



Katrin Kloppert,
Stefan Neumann,
Verena Ronge
(Hrsg.)

Textzugänge ermöglichen



Gattungsspezifische und methodische Perspektiven



Textzugänge ermöglichen

Gattungsspezifische und
methodische Perspektiven

Herausgegeben von
Katrin Kloppert, Stefan Neumann,
Verena Ronge



Schneider Verlag Hohengehren GmbH

Coverbild: Goethe-Wohnhaus am Frauenplan in Weimar
Zimmerflucht

Quelle: © Klassik Stiftung Weimar,
Bestand Fotothek (80-2012-0790)
Foto: Sigrid Geske

Gedruckt auf umweltfreundlichem Papier (chlor- und säurefrei hergestellt).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-8340-2032-1

Schneider Verlag Hohengehren, Wilhelmstr. 13,
D-73666 Baltmannsweiler
www.paedagogik.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52 a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Unterrichtszwecke!

© Schneider Verlag Hohengehren, 73666 Baltmannsweiler 2020
Printed in Germany – Druck: Format Druck, Stuttgart

*Festschrift für
Irmgard Nickel-Bacon*

Inhaltsverzeichnis

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Katrin Kloppert, Stefan Neumann, Verena Ronge</i> Textzugänge ermöglichen: Gattungsspezifische und methodische Perspektiven untersuchen (Vorwort) | 1 |
| <i>Gabriele Sander</i> „das eigene in einem geheimnisvollen Spiegel anschauen“ – Hugo von Hofmannsthal und Tausendundeine Nacht | 9 |
| <i>Karin Vach</i> Das Bilderbuch im Literaturunterricht – Potenziale für ästhetische Erfahrungen | 25 |
| <i>Petra Wieler</i> Vorlesegespräche und andere Literaturbegegnungen von Kindern im Kontext von Familie und Grundschule | 41 |
| <i>Thomas Zabka</i> Laboratorium des Verstehens | 57 |
| <i>Gerhard Rupp</i> Zielkonzept ästhetische Erfahrung: Wie Lehrer- und Schülerkompetenzen sowie Textschwierigkeiten methodische Zugänge erschließen | 73 |
| <i>Torsten Pflugmacher</i> Unterlassene Hilfeleistung im Altwasser? Ein Modelltext für künftige kollaborative literaturdidaktische Forschung | 93 |
| <i>Daniela Frickel</i> Literatur(unterricht) als Möglichkeitsraum – Differenzierung als Herausforderung: Didaktische Planung von Zugängen zur Literatur . . . | 113 |

Clemens Kammler

Die Verwandlung des Herrn Korbes 133

Kasper H. Spinner

Parabolisches Verstehen 141

Norbert Groeben

Über die Schwierigkeit/en, eine charismatische Lehrkraft zu sein 145

Schriftenverzeichnis Irmgard Nickel-Bacon 153

Autor*innen 157

Herausgeber*innen 159

Vorwort

Textzugänge ermöglichen: Gattungsspezifische und methodische Perspektiven untersuchen

Die Natur der Literaturdidaktik, die sich stets im Spannungsfeld zwischen Literatur, Literaturwissenschaft und Fachdidaktik, zwischen universitärer Forschung und schulischem Alltag bewegt, spiegelt sich in der Biographie Irmgard Nickel-Bacons auf eine Weise wider, dass sehr schnell sichtbar wird: Beruf und Berufung decken sich in ihrer Person vollkommen.

Aufgewachsen in Franken, studiert Irmgard Nickel-Bacon Germanistik, Romanistik und Psychologie an den Universitäten Regensburg, Clermont-Ferrand in Frankreich und Köln. Ihr Studium schließt sie mit dem ersten Staatsexamen ab, auf ein Referendariat in Wuppertal folgt nach dem zweiten Staatsexamen Schuldienst an Berufskolloquien und Gymnasien im Kölner Raum.

Irmgard Nickel-Bacon hat also reichlich Schulerfahrung sammeln können, bevor sie sich wieder der akademischen Laufbahn zuwendet und bei Norbert Groeben im DFG-geförderten Projekt „Lesesozialisation in der Mediengesellschaft“ an der Universität zu Köln mitarbeitet. Im Jahr 2000 promoviert Irmgard Nickel-Bacon mit der Arbeit *Schmerz der Subjektwerdung. Ambivalenzen und Widersprüche in Christa Wolfs utopischer Novellistik, Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, die ein Jahr später veröffentlicht wird.

Während sie weiterhin in Projekten an der Universität zu Köln arbeitet und zu einer Schülerin der von ihr sehr geschätzten Bettina Hurrelmann avanciert, entsteht eine beeindruckende Zahl didaktischer Aufsätze, in denen sich das literaturdidaktische Grundkonzept Irmgard Nickel-Bacons entwickelt und die im Anhang dieses Buches im Rahmen einer umfassenden Bibliographie verzeichnet sind.

2005 folgt ihre Habilitation zum Thema *Fiktion und Narration. Literarisches Lernen in einer Medienkultur* an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln, in deren Rahmen sie die Venia Legendi für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik erhält. In der Folge kommt Irmgard Nickel-Bacon ein weiteres Mal nach Wuppertal. 2007 wird sie Mitarbeiterin am Lehrstuhl Eva Neulands, später apl. Professorin, schließlich Professorin für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik an der Pädagogischen Hochschule in Heidelberg.

2010 wird sie als Professorin für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an die Bergische Universität berufen und kehrt so zum dritten Mal zurück nach Wuppertal, wo sie seither das Profil der Literaturdidaktik schärft und zu einem eigenständigen Zweig ausbaut, der in der Forschung ebenso wie in der Lehre weit über die Grenzen der Universität hinaus hohes Ansehen genießt.

Dieses Ansehen hat nicht nur mit dem hier geschilderten Werdegang zu tun. Es verdankt sich in ebenso hohem Maße der Persönlichkeit Irmgard Nickel-Bacons und ihrem Verständnis von Wissenschaft und Lehre. So ist ihr die Verbindung zwischen der Fachdidaktik und den germanistischen Fachwissenschaften von Anfang an eine Herzensangelegenheit. In diesem Zusammenhang betont Irmgard Nickel-Bacon die zentrale Bedeutung des behandelten literarischen Textes für die Literaturdidaktik. Der Text ist für sie die bestimmende Größe des Literaturunterrichts. Damit wendet sie sich vehement gegen eine rein konzeptorientierte Literaturdidaktik, die in der Betrachtung von Lernkompetenzen, -zielen und -methoden die textseitigen Bedingungen weitgehend ignoriert. Privat spricht sie in diesem Zusammenhang gern von ‚Stricken ohne Wolle‘ und evoziert so ein Bild, das die Schwächen dieser rein konzeptorientierten Literaturdidaktik anschaulich verdeutlicht.

Dabei ist es keineswegs so, dass sie den Fragen der konzeptionellen Ebene oder der praktischen Umsetzbarkeit im schulischen Unterricht nicht einen ebenbürtigen Stellenwert beimisst. Schließlich hat Irmgard Nickel-Bacon selbst lange genug als Lehrerin gearbeitet. Sie kennt die Anforderungen, die aus der Praxis erwachsen, und das zeigt sich auch in ihren didaktischen Arbeiten. Sie hat die Lehrenden und Schülerinnen und Schüler stets im Blick, weil sie sie sehr gut kennt. Deshalb ist sie gefeit vor jener Weltfremdheit, in die eine rein akademische Didaktik zuweilen abzudriften droht.

Irmgard Nickel-Bacon ist überzeugend in dem, was sie tut, denn sie tut es aus Leidenschaft. So sehr sie Kunst insgesamt und Literatur im Besonderen liebt, so sehr liebt sie das Lehren – und auch diejenigen, die an den Lehrprozessen beteiligt sind: Schülerinnen und Schüler, Studierende, Lehrerinnen und Lehrer. Das merken vor allem diejenigen, die bereit sind, ihr zuzuhören und aufmerksam zu folgen. Sie werden schnell mitgerissen von der Leidenschaft, mit der Irmgard Nickel-Bacon Literaturvermittlung betreibt. Auch bei der Entwicklung von Studiengängen oder Modulen, an der sie im Rahmen der akademischen Selbstverwaltung oft teilgenommen und mit der sie das didaktische Germanistikstudium an der Bergischen Universität nachhaltig geprägt hat, gelingt Irmgard Nickel-Bacon stets der Perspektivwechsel, steht die Studierbarkeit dieser Studiengänge und Module immer weit im Vordergrund.

Bei alledem ist Irmgard Nickel-Bacon durchaus streitbar. Wenn es darum geht Positionen zu verteidigen, die sie für richtig und wichtig hält, dann kann sie durchaus und mit Recht nachdrücklich sein. Das mag manchmal anstrengend sein, aber es ist notwendig, gerade auch, wenn man auf ihren Werdegang zurückblickt. Als sich Irmgard Nickel-Bacon für eine Hochschulkarriere und gegen die Sicherheiten des Lehrerinnenberufs entschied, war sie bereits eine berufserfahrene Lehrerin. Sich von dieser Position aus in einem noch immer wenig auf die Belange der Frauen Rücksicht nehmenden System – und vielleicht ist das Wort hier angebrachter, als man gemeinhin glauben will – durchzukämpfen bis zu einer Universitäts-Professur, setzt ganz ohne Zweifel voraus, dass man gelernt hat, seine Interessen deutlich und – wenn es sein muss – auch energisch zu vertreten. Anderenfalls hat man als Frau nur wenig Chancen, die sogenannte gläserne Decke zu durchstoßen.

An ihrem Lehrstuhl sorgt Irmgard Nickel Bacon für eine herzliche und vertrauensvolle Atmosphäre. Auch hier steht der Mensch im Vordergrund, auch hier fordert sie, aber fördert vor allem und setzt sich mit Nachdruck und großer Energie für diejenigen ein, für die sie sich verantwortlich fühlt. Bei allen wissenschaftlichen Anforderungen und allen Zwängen, die Hochschulverwaltung und sehr herausfordernde Studiengänge mit sich bringen, steht bei Irmgard Nickel-Bacon immer der Mensch im Vordergrund. Dies mag ein Grund für ihre Leidenschaft zur Literatur sein, denn auch hier sind es immer zutiefst menschliche Angelegenheiten, die verhandelt werden. Und vielleicht liegt es auch daran, dass man, wenn man in der Nähe der Stadt Nürnberg geboren und aufgewachsen ist, die humanistischen Schwingungen dieser Stadt von Kindheit an aufnimmt.

Dieser Humanismus ist selbstverständlich auch immanenter Teil ihres wissenschaftlichen Arbeitens. Gerade in der Wissenschaft gilt, was John Donne schon 1624 geschrieben hat: „No man is an island“ – niemand ist eine Insel. Das eigene Wirken entsteht aus der Auseinandersetzung mit Kolleginnen und Kollegen, es entsteht im Gespräch, im Diskurs, zuweilen auch im Streit. In diesem Sinne leitet Irmgard Nickel-Bacon seit 2012 mit viel Energie und Einsatz die Fach-AG Literaturdidaktik des Symposions Deutschdidaktik. Ein Ergebnis dieses Engagements ist das 2018 von ihr initiierte und herausgegebene Buch *Ästhetische Erfahrung mit Literatur*¹.

„No man is an island“ – nirgends lässt sich der wissenschaftliche Austausch, dieser Polylog, der eine wissenschaftliche Persönlichkeit prägt, besser darstellen als in einer Festschrift. Wir haben Freundinnen und Freunde, Kolleginnen und Kollegen,

¹ Irmgard Nickel-Bacon (Hg.): *Ästhetische Erfahrung mit Literatur: Textseitige Potenziale, rezeptionsseitige Prozesse, didaktische Schlussfolgerungen*. Unter Mitarbeit von Verena Ronge und Mitgliedern der AG Literaturdidaktik im SDD. München: kopaed 2018.

Weggefährt*innen gebeten, einen Beitrag für diese Festschrift zu leisten und freuen uns, einen lebendigen Ausschnitt wissenschaftlicher Forschung jenes Bereiches der Didaktik präsentieren zu können.

Entsprechend des Titels der Festschrift liegt den Beiträgen die auch für Irmgard Nickel-Bacons Arbeiten konstitutive Annahme zugrunde, dass der Umgang mit Literatur sowohl die Text- als auch die Leser*innen-Seite in den Blick nehmen sollte. Die Beiträge beschäftigen sich daher vorrangig mit der Frage, welche Voraussetzung auf Textseite gegeben sein sollten, um den Leserinnen und Lesern einen Zugang zu Literatur – und damit zur gesellschaftlichen Teilhabe – zu ermöglichen, der ausgehend von einer emotionalen Aktivierung durch den Text auch das Potenzial zur Auslösung rationaler Reflexionsprozesse aufweist. Hier rücken vor allem Fragen der Textauswahl bzw. der Gattungsspezifität in den Fokus. Darüber hinaus sind mit Blick auf die Leser*innen-Seite auch Beiträge versammelt, die sich mit methodischen Überlegungen beschäftigen. Dabei geht es zentral um die Frage, wie Texte didaktisch aufbereitet und präsentiert werden können, um emotionale und kognitive Prozesse zu initiieren. Im Folgenden geben wir einen kurzen Überblick über die hier versammelten Beiträge.

Gabriele Sander greift in ihrem Beitrag Gattungen auf, die im Wirken Irmgard Nickel-Bacons eine Rolle gespielt haben und nach wie vor spielen. Anhand des Gedichtes „Gülnare“ und des Märchens „Das Märchen der 672. Nacht“ zeigt sie auf, wie und welche orientalischen Stoffe und Motive Hugo von Hofmannsthal in sein literarisches Werk hat einfließen lassen. So stellt sie fest, dass „orientalische Themen und Motive beinahe von den Anfängen her präsent sind und sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre ziehen.“

Die ästhetische Erfahrung steht auch im Fokus des Beitrages von *Karin Vach*, die es sich zur Aufgabe macht, das ästhetische Potenzial von Bilderbüchern zu untersuchen. Der Struktur des Sammelbandes zur ästhetischen Erfahrung folgend, fokussiert sie dabei zunächst die Text- und anschließend die Rezipientenseite, bevor sie einen Blick auf Fragen zur Vermittlung wirft. Auf der Grundlage einer Begegnung von Dritt- und Viertklässlern mit dem behandelten Bilderbuch *Busfahrt ins Ungewisse* kommt sie zu dem Schluss, dass eine ästhetische Erfahrung – unter bestimmten Bedingungen – (auch) in der Grundschule möglich ist.

Auf den Forschungsgegenstand Lesen und im Besonderen auf literarische (Unterrichts-)Gespräche konzentriert sich *Petra Wieler* in ihrem Beitrag, der der Frage nachgeht, auf welche außerschulischen und schulischen Erfahrungen Schülerinnen und Schüler in jenen Gesprächen zurückgreifen können. Die Schwerpunkte liegen dabei auf der Verbindung von Mündlichkeit, Schriftlichkeit und dem

Umgang mit Fiktion. In diesem Sinne arbeitet sie auf der Grundlage empirischer Erhebungen drei prägende Etappen heraus: die ersten Vorleseerfahrungen im Kleinkindalter, das Bilderbuchlesen mit Vierjährigen sowie die Rezeption von Literatur und die Produktion von Texten in der Grundschule. Sie kommt zu dem Schluss, dass das Ineinandergreifen von Alltagssprache, Literatursprache und Literaturerleben positive Auswirkungen auf außerschulische und schulische Literaturbegegnungen hat und dass jene Vorerfahrungen, so heterogen sie auch sein mögen, im Unterricht der Grundschule aufzugreifen und fruchtbar zu machen sind.

In seinem Beitrag „Laboratorium des Verstehens“ beschäftigt sich *Thomas Zabka* mit den besonderen Anforderungen, die komplexe literarische Texte an Leserinnen und Leser stellen. So geht er davon aus, dass das Verstehen komplexer Texte, in diesem Fall Gedichte, „immer ein Experiment mit individuell offenem Verlauf und offenem Ausgang“ darstellt, da die beim Lesen gebildeten mentalen Modelle unvollständig und reversibel bleiben – scheinbare Gewissheiten werden zu vorläufigen Vermutungen. Im Anschluss an Irmgard Nickel-Bacon, die am Beispiel von Kurzgeschichten und Parabeln die Rolle und Funktion von Textsortenwissen für das Textverstehen untersucht hat, betont auch Zabka, dass es Superstrukturen gibt, die das Verstehen unterstützen können, indem sie die Kohärenzbildung erleichtern. Um die durch diese Superstrukturen gestützten Verstehensprozesse zu verdeutlichen, untersucht Zabka in seinem Beitrag drei motivverwandte Gedichte und unterzieht sie einer exemplarischen didaktischen Analyse.

Der ästhetischen Erfahrung widmet sich auch *Gerhard Rupp* in seinem Beitrag. In den Fokus setzt er dabei vor allem die Frage, wie eine ästhetische Sensibilisierung im Unterricht ermöglicht werden kann. Als entscheidende Parameter, zwischen denen er die Möglichkeit zur ästhetischen Sensibilisierung verhandelt sieht, setzt er Lehrer*innenkompetenzen im Sinne einer notwendigen Professionalisierung, Schüler*innenkompetenzen, Textschwierigkeiten und methodische Zugänge an. Ausgehend von der These, dass Schülerinnen und Schüler aufgrund der medialen Veränderungen nur noch bedingt in der Lage sind, längere Texte und Texte länger zu lesen, erachtet er es als notwendiges Ziel, jene Fähigkeiten zu schulen, die ästhetische Erfahrung überhaupt erst ermöglichen. In diesem Sinne schlägt Rupp vor, auf das Smartphone als Medium zurückzugreifen, das nicht nur schülernah ist, sondern, so postuliert er, durch eine entsprechende Nutzung auch ästhetische Erfahrung ermöglichen kann.

In seinem Beitrag „Unterlassene Hilfeleistung im Altwasser? Ein Modelltext für künftige kollaborative literaturdidaktische Forschung“ schlägt *Torsten Pflugmacher* Georg Brittings kurze Erzählung „Brudermord im Altwasser“ als einen

Modelltext für eine gemeinsame literaturdidaktische Forschung vor. Dazu zieht er aktuelle literaturdidaktische Forschungsbeiträge zu diesem Text heran. Weiterhin werden einzelne Ergebnisse einer ausführlichen Analyse von zwei Unterrichtstranskripten zu „Brudermord im Altwasser“ vorgestellt: Es geht unter anderem um die Unterscheidung von Stimmung, Wirkung und Atmosphäre und um die Frage, wie man sich intersubjektiv auf entsprechende Verbalisierungen solcher Rezeptionsphänomene einigt. Zuletzt wird diskutiert, wie mit der Transkriptarbeit in der literaturdidaktischen Lehre eine professionalisierte Wahrnehmung des künftigen Tätigkeitsfeldes angehender Deutschlehrkräfte gesteigert werden kann.

Daniela Frickel beschäftigt sich in ihrem Beitrag „Literatur(unterricht) als Möglichkeitsraum – Differenzierung als Herausforderung: Didaktische Planung von Zugängen zur Literatur“ aus einer inklusionsorientierten Perspektive mit der Frage nach der Passung von Lerngegenstand und Lernenden. Dabei unterzieht sie vor allem die Maßnahmen der äußeren Differenzierung einer kritischen Reflexion. Denn diese Maßnahmen, die darauf abzielen, nach bestimmten Differenzkategorien zusammengesetzte, homogene Kleingruppen zu bilden, zeichnen ein vereinfachtes Bild der Schülerinnen und Schüler und verhindern dadurch die geforderte Passung zwischen Gegenstand und Lernenden. Im Gegensatz dazu vertritt Frickel eine inklusive Didaktik der inneren bzw. impliziten Differenzierung. Maßgeblich für diese „natürliche Differenzierung“ sind Unterrichtsarrangements, in denen „Lernende aus einem Aufgabenpool auswählen und durch ihren Zugriff ihre Differenzierung selbst steuern.“ Um die Planung eines derartigen Lernarrangements theoretisch zu fundieren und praktisch zu erleichtern, wirft Frickel abschließend einen Blick auf die Planungsfaktoren Lernende*r, Text und Methode. So wird deutlich, wie eine Passung von Lerngegenstand und Lernenden gelingen kann, ohne die in der Inklusionsdebatte geforderte Vielfalt zu vereinheitlichen.

Die Textgrundlage von *Clemens Kammlers* Aufsatz über die „Betrachtung zu einem Grimm’schen Märchen in didaktischer Perspektive und unter besonderer Berücksichtigung der Gattungsfrage“ liefert die Erzählung „Herr Korbes“ von den Brüdern Grimm in der Fassung von 1810. Kammler rückt vor allem das Irritationspotenzial des Textes in den Mittelpunkt, der tradierte Gattungszuschreibungen unterläuft und märchenuntypische Aspekte aufweist. So bleibt das brutale Ende der Handlung – die Ermordung des Herrn Korbes – völlig unverständlich und beschreibt das Gegenteil von einem Happy End. Kammler stellt allerdings mit Blick auf die Editions-geschichte fest, dass die Erzählung 1850 eine entscheidende Veränderung erfahren hat, da dem Ende durch den Verweis auf die Bösartigkeit des Herrn Korbes eine vermeintliche Erklärung für sein grausames Ende zugefügt wurde. Trotz dieses Versuchs der Vereindeutigung bleibt der Text irritierend. Diese

Irritation ist es, die – auch im Anschluss an Nickel-Bacons Band zur *Ästhetischen Erfahrung*, in dem sie gerade die Widerständigkeit von Texten stark macht – im Unterricht gefördert werden sollten. Denn so können tradierte Gattungsbegriffe hinterfragt und der Blick für die Besonderheiten einzelner Texte geschärft werden. Kammler beschließt seinen Beitrag mit konkreten Aufgaben, die diese Wahrnehmung auf des Andren, Widerständigen zutage treten lassen.

Kaspar H. Spinners Beitrag mit dem Titel „Parabolisches Verstehen“ nimmt seinen Ausgangspunkt in Irmgard Nickel-Bacons Ausführungen zur Rolle des Gattungswissen beim Verstehen von Parabeln. Er geht dabei der Frage nach, ob nicht alle Texte, also Literatur im Allgemeinen, parabolisch gedeutet werden können. So können laut Spinner auch Texte, die nicht zu den Parabeln zählen, „in konkreten Lebenszusammenhängen als parabolisch verstanden werden“, da Literatur immer Bezug auf menschliche Grunderfahrungen nimmt und auf diese zurückzuführen ist. Er plädiert somit für ein erweitertes Textverständnis, das gerade den scheinbaren Nachteil – eine „falsche“ Interpretation – ins Positive wendet, da dadurch ein literarischer Freiraum eröffnet wird, der einen „Grund für die Wirkmächtigkeit von Literatur im Alltag“ darstellt.

In seinem Aufsatz „Über die Schwierigkeit/en, eine charismatische Lehrkraft zu sein“ versucht *Norbert Groeben* die „Gestalt einer charismatischen Lehrkraft anschaulich greifbar zu machen“. Ganz im Sinne von Irmgard Nickel-Bacons Konzept, dass das Lesen von Texten immer ein Wechselspiel von kognitiven und emotionalen Aspekten darstellt, stellt auch Groeben fest, dass der Literaturunterricht im Idealfall nicht nur Analysefertigkeiten vermitteln sollte, sondern den Schülerinnen und Schülern „eine Schule des Lebens [bietet], in der die Lesenden Lebensentwürfe kennenlernen und probeweise durchleben, um sich in ihrer je individuellen Lebensrealität weiterzuentwickeln.“ Ausgehend von drei Arten von Emotionen (text-, form- und selbstbezogenen Emotionen) kommt er zu dem Ergebnis, dass es vor allem die selbstbezogene Emotionalität ist, die auf Schüler*innenseite geweckt werden soll. Voraussetzung für dieses emotionale Erleben ist es auf Lehrer*innenseite, die eigene „Bereitschaft zur emotionalen Selbstöffnung“ auch im Angesicht von oftmals erlebter Frustration und Ablehnung auf Schüler*innenseite aufrechtzuerhalten.

Wir danken den Beiträgerinnen und Beiträgern, die mit ihren Arbeiten hier Irmgard Nickel-Bacon als Wissenschaftlerin und Kollegin ehren. Wir bedanken uns darüber hinaus bei all jenen, die dazu beigetragen haben, dass diese Festschrift in der vorliegenden Form erscheinen konnte. An erster Stelle ist hier der Dekan der

Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität zu nennen. Ihm und seinen Mitarbeiterinnen sagen wir herzlichen Dank!

Wenn Irmgard Nickel-Bacon sich mit Ende des Wintersemesters 2019/20 in den Ruhestand begeben wird, bedeutet dies, dass sie, befreit von den Bürden akademischer Selbstverwaltung, mehr Zeit für das finden wird, was ihr wichtig ist: Literatur, Kunst, das Ästhetische überhaupt. Und Zeit finden wird sie auch für das, was weiterhin im Zentrum ihres Interesses stehen wird: die literaturdidaktische Forschung.

Für dieses und alle weiteren Vorhaben – wissenschaftlicher und nichtwissenschaftlicher Art – wünschen wir Irmgard Nickel-Bacon gutes Gelingen.

Es ist uns ein Bedürfnis, mit dieser Festschrift das wissenschaftliche und kollegiale Wirken Irmgard Nickel-Bacons zu ehren und uns darüber hinaus auch persönlich herzlich zu bedanken.

Wuppertal, Januar 2020

Katrin Kloppert
Stefan Neumann
Verena Ronge

Gabriele Sander

„das eigene in einem geheimnisvollen Spiegel anschauen“¹ – Hugo von Hofmannsthal und *Tausendundeine Nacht*

Am 12. März 1925 schrieb Hugo von Hofmannsthal eine Postkarte an seinen Wiener Schriftstellerkollegen Arthur Schnitzler: „lieber Arthur, mitten aus 1001 Nacht heraus, einer unberührten, noch in nichts europäisierten Orientwelt, viele Grüße!“ (Hofmannsthal – Schnitzler, Briefwechsel 1964, 301). Im Frühling des Jahres 1925 war Hofmannsthal erstmals nach Nordafrika gereist – eine Reise, die ihm Gelegenheit bot, sich nicht nur „seinen Lebenstraum“ (Djibouti 2014, S. 205) zu erfüllen, sondern auch „seinen zuvor rein literarischen Orientalismus [...] mit Anschauungsmaterial“ (Görner 2006, S. 173) zu bereichern und zu überprüfen. Hofmannsthal war von Marseille aus gemeinsam mit dem österreichischen Presseattaché Paul Zifferer und dessen Frau Wanda mit dem Schiff nach Marokko gelangt und hatte dort Fez, Rabat, Saleh und Marrakesch besucht. Seine Eindrücke hielt er in Briefen sowie in zwei Prosaskizzen fest, die noch im gleichen Jahr unter dem Titel *Fez und Das Gespräch in Saleh*² veröffentlicht wurden; in seinem Bericht über Fez heißt es:

Und so bin ich denn nach so wenigen Schritten mitten drin in dieser Stadt; wie sehr ist man und wie schnell mitten drin in ihr; wie schnell umgibt sie einen so vielgehäusig und geschlossen und ausganglos, als wäre man ins Innere eines Granatapfels geraten. [...] Und dieses Zusammenhängen aller Dinge mit allen, diese Verkettung der Behausungen und der Arbeitsstätten und der Märkte und der Moscheen, dieses Ornament der sich ineinander verstrickenden Schriftzüge, das überall von den sich tausendfach verstrickenden Lebenslinien wiederholt wird, all dies umgibt uns mit einem Gefühl, einem Geheimnis, einem Geruch, in dem etwas Urewiges ist, eine Urerinnerung – Griechenland und Rom und das arabische Märchenbuch und die Bibel –, aber dem zugleich etwas leise Drohendes beigemischt ist, das wahre Geheimnis der Fremdheit, und dieser Geruch, dieses Geheimnis, dieses Drinnensein im Knäuel und die leise Ahnung des Verbotenen, die niemals ganz schweigt, dies ist – heute noch und vielleicht morgen noch – Fez [...]. (Hofmannsthal 1979, S. 644–646)

Hofmannsthals Wahrnehmung der arabischen Stadt, der er sich flanierend nähert, ist zum einen von sinnlichen Eindrücken und dem „Gefühl des Ursprünglichen“ (Laasri 2012, S. 422) bestimmt, zum andern versucht er, das Beobachtete aus europäischem Blickwinkel zu deuten, indem er scheinbar wertneutral kulturübergreifende Vergleiche zwischen Orient und Okzident anstellt und dabei eine „Ver-

¹ Das Zitat stammt aus einer Tagebuch-Aufzeichnung Hofmannsthals, bezogen auf sein *Märchen der 672. Nacht* (Hofmannsthal 1975, KA XXVIII, S. 209).

² Der Text erschien 1931 u. d. T. *Reise im nördlichen Afrika*.

schränkung und Überlagerung kulturell-historischer Räume und [...] Amalgamierung von Perspektiven und Wertewelten“ (Stamm 2016, S. 109) vornimmt. Das verwendete Vokabular ist jedoch insofern auffällig, als es nicht frei von Orient-Stereotypen ist: Allein dreimal ist vom „Geheimnis“ die Rede, ferner wird das Labyrinthische, Ornamentale und Fremdartige betont, das auf den reisenden Schriftsteller ebenso unheimlich wie faszinierend wirkt und sich rationalen Erklärungen und Funktionszuweisungen entzieht. Der zitierte Abschnitt evoziert wortmächtig sowohl den „märchenhafte[n] Reiz der Stadt“ als auch die „Ambivalenz von Lockungen und Drohungen“ (Soltani 2017, S. 408f.) und erweckt so den Anschein, als legten sich seine zuvor in zahlreichen Facetten gestalteten literarischen Orient-Imaginationen wie ein Schleier über die Erfahrungen und Begegnungen vor Ort. Die Reiseerlebnisse führten daher auch nicht zu einer Korrektur seines fiktionalen Orient-Bildes, sondern dienten ihm eher als Bestätigung und Untermuerung (vgl. Görner 2006, S. 173; Djibouti 2014, S. 211). Nina Berman hat bezüglich seiner Marokko-Reisezeugnisse kritisch vermerkt, dass der konservative Paneuropäer Hofmannsthal „den kolonialen Kontext nur selten erwähnt“ und die „Legitimität des französischen Protektorats“ nie bezweifelt habe (Berman 1996, S. 247, S. 249; vgl. Soltani 2017, S. 409–412).

Blickt man nun auf seine vor dieser Reise entstandenen literarischen Texte, so ist festzustellen, dass orientalische Themen und Motive beinahe von den Anfängen her präsent sind und sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre ziehen. Auch wenn Hofmannsthal für sein Orientbild und -verständnis nachweislich „eine Vielzahl literarischer und essayistischer Quellen“ ausgeschöpft und diverse „Wissensbestände“ integriert hat (Stamm 2016, S. 107f.), spielte das oben angesprochene „arabische Märchenbuch“ zeitlebens eine besonders prägende Rolle. Mathias Mayer gelangt sogar zu dem Befund, dass sich „Spuren einer intensiven Beschäftigung mit den Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* [...] in fast allen Schaffensperioden und Gattungen Hofmannsthals nachweisen“ lassen (Mayer 1993, S. 128).³ Einigen wichtigen Stationen dieser überaus produktiven Auseinandersetzung soll im Folgenden nachgegangen werden. Anhand einer Auswahl von Texten, die eine deutliche orientalische ‘Kolorierung’ aufweisen und auf der Rezeption von *Tausendundeiner Nacht* beruhen, wird zu fragen sein, ob und inwieweit der Autor das Morgenland lediglich als Projektionsfläche oder gar nur „als dekorativen Hintergrund, als Schauplatz für europäische Phantasien“ jenseits aller Realität „benutzt“ hat (Berman 1996, S. 248) und welche Funktion das Orient-Thema in seinen Fiktionen übernimmt.

Hofmannsthal betrat bereits als 16-jähriger Schüler mit nachhaltigem Erfolg die literarische Bühne Wiens, das um die Jahrhundertwende als kreatives Zentrum der

³ Eine systematische Klärung der „Frage nach Hofmannsthals Bezug zum Orient“ hat Teona Djibouti (2014, S. 7) in ihrer Studie *Aufnehmen und Verwandeln* unternommen; dort findet sich auch ein Forschungsüberblick (ebd., S. 10–12).

Moderne sowie als Schmelztiegel der Kulturen und Schnittstelle zwischen Orient und Okzident galt. Zu seinen zunächst pseudonym publizierten Gedichten gehörte auch *Gülnare*; der Text wurde am 15. Dezember 1890 unter dem Namen *Loris* in der belletristischen Familienbeilage der *Wiener Presse* gedruckt, die unter dem Operettitel *An der schönen Blauen Donau* erschien (vgl. Hofmannsthal 1984, KA I, S. 122⁴). Das Gedicht wurde zweifelsfrei „angeregt durch die Lektüre der *Geschichte der Königin Gülnare vom Meere* [...] Hofmannsthal las sie in einem seiner Lieblingsbücher seiner Jugend: *Dalziel's illustrierte Tausend und Eine Nacht – Sammlung persischer, indischer und arabischer Märchen*“ (ebd.). Die Geschichte ist folgende:

Die wunderschöne Gülnare kommt in die Sklaverei und wird an den König von Persien verkauft, der sich augenblicklich in sie verliebt. Der alte König erhofft sich einen Sohn und Nachfolger von ihr und läßt ihr die nach seiner eigenen prächtigste Wohnung einräumen. (Ebd.)

Hofmannsthal kannte die Gestalt der Gülnare⁵ vermutlich auch durch Lord Byrons Verserzählung *The Corsair – Der Korsar* sowie durch Grillparzers Drama *Der Traum ein Leben*; allerdings gibt es hier nur eine Namensgleichheit. Hofmannsthals Gedicht umfasst zwei Strophen in der arabischen Ghaseleform und lautet folgendermaßen:

I.

Schimmernd gießt die Ampel Dämmerwogen um Dich her,
 Leise kommt der Orchideen Duft geflogen um Dich her
 Aus den bunten, schlanken Vasen; und der Spiegel streut die Strahlen,
 Die er, wo der Schimmer hinfällt, aufgesogen, um Dich her.
 Auf dem Teppich, Dir zur Füßen, spielt der Widerschein des Feuers,
 Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um Dich her;
 Und die Uhr auf dem Kamine, die barocke, zierlich steife,
 Tickt die Zeit, die süßverträumte, wohlgeuogen um Dich her.

II.

Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen
 Schlingt sich lautlos, schönheittrunken um Dein Träumen und Dein Schweigen.
 Märchenhaft ist Deine Schönheit, märchenhaft und fremd und blendend,
 Wie die gold'nen Arabesken, die sich funkelnd rings verzweigen,
 Und sie schwebt auf lichten Wolken, erdenfremd und sorglos lächelnd,
 Wie die Amoretten, die sich von der Decke niederneigen.
 Nur die Liebe fehlt dem Märchen, die das Schönste doch im Märchen:
 Laß' es mich zu Ende dichten, gib Dich, Märchen, mir zu Eigen.
 (Hofmannsthal 1984, KA I, S. 11)

⁴ Die Informationen wurden der Kritischen Ausgabe *Sämtlicher Werke* Hugo von Hofmannsthals entnommen. Die jeweiligen Bände werden hier mit der Sigle KA und der Bandnummer angegeben.

⁵ Möglicherweise kannte Hofmannsthal auch das komische Singspiel von Franz Xaver Süssmayr: *Gülnare, oder; Die persische Sklavin* (1800).

Das Gedicht beschwört im Geist des französischen Symbolismus eine Serie sich überlagernder bzw. miteinander korrespondierender sinnlicher Eindrücke und erinnert insofern an Charles Baudelaires berühmtes Gedicht *Correspondances*. Hofmannsthals Verse entwerfen u. a. mithilfe von Synästhesien (z. B. „Melodie der Farben“, V. 9) eine traum- und märchenhaft irrealer Welt aus Licht- und Klangeffekten, Düften und Farben: „schönheittrunken“ (V. 10) und „erdenfremd“ (V. 13).

Adressatin und Beschreibungsobjekt des Gedichtes ist – wie der Titel signalisiert – jene Frau mit dem orientalisches klingenden Namen Gülnare, deren Schönheit als zugleich „märchenhaft und fremd und blendend“ bezeichnet wird (V. 11). Die polysyndetische Reihung verdeutlicht im Sinne eines Nebeneinanders die Ambivalenz dieser verlockenden exotischen Schönheit, die in ihrer Fremd- und Andersartigkeit den Betrachter fasziniert, ihn aber auch ‘blendet’. Der Sprecher bzw. das lyrische Ich tritt erst im letzten Vers in Erscheinung und gibt sich als Dichter zu erkennen, der nun nicht mehr die märchenhaft schöne Gülnare, sondern auch das Märchen selbst anspricht, dessen Vollendung bzw. Ergänzung um das fehlende Element der „Liebe“ (V. 15) ihm auferlegt ist: „Laß’ es mich zu Ende dichten, gib Dich, Märchen, mir zu Eigen“ (V. 16). Das Dichter-Ich empfindet die rein ästhetische Einzelexistenz also offenbar als defizitär und artikuliert daher am Schluss den Wunsch nach der Produktion eines erotischen Märchens, in dem die Vereinzelnung überwunden wird. Wenn man noch einen Deutungsschritt weitergeht, lässt sich hier nicht nur eine Hinwendung zu einer antimimetischen Schreibweise erkennen, sondern vielleicht sogar schon ein Bekenntnis zur sozialen Verantwortung herauslesen, wie sie in der letzten Strophe des ungleich bekannteren Gedichtes *Manche freilich ...* ausgesprochen wird; es erschien zuerst 1896 in Stefan Georges *Blättern für die Kunst*:

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
 Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
 Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
 Schlanke Flamme oder schmale Leier.
 (Hofmannsthal 1984, KA I, S. 33)

Die hier betonte Beziehung zwischen Dichtung und sozialer Gemeinschaft bleibt in dem frühen Gedicht *Gülnare* allerdings noch vollständig ausgespart, denn als Aufgabe des Dichters wird die Produktion eines „Märchens“ formuliert, also eines Genres, das auf Referenzen zur Wirklichkeit, auf die Gesetze der Kausalität und psychologische Plausibilität weitgehend verzichtet und das Wunderbare nahtlos in die fiktionale Welt integriert. Auf die poetologische Dimension des Gedichtes verweisen neben der dreifachen Wiederholung des Gattungsbegriffs „Märchen“ bereits die Vokabeln „Teppich“ und „Arabesken“, die beide auch als textuelle Metaphern gelesen werden können und auf orientalische Kunstformen und flächig ornamentale Gestaltungsprinzipien Bezug nehmen. Es sind ästhetische Schlüsselbegriffe, die in

der Literatur und Kunst der Jahrhundertwende⁶ und in Texten Hofmannsthals immer wieder auftreten – auch in seinem *Märchen der 672. Nacht*, auf das gleich noch einzugehen ist. Denn Teppich und Arabeske begegnen im Kontext des Ästhetizismus häufig als Motive, bilden aber auch gleichzeitig Strukturprinzipien – im Sinne der Verknüpfung bzw. Verflechtung und der ornamentalen sprachlichen Dekoration – und stellen darüber hinaus spezifische Wahrnehmungsmuster dar (vgl. Lorenz 2007, S. 140 f.). Hans-Günther Schwarz hat in diesem Zusammenhang vom „Teppichparadigma in der österreichischen Literatur und Kunst“ im Zeitraum von 1890 bis 1920 gesprochen (Schwarz 2002, S. 455–460).

Das Gedicht *Gülnare* ist Hofmannsthals frühestes literarisches Zeugnis seiner Verarbeitung einzelner Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht*. Wenn man seinen autobiographischen Äußerungen Glauben schenken darf, so gab es drei Phasen in der Rezeption. In seiner Einleitung zur Insel-Ausgabe von 1907⁷ schreibt er zu Beginn:

Wir hatten dieses Buch in Händen, da wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren, [...] nahmen wir es wieder in die Hand, und wieder hielt es uns, wie sehr hielt es uns wieder! In der Jugend unseres Herzens, in der Einsamkeit unserer Seele fanden wir uns in einer sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra. Die Lockungen und die Drohungen waren seltsam vermischt; uns war unheimlich zu Herzen und sehnsüchtig; uns grauste vor innerer Einsamkeit, vor Verlorenheit, und doch trieb ein Mut und ein Verlangen uns vorwärts und trieb uns einen labyrinthischen Weg, immer zwischen Gesichtern, zwischen Möglichkeiten, Reichtümern, Düften, düstern, halbverhüllten Mienen, halboffenen Türen, kupplerischen und bösen Blicken in den ungeheuren Basar, der uns umgab: wie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrt Prinzen [sc. Amgiad und Assad], diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist, und die sich den Verführungen des Lebens preisgeben, wie meinten wir ihnen zu gleichen!⁸ 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. Nun sind wir Männer, und dieses Buch kommt uns zum drittenmal entgegen, und nun sollen wir's erst wirklich besitzen. (Hofmannsthal 2009, KA XXXIII, S. 121)

Hofmannsthal beschwört hier im Rückblick auf seine frühen Leseerfahrungen zum einen die Faszination des Exotisch-Fremden in seiner Ambivalenz zwischen Geheimnis, Lockung und Drohung, zum anderen betont er das Identifikationspotenzial der Sammlung gerade für den jugendlichen Leser. Markus Fischer zufolge erscheint hier der Orient „als Bild der eigenen Seele, das Fremde als das Ureigene, das Andere als das innerste Selbst“ (Fischer 2004, S. 171). Was Hofmannsthal an den Erzählungen bis in die Gegenwart so fesselt, sind – wie es im Weiteren heißt –

⁶ Vgl. z. B. Stefan Georges Gedichtzyklus *Der Teppich des Lebens* (1899) oder Else Lasker-Schülers Gedicht *Ein alter Tibetteppich* (1910).

⁷ Der Vorabdruck erschien im November 1906 in *Der Tag* (Berlin); vgl. dazu KA XXVIII, S. 477 f.

⁸ Einer dieser Kaufmannsöhne begegnet im *Märchen der 672. Nacht*; dazu später.

„Buntheit und Tiefsinn, Überschwang der Phantasie und schneidende Weltweisheit“ (Hofmannsthal 2009, KA XXXIII, S. 122), die Verbindung von Sinnlichkeit und Geistigkeit sowie die „unendliche Heiterkeit“ (ebd., S. 125). Die „innerste Natur orientalischer Poesie“ und „das tiefste Element morgenländischer Sprache und Dichtung“ sieht Hofmannsthal – wohl in Anlehnung an Goethe – darin, „daß in ihr alles Trope ist, alles mehrfach deutbar, alles Ableitung aus uralten Wurzeln, alles schwebend“ (ebd., S. 123). Das Buch sei „ein Irrgarten, aber ein Irrgarten der Lust“ (ebd., S. 126).

Die hier pathetisch evozierte Faszination für die orientalische Poesie, ihre „Vieldeutigkeit“ und „nicht zur Begrifflichkeit abgeschliffen[e]“ Sprache (ebd., S. 123 f.) hat sich also sehr früh ausgebildet und – wie an dem Gedicht *Gülnare* zu sehen ist – bereits den jungen Hofmannsthal zu literarischen Texten inspiriert. Drei Jahre später – also 1893 – fasste er den Plan, aus den Geschichten über die beiden Brüder Amgiad und Assad aus *Tausendundeiner Nacht* eine eigene Dichtung zu entwickeln. Aus einem Brief vom Dezember 1894 geht hervor, dass er die „schöne Geschichte von 2 Prinzen, dem Leben und dem Tod aus 1001 Nacht in Terzinen schreiben“ (Hofmannsthal 1978, KA XXIX, S. 285) wollte. Dieser Plan wurde zwar nicht realisiert, aber der Stoff ließ ihn nicht los und er griff ihn im folgenden Jahr auf. Zu dieser Zeit war er im mährischen Göding stationiert, wo er sein Freiwilligenjahr im sechsten k.u.k. Dragonerregiment absolvierte und teils deprimierende Erfahrungen⁹ machen musste. Über diese für ihn „etwas unerfreuliche[] Zeit“ teilte er Hermann Bahr im Juli 1895 mit, dass er „innerlich woanders hingekommen“ sei, „von wo man alle Verhältnisse mit stärkerem Zauberblick ergreifen kann. Denn der Lebensweg führt eigentlich zu immer stärkerer Magie, wie das in den Prinzen Amgiad und Assad so schön ist.“ (Hofmannsthal 1978, KA XXIX, S. 286) Solche Äußerungen lassen ahnen, dass sich Hofmannsthal angesichts der tristen Umgebung in exotische Phantasiewelten geradezu flüchtete.

Diese größtenteils von Mai bis September 1895 entstandenen Notizen über die beiden Brüder *Amgiad und Assad*, die sich eng an die 217. bis 249. Nacht anlehnen, blieben zu Lebzeiten unpubliziert. Da die aus insgesamt 16 Blättern bestehenden fragmentarischen Aufzeichnungen weder eine Paraphrase der Vorlage darstellen noch sich zu einer kohärenten Erzählung verdichten, sind sie wohl eher als eine Art Ideenreservoir für ein nicht mehr weiter verfolgtes Projekt anzusehen. Nachweislich benutzt hat er dafür wiederum die schon erwähnte Ausgabe: *Dalziel's illustrierte Tausend und Eine Nacht* (vgl. die Abb. bei Renner 2018, S. 275). Offenbar scheint es Hofmannsthal bei diesem Projekt vornehmlich um die Darstellung psychologischer Entwicklungsprozesse und philosophisch-existenzieller Probleme gegangen zu sein, also um eine Transformation der Geschichte von den beiden Brüdern in die Moderne. Seine „als eine Art Pastiche“ entworfene Märchenerzählung „soll zeichenhaft auf ein allgemein Menschliches weisen“, und so werden „die aus Lektüre-

⁹ Diese spiegeln sich u. a. in der *Reitergeschichte* (Erstdruck 1899) deutlich wider.

oder Seheindrücken gewonnenen Versatzstücke der persischen und orientalischen Bild- und Textkultur [...] in den Dienst genommen für eine neue, antinaturalistische Ästhetik“ (Renner 2018, S. 264f.). Das weit über die unmittelbare Vorlage hinausgehende Interesse belegen zum einen die eingestreuten assoziativen Verknüpfungen mit Figuren der griechischen Mythologie (Ödipus, Ganymed, Narziss u. a.), zum andern die Zitate und Namensnennungen europäischer Philosophen, Autoren und Werke. Neben Spinoza werden u. a. Robert Browning, Jules Michelet (*Histoire de France*) und Gustave Flauberts *Salammbô* erwähnt und teilweise auch zitiert. In welche Richtung die geplante Erzählung steuern sollte, lässt bereits die erste Notiz erahnen:

N1

[...]

Amgiad u. Assad (Tausendundeine Nacht)

Zwillingsbrüder, der eine vor dem andern verborgen, die sich unter dem Zwang ihrer Entwicklung entgegenstreben

Grundtrieb der Seele, das innere Schicksal operiert in zweierlei Weise

a) bewusst

b) (hauptsächlich) instintiv vorwegnehmend, blind drängend

(Hofmannsthal 1978, KA XXIX, S. 37)

Neben solchen abstrakt-reflexiven Notizen, die auf die intendierte psychologische Vertiefung des Stoffes hindeuten, finden sich auch solche, die deutlicher narrativ geprägt sind und die wichtigsten Handlungssequenzen nachzeichnen, wobei Hofmannsthal die vorgegebene Ereignisfolge weitgehend beibehielt. Allerdings tauschte er die Namen Amgiad und Assad gegenüber der Vorlage aus und wollte offenbar das Ende „dahingehend abwandeln, daß die Prinzen ihren Großvater aufsuchen wollen, Assad auf der Reise stirbt (N 11, N 13), und Amgiad seinen Weg alleine fortsetzt“ (Hofmannsthal 1978, KA XXIX, S. 288). Von den Zwillingen sollte derjenige, der das Leben „wie hinter einer Glasscheibe sieht“ (Mayer 1993, S. 125), scheitern und „an der unüberwindbaren Spaltung der Lebenswirklichkeit und seiner Traumwelt zugrunde“ gehen; der in verschiedene Abenteuer verwickelten anderen Figur sollte es dagegen gelingen, „den Sinn des Lebens durch die Arbeit zu begreifen“ (Djibouti 2014, S. 162). Außerdem enthalten die Aufzeichnungen über die beiden „weit von der Heimat verirrtten Prinzen“, wie es im Vorwort von 1907 heißt, einzelne Selbstanweisungen zur Ausgestaltung des Textes – nach dem Muster: „Das in einer Böcklinschen Situation herausbringen“ (Hofmannsthal 1978, KA XXIX, S. 42). An anderer Stelle ist zu lesen:

N6

Es ist möglich dass in dem Gemach des Prinzen Assad eine wundervolle ornamentale Tapete, das Leben der Thiere des Waldes darstellend, hängt und dass die beiden so lange getrennten Brüder von diesem Kunstwerk reden, statt von vielen anderen Dingen, theils aus allzugrosser Ergriffenheit, theils auch weil sie verlernt haben, im Reden eine Erleichterung des Daseins zu suchen (ebd., S. 39)

Diese Notiz zeigt, dass Hofmannsthal nicht nur eine dezidiert orientalische Dekoration von Innenräumen darzustellen beabsichtigte, sondern die Ornamentik auch zum Gegenstand eines Kunstgesprächs machen wollte. Die literarische Realisierung einer solchen Szenerie bzw. Kulisse findet sich dann abgewandelt in einer Erzählung wieder, deren Entstehung etwa in die gleiche Zeit zurückgeht: *Das Märchen der 672. Nacht* (Hofmannsthal 1975, KA XXVIII, S. 13–30). Hofmannsthal verfasste diese Erzählung zwischen dem 19. April und Anfang Mai 1895; sie erschien in der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* in drei Fortsetzungen vom 2. bis zum 16. November 1895 (vgl. ebd., S. 201).¹⁰

Innerhalb des *Märchens* spielt die im Titel genannte Zahl keine Rolle, und ein quellenphilologisch nachweisbarer intertextueller Bezug auf eine bestimmte Geschichte aus *Tausendundeiner Nacht* ist nicht gegeben, denn die Erzählungen zwischen 568 und 885 sind in der benutzten Ausgabe nicht durchnummeriert. Immerhin bestehen partielle „Übereinstimmungen zwischen Hofmannsthals *Märchen* und verschiedenen Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*“ (Köhler 1972, S. 70), ohne jedoch „ein konkretes Märchen – weder strukturell noch narrativ – zu restaurieren“ (Renner 2018, S. 269). Die meisten Motivparallelen sind in der von einem Juwelierssohn handelnden *Geschichte des dritten Bettelmönchs* zu finden: „der Rückzug aus der Welt, die Abgeschlossenheit des Raumes, die Kostbarkeit des Ambiente, die Verheißung eines unabwendbaren Schicksals, das Getretenwerden von einem Pferd, das Auftreten eines Juweliers.“ (Fischer 2004, S. 175) Ungeachtet solcher partiellen Übereinstimmungen wählte Hofmannsthal mit der 672. Nacht wohl bewusst eine Leerstelle in der Überlieferung, um die orientalische Sammlung auf seine Weise zu bereichern – im Sinne einer Erweiterung und Öffnung für die Moderne. Wie dem auch sei, der rätselhafte Titel lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur in Richtung Orient, sondern weckt gleichzeitig gattungstypologische Erwartungen, die allerdings nur an der Oberfläche erfüllt und schrittweise zerstört werden.

Die Erzählung gliedert sich in zwei Abschnitte, die deutlich voneinander abgegrenzt sind, aber neben zahlreichen strukturellen und semantischen Oppositionen auch eine Vielzahl von Referenzen aufweisen. Der erste Teil beschreibt detailliert das zurückgezogene Leben eines wohlhabenden Kaufmannssohnes, der mit seiner Dienerschaft in einer luxuriös ausgestatteten Stadtwohnung lebt, die er in den Sommermonaten gegen ein Landhaus im Gebirge austauscht. Der zweite, sehr viel handlungsdynamischere Teil schildert dann den Irrweg des Protagonisten durch ihm fremde Stadtbezirke und seinen Tod infolge einer schweren Verletzung durch den Tritt eines Pferdes. Die Erzählung beginnt so:

Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig. Er versperrte die meisten Zimmer seines Hauses und entließ alle

¹⁰ Zum Publikationskontext des Erstdrucks und dem „paratextuelle[n] Ensemble“ vgl. den mit Abbildungen versehenen Aufsatz von Volker Mergenthaler (2014, S. 266 ff.; Zit. S. 270).