold-gelben orientalischen und venezianischen Volk, das letztlich seiner reduzierten Schlichtheit als stärkster Kontrast dient.



»Dekoration und Kostüme der Legende sind durchweg in der Art des Paolo Veronese«¹³⁶ – das ist anhand dieses Gemäldes nur allzu deutlich zu erkennen. Venedig dient auch hier für die sinnliche Üppigkeit, der Joseph nur mit Hilfe des goldenen Erzengels entkommen kann. In dieser Maskerade kann die Szenerie den einen die *Josephslegende* als homoerotisches Camouflagespiel erscheinen lassen und den anderen als Triumph des Heiligen über Sinnlichkeit und Verführung – Venedig und Veronese machen beides möglich.

¹³⁶ *Josephslegende*, 11.

* Paolo Veronese, *Die Hochzeit von Kana*, 1562/63, Louvre. In: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese_Hochzeit_zu_Kana.jpg (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

III. Venedig als Ort für ein poetisches Camouflagespiel

Zu Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*

[Es] ist im ›Tod in Venedig‹ nichts erfunden: Der Wanderer am Münchener Nordfriedhof, das düstere Polesaner Schiff, der greise Geck, der verdächtige Gondolier, Tazio und die Seinen, die durch Gepäckverwechslung mißglückte Abreise, die Cholera, der ehrliche Cleric im Reisebureau, der bössartige Bänkelsänger oder was sonst anzuführen wäre – alles war gegeben, war eigentlich nur einzustellen und erwies dabei aufs verwunderlichste seine kompositionelle Deutungsfähigkeit.

Thomas Mann¹

Gleichzeitig mit Hofmannsthal, der in dieser Zeit am *Andreas-Roman* arbeitete, schreibt Thomas Mann von Juli 1911 bis Juli 1912 seinen berühmten Venedig-Text, doch das konnte er freilich nicht wissen. Der letzte Hofmannsthal-Text, den er mit »eine[r] wirkliche[n] Freude«² gelesen hat, war das *Rosenkavalier*-Libretto, wie er im Februar 1911 an den Dichter schrieb. Da war er 35 Jahre – wie die Marschallin, die sich als alternde Frau in einen Jüngling verliebt.

1. Die autobiographische Grundlage

Drei Monate nach dieser Lektüre fuhr Thomas Mann mit seiner Frau Katia und Bruder Heinrich auf Urlaub, zunächst auf die istrische Insel Brioni, wo es ihnen nicht zusagte, Katia zufolge wegen der Anwesenheit einer österreichischen Erzherzogin, die im Hotel durch verspätetes Erscheinen bei den Mahlzeiten und der zu erbietenden Reverenz Unbehagen auslöste.³ Daher setzten sie von Pola nach Venedig über und logierten wie Aschenbach im Grand Hôtel des Bains am Lido. Neben vielen Details, die der Familie Mann bei diesem Urlaub begegneten und die Eingang in die Novelle gefunden haben (vgl. das Eingangszitat), wurde die Anwesenheit eines schönen elfjährigen Knaben, an dem sich Thomas Mann nicht satt schauen konnte,

¹ Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/a.M. 1974 [= Mann, *Gesammelte Werke*], Bd. XI, 124.

² Thomas Mann an Hofmannsthal, 05. 02. 1911. In: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXIII · Operndichtungen* 1, hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh, Frankfurt/a.M. 1986 [= Hofmannsthal, *SW XXIII*], 683.

³ Vgl. Katia Mann, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, hg. v. Elisabeth Pessen u. Michael Mann, Frankfurt/a.M. 1974.

zum wichtigsten Auslöser der Novelle, wo dieser dann zu einem Vierzehnjährigen avancierte. Es handelte sich um den polnischen Baron Wladyslaw Moes, den seine Familie und die Kameraden Adziu riefen.⁴ Katia erzählte später von der Faszination ihres Mannes:

Er hatte sofort ein Faible für diesen Jungen, er gefiel ihm über alle Maßen, und er hat ihn auch immer am Strand mit seinen Kameraden beobachtet. Er ist ihm nicht durch ganz Venedig nachgestiegen, das nicht, aber der Junge hat ihn fasziniert, und er dachte öfters an ihn.⁵

Naturgemäß ist auch dieses essentielle Ereignis nicht die einzige biographische Voraussetzung für die Novelle. Bereits im Titel wird der Ausbruch der von Venedig lange verheimlichten Cholera-epidemie impliziert, die letztlich auch den Protagonisten erfasst und zuvor mythologisch aufgeladen wird. Und als Mann gerade zu arbeiten begann, ereignete sich die Landung eines deutschen Kriegsschiffes an der nordafrikanischen Küste, das vielen zum Vorboden großer martialischer Auseinandersetzungen wurde. So sei auch über Oswald Spengler die Idee zu seinem späteren Bestseller *Der Untergang des Abendlandes* blitzartig gekommen, ausgelöst



Bildquelle:

Kulturcharakteristik nach Spengler:
jede Kultur: eigene Seele, aus »mütterlicher« Landschaft empfangen
Abläufe ähneln einander, nicht aber ihr Stil



Grafik 2

© by Zipporitzkammer

durch den »Panthersprung von Agadir« (1. Juli 1911), als das deutsche Kanonenboot namens »Panther« den marokkanischen Hafen Agadir angelaufen war – und Spengler diese militärische Drohgebärde wie das gewaltige Vorzeichen des Bevorstehenden erschienen war. Obwohl freilich dieses Buch, das Thomas Mann 1918 und damals noch mit Begeisterung aufgenommen hatte, erst für sein an die Novelle anschließendes wei-

teres Hauptwerk *Der Zauberberg* (besonders in der Auseinandersetzung Naphta – Settembrini) einfließen konnte, sind kulturphilosophische Parallelitäten der beiden Nietzsche-Enthusiasten, die vielleicht auch im dionysisch aufgeladenen Raubtierna-

⁴ Vgl. Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar*, hg. u. textkrit. durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.2, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a., Frankfurt/a.M. 2008 [= Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*], 429.

⁵ Katia Mann, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, 71.

* Bildquelle: Marianne Krüll, *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Frankfurt/a.M. 1993, 272.

men des Schiffes bereits Ominöses witterten, durchaus auszumachen, auch wenn Mann freilich noch nicht dieselben Begriffe wie Spengler verwendete. So ist das Östliche, das in der Novelle als Dionysisches und in Form der Cholera hereinbricht, nicht ausdrücklich »magisch«, das Abendländische auch wohl erst in seinem Spätwerk »faustisch«, das Antike aber doch und folgeschwer für ihn sehr wohl auch »apollinisch«. Direkt äußert sich das Politische indes in einer winzigen Szene, als Tazio an den Russen vorbeigeht und dabei eine verächtliche Miene zieht:

Kaum aber hatte er die russische Familie bemerkt, die dort in dankbarer Eintracht ihr Wesen trieb, als ein Unwetter zorniger Verachtung sein Gesicht überzog. Seine Stirn verfinsterte sich, sein Mund ward emporgehoben, von den Lippen nach einer Seite ging ein erbittertes Zerren, daß die Wange zerriß, und seine Brauen waren so schwer gerunzelt, daß unter ihrem Druck die Augen eingesunken schienen und böse und dunkel darunter hervor die Sprache des Hasses führten. Er blickte zu Boden, blickte noch einmal drohend zurück, tat dann mit der Schulter eine heftig wegwerfende Bewegung und ließ die Feinde im Rücken.⁶

Auch die immer stärkere Dominanz des slawischen Idioms im Bäderhotel (»Der slawische Bestandteil schien vorzuherrschen«⁷) ist Ausdruck des biographischen Beeindrucktseins in der Folge des »Panthersprungs von Agadir«. Aschenbach war es, »als ob die deutsche Sprache um ihn her versiege und verstumme, so daß bei Tisch und am Strand endlich nur noch fremde Laute sein Ohr trafen.«⁸

Dennoch ist zweifelsfrei die so harmlos in der Aufzählung fast verschwindende Erwähnung des schönen polnischen Knaben das stärkste und am meisten dominierende Bild der Novelle geworden. Schon am 18. Juli 1911 schrieb er daher vorwarnend an den Germanisten Philipp Witkop:

Ich bin an der Arbeit: eine recht sonderbare Sache, die ich aus Venedig mitgebracht habe, [eine] Novelle, ernst und rein im Ton, einen Fall von Knabenliebe bei einem alternden Künstler behandelnd. Sie sagen »hum, hum!« aber es ist sehr anständig.⁹

Es war für den Autor klar, dass sich an der Interpretation des Themas Pädophilie und Päderastie die Rezeption seines Werks entscheiden würde – und dass er alles tun musste, um die Verwechslung des Protagonisten mit dem Autor zu vermeiden.

⁶ Thomas Mann, *Frühe Erzählungen*, hg. u. textkrit. durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.1, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. [= Mann, *Frühe Erzählungen*], Frankfurt/a.M. 2008, 537.

⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 529.

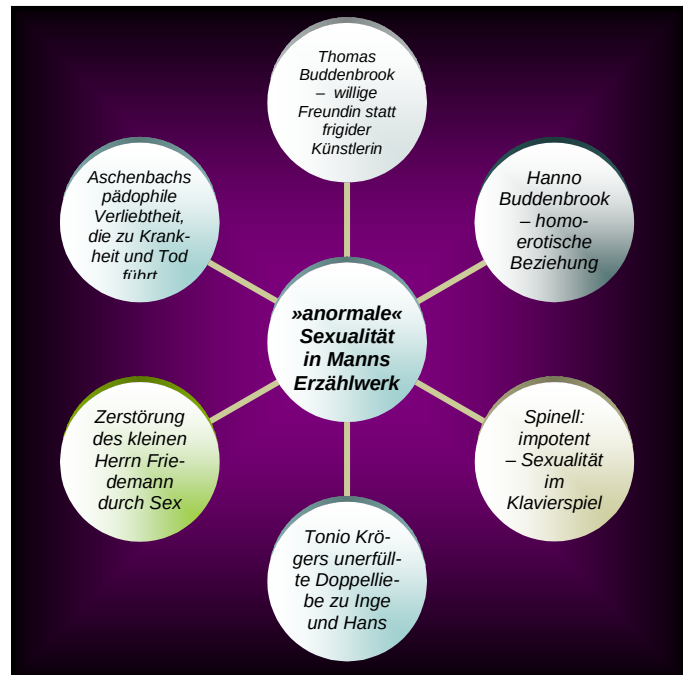
⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 563

⁹ Thomas Mann, *Briefe*, hg. v. Erika Mann, 3 Bde., Frankfurt/a.M. 1961-65, Bd. 1, 90.

2. Das Maskenspiel der Künstler

Nun ist freilich festzustellen, dass in vielen wesentlichen Erzählwerken Thomas Manns vor dem *Tod in Venedig* wesentliche oder sogar Hauptfiguren bereits eine gewissermaßen »anormale« Sexualität an den Tag legten (vgl. Grafik 3), häufig in homoerotische Richtung, sei es Hanno Buddenbrooks Hinneigung zu seinem Kameraden, Tonio Krögers Doppelliebe zu den »Blonden und Blauäugigen«: Inge und Hans, Spinells Triebkompensation im Klavierspiel usw. Hier aber lag der Fall nun anders: das Biographische drängte sich auf – und es handelte sich nun nicht mehr um eine pubertäre Schwärmerie eines Tonio Kröger, in der allenfalls der jugendliche Thomas Mann zu vermuten war, oder gar der kindliche Hanno. Sein Vater ist ja

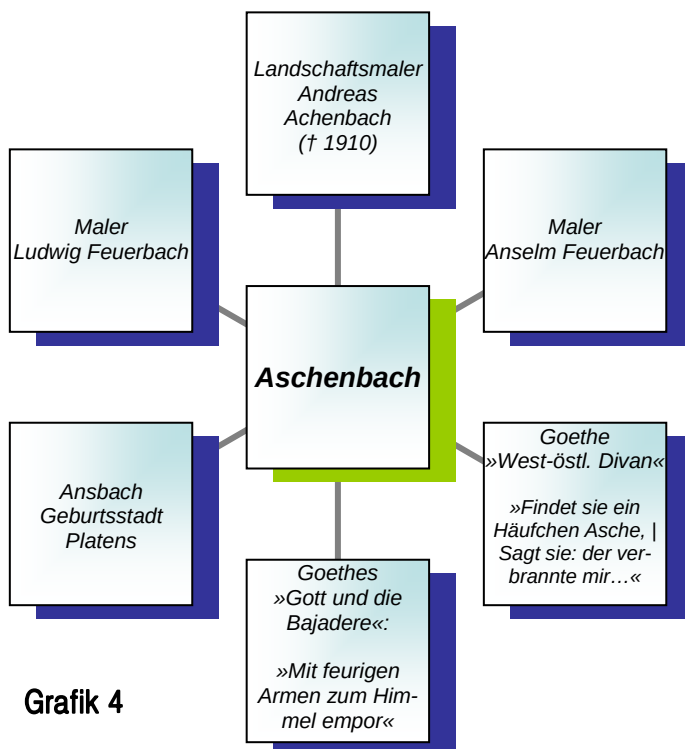
Thomas Buddenbrook – und der schwärmt nun einmal ganz und gar nicht für Kna-



Grafik 3

ben. Ein älterer Mann, der tagelang einen vorpubertären Knaben anschnachtet, musste noch deutlich älter als der Autor gemacht werden – und wenn er nun schon Künstler, ja sogar Schriftsteller ist, so muss es ein ganz anderer Künstler als der Autor werden.

Bereits mit dem Nachnamen des Protagonisten und mit der Frage seiner Nobilitierung beginnt das aufwändige Camouflagespiel, mit dem Thomas Mann sich – scheinbar ironisierend – von seiner Hauptfigur distanziert. Es wurde spekuliert, ob die



Grafik 4

Maler Ludwig oder Anselm Feuerbach, der 1880 in Venedig verstorben ist, mit dem Namen zu tun haben könnten oder auch der gerade 1910 verstorbene Landschaftsmaler Andreas Achenbach.¹⁰ Auch zwei berühmte Goethe-Texte, in denen Feuriges und Göttliches in eine erotische Beziehung gebracht werden, könnten Thomas Mann inspiriert haben: die Ballade *Der Gott und die Bajadere*, in der Gott Mahadöh das Mädchen am Schluss »mit feurigen Armen zum Himmel empor« hebt, sowie in dem Dialoggedicht *Hatem – Suleika (Locken! Haltet mich umfassen)* aus dem *Buch Suleika* des *West-östlich Divans*. Das lyrische Ich wird dort zum Vulkan und spielt ironisch mit seiner dazu im Widerspruch stehenden Greisenhaftigkeit: »Unter Schnee und Regenschauer | Rast ein Ätna dir empor«. Am Schluss des Hatem-Abschnitts heißt es: »Findet sie ein Häufchen Asche, | Sagt sie: der verbrannte mir.« (vgl. Grafik 4) Eindeutiger aber als der Nachname des Protagonisten deutet der Vorname weit weg von der Biographie des Autors.

a. Gustav Mahler

Gustav Mahler war unmittelbar vor der Entstehung der Novelle am 18. Mai 1911 gestorben. Thomas Mann vernahm von seinem Tod, als er mit Frau und Bruder Heinrich auf Brioni war – und verlieh seiner späteren Hauptfigur neben dem Sterbealter von 51 Jahren die Züge des Komponisten, dessen Bild, das im Nekrolog der Zeitung abgedruckt war, er ausgeschnitten zu seinen Arbeitsnotizen gelegt hatte:

In die Konzeption meiner Erzählung spielte, Frühsommer 1911, die Nachricht vom Tode Gustav Mahlers hinein [...] Auf der Insel Brioni, wo ich mich zur Zeit seines Abscheidens aufhielt, verfolgte ich in der Wiener Presse die in fürstlichem Stile gehaltenen Bulletins über seine letzten Stunden, und indem sich später diese Erschütterungen mit den Eindrücken und Ideen vermischten, aus denen die Novelle hervorging, gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch, bei der Beschreibung seines Äußeren, die Maske Mahlers.¹¹



Bildquelle*

Spielte neben diesen »Erschütterungen« auch die berühmt-berüchtigte Ehefrau Mahlers: Alma, die eine Generation jünger war, eine Rolle? Sollte sie gewissermaßen auch von der autobiographischen Dimension der Liebe zu Tadzio ablenken – sowie

¹⁰ Vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 394 u. Ehrhard Bahr, *Thomas Mann – Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente* (= Reclams Universal-Bibliothek N°8188), Stuttgart 2005, 6.

¹¹ Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. XI, 583f., vgl. auch Ehrhard Bahr, *Thomas Mann – Der Tod in Venedig*, 6f.

* Bildquelle: Zeitungsausschnitt mit Nekrolog und Mahlers Porträt in Thomas Manns Arbeitsnotizen. In: Ehrhard Bahr, *Thomas Mann – Der Tod in Venedig*, 99.

Luchino Visconti in seiner berühmten Verfilmung das Alma gewidmete Adagietto der 5. *Symphonie* umfunktionierte? Die Bewunderung für den Komponisten war indes echt. Die Tochter Erika berichtete über die erste Begegnung Thomas Manns mit dem Komponisten in München vor der Uraufführung der *Symphonie der Tausend* (*Symphonie N° 8*): es sei das »das erste Mal in seinem Leben, daß er das Gefühl habe, einem wirklich großen Manne begegnet zu sein«.¹² An Mahler schrieb Thomas Mann über den Schöpfer der Uraufführung, dass sich in ihm »der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert«.¹³ Zuletzt wird auch im Schlusssatz der Novelle der Eindruck von der Todesmeldung auf Brioni wieder heraufbeschworen, indem es von Aschenbachs Ableben heißt, dass »eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode«¹⁴ empfing. Die Beschreibung des Äußeren der Hauptfigur wird indes im zweiten Kapitel als verschobene Exposition nachgeholt, und darin werden Mahlers Züge tatsächlich allzu deutlich:

Gustav von Aschenbach war ein wenig unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn. Der Bügel einer Goldbrille mit randlosen Gläsern schnitt in die Wurzel der gedrungenen, edel gebogenen Nase ein. Der Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt; die Wangenpartie mager und gefurcht, das wohl ausgebildete Kinn weich gespalten. Bedeutende Schicksale schienen über dies meist leidend seitwärts geneigte Haupt hinweggegangen zu sein, und doch war die Kunst es gewesen, die hier jene physiognomische Durchbildung übernommen hatte, welche sonst das Werk eines schweren, bewegten Lebens ist.¹⁵

Darüber hinaus scheint Mahler in der Novelle keine weitere Bedeutung zu spielen. Indes ist der erste Schritt für das venezianische Masken-Camouflagespiel bereits im ersten Wort der Erzählung erfolgt.

b. Richard Wagner

Gestorben ist Mahler indes in Wien und nicht in der Lagunenstadt, wo vielmehr der von Komponist und Dichter über die Maßen bewunderte Richard Wagner dreißig Jahre vor der Entstehung der Novelle ver-



Bildquelle*

¹² Thomas Mann, *Briefe*, hg. v. Erika Mann, 3 Bde., Frankfurt/a.M. 1961-65, Bd. I, X.

¹³ Mann, *Briefe*, Bd. I, 88.

¹⁴ Mann, *Frühe Erzählungen*, 592; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 364.

¹⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 515.

* Bildquelle: extrahiert aus dem Cover von: Jörg Aufenanger, *Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. Eine Künstlerliebe*, Düsseldorf 2007.

schieden war. Dieser Tod des Bewunderten in Venedig ist bestimmt nicht unerheblich, nicht weniger aber das Hohelied der unerfüllten Liebe, das Wagner gerade dort komponiert hat: das Liebesduett von *Tristan und Isolde*, das Wagner als künstlerische Kompensation ersten Ranges für seine letztlich unglückliche Liebe zu Mathilde Wesendonck verfasst hat, die allerdings verheiratet war – und das ausgerechnet mit seinem wichtigen Schweizer Gönner, der ihm die schweren Jahre im Exil wesentlich erleichtert und verschönert hatte. Aber das war halb so schlimm, da Wagner zum Ausgleich ja ebenfalls verheiratet war...

Wagner ist nun in der Novelle weniger in einzelnen Stellen fassbar, als vielmehr im musikalisch-dionysischen Rausch zu spüren, der für Thomas Mann immer in Nietzsches Sinne¹⁶ mit dem Bayreuther Meister verbunden ist. *Tristan* als Inbegriff dieses metaphysischen Rauschzustandes, wie er dieses sein Lieblingswerk bereits in seiner gleichnamigen Novelle als Höhepunkt verarbeitet hatte. Bella Venezia wird im *Tod in Venedig* als die Stadt wahrgenommen, »in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen.«¹⁷ Wie anders könnte man da bei einem Wagnerianer nicht an den *Tristan* denken? Unmittelbar vor der Entstehung der Novelle aber schrieb Thomas Mann für die Wiener Opernzeitschrift *Der Merker* im Mai 1911 am Lido einen Wagner-kritischen Essay *Auseinandersetzung mit Wagner*, den dümmliche und völkisch gesinnte Wagnerianer als Affront empfanden, da er darin eine Überwindung des schwelgerisch-orgiastischen Wagner-Kultes durch »eine neue Klassizität« forderte:

Denke ich aber an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagner'schen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, – irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber kühlerer, vornehmerer und selbst gesunderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, – eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen.¹⁸

Diese Überwindung hin vom rauschartigen Versinken seiner eigenen *Tristan*-Erzählung hin zu einer formvollendeten, an der Klassik geschulten Novelle war die formale Intention seiner Venedig-Arbeit.

¹⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*. In: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München 1954, Bd. 2, 1091: »Alles erwogen, hätte ich meine Jugend nicht ausgehalten ohne Wagnersche Musik. Denn ich war verurteilt zu Deutschen. Wenn man von einem unerträglichen Druck loskommen will, so hat man Haschisch nötig. Wohlan, ich hatte Wagner nötig. Wagner ist das Gegengift gegen alles Deutsche par excellence – Gift, ich bestreite es nicht... Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des *Tristan* gab – mein Kompliment, Herr von Bülow! –, war ich Wagnerianer.«

¹⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 567.

¹⁸ Thomas Mann, *Auseinandersetzung mit Wagner*. In: *Merker*, II (1910), 11.

c. Friedrich Nietzsche

Wagner ist reich an bösen Einfällen; aber was sagen Sie dazu, daß er Briefe darüber gewechselt hat (sogar mit meinen Ärzten) um seine Überzeugung auszudrücken, meine veränderte Denkweise sei die Folge unnatürlicher Ausschweifungen, mit Hindeutungen auf Päderastie.

Friedrich Nietzsche an Heinrich Köselitz, 21. April 1883¹⁹

Womöglich war Thomas Mann auch Nietzsches Empörung über die Päderastie-Vorwürfe von Seiten Wagners bekannt, von denen der Philosoph etwa an seinen Freund Köselitz schrieb, der sich als Musiker Peter Gast nannte. Hatten diese Anschuldigungen mithin zum Zerwürfnis mit Wagner geführt? Nietzsche schrieb in seinem *Ecce homo* noch einmal, wenn auch im Zusammenhang mit Gift, von der Bedeutung des Komponisten in seiner Jugend, von der narkotischen Wirkung seines *Tristan*, um ein Kapitel danach über seinen geläuterten Musikgeschmack zu reflektieren und von der geradezu musikalischen Metapher, die für ihn das geliebte und oft besuchte Venedig bedeutete. Sein berühmtes Venedig-Gedicht schloss er direkt daran:

[...] wenn ich jenseits der Alpen sage, sage ich eigentlich nur Venedig. Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig. [...]

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu?...²⁰

Dass Nietzsche übrigens kurz nach seinem *Ecce homo* wohl In Folge einer syphilitischen Infektion in geistige Umnachtung verfiel, mag ähnlich wie Jahrzehnte später für den *Doktor Faustus* als weitere Anregung gedient haben.

¹⁹ Zit. nach: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, München 1993, Bd. 2, 173.

²⁰ Nietzsche, *Ecce homo*. In: *Werke*, Bd. 2, 1093.

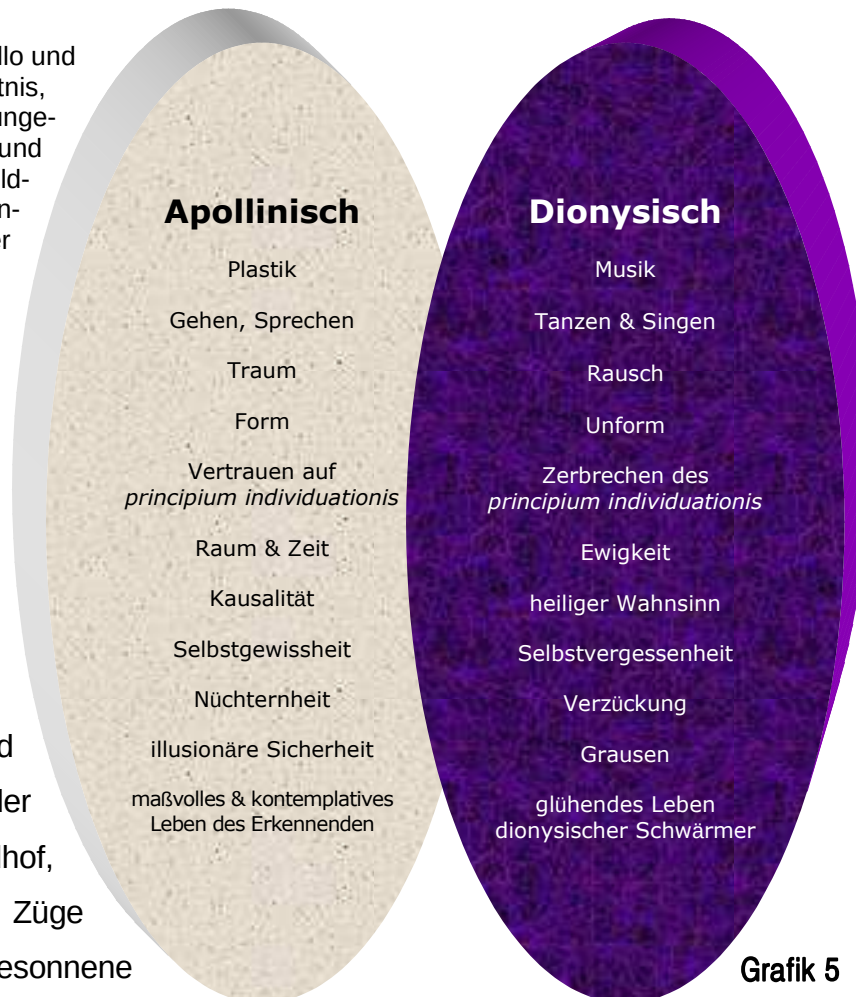
Thomas Mann kannte seinen Nietzsche mindestens ebenso gut wie seinen Wagner. Besonders Nietzsches Jugendwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die letztlich Wagner gewidmet war, hat mit seinem wirkungsmächtigen Oppositionspaar Apollinisch – Dionysisch wesentlichen Einfluss auf die Konzeption der Novelle genommen. Einleitend schreibt Nietzsche:

An [die] beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht.²¹

Viele der wesentlichen Unterscheidungsformen des Apollinischen und Dionysischen hat Hermann Kurzke gegenübergestellt,²² die in der rechtsseitigen Grafik übernommen worden sind (vgl. Grafik 5). Sämtliche mythologisch aufgeladenen Nebenfiguren wie der Gondolier, der greise Geck und falsche Jüngling, der Bänkelsänger oder der Wanderer im Münchener Nordfriedhof, aber auch Tazio haben wesentliche Züge dieser Typologie, der apollinisch gesonnene

Protagonist nimmt im Verlauf der Handlung immer mehr dionysische Züge an. Doch bereits ganz am Beginn der Novelle hat Aschenbach am Friedhof einen gewissermaßen von Apoll, dem Traumgott, geschickten dionysischen Tagtraum:

Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert. Er sah nämlich, als Beispiel gleichsam für alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde, die seine Begierde sich auf einmal vorzustellen trachtete, – sah wie mit leiblichem Auge eine ungeheuerere Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungesund, eine von Menschen gemiedene Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen. [...] Auf der stockenden, grünschattig spiegelnden Flut schwammen, wie Schüsseln groß, milchweiße Blumen; Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, standen auf hohen Beinen im Seichten und blickten unbeweglich zur Seite, während durch ausgedehnte Schilf-



Grafik 5

²¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. In: ders., *Werke*, Bd. 1, 21.

²² Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1991, 124.

felder ein klapperndes Wetzen und Rauschen ging [...] zwischen den knotigen Rohrstämmen eines Bambusdickichts glaubte er einen Augenblick die phosphoreszierenden Lichter des Tigers funkeln zu sehen – und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen.²³

Aschenbach trägt somit von Anfang an Teile beider Gottheiten oder künstlerischen Dispositionen in sich, die er bereits – wie schon in den *Buddenbrooks* oder in *Tonio Kröger* – durch die unterschiedlichen Pole der Elternteile (das Apollinische stets vom Vater, das Dionysische von der Mutter) geerbt hat, was auch auf Thomas Manns eigene Herkunft anwendbar wäre, sodass er ähnlich wie Goethe sagen hätte können:

Vom Vater hab ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Von Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.²⁴

d. Johann Wolfgang von Goethe

Und auch Goethe selbst gehört zum Maskenspiel im *Tod in Venedig*. Thomas Mann zitiert nicht nur zweimal indirekt aus Goethes *Venezianischen Epigrammen*,²⁵ sondern hatte, so behauptete er zumindest später, ursprünglich ein anderes ungleiches Paar und erotisches Spiel intendiert, nämlich die Altersliebe Goethes zur jugendlichen Ulrike von Levetzov, wie er im September 1915 an Elisabeth Zimmer schrieb:

Ich hatte ursprünglich nichts Geringeres geplant als die Geschichte von Goethe's letzter Liebe zu erzählen, die Liebe des Siebzigjährigen zu jenem kleinen Mädchen, die er durchaus noch heiraten wollte, was aber sie und auch seine Angehörigen nicht wollten, – eine böse, schöne, groteske, erschütternde Geschichte, die ich vielleicht trotzdem noch einmal erzähle, aus der

²³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 504.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Berlin 1960ff, Bd. 1, 712.

²⁵ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 1, Zürich 1961, 228:

Warum leckst du dein Mäulchen. Indem du mir eilig begegnest?

Wohl, dein Züngelchen sagt mir, wie gesprächig es sei.,

das mit dem Zungenspiel des »falschen Jünglings« auf dem Deck beim Einfahren in Venedig korrespondiert, sowie der Vergleich der Gondeln mit Särgen, als Aschenbach auf der Gondel fährt, der vom 8. Epigramm inspiriert sein könnte (ebd., 223):

Diese Gondel vergleiche ich der sanft einschaukelnden Wiege,

Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg.

Recht so! Zwischen der Wiege und dem Sarg wir schwanken und schweben

Auf dem Großen Kanal sorglos durchs Leben dahin.

aber vorderhand einmal der »Tod in Venedig« geworden ist. Ich glaube, daß dieser ihr Ursprung auch über die ursprüngliche Absicht der Novelle das Richtigste aussagt.²⁶

Aber klingt das nicht ein wenig wie ein fortgesetztes Camouflagespiel, um von der homoerotischen Päderastie abzulenken? Die Kommentatoren der Kritischen Ausgabe bezweifeln jedenfalls die Plausibilität dieser Textgenese, die Thomas Mann möglicherweise erst erwog, als die Novelle bereits fast fertig war, um Goethe vorschieben zu können. Sie meinen, dass *Der Tod in Venedig* »ungeplant, nicht umgeplant«²⁷ gewesen sei. Bereits Karl Werner Böhm hatte die mögliche Vortäuschung der Goethe-Geschichte als Tarnmanöver bezeichnet.²⁸ Thomas Manns zweifelhaftes Gegenargument war: »Nur um den Sturz vom Gipfel in die Tiefe möglichst verhängnisvoll erscheinen zu lassen, wählte ich für meinen Helden die homosexuelle Liebe«,²⁹ wie er sich in einem Interview zu verteidigen schien – so als ob nicht die Begegnung mit dem schönen polnischen Knaben erst die Novellenhandlung ausgelöst hätte.

Eine ziemlich direkte Anleihe bei Goethe nahm Thomas Mann indes für seine Friseurszene gegen Schluss der Novelle, als Aschenbach durch Haarfärben und Schminken verjüngt werden soll. Unverkennbar hat er dabei die Parallelszene aus Goethes Novelle *Der Mann von funfzig Jahren* aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* entnommen:

Der Major kam ziemlich müde auf sein Zimmer. Er war früh aufgestanden, hatte sich den Tag nicht geschont und glaubte nunmehr das Bett bald zu erreichen. Allein er fand statt eines Dieners nunmehr zwei. Der alte Reitknecht zog ihn nach alter Art und Weise eilig aus; aber nun trat der neue hervor und ließ merken, daß die eigentliche Zeit, Verjüngungs- und Verschönerungsmittel anzubringen, die Nacht sei, damit in einem ruhigen Schlaf die Wirkung desto sicherer vor sich gehe. Der Major mußte sich also gefallen lassen, daß sein Haupt gesalbt, sein Gesicht bestrichen, seine Augenbraunen bepinselt und seine Lippen betupft wurden.³⁰

Auch hier konnte sich Thomas Mann also gut hinter dem großen klassischen Vorbild verstecken.

²⁶ Thomas Mann an Elisabeth Zimmer, 06. 09. 1913. In: Mann, *Briefe*, Bd. I, 123; s. auch Bahr, *Thomas Mann – Der Tod in Venedig*, 116-118.

²⁷ Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 381.

²⁸ Karl Werner Böhm, *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität*, Würzburg 1991, 37.

²⁹ Volkmar Hansen / Gert Heine (Hg.), *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann*, Hamburg 1983, 1093.

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Mann von funfzig Jahren*, aus: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 2. Buch, 3. Kapitel. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 8, Hamburg 1948ff, 177f.

e. Hugo von Hofmannsthal

Zu Beginn des zweiten Kapitels im *Tod in Venedig* wird die Exposition nachgeholt, indem vorerst die Hauptfigur als Schriftsteller vorgestellt wird, der Werke verfasst hat, die eigentlich Thomas Mann selbst geplant, dann aber verworfen hatte wie etwa eine »Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen« oder eine »leidenschaftliche Abhandlung über ›Geist und Kunst‹«. ³¹ Er wird dadurch geradezu als ein klassischer Nationaldichter eingeführt, der in der Nachfolge Homers und Vergils historischen Mythos in epischer Vollendung geschaffen hat. Ähnlich lässt Hofmannsthal in seinem *Chandos-Brief* den Briefschreiber von frühen Werken sprechen, die er in der Jugendzeit verfasst hat, lyrisch-epische oder lyrisch-dramatische Werke mythologischer Natur, die ganz an eigene Produktionen des jungen Hofmannsthal erinnern:

[...] bin denn ichs, der nun Sechszwanzigjährige, der mit neunzehn jenen »Neuen Paris«, jenen »Traum der Daphne«, jenes »Epithalamium« hinschrieb, diese unter dem Prunk ihrer Worte hintaumelnden Schäferspiele, deren eine himmlische Königin und einige allzu nachsichtige Lords und Herren sich noch zu entsinnen gnädig genug sind? Und bin ichs wiederum, der mit dreiundzwanzig unter den steinernen Lauben des großen Platzes von Venedig in sich jenes Gefüge lateinischer Perioden fand, dessen geistiger Grundriß und Aufbau ihn im Innern mehr entzückte als die aus dem Meer auftauchenden Bauten des Palladio und Sansovin?³²

Auch über die Themen Geist – Seele – Körper versuchte Lord Chandos womöglich in philosophischen *Apophthegmata*, wie weiter oben im *Brief* erwähnt, tiefere Einblicke zu tun ähnlich wie Aschenbach in seiner Abhandlung über ›Geist und Kunst‹.

Deutlicher wird die Assoziation mit Hofmannsthal allerdings kurz darauf, als Thomas Mann von Aschenbach sagt: »Beinahe noch Gymnasiast, besaß er einen Namen.«³³ Das konnte man von Mann nicht sagen, wohl aber vom 17jährigen Hofmannsthal, dessen Gedichte aus der Schulzeit zu den besten der Zeit gezählt wurden. Dass nun Aschenbach ausgerechnet »um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte«, ³⁴ als er also gleich alt war wie Hofmannsthal und dessen Marschallin im *Rosenkavalier*-Jahr 1911 ist ebenfalls auffällig. Hofmannsthal hatte äußerlich durch die glanzvolle und frenetisch aufgenommene Uraufführung, der bald alle großen Opernhäuser es nachmachen wollten, einen Höhepunkt in seiner Karriere erreicht –

³¹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 507f.

³² Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt/a.M. 1979, 461f.

³³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 508.

³⁴ Mann, *Frühe Erzählungen*, 509.

allerdings eben ›nur‹ als Librettist und in dem er sich, wie Thomas Mann es in der Münchener Oper empfunden und so auch an den Dichter geschrieben hat,³⁵ vom mächtigen Orchester erschlagen lassen hatte. Selbst die an die Gymnasiasten-Erwähnung angefügte »allzu passivische Prägung«³⁶ des jungen Aschenbachs, die so sehr an die Sebastian-Gestalt gemahnt, scheint eher auf den jungen Hofmannsthal zu passen, dem man stark androgyne Anlagen von vielen Seiten konstatierte³⁷ – und dessen George-Begegnung einem Eingeweihten wie Thomas Mann wahrscheinlich nicht entgangen war. Zuletzt gibt es noch eine Parallele zwischen Hofmannsthal und Aschenbach, wenn es heißt:

Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächling von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen.³⁸

Handelt es sich dabei um eine implizite Kritik an dem Dichterkollegen, der über seine Mittel in einem Barockschlösschen in Rodaun zu leben schien? Thomas Mann schrieb bereits im Dezember 1908 an seinen Bruder über ihn, als jener bereits am *Rosenkavalier* arbeitete: »Hofmannsthal war ebenfalls gerade vollständig kaput [sic!] und arbeitsunfähig, als ich in Wien war.«³⁹

Möglicherweise ist Thomas Manns Arbeitsnotiz zur Novelle, die über Dionysos handelt, eventuell von Hofmannsthals Essay *Sebastian Melmoth* von 1905 über Oscar Wilde inspiriert, in dem sich Hofmannsthal von dem einst bewunderten Idol der Jugend dadurch lossagte, dass er ihn als Maskenträger entlarvte – und dessen lüsterne Bakchos-Maske erst spät als solche erkannt hatte:

Dieser Name war die Maske, mit der Oscar Wilde sein vom Zuchthaus zerstörtes und von den Anzeichen des nahen Todes starrendes Gesicht bedeckte, um noch einige Jahre im Dunkel dahinzuleben. Es war das Schicksal dieses Menschen, drei Namen nacheinander zu führen: Oscar Wilde, C 3 3, Sebastian Melmoth. Der Klang des ersten nichts als Glanz, Hochmut, Verführung. Der zweite fürchterlich, eines jener Zeichen, welche die Gesellschaft mit glühendem Eisen in eine nackte menschliche Schulter einbrennt. Der dritte der Name eines Gespenstes, einer halbvergessenen Balzacschen Gestalt. Drei Masken nacheinander: eine mit wundervoller Stirn, üppigen Lippen, feuchten, herrlichen, frechen Augen: eine Bakchosmaske [...]»⁴⁰

³⁵ Thomas Mann an Hofmannsthal, 05. 02. 1911. In: Hofmannsthal, SW XXIII, 683 (vgl. Kapitel »Exkurs: Die Gleichzeitigkeit der Altersthematik in *Das weite Land* und im *Rosenkavalier*« im Abschnitt »Venedig als Desiderat – Zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*«)

³⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 511.

³⁷ Vgl. Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*, Wien 2005, 108.

³⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 512.

³⁹ Thomas an Heinrich Mann, 07. 12. 1908. In: Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a., Frankfurt/a.M. 2008, Bd. 21, 400; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 411.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Sebastian Melmoth*. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Berlin 1924, 127.

Thomas Mann notierte sich:

In der Maske des hellenischen Gottes der Erdfruchtbarkeit gebärdet sich nämlich ein halb-fremdes Wesen. [...] – *dahinter steht ein unheimlicher Geist* [...] Im Mythos leiden alle, die diesem Gotte trotzen, die entsetzlichsten Strafen (*mörderische Raserei*). Aber auch denjenigen, die sofort gehuldigt haben, geht es am Ende schlecht, als müßte die furchtbare Seite des Dionysos immer wieder vorschlagen.«⁴¹

Ist auch Oscar Wilde und dessen ›sodomitische‹ Natur mit der »Maske des hellenischen Gottes« gemeint – und somit auch Hofmannsthals Gedankenverbindung? Noch stärker ist jedenfalls die Verbindung vom *Tod des Tizian* zum *Tod in Venedig*: Da wie dort stirbt ein alternder oder alter Künstler an einer Seuche in Venedig, hier an Cholera, dort an der Pest,⁴² hier wie dort kontrastiert die schöne Jugend mit dem alten Mann, hier der schöne 14jährige Tadzio, dort eine Jünglingsschar mit Gianino im Zentrum, von dem es im Personenverzeichnis heißt: »er ist 16 Jahre alt und sehr schön«.⁴³ In den ersten Entwürfen war er gar erst fünfzehn – »und sehr schön«.⁴⁴ Die Üppigkeit von Platons *Symposion* (*Gastmahl*) ist hier wie dort spürbar, bei Hofmannsthal in der ganzen Szene, bei Thomas Mann besonders im vierten Kapitel, wo er reichlich platonische Anleihen verarbeitet hat (vgl. S. 78-84).

f. Friedrich Hölderlin

Relativ am Beginn des vierten Kapitels seiner Novelle zitiert Thomas Mann Hölderlin, wenn er von Aschenbach sagt, dass es ihm immer wieder nach dem »heilig nüchternen Dienst seines Alltags«⁴⁵ verlangte. In Hölderlins berühmtem Gedicht *Hälfte des Lebens* tunken »trunken von Küssen« Schwäne »ihr Haupt ins heilignüchterne Wasser«. Thomas Mann unterschlägt noch die liebe(s)volle, liebestolle Trunkenheit, von der Aschenbach aber doch längst ergriffen ist und in deren Welt er gefangen ist, als gäbe es nur noch diese, als wäre er bereits eins mit dieser, die erst das Ende des Kapitels mit der einfachsten dreigliedrigen Formel bildet: »Ich liebe dich!«⁴⁶ In der an Goethe und die Romantiker, aber eben auch an Hölderlin erinnernden pantheistischen Geborgenheit, im *Ἐν καὶ Πᾶν*, geht Aschenbach auf, während er

⁴¹ Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 472f.

⁴² Vgl. Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende* (= Bd. IX der *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, begründet von Helmut de Boor u. Richard Newald), München 1998, 427f.

⁴³ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke III · Dramen 1*, hg. von Götz Eberhard Hübner u.a., Frankfurt/a.M. 1982 [= SW III], 38.

⁴⁴ SW III, 347.

⁴⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 550.

⁴⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 563.

an die heilige Nüchternheit von früher denkt, die *sobria ebrietas* (μέθη νηφάλιος), die bereits den Kirchenvater Augustinus schwer beeindruckt hatte, die aber eben bei Hölderlin mit der Trunkenheit der Küsse einhergeht.⁴⁷ Die ausgesparten Schwäne sind indes implizite Liebes- (wie im Leda-Mythos) und Todessymbole (etwa im Sinne eines Schwanengesanges) sowie der Hinweis auf Künstlerschaft. 1929 hielt Thomas Mann seine Rede über Lessing, in der er ebenfalls Hölderlin zitiert, ohne ihn zu nennen:

Nüchternheit? Es gibt eine heilige Nüchternheit – ein Hymniker hat von ihr gesprochen. Und dann, wer weiß, ob nicht vor ihr der Rausch war und ob er nicht als ein Gegenstand der Be-
meisterung empfunden wurde?⁴⁸

Dachte Thomas Mann dabei auch einen Augenblick an seine Novelle? Im vierten Kapitel vom *Tod in Venedig* wird einige Seiten später im Kontext mit Platons *Phaidros* davon gesprochen, wie »ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen« auf dem Rasen »lagerten«.⁴⁹ Es ist dies freilich genau die Szene unter der Platane, die Platon schildert, die aber auch in seinem *Alkibiades*-Dialog bereits vorweggenommen worden war, wo der hässliche Sokrates mit der schönen Hoffnung Athens verkehrt – und auf den Hölderlin in seiner asklepiadeischen Ode Bezug nimmt:

Sokrates und Alcibiades

»Warum huldigst du, heiliger Sokrates,
Diesem Jünglinge stets? kennest du Größers nicht?
Warum siehet mit Liebe,
Wie auf Götter, dein Aug auf ihn?«

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Jugend versteht, wer in die Welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zu Schönerm sich.⁵⁰

Thomas Mann zitierte in einem Brief an Carl Maria Weber im Juli 1920 die zweite Strophe dieses »schönsten Liebesgedichtes der Welt«, ⁵¹ Verse, von denen Hermann Kurzke behauptet, dass sie »damals in gebildeten Schwulenkreisen obligatorisch«⁵² gewesen seien.

⁴⁷ Vgl. Jochen Schmidt, »*Sobria ebrietas*«. Hölderlins Hälfte des Lebens. In: *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, hg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984 (= Reclams Universal-Bibliothek N° 7892), 257-267.

⁴⁸ Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. IX, 232; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 435.

⁴⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 554.

⁵⁰ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 6 Bände, Bd. 1, Stuttgart 1946, 256.

⁵¹ Thomas Mann an Carl Maria Weber, 04. 07. 1920. In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, 352; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 438.

⁵² *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 15.2, 200.

g. August Graf von Platen-Hallermünde

Thomas Manns Lieblingslyriker aber war der ihm wesensverwandt erschienene Ansbacher Graf August von Platen, der offensichtlich als homoerotisch orientierter Ästhet wegen der diesbezüglichen Freiheiten in Italien ähnlich wie zwei Generationen zuvor der in Triest wahrscheinlich von einem Strichjungen ermordete Johann Joachim Winckelmann, dem der Dichter auch ein enthusiastisches Sonett gewidmet hat⁵³, sein Leben in Italien beschoss, wo Platen übrigens zuletzt aus Angst vor der

GUST-AV

Grafik 6

AV-GUST

Cholera von Stadt zu Stadt geflohen war. Hat Thomas Mann seinem *Aschen-bach*, was ja auch fast schon ein wenig nach Platens Geburtsstadt *Ans-bach* klingt, Mahlers Vornamen und Gesichtszüge verliehen, so gibt es im Innenleben der beiden Schriftsteller, des fiktiven und des realen, deutliche Parallelen. Möglicherweise kam ihm Mahlers Vorname für seinen Protagonisten auch doppelt gelegen, in dem die Silben-Methatase die lateinische Schreibweise des Vornamen des fränkischen Grafen bildet (vgl. Grafik 6).

Das eindrückliche Spiegelgedicht *Tristan*, das bereits Wagner zu seiner Liebes-und-Todes-Orgie mit-inspiriert hat, war ein Gedicht, das Thomas Mann, der die homoerotisch-narzisstische Spiegelung nur allzu deutlich wahrgenommen und verinnerlicht hatte, oft und gerne zitierte,⁵⁴ besonders die ersten beiden Verse: »Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, | Ist dem Tode schon anheimgegeben«. Auch in seiner *Tristan*-Novelle wird damit gespielt, wenn Spinell sagt: »diejenige [Seele] aber ihrer schwesterlichen Herrin gehörte der Schönheit und dem Tode. || Sie sahen Sie, diese Todesschönheit«. ⁵⁵ Und ebenso könnte nun Platens *Tristan*-Gedicht als Motto für Aschenbachs todbringende Liebe zu Tadzio dienen:

Tristan

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
Denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,
Zu genügen einem solchen Triebe:

⁵³ August Graf von Platen, *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1: *Lyrik*, München 1982, 384f.

⁵⁴ Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 246

⁵⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 360

Wen der Pfeil des Schönen je getroffen,
Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!

Ach, er möchte wie ein Quell versiechen,
Jedem Hauch der Luft ein Gift entsaugen,
Und den Tod aus jeder Blume riechen:
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ach, er möchte wie ein Quell versiechen!⁵⁶

In dem Moment, in dem Aschenbach am Fockmast in die Ferne schauend unmittelbar davor steht, die Lagunenstadt zu erblicken, gedenkt er »des schwermütig-enthusiastischen Dichters, dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Traumes aus diesen Fluten gestiegen waren« und versucht »im stillen einiges von dem« zu repetieren, »was damals an Ehrfurcht, Glück und Trauer zu maßvollem Gesange geworden«.⁵⁷ Ist es der Vorsatz zu Platens *Sonetten aus Venedig*, der Aschenbach da durch den Sinn geht: »Hier hat vor mir ein fühlend Herz geschlagen«,⁵⁸ als sich Aschenbachs »ernstes und müdes Herz« fragt, »ob eine neue Begeisterung und Verwirrung, ein spätes Abenteuer des Gefühls dem fahrenden Müßiggänger vielleicht noch vorbehalten sein könne«?⁵⁹

Als wieder das dionysisch gefärbte Wort »Enthusiasmierter« im vierten mythologischen Kapitel fällt, gilt es diesmal Aschenbach und nicht Platen. Indes aber bereits der nächste Satz in seiner gewählten und gesuchten Ausdrucksweise denn doch auf den Lyriker verweist: »Und aus Meerrausch und Sonnenglast spann sich ihm ein reizendes Bild.«⁶⁰ Nicht *Merresrauschen*, sondern bacchantischer *Rausch* wird assoziiert, aber »Glast« ist aus dem 17. der *Venezianischen Sonette* entlehnt, wo es heißt, man habe sich vor dem »alten Glaste« der bedeutenden venezianischen Künstler zu »bücken«.⁶¹ Und gleich danach spielt er mit einem Venedig-Epigramm Platens, das im Chiasmus lautet: »es wird in der Seele des zärtlichen Schwärmers | Jedes Gefühl Sehnsucht, jeder Gedanke Gefühl.«⁶² Im *Tod in Venedig* heißt es:

Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag. Solch ein pulsender Gedanke, solch genaues Gefühl gehörte und gehorchte dem Einsamen damals: nämlich, daß die Natur vor Wonne erschauere, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige.⁶³

⁵⁶ Platen, *Werke*, Bd. 1, 69.

⁵⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 511.

⁵⁸ Platen, *Werke*, Bd. 1, 281; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 420.

⁵⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 521.

⁶⁰ Mann, *Frühe Erzählungen*, 554.

⁶¹ Platen, *Werke*, Bd. 2, 89; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 437.

⁶² Platen, *Werke*, Bd. 2, 224; vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 439.

⁶³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 555.

Die Kommentatoren der Frankfurter Mann-Ausgabe eruierten außerdem die Erwähnung des von Aschenbach aufgesuchten Reisebüros als eine Filiale, die sich 1911 an der Piazza dei Leoncini / Piazza San Marco befand, und eben das Haus war, in dem Platen die *Venezianischen Sonette* geschrieben hatte.⁶⁴ Zuletzt mögen noch das erste Quartett und das zweite Terzett des 30. der *Venezianischen Sonette* angeführt werden, die die schmachttenden Blicke Aschenbachs in der Hotelhalle sowie am Strand genauso präfigurieren wie seine Nachstellungen des schönen Tadzio durch die Labyrinth Venedigs:

Weil da, wo Schönheit waltet, Liebe waltet,
So dürfte Keiner sich verwundert zeigen,
Wenn ich nicht ganz vermöchte zu verschweigen,
Wie deine Liebe mir die Seele spaltet.

[...]

Kein Mittel giebt's, das mich dir näher brächte,
Und einsam siehst du meine Tritte wanken
Den Markus auf und nieder alle Nächte.⁶⁵

3. Die klassische Form als Ablenkungsmanöver

Der Verwirrung durch das prominente venezianische Maskenspiel wird die »heilig-nüchterne« Klarheit der vordergründig klassischen Novellenform entgegengestellt, die dem immer dionysischer werdenden Handlungsverlauf als apollinischer Gegenpol dient. Inwieweit handelt es sich bei dieser Erzählung überhaupt um eine Novelle? Nach Goethes Kurzdefinition ist es immerhin – vor allem in Anbetracht der Zeitlage – »eine sich ereignete unerhörte Begebenheit«, denn eine Reihe von aufsehererregenden Homosexuellenprozessen und diesbezüglichen öffentlichen Diskussionen im In- und Ausland von Oscar Wilde bis zur Eulenberg-Affäre gaben diesem Thema noch um 1912/13 Zündstoff, um als »unerhört« gelten zu können. Auch »entscheidende Wendepunkte«, die August Wilhelm Schlegel in seinen 1803/04 gehaltenen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* gehalten hat, hat Thomas Mann geschickt einzusetzen verstanden sowie die Forderung, »nur bei dem Außerordentlichen und Einzigem [zu] verweilen«, weitgehend erfüllt, wenn er es auch nicht immer

⁶⁴ Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 447.

⁶⁵ Platen, *Werke*, Bd. 1, 383f.

lassen konnte, dies »motivierend [zu] zergliedern«. Die personale Erzählposition verleiht der dramatischen Handlungsstruktur dadurch etwas durchaus Lyrisch-Reflektierendes, die sich etwa auch in einer Reihe von daktylischen Rhythmen zeigt, die mitunter zu vollständigen Hexametern geworden sind.⁶⁶ Nichtsdestoweniger fingiert *Der Tod in Venedig* einen Bezug zur tatsächlichen Realität, indem er zugleich eine starke Abweichung von der alltäglichen Wahrscheinlichkeit ins Zentrum setzt und zugleich über diese Fiktion hinausweist, indem er eine Lösung bringt, von der aus das Geschehen seine Bedeutung erhält: und das kann in einer Zeit, die mit diesem Thema nicht mehr oder noch nicht zurande kommt, nur der Tod sein. Somit reiht sich auch der Titel durchaus in den Kreis prominenter Novellen (*Die Judenbuche*, *Der Schimmelreiter*, *Das Marmorbild*,...), in denen Dingsymbole, in diesem Fall der mythisch und personifiziert auftretende Tod, aufscheinen. Ließe sich nun auch das von Paul Heyse eingeführte »Falken-Motiv« bei Thomas Mann finden? Allenfalls in der Farbe rot, die Tazio etwa an prominenter Stelle als rote Masche an der Brust, dem traditionellen Ort der Gefühle, trägt, und die zuvor und dann verstärkt bei den mythischen Todesboten auftaucht, aber auch im verführerisch anmutenden Granatapfelsaft, den Aschenbach trinkt, oder den zweimal auftretenden Erdbeeren, die er zu sich nimmt, bis er zuletzt selbst eine rote Krawatte an der Brust trägt und mit rotgefärbten Lippen verscheidet.

Hermann Kurzke aber versucht in seiner Textanalyse sogar eine wirkliche Tragödienform aus der Erzählung zu deduzieren, indem er Gustav Freytags *Technik des Dramas* von 1863 heranzieht (vgl. Grafik 7).⁶⁷ Immerhin fallen ja bereits die fünf Kapitel auf, die als Parallele zu den fünf Akten der klassischen Tragödie betrachtet werden können. Bisher hatte Thomas Mann immer bloße Zahlen oder Kapitelüberschriften gewählt, was er auch unmittelbar darauf im *Zauberberg* wieder tun sollte. Hier aber steht ausdrücklich: »Erstes Kapitel«, »Zweites Kapitel«..., wodurch eine gewisse äußerliche Strenge evoziert wird. Auffallend ist allerdings, dass der Konflikt nicht im zweiten, sondern bereits im ersten Kapitel durch die Begegnung mit dem erschreckenden Wanderer am Münchener Nordfriedhof ausgelöst wird, indem die

⁶⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 534 u. 583:

»ruhte die | Blüte des | Hauptes in | unver-| gleichlichem | Liebreiz«
»hetzte ein-| ander da-| mit zum | Tanz und | Schleudern der | Glieder«
»schamlos be-| harrlich zum | Fest und | Unmaß des | äußersten | Opfers«
»bis zu-| letzt das | Seine zu | schützen | gegen den | Fremden«
»Aber der| Lärm, das Ge-| heul, ver-| vielfacht von | hallender | Bergwand«
»weil sie zu | stolz und | furchtlos | war, um | ihnen zu | weichen«;

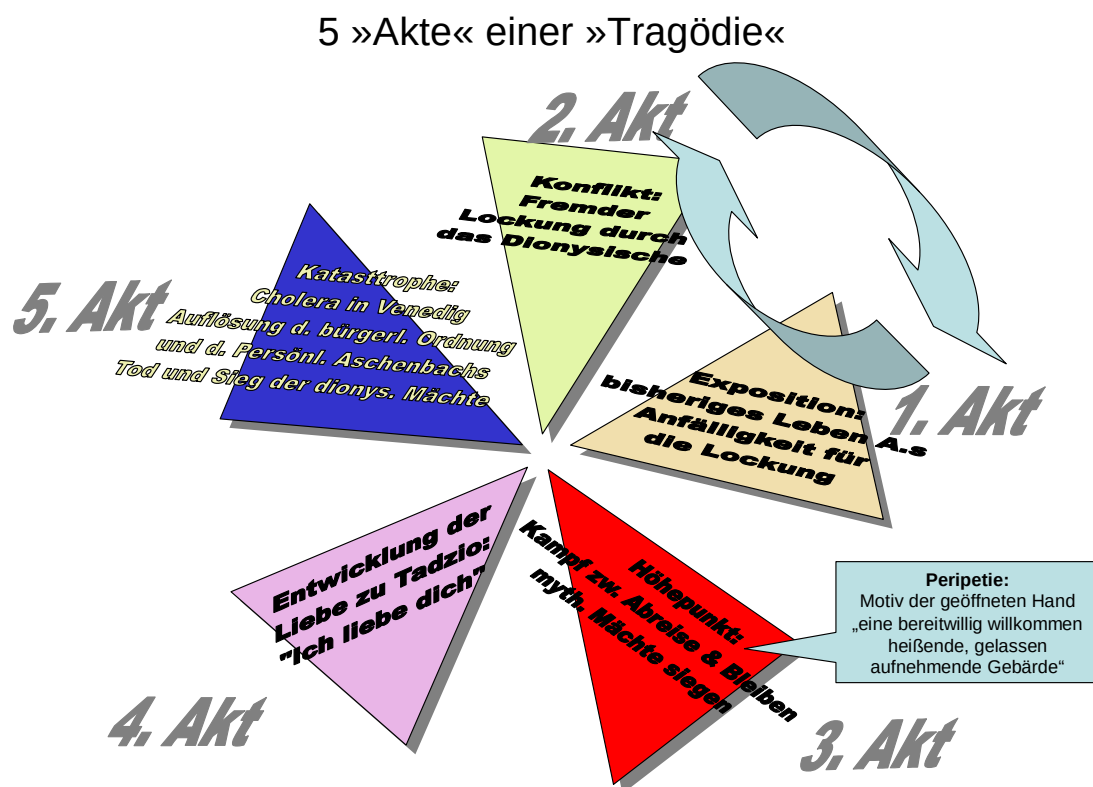
vgl. Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 427 u. 452.

⁶⁷ Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München ²1991, 121f.

dionysische Reiselust in Aschenbach geweckt wird. Die Exposition wird durch Personen- und kurzer Lebensbeschreibung des Protagonisten im zweiten Kapitel nachgeholt, sodass die beiden ersten Akte also vertauscht wären. Höhepunkt und Peripetie aber stellt klar das dritte Kapitel mit der Erscheinung Tadzios her, wodurch der Kampf zwischen Bleiben und Abreise schließlich fürs Bleiben und somit für den tragischen Untergang entschieden wird. Dabei wird die Schlussgeste Aschenbachs zur eigentlichen Peripetie:

Seine Züge waren erwacht, seine Brauen stiegen, ein aufmerksames, neugierig geistreiches Lächeln spannte seinen Mund. Dann hob er den Kopf und beschrieb mit beiden, schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen eine langsam drehende und hebende Bewegung, die Handflächen vorwärts kehrend, so, als deute er ein Öffnen und Ausbreiten der Arme an. Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde.⁶⁸

Das vierte Kapitel bietet durch die mitunter hymnisch gesteigerte Entwicklung der Liebe zu Tadzio der fallenden Handlung durch ein mythisches Versinken ins dionysische Unheil breiten Raum, das mit dem ausgesprochenen Liebesbekenntnis schließt. Durch die sich ausbreitende Choleraepidemie im fünften Kapitel, der Aschenbach nichts mehr entgegensetzen hat, wird die bürgerliche Ordnung vollends aufgelöst, sinnbildlich in der Frisier- und Schminkszene gestaltet. Die dionysischen Mächte siegen auf ganzer Länge.



Grafik 7

⁶⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 549.

Strenge Form und dionysisches Geschehen, klare Sprache und Erzählweise sowie das Spiel mit der Tragödienform spiegeln indes Nietzsches *Geburt der Tragödie* auch äußerlich wider. Schon über die Aschenbach-Figur notierte Thomas Mann: »Entwicklung seines Styles: ins klassisch Feststehende, Traditionelle, Akademische, Konservative.«⁶⁹ Die Konzeption war offensichtlich darauf gerichtet, dieser starken Formgebung über den anstößigen Inhalt hinaus ein Gegengewicht zu verleihen, das in der klassischen Durchformung den Schwerpunkt hat. Freilich konnte das nur auf ästhetisch geschulte LeserInnen auch so wirken. Thomas Mann versuchte immer wieder auf diese künstlerische Gestaltung, die letztgültigen Anspruch auf klassische Mustergültigkeit erhebt, hinzuweisen, so etwa im März 1913:

Nicht, weil sie von kranker Liebe handelt, könnte diese Novelle rauher Volkstüchtigkeit gefährlich werden, sondern weil sie zu gut geschrieben ist. Es ist wirklich nicht Eitelkeit, daß ich das sage, sondern schlechtes Gewissen. Und trotzdem: wenn Schönheit selten mit Moralität Hand in Hand geht, – dieses Werk ist nicht unmoralisch. Es ist gerade sein Auszeichnendes, daß es vom ersten bis zum letzten Wort stramm moralisch ist – und zwar in dem Grade, daß ein boshafter Kritiker von »puritanisch-neuprotestantischer« Tendenz gesprochen hat.⁷⁰

Dennoch war diese seine implizite Botschaft, die in die strenge Form gelegt wurde, bis zu seinem Lebensende noch immer nicht allerorts angekommen, sodass er sich im Juni 1954 gegen einen Perversions-Vorwurf zu verteidigen müssen glaubte:

»Pervers«? Die Verfallenheit Aschenbachs an den Knaben Tadzio ist mit diesem recht pfeuscherischen Wort nicht abzutun, denn sie ist nicht ordinäres Begehren, sondern Berauschtigkeit durch das Schöne, der zerstörende Einbruch des »fremden Gottes« in ein formvoll gefaßtes, auf Vorbildlichkeit und Repräsentation gestelltes, »würdig« gewordenes Leben. [...]

Wenn Ihnen die Lektüre nichts anderes erregt hat, als solche »Fragen«, die Sie nicht der Mann sind unbeantwortet durchgehen zu lassen, so war es keine Lektüre für Sie.⁷¹

Formale Präzision spricht nun einmal in der Regel nur ÄsthetInnen wirklich und vollends an – und die sind in der Regel ohnedies zumeist mit einer umfassenderen Moral ausgestattet. Das war wohl die Crux, unter der die Rezeption dieser Meisternovelle lange zu leiden hatte.

⁶⁹ Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 495.

⁷⁰ Zit. nach Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918*, Frankfurt/a.M. 1975, 915.

⁷¹ Hans Wysling (Hg.), *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14: *Thomas Mann*, unter Mitwirkung von Marianne Fischer, 3 Tle., Zürich / München / Frankfurt/a.M. 1975-81, Bd. 1, 448f.

4. Mythologische Inskriptionen

Doch Thomas Mann wollte noch mehr Distanz zur eigenen Person erzeugen als durch eine Reihe von assoziierten Künstlern und das Spiel mit klassischen Formen, indem er eine ganze Reihe von Figuren und Szenen mythologisch auflud, um sie dadurch ins Zeitlos-Typische zu erheben. Gleichzeitig baute er damit in seiner Erzählweise die geradezu obligatorisch gewordene Leitmotivtechnik aus, die er seiner jahre- und jahrzentelangen Beschäftigung mit Richard Wagner verdankte und später etwa im *Zauberberg* oder in der Josephs-Tetralogie noch weiter ausbauen sollte. Besonders auffällig erscheinen vier Figuren im *Tod in Venedig*, die eine ganze Reihe von Ähnlichkeiten aufweisen und deren Individualität dadurch nur schwach ausgebildet ist. Sie tauchen an Wendepunkten der Novelle auf und lösen jeweils deutliches Unbehagen aus, was sowohl an ihrem Äußeren liegt als auch an ihrer Funktion, die ins Unheilvolle weist. Da werden mythologische Anspielungen mit Märchenelementen gemischt, allerdings immer so, dass ihre auch realistische Funktion im Erzählkontext stets gewahrt bleibt. Das Äußere des Wanderers am Münchener Nordfriedhof, des Gondoliere sowie des Bänkel- oder Straßensängers erinnern eklatant an die Todespersonifikationen des Mittelalters, indem sie etwa »hager«⁷² oder »auffallend stumpfnäsiger«⁷³ sind, ihr »Adamsapfel stark und nackt«⁷⁴ hervortritt, und sie bei zu kurzen oder zurückgezogenen Lippen die Zähne entblößen, sodass Totenschädel- und Skelett-Assoziationen naheliegen. Zugleich aber sind sie alle rothaarigen Typs, wodurch darüber hinaus Vorstellungen des Satanischen, wie sie ebenfalls im Mittelalter entwickelt worden sind, geweckt werden. Aber wesentlich ist auch ihre stets erwähnte Fremdartigkeit, die auf den in der Novelle mächtig auftretenden Gott Dionysos, den »fremden Gott«,⁷⁵ wie er Aschenbach im Albtraum erscheint, verweisen, auch Angst einflößende, irrational brutal wirkende Züge lassen an ihn denken. »Basthut«⁷⁶ oder »formloser Strohhut«,⁷⁷ »Gurtanzug«,⁷⁸ Rucksack und Stock, »auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte«,⁷⁹ erinnern hingegen an Hermes in seiner Eigenschaft als Seelenführer in die Unterwelt. Ebenso erscheint der

⁷² Mann, *Frühe Erzählungen*, 503, vgl. auch 573.

⁷³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 502, vgl. auch 573.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 582.

⁷⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 503.

⁷⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 525.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

Gondolier als Charon, der sogar nach seinem Obolos verlangt, als er lapidar sagt: »Sie werden bezahlen.«⁸⁰ Auf mehreren Ebenen wirken diese Figuren demnach wie Todesboten mit zum Teil diabolischen Zügen, die den, äußerlich durch die Cholera und innerlich durch die Verfallenheit in Müßiggang, Passivität, Liebe und alpträumenhaften Rausch, immer stärker werdenden dionysischen Einfluss markieren.

Die drei Todesboten⁸¹

Ikongraphie des Todes	Der Wanderer am Friedhof	Der Gondolier	Der Straßensänger u. Gitarrist
Der mittelalterl. Tod (Skelett)	»mäßig hochgewachsen, mager«	»eher schwächig von Leibesbeschaffenheit«	»schwächig gebaut und auch von Antlitz mager und ausgemergelt«
Der mittelalterl. Tod (Skelett und Totenschädel)	»hagerer Hals, an welchem »der Adamsapfel stark und nackt« hervortritt		»sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel«
Der mittelalterl. Tod (Totenschädel)	»bartlos«, »auffallend stumpfnäsiger«, »kurz aufgeworfene Nase«	»kurz aufgeworfene Nase«	»bartlose Züge«, »bleiches stumpfnäsigeres Gesicht«
Der mittelalterl. Tod (Totenschädel)	»mit farblosen, rotbewimperten Augen«	»rötliche Brauen«	»rötlichen Brauen«
Der Teufel/Satan	»seine Lippen schienen zu kurz«, »völlig von den Zähnen zurückgezogen«	»vor Anstrengung die Lippen zurück und entblößte seine weißen Zähne«	
Der Teufel/Satan	»rothaarig«		»Wulst seines roten Haares«
Dionysos (»Der fremde Gott«)	»durchaus nicht bajuwarischen Schlages«, »Gepräge des Fremdländischen«	»durchaus nicht italienischen Schlages«	»schien nicht venezianischen Schlages«
Dionysos	seine Haltung hat »etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes« zw. den Augen »zwei senkrechte, energische Furchen«	»die schroffe, überhebliche [...] Art des Menschen« »ein Mann von ungefalliger, ja brutaler Physiognomie«	»halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend« »beide Furchen, die trotzig, herrisch, fast wild« sind
Hermes psychompompos / Dionysos	»Basthut«, »Gurtanzug«, »Rucksack«, »Stock«, »auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte«	»formloser Strohhut«,	»unter der Krempe«
Thanatos (Tod als Bruder des Schlafes: Hypnos)			

Tab. 3

Auch »der greise Geck«⁸² mit seinem gefärbten Haar, den falschen Zähnen und dem geschminkten Gesicht gehört zu dieser Gruppe, ist zugleich aber auch Zerr- und

⁸⁰ Mann, *Frühe Erzählungen*, 526.

⁸¹ Vgl. Ehrhard Bahr, *Thomas Mann – Der Tod in Venedig*, 12-15.

Spiegelbild der Hauptfigur, als diese sich selbst zum Schluss vom Friseur durch Färben und Schminken zum falschen Jüngling machen lässt. Als Aschenbach sich entschlossen hat, nach Venedig zu fahren, ersteht er bei einem ziegenbärtigen Mann mit gelben Fingern sein Ticket: auch er hat also deutlich diabolische Züge.

Noch komplizierter ist indes die Figur des Tadzio angelegt, der freilich neben Aschenbach die am stärksten ausgeprägte Individualität in der Novelle aufweist. Freilich das Wesentlichste an ihm ist sein Liebreiz, seine Schönheit. Doch die artikuliert sich mehr und mehr in schönen griechischen zumeist mythologischen Jünglingen, durch die er letztlich auch immer mehr zu einem Typus wird. Zuerst wird er mit dem berühmten Dornauszieher⁸³ verglichen, der oftmals in der Antike als schöner Jüngling aus dem Marmor geschlagen worden ist und der in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* eine so prominente Funktion bekommen hat. Dort heißt es:



Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich seine Splitter aus dem Fuße zieht [...] Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht [...]

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.⁸⁴

Als Tadzio einmal zu spät zum Frühstück kommt, wird er gleich als »kleiner Phäa-ke«⁸⁵ bezeichnet, also als ein Einwohner des Gastlandes, auf dem Odysseus alle sinnlichen Genüsse auf seiner Odyssee zuteil werden und wo er seine Geschichte in Ruhe erzählen kann. Aschenbach erschrickt jedenfalls »über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkinds«,⁸⁶ als er durch die Glastüre tritt, ähnlich wie im späteren *Zauberberg* die schöne Clawdia Chauchat leitmotivisch immer wieder durch die Glastür treten und diese jedes Mal geräuschvoll in das Schloss fallen lassen wird. Im vierten Kapitel der Novelle häufen sich die griechischen Jünglingsassoziationen

⁸² Mann, *Frühe Erzählungen*, 520.

⁸³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 530.

⁸⁴ Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Berlin / Weimar 1978, 478.

⁸⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 534.

⁸⁶ Ibid.

* »Kapitolinischer Dornauszieher« im Konservatorenpalast in Rom. In: <http://www.stilus.nl/mag-greg/mg-v-07e.jpg> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

(vgl. Grafik 8). Die wichtigste wird die des schönen Phaidros sein, der nicht aus der Mythologie, sondern aus Platons berühmtem gleich lautenden Dialog entstieg ist (s. u.). Aber auch an Hyakinthos erinnert der schöne Tazio, »der sterben musste, weil zwei Götter ihn liebten«:⁸⁷ Apoll und Zephyros, der Westwind, der den geworfenen Diskus aus Eifersucht auf den begehrten Schönling bläst, sodass er stirbt – und vom Licht- und Kunstgott (und dem Gott der Heilkunst) zur »Blume, dem süßen Blute entsprossen«, zur duftenden Hyazinthe verwandelt wird. Und am Ende des vierten, gewissermaßen mythologischen Kapitels verwirrt Tazio Aschenbach noch mit einem Lächeln, das »liebrend und unverhohlen« von den Lippen geformt wird:

Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerschein der eigenen Schönheit die Arme streckt, – ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend.⁸⁸

Was kann ein Aschenbach darauf noch anderes machen als seine exponierte Liebeserklärung?

Ganz zum Schluss der Novelle aber verwandelt sich die schillernde Metamorphose aller schönen griechischen Jünglinge in den letzten Todesboten, der nun nicht mehr als Karikatur und keineswegs mit den hässlichen Zügen der mittelalterlichen Todes-

Allegorie auftritt, sondern als betörend schöner Seelenführer, als Hermes psychagogos (*ψυχαγωγός* oder *ψυχοπομπός*):

Und plötzlich, wie unter einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer. [... Aschenbach] war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und wie so oft machte er sich auf, ihm zu folgen.⁸⁹



Grafik 8

⁸⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 560.

⁸⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 562.

⁸⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 549.

Gewissermaßen auch mythisch, auf jeden Fall aber leitmotivisch werden darüber hinaus die erwähnten Farben eingesetzt, besonders die Farbe rot, aber auch gelb. Von Anfang an scheint die Farbe rot ja als Farbe der Todesboten auf – so auch die längste Zeit bei Tadzio in Form der roten Masche, dann die beiden Male in Form der von Aschenbach verzehrten Erdbeeren und der roten Krawatte, die er zum Schluss solidarisch anlegt – die aber bereits schon der greise Geck umgebunden hat, der Karmesin auf den Wangen trägt, wie Aschenbach später in der Schminkszene »weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen, ein zartes Karmin erwachen«⁹⁰ sah. Der Granatapfelsaft, der später auch von Settembrini im *Zauberberg* im Gespräch mit Hans Castorp erwähnt wird,⁹¹ ist ein weiteres Todessymbol. Persephone hat vom Granatapfel gegessen und ist seitdem Hades verfallen.⁹²

Ist nun aber die leitmotivische Verwendung der Farbe rot in der Sekundärliteratur oft festgestellt worden, einmal als Todes-, dann als Liebesfarbe oder auch als diabolisches Kennzeichen gedeutet worden, so ist die gleichzeitige Verwendung der Farbe gelb (auch in der Variante Gold oder golden) bislang, wie es scheint, nicht weiter aufgefallen, obwohl mit Ausnahme des Bänkelsängers, bei dem Thomas Mann die Farbe wahrscheinlich bloß vergessen hat, alle mythologischen Figuren einschließlich der beiden Hauptfiguren, diese Farbe ebenso tragen. Ist es wie bei Hofmannsthal ein Kennzeichen des Homoerotischen? Neben dem Wanderer am Friedhof, der einen »gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff«⁹³ trägt, dem Ziegenbärtigen, der »das Papier mit gelben und knochigen Fingern«⁹⁴ faltet, trägt auch der greise Geck einen »gelben, übermodisch geschnittenen Sommeranzug«,⁹⁵ und der Gondolier hat »eine gelbe Schärpe«.⁹⁶ Aschenbach trägt eine Goldbrille und Tadzio hat nicht nur goldene Knöpfe an der Seemanns-Überjacke, sondern fällt auch durch »das goldige Dunkel der umrahmenden Locken«⁹⁷ auf, »das Haupt des Eros« ist »vom gelblichen Schmelze parischen Marmors«,⁹⁸ »seine Hautfarbe war marmorhaft gelblich geblieben wie zu Beginn«⁹⁹ (vgl. Tab. 4). Darüber hinaus heißt es von der Sonne zu Beginn des vierten Kapitels: »sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind.« Und man hat

⁹⁰ Mann, *Frühe Erzählungen*, 586.

⁹¹ Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 5.1, 536.

⁹² Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 446.

⁹³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 503.

⁹⁴ Mann, *Frühe Erzählungen*, 517.

⁹⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 518.

⁹⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 525.

⁹⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 531.

⁹⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 535.

⁹⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 561f.

wohl dabei an Apoll, den »nackenden«¹⁰⁰ Sonnengott, zu denken, der später als unglücklicher Liebhaber des Hyakinthos erwähnt wird. Selbst die »passivische Prägung«¹⁰¹ der Sebastian-Gestalt ist mit der Farbe gelb verbunden.

Farbverwendung im *Tod in Venedig*

Szene / Motiv	rot	gelb / golden
Der Wanderer am Friedhof	»rothaariger Typ« »rotbewimperte Augen«	»gelblicher Gurtanzug aus Lodenstoff«
Sebastian-Gestalt		»die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag, ihre schwelende Brunst zur reinen Flamme zu entfachen, ja, sich zur Herrschaft im Reiche der Schönheit aufzuschwingen«
Aschenbachs Brille		»Der Bügel einer Goldbrille mit randlosen Gläsern schnitt in die Wurzel der gedrunghenen, edel gebogenen Nase ein.«
Der ziegenbärtige Mann (an der Kassa)		»faltete das Papier mit gelben und knochigen Fingern«
Der greise Geck	rote Krawatte »Das matte Karmesin der Wangen war Schminke«	»gelber, übermodisch geschnittener Sommeranzug« »sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz«
Der Gondolier	»die rötlichen Brauen«	»mit einer gelben Schärpe gegürtet«
Tadzio	rotseidene Masche (dreimalige Erwähnung – oder noch ein viertes Mal): »Leinenanzug mit roter Schleife«	»das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors« »seine Hautfarbe war marmorhaft gelblich geblieben wie zu Beginn« »das goldige Dunkel der umrahmenden Locken« »Seemanns-Überjacke mit goldenen Knöpfen«
Der Straßensänger u. Gitarrist	»Wulst seines roten Haares« »seine roten Brauen« »seine rötlichen Brauen«	
Die ersten Erdbeeren (drittes Kapitel)	»Und dann frühstückte er große, vollreife Erdbeeren, die er von einem Händler erstand.«	
Die aufgehende Sonne (Apoll) zu Beginn des vierten Kapitels		»sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos.« »goldene Speere zuckten von unten zur Höhe des Himmels hinauf«
Granatapfelsaft	»Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glase funkelte«	
Die zweiten Erdbeeren (fünftes Kapitel)	»Vor einem kleinen Gemüseladen kaufte er einige Früchte, Erdbeeren, überreife und weiche Ware und aß im Gehen davon.«	
Aschenbach in der Schminkszene und in der Schlusszene am Strand	»Seine Krawatte war rot« Er »sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen, ein zartes Karmin erwachen«	

Tab. 4

¹⁰⁰ Mann, *Frühe Erzählungen*, 549.

¹⁰¹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 511.

Selbst ein im Schlussbild auftauchender »photographischer Apparat«, der »scheinbar herrenlos«, »auf seinem dreibeinigen Stativ am Rande der See«¹⁰² steht, wurde mythologisch gedeutet, etwa als Dreifuß des pythischen Apolls, »der durch die dionysische Vereinnahmung Aschenbachs ›herrenlos‹ geworden sei«.¹⁰³ Möglicherweise ist diese



Bildquelle*



Bildquelle**

Kamera aber auch zugleich ein dezenter Hinweis auf den berühmten Fotografen Wilhelm von Gloeden,¹⁰⁴ der vorzugsweise auf Sizilien (Taormina) um die Jahrhundertwende und danach aufreizende Nacktfotos von Kannen und Halbwüchsigen anfertigte, worunter neben ephemerhaften Erscheinungen nicht selten auch grobschlächtigere Burschen zu finden sind, an die die kurze Raufszene mit Tadzio erinnern könnte:

Jener Stämmige, im Gürtelanzug und mit schwarzem, pomadisier-tem Haar, der »Jaschu« gerufen wurde, durch einen Sandwurf ins Gesicht gereizt und geblendet, zwang Tadzio zum Ringkampf, der rasch mit dem Fall des schwächeren Schönen endete.¹⁰⁵

Dionysos ist und bleibt aber die in der Novelle am stärksten wirkende mythologische Gestalt, die ab dem Erscheinen des Wanderers am Friedhof bis zum Schluss, mal explizit und direkt, mal implizit, die Handlung vorantreibt und nicht nur die Hauptfigur, sondern zuletzt die ganze Szene beherrscht, wie es sich für einen enthusiastischen Theatergott gehört, für den die Tragödie gestiftet worden ist. Nietzsches zweite Kunstgottheit Apoll ist demgegenüber von Anfang an im Hintertreffen, er wird nicht nur deutlich seltener genannt, sondern hat im Grunde von Anfang an keine wirkliche Chance, dem alternden Künstler durch Klarheit und Klassizität den ängstlich behüteten Anstand und die verdiente Würde zu geben.



Bildquelle***

¹⁰² Mann, *Frühe Erzählungen*, 590.

¹⁰³ Mann, *Frühe Erzählungen. Kommentar*, 455.

¹⁰⁴ Ibid. u. John Margetts, *Die »scheinbar herrenlose« Kamera: Thomas Manns Tod in Venedig und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Jg. 39, 1989, H. 3, 330.

¹⁰⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 511.

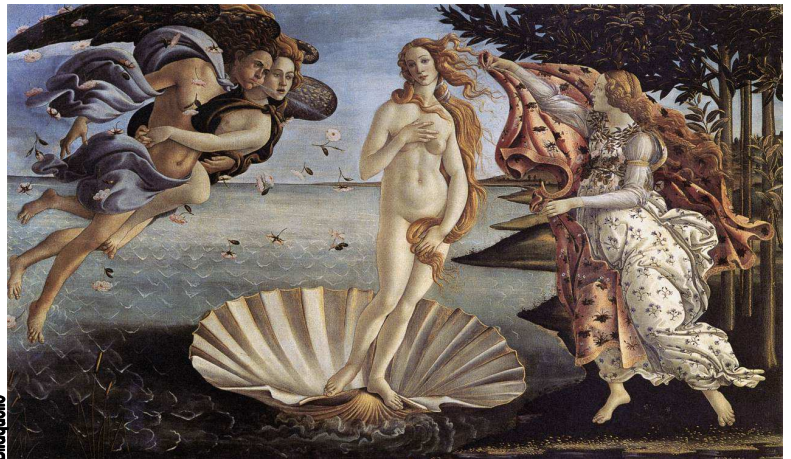
* *Zephyros und Hyakinthos* (ca. 480 v. Chr.), attische rote Figurenvase aus Tarquinia. In: <http://www.theoi.com/Gallery/T29.1.html> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

** Photographie von Wilhelm von Gloeden, *Nackte junge Männer am Meer*. In: Peter Weiermair, *Wilhelm von Gloeden*, Köln 1993.

*** Photographie von Wilhelm von Gloeden, *Drei Jünglinge*. In: Weiermair, *Wilhelm von Gloeden*, 55.

5. Die platonischen Dialoge

Das stark mythologisch aufgeladene vierte Kapitel, das mit dem blondgelockten »nackenden« Apoll beginnt und mit dem »Lächeln des Narziß« in Person Tadzio endet, ist aber auch noch über weite Strecken Platon verpflichtet. Bereits im dritten Kapitel, als Aschenbach aufgrund des falsch aufgegebenen Gepäcks die Abreise halb unbewusst, halb ersehnt abgebrochen und sich voll und ganz auf das Bleiben in Venedig eingelassen hat, wiederholt sich durch das Bad Tadzio noch einmal die Szene aus Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*, indem er, »vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Element entstieg.«¹⁰⁶ Ist es nicht



ganz wie die Geburt der Venus? Oder die Geburt ihres Eros aus den Wellen? Denn eben »dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein.« Mythisch aber wohl in Bezug auf Platons *Phaidros*, denn schon hier lauscht Aschenbach »auf diesen in seinem Innern antönenden Gesang.«¹⁰⁷ Dieser Gesang scheint also Platons Dialog über die Schönheit und den Eros zu sein, der in Sokrates' Hymnos auf den Eros gipfelt. In dem Platon seine Ideenlehre mit der Eroslehre verknüpft – und das im Bild des himmlischen Seelenwagens, den Thomas Mann demnach mit dem Apollinischen durch die Vorwegnahme des Sonnenwagens als Präfiguration des platonischen himmlischen Seelengefährts, aber auch mit dem Dionysischen verbindet. Denn der Liebende verfällt ja im *Phaidros* beim Anblick des Schönen in einen Rauschzustand (*manía*), der der Raserei der Mänaden, die im Gefolge des Dionysos einher brausen, wesensverwandt ist. Thomas Mann bedient sich in der Folge intensiv der platonischen Gedanken- und Bilderwelt, um nun auch philosophisch gestützt einen letzten Schritt seines Camouflagespiels zu tun.

¹⁰⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 539f.

¹⁰⁷ Ibid.

* Sandro Botticelli, *La nascita di Venere* oder *Die Schaumgeborene*, 1486. In: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_nascita_di_Venere_\(Botticelli\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_nascita_di_Venere_(Botticelli).jpg) (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

Als theoretische Grundlage für homoerotische Ästhetik und Weltanschauung diente im Abendland von jeher die platonische Seelenlehre.¹⁰⁸ *Symposion* und *Phaidros* blieben bis ins 20. Jahrhundert das fünfte, wenn nicht gar das erste Evangelium der gleichgeschlechtlich Liebenden. Freilich gehörten diese beiden Werke über Jahrhunderte zum Bildungskanon aller. Wie also kann gerade hier von *Camouflage* die Rede sein? Wie sollen zwei so berühmte Werke zum Herzstück eines einschlägigen abendländischen Kanons werden? Hierzu verhalf eine Ideologie, die zugleich der größte Feind der Homoeroten war, obwohl (oder gerade weil?) innerhalb der Propagandisten dieser Ideologie von Anfang an bis zum heutigen Tag ein hoher Anteil von gehemmten, aber auch praktizierenden Homoeroten festzustellen ist: die durch Paulus geprägte, angeblich christliche – jedenfalls tradionellerweise damit in Zusammenhang gebrachte – Morallehre, die in der Folge mit Plotins neoplatonistischer Verwässerung der Lehren Platons synthetisiert wurde. Dem *sogenannten* Christentum gelang es im Lauf von zwei Jahrtausenden, Platon vollkommen und bewusst in Bezug auf den Leib-Seele-Dualismus fehl zu deuten. Im Zuge dessen wurde die ›platonische Liebe‹ nach und nach entsinnlicht, der leibliche Anteil entzogen, bis sie in der ›Sprache des Volkes‹ gar von der gleichgeschlechtlichen seelischen wie leiblichen Liebe zu einer Art ent-sexualisierten *heterosexuellen* ›Freundschaft‹ umfunktioniert und verkümmert ist, die Platon bestimmt nicht mehr als Teil seiner Weltvorstellung erkennen würde. Für ihn gab es ja, wie in *Symposion* ausgeführt, zwei Erscheinungsformen des Eros / der Aphrodite: *Ἀφροδίτη Πάνδημος*, die gemeine Aphrodite, und *Ἀφροδίτη Οὐρανία* – die himmlische Aphrodite: *Venus urania*; auf diese Unterscheidung spielt auch Xenophon in seinem *Symposion* an.¹⁰⁹ Die ›gemeine‹ Liebe ist die zwischen Mann und Frau zwecks Nachwuchserzeugung bzw. die *allein* aus sexuellen Gründen bezogene auf Mann oder Knabe; die ›himmlische‹ Liebe aber gibt es bei Platon ausschließlich zwischen Männern, sie setzt eine seelische Vereinigung voraus, *die aber das Leibliche keineswegs ausschließt*.¹¹⁰

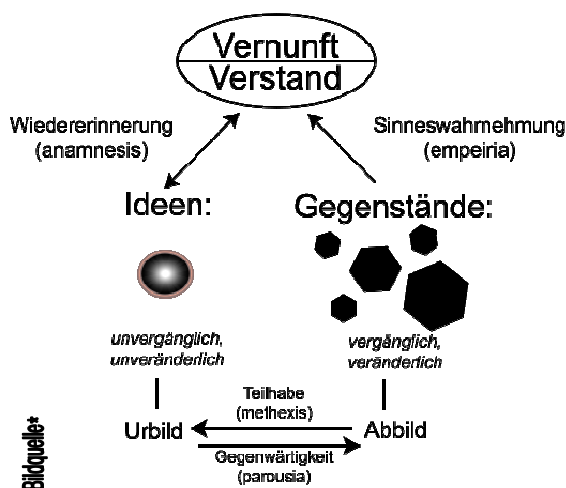
¹⁰⁸ Diese beiden Absätze wurden entnommen aus meinem Buch: Ilija Dürhammer, *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006, 44

¹⁰⁹ Xenophon, *Gastmahl*, übers. u. hg. v. Ekkehard Stärk, Stuttgart 1986, 72 u. 73: »Ob es nun eine Aphrodite gibt oder zwei – eine himmlische und eine gewöhnliche –, weiß ich nicht; schließlich hat auch Zeus, der offenbar Eine, zahlreiche Beinamen.«

¹¹⁰ Platon, *Symposion* in Schleiermachers Übersetzung: »Wie was wir jetzt tun, trinken, singen, sprechen, davon ist nichts an und für sich schön; sondern wie es in der Ausübung gerät, so wird es. Denn schön und recht gemacht wird es schön; unrecht aber wird es schlecht. So auch das Lieben und der Eros; nicht jeder ist schön und wert, verherrlicht zu werden, sondern nur der uns anreizt, schön zu lieben. | Der der gemeinen Aphrodite also ist auch in Wahrheit gemein S181b und bewirkt, was sich eben trifft, und dieser ist es, nach welchem die schlechten unter den Menschen lieben. Es lieben aber

Platon war also über Jahrhunderte systematisch gezähmt oder vielmehr verfremdet worden. Für die Allgemeinheit konnte er *divus Plato* bleiben oder vielmehr werden, für gebildete Homoeroten auf diese Weise aber in der Folge in seinem eigentlichen Wortlaut als Geheimlehre dienen. So konnte er nun unbedenklich zitiert werden, da er durch diese ›Volks-Interpretation‹ – auch hier gewissermaßen *πάν-δημος* – als sakrosankt galt. Johann Joachim Winckelmann hatte die Griechen – und seinen Platon – für seine Neigung gebraucht, Friedrich Schleiermacher ihn Anfang des 19. Jahrhunderts mustergültig und wortgetreu übersetzt, ohne die homoerotische Komponente wirklich zu verschleiern, wenn auch Nietzsche ihn durch ein Wortspiel mit den großen deutschen idealistischen – also an Platon orientierten – Philosophen als den großen ›Verschleierer‹ hinstellte.¹¹¹

Platons Ideenlehre



Thomas Mann reiht sich demnach spielend in die Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts ein, wenn er auch bei der großen Allgemeinheit Rechtfertigung bei Platon sucht – und zugleich damit den Eingeweihten sein Geheimnis vollends enthüllt. Die Liebe zu Tadzio wird nun also durch Platon gedelt, indem er ihn der platonischen Ideenlehre nach bloß als Abbild des Urbildes des Schönen, das die Seele vor ihrem Fall im Ideenhimmel geschaut hat, nach dem Sturz aus dem himmlischen Seelengefähr auf die Erde in der irdischen Mani-

solche zuerst nicht minder Frauen als Knaben; dann, welche sie nun eben lieben, an denen mehr den Leib als die Seele; dann, soviel sie immer können, die unvernünftigsten. Indem sie nur auf die Befriedigung sehen, unbekümmert, ob auf schöne Weise oder nicht. Daher ihnen denn begegnet, daß sie tun, was ihnen eben vorkommt, gleichermaßen wie das Gute ebenso auch das Gegenteil. Wie denn auch dieser Eros von der Göttin abstammt, welche teils weit jünger S181c ist als die andere, teils auch ihren Ursprung schon beidem, Weiblichem sowohl als Männlichem, verdankt. Der der himmlischen aber gehört zuerst einer, welche nicht von Weiblichem, sondern nur von Männlichem abstammt, und dies ist die Liebe der Knaben [...] Daher denn wenden sich zu dem Männlichen die von diesem Eros angewekten. Indem sie das von Natur //IV25// stärkere und mehr Vernunft in sich habende lieben. Und es unterscheidet einer wohl leicht auch in der Knabenliebe selbst die ganz rein S181d von diesem Eros getriebenen.«

¹¹¹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. In: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1954, Bd. 2, 6f: »Die Deutschen sind in die Geschichte der Erkenntnis mit lauter zweideutigen Namen eingeschrieben, sie haben immer nur »unbewußte« Falschmünzer hervorgebracht (– Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Schleiermacher gebührt dies Wort so gut wie Kant und Leibniz; es sind alles bloße Schleiermacher –): sie sollen nie die Ehre haben, daß der erste rechtschaffne Geist in der Geschichte des Geistes, der Geist. In dem die Wahrheit zu Gericht kommt über die Falschmünzerei von vier Jahrtausenden, mit dem deutschen Geiste in eins gerechnet wird.«

* Abbildung von: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Platon_Ideenlehre.svg&filetimestamp=20080804061757 (Letzter Aufruf: 16.08.2012)

festation wiedererkennt, wodurch ihm für den Augenblick der Verliebtheit die Schwungfedern von einst wieder wachsen und sich die unsterbliche Seele des göttlichen Urzustandes wieder verbunden fühlt. Und Thomas Mann führt die LeserInnen an den *locus amoenus* mit der alten Platane,¹¹² wo Platon seinen Sokrates den Hymnos auf Eros anstimmen lässt, indem er aber dem männlichen Geist zuvor eine »kreißende«¹¹³ Weiblichkeit verleiht, die »gierig« den Liebesrausch »willkommen« heißt – und vielmehr an Platen als an Platon erinnert:

Ich bin wie Leib dem Geist, wie Geist dem Leibe dir!
 Ich bin wie Weib dem Mann, wie Mann dem Weibe dir!
 Wen darfst du lieben sonst, da von der Lippe weg
 Mit ew'gen Küssen ich den Tod vertreibe dir?
 Ich bin dir Rosenduft, dir Nachtigallgesang,
 Ich bin der Sonne Pfeil, des Mondes Scheibe dir;
 Was willst du noch? was blickt die Sehnsucht noch umher?
 Wirf alles, alles hin: du weißt, ich bleibe dir!¹¹⁴

Um aber vom Leiblichen wieder wegzukommen, macht Aschenbach Tadzio im Geist zu einem Standbild,¹¹⁵ zu einer Bildsäule¹¹⁶ (»seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue«¹¹⁷) und spricht ihn als Sokrates' schönen Begleiter an:

Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.¹¹⁸

Tadzio ist nun endgültig ästhetisch verortet und ethisch als bloß erotisch *erscheinende* Inspiration des Schriftstellers legitimiert. Nicht Erotik im herkömmlichen Sinne und schon gar nicht Sexualität sei also gemeint, sondern geistige Veredelung durch das dem Klassischen entstiegene Menschenkind als Spiegel antiker Kunst und Kultur.

Daher ist es denn auch nur legitim, nicht bloß in der Gegenwart des Schönlings inspiriert ein Meisterwerk zu schreiben, sondern dessen Schönheit geradezu zum Muster zu nehmen:

Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, an seinem rohen Tische unter dem Schattentuch, im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb

¹¹² Mann, *Frühe Erzählungen*, 554.

¹¹³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 553.

¹¹⁴ Platen, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, 20f.

¹¹⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 553.

¹¹⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 555.

¹¹⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 553.

¹¹⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 555.

Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.¹¹⁹

Geschickt bringt Thomas Mann hier den Auslöser des eigenen Schreibens mit dem Aschenbachs zusammen, wenn auch seine »erlesene Prosa«, nämlich *Der Tod in Venedig*, etwa hundert Seiten zählt, die dann allerdings wirklich »binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.« Das Bild des Ganymed, »des troischen Hirten«, den der sonst so heterosexuell orientierte Gott als Adler entführt, ist indes bei Platon nach einer metaphorischen Darstellung einer Erektion deutlich mit dem Bild von Koi-tus und Ejakulation verbunden, wie es etwa in dieser blumigen Übersetzung von Stolberg heißt:

Durch zufließende Nahrung schwellen nun an der ganzen Seele, zur Sprossung aus der Wurzel treibend, des Gefieders Kiele. Denn die ganze Seele war ehemals befiedert. Nun ist alles in Gährung bey ihr und brauset auf. Und so wie zahnenden Kindern das Zahnfleisch schmerzet und jucket, empfindet die Seele dasselbe bey beginnenden Wachsthum des Gefieders. Es siedet in ihr, sie ungeduldet sich, und wird gekitzelt, indem sie die Fittiche hervortreibt. Sieht sie aber auf die Schönheit des Geliebten, so wallen und strömen ihr Theilchen von ihm entgegen, welche Liebreiz heissen. Diesen Liebreiz aufnehmend, wird sie genetzt und gewärmet, der Schmerz läßt nach, und sie freuet sich.¹²⁰

Läßt er des Liebhabers Reden und genauen Umgang zu, so geräth er in Staunen über dessen Zärtlichkeit, und empfindet, daß aller andern Freund' und Verwandten Wohlwollen auch nicht ein Theilchen von der Inbrunst gewähre, mit welcher der begeisterte Jüngling sich ihm hingibt. Wenn diese Verbindung eine Zeit gedauert hat, und der Geliebte dem Liebhaber immer näher gekommen; wenn er ihn nur berührt bey den Leibesübungen, oder andern Anlässen der Vertraulichkeit; dann entströmet dem Geliebten jene Quelle, welcher Zeus, als er den Ganymedes liebte, den Nahmen Liebreiz gab. Vollströmend ergeußt sie sich in den Liebhaber, durchdringet ihn, erfüllet ihn und fließt über.¹²¹



¹¹⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 556.

¹²⁰ Platon, *Auserlesene Gespräche des Platon*, übers. v. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, 1. Teil, Wien 1803, 47f.; vgl. mit *Platon's Werke, erste Gruppe, erstes und zweites Bändchen*, übers. v. Ludwig Georgii, Stuttgart 1853: »Wenn er aber nun dieses Verhältnis längere Zeit fortsetzt. In seiner Nähe verweilt und dabei auf den Ringplätzen und bei anderen Anlässen des Umgangs in persönliche Berührung mit ihm tritt, dann leitet sich der Quell jenes Stroms, den Zeus, als er den Ganymedes liebte, Liebreiz nannte. In Fülle dem Liebhaber zu, so daß er theils in diesen eindringt, theils von ihm, wenn er selbst erfüllt ist, wieder nach außen strömt, und wie der Wind oder Schall, von glatten und festen Körpern abspringend, dahin zurückgetrieben wird, von wo er ausging, so kommt die Strömung der Schönheit, durch das Auge, wo sie den natürlichen Gang zur Seele hat, sich fortleitend, wieder in den Schönen zurück mit neubefiedernder Kraft, und befeuchtend löst sie die Mündungen des Gefieders, weckt den Trieb der Befiederung und erfüllt nun auch wieder die Seele des Geliebten mit Liebe.«

¹²¹ Platon, übers. v. Stolberg, 55.

* Peter Paul Rubens, *Die Entführung des Ganymed*. In:

<http://www.astrologie-chirologie.com/lebenskunde.html> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

Da kann man wirklich nicht anders als, mit variierten Worten aus Platons *Symposium*,¹²² und hier mit Aschenbach ausrufen: »Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!«¹²³

Der mythisch, episch und philosophisch aufgeladene Tag, der so apollinisch begonnen hat, soll aber ein paar Tage später ein narzisstisches Pendant erhalten, indem die platonische Eroslehre eine spezifische Wende nimmt. Schon zu Beginn der platonischen Reminiszenzen reflektiert Aschenbach sich selbst im jungen Schönliling, als ob seine Anamnese nicht auf die göttlichen himmlischen Ideen des schönen Urbildes (*idéa* oder *parádeigma*), sondern auf seine eigene Jugend oder aber auf die ästhetische Möglichkeit des betrachtenden Künstlers bezöge:

Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben vermocht hatte, – war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, besonnener Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte?¹²⁴

Tatsächlich ist diese Spiegel-Metapher, die sich auch im *Alkibiades*-Dialog findet, ebenfalls aus dem *Phaidros* entlehnt und kommt direkt nach Zeus' Verbindung mit dem schönen Ganymed – und auch hier werden Platons göttliche Gedanken mit sehr irdischen Bedürfnissen paraphrasiert. Allerdings ist der Spiegel dort nicht Selbstzweck, sondern die Möglichkeit eines Weges zur Seele:

Er liebt zwar nun, aber wen, ist ihm unklar, und weder weiß er, wie ihm geschehen, noch kann er es sagen, sondern wie einer, der von einem anderen die Augenkrankheit geerbt hat, weiß er die Ursache nicht zu sagen, auch daß er in dem Liebenden wie in einem Spiegel sich selbst erblickt, ist ihm verborgen. Und zwar, wenn dieser anwesend ist, wird er geradeso wie dieser von Schmerz frei, wenn er aber abwesend ist, so sehnt er sich wieder geradeso, wie er ersehnt wird, der Liebe Abbild, die Gegenliebe, in sich tragend, er aber sagt und glaubt nicht, daß sie Liebe, sondern daß sie Freundschaft sei. Indessen sehnt er sich fast ebenso wie dieser, nur in schwächerem Grade, ihn zu sehen, zu berühren, zu küssen, zu umarmen, und, wie es ja natürlich ist, tut er auch in der Folge bald dieses. Beim Zusammenliegen nun hat das unbändige Roß des Liebhabers mit dem Wagenlenker ein Wort zu sprechen und fordert für die vielen Mühsale ein bißchen Genuß, das des Lieblings aber hat zwar nichts zu sagen, aber von Empfindung gesteigert, und ohne sich klar zu sein, umfaßt es den Liebhaber und küßt ihn, ihn als seinen wohlwollendsten Freund begrüßend, und wenn sie sich umarmen, vermöchte er für seinen Teil sich nicht zu weigern, dem Liebenden zu willfahren, wenn er ihn darum bäte.¹²⁵

¹²² In der Rede des Sokrates, in der er Gedanken der legendären Diotima wiederzugeben behauptet.

¹²³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 556.

¹²⁴ Mann, *Frühe Erzählungen*, 553.

¹²⁵ Platon's *Werke, erste Gruppe, erstes und zweites Bändchen*, übers. v. Ludwig Georgii, Stuttgart 1853.

Die Differenz in der Liebe zwischen Liebendem und Geliebtem ist an diesem platonischen Gedankengang für Aschenbach besonders wesentlich. Wie kann der Alternde, Hässliche dem jungen Schönling von Nutzen sein, wie kann er aber auch – zumindest für einen Augenblick – sein Selbstwertgefühl gegenüber dem Vollendeten wiedergewinnen? Platon gibt Phaidros in der Gestalt des Sokrates denn auch die Antwort, die Aschenbach gierig aufnimmt und triumphal für sich in Anspruch nimmt:

Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: Dies, daß der Liebende göttlicher sei, als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei nicht aber im andern, – diesen zärtlichsten, spöttischsten Gedanken vielleicht, der jemals gedacht ward, und dem alle Schalkheit und heimlichste Wollust der Sehnsucht entspringt.¹²⁶

Und der Triumph scheint sich am Schluss vom Mythologisch-Philosophischen ins ganz Real-Persönliche zu verlagern, als der Begehrte Aschenbach am Abend dieses intensiven Tages anlächelt, aber es ist eben »das Lächeln des Narziß«. ¹²⁷ Worin aber spiegelt sich dann dieser narzisstische Tadzio? In Aschenbachs Bewunderung für ihn: er erkennt sich selbst in seiner Schönheit, indem er vom alternden Künstler als Schönling erkannt und auserwählt worden ist. Von wahrer Selbsterkenntnis scheint er indes weit entfernt. Die alles andere als narzisstisch gemeinte Spiegel-Metapher bei Platon beruht ganz auf dem sokratischen Leitsatz des *Γνῶθι σεαυτόν*, des Erkenne dich selbst! Wie im Sonnen- und Höhlengleichnis das Licht die Erkenntnis bringt und somit letztlich der Lichtgott Apoll, so ist ja auch das



Bildquelle:

sokratische Lebensmotto mit Phoibos Apoll verbunden, indem er über dem delphischen Orakel prangt. Im *Tod in Venedig* wird die wohl ursprünglich apollinisch gedachte Spiegel-Metapher in der Schlusszene ins Dionysisch-Chthonische gewandelt, als Tadzio ein letztes Mal zu lächeln scheint und zwar in der Metamorphose des Hermes psychagogós. Das Lächeln war also nicht platonisch-sokratische Selbsterkenntnis durch den Eros, sondern Verlockung durch Thanatos, der als Handlanger des tragischen Gottes fungiert.

¹²⁶ Mann, *Frühe Erzählungen*, 555.

¹²⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 562.

* Caravaggio, *Narzissus*. In: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96).jpg) (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

6. Venedig als gefährliche Schönheit

Die am häufigsten im Text aufscheinenden Wörter sind Schönheit (25mal) sowie das gesamte Wortfeld ›schön‹ (insgesamt 96mal), während Venedig nur 31mal, venezianisch zusätzlich noch dreimal vorkommt. Der Titel gebende Tod kommt überhaupt nur siebenmal wörtlich vor. Als Szene spielt Venedig vor allem bei Aschenbachs Ankunft, als er intensiv an Platen denkt, bis zur Szene mit dem Gondoliere im dritten Kapitel eine größere Rolle. Doch erst im letzten Kapitel wird Venedig dramaturgisch so bedeutend, dass es fast wie eine Personifikation wirkt, die verführerisch, schön und dementsprechend gefährlich in Erscheinung tritt, sodass Aschenbach »beständig eine spürende und eigensinnige Aufmerksamkeit den unsauberen Vorgängen im Innern Venedigs« zuwendet, da das »Abenteuer der Außenwelt«, also die sich ausbreitende Seuche, »mit dem seines Herzens dunkel zusammenfloß und seine Leidenschaft mit unbestimmten, gesetzlosen Hoffnungen nährte.«¹²⁸



Bildquelle*

Es verschmelzen Seuche und unerlaubtes Begehren immer mehr, werden nach und nach geradezu austauschbar. Und so fragt Aschenbach auch nur »sehr



leise und zwischen den Zähnen«, da es ja offenkundig um Unanständiges geht: »Es ist also kein Übel in Venedig?«¹²⁹ Darüber hinaus hat Venedig geradezu etwas von einer Hure, und »der beutelschneiderische Geschäftsgeist der gesunkenen Königin«¹³⁰ zieht ihn genauso an, wie er ihn abstößt. Das also ist Venedig: eine »Stadt, halb Märchen, halb

Bildquelle**

¹²⁸ Mann, *Frühe Erzählungen*, 569.

¹²⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 574.

¹³⁰ Mann, *Frühe Erzählungen*, 542.

* Ansichtskarte von Venedig, 1913. In: http://www.antik-falkensee.de/catalog/product_info.php?cPath=5_309&products_id=139226 (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

** Karte von Venedig, 1913. In: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice_center_1913_map.jpg (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

Fremdenfalle«.¹³¹ Das Geheimnis seiner unerlaubten Liebe verbindet sich nun mit dem Schmutz der Stadt sowie mit ihren verwinkelten labyrinthisch wirkenden Gässchen und Kanälen. Und die Stadterhaltung drückt keineswegs selbstlos ein Auge zu, wenn es um die Wahrung der Geheimnisse dieser Stadt geht, sodass Aschenbach ganz und gar am richtigen Ort ist, wo er das Verbotene ungestraft fühlen und denken



kann, da die Krankheit, die seelische wie die leibliche, nicht angesprochen wird:

So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs, – dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigenen Geheimnis verschmolz, und an dessen Bewahrung auch ihm so sehr gelegen war.¹³²

Blickquelle*

Venedig, wo tatsächlich, wie es bei Hölderlin heißt, »das Land in den See«, oder hier richtig: »in *die* See« »hänget«, macht freilich das »Heilignüchterne« nicht möglich. Auch ohne Küsse sind die Schwäne, die Tiere des Zeus' (als seine Metamorphose im Leda-Mythos) oder Apolls (als Symbole der Dichtkunst), die Thomas Mann unerwähnt gelassen hat, »trunken«: Dionysos hat von ihnen ganz Besitz ergriffen – von der Stadt und von Aschenbach und zieht den allzu »passivischen« Künstler auch physisch in die Krankheit, wo doch bereits die Seele liebeskrank ist. Zuletzt gewinnt also gewissermaßen auch die angepasste landläufige Moral, indem der Homosexuelle oder vielmehr der Päderast seine vermeintlich wohlverdiente Strafe erhält. Die Stadt wird sich indes von ihrer Krankheit wieder erholen und gewiss danach wieder als »schmeichlerische und verdächtige Schöne«¹³³ verirrte Bürger dionysisch verführen.

¹³¹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 567.

¹³² Mann, *Frühe Erzählungen*, 565.

¹³³ Mann, *Frühe Erzählungen*, 567.

* Giorgio Sommer, *Venezia*, ca. 1870. In:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer, Giorgio \(1834-1914\) - Venezia circa 1870.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_(1834-1914)_-_Venezia_circa_1870.jpg)
(Letzter Aufruf: 24.03.2013)

IV. Venedig als Desiderat

Zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*

Eben lese ich Casanovas Heimkehr [sic !] – die Novelle war mir sonderbarer Weise bisher unbekannt geblieben – und kann die tiefe Zufriedenheit nicht schildern, mit der ich mich von Ihrer Erzählkunst tragen lasse.

Thomas Mann an Arthur Schnitzler, 4. September 1922¹

Ich las es in einem Zug durch, es ist ja die Hand eines Meisters, die einen rasch u. leicht vorwärts führt, alles ist von einer sicheren Kunst, was da steht und was nicht da steht, die Verknüpfungen, die Antithesen u. der Ausgang. Wie man bei einem Freunde über das Künstlerische hinaus noch nach einem Mehr sucht, so war mir hier seltsam ein alter Zug wie aus einem Jugendporträt von Ihnen, nun aufs neue bewußtlos sich accentuierend: die Spielnatur des Menschen, den sie darstellen. Er spielt eine Partie mit dem Schicksal, hasardierte frech, und verliert. –

Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, 17. August 1918²

Es sind diese beiden Komplimente an Schnitzler von Seiten Thomas Manns und Hofmannsthals womöglich nicht ganz zufällig. Nach dem großen Lob über *Das weite Land* ist es das erste Mal, dass Hofmannsthal in einem Brief an Schnitzler wieder ein Werk dem Autor gegenüber so auszeichnet. Dazwischen gab es 1910 eine Verstimmung im Zusammenhang mit Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie*, den Hofmannsthal »halb zufällig halb absichtlich in der Eisenbahn liegen«³ gelassen hatte (Brief vom 29. Oktober in einem Postskriptum). Danach konnte die Beziehung nicht mehr so werden wie zuvor – noch im März 1914 schrieb Schnitzler, dass ihre »Beziehungen ein wenig loser geworden«⁴ seien. Es ist also gegen Ende des vernichtenden Krieges kein gewöhnliches Kompliment, das Hofmannsthal gerade über diese Novelle gemacht hat. Und auch von Thomas Manns Seite gehörte es nicht zu den gewohnten höflichen Usancen, jedes neue Werk Schnitzlers, in diesem Fall mit

¹ Thomas Mann an Arthur Schnitzler, 04. 09. 1922. In: Arthur Schnitzler: *Briefe 1913-1931*, hg. v. Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/a.M. 1984 [= Schnitzler, *Briefe*], 938.

² Hofmannsthal an Schnitzler, 17. 08. 1918. In: Hugo von Hofmannsthal / Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/a.M. 1964 [= BW HvH/Schnitzler], 282.

³ BW HvH/Schnitzler, 20. 10. 1910, 256.

⁴ BW HvH/Schnitzler, 28. 03. 1913, 273.

einer Verzögerung von vier Jahren nach dem Erscheinen, das ja immerhin im eigenen Hausverlag, nämlich bei S. Fischer – wie auch Hofmannsthals Werke – herausgekommen war, zu kommentieren. Für die beiden Dichterkollegen scheint gerade *Casanovas Heimfahrt* von besonderem Interesse gewesen zu sein: es lag Verwandtschaftliches in der Luft.

1914/15, zu Beginn des I. Weltkrieges, las Schnitzler *Casanovas Memoiren*, im Februar 1915 schrieb er in sein Tagebuch: »Neulich Casanova zu Ende gelesen, mit entzückter Anteilnahme. Nun den traurigen Nachtrag: seine Spionberichte, seine kläglichen Briefe an den Duxer Haushofmeister«⁵ – und im Juli desselben Jahres begann er mit der Novelle *Casanovas Heimfahrt* sowie mit seinen eigenen Memoiren, aus denen letztlich *Jugend in Wien* hervorgegangen ist. Parallel dazu entstand ein zweites Casanova-Werk: das Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, das den jungen Casanova dem gealterten in der Novelle gegenüberstellt. Später, im Jänner 1922, schrieb er an Georg Brandes:

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. Die Beschäftigung damit bedeutete keine bewußte Abkehr von der Zeit. Zu den Ereignissen selbst hätte ich natürlich geschwiegen – gelegentlich mußte man sich nur melden, um gegen eine Verläugnung oder gar gegen Mißbrauch seiner Unterschrift zu protestiren – Überraschungen hab ich eigentlich nicht erlebt, – die existiren für Unser Einen doch wohl nur in quantitativer Hinsicht.⁶

Obwohl die Zuwendung zum 18. Jahrhundert »keine bewußte Abkehr von der Zeit« gewesen sein soll, wofür sich Schnitzler dem Theatermann gegenüber zu verteidigen scheinen muss, ist freilich der Zusammenfall der Entstehungsgeschichte mit dem I. Weltkrieg zumindest einmal bemerkenswert. Waren *Professor Bernhardt* und sein letztlich missglückter einziger Roman *Der Weg ins Freie* noch deutlich von den politischen Zeitumständen – dem Aufkommen des immer radikaler werdenden Antisemitismus – bestimmt, so konnte der Casanova-Stoff eigentlich nur noch auf sehr private Umstände, nämlich auf das eigene Altern und die dadurch ausgelöste Lebenskrise – verweisen. Dass dem so war, ist ja bereits durch die von der Casanova-Lektüre ausgelöste Beschäftigung mit der eigenen amourösen Jugendzeit ersichtlich. Auch

⁵ Arthur Schnitzler, *Tagebuch. 1879-1931*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik, Walter Rupprechter und Reinhard Urbach hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, vorgelegt von Werner Welzig, Wien 1987-2000 [= Schnitzler TB] 5, 1913-1916, 23. 02. 1915, 175.

⁶ Schnitzler, *Briefe*, 30. 01. 1922, 265.

der Hinweis darauf, dass die Lektüre eben nur etwas ausgelöst, etwas »plötzlich lebendig« gemacht habe, was »schon geraume Zeit« unter seinen Nägeln brannte, lässt einen stark persönlichen Aspekt vermuten. Und so wirkt dann bereits der erste Satz der Novelle, in der das Alter des Protagonisten durch Inversion in markanter Form an den Beginn gerückt wird:

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 [...] ⁷

als Verweis auf den Autor, der zu Beginn der Abfassung gleich alt gewesen ist – und das umso mehr, wenn man weiß, dass sich diese nicht gänzlich von Schnitzler erfundene Disposition tatsächlich in Casanovas 49. Lebensjahr, im Jänner 1783, ⁸ ergeben hatte. Die eigentliche Episode, das Kernstück der Novelle, ist allerdings doch Inventio des Autors, wie Schnitzler anschließend in seiner angehängten Anmerkung auch betont: »Im übrigen ist die ganze Erzählung von ›Casanovas Heimfahrt‹ frei erfunden. | A. S.« ⁹ Gerade durch diesen Schusssatz wird der Einleitungssatz gewissermaßen implizit zu einer Confessio.

Freilich darf man nun nicht eine Parallelisierung der eigenen Vita in Bezug auf *Casanovas Heimfahrt* erwarten. Außer demselben Alter ist lediglich die problematische Altersthematik Text-konstituierend, Anregungen sind abgesehen von Detail-Übertragungen aus den Memoiren des Casanova in Rückblenden, die in Form von seinen Erzählungen bei den Freunden und Bekannten gemacht werden, sowie in anderen Kunstwerken zu suchen. Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Casanova-Stoff und dessen häufige Venedig-Bezüge sind dabei mitzubedenken, aber auch Thomas Manns Novelle hat möglicherweise einen Anteil an der Konzeption des Werkes, wie weiter unten erörtert wird. Dass Venedig zuletzt auch noch schicksalhaft in Schnitzlers Leben einbrechen sollte, indem nur knapp vor dem Selbstmord von Hofmannsthals Sohn Franz, der den Vater am Begräbnistag mit ins Grab nehmen sollte, bereits Schnitzlers einzige Tochter Lilly 1928 ihr Leben in der Lagunenstadt beendet hatte, bildet schließlich eine tragische Ironie zu Casanovas manischer Heimkehr-Sehnsucht nach der Stadt seiner Jugend.

⁷ Arthur Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, Stuttgart 2003 (= Reclams Universal-Bibliothek N° 18160) [= Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*], 209.

⁸ Vgl. den Kommentar von Johannes Pankau. In: Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 123

⁹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 298.

1. Schnitzlers Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Venedig- und Casanova-Texten

Schnitzler hatte sich bereits eingängig mit seinem zwölf Jahre jüngeren Kollegen, der etwa gleichzeitig mit ihm, dem etwa 28jährigen, als 17jähriger die literarische Bühne betreten hatte, nicht zuletzt mit dessen frühen lyrischen Dramen beschäftigt. Im August 1893 schrieb er ihm: »Sie haben allerdings Tizians Tod geschrieben, wir aber haben soeben das Zimmer betreten, in welchem Tizian geboren ward.«¹⁰ Der sehr launige Brief wurde übrigens gemeinsam mit Felix Salten verfasst, der noch hinzufügte: »Es genügt nicht, daß der Mensch den Tod des Tizian schreibe, er muß auch Bicycle fahren können.«¹¹ Aber der letzte Satz unter dem Datum »Ein Jahr, nach dem Loris in Strobl seinen Freunden ›Tizians Tod‹ las«¹² scheint, wenn auch in leichter Veränderung des Originaltitels und in witzigem Ambiente, den tiefen und nachhaltigen Eindruck der damaligen Lektüre des poetischen Werks unter den Freunden zu reflektieren. Noch 1902 schreibt Schnitzler, dass Adele Sandrock, die *Märchen* und *Liebelei* am Hofburgtheater aus der Taufe gehoben hatte – und seine Geliebte geworden war, ein Exemplar, womöglich für eine Rezitation, haben wolle.¹³

Wichtiger war jedoch die Auseinandersetzung mit Hofmannsthals *Das gerettete Venedig*, da Schnitzler beim Entstehungsprozess gewissermaßen dabei war. Sie haben miteinander offensichtlich ausführlich über die Konzeption der Figuren und der Szenen debattiert. Schriftlich erhalten ist daher leider nur wenig, aber doch eine Anmerkung Schnitzlers in Bezug auf den 2. und 3. Akt:

Mein lieber Hugo, zum 2. Akt wäre vielleicht noch folgendes zu bemerken: wie wenn die Angst der Verschworenen nicht ganz ohne concrete Ursache gewesen wäre? Unter den harmlosen Spaziergängern könnte irgend ein nicht ganz harmloser sein; – einer von den Verschworenen auf die [sic !] Straße, greift ihn auf, tut ihn ab, (wie, ist Ihre Sache). Ich glaube, mit 5-6 Zeilen ist das zu machen und Sie gewinnen für den Zuschauer den Eindruck der wirklichen Gefahr, befreien ihn von dem unbewußten, aber dem fernern Interesse nicht ganz unschädlichen Ärger, mit den Verschworenen aufgesessen zu sein [...]
– Ferner: Sie steigern u vereinfachen den 3. Akt – wenn Sie das Motiv der leidenschaftlichen Liebe Jaffiers für seine Frau mindestens für einige Augenblicke mit meinethalben übertriebener Heftigkeit durchblitzen lassen. Es ist ja da, ich weiß, –...¹⁴

Im Jänner 1903 las Hofmannsthal das Drama Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Gustav Schwarzkopf, Felix Salten und dem früheren Hofburgtheaterdirektor Max

¹⁰ BW HvH/Schnitzler, 24. 06. 1893, 44f.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ BW HvH/Schnitzler, 21. 10. 1902, 162.

¹⁴ BW HvH/Schnitzler, 07. 01. 1903, 165f.

Burckhardt vor, wie Schnitzler in seinem Tagebuch festgehalten hat – er sprach von »großen Schönheiten«.¹⁵ Das hoch homoerotisch aufgeladene Stück, über das etwa auch Hermann Bahr viele Einwände geäußert hat, beeindruckte Schnitzler in gleichem Maße, wie es ihn auch irritierte. Der George-Bezug war wohl auch unter den Kollegen nicht verborgen geblieben. Venedig als Ort (homo)erotischer Phantasien hinterließ wohl obendrein einen ambivalenten Eindruck, der zusammen mit der ungewöhnlich gewordenen Verwendung des Blankverses Schnitzler zehn Jahre später Mut gab, auch den *Casanova in Spa* – nach dem *Jungen Medardus* – in Versen zu schreiben, ohne freilich dabei Hofmannsthals sprachlich-poetische Eleganz und Bra-vour auch nur annähernd erreichen zu können. Es ist daher vielleicht nicht verwunderlich, dass Schnitzlers Versuche mit Versdramen sämtlich als gescheitert betrachtet werden müssen und sich diese daher auch auf den Bühnen, im Unterschied zu seinen psychologischen Meisterwerken, die die Gesellschaft der zu Ende gehenden Monarchie dramatisch festgehalten haben, langfristig nicht behaupten konnten.

Obwohl *Das gerettete Venedig* letztlich die Bühnen nicht erobern konnte, sah Schnitzler in diesem Drama offensichtlich doch das Potential (er verzeichnete es »als ganzes vermuthlich von bedeutender Wirksamkeit auf dem Theater«¹⁶ in seinem Tagebuch), das jedoch nicht zuletzt durch den so befremdlichen Zug dieses ganz eigenen Männerfreundschaftskonflikts Schiffbruch erleiden musste. Dennoch brachte er in Besetzungsfragen gerne seine Bühnenerfahrungen mit ein, um dem auf wackeligen Füßen stehenden Stück den Durchbruch zu ermöglichen. Besonders aufschlussreich für Schnitzlers Einschätzung des femininen Charakters des Jaffier ist die Vermutung, wie der damals am Berliner Lessingtheater wirkende vielseitige Theatermann Willy Grunwald ihn anlegen würde:

[Willy Grunwald] ist aber gewiß keine sehr reiche und keine starke Natur und hat auch das Geheimnisvolle nicht, das manche haben, ohne stark und groß zu sein [...] Nun scheint es mir aber für den Jaffier notwendig, daß man in seiner Persönlichkeit den vergangenen Zauber ahnt und ich glaube, so etwas überzeugend herauszubringen, ist schauspielerisch ebenso schwer, ja an der Grenze des Möglichen, wie dichterisch. [...] Er wird setze ich voraus, die Rolle von der weibisch-verwöhnten Seite her zu nehmen suchen, ja, er wird vielleicht auch das hysterisch-verlogene (es ist eine Bezeichnung, kein Schimpf) in lebhafterer Weise herausbringen, als Sie wollten. Wie immer, – es wird durch diese Besetzung mehr als je die Tragödie von der Enttäuschung des Pierre.¹⁷

Als Hofmannsthal ihm am Heiligendreikönigstag 1903 *Das gerettete Venedig* vorlas, sprach er in seinem Tagebuch erneut von »großen Schönheiten und als ganzes

¹⁵ Schnitzler TB 3, 1904-1908, 06. 01. 1903, 10.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ BW HvH/Schnitzler, 31. 12. 1904, 209.

vermuthlich von bedeutender Wirksamkeit auf dem Theater.«¹⁸ Im September 1904 hatte er die Letztfassung des Stückes gelesen und wieder »Mit Hugo Gespräch darüber, Spaziergang.«¹⁹ Auch das etwa gleichzeitig entstehende Drama *Der Graf von Charolais* von Richard Beer-Hofmann, dem Schnitzler altersmäßig und persönlich viel näher stand, war Gesprächsgegenstand. Danach fährt Hofmannsthal mit seiner Frau Gerty übrigens womöglich nicht zufällig an den Ort des Geschehens: »Hugo's reisen ab, über Südtirol nach Venedig. —«²⁰ 1905 war die Uraufführung in Berlin, und als die »Hugo's«, enttäuscht von der müden Aufnahme des Dramas dort, zurückkamen, entstanden möglicherweise Verstimmungen und Eifersüchteleien wegen der unmittelbar davor im Dezember so überaus stürmisch aufgenommenen Uraufführung des Beer-Hofmann-Dramas, dem noch dazu der von Hofmannsthal so verehrte Max Reinhardt am Neuen Theater in Berlin zum Durchbruch verholfen hatte. Beer-Hofmann erhielt dafür sogar gemeinsam mit den Gebrüdern Carl und Gerhart Hauptmann den begehrten Volksschillerpreis. Das Gespräch führte zur ersten Verstimmung in der Beziehung Beer-Hofmanns zu Hofmannsthal, der ihm eigentlich sehr zugetan war – ihn sogar erfolgreich überredet hatte, zu ihm nach Rodaun hinauszuziehen. Aufgrund eines weiteren Affronts gegen Beer-Hofmanns Drama *Jaákobs Traum*, das Hofmannsthal wohl zu sehr nach Zionismus schmeckte, kam es dann 1919 zur wirklichen Distanzierung, die nach einer 13-seitigen Epistel von Beer-Hofmann außer Höflichkeitsmitteilungen keine wirkliche Kommunikation mehr aufkommen ließ.²¹ Schnitzler notierte aber bereits 1905 in seinem Tagebuch: »Rich. ganz geladen mit Zorn auf Hugo (und Gerty) der aus Berlin zurück, wo das »gerettete Venedig« ziemlich abfiel, dem Rich. lauter unangenehme Sachen über sein Stück, Bemerkungen von Leuten etc. erzählte. —«²²

Hofmannsthals Venedig-Stück war also gescheitert, doch für Schnitzler blieben wohl die starken Eindrücke der Venedig-Szenerie bestehen. Darüber hinaus gibt es aber auch noch zwei Hofmannsthal-Versdramen, in denen zwar nicht Venedig, dafür jedoch Casanova im Zentrum steht. Das eine bildet fast das Ende seiner frühen lyrischen Dramen, von denen er selbst sagte, dass sie dann »mitten im Bergwerk zu Fa-

¹⁸ Schnitzler TB 3, 1903-1908, 06. 01. 1903, 10.

¹⁹ Schnitzler TB 3, 1903-1908, 06. 09. 1904, 86f.

²⁰ Ibid.

²¹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal / Richard Beer-Hofmann, *Briefwechsel*, hg. von Eugene Weber, Frankfurt/ M. 1972 [= BW HvH/Beer-Hofmann], 145 u. Ilija Dürhammer, *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln/ Weimar 2006, 07. und 09. 05. 1919, 147-160 und Hofmannsthals Antwort vom 23. 05., 160-170.

²² Schnitzler TB 3, 1903-1908, 04. 02. 1905, 118.

lun« abschließen und dass »dieser Abschnitt [...] kein zeitlich zufälliger und willkürlicher war, sondern geheimnisvoll mit einer geschichtlichen Wende zusammenfiel«,²³ während das zweite bereits in die *Rosenkavalier*-Zeit fällt und ursprünglich eine Idee für eine mögliche Strauss-Oper war. *Der Abenteurer und die Sängerin*, das er Schnitzler und Beer-Hofmann im Oktober 1898 vorlas, beurteilte Schnitzler wie vieles von Hofmannsthal in dieser Zeit mit: »voll Schönheiten und Schönheit, mit guten theatr. Momenten, ohne ein richtiges Stück zu sein«.²⁴ Im Jänner 1899 hörte er das Drama erneut aus dem Munde des Dichters, diesmal waren auch Felix Salten, Georg oder Clemens von Franckenstein und Jakob Wassermann anwesend.²⁵ Fast ein Jahrzehnt danach, im Juli 1907, als er selbst an seinem Roman *Der Weg ins Freie* schrieb, der ja bald darauf zum Zankapfel zwischen den beiden werden sollte, las ihm Hofmannsthal noch einmal sein Stück vor.²⁶ Am nächsten Tag schrieb Schnitzler begeistert in sein Tagebuch: »Nie habe ich mich mit Hugo so verstanden wie in diesen 10 Tagen. Es war eine schöne Zeit. – Roman. – Mit O[lga]. spazieren.«²⁷

Man kann also mit Fug und Recht behaupten, dass Schnitzler gerade dieses Casanova-Stück von Hofmannsthal wirklich gut kannte. Mitten in seiner Arbeit an *Casanovas Heimfahrt* – hier noch »Wiederkehr« genannt – »[I]as« er »(mit Hinblick auf »Wiederkehr«) wieder einmal Hugo's »Abenteurer«. Hier war wirklich ein neuer Ton angeschlagen!«²⁸ Sehr bemerkenswert ist, dass er ein Jahr später auch mit seinen Casanova-Stoff-Bearbeitungen eine neue schriftstellerische Phase zu beginnen erhoffte: »Dichterisch hebt mit der Cas. Nov. – und dem Cas. Stück vielleicht – für mich eine neue Epoche an.«²⁹ Als er aber zum wiederholten Male das Hofmannsthal-Stück las, um sich auf seine im Entstehen befindliche Novelle einzustimmen, hielt der erfahrene Traumprotokollant eine Traumsequenz fest, die womöglich für eine psychoanalytische Auswertung lohnenswert wäre. Auffällig sind Elemente, die seine Novelle zu streifen scheinen wie: Reisen (nämlich etwa nach Venedig), Landpartien (bei Casanovas Freund Olivo), Kutscher (wie der, der Casanova, ohne es zu bemerken, mehr oder weniger nackt zu Marcolina fährt, der er unerkant als sein vermeintlicher Nebenbuhler Lorenzi beizuwohnen in petto hat) und Syphilisängste verbunden mit

²³ Hofmannsthal, Hugo von / Borchardt, Rudolf: *Briefwechsel*, hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner, Frankfurt/a.M. 1954 [= BW HvH/Borchardt], 43f.

²⁴ Schnitzler TB 2, 1893-1902, 30. 10. 1898, 295f.

²⁵ Schnitzler TB 2, 1893-1902, 17. 01. 1899, 301.

²⁶ Schnitzler TB 3, 1903-1908, 23. 07. 1907, 287.

²⁷ Ibid.

²⁸ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 17. 11. 1916, 331.

²⁹ Schnitzler TB 6, 1917-19, 25. 12. 1917, 101.

der bezeichnenden Topographie, nämlich Ecke Babenbergerstraße / Burgring 1 – also vis-a-vis vom Kunsthistorischen Museum, wo er in seiner Jugendzeit gelebt hatte,³⁰ und nicht zuletzt auch verbunden mit Hofmannsthal, dem Wortmagier, der »ein fremdes Wort« zum Trost weiß...

In der letzten Zeit unruhiger Schlaf, besonders gegen Morgen. Träume, von Reisen, Landpartien. [...] Dann eine furchtbare Krankheit (die ich aus Scheu nicht hinschreibe –) Wilhelm König (der im Sommer starb) hat sie, – dann Arthur Horner (ich bekam vorgestern einen Brief von ihm, der die deutlichen Züge des Paralytikers trägt – dabei kann ich mir die Quelle denken: R. T. [...]) – dann ich, dann eigentlich der Kutscher an der Ecke der Babenbergerstraße – es war immer die gleiche Person. Ich, mit Hugo, aus dem Hause Burgring 1 quer über die Reitallee, weinend; er spricht irgend ein fremdes Wort aus, das mich trösten soll. (In der frühe wußt ichs noch.) –³¹

Obwohl *Cristines Heimreise* (1909) bereits aus Hofmannsthals reiferer Zeit datiert, konnte Schnitzler zu diesem Casanova-Stück, wo der Held unter dem Namen Florindo auftritt, keine große Passion entwickeln. Im Oktober 1910 notierte er: »Nm. Hugos ›Cristina‹ zu Ende gelesen. Schwach. Ohne innre Notwendigkeit geschrieben.«³² Dennoch sah er bald die beiden Hofmannsthal'schen Casanova-Dramen ähnlich synoptisch wie später seine eigenen »Casanova-Sachen«:³³ »Über Cristina; ich kam auf den Einfall eines Theaterabends: Abenteurer und Sängerin – und Cristina sehr gekürzt.«³⁴ Kurz nach dem Krieg Ende 1918, als Schnitzlers Novelle sowie sein Casanova-Stück bereits vollendet waren, machten die beiden Dichter einen literarischen Spaziergang in Pötzleinsdorf, der vorerst auf Politisches und Kulturpolitisches gerichtet war. Wie es scheint, hat sich Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auch despektierlich über die Gebrüder Mann (»Civilisationsliteraten«) geäußert. Die Wahl Anton Edthofers, den Max Reinhardt sowohl als Casanova wie auch als Florindo aussersehen hatte, brachte Schnitzler in Verlegenheit. Der Wiener Schauspieler, der erst am Volkstheater tätig war, kurzfristig von Reinhardt nach Berlin geholt wurde und dann, immer in der Nähe des großen Regisseurs seine Heimat am Josephstädter Theater gefunden hatte, war auch in vielen Filmen aufgetreten und hatte u.a. Hofmannsthals Schwierigen verkörpert. Nach Reinhardts Tod heiratete er dessen Witwe, die bedeutende Schauspielerin Helene Thimig. Obwohl Schnitzler normalerweise keine Berührungsängste hatte, im theatralischen Bereich gemeinsam mit Hofmanns-

³⁰ Vgl.: Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Wien / München / Zürich 1968, 35f.: »Im Herbst 71, kurz nachdem wir auf den Burgring Numero eins übersiedelt waren. In eine schöne Wohnung gegenüber dem sogenannten Kaisergarten. In der wir unter allmäliger Ausbreitung über das ganze Stockwerk bis zum Tode des Vaters 1893 verblieben [...]«.

³¹ Ibid.

³² Schnitzler TB 2, 1893-1902, 30. 10. 1898, 295f.

³³ Vgl. o. Schnitzler, *Briefe*, 30. 01. 1922, 265.

³⁴ Schnitzler TB 4, 1909-1912, 07. 06. 1910, 152.

thal aufzutreten – bereits für seinen *Anatol* hatte der blutjunge Hofmannsthal den berühmten Versprolog gedichtet, und 1904 war ein Abend mit dem *Grünen Kakadu* und Hofmannsthals *Der Abenteurer und die Sängerin* geplant³⁵ –, war er diesmal von einer Parallelisierung nicht begeistert, da er nach wie vor kein gutes Verhältnis zu *Cristines Heimreise* aufbauen konnte:

Vm. Hugo, spazieren mit ihm Pötzleinsdorf. [...] Zukunft Wiens – eine slavische Stadt mit deutschen und jüd. Elementen. Er persönlich gegen Anschluss an Deutschland. – – Alldeutschum und Civilisationsliteraten. Die Brüder Mann. – [...] Endlich bat er mich bei Bernau wegen Cristina's Heimreise (das angenommen ist) anzufragen; – ich weise auf die Publikumschwierigkeit hin, seinen sowohl als meinen Casanova von Edthofer spielen zu lassen. (Er kennt die Schwestern nicht – wenn nicht, was mir nicht unwahrscheinlich, Reinhardt sie ihn hat lesen lassen.) – Weder über Bernhadi (dessen Darstellung er lobte) noch über die Novelle sprach er ein Wort – gewiss nicht aus Absicht – sondern aus der ungeheuren Gleichgiltigkeit gegenüber meinem Schaffen – eine Gleichgiltigkeit, in der das bisschen Übelwollen fast verschwindet. –³⁶

Über *Professor Bernhadi* wollte Hofmannsthal wahrscheinlich nicht reden, da ihm, ähnlich wie beim *Weg ins Freie*, die Beschäftigung mit dem Antisemitismus zuwider war.³⁷ Aber die Novelle hatte er sehr wohl und mit großer Passion gelesen, denn da waren auch wichtige eigene Themenkreise angeschnitten worden.

Obwohl nun Schnitzler mit *Cristines Heimreise* wenig anzufangen schien, ist doch die Titelähnlichkeit ›C[...]s Heimreise‹ – ›C[...]s Heimfahrt‹ bis zur Verwechselbarkeit frappant. Freilich dient die ›Heimreise‹ dazu, um weg von Venedig hin in die Ehe zu schiffen, wie in allen Komödien Hofmannsthals,³⁸ während die ›Heimfahrt‹ ganz nach Venedig und weg von der biedereren Ehe Olivos und Amalias geht. Ähnlich ist indes jedoch die Verliebtheit der späteren Ehefrau in den Abenteurer – und der späteren weiteren Begegnung mit dem früheren Geliebten. Hierbei handelt es sich freilich um das weiter unten ausgeführte Zerlina-Motiv. Darüber hinaus zählt Casanova bei Schnitzler verschiedene Liebschaften im Geiste auf, darunter auch »Cristina, die Braut«.³⁹ Im Mittelpunkt von *Der Abenteurer und die Sängerin* steht ebenfalls die frühere Liaison der Protagonistin mit dem Abenteurer – und das Produkt dieser Liaison: Cesarino. Nun wird bei Schnitzler nicht angedeutet, dass Teresina, die älteste

³⁵ Vgl. BW HvH/Schnitzler, 15. 10. 1904, 206.

³⁶ Schnitzler TB 6, 1917-1919, 28. 12. 1918, 213.

³⁷ Vgl. Jens Rieckmann, (Anti-)Semitism and Homoeroticism: Hofmannsthal's Reading of Hermann Bahr's Novel Die Rote Kohra. In: *The German Quarterly* 66 (1993), 212-221 u. Ulrich Weinzierl, Das Phantasma des jüdischen Bluts. In: ders., *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*, Wien 2005, 17-48.

³⁸ Vgl. Ilija Dürhammer, Das erreichte Soziale: Die Komödien · Beziehungen zu Frauen und die Ehe. In: *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006, 228-260 u. Ilija Dürhammer, »Aber der Richtige – wenns einen gibt« · Ehe und Treue bei Strauss und Hofmannsthal. In: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal · Frauenbilder*, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 231-243.

³⁹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 102.

der drei Töchter von Olivo und Amalia, möglicherweise auch von Casanova gezeugt worden wäre. Er wird sie in der Novelle »nur« vergewaltigen lassen – und durch die Übergabe eines Dukaten in Anwesenheit ihres Vaters Olivo auch noch nachträglich zur entjungferten minderjährigen Prostituierten machen. Sie wird somit die dritte Frauengeneration der Familie, die Casanova »beglückt« hat. Mag das alles aber noch als Zufälligkeit erscheinen, so ist eines aber kaum übersehbar: der fast gleichlautende Name des Nebenbuhlers – Lorenzo heißt er bei Hofmannsthal, Lorenzi bei Schnitzler...

2. Exkurs: Die Gleichzeitigkeit der Altersthematik in *Das weite Land* und im *Rosenkavalier*

Unmittelbar nach der Dresdener *Elektra*-Premiere entstand 1909 im Tiefurter Park von Weimar »ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper [...] mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett«, ⁴⁰ das im Zwiegespräch mit Harry Graf Kessler zum *Rosenkavalier* heranreifte. Schon länger hatte Hofmannsthal sich »die Erfüllung traditioneller theatralischer Forderung« ⁴¹ zum Ziel gesetzt, jetzt wurde aus dem aus der Zeit der Französischen Revolution stammenden Roman *Les amours du chevalier de Faublas* von Jean-Baptiste Louvet de Couvray die Opernhandlung entwickelt, in dem schlüpfrig und gewagt die vorrevolutionäre Gesellschaft gezeichnet ist. Der blutjunge Faublas gerät auf der Suche nach seiner Geliebten Lodoïska von einem Abenteuer ins nächste und genießt dabei sichtlich seine amourösen Affären. Gleichzeitig ist auch dort das Vergänglichkeitsthema (hier durch die Endsituation eines verlorenen Zeitalters motiviert) von großer Be-

Bildquelle*



⁴⁰ Hofmannsthal an Strauss, 11. 02. 1911. In: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, Frankfurt/a.M. 1978 [= BW Strauss/HvH], 53.

⁴¹ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*. In: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/a.M. 1959, 370.

* Bildquelle: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXIII · Operndichtungen 1*, hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh, Frankfurt/a.M. 1986 [= Hofmannsthal, SW XXIII], 707.

deutung, das die beiden berühmten Monologe der Marschallin dominieren wird. Außerdem wird die Figur des Ochs aus Molières Komödie *Monsieur de Pourceaugnac* gespeist. Die Liebesabenteuer-Thematik aber war bereits in einem früheren Libretto-Vorschlag Hofmannsthals wesentlich, als er Strauss den Casanova-Stoff für eine Spieloper anpries. Darüber hinaus boten William Hogarths Gemälde und Zeichnungen aus dem Zyklus *Mariage à la Mode* von 1743 / 1745 Anregungen für die einzigartige höfische Morgenszene, das *Lever* der Marschallin, im ersten Akt, aber auch für die Massenszene im 3. Akt. Vieles erinnert allerdings sehr an Momente aus Mozarts und da Pontes *Le Nozze di Figaro*, eine Oper, die Hofmannsthal während des Arbeitsprozesses und auch danach öfters als Vorbild erwähnte: Ochs ist nunmehr eine Karikatur des Grafen, die Gräfin Rosina wird in Form der Marschallin zwar in Nobilitätsfragen degradiert, aber als Opernfigur gewissermaßen geadelt, Quin-quins Hosenrolle erinnert indes frappant an Cherubino bis hin zu seiner zweimaligen Verwandlung in ein Mädchen. Der ja durchaus dem eigenen Geschlecht zugeneigte Kessler war indes von der Entwicklung der Octavian-Figur etwas irritiert: »Quin-quin kommt eine Spur elegischer heraus als ich es erwartet hatte. C'est un Chérubin mouillé.« Er sah darin nun »Et-



was Passives«, »Effeminiertes und dadurch Unangenehmes«.⁴² Die drei Frauenstimmen Gräfin, Susanna, Cherubino im 2. Akt des *Figaro* nehmen zuletzt gewissermaßen auch das Terzett im 3. Akt des *Rosenkavalier* vorweg, sowie auch die Foppung des adeligen Flegels durch Travestie der Hosenrolle in der Mozart-Oper bereits angelegt ist. Strauss gegenüber bezeichnete Hofmannsthal sogar einmal den *Rosenkavalier* als »unseren Figaro«.⁴³

Strauss war jedenfalls bereits vom ersten Akt »entzückt«, er ließ sich »wie Öl und Butter komponieren [...] Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler; mit den gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht.«⁴⁴ Der Titel stand längere Zeit nicht fest. Strauss wollte die komi-

⁴² Kessler an Hofmannsthal, 18. 05. 1909. In: Hugo von Hofmannsthal / Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898-1929*, hg. von Hilde Burger, Frankfurt/a.M. 1968 [= BW Hofmannsthal/Kessler], 228f.

⁴³ Hofmannsthal an Strauss, 19. 05. 1908. In: BW Strauss/HvH, 43.

⁴⁴ Strauss an Hofmannsthal, 04. 05. 1909. In: BW Strauss/HvH, 58f.

* Bildquelle: William Hogarth, aus dem Zyklus *Marriage à la Mode*. In:

<http://www.flickrriver.com/photos/gandalfsgallery/5404190888/> (Letzter Aufruf: 10.08.2012).

sche Figur, aber Hofmannsthal machte den Vorschlag, der im weiblichen Bekanntenkreis bevorzugt wurde. Strauss' Kommentar gegenüber dem genialen Bühnenbildner Alfred Roller dazu: »Mir gefällt der Rosenkavalier gar nicht, mir gefällt der Ochs! Aber was will man machen. Hofmannsthal liebt das Zarte, Ätherische, meine Frau befiehlt: Rosenkavalier. | Also Rosenkavalier! Der Teufel hol ihn!«⁴⁵ Roller, der bereits für *Elektra* die Ausstattung besorgt hatte, wurde nun viel früher in den Schaffensprozess einbezogen. Hofmannsthal wollte Inszenierung und Ausstattung bereits zu einem Teil des fortbestehenden Werks machen: »Roller ist Feuer und Flamme, uns Regiebuch mit Ausstattung (Bühnenskizzen und Figurinen) für ein für allemal zu liefern, so dass Fürstner es zugleich mit Musikalien eventuell in Vertrieb nimmt.«⁴⁶ Strauss fand Rollers Figurinen denn auch »prachtvoll«.⁴⁷

Am 29. Jänner schickte er Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg den Text noch acht Tage vor allen anderen.⁴⁸ Es scheint, als ob sich spätestens in diesen Wochen in seiner Vorstellung die Opernfigur mit der Gräfin, der Schwägerin seines Freundes Bodenhausen, vermischt hätte, wie etwa bereits bei der Entstehung der Oper *Josephine von Wertheimstein*, die großmütterliche Freundin seiner Jugendzeit, auf deren Tod er die berühmten Terzinen *Über Vergänglichkeit* geschrieben hatte, in die Marschallin-Figur – besonders im Zeit-Monolog – eingegangen war.

Ab dem Zeitpunkt, als Reinhardt der heimliche Regisseur der Dresdener Uraufführung wurde, fielen nicht nur alle Bedenken weg, sondern es kam bereits während der letzten Proben zu bewegenden Momenten, die Hofmannsthal wieder der Gräfin Degenfeld mitteilte:

Vorgestern der erste Act, gestern abends der dritte, das werden wir nie mehr so sehen, mit diesem vollkommenen Zusammenklang von Dichtung und Musik und Darstellung, so zart und leise und so schön, daß wir alle unten im Finstern sitzend die Thränen in den Augen hatten. Es ist etwas merkwürdiges, daß einem manchmal, ganz selten, im Leben die Tränen kommen über das *ganz* Schöne, das Vollendete, den absoluten Zusammenklang. [...] so XVIIItes Jahrhundert, wie ich *nie* etwas auf der Bühne gesehen habe. Das hat Roller für uns gemacht, mit unglaublichem Talent und unglaublicher Hingabe. Nie war etwas auf der deutschen Bühne, woran so jeder Fleck dem Auge wohltut, wie an einem Pastell von Delatour oder einem alten Farbendruck.⁴⁹

Am Schluss lösten sich alle Ängste und Bedenken im Vorfeld in Wohlgefallen auf. Die SängerInnen kamen gut an, der Dirigent Ernst von Schuch und natürlich und vor allem das Werk selbst. Diesmal blieb Hofmannsthal auch noch zur zweiten Vor-

⁴⁵ Strauss an Alfred Roller, 06. 05. 1910. In: Hofmannsthal, SW XXIII, 635.

⁴⁶ Hofmannsthal an Strauss, 12. 05. 1909. In: BW Strauss/HvH, 60.

⁴⁷ Strauss an Hofmannsthal, 23. 04. 1910. In: BW Strauss/HvH, 87.

⁴⁸ Hofmannsthal an Degenfeld-Schonburg, 17. 01. 1911. In: Hugo von Hofmannsthal / Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg und Julie Freifrau von Wendelstedt, *Briefwechsel*, hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld und Eugene Weber, Frankfurt/a.M. 21986 [= BW HvH/Degenfeld], 69.

⁴⁹ Ebd., 77f.

stellung, von der er seinem Vater am 30. Jänner schrieb, dass sie »wunderschön« war,

fast *noch mehr* Beifall als bei der ersten. Die Sänger und Schuch sind mindestens 40mal gerufen worden. Vorgestern in Nürnberg war der Erfolg auch *enorm*; ich glaube das ist symptomatisch und glaube, dass es wirklich ein sehr großer Erfolg werden wird, und habe auch (im Gegensatz zu Elektra) die Empfindung dass sich diese Oper durch *viele* Jahre, vielleicht durch Jahrzehnte, auf dem Repertoire halten wird.⁵⁰

Über den künftigen Erfolg des *Rosenkavaliers* sollte er sich nicht geirrt haben, nicht nur viele Jahre und Jahrzehnte, ja nunmehr ein Jahrhundert hat sich dieses Werk in den Repertoires der Opernbühnen gehalten. Bei *Elektra* hatte er sich indes genauso getäuscht wie bei *Salome*, was wohl eher etwas mit seiner eigenen ambivalenten Einstellung zu beiden Werken und zu den Männer-mordenden Frauengestalten – und über die erschlagende Orchestermusik seines Partners aussagt als über seine Einschätzung des Publikums. Mit dem *Rosenkavalier* war er nun erst einmal vollkommen zufrieden, alle zwischenzeitlichen Einwände waren vergessen, das Publikum hatte das Werk geadelt. An Gräfin Degenfeld schrieb er am 30. Jänner: »Die tiefste Freude ist das Werk selbst, daß es in so unglaublicher Weise *ein Ganzes* geworden ist, als ob es gar nicht von 2 Menschen wäre.«⁵¹ Und natürlich darf man auch den finanziellen Erfolg nicht unterschätzen. An seinen Vater, den dieser Punkt als gelernter Bankier natürlich immer besonders interessierte, schrieb er am 3. Februar:

Fischer druckt in aller Eile das 3te und 4te Tausend der Buchausgabe (rätselhaft wer die 2 000 gekauft hat!) und Fürstner weitere 30 000 Textbücher. Es ist für mich und für Strauss weitaus der größte Erfolg den wir je gehabt hatten und verteilt sich ganz gleichmäßig auf uns beide.⁵²

Dresden hatte dem Künstlerduo den größten Triumph ihres Lebens ermöglicht, ein Erfolg, den sie in Folge nur noch schwer erreichen und bestimmt nicht mehr übertreffen konnten. *Der Rosenkavalier* war und blieb der Liebling des österreichischen und deutschen, bald aber auch eines internationalen Publikums, ein Erfolg, der wohl nur noch von Puccini-Opern im 20. Jahrhundert übertroffen worden ist. Bald mussten Extrazüge von Berlin aus eingesetzt werden, um die Publikumsmassen nach Dresden zu bringen. Erfüllt von Stolz und Freude verschickte Hofmannsthal Textbücher an berühmte Männer und gebildete Damen. Auch sein Verlagskollege Thomas Mann war einer von ihnen. Jetzt hatte er selbst etwas geschaffen, dass sich

⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal an den Vater, 30. 01. 1911. In: Hofmannsthal, SW XXIII, 682.

⁵¹ Hofmannsthal an Degenfeld-Schonburg, 30. 01. 1911. In: BW HvH/Degenfeld, 83.

⁵² Hofmannsthal an den Vater, 03. 02. 1911, Hofmannsthal, SW XXIII, 682.

im öffentlichen Zuspruch mit dessen *Buddenbrooks*-Erfolg messen konnte. Und Mann zeigte sich auch als ein Bewunderer des Textes, allerdings nur des Textes... Am 5. Februar schrieb er:

Mit der freundlichen Übersendung Ihres jüngsten Werkes haben sie mir eine wirkliche Freude gemacht, für die ich Ihnen sehr zu danken habe. Ich hatte den ›Rosenkavalier‹ schon vor der hiesigen Premiere in der Textausgabe des Musikverlages gelesen, – mit dem aufrichtigsten Entzücken über so viel Anmut und Leichtigkeit. Aber wie, um Gottes willen, verhalten Sie sich nun eigentlich zu der Art, in der Richard Strauss Ihr leichtes Gebild belastet und in die Länge gezogen hat?! Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz! Und wenn dieses Mißverhältnis die einzige Stylwidrigkeit bei der Sache wäre! Wo ist Wien, wo ist achtzehntes Jahrhundert in dieser Musik? Doch nicht in den Walzern? Sie sind anachronistisch und stempeln also das Ganze zur Operette. Wäre es nur eine. Aber es ist Musikdrama anspruchvollsten Kalibers. Dabei ist, da Strauss von Wagners Kunst, die Deklamation mit dem Riesenorchester nicht zuzudecken, garnichts versteht, kein Wort verständlich.⁵³



Bildquelle*

Diese Worte aus der Feder eines Mannes, den Hofmannsthal bewunderte, ließ die alten Bedenken gegen die Strauss-Musik wieder hochkommen. In Hinblick auf das nächste gemeinsame Opernprojekt *Die Frau ohne Schatten* äußerte er daher auch gegenüber Strauss am 20. März über den *Rosenkavalier*, dass er ihn »als ein Ganzes von Text und Musik zwar *recht sehr*, aber nicht *völlig* befriedigt«⁵⁴ habe. Im Juni 1916 verfasste er gar einen Brief, in dem er einige Stellen angab, in denen Strauss »mit *dicker* Musik« zugedeckt und »die Intention des Textes [...] zunichte gemacht«⁵⁵ habe. Doch er hatte sich wohlweislich entschieden, diesen Brief denn doch nicht abzuschicken...

Schnitzler war indes nicht wie bei rein literarischen Produktionen in den Entstehungsprozess dieses Werks eingebunden. Erst im September 1910 hörte er nachweislich vom *Rosenkavalier*, als Hofmannsthal das fertige Libretto im Freundeskreis vorlas:

Abends las Hugo den Rosenkavalier, Libretto zu der neuen Strauss Oper vor. Anwesend Vater Hofmannsthal, Olga, Gerty [von Hofmannsthal], Richard [Beer-Hofmann], Paula [dessen Frau], Gustav [Schwarzkopf]. In der Figur der Marschallin etwas vom Dichter Hofmannsthal; im Detail etwas von dem gebildeten ja gelehrten Culturmenschen. Das ganze inhaltlich dünn; ja banal; im erotischen die Übertreibungen des Unsinnlichen bis zur Roheit; der Humor dürr-grotesk; die Verse auffallend schlecht. Als Textbuch immerhin nicht ohne Vorzüge, was bei einem so unmusikalischen Menschen ein Beweis von Talent ist. – In den Zwischenakten, be-

⁵³ Thomas Mann an Hofmannsthal, 05. 02. 1911. In: Hofmannsthal, SW XXIII, 683.

⁵⁴ Hofmannsthal an Strauss, 20. 03. 1911. In: BW Strauss/HvH, 113.

⁵⁵ Hofmannsthal an Strauss, 11. 06. 1916. In: BW Strauss/HvH, 345.

* Bildquelle: Thomas Mann, Photographie. In: <http://quotefreaks.com/authors/thomas-mann/> (Letzter Aufruf: 24.03.2013)

sonders bei Tisch wurde viel gelacht. Man ging in mäßiger Stimmung auseinander. Er bekam nichts übles zu hören; doch von Wohlwollen war keine Spur.⁵⁶

Dass gerade der *Rosenkavalier*, der neben dem noch nicht existenten *Schwierigen* wohl Hofmannsthals beste und theaterwirksamste Komödie darstellt, von Schnitzler so harsch abgeurteilt wird, dass er selbst die soziale Heiterkeit lediglich beim Essen, also *zwischen* der Lektüre, vermerkt hat, ist auffällig. War eine Entfremdung bereits vor dem Eklat im Zusammenhang mit dem *Weg ins Freie* eingetreten, als Hofmannsthal Ende Oktober in diesem entbehrlichen Postskriptum davon schrieb, dass er den Roman »halb zufällig halb absichtlich in der Eisenbahn liegen lassen habe«?⁵⁷ Oder war sogar umgekehrt die unterkühlte Stimmung mithin ein Auslöser für Hofmannsthals unnötige Nachschrift einen Monat nach der Lesung? Hat Schnitzler das Burlesk-Deftige am *Rosenkavalier* wirklich befremdet, ihn, den Hofmannsthal anlässlich des *Reigens* launig, aber humorvoll und wohlwollend gemeint, mit »lieber Pornograph« und »Schmutzfink« angeschrieben hatte? – Hofmannsthal nannte dieses »Schmutzwerk« in diesem Brief Schnitzlers »bestes Werk«.⁵⁸ Vielleicht hatte Schnitzler aber auch nur die für Hofmannsthal so absolut ungewöhnlich erscheinende sexuelle Direktheit – noch dazu in Gegenwart der Damen – irritiert. Dass er Hofmannsthal aber einen »unmusikalischen Menschen« nannte, wo er selbst aus einer musikalischen Familie stammte – sein aus Rechnitz stammender Onkel Gustav Pick etwa hatte das *Fiakerlied* komponiert – und der selbst gut Klavier spielte sowie gelegentlich einen eigenen Walzer aufs Papier brachte, deckt sich mit anderen Bemerkungen, die sich auf dessen Zusammenarbeit mit Strauss beziehen.

Immerhin war aber Schnitzler einer der ersten, der nicht nur erkannte, dass weder der Ochs – und schon gar nicht der Titelheld –, sondern die Marschallin die eigentliche Hauptfigur der Oper ist, auch wenn sie im 2. Akt gar nicht und im 3. Akt erst spät, dann aber als große Fürstin lösend, wie eine *Dea ex machina*, auftritt. Dass er in ihr, die wohl auch Züge der verstorbenen Josephine von Wertheimstein, der großen Döblinger Salondame, trägt, vor allem Züge des Dichters eingegangen waren, ist vielleicht die feinste Beobachtung dieses Abends. Die autobiographische Inschrift, die übrigens auch in der auffälligen Gleichaltrigkeit mit ihrem Schöpfer eine deutliche Korrelation findet, der sie in seinen Aufzeichnungen »eine reizende Frau

⁵⁶ Schnitzler TB 4, 1909-1912, 29. 09. 1910, 198.

⁵⁷ BW HvH/Schnitzler, 29. 10. 1910, 256.

⁵⁸ BW HvH/Schnitzler, 15. 02. 1903, 167.

von 35 Jahren«⁵⁹ nennt, findet übrigens dann eine seltsame Entsprechung in Schnitzlers fünf Jahre darauf entstehender Novelle, in der die Hauptfigur 53 Jahre ist: 35 – 53, ein Kabbalist würde keine Differenz darin sehen... Wer aber für Zahlenkabbalistik wenig bis gar nichts übrig hat, wird die entscheidende Altersthematik in beiden Werken nicht übersehen, die dazu führt, eine Identitätskrise herbeizuführen, die durch die Wahl deutlich jüngerer LiebespartnerInnen nur scheinbar gelöst wird. Der berühmte Monolog der Marschallin, der fast wie ein Gedicht erscheint, verdichtet ihre Verstörung über das Altern:

Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
da spürt man nichts als sie:
sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie,
in meinen Schläfen fließt sie.
Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder.
Lautlos, wie eine Sanduhr.
Oh Quin-quin!
Manchmal hör' ich sie fließen unaufhaltsam.
Manchmal steh' ich auf, mitten in der Nacht
und lass' die Uhren alle stehen.⁶⁰

Zeitlich viel näher steht dem *Rosenkavalier* aber Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land*, die zeitgleich (ab Juli 1908 - Juli 1910) und unabhängig von der Oper (Oktober 1908 - Sommer 1910) entstanden ist und im selben Jahr 1911 uraufgeführt wurde. Erstaunlich sind die Parallelen vor allem in Bezug auf die Thematik des Alterns, besonders wenn man bedenkt, dass Hofmannsthal damals erst Mitte dreißig war, Schnitzler bewegte sich indes schön langsam auf die 50 zu. Der Jugendstil neigte sich damit dem Ende zu oder war eigentlich letztlich schon mit einem Fuß verlassen. Denn tatsächlich war der Jugendstil die Feier des Jungseins, und so empfand diese Generation den anstehenden oder bereits im Gang befindlichen Alterungsprozess als besonders schmerzlich. Nicht erst Casanova trieb die »Ruhelosigkeit nahenden Alters«,⁶¹ schon Friedrich Hofreiter war davon geschüttelt und gebeutelt. »Noch einmal jung zu sein!«, seufzt er gegenüber der verflorenen Adele Natter, »Jetzt verstünd ich's ja erst jung zu sein! ... Es ist überhaupt dumm eingerichtet auf der Welt. Mit vierzig Jahren sollt man jung werden, da hätte man erst was davon.« Ihre amüsierte Reaktion weist er deutlich zurück: »Ah, hältst du das für so besonders lustig, was ich

⁵⁹ Hofmannsthal, SW XXIII, 167.

⁶⁰ Hofmannsthal, SW XXIII, 40.

⁶¹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 5.

dir da mitgeteilt habe?»⁶² Wie die Marschallin glaubt er, in einen Jungbrunnen steigen zu können, indem er eine Zeit an der Seite einer jugendlichen Liaison verbringt. Ja letztlich treibt er selbst seine Frau, die nur knapp jünger ist als die Fürstin von Werdenberg, durch sein rüdes und befremdliches Verhalten indirekt in die Arme eines deutlich jüngeren Fähnrichs, der allerdings als Figur deutlich blasser als Quinquin bleibt.

Hofmannsthals sehr positive Reaktion auf gerade dieses Stück blieb denn auch nicht aus. Hier waren auch seine eigenen Reflexionen und Gefühle, Existenzängste und Nöte wiederzufinden, ob er nun mit Friedrich oder – wer weiß? – mit Genia mitfühlte, die vielleicht mehr von seiner Marschallin hat. Aber freilich versuchte er durch das hohe Lob auf das Raffinement der Machart zu lenken, um seiner »Ich-Verschweigung« treu zu bleiben:

Ich glaube, dieses »weite Land« ist wirklich die allerbeste Arbeit Ihrer an guten Arbeiten so reichen zweiten Lebens- oder Arbeitsperiode. Das Stück gehört so ganz Ihnen, und ist dabei so äußerst kräftig, so wunderschön zusammengehalten. Alle Ihre nicht leicht in einem Atem aufzuzählenden Vorzüge: das so ganz persönliche Lebensgefühl, die höchst besondere Scala der Wertungen, die zarte und sichere Gestaltung, die leichte Hand für die Szenenführung, die Melancholie und der Witz, der höchst nötige bon sens, normale (aber seltene) Menschenverständnis, und dazu das tiefere poetisch-philosophische Zusammensehen und Nebeneinandersehen, die Güte, die Erfahrung und zugleich ein entzückender Mangel an Routine, ein Frisches, Blühendes, Gespanntes überall – dies alles kommt zusammen, um ein Werk herzustellen, das sich in unvergleichlicher Weise im Gleichgewicht hält, weltlich und tief, theatermäßig und philosophisch, amüsant und bedeutend ist.⁶³

Zu den Parallelen der Alters- und Untreuethematik mit dem *Rosenkavalier* kommen aber noch Antezedentien zu seiner Novelle, die nicht nur in der Vorwegnahme der Auseinandersetzung mit dem Altern liegen, sondern auch in einer gleichermaßen erzählten zweifachen Fensterpromenade, von deren einer Friedrich seiner Geliebten Erna und von deren zweiter er seinem Freund und Nebenbuhler Doktor Maurer berichtet. Beim ersten Mal sind seine Assoziationen »Fensterpromenaden, Serenaden – Totschlag ... Selbstmord – «⁶⁴ Aber noch wird es ins Harmlose gekehrt: er stand nur unter dem Fenster der Geliebten, und es »war beinah Mitternacht« – um Mitternacht wird Casanova dann auch die arglose Marcolina heimsuchen... Noch näher aber ist die zweite Beobachtung unter einem Frauen-Zimmer in doppeltem Sinne: denn Friedrich sah den jungen Fähnrich Otto von Aigner aus dem Fenster seiner

⁶² Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, Stuttgart 2002 (= Reclams Universal-Bibliothek N° 18161) [= Schnitzler, *Das weite Land*], 49

⁶³ BW HvH/Schnitzler, 20. 10. 1910, 254.

⁶⁴ Schnitzler, *Das weite Land*, 111.

Frau kommen.⁶⁵ Wie Casanova, der den jungen Leutnant Lorenzi aus dem Zimmer der begehrten Marcolina steigen sieht, verbirgt er sich im Dunkeln des Gartens. Da und dort werden Gartentüren geöffnet, da und dort wird die Schlankheit des Nebenbuhlers erwähnt: »direkt an mir vorüber, schwebt die schlanke Gestalt des Herrn Fähnrich Otto von Aigner«.⁶⁶ In der Novelle ist dann auch Casanova »wie Lorenzi, schlank und nackt«.⁶⁷ Nur während Friedrich Hofreiter die Nacht danach im Gras verbringt, verbirgt sich Casanova in der Parallelszene unter der Bank, um nicht vom jungen schönen Leutnant gesehen zu werden.

Auch die tragische Wendung, die die Tragikomödie *Das weite Land* nimmt, wird wie später in der Novelle durch ein tödliches Duell mit dem Nebenbuhler herbeigeführt, der da wie dort alles andere als unsympathisch auftritt. Das, was den Täter in beiden Fällen zum tödlichen Schuss oder Degenstoß motiviert, ist das verletzende Gegenübertreten der Jugend, das der Alternde nicht erträgt, wie Friedrich erst seiner Frau und dann zum Schluss ein zweites Mal der kurz zuvor noch Geliebten verrät:

FRIEDRICH. Wie er mir gegenübergestanden ist mit seinem frechen, jungen Blick, da hab' ich's gewußt ... er oder ich.

GENIA. Du lügst, er hätte dich nicht ... er nicht ...

FRIEDRICH. Du irrst dich. Es war auf Leben und Tod. Er wollte es so gut wie ich. Ich hab's in seinem Aug' gesehn, wie er in meinem. Er ... oder ich ...⁶⁸

FRIEDRICH. [...] Aus Erna, auch zwischen uns. Du bist zwanzig, du gehörst nicht zu mir.

ERNA *immer auf demselben Platz*. Du bist jünger als alle.

FRIEDRICH. Still! Ich weiß, was Jugend ist. Es ist noch keine Stunde her, da hab ich sie glänzen gesehn und lachen in einem frechen, kalten Aug. Ich weiß, was Jugend ist. –⁶⁹

Die Parallelität zur späteren genial gestalteten Duellszene in *Casanovas Heimfahrt* ist nicht zu übersehen. Während über das Duell im Stück kühl berichtet wird, ist diese Szene nun ein Wechselbad der Gefühle – und es scheint mehr Erotik, womöglich gar narzisstische Autoerotik, als Aggression im Spiel zu sein. Der tödliche Stoß gilt aber letztlich der Jugend:

Er schlug den Mantel auseinander und stand nackt da, den Degen wie spielend in der Hand. In Lorenzis Augen stieg eine Welle von Haß. »Sie sollen nicht im Nachteil mir gegenüber sein«, sagte er und begann mit großer Geschwindigkeit, sich all seiner Kleidungsstücke zu

⁶⁵ Schnitzler, *Das weite Land*, 116f.: »Heute nachts um halb zwei hab ich Herrn Otto von Aigner, Fähnrich in Sr. Majestät Marine, aus dem Fenster der Fabrikantensgattin Genia Hofreiter steigen gesehen. Gerichtlich zu beeiden!«

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 105ff.

⁶⁸ Schnitzler, *Das weite Land*, 135f.

⁶⁹ Schnitzler, *Das weite Land*, 137.

entledigen. [...] »Ich bin bereit, Herr Chevalier!« Rasch wandte sich Casanova um. 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. – 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. [...] Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe! – Es gäbe Damen, die sich's was kosten ließen. Die Schneiden bogen sich, die Spitzen flirrten; nach jeder Berührung der Klingen sang es leise in der Morgenluft nach. Ein Kampf? Nein, ein Turnier... Warum dieser Blick des Entsetzens, Marcolina? Sind wir nicht beide deiner Liebe wert? Er ist nur jung, ich aber bin Casanova!... Da sank Lorenzi hin, mit einem Stich mitten ins Herz.⁷⁰

Freilich könnte man jetzt selbst hier noch die Parallele zur Duellszene im *Rosenkavalier* kurz vor dem Ende des II. Aktes sehen, in der der junge Quin-quin den alten Ochs verletzt. Doch diese burleske Szene ist so weit weg von der tiefenpsychologischen Anlage bei Schnitzler, dass ein solcher Vergleich auf schwachen Beinen stünde. In der Oper triumphieren ja schließlich doch noch einmal die Jugend und die Ehe, wovon Schnitzler meilenweit entfernt ist.

3. Casanova-Stoff für Richard Strauss

Bereits im November 1913 hatte Richard Strauss in Wien mit Schnitzler Gespräche bezüglich möglicher gemeinsamer Opernprojekte. Wieder lässt Schnitzler in seinem Tagebuch eine Bemerkung über Hofmannsthals Unmusikalität fallen. Auch Strauss dürfte Hofmannsthal gegenüber gewisse Vorbehalte geäußert haben:

Mit Richard Strauss über Opernstoffe; – an »Kakadu« fehlt ihm nichts; – bei Elektra mußte er etwas dazu thun; jetzt schreibt Hugo was besonders gutes. Wie er, unmusikalisch von Anlage, – besser als irgend wer verstehe, wohin Strauss jetzt müsste u. s. w. –⁷¹

Der neue Weg für Strauss sollte in die bizarren Tiefen der psychoanalytisch aufgeladenen Märchenwelt der *Frau ohne Schatten* gehen, über die Hofmannsthal Schnitzler im Dezember erzählte. Nur beiläufig scheint das Ballett *Josephslegende* erwähnt worden zu sein: »Hugo kommt nach 6. Schreibt jetzt eine größere, eine kleinere Erzählung. – Über Nijinsky und sein (Hugos) Ballet (mit Kessler und Strauss). Seine neue Sache für Strauss »die Frau ohne Schatten« die, auch nach Strauss, sehr schön sein soll.«⁷² Hatte Schnitzler zwischenzeitlich wirklich ernsthaft damit geliebäugelt,

⁷⁰ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 105ff.

⁷¹ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 20. 11. 1913, 77.

⁷² Schnitzler TB 5, 1913-1916, 11. 12. 1913, 82.

mit Strauss einen Opernseitensprung zu wagen, da er sah, wie erfolgreich sein jüngerer Dichterkollege mit *Elektra* und vor allem mit dem *Rosenkavalier* geworden war?

Im April 1918, als Strauss in Wien seine *Elektra* dirigierte,⁷³ zeigte jedenfalls Strauss bei einem gemeinsamen Essen starkes Interesse für Schnitzlers Casanova-Stück:

Zu Tisch Richard Strauss [...] Strauss erfrischend, – warm – natürlich – klug. [...] Er interessierte sich sehr für mein Casanova Stück – aber sowohl Specht als ich wiesen darauf hin, daß es als Oper nicht zu verwenden (in der jetzigen Gestalt). –⁷⁴

Seit seiner symphonischen Dichtung *Don Juan*, die Strauss mit zwanzig Jahren komponiert hatte und die so triumphal aufbegehrend anhebt, wie sie auch vom Publikum frenetisch aufgenommen worden war, beschäftigte den Komponisten das Liebesabenteurer-Thema. Vor dem *Rosenkavalier* war eine »aus dem Casanova geschöpfte Komödie«⁷⁵ im Gespräch für eine neue Oper, wobei es sich um *Cristines Heimreise* handelte, die ja schließlich ein Sprechdrama wurde. Als Hofmannsthal ihm kurz darauf das erste Mal von einer neuen »Spieloper« schrieb, zeigte Strauss sich vorerst enttäuscht: »ich [...] bin allerdings etwas traurig darüber, daß aus meinem schönen Opernstoff, auf den ich mich schon so sehr gefreut habe, wie es scheint, so etwas ganz anderes geworden ist«, schreibt er von Berlin im November 1908 – »Nun des Schöpfers Wille ist aber maßgebend, und ich werde mich fügen.«⁷⁶ Aber dass trotz des überwältigenden Erfolges dieser »Spieloper« (nämlich des *Rosenkavaliers*) der Gedanke an eine Casanova-Oper nicht verschwunden war, geht aus dem Gespräch mit Schnitzler eindeutig hervor. Ob indes Schnitzlers doch eher bescheidenes lyrisches Talent dem Komponisten wirklich genützt hätte, ist mehr als fraglich. Dass indes Lyriker, die wie Goethe und Rilke die musikalischsten Verse in der deutschen Sprache dichteten, im Grunde ähnlich unmusikalisch wie Hofmannsthal waren, ist womöglich ein Hinweis darauf, dass Musikalität in sehr verschiedenen Formen auftreten kann.

⁷³ Schnitzler besuchte mit Olga die Vorstellung; vgl. Schnitzler TB 6, 1917-1919, 22. 04. 1918, 1918, 134.

⁷⁴ Schnitzler TB 6, 1917-1919, 23. 04. 1918, 134.

⁷⁵ BW Strauss/HvH, 18. 10. 1908, 49.

⁷⁶ BW Strauss/HvH, 02. 11. 1908, 256.

4. Beziehung zu Thomas Mann und dessen *Tod in Venedig*

Schnitzler und Thomas Mann kannten einander persönlich. Auch im Erscheinungsjahr von *Der Tod in Venedig* 1913 trafen sie einander bei einem gemeinsamen Nachtmahl.⁷⁷ Im Jänner 1914 kamen sie gemeinsam mit Wedekind anlässlich einer Lesung Thomas Manns in Wien wieder zusammen.⁷⁸ Ende des Jahres 1914, als Schnitzler bereits *Casanovas Memoiren* las, die ja der Auslöser für seine Novelle wurden, griff er zur gleichen Zeit wieder einmal zu Thomas Manns Novelle *Tonio Kröger*.⁷⁹ Zehn Tage vorher kam es mit Wolfgang Schumann zu einer Diskussion: »Über den ›Tod in Venedig‹ (den er zu Unrecht in einer Kritik der Beate hintangesetzt hat), und Mann im allgemeinen. —«⁸⁰

Eine Reihe von Parallelitäten zwischen den beiden Novellen, die abgesehen vom gemeinsamen Venedig-Thema sämtlich um die schmerzhaft Diskrepanz Jugend – Alter kreisen, fällt auf. So beginnen beide Novellen im ersten Satz mit der Nennung des Lebensalters: »Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete [...]«, ⁸¹heißt es bei Thomas Mann, »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 [...]«⁸² bei Schnitzler. Während bei Mann das Alter Camouflagespiel ist sowie gleichzeitig an Gustav Mahler wie an Goethes *Mann von funfzig Jahren* im *Wilhelm Meister* erinnert, setzt Schnitzler das Alter des Protagonisten mit dem eigenen gleich. Ursprünglich hätte Aschenbach übrigens ebenfalls 53 Jahre alt sein sollen, wie man in den Arbeitsnotizen nachlesen kann.⁸³

Noch deutlicher sind aber die Parallelen in einigen Stellen, wo das Alter beschrieben wird. Um die Hauptfigur vorerst zu schonen, hat Thomas Mann eine Ne-

⁷⁷ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 04. 12. 1913, 80.

⁷⁸ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 30. 01. 1914, 95.

⁷⁹ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 23. 12. 1914, 159.

⁸⁰ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 13. 12. 1914, 157.

⁸¹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 209.

⁸² Thomas Mann, *Frühe Erzählungen*, hg. u. textkrit. durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.1, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. [= Mann, *Frühe Erzählungen*], Frankfurt/a.M. 2008, 519.

⁸³ Vgl. Ehrhard Bahr, *Thomas Mann – Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente* (= Reclams Universal-Bibliothek N° 8188), Stuttgart 2005, 102, s. auch Thomas Mann, *Frühe Erzählungen*, Kommentar v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.2, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a., Frankfurt/a.M. 2008, 493f.

benfigur auf dem Schiff nach Venedig, die aber als Karikatur Aschenbachs erkennbar wird, als »falschen Jüngling« geoutet, um ihn schonungslos als Greis zu erkennen zu geben. Sein obszönes Zungenspiel, das wohl Goethes 32. *Venezianisches Epigramm*⁸⁴ indirekt zitiert, mutiert bei Schnitzler zu einem Zungenzeigen von Casanovas Spiegelbild. Casanova wird gewissermaßen auch zum falschen Jüngling, indem er an Stelle des jungen schönen Lorenzi die hübsche Marcolina heimsucht. Insgesamt geht Thomas Mann deutlich behutsamer mit seiner Hauptfigur um als Schnitzler, indem er alle Erscheinungsformen des Alters in seiner Novelle auf Casanova bezieht, ja Casanova selbst ehrlich genug sein lässt, sich selbst nicht zu schonen. Er landet beim Blick in den Spiegel nicht bei fragwürdig melancholischen Reflexionen über seine zweifelhafte Nobilitierung wie Aschenbach, sondern sieht nur das, was weit weg liegt vom Erscheinungsbild seiner Jugend. Auch seiner früheren Geliebten Amalia, der jetzigen Frau seines Freundes Olivo, gegenüber lässt er nichts aus, was seinen Körper mittlerweile verunstaltet hat. Und schließlich, in der peinlichsten Situation, als Marcolina im Morgengrauen, ein Grauen im wahrsten Sinne, erkennen muss, dass sie unwissentlich die Nacht mit einem Greis verbracht hat, kann auch nicht wie bei Thomas Mann eine andere Figur herangezogen werden, um als »falscher Jüngling« geoutet zu werden. Ihr betretenes Schweigen schreit ihm gewissermaßen vernichtend entgegen: »Alter Mann!« Wie in einem imaginierten Spiegelbild wiederholt sich ihm die nachts zuvor ereignete Spiegelszene, die mit dem Zungenzeigen endet. Es ist ein schockierender Moment, der letztlich die eindrucksvollen Vor-Bilder Thomas Manns noch um einiges zu steigern imstande ist. Der große Abenteurer und Eroberer hat nicht nur das hübsche Mädchen getäuscht, sondern geradezu – wie am Nachmittag zuvor schon die älteste erst dreizehnjährige Tochter seines Gastfreundes Teresina – letztlich ja vergewaltigt, sondern er muss sich darüber hinaus am Ende seine Niederlage schonungslos eingestehen – und auch, dass sein großer Name nunmehr zur bloßen Farce geworden ist.

⁸⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 1, Zürich ²1961, 228: »Warum leckst du dein Mäulchen. Indem du mir eilig begegnest? | Wohl, dein Züngelchen sagt mir, wie gesprächig es sei.«

Parallelstellen

Motiv	<i>Der Tod in Venedig</i>	<i>Casanovas Heimfahrt</i>
Der falsche Jüngling	Kaum aber hatte Aschenbach ihn genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. ⁸⁵	Und was er in Marcolinens 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. – ⁸⁶
Runzeln, schlechte Zähne und Greisenhände	Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. ⁸⁷	»Sieh 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 grinzend auf. »Und diese Hände, Amalia! Sieh sie doch an! Finger wie Krallen... kleine gelbe Flecken auf den Nägeln... Und die Adern da – blau und geschwollen – Greisenhände, Amalia!« ⁸⁸
Melancholische Spiegel-szene	Er verweilte dort drinnen längere Zeit vor dem Spiegel und betrachtete sein graues Haar, sein müdes und scharfes Gesicht. In diesem Augenblick dachte er an seinen Ruhm und daran, daß Viele ihn auf den Straßen kannten und ehrerbietig betrachteten, um seines sicher treffenden und mit Anmut gekrönten Wortes willen, – rief alle, äußeren Erfolge seines Talentes auf, die ihm irgend einfallen wollten und gedachte sogar seiner Nobilitierung. ⁸⁹	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 in dem Spiegel gesehen, der, im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen – ⁹⁰ Angewidert wandte er den Kopf nach der Seite; von der Wand, aus dem Spiegel über der Kommode, starrte ihm ein bleiches altes Gesicht entgegen mit wirrem, über die Stirn fließendem Haar, in selbstquälerischer Lust ließ er seine Mundwinkel noch schlaffer herabsinken, als gälte es eine abgeschmackte Rolle auf dem Theater durchzuführen, fuhr sich ins Haar, daß die Strähnen noch ungeordneter fielen, ...
Neckisches Zungen-spiel	[er] lallte, zwinkerte, kicherte, hob seinen beringten, runzeligen Zeigefinger zu alberner Neckerei und leckte auf abscheulich zweideutige Art mit der Zungenspitze die Mundwinkel. ⁹¹ Sein Mund wässert, er drückt die Augen ein, er leckt die Mundwinkel, und die gefärbte Bartfliege an seiner Greisenlippe sträubt sich empor. »Unsere Komplimente«, lallt er, zwei Fingerspitzen am Munde, »unsere Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen...« ⁹²	... streckte seinem Spiegelbild die Zunge heraus [...]» ⁹³

Tab. 5

⁸⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 519.⁸⁶ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 103f.⁸⁷ Mann, *Frühe Erzählungen*, 519.⁸⁸ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 25f.⁸⁹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 540.⁹⁰ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 103f.⁹¹ Mann, *Frühe Erzählungen*, 522.⁹² Mann, *Frühe Erzählungen*, 523.⁹³ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 58f.

Die Spiegelmetapher ist freilich für die Altersthematik nicht gerade ungewöhnlich, auch die Marschallin blickt wehmütig nach der Frisierszene in den Handspiegel: »Mein lieber Hyppolite, | heut' haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht!«⁹⁴ Diese Szene kannte Thomas Mann freilich schon, als er seine Friseurszene⁹⁵ schrieb, in der Aschenbach gefärbt und geschminkt wird, dann aber freilich wie bei seinem wichtigeren Vorbild: Goethe (*Der Mann von funfzig Jahren* im *Wilhelm Meister*) gewissermaßen verjüngt wird – wenn auch nur mit einem Fragezeichen und für nur eine ganz kurze Dauer. Die Verjüngung Casanovas gelingt indes nur seiner Liebhaberin Amalia, da er sich für sie seit seiner Jugendzeit nicht verändert zu haben scheint:

»Du bist nicht alt. Für mich kannst du es niemals werden. In deinen Armen hab' ich meine erste Seligkeit genossen – und so ist es mir gewiß bestimmt, daß mir mit dir auch meine letzte zuteil wird! [...] Ich weiß nicht, ob du heute anders aussiehst als damals. Ich sehe dich – wie du damals warst. Wie ich dich seither immer, auch in meinen Träumen, sah.«⁹⁶

Darin gleicht Amalia, Olivos Gemahlin, Erna im *Weiten Land*, für die Friedrich Hofreiter auch noch jung erscheint.⁹⁷ Amalias Verjüngungskur führt aber in ihrem Traum sogar dazu, dass der schöne Nebenbuhler Lorenzi altert und Casanova zum Inbegriff ewiger Jugend wird: »Ein alter, bettelhaft aussehender Mann öffnete den Wagenschlag – es war Lorenzi; Sie aber, Casanova, Sie waren jung, ganz jung, noch jünger, als Sie damals gewesen sind. –«⁹⁸ und das, obwohl Amalia zuerst über Lorenzi gesagt hat: »er ist schön – ja, fast glaub' ich, schöner als du je gewesen bist, Casanova!«⁹⁹ Lorenzi wird aber auch als Spiegelfigur Casanovas positioniert, ähnlich wie Tadzio für Aschenbach im *Tod in Venedig*. Aschenbachs Gedanken kreisen um die platonische Ideenlehre, er denkt an Ur- und Abbild, während er Tadzio betrachtet, und empfindet dessen Schönheit nicht nur als vollendete griechische Statue, sondern auch als Spiegel seiner selbst, er, der dessen Schönheit überhaupt erst begreift und in seinem Inneren zur Entfaltung bringt:

Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben vermocht hatte, – war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, besonnener Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte?

Standbild und Spiegel! Seine Augen umfaßten die edle Gestalt dort am Rande des Blauen, und in aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt

⁹⁴ Hofmannsthal, SW XXIII, 33.

⁹⁵ Mann, *Frühe Erzählungen*, 585.

⁹⁶ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 25f.

⁹⁷ s. Schnitzler, *Das weite Land*, 137.

⁹⁸ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 63.

⁹⁹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 27.

und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war. Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig, hieß der alternde Künstler ihn willkommen.¹⁰⁰

Casanovas Vergleich mit dem schönen Leutnant ist freilich deutlich irdischerer Natur, wenn er Lorenzi sagt: »Wir sind aus gleichem Stoff gemacht, Lorenzi, sind Brüder im Geiste, und so dürfen sich unsre Seelen ohne falsche Scham, stolz und nackt, gegenüberstehen.«¹⁰¹ Womöglich streift Schnitzler kurz danach aber dennoch platonisches Gedankengut, indem er Casanova das in *Phaidros* offenbarte Geheimnis zwischen Liebendem und Geliebtem auf das Wunschbild Marcolina, die »Philosophin«,¹⁰² zu übertragen versucht: »Nicht nur als ein Liebender, – als ein Geliebter will ich ein Glück genießen.«¹⁰³ Ähnlich wie Tadzio werden Casanova und Lorenzi aber in der Duellszene quasi vergöttlicht: »herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott [...] Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe!«¹⁰⁴ Und war er nicht wie Gott Zeus, der All-Zeuger, als zweiter Amphitryon Marcolina begegnet? Etwas prosaischer aber spricht Casanova Lorenzi gegenüber in dem verschwörerischen Komplott, durch das er die hübsche Marcolina zu betrügen und zu täuschen erhofft, dass er »selten [...] zu einem Menschen vom ersten Augenblick eine solche rätselhafte Sympathie empfunden«¹⁰⁵ hätte.

Dann aber kommt die verhängnisvolle Nacht, in der Casanova während des Beischlafes mit der getäuschten Marcolina vollends zum Spiegel Lorenzis wird – und das nun freilich in einer vollkommen anderen Art, als es die elegisch-schwelgerischen Gedanken Achenbachs nur im Ansatz vermögen. Das morgendliche Erwachen desavouiert zwar diesen vollkommenen Spiegel auf eklatante Weise, aber das forsche Empfangskomitee unterhalb von Marcolinas Zimmer: Lorenzi im »roten Waffenrock«, der ihn an den Ruderer seines Morgentraums gemahnt und ähnlich wie im *Tod in Venedig* als Todesbote erscheint, wird keineswegs aggressiv beschrieben oder verächtlich gemacht. Im Gegenteil: wie für Aschenbach Tadzio war für Casanova Lorenzi »schöner in diesem Augenblick als irgendein Mensch«¹⁰⁶. Waren für Casanova vor dem betrügerischen Beischlaf bloß die »Seelen ohne falsche Scham,

¹⁰⁰ Mann, *Frühe Erzählungen*, 553.

¹⁰¹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 86.

¹⁰² Sie streitet mit Casanova übrigens vorzugsweise über Voltaire, der auch im *Tod in Venedig* einmal angeführt wird: vgl. Mann, *Frühe Erzählungen*, 515.

¹⁰³ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 87.

¹⁰⁴ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 105ff.

¹⁰⁵ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 88.

¹⁰⁶ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 105.

stolz und nackt«¹⁰⁷ gegenübergestanden, so stehen sie nun leibhaftig »nackt da, den Degen wie spielend in der Hand«,¹⁰⁸ wodurch selbst das Phallosymbol in dieser überaus reizvollen Szene nicht fehlt. Doch dann fällt im Duell die Jugend und nicht das Alter. Und auch da leuchtet noch ein letztes Mal die Schönheit auf – wie in der Umkehrung vom *Tod in Venedig*, wo Tadzio bloß als letzter Todesbote, aber nicht als Toter erscheint: »Dann trat er wieder an die Leiche und blickte auf den Jünglingsleib hinab, der in unvergleichlicher Schönheit auf dem Rasen hingestreckt lag.«¹⁰⁹ Das ist Casanovas Weise, die Schönheit eines Nebenbuhlers zu würdigen...

Insgesamt ist *Casanovas Heimfahrt* also deutlich drastischer in der Bildsprache und dramatischer im dramaturgischen Ablauf als der letztlich lyrisch-elegische *Tod in Venedig*, und dennoch scheinen die Parallelen frappant und bei weitem stärker noch als zu den Hofmannsthal-Werken zu sein, sodass die Verteidigung von Thomas Mann und seiner Novelle Wolfgang Schumann gegenüber umso verständlicher wird. Während Aschenbach im Anblick des schönen Knaben als Alternder anstandshalber stirbt, versündigt sich Casanova, wie bereits Friedrich Hofreiter zuvor, auch darin an der Jugend, »als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenlos und unsühnbar vergangen«.¹¹⁰

5. Ein Gegenpol zur Homoerotik seiner Kollegen

Wie bewusst Schnitzler sämtliche Parallelen in seinem Werk zu Hofmannsthal und Thomas Mann selbst waren, geht aus seinem Tagebuch nur ansatzweise hervor. Womöglich könnte die im Entstehen befindliche Kritische Ausgabe durch die Aufarbeitung eventuell vorhandener Arbeitsnotizen Licht ins Dunkle bringen, besonders auch in der Frage, ob oder inwieweit er sich mit der mehr oder weniger latenten homoerotischen Ästhetik etwa Hofmannsthals in *Der Tod des Tizian* oder *Das Gerettete Venedig* auseinandergesetzt hat. Schnitzler hat sich über Hofmannsthals diesbezügliche Ausrichtung, die in der Jugendzeit, insbesondere in Bezug auf George, stärker hervortrat, in seinem Tagebuch nicht geäußert. Deutlicher wird er nur bei Hofmannsthals Jugendfreund Leopold von Andrian, der ihn auch immer wieder um

¹⁰⁷ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 86.

¹⁰⁸ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 105.

¹⁰⁹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 107.

¹¹⁰ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 104.

ärztliche Konsultation bat. So kam Andrian öfters vom Jänner bis März 1913 mit letztlich »hypocondrischen Beschwerden«¹¹¹ in Begleitung seines langjährigen Intimfreundes Robert Michel, im Freundeskreis Robby genannt, einige Male zu ihm, bis Schnitzler sogar am 15. Februar von einer »ausgesprochene[n] Psychose bei Andrian«¹¹² sprach. Als Andrian im Sommer 1918 der letzte Hofburgtheaterdirektor wurde, fragte Michel, der »Delegirter der Intendanz (zum Verkehr mit Regisseuren etc.)« wurde, Schnitzler, »ob nicht Gerüchte aus alter Zeit auftauchen und nun gegen A. ausgenützt werden könnten – ev. durch Skandalpresse«, und er fügte hinzu: »Für sich selbst sei er nicht besorgt (lachend und errötend) – da sein Ruf gerade in der gegentheiligen Richtung nichts zu wünschen übrig lasse. –«¹¹³ Andrian gegenüber riet er aber sehr wohl zur Vorsicht »gerade um M.[ichels] willen«, notierte aber: »A.[ndrian]s Liebe zu M.[ichel] hat etwas rührendes.«¹¹⁴

Man kann also bei Schnitzler in Fragen der Homosexualität nicht nur Toleranz, sondern auch Empathie voraussetzen, obwohl der gealterte Anatol freilich gänzlich anders gelagert war. Dennoch erstaunt die so überaus homoerotisch aufgeladene Duellszene, die sich von allen anderen in Schnitzlers Werk, auch die ja bloß vom Täter erzählte im *Weiten Land*, unterscheidet. Nicht nur die Nacktheit und Parallelisierung der Duellanten Casanova und Lorenzi, die Vergöttlichung beider durch den Protagonisten, die so sehr an die Beziehung Aschenbach – Tadzio erinnert, sondern auch noch der abschließende Kuss auf die Stirn des »Ermordeten«, den er dabei »Glücklicher«¹¹⁵ nennt, erscheinen wie der eigentliche Liebesakt nach den heterosexuellen Lieblosigkeiten und Desastern zuvor. Freilich bildet die Tötung des jungen Mannes zugleich den Höhepunkt der Novelle, und darin unterscheidet sich Schnitzler eklatant von seinen homoerotischen Dichterkollegen. Ist es die Diskrepanz zwischen Haben und Sein, die sich in dieser essentiellen Differenz ausdrückt? Casanova, der noch einmal so jung und schön wie Lorenzi *sein* möchte, muss ihn – wie Friedrich Hofreiter den Liebhaber seiner nicht mehr geliebten Frau Genia – umbringen, während Aschenbach und Pierre, die Tadzio und Jaffier *haben* wollen und sie nicht bekommen können, selbst sterben müssen, da für ihre Liebe und Sehnsucht kein Platz zu sein scheint – ganz wie es in Oscar Wildes *Ballad of Reading Gaol* heißt:

¹¹¹ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 20. 01. 1913, 13.

¹¹² Schnitzler TB 5, 1913-1916, 15. 02. 1913, 19.

¹¹³ Schnitzler TB 6, 1917-19, 31. 07. 1918, 167.

¹¹⁴ Schnitzler TB 6, 1917-19, 29. 07. 1918, 167.

¹¹⁵ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 108.

And all men kill the thing they love,
 By all let this be heard,
 Some do it with a bitter look,
 Some with a flattering word,
 The coward does it with a kiss,
 The brave man with a sword!¹¹⁶

6. *Don Giovanni* als mögliche Inspirationsquelle für die Figurenkonstellation und die Handlungsstruktur

Seit Juli 1915 arbeitete Schnitzler seinem Tagebuch zufolge an *Casanovas Heimfahrt*. Im März dieses Jahres ging er mit seiner Frau Olga und seiner Geliebten Stephi Bachrach, die zuvor Jakob Wassermanns Geliebte war, in die Volksoper: es stand Mozarts *Le Nozze di Figaro* auf dem Programm.¹¹⁷ Zwei Jahre eher hatte er mit Olga wieder einmal Mozarts *Don Giovanni*, ebenfalls in der Volksoper, gehört. Es sang der berühmte Bariton Matti Battistini,¹¹⁸ für den Massenet seinen *Werther* komponiert hatte, den Verdi gerne als Falstaff gehabt hätte und dessen Interpretation der Wolfram-Arie im *Tannhäuser* Wagner für die gelungenste gehalten hat. Im Dezember 1915, als Schnitzler bereits an der Novelle schrieb, las er *Don Juan's Mission*, ein Drama in drei Akten eines gewissen Charles Leyst, das er als »mattoides Stück« bezeichnete, während er dem »geistreiche[n] Nachwort«¹¹⁹ aber einiges abgewinnen konnte. Mozart und besonders *Don Giovanni* beschäftigten ihn also während der Abfassung von *Casanovas Heimfahrt*. Sowie er im Jänner 1916 von seiner Novelle träumte in Bezug auf Voltaires Bedeutung darin (»Voltaire! Casanovas Stellung zu ihm, meine Novelle!«¹²⁰), so träumte er bereits im September 1915 von Mozart und Casanova im Kontext mit seiner damaligen *mariage à trois*:



Bildquelle*

¹¹⁶ Oscar Wilde, *The Ballad of Reading Gaol*, In: <http://www.gutenberg.org/files/301/301-h/301-h.htm> (Letzter Aufruf: 15.08.2012).

¹¹⁷ Vgl. Schnitzler TB 5, 1913-1916, 03. 03. 1915, 177.

¹¹⁸ Vgl. Schnitzler TB 5, 1913-1916, 05. 11. 1913, 73.

¹¹⁹ Vgl. Schnitzler TB 5, 1913-1916, 05. 12. 1915, 244.

¹²⁰ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 25. 01. 1916, 260.

* Bildquelle: eigene Bildmontage.

Traum: Mit St.[Stephi Bachrach] in einem Raum, zärtlich; früh (4h) zurück, in das Zimmer von O., die übrigens einverstanden, nur nicht dass wir im gleichen Bett; daher öffnen wir ein zweites. Später in einem andern Zimmer, ich am Fenster, St. (mit Hut und Jacke) sich zu mir beugend, küssend, ich frage etwa – Wirklich dein? Sie, in unbeschreiblicher Zärtlichkeit: Ja ... würd ich sonst (sagen ... oder?). O. daneben, starren Gesichts. Dann in einem Saal mit Büchern, die ich durchsehe, ein schwarzer (goldgezierter) Band Casanova, aber es handelt sich um Mozart [...] Blieb in heftiger innerer Bewegung von dem Traum zurück.¹²¹

Mozarts *Don Giovanni* scheint tatsächlich bei der Konzeption von *Casanovas Heimfahrt* eine nicht unbedeutende Rolle gespielt zu haben. Mozarts Librettist Lorenzo da Ponte kannte Casanova bereits seit 1777, als die beiden Venezianer, die einige Parallelen in ihrem Leben aufweisen wie etwa als Frauenhelden zu gelten und dennoch beide zuvor die niederen Weihen erhalten zu haben. 1783/84 trafen sie wieder in Wien zusammen, und es gibt glaubwürdige Berichte, dass Casanova 1787 in Prag am Libretto der Oper mitgearbeitet hat. Mozart hat er jedenfalls bestimmt kennengelernt, und Leporellos Registerarie scheint nicht zuletzt Casanovas Liebesleben zu reflektieren.

Dass Schnitzler Casanovas jugendlich schönen Nebenbuhler Lorenzi genannt hat, mag zwar tatsächlich mit Hofmannsthal zu tun haben, vielleicht aber auch eine Reverenz an den Librettisten der Mozart-Oper sein, sodass die seltsame Pluralform womöglich die Hofmannsthal-Figur und Lorenzo da Ponte zugleich meint. Versuchte Vergewaltigungsszene und anschließendes Duell mit Tötung des Rivalen, sex and crime, eröffnen die Oper, als Don Giovannis Vergewaltigungsversuch bei Donna Anna fehlschlägt und der Komtur (Commendatore) die Ehre der Tochter zu verteidigen versucht. Auf die Quasi-Vergewaltigung, da ja letztlich der Beischlaf mit Casanova von Marcolina nicht rechtens war, folgt in Schnitzlers Novelle ebenfalls eine Duell-szene mit der Tötung des Rivalen, nur hat Schnitzler diese Szene weit an das Ende der Erzählung gesetzt. Wie Don Giovanni mit seinem Diener Leporello die Kleider tauscht, so tritt auch Casanova im Mantel Lorenzis ins Schlafgemach der Begehrten. Lorenzi wird auch dadurch zu einer, wenn auch geschönten, Spiegelfigur des Protagonisten, so wie Leporello gewissermaßen die verzerrte Reflexion seines Herrn ist, der ihn allzu gerne imitieren würde. Trotz vieler Unannehmlichkeiten hält er an seinem Herrn fest, ähnlich wie Olivo Casanova unerbittlich ein treuer Freund bleibt, obwohl der mit seiner Schwiegermutter, seiner Frau und schließlich sogar mit seiner minderjährigen Tochter, sie wohl gewaltsam deflorierend, Verkehr hat. Donna Elvira kann genauso wenig von Don Giovanni lassen wie Olivos Frau Amalia von Casano-

¹²¹ Schnitzler TB 5, 1913-1916, 10. 09. 1913, 219.

va, und Donna Elviras späterer Gang ins Kloster korrespondiert mit der Klosterszene in *Casanovas Heimfahrt*, als trotz des eisernen Schweigegelübdes eine ehemalige Geliebte sehnsüchtig Casanovas Namen ruft und damit betretenes Schweigen auslöst. Dass der Abenteurer indes kein erotisches Interesse mehr an einer bereits Eroberten hat, wird in der Oper ebenso vorgeführt wie in der Novelle. All diese Parallelen sind nun wohl zu mannigfaltig, als dass es sich dabei um reinen Zufall handeln könnte. Schnitzlers Traum, in dem Casanova mit Mozart sogar verwechselt wird, deutete ja bereits im September 1915 auf den engen Zusammenhang in den Gedanken des Dichters hin.

Parallelen

Motiv	<i>Don Giovanni</i>	<i>Casanovas Heimfahrt</i>
Vergewaltigung	Don Giovanni vergewaltigt zu Beginn der Oper (fast) Donna Anna.	Casanova vergewaltigt erst Teresina, die minderjährige Tochter seines Freundes Olivo, dann gewissermaßen auch Marcolina.
Duell und Tötung	Don Giovanni duelliert sich mit dem Komtur, Donna Annas Vater – und tötet ihn.	Casanova duelliert sich mit Lorenzi – und tötet ihn.
Verführung einer bereits Vergebenen	Don Giovanni „verführt“ Zerlina, obwohl sie gerade im Begriff ist, den Bauern Masetto zu heiraten. Auch Donna Anna ist an Don Ottavio vergeben.	Casanova „verführt“ Marcolina, die Geliebte Lorenzis. Lange vor der Novellenhandlung hat er die Braut seines Freundes Olivo Amalia verführt.
Kleidertausch und Verstellung zur Täuschung des Liebesobjekts	Don Giovanni tauscht mit Leporello die Kleider, um eine neue Frau zu erobern.	Casanova erhält den Mantel von Lorenzi, um mit Marcolina unerkannt an seiner statt die Nacht zu verbringen.
Verzerrte Spiegelung der Hauptfigur	Don Giovanni und sein Diener Leporello spiegeln sich in vielfältiger Weise (ähnliche Stimmlage, erotische Phantasien), L. ist aber freilich bloß die Karikatur seines Herrn. Herr und Diener werden in der Prügelzene verwechselt.	Lorenzi scheint gewissermaßen die Jugend Casanovas zu versinnbildlichen. Marcolina hält Casanova in der Liebesnacht für Lorenzi.
Unbeirrte Anhänglichkeit und Verfallenheit einer früher Geliebten	Obwohl Don Giovanni ihr sogar die Ehe versprochen und sie dann stehen gelassen hat, kann Donna Elvira nicht von ihm lassen.	Amalia hat nie (in all den Jahren ihrer Ehe) die Liebesnächte mit Casanova vergessen können und möchte unbedingt wieder eine Nacht mit dem (wenn auch gealterten) Casanova verbringen. Sie träumt immer wieder von ihm.
Desinteresse an einer bereits früher Eroberten	Donna Elvira ist in dem Moment nicht mehr von Interesse, als Don Giovanni erkennt, dass er sie bereits „gehabt“ hat...	Casanova interessiert sich nicht mehr für Amalia, obwohl sie sich in den 16 Jahren kaum verändert hat.
Klostermotiv	Donna Elvira geht am Ende der Oper aus Enttäuschung ins Kloster.	Der Ausflug in ein Karmeliterinnenkloster mit eiserner Schweigepflicht führt fast zu einem Eklat, als eine der Schwestern sehnsüchtig Casanovas Namen ruft.
Ambivalente Anhänglichkeit einer männlichen Figur	Obwohl Don Giovanni ein fürchterlicher Herr ist, der Leporello immer wieder in die schwierigsten Lagen versetzt, hält er an seiner Treue fest.	Obwohl Casanova seine Frau (und deren Mutter und zuletzt sogar dessen Tochter) erobert hat, hält Olivo an seiner Treue zu ihm fest.

Tab. 6

7. Venedig als Ziel

Venedig!... Er wiederholte das Wort, es klang um ihn in seiner ganzen Herrlichkeit; – und schon hatte es die alte Macht über ihn gewonnen. Die Stadt seiner Jugend stieg vor ihm auf, umflossen von allem Zauber der Erinnerung, und das Herz schwoll ihm in einer Sehnsucht, so qualvoll und über alles Maß, wie er sie noch nie empfunden zu haben glaubte. Auf die Heimkehr zu verzichten erschien ihm als das unmöglichste von allen Opfern, die das Schicksal von ihm fordern dürfte. Was sollte er weiter in dieser kläglich verblaßten Welt ohne die Hoffnung, die Gewißheit, die geliebte Stadt jemals wiederzusehen? Nach Jahren und Jahrzehnten der Wanderungen und Abenteuer, nach all dem Glück und Unglück [...] mußte er doch endlich eine Ruhestatt, eine Heimat haben. Und gab es eine andere Heimat für ihn als Venedig?

Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*¹²²

Nicht weniger als 51mal wird Venedig wörtlich in der Novelle erwähnt, die Sehnsucht nach Venedig bildet den Beginn:

In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre [...] 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 steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu umziehen begann.¹²³

Und am Ende ist es Casanova vergönnt, seinen »lang ersehnten Heimatschlaf zu tun, der endlich, bei anbrechendem Morgen, traumlos und dumpf, sich des alten Abenteurers erbarmte.«¹²⁴ Dazwischen allerdings befindet er sich auf 95% des Textes nicht in seiner Heimatstadt, sondern zumeist in einem verfallenen Schloss in der Nähe von Mantua. Geträumt wird nur *von*, nicht mehr *in* Venedig. Fast alle seine Erzählungen, Träume und Gedanken, sofern sie nicht mit der Eroberung Marcolinas zu tun haben, kreisen einzig um Venedig, wobei die legendäre »Flucht aus den Bleikammern von Venedig«,¹²⁵ die in der Novelle dreimal erwähnt wird, Triumph, Schmach und Wehmut zugleich bedeutet. Während des Kartenspiels setzt er etwa zehn Dukaten, seine ganze damalige Barschaft, um sie auf einmal zu verlieren als »ein glückverheißendes Zeichen«, doch er wusste nicht recht, »ob für seine baldige Heimfahrt nach Venedig oder den ihm bevorstehenden Anblick der entkleideten Marcolina«. ¹²⁶ Dass er aber gewann, musste doch heißen, dass er nun Glück oder Pech

¹²² Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 51.

¹²³ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 5.

¹²⁴ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 118f.

¹²⁵ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 5, 40 u. 95.

¹²⁶ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 47.

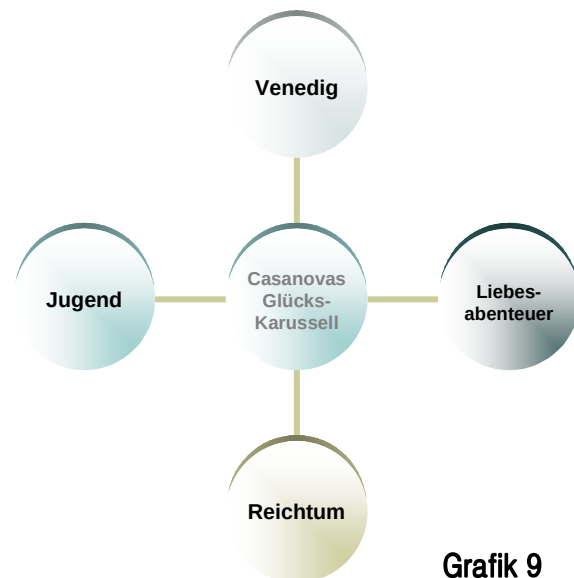
bei beidem haben sollte – und zu dieser Ambivalenz kommt es ja denn auch. Er spielt mit dem Gedanken, möglicherweise so viel zu gewinnen, dass Venedig vielleicht gar nicht mehr als ultima ratio vonnöten wäre: »Mit einem kleinen Vermögen in Venedig Einzug halten, das wäre so übel nicht. Doch warum nach Venedig? Man wird wieder reich, man wird wieder jung. Reichtum ist alles.«¹²⁷ Venedig wird also nicht nur zum Ort der verlorenen Jugend und der schönen Erinnerungen, sondern soll auch Abhilfe bei der Bekämpfung der Armut schaffen. Gleichzeitig scheinen Liebesabenteuer und Venedig wie in einem Glückskarussell austauschbar zu sein und miteinander zu korrelieren – ebenso wie Reichtum und Jugend. Dennoch stellte sich für Casanova letztlich die entscheidende Frage: gab es für ihn noch

ein anderes Glück als das Bewußtsein, wieder eine Heimat zu haben? In der Fremde vermochte er längst nicht mehr ein Glück dauernd an sich heranzuzwingen. Noch war ihm zuweilen die Kraft gegönnt, es zu erfassen, doch nicht mehr die, es festzuhalten. Seine Macht über die Menschen, Frauen wie Männer, war dahin.¹²⁸

Doch bald schon kommt ihm wieder der synergetische Gedanke, Venedig und Liebesabenteuer nicht auseinanderzudividieren, sondern wieder in eins zu setzen, als er Marcolina fragt, ob sie seine Heimatstadt kenne. Als sie die Frage wortlos verneint, kommt ihm der verwegene und freilich unerfüllbare Gedanke, sie einfach mitzunehmen, der in einem irrealen Konjunktiv enden muss: »Könnt' ich sie dir zeigen, die Stadt, in der ich jung gewesen bin! Oh, wärst du jung gewesen mit mir.«¹²⁹

Anstatt dessen bringt ihn die junge Dame auf den viel eher zu erfüllenden Gedanken, seine venezianischen Abenteuer niederzuschreiben, spöttisch lächelnd fügt sie hinzu: »Ich vermute [...] ein solches Buch könnte noch weit unterhaltender werden als Ihre Streitschrift gegen Voltaire.« – »Und du selbst, Marcolina, sollst das letzte Kapitel sein«,¹³⁰ antwortet ihr Casanova im Geiste mit dem verschlagenen Hintergedanken, ihr noch in dieser Nacht unerkannt beiwohnen zu wollen.

Anfang und Schluss der Novelle, in denen die Sehnsucht nach Venedig und deren Erfüllung im Zentrum stehen, bereiteten Schnitzlers Umfeld einige Mühe, eine



Grafik 9

¹²⁷ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 48.

¹²⁸ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 51.

¹²⁹ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 92.

¹³⁰ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 95.

Bekannte etwa sprach »von ›Umständlichkeit‹ (im Anfang) und zu viel Landschaft«, worauf Schnitzler meint: »erzählen heisst ihnen nun umständlich sein. Expressionistischer Wahn! – Und nach den Menschenseelen möchten sie auch die Landschaft abschaffen so daß nur der Film übrig bleibt.«¹³¹ Noch gravierender war aber für den Dichter das Urteil Gustav Schwarzkopfs nach der Lesung im Freundeskreis direkt nach Weihnachten 1917:

Von 1/2 6 – gegen 9 »Casanovas Heimfahrt« vorgelesen. Richard, Arthur Kfm., Frisch, Leo, Gustav. Ich las ziemlich. Erstes Wort nach Schluss von Gustav: »Ungeheuerlichkeit –« Es stellt sich heraus, daß die chronikhafte Fassung der letzten zwei Seiten ihn so erbittert hatte. Es ergab sich, daß durch einen Unterbrechungstrick die Ungeheuerlichkeit zu tilgen sei. [...] »Da ich die Scene für nöthig gefunden habe – als Autor – wird sie schon ihren Sinn haben –!« – Ich verwahrte mich, daß der Autor dem Kritiker gegenüber nicht auch seine Meinung vertreten dürfe. – Im übrigen wirkte die Novelle (auch auf ihn) sehr stark; gegen Schluss (Fahrt Mantua – Venedig) wurde eine Länge empfunden. – [...] Ferner: eigentlich seien die »Schwestern« der Novellen- und »Heimfahrt« der Dramenstoff. –¹³²

Tatsächlich mag auch dem heutigen Leser als Höhe- und Endpunkt der Novelle die Duellszene erscheinen, die letzten Seiten, die von der Reise nach Venedig und der Ankunft berichten, hingegen als wenig dramatische Coda, der womöglich die Luft ausgeht. Immerhin setzte Schnitzler am Beginn 1918 beim Finale denn doch noch die Feile an: »Nm. Schluss der Cas. Nov. ein wenig geändert. –«¹³³ Das letzte Bonmot, das im Tagebucheintrag vermerkt ist, ist freilich nur zur Hälfte richtig, denn *Casanova in Spa* wäre wohl nur eine fragwürdige Novelle geworden, indes *Casanovas Heimfahrt* tatsächlich ein brauchbarer Dramenstoff gewesen wäre, wenn auch das historische Ambiente wohl auf der Bühne der Nachkriegszeit deutlich weniger beeindruckend gewesen wäre denn als die Novelle, die der Stoff geworden ist. Die Ankunft in Venedig war aber für Schnitzler offensichtlich essentiell, auch wenn sie dramaturgisch auf schwachen Beinen steht. Solange Casanova noch von der Heimatstadt träumte, war er äußerlich zwar auf dem Wege zum Greisenum, innerlich waren aber noch nicht »alle Knabenträume«, wie Goethe in seinem *Prometheus* schreibt, gereift. Wir sollten noch Zeugen werden, wie Casanova zum künftigen Spion herabsinkt und wie er ganz am Schluss verbittert und traumlos auch innerlich alt und kalt geworden ist:

[...] in einer schmerzenden Müdigkeit, die durch seine Glieder lastete, ohne sie zu lösen, mit einem bitteren Nachgeschmack auf den Lippen, den er gleichsam aus dem Innersten seines Wesens nach oben steigen fühlte, warf er sich, nur halb ausgekleidet, auf ein schlechtes Bett, um nach fünfundzwanzig Jahren der Verbannung den ersten, so lang ersehnten Heimatschlaf

¹³¹ Schnitzler TB 6, 1917-19, 23. 12. 1917, 99.

¹³² Schnitzler TB 6, 1917-19, 27. 12. 1917, 102.

¹³³ Schnitzler TB 6, 1917-19, 10. 01. 1918, 107.

zu tun, der endlich, bei anbrechendem Morgen, traumlos und dumpf, sich des alten Abenteurers erbarmte.¹³⁴

Der Gedanke an Venedig hat Casanova noch einen Rest Würde gelassen, hat ihm noch die Kraft gegeben, wenn auch mit Lug und Trug, die spröde schöne Marcolina zu erobern. Von jetzt an geht es dem Casanova der Novelle so wie seinem realen Vorbild, der in einem Brief im Juli 1793 schrieb: »vom Alter von fünfzig Jahren an kann ich nur Trauriges berichten, und das macht mich selbst traurig.«¹³⁵ Wie der nach Venedig gekommene Abenteurer schrieb auch Schnitzler lediglich seine Memoiren der glanzvoll amourösen Jugendzeit, statt der Jugendzeit in Venedig seine *Jugend in Wien*.

¹³⁴ Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, 118f.

¹³⁵ Zit. nach: J. Rives Childs, *Giacomo Casanova de Seingalt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1980 (=rororo 48), 143.

V. Resümee

Nun ist zwar Venedig als verführerischer Ort spätestens seit der Renaissance ein Topos der europäischen und seit dem späten 18. Jahrhundert der deutschsprachigen Kulturgeschichte im Besonderen, der mit einer ganzen Reihe prominenter und weniger prominenter Beispiele aufwarten lässt: etwa Goethes Reiseerzählungen und seine erotischen *Venezianischen Epigramme*, Heinses *Ardinghello*, Platens venezianische Sonette, E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, Jacques Offenbachs Barkarole-Ohrwurm der beiden Kurtisanen aus *Les contes d'Hoffmann* oder Johann Strauss' *Nacht in Venedig*, man denke etwa an den berühmten *Lagunenwalzer*. Dennoch gibt es eine ganze Reihe von Motivüberschneidungen im Werk Hugo von Hofmannsthal, Thomas Manns und Arthur Schnitzlers, die über diesen allgemeinen Verführungscharakter der Lagunenstadt hinausgehen und die dafür sprechen, dass diese Gemeinsamkeiten mehr sind als allgemeine Zeitsymptome des Fin de Siècle bis in die Zeit des I. Weltkrieges.

Tatsächlich konnte festgestellt werden, dass nicht nur persönliche Begegnungen zwischen den drei Autoren stattgefunden haben und eine Reihe von Beispielen gegenseitiger Rezeption der Verlagskollegen nachweisbar ist, sondern auch gerade die angesprochenen Werke zumindest zur Kenntnis genommen worden sind. Am besten ließ sich bei Schnitzler zeigen, wie gut er seinen seit der Jugendzeit nahen Kollegen Hofmannsthal, aber auch den fernerer Bekannten Thomas Mann geradezu studiert und in seine Novellenkonzeption einbezogen hat. Die besondere Anerkennung für *Casanovas Heimfahrt*, die beide Dichterkollegen ihm vice versa zollten, ist daher auch so etwas wie erfreute Wiedererkennung eigener ästhetischer Positionen und kompositorischer Konzepte. Die nachfolgende Tabelle (Tab. 7) soll einen Überblick über die sich überschneidenden Motive geben, die eine tiefe Verwandtschaft der auf den ersten Augenblick so unterschiedlich wirkenden Werke aufzeigt. Dabei wird auffallen, dass nur ganz wenige dieser Motive, teils aus narrativen Gründen, teils aber auch bedingt durch abweichende erotische Präferenzen, bei dem einen oder anderen Autor nicht aufscheinen. Bei Thomas Mann indes fehlt von den angeführten Motiven keines.

Motiv-Überschneidungen bei Hofmannsthal, Thomas Mann und Schnitzler

Motiv	Hofmannsthal	Thomas Mann <i>Der Tod in Venedig</i>	Schnitzler <i>Casanovas Heimfahrt</i>
Venedig als Schauplatz	<i>Tod des Tizian</i> <i>Das gerettete Venedig</i> <i>Andreas</i> <i>Josephslegende</i> (durch die Kostümierung)	3. und 5. Kapitel	am Schluss der Novelle
Venedig als Ort der Verführung	<i>Tod des Tizian</i> (Versuch durch Desiderio) <i>Andreas</i> (Exhibitionistszene am Beginn und der Malteser) <i>Josephslegende</i> (durch Potiphars Weib)	dionysische Versuchungen: vor allem aber durch die Schönheit Tadzios im Grand Hôtel des Bains und am Lido (zuletzt auch direkt in der Stadt durch Tadzios Blicke)	nur in der Vorgeschichte der Novelle
Venedig und Homoerotik	im <i>Tod des Tizian</i> , im <i>Geretteten Venedig</i> , im <i>Andreas</i> und in der <i>Josephslegende</i>	Aschenbachs Verliebtheit in den Knaben Tazio	
Venedig als Desiderat		implizit in der Begegnung mit dem Wanderer am Friedhof; dann im 3. Kapitel, als Brioni zur Enttäuschung wurde	in 95% des gesamten Textes sehnt sich Casanova nach Venedig
Venedig als Ort einer Seuche	Pest im <i>Tod des Tizian</i>	Cholera	
Venedig als Ort des Todes	im <i>Tod des Tizian</i> sowie im <i>Geretteten Venedig</i> der Tod der beiden Antagonisten Pierre und Jaffier	Aschenbachs Tod	
Kontrast: Alter – Jugend	im <i>Tod des Tizian</i> : der sterbende 99jährige Maler und seine Jünger (allen voran der 16jährige schöne Gianino)	der 51- oder 53jährige Aschenbach – der 14jährige Tazio	hier: der alternde Casanova – dort die hübsche Marcolina und der schöne Leutnant Lorenzi
Alter als leidhafte Erfahrung		Aschenbachs Verjüngungsversuch durch den Coiffeur	Casanova gelangt nur noch durch Täuschung und Vergewaltigung zum Erfolg.
Spiegelszene	Der Prolog-Page im <i>Tod des Tizian</i> spiegelt sich in einem Gemälde »Der Infant«, das zugleich ein George-Gedicht sowie eine Stelle eines George-Briefes an Hofmannsthal spiegelt; Gianino und Lisa sind ebenfalls antagonistische Spiegelfiguren. Das »Allomatische« im <i>Andreas</i>	Achenbach betrachtet sich im Spiegel (3. Kapitel), sieht aber im platonischen Sinn auch Tazio als Spiegel; sein verzerrtes Spiegelbild ist der alte Geck / der falsche Jüngling.	Casanova betrachtet seine altersbedingte Hässlichkeit im Spiegel; sieht sich in Marcolinas entsetztem Blick im Morgengrauen gespiegelt – und erblickt zuletzt in der jugendlichen Schönheit Lorenzis wehmütig seine eigene Vergangenheit.
Vergöttlichung der Schönheit	im <i>Tod des Tizian</i> (Figur des Gianino), der schöne Joseph, der »allzu hübsche« Jaffier	Tazio ist »vollkommen schön«; Anleihen aus Platons <i>Phaidros</i> (oder <i>Über die Schönheit</i>).	in der Duellszene der nackten Antagonisten: »Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe!«

Tab. 7

Dass etwa bei Hofmannsthal Venedig nicht als Desiderat (außer etwa in der nicht näher untersuchten Komödie *Cristines Heimreise*) erscheint, liegt hauptsächlich daran, dass drei von den vier Werken ausschließlich in Venedig bzw. im Ballett in venezianischer Kostümierung spielen und in seinem Romanfragment die Konzeption *weg von* und nicht *hin zu* Venedig angelegt ist. Freilich ist für den alternden Anatol und erst recht für seinen ebenfalls alternden Casanova kein Ort homoerotischer Sehnsucht, wenngleich er im Vorfeld der Venedig-Heimfahrt eine zumindest für Homoeroten womöglich sehr attraktive Duellszene mit zwei göttergleichen nackten Männern im Morgengrauen erfunden hat, die allerdings wohl eine dramatische Spiegelszene ist, in der der junge Schöne wie in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* getötet werden muss. Auch Seuche und Tod, die zumindest bei Thomas Mann wie die Sühne einer krankhaften Leidenschaft gedeutet werden könnten, sind in Schnitzlers Venedig ausgespart.

Allen drei Autoren dient Venedig aber auch als illustre Kulisse für die schmerzhaft Auseinandersetzung mit dem Altern. Bereits der ganz junge Hofmannsthal, noch ein Teenager, gestaltete den Kontrast Alter und jugendliche Schönheit in seinem *Tod des Tizian*, den Schnitzler gut kannte und der wohl auch Thomas Mann bei der Konzeption seiner Novelle zumindest im Hintergrund präsent war. Dieses zentrale Thema des Jugendstils, der das sexuell allzu gehemmte 19. Jahrhundert in allen Kunst- und Kulturformen aufbrach, hat ja schließlich einen wesentlichen Anteil an der bis heute fortwirkenden Moderne genommen, wodurch die Positionen Alt und Jung zu einem der wesentlichsten intrakulturellen Spannungsfelder des 20. und 21. Jahrhunderts geworden sind.

Die zahlreichen inter- und intratextuellen Beziehungen und Bezüge, die in den ausgewählten Werken fest gestellt und in Korrelation gebracht worden sind, zeigen vor allem dort, wo sie über die rein literarischen Verknüpfungen hinausgehen, die Relevanz inter- und transdisziplinärer Orientierung, die besonders auch in einem breiter angelegten Deutschunterricht als Förderung einer ganzen Reihe von auszubildenden Kompetenzen mündige, kritikfähige, durch Vergleiche und ästhetisch wie weltanschaulich divergierende Positionen geschulte SchülerInnen heranziehen können. Wenn auch in der Regel immer nur einzelne Aspekte der verschiedenen Deutbarkeit von Werken des literarischen Kanons vorgestellt und diskutiert werden können, sollte hier doch einmal gezeigt werden, wie auf- und anregend Ausflüge in andere Kunst- und Kulturfelder sein können, da dadurch auf unterschiedliche Begabun-

gen und Interessen der Lernenden eingegangen werden kann und eine größere und aktivere Beteiligung am Unterricht zu erwarten ist. Dabei ist auch die Einbeziehung von Minderheitenthemen für eine tolerantere demokratische Gemeinschaft nicht zu gering zu veranschlagen, die durch die Reflexion des Fremden das Eigene zwar deutlicher bewusst macht, aber auch zugleich in Relation setzt, sodass Positionen und Einstellungen der Anderen, so die pädagogische Hoffnung, von exemplarischen Kunstwerken hin zum realen Leben in einer offeneren Gesellschaft gefördert werden. Die kathartische Wirkung dieser Venedig-Werke könnte etwa sein, weder in einer unerfüllbaren Liebe und Schwärmerei wie Aschenbach vom dionysischen Rausch übermannt und zuletzt von einem verfrühten Tod heimgesucht zu werden noch wie Casanova zu brutalen Mitteln wie Täuschung, Vergewaltigung und Mord zu greifen, um eine innere unbewältigte Lebenskrise auf kriminelle Art nach außen zu verlagern. Freilich sollen anderen moralischen Deutungen dabei keine Grenzen gesetzt werden. Gerade die Vieldeutigkeit künstlerischer Werke ist ja das, was durch die intertextuelle Vorgehensweise in jungen RezipientInnen als wahrscheinlich wichtigster Punkt zum Keimen und Wachsen gebracht werden muss.

So mag Venedig schließlich als Metapher für Grenzüberschreitungen und als Synthese scheinbar unüberbrückbarer Gegensätze dienen, wo sich in der Vergangenheit Orient und Okzident befruchtend ausgetauscht haben, wo das Land ins Meer hineinreicht und zuletzt zusammenfließt, aber auch als der Ort, wo Alter und Jugend im Maskenspiel getauscht werden und sie einander dadurch wieder versöhnlich die Hand reichen können.

VI. 13 Vorschläge für einen intertextuell und interdisziplinär angelegten Deutsch-Unterricht

Die nachfolgenden Vorschläge verstehen sich, wenngleich sie auch durchnummeriert sind, nicht als ein gesamtes Curriculum, sondern sollen bloße Materialvorgaben sein, die den Deutsch-Unterricht erleichtern mögen und ausgewählt sowie in unterschiedlicher Reihenfolge präsentiert werden können. Die meisten der Vorschläge eignen sich dabei für Gruppen- oder Einzelarbeiten, für Diskussionen in Gruppen und im Plenum sowie für kleinere oder größere schriftliche Aufgaben, die nach der gemeinsamen Lektüre gestellt werden. Die meisten Exempla wurden aus dem interpretatorischen Teil entnommen, sodass es zu einer Reihe von Überschneidungen kommt.

Begegnung zweier junger Dichter

1891 sprach der 23jährige Stefan George im legendären Wiener Café Griensteidl den 18jährigen Hugo von Hofmannsthal an, der bereits als Lyriker an die Öffentlichkeit getreten war. Georges forschende Art und seine hohe Begabung hatten Hofmannsthal sofort und nachhaltig schwer beeindruckt.

Unmittelbar nach dieser Begegnung schrieb Hofmannsthal zwei Gedichte:

Hugo von Hofmannsthal	
<i>Der Prophet</i> In einer Halle hat er mich empfangen Die rätselhaft mich ängstet mit Gewalt Von süßen Düften widerlich durchwallt. Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen. Das Tor fällt zu, des Lebens Laut verhallt Der Seele Athmen hemmt ein dumpfes Bangen Ein Zaubetrunk hält jeden Sinn befangen Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt. Er aber ist nicht wie er immer war. Sein Auge bannt und fremd ist Stirn und Haar Von seinen Worten, den unscheinbar leisen Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen Er macht die leere Luft beengend kreisen Und er kann töten, ohne zu berühren.	<i>Herrn Stefan Georg Einem, der vorübergeht.</i> Du hast mich an Dinge gemahnet Die heimlich in mir sind Du warst für die saiten der seele Der nächtigen flüsternde Wind Und wie das rätselhafte Das rufen der athmenden nacht Wenn draußen die wolken gleiten Und man aus dem traum erwacht Zu weicher blauer weite Die enge nähe schwillt Durch pappeln vor dem monde Ein leises zittern schwillt.

Eines von beiden Gedichten hat Hofmannsthal George geschickt, das andere nicht. Um welches könnte es sich handeln? Und warum? – Nützt die nachfolgende Tabelle.

Gedicht-Vergleich

	<i>Der Prophet</i>	<i>Einem, der vorübergeht</i>
Gedicht-Form	•	•
Schreibung	•	•
Adressat	•	•
Grad der Direktheit	•	•
Auffällige Bilder	• •	• •

Vielleicht helfen auch die folgenden Briefausschnitte, um die Dramatik der Verse noch besser deuten zu können:

George an Hofmannsthal, Jänner 1892

Schon lange im leben sehnte ich mich nach jenem wesen von einer verachtenden durchdringenden und überfeinen verstandeskraft die alles verzeiht begreift würdigt und die mit mir über die dinge und die erscheinungen hinflöge .

[...]

Diesen übermenschen habe ich rastlos gesucht niemals gefunden
grad so wie jenes Andre unentdeckbare im all . .
Das aber raten Sie aus meinen büchern
Die grosse seelische krise drohte

Und endlich! wie? ja? ein hoffen – ein ahnen – ein zucken – ein schwanken – o mein zwillingsbruder –
[...]

ich suche zu verbeissen und ich schmähe mich dass ich redete . denn weshalb? etwa die gemeine beruhigung nachdem man klirrende rasselnde sachen als gläser fenster vasen zerschlagen hat und desshalb will ich dass Sie mir das blatt zurückgeben oder es sofort vernichten (mit jenen versen von damals) Schweigen Sie. Sie sind der einzige der von mir solche bekenntnisse vernahm. Darin bau ich blind auf Sie.

Einer der vorübergeht

Hofmannsthal an George, 10. 01. 1892

Und ich? was kann ich geben als mich selbst. Mein Wesen gießt den Wein des jungen Lebens aus.
Wer nehmen kann, nimmt.

Ich glaube, daß ein Mensch dem andern sehr viel sein kann: Leuchte, Schlüssel, Saat, Gift. Aber ich sehe keine Schuld und kein Verdienst, und was kann der Wille dort helfen, wo Tyche rätselhaft wirkt?
Ihre große Krise soll enden, weil sie es will.

Will mich Ihr Sinn, der selbst den Weg weiter weiß, mit den Zügen des Heilenden schmücken: er darf es, wenn er muß, und er muß, wenn er kann.

Ich hätte Sie gerne gestützt, Ihnen zu danken, daß Sie mir Tiefen gezeigt haben; aber Sie stehen gern, wo Ihnen schwindelt, und lieben stolz das Grauen vor inneren Abgründen, die nur wenige sehen können. Und auch ich kann lieben, was mich ängstet.

Farbsymbolik

Was fällt in beiden folgenden George-Gedichten besonders auf? In welche Richtung tendieren die Farben?

Stefan George
aus: *Algabal*

Für jede zier die freunden farbenstrahlen:
Aus blitzendem und blinderem metall ·
Aus elfenbein und milchigen opalen ·
Aus demant alabaster und kristall ·

Und perlen! klare gaben dumpfer stätte
Die ihr wie menschliche gebilde rollt
Und doch an einer wange warmer glätte
Das nasse kühl beharrlich wahren sollt.

Da lag die kugel auch von murra-stein
Mit der in früher jugend er gespielt

Stefan George
Die Führer: Der Erste aus: *Der siebente Ring*:

Ich schaute viele auf geschmücktem wagen
Halbnackt in gold- und farbigem geschnüre
Die sprechend lachend sassen oder lagen.

Und Einer nackt vom scheitel bis zur zehe
Stand da am weg bis dies vorüberführe
Und lief dann mit dass es ihm nicht entgehe.

Er jubelnd kreisend eilte um die wette
Und auf der ganzen bahn hin alle schreiter
Schlossen sich an und machten mit ihm kette.

Sie kamen unter tanz und sang und sprunge
Stets dem gefährte wieder bei und weiter
Mit wildem jauchzen und unbändigem schwunge.

Mitten in Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* taucht auf einmal eine ganze Reihe von Edelsteinen und Edelmetallen auf. Erkennt ihr welche aus den George-Texten wieder?

Oscar Wilde
The Picture of Dorian Gray

This taste enthralled him for years, and, indeed, may be said never to have left him. He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous, four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. He loved the red gold of the sunstone, and the moonstone's pearly whiteness, and the broken rainbow of the milky opal.

Was könnten diese Farben, diese Edelsteine und -metalle bedeuten? Wofür könnten sie stehen?

Bildet Gruppen zu viert oder fünft und besprecht eure Vermutungen.

Anschließend diskutieren wir darüber in der ganzen Klasse.

Jugendstil-Gärten

Die beiden Garten-Gedichte von Hofmannsthal und George stehen wahrscheinlich in einem bestimmten Zusammenhang.

Welche unterschiedlichen weltanschaulichen Positionierungen und ästhetische Standpunkte lassen sich erkennen?

Stefan George Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme · Der garten den ich mir selber erbaut Und seiner vögel leblose schwärme Haben noch nie einen frühling geschaut. Von kohle die stämme · von kohle die äste Und düstere felder am düsteren rain · Der fruchte nimmer gebrochene läste Glänzen wie lava im pinien-hain. Ein grauer schein aus verborgener höhle Verrät nicht wann morgen wann abend naht Und staubige dünste der mandel-öle Schweben auf beeten und anger und saat. Wie zeug ich dich aber im heiligtume – So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass In kühnen gespinsten der sorge vergass – Dunkle grosse schwarze blume?	Hugo von Hofmannsthal <i>Mein Garten</i> Schön ist mein Garten mit den gold'nen Bäumen, Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern, Dem Diamantenthau, den Wappengittern, Dem Klang des Gongs, bei dem die Löwen träumen, Die ehernen, und den Topasmäandern Und der Volière, wo die Reiher blinken, Die niemals aus den Silberbrunnen trinken ... So schön, ich sehn' mich kaum nach jenem andern, Dem andern Garten, wo ich früher war. Ich weiß nicht wo ... Ich rieche nur den Thau, Den Thau, der früh an meinen Haaren hing, Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau, Wenn ich die weichen Beeren suchen ging ... In jenem Garten, wo ich früher war ...
---	--

Verwendet die Tabelle, um die Texte stichwortartig miteinander zu vergleichen.
Anschließend sprechen wir über eure Eindrücke.

Gedicht-Vergleich

	Stefan George <i>Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme</i>	Hugo von Hofmannsthal <i>Mein Garten</i>
Welcher Garten ist sympathischer und warum?	•	•
Bildüberschneidungen	•	•
Grad der Lebendigkeit der Bilder	•	•
Farbnuancen	•	•
Wichtigstes Symbol	•	•

Oper und Ballett – ein Vergleich

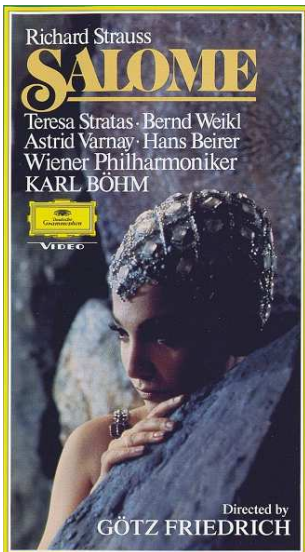
Richard Strauss' Oper *Salome* (Text von Oscar Wilde) und sein Ballett *Josephslegende* (Szenario von Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler) weisen einige Ähnlichkeiten auf. In beiden Werken geht es um einen Gottesmann, der von einer Frau verführt wird – und jeweils dieser Verführung nicht nachgibt.

Wie reagieren in den unteren Szenen die beiden Männer? Was ist ähnlich? Was nicht?



Hören wir die beiden Szenen.

Oscar Wilde *Salome*



SALOME
Ich bin verliebt in deinen Leib,
Jochanaan!
Dein Leib ist weiß wie die
Lilien auf einem Felde,
von der Sichel nie berührt..
Dein Leib ist weiß
wie der Schnee auf den
Bergen Judäas.
[...]
Nichts in der Welt ist so weiß
wie dein Leib.
Lass mich ihn berühren deinen
Leib.

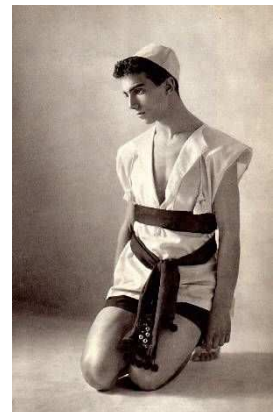
JOCHANAAN

Zurück, Tochter Babylons!
Durch das Weib kam
Das Übel in die Welt.
Sprich nicht zu mir.
Ich will dich nicht anhör'n!
Ich höre nur auf die Stimme des Herrn,
meines Gottes.

Hugo von Hofmannsthal / Harry Graf Kessler *Josephslegende*

[Potiphars Weib] legt beide Arme um ihn,
drückt ihn immer leidenschaftlicher an sich und
nestelt am Mantel, um Joseph das Gesicht zu
entblößen, wobei sie Bewegungen macht, die
in ihrer lasziven Leidenschaft an die der Un-
verschleierte im Tanz zu Anfang des Stückes
anklingen.

Joseph steht zuerst regungslos da, dann geht
sein Körper allmählich in ein immer heftigeres
Zittern über. Plötzlich hört das Zittern auf, er
macht sich mit einem einzigen ruhigen Schritt
seitwärts von ihr frei, wobei er den Mantel, den
er bis dahin vor das Gesicht
gehalten hat, sinken lässt, blickt
die Frau an und streckt mit einer
grossen verächtlichen Gebärde
die linke Hand gegen sie aus.
Nackt von der Schulter bis zur
Hüfte steht er vor ihr. Sie sinkt,
wie geblendet von seiner
Nacktheit, in die Knie, kriecht an
ihn heran und wiederholt jetzt in
einer gesteigerten Bedeutung die
Gebärde des Haarausbreitens
über seine Füße.



Der Erzengel entzieht Joseph der ihn begehrenden Frau des Potiphar.
Ballettszene

›Josephslegende‹ und Paolo Veronese

Welches Gemälde könnte Hofmannsthal (und Kessler) für ihr Richard Strauss-Ballettszenario *Josephslegende* inspiriert haben – und wieso?

Goldgeschirr, Kristall [...] POTIPHAR UND SEINE FRAU; diese in einem tief ausgeschnittenem Kleide von Goldbrokat, über das lange Perlenstränge herabhängen. Im Haar trägt sie ebenfalls Perlenstränge. [...] Die Tafeln werden von acht Negersklaven in einem halb-orientalischen Kostüm von Rosa und Gold und mit Federbüschen aus weissen und rosa Federn bedient.

Beim Hochraffen des Vorhangs steht in der Mitte der Bühne ein weissbärtiger Orientale, ein Sheik, in fließenden orientalischen Gewändern, und empfängt in der einen Schale einer silbernen Wage, die er in der Rechten hält, Goldstaub, den ein blonder, weisser Diener im silbernen Wamse und mit einer Goldkette um den Hals, aus einem goldgestrickten Ledersack ausschüttet. [...] Drei junge Mulatten, Sklaven des Potiphar, in einer halborientalischen Livree aus Silber und Grün, die, bis auf die Farben, der der Tafeldiener ganz ähnlich ist, sind damit beschäftigt, eben gekaufte Kostbarkeiten zum Hochsitz hinzutragen: der erste in einer grossen Schale mit einem hohen Fuss einen Haufen von Edelsteinen und Geschmeiden [...]; der dritte zwei weisse Windhunde an goldenen Ketten.



Älterer Orientale



Hochzeit zu Kanaa



Apotheose
der Venezia

Juno schüttet Gold
über Venezia



Todesboten

Eine Gruppe von etwa fünf SchülerInnen erhält durch Ziehen jeweils einen der folgenden Textausschnitte, der Figurenbeschreibungen aus dem *Tod in Venedig* enthält.

Gemeinsam tragen sie wesentliche Auffälligkeiten der Beschreibungen in die untere Tabelle – und ihre spontanen Assoziationen dazu.

Im Anschluss werden die Ergebnisse der verschiedenen Gruppen im Plenum miteinander verglichen sowie Unterschiede und Gemeinsamkeiten eruiert.

Was könnten die Ähnlichkeiten bedeuten?

Aufgabe 6

Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger, gehörte der Mann zum rothaarigen Typ und besaß dessen milchige und sommersprossige Haut. Offenbar war er durchaus nicht bawuarischen Schlages: wie denn wenigstens der breit und gerade gerandete Basthut, der ihm den Kopf bedeckte, seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh. Freilich trug er dazu den landesüblichen Rucksack um die Schultern geschnallt, einen gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff, wie es schien, einen grauen Wetterkragen über dem linken Unterarm, den er in die Weiche gestützt hielt, und in der Rechten einen mit eiserner Spitze versehenen Stock, welchen er schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte. Erhobenen Hauptes, so daß an seinem hager dem losen Sporthemd entwachsenden Halse der Adamsapfel stark und nackt hervortrat, blickte er mit farblosen, rot bewimperten Augen, zwischen denen, sonderbar genug zu seiner kurz aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen, scharf spähend ins Weite. So – und vielleicht trug sein erhöhter und erhöhender Standort zu diesem Eindruck bei – hatte seine Haltung etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes; denn sei es, daß er, geblendet, gegen die untergehende Sonne grimassierte oder daß es sich um eine dauernde physiognomische Entstellung handelte: seine Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, daß diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorbleckten.

Zur Dampferstation also! wiederholte er, indem er sich vollends umwandte und in das Gesicht des Gondoliers emporblickte, der hinter ihm, auf erhöhtem Borde stehend, vor dem fahlen Himmel aufgratete. Es war ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie, seemännisch blau gekleidet, mit einer gelben Schärpe gegürtet und einen formlosen Strohhut, dessen Geflecht sich aufzulösen begann, verwegen schief auf dem Kopfe. Seine Gesichtsbildung, sein blonder, lockiger Schnurrbart unter der kurz aufgeworfenen Nase ließen ihn durchaus nicht italienischen Schlages erscheinen. Obgleich eher schwächling von Leibesbeschaffenheit, so daß man ihn für seinen Beruf nicht sonderlich geschickt geglaubt hätte, führte er das Ruder, bei jedem Schlage den ganzen Körper einsetzend, mit großer Energie. Ein paarmal zog er vor Anstrengung die Lippen zurück und entblößte seine weißen Zähne. Die rötlichen Brauen gerunzelt, blickte er über den Gast hinweg.

Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebo-genem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen andern hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises.

Unterdessen hatte der Guitarrist zu eigener Begleitung ein Solo begonnen, einen mehrstrophigen, eben in ganz Italien florierenden Gassenhauer, in dessen Kehrreim seine Gesellschaft jedesmal mit Gesang und sämtlichem Musikzeug einfiel und den er auf eine plastisch-dramatische Art zum Vortrag zu bringen wußte. Schmächtig gebaut und auch von Antlitz mager und ausgemergelt, stand er, abgetrennt von den Seinen, den schäbigen Filz im Nacken, so daß ein Wulst seines roten Haars unter der Krempe hervorquoll, in einer Haltung von frecher Bravour auf dem Kies und schleuderte zum Schollern der Saiten in eindringlichem Sprechgesang seine Späße zur Terrasse empor, indes vor produzierender Anstrengung die Adern auf seiner Stirne schwellen. Er schien nicht venezianischen Schlages, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker, halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend. Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaut nach, gewann in seinem Munde, durch sein Mienenspiel, seine Körperbewegungen, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges. Dem weichen Kragen des Sporthemdes, das er zu übrigens städtischer Kleidung trug, entwuchs sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel. Sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht, aus dessen bartlosen Zügen schwer auf sein Alter zu schließen war, schien durchpflügt von Grimassen und Laster, und sonderbar wollten zum Grinsen seines beweglichen Mundes die beiden Furchen passen, die trotzig, herrisch, fast wild zwischen seinen rötlichen Brauen standen.

In einer höhlenartigen, künstlich erleuchteten Kojе des inneren Raumes, wohin Aschenbach sofort nach Betreten des Schiffes von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit genötigt wurde, saß hinter einem Tische, den Hut schief in der Stirn und einen Zigarettenstummel im Mundwinkel, ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimassenhaft leichtem Geschäftsgebaren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahrscheine ausstellte. »Nach Venedig!« wiederholte er Aschenbachs Ansuchen, indem er den Arm reckte und die Feder in den breiigen Restinhalt eines schräg geneigten Tintenfassess stieß. »Nach Venedig erster Klasse! Sie sind bedient, mein Herr!« Und er schrieb große Krähenfüße, streute aus einer Büchse blauen Sand auf die Schrift, ließ ihn in eine tönernerne Schale ablaufen, faltete das Papier mit gelben und knochigen Fingern und schrieb aufs neue.

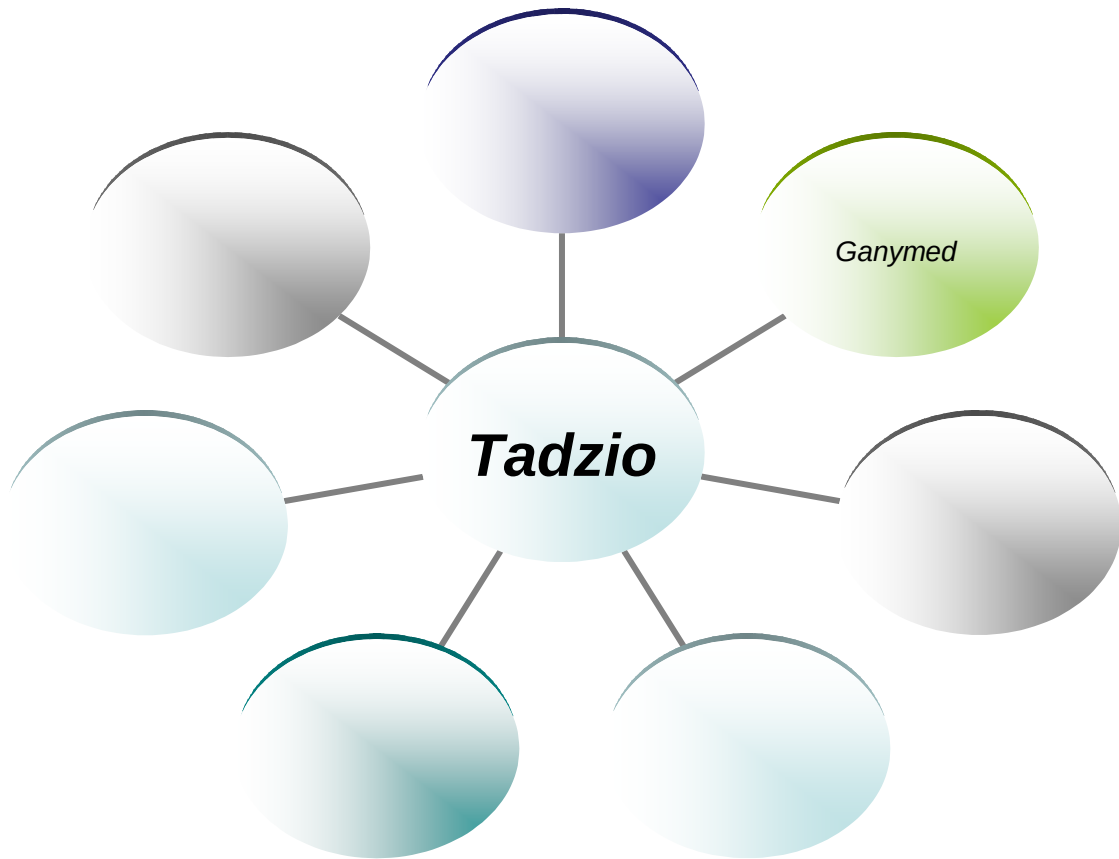
Auffälligkeiten der Figur

	Elemente der Figurenbeschreibung	Welche Assoziationen lösen sie aus?
1.	•	• •
2.	•	• •
3.	•	• •
4.	•	• •
5.	•	• •

Mythologische Vorbilder

Gemeinsames Brainstorming: An welche mythologischen Anspielungen in Bezug auf Tadzio erinnern wir uns nach der Lektüre?

Aufgabe 7

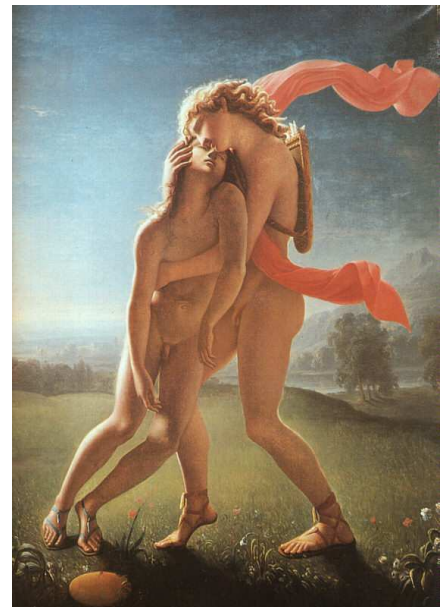


Wie verwendet Thomas Mann die mythologischen Vorbilder? Warum braucht er sie? Lest die Abschnitte aus der Novelle und Kleists Dornauszieher-Passage aus seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater*, die Thomas Mann benutzt hat.

Diskutiert anschließend über die möglichen Funktionen in Thomas Manns Novelle.

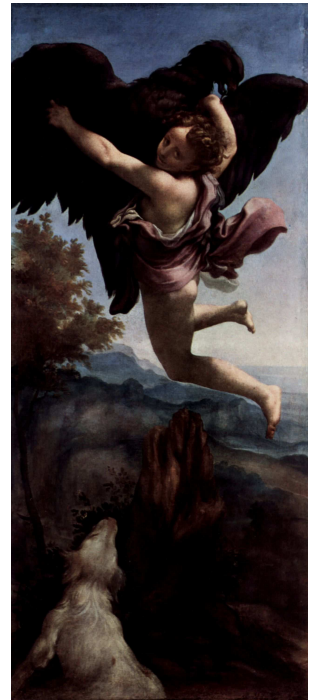
Mehrmals, wenn hinter Venedig die Sonne sank, saß er auf einer Bank im Park, um Tadzio zuzuschauen, der sich, weiß gekleidet und farbig gegürtet, auf dem gewalzten Kiesplatz mit Ballspiel vergnügte, und Hyakinthos war es, den er zu sehen glaubte, und der sterben mußte, weil zwei Götter ihn liebten. Ja, er empfand Zephyrs schmerzenden Neid auf den Nebenbuhler, der des Orakels, des Bogens und der Kithara vergaß, um immer mit dem Schönen zu spielen; er sah die Wurfscheibe, von grausamer Eifersucht gelenkt, das liebliche Haupt treffen, er empfing, erblassend auch er, den geknickten Leib, und die Blume, dem süßen Blute entsprossen, trug die Inschrift seiner unendlichen Klage...

Jean Broc
De dood van Hyakinthos



Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, an seinem rohen Tische unter dem Schattentuch, im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung,-- jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.

Antonio Allegri »Corregio«
Ganymed



Heinrich von Kleist
aus: *Über das Marionettentheater*

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich seine Splitter aus dem Fuße zieht [...] Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht [...]
Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.

»Kapitolinischer Dornauszieher«
im Konservatorenpalast in Rom



Einmal jedoch, eines Abends, begab es sich anders. [...] Auf dem Wasser war es wohl kühl gewesen; Tadzio trug eine dunkelblaue Seemanns-Überjacke mit goldenen Knöpfen und auf dem Kopf eine zugehörige Mütze. Sonne und Seeluft verbrannten ihn nicht, seine Hautfarbe war marmorhaft gelblich geblieben wie zu Beginn; doch schien er blässer heute als sonst, sei es infolge der Kühle oder durch den bleichenden Mondschein der Lampen. Seine ebenmäßigen Brauen zeichneten sich schärfer ab, seine Augen dunkelten tief. Er war schöner, als es sich sagen läßt, und Aschenbach empfand wie schon oftmals mit Schmerzen, daß das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben vermag.

Er war der teuren Erscheinung nicht gewärtig gewesen, sie kam unverhofft, er hatte nicht Zeit gehabt, seine Miene zu Ruhe und Würde zu befestigen. Freude, Überraschung, Bewunderung mochten sich offen darin malen, als sein Blick dem des Vermißten begegnete, – und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadzio lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebebreizend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerschein der eigenen Schönheit die Arme streckt [...]



John William Waterhouse
Narziss and Echo

Thema: Androgynität

- Welche Emotionen lösen diese Abbildungen bei euch aus?
- Notiert eure ersten Eindrücke.
- Sammelt passende Adjektive für eure Beschreibung.



Abb. 1

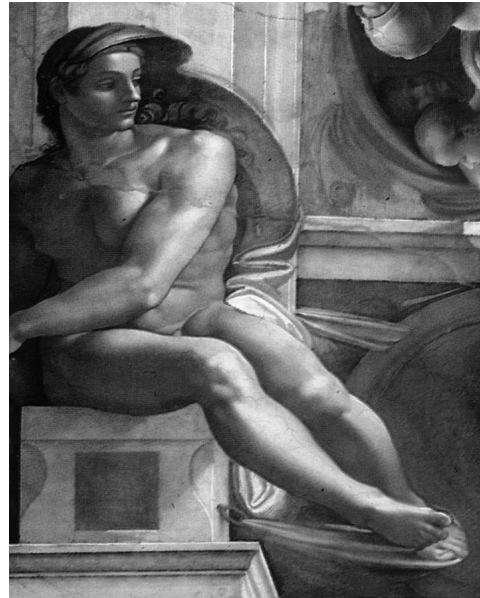


Abb. 2

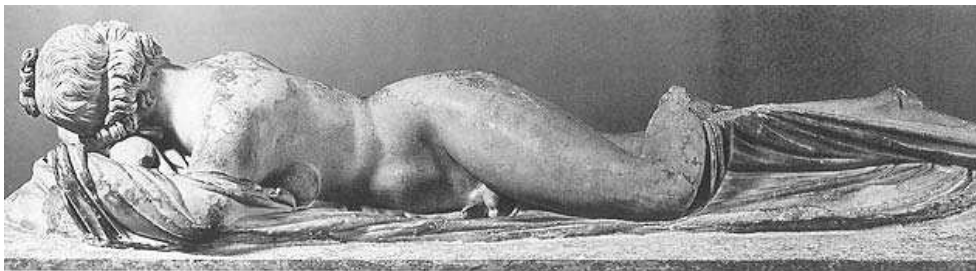


Abb. 3a

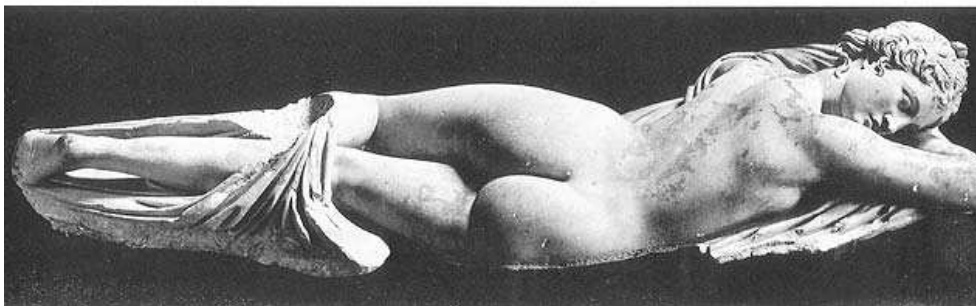
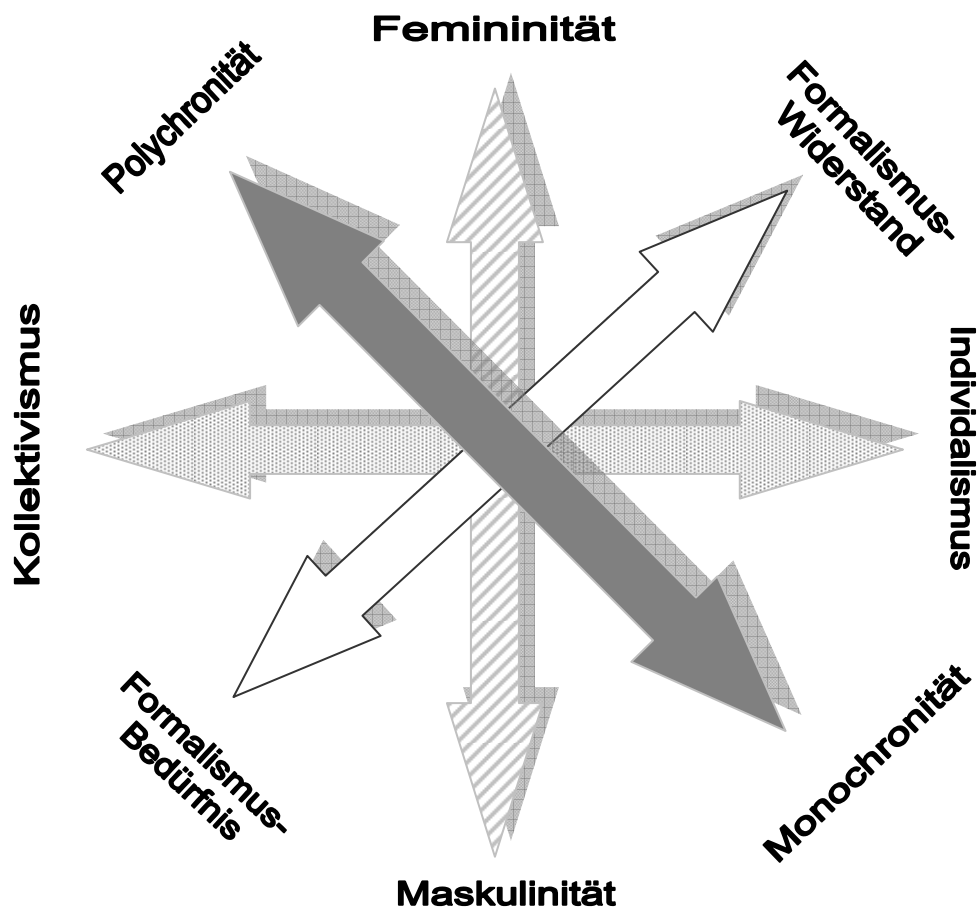


Abb. 3b

Nützt folgendes Schema für eine Diskussion der Begriffe.

- Was sind oft Probleme, wenn man über Geschlechterfragen spricht?
- Handelt es sich um intellektuelle oder emotionale Probleme?
- Ist es in der Gruppe leichter oder schwerer, darüber zu sprechen?
 - Glaubt ihr, ist es heute leichter oder schwerer als zur Zeit von Thomas Mann, über Geschlechterfragen zu sprechen?
 - Wer hat es schwerer in der Gesellschaft?
 - Was ist euch wichtiger: Kollektiv oder Individuum?
 - Wie würdet ihr für euch »Femininität« und »Maskulinität« definieren?
 - Nützt dazu auch die untere Tabelle.



	<i>Femininität</i>	<i>Maskulinität</i>
<i>Eigenschaften</i>		
<i>Stärken</i>		
<i>Schwächen</i>		
<i>Vorteile</i>		
<i>Nachteile</i>		
<i>Vorurteile</i>		

Sterbeszenen

Lest die beiden Sterbeszenen aus dem *Tod in Venedig* und *Casanovas Heimfahrt*. Welche Bedeutung hat die Schönheit dabei? Wodurch und woran stirbt Thomas Manns Aschenbach? Wieso muss Lorenzi bei Schnitzler sterben?

aus: *Der Tod in Venedig*

Tadzio, sehr bleich, richtete sich zur Hälfte auf und saß, auf einen Arm gestützt, mehrere Minuten lang unbeweglich, mit verwirrtem Haar und dunkelnden Augen. [...] Tadzio ging schräg hinunter zum Wasser. Er war barfuß und trug seinen gestreiften Leinenanzug mit roter Schleife.

Am Rande der Flut verweilte er sich, gesenkten Hauptes mit einer Fußspitze Figuren im feuchten Sande zeichnend, und ging dann in die seichte Vorse, die an ihrer tiefsten Stelle noch nicht seine Knie benetzte, durchschritt sie, lässig vordringend, und gelangte zur Sandbank. Dort stand er einen Augenblick, das Gesicht der Weite zugekehrt, und begann hierauf, die lange und schmale Strecke entblößten Grundes nach links hin langsam abzuschreiten. Vom Festlande geschieden durch breite Wasser, geschieden von den Genossen durch stolze Laune, wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen. Abermals blieb er zur Ausschau stehen. Und plötzlich, wie unter einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer. Der Schauende dort saß wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und wie so oft machte er sich auf, ihm zu folgen.

Thanatos

Hypnos und

aus: *Casanovas Heimfahrt*

Er zog den Degen. Casanova zuckte die Achseln. »Wie Sie wünschen, Lorenzi. Aber ich möchte Ihnen doch zu bedenken geben, daß ich leider gezwungen wäre, in einem völlig unangemessenen Kostüm anzutreten.« Er schlug den Mantel auseinander und stand nackt da, den Degen wie spielend in der Hand. In Lorenzis Augen stieg eine Welle von Haß. »Sie sollen nicht im Nachteil mir gegenüber sein«, sagte er und begann mit großer Geschwindigkeit, sich all seiner Kleidungsstücke zu entledigen. Casanova wandte sich ab und hüllte sich solange wieder in seinen Mantel, da es trotz der allmählich durch den Morgendunst brechenden Sonne nun empfindlich kühl geworden war. [...] – »Ich bin bereit, Herr Chevalier!« Rasch wandte sich Casanova um. Lorenzi stand ihm gegenüber, herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott. Alles Gemeine war aus seinem Antlitz weggeschliffen; er schien so bereit, zu töten als zu sterben. – 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. Lorenzi senkte den Degen zum Gruß nach den Regeln der Fechtkunst, Casanova gab den Gruß zurück; im nächsten Augenblick kreuzten sie die Klingen, und silbernes Morgenlicht spielte glitzernd von Stahl zu Stahl. [...] Sein Arm war sicher, seine Hand war leicht, sein Auge blickte so scharf wie je. 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. Die Schneiden bogen sich, die Spitzen flirrten; nach jeder Berührung der Klingen sang es leise in der Morgenluft nach. Ein Kampf? Nein, ein Turnier... Warum dieser Blick des Entsetzens, Marcolina? Sind wir nicht beide deiner Liebe wert? Er ist nur jung, ich aber bin Casanova!... Da sank Lorenzi hin, mit einem Stich mitten ins Herz. Der Degen entfiel seiner Hand, er riß die Augen weit auf, wie im höchsten Erstaunen, hob noch einmal das Haupt, seine Lippen verzogen sich schmerzlich, er ließ das Haupt sinken, seine Nasenflügel öffneten sich weit, ein leises Röcheln, er starb. – Casanova beugte sich zu ihm hinab, kniete neben ihm nieder, sah ein paar Blutstropfen aus der Wunde sickern, führte die Hand ganz nahe an des Gefallenen Mund; kein Hauch des Lebens berührte sie. Ein kühler Schauer floß durch Casanovas Glieder. Er erhob sich und nahm seinen Mantel um. Dann trat er wieder an die Leiche und blickte auf den Jünglingsleib hinab, der in unvergleichlicher Schönheit auf dem Rasen hingestreckt lag. Ein leises Rauschen ging durch die Stille [...] Wie zu einem letzten Opfer beugte er sich nochmals nieder und drückte dem Toten die Augen zu. »Glücklicher«, sagte er vor sich hin, und, wie in traumhafter Benommenheit, küßte er den Ermordeten auf die Stirn.



Spiegelszenen

Wie setzen Thomas Mann und Arthur Schnitzler in den unteren Textabschnitten das Mittel der Spiegelung ein?

Betrachten wir vorerst den wirklichen Blick in den Spiegel. Welche Gedanken kommen den Protagonisten in den beiden Novellen? Wie ehrlich sind sie zu sich selbst?

Der Tod in Venedig, Drittes Kapitel

Er verweilte dort drinnen längere Zeit vor dem Spiegel und betrachtete sein graues Haar, sein müdes und scharfes Gesicht. In diesem Augenblick dachte er an seinen Ruhm und daran, daß Viele ihn auf den Straßen kannten und ehrerbietig betrachteten, um seines sicher treffenden und mit Anmut gekrönten Wortes willen, – rief alle, äußeren Erfolge seines Talentes auf, die ihm irgend einfallen wollten und gedachte sogar seiner Nobilitierung.

Casanovas Heimfahrt

Angewidert wandte er den Kopf nach der Seite; von der Wand, aus dem Spiegel über der Kommode, starrte ihm ein bleiches altes Gesicht entgegen mit wirrem, über die Stirn fließendem Haar. In selbstquälerischer Lust ließ er seine Mundwinkel noch schlaffer herabsinken, als gälte es eine abgeschmackte Rolle auf dem Theater durchzuführen, fuhr sich ins Haar, daß die Strähnen noch ungeordneter fielen, streckte seinem Spiegelbild die Zunge heraus, krächzte mit absichtlich heiserer Stimme eine Reihe alberner Schimpfworte gegen sich selbst und blies endlich, wie ein ungezogenes Kind, die Blätter seines Manuskriptes vom Tisch herunter.

Betrachten wir nun die Spiegelung des Protagonisten im Antagonisten bzw. in einer anderen Figur. Wie ähnlich oder unähnlich ist die Vorgangsweise der beiden Autoren? Was fällt euch dabei auf?

Der Tod in Venedig, Viertes Kapitel

Er stand am Rande der See, allein, abseits von den Seinen, ganz nahe bei Aschenbach, – aufrecht, die Hände im Nacken verschlungen, langsam sich auf den Fußballen schaukelnd, und träumte ins Blaue, während kleine Wellen, die anliefen, seine Zehen badeten. Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückgrates, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen. Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe! Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben vermocht hatte, – war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, besonnener Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte?

Standbild und Spiegel!

Der Tod in Venedig, Ende des vierten Kapitels

– und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadzio lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebevoll und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerschein der eigenen Schönheit die Arme streckt [...]

Der Tod in Venedig, Drittes Kapitel

Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen andern hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises.

Der Tod in Venedig, Fünftes Kapitel

Aschenbach, bequem ruhend, der Abwehr nicht fähig, hoffnungsvoll erregt vielmehr von dem, was geschah, sah im Glase seine Brauen sich entschiedener und ebenmäßiger wölben, den Schnitt seiner Augen sich verlängern, ihren Glanz durch eine leichte Untermalung des Lides sich heben, sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen, ein zartes Karmin erwachen, seine Lippen, blutarm soeben noch, himbeerfarben schwellen, die Furchen der Wangen, des Mundes, die Runzeln der Augen unter Crème und Jugendhauch verschwinden, – erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling. Der Kosmetiker gab sich endlich zufrieden, indem er nach Art solcher Leute dem, den er bedient hatte, mit kriechender Höflichkeit dankte. »Eine unbedeutende Nachhilfe«, sagte er, indem er eine letzte Hand an Aschenbachs Äußeres legte. »Nun kann der Herr sich unbedenklich verlieben.«

Casanovas Heimfahrt

Casanova erhob sich halb, sich mit beiden Händen auf das Lager stützend, und starrte sie an. 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 in dem Spiegel gesehen, der, im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen – und überdies von den Ausschweifungen der verflossenen Nacht, dem gehetzten Traum des Morgens, der furchtbaren Erkenntnis des Erwachens dreifach verwüstet. Und was er in Marcolinens 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.

Casanovas Heimfahrt

(Amalia parallelisiert Casanova und den schönen Lorenzi, erst in Realität, dann in ihrem Traum.)

»Er ist schön – ja, fast glaub' ich, schöner als du je gewesen bist, Casanova!«

»Ein alter, bettelhaft aussehender Mann öffnete den Wagenschlag – es war Lorenzi; Sie aber, Casanova, Sie waren jung, ganz jung, noch jünger, als Sie damals gewesen sind. –«

Casanovas Heimfahrt

Eine Fabel ist Jugend und Alter, dachte er... Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe!

Vergleich mit ›Don Giovanni‹

In *Casanovas Heimfahrt* gibt es aber nicht nur Parallelen zum *Tod in Venedig*, sondern auch zu Mozarts Oper *Don Giovanni*.



Hören wir dazu die erste große dramatische Szene zu Beginn der Oper.

Lorenzo da Ponte / Wolfgang Amadeus Mozart <i>Don Giovanni</i>	
DONNA ANNA Gente! Servi! Al traditore! DON GIOVANNI Taci, e trema al mio furore! DONNA ANNA Scellerato! DON GIOVANNI Sconsigliata! DONNA ANNA Scellerato! DON GIOVANNI Sconsigliata! LEPORELLO (<i>fra sé</i>) Sta a veder che il malandrino mi farà precipitar. DONNA ANNA Gente! Servi! DON GIOVANNI Taci, e trema! DONNA ANNA Come furia disperata ti saprò perseguitar! ecc. Scellerato! Gente! Servi! Come furia disperata, ecc. DON GIOVANNI Questa furia disperata mi vuol far precipitar! ecc. Sconsigliata! Taci, e trema! Questa furia disperata, ecc. LEPORELLO (<i>fra sé</i>) Che tumulto! Oh ciel, che gridi! Sta a veder che il malandrino, ecc. (<i>Donna Anna, udendo la voce del Commendatore, entra in casa.</i>)	DONNA ANNA Hilfe! Ihr Leute! Der Verräter! DON GIOVANNI Schweig! Fürchte meinen Zorn! DONNA ANNA Schändlicher! DON GIOVANNI Närrin! DONNA ANNA Schändlicher! DON GIOVANNI Närrin! LEPORELLO (<i>beiseite</i>) Wir werden sehen, ob dieser Schelm nicht noch mein Ende sein wird! DONNA ANNA Hilfe! Ihr Leute! DON GIOVANNI Sei still! DONNA ANNA Wie eine verzweifelte Furie werde ich dich verfolgen! usw. Schändlicher! Hilfe! Ihr Leute! Wie eine verzweifelte Furie, usw. DON GIOVANNI Diese verzweifelte Furie will mich vernichten! usw. Närrin! Sei still! Diese verzweifelte Furie, usw. LEPORELLO (<i>beiseite</i>) Welch Spektakel! Himmel, welche Schreie! Wir werden sehen, ob dieser Schelm, usw. (<i>Donna Anna hört die Stimme des Komturs und eilt ins Haus.</i>)

Lorenzo da Ponte / Wolfgang Amadeus Mozart <i>Don Giovanni</i>	
COMMENDATORE Lasciala, indegno! Battiti meco! DON GIOVANNI Va, non mi degno di pugnar teco. COM. Così pretendi da me fuggir? LEPORELLO (<i>fra sé</i>) Potessi almeno di qua partir. D. GIOVANNI Va, non mi degno – no! COM. Così pretendi da me fuggir? LEP. (<i>fra sé</i>) Potessi almeno di qua partir. COM. Battiti! D. GIOVANNI Misero! Attendi, se vuoi morir! (<i>Si battono. Il Commendatore è ferito.</i>) COM. Ah, soccorso! son tradito! L'assassino m'ha ferito, e dal seno palpitante sento l'anima partir.	KOMTUR Laß ab von ihr, du Schuft, und kämpf mit mir! DON GIOVANNI Hinweg! Ich mag mit dir nicht kämpfen! KOMTUR Glaubst du, mir so zu entkommen? LEPORELLO (<i>beiseite</i>) Könnte ich hier nur entfliehen! D. GIOVANNI Hinweg! Ich mag mit dir – nein! KOMTUR Glaubst du, mir so zu entkommen? LEP. (<i>beiseite</i>) Könnte ich hier nur entfliehen! KOMTUR Schlage dich mit mir! D. GIOVANNI Also sei es, wenn du sterben willst! (<i>Sie kämpfen. Der Komtur wird auf den Tod getroffen.</i>) KOMTUR Ach! zu Hilfe! Ich wurde betrogen! Der Mörder hat mich verwundet, und aus meiner wogenden Brust fühle ich meine Seele fliehen.

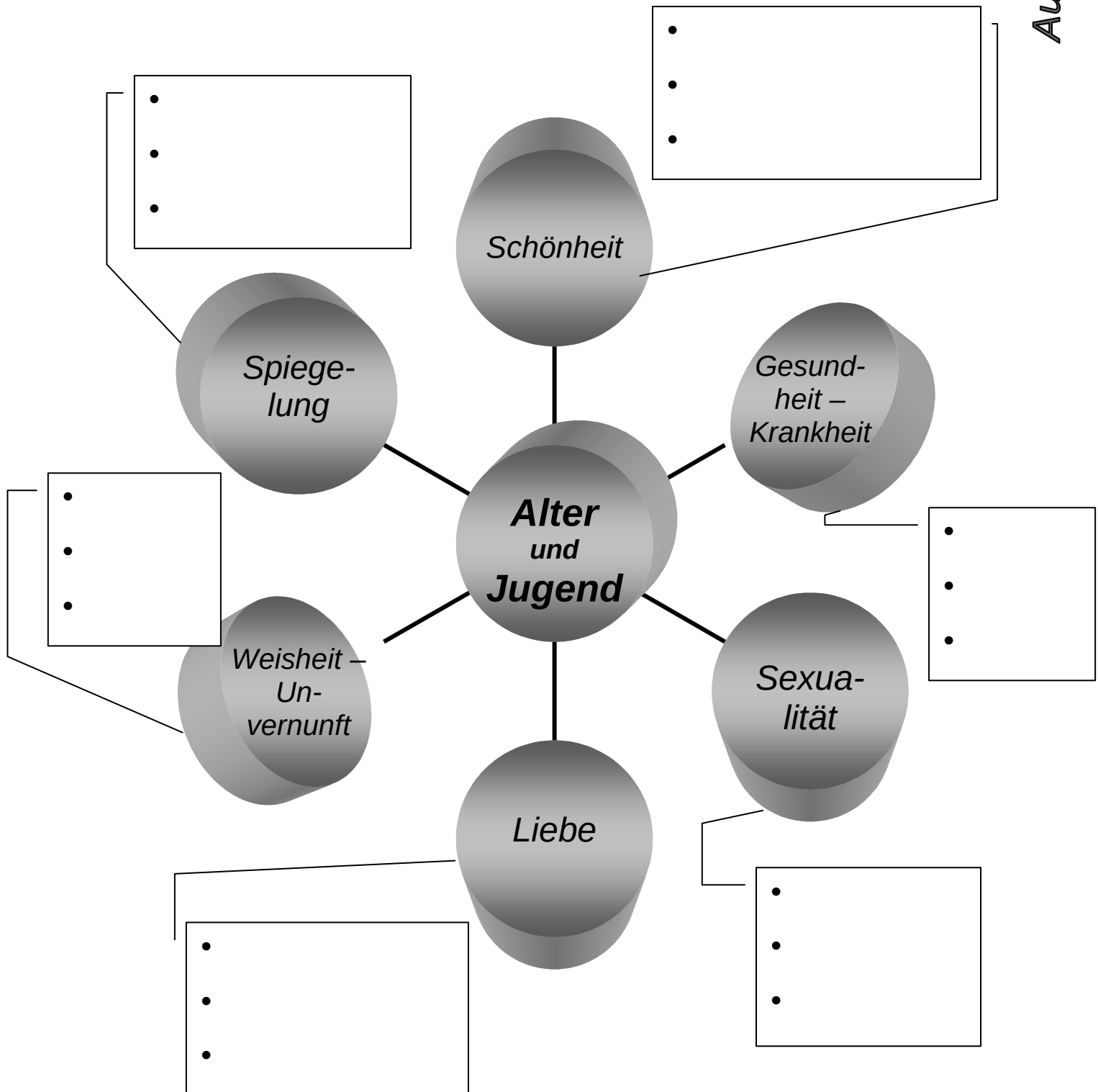
An welche beiden Szenen erinnert dieser Opernbeginn bei Schnitzler? An welcher Position stehen sie in der Novelle im Vergleich zur Oper? Inwiefern verändert sich dadurch jeweils die Dramaturgie?

Alter und Jugend

Betrachten wir das untere Diagramm.

Was fällt euch spontan zu den sternförmig angeordneten Begriffen ein? Notiert eure Assoziationen in die dazugehörigen Kästchen. Vielleicht fallen euch noch andere Begriffe ein...

Aufgabe 12



Alter und Jugend

Die etwa 35jährige Marschallin Marie-Therese hat in der Oper *Der Rosenkavalier* (Musik: Richard Strauss / Text: Hugo von Hofmannsthal) eine Affäre mit einem siebenzehnjährigen Kavalier namens Octavian von Rofrano, den sie liebevoll Quin-quin nennt. Nach einer schönen Liebesnacht äußert sie plötzlich Bedenken über den Altersunterschied und philosophiert melancholisch über das schwierige Thema ›Zeit‹.



Hören wir den Monolog der Marschallin.

Hugo von Hofmannsthal / Richard Strauss
Der Rosenkavalier, 1. Akt

Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
da spürt man nichts als sie:
sie ist um uns herum,
sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie,
im Spiegel da rieselt sie,
in meinen Schläfen fließt sie.
Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder.
Lautlos, wie eine Sanduhr.
Oh Quin-quin!
Manchmal hör' ich sie fließen unaufhaltsam.
Manchmal steh' ich auf, mitten in der Nacht
und lass' die Uhren alle stehen.



In Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land* geht es um ein Ehepaar (Friedrich und Genia Hofreiter), das sich auseinandergelebt hat. Friedrich lebt munter seine promiskuitive Seite aus, in dem er vorzugsweise Affären mit jungen Frauen eingeht. Als dann aber auch seine Frau Genia mit einem jüngeren Mann die Nacht verbringt, fordert er den jungen Fähnrich Otto von Aigner, obwohl er seine Frau gar nicht mehr liebt und folglich auch nicht eifersüchtig ist, zum Duell – und tötet ihn.

Was ist die wesentliche Begründung für Friedrich Hofreiters Tat, wie er sie erst seiner Frau und dann seiner Geliebten gibt?

Arthur Schnitzler
Das weite Land

FRIEDRICH. Wie er mir gegenübergestanden ist mit seinem frechen, jungen Blick,
da hab' ich's gewußt ... er oder ich.

GENIA. Du lügst, er hätte dich nicht ... er nicht ...

FRIEDRICH. Du irrst dich. Es war auf Leben und Tod. Er wollte es so gut wie ich. Ich
hab's in seinem Aug' gesehn, wie er in meinem. Er ... oder ich ...

FRIEDRICH. [...] Aus Erna, auch zwischen uns. Du bist zwanzig, du gehörst nicht
zu mir.

ERNA immer auf demselben Platz. Du bist jünger als alle.

FRIEDRICH. Still! Ich weiß, was Jugend ist. Es ist noch keine Stunde her, da hab ich
sie glänzen gesehn und lachen in einem frechen, kalten Aug. Ich weiß, was
Jugend ist. –



In seiner Novelle *Casanovas Heimfahrt* hat Schnitzler ebenfalls eine Duellszene gestaltet. Was sind die Ähnlichkeiten in Bezug auf *Das weite Land*?

Arthur Schnitzler
Casanovas Heimfahrt

Er schlug den Mantel auseinander und stand nackt da, den Degen wie spielend in der Hand. In Lorenzis Augen stieg eine Welle von Haß. »Sie sollen nicht im Nachteil mir gegenüber sein«, sagte er und begann mit großer Geschwindigkeit, sich all seiner Kleidungsstücke zu entledigen. [...] »Ich bin bereit, Herr Chevalier!« Rasch wandte sich Casanova um. 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. – 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. [...] Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe! – Es gäbe Damen, die sich's was kosten ließen. Die Schneiden bogen sich, die Spitzen flirrten; nach jeder Berührung der Klingen sang es leise in der Morgenluft nach. Ein Kampf? Nein, ein Turnier... Warum dieser Blick des Entsetzens, Marcolina? Sind wir nicht beide deiner Liebe wert? Er ist nur jung, ich aber bin Casanova!... Da sank Lorenzi hin, mit einem Stich mitten ins Herz.

Thomas verwendet im vierten Kapitel seiner Novelle *Der Tod in Venedig* einen berühmten Dialog Platons (*Phaidros* oder *Über die Schönheit*), in dem der alte Sokrates mit dem jungen schönen Phaidros unter einer Platane über Schönheit und den Eros spricht.

Wie positioniert sich Aschenbach darin in seinem Verhältnis zu Tadzio?

Es war die alte Platane unfern den Mauern Athens, – war jener heilig-schattige, vom Dufte der Kirschbaumb Blüten erfüllte Ort, den Weihbilder und fromme Gaben schmückten zu Ehren der Nymphen und des Acheloos. Ganz klar fiel der Bach zu Füßen des breitgeästeten Baums über glatte Kiesel; die Grillen geigten. Auf dem Rasen aber, der sanft abfiel, so, daß man im Liegen den Kopf hoch halten konnte, lagerten Zwei, geborgen hier vor der Glut des Tages: ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen. Und unter Artigkeiten und geistreich werdenden Scherzen belehrte Sokrates den Phaidros über Sehnsucht und Tugend. Er sprach ihm von dem heißen Erschrecken, das der Fühlende leidet, wenn sein Auge ein Gleichnis der ewigen Schönheit erblickt; sprach ihm von den Begierden des Weihelosen und Schlechten, der die Schönheit nicht denken kann, wenn er ihr Abbild sieht, und der Ehrfurcht nicht fähig ist; sprach von der heiligen Angst, die den Edlen befällt, wenn ein gottgleiches Antlitz, ein vollkommener Leib ihm erscheint, er dann aufbebt und außer sich ist und hinzusehen sich kaum getraut und den verehrt, der die Schönheit hat, ja, ihm opfern würde, wie einer Bildsäule, wenn er nicht fürchten müßte, den Menschen närrisch zu scheinen. Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können. [...]

Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: Dies, daß der Liebende göttlicher sei, als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei nicht aber im andern, – diesen zärtlichsten, spöttischsten Gedanken vielleicht, der jemals gedacht ward, und dem alle Schalkheit und heimlichste Wollust der Sehnsucht entspringt.

Wie gehen die drei Autoren Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Thomas Mann jeweils in diesen Szenen mit dem Thema Alter und Jugend um? Welche Mittel wendet jeweils der Ältere an, um sich gegenüber der Jugend zu behaupten?

Skizziert erst einmal in einem selbst erstellten Diagramm Ähnlichkeiten und Unterschiede.

Abschließend schreibt einen Aufsatz, in dem ihr die Altersthematik in diesen Werken erörtert und die unterschiedlichen Lösungen miteinander vergleicht.

VII. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Andrian, Leopold (von): *Der Garten der Erkenntnis*, Zürich 1990
- Andrian, Leopold (von): *Erinnerungen an meinen Freund [Hofmannsthal]*, In: Helmut A. Fiechtner (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal · Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, Wien 1949, 52-64
- Prutsch, Ursula; Zeyringer, Klaus (Hg.): *Leopold von Andrian (1875-1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte* (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 97), Wien 2003
- Bahr, Hermann: *Die Décadence · Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/M. 1894, 19-26
- Bahr, Hermann: *Prophet der Moderne · Tagebücher 1888-1904*, ausgewählt u. komm. v. Reinhard Farkas, Wien/Graz/Köln 1987
- Beer-Hofmann, Richard: *Der Graf von Charolais · Ein Trauerspiel*, Berlin ³1905
- Beer-Hofmann, Richard: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. 1963
- Blätter für die Kunst · Eine Auslese aus den Jahren 1898-1904*, Berlin 1904
- Boehringer, Robert: *Mein Bild von Stefan George*, München 1951
- Boehringer, Robert: *Zum Briefwechsel George – Hofmannsthal*, In: *Corona* 10 (1940), 585-591
- Bondi, Georg: *Erinnerungen an Stefan George*, Berlin 1934
- Borchardt, Rudolf: *Gedichte · Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. v. Marie Luise Borchardt/Herbert Steiner, Stuttgart 1957
- Brecht, Erika: *Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal*, München 1963
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt/M. 2001
- Burckhardt, Carl J.: *Reminiszenzen*, München 1984, 69-114
- Concetti, Riccardo: *Der Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel 1898-1929 · Historisch-kritische Ausgabe*, 2 Bde., msch. Diss., Universität Wien 2003
- Curtius, Ernst Robert: *Stefan George im Gespräch*, In: ders.: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1950, 138-157
- Eysoldt, Gertrud / Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe. Der Sturm Elektra*, hg. v. Leonhard M. Fiedler, Salzburg / Wien 1996
- Fiechtner, Helmut A.: *Hugo von Hofmannsthal · Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, Bern ²1963
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Leipzig/Wien 1900
- Freud, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1904-1905), Wien 1905
- Freud, Sigmund/Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*, Leipzig/Wien 1895
- George, Stefan: *Baudelaire · Die Blumen des Bösen*, In: ders., *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 13/14, Berlin 1928
- George, Stefan: *Das Jahr der Seele*, In: ders., *Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 4, Berlin 1928
- George, Stefan: *Der siebente Ring*, Berlin ⁵1920
- George, Stefan: *Der siebente Ring*, In: ders., *Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 6/7, Berlin 1931
- George, Stefan: *Der Stern des Bundes*, In: ders., *Gesamt- Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 8, Berlin 1928
- George, Stefan: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*, In: ders., *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 5, Berlin 1928
- George, Stefan: *Gesamtausgabe der Werke. Faksimile und Volltext*, Digitale Bibliothek 99, Berlin 2004

- George, Stefan: *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, In: ders., *Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung*, Bd. 2, Berlin 1928
- George, Stefan: *Zeitgenössische Dichter · Zweiter Teil*, In: ders., *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 16, Berlin 1928
- George, Stefan / Gundolf, Friedrich: *Briefwechsel*, hg. von Robert Boehringer und Georg Peter Landmann, München/Düsseldorf 1962
- George, Stefan / Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel*, hg. von Robert Boehringer, München/Düsseldorf ²1953
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Berlin 1960ff
- Goethe, Johann Wolfgang: *Venetianische Epigramme* (1790), München 1990
- Goethes Werke. *Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, München 1998
- Gide, André: *Der Immoralist*, vom Autor genehmigte und von ihm durchgesehene Übertragung von Felix Paul Greve, Stuttgart o.J.
- Gregor, J.: *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Wien 1947
- Gundolf, Friedrich: George, Berlin ³1930
- Haas, Willy: *Erinnerungen an Hofmannsthal*, In: *Merkur* 6 (1952), 643-659
- Hansen, Volkmar / Heine, Gert (Hg.): *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann*, Hamburg 1983
- Herzl, Theodor: *Der Judenstaat · Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*, Leipzig/Wien 1896
- Hildebrandt, Kurt: *Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis*, Bonn 1965
- Hofmannsthal, Hugo von, *Aufzeichnungen*, In: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/M. 1959
- Hofmannsthal, Hugo von: *Das gerettete Venedig*, Berlin ³1905
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Berlin 1924
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden · Reden und Aufsätze 1*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1890-1901*, Wien 1935
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1900-1909*, Wien 1937
- Hofmannsthal, Hugo von / Andrian, Leopold von: *Briefwechsel*, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt/M. 1968
- Hofmannsthal, Hugo von / Bebenburg, Edgar Karg von: *Briefwechsel*, hg. von Mary E. Gilbert, Frankfurt/M. 1966
- Hofmannsthal, Hugo von / Beer-Hofmann, Richard: *Briefwechsel*, hg. von Eugene Weber, Frankfurt/M. 1972
- Hofmannsthal, Hugo von / Bodenhausen, Eberhard von: *Briefe der Freundschaft*, hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen, Berlin 1953
- Hofmannsthal, Hugo von / Borchardt, Rudolf: *Briefwechsel*, hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner, Frankfurt/M. 1954
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel 1900-1914*, hg. von Werner Volke, Freiburg i. Br. 1998
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894-1928*, hg. von Ulrike Landfester, Freiburg i. Br. 1998
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892-1916*, hg. von Ulrike Tanzer, Freiburg/Breisgau 2001
- Hofmannsthal, Hugo von / Burckhardt, Carl J.: *Briefwechsel*, hg. von Carl J. Burckhardt, Frankfurt/M. 1956 (Neuaufgabe 1991 hg. von Claudia Mertz-Rychner)
- Hofmannsthal, Hugo von / Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von und Wendelstedt, Julie Freifrau von: *Briefwechsel*, hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld und Eugene Weber, Frankfurt/M. ²1986
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hg. v. Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, *Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt/M. 1979
- Hofmannsthal, Hugo von / Haas, Willy: *Ein Briefwechsel*, hg. von Rolf Italiaander, Berlin 1968
- Hofmannsthal, Hugo von / Kessler, Harry Graf: *Briefwechsel 1898-1929*, hg. von Hilde Burger, Frankfurt/M. 1968

- Hofmannsthal, Hugo von / Mell, Max: *Briefwechsel*, hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann, Heidelberg 1982
- Hofmannsthal, Hugo von / Nostitz, Helene von: *Briefwechsel*, hg. von Oswalt von Nostitz, Frankfurt/M. 1965
- Hofmannsthal, Hugo von / Pannwitz, Rudolf: *Briefwechsel 1907-1926*, hg. von Gerhard Schuster, Frankfurt/M. 1993
- Hofmannsthal, Hugo von / Redlich, Josef: *Briefwechsel*, hg. von Helga Fußgänger, Frankfurt/M. 1971
- Hofmannsthal, Hugo von / Rilke, Rainer Maria: *Briefwechsel 1899-1925*, hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack, Frankfurt/M. 1978
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke I · Gedichte 1*, hg. von Eugene Weber, Frankfurt/M. 1984
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke II · Gedichte 2*, hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber, Frankfurt/M. 1988
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke III · Dramen 1*, hg. von Götz Eberhard Hübner u.a., Frankfurt/M. 1982
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke IV · Dramen 2*, hg. von Michael Müller, Frankfurt/M. 1984
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke VI · Dramen 4*, hg. von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/M. 1995
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke VIII · Dramen 6*, hg. von Wolfgang Nehring, Frankfurt/M. 1983
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XVI.2 · Dramen 14.2*, hg. von Werner Bellmann, Frankfurt/M. 2000
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXIII · Operndichtungen 1*, hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh, Frankfurt/M. 1986
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXIV · Operndichtungen 2*, hg. von Manfred Hoppe, Frankfurt/M. 1985
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXV.1 · Operndichtungen 3.1*, hg. von Hans-Albrecht Koch, Frankfurt/M. 1998
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXV.2 · Operndichtungen 3.2*, hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt/M. 2001
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXVI · Operndichtungen 4*, hg. von Hans-Albrecht Koch, Frankfurt/M. 1976
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXVII · Ballette, Pantomimen, Filmszenarien*, hg. von Gisela Bärbel Schmid u. Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt/M. 2006
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXVIII · Erzählungen 1*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt/M. 1975
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXIX · Erzählungen 2*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt/M. 1978
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXX · Roman · Biographie*, hg. von Manfred Pape, Frankfurt/M. 1982
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXXI · Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt/M. 1991
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXXIII · Erfundene Gespräche und Briefe 2*, hg. von Konrad Heumann u. Ellen Ritter, Frankfurt/M. 2010
- Hofmannsthal, Hugo von / Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1964
- Hofmannsthal, Hugo von: »Was ist das Leben für ein Mysterium« · *Unveröffentlichte Briefe von Hugo von Hofmannsthal*, mitgeteilt und kommentiert von Rudolf Hirsch, In: *NZZ* 5. 8. 1983, Fernausgabe Nr. 179, 21
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*, 6 Bände, Stuttgart 1946
- Kassner, Rudolf: *Buch der Erinnerung*, Leipzig 1938
- Kessler, Harry Graf: *Tagebücher 1918-1937*, hg. v. Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt/M. 1996
- Kessler, Harry Graf/Hofmannsthal, Hugo von: *Josephslegende*, Handlung von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss, Berlin u. Paris 1914
- Klages Ludwig: *Stefan George*, Berlin 1902
- Klein, Carl August: *Die Sendung Stefan Georges · Erinnerungen*, Berlin 1935
- Kleist, Heinrich von: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Berlin / Weimar 1978

- Landmann, Edith: *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf/München 1963
- Lechter, Melchior: *Zum Gedächtnis Stefan Georges*, Berlin 1934
- Lechter, Melchior/George, Stefan: *Briefe*, kritische Ausgabe, hg. v. Günther Heintz, Stuttgart 1991
- Lepsius, Sabine: *Stefan George · Geschichte einer Freundschaft*, Berlin 1935
- Leyen, Friedrich von der: *Begegnung mit Stefan George*, In: *Dichtung und Volkstum* 35 (1934), 263-267
- Mann, Erika: *Mein Vater, der Zauberer*, hg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg 1996
- Mann, Katia: *Meine ungeschriebenen Memoiren*, hg. v. Elisabeth Pessen u. Michael Mann, Frankfurt/M. 1974
- Mann, Thomas: *Briefe*, hg. v. Erika Mann, 3 Bde., Frankfurt/M. 1961-65
- Mann, Thomas: *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hg. u. textkrit. durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig, In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.1, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a., Frankfurt/M. 2008
- Mann, Thomas: *Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar*, hg. u. textkrit. durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig, In: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 2.2, hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a., Frankfurt/M. 2008
- Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1974
- Mann, Thomas: *Tagebücher 1937-1939*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1980
- Mann, Thomas: *Tagebücher 1940-1943*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1982
- Mann, Thomas / Meyer, Agnes E.: *Briefwechsel 1937-1955*, hg. v. Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/M. 1992
- Morwitz, Ernst: *Die Dichtung Stefan Georges*, Godesberg 1948
- Morwitz, Ernst: *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, Düsseldorf / München 1960
- Musil, Robert: *Die Portugiesin*, Reinbek bei Hamburg 1923
- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Reinbek bei Hamburg 1959
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München 1954
- Nostiz, Helene von: *Aus dem alten Europa*, Wiesbaden 1950
- Platen, August von: *Venetianische Sonette*, In: August von Platen: *Werke*, hg. von Link, J. / Wölfel, K., Bd. 2: Lyrik, München 1982, 377-384
- Platen, August Graf von: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1: Lyrik, München 1982
- Platen, August von: *Tagebücher*, In: *Memorandum meines Lebens. Eine Auswahl aus den Tagebüchern*, hg. von Mattenklott, G. / Schmidt-Bergmann, H., Frankfurt/M. 1988, 116-142
- Platon: *Auserlesene Gespräche des Platon*, übers. v. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Wien 1803
- Renner, Ursula: *Leopold Andrian über Hugo von Hofmannsthal · Auszüge aus seinen Tagebüchern*, In: *Hofmannsthal-Blätter*, H. 35/36 (1987), 3-49
- Renner, Ursula/Schmidt, Bärbel G. (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal · Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg 1991
- Rilke, Rainer Maria: *Der neuen Gedichte anderer Teil*, In: ders., *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Wiesbaden und Frankfurt/M. 1955-1966
- Rilke, Rainer Maria: *Gedichte*, In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Leipzig 1930
- Rilke, Rainer Maria: *Gedichte*, In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Leipzig 1930
- Rainer Maria Rilke: *Gedichte*, In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Leipzig 1930
- Salin, Edgar: *Um Stefan George · Erinnerungen und Zeugnis*, München/Düsseldorf 1948
- Schmujlow-Claassen, Ria/Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe, Aufsätze, Dokumente*, hg. von Claudia Abrecht, Marbach/Neckar 1982
- Schnitzler, Arthur: *Casanovas Heimfahrt* (= Reclams Universal-Bibliothek N°18160), Stuttgart 2003
- Schnitzler, Arthur: *Das weite Land* (= Reclams Universal-Bibliothek N°18161), Stuttgart 2002
- Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. o. J.

- Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Wien / München / Zürich 1968
- Schnitzler, Arthur: *Briefe 1913-1931*, hg. v. Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1984
- Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, In: *Ausgewählte Werke*, Wien 1961
- Schnitzler, Arthur: *Tagebuch. 1879-1931*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik, Walter Rupprechter und Reinhard Urbach hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, vorgelegt von Werner Welzig, Wien 1981-2000
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes · Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1923
- Stauffenberg, Alexander von: *Der Tod des Meisters*, München 1945
- Strauss, Richard / Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, Frankfurt/M. 1978
- Thormaehlen, Ludwig: *Erinnerungen an Stefan George*, Hamburg 1962
- Verwey, Albert: *Mein Verhältnis zu Stefan George · Erinnerungen aus den Jahren 1895-1928*, Leipzig/ Straßburg/Zürich 1936
- Verwey, Albert / Deyssel, Ludwig von: *Aufsätze über Stefan George und die jüngste dichterische Bewegung*, übertragen v. Friedrich Gundolf, Berlin 1905
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien 1947
- Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray and Other Writings*, edited with an Introduction by Richard Ellmann, New York/Toronto/London/Sydney/Auckland 1988
- Wolfskehl, Karl: *Briefe und Aufsätze · München 1925-1933*, hg. v. Margot Ruben, Hamburg 1966
- Wolfskehl, Karl: *Stefan George*, In: *Pan* 4, II (1898), 231-235
- Wolters, Friedrich: *Herrschaft und Dienst*, Berlin 1909
- Wolters, Friedrich: *Stefan George und die Blätter für die Kunst · Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, Berlin 1930

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *George und Hofmannsthal · Zum Briefwechsel: 1891-1906*, In: ders.: *Prismen · Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin/Frankfurt/M. 1955, 232-282
- Alewyn, Richard: *Jugendbriefe von Hofmannsthal*, In: *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1967, 14-16
- Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1958
- Alewyn, Richard: *Unendliches Gespräch · Die Briefe Hugo von Hofmannsthal*, in: ders.: *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1967, 17-45
- Allmayer-Beck, Johann Christoph: *Marksteine der Moderne · Österreichs Beitrag zur Kultur- und Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien 1980
- Alt, Peter-André: *Hofmannsthal und die »Blätter für die Kunst«*, In: *Wahrnehmungen im poetischen All · Festschrift für Alfred Behrmann*, hg. v. Klaus Detering, Heidelberg 1993, 30-49
- Altenhofer, Norbert: *Hugo von Hofmannsthal und Gustav Landauer · Eine Dokumentation*, In: *Hofmannsthal-Blätter*, Heft 19/20 (1978)
- Appel, Sibylle: *Die Funktion der Gesellschaftskomödie von 1910-1933 im europäischen Vergleich*, Frankfurt/ Main 1985
- Aspetsberger, Friedbert: *Hofmannsthal und d'Annunzio*, In: ders.: *Der Historismus und die Folgen*, Frankfurt/M. 1987, 45-107
- Aufenanger, Jörg: *Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. Eine Künstlerliebe*, Düsseldorf 2007
- Bahr, Ehrhard: *Thomas Mann – Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente* (= Reclams Universal-Bibliothek N°8188), Stuttgart 2005
- Bauer, Roger (Hg.): *Fin de siècle · Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. 1977
- Behrens, Jürgen (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal · »Gedichte und Kleine Dramen« · Zeugnisse seiner Jugendzeit und seines frühen Werkes*, Frankfurt/M. 1979

- Bei, Neda / Förster, Wolfgang / Hacker, Hanna / Lang, Manfred (Hg.): *Das lila Wien um 1900 · Zur Ästhetik der Homosexualitäten*, Wien 1986
- Benjamin, Walter: *Die Moderne*, In: *Das Argument*, Jg. 10 (März 1968), 44-71
- Bergel, Lienhard: *Anfänge und Voraussetzungen der Beziehungen zwischen Stefan George und Hugo von Hofmannsthal*, New York 1949
- Birkenauer, Renate: *Reimpoetik am Beispiel Stefan Georges*, Tübingen 1983
- Bisanz, Hans: *Allegorien der Liebe im Wiener Fin de Siècle*, In: *Anatols Jahre · Beispiele aus der Zeit der Jahrhundertwende*, Wien 1982, 196-203
- Bock, Claus Victor: *Wortkonkordanz zur Dichtung Stefan Georges*, Amsterdam 1964
- Böschstein, Bernhard: *Der Tod in Venedig*, In: *Thomas Mann – Romane und Erzählungen. Interpretationen*, hg. v. Volkmar Hansen (= Reclams Universal-Bibliothek N° 8810), Stuttgart 2005, 89-120
- Boeschstein, Bernhard: *Hofmannsthal, George und die französischen Symbolisten*, In: ders.: *Leuchttürme*, Frankfurt/M. 1977, 224-226
- Boeschstein, Bernhard: *Verbergung und Enthüllung · Georges Präsenz in der Fortsetzung zum Tod des Tizian*, In: *Verbergendes Enthüllen: Zu Theorie und Kunst des dichterischen Verkleidens · Festschrift für Martin Stern*, hg. v. Wolfram Malte Fues u. Wolfram Mauser, Würzburg 1995, 277-287
- Böhm, Karl Werner: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität*, Würzburg 1991
- Bomers, Jost: *Der Chandosbrief · Die Nova Poetica Hofmannsthals*, Frankfurt/M. / Bern / New York 1985
- Brecht, Franz Josef: *Platon und der George-Kreis*, Leipzig 1929 (*Das Erbe der Alten* 2, 17)
- Brecht, Walther: *Ein Romanfragment Hofmannsthals*, In: *Süddeutsche Monatshefte*, 28. Jg., März 1931, 455
- Breysig, Kurt: *Stefan George · Gespräche · Dokumente*, Amsterdam 1960
- Brittnacher, Hans Richard: »Der Geck war tragisch« · *Hofmannsthals Nachruf auf Oscar Wilde*, In: *Forum Homosexualität und Literatur* 26, 1995, 27-42
- Brønsted, Tom: *Das Versagen der begrifflichen Denkweise · Hugo von Hofmannsthals ›Ein Brief‹ (1902) als Beispiel eine Poetologie der Moderne*, Odense 1983
- Buck, Timothy: *Mann in English*, In: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, hg. v. Ritchie Robertson. Cambridge 2002, 235-250
- Bumm, Peter: *August Graf von Platen. Eine Biographie*, Paderborn 1990, 338-355
- Busch, Frank: *Die Venedigsonette: Brechung des konventionellen Pathos durch Parodie*, In: Busch, Frank: *August Graf von Platen – Thomas Mann: Zeichen und Gefühle*, München 1987, 90-105
- Busch, W./Schmidt-Bergmann, H.: *Der Gestus des Verstumens · Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief*, In: *Literatur für Leser* (1986), 212-222
- Childs, J. Rives: *Giacomo Casanova de Seingalt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1980
- Cohn, Dorrit: *A triad of dream-narratives ›Der Tod Georgs‹ (Beer-Hofmann), ›Das Märchen der 672. Nacht‹ (Hofmannsthal), ›Traumnovelle‹ (Schnitzler)*, In: *Focus in Vienna 1900*, hg. v. Erika Nielsen, München 1982, 58-71
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: »... zuweilen beim Vorübergehen ...« · *Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne*, In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1 (1993), 235-262
- Csúri, Károly: *Hugo von Hofmannsthals späte Erzählung ›Die Frau ohne Schatten‹*, In: *Studia Poetica* 2 (Szeged 1980), 125-237
- Dane, Gesa: »Im Spiegel der Luft«. *Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung ›Casanovas Heimfahrt‹*, In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Arthur Schnitzler, text + kritik* 138/139, Bad. 3: April 1998, 61-75
- Daviau, Donald G.: *Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und der ›Chandos-Brief‹*, In: *Sinn und Symbol*, hg. v. Karl K. Polheim, Bern 1987, 229-248
- David, Claude: *Stefan George · Sein dichterisches Werk*, München 1967
- Deppisch, Walter: *Richard Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1996

- Detering, Heinrich: *Das offene Geheimnis · Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 1994
- Detering, Heinrich: „Der Litterat als Abenteurer“: Tonio Kröger zwischen Dorian Gray und Der Tod in Venedig, In: Forum Homosexualität und Literatur, 1992, H. 14, 5-22
- Dierks, Manfred: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: An seinem Nachlass orientierte Untersuchung zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph-Tetralogie*, Bern 1972
- Diersen, Inge: *Thomas Mann. Episches Werk. Weltanschauung. Leben*, Berlin u. Weimar 1985
- Dürhammer, Ilija: »Aber der Richtige – wenns einen gibt« · Ehe und Treue bei Strauss und Hofmannsthal, In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal · Frauenbilder, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 231-243
- Dürhammer, Ilija: »Du bist kein Mädchen ... Dein Leib war hell und kühl wie Elfenbein«. Erotische Farb- und Edelsteinsymbolik bei Hofmannsthal, Andrian und George als Transformation französischer und englischer Vorbilder, In: Andreas Kramer / Jan Röhnert (Hg.), *Literatur – Universalie und Kulturenspezifikum*, Göttingen 2010, 142-163
- Dürhammer, Ilija: *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Wien / Köln / Weimar 2006
- Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen und Moderne. Trakl · Rilke · Hofmannsthal. 21 Gedichtinterpretationen*, Wien 2010
- Dürhammer, Ilija: *Thesen für eine ästhetische Didaktik – exemplifiziert anhand einer Mahler-Symphonie (N° 1 »Titan«) innerhalb einer interkulturell ausgerichteten DaF-Landeskunde*, In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 2011, 211-241
- Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hg.): *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal · Frauenbilder*, Wien 2001
- Durzak, Manfred: *Der junge Stefan George · Kunsttheorie und Dichtung*, München 1968
- Eiler, Heide: *Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de siècle · Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, In: *Fin de siècle · Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. von Roger Bauer u.a., Frankfurt/M. 1977, 421-441
- Faletti, Heidi E.: *Die Jahreszeiten des Fin de siècle: Eine Studie über Stefan Georges »Jahr der Seele«*, Bern 1983
- Farkas, Reinhard: *Hermann Bahr · Dynamik und Dilemma der Moderne*, Wien/Köln/Graz 1989
- Fischer, Jens Malte: *Fin de Siècle · Kommentar zu einer Epoche*, München 1978
- Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. 1862 - 1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln / Lissabon / London / New York / Paris / Tokyo 1997
- Fliedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler (= Reclams Universal-Bibliothek N°17653)*, Stuttgart 2005
- Freedmann, Ralph: *Rainer Maria Rilke · Der junge Dichter · 1875 bis 1906*, aus dem Amerikanischen von Curdin Ebner, Frankfurt/M. 2001
- Freedmann, Ralph: *Rainer Maria Rilke · Der Meister · 1906 bis 1926*, aus dem Amerikanischen von Curdin Ebner, Frankfurt/M. 2002
- Frey, John R.: „Die stumme Begegnung“: Beobachtungen zur Funktion des Blicks im Tod in Venedig, In: *German Quarterly*, 1968, H. 41, 177-195
- Frizen, Werner: „Der Drei-Zeilen-Plan“ Thomas Manns: Die Vorgeschichte von Der Tod in Venedig, In: *Thomas Mann Jahrbuch*, 1992, H. 5, 125-141
- Frye, Lawrence O.: Das Märchen der 672. Nacht von Hofmannsthal · Todesgang als Kunstmärchen und Kunstkritik, In: *ZdPh* 108, 4/1989, 530-551
- Gadamer, Hans-Georg: *Der Dichter Stefan George*, In: ders.: *Poetica · Ausgewählte Essays*, Frankfurt/M. 1977, 7-38
- Gadamer, Hans-Georg: *Ich und du dieselbe Seele*, In: ders.: *Poetica · Ausgewählte Essays*, Frankfurt/M. 1977, 69-76
- Glaser, Horst Albert: *Masken des Libertinismus. Überlegungen zu Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt«*, In: *Arthur Schnitzler, Text und Kontext* 10, Bd. 3: 1982, 355-364
- Gleisenstein, Angelika: *Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers*, In: *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, hg. v. Hartmut Scheible, München 1981, 117-141

- Glenn, Jerry: *Hofmannsthal, George, and Nietzsche: »Herrn Stefan George / einem der vorübergeht«*, In: *MLN* 97 (1982), 770-773
- Glöckner, Ernst: *Begegnung mit Stefan George*, Heidelberg 1972
- Glur, Guido: *Kunstlehre und Kunstanschauung des George-Kreises und die Aesthetik Oscar Wildes*, Bern 1957
- Goldsmith, Ulrich K.: *Stefan George*, New York 1979
- Große, Wilhelm: *Erläuterungen zu Thomas Mann – Der Tod in Venedig*. (= Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 47), Hollfeld 2002
- Grossert, Niels Axel: *Zur Symbolik, Stoff- und Entstehungsgeschichte von Hofmannsthals »Frau ohne Schatten«*, In: *Text & Kontext* 15 (1987), 285-331
- Hamecher, Peter: *Der männliche Eros im Werke Stefan Georges*, In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 14 (1914), 10-23
- Härle, Gerhard: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Frankfurt/M. 1993
- Härle, Gerhard: *Von Venedig nach Davos. Der Selbstheilungsprozeß Thomas Manns*, In: Härle, Gerhard: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Frankfurt/M. 1988, 143-219
- Härter, Andreas: *Der Anstand des Schweigens · Bedingungen des Redens in Hofmannsthals Brief*, Bonn 1989
- Heilbut, Anthony: *Thomas Mann. Eros & Literature*, Berkeley u. Los Angeles, California 1997
- Hellbach, Hans Dietrich: *Die Freundesliebe in der deutschen Literatur*, Diss., Leipzig 1931
- Heller, Erich: *Drei Dichter in Venedig (Goethe, Nietzsche, Rilke): Anmerkungen über die Dekadenz*, In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 1989/90, H. 16/17, 69-78
- Hermann, Friedrich: *Stefan George und Hugo von Hofmannsthal · Dichtung und Briefwechsel*, Zürich 1947
- Hopcke, Robert H.: *C. G. Jung, Jungianer und Homosexualität*, Düsseldorf 1993
- Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*, München 1993
- Kaufmann, Kai: *„Gondeln, Lichter, Musik“: Fr. Nietzsches „Venedig“-Gedicht und sein metaphorische Umfeld*, In: *Nietzsche Studien: Internationales Jahrbuch der Nietzsche-Forschung*, 1989, H. 17, 158-178
- Keilson-Loritz: *Von der Liebe die Freundschaft heißt · Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges*, Berlin 1987
- Kim, Hee Ju/ Saße, Günther (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen* (= Reclams Universal-Bibliothek N°17532), Stuttgart 2007
- Kirschner, Paul A. / Sweller, John / Clark, Richard E.: *Why minimal Guidance during Instruction does not work: An Analysis of the Failure of Constructivist, Discovery, Problem-based, Experiential, and Inquiry-based Teaching*, in: *Educational Psychologist* 41 (2006), 75-86
- Klieneberger, H. R.: *Otway's »Venice Preserved« and Hofmannsthal's »Das gerettete Venedig«*, In: *MLR* 62 (1967), 292-297
- Kluncker, Karlhans: *Blätter für die Kunst · Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*, Frankfurt/Main 1974 (*Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* 24)
- Kluncker, Karlhans: *»Das geheime Deutschland«: über Stefan George und seinen Kreis*, Bonn 1985
- Kobel, Erwin: *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt 1989
- Koch, Hans-Albrecht: *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt 1989 (= *Erträge der Forschung* 265)
- Koebner Thomas: *Casanovas Wiederkehr im Werk von Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler*, In: *Akten des Internationalen Symposions »Arthur Schnitzler und seine Zeit«*, hg. v. Giuseppe Farese, Bern / Frankfurt/M./ New York 1985, 127-136
- Köhler, Wolfgang: *Hugo von Hofmannsthal und Tausendundeine Nacht · Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk*, Bern/Frankfurt/Main 1972 (= *Europäische Hochschulschriften* I, 77)
- Kohut, Heinz, / Mitscherlich, Alexander: *Thomas Mann Tod in Venedig: Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*, In: Mitscherlich, A. (Hg.): *Psycho-Pathographien des Alltags. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt/M. 1972, 141-167

- Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1990
- Konrad, Claudia: ›Die Frau ohne Schatten‹ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, Hamburg 1988
- Kovach, Thomas A.: *Hofmannsthal and Symbolism · Art and Life in the Work of a Modern Poet*, New York 1985
- Kraft, Werner: *Der Chandos-Brief und andre Aufsätze über Hofmannsthal*, Darmstadt 1977
- Kraft, Werner: *Stefan George*, München 1980
- Kronauer, Brigitte: *Die Dinge sind nicht unter sich! Zu Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht*, In: *Aufsätze zur Literatur*, Stuttgart 1987, 29-42
- Krüll, Marianne: *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Frankfurt/M. ¹²1993
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, München 1999
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München ²1991
- Ladanff, Susanne: *Hofmannsthals ›Andreas‹-Fragment*, In: *Dichtung und Verdichtung*, Kassel 1985, 167-182
- Landmann, Edith: *Stefan George und die Griechen · Idee einer neuen Ethik*, Amsterdam 1971
- Landwehr, Margarete: *Dream as wish fulfillment. Eros, thanatos, and self-discovery in Schnitzler's ›Casanovas Heimfahrt‹*, In: *Modern Austrian Literature* 30 (1997), H. 2, 1-18
- Lengauer, Hubert: *Metaphern der Macht · Ornament und Askese bei Hofmannsthal*, In: Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wiens der Jahrhundertwende*, Wien 1985, 191-211
- Leppmann, Walter: *Rainer Maria Rilke · Leben und Werk*, München 1981
- Magris, Claudio: *Der Rost der Zeichen · Hofmannsthal und der ›Brief des Lord Chandos‹*, In: ders.: *Der Ring der Clarisse*, Frankfurt/M. 1987, 51-90
- Margetts, John: *Die „scheinbar herrenlose“ Kamera: Thomas Manns Tod in Venedig und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens*, In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Jg. 39, 1989, H. 3, 326-337
- Mattenklott, Gert: *Bilderdienst · Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München 1970
- Mattenklott, Gert: *Blindgänger · Physiognomische Essays*, Frankfurt/M. 1986
- Mauthner, Fritz: *Das gerettete Venedig*, In: *Berliner Tagblatt*, 22./23. Jänner 1905, wiederabgedruckt In: *Hofmannsthal-Blätter*, Heft 19/20, 1978
- Mayer, Hans: *Der Tod in Venedig: Ein Thema mit Variationen*, In: Mayer, Hans: *Thomas Mann*, Frankfurt/M. 1980, 370-385
- Mayer, Matthias: *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart/Weimar 1993
- Norbert Mecklenburg, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, In: *Handbuch interkultureller Germanistik*, hg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner, Stuttgart / Weimar 2003, 433-439
- Meier, Franziska: *Der bedrohliche Reiz des Androgynen · Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit*, In: *Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 69-95
- Meister, Monika: *Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung 1903*, In: *Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 195-210
- Melenk, Margot: *Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges: ›Die Blumen des Bösen‹, Original und Übersetzung in vergleichender Stilanalyse*, München 1974 (*Freiburger Schriften zur romanischen Philologie* 26)
- Mendelssohn, Peter de: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918*, Frankfurt/M. 1975
- Miles, David: *Hofmannsthal's Novel Andreas · Memory and Self*, Princeton 1972
- Mönig, Klaus: *Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust*, In: Kim, Hee-Ju / Sasse, Günter (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen* (= Reclams Universal-Bibliothek N°17352), Stuttgart 2007, 172-189
- Müngersdorff, Jörg: *Stefan George und Hugo von Hofmannsthal · Vom Vorrang der Kunst vor der Freundschaft*, In: *Neue Beiträge zur George-Forschung* 14, 1989, 5-24

- Nagel, Bert: *Zum Chandos-Brief Hugo von Hofmannsthal*, In: ders.: *Kleine Schriften zur deutschen Literatur*, Göttingen 1981, 489-518
- Oellers, Norbert: *Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt«*, In: Gelber [u.a.], Bd. 4, 1996, 239-252
- Pabst, Reinhard: *Thomas Mann in Venedig. Eine Spurensuche mit zeitgenössischen Fotografien*, Frankfurt/M. 2004
- Pape, Manfred: »Die strenge Forderung des Liebenden« · Stefan Georges Nachwirkung in Hofmannsthal's »Andreas«, In: NZZ, Fernausgabe v. 11. 11. 1977
- Pape, Manfred: *Die Vita des Herrn von Ferschgelder. Zur Vorgeschichte und genealogischen Konzeption von Hofmannsthal's »Andreas«*, In: *Études Germaniques*, XXXVII, 1982, 25-33
- Pauget, M.: *Der Brief des Lord Chandos in seinem Verhältnis zum mythischen Denken*, In: *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. S. P. Scheichl u. G. Stieg, Innsbruck 1986, 99-114
- Perl, Walter: *Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthal*, Berlin 1936
- Perl, Walter H.: *Hofmannsthal und Andrian · Spiegelung einer Freundschaft*, In: NR 73 (1962), 505-529
- Perl, Walter: *Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst*, Hamburg 1960
- Pfabigan, Alfred (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wiens der Jahrhundertwende*, Wien 1985
- Philippoff, Eva: *Der schweigsame Weg · Hofmannsthal's Verknüpfung mit dem Sozialen*, In: *Recherches Germaniques* 13 (1983), 87-103
- Polheim, Karl Konrad: »Eine Wahrheit von höherem Range«. Zu Schnitzlers »Casanovas Heimfahrt«, In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1998), 231-241
- Por, Peter: *Paradigmawechsel · Der gemeinsame Anfang von George, Hofmannsthal und Rilke*, In: *Recherches Germaniques* 13 (1985), 95-122
- Prater, Donald A.: *Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie*, aus dem Englischen von Fred Wagner, München 1995
- Reed, T. J.: *Thomas Mann: Der Tod in Venedig: Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, München 1983
- Reich-Ranicki, Marcel: *Hofmannsthal in seinen Briefen*, In: *Nachprüfung · Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, Stuttgart 1988, 53-76
- Renner-Henke, Ursula: »... dass auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht« · Opposition gegen die Vaterwelt und Suche nach dem wahren Selbst in Hofmannsthal's Andreas-Fragment, In: *Hofmannsthal Forschungen* 8 (1985), 233-262
- Renner-Henke, Ursula: »Das schöne Gedicht auf den Vogel ...« · Anmerkungen zu Hofmannsthal's Rezeption Walt Whitmans, In: *Hofmannsthal-Blätter*, H. 33 (1987), 3-25
- Renner(-Henke), Ursula: *Die Inszenierung von »Geschlecht« im Zeichen der Melancholie · Zu Hofmannsthal's »Rosenkavalier«*, In: *Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 113-139
- Renner, Ursula: *Leopold von Andrians Garten der Erkenntnis · Literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900*, Frankfurt/M. 1981 (*Literatur und Psychologie* 3)
- Rey, William H.: *Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt«*. Eine Strukturanalyse, In: FS für Bernhard Blume, hg. v. Egon Schwarz u.a., Göttingen 1967, 195-217
- Rieckmann, Jens: (Anti-)Semitism and Homoeroticism: Hofmannsthal's Reading of Hermann Bahr's Novel Die Rote Kohras, In: *The German Quarterly* 66 (1993), 212-221
- Rieckmann, Jens: *Ästhetizismus und Homoerotik: Hugo von Hofmannsthal's Das Bergwerk zu Falun*, In: *Orbis Litterarum* 44 (1989), 95-105
- Rieckmann, Jens: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George · Signifikanz einer »Episode« aus der Jahrhundertwende*, Tübingen 1997
- Rieckmann, Jens: *Knowing the Other: Leopold von Andrian's Der Garten der Erkenntnis and the Homoerotic Discourse of the Fin-de-Siecle*, In: *Austrian Studies* 7 (1996), 61-78
- Rieckmann, Jens: *Leopold von Andrian*, In: Daviau, Donald G., (Hg.), *Major Figures of Turn of the Century Austrian*, In: *German Quarterly* 54 (1981), 298-310

- Rieckmann, Jens: *Leopold von Andrian and Hugo von Hofmannsthal*, In: Hardin, James / Daviau, Donald G., (Hg.), *Dictionary of Literary Biography*, vol. 81: *Austrian Fiction Writers 1875-1913*, Detroit 1989, 11-17 & 119-32
- Rieckmann, Jens: *Narziß und Dionysos: Leopold von Andrians Der Garten der Erkenntnis*, In: *Modern Austrian Literature* 16 (1983), 65-81
- Rieckmann, Jens: *Viennese Modernism and the Young Hofmannsthal's Crisis of Identity*, In: *Selecta* 11 (1990), 43-46
- Rieckmann, Jens: *Von der menschlichen Unzulänglichkeit · Zu Hofmannsthals Das Märchen der 672. Nacht*, In: *The Literature*, Riverside 1991, 31-52
- Rieckmann, Jens: *Zwischen Bewußtsein und Verdrängung: Hofmannsthals jüdisches Erbe*, In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 67 (1993), 466-83
- Rudolph, Hermann: *Kulturkritik und konservative Revolution · Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Tübingen 1971
- Ryan, Judith: »Die allomatische Lösung«. *Gespaltete Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal*, In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XLIV-1/2, 1970, 189-270
- Schede, Hans-Georg: *Thomas Mann – Der Tod in Venedig. Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler* (= Reclams Universal-Bibliothek N°15358), Stuttgart 2005
- Scheible, Hartmut: *Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1976
- Scherer, Stefan: *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*, Tübingen 1993
- Schmidt, Jochen: »Sobria ebrietas«. *Hölderlins Hälfte des Lebens*, In: *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, hg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984 (= Reclams Universal-Bibliothek N°7892), 257-267
- Schmidt-Dengler, Wendell: *Antifeminismus · Rosegger und Hofmannsthal*, In: *Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 153-165
- Schmidt-Dengler: *Das Fin de siècle · Ende des Bildungsideals? Zur Antiken-Rezeption im Kreis des »Jung Wien«*, In: *Neohelicon* 9, 1982, 61-85
- Schmitt, Axel: *Von Schwelle zu Schwelle. Thomas Manns Tod in Venedig und der Totentanz der Zeichen. Intertextualität*, In: Lörke, Tim / Müller, Christian (Hg.): *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*, Würzburg 2006, 77-101
- Schonauer, Franz: *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1960
- Schröter, Klaus (Hg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*, Hamburg: 1969
- Schultz, Hans Stefan: *Studien zur Dichtung Stefan Georges*, Heidelberg 1967
- Schulz, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration*, 2. Tl.: *Das Zeitalter der napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830* (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, begründet von Helmut de Boor und Richard Newald, 7. Bd. 2.Tl.), München 1989
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Der Tod des »Dilettanten« · Über Hofmannsthal und Paul Bourget*, In: *Aufstieg und Krise der Vernunft · Festschrift für Hans Hinterhäuser*, hg. v. Michael Rössner u. Birgit Wagner, Wien/Köln/Graz 1984, 181-195
- Schumacher, Horst: *Leopold Andrian · Werk und Weltbild eines österreichischen Dichters*, Wien 1967
- Seidlin, Oskar: *Stiluntersuchungen an einem Thomas Mann-Satz*, In: *Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche*, Göttingen 1969, 148-161
- Shookman, Ellis: *Thomas Mann's Death in Venice. A Novella and Its Critics*, Columbia 2003
- Sinfeld, Alan: *The Wilde Century · Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, New York 1994
- Singer, Kurt: *Der Streit der Dichter · Gedanken zum Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, In: *Castrum Peregrini* 60 (1963), 5-28
- Sohnle, Werner Paul (Hg.): *Stefan George und der Symbolismus · Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Stuttgart 1983
- Sondrup, Steven P.: *Hofmannsthal and the French Symbolist Tradition*, Bern / Frankfurt/M. 1976
- Sørensen, Bengt Algot: *Jens Peter Jacobsen und der Jugendstil · Zur Jacobsen-Rezeption in Deutschland und Österreich*, In: *Orbis Litterarum* 33, 1978, 523-579

- Spering, Juliette: *Das Ich und das Gegenüber · Zur Identitätsproblematik in Hofmannsthals ›Andreass und Prousts ›A la recherche du temps perdu‹*, In: *Arcadia* 18 (1983), 129-157
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende* (= Bd. IX der *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, begründet von Helmut de Boor u. Richard Newald), München 1998
- Staiger, Emil: *›Ariadne auf Naxos‹ · Mythos, Dichtung, Musik*, In: ders.: *Musik und Dichtung*, Zürich/Freiburg 1980, 289-314
- Staiger, Emil: *Der Weg der Marschallin im ›Rosenkavalier‹*, In: ders.: *Musik und Dichtung*, Zürich/Freiburg 1980, 261-287
- Steiner, Herbert: *Der Briefwechsel George – Hofmannsthal*, In: *Corona* 10 (1940), 585-591
- Steinhilber, Jan: *›Aristokraten aus Not‹ und ihre ›Philosophie der zu hoch hängenden Trauben‹ · Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2001
- Stillmark, Alexander: *Hofmannsthal and Oscar Wilde*, In: *Hugo von Hofmannsthal: Commemorative Essays*, hg. v. W. E. Yuill u. Patricia Howe, London 1981
- Stock, Frithjof: *Casanova als Don Juan. Bemerkungen über Arthur Schnitzlers Novelle ›Casanovas Heimfahrt‹ und ›Die Schwestern oder Casanova in Spa‹*, In: *Wege zur Komparatistik. Sonderheft für Horst Rüdiger zum 75. Geburtstag*, hg. v. Erwin Koppen u. Rüdiger von Tiedemann, Berlin 1978 (= *arcadia* 13), 56-65
- Storck, Joachim W.: *Nachbarschaft und Polarität · Überlegungen zum Hintergrund des Briefwechsels zwischen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke*, In: *MAL* 15, 3/4, 1982, 237-370
- Szász, Ferenc: *Die Wege gehen auseinander · Sonderentwicklungen der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende am Beispiel Hugo von Hofmannsthals im Vergleich mit Stefan George*, In: *Kontroversen, alte und neue · Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, hg. v. Albrecht Schöne, Tübingen 1986, X, 27-36
- Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt/M. 1975
- Terhart, Ewald: *Didaktik. Eine Einführung* (= *Reclams Universal-Bibliothek* N° 18623), Stuttgart 2009
- Thieberger, Richard: *Hofmannsthals dramatische Dichtung · ›Der Tor und der Tod‹*, In: ders.: *Gedanken über Dichter und Dichtungen*, Bern 1982, 119-134
- Vaget, H. R.: *Die Erzählungen. Der Tod in Venedig*, In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1990, 580-591
- Verhofstadt, Edward: *Hugo von Hofmannsthals ›Märchen der 672. Nacht‹*, In: *Theatrum Europeum*, hg. v. R. Brinkmann, München 1982, 559-575
- Vogel, Juliane: *Cherubin mouillé · Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals*, In: *Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke, Wien 2001, 97-112
- Vogel, Juliane: *Schattenhand des ungelebten Lebens · Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal*, In: *Hofmannsthal Jahrbuch* 1 (1993), 195-182
- Volke, Werner: *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1985
- Volke, Werner: *Unterwegs mit Hofmannsthal: Berlin – Griechenland – Venedig: Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthal*, In: *Hofmannsthal-Blätter*, 1987, H.35/36, 50-104
- Wagner, Manfred: *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg 1996
- Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht · Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt/M. 1982
- Wandruszka, Marie Luise: *Die Liebe und das Erzählen. Zu Schnitzlers ›Casanovas Heimfahrt‹*, In: *Modern Austrian Literature* 31 (1997), H. 2, 1-29
- Weber, Eugene: *Hofmannsthal und Oscar Wilde*, In: *Hofmannsthal-Forschungen* 1, 1971, 99-106
- Weiermair, Peter: *Wilhelm von Gloeden*, Köln 1993
- Weinzierl, Ulrich: *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*, Wien 2005
- Wierlacher, Alois: *Kultur und Geschmack*, In: *Handbuch interkultureller Germanistik*, hg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner, Stuttgart / Weimar 2003, 165-175

- Winkler, Michael: *George-Kreis*, Stuttgart 1972
Winkler, Michael: *Stefan George*, Stuttgart 1970
Wucherpennig, Wolf: *Das Junge Wien und seine Väter · Bahr und der junge Hofmannsthal im gesellschaftlichen Zusammenhang*, In: *Hofmannsthal-Forschungen* 7, 1983, 145-181
Wunberg, Gotthart: *Der frühe Hofmannsthal · Schizophrenie als dichterische Struktur*, Stuttgart / Berlin / Köln/ Mainz 1965
Wunberg, Gotthart / Braakenburg, Johannes J. (Hg.): *Die Wiener Moderne · Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981
Wuthenow, Ralph-Rainer: *Muse, Maske, Meduse · Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt/M. 1978
Wysling, Hans (Hg.): *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14: *Thomas Mann*, unter Mitwirkung von Marianne Fischer, 3 Tle., Zürich / München / Frankfurt/M. 1975-81

Quellenangaben für die Bilder finden sich am unteren Seitenrand der jeweiligen Seiten.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen.

Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

VIII. Curriculum Vitae

Mag. Dr. Ilija Dürhammer (geb. in Wien) studierte von 1987-1994 Germanistik (mit einer Fächerkombination aus Musik- u. Theaterwissenschaft, Geschichte u. Klass. Philologie) an der Universität Wien und promovierte 1998 mit Auszeichnung. Der Titel der von em. o. Univ.Prof. Dr. Herbert Zeman und em. o. Univ.Prof. Dr. Gernot Gruber betreuten Doktorarbeit lautet *Schuberts literarische Heimat*, und sie erschien 1999 im Böhlau-Verlag. Im selben Jahr war er auch Theodor-Körner-Preisträger. Bereits während des Studiums arbeitete er am Wiener IFSI mit (Internationales Franz Schubert Institut, gefördert vom österreichischen Wissenschaftsfonds) und wurde nach drei Jahren als Wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Tübingen (April 1998-2001, getragen von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) Univ.Ass. an der Wiener Universität für angewandte Kunst (2001-2007), wo er 2002-2004 auch Leiter der *edition die Angewandte* war. 2007/08 absolvierte er einen DaF-Uni-Lehrgang in Graz, den er als „Akademischer Experte für Deutsch als Fremdsprache“ abschloss. Im Sommersemester 2008 war er Lehrbeauftragter für deutsche Kultur- und Musikgeschichte am Kodolányi-János-Főiskola Bildungszentrum Fürstenfeld (eine Dependence der Privatuniversität Székesfehérvár) für ungarische GermanistInnen sowie Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Hochschule Niederösterreich (Baden) im Rahmen eines Kulturpädagogiklehrgangs. Seit Juli 2008 bis heute ist er auch Chefdramaturg der Oper Klosterneuburg (Werkeinführungen zu den Opern „Don Giovanni“, „Fidelio“, „Carmen“, „La Fille du régiment“, „Le Nozze di Figaro“, „Don Pasquale“ und heuer: „Die lustigen Weiber von Windsor“). Dazwischen organisierte er einige Veranstaltungsreihen und Ausstellungen (in Lindau, auf Schloss Achberg/Landkreis Ravensburg, Künzelsau, im Prunksaal der Österr. Nationalbibliothek und im Palais Harrach für das Wiener Kunsthistorische Museum / TheaterMuseum). Seit September 2008 ist er OeAD-Lektor, 2008-2010 am Lehrstuhl für Germanistik und Skandinavistik der Sofioter Universität „Hl. Klemens von Ochrid“ (Софиски Университет »Св. Климент Охридски«) für bulgarische GermanistInnen und von 2010 bis heute am Lehrstuhl für Germanistik an der ELTE (Eötvös Loránd Tudományegyetem – der Hauptuniversität in Budapest) für ungarische GermanistInnen. Im WS 2011 begann er ein Lehramtsstudium Deutsch/Geschichte an der Uni Wien, das er mit diesem Semester (Sommersemester 2013) abzuschließen hofft.



Buchpublikationen:

- (gemeinsam mit Gerrit Waidelich) **Schubert 1797 - 1828. 200 Jahre Schubert** (Schloss Achberg: »Ich lebe und componire wie ein Gott« – Schuberts Leben und Schaffen, Stadtmuseum Lindau: Schubert im Spiegel der Nachwelt, 3. Mai bis 7. September 1997 – edition braus: Heidelberg 1997)
- **Schuberts literarische Heimat** (Böhlau: Wien – Köln – Weimar 1999)
- **Thomas Bernhard – HOLZ·EIN·FALL**. Eine reale Fiktion (Kremayr & Scheriau: Wien 2004)
- **Geheime Botschaften Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard** (Böhlau: Wien – Köln – Weimar 2006)
- (als Hg.) **Mystik, Mythen & Moderne. Trakl · Rilke · Hofmannsthal** – 21 Gedichtinterpretationen (PraesensVerlag: Wien 2010)

Herausgeberschaft gemeinsam mit Pia Janke

- **Der „Heimatlidichter“ Thomas Bernhard** (Holzhausen: Wien 1999)
- **Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal · Frauenbilder** (edition Praesens: Wien 2001)
- **Raimund – Nestroy – Grillparzer · Witz und Lebensangst** (edition praesens: Wien 2001)
- **„Erst wenn einer tot ist, ist er gut“ – Künstlerreliquien und Devotionalien** (Ausstellung für das KHM/TheaterMuseum – Brandstätter: Wien 2002)
- **Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik** (Böhlau: Wien – Köln – Weimar 2003)

IX. Abstract

Es ist auffällig, dass, als der Jugendstil in die Jahre kam, die morbide Schönheit Venedigs bei einigen Künstlern zu einem wichtigen Schauplatz wurde. Hugo von Hofmannsthal hatte bereits in der Jugend, frühreif wie so oft, die Lagunenstadt mehrfach in seinem Werk zur Kulisse und Metapher für gefährdete Schönheit gemacht, ehe seine Dichter- und Verlagskollegen Thomas Mann und Arthur Schnitzler kurz vor bzw. mitten im I. Weltkrieg mit jeweils einer bedeutenden Novelle die Tragödie eines alternden Mannes entwarfen. Hatte etwa Gustav Klimt mehrmals das Altern der Frau thematisiert, so steht bei den drei Literaten das Altern des Mannes im Vordergrund.

Das Verbindende der drei Autoren ist, dass sie das Thema Venedig jeweils mit dem Antagonismus Jugend und Alter kombinieren, Venedig wird so für alle drei zum Ort erotischer Phantasien, wobei es bei Hofmannsthal und Thomas Mann mehr oder weniger latente homoerotische Phantasien sind, die Schnitzler nicht mit ihnen teilt. Hofmannsthal und Thomas Mann entwerfen dazu ein ausgeklügeltes Chiffren- und Camouflagespiel, um das Tabuthema in literarische Form zu bringen, während Schnitzler, das Werk seiner beiden Kollegen gut kennend, mit größerer Direktheit die moralisch zweifelhaften erotischen Abenteuer des alternden Casanova ausgestalten kann. Dabei wählt er nicht nur fast denselben Namen wie Hofmannsthal in *Der Abenteurer und die Sängerin*: Lorenzo heißt der Nebenbuhler bei Hofmannsthal, Lorenzi bei Schnitzler, sondern er arbeitet auch deutlich mit Konstellationen und Motiven von Thomas Manns *Tod in Venedig*. Darüber hinaus bedient er sich auch in der Figurenkonstellation bei Lorenzo da Pontes und Mozarts Oper *Don Giovanni*.

Diese und andere inter- und intratextuellen Bezüge, die neben literarischen auch zu anderen musikalischen und bildnerischen Werken hergestellt werden, sollen für eine spätere transdisziplinäre Didaktik dienen, für die es am Schluss auch ein paar direkte Vorschläge gibt. Auf diese Weise kann sowohl von thematischer Seite als auch zur Erarbeitung des Jugendstils vor allem in seiner Endphase ein größeres Ideenreservoir erschlossen werden, das für einen interdisziplinären und kompetenzorientierten Unterricht verwendet werden kann.