

Ass. Prof. Dr. Ülker GÖKBERK
Reed College - Portland, Oregon
U. S. A.

DIE UNWIEDERBRINGLICHKEIT DER
TAUSENDUNDEINEN NACHT : DAS MAERCHEN DER
672. NACHT ALS ANTIMAERCHEN*

1896 schrieb Hofmannsthal in seinem Tagebuch : «'Tausend und eine Nacht'. Die Rolle des Buches in meinem Leben. Es wird nie geheimnislos. Wie jener Bazar in Konstantinopel, den keiner ganz kennt.»¹ Die Bedeutung der orientalischen Märchen für Hofmannsthal wird in dieser Periode auch durch ein künstlerisches Zeugnis bestätigt, das der Tagebuchnotiz vorangeht: Ich meine *Das Märchen der 672. Nacht*, das am 16. November 1895 veröffentlicht wurde. Schon im kryptischen Titel dieser frühen Erzählung kommt die Anspielung auf die *Tausendundeine Nacht* zum Vorschein. Über den Titel hinaus weisen die Kritiker auch auf stilistische und thematische Gemeinsamkeiten von Hofmannsthals *Märchen* mit der *Tausendundeinen Nacht* hin. Doch gelangen die meisten Interpreten zu dem Ergebnis, dass die Entlehnung dieser Elemente aus der orientalischen Märchentradition für den Sinn der Erzählung ohne Belang sei. Die darin ausgedrückte Problematik stehe in keiner Verbindung zur *Tausendundeinen Nacht*. Entgegen dieser herrschenden Meinung will ich nun behaupten, dass *Das Märchen der 672. Nacht* gerade aus seiner symbolischen Verbindung und Distanz zu der orientalischen Märchenkonvention gedeutet werden soll. Zu

* Wurde 1985 in Washington D.C, U.S.A, an der Tagung der German Studies Association vorgetragen.

1 Hugo von Hofmannsthal, «Aufzeichnungen 1889-1929» in: *Gesammelte Werke (in zehn Einzelbänden) : Reden und Aufsätze III*, hrsg. v. Bernd Schoeller, Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980), S. 419.

untersuchen ist mit anderen Worten, was dieses Märchen *als Märchen* über sich selbst aussagt; eine Frage, die in der Forschung bisher kaum betont wurde. Den Ausgangspunkt der Interpretation, die ich vorlegen möchte, bildet der Titel: hier wird nämlich die Anknüpfung an die *Tausendundeine Nacht* zunächst angeschlagen, um aber dann im Laufe der Erzählung widerlegt zu werden. Die Diskrepanz zwischen dem Titel und dem Text wird hiermit zum Prinzip der Auslegung.

Wie lässt sich nun diese Diskrepanz näher beschreiben? Hierzu erweist sich Hofmannsthals Aufsatz «Tausendundeine Nacht» aus dem Jahre 1907 retrospektiv als aufschlussreich. In diesem Essay drückt der Dichter seine Faszination an der Sprache der orientalischen Märchen mit folgenden Worten aus :

Diese Sprache ist nicht zur Begrifflichkeit abgeschliffen; ihre Bewegungsworte, ihre Gegenstandsworte sind Urworte, gebildet, ein grandioses, patriarchalisches Leben, ein nomadisches Tun und Treiben, lauter sinnliche, gewaltige, von jeder Gemeinheit freie, reine Zustände sinnlich und naiv, unbekümmert und kraftvoll hinzustellen. *Von einem solchen urtümlichen Weltzustand sind wir hier* [im zeitgenössischen Europa / in der gegenwärtigen Zeit] *weit entfernt*, und Bagdat und Basra sind nicht die Gezelte der Patriarchen² (Hervorhebung Ü.G.).

Es ist dieses Entfernt-Sein, das Entrückt-Sein von einem urtümlichen Weltzustand, welches Hofmannsthals modernes «Märchen» als Gegenstück der *Tausendundeinen Nacht* zum Ausdruck bringt. Die Welt, die die orientalischen Erzählungen durch ihre «naiv poetische Sprache» dem Leser eröffnen, ist nach Hofmannsthal eine «uralt-heilige» Welt. Mit ihren Engeln und Dämonen stellt sie ein *Ganzes*, eine *Totalität dar* (TN, S. 366). Kann eine solche Welt dichterisch rekonstruiert werden? Um dieses Problem geht es Hofmannsthal in seinem *Märchen*.

2 Hugo von Hofmannsthal, «Tausendundeine Nacht», in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze I*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979), S. 365.

Durch diese Akzentsetzung tritt die Frage, was für eine Existenzweise der Kaufmannssohn symbolisiere, von ihrer zentralen Stellung zurück. Die eigentliche Bedeutung des Kaufmannssohns ist in der Frage zu suchen, inwiefern seine Geschichte mit der Aussage des *Märchens* über sich selbst zusammenhängt; inwiefern sich sein Schicksal mit dem Schicksal des Märchens als solches deckt. Mit anderen Worten, Hofmannsthal transponiert die genreproblematische Reflexion über die Möglichkeit einer zeitgenössischen Dichtung im Sinne von der *Tausendundeinen Nacht* thematisch in das Abenteuer des Kaufmannssohns. Anhand dieses Abenteuers veranschaulicht er die Stellung seiner Erzählung gegenüber den orientalischen Märchen.

Es gilt zunächst zu zeigen, mit welchen Mitteln Hofmannsthal den Bezug *seines Märchens* auf jene hervorhebt. Schon der erste Satz scheint als Klischee direkt der orientalischen Märchenkonvention entnommen zu sein: «Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön war und weder Vater noch Mutter hatte...»³ Der Leser ist bereit, sich noch einmal der Illusion hinzugeben, mit einer Märchengestalt zusammen die wundervollen Abenteuer in einer unbekanntem Welt zu erleben. So bekennt auch Hofmannsthal von sich selbst, als er sich 1907 an die Zeiten erinnert, in denen er die *Tausendundeine Nacht* in der Hand hatte: «Wie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrt Prinzen, diesen Kaufmannssohnen, deren Vater gestorben ist, und die sich den Verführungen des Lebens preisgeben, wie *meinten* wir ihnen zu gleichen» (TN, S. 362; Hervorhebung Ü.G.). In diesem Ausdruck «meinten wir» kommt die Selbsttäuschung des zwanzigjährigen Hofmannsthal zu Wort. Doch genauso ergeht es auch dem Leser von Hofmannsthals *Märchen*: Seine Identifizierung des Kaufmannssohns mit jenen Kaufmannssohnen aus der *Tausendundeinen Nacht* wird sich als eine Illusion herausstellen. Die phantastisch-poetische Welt, die dem Leser gleichsam augenblicklich erschlossen wird, wird im Laufe der Erzählung Schritt für Schritt zurückgenommen.

³ Hugo von Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, in: *Das Märchen 672. Nacht, Reitergeschichte, Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982), S. 9.

Auch die isoliert-ästhetische Existenz des Kaufmannssohns beschreibt der Erzähler mit Worten, die eine Assoziation mit dem Orient hervorrufen. Die Welt seiner schönen Gegenstände, diese Welt mit ihren verschlungenen Wundern, mit ihren Delphinen und Löwen, Perlen und Edelsteinen, die Welt der fernen Meere und der fremden Gesichter stellt den Bereich des Märchens im allgemeinen dar. Die Nichtigkeit seiner schönen Gegenstände erinnert den Kaufmannssohn oft an den Tod. Er empfindet aber den Tod nicht als grausame Realität, sondern stilisiert ihn geradezu mit sprichwörtlichen Klischees. Darüber hinaus wird die Todesvorstellung mit märchenhaften Bildern bereichert.

Die so dargestellte Phantasiewelt wird nun im Text durch die Einschaltung der vier Diener unterbrochen: eine Störung für den Kaufmannssohn wie auch für den Leser. Die Funktion dieser Schlüsselfiguren für die Erzählung wird jedoch wiederum erst dann ersichtlich, wenn jede von ihnen auf ihren Bezug zum Märchenhaften hin untersucht wird :

Die Haushälterin symbolisiert für den Kaufmannssohn die Brücke zu seiner Kindheit, «die er sehnsüchtig liebte» (M, S. 11). Diese Liebe lässt sich damit erklären, dass das Beharren in einer Phantasiewelt in der Kindheit am ehesten möglich ist. Zugleich wird die alte Dienerin mit der Stimme der Mutter verbunden, die dem Kaufmannssohn vielleicht Märchen vorlas oder erzählte.

Die ältere der jungen Dienerinnen verkörpert den Zugang zur Sinnlichkeit. Doch erschliesst sich dem Kaufmannssohn diese Erotik erst, wenn er «die trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes» in den Bereich der Einbildung überträgt und als «die rätselhafteste Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt» auffasst (M. S. 13). Deshalb erweckt die Schönheit der Dienerin Sehnsucht in ihm, aber kein Verlangen. Sehnsucht gehört ja in das Gebiet des Potentiellen, des Möglichen, in das Reich der Phantasie, deren bester Ausdruck eine Dichtung im Sinne des Märchens, der *Tausendundeinen Nacht* ist. So versucht der Kaufmannssohn, die Reize der Sinnlichkeit aus dem Alltäglichen heraus in eine höhere Ebene zu transponieren. «[Er] suchte lange, obgleich er wusste, dass er *vergeblich* suchen werde, nach einer Blume», die ihm die Schönheit seiner Dienerin ersetzen könnte (M. S. 16; Hervorhe-

bung Ü.G.). Weil die Blume hier als Objekt unendlicher Sehnsucht zu verstehen ist, bleibt die Suche vergeblich.

Dem alten Diener kommt eine besondere Bedeutung zu, denn dieser veranlasst (indirekt) die Wende der Erzählung am Anfang des zweiten Teils. Hiermit bereitet er dem Schicksal des Kaufmannssohns den Weg. Zu beantworten wäre zuerst die Frage, warum der Kaufmannssohn gerade zu diesem Bedienten eine so grosse Zuneigung hat. Sind es wirklich seine Treue, seine ernste, diskrete Haltung gegenüber dem Herrn, die den Kaufmannssohn an seinem Diener so beeindruckt? Der alte Diener verdankt die besondere Stellung im Leben seines Herrn eher dem *Ort*, wo der Kaufmannssohn ihn zum ersten Mal traf: «Den einzigen Diener, den er sich entschlossen hatte, in seinem Hause zu behalten, hatte er kennengelernt, als er einmal bei dem Gesandten, den *der König von Persien* in dieser Stadt unterhielt, zu Abend speiste» (M, S. 12; Hervorhebung Ü.G.). Dieser morgenländische Herrscher stellt aber niemand anderen dar als den «verirrten König» der Märchenwelt, der leitmotivisch die ganze Erzählung durchzieht und mit dem sich der Kaufmannssohn so gern identifiziert. Als Figur entstammt also der Diener in den Augen des Kaufmannssohns gerade dem Märchenhaften. Er zerstört diese Illusion seines Herrn nicht, indem er «eine seltene Anhänglichkeit an seinen Herrn [zeigte], dessen Wünschen er zuvorkam und dessen *Neigungen und Abneigungen* er schweigsam erriet» (M. S. 12; Hervorhebung Ü. G.). Er trägt demgemäss die Funktion, das «moderne Märchen» zunächst noch einmal mit der *Tausendundeinen Nacht* zu verbinden. Diese Verbindung löst er dann durch sein «Verbrechen», wovon der anonyme Brief zeugt, wieder auf.

Obwohl also die Diener die einzige menschliche Beziehung des Kaufmannssohns zur *Aussenwelt* bilden, werden sie von ihm *verrinnerlicht* und in seine Märchenwelt integriert. Die jüngere der beiden jungen Dienerinnen, die als die problematischste aller Dienerfiguren hervortritt, ist für den Kaufmannssohn vielleicht deshalb so schwer zu verstehen, weil er sie am wenigsten in das Märchenhafte hineinbeziehen kann. In ihrem Zorn und Trotz repräsentiert sie den Widerstand der *realen* Welt dem Kaufmannssohn gegenüber. Darin ist auch der Grund zu erblicken, weshalb nur sie

unter den Dienern, obzwar in veränderter Gestalt, im zweiten Teil *direkt* auftritt. Die Adjektive und substantivierten Adjektive, mit denen sie beschrieben wird, deuten auf ihre Bezugslosigkeit zum Phantasiebereich hin: Einmal wirft sie sich aus dem Fenster in den Hof. Als der Kaufmannssohn sie daraufhin an ihrem Krankenbett besucht, empfindet er, dass in ihren Lippen etwas *Unschönes* und *Unheimliches* liegt. Ihre Augen werden als *eisig* und *bös* bezeichnet. Der Schmerz verzerrt sich auf ihrem Gesicht zu einer zornigen Grimasse (M. S. 11-12). Weder das Unheimliche an dieser jungen Dienerin, noch ihr Schmerz können in die poetische-einheitliche Welt eines Märchens im Sinne von der *Tausendundneinzigsten Nacht* integriert werden. Sie bedeuten einen «Riss», woran *Das Märchen der 672. Nacht* beginnt, in ein *Antimärchen* umzuschlagen.

Das Landhaus, in dem der Kaufmannssohn mit seinen Dienern den Sommer verbringt, ist hinsichtlich der Erzählstruktur der Ort, wo dieser Riss grösser wird. Zwar vertieft sich der Kaufmannssohn in der traumhaften Atmosphäre dieser Gebirgslandschaft in eine intensive Lektüre. Aber während er sich in die fiktionale Welt des Märchens hineinversetzt, fühlt er sich von seinen Dienern beobachtet. Es tritt die Störung ein, von der zuvor die Rede war; das Antimärchen rückt in den Vordergrund. Dabei übernehmen die Diener als Erzählelemente nunmehr die Funktion, das Antimärchenhafte des *Märchens* zu betonen. Dies besagt, dass der Kaufmannssohn die Verinnerlichung dieser Gestalten in seine Phantasiewelt nicht vollständig vollziehen kann. Sie verbleiben in der Erzählung als *ambivalente Grenzfiguren* zwischen einer Realität, die ohne jeden Bezug zu der poetisch-abgerundeten Märchenatmosphäre dasteht, und dieser Fiktion selbst. Während die Augen der Bediener im inner-textlichen Bereich den Kaufmannssohn beklemmen, stören sie im übertragenen Sinne auch den Leser von Hofmannsthals *Märchen*, der seinerseits die *Entfernung* dieser Erzählung zu jenem im Titel versprochenen Märchen erblickt.

Die Diener zwingen schliesslich den Kaufmannssohn von den fremden Existenzen des Märchenbuches in sein eigenes Dasein zurück. Die «geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit» (M, S. 15), die sie dabei an ihrem Herrn durchschauen, kann in diesem Inter-

pretationsrahmen auf doppelte Weise verstanden werden: Sie drückt zunächst die Unfähigkeit aus, der eigenen Existenz in einer Realität, die mit der Lebenswelt des Märchens nichts zu tun hat, einen Sinn zu geben. Diese Unzulänglichkeit beinhaltet aber zugleich eine allgemeine Erfahrung des modernen Menschen: Die zerstückelte, zusammenhanglos gewordene Realität zerstört nämlich notwendigerweise auch die Einheit der Poesie. Die Möglichkeit der Gestaltung eines harmonischen Weltbildes im Kunstwerk wird dadurch aufgehoben. Das Streben nach einer Sinngebung der Welt als ein Geordnetes-Ganzes durch das Medium der Kunst und die Einsicht, dass die dissonante Wirklichkeit dies nicht mehr zulässt, führen also zu einem Dilemma. Vielleicht wäre «die menschliche Unzulänglichkeit» gerade als dieses Dilemma zu bezeichnen, das der Kaufmannssohn im ersten Teil der Erzählung als eine existentielle Angst vorausfühlt und im zweiten faktisch erlebt, bis er daran zugrundegeht.

Der anonyme Brief, in dem der alte Diener eines früheren Verbrechens im Hause des persischen Gesandten beschuldigt wird, kommt gerade «in diesen Tagen» an (M, S. 17). Es sind hier diejenigen Tage gemeint, in denen sich der Kaufmannssohn durch seine Diener gezwungen sieht, aus dem Bereich der Phantasie herauszutreten. In seiner symbolischen Funktion bedeutet deshalb der Brief den eigentlichen Übergang zum Antimärchen. Das «Vergehen» des Dieners drückt eine Drohung seitens der Realität aus. Dies macht auch verständlich, warum der Kaufmannssohn so ungewöhnlich heftig auf den Brief reagiert: «Es war ihm, als wenn man *seinen innersten Besitz* beleidigt und *bedroht* hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war» (M, S. 18; Hervorhebung Ü.G.). «Sein innerster Besitz» ist der ganze Inhalt seiner Subjektivität, die er im Bereich der Illusionen der Kunst wiedergefunden hatte. Diese Subjektivität enthielt «alle schmerzhaft-süssen Erinnerungen, alle halbunbewussten Erwartungen, alles Unsagbare, um irgendwo hingeworfen und für nichts geachtet zu werden, *wie ein Bündel Algen und Meertang*» (M, S. 18; Hervorhebung Ü.G.). Von der Perspektive der äusseren Wirklichkeit aus bedeutet nämlich dieser ganze Bereich nichts als «ein Bündel Algen und Meertang». Dem Kaufmannssohn

jedoch kamen seine *inneren*, bzw. verinnerlichten Reichtümer als Lebenserfüllung entgegen. Wohin die Gefährdung dieser Sphäre den Kaufmannssohn führen kann, wird im Text durch eine Analogie mit jenem Märchenkönig veranschaulicht :

Er begriff, dass der grosse König der Vergangenheit *hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte*, ... die er zu beherrschen träumte und die doch so unendlich gross waren, dass er keine Macht über sie hatte und keinen Tribut von ihnen empfing als den Gedanken, dass er sie unterworfen hatte und kein anderer als er ihr König war (M, S. 18; Hervorhebung Ü.G.).

Der irrealer Konditionalsatz wird am Ende der Erzählung für den Kaufmannssohn zur Wirklichkeit: er stirbt, weil er «seiner Länder», d.h. der unendlichen Felder seiner Phantasie beraubt wird.

Mit seinem Besuch in die Stadt beabsichtigt der Kaufmannssohn, diesen voraussichtlichen Verlust zu verhindern. Folgerichtig geht er zuerst ins Haus des persischen Gesandten, «denn er hatte die unbestimmte Hoffnung, dort irgendwie einen Anhaltspunkt zu finden» (M, S. 18). Zusammen mit dem Kaufmannssohn erhofft sich auch der Leser «irgendeinen Anhaltspunkt», der den weiteren Gang des *Märchens* retten könnte. Der Kaufmannssohn wird aber in der Stadt mit einer Realität konfrontiert, die alle Erwartungen zugrunde gehen lässt; das Poetische löst sich nunmehr auf: Der Gesandte und seine Begleiter sind nicht zu Hause. Die Bediener werden als hässlich und unfreundlich bezeichnet - also keine Spur von der zauberhaften Atmosphäre des Orients. Der Kaufmannssohn kehrt diesen «ungeduldig den Rücken» (M, S. 19), weil er diese nackte Wirklichkeit, die der Illusion entzogen ist, nicht begreifen kann und will. Auch dann, als er «wie ein Fremder» in den Gassen der Stadt umherirrt, bleibt er in einer öden und hässlichen Atmosphäre befangen. Wie weit entfernt liegt doch diese Realität von der Welt der *Tausendundeinen Nacht*, von der Hofmannsthal uns berichtet :

Wir bewegen uns aus der höchsten in die niedrigste Welt, vom Kalifen zum Barbier, vom armseligen Fischer zum fürstlichen Kaufherrn, und es ist *eine* Menschlichkeit, die uns umgibt, mit breiter, leichter Woge uns hebt und trägt; wir sind unter Geistern, unter Zauberern, unter Dämonen und *fühlen uns wiederum zu Hause* (TN, S. 363-364; Hervorhebung Ü.G.).

Der schnell fortschreitende Desillusionierungsprozess wird an einigen Stadien unterbrochen. Das erste von ihnen ist der Juwelierladen. Hier befindet sich der Kaufmannssohn noch einmal in der Welt des Märchenhaften, der Edelsteine, der schönen Formen. Deshalb kommt ihm die Kreuzung, nach der er zum Juwelierladen gelangt, «plötzlich traumhaft bekannt» vor (M, S. 19). Ein altmodischer Schmuck, der als «blass» und «melancholisch» bezeichnet wird, erinnert ihn an seine alte Dienerin und hiermit an seine Kindheit, die nun verblasst zurückliegt. Weiterhin sieht er durch einen Spiegeleffekt das Bild der schönen jungen Dienerin ihm entgegenkommen, die ihm wie eine Königin erscheint. Diese Ausschweifungen des Kaufmannssohns in den Bereich der Phantasie lassen auch den Leser den Zauber einer Fiktion erleben; auch ihm wird die *Tausendundeine Nacht* noch einmal kurz eröffnet.

Der Eintritt in die Treibhäuser bedeutet für den Kaufmannssohn einen zweiten Versuch, seine alte Welt wiederzufinden. Die Schönheit seiner Dienerin, die er im Spiegel des Ladens erblickt hat, erfüllt ihn auch jetzt mit Sehnsucht. In den Glashäusern will er wie damals nach einer Blume suchen, die diese Schönheit ersetzen könnte. Aber nicht zufällig begegnet er hier einem Kind, das «in einer unbegreiflichen Weise» (M, S. 22) der jüngeren der beiden jungen Dienerinnen in seinem Hause gleichsieht. Sie wurde ja gedeutet als diejenige unter den Dienerfiguren, die der Kaufmannssohn am wenigsten in seine Phantasiewelt integrieren konnte. Das Kind in dem Glashaus übernimmt demgemäss wiederum eine desillusionierende Funktion. Daher empfindet der Kaufmannssohn ein Entsetzen vor dem Kind und weiss nicht, warum diese «namenlose Furcht» in ihm entstanden ist (M, S. 22). Für den Fortgang der Erzählung symbolisiert die Begegnung mit dem Kinde die Ver-

nichtung des Märchenhaft-Poetischen. Deshalb werden die Narzissen und Anemonen, die der Kaufmannssohn im ersten Glashauss bewundert hatte, nach dem Erscheinen des Kindes nicht mehr erwähnt. Aus demselben Grunde verwandeln sich die Pflanzen in «schwarze, sinnlos drohende Zweige» (M, S. 23; Hervorhebung Ü.G.). Dies besagt, dass das Kind mit seinem Auftreten und seiner feindlichen Haltung gegenüber dem Kaufmannssohn die noch verbliebene Illusion der Märchenwelt zerstört. Ohne diese Hülle, diese Bereicherung nimmt der Kaufmannssohn die Wirklichkeit als etwas Sinnloses wahr, so wie jene «sinnlos drohenden Zweige» es sind.

Die Destruktion des «Märchens» beschleunigt sich nach der traumatischen Begegnung mit dem Kinde. Der Leser wird sich dessen bewusst, dass ihm in dieser Erzählung kein Wunder mehr entgegentreten wird; ihn (sowie den Kaufmannssohn) erwartet kein «happy-end». *Das Märchen der 672. Nacht* ist eben kein Märchen aus der *Tausendundeinen Nacht*. Hofmannsthals Charakterisierung der orientalischen Märchen bestätigt dieses Differenz noch einmal: «Wo hatten wir unsere Augen, da wir dies Buch ein Labyrinth und voll Unheimlichkeit fanden? Es ist unsäglich fröhlich. Noch das böse Tun, das böse Geschehen umgaukelt es mit *unendlicher Heiterkeit*» (TN, S. 368; Hervorhebung Ü.G.). Der zweite Teil seines *Märchens* ist dagegen von einer grossen Traurigkeit durchzogen. Das Adjektiv «traurig» wird gegen das Ende der Erzählung immer häufiger verwendet, gleichsam als eine resignierende Negation der *Tausendundeinen Nacht*. «Das böse Geschehen» kann in die Heiterkeit einer vertraut-einheitlichen Welt nicht mehr integriert werden und bleibt ohne Sinn und Zusammenhang bestehen.

Die Gittertür, durch die der Kaufmannssohn aus der entsetzlichen Atmosphäre der Treibhäuser entkommt, führt ihn endgültig in diese Sinnlosigkeit. Er langt an einem hässlich-traurigen Kasernenhof an. Die Bedeutung dieser Kaserne mit ihren Soldaten und Pferden bleibt für den Kaufmannssohn und den Leser unfeststellbar. Gerade dies symbolisiert aber die Soldatenstation: *irgendein* Bereich der Wirklichkeit, ohne Zusammenhang mit anderen, zufällig dastehend. Sogar das Elementarste verwandelt sich hier ins Unverständliche: das tägliche Brot und auch die Pferde, die man als Symbole der Natur interpretieren könnte. Die Pferde werden

aber als hässliche, sogar böse Geschöpfe beschrieben. Den tödlichen Schlag bekommt der Kaufmannssohn von dem vielleicht hässlichsten dieser Tiere. Die feindselige Realität hat nun die Illusionen total vernichtet. Ihm wird alles geraubt, was irgendwie zu seiner früheren Welt gehört. Er leidet unter Schmerzen und Todesangst. «Noch mehr aber erschreckte und ängstigte ihn, *allein zu sein* in diesem *trostlosen Raum*» (M, S. 29; Hervorhebung Ü.G.). Nicht das Allein-Sein an sich ruft diese Angst hervor, denn in seinem früheren Leben hatte sich der Kaufmannssohn selbst entschlossen, die Gesellschaft zu meiden und glaubte, völlig einsam zu leben. Er zog es vor, seine Existenz mit dem Märchenhaft-Irrealen zu bereichern und fand einzig darin einen Sinn, einen Trost. Jetzt muss er aber allein liegen «in diesem trostlosen Raum», also in der Welt ohne Phantasie.

Die Märchenstruktur klafft so an der zerbröckelten modernen Realität auseinander. Der Kaufmannssohn stirbt mit einem fremden, bösen Ausdruck auf seinem Gesicht: fremd, weil die Diskrepanz zwischen der disharmonischen Wirklichkeit und der harmonischen Welt des Märchens nicht überwunden werden kann. Dieser Wirklichkeit fehlt gerade die Totalität, die die Welt der *Tausendundeinen Nacht* samt ihren bösen, gemeinen, dämonischen Elementen zusammenhielt. Es ist diese Totalität, von der Hofmannsthal in seinem Essay spricht :

Es sind Märchen über Märchen, und sie gehen ans Fratzenhafte, ans Absurde; ... aber in der Luft *dieses Ganzen* ist das Fratzenhafte nicht fratzenhaft, das Unzüchtige nicht gemein, das Breite nicht ermüdend, und das Ganze ist nichts als Wundervoll: eine unvergleichliche, eine vollkommene, eine erhabene Sinnlichkeit hält das Ganze zusammen (TN, S. 363; Hervorhebung Ü.G.).

Bewusst lässt dagegen Hofmannsthal eine Erzählung ins Grotesk-Fratzenhafte einmünden. Während das Böse in der *Tausendundeinen Nacht* in ein heiteres, einheitliches Weltbild integriert werden konnte, bleibt es hier separat, unerklärlich und ohne Gesetzlichkeit. Es widerspiegelt sich auf dem Gesicht des sterbenden Kaufmannssohns, da er nun ein Teil dieser Zusammenhanglosigkeit geworden ist.

Auch der Leser ist, was seine Leseerwartung anbetrifft, an ein Ende gelangt. Die Abenteuer, die der Titel «Das Märchen der 672. Nacht» versprochen hatte, blieben unerlebt. Anhand der Lektüre wurde ihm lediglich demonstriert, dass eine «heile» Welt sogar innerhalb der Fiktion nicht mehr existieren kann; die *Tausendundeine Nacht* ist unwiederbringlich. Als Nostalgie spüren wir diese Welt alle noch, gewiss. So erstrebt der Kaufmannssohn in seinem entfremdeten Zustand in der Stadt seine frühere Existenz zurück. Der Leser verlangt nach einem Ende im Sinne der *Tausendundeinen Nacht*, obwohl er genau weiss, dass er es mit einem modernen Märchen zu tun hat. Schliesslich empfindet auch Hofmannsthal selbst diese Nostalgie, indem er durch seine Erzählung auf jene Welt hinweist. Doch dieser Hinweis bleibt ein negierender, weil Hofmannsthals Welterfahrung die künstlerische Gestaltung eines harmonischen Weltbildes nicht mehr zulässt. «Die Möglichkeiten des Märchens erreicht durch Synthese des Lebens»⁴, wie Hofmannsthal an anderer Stelle bemerkt, werden somit abgestritten.

Die *Desillusion*, die *Das Märchen der 672. Nacht* als Endeffekt hervorruft, entspricht einem Grundgefühl des modernen Menschen in seiner Konfrontation mit der Welt. In diesem Sinne ist Hofmannsthals *Antimärchen* als charakteristisch für die «Moderne» überhaupt zu bezeichnen, in der eben dieselbe Desillusion in verschiedenen Ausdrucksformen zutage tritt.

4 «Aufzeichnungen», S. 555.