

MIROSLAV URBANEC

**MEETING VENUS.
ALFRED DÖBLINS BEGEGNUNGEN
MIT DER „VENUS-STADT“ PARIS**

Die französische Hauptstadt Paris spielt(e) in der deutschen Geistesgeschichte eine nicht eindeutige Rolle. Kurt Tucholsky z. B. ärgerte sich noch Ende der 1920er Jahre über die Lehrbücher, die den deutschen Schülern einzuflößen suchten, Paris sei „mehr als andere Millionenstädte ein Ausgangspunkt sittlicher Zersetzung“ (vgl. TUCHOLSKY 1975: 260). Die Stadt an der Seine galt insbesondere den Deutschnationalen als Inbegriff von Gott- und Sittenlosigkeit, Lust und Ausschweifung. Schon Richard Wagner hatte Paris in seinen Tannhäuser-Venusberg verschlüsselt, den nicht erst Hans Mayer als einen „gegendeutschen Bereich“ dechiffrierte (vgl. MAYER 1978: 199). Für einige Repräsentanten des deutschen Geisteslebens wurde die Stadt an der Seine aber zu einem Zufluchtsort – für Heinrich Heine oder auch für Alfred Döblin. Der Autor von Berlin Alexanderplatz musste sogar zweimal ins Pariser Exil gehen. Die Begegnungen des Berliners mit der „Venus-Stadt“ Paris legen von der anderen Rolle der französischen Metropole in der deutschen Geistesgeschichte Zeugnis ab.

Meeting Venus (deutscher Titel: *Zauber der Venus*) ist ein Film, gedreht 1991 von dem ungarischen Regisseur Istvan Szabo. Die Handlung mutet unkompliziert an: Der ungarische Dirigent Zoltan Szanto kommt nach Paris, um sich dort an einer Produktion von Wagners *Tannhäuser* zu beteiligen. Er sieht sich bald vor einer ganzen Reihe von Problemen – Bürokratie, Routine, Konflikte mit und innerhalb des Ensembles –, eine problematische Liebe mit der venushaften Elisabeth-Darstellerin kommt hinzu und die Premiere droht schließlich nach viel Ach und Krach an einem Streik zu scheitern. Szanto gelingt es aber, der komplizierten Situation doch noch Herr zu werden, und die Premiere wird zu seinem persönlichen Triumph – live übertragen in mehrere europäische Länder. Um zusammenzufassen: „Ein virtuoso komponierter filmischer Reigen um die Themenkreise Kunst und Politik, aber auch um die geistige und sinnliche Verwirklichung der menschlichen Existenz.“ (WIKIPEDIA) Dieser „filmi-

sche Reigen“ ist vor allem für die Wagnerianer eine Delikatesse. Bereits die Verbindung von Paris und Wagners *Tannhäuser* muss ihnen ein diskretes Lächeln entlocken: Gerade in der französischen Hauptstadt entfesselte der deutsche Dichterkomponist mit seiner Oper eine regelrechte Schlacht. Die Pariser *Tannhäuser*-Premiere von 1861 zählt bis heute zu den denkwürdigsten Skandalen der Wagner- und Operngeschichte – auch der Filmregisseur Szanto erinnert sich an diesen „Schlachtabend“ (vgl. WAGNER 1999: 45–46), wenn er sich (wieder einmal) vor dem Krach glaubt. Wagners *Tannhäuser* hat aber mit der Stadt an der Seine noch viel mehr zu tun. Der Wagnersche Venusberg ist – der Wagnerschen Wartburg ähnlich – eine Chiffre. Der Ort, an dem Frau Venus ihren frivolen Hof führt, ist konkret: „Die Venuswelt erwächst aus dem ‚ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit‘, die Wagner in Paris mit Widerwillen kennen gelernt haben will, sie repräsentiert [...] nicht so sehr die christliche Negativprojektion einer Lusthölle, sondern ein französisches ‚paradies artificiel‘.“ (WAGNER 1999: 44) Wir haben hier folglich mit einem Werk zu tun, das ungeachtet des mittelalterlichen Kolorits viel Zeitgeschichte und noch mehr Autobiographisches enthält. Dieses Autobiographische sind hier vor allem die Hunger- und Noterfahrungen, die Wagner 1839–1842 bei seinem ersten Pariser Aufenthalt gemacht hatte. Um der Enttäuschung über die „Meyerbeer-Stadt“ Paris Luft zu machen, hatte er sie in seinen Venusberg verschlüsselt – der Papst persönlich sollte nun über die Pariser den Stab brechen: „Hast du so böse Lust geteilt,/ dich an der Hölle Glut entflammt,/ hast du im Venusberg geweiht:/ so bist nun ewig du verdammt!“ (*Tannhäuser*, 3. Akt) Die „verfemte“ Stadt an der Seine, auf deren Bombardement durch die deutsch-preußischen Truppen sich Wagner 1870 so gefreut hatte (vgl. WAGNER 1999: 45), machte aber schon bald Anstalten, eine der Hauptstädte des europäischen „Wagner-Snobismus“ (Joseph Roth) werden zu wollen. Gottfried Benn z. B. fand nur vier Jahrzehnte nach Wagners Tod die Pariser Musentempel zu Wagner-Tempeln geschlagen und die Stadt selbst voller Wagnerianer: „In der Grande Opéra spielt man Wagner mindestens zweimal die Woche, französisch, aber die Vorstellungen sind ausverkauft.“ (BENN 1987: 144) Die Wagnerianer saßen jedoch nicht nur in den Theatern: Als Deutschland nach Hitlers Machterschleichung zum zweiten Mal zu einer Wagner-Oper wurde (vgl. OSSIETZKY 1994: 483), sahen Frankreichs Wagner-Snobs fasziniert zu:“

Es gibt bereits – besonders in Frankreich, dem klassischen Lande der Vernunft, das eine unglückliche Liebe zum Wahn hat und das sich einbildet, in jedem deutschen Nebelfetzen die wahrhafte Walpurgisnacht zu greifen – die unselige Legende von der „germanischen Seele“. Keine geistige Verwirrung ist schwieriger zu korrigieren als ein geistiger Kollektiv-Snobismus. Die „germanische Seele“ ist endgültig definiert als etwas undefinierbares, und damit basta! Auf die historischen Tatsachen kommt es ebenso wenig mehr an wie auf die täglichen, stündlichen, aktuellen. Man hat

sich daran gewöhnt, die schändlichen Theaterszenen, die Deutschland von Zeit zu Zeit aufführt, durch jenes Lorgnon zu betrachten, das man in die Wagner-Opern mitnimmt. Der okzidentale Diplomat und Journalist sogar fährt nach Deutschland in der Stimmung etwa, in der ein Theaterbesucher in das Taxi steigt, um sich den „Ring des Nibelungen“ anzuschauen. Dieser äußerst bequeme, ja lästige Snobismus nährt sich von der Mythologie. Die okzidentalen Politiker, Diplomaten, Journalisten treiben Germanistik, nicht Politik – und in der Tat sind nicht wenige von ihnen Germanisten von Beruf. Im Grunde sind sie herzlich gern geneigt, die Edda zu interpretieren, während sie dafür bezahlt werden, die Aktualität zu betrachten und zu erklären. Sie bringen das Kunststück fertig, in einem vulgären Hausmeister, der ein Gestapo-Beamter geworden ist und also gegen Bezahlung morden kann, tatsächlich einen Fasolt, einen Fafnir oder Gott weiß wen zu sehen, in einem gescheiterten Tapezierer zum Beispiel den Siegfried, in einem miserablen Literaten, gegen dessen Hand sich die Feder, die sie hielt, so gewaltsam sträubte, dass er gezwungen war, sich dem wehrlosen Lautsprecher zuzuwenden, womöglich den Loki. Sie sehen in braven Briefträgern, die zum „Arbeitsdienst“ gezwungen wurden, lauter Nibelungen, Kriemhild in jeder törichtesten Delikatessenhändlerstochter, die in der Hitler-Jugend tiefe Kniebeugen machen muss, und sobald das deutsche Radio ertönt, glauben sie, die Posaunen Richard Wagners zu vernehmen. Die – ebenfalls verkehrte oder zumindest verkehrte, vor einigen Jahren noch gültig gewesene – Auffassung vom „faustischen Drang“ des „deutschen Menschen“ tritt immer mehr in den Hintergrund zugunsten jener anderen, vom „nordischen“, den man zeitgemäß allerdings mit dem Wort „Dynamik“ bezeichnet. Ein Wunder, dass man die braunen Hemden der SA-Leute nicht einfach Bärenfelle nennt. (ROTH 1991: 789–790)

Selbst die zwei braven Pariserinnen, die Walter Hasenclever das Berlin der „Pariser Jahre“ der Weimarer Republik (Gottfried Benn) entdecken ließ, kamen ohne dieses Wagner-Lorgnon nicht aus: „[...] die Verkehrspolizisten kommen mir vor wie die Statisten in einer Wagneroper.“ (HASENCLEVER 1996: 121)

Wagner-Töne an der Spree und am Rhein, schon seit langem aber auch an der Seine – war doch Frankreichs Metropole das Vorbild für Wagners Venusberg. Wurde in Deutschland ein Nibelungenring geschmiedet; gaben sich die „Helden, tapfer, deutsch und weise“ (vgl. *Tannhäuser*, 2. Akt) ein Stelldichein auf der 1938 mit einem Hakenkreuz „gekrönt“en Wartburg, so badeten die Nadjaden in der Seine und zogen die Bacchantinnen die Pariser Boulevards entlang (vgl. KOEPPEN 1986: 597). In Paris erlebte man den Venusberg pur – kein Wunder, dass das Bacchanale aus Wagners *Tannhäuser* gerade hier, am Vorabend der skandalumwitterten *Tannhäuser*-Premiere an der Pariser Oper, seine endgültige Gestalt angenommen hatte (vgl. MAYER 1978: 199):

Glaub mir, mein Kind, mein Weib, Mathilde,
Nicht so gefährlich ist das wilde,
Erzürnte Meer und der trotzige Wald,
Als unser jetziger Aufenthalt!
Wie schrecklich auch der Wolf und der Geier,

Haifische und sonstige Meerungeheuer:
 Viel grimmere, schlimmere Bestien enthält
 Paris, die leuchtende Hauptstadt der Welt,
 Das singende, springende, schöne Paris,
 Die Hölle der Engel, der Teufel Paradies –
 Dass ich dich hier verlassen soll,
 Das macht mich verrückt, das macht mich toll!
 (HEINE 1992: 603)

So hatte bereits Wagners älterer Zeitgenosse Heinrich Heine gedichtet, ein Venus-Anbeter, der der im Louvre residierenden Liebes- und Schönheitsgöttin nie hatte abschwören sollen – nicht einmal nach seiner Rückkehr „zu einem persönlichen Gotte“: „Ich habe nichts abgeschworen, nicht einmal meine alten Heidengötter, von denen ich mich zwar abgewendet, aber scheidend in Liebe und Freundschaft.“ (HEINE 1992: 593) Auch nach Heines Tod in der „Matratzengruft“ hielten Hunderte und Tausende von Parisern und Wahl-Parisern „ihrer aller“ Frau Venus Treue. Walter Hasenclever beschrieb den Reigen unter deren Postament mit dem Wort „Ellenbogenfreiheit“. Der Besuch eines Pariser Negerballs ersparte ihm noch in den 1920er Jahren eine Reise nach Bayreuth:

Diese wilde Schar schwarzbrauner Rassen in allen Schattierungen, die sich in späteren Stunden immer losgelassener gebärdet, hat etwas Unheimliches. Vielleicht durch die Vermischung mit den Weißen, durch die zügellose Hemmungslosigkeit ihres Tanzes. Das ist kein Tanz mehr, das ist Bauchmassage. Eine groteske Travestierung des Liebesaktes. Ein infernalischer Zwischenzustand. (HASENCLEVER 1996: 166)

Selbst Maurice Bejart, Anfang der 1960er Jahre an Wieland Wagners Bayreuther *Tannhäuser*-Inszenierung beteiligt, hätte die Venusberg-Szenen nicht besser choreographieren können – war doch sein Bayreuther Hörselberg ganz Place Pigalle mit der statuarischen Grace Bumbry als einer schwarzen Venus von Milo (vgl. BRONNEMEYER 1970: 170–171 und WESSLING 1997: 247–249). Wolfgang Koeppen fand zwar zu diesem Zeitpunkt den Pariser „Himmel wie die Hölle“ schon „ausgestorben“ (vgl. KOEPPEN 1986: 597), auch er sah jedoch Frauengestalten sich aus dem Muschelbett der am Ufer der Seine liegenden „blinkenden, lachenden Austerschale“ erheben: Neben der „ernsten hausfraulichen Venus im Louvre“ waren es „Aurora, die Morgenröte“, die „nacktjagende Diana von Poitiers, hochmütige Herzogin von Valentinois“, die „kopflöse Nike von Samothrake“, der „immer noch für etwas anrücklich gehaltene Genius der Freiheit unter der phrygischen Mütze“, die „strenge kurzsichtige Gloriole der Vernunft“, die „Epiphania Pascals“, „Balzacs Mädchen mit den Goldaugen“, „Prousts reifenspielende Gilberte aus den geschwätzigen Salons“, das „rotschopfige Mannequin des Dernier Cri“ und (um dem Geist der Wirtschaftswunderjahre Genüge zu tun) die „hübsche Kuh der Küchenreklame“.

Selbst Koepfen musste da konstatieren: „Immer sind es Träume, die an die Seine führen.“ (KOEPPEN 1986: 590) Sein Schriftsteller-Kollege Alfred Döblin folgte jedoch keinem Traum, als er 1953 an dieser Seine angekommen war.

Alfred Döblin war kein Venus-Anbeter, viel weniger noch ein Wagner-Snob. Er war ein „schwieriger“ Autor (vgl. DÖBLIN 1986: 552), der in der jungen Bonner Republik nicht zurechtkam. Diese förderte die „alexandrinischen, gelehrten und schwierigen Dichter“ (vgl. SCHONAUER 1962: 487), suchte einen neuen Hofmannsthal und roch (immer noch) nach Wagners Wartburg. Döblin, zu dieser Zeit schon ein frommer Katholik, ertrug die Bonner Scheinheiligkeit nicht und begab sich an die Seine. Paris, wo die Existenzialisten ihr Hauptquartier aufgeschlagen hatten, galt auch ohne die Engel und Teufel als ein „herausragender Start- und Sattelplatz für intellektuelle Neugierde aufs abweichlerische Leben und eine die eigene Existenz in den Mittelpunkt rückende kulturelle Verwirklichung“ – dieses Abwechslertum sollte ja nicht umsonst „Französisierung“ genannt werden (vgl. GLASER 2002: 260). Döblin war in der französischen Hauptstadt allerdings nicht zum ersten Mal. Er war hier bereits vor dem Zweiten Weltkrieg gewesen, hatte die Stadt noch leuchten sehen und mit Sirenenstimmen reden hören: „Naht euch dem Strande,/ naht euch dem Lande,/ wo in den Armen/ glühender Liebe/ selig Erwärmen/ still' eure Triebe!“ (*Tannhäuser*, 1. Akt) Dann waren aber die Nazis in Frankreich einmarschiert – um aus Paris einen Lunapark, aus dem Land schließlich „das Bordell und den Gemüse-Garten von Deutsch-Europa“ zu machen (vgl. MANN 1986: 506–507) –, Döblin hatte die Flucht ergreifen und nach Amerika gehen müssen. Nachdem er heimgekehrt, sein kulturpolitisches Engagement im Nachkriegsdeutschland aber zu einem Desaster geworden war, sah er keinen anderen Weg mehr als denjenigen nach Paris. Es war allerdings nicht Frau Venus, mit der er nun an der Seine ein „Meeting“ hatte, sondern es war seine eigene Vergangenheit, der er hier gegenüber stand:

Ich sitze an meinem Schreibtisch, und siehe da, es ist nicht irgendein Schreibtisch, sondern mein erster eigener Schreibtisch, an dem ich in Berlin 1912 saß [...]. Der Tisch, ich erinnere mich, stand schon in der ersten Wohnung Blücherstraße, siedelte nach dem Osten mit uns über, stellte sich wieder am Kaiserdamm ein. Und da konntest du doch nicht zurückhalten 1933, als die Zeit gekommen war, und du musstest Farbe bekennen, du schmuggelst dich bei einer harmlosen Reisegesellschaft ein, sie wollte auch gerade das Land, das eben von einer Pest befallen wurde, verlassen, und es gelang dir, man konnte mich nicht fassen und dich nicht fassen, und so saß ich da, in Maisons-Laffitte und dann in Paris mit dir. Da kam es dir gewiss vor, weil es in Paris sieben Jahre dauerte, du wärest nun angelangt. Aber wir bemerkten, die Pest näherte sich auch diesem Land, und wir steckten dich, noch bevor wir selbst die Flucht ergriffen, in einen Speicher. Das war roh und herzlos [...], aber wir wussten uns keinen Rat und wussten selbst nicht mit uns hin noch her. Ich dachte mir auch, du wirst es begreifen, denn es dauert sicher nur ein Weilchen. Aber es wurde ein Weilchen, dann noch ein Weilchen und dann viele Weilchen und dann wurden es

fünf Jahre, und als wir wieder in Paris in deine Nähe kamen, da ging ich kalt und gedankenlos an dir vorüber, ja ich fuhr nach Deutschland, nach demselben Lande, aus dem wir uns damals gerettet hatten, es hieß, die Pest sei drüben jetzt erloschen. Ich kam, sah, und sah, dass es nicht stimmte. Jedenfalls nur ganz ungefähr. Und da bin ich wieder, abermals, über die Grenze gefahren, und da hast du dich doch als der Schlaudere erwiesen, du bist gleich dageblieben, und jetzt sehen wir uns wieder und ich nehme an dir Platz und begrüße dich.“ (DÖBLIN 1980: 516–517)

Döblin muss sich dabei auch seiner ersten „Ferien in Frankreich“ erinnern haben, als ihn die „Latinität des (französischen) Volkstums“ noch eine „intensive Fremdheit“ hatte empfinden lassen (vgl. DÖBLIN 1986: 70) – war er doch der Autor von *Berlin Alexanderplatz*, von den „oberflächlichen“ Kritikern zu einem „Schriftsteller des Milieus, der Unterwelt, der Berliner Unterwelt“ erklärt (vgl. DÖBLIN 1980: 409). Zwischen Paris und Berlin lagen ja Welten: „Hier [in Paris – Anm. M. U.] entschied sich die Welt, hier sammelte sich ihr Glanz, hier trieb unser Erdteil Frucht und Blüte, als noch die Wälder Berlin bedeckten und Wendenfischer ihre Angel in die Panke hielten.“ (BENN 1987: 228) Die Franzosen hatten aber den Berliner aus Stettin doch noch eines Besseren belehrt – allen voran Marcel Proust, ein „feiner Pointilist“, ohne jede „Ahnung vom Roman“, den Döblin zunächst nicht hatte „schlucken“ wollen (vgl. DÖBLIN 1986: 69). Nur wenige Jahre nach seinen „Ferien in Frankreich“ (1926) war derselbe Proust schon zu Döblins „Fenster nach Frankreich“ geworden:

Ein paar Seiten von Proust haben mir die Latinität, ihr spezifisches Gewicht, vorgeführt, und nun wiege ich das Gewicht in meiner Hand, in der anderen habe ich andere Gewichte. Sie müssen, Herr Dr. Grautoff [Otto Grautoff, Vorsitzender der Deutsch-Französischen Gesellschaft – Anm. M. U.], diese Dinge nicht einfach nehmen und müssen verstehen, warum ich eine Neigung habe, mich „zu drücken“. Es handelt sich um große Entschlüsse, um wichtigste Entscheidungen für jemanden, dem Geistiges wichtig ist. Ich sehe vielleicht das Französische anders als Sie. Und bestimmt ist es mir etwas anderes als den Franzosen. Es handelt sich um Fragen der Hinneigung zur Welt, um die Art der Hinneigung, um die Art der Hinneigung zum Menschen (es ist eine wunderbare, ganz beglückende – ganz anders als ich Tiefseetaucher sie kenne). Um so etwas dreht es sich für mich, wenn ich durch das Fenster „Proust“ nach Frankreich hineinsehe oder vielleicht auf dieser Schwelle „Proust“ mich Frankreich nähere. Damit hängen ganze Fragenkonvolute zusammen: die Stellung zur Form, ja es folgen mittelbar politische Einstellungen daraus – das kann ich hier nicht ausführen. Alles das ergibt sich aus der intensiven [...] Beschäftigung mit wenigen Seiten Prousts. Ich horche jetzt sehr auf Französisches hin, aber Sie werden mich liebevoll langsam und wachsam sehen, im Gefühl, für mich – und vielleicht auch für einige andere – wichtige Entscheidungen zu treffen. (DÖBLIN 1986: 190)

Es waren in der Tat wichtige Entscheidungen gewesen, die Döblin getroffen hatte – in Paris an seinem Berliner Tisch sitzend muss er sich daran gut erin-

nert haben. Hätte ihn jemand gefragt, warum er nicht bei „seinem“ Dostojewski geblieben war, von dem er „wie andere“ die „elementaren und wirklichen Eindrücke“ erhalten hatte („Den *Idiot* von Dostojewski habe ich so fast zwei Jahre (vor 20 Jahren) mit mir herumgeschleppt, ich habe immer dies oder jenes Gespräch aufgeschlagen und kam davon nicht los.“ DÖBLIN 1986: 189), so hatte er stets die Antwort parat: „Inzwischen hat sich allerhand geändert. Die Vertiefung ist erfolgt, über den Expressionismus hinaus, es sind andere Dinge aktuell und konnten aktuell werden.“ (DÖBLIN 1986: 189) Die „französische Schreib- und Denkweise“ mit Proust als „Führer“ hatte es Döblin angetan und ihn der wagnernden deutschen Realität von 1933–1945 abspenstig gemacht. Für den „Französling“ hatte es unter den braven „Wolframs“ und „Biterolfs“, die in Hitlers „Wartburg-Zeit“ gefragt worden waren, keinen Platz gegeben – war doch der Autor von *Berlin Alexanderplatz* nie ein eingebildeter Ritter und Minnesänger gewesen (vgl. DÖBLIN 1989: 426ff.).

Der „Französling“ gehörte nach Paris – auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als hier Jean-Paul Sartre mit Simone de Beauvoir lebte und die Existenzialisten ihr Abwechslertum predigten. In Deutschland (West) redete man zu dieser Zeit über „Mitte und Abendland“ (vgl. EICH 1991: 623), über T. S. Eliot, Valéry und auch über Proust (um das richtige „abendländische“ Image aufzubauen – vgl. SCHONAUER 1962: 486–487), das altgewohnte Wagner wurde durch das Hofmannstahlern, die profanierten Wagner-Posaunen durch die *Aida*-Trompeten ersetzt (vgl. DÖBLIN 1980: 514–515) – für den alternden Döblin gab es hier aber genauso wenig Platz wie in der „Wartburg-Zeit“. Er lebte seit 1953 definitiv an der Seine, tauschte sich mit seinem Schreibtisch über seine Enttäuschungen aus und empfing nur wenige Besucher: „Ich empfang ja nur wenig Besuche, denn wer soll in Paris einen unbekanntem deutschsprachigen Schriftsteller besuchen, der sich nicht aus seinen vier Wänden bewegt [...]“ (DÖBLIN 1980: 568) Dieser „unbekannte deutschsprachige Schriftsteller“, der bereits bei seinem ersten Pariser Exil-Aufenthalt das Berlinern vermisst hatte (vgl. DÖBLIN 1986: 243), sollte allerdings in Deutschland sterben, nicht in Frankreich, nicht in der „Venus-Stadt“ Paris. Döblin zog krankheitshalber nach Freiburg (im Breisgau), hielt sich in mehreren Sanatorien auf und starb schließlich in Emmendingen. Seine letzten Lebensmonate wurden dabei von auditiven Halluzinationen begleitet: „Um es gleich festzulegen, ich hörte niemals jemanden sprechen, sondern nur singen, einzeln und Chöre, ferner auch Einzelinstrumente und ganze Orchester.“ (DÖBLIN 1980: 568) Eines der von Döblins „innerem Orchester“ gespielten Themen war auch ein Thema aus Wagners *Tannhäuser*. Es war jener Pilgerchor, dem Wagners „kühner Sänger“ zunächst nach seiner Rückkehr aus dem Venusberg begegnet – nachdem sein „Meeting Venus“ zum Flop geworden ist – und mit dem er im dritten Akt der Oper aus Rom heimkehren sollte (wozu es aber nicht kommt): „Beglückt darf

nun dich, o Heimat, ich schauen,/ und grüßen froh deine lieblichen Auen;/ nun lass' ich ruh'n den Wanderstab,/ weil Gott getreu ich gepilgert hab'.“ (*Tannhäuser*, 3. Akt. Vgl. auch DÖBLIN 1980: 569ff.) Ein schönes Detail – war doch Alfred Döblin einen beträchtlichen Teil seines Lebens ein „Pilger“, der seinen Wanderstab ganze Jahrzehnte nicht ruhen lassen durfte, in Deutschland starb, aber in Frankreich (Housseras, Vogesen) begraben liegt.

Literaturverzeichnis

- BRONNEMEYER, Walter (1970): *Vom Tempel zur Werkstatt*. Bayreuth: Nihrenheim.
- DÖBLIN, Alfred (1980): *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Hrsg. von Edgar Pässler. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- DÖBLIN, Alfred (1986): *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- DÖBLIN, Alfred (1989): *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- EICH, Günter (1991): *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. 4 (*Vermischte Schriften*). Hrsg. von Axel Vieregg. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag.
- GLASER, Hermann (2002): *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- HASENCLEVER, Walter (1996): *Pariser Feuilletons 1927–1932*. Hrsg. von Dieter Breuer und Berndt Witte. Mainz: v. Hase u. Koehler Verlag.
- HEINE, Heinrich (1992): *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 1 (*Gedichte*). Hrsg. von Erhard Weidl. München: Artemis und Winkler Verlag.
- KOEPPEN, Wolfgang (1986): *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 4 (*Berichte und Skizzen I*). Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag.
- MANN, Thomas (1986): *Gesammelte Werke in Einzelbänden (An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil)*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag.
- MAYER, Hans (1978): *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart und Zürich: Belser Verlag.
- OSSIETZKY, Carl von (1994): *Sämtliche Schriften*, Bd. 6 (1931–1933). Hrsg. von Gerhart Kraiker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- ROTH, Joseph (1991): *Werke 3 (Das journalistische Werk 1929–1939)*. Hrsg. von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
- SCHONAUER, Franz (1962): *Literaturkritik und Restauration*. In: Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962. Sechsendreißig Beiträge deutscher Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten. Hrsg. von Hans W. Richter. München, Wien und Basel: Verlag Kurt Desch, S. 477–493.
- TUCHOLSKY, Kurt (1975): *Gesammelte Werke*, Bd. 6 (1928). Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschentuch Verlag.
- WAGNER, Nike (1999): *Wagner Theater*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- WAGNER, Richard (1979): *Tannhäuser*. Hrsg. von Dietrich Mack. Frankfurt am M.: Insel Verlag.
- WESSLING, Berndt W. (1997): *Wieland Wagner, der Enkel*. Köln: Tonger.

Internetadresse

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Zauber_der_Venus (10. 08. 2010)

Kontaktangaben

Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D.
urbanec.miroslav(at)seznam.cz
Štáblovice 12, PSČ: 74782

