



DIGITAL ACCESS TO SCHOLARSHIP AT HARVARD

Nachbilder des Orients – Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht

The Harvard community has made this article openly available.
[Please share](#) how this access benefits you. Your story matters.

Citation	Simons, Oliver. 2009. Nachbilder des Orients – Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56(2): 219-232.
Published Version	http://www.v-r.de/en/Mitteilungen-des-Deutschen-Germanistenverbandes/z/510001/issues/
Accessed	February 19, 2015 8:52:01 AM EST
Citable Link	http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:5128490
Terms of Use	This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP

(Article begins on next page)

Oliver Simons

Nachbilder des Orients – Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*

Zu Beginn von Hofmannsthals „Märchen“ verliert sich ein junger Kaufmannssohn in der Betrachtung eines üppigen Orientteppichs: „Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten. Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; [...] er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und die Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; [...] ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.“¹

In seinen ersten Skizzen zum *Märchen der 672. Nacht* plant Hofmannsthal dieses Interieur in Wien anzusiedeln, der Schauplatz in der 1896 veröffentlichten Erzählung hingegen ist eine „orientalische Stadt“. Raum und Zeit scheinen historisch nicht mehr eindeutig bestimmt. Den zahlreichen Gattungsgeschichten zufolge ist dies eine der wichtigsten Eigenschaften von Märchen: Die oft namenlose Hauptfigur ist kein einzigartiger Charakter mit unverwechselbaren Zügen (Hofmannsthals „Kaufmannssohn“), das ihr widerfahrende Geschehen könnte sich jederzeit und überall wiederholen. Man hat ferner vom „Wunderbaren“ des Märchens gesprochen, die vertrauten Grenzen von Raum und Zeit lösen sich häufig auf oder lassen sich überwinden, Objekte schließlich können ganz lebendige

¹ Hugo von Hofmannsthal: „Das Märchen der 672. Nacht“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VII. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Ernst Zinn. Frankfurt/M. 1979ff., S. 45f.; Zu Hofmannsthals *672. Nacht* vgl. Hans-Jürgen Schings: „Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals ‚Märchen der 672. Nacht‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), S. 533-561; Wolfgang Köhler: *Hugo von Hofmannsthal und ‚Tausendundeine Nacht.‘ Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluss von ‚Tausendundeine Nacht‘ auf die deutsche Literatur.* Frankfurt/M., New York, Wien 1972; Lawrence O. Frye: „Das Märchen der 672. Nacht‘ von Hofmannsthal. Todesgang als Kunstmärchen und Kunstkritik“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 108 (1990) 4, S. 530-561; Bettina Kümmerling-Neibauer: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döbblin.* Köln, Weimar, Wien 1991.

Eigenschaften haben.² All dies scheint sich in Hofmannsthals Beschreibung des Teppichs wiederzufinden. Vor den Augen des Kaufmannssohns öffnet sich ein Mosaik von Motiven, Farben und Formen verfließen, gehen ineinander über. Und doch sind diese Szenarien des Wunderbaren nur dem Muster eines Teppichs entnommen und somit auch auf Distanz gebracht. Die Zeit des „großen Erbes“ ist möglicherweise nur noch in Form von Reliquien zu vergegenwärtigen, das Märchenhafte der *672. Nacht* lediglich als Bildmotiv.

Zu Recht hat man Hofmannsthals Text daher als eine Spätform seiner Gattung gedeutet.³ Die *672. Nacht* gleicht einem Nachbild in der Tradition des Kunstmärchens, wie man sie aus der Zeit der Romantik oder auch dem 19. Jahrhundert noch bei Theodor Storm und Gottfried Keller kennt. Schon der Titel deutet an, dass es Hofmannsthal vor allem um eine Abweichung geht – eine *672. Nacht* hat es in der Märchensammlung nie gegeben. Doch als poetologisches Modell, als „göttliches Werk aller Geschlechter“, so sollen die nachfolgenden Überlegungen zeigen, steht die Überlieferung von *1001 Nacht* durchaus im Hintergrund seiner Erzählung. Dabei geht es weniger um den Stoff und das Geschehen, als vielmehr deren Verarbeitung und Verknüpfung, um die Erzählung als „einfache Form“, wie man mit André Jolles sagen könnte, als „Form, die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, aus der Sprache selbst“ ereignet, „aus der Sprache selbst“ erarbeitet.⁴

In Jolles' einschlägiger Schrift über die kleinen Literaturen, die zunächst mündlich überlieferten Sagen, Legenden, Mythen und Märchen, bleibt die Beschreibung dieser sich gleichsam selbst sprechenden Sprache meist metaphorisch. Umso konkreter lässt sich in Bezug auf Hofmannsthal sagen, was mit einer sich selbst dichtende Sprache gemeint sein könnte, welche Form der Überlieferung und Verarbeitung von Stoffen ihm vor Augen war, als er den Teppich als poetologisches Bild beschrieb. Zur Zeit der Entstehung seines Märchens waren Wien und die „orientalische Stadt“ keineswegs so entfernt voneinander, wie es zunächst scheinen mag. Die Vorlagen der so üppigen orientalischen Ornamente konnte man in Hofmannsthals Heimat besichtigen. Seine Beschreibung liest sich wie das Nachbild eines

² Vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen 1929, 7., unveränderte Auflage 1999, S. 243f.; Paul-Wolfgang Wührl: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg 1984, S. 25. Ein anderer überzeugender Versuch, die „kleine Form“ als Gattung der Moderne zu definieren, findet sich bei Andreas Huyssen: „Miniaturen der Moderne“, in: Jost Hermand (Hg.): *Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur. Festschrift für Klaus L. Berghahn zum 70. Geburtstag*. Frankfurt/M., New York, Wien 2007, S. 199-213.

³ Mathias Mayer, Jens Tismar: *Kunstmärchen*. 4. Auflage. Stuttgart 2003, S. 131ff.

⁴ André Jolles: *Einfache Formen* (wie Anm. 2), S. 10, 18.

Besuchs im Museum für angewandte Kunst, wo erst 1891 die Habsburger Sammlung altorientalischer Teppiche internationales Aufsehen erregte. Der Portugiesenteppich aus dem 17. Jahrhundert, persische Vasenteppiche, vor allem der seidene Jagdteppich, vermutlich ein Geschenk Peters des Großen, galten als die weltweit bedeutendste Auslese dieser Art.⁵ In der Teppichausstellung von 1891 wurden erstmals Gewebe zur Schau gestellt, die teils nach der Türkenbelagerung erbeutet und seit dem 16. Jahrhundert im kaiserlichen Besitz waren.

Waren zu jener Frühzeit des Sammelns Orientteppiche noch Raritäten und meist nur in Fürstenhäusern zu finden, gehört im Wien der Jahrhundertwende ein Perser längst in jede gute Stube. Der Orientteppich ist folglich ein ambivalentes Motiv: einerseits kostbar wie die raren Stücke des Kaisers, andererseits aber ein allgegenwärtiger Gebrauchsgegenstand und als Dekor allenfalls noch ein ferner Abglanz der kostbaren Originale. Sigmund Freud bedeckte Wände und Behandlungscouch seiner Praxis mit Teppichen, das öffentliche Atelier des Wiener Hofmalers Hans Makart war mit korpulentem Plüsch ausgestattet, auch für Hofmannsthal gehörte die „Poesie dieser Möbel“ mit ihren „verblaßten Gobelins“ schon zur Vergangenheit eines eklektischen Jahrhunderts, von der sich seine Generation der Erben und Söhne freilich nur mühevoll befreien konnten.⁶ Der Teppich war zur Massenware verkommen, eine Teppich-Industrie mit programmierbaren Webstühlen längst etabliert. Hermann Broch zum Beispiel, Sohn eines Textilfabrikanten und wider Willen zum Textil-Ingenieur ausgebildet, sollte den väterlichen Betrieb übernehmen. Nachdem er den Familienbesitz gegen allen Widerstand veräußerte, um sich als Schriftsteller zu verdienen, pflegte er den Teppich allenfalls noch als literarisches Motiv. Das Erbe der Vätergeneration mochte auch Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* nicht mehr antreten. Dass in seinem Kakanien der türkische Teppich in die Zimmer der Vorgenerationen gehört und Ulrich seine Wohnungseinrichtung den Dekorateurs überlässt, spricht für den Wertverlust des Interieurs.⁷ In Thomas Manns *Wälsungenblut* sind Teppiche die Reste einer „karnevalistischen Kunstgesinnung“, die man in den „Dekorationsgeschäftspalästen“ erstehen kann.⁸

In Hofmannsthals Märchen von 1895 ist der Teppich von diesem Werteverfall zwar noch nicht betroffen, dennoch macht auch sein Kaufmannssohn eine durchaus wechselvolle Erfahrung. Nachdem er sich der Bildwelt des Teppichs fasziniert hingibt, fühlt er sogleich die

⁵ Vgl. die grundlegende Studie von Hans-Günther Schwarz: *Orient – Okzident: der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*. München 1990.

⁶ Hugo von Hofmannsthal: „Gabriele d’Annunzio“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII (wie Anm. 1), S. 174.

⁷ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek 1990, S. 20f.

⁸ Vgl. Hans-Günther Schwarz: *Orient – Okzident* (wie Anm. 5), S. 199.

„Nichtigkeit aller dieser Dinge wie ihre Schönheit; nie verließ ihn auf lange der Gedanke an den Tod“.⁹ Seine Empfindungen sind typisch für *décadents*. Joris-Karl Huysmans Roman *Gegen den Strich* von 1884 etwa, eine prägende Lektüre der Jung-Wiener, schildert mit größtem Aufwand die Wohnung der Hauptfigur Des Esseintes, zu deren Einrichtung auch ein Orientteppich gehört. Das „schimmernde“, „aladinglebe“ und „pflaumenviolette“ Wollgewebe ist trotz seiner Farbenvielfalt seinem Besitzer nicht lebendig genug, eine Schildkröte soll Bewegung auf den Teppich bringen.¹⁰ Weil deren Panzer jedoch zu blass auf den frischen Farben des Teppichs wirkt, überzieht Des Esseintes das geduldige Reptil erst mit einer Goldglasur und schließlich mit einem Mosaik aus Edelsteinen, dem „Blumenschwarm“ einer japanischen Zeichnung nachempfunden. Die Schildkröte überlebt den Eingriff nicht. Auch für diesen *décadent* ist der Teppich ein Fetisch, auch er ist schwermütig, fühlt sich isoliert und in Todesnähe. Nicht anders ergeht es Hofmannsthals Kaufmannssohn: Die organischen Motive seines Teppichs scheinen nicht nur die gesamte Einrichtung in eine endlos anmutende Fläche zu verweben, sie erfassen auch den Betrachter und erzeugen erste Todesahnungen. Das im *Märchen der 672. Nacht* eingangs beschriebene Bild des Teppichs ist auch in dieser Hinsicht eine Vorwegnahme der nachfolgenden Erzählung.

Wie diese Hinweise andeuten mögen, war der Teppich im Wien des Fin-de-Siècle ein allgegenwärtiges Motiv. Folglich aber wäre auch die Suche nach einer realen Vorlage für Hofmannsthals Bildbeschreibung selbst in Teppichsammlungen ein müßiges Unterfangen. Löwe, Delphin und Akanthus sind keinem bestimmten Original nachempfunden, Hofmannsthals Beschreibung lebt nicht von der exakten Wiedergabe der Details, sein Augenmerk gilt der Syntax und Form des Textes, der Verschlingung von Signifikanten, dem sprachlich nachgestalteten Geflecht, das im Zusammenspiel der Motive ein lebendiges Bild evoziert, gerade weil es keine Vorlage kopiert. Wie das Märchen erzeugt der Teppich seine eigene Realität. In seiner poetischen Funktion ist der Teppich daher als Metapher für einen Text zu lesen, der sich nicht mimetisch zur Außenwelt verhält. Die Bildsprache des Orientteppichs will nicht repräsentieren, sie stellt vielmehr ein in sich geschlossenes Ganzes her, wie es auch das Märchen Hofmannsthals beabsichtigt.

Diese metaphorische Nähe von Teppich und Märchen ist auch darum möglich, weil beide eine durchaus vergleichbare Stoffgeschichte haben. Ebenso wie sich in der Überlieferung von Märchen ein Bestand von Geschichten und Motiven erhalten konnte, zeigen Teppiche

⁹ Hofmannsthal: „Märchen de 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 46.

¹⁰ Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*. Aus dem Franz. von Brigitta Restorff. München 1995, S. 55f.

typische Formen, die sich unterschiedlichen Regionen zuordnen lassen. Wie sich Märchen in Nacherzählungen wiederholen und aktualisieren, so sind auch Teppiche Variationen bestimmter Vorlagen, für deren Erforschung die Wiener Ausstellung von 1891 ein wichtiger Anstoß war. Der Kunsthistoriker Alois Riegl etwa versucht anhand von Verarbeitungstechniken, der Stoffwahl, der Motive oder den Arabesken dem Ursprung der Teppiche auf die Spur zu kommen. Und weil es wie bei den Märchen auch in der Geschichte des Teppichs keinen Autor und Erfinder gibt, auf den sich die Formen und Motive zurückführen ließen, liegt das Augenmerk in Riegls Forschung auf den möglichen Verbreitungswegen der tradierten Muster und ihren Herstellungsverfahren. Den Orient verstand Riegl weniger als einen geographisch abgemessenen Raum denn als historisches Gebilde, das sich über Karawanenwege und mit dem Islam bis nach Nordafrika ausdehnen konnte: Auch in Marokko, Lybien und Ägypten seien bis heute noch die alten Techniken zu finden, die „ein naives Kunstschaffen in unerforschlicher Vorzeit für die Herstellung von Wand- und Fustteppichen erfunden hat.“¹¹ Die Wandteppiche waren zumeist gewirkte Gewebe und mit der mutmaßlich ältesten Technik gefertigt: Kettfäden wurden von quer laufenden Schussfäden zu Mustern gewoben, die wegen des geradlinigen Rasters überwiegend aus geometrischen Ornamenten bestanden – Rauten oder parallel ausstrahlende Linien. Man war sich uneins, ob die Muster auf den Teppichen sich folglich nur aus der Textur des Gewebes ergaben oder aber doch absichtsvoll und mit Phantasie ausgedacht wurden. Riegl betonte das „Kunstwollen“ und prägte damit einen Begriff, den 1909 Wilhelm Worringer in seiner von den Expressionisten viel beachteten Studie *Abstraktion und Einfühlung* aufnehmen sollte; die Geometrie der Muster galt Riegl und später Worringer als Bewältigungsversuch einer zu komplexen Wirklichkeit, die klaren Linien und Flächen sollten Ruhe stiften sein, auf denen sich die überreizten Sinne erholen konnten.¹² Die Geometrie der Muster war für Worringer daher auch keine Wiedergabe natürlicher Gesetzmäßigkeiten. Ebenso wie das Ornament nicht Pflanzenformen abgeschaut wurde, waren die Linien und Flächen reine „Instinktschöpfungen“, und der Teppich gleichsam das Paradigma einer nicht-mimetischen Kunst.

Von den gewirkten Stoffen unterschieden sich die geknüpften Fußteppiche, die als Kunstwerke höherer Stufe gelten konnten. Um den Fußteppich gegen den Abrieb

¹¹ Alois Riegl: *Alt-orientalische Teppiche*. Leipzig 1891, S. 6. Vgl. auch ders.: „Ältere orientalische Teppiche aus dem Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses XIII* (1892), S. 267-331.

¹² Vgl. Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Amsterdam 1996, S. 55.

widerständiger zu machen, brauchte die Fläche mehr Volumen als die flach gewirkten Matten. Wollbüschel wurden angeknüpft, der orientalische Plüschteppich entstand und ermöglichte Motive, hinter denen das geradlinige Raster von Kette und Schuss verschwand. Nun war es weniger die kantige Linie, die das Muster prägte, als vielmehr die Nachbarschaft der Farben. Mit diesen geknüpften Mustern ließ sich kein Webstuhl programmieren, wie ihn J. M. Jacquard zu Beginn des 19. Jahrhunderts für die maschinelle Fertigung der Teppiche geschaffen hatte. Riegl betont umso mehr den Anteil des „Hausfleißes“ an der Teppichkunst – eine Aufwertung des Kunsthandwerks, die der Jugendstil schließlich maßgeblich formulieren konnte. Dass der Orientteppich zur Massenware wurde und damit zwangsläufig auch an Qualität verlor, war nach Riegl dem Einfluss der europäischen Industrie geschuldet. Zwar handelte es sich noch um Handarbeiten, die schlechterdings unvereinbar sind mit dem „modernen europäischen Betriebssystem“¹³, aber schon die Nachfrage wirkte sich im Orient aus. Man arbeitete auf Bestellung. Da zudem der „Zerfall der mohamedanischen Staaten“ voranschreite, den Berufsstand der Teppichknüpfer seinem ursprünglichen, auch religiösen Zusammenhang entfremde, sei die einzige Möglichkeit, „die Reize der uralten orientalischen Teppicherzeugnisse wenigstens in Muster und Farbe einer fernerer Zukunft zu erhalten“, die „verständige Übertragung derselben in die moderne europäische Teppichweberei“.¹⁴ Entsprechende Nachahmungsversuche der Wiener Kunstgewerbeschule gaben Riegl immerhin die Hoffnung, dass sich die aussterbende Kunst des Orients erhalten würde – nicht nur im Museum, sondern auch im tätigen Kunsthandwerk.

Die „verständige Übersetzung“ ins „europäische Betriebssystem“ brachte allerdings Arbeitstechniken ins Spiel, die sich unweigerlich auch den Teppichmustern einschrieb. Eine preußische Expedition nach Anatolien brach 1853 auf, bereits 1865 setzte man durch, dass sich Christen an der Herstellung von Teppichen beteiligen durften, dies ausgerechnet in der Gegend von Smyrna, des eigentlichen Teppichgebiets von Kleinasien. Bis dahin wurden die Muster der Teppiche niemals aufgeschrieben, sondern von Generation zu Generation weitergereicht, so dass jede Gegend an ihren Teppichen erkennbar war. Erst unter europäischem Einfluss wurden Vorlagen erstellt, Muster ausgewählt und auch in anderen Regionen in Auftrag gegeben.¹⁵ Die Erstellung von Musterbüchern sorgte für einen Bruch mit der lebendigen mündlichen Tradition – der Teppich verlor seine Aura.

¹³ Alois Riegl: *Alt-orientalische Teppiche* (wie Anm. 11), S. 205.

¹⁴ Alois Riegl: *Alt-orientalische Teppiche* (wie Anm. 11), S. 214.

¹⁵ Vgl. Kurt Erdmann: *Europa und der Orientteppich*. Berlin, Mainz 1962, S. 74.

Die Geschichte des Teppichs lässt sich zusammenfassen als eine Geschichte von Überlieferungen und ihrer nachträglichen, daher auch umstrittenen Verschriftlichung. Durchaus vergleichbar ist seine Stoffgeschichte daher mit der Märchensammlung von *1001 Nacht*; die Verbreitungswege beider Traditionen gleichen sich, auch bei der Weitergabe von Märchen geht es um den Erhalt eines unverfügbaren Originals. Für Hofmannsthal sind beide gleichermaßen Bild für ein „großes Erbe“, das Generationen verbindet und ihnen ein kulturelles Gedächtnis gibt. Dabei geht es ihm freilich nicht darum, selber als Märchenerzähler die Tradition von *1001 Nacht* fortsetzen – ganz im Gegenteil. Vor der Geschichte der Überlieferung wird vielmehr deutlich, dass die Moderne vom Verlust dieses Zusammenhangs gezeichnet ist. 1907, als der Insel-Verlag die Märchen von *Tausendundeiner Nacht* in einer Übersetzung von Paul Greve neu auflegt¹⁶, schreibt Hofmannsthal in seinem Vorwort: „Wir hatten dieses Buch in Händen, da wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren, und meinten weit zu sein von der Kinderzeit, nahmen wir es wieder in die Hand, und wieder hielt es uns, wie sehr hielt es uns wieder!“¹⁷ Jene Ausgabe, die Hofmannsthal in seiner Kindheit besessen hatte, war die in Reclams Universalbibliothek erschienene Übertragung von Max Hennig, eine der wenigen aus dem arabischen Original. Die meisten deutschen Versionen waren englischen oder französischen Nachdichtungen entlehnt, Texte zweiter Hand also. Auch der von Hofmannsthal eingeleitete Greve übertrug eine englische Version ins Deutsche. Erst in den zwanziger Jahren fand der Insel-Verlag in Enno Littmann wieder einen Orientalisten, der eine neue Version am Arabischen übertrug. Auch hier eine Geschichte von Textwanderungen und Übersetzungen, die *Tausendundeine Nacht* zu einem Textkorpus aufgeworfen hat. Kaum überraschend, dass Littmann diese Vielschichtigkeit der Märchensammlung mit einem Teppich vergleicht: „Dies durcheinander gewürfelte Gewirr von Märchen und Legenden, Romanen und Novellen, Sagen und Fabeln, Schwänken und Anekdoten macht auf den Leser etwa den Eindruck wie auf den Beschauer ein bunt orientalischer Teppich oder wie ein kunstvoll verziertes Titelblatt einer arabischen oder persischen Handschrift, oder auch wie eine mit vielerlei Blumen übersäte Wiese im Morgenlande.“¹⁸ Mit seiner Beschreibung gibt Littmann nicht nur einer philologischen Verwirrung Ausdruck, er veranschaulicht auch, dass die Textur von *Tausendundeine Nacht* als gleichsam produktives Gewebe immer neue Metaphern erzeugt. Als Metapher für die

¹⁶ *Tausendundeine Nacht*. Übers. von Paul Greve und mit einem Vorwort von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig 1907.

¹⁷ Hofmannsthal: „Tausendundeine Nacht“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VIII (wie Anm. 1), S. 311.

¹⁸ Enno Littman: *Tausendundeine Nacht in der arabischen Literatur*. Tübingen 1923, S. 5.

Textur der Märchen bietet sich der Teppich schließlich auch darum an, weil es keinen Autor oder Sammler gab, der namentlich für den Textkorpus bürgen konnte: Nicht Grimms Märchen, sondern ein ganzes Geflecht von Erzählsträngen und Stoffschichten mit den verschiedensten Zusammenstellungen und Inhalten verbarg sich unter dem Titel. Erstmals nach Europa kam die Sammlung mit dem Orientreisenden Galland, der 1704 eine französische Übersetzung besorgte, die bereits wenige Jahre später auch in anderen europäischen Sprachen vorlag. Das Werk war schon damals populär, aber noch kein Gegenstand der Wissenschaften. Erst mit dem 19. Jahrhundert kam die Frage nach der Herkunft der Märchen auf, auch weil man feststellen musste, dass jüngere arabische Überlieferungen Abschriften der europäischen Versionen enthielten. Von *Alladin und die Wunderlampe* etwa zeigte sich alsbald, dass der arabische Text eine Übersetzung der französischen Erzählung nach Galland war. Auch hier hatten die „verständigen Übersetzungen“ ihre Effekte. Wie Jolles schreibt, gilt das fixierte Märchen auch als totes Märchen.¹⁹

Neu entdeckte Handschriften erschwerten die Frage nach der Herkunft der Texte um ein weiteres. Der Breslauer Orientalist Maximilian Habicht stöberte in Tunis Manuskripte auf, unterdessen wurden in Indien und Ägypten mit demselben Titel oftmals ganz andere Märchen überschrieben. Einig wussten sich die Philologen zumindest darin, dass um 800 ein persisches Geschichtenbuch ins Arabische übertragen wurde, das zum großen Teil indische Erzählstoffe enthielt. Unter türkischem Einfluss entstand der Titel, einfach weil *1001* figurativ für die schiere Unendlichkeit stand. In Bagdad kamen neue Geschichten hinzu, so dass um 1200 eine Sammlung angewachsen war, die als *Tausend und eine Nacht* nach Ägypten wanderte: ein Kompendium und Palimpsest unterschiedlicher Gattungen und einfacher Formen. Indien, Persien, Mesopotamien, Syrien und Ägypten waren an der Entstehung beteiligt – derselbe Orient, in dem Alois Riegl nach Spuren der Teppiche suchte.

Der Philologe Adolf Gelber vermutet, der Autor oder Sammler der Märchen sei frühzeitig verstorben, denn anders wären sie auch keine Dichtung: „Tausend und eine Nacht ist ein, von einem Genius aus Bausteinen, die eine Jahrhunderte lange Produktion lieferte, nach einem einheitlichen Plan angelegtes und genial geordnetes Werk.“²⁰ Dabei ist es gerade das Fehlen eines Autors, dass die Märchensammlung zu einem so bevorzugten Motiv werden lässt. Beim Anblick des teppichartigen Gewebes der Stoffsammlung von *1001 Nacht* geht es vor allem

¹⁹ André Jolles: *Einfache Formen* (wie Anm. 2), S. 224.

²⁰ Adolf Gelber: *Tausend und eine Nacht. Der Sinn der Erzählungen der Scheherezade*. Wien, Leipzig 1917, S. 9.

um das Bild der Einheitlichkeit, um Zusammenhang und Ordnung, ohne dass diese Verknüpfung der einzelnen Motive einem Erzähler zu verdanken wäre. Der Teppich wird insbesondere dann zum Motiv, wenn sich der sprichwörtliche Erzählfaden zu verlieren scheint. Um noch einmal Musils *Mann ohne Eigenschaften* zu zitieren, seine Hauptfigur Ulrich beispielsweise kann sein Leben kaum mehr entlang eines einzelnen Fadens aufrollen, ihm ist „das primitiv Epische abhanden gekommen [...], woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.“²¹

Auch Hofmannsthal hatte Skepsis, ob Erzähler immer in der Lage sind, ihre Geschichte zu kommentieren oder nicht doch zu verstrickt sind ins eigene Geschehen. Der Erzähler „findet am wenigsten den Mut, das Gewebe der Motive aufzulösen; er hat ja gerade alle Mühe darangestellt, das Außen mit dem Innen, Faden um Faden zu verknüpfen und nirgends den Faden hängen zu lassen, den man herausziehen könnte.“²² Roland Barthes wird später mit ähnlichen Metaphern die Textwissenschaft als „Hyphologie“ bezeichnen, die den Text als ein Gewebe betrachtet, das nicht einen verborgenen Sinn verschleiert, sondern selbst in seiner generativen Verflechtung zu beobachten ist²³ – eine Beschreibung, die durchaus vergleichbar ist mit der von Jolles als „einfache Form“ bezeichneten, sich selbst „erarbeitenden Sprache“, die unter anderem im Märchen ihren Ausdruck findet. Auch in Hofmannsthals Beschreibungen von Teppich und Märchen geht es vornehmlich um die Suche nach einem bildlichen Ausdruck für eine generative Textform. Deren Eigendynamik der Sprache bekommen die Figuren seiner Erzählungen indes meist bedrohlich und als Kontrollverlust zu spüren. So erlebt es zum Beispiel der Kaiser in der *Frau ohne Schatten* bei der Begegnung mit einer Teppichknüpferin: „Das Gewebe war unter seinen Füßen, Blumen gingen in Tiere über, aus den schönen Ranken wanden sich Jäger und Liebende los, Falken schwebten darüber hin wie fliegende Blumen, alles hielt einander umschlungen, eines war ins andere verrankt, das Ganze war maßlos herrlich.“²⁴ Auf dem Teppich stehend, scheinbar im Innern der sich rankenden Motive, verliert der Kaiser kurz die Fassung. Seine Frage an die Knüpferin, wie sie die Vollkommenheit zustande gebracht habe, betrifft auch das poetische

²¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (wie Anm. 7), S. 650.

²² Hofmannsthal: „Die ägyptische Helena“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XXXI (wie Anm. 1), S. 216.

²³ Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Aus dem Franz. von Traugott König. Frankfurt/M. 1974, S. 94.

²⁴ Hofmannsthal: „Frau ohne Schatten“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XXVII (wie Anm. 1), S. 147.

Verfahren Hofmannsthals: „Ich schneide das Schöne vom Stoff, wenn ich webe; das was den Sinnen ein Köder ist und sie zur Torheit und zum Verderben kirrt, lasse ich weg [...]. Beim Weben verfare ich [...] wie dein gesegnetes Auge beim Schauen. Ich sehe nicht, was ist, und nicht, was nicht ist, sondern was immer ist, und danach webe ich.“²⁵ – Während der Kaiser die Sinne verliert, hat die Knüpferin den Abstand, das Ganze zu betrachten. Das von ihr beschriebene Ideal der Dichtung besteht vor allem darin, die flüchtigen und nervösen Sinnesreize zu meiden; sie sucht, „was immer ist.“

Für Hofmannsthal war das Vorwort zur Neuausgabe der Märchensammlung eine Möglichkeit, die Verstrickungen in den eigenen Text mit Distanz zu betrachten. Sein Vorwort ist auch der Versuch einer Rückschau auf das eigene Werk: „In der Jugend unseres Herzens, in der Einsamkeit unserer Seele fanden wir uns in einer sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend verlockend war, wie Bagdad und Basra.“ „Unheimlich“ und „sehnsüchtig“ grauste ihnen vor „innerer Einsamkeit“. Auf den „labyrinthischen“ Wegen in den Bazar der Stadt mit „Reichtümern“, „halbverhüllten Mienen, halboffenen Türen“, glichen sie „verirrten Prinzen“, „diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist“: „wie meinten wir ihnen zu gleichen; gleich einer magischen Tafel, worauf eingelegte Edelsteine, wie Augen glühend, wunderliche und unheimliche Figuren bilden, so brannte das Buch in unseren Händen: wie die lebendigen Zeichen dieser Schicksale verschlungen ineinanderspielten, tat sich in unserem Inneren ein Abgrund von Gestalten und Ahnungen von Sehnsucht und Wollust auf.“²⁶ Wien, die Hauptstadt eines Vielvölkerstaates, glich Bagdad und Basra, und die Wiener Jugend den Kaufmannsöhnen nach dem Tod ihrer Väter. Auch hier scheint Hofmannsthal wie auf einen Teppich zu blicken, in dem die Erinnerungen ineinander spielen. Im Innern dieses „Labyrinths“ sind die Figuren verstrickt; aus ihrer Sicht gibt es kein Außen, von dem her sich eine Ordnung erschließen ließe. Die Struktur des Ganzen zeigt sich erst aus der Fernsicht von Hofmannsthals Perspektive, wie sie im Vorwort oder der Beschreibung eines Teppichs zum Ausdruck kommt.

Innen- und Außensicht, das Märchen als Teppich auf Distanz und als Labyrinth dem Betrachter ganz unmittelbar vor Augen, ohne Übersicht – dieser doppelte Blick ist schließlich auch grundlegend für Hofmannsthals Märchen der *672. Nacht*. Auf den ersten Teil, der Beschreibung des Teppichs, aber auch der Erstarrung und „Nichtigkeit“ aller Dinge, folgt der zweite Teil der Erzählung einer dynamischeren Struktur. Im ersten Teil wird geschildert, wie

²⁵ Hofmannsthal: „Frau ohne Schatten“, in: Gesammelte Werke, Bd. XXVII (wie Anm. 1), S. 147.

²⁶ Hofmannsthal: „Tausendundeine Nacht“ (wie Anm. 17), S. 311.

der Kaufmannssohn auf seinen Landsitz fährt und Nachmittage lesend im Garten verbringt. Während die auf dem Teppich beschriebene Raumstruktur vor allem vertikalen und horizontalen Achsen folgt, der Kaufmannssohn einerseits das „Übergehen“ von einem Motiv ins nächste beobachtet, andererseits aber auch den „Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts“²⁷ beobachtet, verändert seine Fahrt auf den Landsitz seine Raummgebung. Aus der flächigen Beschreibung des Motivmosaiks auf dem Teppich wird seine Erfahrung eines dreidimensionalen Raums: Das Landhaus, in einer Schlucht gelegen, scheint von Wänden umstellt, mit Wasserfälle an seinen Seiten.²⁸ In seinem Garten ist der Kaufmannssohn wie ins Innere des Labyrinths versetzt und eingeschlossen. Er ist in Lektüre versunken, er sieht die „dumpfen Glashäuser“²⁹, jegliche Form der Übersicht scheint ihm genommen.

Diese eingeschränkte Perspektive ändert sich auch im zweiten Teil nicht, auch hier folgt die Erzählung der Sicht des Kaufmannssohnes, wobei nun seine Wahrnehmungen von einem Raum in den nächsten gleiten; die im ersten Teil stets begrenzte Raumstruktur löst sich im zweiten Teil auf. Nachdem der Kaufmannssohn einen Brief vom persischen Gesandten erhält, der einen seiner Diener eines „abscheulichen Verbrechens“ beschuldigt, fährt er zurück in die Stadt.³⁰ Bei seiner Ankunft ist es schon zu spät, um den Gesandten zu treffen. Der Kaufmannssohn macht sich daher eigenmächtig auf den Weg durch die Stadt, die sich schon bald zu einem Labyrinth undurchsichtiger Räume verdichtet. Wien ist die Porta Orientis zum Unbewussten, und so sind die Verzweigungen und Weggablungen auch für den Kaufmannssohn ein Weg zurück in diffuse Erinnerungen und seine Vergangenheit. „Neugierig, wie ein Fremder“, geht er „durch die bekannten Straßen“, folgte ihnen „in Gedanken verloren“ ins verwirrende Innere der Stadt. Die fremden Gegenden kommen ihm zwar plötzlich „traumhaft bekannt vor“, durch die fehlende Übersicht scheinen ihm die Gänge aber sinnlos. Ihm fehlt der Faden, der ihn durch die Räume führt, von einem Ort zum nächsten lockt.

Die Topographie dieser Stadt-Erzählung ist eine Folge der begrenzten Perspektive des Kaufmannssohns, zugleich aber auch Ausdruck einer sprachlichen Bewegung. Assoziation

²⁷ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 45.

²⁸ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 48.

²⁹ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 51.

³⁰ Bernhard J. Dotzler: „Beschreibung eines Briefes. Zum handlungsauslösenden Moment in Hugo von Hofmannsthals ‚Märchen der 672. Nacht‘“, in: *Hofmannsthal-Forschungen* 8 (1985), S. 49-54.

fügt sich an Assoziation, es ist auffällig, wie sich die Vergleichspartikel häufen und von einem Motiv zum nächsten führen: Jedes Bild ruft ein anderes hervor aufgrund einer Ähnlichkeit, ein Kindergesicht gleicht der Erinnerung an ein anderes³¹, die sonderbaren Formen der Pflanzen sehen aus wie „heimtückische Masken“³², beim Anblick eines hässlichen Pferdekopfes fällt dem Kaufmannssohn „blitzartig ein längst vergessenes Menschengesicht ein.“³³ Auch hier kommt es eher auf die Verknüpfung und Syntax der Bilder an als auf ihre Details. Seine Erinnerung an das „Menschengesicht“ bleibt undeutlich und verschwindet schon wieder, als ihm dasselbe Pferd, das diese Assoziation auslöst, schließlich einen tödlichen Hufschlag versetzt. „Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“³⁴ Für den Kaufmannssohn gibt es kein Zurück, seine Assoziationen gelangen nicht ans Ziel. Er trägt alle Züge eines traumatisierten Ichs. Im Innern des Labyrinths scheint es kein Haltepunkt zu geben, kein Zentrum, von dem aus sich die Logik seiner Erinnerungen erschließen würde. Spätestens hier zeigt sich die historische Signatur der Wiener Moderne und Hofmannsthals Abweichung von *1001 Nacht*.

In Hofmannsthals Beschreibungen von Teppich und Märchen geht es um zweierlei: einerseits vermitteln beide die Vorstellung einer Überlieferung, die auch nach Jahrhunderten das Bild einer Zusammenhangs bewahren konnten; ihr Erbe dient ihm andererseits aber dazu, seine eigene Erzählung als Verlust dieser Tradition zu kennzeichnen. Einerseits erzeugt Hofmannsthal mit Teppich und Märchen eine Distanz, um für die Verstrickungen seines Kaufmannssohnes und sein Daseinsgefühl ein Bild zu finden. Das Vorwort zur Märchensammlung dient ebenso dieser Übersicht wie die eingangs geschilderte Betrachtung des Orientteppichs. Statt sich in den Verschlingungen impressionistisch aufzulösen, gewinnt er mit Märchen und Teppich einen Text-Begriff, der die Erlebnisse von einst ins Bild setzt, darüber hinaus aber die poetologische Durchdringung des Verwirrenden erlaubt. Mit der magischen Tafel der Märchensammlung in Händen lassen sich die Figuren und Motive in ihrem Zusammenspiel, ihrer Textur erkennen. Die Märchen sind für Hofmannsthal Medium einer poetologischen Selbstbetrachtung und versprechen überdies noch mehr: Sie sind Zeichen dessen, „was immer ist“, also Zeichen einer Tradition, in die Hofmannsthal sein eigenes Werk stellen will. Wie die Muster in den Teppichen sind die Märchen von

³¹ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 56.

³² Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 57.

³³ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 61.

³⁴ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 63.

Tausendundeiner Nacht eine Überlieferung, die für Geschichte stehen, gerade weil sie keinen einheitlichen Autor haben, sondern über Generationen weitergereicht wurden. Wie bereits erwähnt, eine 672. Nacht existierte in der Reclam-Ausgabe nicht. Umso deutlicher kommt Hofmannsthals Wunsch zum Ausdruck, sich mit seinem *Märchen* in einen zeitlosen Traditionszusammenhang einzureihen: „Hier ist ein Gedicht, woran freilich mehr als einer gedichtet hat; aber es ist wie aus einer Seele heraus, es ist ein Ganzes, es ist eine Welt durchaus. Und was für eine Welt!“³⁵ *Tausendundeine Nacht* sind „Märchen über Märchen“, Erzählungen, die vom Erzählen handeln, und das ist ihr „eigentliches Abenteuer“.

Andererseits aber geht es Hofmannsthal um ein Gegenbild zur Moderne, der er selbst angehört. Die orientalischen Märchen lassen Hofmannsthal darüber mutmaßen, dass die Sprache einst eine Wurzel gehabt haben mag, eine Quelle gleichsam, aus der sich ihre Eigendynamik und ihre Bedeutungsverschiebungen ableiten lässt. Während der Kaufmannssohn im *Märchen der 672. Nacht* an der entscheidenden Stelle seiner Erinnerungen von einem tödlichen Hufschlag getroffen wird, träumt Hofmannsthal im Vorwort zur Märchensammlung von einer anderen Sprache: „Dies führt uns in die innerste Natur orientalischer Poesie, ja ins geheime Weben der Sprache; denn dies Geheimnisvolle, das uns beim höchsten gehäuften Lebensanschein von jeder Beklemmung, jeder Niedrigkeit entlastet, ist das tiefste Element morgenländischer Sprache und Dichtung zugleich: daß in ihr alles Trope ist, alles Ableitung aus uralten Wurzeln, alles mehrfach denkbar, alles schwebend. Die erste Wurzel ist sinnlich, primitiv, konzis, gewaltig; in leisen Überleitungen geht's von ihr weg zu neuen verwandten, kaum mehr verwandten Bedeutungen; aber auch in der entferntesten tönt noch etwas nach vom Urklang des Wortes, schattet noch wie in einem trüben Spiegel das Bild der ersten Empfindung.“³⁶

Der Orient ist Metapher für Metaphern. Im Weben der Sprache steht jede Bedeutung im intertextuellen Zusammenhang mit einer früheren. In den einzelnen Bildern und Motiven schimmert noch immer die Kraft eines ursprünglichen Bedeutens, die Farben und Schatten geben etwas von der Dingwelt wieder, von der sie sich einst gelöst haben. Zwar ist schon spürbar, dass die Begriffe eine Eigendynamik entwickeln, zugleich aber verspricht der Orient, das letzte Bild einer realen Referenz zu sein. In seinem *Märchen der 672. Nacht* hingegen schildert Hofmannsthal vor allem den Verlust dieser Utopie, denn wie die Handlung vorführt, führen die Assoziationen des Kaufmannssohns nicht zu einem Ursprung zurück, sondern werden jäh beendet von einem Hufschlag, der ihm alle Sinne raubt. Seine Geschichte liest

³⁵ Hofmannsthal: „Märchen der 672. Nacht“ (wie Anm. 1), S. 63.

³⁶ Hofmannsthal: „Tausendundeine Nacht“ (wie Anm. 17), S. 314f.

sich daher wie eine Umkehrung von Hofmannsthals orientalischer Sprachutopie. Gerade darum aber ist sein *Märchen der 672. Nacht* eine „einfache Form“, ein Text, der von der Eigendynamik der Sprache und ihren Verknüpfungen handelt.

Dr. Oliver Simons

Germanic Languages and Literatures

Harvard Universität

Barker Center 357, 12 Quincy Street

Cambridge, MA 02138, USA