

Deutung orientalischer Spuren in Hofmannsthals lyrischem Drama *“Die Hochzeit der Sobeide”*

Mohammed Laasri , Fes

Öz

Hofmannsthal Doğu'ya hayrandır. Diğer tüm eserleri ve öykülerinde olduğu gibi “Hochzeit der Sobeide” [Zübeyde'nin Düğünü] adlı lirik tiyatro yapıtında da şark kültürünün etkileri dikkati çeker. “Hochzeit der Sobeide” dramında olayın geçtiği yer Pers Krallığı'nın eski bir şehridir. Olay yerinin Doğu'dan seçilmesinin yalnızca dekoratif bir önemi olduğunu, yapıtın, İranda geçen olayın Ragusa'ya kaydırıldığı sonraki bir sürümü desteklemektedir. Eski bir İran şehri, artık İtalyan ticaret cumhuriyeti olmuştur. Buna rağmen rahatlıkla, yapıtın hikayesinin neden önce Doğu'da geçtiğini sorabiliriz! Bu çalışmam, adı geçen tiyatro eserindeki Doğu'ya özgü motiflerin yorumlanmasını konu edinecektir.

Anahtar Sözcükler: Edebiyatbilim ve Komparatistik, Orient, Hofmannsthal, “Hochzeit der Sobeide”

Abstract

Deutung orientalischer Spuren im Hofmannsthals lyrischen Drama *“Die Hochzeit der Sobeide”*.

Hofmannsthal ist vom Orient fasziniert. In seinem lyrischen Drama “Hochzeit der Sobeide” wie in vielen seiner Werke und Erzählungen sind Einflüsse der orientalischen Kultur auffällig. Der Handlungsort des Dramas “Die Hochzeit der Sobeide” ist eine alte Stadt im Königreich Persien. Dass der orientalische Schauplatz hier eine dekorative Bedeutung hat, bestätigt eine spätere Version, in der die Geschichte von Persien nach *Ragusa* verlegt wird. Aus der Stadt in Persien wird dann eine italienische Kaufmannsrepublik. Dennoch stellt sich die Frage: Warum die Geschichte zunächst im Orient spielt. Mein Beitrag wird die Deutung orientalischer Spuren in dem Theaterstück thematisieren.

Schlüsselwörter: Literaturwissenschaft und Komparatistik, Orient, Hofmannsthal, “Hochzeit der Sobeide”

I. Einleitung

Um 1900 begeisterten sich besonders französische Künstler und Dichter wie Jean A. D. Ingres, Eugene Delacroix, Gustav Flaubert und andere für alles Exotische und Orientalische, eine Tradition, die bereits im 19. Jahrhundert begonnen hatte¹. Für die deutschsprachige Literatur seien als Beispiele Rainer Rilke, Hermann Graf Keyserling, Rudolf Kassner, Max Dauthendey, Hermann Hesse, Bernhard Kellermann, Else-Lasker-Schüller, Paul Scheerbart, Thomas Mann u.a. erwähnt. Der Orient wurde in literarischen Darstellungen häufig zu einer paradiesischen Gegenwelt des Okzidents stilisiert. In dieser Tradition stand auch Hofmannsthal. Obwohl er diese Modererscheinung kritisiert, hat er an ihr teilgenommen. In seinen Frühwerken wie *Das Märchen der 672. Nacht*, *Der goldene Apfel* und *Hochzeit der Sobeide* ist sie unverkennbar. Seine

¹ Für das 19. Jahrhundert sind vor allem französische Schriftsteller, Maler und Wissenschaftler zu nennen: Jeanneret-Gris le Corbusier, Paul Gauguin, Victor Hugo, Pierre Loti und Gerard Nerval.

Vorliebe für fremde Stoffe und die Faszination orientalischer und asiatischer Themen und Elemente ist durch Umfang seiner orientalischen Werke belegt². Seine Briefe beweisen ein reges Interesse an den Orient-Wissenschaften. Er lobt und bewundert den Orientalismus der Forschung von J. Hammer-Purgstall (Hofmannsthal 1979: 474). Der Begriff Orientalismus bedeutet für Hofmannsthal die wissenschaftliche und literarische Beschäftigung mit dem Orient. Hofmannsthals großes Interesse für den Orient ist mit der vorteilhaften Lage Wiens als Pforte zum Orient verbunden. Hofmannsthal weist auf die besondere Lage Österreichs als eine Brücke zwischen Europa und dem nahen Osten hin:

Wien war die porta orientis und war sich dieser Mission namentlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in glorreicher Weise bewusst. Von hier aus, von Hammer-Purgstall und seinen "Fundgruben des Orients", ging der Anstoß aus, der Goethes Orientalismus entfachte, und auf diesem wieder ruht der Orientalismus Byrons, sowie des jungen Victor Hugo... (Hofmannsthal 1979: 474)

Hofmannsthal assoziiert Wien mit orientalischen Städten. Er schreibt: "In der Jugend unseren Herzens, in der Einsamkeit unserer Seele, fanden wir uns in einer großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra" (Hofmannsthal 1979: 362).

II. Zu Hofmannsthals Orientbegriff

Mit dem Begriff des Orients ist in erster Linie der nahe Osten, d. h. die arabischsprachigen Länder, die Türkei und Persien gemeint. Hofmannsthals Orientbegriff ist geographisch gesehen sehr viel breiter gefasst. Er umfasst ein großes Gebiet, das sich vom fernöstlichen Japan bis nach Marokko erstreckt (Holdenried 2014: 87-103). Selbst weite Teile Griechenlands hat er als orientalisches bezeichnet. Nach einer elftägigen Reise nach Griechenland, die Hofmannsthal mit Harry Graf Kessler und Aristide Maillol im Frühjahr 1908 unternommen hat, schrieb er an seinen Vater: "Ich hatte ganz fälschlich irgend eine Art Italien erwartet und habe den Orient gefunden" (Hofmannsthal 1937: 323)

Dieser "große Orient" muss im Sinne von Hofmannsthal einem "Zeit"- und "Ich"-verhafteten Europa vorbildlich gegenüberstehen (Wagner-Zoelly 2010). Im Sinne von Goethes Verständnis (Hofmannsthal 1979: 176) richtet Hofmannsthal den Blick auf den Orient. Dort findet er "Paradies - das noch Vorhandene beginnliche unzeitliche, zeitlose" (Hofmannsthal 1979: 52). Hofmannsthal beschäftigt sich mit dem Orient, um das verlorene Eigene im Fremden zu finden. Sein Orientalismus enthält antimoderne und antiindustrielle Züge. Basierend auf ethnologischen, linguistischen und biblischen Traditionen bezeichnet er den Orient als Wiege der Menschheit (Bermann 1997: 166).

Er assoziiert mit Asien seine Utopie eines glücklichen Weltzustandes (Zelinsky 1977: 537). Am 13. Mai 1895 schreibt Hofmannsthal an seinen Freund Richard Beer-Hofmann:

Ich glaube immer noch, dass ich im Stand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen [...] Es handelt sich freilich nur darum [,] ringsum an den Grenzen des

² Wie Michael Hamburger (1961) in seiner Untersuchung der Bibliothek Hofmannsthals feststellt, nimmt die Orientalistik in seiner Lektüre einen sehr wichtigen Platz ein.

Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selber glaubt.
(Hofmannsthal 1972: 47)

In diesem Zusammenhang wird der Orient bei Hofmannsthals als ein selbsterbautes "Potemkin'sches Dorf" angesehen. Er ist eine gedachte Idee des ästhetizistischen Ersatzmittels zum Schutz vor der Krise in der Kultur der Gegenwart (Niefanger 1993: 263). Hofmannsthal postuliert wie seine Zeitgenossen, eine neue Antike zu schaffen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Überzeugung von einer Krise der Kultur in der Gegenwart steht. So ist Hofmannsthals größter Orient lediglich eine bloße Sehnsucht, auf der er sein poetisches Schaffen darstellt (Zelinsky 1977: 537).

Hofmannsthal erkennt den literarischen Eklektizismus im Stile von Byrons und Hugos als Modererscheinung und Koketterie und kritisiert ihn (Hofmannsthal 1979: 102). Diese Orient-Mode um 1900 ist in einigen seiner Frühwerke unverkennbar. Er hat an ihr teilgenommen, obwohl er an ihr Kritik geübt hat. In seinen Erzählungen wie z. B. in *Das Märchen der 672. Nacht* und *Der goldene Apfel* sind Urteile und klischeehaften Auffassungen aus orientalischen Werken auffällig. Die Lektüre arabischer, asiatischer und persischer Werke führte ihn zur Übernahme exotischen Dekors (Motive, Figuren und Stilelemente).

Im lyrischen Drama *Hochzeit der Sobeide* sind einige Motive und Strukturen aus *Tausendundeiner Nacht* unverkennbar. Sie beweisen die starke Wirkung des Werks *Tausendundeine Nacht* auf ihn.

III. Entlehnungen aus *Tausendundeiner Nacht*

Das lyrische Drama handelt von einem alten, aber gutmütigen und liebevollen Kaufmann, der seine junge Braut freigibt, weil sie nicht ihn, sondern einen anderen liebt. *Sobeide* ist das Opfer des falschen Handelns ihres Vaters. Sie wurde wegen der Schulden ihres Vaters mit dem Kaufmann verheiratet. In der Hochzeitsnacht geht sie zu ihrem Geliebten, der sie verstößt. Dieser Schock führt sie zum freien Tod.

Hofmannsthal hat auf das indische Märchen *Das größte Opfer* als Vorlage des lyrischen Dramas hingewiesen. Das indische Märchen kann nicht die Vorlage des Dramas sein, da es erst im 1898 entstanden ist, während die erste Fassung des Theaterstücks *Hochzeit der Sobeide* im Jahr 1897 erschien (Hofmannsthal 1992: 316). Die Literaturforschung zeigt, dass *Hofmannsthal* für sein Werk einige Motive und Strukturen aus der Märchensammlung *Tausendundeiner Nacht* übernommen und verwendet hat (Hofmannsthal 1992: 316).

Es wird vermutet, dass es um ein ähnliches Märchen geht, das aus *Tausendundeiner Nacht* später mit Veränderungen übernommen wurde (Hofmannsthal 1992: 316). In welcher Form bzw. in welcher Edition und welcher Ausgabe Hofmannsthal das Märchen kennenlernte, darüber kann die Literaturforschung keine klaren Aussagen geben (Hofmannsthal 1992: 313).

Es wird angenommen, dass er die Märchensammlung von seinem Freund *Richard Beer-Hofmann* ausgeliehen hat (Hofmannsthal 1992: 313). 1896 schreibt Hofmannsthal in einer Tagebuchaufzeichnung: "Tausendundeine Nacht. Rolle des Buches in meinem Leben. Es wird nie geheimnislos. Wie jener Bazar in Konstantinopel, den keiner ganz

kennt. Wie ich die einzelnen Geschichten erfahre: von Richard, Poldy, von der Geliebten Richards”. (Hofmannsthal 1980: 419)

Hofmannsthals Stück weist auf verschiedene Erzählungen von *Tausendundeiner Nacht* und vor allem auf die Erzählung: “Geschichte von dem Ehemann, dem Liebhaber und dem Räuber” hin (Hofmannsthal 1992: 316). Die Geschichte³ stammt aus der Erzählung der 15. Nacht (ebd.). Hofmannsthal hat den Inhalt sowie die Form des Märchens verändert.

Ein Motiv, das eng an *Tausendundeine Nacht* und an Hofmannsthals eigenes Werk gebunden wird, ist das Schicksal. In der Handlung von der *Hochzeit von Sobeide* handelt es sich um die Schicksalswende, die sich in einer Nacht ereignet. Der unaufhaltsame Streit zwischen Sinnlichen und Unsinnlichen, Traum und Realität und nicht der Glaube an Gott und das von ihm bestimmte Schicksal⁴ führt die Heldin zum Tod. Hofmannsthal schreibt über *Sobeide* und den Begriff des Schicksals: “Sobeide: Entwicklung aus jener Zeit in Gestern. Er ist vielleicht mein Schicksal [...] das da stirbt. Das Unbefriedigende in der Sobeide: der Schicksalsbegriff ist unzugänglich erfaßt.” (Hofmannsthal 1980: 602)

Hofmannsthal hat einige Passagen und Motive aus *Tausendundeiner Nacht* für sein Werk verwendet. Beispielsweise fängt in der alten Fassung seines Werkes das Drama mit der folgenden Beschreibung der Handlungskulisse an: “Kreuzweg außerhalb der Stadt [...] Links ein Halbverfallener Begräbnisplatz, von niedrigen, zerbröckelten Mauern umgeben. Im Hintergrund ziemlich weit ein paar Häuser mit Gärten, in einem einzigen ist Licht”. (Hofmannsthal 1986: 447) Diese Beschreibung der Umgebung und Lokalität ist einigen Stellen in *Tausendundeiner Nacht* ähnlich. So kommt in der Geschichte *Ganems des Liebesklaven, des Sohnes von Abu Aibu* (349-354. Nacht) die Szene mit einem Begräbnisplatz am Rande der Stadtmauer vor: “Unter vielen Mauern umgebene Grabstätten von Familien [...] fand er die Tür zu einer offen [...]. Dabei gewährte er in der Ferne ein Licht[...]” (zit. von Djibouti 2014: 179).

Das Motiv des singenden Baums zum Beispiel, der in den Aussagen von Schalnassar auftaucht: “Statt Papageien und Affen schenk ich Dir /sehr sonderbare Menschen, Ausgeburten/von Bäumen, die sich mit der Luft vermählen./Die singen nachts.” (Hofmannsthal 1986: 420) hat Hofmannsthal aus dem Märchen: “Die drei Zauberdinge” aus *Tausendundeiner Nacht* (Djibouti 2014: 179f.) übernommen.

³ In der Geschichte handelt es sich um ein Mädchen, das aufgrund des Befehls seiner Eltern nicht seinen Geliebten sondern einen anderen Mann heiraten musste. Das unglückliche Mädchen verspricht seinem Geliebten, ihn während Hochzeitsnacht zu besuchen. In der Hochzeitsnacht sucht der Bräutigam seine junge Frau und findet sie sehr traurig und deprimiert. Sie erzählt ihm ihre Geschichte und ihr Versprechen zu ihrem Geliebten. Da er ein netter, verständnisvoller und liebenswürdiger Mensch ist, erlaubt er seiner Braut, ihr Versprechen zu erfüllen. Auf dem Weg zu ihrem Geliebten wurde sie von einem Straßenräuber überfallen. Der Straßenräuber wunderte sich darüber, dass eine schöne Frau mit wertvollem Schmuck durch die Gassen in der Nacht läuft. Der Räuber versteht den Grund und begleitet die Braut zu ihrem Geliebten. Ihr Geliebter ist von dem Verhalten ihres Mannes und des Räubers sehr positiv beeindruckt. Er gratulierte ihr zu ihrer Hochzeit, wünscht ihr ein glückliches Leben mit ihrem Ehemann und begleitet sie zum Haus ihres Gatten (Hofmannsthal 1992: 316ff.).

⁴ Die Figuren in den Geschichten von *Tausendundeiner Nacht* treten ihrem Schicksal nicht entgegen. Sie überlassen alle Entscheidungen.

Im lyrischen Drama wie in vielen Episoden aus *Tausendundeiner Nacht* werden die Gegensätze zwischen arm und reich und zwischen edel, schön und gierig und grausam dargestellt. Der reiche Kaufmann, der Juwelier, und der Teppichhändler treffen auf Arme und Schuldner. Die Charaktere sind meist (bis auf *Sobeide* und den Kaufmann) einfach gezeichnet und repräsentieren jeweils eine bestimmte Lebensauffassung. *Sobeide* und der Kaufmann werden edel und geistig dargestellt. *Schalnassar*, *Ganem*, der Räuber und *Gülistane* werden besitzgierig, materialistisch und grausam repräsentiert.

Hofmannsthal hat die Namen: *Sobeide*, *Bachtjar*, *Ganem* aber auch die unpersönlichen Figuren wie “ein reicher Kaufmann”, “die Mutter”, ein “armenischer Sklave” usw. von *Tausendundeiner Nacht* übernommen ihre Charaktere verändert und ihnen Individualität gegeben. Den Namen *Ganem* hat Hofmannsthal aus der Geschichte *Ganems* des Liebessklaven, des Sohnes von *Abu Aibu* übernommen (349-354. Nacht) (Hofmannsthal 1992: 388). Der Name *Bachtjar* hat Hofmannsthal aus der Geschichte “*Die zehn Wezir*” (440-452. Nacht) entlehnt (Hofmannsthal 1992: 387). Mit der Wahl dieser Namen drückt Hofmannsthal seinen Sinn für die Ironie aus, weil der Name *Bachtjar* “Glücksfreund” meint. *Bachtjar* war nicht nur Glücksfreund sondern auch verantwortlich für das Schicksal seiner Tochter (Hofmannsthal 1992: 387). Den Namen *Gülistane* hat auch von *Tausendundeiner Nacht* übernommen und verwandelt. In *Tausendundeiner Nacht* kommt die männliche Form *Gulistan* häufig vor. Hofmannsthal hat die weibliche Form selbst gebildet (Hofmannsthal 1992: 388).

Sobeide ist eine Figur aus *Tausendundeiner Nacht*, wie überhaupt das gesamte Personal des lyrischen Dramas. *Sobeide* als Künstlerin hat ihr Vorbild in zahlreichen tanzenden, dichtenden und singenden Frauen in den Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, deren größtes Beispiel die Erzählerin *Scheherazade* ist. In der Geschichte Aladins taucht eine *Sobeide* auf, “die außer ihrer großen Schönheit noch das größte Talent für die Tonkunst hatte” (Hofmannsthal 1992: 390).

Der Name *Schalnassar* existiert nicht im Werk *Tausendundeiner Nacht*. Hofmannsthal hat ihn erfunden (Hofmannsthal 1992: 387f.). Er wird materialistisch und besitzgierig dargestellt. *Sein* Haus erscheint als Konzentration eines negativ dargestellten Orients. Neben den Handlegenden Figuren existieren exotische Gestalten wie z. B. ein armenischer Sklave und ein Zwerg. Diese exotischen Motive zeigen den Reichtum *Schalnassars*. Sie stellen den öden Orient dar, eine trostlose Fremde, der auch in diesem Stadium sinnlich erfahrbar ist. Dieser Raum dient zur Charakterisierung des Teppichhändlers, ist “aber außerdem stark überzeichnet, um *Sobeides* Täuschung, jenen Gegensatz von Traum und Realität an dem sie zugrunde geht, umso plastischer in Erscheinung treten zu lassen” (Stamm 2016: 194).

IV. Figuren des lyrischen Dramas *Hochzeit der Sobeide* und *Tausendundeiner Nacht* im Vergleich.

Während die Figuren der Handlung aus *Tausendundeiner Nacht* “Geschichte von dem Ehemann, dem Liebhaber und dem Räuber” Wohltäter und Beschützer waren, sind die Helden im lyrischen Drama Hofmannsthals negativ und passiv dargestellt und führen durch ihr passives Handeln zu *Sobeides* freiem Tod: Der Kaufmann mit seiner Zurückhaltung und Passivität und der Räuber, der sie beraubt. *Ganem* ist ein

anschauliches negatives Beispiel für das Einfluss- und Gewinnstreben. Er wird als sittlich verkommen geschildert und befindet sich in einer Art Rausch der Besitzgier und der blinden Liebe zu *Gulistane*. Anderes als *Ganem* aus *Tausendundeiner Nacht*, der einen sehr hohen Grad an Tapferkeit, Wohltat und Abenteuerlust zeigt, wird *Ganem* im Theaterstück aufgrund seiner Erhabenheit sehr passiv, zurückhaltend und egoistisch dargestellt. Während es in der *Geschichte von dem Ehemann, dem Liebhaber und dem Räuber* wie in vielen Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* ein glückliches Ende gibt, endet das lyrische Drama mit einem tragischen Schluss.

Der Kaufmann ist eine Einzellerscheinung im Theaterstück, führt ein einsames Leben und distanziert sich von dem wahren und realen Leben. Er ist unfähig, in das Leben zu greifen und es wahrzunehmen, wie es ist. Er pflegt seine verborgene edle Lebensphilosophie und verkörpert trotz seines Alters und seiner Lebenserfahrung in gewisser Weise die Figur des weltfremden Ästheten. Er ist von den Gedanken des Besitzes befreit und orientiert sich nur an seinem höheren Ordnungssystem (Stamm 2016: 195). Diese Figur ist in *Tausendundeiner Nacht* vollkommen fremd. Die Helden aus *tausendundeiner Nacht* sind optimistisch und voller Kampf- und Abenteuerlust und rufen in allen Schwierigkeiten Gott auf.

Während *Sobeide* aus *Tausendundeiner Nacht* schön, optimistisch, lustig dargestellt wird und große Talente für Kunst und Musik besitzt, ist *Sobeide* aus dem Drama ist von Anfang an melancholisch. Sie scheint den bevorstehenden Tod zu sehen. Sie sieht überall nur noch Nacht und Tod. In alles mischt sich das Zeichen des Todes, selbst in den Farben des Augengewebes sei das Dunkel die eigentliche Farbe (Hofmannsthal 1986: 424). *Sobeide* sieht ihre Alpträume Wirklichkeit werden. Sie meint das Geschehen vorausgesehen zu haben: "Ja dies hat kommen müssen, diese Farben kenn ich aus meinen Träumen, so bunt gemischt" (Hofmannsthal 1986: 424) Zunächst trauert sie um ihre verloren geglaubte Liebe und das Gefühl des "Verkaufteins" an den Kaufmann beherrscht sie völlig. Aus einer Empfindung heraus kann *Ganem* zunächst zur Projektionsfläche ihrer unerfüllten Wünsche werden. Angesichts des Reichtums *Schalnassars* muss sie allerdings die Lügen *Ganems* erkennen: "So log er, log nicht einmal, hundertmal" (Hofmannsthal 1986: 424).

Der Tanz scheint für *Sobeide* die einzige Ausdrucksmöglichkeit ihrer eigentlichen Daseinsform zu sein. Der Kaufmann erkennt die Besonderheit von *Sobeides* Tanz: "Der Tanz hat alle Schuld: Dies Lächeln und der Tanz, die beiden waren verflochten, wie die wundervollen Finger traumhafter Möglichkeiten" (Hofmannsthal 1986: 398). Er ist Ausdruck dessen, was der Sprache entzieht. Auch die Einheit von Traum und Wirklichkeit symbolisiert der Tanz: "[...] Und ist nicht der Tanz, den ich erfunden habe, auch ein Ding: wo ich aus Fackelschein und tiefer Nacht mir einen flüssigen Palast erschuf, darin aufzutauchen, wie die Königinnen des Feuers und des Meers im Märchen tun" (Hofmannsthal 1986: 396).

Erst mit der Erkenntnis, dass ihre Liebe von *Ganem* nicht erwidert wird, sie ihm also nicht ist, was er ihr, bricht sie in Verzweiflung bis hin zum Wahn aus. Der Tanz, der eigentlich Ausdruck von Schönheit und Glück ist, verkehrt sich bei *Sobeide* zum Symbol des Wahnsinns: Ja!ja! wir wollen einen Reigen tanzen! Gieb mir die Hand! Und ihm und ich dem Alten! [...] Gemeinheit hat den Thron! Die Lügen tiefen vom menschlichem Gesicht wie vom Molch" (Hofmannsthal 1986: 433f.) Schwermut

verwandelt sich zur Bitterkeit. Der Tanz verkörpert das Wesen *Sobeides*. Er kündigt ihr Schicksal an, das sie als durch sich selbst verwirkt betrachtet. Tanz und Tod sind bei *Hofmannsthal* als Grenzerfahrungen miteinander bezogen. Der Tanz könne, so Mayer, aber auch zum Medium des unaussprechlichen Glücks werden und damit den Bereich des unaufhörlichen Zeichendeutens verlassen (Mayer 1993). Für *Hofmannsthal* sei der Tanz eine Erfahrung, die außerhalb von Sprache und Leben stattfindet (ebd.).

Während in *Tausendundeiner Nacht* ein einfacher Stil und eindeutige Sprache angewendet werden, um Identifikation mit dem Helden zu ermöglichen und dem Leser die phantastische und abenteuerliche Welt nahzubringen, werden in *Hochzeit der Sobeide* übertragene Bedeutungen vermittelt und Zeichen sowie Symbole verwendet. Das uneigentliche Sagen und die übertragene Bedeutung werden im Drama durch Symbole umgesetzt. Ständig werden Zeichen, Rätsel und Chiffren aufgegeben, ohne dass sie mit Sicherheit gedeutet werden könnten. Der Kaufmann weist selbst auf die Symbolhaftigkeit der Dinge und die Dichte der Zeichen hin: "Manchen Dingen sind stumme Zeichen eingedrückt, womit die Luft in stillen Stunden sich belädt und etwas ins Bewusstsein geleiten lässt, was nicht zu sagen war auch nicht gesagt sein sollte." (Hofmannsthal 1986: 397). Das komplizierte Netz der Symbole und Chiffren lassen das Stück künstlich und realitätsfern erscheinen.

V. Zu den Bildern und Symbolen

Die triste fremde Umgebung des Gartens signalisiert bereits den bevorstehenden Tod. Der Gedanke des Dieners "still thut sich auf/daraus uns eine fremde kühle Luft/ anweht, und denken gleich ans kühle Grab"/ (Hofmannsthal 1986: 391), der zu Beginn ausgesprochen wird, scheint sich im Selbstmord *Sobeides* zu bewahrheiten (Hofmannsthal 1986: 391).

Eine symbolische Bedeutung hat der Granatapfel, bzw. dessen Kern, den *Sobeide* an ihrem Hochzeitstag nimmt (Hofmannsthal 1986: 392). Er verkörpert an dieser Stelle auch den Tod: *Persephone* besiegelte ihr Schicksal durch einen Granatapfel (Hofmannsthal 1992: 388). *Sobeide* sieht überall nur noch Nacht und Tod. In den Farben des Augengewebes sei das Dunkel die eigentliche Farbe (Hofmannsthal 1986: 424). *Sobeide* scheint ihr Schicksal geahnt zu haben. Die dunkle Farbe und die melancholische Lebensatmosphäre sowie die herrschende materialistische Welt, die sich in der Umgebung von Schalnassar herrschen, signalisieren *Sobeides* bevorstehenden Tod.

Einige Bilder und Motive werden im Lauf des Dramas durch Wiederholungen verstehbar. Das Stück beschreibt die Struktur eines Kreises. Ein solches orakelndes Motiv ist z. B. das des Gartens. Es steht für den Rückzug des Kaufmanns am Anfang des Dramas, verkehrt sich aber zum Irrgarten, in dem *Sobeide* den Tod findet. Der Teich darin verweist als Topos des mit Weiden umstandenen Gewässers auf *Hamlet* bzw. *Ophelia* und damit auf den bevorstehenden Tod *Sobeides*. Beeinflusst von Shakespeares verwendet Hofmannsthal den Todesort, einen Teich umgeben von Weiden. Ähnlich wie *Ophelia* in *Hamlet*, fragt *Sobeide* in dem dritten Bild den Gärtner: "Sag, hier ganz nah ist doch der Teich, nicht wahr,/der große Teich, an dem die Weiden stehen?" (Hofmannsthal 1986: 438).

Zu Beginn des Stücks wird das Lächeln der Mutter mit dem Flügelschlagen eines kleinen Vogels in einer hohlen Hand verglichen (Hofmannsthal 1986: 393). Das Bild des gefangenen Vogels erscheint am Ende des Theaterstücks leicht verändert wieder. *Sobeide* vergleicht ihre Seele mit in einem Käfig eingeschlossenem Vogel, womit Anfang und Ende des Dramas ein weiteres Mal verknüpft sind (Hofmannsthal 1986: 443). Weitere Künder eines kommenden Unglücks sind die Hunde, von denen *Sobeide* sich verfolgt fühlt (Hofmannsthal 1986: 425). Solche Bilder und die Leitbegriffe: Traum, Unglück, Tanz und Gemeines formen gemeinsam ein "Märchen" der Desillusionierung.

Die Figuren haben orientalische Namen und die Handlung läuft in einer Altstadt in Persien. Aber im Ganzen wirken die Handlung und das Werk europäisch. Dennoch ist zu fragen, welche Intention Hofmannsthal damit ausdrückt.

VI. Der Orient als Dekor

Schon auf der Titelseite findet man sowohl einen rein orientalischen Titel als auch ein Zitat aus dem alten englischen Trauerspiel *Palamon and Arcite* "Des Kerkermeisters Tochter: Lieber Gott, wie verschieden sind Männer" (Hofmannsthal 1986: 389). Dadurch versucht *Hofmannsthal* seine imaginäre Intention auszudrücken, indem er den Orient mit dem Okzident zu verbinden versucht.

Per Hallström schreibt am 9. Mai 1919 in dem Gutachten für die Nobelstiftung:

Die Hochzeit der *Sobeide* spielt im Morgenland, hat aber nur die Szenerie von dort. Sowohl Menschen als auch Sitten sind abendländisch und ganz modern. *Sobeide* ist das seelisch hochentwickelte und das klar rasonierende junge Mädchen von beinahe englischer Geburt, das wegen der Angehörigen seine Freiheit in einer Vernunftsehe mit dem älteren Mann geopfert hat, und dieser ist der Gentleman von Herzensadel mit wehmütiger Resignation Gegner dem Leben, der sie in der Hochzeitsnacht zu dem Mann gehen läßt, den sie liebt. Dieser andere ist ein Betrüger, und in einer Szene, in der vielleicht etwas vom Morgenland vorhanden ist in dem brutalen und phantastischen Zynismus, erhält sie Klarheit über ihre Hilflosigkeit und schleicht nach Hause, um im Hochzeitshaus zu sterben. (Hofmannsthal 1992: 384f.).

Dass der orientalische Schauplatz hier Dekorfunktion hat, zeigt eine spätere Version, in der die Geschichte von Persien nach *Ragusa* verlegt wird. Aus der Stadt in Persien wird dann eine italienische Kaufmannrepublik. Dennoch ist zu fragen, warum die Geschichte im Orient spielt. Angeregt durch die Lektüre von *Thomas Dekkers* "The honest Whore" am 17. Juli 1908 formt Hofmannsthal sein Werk wieder neu um (Hofmannsthal 1992: 400)⁵. Der adelige Kaufmann- und nicht wie ursprünglich *Die Hochzeit der Sobeide* spielt nicht mehr in *Persien* sondern in *Italien*. Hofmannsthal überträgt die komplette Handlung aus der Märchenwelt nach *Ragusa* im 16. Jahrhundert, in der Blütezeit dieser Handelsstadt. Die Wahl der Stadt kommt nicht durch Zufall.

⁵ *Hofmannsthal* hat einige Pläne für die Verarbeitung des Stückes skizziert. Unter dem Titel: *Der adlige Kaufmann* wollte er den gleichen Stoff noch einmal in Prosa übertragen und einige Veränderungen durchführen. *Schalnassar* hat mehr Raum und wird noch stärker. Er verändert auch den Schluss. So erkennt Catarina, wie *Sobeide* jetzt heißt, nach einer überstandenen Vergiftung durch *Gulistane* den richtigen Wert ihres Mannes und kehrt zu ihm zurück (Hofmannsthal 1997: 75-93).

Hofmannsthal kannte die Stadt und die Umgebung zunächst aus den Reiseberichten der Zeitgenossen. *Alexander Freiherr von Warsberg* ist beeindruckt von der Schönheit der Stadt *Ragusa* und betrachtet sie als sehr gutes Beispiel einer Handelsstadt (von Warsberg 1904: 45). Über Textilindustrie in *Ragusa* meint er, dass die Fabriken in *Ragusa* Seiden- und Wollstoffe produzierten und exportierten, nachdem Webstühle für Seide seit dem Jahre 1539 aus der *Toskana* importiert worden waren. (von Warsberg 1904: 42). Diese Tatsache entspricht einem Fakt aus Hofmannsthals Biographie; der Urgroßvater Hofmannsthals wurde als erfolgreicher Industrieller 1835 von Ferdinand I. geadelt. Er hat die Seidenindustrie in Österreich eingeführt und war daran reich geworden.

Hofmannsthal war fasziniert von der Stadt und ihrer Umgebung. Am 11. März 1905 hat er seinem Vater über die Stadt einen schönen Bericht geschrieben: "Was das schönste ist, die Umgebung ist der einzige baumreiche Fleck in Dalmatien, schon beim Landen habe ich viele Zypressen gesehen, Hügel mit Ölbäumen und eine ganze Halbinsel bedeckt mit Pinien oder Föhren." (Hofmannsthal 1992: 415)

Die Vorgeschichte der Stadt *Ragusa* ist anscheinend ein Grund für ihre Wahl als Handlungsort des Theaterstücks. Hofmannsthal sucht vermutlich eine Stadt aus, in der orientalische und abendländische Kulturen und Völker zusammentrafen, in Frieden lebten, an deren Entwicklung teilgenommen und ihre Spuren hinterlassen haben. *Ragusa* war im Jahr 868 von den Arabern erobert und während des Mittelalters nacheinander von Normannen, Staufern und Aragonesen beherrscht worden⁶. Die Wahl dieses Handlungsortes ist lediglich eine bloße Sehnsucht, auf der er sein poetisches Schaffen darstellt. Er postuliert eine neue Welt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Überzeugung von einer Krise der Kultur in der Gegenwart steht.

Im Vordergrund des orientalischen Bühnenbildes des lyrischen Dramas stehen Besitzverhältnisse und eine melancholische Lebensatmosphäre, die auf den bevorstehenden Tod verweisen. Das Drama scheint eine Allegorie des verschenkten Lebens und der verfehlten Bindung zu sein. Die Figuren leben nebeneinander, ohne sich wirklich zu kennen und sich einander näher zu kommen. Macht- und Besitzstreben trennen sie.

VII. Besitzverhältnisse und die melancholische Lebensatmosphäre im Vordergrund des orientalischen Tableaus

Das Theaterstück scheint eine Studie über das von Macht und Besitz geprägte Verhältnis zwischen Männern und Frauen zu sein. Die Erfahrung der Desillusion und die Erkenntnis, dass man in einer Fiktion, neben und nicht miteinander gelebt hat, ist eine Parallele zur Erzählung *Der goldene Apfel*.

Sobeide wird von Beginn an als Gegenstand der Männer betrachtet und sieht sich auch selbst so. Sie erklärt ihrem Ehemann gegenüber zunächst: "ich bin dein Ding" (Hofmannsthal 1986: 399). Sie ist das Objekt im Tausch für die Schulden ihres Vaters. Eigentlich fühlt sie sich aber längst Ganem zugehörig: "[...] gehör ich ihm denn nicht?"

⁶ 1693 wurde die Stadt durch ein Erdbeben vernichtet. Viele historische Monumente aus dem Mittelalter wurden zerstört.

Wie darf sein Gut in einem fremden Haus die Nacht verweilen, als wär s herrenlos?“ (Hofmannsthal 1986: 409) Darin zeigt sich wie sehr sie gewohnt ist, in materiellen Begriffen zu denken, und sich selbst als Objekt zu sehen. Dadurch, dass sich *Sobeide* dem Zusammenleben mit ihrem Mann entzieht, scheitert ihr Leben. Hierhin zeigt sich deutlich, wie hoch Hofmannsthal die Ehe als Form sozialer Bindung schätzt.

Auch *Schalnassar* bekommt die Frau eines Schuldners als Pfand angeboten. Als er *Sobeide* sieht, möchte er sie sofort mit goldenen Ketten behängen. Darüber hinaus kann er durch seinen Reichtum auch *Gulistane* für sich gewinnen. Sie lässt auch auf dieser Weise zum Objekt *Schalnassars* machen. Doch nicht allein das Thema der Frau als Teil des Eigentums, sondern auch die Frage nach dem Besitz überhaupt wird verhandelt. Im Eingangsmonolog des Kaufmanns heißt es: “Mich schaudert diese Stunde mit ihrem Inhalt an, kein junger König kann trunkner dieses rätzelhafte Wort ‚Besitz‘ vernehmen, wenn es die Luft zuträgt”. (Hofmannsthal 1986: 393)

Der Kaufmann verkörpert trotz seines Alters und seiner Lebenserfahrung in gewisser Weise die Figur des weltfremden Ästheten: “Mich dünkt, dass meine Seele, aufgenährt mit dünner, traumhafter, blutloser Nahrung, so jung geblieben ist. Wie hätt ich sonst dies schwankende Gefühl, ganz wie ein Knabe[...] (Hofmannsthal 1986: 393). Den Kaufmann interessiert nicht das wahre Leben sondern seine verborgene edle Lebensphilosophie.

Der Kaufmann ist sich seiner Einsamkeit schmerzlich bewusst: “jetzt gab mir also mein Geschick den Wink, so einsam fortzuleben, [...] (Hofmannsthal 1986: 411). *Sobeide* spricht seine menschen- und lebensferne Existenz an: “So weißt du, weil du reich bist, gar so wenig vom Leben, hast nur Augen für die Sterne und Deine Blumen in erwärmten Häusern?” (Hofmannsthal 1986: 401) Darin liegt auch der Vorwurf des mangelnden Verständnisses für seine Frau. Darüber hinaus erkennt er sich selbst. Der Kaufmann befindet sich möglicherweise im Zustand der Präexistenz. Er ist noch nicht fähig zu sozialem Dasein und verhält sich passiv.

Der Kontrast zwischen der äußeren Schönheit der Blumen und dem inneren Zustand des Kaufmanns wird als Landschaft der Melancholie angesehen: “O. Welkten alle Blumen! Wär mein Garten ein giftiger Morast, ganz ausgefüllt mit den verfaulten Leibern seiner Bäume! Und meiner mitten drunter!”. (Hofmannsthal 1986: 436)

Der Kaufmann muss schließlich jedoch erkennen, dass im Zusammenhang mit *Sobeide* für ihn das Wort Besitz bereits sehr viel mehr bedeutet als nur materielles Gut. Er beneidet den Gärtner um das Zusammenleben mit seiner Frau: “Lebt mit ihr! Er hat sie doch! Besitz ist alles welch ein Narr ist das, der das Gemeine schmäht, da doch das Leben gemacht ist aus Gemeinem durch und durch!” (Hofmannsthal 1986: 437) Darin drückt sich seine Reue über sein Verlorenes Leben aus und dass er sein Leben verpasst hat und den Sinn des Lebens nicht begreifen kann.

Es zeigt sich, dass der Kaufmann trotz seiner ästhetischen Weltanschauung und seiner Orientierung an einem höheren Ordnungssystem seine Hochschätzung des Besitzes, die alten Maßstäbe von Reichtum nicht aufgegeben hat. Er wiederholt seine Klage: “[...] ich habe sie so geliebt! Wie gleicht dies Leben betrügerischen Träumen!

Heute, hier und immer hält ich sie besessen! Ich! Besitz ist alles” (Hofmannsthal 1986: 441).

Der Kaufmann blickt desillusioniert auf sein Leben zurück, Er vermag wie seine Frau nur noch Tod zu sehen. “Mein Aug sieht nichts als Tod: Die Blumen welken sehends wie die Kerzen, wenn sie ins Laufen kommen, alles stirbt und alles stirbt vergeblich, denn sie ist nicht da-[...] (Hofmannsthal 1986: 441).

Fazit

Der Orient mit seinen Gegensätzen vom Gemeinen und Wunderbarem und von arm und reich eignet sich für *Hofmannsthal* in besonderer Weise für den Stoff der *Sobeide*, da dieser Hintergrund der Parabel von der unglücklichen Braut am besten entspricht. *Hofmannsthal* ist daran interessiert, schöne Dinge und aufregende Bücher aus dem scheinbaren Leben zu machen (Schuster 2009: 178f.). Er sucht bewusst und gezielt Darstellungsorte und Räume, welche seiner poetischen Sprache einen breiten Raum bieten. Ähnlichkeiten des lyrischen Dramas mit den Erzählungen *Das Märchen der 672 Nacht*, *Der goldene Apfel* und *Die Frau ohne Schatten* sind auffällig. Sie zeigen sich nicht nur in dem gemeinsamen orientalischen Bühnenbild, sondern auch in der dunklen Atmosphäre. Das flackernde Kerzenlicht ruft eine düstere, von Schwermut geprägte Atmosphäre hervor, in der Traum und Realität verschmelzen. Die Nähe des lyrischen Dramas zum *Märchen der 672. Nacht* wurde bereits von *Harry Graf Kessler* bemerkt und als “ins Traumhafte, Phantastische und auslaufendes Spiel” betrachtet (Hofmannsthal 1992: 383)⁷. Wie in *Das Märchen der 672. Nacht*, *Der golden Apfel* und *Amgiad und Assad* wird das orientalische Bühnenbild in *Hochzeit der Sobeide* als schöner und exotischer Hintergrund angesehen, die wesentlichen Fragen des Ästhetizismus und der Lebensproblematik des 19. Jahrhunderts zu behandeln.

Literaturverzeichnis

- Bermann, Nina** (1997): *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart: Metzler.
- Hamburger, Michael** (1961): Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht, in: *Euphorion, vierte Folge*, 55. Bd. (1961), S. 15-76.
- Hofmannsthal, Hugo von** (1937): *Briefe 1900-1909*, Wien: Bermann- Fischer Verlag
- Hofmannsthal, Hugo von/Richard Beer Hofmann** (1972): *Briefwechsel*. Hrsg. Von Carl J. Burckhardt, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von** (1997): *Dramen 5. Alkestis. Elektra*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von** (1992): *Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteurer und die Sängerin*. Hrsg. von Manfred Hoppe, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von** (1986): *Gedichte Dramen I 1891-1898*, in: *Gesammelte Werke in zehn Bände*. Hrsg. von Herbert Steiner, 1945-1986, Frankfurt a.M.: Fischer.

⁷ Mit der “Novelle der 1002ten” wird von Harry Graf Kessler “*Das Märchen der 672. Nacht*” und mit dem Werk “Die Frau im Fenster” *Die Frau ohne Schatten* gemeint (Hofmannsthal 1992: 383).

- Hofmannsthal, Hugo von** (1980): *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*. Hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von** (1979): *Hugo von Hofmannsthal: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reise*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von** (1979): *Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I, 1891-1913*. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Holdenried, Michaela** (2014): "Das alte Japan und die europäische Moderne. Versuche über den Exotismus (Bernhard Kellermann, Hugo von Hofmannsthal)" , in: Barbara Beßlich u.a (Hrsg.): *Schöpferische Restauration. Adaption und Transformation in der klassischen Moderne*, Würzburg, S. 87-103.
- Köhler, Wolfgang** (1972): *Hugo von Hofmannsthal und Tausendundeine Nacht, Untersuchungen zur Konzeption des Orients in epischen und essayistischen Werk*, Bern, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Mayer, Matthias** (1993): "Der Tanz der Zeichen des Todes bei Hofmannsthal" in: Franz. H. Link (Hrsg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin, S. 351-368.
- Mayer, Matthias** (1993): *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart: Metzler.
- Niefanger, Dirk** (1993): *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne* (Studien zur deutschen Literatur, Band 128), Tübingen: De Gruyter Verlag.
- Schuster, Joerg** (2009): "Ästhetische Erziehung oder Lebensdichtung? Briefkultur in Zeiten des Ästhetizismus. Hofmannsthals Korrespondenzen mit Edgar von Bebenburg und Ottonie Gräfin Degenfeld", in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 17, S. 171-203.
- Stamm, Ulrike** (2016): "Die Hochzeit der Sobeide", in: Mathias Mayer/Julian Werlitz (Hrsg.): *Leben Werk-Wirkung*, Stuttgart, S. 194-195.
- Tjibouti, Teona** (2014): *Aufnehmen und verwandeln, Hugo von Hofmannsthal und der Orient*, München: iuducium
- Von Warsberg, Alexander Freiherr** (1904): *Dalmatien. Tagebuchblätter aus dem Nachlasse des Freiherrn von Alexander von Warsberg*, Wien.
- Wagner-Zolley, Corinne** (2010): Die "Neuen deutschen Beiträge" *Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie*, Heidelberg.: Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Zelinsky, Hartmut** (1977): "Hugo von Hofmannsthal und Asien", in: Roger Bauer u.a(Hrsg.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. S. 508-566.