

**Der Abenteurer als Reflexionsfigur einer anderen Sozialität.
Arthur Schnitzlers Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*
im Kontext der Casanova-Figurationen der frühen Moderne**

Dirk Göttsche (Münster)

Durch seine Lektüre von Casanovas Memoiren hat Arthur Schnitzler sich im Februar 1915 dazu anregen lassen, seinen Einakter *Eifersucht* in »Casanova[s] Zeit und Stimmung zu übertragen«¹ und parallel zur Weiterarbeit an dem hieraus entstehenden Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa* (1919) auch eine Erzählung über den alternden Casanova zu schreiben, die Novelle *Casanovas Heimfahrt* (1918). Damit gelangen ihm nicht nur zwei gegensätzliche Casanova-Bilder, deren gleichzeitige Entstehung auf ihre kontrapunktische Zusammengehörigkeit verweist,² sondern zugleich auch zwei eigenständige Beiträge zur Mythisierung jenes erotischen Abenteurers, in dem die Jahrhundertwende eine ihrer zentralen Reflexionsfiguren gefunden hat. Die Typisierung Casanovas als Verkörperung des Abenteurers und Verführers im Laufe der Rezeption seiner Memoiren im 19. Jahrhundert bildet insbesondere in der frühen österreichischen Moderne die Grundlage einer weitergehenden literarischen Modellierung. Sie begreift Casanova als komplementäre Gegenfigur Don Juans und darüber hinaus als ein »Genie des Lebens« (Hofmannsthal),³ in dem die Reflexion des sich verändernden Verhältnisses der Geschlechter mit der Kritik bürgerlicher Existenz und Moral sowie mit dem metaphysischen »Lebenspathos« (Rasch)⁴ der Jahrhundertwende zusammengeschlossen wird. Im Gegensatz zu seiner Casanova-Novelle erneuert Schnitzlers Lustspiel die Mythisierung Casanovas als Reflexionsfigur einer anderen Begründung des Sozialen jenseits der zeitgenössischen bürgerlichen Moral. Nicht zufällig liest der Autor »mit Hinblick« auf seine Casanova-Ko-

¹ Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1913-1916*. Unter Leitung von Werner Welzig hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1983, S. 173 (Aufzeichnung vom 12.2.1915).

² Vgl. Angelika Gleisenstein: *Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers*. In: *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. (Hg.) Hartmut Scheible. München 1981, S. 117-141, hier: S. 117.

³ Hugo von Hofmannsthal: Brief an Helene von Nostitz vom 8.6.1908, zitiert nach: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Bd. XI: *Dramen*, Bd. 9. (Hg.) Mathias Mayer. Frankfurt/M. 1992, S. 737. Vgl. Martha Bowditch Alden: *Casanova in German Literature*. Diss. University of Virginia. Ann Arbor 1974; Gerd J. Forsch: *Casanova und seine Leser. Die Rezeption von Casanovas »Histoire de ma vie« in Deutschland, Frankreich und Italien*. Rheinbach-Merzbach 1988; Carina Lehen: *Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933*. Paderborn 1995. Lehen weist mit Recht darauf hin, daß diese Rezeption durch die literarischen Modelle, die Casanovas Lebenserzählung zugrunde liegen, und durch seine literarische Selbstinszenierung bereits vorgegeben ist (ebd., S. 31); vgl. ähnlich schon G. J. Forsch: *Casanova und seine Leser*, S. 49ff. Vgl. aus dem Kreis der Einzelstudien v.a. A. Gleisenstein: *Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers*, a.a.O.; Thomas Koebner: *Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler*. In: *Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«*. (Hg.) Giuseppe Farese. Bern und Frankfurt/M. 1985 (= *Jb. für Internationale Germanistik*, Reihe A, Bd. 13), S. 127-136; Friedrich Schröder: *Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt/M. 1988.

⁴ Wolf Dietrich Rasch: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart 1967, S. 17ff.

mödie »wieder einmal Hugo's 'Abenteurer'«,⁵ also Hofmannsthals frühes Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* (1899), mit dem die Mythisierung Casanovas in der Jahrhundertwende beginnt. Im Hinblick auf die intertextuelle Verflechtung des Lustspiels nicht nur mit Casanovas Memoiren, sondern auch mit den literarischen Casanova-Figurationen der Jahrhundertwende soll der Textanalyse daher ein Aufriß des Casanova-Bildes in der Literatur der frühen Moderne vorangestellt werden.

Im Rückblick konstatiert Hermann Hesse in seinem Casanova-Essay (1925) den Wandel des Casanova-Bildes zu Beginn des Jahrhunderts, als in den Neuausgaben der Memoiren die »für uns Heutige erstaunliche Vielseitigkeit« und »unerreichbar[e] Lebensvirtuosität« des Abenteurers entdeckt worden sei und sein »Ruf [...] eines unerhörten Verführers und Lüstlings« dem eines 'Genies' Platz gemacht habe.⁶ Tatsächlich scheinen die Mythisierung des Abenteurers und die Wirkung insbesondere der Neuübersetzung von Heinrich Conrad⁷ sich in der Jahrhundertwende gegenseitig zu bestärken, und zugleich überkreuzen sich in der Topik der Mythisierung Casanova-Rezeption und Hofmannsthal-Rezeption.⁸ Schon Jakob Wassermann begreift den Casanova der Memoiren in seinem Essay (1901) in diesem Sinne als einen 'genialen Lebenskünstler', dessen »grandios[e] Freiheit« als »eine rücksichtslose Kritik aller matten Ideale« bürgerlicher »Keuschheit und Zufriedenheit« gelesen wird.⁹ Oskar Schmitz beruft sich in seinem Buch *Don Juan, Casanova und andere erotische Charaktere* (1906) dann ausdrücklich auf Hofmannsthals Drama *Der Abenteurer und die Sängerin*, wenn er Casanova einen 'Artisten des Lebens', zugleich aber auch einen 'im Grunde unfruchtbaren Eklektiker des Lebens' nennt, der »Lust als Selbstzweck« betreibe.¹⁰ Vor allem jedoch formuliert Schmitz die epochentypische Kontrastierung Don Juans mit Casanova im Kontext einer Kulturgeschichtsschreibung der Sexualität. Dem dämonischen, zynischen und gewaltsamen Verführer Don Juan, für den die Frau die Feindin ist, die es zu besiegen gilt,¹¹ steht Casanova als der feinfühlige »Erotiker par excellence« gegenüber, dessen Verführungskunst auf der Achtung der Geliebten, der Anerkennung ihrer Individualität und dem Verständnis des weiblichen Begehrens beruhe.¹² Damit verbinden sich typischerweise die Motive der dankbaren

⁵ A. Schnitzler: *Tagebuch 1913-1916*, S. 331 (Aufzeichnung vom 17.11.1916).

⁶ Hermann Hesse: *Casanova* (1925). In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Bd. 2. (Hg.) Volker Michels. Frankfurt/M. 1972 [1970], S. 110-115, hier: S. 111f., 110.

⁷ Giacomo Casanova: *Erinnerungen*. Übersetzt und eingeleitet von Heinrich Conrad. 15 Bde. München 1907-1915.

⁸ Vgl. M. B. Alden: *Casanova in German Literature*, S. 133; C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 11.

⁹ Jakob Wassermann: *Casanova*. In: *Neue Deutsche Rundschau*, 12 (1901), S. 989-997, hier: S. 989f., 992, 995.

¹⁰ Oscar A. H. Schmitz: *Don Juan, Casanova und andere erotische Charaktere. Ein Versuch*. Stuttgart 1906, S. 32, 44, 66.

¹¹ Ebd., S. 16, 22, 24f., 36, 39 u.ö.

¹² Ebd., S. 18, 23, 42f., 66f. - Vgl. hierzu Richard Alewyn: *Casanova*. In: Ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt/M. 1974, S. 75-95, hier: S. 84ff.; G. J. Forsch: *Casanova und seine Leser*, S. 133ff.; Roger Willemsen: Nachwort. In: Giacomo Girolamo Casanova: *Aus meinem Leben*. Aus dem Französischen übersetzt von Heinz von Sauter. Stuttgart 1989, S. 491-509, hier: S. 507.

Frau und des »wiederkehrende[n] Casanova«,¹³ die Schnitzler in seinem zunächst *Wiederkehr* genannten Lustspiel in ironischer Umkehrung zitiert. Im Einklang mit der Intellektualisierung Don Juans im 19. Jahrhundert sowie seiner Überblendung und Ablösung durch Casanova in der Jahrhundertwende¹⁴ konstatiert Schmitz, daß »der erotische Mensch [seiner] Zeit [...] mehr Casanova als Don Juan [gleiche]«,¹⁵ und führt dies auf die Veränderung des Geschlechterverhältnisses im Gefolge der Emanzipation der modernen Frau zurück, die »sich dem Geliebten ihrer Wahl selbst schenken wolle«,¹⁶ statt sich unterwerfen zu müssen. Im Gegensatz zu Don Juan besitzt Casanova Schmitz zufolge »viele weibliche Züge«, die die geläufige »Einteilung der Menschen in Männer und Frauen«, also die herrschende Zuschreibung von Geschlechtsidentitäten, in Frage stelle.¹⁷ Gegen das in der Kunst und Literatur vor allem des späten 19. Jahrhunderts geläufige Paradigma des Geschlechterkampfes¹⁸ und gegen das vermeintliche »Naturgesetz« der »soziale[n] Ungleichheit« von Mann und Frau (so W. H. Riehl)¹⁹ steht Casanova mithin für die Möglichkeit einer anderen, auf dem Prinzip der Gegenseitigkeit beruhenden Sexualität und Sozialität, ein Prinzip, das seine Aktualität bis heute nicht verloren hat.²⁰

Den Anknüpfungspunkt für diesen Aspekt seiner Mythisierung liefert Casanova in seinen Memoiren selbst, indem er ausdrücklich von der »Pflicht« zur »gegenseitigen Liebe« spricht²¹ und z. B. feststellt: »Der sinnenfreudige, denkende Mensch [...] verliebt sich, aber er will das geliebte Geschöpf nur besitzen, wenn er sicher ist, geliebt zu werden [...].«²² In

¹³ O. A. H. Schmitz: *Don Juan, Casanova und andere erotische Charaktere*, S. 23f.

¹⁴ Vgl. Hiltrud Gnüg: *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld 1993; Beatrix Müller-Kampel: *Dämon, Schwärmer, Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*. Berlin 1993.

¹⁵ O. A. H. Schmitz: *Don Juan, Casanova und andere erotische Charaktere*, S. 46.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 80.

¹⁸ Siehe Barbara Eschenburg: *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*. (Hg.) Helmut Friedel. München und Köln 1995 [Ausstellungskatalog].

¹⁹ Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik*, Bd. 3: *Die Familie*. 12. Aufl. Stuttgart und Berlin 1904, S. 3. Vgl. ebd.: »Indem aber Gott der Herr Mann und Weib schuf, hat er die Ungleichheit und die Abhängigkeit als eine Grundbedingung aller menschlichen Entwicklung gesetzt.« Wenige Zeilen später beruft sich Riehl gegen emanzipatorische Kritik auf die Genesis und ihre Mahnung an die Frau: »Dein Wille soll deinem Manne unterworfen sein und er soll dein Herr sein.«

²⁰ Siehe zum Prinzip der Gegenseitigkeit R. Alewyn: Casanova, S. 85. Vgl. zu dessen Aktualität z.B. Jessica Benjamins entsprechende Utopie gegenseitiger Anerkennung in *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Ins Deutsche übertragen von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller. Frankfurt/M. 1993 [1988].

²¹ Giacomo Casanova: *Geschichte meines Lebens*. (Hg.) Erich Loos. Erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz von Sauter. 12 Bde. Berlin 1985 [1964], Bd. VII, S. 276 (Leonilda-Episode).

²² Ebd., Bd. IV, S. 43 (M.M.-Episode). Weitere Passagen ließen sich ergänzen. So schreibt Casanova beispielsweise über den Geschlechtsakt, »ohne Liebe [sei] diese große Handlung eine schmutzige Angelegenheit« (Bd. I, S. 277), und an anderer Stelle entsprechend: »Wer glaubt, die Freuden der Venus seien auch dann schon etwas, wenn sie nicht zwei verliebten Herzen in voller Übereinstimmung entspringen, der ist zu bedauern.« (Bd. I, S. 322) Er spricht mit Lucrezia über ihre »Liebesmetaphysik« (Bd. I, 331), in der Cristina-Episode vom notwendigen »Einklang« der Liebenden (Bd. II, S. 272) und allgemeiner von seinem Bemühen, den Frauen »dasselbe bestimmte Verlangen nach mir einzuflößen, das ich für sie empfand« (Bd. II, S. 267). Vgl. Casanovas Kritik der »Verführung« (im Sinne Don Juans), die nie seine Sache gewesen sei: »Ein Mensch, der berufsmäßig verführt und nur dieses Ziel kennt, ist eine abscheuliche Kreatur und grundsätzlich der Feind des Geschöpfes, auf das seine Wahl gefallen ist. Er ist wahrlich ein Frevler; denn

Schnitzlers Novelle wird dieses Prinzip der Gegenseitigkeit dann dahingehend zugespitzt, daß Casanova als Liebender »tausendmal heißer danach verlangte, Glück zu geben, als Glück zu empfangen«,²³ ein Anspruch, an dem Schnitzlers alternder Abenteurer freilich kläglich scheitert, indem er in die Gewalttätigkeit eines Don Juan zurückfällt.²⁴ Damit ist Casanova jedoch schon im Horizont seiner Funktion im Geschlechterdiskurs der Epoche mehr als eine »Kompensationsfigur« für »die von der bürgerlichen Moral durchgesetzte 'Kasernierung der Sexualität in der Ehe' (Luhmann)«, wie Carina Lehen in ihrer grundlegenden Monographie zur Casanova-Figur der frühen Moderne im Rekurs auf Luhmann schreibt.²⁵ Erst in Stefan Zweigs Casanova-Essay (1928) bricht die Assoziation von Casanovas »Lebenskunst«²⁶ mit der Frage nach einer anderen Ordnung des Geschlechterverhältnisses als Grundlage einer anderen Sozialität ab, und doch zehrt auch Zweigs Demontage des Abenteurers als 'naturhaft

-
- 23 wenn er über die erforderlichen Gaben der Verführung verfügt, macht er sich ihrer unwürdig, indem er sie mißbraucht, um ein Mädchen unglücklich zu machen.« (Bd. XII, S. 121)
 Arthur Schnitzler: *Das erzählerische Werk*, Bd. 5. Frankfurt/M. 1980, S. 74. Dieser Pointierung liegt offenbar eine Passage der Memoiren zugrunde, in der es (im Kontext der Bellino/Teresa-Episode) heißt: »[...] meine Lust war immer schon zu vier Fünfteln im Anblick der Wonne beschlossen, die ich schenkte« (*Geschichte meines Lebens*, Bd. II, S. 32). Vgl. auch: »Ein verliebter Mann kennt kein größeres Vergnügen, als an dem Vergnügen des geliebten Geschöpfes teilzunehmen.« (Bd. II, S. 274) Die Pointierung entsprechender Passagen durch Schnitzler liest sich zugleich als Ironisierung der gelegentlich altruistischen Färbung von Casanovas Selbstverständnis in den Memoiren. Hier ist an Niklas Luhmanns Beobachtung zu erinnern, daß »die Sexualität den Schematismus von Egoismus/Altruismus ebenso [durchbricht] wie die Hierarchisierung menschlicher Beziehungen nach dem Schema Sinnlichkeit/Vernunft« (*Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M. 1994 [1982], S. 33). Casanovas Verführungskunst zeigt noch einzelne Züge der von Luhmann analysierten 'amour passion' des französischen 17. Jahrhunderts, in der Liebe einerseits - wie bei Don Juan - »als *Kampf* charakterisiert« wird, »als Belagerung und Eroberung der Frau«, und andererseits »bedingungslose *Selbstunterwerfung* unter den Willen der Geliebten in der Form [ist], in der Liebe sich darstellt und 'gefällt'« (ebd., S. 77). Allerdings kulminiert dies in Casanovas Verführung zur Gegenseitigkeit nicht mehr im »*Verlust der Identität*« (ebd., S. 78), sondern in deren Bekräftigung als sinnlich-geistige Identität der Partner im sozialen Bezug. - Die Grenze des Altruismus im Begehren ist im übrigen auch Gegenstand von Casanovas Analyse des unterschiedlichen Verhältnisses der Geschlechter zur Sexualität, die teilweise an die entsprechenden Axiome der Sexualanthropologie der Jahrhundertwende (Krafft-Ebing, Simmel, Möbius, Weininger) erinnert: »Wir beklagen uns über die Frauen, die uns, obwohl sie uns lieben und sicher sind, wieder geliebt zu werden, ihre Gunst verweigern; aber wir haben unrecht. Wenn diese Frauen uns lieben, müssen sie fürchten, uns zu verlieren, und deshalb müssen sie alles in ihrer Macht Stehende tun, um unser Verlangen, sie zu besitzen, stets lebendig zu erhalten. Gelangen wir an das Ziel unserer Wünsche, werden wir sie mit Gewißheit nicht mehr begehren; denn man begehrt nicht, was man besitzt. [...] Dem Mann, der liebt und sich geliebt weiß, sind die Freuden, die er seiner Überzeugung nach dem geliebten Wesen schenkt, wichtiger als jene, die sie ihrerseits bei der Vereinigung zu schenken vermag. Aus diesem Grund drängt es ihn, sie zu beglücken. Der Frau, die in ihren eigenen Interessen befangen ist, müssen die erlebten Freuden wichtiger sein, als jene, die sie schenkt; deshalb schiebt sie die Hingabe hinaus [...].« (*Geschichte meines Lebens*, Bd. V, S. 97)
- 24 Vgl. Frithjof Stock: Casanova als Don Juan. Bemerkungen über Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt* und sein Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*. In: *Arcadia* 1978, Sonderheft, S. 56-65.
- 25 C. Lehen: *Das Lob des Verführers*, S. 303; vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1983, S. 149. Auf der anderen Seite geht Roberto Gervaso zweifellos zu weit, wenn er schreibt, Casanova sei nicht nur Verführer, »Diplomat, Philosoph, Geschäftsmann, Wissenschaftler, Kabbalist und nicht zuletzt ein großer, wenn nicht ein sehr großer Schriftsteller« gewesen, sondern »erst recht ein Feminist im wahrsten Sinne des Wortes, ein Verfechter der natürlichen Rechte der Frauen, ihr Freund und Vertrauter« (*Giacomo Casanova und seine Zeit*. München 1974, S. 289f.).
- 26 Stefan Zweig: *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova. Stendhal. Tolstoi*. Frankfurt/M. 1987, S. 49.

amoralischer' »Mannhengst«²⁷ ex negativo noch von seiner Mythisierung als komplementäre Gegenfigur Don Juans.²⁸

Daß die Mythisierung Casanovas mehr hervorbringt als eine »Identifikationsfigur«, die Ausdruck »männliche[r] Wunschprojektionen« »in einer Zeit der [...] Geschlechterkrise«²⁹ ist, das lehrt im übrigen der Blick auf Georg Simmels Essay *Das Abenteuer* (1911), einen der Grundtexte zur Abenteuererfigur der Jahrhundertwende, der bezeichnenderweise den erotischen Abenteuerer Casanova als Paradigma betrachtet.³⁰ Bei Simmel gewinnt die Antithese von bürgerlicher Existenz und Abenteuer die Gestalt einer auf den metaphysischen Lebensbegriff der Jahrhundertwende bezogenen Dialektik. Grundbestimmung des erotischen Abenteurers ist demnach seine »Exterritorialität gegenüber dem Lebenskontinuum«.³¹ Gerade als »Exklave des Lebenszusammenhangs« führt das erotische Abenteuer nach Simmel jedoch dialektisch ins »Lebenszentrum«,³² vermittelt im »Rausch des Augenblicks«³³ ekstatisch das Erlebnis metaphysischer Lebenstotalität. Casanova erscheint im Kontext dieser an Nietzsche anschließenden³⁴ metaphysischen Dialektik des Lebens als »das stärkste Beispiel des unhistorischen Menschen«, des an den Augenblick gebundenen »Gegenwartswesens«, dessen »Lebensform« daher auch kein Altern kennen darf.³⁵ Daß mit diesen Bestimmungen der Anknüp-

²⁷ Ebd., S. 57, 62.

²⁸ Siehe ebd., S. 29, 75 u.ö.

²⁹ C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 303, 12; vgl. ähnlich schon G. J. Forsch: *Casanova und seine Leser*, S. 137. Von einer »Identifikationsfigur der Jahrhundertwende« spricht auch A. Gleisenstein: *Die Casanova-Werke A. Schnitzlers*, S. 121.

³⁰ Siehe Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Berlin 1986, S. 27, 32.

³¹ Ebd., S. 28.

³² Ebd., S. 33.

³³ Ebd., S. 27.

³⁴ Vgl. v.a. seine zweite »unzeitgemäße Betrachtung« *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), insb. etwa die folgende Beobachtung zur Bedeutung des »Vermögen[s]«, »unhistorisch zu empfinden«: »Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist, und noch schlimmer: er wird nie etwas tun, was andre glücklich macht.« (Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. [Hg.] Karl Schlechta. Darmstadt 1994, Bd. 1, S. 212)

³⁵ G. Simmel: *Philosophische Kultur*, S. 27, 32, 34. Damit verbindet sich in der Schnitzler-Forschung weithin der unglückliche Begriff des »impressionistischen Menschen« bzw. der »impressionistischen Lebensform«, als dessen/deren Inkarnation der Abenteurer und speziell Casanova gesehen werden; siehe grundlegend Ernst L. Offermanns: *Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus*. München 1973, hier v.a. S. 110ff.; siehe weiter Klaus Kilian: *Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik*. Düsseldorf 1972, S. 113; A. Gleisenstein: *Die Casanova-Werke A. Schnitzlers*, S. 123ff.; Hort Albert Glaser: *Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler*. In: *Autorität und Sinnlichkeit. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte zwischen Nietzsche und Freud*. (Hg.) Karol Sauerland. Frankfurt/M. und Bern 1986, S. 57-73; C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 92. Diese oft geradezu moralisierende Psychologisierung des Impressionismusbegriffs, die ideengeschichtlich in der Nachfolge Hermann Bahrs steht (siehe hierzu Ralph Michael Werner: *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/M. und Bern 1981), wird der Komplexität der Abenteuererfigur bei Schnitzler und der in ihr gestalteten psychologisch-moralischen Problemstellung jedoch eben so wenig gerecht wie dem kunstgeschichtlich geprägten Impressionismusbegriff. Vgl. zur Kritik des Impressionismusbegriffs der Schnitzler-Forschung neben William H. Rey: *Arthur Schnitzler*. In: *Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk*. (Hg.) Benno von Wiese. 2. Aufl. Berlin 1969, S. 241-261, hier: S. 250; Hartmut Scheible: *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*. Bielefeld 1996, S. 79. Ebenso untauglich ist die analoge Charakterisierung Casanovas als »negativer Typus« im Sinne von

fungspunkt für die mit dem Abenteurer und insbesondere mit dem alternden Casanova fast durchgängig verbundene Zeitreflexion gegeben ist, das sei hier nur am Rande erwähnt.³⁶

Simmels Verständnis des Abenteurers ist in seinen Grundzügen bereits in Hofmannsthals Drama *Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens* vorweggenommen. Hofmannsthal verlegt die Wiederbegegnung Casanovas mit der Sängerin Teresa, die ihren gemeinsamen Sohn als vermeintlichen jüngeren Bruder aufzieht, von Florenz nach Venedig, an den für die Jahrhundertwende symbolischen Ort gesteigerten Lebens also; er stellt den Abenteurer als »Genie des Lebens« darüber hinaus in den Mittelpunkt einer Konfiguration, die in der Sängerin das Thema der Kunst, in ihrem Ehemann die Problematik bürgerlicher Existenz und in der Repräsentation der Lebensalter die Reflexion der Geschichtlichkeit des sozialen Lebens umfaßt. Auf diese Weise gelingt Hofmannsthal eine dichte Textur zentraler Themen und Motive der Epoche, die in der frühen Moderne zu vielfältiger Anknüpfung herausgefordert hat. Das gilt nicht nur für die erwähnten Casanova-Essays, für die Einakter Franz Bleis³⁷ und Carl Sternheims³⁸ beispielsweise oder für Schnitzlers Lustspiel, sondern auch für Hofmannsthals eigenen Versuch, der symbolisch in der Lebensmitte stehenden und doch bereits von Altersgedanken verfolgten Abenteurerfigur Weidenstamm in dem Florindo seiner Komödie *Cristinas Heimreise* (1910) ein noch ungebrochenes, jugendliches »Lebensgenie«³⁹ zur Seite zu stellen.⁴⁰ Der entscheidende Aspekt dieses zweiten Casanova-Projekts ist die paradoxe Konstruktion einer Neubegründung des Sozialen aus der quasi-ekstati-

Schnitzlers später schematisierender Typologisierung von Geisteshaltungen in dem Versuch *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat* (1927) (in: Arthur Schnitzler: *Aphorismen und Betrachtungen*. [Hg.] Robert O. Weiss. Frankfurt/M. 1983 [1967], S. 135ff.); siehe v.a. K. Kilian: *Die Komödien A. Schnitzlers*, S. 112; Brigitte L. Schneider-Halvorsen: *The Late Dramatic Works of Arthur Schnitzler*. Bern und Frankfurt/M. 1983, S. 23 und 34 (zu Teresa!); Maria Cristina Mauceri: Der Liebesabenteurer als »negativer Typus«. Zur kritischen Darstellung der Casanova-Figur bei Arthur Schnitzler. In: *Modern Austrian Literature*, 19 (1986), H. 3/4, S. 149-162. Zwar ist der erotische Abenteurer als 'Gegenwartsmensch' der 'negativen' Seite des Schemas zuzuordnen (vgl. Friedbert Aspetsberger: »Drei Akte in einem«. Zum Formtyp von Schnitzlers Dramen. In: *ZfdPh*, 85 [1966], S. 285-308, hier: S. 291), nicht aber dem dortigen Typus des Abenteurers, der eindeutig 'Gegentypen' und 'Karikaturen' des klassischen Eroberers und Entdeckers, beispielsweise den »Commis voyageur«, und Händler meint, nicht aber den erotischen Abenteurer vom Schlage Casanovas (siehe A. Schnitzler: *Aphorismen und Betrachtungen*, S. 163f.).

36 Vgl. exemplarisch Alan Menhennet: Schnitzler and the Experience of Time. From Anatol to Casanova. In: *Modern Austrian Literature*, 19 (1986), H. 3/4, S. 163-177; Hubert Ohl: Temporales Alibi. Zeit und Identität in der erzählenden Prosa Arthur Schnitzlers. In: *Hofmannsthal-Jb.*, 5 (1997), S. 251-291, hier: S. 273ff.

37 Franz Blei: Casanova (1918). In: Ders.: *Die Puderquaste des Prinzen Hippolyt*. München 1920, S. 156-191. Blei kombiniert vielfältige Motive, Handlungs- und Konfigurationselemente aus Hofmannsthals *Abenteurer* (bis hin zu dem Pseudonym »Weidenstamm«) u.a. mit Sternheims Darstellung Casanovas als sozialer Aufsteiger (hier freilich zugleich als Rebell) und (neben anderen rekurrenten Motiven der Mythisierung Casanovas in der Jahrhundertwende) mit dem Memoirenmotiv der von Casanova mitinitiierten Gründung der französischen Staatslotterie (hier allerdings ein Betrugsunternehmen eines 46jährigen Casanova, also ca. 1771 statt 1753).

38 [Carl Sternheim]: Herr von Seingalt. Drei Szenen. In: *Hyperion. Eine Zweimonatsschrift*. (Hg.) Franz Blei und C. Sternheim, Bd. 3 (München 1908), Heft 5, S. 30-43. Überarbeitete Fassung des ursprünglich 1902 entstandenen Einakters in Carl Sternheim: *Der Abenteurer. Drei Stückchen von ihm*. München 1922, sowie in ders.: *Das Gesamtwerk*, Bd. 7: *Frühwerk*. (Hg.) Wilhelm Emrich. Neuwied und Berlin 1967.

39 H. v. Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Bd. XI, S. 735 (Brief an seinen Vater vom 29.4.1908).

40 Zu den verschiedenen Arbeitsstadien des Florindo-Projekts, zur Umarbeitung der Komödie *Cristinas Heimreise*, zu den vorausgehenden Entwürfen unter dem Arbeitstitel *Florindos Werk* (1908) und zum späteren Einakter *Florindo* (1921) vgl. H. v. Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Bd. XI, a.a.O.

schen Begegnung der Frau mit dem Abenteurer. Schon in *Der Abenteurer und die Sängerin* tritt die Casanova-Figur schließlich hinter die Sängerin Vittoria zurück, deren Kunst ganz aus der Erinnerung an ihre jugendliche Liebe zu dem Abenteurer lebt, während er sie mittlerweile mit anderen verwechselt. Die durch Casanovas Vergessen⁴¹ erzwungene Verwandlung der Liebe, das Auseinandertreten von Erinnerungsprojektion und Wirklichkeit, führt Vittoria im Laufe der Wiederbegegnung zur Selbstbefreiung und zum Bewußtsein der Geschichtlichkeit des sozialen Lebens, während das Ungenügen der episodischen Abenteurerexistenz mit ihrer ewigen Wiederholung des Gleichen immer deutlicher hervortritt. In Hofmannsthals Bearbeitung der Cristina-Episode fungiert der jugendliche Abenteurer Florindo dann paradoxerweise als Katalysator der Ehe:⁴² Der Gegensatz zwischen seiner überwältigenden Inszenierung eines scheinbar grenzenlosen Augenblicks der Liebe und seiner manifesten Untreue löst in der jungen Frau einen Prozeß sinnlicher und moralischer Selbstfindung aus, als dessen Telos dialektisch die bürgerliche Ehe und Treue dargestellt ist. Die metaphysische Dialektik des Lebens, die Simmel an der ekstatischen Struktur des Abenteurers entwickelt, tritt beim späteren Hofmannsthal also in den Dienst einer Neubegründung bürgerlicher Sozialität.

Diese Pointierung des Casanova-Mythos hat Schnitzler nicht überzeugt,⁴³ und sie bleibt im Kontext der Casanova-Figurationen der frühen Moderne singulär. Neben jenen Texten, die an die Mythisierung Casanovas als komplementäre Gegenfigur Don Juans und als »Genie des Lebens« anschließen, stehen Variationen der Antithese von bürgerlicher und Abenteurerexistenz⁴⁴ sowie insbesondere - und schon vor Schnitzlers Novelle - Bearbeitungen des Motivs des alten Casanova, das Tucholsky am Ende der zwanziger Jahre daher bereits als »abgebraucht« verwirft.⁴⁵ Hier geht es teils um die Mythisierung Casanovas als 'Dichter seines Lebens' (so S. Zweig),⁴⁶ teils um die tragikomische Existenz dessen, der von seinem eigenen

⁴¹ Vgl. Harald Weinrichs paradoxe Charakterisierung des Casanova der Memoiren als »Virtuose des Vergessens« (*Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997, S. 110).

⁴² Vgl. C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 123, 230. Vgl. zur Inkonsistenz dieser Konstruktion Thomas Wirtz: Abenteurer Ehe. Anmerkungen zu einem Dualismus in Hofmannsthals späten Komödien. In: *Colloquia Germanica*, 31 (1998), S. 155-172, hier: S. 160f.

⁴³ Siehe Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909-1912*. Unter Leitung von Werner Welzig hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1981, S. 127 (Aufzeichnung vom 16.2.1910): »Nm. Hugos 'Cristina' zu Ende gelesen. Schwach. Ohne innre Notwendigkeit geschrieben.«

⁴⁴ Siehe Hermann Hesses Erzählung *Casanovas Bekehrung* (1906) (*Casanovas Bekehrung und Pater Matthias*. Zwei Erzählungen. Frankfurt/M. 1985); die zweite von Erich August Greevens Casanova-Szenen, in der Casanova sich aus der Gefahr seiner Verbürgerlichung als Seidenfabrikant in Paris befreit (Erich August Greeven: *Casanova*. Drei Szenen. Berlin 1914); oder Raoul Auernheimers Komödie *Casanova in Wien* (1924), in der sich Casanova und sein Bruder, der Schlachtenmaler Francesco, als Verkörperungen von Abenteurer und Bürger gegenüberstehen (Raoul Auernheimer: *Casanova in Wien. Komödie*. Drei Akte in Versen. München 1924).

⁴⁵ Siehe Kurt Tucholsky: Etzliche Gedanken, den Herrn Casanova betreffend. In: Ders.: *Republik wider Willen* (= *Gesammelte Werke*, Ergänzungsband 2, 1911-1932). (Hg.) Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 442-450, hier: S. 447.

⁴⁶ So in Felix Langers Erzählung *Casanova im Exil* (1911) (Felix Langer: *Casanova im Exil*. In: Ders.: *Magelon. Die Geschichte eines nervösen Mädchens und andere Novellen*. Berlin 1911, S. 113-157), wo der alte Casanova zwei in seinen Memoiren ausgesparte Liebesepisoden erzählt (eine neuromantische mit einer Marquise Aurora bei Florenz und eine kleinbürgerliche mit einer Beate in Böhmen als zeitweilige Verlockung des Abenteurers durch den Traum vom bürgerlichen Leben), - oder in Greevens dritter Casanova-Szene, die die Formulierung der Alterserkenntnis in Schnitzlers Novelle vorwegnimmt. In Greevens drittem

Ruhm überlebt wird,⁴⁷ teils um lebensphilosophische Altersreflexion⁴⁸ oder um die moralisierende Demontage des Mythos.⁴⁹ In den zwanziger Jahren läuft die literarische Modellierung des Abenteurers als Reflexionsfigur der Jahrhundertwende dann aus, typisierende Boulevardkomödien und pointierende Nacherzählungen oder Ergänzungen des Memoirenstoffes treten neuerlich an die Stelle der literarischen Mythisierung.⁵⁰

Zwei Höhepunkte dieser literarischen Modellierung sind dagegen Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt* und sein Vers-Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, das rezeptionsgeschichtlich im Schatten der Novelle steht. Im Gegensatz zu Hofmannsthal und anderen geht Schnitzler nicht von den Memoiren als Stoffvorlage aus, sondern verarbeitet deren motivisches Material in freier Form. So bezieht sich der Zweititel des Lustspiels (»Casanova in Spa«) nicht auf Casanovas tatsächlichen Aufenthalt in dem belgischen Kur- und Glücksspielort;⁵¹ Schnitzler adaptiert jedoch Motive, Figurentypen und Namen aus den Memoiren

-
- Einakter wird Casanova von der jungen Gräfin Cäcilie, einer Besucherin auf Schloß Dux, die eben noch von ihm fasziniert war, gegen Ende plötzlich mit den Worten zurückgestoßen: »Sie, Sie könnten mein Vater sein, der Vater meiner Mutter... ein alter Mann! (Sie flieht verwirrt.)« (*Casanova*, S. 115) Es liegt nahe, daß Schnitzler, der Greevens Casanova-Szenen mit wohlwollendem Interesse gelesen hat (siehe *Tagebuch 1913-1916*, S. 261; Aufzeichnung vom 25.1.1916), hier eine zusätzliche Anregung für die Schlüsselszene seiner Casanova-Novelle gefunden hat, in der Casanova im Morgengrauen nach der erpreßten Liebesnacht in Marcolinas Blick »sein endgültiges Urteil« liest: »Alter Mann.« (*Das erzählerische Werk*, Bd. 5, S. 111)
- 47 Siehe Armin Friedmann und Paul Frank: *Casanova am Rhein*. Ein Spiel in drei Aufzügen. Berlin 1911, in dem Casanova als alternder »Liebeskönig« auftritt, der seinem Mythos schreibend hinterhereilt, seine Abenteuer nur noch als Vorstellung inszeniert und literarisch fiktionalisiert und doch wiederum (wie bei Hofmannsthal) dialektisch zur Vermittlung und Festigung bürgerlicher Ehe beiträgt; Kurt Münzer: *Casanovas letzte Liebe*. Berlin 1913 (hier erzählt der alte Casanova der Duxer Gesellschaft aus Rache für ihren mangelnden Respekt von der imaginären, freilich tödlichen Liebe einer 15jährigen zum Mythos Casanova, der den alten Verführer überlebt, auch wenn das Mädchen an der Konfrontation mit dem alten Abenteuerer zerbricht); Heinrich Lilienfein: Casanova in Weimar. In: *Velhagen & Klasing's Monatshefte*, 53 (Bielefeld 1938/39), S. 517-523 (hier trifft Casanova auf seiner letzten »Flucht« aus Dux als ein »Rokokogespenst« in Weimar ein, das - abgewiesen vom Fürsten und von Goethe - die »Gewißheit« erfährt, »vergessen, verschollen, überlebt« zu sein [S. 522f.]).
- 48 Josef Mühlberger: Casanovas letztes Abenteuer. In: Ders.: *Fest des Lebens*. Novellen. Karlsbad 1931, S. 99-128.
- 49 Siehe Ernst Lissauer: Casanova in Dux. In: Ders.: *Die drei Gesichte. Drei Einakter*. Berlin 1922, S. 51-91; Herbert Eulenberg: Casanovas letztes Abenteuer. In: Ders.: *Casanovas letztes Abenteuer und andere erotische Begebenheiten*. Dresden 1928, S. 5-43.
- 50 Siehe Stefan Markus: *Casanova. Trilogie frecher Liebeskomödien*. Stuttgart 1918; Rudolf Lothar: Casanovas Sohn. Komödie in drei Aufzügen (1920). In: Ders.: *Erotische Komödien*. Leipzig 1924, S. 1-55; Karl Blanck: *Casanovas unbekannte Geliebte. Erzählung aus dem Leben des großen Liebeskünstlers mit einer Auslese aus seinen Memoiren*. Leipzig 1929; Horst Wolfram Geißler: Don Giovanni. In: Ders.: *Das glückselige Flötenspiel. Vier heitere Novellen aus dem Rokoko*. München 1934, S. 121-137; Egmont Colerus: *Geheimnis um Casanova*. Novelle. Berlin und Wien 1936; Franz Walther Ilges: *Casanova revanchiert sich. Komödie in vier Akten*. Braunschweig 1937; Alexander Lesk: *Die Begegnung mit der Kaiserin. Ein Abenteuer Casanovas*. Leipzig und Wien 1937. Diese Linie der unterhaltsamen biographischen oder pseudohistorischen Casanova-Bearbeitungen setzt sich auch nach dem zweiten Weltkrieg fort, während eine produktive literarische Modellierung erst wieder nach Fellinis Casanova-Film (1977) zu verzeichnen ist. Vgl. Verf.: Casanova als 'Kunstwerk'. Die Tradition der Abenteurergestalt in Gert Hofmanns Novelle »Casanova und die Figurantin«. In: *Sprachkunst*, 24 (1993), S. 289-305.
- 51 Bei jenem Aufenthalt in Spa im August/September 1767, von dem Casanova in seinen Memoiren ausführlich berichtet (*Geschichte meines Lebens*, Bd. X, S. 289ff.), war er nicht 32 (wie bei Schnitzler), sondern bereits 42 Jahre alt; vgl. jedoch die durchaus ähnliche »bedenklich[e] Gesellschaft« (S. 213) in »diese[m] Loch, genannt Spa« in den Memoiren (Bd. X, S. 293). - Vgl. zum Verhältnis des Lustspiels zu den Memoi-

und evoziert so die Atmosphäre der Abenteurerexistenzen im 18. Jahrhundert (S. 193).⁵² Der Dekonstruktion des Mythos vom Abenteurer als feinfühligem Liebhaber und universal gebildetem Freigeist in dem alternden Casanova der Novelle⁵³ steht in dem Lustspiel kontrapunktisch ein 32jähriger Casanova auf der Höhe seiner Lebenskraft gegenüber, ein Spieler und Verführer, der seinem Alter wie der Reflektiertheit seiner Abenteurerexistenz nach zwischen Hofmannsthals Casanova-Figuren Florindo und Weidenstamm steht. Schnitzlers Casanova kontrastiert nicht nur (wie üblich) mit einem Repräsentanten des Bürgertums, dem 23jährigen Andrea Bassi, der seine geliebte Anina entführt und sich so in die Welt des Abenteurers verirrt hat; er ist (wie in Hofmannsthals erstem Abenteurer-Drama) auch ins Zentrum einer Alterskonfiguration aus Spiegelfiguren gestellt. Diese reicht von dem 15jährigen Kellner Tito, dem werdenden Casanova,⁵⁴ über den angeblichen Baron Santis, einen skrupellosen und gewalttätigen Falschspieler und Betrüger, bis zu dem 60jährigen Abenteurer Gudar, dessen Auftritte und Altersreflexionen (S. 194, 279) das Lustspiel umrahmen und motivisch mit der Novelle verknüpfen.⁵⁵

Der Casanova der Komödie ist - mit dem Wort Schillers über Goethes Wilhelm Meister - »die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person«⁵⁶ des Stückes. Er fungiert wiederum als Katalysator einer Problematik des Sozialen, die im Verhältnis der Geschlechter gründet und hier nun als moralischer Konflikt interpretiert wird. Das Skandalon - Casanova verwechselt nachts die Fenster und verbringt unwissentlich mit Anina, der Braut des Bürgers Andrea, statt mit Flaminia, der Frau des Betrügers Santis, eine Liebes-»Stunde« (S. 216, 229, 236 u.ö.), die freilich so kurz ist, daß er sich »nur allzubald« wieder »am Spieltisch« einfindet (S. 229) -, dieses Skandalon liegt dem Bühnengeschehen voraus und wird am dargestellten Folgetag in den drei Teilen des Dramas analytisch und diskursiv entfaltet. Die analytische Struktur gibt dem Autor nicht zuletzt die Möglichkeit, die Casanova-Darstellung mit einer spielerischen Reflexion des Casanova-Mythos zu verbinden. In changierenden Facetten entsteht ein komplexes Bild des Abenteurers, das schließlich in eine Modifikation seiner Myti-

-
- 52 ren auch M. B. Alden: *Casanova in German Literature*, S. 211ff.
Seitenangaben im Text beziehen sich im folgenden auf Arthur Schnitzler: *Das dramatische Werk*, Bd. 7. Frankfurt/M. 1979. - Vgl. zu den Abenteurern des 18. Jahrhunderts Eckart Kleßmann: *Ein Fest der Sinne. Casanova und sein Zeitalter*. Düsseldorf und Zürich 1998.
- 53 Vgl. hierzu v.a. William H. Rey: Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt«. Eine Strukturanalyse. In: *Festschrift für Bernhard Blume*. (Hg.) Egon Schwarz, Hunter G. Hannum, Edgar Lohner. Göttingen 1967, S. 195-217; C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 185-216; Norbert Oellers: Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. In: *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien*. (Hg.) Mark H. Gelber, Hans Otto Horch, Sigurd Paul Scheichl. Tübingen 1996, S. 239-252; Karl Konrad Polheim: »Eine Wahrheit von höherem Range«. Zu Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt«. In: *JbFDH* 1998, S. 231-241.
- 54 Der 15jährigen Tito, die einzige Figur dieser Verskomödie, die Prosa spricht und dadurch auch sprachlich auf der Grenze zwischen der dargestellten Abenteurer- und Spielerwelt einerseits und der ökonomischen Realität des bürgerlichen Alltags andererseits steht, tritt am Ende in Casanovas Dienste.
- 55 Allerdings ist auch diese Nähe wiederum kontrapunktisch, denn anders als der Casanova der Novelle hat Gudar sich mit seinem Altern abgefunden und rückt den tragischen Aspekt der Abenteurerexistenz dadurch gattungsgerecht in ein milderer Licht.
- 56 HA VII, 651. - Vgl. ähnlich Christa Melchinger: *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg 1968, S. 52.

sierung einmündet.

Bevor Casanova im zweiten Teil des Einakters erstmals auftritt, ist er im ersten Gegenstand der Charakterisierung durch andere. Zunächst stellt Gudar ihn als sein jugendliches alter ego vor, als liebenswerten Abenteurer und 'ehrlichen Gauner' (S. 198), dessen Verwandlungsfähigkeit ihn an allen Orten und in jeder sozialen Stellung zu Hause sein läßt, als die lebendige Verkörperung seines Mythos also, von der berühmten Flucht aus den Bleikammern Venedigs bis zu seiner sprichwörtlichen Verführungskunst (S. 196-198). Danach verzeichnet Flaminia, erbost über Casanovas nächtliches Ausbleiben, den Mythos zur Karikatur. Die beständig wiederholte Geschichte seiner Flucht erscheint nun als eine bloße Fabel; der Abenteurer wird als ein Lügner gebrandmarkt, dem sogar die für die Verführung unverzichtbare Fähigkeit zum Zuhören fehlt und der sich bereits im Abstieg befindet (S. 201f.). Daß der eifersüchtige Andrea, Aninas Bräutigam, in Casanova nur den Konkurrenten und Verführer sieht (S. 210f.), überrascht wenig; um so wichtiger aber ist Casanovas erster Auftritt zu Beginn des zweiten Teils, der keinem der zuvor entworfenen Bilder vollständig entspricht. Der Abenteurer erscheint hier als Bittsteller bei seinem Antipoden, dem Bürger Andrea, als ein Getäuschter und sich in der Beurteilung des Geschehens Täuschender, der für seine vermeintlich notwendige Flucht - er glaubt sich von Santis verfolgt - jener beträchtlichen Geldsumme bedarf, die er im Spiel an Andrea verloren hat. In dem Versuch, dessen Vertrauen und Geld zu gewinnen, präsentiert er sich in rasantem Wechsel in den verschiedensten Rollen seines Lebens (S. 220-225) - als Student, Musiker, Dichter, als Wechselfälscher und Autobiograph seiner berühmten Kerkerflucht, als Vertreter für Damenwäsche, als Waschmittelchemiker und als sein eigener Werbetexter: »Der reichste Seidenstoff - / Bleibt so selbst in der Wäsche unverwüstlich.« (S. 224) Casanova führt sich damit als ein recht erbärmlicher und gehetzter Scharlatan ein, der sich auch noch in Eitelkeit spreizt - »Nur ungern bin ich meiner Taten Herold« (S. 225) - und seinen Ruf als feinfühligem Verführer instrumentalisiert: »*Verführt*' ich jemals -? Nein, ich war zur Stelle, / Wenn just mit holder Zauberei Natur / Ihr Werk begonnen.« (S. 226)

Dieser ironischen Dekonstruktion des Mythos vom »Genie des Lebens« folgt noch im gleichen Auftritt jedoch die Verwandlung des zwielichtigen Dilettanten in einen Lebensphilosophen, der aus den Gefährdungen seiner Abenteurerexistenz heraus ein besonderes Gespür für die Sicherheit bürgerlichen Lebens besitzt: »Ihr Ziel [das des Bürgers Andrea, D.G.] heißt Frieden, Ordnung und Gesetz / Wie Heimkehr Ihrer Wand'rung letzter Sinn.« Und weiter, in zitierender Umkehrung eines Wortes von Grabbes Don Juan: »Weh dem, der ewig sucht; wohl dem, der fand.« (S. 233)⁵⁷ Was Casanova hier als höchste »Weisheit« (ebd.) ausgibt, hat allerdings noch den Charakter einer ideologischen Camouflage in strategischer Absicht. Vollendet wird die Vertiefung des Abenteurers zu einem Lebensphilosophen, in dessen Abenteurertum die Problematik moderner Existenz mitgedacht ist, erst im dritten Teil, im letzten

⁵⁷

Vgl. Christian Dietrich Grabbe: *Werke*. 3 Bde. München 1975-77, Bd. 1, S. 411: »[...] Wohl dem, der ewig strebt, ja Heil, / Heil ihm, der ewig hungern könnte!« (*Don Juan und Faust*, I/1)

Dialog mit Andrea. Gegen die bürgerliche Sehnsucht nach »Heimkehr« und »Heimat«, die nun nurmehr als »Wahn« erscheinen, setzt Casanova hier das existentielle Modell der »Wand' rung« und die moralische Utopie der »Wiederkehr« als Ausdruck eines geschärften Bewußtseins von der Ungesicherheit und Wandelbarkeit menschlichen Lebens (S. 275). Der Abenteurer ist derjenige, »der aufgetanen Sinns und freier Seele - / [...] aus dem Stegreif lebt« (S. 276) und aus dieser Perspektive im Gegensatz zum Bürger in der Lage ist, die existentielle und soziale Problematik des Lebens zu reflektieren.⁵⁸ Wenn Schnitzler am Schluß seines Lustspiels die literarische Mythisierung Casanovas gegen die vorangegangenen Ironisierungen erneut fortschreibt, so tut er dies also nicht durch einen Abbruch der dargestellten Konflikte, wie man gemeint hat,⁵⁹ sondern durch deren Interpretation im Horizont einer modernen Existenzproblematik, die über Hofmannsthals Mythos vom »Genie des Lebens« hinausgeht und eine »Problemkonstante« (Bachmann) in Schnitzlers Werk bezeichnet: die Reflexion nämlich über die ungesicherten Voraussetzungen und Grenzen personaler Identität und sozialer Ordnung im Sinne der Einsicht, »daß jeder von uns gewissermaßen in jedem Augenblick in einer neuen Welt lebt und [...] sozusagen jeden Tag sein Haus von neuem bauen muß«.⁶⁰ Im *Paracelsus* (1898) heißt es in diesem Sinne: »Sicherheit ist nirgends«,⁶¹ und in der *Komödie der Verführung* (1924): »Gewißheit gibt's überhaupt nicht auf der Welt.«⁶²

Gleichwohl geht das Lustspiel nicht in der Darstellung Casanovas auf. Der Abenteurer fungiert vielmehr als Katalysator eines moralischen Diskurses,⁶³ dessen Leitmotiv die Reflexion über Treue und Untreue und dessen Ausgangspunkt die Frage ist, welche Bedeutung Aninas nächtlichem »Abenteuer« zukommt. Da das »Rätsel« (S. 251), wie Anina sich durch Casanovas versehentlichen Einstieg in ihr (statt in Flaminias) Fenster zum Beischlaf mit dem Abenteurer hat verführen lassen können, ungelöst bleibt, da außerdem der offensichtlich stumme Geschlechtsakt bis zuletzt das kategorial Andere der diskursiven Lustspielwelt ist, arbeitet sich diese moralisch-psychologische Reflexion - wie nun zu zeigen ist - zugleich im Sinne der Ungesicherheit menschlicher Ordnungen an der Geltung der Sexualität, am Verhältnis der Geschlechter und an der Fragilität sozialer Bindungen ab. Im übrigen bedeuten die

⁵⁸ Der Casanova des Lustspiels ist eben kein »reiner« impressionistischer Typus, der von keiner Reflexivität [...] angekränkt ist« (so A. Gleisenstein: Die Casanova-Werke A. Schnitzlers, S. 125f.; vgl. ähnlich Michaela L. Perlmann: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart 1987, S. 85). Dagegen grenzt Melchinger den Casanova des Lustspiels mit Recht vom »impressionistischen Menschen« ab und zeigt den Zusammenhang seiner 'Weisheit' mit einem modernen Bewußtsein der Welt als 'Chaos' (*Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk A. Schnitzlers*, S. 52, 66); G. J. Forsch betont entsprechend das »problematische Lebensgefühl« dieses Casanova (*Casanova und seine Leser*, S. 109).

⁵⁹ Siehe F. Aspöckl: »Drei Akte in einem«, S. 296; E. L. Offermanns: *A. Schnitzler*, S. 120ff.

⁶⁰ Arthur Schnitzler: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. (Hg.) Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M. 1985 (zitiert nach H. Scheible: *Liebe und Liberalismus*, S. 225).

⁶¹ Arthur Schnitzler: *Das dramatische Werk*. 8 Bde. Frankfurt/M. 1978-1981, Bd. 2, S. 240.

⁶² Ebd., Bd. 8, S. 171. - Im Gegensatz zu der damit im *Paracelsus* verbundenen Spielmetapher - »Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns; / Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug« (ebd., Bd. 2, S. 240) - akzentuiert die Formel des Aus-dem-Stegreif-Lebens im Casanova-Lustspiel aber die moralische Aufgabe, die sich aus der Unsicherheit der Existenz und des Wissens ergibt, ohne freilich schon an jenes Ethos der Verantwortung zurückgebunden zu sein, daß Falkenir in der *Komödie der Verführung* formuliert (ebd., Bd. 8, S. 219).

⁶³ Vgl. A. Gleisenstein: Die Casanova-Werke A. Schnitzlers, S. 126.

Kürze der Liebes-»Stunde«, die Stummheit der Vereinigung und die Verwechslung der Körper eine nachhaltige Ironisierung des Mythos von Casanova als dem kultivierten Verführer zu einer auf Gegenseitigkeit beruhenden Liebe.

Die analytische Struktur des Dramas entfaltet sich in der sechsmaligen, immer wieder veränderten Erzählung des nächtlichen Geschehens und seiner Folgen. Dies macht nicht nur einen wesentlichen Teil der Komik des Stückes aus, sondern kann in Anlehnung an Foucault und Luhmann auch als ein literarisches Spiel mit der Diskursivierung von Sexualität und Intimität gelesen werden,⁶⁴ hier freilich ein Spiel mit moralisch-psychologischem Akzent. In den ersten drei Erzählungen werden die Perspektiven der Betroffenen kontrastiert, und die Verwechslung wird aufgeklärt, die das Lustspiel - wiederum kontrapunktisch - mit dem Motiv der erpreßten Liebesnacht in Schnitzlers Casanova-Novelle verbindet.⁶⁵ Zuerst gesteht Anina Andrea ihren nächtlichen Seitensprung (S. 215ff.), dann berichtet Casanova Andrea von seinem nächtlichen Abenteuer, ohne die Verwechslung zu ahnen (S. 227ff.), und Flaminia, von Andrea auf ihre nächtliche Enttäuschung angesprochen, steigert sich in Eifersucht und Empörung (S. 239ff.), die um so komischer wirken, als nicht etwa sie von Casanova verführt worden ist, sondern sie vielmehr schon zum dritten Mal vergeblich versucht hat, ihn zu verführen (S. 243).

Mit diesen Erzählungen verflochten ist allerdings das Drama der Entfremdung zwischen Anina und Andrea, das nach dem Modell von Schnitzlers dramatischen Ehekonflikten aufgebaut ist und in der ersten Hälfte des Lustspiels im Vordergrund steht. Anina, die ihr erotisches Abenteuer mit Casanova dem Mythos entsprechend als »Exklave des Lebenszusammenhanges« (Simmel) und als befreiende Entgrenzung erlebt hat (S. 215), fühlt sich gleichwohl zunächst »unverwandelt« - »die gleiche, die ich war« (S. 216) - und vertraut sich daher Andrea an. Ihr Wille zur Wahrheit (S. 210) und ihr Glaube, daß »nichts geschah« (S. 216),⁶⁶ werden jedoch (wie so oft bei Schnitzler) von dem Mann nicht als Vertrauensbeweis verstanden, sondern initiieren gegenläufig einen Prozeß der Entfremdung und der Erosion bestehender Sicherheiten. Erst durch Andreas eifersüchtige »Haßgedanken« (S. 236) und sein bürgerliches Verständnis der Liebe als Besitz (S. 217) wird das Geschehene rückwirkend zu einem Akt manifester Untreue; aus vorausseilender Angst vor Aninas erotischer »Sehnsucht« verstößt Andrea sie und forciert voreilig eine Entscheidung zwischen Casanova und ihm (S. 212), so daß auch Anina zu zweifeln beginnt, »ob unsere Wege miteinander gehn« (S. 213). Schnitz-

⁶⁴ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt/M. 1983 [1976], S. 21, 23, u.ö.; N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23ff. Vgl. in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Horst Thomé: Kernlosigkeit und Pose. Zur Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie. In: *Fin de Siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*. (Hg.) Klaus Bohnen, Uffe Hansen, Friedrich Schmoe. München 1984 (= *Text & Kontext*-Sonderreihe, Bd. 20), S. 62-87; ders.: Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: *Text + Kritik*, 138/139 (München 1998), S. 102-113.

⁶⁵ Vgl. M. B. Alden: *Casanova in German Literature*, S. 210; F. Stock: Casanova als Don Juan, S. 62; H. A. Glaser: Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler, S. 66.

⁶⁶ Vgl. C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 220f., die diesen ersten Dialog überzeugend als Antwort auf die moralische Zeitreflexion in Hofmannsthals Jugenddrama *Gestern* liest.

lers Kritik an einem bürgerlich-patriarchalischen Liebesverständnis, das Treue mit Besitz und Macht assoziiert, wird im übrigen dadurch unterstrichen, daß Andrea Casanova und seiner Welt des Abenteurers auf andere Weise ebenso erlegen ist wie Anina. Wie ihr Begehren sie zu einer Untreue verleitet, die sie anschließend als einmalige Ausnahme zu bewältigen sucht, so hat sich Andrea von Casanova dazu verführen lassen, »daß eine Nacht - die erste und die letzte - / [er ihrer] vergaß mit Trunk- und Spielgenossen« (S. 214). Erst am Schluß wird Andrea einsehen, daß die Welt des Abenteurers nicht die seine ist (S. 274).

Ähnlich wie in der Komödie *Zwischenspiel* (1905) ist das Drama der Entfremdung zwischen Anina und Andrea in einer Struktur der Umkehrungen gestaltet, die die Eigendynamik auseinanderlaufender Figurenentwicklungen zur Anschauung bringt. Als Andrea von Casanovas Unkenntnis der Verwechslung erfahren hat, ist in seinem zweiten großen Dialog mit Anina nun er es, der meint, daß nichts geschehen sei, da das »Abenteuer« nicht bekannt geworden ist und also seinem Ruf nicht schaden kann (S. 236). Die Wiederholung identischer oder ähnlicher Formulierungen durch andere Figuren in gegensätzlicher Bedeutung oder verändertem Tonfall gehört zu Schnitzlers wirkungsvollsten Charakterisierungs- und Kontrastierungstechniken.⁶⁷ Andreas abermaliger Rekurs auf die bürgerliche Scheinmoral und seine Verleugnung des von ihr Erlebten provozieren den Bruch der Beziehung (S. 236f.), da Anina, von ihm auf sich selbst zurückgeworfen, ihr erotisches Abenteuer nun als Neuanfang im Sinne eines 'Rufs des Lebens'⁶⁸ zu interpretieren beginnt (S. 234). Erst an diesem Punkt der Entfremdung besteht sie darauf, von Casanova als Person erkannt und geliebt zu werden (S. 237, 243). Erst das verletzende Versagen des Repräsentanten bürgerlicher Moral läßt also die durch das erotische Abenteuer (dem Mythos entsprechend) erfahrene Verwandlung zur Geltung kommen und provoziert die in ihren Folgen unabsehbare Rückübersetzung des sexuellen Erlebnisses in den Diskurs der Liebe (S. 237) und in das Verlangen nach Selbstbestimmung.

Damit ist der Konflikt benannt, der Gegenstand der drei weiteren, nun parabolischen Erzählungen des nächtlichen Abenteurers ist. Zunächst erzählt Andrea dem begriffsstutzigen Santis die »Geschichte« als den Anfang einer »Novelle« von zwei Schwestern (S. 246ff.), die sich darum streiten, welcher von beiden der nächtliche Liebhaber »nach Herzensrecht gehört«, ohne daß Santis jedoch eine »Lösung« für das vermeintliche »Rätsel« weiß (S. 246, 248, 251). Stattdessen trägt Santis, der den flüchtigen Casanova inzwischen in einer verdeckten donjuanesken Mantel- und Degen-Episode nach Spa zurückgezwungen hat (S. 253f.), die sog. »Novelle« in blumiger Ausschmückung dem rückkehrenden Casanova zur Entscheidung vor (S. 257ff.). Er wird jedoch von dem ungeduldigen Andrea unterbrochen, der den »Fall« (S. 251) in einer sechsten und letzten Version »gleichwie ein mathematisches Problem« zuspitzt (S. 260). Die »Lösung« Casanovas, mit der Andrea sich nicht zufrieden geben will,

⁶⁷ Das Spektrum reicht von der variierenden Bestätigung - »zerrissen ist das Band« zwischen ihnen (S. 218f.) - über die spöttische Wiederholung - »Neu fängt mein/dein Leben an« (S. 234), Casanovas »Erinn'ung dieser/jener Stunde« (S. 217, 236) - und das ironische Zitat - 'so fein beschuht bei drohendem Ungewitter' (S. 238, 241) - bis zur boshaften Umkehrung: Anina fühlt sich »unverwandelt« (S. 216), Andrea nennt sie »unverwandelt«, da verdorben von Anbeginn (S. 217).

⁶⁸ A. Schnitzler: *Das dramatische Werk*, Bd. 4, S. 273 (*Der Ruf des Lebens*).

lautet zunächst, der getäuschte Liebhaber sei »zumeist betrogen« (S. 261), dann - als er die Situation begreift (S. 263) -, »alle drei« Beteiligten seien »betrogen« und »ungültig [...] das ganze Abenteuer« (S. 264). Diese Antwort ist als ausweichend betrachtet worden;⁶⁹ vor dem Hintergrund der Mythisierung Casanovas als komplementäre Gegenfigur Don Juans ist sie jedoch nur konsequent, denn blinde Sexualität genügt nicht dem Prinzip des gegenseitigen Glücks, für das Casanova steht.

Auch das überraschende Eintreffen der Tänzerin Teresa, Casanovas »allerungetreueste[r]« Geliebter (S. 274), deren Rückkehr zu ihm den Diskurs über Treue und Untreue auf eine neue Ebene hebt und das gattungsgerechte glückliche Ende ermöglicht, ist als Inkonsistenz kritisiert worden,⁷⁰ und doch hat Schnitzler in seinem Tagebuch darauf hingewiesen, daß mit der schließlich von Casanova und Teresa vermittelten Möglichkeit einer Wiedernäherung zwischen Andrea und Anina das Drama ihrer Entfremdung keineswegs beendet ist.⁷¹ Im übrigen hat Schnitzler dieses Stück im Unterschied zu seinen gesellschaftskritischen Komödien ausdrücklich als »Lustspiel« bezeichnet.⁷² Schon das autoreflexive Spiel mit der sechsmaligen Erzählung des erotischen Abenteuers und seiner Verwandlung in eine »Novelle« zeigt, daß dieses Drama als ein spielerisches poetisches Reflexionsmodell der dargestellten moralischen Problemstellung angelegt ist, dessen Artifizialität auch durch seine Rokoko-Atmosphäre und seine Verssprache unterstrichen wird. Teresas Auftritt als »Glücksgöttin«⁷³ dient nicht nur dazu, die allzu toposhafte Zuspitzung der Eifersuchtskonflikte im Duell zu verhindern, sondern hat seine Funktion vor allem auf der diskursiven Ebene als Einführung der von ihr verkörperten moralischen Utopie einer »Treue« der »Wiederkehr« (S. 275). Diese Utopie formuliert die Möglichkeit eines anderen Geschlechterverhältnisses, das der »tiefe[n]

⁶⁹ Siehe C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 228.

⁷⁰ Siehe E. L. Offermanns: A. Schnitzler, S. 111, 123f. A. Gleisenstein spricht von der »Eskamotierung des erkannten Problemgehalts« (Die Casanova-Werke A. Schnitzlers, S. 129), T. Koebner vom »schnellfertige[n] Treue-Verständnis« einer »Moral ohne Zeitbegriff« (Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler, S. 132f.); F. Stock hat das Stück wegen seines offenen Endes sogar als »mißlungen« bezeichnet (Casanova als Don Juan, S. 65). Dem ist grundsätzlich Winfried Freunds Skizze einer Komödientheorie entgegenzuhalten, die die Komödie als durch ihren spezifischen Modus der Konfliktgestaltung konstituiert sieht, nämlich als ein »Spiel mit der Katastrophe«, das die »Teleologie des Schreckens« jedoch im Sinne von »Freiheit und Spiel«, von »Überleben, Umkehrbarkeit und Potentialität« 'durchkreuzt', und zwar so, daß die aufgewiesene »Veränderbarkeit des scheinbar Unveränderlichen« zwischen der »elegischen Erfahrung prinzipieller Wertgefährdung und der satirischen Gewißheit verkehrter Welt« zu changieren vermag (Winfried Freund: Einleitung - »Eine Komödie? Was ist das für ein Ding?« In: *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart*. [Hg.] W. F. 2. Aufl. München 1995 [1988], S. 7-15, hier: S. 9-12)

⁷¹ Im Gespräch mit Hermann Bahr betont Schnitzler laut Tagebucheintragung vom 20.9.1918 den offenen Schluß - er stehe »nicht dafür, daß Andrea nicht während des Festes die Annina umbringt« (*Tagebuch 1917-1919*. Unter Leitung von Werner Welzig hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1985, S. 182); am 25.3.1920 stimmt er mit Bezug auf die *Schwestern* Richard Beer-Hofmanns Charakterisierung seiner Lustspiele als »Trauerspiele, denen Sie die nächsten Acte weggeschnitten haben«, zu (*Tagebuch 1920-1922*. Unter Leitung von Werner Welzig hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1993, S. 37).

⁷² Vgl. zur Frage der Gattungsbezeichnung K. Kilian: *Die Komödien A. Schnitzlers*, S. 111; E. L. Offermanns: A. Schnitzler, S. 110ff.; M. L. Perlmann: A. Schnitzler, S. 85.

⁷³ E. L. Offermanns: A. Schnitzler, S. 121.

Unsicherheit aller irdischen Beziehungen zwischen Mann und Weib«⁷⁴ Rechnung trägt und auf diese Weise die Mythisierung Casanovas als Lebensphilosoph ergänzt. Dieses Modell einer anderen Form der Treue als Ausgleich zwischen Freiheit und Bindung⁷⁵ stellt nicht die »Apotheose des Impressionismus als Lebensform« (Offermanns)⁷⁶ dar, sondern vielmehr ein weiteres Leitmotiv in der moralischen Reflexion von Schnitzlers Dramatik. So nennt beispielsweise schon Max die Ilona in *Anatols Hochzeit morgen* (1890) eine Frau, zu der »man zurückkehren [kann]«, und sie verspricht ihrerseits 'wiederzukehren';⁷⁷ in der »Groteske« *Der grüne Kakadu* (1899) heißt es, daß »eben dieses Zurückkommen die Liebe ist«;⁷⁸ in dem »Schauspiel« *Der Schleier der Beatrice* (1900) verspricht »allein« die Wiederkehr »Besitz«,⁷⁹ im *Zwischenspiel* verfehlen die Partner das gegenseitige 'Wiederfinden',⁸⁰ und in der späten *Komödie der Verführung* heißt es schließlich: »Lieben ist: in jeder Stunde neu sich erringen müssen, was man liebt; bereit sein, zu verzichten, wenn es das Schicksal will - und Heimat bedeuten, immer wieder Heimat, aus welcher Fremde auch die Geliebte wiederkehre - und in welche Ferne sie sich sehe.«⁸¹

Im Gegensatz zu Hofmannsthals Konstruktion funktioniert diese Neubegründung des Sozialen in Schnitzlers Casanova-Lustspiel jedoch nur im Raum der Abenteurerexistenzen zweifelsfrei; ob das bürgerliche Liebespaar zur Verwirklichung dieser Utopie fähig, das bürgerliche Liebes- und Treueverständnis also im Sinne des von Casanova und Teresa repräsentierten psychologisch-moralischen Wissens reformierbar ist, das bleibt durchaus offen. Von einer »Neulegitimation von Kultur und ihren bürgerlichen Normen«, wie sie Wolfgang Lukas als »das zentrale ideologische Programm des Schnitzlerschen Oeuvres schlechthin« bezeichnet hat,⁸² kann hier wohl kaum gesprochen werden.

Nicht zufällig allerdings heißt das Lustspiel *Die Schwestern*. Das Signal zur Versöhnung geht von Anina aus, die Andrea durch das ganze Stück hindurch ebenso überlegen ist wie die Verführerin Flaminia ihrem Santis;⁸³ und Teresas überwältigende Versöhnungskraft

⁷⁴ A. Schnitzler: *Das dramatische Werk*, Bd. 4, S. 191 (*Zwischenspiel*).

⁷⁵ Vgl. die folgenden Aphorismen Schnitzlers: »Daß wir uns gebunden fühlen mit der steten Sehnsucht nach Freiheit - und daß wir zu binden versuchen, ohne die Überzeugung unseres Rechts dazu, das ist es, was jede Liebesbeziehung so problematisch macht.« (*Aphorismen und Betrachtungen*, S. 66) - »Wenn Treue nicht ein Gegengeschenk ist, dann ist sie die törichteste aller Verschwendungen.« (ebd., S. 69) Mit Polygamie - wie H. A. Glaser meint (Casanova bei Hofmannsthal und Schnitzler, S. 68) - hat diese Konstruktion der Dialektik von Freiheit und Bindung nichts zu tun, denn es handelt sich ja nicht um die kulturelle Organisation gleichzeitiger, nebeneinander bestehender Partnerbeziehungen.

⁷⁶ E. L. Offermanns: *A. Schnitzler*, S. 123; vgl. zur Kritik auch B. L. Schneider-Halvorson: *The Late Dramatic Works of A. Schnitzler*, S. 43.

⁷⁷ A. Schnitzler: *Das dramatische Werk*, Bd. 1, S. 103.

⁷⁸ Ebd., Bd. 3, S. 39.

⁷⁹ Ebd., Bd. 3, S. 110.

⁸⁰ Ebd., Bd. 4, S. 169, 203, 205.

⁸¹ Ebd., Bd. 8, S. 232f. Vgl. auch Salas Bemerkung in dem »Schauspiel« *Der einsame Weg* (1903): »Liebe heißt, für jemand andern auf der Welt sein.« (Ebd., Bd. 4, S. 74)

⁸² Wolfgang Lukas: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996, S. 191.

⁸³ G. J. Weinbergers Lektüre des Stückes als die »Bildungskomödie« des Bürgers Andrea mit der Perspektive gesicherter Heimkehr und Ehe stellt eine deutliche Überzeichnung dar (Arthur Schnitzler's *The Sisters, or Casanova in Spa as Bildungskomödie*. In: *Turn-of-the-Century Vienna and its Legacy*. Essays in Honor of

unterstreicht Casanovas Relativierung als »die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person« des Stückes. Teresa ist als »Genie des Lebens« zweifellos überzeugender als Casanova; und die an entsprechende Motive in Casanovas Memoiren anknüpfende Verschwisterung der Frauen,⁸⁴ die der Casanova des Lustspiels in seinem abschließenden Verbrüderungsversuch mit Andrea kopiert,⁸⁵ fungiert als symbolisches Komplement des vom Mythos Casanova verkörpert anderen Geschlechterverhältnisses. Diese Überlegenheit der Frauenfiguren teilt das Lustspiel im übrigen mit Schnitzlers Casanova-Novelle und mit Hofmannsthals Abenteuer-Dramen.⁸⁶ Wie Hofmannsthals Frauenfiguren wächst Anina durch die Begegnung mit dem Abenteurer nach einer Phase »radikale[r] Desorientierung«⁸⁷ durch das anthropologisch Mögliche über sich hinaus. Dagegen verkörpert Teresa die im Kontext der Casanova-Figurationen der Jahrhundertwende einmalige Variante eines weiblichen Abenteurers als Modell weiblicher Selbstbestimmung im Horizont der spielerisch entworfenen Utopie einer anderen, auf dem Prinzip gegenseitiger Anerkennung beruhenden Sozialität. Die Mythisierung Casanovas als Lebensphilosoph vor der Folie einer Ironisierung des geläufigen Casanova-Mythos sowie der ergänzende Entwurf eines idealisierten weiblichen Abenteurers als gleichberechtigtem Gegenüber markieren den eigenständigen Beitrag, den Schnitzler in seinem Lustspiel zur Modellierung Casanovas als Reflexionsfigur der Jahrhundertwende leistet.

-
- 84 Donald G. Daviau. [Eds.] Jeffrey B. Berlin, John B. Johns, Richard H. Lawson. [Wien] 1993, S. 89-102). Siehe die solidarische, eifersuchtslose und insofern geschwisterliche gegenseitige Anteilnahme an Casanovas Liebe zu der je anderen im Verhalten von C.C., M.M. und Tonina in Bd. IV der *Geschichte meines Lebens*. Vgl. auch M. B. Alden: *Casanova in German Literature*, S. 211.
- 85 Die Verschwisterung ist leitmotivisch in einer Weise vorbereitet, die Casanova mit einschließt: Flaminia nennt Anina gleich zu anfang ihre 'Schwester' (S. 204), Casanova läßt Anina durch Andrea »schwesterlich« grüßen (S. 233), in der »Novelle« schließlich werden Flaminia und Anina zu »Schwestern« (S. 247, 257), was den unmittelbaren Anknüpfungspunkt für das Verschwisterungsmotiv der Schlußpassage bietet.
- 86 Vgl. hierzu v.a. C. Lehnen: *Das Lob des Verführers*, S. 135, 216, 323f.; Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. 3. Aufl. München 1996 [1989], S. 287.
- 87 T. Koebner: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler, S. 129.