



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Orientalismus und *mimicry*:

Joseph Roths

*Geschichte von der 1002. Nacht*

Verfasserin

Susanne Berndl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Doz. Dr. Wolfgang Müller-Funk



## Dank

allen wahrhaft „Charmanten“, die zum Entstehen dieser Diplomarbeit  
beigetragen haben:

Meinen Eltern für ihre bedingungslose Unterstützung  
Prof. Wolfgang Müller-Funk für die inspirierende und geduldige Betreuung  
Traude Greifeneder für die wertvolle Hilfe beim Aufräumen  
Meinen Freundinnen und Freunden für's Zuhören  
Ulrich Radlberger



# Inhalt

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>5</b>
<b>2. Forschungsüberblick</b> .....	<b>7</b>
2.1 Fassungen .....	8
2.2 Close-up.....	9
<b>3. Methodische und theoretische Zugänge</b> .....	<b>12</b>
3.1 Spieltheorie .....	12
3.1.1 <i>Kategorien des Spiels</i> .....	13
3.1.2 <i>Korruption des Spiels</i> .....	15
3.2 Gender .....	16
3.3 Orientalismus .....	17
3.3.1 <i>Rezeptionsgeschichte</i> .....	18
3.3.2 <i>Kritik</i> .....	19
3.4 Unheimlicher Orient .....	20
3.4.1 <i>Sigmund Freud: „Das Unheimliche“</i> .....	21
3.5 Die Frau und der Orient.....	23
3.6 Doppelgänger .....	26
<b>4. Inhalt des Romans</b> .....	<b>28</b>
<b>5. Intertextualität</b> .....	<b>29</b>
5.1 Tausendundeine Nacht.....	29
5.1.1 <i>Ursprung und Überlieferung</i> .....	30
5.1.2 <i>Der Tod als Bedrohung und Erzählantrieb</i> .....	32
5.2 E. A. Poe: The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade.....	34
5.2.1 <i>Verschachtelte Erzählstruktur</i> .....	34
5.2.2 <i>„Truth is stranger than fiction“ – Fiktion und Wahrheit</i> .....	35
5.3 Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht .....	37
5.3.1 <i>Inhalt</i> .....	37
5.3.2 <i>Orientalisches Märchen?</i> .....	38
5.3.3 <i>Die Rolle des Schönen</i> .....	39
5.3.4 <i>Unheimliche Münden</i> .....	40
5.3.5 <i>Spiegelungen und Doppelgänger</i> .....	42
<b>6. Die 1002. Nacht</b> .....	<b>46</b>
6.1 Roman oder Novelle? .....	46
6.1.1 <i>Länge</i> .....	47
6.1.2 <i>Dramatischer Aufbau</i> .....	48
6.1.3 <i>Prismatische Zusammendrängung</i> .....	49
6.2 Spiel und Bruch mit der Märchengattung .....	50
6.2.1 <i>Die Überfahrt</i> .....	51
6.2.2 <i>Zeit und Ort: Märchenerzählung und Journalismus</i> .....	52
6.2.3 <i>Zahlensymbolik</i> .....	54

<b>7. Roths gespiegelter Orient .....</b>	<b>59</b>
7.1.2 <i>Unbekannt-bekannte Kulturen .....</i>	60
7.2 Die raffinierte Art der Abendländischen: Der Okzident als Ort des Begehrens	62
7.2.1 <i>Der Ball.....</i>	62
7.2.2 <i>Die Einzige .....</i>	65
7.3 Prostitution: Erotik vs. Sexualität.....	67
7.3.1 <i>Mizzi, die Arbeitende .....</i>	67
7.3.2 <i>Das Bordell als okzidentales Luftschloss.....</i>	68
7.3.3 <i>Die Perlen.....</i>	71
7.4.1 <i>Die Pferde .....</i>	74
7.4.2 <i>Gejagt und getrieben.....</i>	76
7.7.1 <i>Exotische und erotische Schleier.....</i>	85
7.7.2 <i>Verschleierte Gespenster, verschleierte Welt .....</i>	86
<b>8. mimicry und Doppelgänger der Romanfiguren.....</b>	<b>88</b>
8.1 Rittmeister Taittinger.....	89
8.1.1 <i>Die sexuell anziehende Uniform .....</i>	92
8.1.2 <i>Repräsentative Kleider ohne Inhalt.....</i>	93
8.1.3 <i>Zusammenfassung.....</i>	93
8.1.4 <i>Taittinger und Xandl.....</i>	94
8.2.1 <i>Heimat Bordell .....</i>	96
8.2.2 <i>M/W.....</i>	97
8.2.3 <i>Entfremdung und Selbstverdoppelung .....</i>	98
<b>9. Die Geschichte von der 1002. Nacht im intertextuellen Vergleich.....</b>	<b>102</b>
9.1 Erzählstruktur .....	102
9.2 Fiktion und Wahrheit.....	103
9.3 Todesmotiv .....	103
9.4 1002: Kontinuität und Bruch.....	105
<b>10. Diese Vision ist zu Ende!.....</b>	<b>106</b>
10.1 Und weil sie schon gestorben sind ... ..	106
10.1.1 <i>Schön ist so ein Ringelspiel .....</i>	107
<b>Abstract .....</b>	<b>117</b>
<b>Lebenslauf .....</b>	<b>118</b>

## 1. Einleitung

*Die Geschichte von der 1002. Nacht*: Ein märchenhafter Titel, eine orientalische Rahmengeschichte, zwei Monarchen, ein Rittmeister und eine bezaubernde blonde Frau – es könnte so schön sein. Doch Roth dekonstruiert Stück für Stück die Sicherheit, in der wir uns und seine Figuren sich zunächst wähnen ... Wie die Dekonstruktion des Märchens eröffnet sich auch die Fülle an Interpretationsmöglichkeiten beim näheren Blick auf den Roman. Im Sinne der Geschlossenheit habe ich versucht, mit Bedacht zu wählen – aus all den Motiven und Symbolen, die Roth in barocker Fülle und mit romantischen Zügen ausbreitet.

Meine Interpretationsansätze sind Edward Saids Orientalismus-Begriff und Roger Caillois' Spieltheorie mit Fokus auf die Spielkategorie *mimicry*. Diese beiden Ansätze verbinde ich mit Freuds Theorie des Unheimlichen und des Doppelgängers. Die Kategorie Gender wird immer mitbetrachtet, wodurch sich zahlreiche Überschneidungen ergeben: Die Frau und der Orient nehmen einen ähnlichen Platz in der Macht- und Begehrensstruktur ein: Sowohl Orient als auch Weiblichkeit sind Ergebnis von Fremdzuschreibungen, die das Unheimliche im Sinne Freuds zu kontrollieren trachten. Das weibliche Geschlecht steht ebenso wie der Orient für einen ursprünglichen Ort, dem sehnsuchtsvoll zugestrebt wird – und für einen Ort der Ungewissheit und damit des Unheimlichen. Ebenso wie „der Orient“ definiert, erschlossen und enthüllt werden soll – um die okzidentale Macht zu demonstrieren, die eigenen Werte zu sichern und die Bedrohung durch das Andere zu kontrollieren – soll auch „die Frau“ definiert und erobert werden. Schließlich nimmt die fremde Kultur den Platz des Freudschen Doppelgängers ein: All das nicht ausagierte, all das vom Eigenen abgespaltene formiert sich zum unheimlichen Doppelgänger des Eigenen und stellt den Tod in Aussicht.

Geschlecht sehe ich als *mimicry* im Sinne einer performativen Praxis. Gleich einem Maskenspiel wird Geschlecht unter Berücksichtigung kultureller Codes immer wieder aufgeführt. Damit sind Weiblichkeit und Männlichkeit ebenso repräsentative Konstrukte wie Orient und Okzident. Die Figur des Doppelgängers verbindet den Orientalismus mit Caillois' *mimicry*: Roger Caillois spricht vom Doppelgänger, wenn die fiktive Geschlossenheit der Spiele sich mit der Realität vermischt und das Spiel damit korrumpiert wird. Die Verdoppelung der Persönlichkeit markiert das Ende des Spiels.

Ziel dieser kulturwissenschaftlich orientierten Arbeit ist es, die genannten theoretischen Verflechtungen anhand von Joseph Roths *Geschichte von der 1002. Nacht* sichtbar zu machen. Die Wechselwirkung von Selbst- und Fremdbildern steht im Zentrum der Betrachtung, Geschlecht und Kultur werden unter dem Gesichtspunkt der Performanz beleuchtet.

Roth schreibt sich in den Diskurs um *Tausendundeine Nacht* ein, durch zahlreiche Verfremdungseffekte wird aus dem exotischen Sehnsuchtsort eine Farce. Orient und Okzident entlarvt Roth auf eigentümliche Weise als Konstrukte: Geschickt spielt er mit Fremdzuschreibungen, die das jeweilige Andere nicht fassen können, die immer nur auf das Eigene verweisen. Die selbstreferenzielle Folie Exotik wird auf das kulturell Vertraute projiziert und führt so vor Augen, wie Erkenntnis über das Andere nicht passieren kann. Kultur und Geschlecht erstarren dabei zur repräsentativen Maskerade ohne wahres Gesicht dahinter. Nach und nach bröseln die Geschlossenheit des Maskenspiels, die Spielebene von Kultur und Geschlecht mischt sich mit der Wirklichkeit und legt eine Reihe von Doppelgängern frei, die den Tod ankündigen.

## 2. Forschungsüberblick

Eingangs will ich die vorhandene und von mir verwendete Sekundärliteratur kurz umreißen, ich möchte einen Überblick über die Schwerpunkte in der bisherigen Forschung zu Joseph Roths *Geschichte von der 1002. Nacht* bieten und so herausstreichen, wo der besondere Fokus dieser Diplomarbeit liegt.

Prinzipiell kann gesagt werden, dass die Forschung der *Geschichte von der 1002. Nacht* recht wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat, vergleicht man die Menge an Sekundärliteratur mit der, die es zur *Kapuzinergruft* oder zum *Radetzkmarsch* gibt. In deutscher Sprache liegen drei Monografien vor, die sich mit dem Roman beschäftigen, die Dissertation von Ying Ke mit dem Titel *Joseph Roths ‚Geschichte von der 1002. Nacht‘. Entstehung, Fassungen, Thematik* aus dem Jahr 1990 und Irmgard Wirtz' 1997 erschienenes Werk *Fiktionen des Faktischen. Das Feuilleton der zwanziger Jahre und ‚Die Geschichte von der 1002. Nacht‘ im historischen Kontext*. Die Thesen von Irmgard Wirtz finden sich in komprimierter Form als Aufsatz *Joseph Roths Die Geschichte von der 1002. Nacht: Tausch und Täuschung* 1995. Die Diplomarbeit von Franziska Oberhuber mit dem Titel *Die typisch österreichischen Aspekte in Joseph Roths Roman ‚Die Geschichte von der 1002. Nacht‘ und ihre Entsprechungen in der französischen Übersetzung* stellt die dritte Monographie zum Roman dar, aufgrund der speziellen Forschungsfrage wird dieser Text im Folgenden allerdings nicht herangezogen. Vor allem die Forschungsbeiträge von Wirtz und Ke fokussieren stark auf einen Vergleich der unterschiedlichen Romanfassungen und ergründen die historisch belegten Hintergründe, auf die der Roman sich bezieht.

Neben den umfangreichen Abhandlungen von Wirtz und Ke sind folgende Aufsätze nennenswert: *Totentanz und Tingeltangel* von Reinhard Baumgart (1990), *Palmen vom Friedhof* von Klaus Zelewitz (1999) sowie *Nach der 1001. Nacht* von Wolfgang Müller-Funk (1999).

Die Entstehungsgeschichte des Romans wird innerhalb dieser Diplomarbeit nicht wesentlich behandelt, daher sei Selbige eingangs kurz umrissen – vor allem unter Heranziehung der Ausführungen von Irmgard Wirtz.

## **2.1 Fassungen**

Einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Entstehungsgeschichte von Roths Roman haben Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos sowie Theo Bijvoet und Madeleine Rieta geleistet, durch ihre Aufarbeitung der Verlagskorrespondenz Joseph Roths ist es möglich, die unterschiedlichen Fassungen des Romans zu datieren und damit die Entstehung des Werks chronologisch nachzuverfolgen.

Mit dem Verlag *De Gemeenschap* im niederländischen Bilthoven vereinbart Joseph Roth die Abgabe des Romans *Die 1002. Nacht* am 15. November 1936. Es folgt ein Aufschub des Termins zum 15. Dezember, am 17. Dezember erhält der Verlag die ersten 100 Seiten Manuskript, zugleich ändert Roth den Titel auf *Die Geschichte von der 1002. Nacht*, der Titel erschien ihm „anspruchloser“. Irmgard Wirtz streicht die Wichtigkeit dieser Änderung wie folgt heraus:

Eine Erzählung, die sich selbst als „Geschichte“ und nicht als Erzählung ankündigt, aktualisiert [...] den Kollektivsingular von Geschichte, der das historische Sein wie das historische Bewußtsein umfaßt.<sup>2</sup>

Wirtz betont, dass dieser Titel nicht nur mit dem Doppelsinn des Wortes „Geschichte“ spielt, sondern auch den mimetischen Charakter des Romans verstärkt.

Im Jänner 1937 erhält der Verlag das letzte Drittel des Romans, nach einigen Kürzungen durch den Autor erscheint im März 1937 der erste Probedruck, die Exemplare dienen der brancheninternen Vorlage. Den Abschluss der darauffolgenden zweiten Korrektur schiebt Joseph Roth immer wieder hinaus, schließlich erscheint *Die Kapuzinergruft* auf Wunsch des Autors im September 1938 noch vor der *Geschichte von der 1002. Nacht*, da ihm die Thematik des geplanten Romans vergleichsweise unaktuell erscheint. Roth kürzt daraufhin vor allem die orientalische Rahmenhandlung sowie die Ausführungen über die interkulturelle Begegnung in Wien und gibt den Nebenfiguren mehr Raum. Auch ändert er die Kapitelgliederung, aus sieben Büchern werden 34 Kapitel. Im Dezember 1939 erscheint die zweite und bis heute verbreitete Fassung des Romans.

In der Arbeit von Ying Ke findet sich eine genaue Auflistung aller Streichungen und Änderungen, die Roth zwischen den beiden Fassungen vorgenommen hat – jeweils

---

<sup>1</sup> vgl. Brief Nr. 10 in: Joseph Roth 1991, S. 42

<sup>2</sup> Wirtz 1997, S. 124

versehen mit einer Bewertung hinsichtlich ihrer Notwendigkeit und ihrer Auswirkungen. Irmgard Wirtz fokussiert in ihrer Arbeit stark auf das Orientbild des Romans, wozu sie vorwiegend die erste Romanfassung heranzieht, die reicher an orientalistischen Verweisen und Beschreibungen ist, vor allem die orientalische Rahmenhandlung ist in der ersten Fassung breiter angelegt.

Irmgard Wirtz untersucht in ihrer Arbeit Roths Feuilleton ab der Nachkriegszeit bis 1929 und beschreibt einen roten Faden im Werk des Autors, die Verquickung von Fiktion und Faktizität. Ihre Arbeit beinhaltet eine umfassende Recherche der historischen Bezugspunkte, der geschichtlichen Fakten rund um die Besuche des türkischen Sultans 1867 und des persischen Schahs in den Jahren 1873 und 1878. Sie beschreibt dies als Prinzip der „überkreuzten Refiguration“: Roth nehme beiderseitige Anleihen bei fiktiver wie historischer Narration, sein Feuilleton gewinne aus Fiktion Brisanz, zugleich schöpfe der scheinbar märchenhafte Roman aus historischer Narration seine Utopie.<sup>3</sup> Auf die Ebene der Nachahmung historischer Begebenheiten werde ich im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande eingehen, Irmgard Wirtz hat dieses Thema bereits umfassend und pointiert behandelt.

In der Roth-Forschung häufen sich autobiografische Deutungen, die den Autor und seine Intention, seine Gesinnung und seine Weltsicht zwischen Nostalgie und Verzweiflung sichtbar machen sollen. Ob nun Joseph Roth selbst von der Sehnsucht nach dem Kaiserreich geplagt war oder im Kaiser eine Vaterfigur gesehen hat<sup>4</sup>, tut meiner Ansicht nach wenig zur Sache und ließe den Roman als biografisches Dokument erstarren. So will ich auch diesen Zugang im Folgenden ausklammern. Das Werk soll weitgehend abseits seiner historischen und autobiografischen Einbettung interpretiert werden, um seine Aktualität zu betonen.

## **2.2 Close-up**

Wolfgang Müller-Funk analysiert in seinem Aufsatz *Nach der 1002. Nacht* die narrative Logik und damit die Wirkungsweise des Textes. Die erotische Spannung des Inhalts bildet sich seinen Ausführungen zufolge auch im Gesamtkonstrukt der gespiegelt orientalisierenden Erzählung ab. Die Entzückung des persischen Monarchen über all

---

<sup>3</sup> vgl. Wirtz 1997, S. 294

<sup>4</sup> vgl. Lipinski 1994

die halbverhüllten Frauen am ihm zu Ehren gegebenen Ball weist Müller-Funk als paradigmatisch für das Verständnis des Textes an sich aus, ja für das Verständnis von beinahe jedem Text Roths:

„Lauter unverschlossene Türen, die man nicht öffnen kann“, jeder Text halb-  
offen und gleichzeitig abgesperrt. Jeder Text „eine unverschlossene Tür, die  
dennoch nicht aufgeht“. Jeder Text ein „Versprechen“, das nicht eingehalten  
wird.<sup>7</sup>

Zentral ist in seiner Interpretation die Beobachtung des ständigen Wechsels zwischen  
simulierter historischer Nähe und nebulöser Märchenhaftigkeit. Das „Einst“ und das  
„Einmal“, das wechselseitig verfremdet wird, indem historische Bezüge im Märchen-  
haften auftauchen und der vermeintliche Bericht märchenhaft erscheint, stellen ei-  
nen Bezug zu Irmgard Wirtz' Ansätzen her. Anders aber als Wirtz, die die histo-  
rischen Ereignisse hinter dem Roman zum zentralen Bezugspunkt der Interpretation  
macht, meint Müller-Funk:

[...] daß es 1873 den Besuch eines realen Schahs in Wien und einige Jahre zu-  
vor den eines realen Sultans gegeben hat, ist zwar historisch illustrativ, für das  
Verständnis des Textes hingegen höchst irrelevant. Der Text funktioniert  
durchaus auch unter der Annahme, daß ein solch friedlich-komischer Besuch  
eines islamischen Herrschers im christlichen Wien hätte *stattfinden können*.<sup>8</sup>

Zugleich räumt er ein, dass ein Wissen um den historischen Hintergrund, um die Kli-  
schees und Zuschreibungen im interkulturellen Umgang zwischen Islam und Chri-  
stentum einen Schlüssel zum Verständnis des Textes darstellen können. Der Autor  
sieht den historischen Schahbesuch als verfremdendes Element innerhalb der  
scheinbar märchenhaften Erzählung, Bruch und Diskontinuität stehen im Zentrum  
seiner Beobachtung. Müller-Funk sieht Roth im Kontext der deutschen Romantik  
und in Zusammenhang mit Edgar Allan Poes *The Thousand-and-Second Tale of  
Scheherazade*. Dabei streicht er die Motive Täuschung und Doppelgänger hervor.

Ziel dieser Arbeit ist es, *Die Geschichte von der 1002. Nacht* im Close-up zu analysie-  
ren, weitgehend entkoppelt von der Entstehungsgeschichte, der (angenommenen)  
Autorintention und fernab von biografischen Zusammenhängen. Ich werde im Zuge  
der Interpretation einen Großteil von Müller-Funks Ansätzen aufgreifen und aus-

---

<sup>7</sup> Müller-Funk 1999, S. 120, der Autor zitiert hier Roth 1999, S. 25

<sup>8</sup> Müller-Funk 1999, S. 124; der Autor bezieht sich auf Umberto Eco's „Im Wald der Fiktionen. Sechs  
Streifzüge durch die Literatur. München 1996, S. 101-127

führen, denn es ist vor allem das morbid-maskenhafte Element, das den Zauber der *Geschichte von der 1002. Nacht* ausmacht. Immer wiederkehrend in der Beobachtung wird die Figur des Doppelgängers sein – in Zusammenhang mit Freuds Unheimlichem wie auch mit der Position, die diese Figur innerhalb von Roger Caillois' Spieltheorie einnimmt.

### 3. Methodische und theoretische Zugänge

Die vorliegende Arbeit wird Joseph Roths *Geschichte von der 1002. Nacht* unter Berücksichtigung ausgewählter Konzepte aus den Gender Studies und den Cultural Studies beleuchten. Der Diskurs des Orientalismus und Roger Caillois' Spieltheorie sollen die theoretische Basis der Interpretation sein. Dies sind die Ankerfäden, die durch zweierlei Kettfäden miteinander verwoben werden: die Untersuchung des Romans in Hinblick auf Gender und Sigmund Freuds Ausführungen über *Das Unheimliche*. Aspekte des Unheimlichen kommen beim Orientalisieren des Orients ebenso zum Tragen wie bei der Sexualisierung der Frau. Die Konzepte Orientalismus, Gender und *mimicry* werden so um die Freudschen Ansätze erweitert und ein Geflecht an Interpretationsgrundlagen bieten. Freuds Motiv des Doppelgängers möchte ich mit dem Doppelgänger bei Callois in Verbindung bringen. Dieses Motiv wird damit zum gemeinsamen Brennpunkt der theoretischen Ansätze Orientalismus, Gender und *mimicry*.

#### 3.1 Spieltheorie

In seiner Einleitung zur Definition des Spiels bezieht sich Roger Caillois auf die Ausführungen von Jan Huizinga in dessen Rektoratsrede zum Thema *Die Grenzen von Spiel und Ernst in der Kultur* 1933. Huizinga brachte seine Thesen 1938 unter dem Titel *Homo ludens* heraus, er beschreibt die Charakteristika des Spiels und die Auswirkungen des Spielgeistes auf die Kultur. Seine zusammenfassende Definition dazu lautet folgendermaßen:

Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel [...] eine freie Handlung nennen, die als „nicht so gemeint“ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben.<sup>9</sup>

Caillois kritisiert an Huizingas Definition vor allem den Geheimnischarakter des Spiels, er beschreibt das Spiel als sichtbar bis schaustellerisch. Wo Geheimnis, Maske oder

---

<sup>9</sup> Huizinga 1956, S. 22

Kostüm eine sakramentale Funktion erfüllen, spricht Caillois explizit von institutionalisiertem Spiel.

Der zweite wesentliche Kritikpunkt in Caillois' Einleitung bezieht sich auf die Behauptung, das Spiel wäre ohne jegliches materielles Interesse. Zwar erzeugt das Spiel keinen wirtschaftlichen Mehrwert, allerdings können sich Güter und Geld zwischen den Teilnehmenden verschieben. Damit reiht Caillois nicht nur die Wett- sondern auch die Glücksspiele um Geld in die Spieldefinition ein:

Das Spiel wird nämlich in manchen seiner Formen ganz außerordentlich gewinn- und verlustbringend, und es ist geradezu dafür ausersehen.<sup>10</sup>

Wesentlich ist bei Caillois der Aspekt der Freiwilligkeit: Voraussetzung für das Spiel ist die Wahl zwischen Spiel und Nichtspiel und die lustvolle Entscheidung dafür.

Spiel gibt es nur, wenn die Spieler Lust haben zu spielen und sei es auch das anstrengendste und erschöpfendste Spiel, in der Absicht, sich zu zerstreuen und ihre Sorgen, das heißt dem gewöhnlichen Leben zu entgehen.<sup>11</sup>

Es wird zu untersuchen sein, ob die Figuren in der *Geschichte von der 1002. Nacht* tatsächlich unter dem Aspekt der Freiwilligkeit agieren. Einerseits beugen sie sich äußeren Zwängen gesellschaftlicher oder institutioneller Art, doch ist ihnen die Fremdbestimmung nur begrenzt bewusst. Vermeintlich freiwillig nehmen sie so an Spielen teil, um einem „gewöhnlichen Leben“ zu entgehen, welches niedere Reputation und Armut bedeuten würde.

Neben dem Merkmal der Freiwilligkeit pflichtet Caillois Huizinga auch in den Punkten der räumlichen und zeitlichen Geschlossenheit bei, die das Spiel charakterisieren. Spiele sind entweder geregelt oder fiktiv, im Falle eines freien Improvisierens beim Schauspiel ersetzt die Fiktion – das Gefühl „als ob“ – die Regel. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Spiel bei Caillois eine freie, abgetrennte, ungewisse, unproduktive, geregelte oder fiktive Betätigung darstellt.

### 3.1.1 Kategorien des Spiels

Regeln machen das Spiel zum Werkzeug der Kultur, doch allen Spielen liegt das Freiheits- und Entspannungsbedürfnis zugrunde. Roger Caillois beschreibt die verschiedenen Spielkategorien gemäß ihrer Geregeltheit auf einer Achse zwischen *paida* und

---

<sup>10</sup> Caillois 1982, S. 11

<sup>11</sup> Ebd., S. 12

*ludus*<sup>12</sup>. *paida* ist dabei das freie, unregelmäßige Spiel, das durch Improvisation Freude bringt. Das spielende Kleinkind will sich als Ursache fühlen, es zerstört und zerbricht. Nach und nach lernt es charakteristische Spiele der einzelnen Kategorien, bei denen es absichtlich geschaffene Probleme löst – diese Art des geregelten Spiels, welches durch kulturelle Prägung die Bewältigung künstlicher Schwierigkeiten ins Zentrum stellt, nennt Caillois *ludus*. Auf dieser Achse zwischen Freiheit und Gerechtigkeit teilt Caillois Spiele in vier Kategorien<sup>13</sup>:

- *agôn*: der Wettkampf, bei dem zwei oder mehrere Konkurrenten gegeneinander antreten mit dem Ziel, die eigene Überlegenheit zu beweisen.

- *alea*: Bei Glücksspielen wird das Schicksal anstatt eines Gegners bezwungen, der/die Spielende verhält sich dabei passiv. Es wird ein Einsatz gewagt, der/die Spielende setzt jedoch weder Kraft noch Intelligenz ein, sondern „wartet zwischen Furcht und Hoffnung nur auf den Schicksalspruch“<sup>14</sup>.

- *ilinx*: Die Spiele dieser Kategorie beruhen auf dem Begehren nach Rausch, es geht dabei darum, „für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewußtsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen.“<sup>15</sup>

- *mimicry*: Voraussetzung ist auch hier die Annahme eines geschlossenen und fiktiven Universums:

Man steht einer Reihe verschiedener Manifestationen gegenüber, deren gemeinsamer Grundzug es ist, daß das Subjekt spielt, es glaube oder möchte andere glauben machen, daß es etwas anderes als es selbst sei.<sup>16</sup>

Den Begriff *mimicry* entlehnt Caillois der Tierwelt, dort bezeichnet dieser beispielsweise die Anpassungsfähigkeit von Insekten, allerdings ist die Maske beim Tier Teil des Körpers, beim Menschen hingegen hergestelltes Zubehör. Was laut Caillois der menschlichen und tierischen *mimicry* gemein ist, ist die Verwandlung des Maskenträgers zum Zwecke, dem Gegner Furcht einzuflößen. Zumindest in der Außenwahrnehmung kann der Maskenträger so ein anderer sein, dabei kann die Maske die soziale Stellung verbergen und damit – so Caillois – das Eigentliche der Persönlichkeit freisetzen.

---

<sup>12</sup> sh. Tabelle im Anhang S. 116

<sup>13</sup> sh. Tabelle im Anhang S. 116

<sup>14</sup> Caillois 1982, S. 25

<sup>15</sup> Ebd., S. 32

<sup>16</sup> Ebd., S. 28

Wenngleich alle Kategorien des Spiels, wie Caillois sie beschreibt, in der *Geschichte von der 1002. Nacht* auffindbar sind: Ich will mich innerhalb der Interpretation des Romans besonders auf die Kategorie *mimicry* konzentrieren, da sie theoretisch sowohl mit Gender, Orientalismus und letztlich auch Freuds Unheimlichen verknüpfbar ist. Die Funktion des maskenhaften Verbergens der sozialen Stellung ist in Roths Roman als militärischer Uniformierung greifbar. Die Uniform als repräsentative Maskerade steht gleichsam für kulturelle Repräsentationen als solche. Kultur wird damit in der Fremdbetrachtung zur *mimicry*, während Geschlechtsidentitäten innerhalb des jeweiligen kulturellen Gefüges eine weitere *mimicry*-Ebene darstellen. Die theoretischen Stränge pointieren sich schließlich in der von Caillois beschriebenen Korruption der *mimicry*, die ich nun zusammenfassen möchte.

### 3.1.2 Korruption des Spiels

Vermengt sich das gewöhnliche Leben mit dem Spiel, so führt dies zur Korruption des Spiels – die Natur des Spiels wird durch den Einbruch des Lebens, des Ernstes, zerstört. Wenn die Konvention nicht mehr angenommen und die Isolierung nicht mehr respektiert wird, bleiben nach Caillois weder Form noch Freiheit des Spiels bestehen. Die Sphäre der Akteure ist dann ungeschützt, jede Geste zieht Konsequenzen nach sich – mit der Beschränkung fällt auch der Schutz:

Das, was bisher Vergnügen war, wird zur fixen Idee; das freie Spiel wird zum Zwang, die Zerstreuung wird Leidenschaft, Besessenheit und Quelle von Ängsten.<sup>17</sup>

Was die *mimicry* im Speziellen betrifft, so haben sich in diesem Fall die Schauspieler aus der geschlossenen Sphäre des Scheins herausbewegt, der/die Verkleidete glaubt an die Realität seiner/ihrer Rolle, Travestie oder Maske. Was passiert, ist die Entfremdung der Persönlichkeit ohne Trennung zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit, zwischen Parallelwelt und Realität. Im Spiel sind die Triebe gebändigt, können innerhalb der Regeln kulturell schöpferisch sein: Ist jedoch die Grenze zur Realität durchbrochen, so arbeiten eben diese Triebe destruktiv:

Sich selbst überlassen, können diese ursprünglichen Antriebe, die wie alle Triebe maßlos und zerstörerisch sind, nur bei unheilvollen Folgen enden.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Caillois 1982, S. 53

<sup>18</sup> Ebd., S. 64

Auf der Spielebene der *mimicry* kommt es laut Caillois zur Entfremdung und Verdoppelung des Ichs, wenn das Spiel korrumpiert ist. Ich will das Element der Persönlichkeitsverdoppelung an einer späteren Stelle dieses Kapitels wieder aufgreifen – als Anknüpfungspunkt für Freuds Doppelgänger. Dabei wird sich zeigen, wie die theoretischen Stränge Orientalismus und *mimicry* letztlich in der Figur des Doppelgängers zusammenlaufen.

### **3.2 Gender**

Da innerhalb der wissenschaftlichen Konzepte Orientalismus und *mimicry* der Aspekt Gender jeweils mitgedacht wird, soll an dieser Stelle eine kurze Klärung des Begriffs stehen.

Ich gehe in der Tradition von Judith Butler davon aus, dass das körperliche Geschlecht (*sex*) und die Geschlechtsidentität (*gender*) sozial und diskursiv konstruiert sind. Die Geschlechtsidentität wird erlernt und in einem ständigen performativen Prozess reproduziert. Geschlecht ist nicht durch die Natur determiniert und festgeschrieben, sondern das Ergebnis ständiger Wiederholung von Handlungen – die innerhalb einer binären Geschlechternorm interpretiert und kategorisiert werden. Candace West und Don H. Zimmerman halten in ihrem Text *Doing Gender* aus dem Jahr 1987 fest:

In virtually any situation, one's sex category can be relevant, and one's performance as an incumbent of that category (i.e., gender) can be subjected to evaluation.<sup>19</sup>

West und Zimmerman sprechen sich gegen das Konzept von Geschlechterrollen aus, wodurch ihre Ansätze nicht gänzlich mit meiner Interpretation von Roths Roman zu vereinbaren sind. Ich gehe davon aus, dass Geschlecht an sich als Ebene des Schauspiels gesehen werden kann, also im Sinne von Rollen, die bekleidet werden. Dennoch illustriert obiges Zitat der beiden Autoren die Performativität von Geschlecht sehr gut: Das menschliche Verhalten wird in jedem Augenblick geschlechtlich kategorisiert und innerhalb dieses binären Codes bewertet.

Terminologisch naheliegender erschien es, für diese Diplomarbeit Joan Rivieres *Weiblichkeit als Maskerade*<sup>20</sup> heranzuziehen und ihren Maskeradebegriff mit dem von

---

<sup>19</sup> West, Zimmerman 1987, S. 145

<sup>20</sup> Rivieres Text stammt aus dem Jahr 1929 und wurde von den feministischen Theoretikerinnen der 1990er Jahre wiederentdeckt. Die Autorin geht davon aus, dass Frauen, die sich Männliches aneignen zugleich die Rache des Vaters fürchten. Der Vater wird besänftigt, indem die Frau sich

Roger Caillois zu verschmelzen. Dieser Ansatz kann prinzipiell ergiebig sein, zur Interpretation von Joseph Roths *Die Geschichte von der 1002. Nacht* halte ich ihn jedoch für ungeeignet, zumal sich Rivieres Theorie in erster Linie auf Frauen bezieht, die in nicht rollenkonformen Settings agieren. Mizzi Schinagl repräsentiert ebenso wie Baron Taittinger klischeehaft ihre Geschlechtszugehörigkeit. Ein weiterer Grund, warum ich von dieser Theorie absehe ist, dass im Folgenden bereits einige in sich komplexe Theorien miteinander verbunden werden, sodass die Auseinandersetzung mit einer psychoanalytischen Sicht von Geschlechtlichkeit den Rahmen sprengen würde – eröffnet sie doch einen ganzen Kosmos neuer Interpretationsmöglichkeiten. Ich will daher Weiblichkeit und Männlichkeit – im Wesentlichen basierend auf Butler – als *mimicry* im Sinne Roger Caillois' interpretieren. Mit einem Fokus auf Performativität ist Gender als Facette der *mimicry* im Sinne Caillois deutbar.

### **3.3 Orientalismus**

Edward W. Said veröffentlichte 1978 sein Hauptwerk *Orientalism* und bündelt damit die europäischen Orientvorstellungen im Bereich von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft zu einem allgemeinen Diskurs. Er zeigt, wie das Konstrukt „Orient“ politisch, kulturell und moralisch wirkt. Dabei entlehnt er den Diskurs-Begriff von Michel Foucault und führt diesen mit Antonio Gramscis Begriff der „kulturellen Hegemonie“ zusammen. Foucaults Ansatz von Wissen und Macht überträgt Said auf das hergestellte Wissen des Okzidents über den Orient, wodurch er zugleich Wissenschafts- und Imperialismuskritik äußert. Seine Hauptthesen sind Folgende:

Vor allem die Großmächte Frankreich und Großbritannien haben den Orient und damit auch die Wissenschaft über den Orient nach ihrem Gegenbild als das Andere des Westens erschaffen. Der Westen erscheint als rational und säkular, indem er den Osten als irrational und gewissermaßen „ursprünglich“ bezeichnet. Dieses Wissen bzw. dieses Orientbild wird mit dem Ziel der Beherrschung konstruiert, der (machtpolitisch unterlegene) Orient wird zur Projektionsfläche des Westens. Die Alterisierung des Orients dient neben machtpolitischen Interessen immer auch der

---

sexualisiert, sich damit symbolisch für den Geschlechtsakt mit ihm anbietet – und so gewissermaßen mit Weiblichkeit „maskiert“. Neben affektivem Schutz gegen die eigenen Ängste bietet diese Maskerade auch faktischen Schutz vor physischer Vergeltung und dient der Verhüllung der eigenen „Männlichkeit“. Ergänzend dazu beschreibt Claudia Benthien in ihrem Text *Männlichkeit als Maskerade*, dass jene dem verstecken der weiblichen Anteile diene, um nicht sozial abgewertet zu werden. Es handelt sich also nicht um Furcht vor Gewalt, die zur Maskierung mit Männlichkeit führt, sondern um eine Furcht vor Degradierung aufgrund eines Mangels.

Konstruktion der eigenen, westlichen Identität und untermauert damit die herrschenden Hierarchien. Said hebt hervor,

[...] dass im Westen des 19. und 20. Jahrhunderts als Grundannahme galt, den Orient insgesamt wenn nicht als zutiefst minderwertig, so doch als korrekturbedürftig aufzufassen.<sup>21</sup>

Der Orient wird als minderwertig und damit beherrschbar vorausgesetzt, imperialistische Ansprüche und westlicher Chauvinismus bestätigen sich dadurch selbst. Zugleich wird er als politischer Komplex in seiner potenziellen Einflussnahme verharmlost und als rückständig, naiv und schutzbedürftig dargestellt. Said untersucht das Werk *Modern Egypt* des Earl of Cromer aus dem Jahr 1908 und findet darin zahlreiche Beschreibungen des orientalischen Geistes, den der Autor als jenseits der westlichen Logik und Genauigkeit beschreibt:

Wenn der Orientale unvernünftig, verderbt (sündig), kindisch und „abartig“ war, so der Europäer vernünftig, tugendhaft, erwachsen und „normal“.<sup>22</sup>

So bedingen Selbst- und Fremdbild einander, die „Normalität“ des Okzidents wird durch den davon abweichenden Orient bestärkt.

### 3.3.1 Rezeptionsgeschichte

An dieser Stelle möchte ich die Rezeptionsgeschichte von Edward Saids Werk *Orientalism* kurz umreißen, ich beziehe mich dabei weitgehend auf die Ausführungen von Birgit Schäbler in ihrem Aufsatz *Riding the Turns*<sup>23</sup>.

Durch Saids Werk wurde der französische Poststrukturalismus in der US-amerikanischen Wissenschaft populär, neben den Literary Studies beziehen sich vor allem auch die Gender Studies auf Saids Konzept. Das Erscheinen von *Orientalism* fällt mit der sprachphilosophischen und erkenntnistheoretischen Wende der Geistes- und Sozialwissenschaften zusammen, dem *linguistic turn*, den Schäbler wie folgt beschreibt:

Die Frage nach Repräsentation, Darstellung und Ordnung der Dinge stand im Zentrum des Denkens, verbunden mit Fragen nach den Auswirkungen dieser Repräsentations-, Darstellungs- und Ordnungsverfahren auf die soziale Realität.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Said 2010, S. 54

<sup>22</sup> Ebd., S. 53

<sup>23</sup> vgl. Schäbler 2011, S. 279-302

<sup>24</sup> Ebd., S. 284

Saids exemplarische Anwendung der foucaultschen Theorie machte *Orientalism* zu einem Standardwerk des *linguistic turn*.

Wichtig für die Weiterentwicklung des Orientalismus-Begriffes ist vor allem die Auseinandersetzung von Gayatri Chakravorty Spivak mit dem Said-Text, die den Diskurs eng mit den Gender Studies verbunden hat. Spivaks Ansatz des „Othering“ ist in Zusammenhang mit Edward Saids Werk zu sehen, in ihrem Text *Outside the Teaching Machine* aus dem Jahr 1993 bezeichnet die Autorin Edward Saids *Orientalism* als Gründungsbuch der Postcolonial Studies. Spivak gibt dem Diskurs eine neue Richtung, in der die Zusammenhänge zwischen kultureller und sexueller Definitionsmacht betont werden.

### 3.3.2 Kritik

Zentral an Saids Thesen ist, dass er den Orient als soziale Konstruktion darstellt. Gleichzeitig legt er großen Wert auf die tatsächliche Existenz des Orients, er überprüft die orientalistischen Ansätze immer wieder in Hinblick auf den tatsächlichen Orient und sitzt damit einer essentialisierenden Betrachtungsweise desselben auf. Said geht von einem Orient als Konstrukt aus und benutzt ihn dann doch als tatsächlich vorhandene Referenz. Er meint, es sei

[...] gewiss falsch, den Schluss zu ziehen, dass der Orient *im Wesentlichen* eine Idee oder eine Erfindung ohne Realitätsgehalt war.<sup>25</sup>

Damit entschärft Said seinen Ansatz und macht den Orient erst recht zu einer real existierenden Größe. In den 1980er Jahren wird Saids Theorie verstärkt aufgenommen, TheoretikerInnen der *Writing Culture*-Bewegung und mit ihr vor allem James Clifford kritisieren eben diese „Authentizitätsfalle“, in die Said tappt.

Ein oft aufgegriffener Kritikpunkt an Saids Theorie ist seine einseitige Darstellung der Fremdwahrnehmung vom Okzident auf den Orient, sie führe – so auch der britische Historiker John MacKenzie – zu „Okzidentalismus“:

Yet in searching for the ideologically positive – or politically correct – he cannot avoid 'Occidentalism'. The culture that engenders such a self-perpetuating and interconnected discourse itself becomes reduced to a set of essences of power and dominance.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Said 2012, S. 13

<sup>26</sup> MacKenzie 1996, S. 13

Edward Said essentialisiert den Okzident, der zudem hauptsächlich von Großbritannien und Frankreich repräsentiert wird, als imperiales Machtgefüge, ähnlich wie der Orientalismus den Orient „orientalisiert“. Saims Orient verfügt über keine Stimme und ist reines Opfer, wodurch dessen Darstellung erst recht essentialistische Anklänge hat, zugleich wird der Okzident auf einen starren Machtkomplex reduziert. Damit spart Said das dialektische Prinzip von Fremdwahrnehmung aus, obwohl er in seiner Einführung noch festhält, „dass die beiden Konstrukte einander stützen und in gewissem Maße spiegeln.“<sup>27</sup>

Eben dieser Ansatz ist es, der die Interpretation von Roths *Die Geschichte von der 1002. Nacht* so interessant macht: Roth führt die kulturelle Spiegelung Kakanien-Persien wechselwirkend vor Augen und zeigt so, dass kulturelle Fremdkonstruktion immer gegenseitig erfolgt.

### **3.4 Unheimlicher Orient**

Nachdem ich die Begriffe Orientalismus und Gender geklärt habe, will ich auf den Orientbegriff in Zusammenhang mit Freuds Ausführungen zum „Unheimlichen“ eingehen. Die Sicht auf den Orient ist seit jeher zwiegespalten, laut Said

[...] changierte der Orient in der geistigen Geographie zwischen einer alten Welt, in die man zurückkehrte wie nach Eden oder ins Paradies, um dort eine neue Version des Alten aufzubauen, und einem wichtigen Neuland, das man entdeckte wie Kolumbus Amerika (obwohl der ja selbst ironischerweise gedacht hatte, einen Teil der alten Welt zu entdecken).<sup>28</sup>

Said illustriert hier die Macht des Entdeckers, dessen Erkenntnisvermögen durch die eigene kulturelle Einbettung behindert ist. Kolumbus, der nach dem Alten, dem Ursprünglichen sucht, bleibt durch seine kulturell geprägte Wahrnehmung gefangen. Dieses Zitat verweist vor allem aber auch auf die Ambivalenz, die der Konstruktion des Orients innewohnt: Die biblischen Länder, auf die Said sich vorwiegend bezieht, stehen immer auch für die Wiege der Menschheit, bezeichnen die Herkunft des Göttlichen und stehen damit für ein ursprüngliches Reich, das Rückkehrsehnsucht in einen bekannt scheinenden Schoß auslöst. Zugleich ist diese Region eine Fremde, als Fremdkultur wird sie – Saims Ausführungen folgend – vom Westen als bedrohlich wahrgenommen und muss entdeckt, enthüllt und zugunsten des eigenen Wertesystems dämonisiert werden. Dies führt mich zu der These, dass die Fremdkultur als

---

<sup>27</sup> Said 2010, S. 13

<sup>28</sup> Ebd., S. 74

solche den Faktor des Unheimlichen birgt. Um den Orientalismus und das Unheimliche im Zusammenhang zu sehen, seien an dieser Stelle Freuds Ausführungen in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* zusammengefasst:

#### 3.4.1 Sigmund Freud: „Das Unheimliche“

Freud veröffentlicht seinen Aufsatz 1919 unter Bezugnahme auf Ernst Jentschs *Zur Psychologie des Unheimlichen* und geht darin der Frage nach, was das Besondere des Unheimlichen im Vergleich zum allgemein Ängstlichen sei. Das Unheimliche sei demnach eine Art des „Heimlichen“, allerdings mit einem Faktor der Verfremdung, der ängstigt und verunsichert, laut Freud ist es „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“<sup>29</sup> Freud geht damit über Jentschs Theorie hinaus, die besagt, dass alles Neue, das zu intellektueller Unsicherheit führt, unheimlich sei – denn nicht alles Unvertraute sei zugleich auch unheimlich. Freud untersucht die Bedeutung des Wortes „heimlich“ und stützt sich auf eine Interpretation aus Daniel Sanders Wörterbuch der Deutschen Sprache 1860: „nicht fremd; wie dazugehörig betrachtet; zum Haus bzw. zur Familie gehörend;“<sup>30</sup> Das Wort hat zwei Bedeutungsebenen, kennzeichnet das Versteckte gleichermaßen wie das Vertraute. Freud folgert daraus:

Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.<sup>31</sup>

Des Weiteren führt er aus:

[...] dieses Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.<sup>32</sup>

Der Autor belegt diese Theorie an Hand seiner Interpretation von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* und erläutert, wie sich die kindliche Angst vor Augenverletzung als Ersatz für Kastrationsangst äußert. Häufig entsteht das Unheimliche durch die Wiedererweckung infantiler Ängste, in Situationen, die die verdrängte Kinderangst in neuer Verkleidung wiederbeleben. Ich gehe davon aus, dass es sich mit der Konstruktion des kulturell Fremden ähnlich verhält, dass nämlich das kulturell fremd und zugleich vertraut Scheinende unheimliche Gefühle evoziert.

---

<sup>29</sup> Freud 1982, S. 244

<sup>30</sup> Sanders 1860, S. 729

<sup>31</sup> Freud 1982, S. 249

<sup>32</sup> Ebd., S. 264

Als besonderes Motiv innerhalb des Unheimlichen streicht Freud den Doppelgänger hervor:

[...] also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, [...] so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.<sup>33</sup>

Dem Kind stellt der Doppelgänger eine „Versicherung gegen den Untergang des Ichs“<sup>34</sup> dar, die Verdopplung erfolgt als Abwehr gegen die eigene Sterblichkeit. Erwachsen werden heißt nach Freud auch, den Doppelgänger als narzisstische Absicherung gegen die Sterblichkeit aufzugeben: die Sterblichkeit wird zum unumstößlichen Faktum, der Doppelgänger zum Todesvorbote und Schreckbild. Durch Herausbilden des Gewissens wird die Vorstellung des Doppelgängers inhaltlich neu besetzt, alle Elemente der Selbstkritik werden in ihn eingespeist,

[...] ebenso alle unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung, an denen die Phantasie noch festhalten will, und alle Ich-Strebungen, die sich infolge äußerer Ungunst nicht durchsetzen konnten, sowie alle unterdrückten Willensentscheidungen, die die Illusion des freien Willens ergeben haben.<sup>35</sup>

Ich gehe davon aus, dass das kulturell Unbekannte zu einer intellektuellen Verunsicherung führt, wie Freud sie beschreibt. Bekannt erscheinende Elemente sind um den Faktor des Exotischen verfremdet und lösen Unsicherheit aus. Das erstellte Konstrukt des Anderen belebt kindliche Sehnsüchte nach einem paradiesisch-wohligen Schoß, birgt jedoch zugleich einen Faktor des Fremden, der den Orient/die fremde Kultur an sich unheimlich wirken lässt. Die Fremdkultur wird zum bedrohlichen Doppelgänger des Eigenen, die eigenen Wertvorstellungen werden in negativer Umkehrung auf den Orient projiziert.

Edward Said beschreibt, wie der Okzident den Orient durch einschlägige Literatur in Zusammenhang mit immer wiederkehrenden Motiven entwirft:

So erscheint etwas offenkundig Fremdes, Fernes aus dem einen oder anderen Grund eher vertraut, und man hört auf, Dinge als absolut neu oder bekannt zu beurteilen. Daraus resultiert etwas Mittleres, das es einem erlaubt, etwas Neues

---

<sup>33</sup> Freud 1982, S. 257

<sup>34</sup> Ebd., S. 258

<sup>35</sup> Ebd., S. 259

und zum ersten mal Gesehenes als eine Spielart von bereits Bekanntem aufzufassen. Eine solche Kategorie des Mittleren liefert im Wesentlichen keine neuen Informationen, sondern stellt eine Methode dar, eine scheinbare Bedrohung überkommener Ansichten zu kontrollieren.<sup>36</sup>

Der Autor geht also davon aus, dass das Fremde kontrollierbar wird, indem man es mit dem Eigenen assoziiert. Das mag bis zu einem gewissen Grad funktionieren – doch gleichzeitig konstruiert dieses Setting eine unheimliche Verdopplung, die erneut durch Abwertung bekämpft werden muss.

Said führt aus, dass der Orient vertraut wirkt, da die Geschichten über ihn Konstrukte des Eigenen sind und damit einen kulturellen Doppelgänger schaffen. Die Annahme der Rückständigkeit der anderen Kultur trägt dabei zur Festigung des Eigenen bei und sichert den Herrschafts- und Überlegenheitsanspruch. Das kulturell Andere ist ein defizitärer Doppelgänger, doch trotzdem oder gerade deshalb auch ein unheimlicher. In seinen Ausführungen zur Fremdkonstruktion des Islam betont Said das

[...] Changieren zwischen dem Bekannten und dem Fremden; Mohammed ist immer der Schwindler (bekannt, weil er sich als dem Jesus, den wir kennen, ähnlich ausgibt) und immer der Orientale (fremd, weil er zwar in gewisser Weise ist „wie“ Jesus, aber letzten Endes doch ganz anders).<sup>37</sup>

Die Erlösung findet innerhalb der christlichen Matrix nur durch Jesus statt, Mohammed ist als Erlöserfigur Jesus ähnlich, erinnert also an das Bekannte. Die fremde Figur, die dem Heiland ähnelt, stimmt misstrauisch, der Glaube an ihn kann den Christen nicht ins Paradies führen. Um die eigenen Religionsvorstellungen zu festigen, wird eine Tradition der Abwertung vorangetrieben, die die fremde Religion dämonisiert. So wohnt dem fremden Glauben etwas Unheilvolles inne, das zugleich an das Vertraute erinnert.

### **3.5 Die Frau und der Orient**

Wie bereits ausgeführt, gehe ich davon aus, dass die Definitionsmacht, die über den Orient ausgeübt wird, um die eigene „Normalität“ zu zementieren, jener entspricht, die das Patriarchat auf die Frau anwendet. Der Orient wird immer wieder mit dem Sexuellen assoziiert, um die eigenen Moralvorstellungen voranzutreiben. Der Spielraum von positiv gelebter Sexualität im 19. Jahrhundert ist klein, die herrschende Sexualmoral erwartet Keuschheit innerhalb der Ehe, die Frau als Mutter wird entse-

---

<sup>36</sup> Said 2010, S. 75

<sup>37</sup> Ebd., S. 89

xualisiert und zum madonnenhaften Ideal stilisiert. Dieser Umstand begünstigt das Blühen des Prostitutionsgewerbes, wodurch sich die Dämonisierung der weiblichen Sexualität fortsetzt: Geschlechtskrankheiten greifen um sich, für die vor allem das sexuelle Wesen Frau verantwortlich gemacht wird.

Besonders in der Darstellung des Harems zeigt sich immer wieder die Idee vom romantischen Orient als paradiesischem Zufluchtsort. Es ist ein Ort der Liebe, ein unantastbarer abgeschlossener Raum. Der ferne Harem steht für eine Praxis sexueller Befreiung im Exotischen.<sup>38</sup> Dies zeigt sich exemplarisch in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Ausgehend von französischen Salonmalern wie Jean-Auguste-Dominique Ingres etabliert sich die Odaliske als beliebtes Motiv: Die Sklavin im Harem bietet sich ausgebreitet und weißhäutig dem Auge des Betrachters dar. Eine okzidentale Frau kann auf diesem Weg unverhüllt dargestellt werden, befindet sie sich doch in der „Gewalt“ des Orients. Damit ist es nicht der voyeuristische Blick des okzidentalen Betrachters, der im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, sondern der als sexualisiert imaginierte Orient, der diesen Blick ermöglicht. Der orientalische Rahmen ist Rechtfertigung für exponierte Nacktheit in Zeiten, die solcherlei Darstellungen aus sittlichen Gründen nicht erlauben. Maler, die die Gebiete des Orients nie betreten haben, setzten so nackte Frauen für ein okzidentales Publikum in orientalischen Rahmen. Auch die Anfänge der Aktfotografie waren geprägt von ähnlichen Rechtfertigungen: Unter dem Deckmantel ethnologischer Forschung wurden Frauen aus exotischen Ländern enthüllt fotografiert, während die „eigenen“ Frauen zumindest mit orientalisches anmutenden Requisiten ausgestattet wurden, um die Nacktheit mit Exotik zu assoziieren. So wird das erotische Sehnen in den Orient verlagert und die Frau, ebenso wie der Orient, sexualisiert.

Der imaginierte Ort, der alle sexuellen Wünsche erfüllt – der jedoch nicht erreichbar ist angesichts der herrschenden Sexualmoral innerhalb der eigenen Kultur – wird glorifiziert und abgewertet zugleich. Der Harem ist mit einem doppelten Tabu belegt, einerseits unantastbar und geradezu heilig, zugleich jedoch lasterhaft und zugunsten der Festigung eigener Werte abzulehnen. Die Sehnsucht verkehrt sich in Abwehr, um das Eigene aufrecht zu erhalten. Mit Drogen, Rausch und ungezügelm Sexualtrieb assoziiert, wird der Ort der Sehnsucht zum Ort des Schreckens. Es ist ein unheimli-

---

<sup>38</sup> vgl. Winklbauer 2005, S. 22ff

cher Ort, der sich vermeintlich paradiesisch eröffnet, verborgen, heimlich und vertraut. Der Harem erscheint als Ort, der in der westlichen Welt so nicht mehr möglich ist und doch vertraut scheint durch die sehnsuchtsvollen Projektionen, die ihn konstruieren. Wolfgang Müller-Funk geht in seinem Aufsatz *Kakanien revisited* auf sexuelle Fremdzuschreibungen ein und beschreibt die Parallelen zwischen dem Fremden und dem Sexuellen wie folgt:

Immer sind es die Frauen (oder auch die Männer) der anderen ethnischen Entität, die primär sexuell gelenkt sind. Das Anständige (die Adelsfrau) ist heimisch, das faszinos sexuell Ausgelassene (die Edelprostituierte) befindet sich in der Fremde. So ist es das kolonialisierte Fremde, das im Sinn des Freud'schen falschen Bewußtseins, der Projektion, zur imaginären Leinwand männlicher Sexualphantasien und 'Realitäten' wird. Die Abspaltung des Fremden und jene klassische der Sexualität bedingen auf verblüffende Weise einander.<sup>39</sup>

Dieses Zitat zeigt einmal mehr die Verquickung zwischen Sexismus und Orientalismus. Den Platz der Frau im Patriarchat nimmt in imperialistischen Zusammenhängen der Orient ein. Beide werden als das Andere konstruiert, als das vom westlichen Mann Verschiedene, das Geheimnisvolle, Beängstigende und darum zu Unterdrückende, das unbedingt zu Kontrollierende.<sup>40</sup> Zugleich ist der Orient ebenso wie die Frau mit dem Unheimlichen assoziiert. Freud beschreibt in seinem Essay die Vagina als das Unheimliche schlechthin:

Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweiht hat. 'Liebe ist Heimweh', behauptet ein Scherzwort, und wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt: Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen. Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe 'un' an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.<sup>41</sup>

Freud setzt hier die Vagina mit einem Ort, einer Landschaft gleich. Das weibliche Geschlechtsteil und damit die Frau selbst, die das Dämonische, Sexualisierte und zugleich Verheißungsvolle repräsentiert, steht für den Ursprung des Lebens. Der weibliche Schoß ist ebenso wie der Orient Sehnsuchtsort und angsteinflößende Höhle ins Ungewisse. Der Orient soll enthüllt werden, um ihm das Unheimliche zu nehmen.

---

<sup>39</sup> Müller-Funk 2002, S. 26

<sup>40</sup> Winklbauer 2005, S. 27

<sup>41</sup> Freud 1982, S. 267

Damit ist er der von Freud beschriebenen unheimlichen Vagina gleich, die sich paradiesisch darbietet (heimlich, vertraut) und zugleich Angst einflößt, auch vor der eigenen Sexualität, die von der herrschenden Sexualmoral unterdrückt wird. Daher wird das kulturell Fremde ebenso wie das geschlechtlich Fremde, der Orient wie die Frau, kontrolliert, abgewertet und sexualisiert.

### **3.6 Doppelgänger**

Dem Entwurf einer Parallelidentität, die all das beinhaltet, das nicht ausgelebt wurde oder auch werden konnte, wohnt eine traditionsreiche Faszination inne. Das literarische Motiv des Doppelgängers entstammt der Romantik, Autoren wie Achim von Arnim, Edgar Allan Poe und vor allem E.T.A. Hoffmann haben den Doppelgänger als Symbol der Verunsicherung des Ichs behandelt. In meiner Interpretation sehe ich den Doppelgänger im Zusammenhang von zweierlei Theorien: Er ist Signal für die von Caillois beschriebene Korruption des Spiels – und zugleich immer Omen des Todes, in dem Sinne, wie Freud es ausführt.

Nach Caillois endet das Schauspiel dort, wo nicht mehr gespielt wird, sondern die Verkleideten ihre Rolle als eigene Identität begreifen. Der/die SchauspielerIn vergisst die wahre Identität und erliegt der vormals freiwillig angenommenen Rolle als Entfremdung. Caillois spricht explizit von einer „Verdopplung der Persönlichkeit“, die eintritt, wenn der Ernst des Lebens in das Spiel einbricht. Diese Doppelgänger-Figur will ich mit dem Bedeutungsgehalt anreichern, den Sigmund Freud in Zusammenhang mit dem *Unheimlichen* ausführt:

Der Doppelgänger ist nach Freud ein Konglomerat aller unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung, an denen die Fantasie festhalten will. Der kindliche Doppelgänger markiert die Versicherung gegen den Untergang des Ichs und negiert die Macht des Todes. Dieser kindlichen Vorstellung weicht im Laufe des Menschenlebens die Erkenntnis der Unausweichlichkeit des Sterbens. Der Doppelgänger verweist damit auf die eigene Sterblichkeit, „ [...] aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes.“<sup>50</sup>

Die Verbindung der Theorien von Caillois und Freud bietet eine fruchtbare Interpretationsgrundlage für *Die Geschichte von der 1002. Nacht*. Orient und Okzident wer-

---

<sup>50</sup> Freud 1982, S. 258

den bei Roth zu austauschbaren Doppelgängern. Innerhalb dieses Settings finden sich im Roman zahlreiche Doppelgänger-Figuren – es ist ein morbides Maskenspiel, in dem der Roman gipfelt. Das Motiv des Doppelgängers fungiert dabei als Bindeglied zwischen den beiden Interpretationswerkzeugen Orientalismus und *mimicry*: In einer Welt, in der Orient und Okzident sich als Doppelgänger gegenüberstehen, stolpern die verdoppelten Figuren aus ihren geschützten, durch Geschlechterrollen geprägten Spielflächen heraus in die Wirklichkeit.

#### 4. Inhalt des Romans

Der Schah von Persien fühlt ein Unbehagen, eine Sehnsucht nach erotischer Abwechslung in sich. Sein Obereunuch Patominos rät zu einer Fahrt nach Wien, die umgehend vorbereitet wird. Auf dem Wiener Ball, der dem persischen Herrscher zu Ehren gegeben wird, findet dieser Gefallen an der Gräfin W., mit der er verlangt, eine Nacht zu verbringen. Hier tritt Rittmeister Baron Taittinger auf den Plan, der zur „speziellen Verwendung“ abkommandiert wurde. Die Gräfin W. war einst Taittingers Geliebte. Nachdem sie mit ihm gebrochen hatte, unterhielt er ein Verhältnis mit Mizzi Schinagl, die der Gräfin W. zwillingshaft gleicht. Als Mizzi ihn über ihre Schwangerschaft unterrichtete, brach Taittinger mit ihr, als Abfindung erhielt sie eine Pfadlerei. Eben diese Mizzi Schinagl, die nunmehr als Prostituierte im Bordell der Josephine Matzner arbeitet, wird sogleich von Taittinger ausfindig gemacht, um sie dem Schah als Gräfin W. zu präsentieren – und so dessen Wunsch im Rahmen gesellschaftlicher Möglichkeiten erfüllen zu können. Die Täuschung gelingt, der Schah reist dennoch desillusioniert ab, nachdem sich sein Sehnen nach „der Einzigen“, die er im Okzident zu finden hoffte, nicht erfüllt hat. Er lässt Mizzi mit einer kostbaren Perlenkette beschenken, Taittinger wird am Tag der Abreise des persischen Monarchen in sein Regiment zurückbeordert, die Akten über die Affäre verschwinden vorläufig in den Geheimarchiven der Polizei.

Mizzi, die durch den Schahbesuch und den Verkauf der Perlen nun wohlhabend ist, investiert ihr Vermögen in gefälschte Brüsseler Spitzen, wodurch sie schließlich im Gefängnis landet. Die Bordellbesitzerin Josephine Matzner zieht sich aus der Öffentlichkeit zurück und wird mehr und mehr besessen von ihrem Vermögen, bis sie einsam im Fieberwahn stirbt. Die Affäre um den Schahbesuch und um die Brüsseler Spitzen kommt über die Heftchen des Polizeireporters Lazik als Sensationsgeschichte an die Öffentlichkeit. Der Reporter wird vom naiven Taittinger finanziell bei seinem Vorhaben unterstützt, dieser wird dadurch in weiterer Folge vom Militär ausgeschlossen. Als Mizzi freigelassen wird, erpresst sie gemeinsam mit den Karussellbesitzern Magdalene Kreutzer und Ignaz Trummer Geld für ein Wachsfigurenkabinett von Taittinger. Sie spielt sich schließlich in dieser Prater-Attraktion selbst als „Kebsweib“ des persischen Herrschers. Taittinger findet sich in der Welt jenseits des Militärs nicht zurecht und begeht Selbstmord, bevor der Schah Wien ein zweites Mal bereist.

## 5. Intertextualität

Der Interpretation des konkreten Textes möchte ich ein Kapitel zu seiner intertextuellen Einbettung voranstellen. Julia Kristeva definierte den Terminus Intertextualität Ende der 1960er Jahre in Bezug auf Michail Bachtins Begriff der „Dialogizität“<sup>51</sup>. Im Zentrum von Kristevas Definition steht die Vernetzung von Texten untereinander und deren Referenz zur Welt außerhalb des Textes. Der Text sei demnach durch eine potenziell unendlichen Transformation<sup>52</sup> gekennzeichnet und wird an und für sich zum Intertext:

Der Text ist damit nur noch als ‚Intertext‘ denkbar, als der gesamte Bestand soziokulturellen Wissens, an dem jeder Text partizipiert, auf ihn verweist, aus ihm entsteht und sich wieder in ihm auflöst. [...] Intertextualität avanciert zum Paradigma des ‚offenen‘, ‚polyvalenten‘ Textes, das nicht nur die Grundvorstellung des Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus markiert, sondern auch für eine neue und radikal intertextuelle Schreibweise konstitutiv wird, die sich dieses Postulat zu eigen macht und konsequent weiterführt.<sup>53</sup>

Die *Geschichte von der 1002. Nacht* ist historisch und motivisch eingewoben in ein dichtes Netz an Referenztexten. Allen voran ist es die Geschichtensammlung *Tausendundeine Nacht*, die als titel- und strukturegebender Referenztext zu berücksichtigen ist. Des Weiteren möchte ich Edgar Allan Poes *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* sowie Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* als intertextuelle Bezugspunkte vorstellen. Damit soll zum einen umrissen werden, in welchen Punkten die Erzählungen von Poe und Hofmannsthal sich auf das große Referenzwerk beziehen. Zum anderen will ich in weiterer Folge den speziellen Bezug Roths auf *Tausendundeine Nacht* verdeutlichen. Dabei ist die Struktur und Entstehung von *Tausendundeiner Nacht* als emblematisch für die Orientwahrnehmung und Orientalisierung an sich zu sehen. Poe, Hofmannsthal und Roth schreiben sich so in den soziokulturellen Diskurs um Orient und Okzident, Selbst- und Fremdwahrnehmung ein.

### 5.1 Tausendundeine Nacht

Im Zuge der Beschäftigung mit einem Roman, der sich *Die Geschichte von der 1002. Nacht* nennt, ist eine Auseinandersetzung mit der Sammlung *Tausendundeine Nacht*

---

<sup>51</sup> vgl. Kristeva 1972

<sup>52</sup> vgl. Holthuis 1993, S. 15

<sup>53</sup> Ebd.

unumgänglich. Eingangs möchte ich kurz auf die Entstehung und Überlieferung des Werks eingehen, hernach will ich ein paar konkrete Beispiele für die literarische Rezeptionsgeschichte behandeln – um daraufhin Bezüge zu Roths Roman und seiner Motivik herzustellen.

### *5.1.1 Ursprung und Überlieferung*

Der König Schahriyar wurde von seiner Frau betrogen, woraufhin er sie töten lässt – und seinen Wesir anweist, ihm fortan jede Nacht eine Jungfrau zu liefern, die jeweils am darauffolgenden Tag hingerichtet werden soll. Scheherazade, die Tochter des Wesirs, bietet sich an, mit dem König Hochzeit zu halten, sie will durch eine List die tödliche Bedrohung bannen, die über den Frauen des Reiches liegt: Jede Nacht erzählt sie ihrer Schwester Dinharazade im Beisein des Königs einen Teil einer Geschichte, die den Herrscher so fesselt, dass er die Hinrichtung seiner Frau immer wieder vertagt, um das Ende der Geschichte in der darauffolgenden Nacht zu hören. So entgeht Scheherazade dem Tod und schafft es schließlich in 1001 Nächten, den König von ihrer Treue zu überzeugen und den Bann zu brechen.

Diese Rahmenhandlung, die zahlreiche Geschichten umschließt, spielt ursprünglich in einer persischen Dynastie vor der islamischen Eroberung. Die Forschung geht von einer indischen Urfassung aus, die jedoch nicht erhalten ist. Diese wurde zunächst ins Mittelpersische, und etwa im 8. Jahrhundert ins Arabische übersetzt. Das Strukturprinzip der Schachtelgeschichten und Teile der Motivik sind indischen Ursprungs.

Tausendundeine Nacht – das ist Exotik von Anfang an! Das arabische Werk, das wir heute so gerne zur Konstruktion eines romantischen Orientbildes heranziehen, muß schon für die frühesten arabischen Leser einen orientalischen Reiz besessen haben. Denn es ist nicht im arabischen Sprachraum entstanden, sondern stammt, von Kairo, Damaskus oder Bagdad aus gesehen, aus dem Orient.<sup>54</sup>

Die essentielle orientalische Ursprünglichkeit, die dem Werk gemeinhin unterstellt wird, kippt mit dem Betrachtungswinkel: Arabische LeserInnen sahen sich mit einem Text über eine ihnen fremde Kultur konfrontiert, was zeigt, dass „der Orient“ als solcher nur aus der Außenperspektive fassbar ist. Von Kairo aus sind Persien und Indien exotische, fremde Orte, über die in der Geschichtensammlung zu lesen ist. So ist die

---

<sup>54</sup> Ott 2004, S. 642

Sammlung seit Anbeginn kulturelle Projektionsfläche auch innerhalb einer Region, die der okzidentale Blick als „Orient“ festmacht.

Durch die Übersetzung von *Tausendundeine Nacht* ins Arabische erfolgte zugleich eine „Islamisierung“ des Textes durch Zitate und Formeln. In weiterer Folge wurde die Rahmengeschichte mit immer mehr Erzählungen aus dem arabischen Raum ausgefüllt und entwickelte sich so zu einem bekannten Werk der Volksliteratur – gebildeten LeserInnen galt es als jugendgefährdend ob seiner Frivolität. Demgegenüber war der Erfolg, den die Sammlung durch die französische Bearbeitung von Antoine Galland zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Westeuropa verbuchte, kaum aufzuhalten. Im Umfang von zwölf Bänden veröffentlicht Galland 1704-1717 seine französische – und damit auch die erste europäische – Übersetzung. Galland strafft den Erzählfluss, streicht viele Passagen und fügt darüber hinaus einige der heute bekanntesten Märchen hinzu.<sup>55</sup> Kurios scheint an Gallands Edition unter anderem die für das französische Publikum adaptierte Sprache der Figuren:

[...] die Figuren der Geschichten, die in der arabischen Fassung [...] eine einfache, ungekünstelte Sprache sprechen, artikulieren sich bei Galland im höfischen Französisch der Zeit um 1700.<sup>56</sup>

Was im Orient als trivial und anstößig galt, wird im Okzident nun durch Gallands Edition zu einem literarischen Standardwerk. Dies führt uns wieder zu Saids Ausgangsthese, dass

[...] der Orientalismus ein konstitutiver und nicht nur beiläufiger Bestandteil der modernen politisch-intellektuellen Kultur ist – und als solcher weniger mit dem Orient selbst als mit „unserer“ Welt zu tun hat.<sup>58</sup>

Etwa hundert Jahre wurde das Werk innerhalb Europas schon rezipiert, bevor zu Beginn des 19. Jahrhunderts erste Übersetzungen in mittelarabischer Sprache, der Originalsprache der Handschriften, publiziert wurden.<sup>59</sup> Die europäische und damit auch deutschsprachige Rezeption ging lange Zeit unbeirrt von Gallands Übersetzung aus, bis 1921-1928 Enno Littmanns Übersetzung vom Arabischen ins Deutsche erschien. Zuletzt erschien Claudia Otts deutsche Neuübersetzung, diese bezieht sich

---

<sup>55</sup> vgl. dazu Ott 2004, S. 646: „Sindbad der Seefahrer“, „Aladdin und die Wunderlampe“, „Ali Baba und die vierzig Räuber“ und viele andere Märchen wurden Galland von Hanna Diab, einem maronitischen Christen aus Aleppo, speziell für seine Edition erzählt.

<sup>56</sup> Grotzfeld 2008, S. 152

<sup>58</sup> Said 2010, S. 22

<sup>59</sup> vgl. Mielke 2006, S. 50

auf die älteste erhaltene arabische Fassung der Geschichtensammlung von Muhsin Mahdi. Es handelt sich hierbei um dieselbe Handschrift, die auch Galland für seine Übersetzung verwendete.

Die bewegte Übersetzungsgeschichte des Geschichtenzyklus zeigt die Unmöglichkeit, einen „authentischen“ Kern dessen festzumachen, was nach wie vor als literarisches Standardwerk des Orients betrachtet wird. Die Spiegelzahl 1001 versinnbildlicht Unzählbarkeit, ihre besondere Bedeutung kommt aus dem türkischen Raum<sup>60</sup>. Sie vermittelt den Eindruck zyklischer Geschlossenheit – eine Geschlossenheit, die es so, ebenso wie den Orient als solchen, nie gab. Die Sammlung ist nicht komplett, der Okzident hat mitgeschrieben und seine Projektionen beigemischt. Damit verweist der Text mehr auf das Eigene als dass er etwas über das Fremde auszusagen vermag.<sup>61</sup>

### 5.1.2 *Der Tod als Bedrohung und Erzählantrieb*

Christine Mielke setzt sich in ihrer Abhandlung *Zyklisch-serielle Narration mit Tausendundeiner Nacht* als Vorbild für zyklische literarische Werke auseinander, dabei

---

<sup>60</sup> vgl. Scholz 2002, S. 35

<sup>61</sup> Pier Paolo Pasolinis Film *Il fiore delle mille e una notte*, erschienen 1974 als letzter Teil seiner *trilogia della vita*, führt den Entwurf des Orients als Sammelsurium unterschiedlicher Versatzstücke exemplarisch vor Augen. Der Film erzählt von der schönen Sklavin Zummurrud und dem jungen Nur-el-Dir, die durch die List eines *blauäugigen Christen* getrennt werden und schließlich, nach zahlreichen erotischen Abenteuern, wieder zueinanderfinden.

Pasolini gestaltet die Erzählung als Schachtelgeschichte und damit stilistisch angelehnt an *Tausendundeine Nacht*. Der Film beginnt mit der Einblendung des Satzes „La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni.“ Die Wahrheit findet sich nicht in einem einzigen Traum, sondern in vielen Träumen. Dies verweist zum einen auf die grundsätzliche Pluralität, die sich durch die verschachtelte Aneinanderreihung vieler Geschichten ergibt. Gleichzeitig kann jenes Zitat in Bezug auf die Suche nach dem „wahren Orient“ gelesen werden. Der Orient eröffnet sich nicht durch eine einzige Erzählung, er wird erst durch einen vielschichtigen Diskurs sichtbar und erlebbar. Doch sind es hier keine Erzählungen, die „die Wahrheit“ enthüllen, es sind vielmehr Träume, Phantasien in uns selbst, aus unserem Inneren heraus sich bildend. Fraglich bleibt, ob der Orient nun tatsächlich in seiner Authentizität erfasst werden kann, oder ob wir ständig auf unsere Projektionen und Träume zurückgeworfen sind – und wir letztlich nur die Wahrheit über eben diese und damit über uns selbst erkennen können. Es ist ein kindlich-verspielter Orient, den Pasolini uns vorführt, Sexualität wird auf verschiedenste Arten und an allen möglichen Orten ausgelebt, die Grenze zur Pornografie bleibt in der Darstellung unangetastet. Pasolinis Werk wurde im Jemen, in Persien und Nepal gedreht. Die Kostüme sind Versatzstücke aus Arabien, Afrika und Indien: „[...] hier sollten noch einmal alle Reste des Orients, seine Kleidungen, Riten, seine Baudenkmäler und Wohnungseinrichtungen, bevor sie dem modernen Leben Platz machen, gesammelt werden.“ (Jansen 1985, S. 191) Der Orient wird hier nicht exemplarisch an einem bestimmten Ort greifbar, sondern zeigt sich als ein Sammelsurium an Requisiten und Einflüssen. So vielfältig wie die Sammlung der Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* erweist er sich als nicht konkret fassbar und konstruiert. Der *blauäugige Christ* hat getrachtet, das Glück der orientalischen Liebenden zu zerstören, und obgleich er es in Pasolinis Film nicht geschafft hat, so kann diese Figur dennoch als metaphorisch für die Moderne gedeutet werden, die die märchenhafte Unschuld geraubt hat. Das Happy End, das Zurückfinden zur spielerischen Leichtigkeit der Liebe ist damit ins Reich der Märchen verbannt – und lässt sich in der Realität weder verwirklichen noch lokalisieren.

spannt sie den Bogen bis zu heutigen Seifenopern in Radio und Fernsehen. Mielke weist darauf hin, dass der Zyklus *Tausendundeine Nacht* von einem dreifach eingesetzten Todesmotiv getragen sei:

Entweder das Motiv tritt als Handlungsmoment auf, d.h. innerhalb der fiktiven Welt wird jemand getötet, tötet sich selbst, stirbt natürlicherweise oder entkommt dem Tode knapp. Zum zweiten tritt das Motiv in einer sprachlichen Vorstufe auf, d.h. es wird mit dem Tode gedroht oder ähnliches. Die dritte und schwächste Form der Anwesenheit des Todesmotives ist die phrasenhafte Verwendung. Somit bleibt auch in Handlungssequenzen, in denen der Tod nicht relevant ist, dieser auf der Signifikantenebene des Textes anwesend.<sup>62</sup>

Es ist die Omnipräsenz des drohenden Todes, aus der die Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* ihre Spannung ziehen: Während der Tod in der Binnenhandlung eine wiederkehrende Rolle spielt, lauert er vor allem auch in der Rahmenhandlung als Antrieb für das Erzählen an sich. Mielke weist in ihren Ausführungen auf ein überaus interessantes Element hin: Scheherazades Vater wartet den Tag über mit dem Leichentuch für seine Tochter<sup>63</sup>. Ein Tuch, das zwar den Tod in Aussicht stellt, doch auch seine Verschleierung. Das Leichentuch zeichnet die Silhouette des toten Körpers nach und macht ihn zugleich unsichtbar, grenzt ihn aus dem Bereich des Sichtbaren aus. Das Tuch als wiederkehrendes Symbol verweist damit auf die Drohung des Todes ebenso wie auf seine Ausgrenzung: Letztlich sichert Scheherazades Erzählen über 1001 Nächte ihr Überleben.

Die *Geschichte von der 1002. Nacht* bezieht sich, wie zu zeigen sein wird, nicht nur mit ihrem Titel auf *Tausendundeine Nacht*. Die Todesthematik steht auch bei Roth im Zentrum der Aufmerksamkeit, auch sind auf symbolischer Ebene Schleier auffindbar. Die Bedeutung der 1002. Nacht, die der Roman im Titel trägt, wird sich im Zuge der Interpretation enthüllen.

Zunächst möchte ich auf zwei Werke der Weltliteratur eingehen, die in Referenz zu *Tausendundeiner Nacht* stehen: Edgar Allen Poes *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* und Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*. Roth schreibt sich in einen literarischen Diskurs ein, indem er auf *Tausendundeine Nacht* Bezug nimmt, dabei ist es nicht nur wichtig, das große Referenzwerk selbst im Blick

---

<sup>62</sup> Mielke 2006, S. 53f

<sup>63</sup> vgl. Ebd., S. 52f

zu haben, sondern auch die Texte von Poe und Hofmannsthal. Form und Motive dieser Werke sollen im Folgenden skizziert werden – um im Zuge der Interpretation des Roth-Romans zu verdeutlichen, was diesen in der Rezeptionsgeschichte so besonders macht.

### **5.2 E. A. Poe: The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade**

Edgar Allan Poes Geschichte, erstmals 1845 in *Godey's Magazine and Lady's Book* veröffentlicht, bietet vor allem hinsichtlich der Rahmenstruktur und dem Todesmotiv interessante Anknüpfungspunkte zu *Tausendundeiner Nacht*.

#### *5.2.1 Verschachtelte Erzählstruktur*

Gordon Weaver fasst in seinen Ausführungen zu *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* die Rahmenkonstruktion Poes folgendermaßen zusammen:

The fictional frame Poe creates for the story is a quadruple one: the unnamed narrator (1) *tells* of looking into an oriental book entitled *Tellmenow Isitsoörnot* (a self-conscious reference to the fiction/truth motif) to discover (2) the *tale* of Scheherazade (3) *telling* (4) the unfinished tale of Sindbad.<sup>64</sup>

Poes Erzähler, der sich als Autor und wissenschaftlicher Entdecker setzt, bezieht sich auf ein Werk namens „Tellmenow Isitsoörnot“, das ihm im Zuge orientalischer Recherchen in die Hände gekommen sei. Dieses Buch über die orientalische Märchensammlung sei „nicht einmal“ in Europa bekannt<sup>65</sup>, was einen klaren Verweis auf orientalistische Forschungen darstellt. Es wird damit vorausgesetzt, dass Europa über mehr Wissen zu *Tausendundeiner Nacht* verfügt als der Orient, dem das Werk gemeinhin als „authentisch“ zugeschrieben wird. Der Titel jenes Buches verweist bereits auf die Frage nach „Wahrheit“ in der Erzählung. Die Erwähnung dieser Quelle macht zugleich die Intertextualität sichtbar, mit der der Autor selbst spielt, indem er sich in den Diskurs um *Tausendundeine Nacht* einschreibt.

Die Erzählebenen der Geschichte sind stark verschachtelt, die Ebenen der Verschachtelung sind explizit markiert. Als der Erzähler anhebt, aus einer ominösen Quelle zu erzählen, ist zu lesen: „I quote the language of the ‚Isitsöornot‘ at this point, *verbatim*“<sup>66</sup>. Innerhalb dieses Rahmens erzählt Scheherazade eine weitere, angeblich bisher unbekannte 1002. Geschichte, das letzte Abenteuer von Sindbad dem Seefahrer.

---

<sup>64</sup> Weaver 1991, S. 41

<sup>65</sup> vgl. Poe 1984, S. 787

<sup>66</sup> Ebd., S. 789

Auch dieser Rahmen wird markiert: „these are the words of Sindbad himself, as retailed by Scheherazade“<sup>67</sup>. Durch den zusätzlichen Rahmen – und damit einen zusätzlichen Erzähler, wird das Genre des Märchens umso mehr distanziert und verfremdet. Das Märchen wird durch ein fiktives Buch, das die Geschichte hinterfragt und neu schreibt, in einen pseudowissenschaftlichen Diskurs eingebettet.

### 5.2.2 „*Truth is stranger than fiction*“ – Fiktion und Wahrheit

Poes Text spielt mit der Spannung zwischen Fiktion und Faktizität, wie das vorangestellte Zitat „*Truth is stranger than fiction*“, ausgewiesen als „*Old Saying*“, schon einleitet. Auffällig an Poes Text sind zunächst vor allem die Fußnoten, die Sindbads Abenteuer in unbenannten, (scheinbar) fiktiven Ländern mit Verweisen auf tatsächlich existierende Orte untermauern. Es werden etwa wundersame versteinerte Wälder erwähnt, die der Autor, beziehungsweise der Erzähler, in der Fußnote als tatsächliches Naturschauspiel in Texas belegt. So verlässt Poe die fiktive Ebene des Märchens und macht die blumige Geschichte zu einer Ausführung über Phänomene der Natur und der Wissenschaft. Der königliche Zuhörer in der Geschichte äußert immer wieder Unglauben, als Scheherazade allerdings von einer blauen Kuh mit hundert Hörnern erzählt, meint der König:

„*That, now, I believe,*“ said the king, „because I have read something of the kind before, in a book.“<sup>68</sup>

Interessant ist hier, dass es sich laut Fußnote um eine Gestalt handelt, die Teil der Mythologie des Mittleren Ostens ist.<sup>69</sup> Der König ist also skeptisch, was Naturerscheinungen betrifft, nimmt aber fiktive mythologische Inhalte als gegeben und wahr an.

Gegen Ende der Geschichte häufen sich Andeutungen auf Erfindungen und technische Errungenschaften der Neuzeit – zum Beispiel die englische Eisenbahn, das Teleskop, den Telegrafen. Bemerkenswert ist hier, dass diese tatsächlich existierenden Dinge den König nach und nach skeptisch werden lassen. Schlussendlich ist es aber die Erwähnung der Frauen, die ihre Hinterteile auspolstern, sodass sie aussehen wie Dromedare, die den König restlos erzürnt:

---

<sup>67</sup> Poe 1984, S. 790

<sup>68</sup> Ebd., S. 800

<sup>69</sup> vgl. Weaver 1991, S. 41f

Stop!“ said the king – „I can’t stand that, and I won’t. You have already given me a dreadful headache with your lies. The day, too, I perceive, is beginning to break. How long have we been married? – my conscience is getting to be troublesome again. And then that dromedary touch – do you take me for a fool? Upon the whole, you might as well get up and be throttled.<sup>70</sup>

Matthew Pangborn führt aus, dass es sich bei der beschriebenen Auspolsterung („bustle“) um die Tournüre handelt, einen Unterrock, der um 1870 modern wurde und das weibliche Hinterteil aufbauschte. Als Mode-Utensil sei die Tournüre Pangborn zufolge die Antithese ewiger Wahrheit, damit zerstöre sie die Verschmelzung von natürlichen und technologischen Entwicklungen, von denen Scheherazade bis dahin erzählte.<sup>71</sup> Gleichzeitig „mischt“ sich die weibliche Erzählerin damit in die patriarchale Matrix des heterosexuellen Begehrens ein. Die Frauen betonen ein sexuell konnotiertes Körperteil bis hin zur Lächerlichkeit, die Erzählerin macht sich damit zugleich über das männliche Begehren als animalisches lustig – und kehrt so die sexualisierende Zuschreibung um.

Der König erwartete leichte Unterhaltung jenseits der Wirklichkeit, stattdessen hat Scheherezade ihm Kopfschmerzen bereitet, indem sie wissenschaftliche Fakten erzählt hat. Die Spannung zwischen Fiktion und Wahrheit wird am Ende von Poes Erzählung pointiert:

She derived, however, great consolation, (during the tightening of the bowstring,) from the reflection that much of the history remained still untold, and that the petulance of her brute of a husband had reaped for him a most righteous reward, in depriving him of many inconceivable adventures.<sup>72</sup>

Wo in der deutschen Übersetzung des Poe-Textes „ein gut Teil der Geschichte noch unerzählt geblieben“<sup>73</sup> ist, „Geschichte“ also gleichermaßen historisch wie fabulierend verstanden werden kann, spricht der Originaltext explizit von „history“. Scheherezades Trost ist es, dass der König sich selbst darum bringt, vieles von der Geschichte zu erfahren. Er verweigert sich in seinem Wunsch nach märchenhafter Fiktion der Welt und der Zukunft und ist damit nicht fähig zur Erkenntnis. Ihre Überlegenheit durch das eigene Erkenntnisvermögen und das Wissen um die Geschichte geht über den Tod Scheherezades hinaus.

---

<sup>70</sup> Poe 1984, S. 804

<sup>71</sup> Pangborn 2010, S. 50

<sup>72</sup> Poe 1984, S. 804

<sup>73</sup> Poe 2008, S. 197

Poes Geschichte ist die der 1002. Nacht. Deutlich ist hier der Verweis auf das Ende der 1001 Nächte. Die Spiegelzahl 1001 symbolisiert – wie bereits ausgeführt – einen geschlossenen und damit gewissermaßen sich ewiglich selbst spiegelnden orientalischen Ort. Der Titel *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* bricht die Geschlossenheit der 1001 Nächte und weist in die Zukunft, wie auch die naturwissenschaftlichen und technischen Erläuterungen durch die Fußnoten. Der Autor erzählt die berühmte Märchensammlung weiter, um sie zu einem negativen Ende zu bringen. Scheherazade kann sich durch ihr Erzählen nicht retten, sie wird erdrosselt und damit symbolisch stumm gemacht, weil sie des Königs Anspruch auf Fiktion nicht nachkommt.

Es gibt deutliche Zusammenhänge zwischen der *Geschichte von der 1002. Nacht* und der Erzählung Poes. Neben dem Titel ist es vor allem die Spannung zwischen Fiktion und Wahrheit, die die Texte in Bezug zueinander setzt.

### **5.3 Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht**

#### *5.3.1 Inhalt*

Ein junger elternloser Kaufmannssohn zieht sich in die Einsamkeit seines Hauses zurück, vier seiner DienerInnen bleiben seine einzigen Sozialkontakte. Es sind dies ein männlicher Diener, eine alte Haushälterin und deren 15-jährige entfernte Verwandte, die dem Kaufmannssohn unheimlich ist, sowie eine etwa 17-jährige Dienerin, an deren Äußerem er Gefallen findet. Sein abgeschiedenes Leben bietet ihm Möglichkeit zur Kontemplation, die ganze Welt bildet sich ihm auf kleinstem Raum ab. Dabei ist er für das Schöne um ihn ebenso empfänglich wie für Gedanken an den Tod.

Als der Kaufmannssohn einen Brief ohne Absender erhält, der seinen Diener eines Verbrechens beschuldigt, macht er sich auf den Weg in die Stadt. Er hofft, im Haus des Gesandten des Königs von Persien – wo er seinen Diener kennenlernte – mehr über den ominösen Brief zu erfahren. Nachdem er durch die Stadt irrt und bei einem Juwelier Schmuck kauft, entdeckt er zwei Glashäuser, zu denen er sich Zugang verschafft. Dort begegnet ihm ein etwa vierjähriges Mädchen, das ihn auf bedrohliche Weise an seine jüngste Dienerin erinnert. Der Kaufmannssohn ängstigt sich vor dem Kind und der hereinbrechenden Nacht und kann nur mit Mühe aus dem Glashaus entkommen. Er findet sich in einer heruntergekommenen Gegend wieder, wo Soldaten kniend die Hufe von hässlichen Pferden waschen. Als der Kaufmannssohn nach

einer Goldmünze sucht, die er den Leuten zum Geschenk machen will, erinnert ihn das Gesicht eines Pferdes an ein angstverzerrtes Menschengesicht. Das Pferd tritt ihn daraufhin gewaltsam in die Lenden, der Kaufmannssohn stirbt schwer verletzt und verängstigt.

### 5.3.2 Orientalisches Märchen?

Hugo von Hofmannsthals Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* erschien erstmals 1895. Der Titel legt die Annahme nahe, es handle sich um eine Geschichte, die tatsächlich in der Sammlung *Tausendundeine Nacht* zu finden sei. Interessant sind hierzu die Ausführungen Wolfgang Köhlers, der, sich auf Katharina Mommsen beziehend, anmerkt, die Geschichte der 672. Nacht sei in der von Hofmannsthal verwendeten Übersetzung von *Tausendundeine Nacht* nicht vorhanden gewesen.<sup>77</sup> Ausgehend davon kann gefolgert werden, der Autor hätte sich gewissermaßen als orientalischer Märchenerzähler positioniert, der Sammlung eine weitere Geschichte hinzufügend. Gleichzeitig benutzt Hofmannsthal Versatzstücke aus verschiedenen Erzählungen, die sich in *Tausendundeiner Nacht* finden.

Die Erzählung bleibt vor allem zu Beginn sehr konsequent innerhalb der Märchengattung: Keine der ProtagonistInnen hat einen Namen, das Setting kann als orientalisches, jedenfalls aber als wundersames verstanden werden. In der beschriebenen Stadt wohnt ein Gesandter des Königs von Persien, es ist also davon auszugehen, dass wir uns außerhalb Persiens befinden. Dies ist ein Aspekt, der innerhalb der Forschung bisher kaum Beachtung gefunden hat. Ich will annehmen, dass wir uns außerhalb der Region befinden, die gemeinhin als Orient bezeichnet wird – und dass hier ein unheimlicher Orient nicht als geografische Region, sondern als innerer Gemütszustand auftritt. Rolf Tarot hat bereits darauf hingewiesen, dass das „Märchen“ sich aus dem Subjektinneren des Kaufmannssohns entspinnt:

Die Darstellung seiner Bewußtseinsvorgänge zeigt eine verzerrte Wirklichkeit, weil es sich um traumhaft befangene Bewußtseinszustände handelt.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> vgl. dazu Köhler 1972, S. 70: Hofmannsthal hätte sich demnach bezogen auf: Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen. Deutsch von Max Habich, Friedrich von der Hagen und Carl Schall. Bd. 1-12. Leipzig 1826

<sup>78</sup> Tarot 1970, S. 331

In meiner Interpretation setze ich wie Tarot voraus, dass Hofmannsthals Geschichte nicht die Außenwelt des Protagonisten, sondern dessen (alp)traumhafte Innenwelt abbildet. Diesen Ansatz möchte ich mit Fokus auf das Orient-Motiv im Text folgendermaßen erweitern: Der Kaufmannssohn ist auf der Suche nach dem Haus des Gesandten des Königs von Persien, das Haus bzw. der Gesandte repräsentiert damit den Orient als solchen, zu dem der Protagonist nicht gelangen kann. Auf Irrwegen und gefangen in Verdoppelungen und Spiegelungen kann er den gesuchten Ort nicht erreichen. Denn der Ort existiert nicht, er ist reines Konstrukt seiner Innenwelt.

### *5.3.3 Die Rolle des Schönen*

Dass Worte aus dem Lexemverband „schön“ zu Beginn der Erzählung in einer nahezu inflationären Häufung vorkommen, mag zum einen die Märchengattung persiflieren, vor allem aber erzeugt dies eine (zu) perfekte Ästhetik, die auf unheimliche Weise zerstört wird.

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat bisher zu einem großen Teil auf die ästhetischen Aspekte in Hofmannsthals Text fokussiert und den Narzissmus des Protagonisten herausgestrichen. Bernd Dotzler etwa setzt die rein ästhetische Daseinsform des Kaufmannssohnes in Bezug zu dessen Kommunikationsunfähigkeit. Diese Form der Existenz werde durch den eintreffenden Brief gefährdet, da dieser an die Schuld des nicht erreichten Sozialen erinnere.<sup>79</sup> Der Brief fungiere so als Spiegel, der dem Narziss seine Schuld deutlich macht. Claudia Bamberg interpretiert den Protagonisten als modernen Narziss, der das Schöne und den Tod gleichermaßen als oberflächliches ästhetisches Phänomen für sich inszeniert:

Ebenso wie die schönen Dinge muss für den Kaufmannssohn der Tod sein: prächtig und ‚wundervoll‘ und damit Teil einer grandiosen Theaterinszenierung, deren Regisseur und Hauptdarsteller er selbst in einem ist.<sup>80</sup>

Die Autorin betont den Fetischcharakter der Dinge in der Erzählung. Der Kaufmannssohn mache die ihn umgebenden schönen Dinge zu Fetischen, deren Besitz seine Schwäche kompensiere und ihn vor der Außenwelt schütze. Daraus folge ein Abhängigkeitsverhältnis, in dem der Protagonist von den Dingen beherrscht werde. Ich möchte die Überbetonung der Schönheit an sich als ästhetisches Mittel sehen,

---

<sup>79</sup> Dotzler 1985, S. 49ff

<sup>80</sup> Bamberg 2011, S. 232

dessen sich Hofmannsthal zum Spannungsaufbau bedient. So dicht die Attribute „schön“ zu Beginn gesetzt sind, so sehr mehren sich die Erwähnungen von „Angst“ und „Tod“ gegen Ende der Erzählung. Zugleich karikiert die inflationäre Häufung der Schönheit das Märchen, das der Autor im Titel ankündigt. Dem narzisstischen Protagonisten, der nur das Schöne und Zauberhafte sehen will, enthüllt sich letztlich die hässliche Fratze des Todes. Seine Wahrnehmung bildet meiner Ansicht nach zugleich den Mechanismus der kulturellen Fremdwahrnehmung ab, die im Anderen nur das Eigene erkennen kann. Dies vollzieht sich durch das Auftreten von Spiegelbildern und Doppelgängern, die die Unmöglichkeit markieren, den ersehnten fremden Ort zu finden.

#### 5.3.4 Unheimliche Münder

Ein interessantes Motiv in Hofmannsthals Text ist der Mund. Diesem Motiv möchte ich nachgehen – als Symbol für den Orient an sich: Ein 15-jähriges Mädchen, das in seinem Haus wohnt, beeindruckt den Kaufmannssohn durch ihre Anmut, doch „[...] ihre Lippen waren sehr dünn und darin lag etwas Unschönes und Unheimliches.“<sup>81</sup> Eine andere junge Dienerin wird zwar nicht als eigentlich schön beschrieben,

da er sie aber in der Nähe und täglich sah, ergriff ihn die unvergleichliche Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen und die trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes waren ihm die rätselvoll Sprache einer verschlossenen und wunderbaren Welt.“<sup>82</sup>

Die beiden Mädchen unterscheiden sich im Wesentlichen durch die Beschreibung ihrer Lippen. Während die der einen mit dem Unheimlichen und im weitesten Sinne mit dem Tod assoziiert werden, sind die der anderen als eindeutig schön charakterisiert. Dies mag auf den ersten Blick so wirken, als wären die beiden jungen Frauen metaphorisch für die Gegensätze Leben und Tod beziehungsweise Gut und Böse zu verstehen – doch ist gleichzeitig spürbar, dass das Unheimliche nur eine Facette der beschriebenen „verschlossenen und wunderbaren Welt“ darstellt. Das Unheimliche findet sich hier im Sinne eines nicht zugänglichen, aber gleichsam faszinierenden und Todesängste evozierenden Prinzips. Der Mund als sinnliches Organ verheißt erotische Freuden, erinnert jedoch gleichermaßen an die eigene Sterblichkeit. Diese Motiv zeigt sich erneut in der Darstellung der Pferde gegen Ende der Erzählung:

---

<sup>81</sup> Hofmannsthal 2003, S. 68

<sup>82</sup> Ebd., S. 69

Die Köpfe der meisten Pferde waren häßlich und hatten einen boshaften Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogene Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten [...]<sup>83</sup>

Die Pferdemauler sind offen, die hochgezogenen Lippen entblößen die Zähne und drohen damit eine Bissverletzung an. Waltraud Wiethölter hat in ihrer psychologischen Deutung des Hofmannsthal-Textes, untermauert mit zahlreichen mythologischen und ikonografischen Bezügen, auf das Motiv des Pferdes als Weiblichkeits- und Kastrationssymbol hingewiesen. Dabei pointiert sie ihre Aussage, indem sie das Motiv des Pferdes bei Johann Heinrich Füssli mit dem Symbol des Pferdes bei Hofmannsthal zusammenführt:

Auf der Grundlage eines Rollen- und Geschlechterschemas phantasiert sich der Maler, der bei anderer Gelegenheit seine eigene Frau als Medusa, den Mann dagegen als Opfer weiblicher Misshandlungen dargestellt hat, als das Objekt einer Aggression, die letztlich von der überwältigend imaginierten Mutter, dem ‚Pferd‘, ausgeht und mit der Kastration – der ‚kastrierten‘ Frau – die Unterwerfung des Sohnes bezweckt: Besser könnte die Botschaft des Märchens der 672. Nacht nicht zusammengefasst, das implizite mythologische Verfahren des Textes nicht illustriert werden.<sup>84</sup>

Der symbolische Zusammenhang zur Vagina Dentata, wie sie von Freud beschrieben wurde, wird am Ende von Hofmannsthals Text evident. Der Mund des Pferdes, der als symbolischer Stellvertreter für die Vagina gesehen werden kann, steht damit auch für den sexualisierten Orient. Der Orient wird fremddefiniert, um die Bedrohung, die von seiner angenommenen Andersartigkeit ausgeht, auszumerzen. Ebenso wird die Frau zur Projektionsfläche, um der Kastrationsangst entgegenzuwirken, die von ihrem Geschlecht ausgeht. Die Novelle schließt auch mit dem Motiv des Mundes. Der Kaufmannssohn

[...] starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.<sup>85</sup>

Er ähnelt in dieser abschließenden Beschreibung auf unheimliche Weise dem Pferd, das ihn getötet hat. Claudia Bamberg sieht dies als Merkmal der Rache des Lebens am Protagonisten:

[...] das Leben hat sich dafür, dass er es missachtet hat, erbarmungslos an ihm gerächt und ihm die böse Fratze seines Ästhetizismus gezeigt.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Hofmannsthal 2003, S. 81

<sup>84</sup> Wiethölter 1990, S. 45

<sup>85</sup> Hofmannsthal 2003, S. 84

Dies ist eine Möglichkeit, die Grimasse des toten Gesichtes zu interpretieren: Das Leben selbst tritt auf den Plan, um Narziss zu bestrafen und ihm die Kehrseite des Schönen zu zeigen. Das Hässliche zeigt sich so als Doppelgänger des Schönen, es enthüllt sich als verdrängtes Negativum zum märchenhaft Schönen. Die Enthüllung ist in Bezug auf das Leben des Kaufmannssohnes zu sehen, allerdings ist sie gleichermaßen für den Leser/die Leserin wirksam: Das schöne Märchen ist ein böser Alptraum, der auf den Tod zuläuft.

### 5.3.5 Spiegelungen und Doppelgänger

Die als schön dargestellte Dienerin erscheint dem Protagonisten in einem Spiegel:

Sie trug in jedem Arme eine schwere hagere indische Gottheit aus dunkler Bronze. [...] Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wußte es überhaupt, daß die Schönheit seiner Dienerin ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen erfüllte [...] <sup>87</sup>

Auffällig ist an dieser Stelle das Hervorheben exotisch-orientalischer Attribute – die Dienerin trägt indische Götter, deren Exotismus durch die dunkle Farbgebung und das edle Material umso mehr hervorgestrichen wird. Körperliches Begehren steht der erotischen Sehnsucht nach dem Exotischen oder auch Unheimlichen gegenüber – der Kaufmannssohn sehnt sich, aber wie es scheint nicht nach dem Mädchen selbst, sondern nach etwas Ungreifbarem, das dieses lediglich spiegelbildlich repräsentiert.

Die Differenz zwischen Sexus und Erotik wird bei der näheren Interpretation der *Geschichte von der 1002. Nacht* noch zu erörtern sein. Besonders deutlich wird besagte Spiegelung durch ein Gedicht, dessen sich der Kaufmannssohn entsinnt:

In den Stielen der Nelken, die sich wiegten, im Duft des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht, aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern deiner Seele. <sup>88</sup>

Jenes Zitat zeigt deutlich die besagte Divergenz zwischen romantischer Sehnsucht und der (leiblichen) Erfüllung selbiger – gleichsam scheint es, als wäre eine bestimmte Frau, die als besonders und einzigartig empfunden wurde immer nur eine Spiegelung, eine Verdopplung.

---

<sup>86</sup> Bamberg 2011, S. 241

<sup>87</sup> Hofmannsthal 2003, S. 72

<sup>88</sup> Ebd.

Als der Kaufmannssohn im Juweliergeschäft ist, erscheint ihm erneut das Bild des Mädchens:

Gedankenlos betrachtete er über die Schulter des Juweliers hinwegsehend einen kleinen silbernen Handspiegel, der halb erblindet war. Da kam ihm aus einem anderen Spiegel im Innern das Bild des Mädchens entgegen mit den dunklen Köpfen der ehernen Göttinnen zu beiden Seiten; [...] und flüchtig empfand er es hübsch, ein dünnes Kettchen an diesem Hals zu sehen, vielfach herumgeschlungen, kindlich und doch an einen Panzer gemahnend.<sup>89</sup>

Die Erinnerung des Kaufmannssohnes zeigt sich in einem Spiegel, der die Reflexion eines weiteren Spiegels zeigt. Die Perspektive ist eine verzerrte, der Handspiegel – und damit die Erkenntnismöglichkeit des Protagonisten – ist halb blind. Wie in einem wahnhaften Spiegelkabinett erscheint die Doppelgängerin der Dienerin. Zugleich wird sie mit einem Kettchen geschmückt, das ihre Kindlichkeit betonen – und ihre bedrohliche Weiblichkeit kontrollieren soll. Waltraud Wiethölter hat bereits darauf hingewiesen, dass das „[...] goldene Kettchen der verführerischen Schönheit des Mädchens zweifellos Fesseln anlegen, sie ungefährlich und kindlich machen soll“.<sup>90</sup> Das kleine Mädchen, das der Kaufmannssohn im Glashauss trifft, ist die kindliche Doppelgängerin seiner Dienerin, die zu Beginn der Erzählung Grauen in ihm ausgelöst hat:

[...] als er jetzt näher hinsah, erschrak er abermals, mit einer unangenehmen Empfindung des Grauens im Nacken, [...] Alles war gleich, nur daß in dem Kind das alles einen Ausdruck gab, der ihm Entsetzen verursachte.<sup>91</sup>

Das kleine Mädchen erscheint als unheimliche Doppelgängerin der bereits bekannten Person – assoziiert mit etwas Bekanntem („Heimlichem“) löst es durch Verdopplung und den Anteil des Unbekannten Grauen im Kaufmannssohn aus.

Beim Anblick eines hässlichen Pferdes denkt er plötzlich an ein Menschengesicht, das er längst vergessen hatte. Er rekonstruiert eine Erinnerung an einen hässlichen armen Menschen im Laden seines Vaters. Dieser nahm einen angstverzerrten Gesichtsausdruck an, als er die Herkunft eines Goldstückes rechtfertigen musste, in dessen Besitz er war. Er erinnert sich, dass er zum Zeitpunkt der Erinnerung etwa zwölf Jahre alt war, auch verbindet er die Erinnerung mit dem Duft von Mandeln. Ausgelöst wird diese Assoziation durch seine eigene Suche nach einem Goldstück in

---

<sup>89</sup> Hofmannsthal 2003, S. 75f

<sup>90</sup> Wiethölter 1990, S. 41

<sup>91</sup> Hofmannsthal 2003, S. 77

seinen Taschen. Hofmannsthal rollt die Erinnerung seines Protagonisten hier psychoanalytisch auf, das Pferd wird damit zum Doppelgänger eines bekannten Elements der Erinnerung. Der bekannte Gesichtsausdruck, der ihm in verfremdeter Form wieder erscheint, fungiert als Doppelgänger und löst unheimliches Grauen aus. Letztlich wird der Protagonist selbst zur doppelgängerhaften Maske, indem er im Tod dem angsteinflößenden Pferd ähnelt.

Wirklichkeit und Phantasie, Heimliches und Unheimliches oszillieren in Hofmannsthals Text. Der Orient ist kein Ort, der sich auffinden lässt – der Kaufmannssohn stirbt, ohne den Gesandten des Kaisers von Persien zu erreichen<sup>92</sup>. Erotisches Begehren und die Suche nach dem „wahren Orient“ gestalten sich als Irrweg durch Spiegelungen und Glashäuser, die Erkenntnis bleibt verwehrt innerhalb eines selbstreferentiellen Spiegelkabinetts. Die Welt aus *Tausendundeiner Nacht* ist hier eine böse, eine unheimliche, der Protagonist ist Täuschungen und Verdopplungen ausgeliefert, die sich ihm traum- und wahnhaft darbieten. Der Orient und die Frau als solche sind kein Ort, sondern vielmehr ein Wahn:

So ist die dargestellte Wirklichkeit des „Märchens“ Ausdruck der inneren Welt des Kaufmannssohnes. Die Welt als Irrgarten der Angst; so erscheint dem zwanzigjährigen Hofmannsthal die Welt aus „Tausendundeiner Nacht“, und wir verstehen nun die Anspielung auf diese Märchenwelt im Titel unseres „Märchens“.<sup>93</sup>

So lässt sich schließlich der Ansatz von Bernhard J. Dotzler weiterspinnen, der des Kaufmannssohns Unfähigkeit zur Kommunikation ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt:

Ohne Selbstbewußtsein mangelt es ihm auch am Bewußtsein des ‚Außen‘, der Welt. So erklärt sich, daß er ‚den Anderen‘ nie erreicht, daß er unfähig ist zur Kommunikation, verurteilt zur Passivität.<sup>94</sup>

Kommunikation kann hier als auch aktive Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ als dem anderen Geschlecht ebenso wie der anderen Kultur gedeutet werden. Der Protagonist hinterfragt sich selbst und seine Subjektposition nicht und kann daher auch nicht zur Erkenntnis über seine Außenwelt gelangen, Spiegelungen des Eigenen

---

<sup>92</sup> Interessant scheint hier ein Vergleich zu Joseph Conrads „Herz der Finsternis“, der allerdings im Sinne der Fokussierung auf Joseph Roths Roman außen vor bleiben muss.

<sup>93</sup> Tarot 1970, S. 331

<sup>94</sup> Dotzler 1985, S. 53

versperren ihm den Weg. Wie sich durch die Analyse von Roths *Geschichte von der 1002. Nacht* herausstellen wird, sind es gerade diese Motive der Spiegelung und Verdoppelung, die Roths und Hofmannsthals Text verbinden.

## 6. Die 1002. Nacht

Nun, da die Forschungslage zur *Die Geschichte von der 1002. Nacht* umrissen wurde, die Interpretationswerkzeuge bereit liegen und der Roman als Teil eines großen literarischen Diskurses sichtbar gemacht wurde, soll die konkrete Auseinandersetzung mit dem Text selbst folgen.

In diesem Kapitel will ich mich mit der Struktur des Romans auseinandersetzen, um die Wirkungsweise des Textes zu illustrieren. Nach einer Ausführung über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die der Roman in Bezug auf die Novelle aufweist, will ich zeigen, mit welchen Mitteln Roth das Märchen, das er im Titel ankündigt, nach und nach als Kulisse abbaut.

### 6.1 Roman oder Novelle?

Prinzipiell handelt es sich bei Roths *Geschichte von der 1002. Nacht* um einem Roman, wobei diese Kategorisierung nur eine grobe sein kann. Um den Roman hinsichtlich seiner Gattungszugehörigkeit näher zu definieren, will ich seine formalen und inhaltlichen Deckungen und Abweichungen hinsichtlich der Novellenform umreißen. Dabei beziehe ich mich vorwiegend auf die Novellen-Definition der Romantik.

Bezug nehmend auf Friedrich Schlegel hält Wolfgang Rath vier wesentliche Kriterien für Novellen fest:

Erstens, eine Neuheit wird erzählt, eine „unerhörte Begebenheit“ (Goethe). Zweitens, diese Neuheit wird im Gesellschaftston vorgetragen. Drittens, die Geschichte weist ein Moment zeitlosen Interesses auf. Viertens, um zu interessieren, werden Erfahrungen von wirklichen Geschehnissen aus dem Alltag wiedergegeben, besondere Vorfälle. Danach erzählt eine Novelle eine Neuheit als ein Besonderes aus dem Lebensalltag und dies in der Geste eines Erzählers in Gesellschaft.<sup>95</sup>

All diese Kriterien erfüllt auch der Roman Joseph Roths: Der Vortrag im „Gesellschaftston“ ist im Roman eindeutig gegeben, der Erzählton changiert dabei zwischen Märchen, journalistischem Bericht und lockerem Plauderton. Dieses raffinierte Changieren soll im Kapitel 6.2 noch näher ausgeführt werden. Die Geschichte als Abbild kultureller Selbst- und Fremdzuschreibungen besitzt zeitlose Aussagekraft. Der Roman orientiert sich stark an den tatsächlichen Schah- und Sultansbesuchen, wie

---

<sup>95</sup> Rath 2008, S. 12

Irmgard Wirtz in ihren Ausführungen illustriert. Am deutlichsten aber wird die Verwandtschaft zur Novelle hinsichtlich der auf Goethe zurückgehenden Definition, die Novelle sei „[...] eine sich ereignete unerhörte Begebenheit<sup>96</sup>“. Roths Roman, so lässt sich sehr verkürzt zusammenfassen, handelt im Grunde von den Ereignissen einer Nacht und den aus ihr erwachsenden (negativen) Konsequenzen für alle Beteiligten. „Unerhört“ im Sinne von „unziemlich“ ist der Wunsch des Schahs nach einer Liebesnacht mit der Gräfin W. Ebenso „unerhört“ ist Baron Taittingers Täuschungsmanöver, das den Schah glauben lässt, er verbringe die Nacht mit der Gräfin W., während es sich in Wahrheit um die Prostituierte Mizzi Schinagl handelt. So meint auch Irmgard Wirtz:

Die 1002. Nacht ist eine einmalige und unerhörte Begebenheit innerhalb der Binnenhandlung, des Liebesbetruges des persischen Schahs, aus dem sich der weitere Verlauf der Erzählung entwickelt.<sup>97</sup>

Den zentralen Höhepunkt des Romans stellt die Liebesnacht des Schahs mit der vermeintlichen Gräfin W. dar. Dieses Ereignis kann als Fluchtpunkt der weiteren Handlung betrachtet werden. Der zentrale Konflikt ist einerseits ein kultureller, da der Wunsch des Schahs in Widerspruch zu den herrschenden Moralvorstellungen steht. Zugleich steht das Handeln Taittingers in Konflikt zu seinem militärischen Ehrenkodex.

### *6.1.1 Länge*

Was den Umfang betrifft, so definiert Hugo Aust die Novelle als Erzählung mittlerer Länge, damit bezieht er sich auf die Definition Emil Staigers. Aust fasst unter Bezugnahme verschiedener theoretischer Ansätze zusammen, dass der absolute Umfang der Novelle bei 75 bis 150 Taschenbuchseiten läge<sup>99</sup> und folgert, dass der Text innerhalb von fünf Minuten bis zu einer Stunde in einem Zug lesbar sein müsse<sup>100</sup>. Der Autor sieht die Bedeutung der Kürze auch als formalen Ausdruck inhaltlicher Konzentration:

Die „Kürze“-Bedeutung des Novellenbegriffs ist damit noch nicht erschöpft. Insofern sie als äußere Folge innerer Komposition angesehen wird, erhält sie Zeichenwert für den Grad der Konzentration, den die Novelle erreicht. Aus-

---

<sup>96</sup> Eckermann 1999, S. 221

<sup>97</sup> Wirtz 1997, S. 142

<sup>99</sup> vgl. Aust 2006, S. 8

<sup>100</sup> vgl. Ebd.

wahl, Ausschnitt, Akzent, Mittelpunkt und Achse weisen dann den „mittleren“ Umfang als notwendigen Ausdruck gestalterischen Willens und Könnens aus.<sup>101</sup>

Sicherlich ist *Die Geschichte von der 1002. Nacht* zu lang, um als Novelle kategorisiert zu werden. Je nach Ausgabe umfasst sie etwa 170 bis 220 Seiten und erfordert damit bei durchschnittlichem Lesetempo deutlich mehr als eine Stunde Lesezeit. Auch ist die Konzentration, die Aust anspricht, nicht in dem Ausmaß gegeben, das man von einer Novelle gemeinhin erwartet. Diesen Umstand möchte ich in den folgenden Unterkapiteln näher erläutern.

### 6.1.2 Dramatischer Aufbau

Wolfgang Rath erläutert in seinem Lehrwerk, dass der Aufbau der Novelle sich gemeinhin an dem des Dramas orientiert. Unter Bezugnahme auf Gustav Freytags Dramenpoetik aus dem Jahr 1863 umreißt Rath den Aufbau des Dramas folgendermaßen:

- a. Die Einleitung
  - a.' Das erregende Moment
- b. Die Steigerung
- c. Der Höhepunkt
  - c.' Das tragische Moment
- d. Die Umkehr/fallende Handlung
  - d.' Das Moment der letzten Spannung
- e. Die Katastrophe

Wolfgang Müller-Funk hat bereits darauf hingewiesen, dass in der *Geschichte von der 1002. Nacht* mehrere Plots auszumachen sind.<sup>102</sup> Ich möchte daraus folgern, dass diese einzelnen Plots sind auch im Sinne paralleler dramatischer Spannungsbögen beschreibbar sind:

Vor der orientalisch anmutenden Einleitung des Romans, der Überfahrt des persischen Monarchen nach Wien, wird bereits das „erregende Moment“ angekündigt: Der orientalische Herrscher sehnt sich nach exotischer Liebe in der Fremde. Sein Verlangen steigert sich und wird konkret, als er die Gräfin W. auf dem ihm zu Ehren

---

<sup>101</sup> Aust 2006, S. 8

<sup>102</sup> Müller-Funk 1999, S. 121

gegebenen Ball sieht. Nach dem dramatischen Höhepunkt, der Nacht, die der Schah mit der vermeintlichen Gräfin W. verbringt, macht sich Enttäuschung im persischen Herrscher breit – er reist ab. Nach einigen Jahren kehrt er wieder nach Wien zurück, was als ein „Moment der letzten Spannung“ im Roman selbst interpretiert werden kann. Die Katastrophe bleibt für den Schah aus.

Viel deutlicher noch zeigt sich die dramatische Struktur der Handlung hinsichtlich des Schicksals von Rittmeister Taittinger: Das „erregende Moment“ ist für Taittinger wohl die (einleitend geschilderte) Tatsache, dass er einst in die Gräfin W. verliebt war und nun eine Gelegenheit wittert, sich für ihre Zurückweisung zu rächen und ihre Ehre indirekt verletzt, indem er den Schah glauben lässt, dieser könne eine Nacht mit ihr verbringen. Den Höhepunkt stellt die zunächst glückende Schah-Affäre dar, darauf folgt jedoch bald der drohende Ausschluss Taittingers aus dem Militär, da die „unerhörte“ Affäre ans Licht der Öffentlichkeit gerät. Nachdem sich die Hoffnung auf das Glücken seiner Geschicke ein letztes Mal in Taittinger aufbäumt, muss er erkennen, dass er tatsächlich sein Leben als Zivilist führen muss – und erschießt sich.

Der Schah und Baron Taittinger sind nur zwei mögliche Figuren, anhand derer sich der von Freytag beschriebene Spannungsbogen nachzeichnen lässt. Auf der narrativen Metaebene kann die orientalische Einleitung als „erregendes Moment“ gelten, der Glaube an das erotisch-exotische Märchen, das Roth ankündigt. Nach dem wundersamen Frauentausch lässt Roth die märchenhafte Fassade mehr und mehr schwinden, auch der erneute Schahbesuch kann keinen orientalischen Zauber mehr verleihen, es enthüllt sich ein grausiges Panoptikum einer morbiden Welt.

### *6.1.3 Prismatische Zusammendrängung*

In Viktor Žmegačs „Geschichte der deutschen Literatur“ ist über die Novelle des 19. Jahrhunderts zu lesen:

Goethe, Tieck und Mundt haben von der Novelle ein Zentrum, einen Wendepunkt gefordert, der den alltäglichen, individuell-menschlichen Einzelfall durch eine unerhörte Begebenheit ins gesellschaftlich Typische umschlagen läßt. Aufgrund dieser punktuellen Dialektik zwischen Zufall und Gesetz braucht die Novelle nicht wie der Roman die Wirklichkeit in ihrer Totalität darzustellen, sondern kann sich mit einer ‚prismatischen Zusammendrängung der Wirklichkeit‘ (Mundt) begnügen.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Žmegač Band II/1 1996, S. 69

Die Welt wird in der *Geschichte von der 1002. Nacht* auf kleinstem Raum abgebildet, Wien ist die Bühne für kulturelle – und global wirksame – Fremd- und Selbstbetrachtungen. Dies ist im Sinne einer „prismatischen Zusammendrängung der Wirklichkeit“ interpretierbar. Die Donaumonarchie, und mit ihr Wien im Besonderen, dient als Prisma, das die Farben des Lichtes mangelnder Erkenntnis sichtbar macht. Die „unerhörte Begebenheit“ berührt jede Figur auf individuelle Weise, zugleich macht sie das „gesellschaftlich Typische“ sichtbar: die mangelnde Erkenntnisfähigkeit und das Scheitern an einer zerfallenden Welt.

Die „Zusammendrängung“ ist also motivisch durchaus gegeben, allerdings befasst sich der Roman parallel mit mehreren Einzelschicksalen. Die Unentrinnbarkeit des Schicksals, vor dem jeder für sich allein ist, eint die Geschichten, die Wege der Figuren gestalten sich dabei individuell. Die Schicksale von Mizzi Schinagl, Baron Taittinger, dem Schah oder auch Josephine Matzner sind durch den zentralen Konflikt, durch die „unerhörte Begebenheit“ miteinander verknüpft, doch jede Figur scheitert für sich auf individuelle Weise. Es sind mehrere parallele Schicksale, die Roth vor Augen führt, wenngleich auch die Figuren sozial und durch ein besonderes Ereignis miteinander verbunden sind. Diese Einzelschicksale bilden in individuellen Einzelsträngen die große Katastrophe ab, die am Ende des Romans steht. Damit bleibt das Thema und der dramatische Verlauf zwar kompakt, doch ufernt die Geschichte an sich durch die parallelen Schicksale aus. Vor allem die Segmente, in denen Josephine Matzner beschrieben wird, können als Teil eines eigenen Handlungsstranges verstanden werden, sie stellen geradezu eine Geschichte innerhalb der Geschichte dar. So ist der Roman letztlich inhaltlich breiter angelegt, als die Definition der Novelle dies vorsieht.

Somit lässt sich festhalten, dass *Die Geschichte von der 1002. Nacht* aufgrund ihrer Länge und Vielschichtigkeit nicht der Gattung Novelle zugesprochen werden kann – sie geht über das Maß der inhaltlichen Konzentration hinaus, das Hugo Aust als maßgeblich für die Gattung beschreibt. Hinsichtlich seines Aufbau und seiner Wirkungsweise ist der Roth-Roman jedoch eng verwandt mit Novelle – insbesondere in ihrer romantischen Definition.

## **6.2 Spiel und Bruch mit der Märchengattung**

Roth nennt seinen Roman *Die Geschichte von der 1002. Nacht*. Handelt es sich um eine Fortsetzung der 1001 Nächte, schreibt sich Roth in die Märchensammlung ein –

oder bricht er vielmehr mit der Märchentradition als solcher und markiert das Ende der 1001 Nächte? Das Märchen ist als phantastische Erzählung nicht an Ort und Zeit gebunden, die Personen bleiben unbenannt – das Ende ist zumeist ein glückliches. Ein wesentliches Element stellt die Zahlensymbolik dar. Ich will im Folgenden die Merkmale der unbestimmten Zeit und des unbestimmten Ortes aufgreifen, um in Verbindung mit der von Roth verwendeten (pseudo-)märchenhaften Zahlensymbolik zu zeigen, wie der Autor in seinem Roman ein Märchen ankündigt, um daraufhin auf unterschiedliche Weise Brüche herzustellen.

### *6.2.1 Die Überfahrt*

Im Frühling des Jahres 18 . . . begann der Schah-in-Schah, der heilige, erhabene und große Monarch, der unumschränkte Herrscher und Kaiser aller Staaten von Persien, ein Unbehagen zu fühlen, wie er es noch niemals gekannt hatte.<sup>104</sup>

Roth beginnt seinen Roman mit einer ungenauen Zeitangabe, er bezeichnet das Jahrhundert, in dem die folgende Geschichte spielt, die Auslassungspunkte weisen darauf hin, dass es sich um jedes beliebige Datum innerhalb des 19. Jahrhunderts handeln könnte. Die mangelnde zeitliche Festlegung verweist auf die Märchengattung, die Nennung des Jahrhunderts verfremdet sie zugleich. Der Autor kündigt hier bereits einen Bruch an, der sich durch das Werk ziehen wird. Nach der märchenhaft anmutenden Einleitung ist unklar, ob nun eine Fantasiegeschichte für Kinder folgen soll oder eine realitätsnahe, ja nahezu journalistische Erzählung. Fast scheint es nach der Einleitung, als werde in Folge ein Traum erzählt:

Das Meer war sanft wie ein Kind. Das blaue Schiff schwamm sacht und lieblich, es selbst ein Kind, in die blaue Nacht hinein.<sup>105</sup>

Interessant an diesem Bild ist nicht nur die wiegende Wellenbewegung, sondern auch die Betonung der Farbe Blau. Gleich einer Wiege, deren Bewegung den kindlichen Schlaf herbeiführt, schwimmt das Schiff, wodurch die folgende Erzählung traumhaft wirkt. Roth mischt hier also nicht nur die Ebenen historische Erzählung/Märchen, sondern zugleich auch die Ebene Realität/Traum. Die Farbe Blau ist im Roman vielfach vertreten, vor allem zu Beginn hat die Verwendung der Farbe eine besondere Funktion: Das blaue Schiff verschwindet in der blauen Nacht, das Setting ist als märchenhafte Bluebox zu sehen, gefüllt mit traumhaften Projektionen. Sind die Er-

---

<sup>104</sup> Roth 1999, S. 7

<sup>105</sup> Ebd., S. 9

lebnisse des Schahs in Wien also nur ein Traum? Oder steht der Traum nicht vielmehr für die Illusion des Schahs, die Einzige, den Prototyp aller Frauen im fremden exotischen Okzident ausfindig zu machen? Möglich ist die Deutung, dass der Schah am Ende aufwacht, dass er erkennt, dass es die Frau ebenso wenig gibt wie den Okzident, daher wendet er sich einer Frau aus einem Kulturkreis zu, der seinem eigenen relativ nahe ist – er kauft die junge Inderin Jalmana Kahinderi, bleibt also innerhalb der ihm bekannten Hierarchie. Die Farbe Blau kennzeichnet damit auch die Sehnsucht nach romantischer Liebe, die unerfüllt bleiben muss, die nur im Traum oder im Märchen existieren kann – einem Märchen, dessen Entwicklung sowohl der Schah als auch der Leser/die Leserin des Romans zunächst erwartet.

Es soll an dieser Stelle vor allem herausgestrichen werden, welche Funktion diese Bluebox für den Aufbau der Erzählung hat. Durch die orientalische Rahmengeschichte in Verbindung mit dem sanften Hinüberschaukeln in eine traumhafte, vielleicht phantastische Welt täuscht Roth vor, es würde nun eine märchenhafte Erzählung folgen, dem Aufbau von *Tausendundeiner Nacht* ähnlich durch die verschachtelte Erzählstruktur. Während aber die besagte Märchensammlung in den fernen Orient entführt, ist die Überfahrt in der Einleitung des Romans gen Okzident gerichtet. Der Titel des Romans lässt eine orientalische Geschichte erwarten, Roth spielt mit dieser Erwartung indem er den/die LeserIn auf einem Umweg zurück ins Eigene führt. Dies bezeichnet den ersten Bruch mit der Erzähltradition, in die Roth sich einschreibt. Zugleich ist diese Schwelle richtungweisend für die spiegelbildliche Darstellung von Orient und Okzident im Roman.

### 6.2.2 Zeit und Ort: Märchenerzählung und Journalismus

Anders als im Märchen finden wir uns bei Roth an tatsächlich existenten Orten wieder: Taittinger wohnt in der Herrengasse, das Haus der Matzner befindet sich auf der Wieden, Mizzi kommt ins Gefängnis nach Kagran, Xandl wohnt zwischenzeitlich in einer Grazer Erziehungsanstalt, das Gut Taittingers befindet sich zwischen den verschneiten Karpaten ... der Roman liest sich beinahe wie ein Reiseführer durch das Zentrum und die Peripherien Altösterreichs. Diese konkrete Verortung bricht mit der Erwartung an ein Märchen, das sich unter anderem durch einen austauschbaren und unbenannten Ort auszeichnet.

Der Bruch mit dem Märchen als fiktiv-phantastische Erzählung passiert doppelt: Nicht nur, dass die folgende Geschichte an historische Fakten angelehnt ist (wie Irmgard Wirtz ausführlich belegt) und somit dem journalistischen Bericht näher steht als dem Märchen, begegnet dem/der LeserIn die journalistische Berichterstattung im Roman selbst. Damit bildet die Wirklichkeit den Rahmen für den Roman, die Aufarbeitung der Schah-Affäre durch die „Kronen-Zeitung“ und die Fortsetzungsheftchen von Polizeireporter Lazik ist parallel mit der Berichterstattung im „Fremdenblatt“ als Binnenerzählung im Roman interpretierbar. Auch die Geheimarchive der Polizei können als parallele Nacherzählung der Affäre gesehen werden. Interessant ist hier, wie die Akten als Beleg für tatsächlich Geschehenes ausgewiesen werden:

Die ganz fatale Geschichte versank in der Vergessenheit; das heißt: in den Geheimarchiven der Polizei. Es wird also niemals mehr zu erfahren sein, warum der arme Taittinger so schnell in seine Garnison zurückmußte.<sup>106</sup>

Die Verwendung des Präsens in Verbindung mit dem Wort „niemals“ deutet historische Tatsächlichkeit an. Roth vermittelt also, dass das Erzählte sich tatsächlich zuge tragen hätte und stellt einen Bezug zur Gegenwart des/der Lesenden her. Die Akten haben ihre Referenz im Roman wie auch in der Realität. Ähnlich verhält es sich, als der Erzähler den Wahrheitsgehalt von Taittingers Einschätzung hinterfragt:

Leider liegen die Tage, in denen unsere Geschichte spielt, schon so weit zurück, daß wir nicht mehr mit Sicherheit festzustellen vermögen, ob der Baron Taittinger recht hatte, als er der Meinung war, die Mizzi Schinagl sehe aus wie eine Zwillingsschwester der Gräfin W.<sup>107</sup>

Wieder wird die zeitliche Verortung und die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Erzählten betont. Der Erzähler nimmt die Position eines klassischen Märchenerzählers ein, indem er in Verbindung mit dem/der Lesenden tritt – und stellt zugleich eine Verbindung zwischen der Fiktion des Romans und der Faktizität der Außenwelt her.

Interessant erscheint mir, an dieser Stelle das Motiv des Doppelgängers in den Blick zu bekommen. Das Märchen ist als literarisches Schauspiel im Sinne Caillois' deutbar, es handelt sich um ein geschlossenes, fiktives Universum. Der/die LeserIn gibt sich diesem literarischen Schauspiel freiwillig hin. Wenn sich nun aber die Fakten des realen Lebens mit dem Spiel verbinden, wird das Spiel zerstört. Diesem Gedanken

---

<sup>106</sup> Roth 1999, S. 45

<sup>107</sup> Ebd., S. 27

folgend sorgt Roth so für eine doppelte Korruption der *mimicry*, er verfremdet das Märchen und zerstört das Spiel, indem er die Trennlinie zwischen Märchenwelt und Wirklichkeit unkenntlich macht. Die Realität dringt in das Phantastische, das Changieren zwischen märchenhaften Elementen und journalistisch anmutender Darstellung macht aus dem Text einen Doppelgänger historischer Ereignisse.

### 6.2.3 Zahlensymbolik

Ich will im Folgenden den Roman auf das Vorkommen der Zahl Drei hin untersuchen. Diese Zahl wird von Roth in einem Ausmaß eingesetzt, das nähere Betrachtung verlangt. Meyers Neues Lexikon beschreibt den Symbolgehalt der Zahl Drei wie folgt:

Drei, eine Primzahl, als „heiligste Zahl“ im myth.-religiösen Kontext Bez. der nach allen Seiten abgesicherten Geschlossenheit und Vollkommenheit.<sup>108</sup>

Die so oft in Märchen eingesetzte Zahl Drei steht für Sicherheit und Geschlossenheit. Roth setzt die Zahl ein, um den/die LeserIn zu täuschen. Innerhalb des Märchens vermittelt die Zahl Drei, dass letzten Endes alles gut wird. Roth wiegt den/die LeserIn durch das Zahlensignal in märchenhafter Sicherheit, um den Symbolgehalt umzukehren. Die Sicherheit vermittelnde Zahl wird zum negativen Vorboten.

Vor allem was Zeit- und Geldeinheiten betrifft, ist die Drei emblematische Zahl im Roman.

- ❖ Der erste Ball der Gräfin W. liegt drei Jahre zurück, als sie vom Schah erwählt wird.<sup>109</sup>
- ❖ Xandl ist drei Jahre alt, als Mizzi Schinagl von Josephine Matzners Haus erfährt und dort zu arbeiten beginnt.<sup>110</sup>
- ❖ Zenower nimmt sich drei Tage Urlaub, um Taittinger in seiner misslichen finanziellen Lage zu helfen.<sup>111</sup>
- ❖ Mizzis Brief an Taittinger liegt bereits drei Wochen am Postschalter, bevor dieser ihn liest.<sup>112</sup>
- ❖ Taittingers muss um 9 Uhr 30 zur Stellung antreten, die seine einstweilige Suspendierung vom Militär bescheinigt.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Meyers Neues Lexikon. Bd. 3. 1993, S. 36

<sup>109</sup> vgl. Roth 1999, S. 26

<sup>110</sup> vgl. Ebd., S. 30

<sup>111</sup> vgl. Ebd., S. 114

<sup>112</sup> vgl. Ebd., S. 117

<sup>113</sup> vgl. Ebd., S. 128

- ❖ Der Kapellmeister Nechwal hat lediglich drei Tage Zeit, um mit dem Orchester an der persischen Nationalhymne zu arbeiten, bevor der Schah zum zweiten Mal nach Wien kommt.<sup>114</sup>
- ❖ Drei Ehrenkompanien empfangen den Schah bei seinem zweiten Besuch.<sup>115</sup>
- ❖ Mizzi Schinagl wird am 15.3. aus der Haftanstalt entlassen.<sup>116</sup> Dass Roth dieses Datum nicht ohne Bedacht wählt, belegt folgendes Zitat:  
 Weder empfand er etwas Besonderes für die Mizzi noch auch etwas gerade für den fünfzehnten März. Es war wenigstens ein Datum, ein fester Punkt, eine Grenze. Die ruhelosen Gedanken hielten manchmal vor diesem Datum inne; vor einem Schranken.<sup>117</sup>

Wenn Taittinger sich auch dem Datum selbst gegenüber gleichgültig zeigt, so hat selbiges doch eine wichtige Schwellenfunktion. Bis zum 15.3. hin fühlt der Protagonist sich in Sicherheit. Roth droht hier bereits die Unsicherheit an, die hinter dem Schranken liegt.

Vielfältig ist das Vorkommen der Zahl Drei als pekuniäre Einheit:

- ❖ Josephine Matzner zahlt 30 Gulden und 15 für den Guglhupf, den die im Volksgarten konsumiert.<sup>118</sup>
- ❖ Der Polizeireporter Lazik muss Schulden in der Höhe von 300 Gulden begleichen. Er bittet Taittinger um Geld für seine Publikationen, dies besiegelt das Schicksal des Barons.<sup>119</sup>
- ❖ Taittinger bezahlt 300 Gulden Schulden für die Unterbringung Xandls in der Grazer Anstalt.<sup>120</sup>
- ❖ Die Hypothekenbelastung auf Taittingers Gut beträgt 30 000 Gulden.<sup>121</sup>
- ❖ Josephine Matzner vererbt 900 Gulden: 300 an die Armen, 300 an die Kirche und 300 an Mizzi Schinagl.<sup>122</sup>

---

<sup>114</sup> vgl. Roth 1999, S. 165

<sup>115</sup> vgl. Ebd.

<sup>116</sup> vgl. Ebd., S. 133

<sup>117</sup> vgl. Ebd.

<sup>118</sup> vgl. Ebd., S. 71

<sup>119</sup> vgl. Ebd., S. 95

<sup>120</sup> vgl. Ebd., S. 106

<sup>121</sup> vgl. Ebd., S. 107

<sup>122</sup> vgl. Ebd., S. 88

Auch abgesehen von pekuniären und temporalen Einheiten kommt die Zahl Drei auffällig oft vor:

- ❖ Die Perlenkette, die Mizzi als Dankesgabe vom Schah erhält, ist dreireihig.<sup>123</sup> Der Symbolgehalt der Perlenkette soll im nächsten Kapitel ausführlich beleuchtet werden.
- ❖ Es sind drei Heftchen der Fortsetzungsgeschichte über die Schah-Affäre, die der Reporter Lazik dem Baron Taittinger mitgibt, nachdem dieser ihn finanziell unterstützt hat.<sup>124</sup>
- ❖ Ignaz Trummer hat drei uneheliche Kinder.<sup>125</sup>

Die Köchin Karoline aus Taittingers Elternhaus weinte jährlich drei mal, wenn er nach Hause kam<sup>126</sup>. Auch die Kategorien, in die Taittinger die Menschen einteilt, sind drei an der Zahl:

Es gab für ihn nämlich nur drei Klassen von Menschen: an der Spitze standen die „Charmanten“; dann kamen die „Gleichgültigen“; die dritte und letzte Klasse bestand aus den „Langweiligen“.<sup>127</sup>

Diese Kategorien bieten der Figur selbst Sicherheit (wie an späterer Stelle genauer ausgeführt wird), zugleich vermittelt die Dreiteilung dem/der Leserin den Eindruck eines geschlossenen, märchenhaft wirkenden Systems.

Schinagl, Trummer und Kreuzer repräsentieren für Taittinger das Volk, als sie dem Baron die Verantwortung für seines Sohnes Kriminalität zuschreiben, bilden „Alle drei [...] eine feindliche Front gegen Taittinger<sup>128</sup>“. Mizzi (deren Name eine Koseform von „Maria“ ist), Magdalene und Trummer sind die Vorboten des Unglücks, ihre religiös anmutende, doch feindliche Dreieinigkeit deutet Taittingers Untergang an. Taittinger leidet unter der geheimen Affäre, deren Drahtzieher er war:

Es gab eine Episode in seinem Leben, von der er zu keinem Menschen jemals sprechen durfte. Sie kreiste im Blut wie irgendein Fremdkörper [...] In solchen Stunden gab es nur drei Auswege: entweder man floh nach Wien, an die Stätte des Glanzes und den Geburtsort der Schande; oder man betrank sich; oder – oder: man erschoss sich.<sup>129</sup>

---

<sup>123</sup> vgl. Roth 1999, S. 44

<sup>124</sup> vgl. Ebd., S. 99

<sup>125</sup> vgl. Ebd., S. 142

<sup>126</sup> vgl. Ebd., S. 111

<sup>127</sup> Ebd., S. 17f

<sup>128</sup> Ebd., S. 155

<sup>129</sup> Ebd., S. 74

So wählt Taittinger schließlich den dritten Ausweg.

Roths Figuren bewegen sich nicht in einer geschlossenen Märchenwelt, ihre Sicherheit kommt ihnen mehr und mehr abhanden. So werden letztlich alle getäuscht: die Figuren des Romans, die durch finanzielle Zusammenhänge ins Unglück stürzen und innerhalb der Hierarchie Ober-, Unter- und Halbwelt absteigen – und die LeserInnen, die eine märchenhafte Erzählung erwarten und erkennen, dass Roths Märchen-Signale nicht zum Happy End führen, sondern auf den Tod verweisen.

Dies führt uns zurück zum Titel des Romans. Auf den ersten Blick mag man in Roths Roman eine Fortsetzung der 1001 Nächte vermuten, so als schreibe er sich in die orientalische Märchensammlung ein. Er benutzt jedoch keine beliebige Zahl innerhalb der Sammlung, so wie Hugo von Hofmannsthal es tut, sondern bricht die magische und Unendlichkeit verheißende Spiegelzahl 1001 auf. Wolfgang Müller Funk betont, dass die Zahl 1001 die zyklische Ordnung der Zeit makellos versinnbildliche:

Der Anfang und das Ende sind ‚eins‘, und die beiden Einsen wiederum umschließen die doppelte Null, die an sich schon für die Zyklizität des narrativen Geschehens steht. Anfang und Ende fallen zusammen.<sup>130</sup>

Die Null als solche drückt Geschlossenheit aus, mehr noch: Die doppelte Null verweist grafisch auf die liegende Acht, das mathematische Symbol der Unendlichkeit. Umrahmt von zwei Einsen symbolisiert die Spiegelzahl 1001 damit umso mehr Endlosigkeit. Roths 1002. Nacht bricht mit der Unendlichkeit, indem sie die 1001 wie eine beliebige Zahl behandelt, von der aus weitergezählt werden kann. Für Müller-Funk steht dies für das Ende des Erzählens an sich, das sich im Titel ankündigt. Verbunden mit dem Einsatz der Zahl Drei lässt sich die 1002 allerdings noch auf andere Weise deuten: Durch den Titel seines Romans lässt Roth vermuten, es handle sich um ein Märchen aus dem Orient. Schon in der Einleitung wird klar, dass es sich wider Erwarten um eine Geschichte aus dem Okzident handelt. Der vielfältige Einsatz der Zahl Drei verleiht der Täuschung einen doppelten Boden: Roth gibt der Geschichte aus dem kaiserlichen Wien damit einen märchenhaften Anstrich, doch auch dieser entpuppt sich als Kulisse.

Beide Zahlen, die 1001 und die Drei, stehen für vollkommene Geschlossenheit und Sicherheit, der Fall von der damit geschürten Erwartung zur Realität ist tief: Roth

---

<sup>130</sup> Müller-Funk 1999, S. 126

vertreibt uns zweimal aus dem Märchen, in das zu wiegen er anfänglich vorgibt. Wie er mit dem okzidental Märchen bricht, indem er die Zahl Drei als unheilvolles Signal umdeutet, bricht er durch den Einsatz der 1002 mit der orientalischen Märchen-sammlung im Besonderen: Die 1001 Nächte sind zu Ende, es folgt der Fall auf den todbringenden Boden der Welt jenseits des Märchens.

## 7. Roths gespiegelter Orient

Es ist eine kulissenhafte Welt, in der Roths Figuren sich bewegen. Das alte Wien und seine Repräsentanten, all der Pomp höfischer Zeremonien ist nichts als ein groß angelegtes Maskenspiel. Dies zeigt sich, als der Kaiser und der Schah durch das Volk schreiten:

Die Damen vollführten den Hofknicks, und die Herren verbeugten sich tief. Wie durch ein Feld geknickter Ähren schritten die Majestäten, der Gast und der Gastgeber. Beide lächelten, wie es die Überlieferung befiehlt. Sie lächelten nach rechts und links, obwohl kein Mensch ihre Freundlichkeit sehen konnte. Sie lächelten blonden und schwarzen Damenfrisuren zu, blanken Männerglätzen und straff gestriegelten Scheiteln.<sup>131</sup>

Das Lächeln der Herrscher und damit die Repräsentation der Reiche ist ein geradezu lächerliches Schauspiel, die repräsentative Geste hat keine Funktion, sie wird von keinem Gegenüber wahrgenommen. Das sich verbeugende Volk wird durch die Perspektive der Majestäten zu einer Anhäufung von Frisuren ohne Gesichter. Der unheimliche Effekt, den die schier leblosen Figuren erzeugen, wird noch umfassend behandelt werden.

Innerhalb dieser Welt der Kulissen spielt Roth mit orientalistischen Zuschreibungen, lange bevor der Diskurs um den Orientalismus durch Edward Said populär wurde. Kulturelle Zuschreibungen entlarvt Roth als Projektionen des Eigenen, und zwar in beide Richtungen, das Fremde und das Eigene stehen einander im Roman als Doppelgänger gegenüber. Letztlich spielt Roth mit den Zuschreibungen des Okzidents gegenüber dem Orient nicht weniger als mit den Projektionen, denen der Orient dem Okzident gegenüber aufsitzt. Im Fokus ist dabei das Fremde als erotischer Sehnsuchtsort. Letztlich entlarvt Roth kulturelle Fremdwahrnehmung, unabhängig, von welcher Richtung sie ausgeht, als Projektion – ebenso wie das erotische Sehnen.

### 7.1 Einleitung

Im Frühling des Jahres 18 . . begann der Schah-in-Schah, der heilige, erhabene und große Monarch, der unumschränkte Herrscher und Kaiser aller Staaten von Persien, ein Unbehagen zu fühlen, wie er es noch niemals gekannt hatte.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Roth 1999, S. 23

<sup>132</sup> Ebd., S. 7

In der Einleitung der *Geschichte von der 1002. Nacht* wird der persische Schah als „Kaiser aller Staaten von Persien“ bezeichnet. Dies macht von Anfang an hellhörig in Bezug auf die spiegelbildliche Beziehung zwischen dem persischen Schah und dem Kaiser der Donaumonarchie – und damit dem gespiegelten Verhältnis zwischen Orient und Okzident. Denn es ist der okzidentale Kaiser, der über einen Vielvölkerstaat herrscht, nicht der persische Schah.<sup>133</sup>

Wie zuvor schon betont täuscht Roth seineN LeserIn, indem er durch den Titel andeutet, ein orientalisches Märchen zu erzählen – um dann im kaiserlichen Okzident zu landen. Irmgard Wirtz geht davon aus, dass Roths Erzähler außerhalb der Welt steht, über die er berichtet:

Der Leser wird also keine Geschichte aus dem Orient, sondern eine Geschichte über den Orient hören.<sup>134</sup>

Die Überfahrt nach Wien markiert einen entscheidenden Bruch mit der Erwartung an ein orientalisches Märchen, sie verweist schon eingangs auf die Spiegelung Orient-Okzident. Der Blick des Erzählers richtet sich vom Orient aus in die Fremde, in den Okzident, der mit märchenhaften Attributen belegt ist, von dem der Schah sich erotisch-exotische Abenteuer verspricht. Die Donaumonarchie wird dadurch austauschbar mit Persien – und mit den Reichen auch die dazugehörigen Herrscher. Das Eigene wird durch die Außenperspektive des Schahs zum Fremden, Orient und Okzident sind damit gleichermaßen fremdbestimmte Konstrukte, die auf das jeweilige Eigene verweisen.

### 7.1.2 Unbekannt-bekannte Kulturen

Dem persischen Gast zu Ehren versuchen sich die repräsentativen Veranstaltungen in der Nachahmung dessen, was aus der Wiener Perspektive als „orientalisch“ und „persisch“ gilt. Dies zeigt sich beispielsweise bei der Parade in der Spanischen Hofreitschule, der der Schah beiwohnt:

Ein Reiter in persischer Tracht, wie sie der Schah nur auf den Porträts seiner Ahnen gesehen hatte und niemals in Persien, [...] ritt zunächst durch die Arena.<sup>135</sup>

Was in Wien als authentisch orientalisch angenommen wird, ist im Orient in nahezu mythische Vergangenheit gerückt. Die persische Tracht als institutionalisierte *mimicry*

---

<sup>133</sup> vgl. Wirtz 1997, S. 146

<sup>134</sup> Ebd., S. 144

<sup>135</sup> Roth 1999, S. 21

im Sinne Caillois' erscheint dem Monarchen selbst als Maskerade. Und auch die Musik, die der Kapellmeister Nechwal eigens für die Vorführung komponiert hat, kommt dem Schah „unbekannt-bekannt“<sup>136</sup> vor. Sie nimmt Anleihen an orientalischen Klängen, wie der Schah sie kennt. Durch die Rezeption im Okzident jedoch wird sie verfälscht. Der unbekannt-bekannte Eindruck, den der Schah hat, lässt sich damit in Bezug zu Freuds „Unheimlichen“ setzen.

Die repräsentierenden Mitglieder des Kaiserreichs geben sich alle Mühe in der Imitation des imaginierten Orients. Doch es will nicht recht gelingen, denn das vermeintliche Wissen rührt nicht von persönlichen Begegnungen mit leibhaftigen Menschen her, sondern ist ein Konglomerat aus nostalgischen Zuschreibungen und historisch distanzierter Wissenschaft. So ist es nicht der renommierte Orientalist Friedländer, dem Erkenntnis über den Orient zuteil wird, sondern Baron Taittinger:

Innerhalb von zwei Nachmittagen wußte der Rittmeister Taittinger bei weitem mehr und Wichtigeres, als der Professor Friedländer, der bekannte Orientalist, den man als Fachberater dem Festkomitee beigegeben hatte, in seinem langen Leben erfahren konnte.<sup>137</sup>

Der direkte Kontakt zwischen Taittinger und dem Adjutanten des Hofzeremonienmeisters Kirilida Pajidzani gibt mehr Aufschluss über das Fremde als jede Wissenschaft, die, dem Dialog abgewandt, zu einer unnützen Sache verkommt:

Ach, der Professor Friedländer selbst wußte kaum noch, wo er seine Wissenschaft hintun sollte.<sup>138</sup>

Die Wissenschaft über den Orient wird hier als unnütz dargestellt, wenn es um konkrete interkulturelle Begegnung geht. Der Professor weiß nicht, wie er mit der Wissenschaft verfahren soll, da sie im Kontakt mit echten Menschen nicht anwendbar ist. So steht die Orientalistik dem Erkennen gleich einem sperrigen Ding im Wege. Dieses Erkenntnisunvermögen gilt in Bezug auf den Orient ebenso wie in der Fremdwahrnehmung des Schahs auf die Donaumonarchie und damit auch auf den Okzident als solchen.

---

<sup>136</sup> Roth 1999, S. 22

<sup>137</sup> Ebd., S. 19

<sup>138</sup> Ebd.

## **7.2 Die raffinierte Art der Abendländischen:**

### **Der Okzident als Ort des Begehrens**

Der Schah kommt nach Wien, um seiner Melancholie zu entfliehen, um abseits seines Harems, der ihn langweilt, die Liebe des Abendlandes zu erfahren. Der Okzident ist ihm exotischer Sehnsuchtsort, von dem er sich eine raffinierte erotische Begegnung erhofft. Durch die wechselnd personale Erzählsituation, die auf die Gedanken und Gefühle des persischen Monarchen fokussiert und auch durch den wiederholten Einsatz der erlebten Rede ist es nicht der Orient, der erotisch aufgeladen wird, sondern der Okzident. Wie schon erwähnt konstituiert sich das Andere in der Wahrnehmung des Schahs über den Aspekt der Erotik, die Begriffe „Exotisch“ und „Erotisch“ stehen geradezu in einem austauschbaren Verhältnis zueinander.

#### *7.2.1 Der Ball*

Das sechste Kapitel des Romans, das den Ball zu Ehren des Schahs zum Thema hat, ist zentral für die Darstellung der exotisch-erotischen Fremdwahrnehmung des orientalischen Herrschers. Es erschließt sich eine Fülle erotischer Projektionen auf das Fremde.

Die Damen spürten den gierigen, den neugierigen, den lüsternen, den eitlen, den grausamen und majestätischen Blick des Schahs von Persien. Sie erschauerten leicht. Sie liebten den Schah, ohne es zu wissen. [...] den ganzen Orient liebten sie.<sup>139</sup>

Hier wird deutlich, wie der persische Herrscher von den Bewohnerinnen Wiens gesehen wird. Ambivalente Zuschreibungen zwischen Begehren und Abscheu werden durch die Empfindung des Erschauerns ausgedrückt, das körperliches Anzeichen von Erregung wie auch von Grauen oder Ekel ist. Der Schah repräsentiert den unheimlichen Orient als solchen, er scheint gierig und lüstern, dies kennzeichnet die hedonistische, ungezügelter Darstellung des Orientalen im orientalistischen Diskurs. Er repräsentiert eine ausufernd sinnenfreudige Haltung, die innerhalb Wiens eigentlich nicht goutiert wird – dies führt dazu, dass er als personifizierter Gegenentwurf zur eignen Kultur abgewertet wird, wodurch er Ekel (Erschauern) auslöst. Gleichzeitig ist er majestätisch und lüstern im anziehenden Sinne: Er steht für den verlockenden, sexuell anziehenden Sehnsuchtsort Orient. Damit zeigt sich die unheimliche Ambiva-

---

<sup>139</sup> Roth 1999, S. 24

lenz zwischen Anziehung und Abstoßung. Und auch der Schah ist überwältigt von der fremden Welt, die sich ihm darbietet:

Der Herr von Persien aber liebte in dieser Stunde ganz Wien, ganz Österreich, ganz Europa, die ganze christliche Welt. Niemals in seinem so liebes- und frauenreichen Leben hatte er diese Erregung gefühlt [...] weshalb schien es ihm hier, in Wien, daß die Frauen ein wunderbares, ihm noch völlig unbekanntes Volk bildeten, ein seltsames Geschlecht, das es erst galt zu entdecken?<sup>140</sup>

Der persische Herrscher sieht die Frauen Wiens als stellvertretend für die ganze christliche Welt. Die Frauen werden als „Volk“ bezeichnet, was hier den Zusammenhang zwischen kultureller und sexueller Fremdwahrnehmung klar herausstreicht. Ebenso wie den Okzident möchte der Schah die Frauen „entdecken“, sie sich begreifbar machen, die unbekannte Welt auf sexueller wie kultureller Ebene erforschen. Sie sind ein „wunderbares“ Volk, dieses Adjektiv stellt einen märchenhaften Bezug her, der erotische Anziehung in Zusammenhang mit Verzauberung setzt. Das Fremde ist immer auch das Märchenhaft-Wunderbare, das es zu entdecken gilt: Um sich dem erotischen Zauber hinzugeben, doch zugleich auch, um zu kontrollieren.

Berauscht ist der Schah von den Wiener Frauen, die erotische Spannung, die der Schah empfindet, nährt sich aus den Oppositionen zwischen Verhüllung und Enthüllung in Gegensatz zum ihm Bekannten:

Ihm waren bis jetzt nur nackte und verhüllte Frauen bekannt gewesen: Körper und Gewänder. Zum erstenmal sah er Verhüllung und Nacktheit auf einmal. Ein Kleid, das gleichsam von selbst fallen zu wollen schien und das dennoch am Körper haftenblieb: es glich einer unverschlossenen Tür, die dennoch nicht aufgeht.<sup>141</sup>

Das Motiv der unverschlossenen Tür hat Wolfgang Müller-Funk als paradigmatisch für die Wirkungsweise des Romans selbst interpretiert. Das Motiv steht also zum einen für die Struktur des Textes: Das Versprechen, dass es sich um eine märchenhafte Erzählung handelt, wird – wie bereits ausgeführt – mehrmals gebrochen. Zugleich verweisen die „unverschlossenen“ Frauen, die sich nicht öffnen lassen, auf die in Folge scheiternde Sehnsucht des Schahs: Das Motiv der Ver- und Enthüllung ist in Zusammenhang mit Jungfräulichkeit und Defloration zu sehen, der Schah möchte eine

---

<sup>140</sup> Roth 1999, S. 24

<sup>141</sup> Ebd., S. 25

exotische wie unberührt scheinende Frau besitzen – und damit die Liebesgeheimnisse des Okzidents an und für sich entschlüsseln:

Jede also eine halboffene und gleichzeitig abgesperrte Frau, jede einzelne, war lockender als ein ganzer Harem, angefüllt mit dreihundertfünfundsechzig rätsellosen, geheimnisvollen, gleichgültigen Leibern. Wie unergründlich mußte die Liebeskunst der Abendländer sein! Welch vertrackte Raffiniertheit, die Gesichter der Frauen nicht zu verhüllen! Was gab es in der Welt, das geheimer und entblößter zugleich sein konnte als das Antlitz einer Frau!<sup>142</sup>

Es ist eine wunderbar verkehrte Welt, die Roth uns hier zeigt: Nicht der entblößte Körper ist es, der den Schah erregt, es ist das unverhüllte Gesicht, das ihm fremd und anziehend zugleich erscheint. Roth erzeugt einen geradezu komischen Effekt, indem er die Gesichter der Frauen aus der Sicht des Schahs auf exotische Weise erotisiert darstellt. Die feine Komik gipfelt mit der Erregung des Schahs:

Als der Tanz begann – es war zuerst eine Polka – verwirrten sich seine Sinne vollends.<sup>143</sup>

Nach einem in Österreich traditionellen und denkbar unerotischen Tanz gefragt, würde die Wahl vieler wohl auf die Polka fallen. Der Tanz ist spielerisch und beschwingt, die hopsenden Bewegungen mögen Spaß beim Ausführen und Betrachten bereiten. Dass es aber ausgerechnet dieser Tanz ist, der die Erregung des Schahs ins Unermessliche steigert, zeigt die feine Ironie des Autors. Das kulturell verankerte Rausch-Spiel wird durch die Außenperspektive verführerisch.

Ein wichtiger Aspekt, was die erotische Bezauberung des Schahs betrifft, ist die vermeintliche Exklusivität und Unschuld, die er an den exotischen Damen Wiens zu erkennen glaubt:

Und der Augenblick, in dem die Damen mit beiden Händen die Schöße hoben, bevor sie ein Knie zurückstreckten, hatte für ihn etwas unnennbar Keusches und zugleich unsagbar Sündhaftes, es war ein Versprechen, das man nicht zu halten gedachte.<sup>144</sup>

Die Keuschheit der Wiener Damen steht in Opposition zu der Verfügbarkeit der Frauen des persischen Harems. Das Verfügbare ist dem Schah das Vertraute, die Keuschheit wird Sündhaft, da sie dem Schah fremd ist. Nicht die Polygamie des Orients wird hier als sexualisiert dargestellt, sondern die Keuschheit, das Unberührte

---

<sup>142</sup> Roth 1999, S. 25

<sup>143</sup> Ebd., S. 26

<sup>144</sup> Ebd., S. 25

verheißt dem persischen Herrscher eine neue Art der Sündhaftigkeit. Die Anziehung entsteht durch das Versprechen, nicht durch die Erfüllung. Versprechen und Erfüllung stehen für die Opposition Erotik und Sexualität, die im Folgenden genauer betrachtet werden soll. Und noch eine Dimension hat diese Zitat: Das Versprechen, das nicht gehalten wird, kündigt sich in der Wahrnehmung des Schahs an und folgt in der Tat auf dem Fuße: Der Schah erwählt die Gräfin W. als Geliebte für eine Nacht, dies wird ihm vermeintlich zugebilligt, während er in Wahrheit hinters Licht geführt wird.

### *7.2.2 Die Einzige*

Er war nach Europa gekommen, um das Einzige zu genießen, um das Vielfältige zu vergessen, das Gehütete zu rauben, das hier herrschende Recht zu brechen, einmal nur ein einzigesmal der Wollust des unrechtmäßigen Besitzes teilhaft zu werden und die ganz besondere, raffinierte Art der Europäer, der Christen, der Abendländischen auszukosten.<sup>145</sup>

Der Schah will seinem gewohnten Trott entfliehen, er ist der 365 Frauen seines Harems überdrüssig, die sich ihm bereitwillig und austauschbar darbieten. Zentral im erotischen Sehnen des Schahs ist die Vorstellung der „einzigen“ Frau, einer auserwählten, die er nicht besitzt, sondern die er sich unrechtmäßig aneignen kann. Unrechtmäßig in Bezug auf die im Okzident herrschenden moralischen und gesellschaftlichen Gepflogenheiten. Seine Sehnsucht ist also die nach der fremden, exotischen Sexualität des Okzidents. Durch die Perspektive des Schahs, vor allem auch durch sein erotisches Sehnen nach dem „Exotischen“, weist Roth den Orient wie den Okzident als projizierten Sehnsuchtsort aus. Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Monogamie, die dem Herrscher exotisch und verheißungsvoll zugleich scheint:

Und zu denken, daß jede einzelne dieser Frauen einem einzigen Mann gehörte oder bald gehören wird! Jede einzelne ein behüteter Edelstein! Nein! Daran wollte der Schah in diesem Augenblick nicht denken. Peinliche, schädliche Einfälle!<sup>146</sup>

Der Schah möchte, wie gesagt, „das Gehütete rauben“, er will sich nicht den in Wien herrschenden Sitten beugen, möchte im Augenblick der zielgerichteten Sehnsucht nichts von der Exklusivität der okzidentalen Ehe wissen. Zugleich bleibt die Faszination für die Monogamie des Abendlandes. Verführerisch scheint es dem persischen Monarchen, dass jede Frau nur einem Mann zugehörig sein soll, verführerisch ist ihm der Gedanke, dieses herrschende Recht zu brechen. Das Motiv des Edelsteins wie-

---

<sup>145</sup> Roth 1999, S. 25

<sup>146</sup> Ebd.

derholt sich im Folgenden, in einem Rückblick auf die Ehe-Anbahnung zwischen der Gräfin W. und ihrem Ehemann. Der Vater der Gräfin ist enthusiastischer Mineraliensammler, als der Graf W. ihn besuchen will, wird seine Einstellung dazu wie folgt beschrieben:

Es war keineswegs, wie der Alte schon gehofft hatte, etwa ein Liebhaber von Mineralien, sondern lediglich der seiner Tochter. Jeden gewöhnlichen Quarzstein hätte der alte Herr von Parditz wenigstens durch die Taschenlupe betrachtet. Den jungen Mann aber, der seine Tochter beehrte, sah er nur einen Augenblick durch das Lorgnon an. „Bitte!“ sagte er ohne weiteres, „werden Sie glücklich mit Helene.“<sup>147</sup>

In Zusammenhang mit Griechenland als der Wiege des Abendlandes eröffnet der Vorname der Gräfin W. einen interessanten Deutungsansatz: Helena gilt als die schönste Frau im antiken Griechenland, jeder Mann will sie. Als die Wahl des Schahs auf die Gräfin W. fällt, heißt es: „Es blieb schließlich eine, die Einzige: es war die Gräfin W. Alle Welt kannte sie.“<sup>148</sup> Mit „alle Welt“ ist wohl die gesellschaftliche Welt Wiens, wenn nicht gar die Welt des Abendlandes insgesamt gemeint – dem Schah hingegen, der aus einer „anderen Welt“ kommt, erscheint die Gräfin fremd und verführerisch. Im Abendland ist die Schönheit Helenas hinlänglich bekannt, ihre perfekte Schönheit ist Common Sense und wird im eigenen kulturellen Zusammenhang kaum mehr bewusst wahrgenommen, sie ist austauschbarer als gemeiner Quarzstein, ebenso wie die klassisch okzidentale Schönheit kommt das Gestein in inflationärer Menge vor. Zugleich steht der Vergleich der Gräfin W. mit Mineralien in Opposition zur Fremdwahrnehmung des Schahs, dem jede Frau als behüteter Edelstein erscheint. Die monogame Verbindung durch die Ehe ist dem Vater der Gräfin gewöhnlich und die Entscheidung darüber kaum einen weiteren Blick wert.

Die Metaphern um Mineralien und Edelsteine legen nahe, auch der Bedeutung der Perlen, die Mizzi als Geschenk für die Nacht mit dem Schah erhält, nachzugehen. Ihre Rolle als augenzwinkerndes Symbol für das Scheitern des erotischen Sehnsüchtigen möchte ich innerhalb des nächsten Kapitels illustrieren.

---

<sup>147</sup> Roth 1999, S. 26

<sup>148</sup> Ebd.

## **7.3 Prostitution: Erotik vs. Sexualität**

### *7.3.1 Mizzi, die Arbeitende*

Mizzi Schinagl, ein „Kind aus dem Wiener Volke“<sup>149</sup> wird sie im Roman mehrfach genannt, ist die zentrale Figur in Roths Roman, die das Spannungsfeld zwischen Erotik und Sexualität markiert. „Schinagl“ ist ein Name, der in Zusammenhang mit dem rotwelschen „schineglen“<sup>150</sup> als „arbeiten“ gesehen werden kann. Denkbar ist ein Zusammenhang zum jiddischen Wort „Schinagle“, das „Schubkarren“ bedeutet. Das Lexikon der österreichischen Familiennamen erklärt die Bedeutung der Namen Schinagel, Schinnagl und ähnlicher wie folgt:

Radnagel zum Befestigen der Radschienen, übertragen für Knecht, der zu kleinen Hilfsarbeiten herangezogen wird.<sup>151</sup>

Will man die Symbolik der Namensgebung Mizzis ausreizen, so markiert ihr Nachname ihre Rolle innerhalb der Schah-Affäre: Sie ist die Handlangerin, die für einen reibungslosen Täuschungs-Ablauf eingesetzt wird. Als weiblicher Knecht, als Magd dient sie der Ober- und Halbwelt. Dank ihr läuft die Affäre vorerst glatt. Von Beginn an gemahnt Mizzi so an das arbeitende Volk – zugleich kann „arbeiten“ auch in Bezug auf Prostitution als zu entlohnende Dienstleistung gesehen werden. Prostitution als kostenpflichtige, ja geschäftlich geregelte Ausübung von Sexualität steht der distanzierten und damit idealisierten erotischen Anziehung gegenüber. Erotik und Sexualität sind im Spannungsfeld Phantasie/Realität zu sehen, das phantasierende Begehren ist die idealisierende Theorie zur leiblich ausgelebten Geschlechtlichkeit. Eben dieses Spannungsfeld ist es, das die Figur der Mizzi Schinagl zugleich als Repräsentantin ihres Geschlechts wie auch als Stellvertreterin der okzidentalischen Kultur als solche deutbar werden lässt.

Aber auch Magdalene Kreutzer ist eine interessante Figur in diesem Zusammenhang: Nicht nur, dass auch ihr Nachname sofort an Geld und Geschäftstüchtigkeit erinnert – auch ihren Vornamen hat Roth wohl mit Bedacht gewählt. Mizzi als Koseform von Maria hat eine Freundin des Namens Magdalena, die beiden Frauennamen verweisen eindeutig auf die Ambivalenz Madonna-Hure, auf angebetete Keuschheit ebenso wie auf käufliche Sexualität. So wird Magdalene Kreutzer zu einem Abbild, einer Zwi-

---

<sup>149</sup> vgl. beispielsweise Roth 1999, S. 160

<sup>150</sup> Girtler 1998, S. 159

<sup>151</sup> Lexikon der österreichischen Familiennamen 2002, S. 121

lingsschwester Mizzis. Ihr Name verweist auf die Maria, die arbeitet, die ihren Körper verkauft – und damit ihre eigenen Sehnsüchte ebenso wie die des orientalischen Herrschers.

Eine Definition der Erotik von Wolfgang Müller-Funk scheint mir in diesem Zusammenhang beachtenswert. Er meint, Erotik könne „nur dort aufkommen, wo Unge-  
wißheit bleibt und nichts äußerlich handhabbar ist, wo es eine Grenze des Verstehens und des Begreifens gibt.“<sup>152</sup> Es ist das Fremde, das kulturell wie geschlechtlich Andere, das den Schah in seinen Bann zieht und erotisches Begehren aufbaut, die tatsächliche körperliche Auslebung lässt den Herrscher allerdings enttäuscht und ernüchert zurück, der Zauber der Erotik, die auf Projektion und Imagination beruht, ist zerstört. Sexualität selbst ist in der *Geschichte von der 1002. Nacht* automatisierter, entzauberter Akt, der das erotische Sehnen niemals erfüllen kann.

### 7.3.2 Das Bordell als okzidentales Luftschloss

Nachdem die vom Schah erwählte Gräfin W. und ihr Ehemann den Ball auf Taittingers Anraten verlassen haben, wird Mizzi Schinagl vom Geheimagenten Sedlacek aus dem Haus der Matzner abgeholt, Requisiten werden aus dem Burgtheater herbeigeschafft, um Mizzi und das Bordell der Josephine Matzner zu verkleiden:

Vier nobel gekleidete Gespenster in Fräcken, Stöcke in der Hand, Zylinder auf den Köpfen, rumorten sie mitten zwischen dem nächtlichen, verschlafenen Wirrwarr der theatralischen Requisiten. Alles, was seiden zu sein schien und blaßblauer Farbe war, rafften sie zusammen. Sie hatten die Hosentaschen voll falscher Perlen, funkelnder, feuriger Diademe, künstlicher Blumen, vergißmeinnichtblauer Strumpfbänder, glitzernder Agraffen.<sup>153</sup>

Die Attraktivität der Gräfin W. wird mit Requisiten nachgestellt, die Herkunft der Ausstattung verdeutlicht, dass es sich um ein groß angelegtes Schauspiel handelt, das dem Schah vorgeführt wird. Anhand oberflächlicher Erkennungsmerkmale werden im Zwielflicht halbseidene Requisiten beschafft, die aus Mizzi Schinagl die Gräfin W. machen sollen. Dabei müssten die Geheimen sich gar nicht derart um pompöse Ausstattung bemühen, kommt dem Schah doch das authentische und alltägliche Wien als Ort kulturellen Schauspiels vor. Nach kurzer Zeit ist Mizzi verkleidet, sie „[...] sah für fremde und orientalische Augen beinahe so aus wie eine Dame“<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> Müller-Funk 2012, S. 28

<sup>153</sup> Roth 1999, S. 40

<sup>154</sup> Ebd.

Interessant am vorangegangenen Zitat ist übrigens auch die Nennung eines blauen Strumpfbandes, einem in weiten Teilen Mitteleuropas üblichen Braut-Accessoire. Es handelt sich aber nicht um ein einziges dieser Strumpfbänder, wie Bräute es anlegen, sondern scheint ein ganzes Konvolut zu sein – dies kennzeichnet umso mehr die Austauschbarkeit der Frau, die damit eingekleidet wird. Die falsche Braut wird in das Bordell der Josephine Matzner zurückgebracht, welches ebenso maskiert wird wie Mizzi selbst:

Seine Majestät, der Schah, mußte glauben, daß er in eines jener verzauberten okzidentalischen Schlösser geraten sei, von denen ihm seine wunschselige Phantasie seit Jahren schon in Teheran so viel versprochen hatte. Der Schah glaubte es in der Tat.<sup>155</sup>

Der Einsatz des Wortes „mußte“ hat in diesem Zusammenhang einen Doppelsinn. Der Schah soll glauben, was ihm vorgespielt wird, zugleich kann das „müssen“ hier als Annahme seiner tatsächlichen Täuschung gesehen werden – im Sinne von „er musste geglaubt haben“. Es ist, als ob der Erzähler selbst dem Zauber glauben schenken möchte oder zumindest den naiven Glauben des Schahs nachempfinden kann. Entscheidend ist an diesem Zitat aber, dass ein okzidentales Schloss vorgegaukelt werden soll, das verzaubert ist. Dadurch ergibt sich eine spannende Verschränkung: Bordelle wurden in Mitteleuropa des 19. Jahrhunderts oft so ausgestattet, wie der okzidentale Mann sich einen orientalischen Harem vorstellt. Vor allem die Pariser Bordelle<sup>156</sup> boten ein Potpourri aus verschiedensten zeitlichen und örtlichen Anlehnungen, wobei ein deutlicher Fokus auf „orientalischem“ Interieur lag:

Mitunter entstand unter einem Dach eine kuriose Mixtur verschiedenster Stil- und Zeitmöglichkeiten. Jedem sollte alles geboten werden. Zur Stimulation simulierte man sämtliche Geschmacksrichtungen, die für eine geradezu kulturelle Aufbereitung des Geschlechtsakts sorgten. Man konnte ihm in ägyptischen Tempeln, im arabischen Haremsambiente, in barocken Kabinetten oder in neugotischen Stuben frönen.<sup>157</sup>

Das „Hotel Orient“, Wiens wohl bekanntestes Stundenhotel, wurde 1896 eröffnet und bietet bis heute die Suite *1001 Nacht* inklusive orientalischer Originalmöbel, Bad mit

---

<sup>155</sup> Roth 1999, S. 40f

<sup>156</sup> Ein Beispiel dafür aus dem Jahr 2011 ist Bertrand Bonellos Film „L'Apollonide. Souvenirs de la maison close“, der sich mit einem Pariser Bordell um 1900 auseinandersetzt. Die Bezüge zwischen Erotik und Exotik erfahren hier eine ästhetisch prächtige Umsetzung.

<sup>157</sup> Adriani 2005, S. 46

Sternenhimmel und Marmorwanne<sup>158</sup> zum Verweilen an. Wenngleich dies auch für die Deutung des Romans nicht wesentlich ist, scheint es mir doch interessant, dieses Etablissement als möglichen Referenzort mitzudenken.<sup>159</sup> Ebenso wie in fotografischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts wurde auch im Bordell und Stundenhotel das Weibliche/Sexuelle durch pompöses Dekor in einen pseudoorientalischen Rahmen gesetzt. Der verruchte Ort wird mit exotischem Interieur ausgestattet, um die sexuelle Erfahrung intensiver zu gestalten. Zugleich gibt der ausgestaffierte Parallelort vor, man befinde sich in der Fremde – die unerlaubte Triebhaftigkeit wird damit ausgelagert und verschleiert: als geografisch entrückt und damit fern der eigenen Moralvorstellungen.

Auch bei Roth kommen allerhand Schleier und Tücher zum Einsatz, die den Eindruck erwecken, als solle das Haus der Josephine Matzner von einem okzidentalischen in ein orientalisches Schloss verzaubert werden. Genau darin besteht die von Wolfgang Müller-Funk hervorgehobene Raffinesse des Textes, der Orient und Okzident „zerrspiegelbildlich aufeinander bezieht“<sup>161</sup>. Nachdem das von den Bewohnern des Okzidents als orientalisches angenommen nichts gemein hat mit der Lebensrealität des Schahs, erliegt er der exotisch erscheinenden Bezauberung zunächst:

Es ist also nicht so – sagte er sich in seiner bezauberten Einfalt –, daß hierzulande diese großartigen Frauen lediglich ihren Männern gehören! Zwar gibt es – so sagte er sich weiter – hierzulande keine Harems; aber um wie viel schöner, zauberischer, reizvoller ist die Liebe ohne Harem!<sup>162</sup>

In inflationärer Häufung kommen Worte aus dem Lexemverband „Zauber“ im zehnten Kapitel des Romans vor, der die Vorbereitung und Ausführung der Liebesnacht zwischen Mizzi und dem Schah zum Inhalt hat. Verzaubert scheint die Gasse, in der Matzners Haus steht, verzaubert das Bordell, das als okzidentales Schloss verkleidet wird, bezaubert die Einfalt des Schahs, zauberisch die Liebe ohne Harem. Dies erinnert an Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* und die Überpräsenz der Wortsippe „schön“. So wie bei Hofmannsthal die Schönheit zerstört wird, kündigt sich auch bei Roth gerade durch die Überbetonung der Verzauberung deren Entzauberung an. Es ist ein fauler Zauber, der keinem Märchen entstammt, sondern bezeichnend diplomatisch inszeniert wird. Am Morgen danach ahnt der Schah, dass er

---

<sup>158</sup> <http://www.hotel-orient.at/index.php/id-1001-nacht.html>

<sup>159</sup> Zur Geschichte des Hotel Orient als Stadtmythos sh. Rottermann 2006

<sup>161</sup> Müller-Funk 1999, S. 131

<sup>162</sup> Roth 1999, S. 41

getäuscht wurde. Kaum erwacht, zeigt sich ihm bei Lichte betrachtet die Schabigkeit seiner Bleibe:

Er liebte die Stadt nicht mehr, wie noch gestern abend. Überhaupt erschien ihm der vergangene Abend wie ein glänzendes Blendwerk.<sup>163</sup>

Er liebt die Stadt und damit den Okzident als solchen nicht mehr, da er trotz der Erfüllung seines erotischen Sehnsens nicht mehr über die abendländische Liebe weiß als vorher. Trotz – nein, vielmehr wegen der Erfüllung ist der Schah schwer enttäuscht:

Es ist ihm ähnlich zumute wie einem Knaben, der vor einer Stunde sein neuestes Spielzeug zerbrochen hat.<sup>164</sup>

Es ist nicht ein Einfluss von außen, der das „Spielzeug“ des persischen Herrschers zerbrochen hat. Er selbst hat sich um die Illusion, das unschuldige Spiel der okzidentalen Erotik gebracht, indem er auf ihre Erfüllung im Sinne der sexuellen Auslebung bestand. Beim Ball fühlt sich der Schah gerade davon angezogen, dass die Bekleidung und das Benehmen der Frauen einem Versprechen gleichen, das nicht gehalten würde. Nun, da er die vermeintlich „Einzig“ enthüllt hat, bleibt nur Enttäuschung – über die Frau, die Stadt, das gesamte Abendland:

Er fühlte sich durch das Abendland gekränkt. Es hielt nicht, was er sich davon versprochen hatte.<sup>165</sup>

Es ist nicht das Abendland, das ein Versprechen gab, sondern der Schah hat sich selbst etwas versprochen, das unerfüllt blieb. Nicht der wahrhaftige Okzident hat ihn enttäuscht, sondern die erotische Projektion, konstruiert als exotische Opposition zum Eigenen, wurde zerstört.

### *7.3.3 Die Perlen*

Frivol erscheint es, auf welche Weise der Schah hinters Licht geführt wird: Er glaubt zwar, er hätte die Gesetze des Reiches gebrochen – in Wahrheit aber ist die, die er für die verheiratete Gräfin W. hält, Mizzi Schinagl, eine Prostituierte. Somit steht jene ihm in der gemeinsamen Nacht innerhalb eines ähnlichen Dienstverhältnisses zur Verfügung, wie er es von seinen Frauen im Harem gewohnt und leid ist. Er hat keineswegs das „Gehütete“ geraubt, sondern – ganz im Gegenteil – die Nacht mit einer Frau verbracht, die sich von Berufs wegen jedem Mann hingibt. Dieser Frau schenkt

---

<sup>163</sup> Roth 1999, S. 42

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Ebd., S. 43

der Obereunuch Kalo Patominos im Namen seines Herrn eine kostbare Perlenkette. Dem reichen Symbolgehalt dieses Geschenks gebührt ein besonderer Platz in der Interpretation des Romans.

Perlen sind ein ambivalentes Symbol, als verbreiteter Brautschmuck symbolisieren sie Jungfräulichkeit<sup>166</sup>, sie stehen für Schönheit, Ausgewähltheit und großen Wert<sup>167</sup>. Das Geschenk des Schahs, das er von seinem Eunuchen beschaffen lässt, ist eine dreireihige Perlenkette. Dadurch ist ein Bezug zum islamischen Rosenkranz, der Misbaha gegeben, die aus drei Abteilungen zu je 33 Perlen besteht. Wie schon ausführlich besprochen, verweist die Drei auf die Gattung Märchen, mit der Roth immer wieder spielt und bricht. Die Zahl spielt also eine Rolle für die Gattung, zugleich unterstreicht sie den Wunsch des Schahs nach Vollkommenheit und dem Erfassen eines geschlossenen Systems. Die Kette symbolisiert des Schahs Sehnsucht nach einer kostbaren, reinen, ja geradezu heiligen Art der körperlichen Liebe – und nach dem Entschlüsseln des Okzidents und der Frau schlechthin.

Perlen markieren aber noch eine weitere Bedeutung. Im Lexikon des Aberglaubens ist folgendes zu finden:

Wegen des alten Analogismus zur Träne sollten sich Liebende keine Perlen schenken, da sonst die Beziehung einen unglücklichen Verlauf nahm.<sup>168</sup>

Diese Interpretation kennt auch die Romanfigur Mizzi Schinagl. Als sie mit dem Verlauf ihres Lebens hadert und sich ausmalt, wie es ihr besser hätte ergehen können, ist zu lesen:

Man wäre auch nicht Keksweib geworden und mit Perlen beschenkt. Perlen bringen Unglück!<sup>169</sup>

Mizzi bringen die Perlen Unglück, da sie den märchenhaften Schatz zum Tauschmittel Geld umwandelt, dessen Besitz und unumsichtige Investition ihren Abstieg besiegelt. Dies verdeutlicht die Ambivalenz, die von den kostbaren Perlen ausgeht.

Der Eunuch übergibt Mizzi jene Perlen in einer silbernen Kasette, also aufbewahrt in einer fest verschlossenen Schatulle. Dies streicht die symbolische Verbindung zur

---

<sup>166</sup> sh. dazu auch Roth 1999, S. 167: Der Eunuch, der die Perlen auswählte, kauft sie letztlich wieder zurück, er „liebe diese Perlen“, gibt er als Begründung dafür an. Dies kann auch als Verweis auf seine eigene Jungfräulichkeit gesehen werden.

<sup>167</sup> sh. Ferber 1999, S. 151: „pearls stand, not surprisingly, for beauty, rarity, or great price“

<sup>168</sup> Lexikon des Aberglaubens 1991, S. 174

<sup>169</sup> Roth 1999, S. 142

exklusiven Keuschheit zusätzlich hervor. Das Begehren des persischen Monarchen war es, die Nacht mit einer Frau zu verbringen, die ihm das Behütete, Reine schlechthin symbolisiert, in ihrer Keuschheit dem Symbolgehalt der sorgsam verschlossenen Perlen nicht unähnlich. In dem Glauben, die Gräfin W. hätte sich ihm exklusiv geöffnet und ihr Kostbarstes an ihn verschenkt, erhält nun Mizzi die wertvolle Gabe, die eben jene Annahme repräsentiert. Interessant dabei ist, dass gerade der Obereunuch Patominos Mizzi als Prostituierte erkennt und somit das Spiel durchschaut, das mit dem Schah getrieben wurde. Ironisch erscheint damit die Antwort des Eunuchen, als der Schah ihn nach der Perlenübergabe nach der vermeintlichen Gräfin W. fragt:

„Herr“, erwiderte der Diener, „sie wird euch nie vergessen. Dies war ersichtlich, obwohl ich ihre Sprache nicht verstanden habe.“<sup>170</sup>

Seinen Vorgesetzten glauben machend, er hätte bei der Gräfin W. einen überaus positiven Eindruck hinterlassen, scheint der Obereunuch hier in Wahrheit doppelbödig sein Wissen um das Gewerbe der Schinagl anzudeuten – der Besuch eines exotischen Herrschers stellt für eine durchschnittliche Wiener Prostituierte wohl wahrlich keine Alltäglichkeit dar. Somit erscheint die Antwort des Obereunuchen als zweideutige Spitze, verpackt in eine diplomatische Wendung.

Während die drei Perlenketten für das erotische Sehnen des orientalischen Herrschers stehen, symbolisieren die falschen Perlen<sup>171</sup>, mit denen Mizzi ausgestattet wird, die Täuschung des Monarchen. Die Perlen stehen damit im Roman symbolisch für das Versprechen, das nicht gehalten wird. Der Tausch der erotischen Sehnsucht des Schahs (die wertvollen Perlen) gegen die sexuelle Erfüllung (die künstlichen Requisiten) passiert nicht nur zu Lasten seines Geldes, sondern auch seiner Illusion.

#### **7.4 Das Animalische und die Jagd**

Das Sexuelle ist im Roman *Die Geschichte von der 1002. Nacht* auch immer wieder das Animalische – was innerhalb der eigenen Kultur als anstößig und erotisch aufgeladen gilt, wird auf das kulturelle Gegenüber als animalisch projiziert.

---

<sup>170</sup> Roth 1999, S. 45

<sup>171</sup> Ebd., S. 40

#### 7.4.1 Die Pferde

Zahlreich sind die Verweise auf die fremde Sexualität als animalische – als der Schah der Lipizzaner in der Spanischen Hofreitschule ansichtig wird, zeigt sich die Verbindung des Sexuellen mit dem Animalischen ebenso wie sein fieberhaftes Sehnen nach dem Fremden an sich. Über die Pferde seines eigenen Gestüts heißt es:

Ausgewählter noch und weitaus kostbarer waren sie als die Frauen seines Harems.<sup>172</sup>

Als er die Vorführung eines Schimmels der Spanischen Hofreitschule sieht, werden die Pferde erneut mit Frauen verglichen, zugleich zeigt sich des Schahs Sehnen nach dem Fremden:

Im großen Harem des persischen Schahs hatte – soweit er sich erinnern konnte – noch keine einzige Frau so viel Anmut, Würde, Grazie, Schönheit bewiesen wie dieser Lipizzaner Schimmel aus dem Gestüt seiner Kaiser- und Königlichen Apostolischen Majestät.<sup>173</sup>

Explizit wird hier der Schah als einflussreicher Herrscher herausgestrichen, der, obgleich er über zahlreiche Frauen in seinem Reich sexuell verfügt, sich ungleich stärker angezogen fühlt von den Reizen, die die Frauen im Okzident bereithalten. Nicht der Orient, nicht die Welt des Harems ist es also, die hier als geheimnisvoll erotisch erscheint, sondern die Öffentlichkeit der Donaumonarchie. Nicht die Polygamie erweist sich durch die Fremdwahrnehmung als das Lasterhafte, sondern die Keuschheit selbst verheißt dem persischen Herrscher eine neue Art der Sündhaftigkeit.

Interessant erscheint mir auch, auf welche Weise die Beschreibung der Pferde des Schahs mit der der Frauen vergleichbar ist, vor allem gründend auf ähnliches Vokabular. Am kaiserlichen Ball ist der Schah unter anderem entzückt vom „hellen Schimmer des Flaums über dem weißen Nacken“<sup>174</sup>, den er an den Damen erkennt. Auch schwärmt der persische Herrscher für die unterschiedlichen Haarfarben der Frauen:

[...] und wie viele Farbentönungen gab es innerhalb dieser Farben! Dieses Schwarz war blau wie die Hochsommernacht und jenes hart und matt wie Ebenholz; dieses Braun war golden wie der letzte Gruß des versinkenden Abends und jenes rötlich wie das edle Ahornblatt im späten Herbst; dieses Blond war heiter und leichtfertig wie der Goldregen im Frühlinggarten und

---

<sup>172</sup> Roth 1999, S. 21

<sup>173</sup> Ebd., S. 22

<sup>174</sup> Ebd., S. 25

jenes matt und silbrig wie der erste Reif einer frühen Morgenstunde im Herbst.<sup>175</sup>

Nun ist es der zarte Flaum und die vielfältige Färbung der Pferde, die in ihm ähnliche Gefühle auszulösen scheinen. Ganz klar stellt Roth hier einen Zusammenhang zwischen des Schahs Haremsfrauen und den Pferden der Spanischen Hofreitschule her:

Ausgewählter noch und weitaus kostbarer waren sie als die Frauen seines Harems. Dort, in den Stallungen des Schahs, gab es arabische Hengste, deren Rücken leuchteten wie braunes Gold, Schimmel aus der berühmten Zucht von Jephthahan, deren Haare weich und sanft waren wie Daunen und Flaum;<sup>176</sup>

Doch ungleich stärker ist des Schahs Bewunderung, die er den Lipizzanern der Spanischen Hofreitschule zollt, die Bewegungen eines Schimmels in seine Richtung deutet er, „als grüße er einen Gleichgestellten“<sup>177</sup>. Fehlende Unterwürfigkeit und Stolz sind es, die den Schah auf unbekannte Art verzaubern, die Pferdekörper werden als „zur Liebe lockende Leiber“<sup>178</sup> bezeichnet. Als der Schah jedoch einen Besitzanspruch an die edlen Tiere stellt und eines Tieres habhaft werden will, erklärt der Stallmeister:

Exzellenz, wir verkaufen nichts. Wir schenken nur – wenn seine Majestät der Kaiser es erlaubt.<sup>179</sup>

Ich will hier die These aufstellen, dass der Kaiser in diesem Kontext die monogame Welt des Okzidents repräsentiert. Die Pferde, aber auch die Frauen der Monarchie können nicht durch Geld erworben werden, vielmehr ist es Sitte, sie förmlich „hinzu-geben“. So kann die Beobachtung und Forderung des Schahs bezüglich der Pferde als signifikant und allegorisch für seine Besitzansprüche gesehen werden, die er ebenso in der Damenwelt einfordert. Ebenso wie der Schah den gewünschten Schimmel nicht käuflich erwerben kann, ist es ihm auch verwehrt, über die Gräfin W. zu verfügen. Was der Kaiser erlaubt, steht für die Sitten des Reichs an sich. Das Gehütete des Abendlandes kann nicht durch Macht und Geld enthüllt oder bezwungen werden.

Dass es ein Schimmel ist, der den Schah über die Maßen begeistert, ist symbolisch nicht nur deshalb aufgeladen, weil weiß die Farbe der Erhabenheit und Unschuld repräsentiert – auch bietet eine weiße Fläche die bestmögliche Projektionsfläche. Der

---

<sup>175</sup> Roth 1999, S. 25

<sup>176</sup> Ebd., S. 21

<sup>177</sup> Ebd., S. 22

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Ebd., S. 23

Schah projiziert sein eigenes sexuelles Begehren auf das fremde Gegenüber, der Schimmel steht für seine Vorstellung einer fiktiven okzidentalen Frau an sich, die er für sich gewinnen möchte.

Ungeduldig wartete der Schah den Rest des Programms ab: die stille Eleganz der anderen Tiere, die ihm hierauf vorgeführt wurden; ihre graziöse Klugheit; ihre schlanken, wunderbaren, zur Hingabe, Brüderlichkeit, Liebe lockenden Leiber; ihre kräftige Milde und ihre süße Kraft: der Schah dachte nur an den Schimmel.<sup>180</sup>

Die Gleichsetzung von Pferden und Frauen in ihrer erotischen Wirkungsmacht eröffnet einen Vergleich zu Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. Ebenso wie bei Hofmannsthal sind die Pferde bei Roth als Kastrationssymbol deutbar. Der Geheimagent Sedlacek erscheint Taittinger in der Erinnerung an die Affäre, die sein Schicksal bestimmt hat, mit

[...] dem hochgezwirbelten Schnurrbart voll sanfter, goldbrauner Frechheit, unter dem die starken, langen, gelben Pferdezähne sichtbar wurden.<sup>181</sup>

Der Mund des Pferdes symbolisiert – in der Tradition des Orientbildes, das Hugo von Hofmannsthal im Märchen von der 672. Nacht beschreibt – die gesellschaftliche Kastration Taittingers, der durch die Schah-Affäre ins Unglück stürzt. Zugleich markiert das Symbol Pferd die Beschneidung der Macht des persischen Monarchen, der die Gesetze der fremden Kultur nicht bezwingen kann.

#### 7.4.2 Gejagt und getrieben

In Zusammenhang mit der als animalisch dargestellten Sexualität zeigen sich im Roman zahlreiche Jagdmetaphern, die Roth vor allem in Bezug auf das Begehren des Schahs wählt. Als Taittinger den Grafen W. dazu bewegen will, um der Sicherheit der Gräfin willen den Ball mit ihr zu verlassen, argumentiert er dies mit dem Hinweis darauf, wie der persische Herrscher „[...] beutegierig durch den Saal wandelt“<sup>182</sup>. Die Gier nach Beute kennzeichnet die als animalisch angenommene Sexualität des Orientalen, der jedoch durch diesen Trieb Jäger und Getriebener zugleich ist:

Der mächtige Herr von Persien, der Herr der dreihundertfünfundsechzig Frauen und der fünftausenddreihundertzehn Rosen von Schiras war nicht gewohnt, ein Begehren, geschweige denn eine Begierde zu unterdrücken.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Roth 1999, S. 22

<sup>181</sup> Ebd., S. 102

<sup>182</sup> Ebd., S. 38

<sup>183</sup> Ebd., S. 32

Die Allmacht des Herrschers wird durch die Anzahl der Frauen, die ihm Untertan sind, und die noch höhere Anzahl der Rosen von Schiras geradezu überbetont. Klar ist, dass dem mächtigen Herrscher kein Wunsch verwehrt wird. Zugleich kann jenes Zitat auch als Zeichen für die mangelnde Fähigkeit der Sublimierung des Sexualtriebs gedeutet werden, womit die Ohnmacht gegen den Trieb im deutlichen Gegensatz zu seiner politischen Omnipotenz steht.<sup>184</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Auftritt der römischen Jagdgöttin, als der Schah in einem Nebenraum des Ballsaals ungeduldig die Gräfin W. erwartet:

Der Schah wartete im Nebenraum. Ihm gegenüber und so, daß er sie genau betrachten kann, steht eine Diana aus Silber auf einem schwarzen, runden Brett. Sie scheint ihm das getreue Abbild der begehrten Frau zu sein.<sup>185</sup>

Während die Gräfin W. mit der erhabenen Göttin der Jagd verglichen wird, heißt es über Mizzi Schinagl: „Sie glich einem armen Wild, das sich selbst seine Jäger sucht.“<sup>186</sup> Die phantasierte und dadurch erotisierte Idealfrau, in dieser Szene symbolisiert als glänzende Statue auf dunklem Grund, ist selbst Jägerin, die verfügbare Prostituierte lässt sich erjagen. Erneut verweist Roth hier auf das antike Erbe des Abendlandes. Ebenso wie die Repräsentanten der Donaumonarchie die bereits erwähnte historische Uniform als authentisch annehmen, erliegt der persische Herrscher umgekehrt einem mythischen Idealbild okzidentaler Tradition. Aber auch in anderen Zusammenhängen zeigen sich symbolische Bezüge zur Jagd. Als Taittinger Mizzi wohlwollende Gefühle entgegenbringt, nützt diese die Gelegenheit für eine Annäherung

„[...] mit der Schnelligkeit, mit der ein Adler nach langem, lauermendem Kreisen auf die Beute hinunterstürzt, sobald er deren schwachen Augenblick gekommen weiß“<sup>187</sup>

Es ist also keine Frage von Stand oder Geschlecht, inwiefern die Figuren zu Jägern oder Beute werden. Im großen Zusammenhang lässt sich sagen, dass Roths Figuren allesamt Getriebene und Gejagte sind, ob nun von sexuellem Verlangen oder ganz allgemein in ihrem Streben, ihren Süchten und Sehnsüchten. Lediglich der Schah scheint am Ende des Romans sein Glück gefunden zu haben, und zwar

---

<sup>184</sup> vgl. Wirtz 1997, S. 143: Wirtz streicht diesen Gegensatz in der Einleitung des Romans hervor: Der pleonastische Herrschertitel „Schah-in-Schah“ betone weltliche und geistige Macht in einer verdoppelten Apposition, die im Gegensatz zu seinem erotischen Sehnen konstruiert sei.

<sup>185</sup> Roth 1999, S. 32

<sup>186</sup> Ebd., S. 50

<sup>187</sup> Ebd., S. 145

[...] mit einer neu angekauften vierzehnjährigen Inderin Jalmana Kahinderi, einem Geschöpf aus Sanftheit und Wonne, ein braunes Reh, ein gutes Tier von den fernen Ufern des Ganges.<sup>188</sup>

Am Ende ist es wieder eine für ihn „exotische“ Frau, doch kann der Schah nun als erfolgreicher Jäger zur Ruhe kommen. Die Frau, als „Reh“ beschrieben, ist – wie für den Schah üblich – angekauft, wodurch sein Herrschaftsanspruch innerhalb der ihm bekannten Strukturen erfüllt ist. Was der Schah innerhalb seines eigenen Systems als Gegenstück zu sich braucht, sucht er im Außen – und kann es nicht finden, da er die Grenzen seines Selbst nicht wahrnehmen kann. Im dualen System Mann-Frau ist die Erfüllung der Sehnsucht ebenso unmöglich wie im Gefüge Orient-Okzident. Die Sehnsucht nach dem Anderen bleibt immer Projektion des Selbst.

### **7.5 Der weise Eunuch**

Als der Schah erfährt, dass es nicht die Gräfin W. war, mit der er die Nacht verbrachte, sondern eine Andere, ergibt sich ein bedeutsamer Wortwechsel zwischen ihm und seinem Eunuchen:

„Sag mir noch“, begann der Schah wieder, „sag’s mir aufrichtig: glaubst du, ich irre mich, ich irre - - in andern - - wichtigeren Dingen auch?“ „Herr, wenn ich aufrichtig sein muß: es ist gewiß! Du irrst, denn du bist ein Mensch!“<sup>189</sup>

Die Weisheit „Irren ist menschlich“ ist hinlänglich bekannt – doch ist es nicht sehr viel mehr, was der Obereunuch hier andeutet? Es scheint, als würde das Menschsein nicht nur mit sich bringen, Fehler zu machen, sondern auch auf Phänomene der Täuschung und Maskierung hereinzufallen. Hier gilt es, das Irren und das getäuscht werden voneinander zu unterscheiden. Der Schah wird im Laufe des Romans getäuscht – überlistet – andere Personen halten die Fäden für sein Irren in Händen. Zugleich kann jenes Irren als exemplarisch für die Täuschungen des Lebens allgemein gedeutet werden. Das Leben selbst täuscht den Menschen, Menschsein bringt prinzipiell die Gefahr, sich zu irren – die Welt stellt sich so als Blendwerk dar.

Der Eunuch hat eine Sonderposition inne: Er steht jenseits des gesellschaftlichen Maskenspiels, welches sich stark aus den Geschlechtstrieben nährt. Mizzi und Taittinger nehmen klischeehafte Paraderollen ihrer jeweiligen Geschlechtlichkeit ein, während der Eunuch jenseits dieser Kategorien steht. Am Anfang des Romans, als

---

<sup>188</sup> Roth 1999, S. 165

<sup>189</sup> Ebd., S. 169

der Schah mit Patominos über seine erotische Unlust spricht, meint er zu diesem: „Ihr seid zu beneiden.“<sup>190</sup> Woraufhin die Reaktion des Obereunuchen bezeichnend ist:

„Ja“, erwiderte der Eunuch und richtete sich zu seiner ganzen fülligen Größe auf. „Die anderen Männer bedaure ich von ganzem Herzen.“<sup>191</sup>

Die Überlegenheit des Patominos seinem Herren gegenüber, die sich als Mitleid äußert, unterstreicht er durch seine körperliche Geste. Diese Überlegenheit liegt in seiner Weisheit, durch die er körperliche Defizite kompensiert. Zwar weist sein Körper fehlende männliche Attribute auf, doch gerade deshalb ist er als Mensch in der Lage, weise und vernünftig zu beobachten. Plastisch zeichnet Roth jene Überlegenheit in der zitierten Stelle: Patominos richtet sich „zu seiner ganzen fülligen Größe auf“ – was ihm auf der Ebene der sexuellen Interaktion verwehrt bleibt, kompensiert er durch seine Gesamtpersönlichkeit. Ich sehe diese Geste als „erectio“ in dem Sinne, dass durch sie Potenz und Überlegenheit im Vergleich zum, von seinem erotischen Begehren getriebenen, Schah demonstriert wird.

Als der Schah den Obereunuchen danach fragt, wie dieser zu seinen weisen Erkenntnissen käme, antwortet jener: „Dadurch, daß ich verschnitten bin, Herr!“<sup>192</sup> Kann nun Patominos als eine subversive Figur gesehen werden, die die binäre heterosexuelle Begehrensstruktur unterwandert? Auf den ersten Blick scheint diese Interpretation möglich: Die Dichotomie potent-impotent wird gewissermaßen aufgelöst. Der defizitäre Eunuch erscheint nicht als unmännlich, sondern als imposante, mächtige und damit potente Figur – eben dadurch, dass er über keine männlichen Geschlechtsorgane verfügt. Das wahre Defizit, die wahre Behinderung im Leben per se ist damit nicht die Unfähigkeit, sondern der prinzipielle Drang, Sexualität leben zu müssen, in die Irre geführt zu werden, indem man seinem Sexualtrieb folgt oder vielmehr von ihm getrieben wird. Piotr Scholz führt in seinen Beobachtungen über die Geschichte der Eunuchen aus:

Dort nämlich, wo gezeugt wird, gibt es Leben und Tod, Merkmale der Vergänglichkeit, die sich nur durch die zyklische Reproduktionsfähigkeit überwinden lassen. [...] wo es keine Geschlechtlichkeit gibt, gibt es auch kein Entstehen und Vergehen.<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Roth 1999, S. 8

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Scholz 1997, S. 28f.

Der Eunuch markiert so die menschliche Sehnsucht nach Vollkommenheit. Patominos steht diesem Ansatz folgend jenseits von Leben und Tod. Seine fehlende Geschlechtlichkeit erhebt ihn symbolisch über die Sterblichkeit als menschlichen Makel.

Diese Beobachtungen eröffnen sich auf den ersten Blick recht klar. Doch wie weit lässt sich der Ansatz mit der Gender-Theorie vereinbaren? Kann Patominos als eine subversive Figur gesehen werden, die die binäre Begehrensstruktur unterwandert? Ganz klar speist sich die Weisheit des Eunuchen aus seinem körperlichen Defizit. Damit ist seine Geschlechtsidentität abhängig von seiner körperlichen Beschaffenheit. Die Gender-Theorie nach Judith Butler geht davon aus, dass das körperlich erkennbare Geschlecht und die soziale Geschlechtsidentität unabhängig voneinander existieren:

Die Annahme einer Binarität der Geschlechtsidentitäten wird implizit [...] von dem Glauben an ein mimetisches Verhältnis zwischen Geschlechtsidentität und Geschlecht geprägt, wobei jene dieses widerspiegelt oder anderweitig von ihm eingeschränkt wird. Wenn wir jedoch den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht denken, wird die Geschlechtsidentität selbst zum freischwebenden Artefakt.<sup>195</sup>

Der Eunuch Patominos ist jedoch seinem Körper unterworfen, sein Denken und Handeln ist bestimmt durch seine Körperlichkeit. Damit lässt sich festhalten, dass diese Figur zwar jenseits der binären Begehrensnorm steht, aber gerade durch diese Sonderposition selbige bestätigt. Diese Figur steht dafür, dass es aus den Fängen des sexuellen Begehrens kein Entrinnen gibt und eben dieses Begehren als zutiefst menschlich erscheint. Patominos ist weise, gerade weil sein Körper defizitär ist.

Ich möchte an dieser Stelle auf einen weiteren Aspekt bezüglich der Figur des Eunuchen verweisen, der stellvertretend für die kulturellen Spiegelungen in Roths Roman ist. Der Eunuch trägt einen griechischen Namen, der zugleich auf die abendländische Philosophie verweist. Sein Ausspruch „Du irrst, denn du bist ein Mensch“<sup>196</sup> kann in Zusammenhang mit der sokratischen Weisheit „Ich weiß, dass ich nicht weiß“ gesehen werden. Denn Patominos steht nicht jenseits der Menschheit selbst – er ist selbst Mensch. Allerdings ein Mensch, der sich im Klaren über sein potenzielles Irren ist, wenn auch nicht auf sexueller Basis. Der Ratgeber mit dem abendländischen Namen

---

<sup>195</sup> Butler 1991, S. 23

<sup>196</sup> Roth 1999, S. 169

verdeutlicht, dass der persische Herrscher als Spiegelfigur des Kaisers konstruiert ist. Er steht für die griechische Philosophie an sich, die Grundlage des abendländischen Denkens. Damit wird einmal mehr klar, dass Orient und Okzident keine kulturell und geografisch fassbaren Komplexe sind, sondern einander als Doppelgänger im Sinne gegenseitiger Projektion gegenüberstehen.

### **7.6 Exkurs: Robert Michel: Die Verhüllte**

Ein Text, der in Bezug zur *Geschichte von der 1002. Nacht* ergiebige Vergleichsmöglichkeiten liefert, ist Robert Michels *Die Verhüllte*, der 1907 innerhalb der gleichnamigen Novellensammlung erscheint. Der Spannungsbogen von imaginiertem exotisch-erotischer Verzauberung zur Enttäuschung nach erfolgter sexueller Annäherung ist den beiden Erzählungen gemeinsam. So soll ein kurzer Abriss der Novelle und ihrer Motive die vorangegangenen Ausführungen über die *Geschichte von der 1002. Nacht* unterstreichen und in einen größeren Zusammenhang stellen. In höchst zugespitzter Form behandelt Michel die Spannungsfelder von Erotik und Sexualität, von Verhüllung und Enthüllung – der Frau und des vermeintlichen Orients.

Der Protagonist Rêvignies, glühender Orientliebhaber, (dessen Name mit „rêve“, dem französischen Wort für „Traum“ in Bezug gesetzt werden kann) und der Ich-Erzähler sind befreundete Soldaten. Gleich zu Beginn der Novelle, als die beiden sich noch in Wien befinden, macht er diesen auf folgendes Bild aufmerksam:

Die Sonne zeigte eben noch die obere Hälfte, die einer kostbaren Kuppel ähnlich am Horizont stand. Zu beiden Seiten dieser Kuppel ragten, schlanken Minaretten gleich, hohe Fabrikschlote. Diese Moschee beherrschte mit ihrer Pracht das ganze Bild. [...] Das war ein Stück Orient.<sup>197</sup>

Jenes Bild erscheint signifikant für die folgende Erzählung: Die Moschee, die den Orient repräsentiert, ist eine imaginierte. Der Orient ist ein Konstrukt aus Versatzstücken der Natur und der (okzidental) Welt. Rêvignies projiziert seine Vorstellungen über den Orient auf seine Umwelt, im genannten Beispiel ebenso wie im Folgenden auf die „Verhüllte“. Bezeichnenderweise wird der Ich-Erzähler nach Mostar versetzt, wohin er seinen Freund Rêvignies einlädt. Die Brücke von Mostar symbolisiert den Übergang vom Orient zum Okzident, verband sie doch das Habsburgerreich mit dem Türkischen Hoheitsgebiet.

---

<sup>197</sup> Michel 1907, S. 12

Eine Türkin, erschrocken durch ein scheuendes Pferd, zieht Rêvignies Aufmerksamkeit auf sich:

In dem Schreck tat sie mit beiden Armen eine rasche Bewegung gegen das scheuende Pferd, durch welche sich ihr Mantel für einige Augenblicke weit öffnete. Aber Rêvignies war diese kurze Enthüllung nicht entgangen [...] Jung war sie und schön; ihre Haut war so weiß und durchsichtig, wie sie wohl nur in der Verslossenheit eines Harems gedeihen kann. Aber auch ihr Gewand war schön; das Bruststück war mit leuchtenden Seiden gestickt und von Gold durchwirkt.<sup>198</sup>

Die Kleidung dient als Schwelle, der beschriebene Einblick spielt mit Jungfräulichkeitssymbolik und der verheißungsvollen Komponente des Harems in der Fremdbetrachtung: Ein reiner, verschlossener Ort jenseits der weltlichen Lasterhaftigkeit kündigt sich an. Die Wahl des Wortes „gedeihen“ erinnert an die Pflanzenwelt, so als wäre der Harem ein fremder Garten und damit ein Ort, der Natürlichkeit und eine Art von Ursprünglichkeit widerspiegelt. Rêvignies sagt über muslimische Frauen,

[...] er hätte bisher die Art, wie die Frau bei den Mohammedanern gehalten wird, gleich andern Menschen als Rückstand in der Kultur betrachtet, trotzdem er stets eingesehn hätte, daß durch eine Änderung dieser Sitte der Orient stark einbüßen müßte an Poesie.<sup>199</sup>

Poesie, aus dem Griechischen als „Tun, Herstellen, Schöpfung“ oder auch „dichten“<sup>200</sup> zu übersetzen, ist hier als Markierung im Sinne einer literarischen Konstruktion des Orients deutbar. Ich möchte hier auf Anna Babka verweisen, die meint:

Der literarische Text kann als Ort der Herstellung sowohl des Orients als auch des Okzidents gelten.<sup>201</sup>

Orient und Okzident können gleichermaßen literarisch erschaffen werden, wie auch Joseph Roths Roman exemplarisch vor Augen führt. Auch zeigt sich anhand des vorangegangenen Zitats die Idee von der Rückständigkeit des Orients, der Gedanke an eine ursprünglichere, der Natur näheren Kultur, die vorsieht, Frauen gleich Vieh zu „halten“. Dies zeigt den Zusammenhang zwischen Orientalismus und animalischer Sexualität, der bereits abgehandelt wurde.

Als zentral hebt Babka das Motiv der verhüllten Frau als verschlossene Tür hervor. In Gesprächen über muslimische Frauen zwischen Rêvignies und dem Ich-Erzähler ist hier zu lesen:

---

<sup>198</sup> Michel 1907, S. 16f

<sup>199</sup> Ebd., S. 17

<sup>200</sup> vgl. Kluge 2002, S. 710

<sup>201</sup> Babka, Anna 2008, S. 126

Durch den vollständigen Besitz einer solchen Frau müßten einem alle tiefsten Geheimnisse des Orients wie mit Zauberschlüsseln mit einem Mal erschlossen werden.<sup>202</sup>

Dieses Motiv findet sich in der *Geschichte von der 1002. Nacht* sehr ähnlich wieder, als der Schah die Frauen des Okzidents auf dem ihm zu Ehren gegebenen Ball bewundert und sie mit „unverschlossenen Türen, die man nicht öffnen kann“ vergleicht, doch bei Roth speist sich aus diesem Bild nicht die Erotik des Orients, sondern die des Okzidents:

Lauter unverschlossene Türen, die man nicht öffnen kann, dachte der Herr von Persien, der mächtige Besitzer des Harems. Jede also halboffene und gleichzeitig abgesperrte Frau, jede einzelne, war lockender als ein ganzer Harem.<sup>203</sup>

Rêvignies läßt, nachdem er überstürzt aus Mostar flüchtet, seinem Freund einen Brief zukommen, dessen Inhalt den eigentlichen Kern von Michels Novelle ausmacht: Während er durch ein türkisches Viertel Mostars spaziert, beobachtet er ein Paar, das hinter einer verschlossenen Tür miteinander spricht, die Frau streckt erst nur einen Finger zur Tür heraus, hernach die ganze Hand:

Die Türe erschien ihm wie der verhüllende Mantel jener Türkin am Vormittag in der Hauptstraße, und als sie sich noch weiter geöffnet hatte, um dem ganzen Arm Raum zu geben, stieg seine Erwartung bis ins Fieberhafte.<sup>204</sup>

Es zeigt sich hier, wie sehr die erotische Anziehung, die Rêvignies empfindet, in Besessenheit übergeht. Wenn auch das „Fieberhafte“ in diesem Fall in erster Linie als Umschreibung körperlicher Erregung deutbar ist, so steht es doch in Zusammenhang mit Krankheit und Wahn.

Zurück in einer okzidental anmutenden Gegend sieht Rêvignies eine türkisch gekleidete Frau, deren Mantel sich im Vorbeilaufen öffnet. Unklar ist, ob es sich um die selbe handelt, die er zuvor sah – oder lediglich um eine ähnlich gekleidete. In wilder Erregung „[...] riß er den Mantel auseinander und preßte sie an sich.“<sup>205</sup> Er entführt die Frau, erzwingt ihr Schweigen mit Küssen und bringt sie in sein Lager. Dort angekommen erstarrt diese plötzlich. Rêvignies, unsicher, ob die Entführte ihr Leben gelassen oder bloß das Bewusstsein verloren hat, flüchtet und irrt auf der Suche nach einem Arzt lange durch die Stadt. Als er wiederkommt, findet er das Zimmer leer vor.

---

<sup>202</sup> Michel 1907, S. 18

<sup>203</sup> Roth 1999, S. 25

<sup>204</sup> Michel 1907, S. 27

<sup>205</sup> Ebd., S. 31

Er flieht verstört aus Mostar, nachdem er seinem Freund einen Brief hinterlässt. Der Ich-Erzähler schließt mit den Worten:

In der Erinnerung des Mädchens, das allerdings keine Türkin war, hinterließ dieses Erlebnis wohl nur ein leichtes Staunen, während es in Rêvignies Leben vielleicht tiefer eingeschnitten hat, als ich wagte mir vorzustellen.<sup>206</sup>

Die begehrte Frau scheint also dem Okzident zu entstammen, Rêvignies orientalischer Eindruck ist eine Projektion seiner Sehnsüchte, ausgelöst durch die Verhüllung, die die Phantasie Orient markiert. Ricardo Concetti hält fest, dass das Mädchen „[...] übrigens keine Muslime, sondern eine europäische Prostituierte war.“<sup>207</sup> Das vermeintlich so orientalische Viertel Mostars erweist sich damit als Rotlichtbezirk, Rêvignies bleibt zurück mit der Enttäuschung der bis zum Wahn hin gesteigerten Projektion seiner Sehnsüchte. Michels Protagonist täuscht sich somit auf ähnliche Weise wie Roths Schah. Die Verzauberung, der dieser erliegt, wird folgendermaßen beschrieben:

Weitaus kindischer noch als etwa ein beliebiger europäischer Christ, der in jenen Jahren nach Persien kam und der die Geheimnisse des Orients entdeckt zu haben glaubte, wenn es ihm nur gelungen war, eine der aller Welt offenstehenden Freudenstätten zu sehn, war Seine Majestät in dieser Nacht begeistert von den Geheimnissen des Abendlandes, die er endgültig entschleiern zu haben glaubte.<sup>208</sup>

Interessant erscheint dabei vor allem die Opposition von erotischem Begehren, dem Phantasieren über die begehrte Frau, und der Sexualität in Verbindung mit Prostitution. Denn genau dieses Moment verbindet Michels Text so stark mit Roths *Geschichte von der 1002. Nacht*: Sowohl Roths Schah als auch Rêvignies müssen erkennen, dass ihr Verlangen von kulturellen Codes vorangetrieben wurde, die der eigenen Fremdzuschreibung entstammen und somit Produkt ihrer Projektion sind. Wo bei Michel ein typisches Bild des Orients gezeichnet wird, mit all den unheimlich-erotischen Zuschreibungen, wird bei Roth der Orient austauschbar mit dem Okzident. Roth erzeugt durch die „okzidentalisierte“ Perspektive des persischen Herrschers ein Setting gegenseitiger Spiegelungen und geht damit über Saids einseitigen Ansatz des Orientalismus hinaus. Gemeinsam ist den Texten von Michel und Roth vor allem dieses:

---

<sup>206</sup> Michel 1907, S. 39

<sup>207</sup> Concetti 2005, S. 201

<sup>208</sup> Roth 1999, S. 41

Die dem Exotischen zugeschriebene Erotik überlagert die Möglichkeit einer Erkenntnis über das vermeintlich Fremde überhaupt.

## **7.7 Der Schleier**

Dem Schleier kommen in der *Geschichte von der 1002. Nacht* mehrere Bedeutungen zu, er kommt zugleich als kulturelles, weibliches und maskierendes Element zum Tragen. Ich will den Schleier an dieser Stelle als kulturelles, sexuelles und maskierendes Symbol behandeln – um die Zusammenhänge zwischen Orientalismus und *mimicry* zu verdeutlichen und von einem Themenkomplex zum anderen zu führen.

### *7.7.1 Exotische und erotische Schleier*

Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, erweist sich die Enthüllung der Frau und damit des Orients oder (im Roman Roths) des Okzidents selbst als unmöglich, das Fremde entzieht sich immer wieder durch die eigene projizierende Fremdwahrnehmung. Sowohl bei Roth als auch bei Michel kann die begehrte Frau nicht erobert oder bezwungen werden. Der Schleier ist symbolisch als Erkenntnisbarriere zu sehen, eine Entschleierung kann nicht stattfinden, wo das Eigentliche unter Fremdzuschreibungen unauffindbar ist. Johannes Endres führt in seiner Abhandlung über den Schleier aus, dass die Entschleierung letztlich darin gipfle

[...] dass das Verschleierte an sich als nichtig und substanzlos zu betrachten sei. Ein Schleier, den man restlos durchschaut hat, ist keiner mehr. [...] Als Spiegel wirft der Schleier das falsche Bewusstsein dessen zurück, der seinen Blick auf ihn richtet.<sup>209</sup>

Der Schleier verhüllt das kulturell Fremde, das sich damit der Erkenntnis entzieht. Erkenntnis kann allerdings auch nicht durch das Lüften des Schleiers passieren, denn jener war immer schon Projektionsfläche des Eigenen und kann damit gar nichts über das „darunter“ Befindliche aussagen. Er ist kulturell konstruiertes Symbol und geschlechtliche Maskerade zugleich. Emily Apter beschreibt das Phänomen weiblicher Ver- und Enthüllung anhand der Mode des 18. Jahrhunderts:

Die Grandeur der Frau des 18. Jahrhunderts „gefriert“ ein erotisches Credo vom ewigen Vorspiel zeitlos ein, und sie zeugt von dem geheimnisvollen Prozeß, durch den bloße Materialität in die mit Wert durchgedrungene Ware Fetisch umgewandelt wird. Gleichzeitig können wir in dieser überlebensgroßen Umhüllung eine allegorische Darstellung der Verwandlung des Frauenkörpers

---

<sup>209</sup> Endres 2005, S. 3

in Weiblichkeit sehen: *Nichts* wird zu *etwas*; ein lebloses Gewand entfaltet seine Aura als Schleier.<sup>210</sup>

Das „ewige Vorspiel“, das Apter anspricht, ist als das Phänomen der Erotik selbst interpretierbar, die nur so lange aufrecht erhalten werden kann, wie der imaginierte Körper verhüllt bleibt, nur so lange, bis die Sexualität ausgelebt wird, die Frau im biblischen Sinne „erkannt“ wird. Weiblichkeit an sich ist demnach Verhüllung und geschlechtliche Maskerade, zugeschnitten für ein männliches Publikum.

### 7.7.2 *Verschleierte Gespenster, verschleierte Welt*

So, wie am Beginn des Romans ein „Schleierchen“<sup>211</sup> am Himmel ein Unwetter ankündigt, kündigen weitere Schleier das Unheimliche an, das sich seinen Weg durch den Roman bahnt. Josephine Matzner erscheint in ihrem Bordell als Gespenst, maßgeblich in Szene gesetzt durch die Schleier, die Zwielflicht herstellen sollen:

In ihrem aschgrauen, hoch- und festverschlossenen Kleid, mitten in dem Zwielflicht, das sie selbst so mühsam hergestellt hatte, dank allerhand Schleiern und Tüchern, damit das allzu gewöhnliche Dekor nicht deutlich zum Vorschein komme, erinnerte sie an ein nach langen Jahren, Jahrhunderten des Todes wieder aufgescheuchtes Gespenst einer verschwiegenen Kammerzofe.<sup>212</sup>

Matzner gleicht einem Revenant, sie wird im Zwielflicht zur an den Tod erinnernden Doppelgängerin. Und auch die Geheimagenten, die im Burgtheater Requisiten raffen, um den okzidentalen Zauber gelingen zu lassen, werden als „nobel gekleidete Gespenster“<sup>213</sup> bezeichnet. Eine verbreitete Art der Darstellung von Gespenstern ist, ihre nicht vorhandene Körperlichkeit mit einer Art Schleier zu bedecken. Die Geheimagenten und Josephine Matzner sind keine herkömmlichen Bilderbuch-Gespenster in weißen Leintüchern, es sind die in Wien üblichen Kleider, die Fräcke, Zylinder und hochgeschlossenen Kleider, die diese Funktion erfüllen. Es ist die kulturell geprägte Maskerade selbst, die in Roths Roman das Unheimliche in sich trägt.

Nicht nur die einzelnen Figuren repräsentieren in Roths Roman das Unheimliche, durch die Entschleierung der Welt als solcher zeigt sich das Grauen. Als sich Taittinger

---

<sup>210</sup> Apter 1994, S. 198

<sup>211</sup> Roth 1999, S. 10

<sup>212</sup> Ebd., S. 40

<sup>213</sup> Ebd.

durch den Ausschluss aus dem Militär in einer ihm fremden Welt wiederfindet, die ihm keinen Halt bietet, wird dies folgendermaßen beschrieben:

Auf einmal schien es dem Rittmeister, daß sich die Welt verwandelt habe, oder vielmehr, daß sie sich ihm in ihrer ganzen grauenhaften Gestalt zu entschleiern beginne.<sup>214</sup>

Dies ist das Phänomen, dem ich im nächsten Kapitel nachgehen möchte. Ein maskierender Schleier liegt über der ganzen Welt, solange Roths Figuren sich in ihren gewohnten Bahnen, auf ihrer vertrauten Spielebene bewegen. Auf den Ebenen geschlechtlicher und kultureller Maskerade erscheint die Welt sicher. Doch abseits des Spiels entschleiert sich das Grauenhafte. Grauen im Sinne einer prinzipiellen Orientierungslosigkeit, aber auch immer als unheimliche Vorwegnahme des Todes, angezeigt durch die Figur des Doppelgängers.

---

<sup>214</sup> Roth 1999, S. 101

## 8. *mimicry* und Doppelgänger der Romanfiguren

In Roths Roman wimmelt es nur so vor Spielmotiven, die im Sinne Roger Caillois' interpretierbar sind. Da ich im Folgenden auf die *mimicry* fokussieren möchte, seien die weiteren Spiele kurz umrissen:

Nehmen wir nur die Spielkategorie *ilinx*: Mizzis Leben ist bestimmt vom Liebesrausch gegenüber Taittinger, auch Alkohol ist im Roman immer wieder ein Thema. Augenfällig ist der Wiener Wurstelprater mit seinen Fahrgeschäften als Ort des Rausches im Text präsent. Mizzis Freunde Ignaz Trummer und Magdalene Kreutzer besitzen ein Karussell im Prater. Jahrmarktsattraktionen kategorisiert Caillois als der Kategorie *ilinx* zugehörig, das Begehren nach Rausch wird dabei gestillt, indem die Wahrnehmung gestört wird, mit dem Ziel „dem klaren Bewusstsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen“<sup>215</sup> Der Schah befindet sich im erotischen Rausch angesichts der exotischen Frauen, der ganze Okzident wird ihm zum vielversprechenden Ort des Rausches. Parallel dazu sorgt gerade Josephine Matzners Bereicherung durch den Schah-Besuch für einen Geldrausch ihrerseits, der wahnhaftige Züge annimmt.

Das Glücksspiel/*alea* ist im Roman stark präsent, der Reporter Lazik, der Geheimagent Sedlacek und deren Kollegen spielen unentwegt Tarock, während Josephine Matzner und Mizzi Schinagl mehr oder weniger begeistert Pferderennen besuchen und Taittinger wiederholt das Casino aufsucht, um dort sein Glück zu versuchen.

Auf symbolischer Ebene ist auch *agôn*, der Wettkampf, im Roman auffindbar. Orient und Okzident stehen mir all ihrem repräsentativen Pomp im Wettstreit, sich gegenseitig zu übertrumpfen und zu überstrahlen. Der Schah von Persien erhofft sich von seiner Reise ins kaiserlichen Wien einen nie dagewesenen erotischen Zauber. Die Verfügungsgewalt über die erwählte Frau, die diesen Zauber bewerkstelligen soll, wird ihm allerdings nur scheinbar gewährt, der Frauentausch ist damit als Falschspiel im Spannungsfeld zweier wetteifernder Kulturen interpretierbar.

Insgesamt ist es eine Welt voller mehr oder weniger institutionalisierten Spiele, in der Roths Figuren sich bewegen. Von harmlosen Rauschspielen bis zur repräsentativen

---

<sup>215</sup> Caillois 1982, S. 32

Uniform ist auf der Achse zwischen *paida* und *ludus*<sup>216</sup> eine Vielzahl an Spielen auszumachen. Das Spielmotiv der *mimicry* soll im Folgenden herausgegriffen werden. Ich habe bereits im theoretischen Teil der Arbeit erläutert, wie dieses Motiv mit den theoretischen Strängen Orientalismus und Gender sowie mit Freuds Unheimlichen verknüpfbar ist.

*mimicry* findet sich bei Roth auf mehreren Ebenen: Der Roman selbst stellt sich als Spiel dar, indem er die geschichtlichen Ereignisse der Donaumonarchie literarisch maskiert. Kakanien selbst ist dabei eine Bühne der Repräsentationen. Die Geschichte um den fiktiven Schahbesuch wird innerhalb des Romans vom Journalisten Lazik als Sensationsroman in Episoden gewandelt. Vor allem aber sind es die Romanfiguren, die ein institutionalisiertes Maskenspiel im Sinne Caillois' aufführen. Wie in der Einleitung erwähnt, gehe ich von Geschlecht als Maskerade aus, die Caillois' Kategorie der institutionalisierten *mimicry* subsumiert werden kann. Taittinger und Schinagl tragen als Soldat und Prostituierte institutionalisierte Masken, das Leben im Bordell und im Militär sind gleichermaßen kulturell geprägt. Die Prägung potenziert sich durch die besondere Eigenart ihrer Zugehörigkeiten: Während Taittinger als Soldat den rollenbildkonformen Mann schlechthin repräsentiert, ist auch Mizzi durch ihre Rolle als Prostituierte stereotyp auf ihr körperliches Geschlecht und ihre weibliche Rollenzugehörigkeit reduziert. Mizzi Schinagl ist das Bordell dabei ebenso Struktur gebende Heimat wie Baron Taittinger das militärische Umfeld. Beide Figuren können sich abseits der vertrauten Welt nicht orientieren. Die vertraute Ebene ihres jeweiligen kulturell und geschlechtlich bestimmten Spiels mischt sich mit der Realität, die Doppelgänger betreten die Bühne.

### **8.1 Rittmeister Taittinger**

Im Sinne Caillois' ist der Rittmeister Taittinger durch seine Uniform Repräsentant einer institutionellen Form der *mimicry*. Roger Caillois postuliert, die Uniform hätte in der zivilisierten Gesellschaft die Maske der Rauschgesellschaften ersetzt:

Sie macht aus dem Individuum den Repräsentanten und den Diener einer unparteiischen und unbeweglichen Regel, nicht die fiebernde Beute einer ansteckenden Gewalttätigkeit. Hinter der Maske nimmt das verzerrte Antlitz der Besessenen ungestraft jeden wüsten, gemarterten Ausdruck an, während der Beamte darauf achten muß, daß man seinem bloßen Gesicht nicht entnehmen

---

<sup>216</sup> sh. Tabelle im Anhang S. 116

kann, daß er etwas anderes ist als ein vernünftiges, kaltblütiges Wesen, dessen einzige Aufgabe darin besteht, das Gesetz anzuwenden.<sup>217</sup>

Das Phänomen der Uniform steht also nach Caillois eng in Zusammenhang mit dem Prinzip des Verbergens. Die Uniform lässt den Träger als der staatlichen Macht nahestehend erscheinen. So meint Ute Frevert in ihrem Aufsatz *Männer in Uniform*:

Ein Stück königlicher Macht und monarchischen Glanzes schien auch auf den Uniformträger übergegangen zu sein, und sich in diesem Glanze zu sonnen bereitete Wohlbehagen.<sup>218</sup>

Nicht die Einzelperson wird im Soldaten bewundert, sondern die staatliche Macht, deren Repräsentant er ist. Die Individualität des Einzelnen wird im militärischen System ausradiert, ein Rollenwechsel ist – gehört man erst zur militärischen Institution – nicht zulässig. Die Uniform als Maske manifestiert sich so als eine gewissermaßen verinnerlichte *mimicry*, die keinen Platz für Individuelles lässt. Will man das Phänomen Uniformierung als ein Spielmotiv verstehen, so erscheint Johan Huizingas Definition des Spiels als durchaus treffend in diesem Zusammenhang:

Es schafft Ordnung, ja es ist Ordnung. In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige, begrenzte Vollkommenheit. Das Spiel fordert unbedingte Ordnung.<sup>219</sup>

Denn eben diese Ordnung ist es, die Taittinger als Gerüst für sein Leben benötigt, um sich in der Welt orientieren zu können. Wie starr sein Denken in Kategorien eingeteilt ist, zeigt sich auch in seiner Einschätzung von Menschen:

Es gab für ihn nämlich nur drei Klassen von Menschen: an der Spitze standen die „Charmanten“; dann kamen die „Gleichgültigen“; die dritte und letzte Klasse bestand aus „Langweiligen“.<sup>220</sup>

Erst als Taittinger gegen Ende des Romans vom Militär ausgeschlossen wird, fügt er den genannten Kategorien die der „Unerkennbaren“ hinzu, die er nun als vorherrschende ansieht.<sup>221</sup> Dies erscheint signifikant für seine Orientierungslosigkeit abseits des ihm bekannten Systems. Durchgehend beinhaltet die Beschreibung des Rittmeisters eine Form der emotionalen Unzulänglichkeit, seine Gefühlswelt ist karg und kaum ausdifferenziert. Es heißt, er hätte „ein kleines Herz, aber es war ebenso schnell

---

<sup>217</sup> Caillois 1982, S. 150

<sup>218</sup> Frevert 2003, S. 289

<sup>219</sup> Huizinga 1956, S. 19

<sup>220</sup> Roth 1999, S. 17f

<sup>221</sup> Ebd., S. 155

gerührt wie vergeßlich“<sup>222</sup>. Dies zeigt sich unter anderem, als er Mizzi im Gefängnis besucht, ihres geschorenen Kopfes gewahr wird und „zum erstenmal [...] in seinem Leben“<sup>223</sup> Mitleid empfindet. Generell gestaltet sich für Taittinger der Umgang mit Zivilisten als schwierig, er kann sich und andere jenseits der militärischen Hierarchie nicht positionieren :

Taittinger wußte genau, wie man Gleichgestellte, Höhergestellte, Subalterne und Diener behandelt; mit Redakteuren aber konnte er sich keinen Rat schaffen.<sup>224</sup>

Der Redakteur steht hier auch für die Außenwahrnehmung an sich, Taittinger kann sich nur in seinem eigenen System orientieren und nicht aus ihm heraustreten. Wie sehr der Rittmeister sein Soldatendasein verinnerlicht hat, zeigt sich anhand seiner Gedanken, als er von der Armee ausgeschlossen wird:

Es war ein Leben, das hier zu Ende ging. Wie ein Sterbender den Körper ablegt, so zieht ein Soldat die Uniform aus. Zivil, Zivil: das war ein unbekanntes, vielleicht ein schreckliches Jenseits.<sup>225</sup>

Die Uniform ist der „Körper“ des Soldaten, den er ablegt. Das schreckliche Jenseits, das Taittinger schon im Leben erwartet, kündigt zugleich seinen baldigen Tod an.

Nach Caillois' Ausführungen zur *mimicry* verhält es sich so, dass dem Spieler seine Verstellung in jedem Moment bewusst ist – Wie steht es aber nun um den Rittmeister Taittinger? Unmöglich, sich jenseits seiner gespielten Rolle zu orientieren, kann in diesem Falle von einer Art der Entfremdung gesprochen werden, einer Korruption der *mimicry*<sup>226</sup>, aus der der Baron keinen Ausweg mehr findet. Diese Ausweglosigkeit treibt ihn in den Selbstmord – eine Todesart, die zwar ein Weiterleben in Schmach aufgrund des Ausschlusses verhindert (was als konsequentes Handeln innerhalb des militärischen Systems gedeutet werden könnte), andererseits aber dem „Heldentod“ eines Soldaten gegenübersteht. Wolfgang Schmale meint in seiner *Geschichte der Männlichkeit in Europa*:

Das Mannsein, als Mann geboren werden, implizierte als Teil der Geschlechtsidentität diese Opferfunktion, die propagandistisch geschickt mit dem Nimbus des Märtyrer- und Heldentodes verbunden wurde.<sup>227</sup>

---

<sup>222</sup> Roth 1999, S. 31

<sup>223</sup> Ebd., S. 79

<sup>224</sup> Ebd., S. 97

<sup>225</sup> Ebd., S. 122

<sup>226</sup> vgl. Caillois 1982, S. 65

<sup>227</sup> Schmale 2003, S. 195

Die potenzielle Möglichkeit, sich heldenhaft zu opfern, wird Taittinger durch die Entlassung aus dem Militär genommen. Kurz vor seinem Tode die bezeichnenden Worte „Ich bin ein Verlorener“<sup>228</sup> aussprechend, erschießt er sich selbst.

### 8.1.1 Die sexuell anziehende Uniform

Die militärische Maskerade schafft ein erotisiertes Männlichkeitsbild, das tradiert und propagiert wird. Was Roths Roman im Speziellen betrifft, so sind die Stellen, durch die Uniform und sexuelle Attraktivität in Zusammenhang gebracht werden, zahlreich. So zum Beispiel die Schilderung, als Taittinger sich mit seiner Geliebten Krombach trifft:

Zum erstenmal sah sie ihren Geliebten in der Parade-Uniform [...] Der Helm mit der goldenen Rippe blendete sie, und sie vergaß alle Vorwürfe, die sie sich in den fünfzehn Minuten sorgsam zurechtgelegt hatte. „Endlich, endlich!“ hauchte sie.<sup>229</sup>

Es scheint offenkundig, dass die Uniform nicht nur allgemein in der zivilen Welt, sondern besonders bei Frauen Anklang findet. Dem Soldaten haftet durch seine Uniform der Gestus des gleichermaßen kriegerischen und geschlechtlichen Eroberers an.<sup>230</sup> Auch als Taittinger und Mizzi einander im Geschäft ihres Vaters kennenlernen, strahlt der Rittmeister durch seine Uniform:

Die goldenen Knöpfe der Rittmeister-Uniform verbreiteten einen immer stärkeren Glanz im Laden, je tiefer der Abend wurde.<sup>231</sup>

Je dunkler es rundherum wird, je mehr die Umwelt ausgeblendet wird – oder je trister die Verhältnisse – desto eindeutiger zeigt sich die Strahlkraft von Helm und Knöpfen. Als Mizzi sich reuig an die erste Begegnung erinnert, heißt es:

Ein Glanzumflossener trat plötzlich ein. Sterne hat er am Kragen, Sonnen am Rock und einen silbernen, schmalen Blitz an der Hüfte. Man hätte brav den Friseur Xandl geheiratet, wenn der Strahlende nicht gekommen wäre!<sup>232</sup>

Wie eine göttliche Gestalt, die Herr über die Himmelsgestirne ist, wird der Rittmeister beschrieben. Anstatt „brav“ einen Anderen zu ehelichen, ist Mizzi nunmehr geblendet vom Status Taittingers und ihm in rauschhafter Liebe verfallen. Die Uniform wird zum Repräsentanten der als überhöht dargestellten Männlichkeit an sich.

---

<sup>228</sup> Roth 1999, S. 164

<sup>229</sup> Ebd., S. 19

<sup>230</sup> vgl. Frevert 2003, S. 290

<sup>231</sup> Roth 1999, S. 28

<sup>232</sup> Ebd., S. 142

### *8.1.2 Repräsentative Kleider ohne Inhalt*

Taittingers Kollege Zenower zeigt sich betrübt darüber, dass er als Rechnungsoffizier keine Sporen mehr tragen darf:

Man glaubt, nachdem man dreizehn Jahre lang Sporen getragen hat, entweder, daß man Zivil trägt, oder aber, daß man gar nicht geht. Es ist fast, als hätte man keine Füße!<sup>233</sup>

Diese Zitat zeigt, wie sehr die militärische Verkleidung Teil des Körpers ist, der Körper existiert nicht unabhängig von Uniform, er wird erst sichtbar gemacht durch die repräsentative Hülle. Unheimlich ist dieses Bild, wieder begegnet uns hier eine Art Gespenst, das sich nur durch seine Umhüllung sichtbar macht, es gibt keine Substanz unter der institutionalisierten Maskerade. Und es ist nicht nur die militärische Uniform, die zur leeren Hülle geschlechtlicher Repräsentation wird. Taittingers höfliches Verhalten Frauen gegenüber ist auffällig automatisiert:

Er war unfähig, vor einem Wesen in Frauenkleidern sitzen zu bleiben. (Wenn sich ihm ein Kleid aus irgendeinem der Mode-Schaufenster genähert hätte, wäre er ebenfalls aufgestanden.)<sup>234</sup>

Roth spielt hier erneut mit einer gespenstisch-unheimlichen Figur, die in Wien modernen Damengewänder machen sich ohne „Inhalt“ selbständig und stehen so einmal mehr für die repräsentativen Geschlechterrollen. Weiblichkeit gerät ebenso wie Männlichkeit zur Maskerade ohne Inhalt.

### *8.1.3 Zusammenfassung*

Der Rittmeister kann sich nach seinem Ausschluss aus dem Militär als ziviler Mensch, aber auch explizit als Mann innerhalb der Gesellschaft nicht orientieren. Daran gewohnt, innerhalb unhinterfragter Kategorien und Hierarchien seinen Halt zu finden, fehlt ihm jede Möglichkeit der Reflexion. Anstatt aus Eigenverantwortung heraus zu handeln, verlässt er sich auf das Schicksal:

Der Baron Taittinger gehörte zu den nicht seltsamen Menschen, die, in der Disziplin des Militärs herangewachsen, vom Schicksal genauso Befehle und Anweisungen erwarteten wie von vorgesetzten Stellen.<sup>235</sup>

Nicht allein Taittinger erliegt jener Orientierungslosigkeit, wie aus dem Verweis, dass diese Menschen „nicht seltsam“, im Sinne von nicht selten, hervorgeht. Es ist also

---

<sup>233</sup> Roth 1999, S. 132f

<sup>234</sup> Ebd., S. 147

<sup>235</sup> Ebd., S. 128

nicht Taittingers Eigenart, die ihn die Orientierung verlieren lässt, sondern das Militär als solches schafft ein klares System, das so in der Welt außerhalb keine Anwendung findet. Wo innerhalb des Militärs Befehle und Anweisungen von Höheren Struktur schaffen, sind diese „nicht seltsamen Menschen“ verwirrt, wenn das Schicksal in ihren eigenen Händen liegt. Abseits der Spielregeln, die im Militär gelten, bietet die Welt keinen Halt.

#### *8.1.4 Taittinger und Xandl*

Der Baron Alois Franz Taittinger hat einen unehelichen Sohn, dem Mizzi den Namen Alois Franz Alexander Schinagl gegeben hat. Der Junge trägt beide Vornamen Taittingers, jedoch erweitert um den Vornamen von Mizzis Verlobtem. Zusätzlich ist der Name um Mizzis Nachnamen „verfremdet“, nachdem Xandl ein unehelicher Sohn Taittingers ist. Die Namensgebung ist in Zusammenhang mit Freuds Beschreibung des Unheimlichen interpretierbar, etwas Bekanntes, Heimliches wird verfremdet durch eine unbekannt Komponente. Der unbekannt-bekannt Name seines Sohnes markiert die Doppelgängerfigur, als die dieser in weiterer Folge konstruiert ist. Xandl ist Taittinger unheimlich, abstoßend erscheint er ihm – gerade weil er sein Sohn ist:

[...] Taittinger bemüht sich, irgendeine Ähnlichkeit zwischen sich selbst und dem jungen Mann zu entdecken. Es geht nicht, beim besten Willen nicht. Der Junge hat rotgeränderte Augen aus blauem Porzellan, er verzieht den Mund unaufhörlich, seine Ohren glühen rot, sein Kopf ist kahlrasiert, so daß man die Haarfarbe nicht erkennen kann, seine blaue, tintenfleckte Kappe mit dem schäbigen, verrunzelten Lackschirm knetet er unaufhörlich mit den häßlichen Fäusten. Er kann nicht ein Augenblick still sein. Er tritt von einem Fuß auf den andern, manchmal wippt er im Stehen. Taittinger hat noch niemals ein ähnliches Lebewesen gesehen. Er denkt schon daran, morgen abzureisen.<sup>236</sup>

Der eigene Sohn ist dem Rittmeister grauenvoller Doppelgänger, er ist all das, von dem Taittinger sich abgestoßen fühlt. Der Sohn steht auch für die unglückselige Affäre um den Schahbesuch, denn hätte Taittinger Mizzi nicht kennengelernt, hätte er sie nicht als Doppelgängerin der Gräfin W. einsetzen können. Damit steht Xandl für all das nicht Geglückte im Leben Taittingers. Noch nie hat er ein „Lebewesen“ wie ihn gesehen, sein Sohn ist ihm eine unbekannte, geradezu jenseitige Erscheinung. Taittinger denkt „schon“ daran, am darauffolgenden Tag abzureisen, der Anblick seines Sohnes löst Fluchtgedanken in ihm aus. Doch nicht nur vom konkreten Ort, an dem er sich befindet: Das „Abreisen“ kann auch als blumige Metapher für „Sterben“ inter-

---

<sup>236</sup> Roth 1999, S. 125

pretiert werden. Schon an dieser Stelle scheint es, kündigt sich der baldige Selbstmord Taittingers an. Schon hier sieht er sich durch den grausigen Doppelgänger mit seinem eigenen Tod konfrontiert. Als der Baron Xandl einige Zeit später wieder trifft, erscheint er ihm umso grauenhafter:

Ja, das war der grausige Junge, größer als das letzte Mal, das Maul schiefer, die Augenränder röter. Sein eigener Sohn! Sein eigener Sohn sah genauso aus, als wenn sich die Natur über den Baron hätte lustig machen wollen.<sup>237</sup>

Es scheint Taittinger, als würde die Natur selbst sich in der Person seines Sohnes gegen ihn kehren. Eine raffinierte Umkehrung ist es, mit der Roth hier arbeitet: Der Sohn Taittingers macht ihn nicht etwa unsterblich, indem er dessen Erbgut trägt und potenziell weitergibt. Er erinnert im Gegenteil an die Sterblichkeit und löst Angst und Grauen aus. Damit repräsentiert er den Freudschen Doppelgänger, der nicht mehr das Fortleben sichert, sondern ein Vorbote des Todes ist.<sup>238</sup> Zugleich ist Xandl als Doppelgänger im Sinne Caillois' interpretierbar, seine Figur zeigt die bevorstehende Korruption der *mimicry* im Leben Taittingers an.

## **8.2 Mizzi Schinagl**

Rittmeister Taittinger weiß Rat, als ein Ersatz für die Gräfin W. gefunden werden muss, er leitet seine Lösung des diplomatischen Problems folgendermaßen ein:

„[...] es ist leicht, Doppelgänger im Leben zu finden. Fast jeder von uns – nicht wahr, meine Herren? – hat einen. Die Damen haben Doppelgängerinnen – nun, sagen wir: auch unter den kasernierten Damen.<sup>239</sup>

Die Wahl des Wortes „kaserniert“ ist hier geschickt und bezeichnend gewählt. Was den Männern die Kaserne, ist den Frauen das Bordell. Innerhalb der jeweiligen Gebäude sind in Roths Roman beide Geschlechter sowohl gefängnisartig eingesperrt als auch gut aufgehoben und geschützt vor der großen Welt, die verwirrend viele Möglichkeiten der Geschicksgestaltung bereithält. Kaserne und Bordell sind Schauplätze der Geschlechterstereotypen. Auf institutionalisierte Weise gelten hier kulturell geprägte Spielregeln, innerhalb derer gesellschaftliche Stellung und Geschlecht fixe Größen sind. Mizzi verkörpert ebenso wie Taittinger ein Geschlechter-Klischee. In ihrer Rolle als Prostituierte steht sie für das Geschlecht an sich, ihre Dienstleistung

---

<sup>237</sup> Roth 1999, S. 146

<sup>238</sup> Freud 1982, S. 258

<sup>239</sup> Roth 1999, S. 35

besteht im Wesentlichen im Bereitstellen ihrer Vagina. Damit ist Mizzi auf zweierlei Art austauschbar: als Abbild der Gräfin W. – und damit auch als Abbild „der Frau“ schlechthin.

### *8.2.1 Heimat Bordell*

Als Wesen mit „einfacher Seele“<sup>240</sup> wird Mizzi dargestellt, ihre Gefühlswahrnehmungen sind, ebenso wie die Taittingers, wenig differenziert. Was dem Baron Taittinger das Militär, ist Mizzi Schinagl die Sphäre der Prostitution. Auch sie versucht mit müßigem Erfolg, ihren Platz jenseits des ihr bekannten Regelwerks zu finden.

Im Hause der Josephine Matzner war sie allen Männern, bekannten, fremden, exotischen, heimischen, Herrn und Pülchern überlegen gewesen. Dort war ihr Boden, dort war ihre Heimat. Sie besaß weder die Fähigkeit noch die Übung, mit Männern umzugehen, die nicht gekommen waren, um sie zu kaufen. [...] Allein, sie war hilflos, heimatlos, sie schaukelte dahin, ohne Steuer, ohne Segel, ohne Ruder auf dem Meer der Welt, und Angst hatte sie, eine unnennbare, namenlose Angst.<sup>241</sup>

Das Bordell ist der Mizzi Struktur gebende Heimat, innerhalb des institutionalisierten Spiels Prostitution kann sie sich orientieren – als Mensch, und auch besonders als Frau. Als Prostituierte ist sie den Freiern überlegen, da sie um die herrschenden Spielregeln weiß und diese befolgt, wie auch die Männer sie zu befolgen haben. Interessant ist auch die Nennung der Freier als bekannt und heimisch oder fremd und exotisch. Die Kategorien sind hier klar getrennt, es kann nichts Unheimliches aufkommen in einer Welt, wo das Heimische und das Fremde getrennt bleiben.

Wie Taittinger steht Mizzi dem Problem gegenüber, dass die Welt sich als Meer der Möglichkeiten gestaltet. Gab es innerhalb der Prostitution eine simple, starre und hierarchische Struktur, so fühlt Schinagl sich nun unfähig, der Forderung nach Eigeninitiative und -verantwortung nachzukommen. Sie kann sich auch keinen rechten Rat schaffen, was den „zivilen“ Umgang mit Männern betrifft:

Ohne jede Kenntnis der männlichen Natur, wie sie es nach einem Aufenthalt in einem sogenannten öffentlichen Hause sein mußte, wo man ebenso wenig von der wirklichen Welt erfährt wie in einem Pensionat für junge Mädchen, beurteilte Mizzi die Männer, die ihr begegneten, nach den Maßstäben, die für die Einstundengäste im Hause Matzner vielleicht gerade noch gültig gewesen wären.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Roth 1999, S. 54

<sup>241</sup> Ebd., S. 52

<sup>242</sup> Ebd., S. 49f

Einmal mehr führt Roth hier mit feinem Humor die Opposition Jungfrau/Hure vor Augen. Indem das Bordell mit einem Mädchenpensionat gleichgesetzt wird, ergibt sich ein komisches Bild. Es ist die Wiederaufnahme jenes Bildes, das der persische Herrscher sich vom Okzident gemacht hat, als er dachte, er würde im Bordell Exklusivität finden. Mizzi hat keine Ahnung von der männlichen „Natur“, da sie Männern bisher nur innerhalb des kulturell reglementierten Schauspiels begegnete.

### 8.2.2 M/W

Das Thema Persönlichkeitsverdoppelung und -entfremdung ist tragend, was die Darstellung der Mizzi Schinagl betrifft. Dieses Motiv taucht zum ersten Mal auf, als Taittinger sie kennen lernt.

Der Baron wird von der Gräfin W. aus Angst zurückgewiesen, sie liebt ihn, doch Taittinger lässt sich durch ihre taktische Distanz von weiteren Annäherungen abhalten. Er ist schließlich überzeugt, dass es „vieler solcher Mädchen schließlich gäbe und daß seine Ehre auch etwas Wert sei und vielleicht mehr“.<sup>243</sup> In diesem Sinne wird er in einem Pfeifengeschäft auf die Verkäuferin Mizzi Schinagl aufmerksam, die – wie Taittinger meint – der Gräfin zum Verwechseln ähnlich sieht:

Während er vorgab, die Pfeifen zu prüfen, [...] beobachtete er verstohlen, aber inbrünstig das zarte Gesicht der Doppelgängerin. Ja, kein Zweifel, sie sah aus wie die Gräfin W.: das gleiche Veilchenaugen mit dem Vergeßmeinnichtblick; der gleiche Haaransatz über der niederen Stirn; der gleiche aschblonde Knoten im Nacken [...]; der gleiche Augenaufschlag und das gleiche süße und zugleich mokante Lächeln; die gleichen scharfen Eckzähne, die sich bei jedem Lächeln enthüllten; die gleichen Handbewegungen und die gleichen lieben Grübchen an den Armen, zu beiden Seiten der Ellenbogen.<sup>244</sup>

Der Erzähler leitet die Schilderung der Begegnung mit der Relativierung ein, es wäre seit dem beschriebenen Zeitpunkt schon so viel Zeit vergangen, dass keine Sicherheit darüber gegeben sei, ob Taittinger Recht hatte, „als er der Meinung war, die Mizzi Schinagl sehe aus wie eine Zwillingsschwester der Gräfin W.“<sup>245</sup> Dies erzeugt nicht nur (wie bereits erläutert) einen journalistischen Effekt, der das Erzählte als tatsächlich Geschehenes ausweisen soll. Es verstärkt auch die personale Färbung der Beschreibung Mizzis und weist sie als Taittingers Wahrnehmung aus.

---

<sup>243</sup> Roth 1999, S. 27

<sup>244</sup> Ebd., S. 28

<sup>245</sup> Ebd., S. 27

Beruhend auf diesen körperlichen Gleichheiten, die der Rittmeister entdeckt, bahnt sich eine Affäre zwischen den beiden an. Taittinger findet also nicht Gefallen an der individuellen Erscheinung Mizzis, sondern begreift sie lediglich als Abbild einer Anderen. Dieses Phänomen wiederholt sich, als Mizzi in der Liebesnacht mit dem persischen Schah als jene Gräfin W. ausgegeben wird.

Beachtenswert ist, dass die Buchstaben M und W einander gespiegelt gegenüberstehen. Gerade diese bloße Spiegelung ist es, die es Mizzi ermöglicht, Bekanntheit zu erlangen.<sup>246</sup> Nicht sie, nicht ihre Individualität, war Ausschlaggebend für das Begehren des Schahs. Denn dieser wollte im Grunde mit einer anderen Frau schlafen, die ihr lediglich zum Verwechseln ähnlich sieht.

### 8.2.3 Entfremdung und Selbstverdoppelung

Mizzi steht jenseits von individueller Authentizität, sie ist reines Abbild dessen, was die Außenwelt aus ihr gemacht hat. Damit kommt ähnlich wie beim Baron auch bei Mizzi das Phänomen der Entfremdung zum Tragen. Mizzi bezeichnet sich selbst als „Kebsweib“<sup>247</sup> und verinnerlicht damit die Rolle, die sie im inszenierten Schauspiel, das dem Schah geboten wurde, hatte. Die Rolle wird Teil ihrer Identität, wodurch es zu einer Verdoppelung der Persönlichkeit kommt, wie Caillois sie als Folge der Korruption der *mimicry* beschreibt. Dies gipfelt in Mizzis Selbstdarstellung als „Lieblingsfrau des Schahs“ im „Großen Welt-Bioscop-Theater“

Der Vorhang ging leise kreischend auf, und Taittinger sah maßlos erschrocken die Mizzi auf einem roten Thron. Es war in der Tat unmöglich zu erkennen, ob sie wächsern oder lebendig war. Eine schwere, gelb, silbern und zugleich auch bläulich schimmernde, dreifach geschlungene Kette aus schweren, großen Perlen zierte ihren wächsernen Hals und den wächsernen Ausschnitt der Büste. [...] Reglos saß die Mizzi – war sie es wirklich? – auf ihrem roten Thron.<sup>248</sup>

Diese Stelle im Roman führt die Selbstverdoppelung Mizzis klar vor Augen, der Vorhang öffnet sich und gibt einem Schauspiel Raum, das sich seinerseits selbst verdoppelt. Mizzi tritt in der Romanstruktur letztlich als Erbin der Hoffmannschen Olimpia auf, die Unsicherheit darüber, ob es sich um eine lebendige Frau oder einen Auto-

---

<sup>246</sup> Mizzi Schinagl wird im Roman vorwiegend mit Vornamen genannt, Helene W. in erster Linie mit der Initiale ihres Nachnamens. Dies kennzeichnet Mizzis niederen Stand im Verhältnis zur Gräfin W. Zugleich ist die Gräfin durch den Buchstaben gekennzeichnet, den sie durch ihren verheirateten Stand trägt. Damit steht die verheiratete Gräfin einmal mehr der Prostituierten Mizzi Schinagl gegenüber.

<sup>247</sup> Roth 1999, S. 142

<sup>248</sup> Ebd., S. 160

maten/eine Wachsfigur handelt, erzeugt Spannung, die sich aus dem Gefühl des Unheimlichen speist.<sup>249</sup>

Irmgard Wirtz ist der Ansicht, dass das romantisch aufgeladene Märchenmotiv des Doppelgängers sich im Leben der Schinagl doppelt findet. Ihre Misere beginnt als Doppelgängerin der Gräfin W. und endet in einer Verdopplung ihrer selbst. Anstatt ihre Identität zu finden, spaltet sie sich „in Bilder ihrer selbst“.<sup>250</sup> Kostümhaft ausgestattet bildet Mizzi das Echte nach, das seinerseits bereits eine Projektion war, nämlich die Gräfin W. als vermeintlich „Einzige“, die den Okzident repräsentiert.

### **8.3 Doppelgänger, Puppen und Gespenster**

Mizzi Schinagls Auftritt als „Kebsweib“ führt deren Persönlichkeitsverdopplung vor Augen, dabei ist die Art und Weise ihrer körperlichen Beschreibung markant. Ist man erst einmal darauf aufmerksam geworden, findet man in der *Geschichte von der 1002. Nacht* eine ganze Fülle an Motiven puppenhafter Erstarrung. Dabei sind es vor allem die Köpfe und Augen der Figuren, die unbelebte Versatzstücke sind. Als der Schah am Ende des Romans durch den Eunuchen erfährt, dass es nicht die Gräfin W. war, mit der er bei seinem ersten Besuch eine Nacht verbrachte, sondern eine Prostituierte, wird dies folgendermaßen beschrieben:

Dem Schah ward es unbehaglich. [...] Er dachte nach, das heißt, er gab sich den Anschein, als dächte er nach, aber sein Kopf war leer, ein ausgehöhlter Kürbis.<sup>251</sup>

Wie ein ausgehöhlter Halloween-Kürbis sitzt der Kopf des persischen Monarchen auf seinen Schultern, wodurch seine ganze Körperlichkeit unbelebt erscheint. Ähnlich findet sich dieses Motiv wieder, als die endgültige Entscheidung darüber getroffen wird, dass Taittinger der Mizzi Schinagl das Panoptikum kaufen wird:

Ihr Herz klopfte nicht mehr, obwohl sie jetzt eilen mußte, und ihr Kopf war leer, ausgehöhlt und dennoch schwer. Wie eine fremde Last saß er auf ihrem Hals.<sup>252</sup>

Der Kopf wird zum belastenden Fremdkörper, der nunmehr ohne Inhalt von Mizzi getragen werden muss. Dieses Bild zeigt, ebenso wie in dem Zitat davor, die mangelnde Fähigkeit zur Reflexion, die sowohl im Denken des Schahs wie auch in dem

---

<sup>249</sup> vgl. Freud 1982, S. 250f

<sup>250</sup> vgl. Wirtz 1997, S. 213

<sup>251</sup> Roth 1999, S. 169

<sup>252</sup> Ebd., S. 159

Mizzis zentral ist. Dabei erzeugt die partielle Leblosigkeit durchgehend eine unheimliche Verfremdung.

Wie schon erwähnt erscheint Taittinger sein eigener Sohn als grausiger Doppelgänger, maßgeblich beteiligt an diesem Eindruck sind dabei dessen rotgeränderte Augen, deren Substanz als blaues Porzellan beschrieben wird<sup>253</sup>. Auch der Geheimagent Sedlacek erscheint Taittinger als Wiedergänger mit leblosen Augen:

Die scheußliche Gestalt des Geheimen Sedlacek sah Taittinger, und jenen Augenblick auf der Treppe erlebte er wieder, den leicht gelüfteten Zylinder über dem ordinären Antlitz mit den glashellen Augen, die an blaßblaue Lämpchen erinnerten.<sup>254</sup>

Das Motiv wiederholt sich, als Taittinger durch den Rechnungsoffizier Zenower erfährt, wie schlecht es um seine finanzielle Lage steht. Taittinger gibt vor, nachzudenken, doch „[...] er überlegte gar nichts. Seine Augen waren leer, zwei blaue Glasmurmeln.“<sup>255</sup> Bezeichnend, dass es ausgerechnet Murmeln sind, die die Augen des Barons ersetzen. Er kann die Welt um sich nicht erkennen, das Licht wird lediglich von seinen Augen reflektiert. Murmeln sind ein Spielzeug. Doch Taittinger ist nicht selbst der Spieler, es handelt sich hier vielmehr um ein Spiel, dessen Regeln durch die ihm fremde Welt bestimmt werden. Denn der Rittmeister selbst hat seine Spielebene bereits verlassen und findet sich so verloren in sich selbst.

Blaue Augen sind es allesamt, mit denen die Figuren ausgestattet sind, blauäugig laufen sie ins Unglück und wissen nichts von der Welt, die abseits ihrer institutionalisierten Spiele auf sie einbricht. Der wiederholte Einsatz der Farbe Blau kennzeichnet auch die romantische Tradition, in der Roth seine Doppelgänger auftreten lässt. Die Farbe steht auch hier für eine Sehnsucht, die nicht erfüllt werden kann. Die Blindheit ist letztlich eine universelle, wie der Wortwechsel des Obereunuchen mit dem Schah am Ende des Romans verdeutlicht:

„So bin ich also blind?“ „Wir sind alle blind“, sagte der Obereunuch.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Roth 1999, S. 125

<sup>254</sup> Ebd., S. 102

<sup>255</sup> Ebd., S. 110

<sup>256</sup> Ebd., S. 169

Damit tritt der Eunuch erneut als weise Figur auf, die hinter die Täuschungen der Welt zu blicken vermag. Als der Schah ihn fragt, ob er den Tod fürchte, erwidert dieser:

„Ich erwarte ihn, lange schon. Ich wundere mich, daß ich noch lebe!“<sup>257</sup>

Während all die anderen Hauptfiguren in der *Geschichte der 1002. Nacht* mit Doppelgängern konfrontiert sind, die ihre Todesangst markieren, sehnt der Eunuch seinen Tod herbei. Als Weiser, der jenseits der Maskenspiele steht, verursacht der Gedanke an den Tod ihm keine unheimliche Verunsicherung. Roth lässt den Eunuchen damit zugleich auf eine Metaebene des Romans verweisen. Im Bewusstsein, von lauter Figuren umgeben zu sein, die bereits tot sind, scheint der Eunuch sich zu wundern, wie er selbst noch am Leben sein kann.

---

<sup>257</sup> Roth 1999, S. 169

## **9. Die Geschichte von der 1002. Nacht im intertextuellen Vergleich**

In Kapitel 5 dieser Arbeit wurden die inhaltlichen und strukturellen Besonderheiten von E. A. Poes *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* und Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* zusammengefasst. Die Erkenntnisse über diese beiden wichtigen Texte im intertextuellen Geflecht um den Geschichtenzyklus *Tausendundeine Nacht* möchte ich nun wieder aufgreifen, um herauszustreichen, was Roths Roman innerhalb der Rezeptionsgeschichte auszeichnet – und was den Roman mit Poes und Hofmannsthals Texten verbindet.

### **9.1 Erzählstruktur**

Das *Märchen der 672. Nacht* wird ohne einleitenden Rahmen erzählt, wodurch die fingierte Einschreibung in den Zyklus *Tausendundeine Nacht*, die im Titel angekündigt wird, glaubhaft weitergesponnen wird. Rein formal, sowie den sprachlichen Ausdruck betreffend, bleibt Hofmannsthal damit vergleichsweise nah an der Märchengattung.

Poe erzählt in der Tradition von *Tausendundeiner Nacht* eine mehrfach verschachtelte Geschichte, allerdings gibt es eine Besonderheit in der äußeren Erzählebene: Die Geschichte wird von einem Erzähler eingeleitet, der behauptet, er hätte im Zuge seiner Recherche über den Orient eine bis dato noch unbekannte Quelle zu *Tausendundeiner Nacht* entdeckt, das Buch „Tellmenow Isitsoörnot“. Der Erzähler gibt sich damit als Wissenschaftler, orientalistische Forschung und damit der intertextuelle Bezug wird ein Teil der Geschichte. Dadurch wird die Erzählung bereits in der Einleitung verfremdet, während die Geschichte im Kern sprachlich konsequent märchenhaft bleibt. Poes Text ist der einzige, der die Frage nach dem Orient explizit in sein Textgeflecht einbringt.

Roth leitet seinen Roman märchenhaft mit der Zustandsbeschreibung des persischen Herrschers ein. Dadurch hält er – wie auch durch den Titel des Romans – zunächst die Erwartung aufrecht, es werde eine Geschichte aus dem Orient erzählt. Was folgt, ist jedoch die Überfahrt in den Okzident, welcher die Kulisse für den weiteren Verlauf des Romans darstellt. Jene Überfahrt markiert den ersten und entscheidenden Bruch, der die Eigenart des Romans ausmacht. Sprachlich gibt sich die *Geschichte von der 1002. Nacht* nach der märchenhaft gestalteten Einleitung in einem zumeist legeren Plauderton, allerdings mengt Roth seiner Erzählung immer wieder journali-

stische Bezüge bei: zum einen durch einen Erzählstil, der dem journalistischen Bericht nahe steht, zum anderen durch die parallele mediale Aufbereitung und Wiedererzählung des im Roman Beschriebenen. Zeitungsberichte über den Schahbesuch, die verhängnisvolle Fortsetzungsgeschichte Laziks und Polizeiakten reproduzieren das Erzählte und verweisen auf eine Welt jenseits des Märchens – und jenseits des Romans selbst.

## **9.2 Fiktion und Wahrheit**

Zunächst ist es die Spannung zwischen Fiktion und Wahrheit, die alle drei Texte verbindet. Poe stellt diese ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Herrscher in seiner Geschichte verlangt nach Zerstreuung durch fiktive Geschichten, Scheherazade jedoch erzählt ihm innerhalb ihrer Geschichte über Sindbad den Seefahrer Fakten aus Natur und Wissenschaft. Dies bezahlt sie mit ihrem Leben.

Der Text von Hugo von Hofmannsthal hinterfragt implizit die Wahrheit der Außenwelt: Der Kaufmannssohn im *Märchen der 672. Nacht* taumelt außerhalb der ihm vertrauten Sphäre durch eine furchteinflößende Welt voller Spiegel und Doppelgänger, allerdings ist feststellbar, dass es sich dabei nicht um die „wahre“ Außenwelt handelt, sondern um die Abbildung seiner innersten Verfassung, die sich traum- und wahnhaft eröffnet.

Wie erwähnt setzt Roth journalistische Mittel und Ebenen ein, um das „Märchen“ zusätzlich zu verfremden. Abgesehen davon arbeitet Roth (wie Irmgard Wirtz umfassend erläutert hat) mit historischen Bezugspunkten, den Besuchen des türkischen Sultans 1867 und des persischen Schahs in den Jahren 1873 und 1878. Damit dringt die Wirklichkeit auf mehreren Ebenen in das angekündigte Märchen: Durch den journalistischen Erzählstil, die journalistische Aufbereitung der Geschichte im Roman und schließlich durch die historischen Bezugspunkte. Roth knüpft mit der prinzipiellen Frage nach Fiktion und Wahrheit bei Poe und Hofmannsthal an, verfremdet aber das vermeintliche Märchen auf ihm eigene Weise.

## **9.3 Todesmotiv**

Das Motiv des drohenden Todes ist zentral in *Tausendundeiner Nacht* – Scheherazade erzählt, um zu überleben. Und auch die Erzählungen Poes und Hofmannsthals tragen den Tod als symbolisches Zentrum in sich. Poes Scheherazade wird getötet, nachdem sie zuviel Wahres erzählt hat. Bei Hofmannsthal ist der körperliche Tod nicht nur

ästhetisches Gegenkonzept zur Schönheit, die den Protagonisten umgibt, der durch Doppelgänger angekündigte Tod markiert auch die fehlende Erkenntnis über das Andere. Weder die Frau als solche noch der Orient kann sich dem Kaufmannssohn erschließen, da er narzisstisch auf sich selbst bezogen ist und jede Suche nach dem anderen Geschlecht, der anderen Kultur, bloße Spiegelungen seiner selbst sind. Eben diese Spiegelungen verbinden das *Märchen der 672. Nacht* stark mit Roths Roman: Das romantische Motiv des Doppelgängers kündigt im *Märchen von der 672. Nacht* den drohenden Tod des Protagonisten an. Die Doppelgänger sind allgegenwärtig, allerdings greifbarer und materieller, als dies bei Roth der Fall ist. Das Unheimliche, das der Vorstellung des Orients innewohnt, ist ein bestimmendes Element in beiden Texten. Die Spiegelungen und Zerrbilder, die in Hofmannsthals Text die Ästhetik des imaginierten Orients bestimmen, finden sich in ähnlicher Form auch bei Roth. Wo bei Hofmannsthal Spiegel- und Glasflächen für Desorientierung sorgen, arbeitet Roth implizit und subtil mit Motiven der Projektion und Reflexion. Ästhetisch greift Hofmannsthal Motive der düsteren Romantik auf, sein Text beschreibt ein alptraumhaftes Szenario, strukturell ist die Traumebene dabei geschlossen. Roth sorgt mit seinen Verfremdungselementen und Kippmomenten zwischen Orient und Okzident für Unruhe im Bewusstsein des Lesers/der Leserin: Der Autor lässt unklar, ob es sich bei der Erzählung um Traum, Wachzustand, Märchen oder journalistischen Bericht handelt – und erzeugt damit Verunsicherung und Desillusionierung.

In der *Geschichte von der 1002. Nacht* finden sich insgesamt zahlreiche Parallelen zu Hofmannsthals „Märchen“. Das Motiv der Sehnsucht und die Enttäuschung nach Erfüllung selbiger begegnet uns in beiden Texten. Der markanteste Unterschied dabei ist, dass der Schah in Roths Text erst irren muss, um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass es die „Einzig“ nur als Täuschung und Spiegelung gibt. Der Kaufmannssohn bei Hofmannsthal hingegen weiß schon vorab, dass die Erfüllung seiner Sehnsucht ihn nicht glücklich machen kann. Dies rettet ihn jedoch nicht, sondern er zerbricht an der prinzipiellen Unerfüllbarkeit seines Sehns.

Letztendlich ist es das Motiv des hereinbrechenden Todes, das in allen drei Texten zu finden ist – sowohl Poe, Hofmannsthal als auch Roth brechen implizit oder explizit mit dem unendlichen Erzählen, das für den großen Referenztext *Tausendundeine*

*Nacht* konstitutiv ist. Doch während der körperliche Tod bei Poe und Hofmannsthal den Schlusspunkt der Erzählung darstellt, ist er bei Roth immer schon da – und enthüllt sich nach und nach. Wolfgang Müller-Funk beschreibt den latent vorhandenen Tod bei Roth als dem Schreiben/Erzählen implizit. So wie das Erzählen von seiner Sterblichkeit geprägt ist, zieht es sich auch durch den Prozess des Lesens:

Innerhalb und außerhalb des Textes lauert der Tod, in Gestalt der Puppen, die tot sind und tot bleiben werden, in Gestalt einer Melancholie, die den Tod während des Schreibens ankündigt.<sup>258</sup>

#### **9.4 1002: Kontinuität und Bruch**

Der Vergleich der *Geschichte von der 1002. Nacht* mit den Texten Hofmannsthal und Poes führt uns abschließend zurück zu den jeweiligen Titeln der Werke:

Hofmannsthal positioniert sich mit seinem *Märchen der 672. Nacht* numerisch innerhalb der Geschichtensammlung *Tausendundeine Nacht*. Edgar Allan Poes Erzählung verweist auf das „wahre“ Ende der 1001 Nächte, an dessen Schlusspunkt der Tod steht. Die Möglichkeit des Erzählens überdauert dabei den Tod der Erzählerin.

Joseph Roth gibt ebenso wie Poe zunächst vor, die Geschichtensammlung weiterzuführen, doch die 1002. Nacht, die zurück in den Okzident führt, trägt nicht nur die Dekonstruktion des Märchenhaften in sich, sondern auch die Frage nach dem Orient an sich. Während jene Frage bei Poe aufgegriffen wird, indem der Erzähler explizit am orientalistischen Diskurs teilnimmt, eröffnet sich bei Hofmannsthal die Deutungsmöglichkeit des Textes als ziellose Suche nach dem Ort Orient, der ebenso wie „die Frau“ nicht existiert. Roth hingegen stellt die Frage nach dem Orient auf einem raffinierten Umweg: Indem er orientalistische – und dabei vor allem erotische – Zuschreibungen auf den Okzident überträgt, macht er die Selbstbezogenheit in der Fremdzuschreibung sichtbar. Dabei enthüllt sich das Gerüst des Performativen, welches auf kultureller und geschlechtlicher Ebene wirksam ist, die mehr oder weniger institutionalisierten Schauspiele, die Orient und Okzident gleichermaßen bestimmen.

---

<sup>258</sup> Müller-Funk 1999, S. 137

## **10. Diese Vision ist zu Ende!**

Joseph Roth führt in seinem Roman vor Augen, dass Erkenntnis über das Fremde nicht möglich ist, wo die Wahrnehmung darüber geprägt und überschattet ist von Zuschreibungen, die auf der Umkehrung des Eigenen beruhen. So wird das Andere zum Doppelgänger. Sämtliche Regungen, die im Eigenen etwa zugunsten der herrschenden Moral unterdrückt werden, all das Verdrängte formiert sich zu einem doppelgängerischen Konstrukt, das nur Aufschluss über die eigenen Ängste und das eigene Begehren geben kann. So verhält es sich bei Roth auf der Ebene der Kultur ebenso wie auf der der Sexualität. Auf das sexuell und kulturell Andere wird all das projiziert, das das Eigene nicht ist. Das andere Geschlecht wird, wie die andere Kultur, zur hohlen Maske, Erotik ist ein Spiel im Spiel. Wird der maskierende Schleier gelüftet, ist die *mimicry* beendet. Der Fall der Maske bringt im besten Fall Enttäuschung, im schlimmsten Fall Entsetzen und Desorientierung über die dahinterliegende Substanzlosigkeit.

### **10.1 Und weil sie schon gestorben sind ...**

In der Tradition von Poes *Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* spielt Roth in seinem Text mit der Spannung zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Das angebliche Märchen maskiert die Unumgänglichkeit des Todes. Innerhalb der zauberhaften Hülle Märchen besteht Sicherheit. Sicherheit, die schrittweise abhanden kommt.

Durch den Titel des Romans gaukelt der Autor vor, ein weiteres Märchen zu erzählen, ein geschlossenes Schauspiel aufzuführen. Die Assoziation mit der Spiegelzahl 1001 verheißt ewiges Erzählen und eine märchenhafte Welt der Unsterblichkeit. Neben trügerischer Zahlensymbolik ist es vor allem der Einsatz journalistischer Elemente, durch den sich Brüche im vermeintlichen Märchen auftun. Die Wirklichkeit der Orte und der Darstellungsform dringt in das literarische Spiel. Den Figuren wird ihre Unsterblichkeit genommen, der Tod ist – markiert durch die Figur des Doppelgängers – ständig präsent. So werden mit Orient und Okzident zugleich die Romanfiguren zu Doppelgängern, die aus dem Spiel herausgefallen sind: Der Schah und der Kaiser, Mizzi Schinagl und die Gräfin W., Taittinger und Xandl.

### 10.1.1 *Schön ist so ein Ringelspiel*

Die beiden Attraktionen im Prater, das Karussell und das Wachsfigurenkabinett, veranschaulichen den Abstieg der Figuren. Das Karussell, das Magdalene Kreutzer und Ignaz Trummer betreiben, ist Symbol für die Welt, in der noch alles in Ordnung ist: Alle Figuren drehen sich um eine blonde Frau, sie hängen zusammen und müssen sich nicht selbständig bewegen, folgen der gleichförmigen Bewegung durch einen gemeinsamen Antrieb. Vielleicht hat Roth hier das Ringelspiel „Zur Fortuna“ vor Augen gehabt, dieses bestand jedenfalls seit 1824 tatsächlich im Wiener Wurstelprater.<sup>259</sup> Davon ausgehend kann das Karussell umso mehr als Symbol für die Gesellschaft in Roths Roman gesehen werden, in deren Mitte die hohle Nachbildung einer blonden Frau steht, durch die das schicksalsträchtige Spiel vorerst rund läuft.

Am Ende zeigt sich die Welt der Figuren exemplarisch abgebildet durch Mizzis Auftritt im „Welt-Bioscop-Theater“, dies verweist von der Mikro- auf die Makroebene des Romans. Der Vorhang öffnet sich, auf der Bühne ist Mizzi Schinagl zu sehen. Unklar ist, ob sie lebendig ist oder ob es sich um eine leblose Nachbildung ihrer selbst handelt. Damit führt Roth das morbide Spiel der Masken, Doppelgänger und Spiegelungen noch einmal im Kleinen auf, bevor der Vorhang fällt:

Alle klatschten. Mit hurtigem Gerassel schloß sich der Vorhang. „Diese Vision ist zu Ende!“ verkündete Trummer.<sup>260</sup>

Der Prater als Ort des Rausches ist am Ende des Romans über seine Grenzen hinausgewichen, die Spiele sind korrumpiert. Caillois beschreibt die Begrenztheit des Rausches so:

Wenn die Maschine stillsteht, enden sie (die Spiele) und lassen beim Benutzer nichts weiter zurück als eine flüchtige Betäubung, nach der er alsbald sein gewohntes Gleichgewicht wiederfindet.<sup>261</sup>

Die Romanfiguren finden ihr Gleichgewicht nicht wieder, glücklos taumelnd versuchen sie sich in der Welt jenseits des geschlossenen Systems zu orientieren. (Schein)tot und unbeweglich wie in einem Wachsfigurenkabinett existieren die Figuren nebeneinander, das spielerische Element des Karussells ist gewichen, stattdessen

---

<sup>259</sup> vgl. Weschel 1824, S. 552; das Ringelspiel „Zur Fortuna“ hatte im Jahr 1824 den Standplatz Nr. 74; Heute dient die Fortuna nicht mehr als Ringelspiel-Säule, sondern hat im Prater-Museum ihren Platz gefunden. Eine wetterfeste Nachbildung findet sich im Außenbereich des Praters vor dem Blumenrad.

<sup>260</sup> Roth 1999, S. 160

<sup>261</sup> Caillois 1982, S. 60

finden sich unheimlich wirkende Doppelgänger ohne sozialen oder auch nur mechanischen Zusammenhang. Die kulturelle, sexuelle und allgemein menschliche Einsamkeit der Romanfiguren lässt keine Dynamik mehr zu, das Spiel ist aus.

Damit enthüllt sich die wahre Bedeutung des Romantitels: Die 1001 Nächte sind zu Ende, die märchenhafte Illusion muss der Darstellung von todesverheißenden Ungeheuern weichen. Den alten Puppenmacher Tino Percoli lässt Roth die gewaltigen Schlussworte der *Geschichte von der 1002. Nacht* sprechen:

„Ich könnte vielleicht Puppen herstellen, die Herz, Gewissen, Leidenschaft, Gefühl, Sittlichkeit haben. Aber nach dergleichen fragt in der ganzen Welt niemand. Sie wollen Kuriositäten in der Welt; sie wollen Ungeheuer. Ungeheuer wollen sie!“<sup>262</sup>

Auf zweierlei Weise tritt die Figur damit in Kontakt mit uns: Es ist, als wären wir als LeserInnen persönlich angeklagt, uns an fiktiven Ungeheuern und ihrem morbiden Scheitern zu ergötzen. Doch drohender noch wirkt die zweite Dimension seiner Aussage: Tino Percoli erschafft die wächsernen Abbilder der Romanfiguren und ist damit zugleich als Demiurg der außerfiktionalen Welt interpretierbar. Die unheimlichen Romanfiguren verlassen so die Ebene des literarischen Spiels – und werden zu Abbildern einer zerfallenden Welt jenseits des Romans.

---

<sup>262</sup> Roth 1999, S. 170

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Roth, Joseph: Die Geschichte von der 1002. Nacht. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1999

Hofmannsthal, Hugo von: Das Märchen der 672. Nacht. In: Dieter Lamping (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke Bd. 1. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler 2003, S. 66-84

Michel, Robert: Die Verhüllte. Berlin: S. Fischer 1907

Michel, Robert: Unter dem Schleier. In: Ders.: Menschen in Flammen. Karlsbad-Drahowitz: Adam Kraft 1930, S. 102-106

Ott, Claudia (Hg.): Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in einer Ausgabe von Muhsin Mahdi. München: C. H. Beck 2004

Poe, Edgar Allan: Die tausendundzweite Erzählung der Scheherazade. In: Edgar Allan Poe: Sämtliche Erzählungen. Band 3. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2008, S. 174-197

Poe, Edgar Allan: The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade. In: Edgar Allan Poe: Poetry and Tales. New York: Literary Classics of the United States 1984, S. 787-804

## Film

Il fiore delle mille e una notte, Italien 1974. Regie: Pier Paolo Pasolini. Drehbuch: Dacia Maraini, Pier Paolo Pasolini. Kamera: Giuseppe Ruzzolini. Darsteller: Ninetto Davoli, Franco Citti, Franco Merli, Ines Pellegrini. Produktion: Alberto Grimaldi. Dauer: 129 min

## Sekundärliteratur

Adriani, Götz: Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005

Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 177-216

Aust, Hugo: Novelle. Stuttgart: Metzler 2006

Babka, Anna: Das war ein Stück Orient. Raum & Geschlecht in Robert Michels „Die Verhüllte“. In: Wolfgang Müller-Funk und Marijan Bobinac (Hg.): Gedächtnis, Identität, Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raums und ihr deutschsprachiger Kontext. Tübingen: Narr-Francke 2008, S. 121-132

Bamberg, Claudia: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011

Belgin, Tayfun (Hg.): Harem. Geheimnis des Orients. Krems: Kunsthalle Krems 2005

Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003, S. 36-59

Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985

Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1982

Concetti, Ricardo: Der gerettete Orient. Zu Robert Michaels Novellensammlung *Die Verhüllte*. In: Wolfgang Müller-Funk und Birgit Wagner (Hg.): Eigene und andere Fremde. „Postkoloniale“ Konflikte im europäischen Kontext. Wien: Turia und Kant 2005, S. 195-206

Dotzler, Bernhard J.: Beschreibung eines Briefes. Zum handlungsauslösenden Moment in Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht. In: Hofmannsthal-Forschungen. Band 8. Freiburg 1985, S. 49-54

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1999

Freud, Sigmund: Das Unheimliche In: Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer 1982, S. 241-274

Frevort, Ute: Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003, S. 277-295

Grotzfeld, Heinz: 300 Jahre 1001 Nacht in Europa. In: Galter, Hannes D. und Siegfried Haas (Hg.): Joseph von Hammer-Purgstall. Grenzgänger zwischen Orient und Okzident. Graz: Leykam 2008, S. 151-174

Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg 1993

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt 1956

Ke, Ying: Joseph Roths „Geschichte von der 1002. Nacht“ – Entstehung, Fassungen, Thematik. Universität Wien: 1990

Köhler, Wolfgang: Hugo von Hofmannsthal und „Tausendundeine Nacht“. Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen (sic!) Werk. Frankfurt am Main: Peter Lang 1972

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 345-375

Lipinski, Krzysztof: Seine Apostolische Majestät. Zum Bild des Kaisers bei Joseph Roth. In: Evangelische Akademie Baden (Hg.): Die Schwere des Glücks und die Größe der Wunder. Baden, Karlsruhe: Evangelischer Presseverband 1994, S. 92-108

Lunzer, Heinz: Die Versionen von Joseph Roths Roman „Die Geschichte von der 1002. Nacht“ – Textkritische Überlegungen. Vorgetragen im Roth-Symposium in Heidelberg im Oktober 1989

Lunzer, Heinz: Die Versionen von Joseph Roths Roman *Die Geschichte von der 1002. Nacht*. Textkritische Überlegungen. In: Joseph Roth: Interpretation – Kritik – Rezeption. Akten des internationalen interdisziplinären Symposiums 1989/Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990, S. 201-226

Lunzer, Heinz/Lunzer-Talos, Victoria: Joseph Roth 1894-1939, Katalog einer Ausstellung, gemeinsam veranstaltet vom Bundesministerium für Auswärtige Angelegenheiten und von der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur in Wien. Zirkular Sondernummer 17. Wien 1989

Lunzer, Heinz/Lunzer-Talos, Victoria: Joseph Roth 1894-1939. Ein Katalog der Dokumentationsstelle für neuere Österreichische Literatur zur Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien, 7. Oktober 1994 bis 12. Februar 1995. Zirkular Sondernummer 42. Wien 1994

Lunzer, Heinz/Lunzer-Talos, Victoria: Joseph Roth. Leben und Werk in Bildern. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994

MacKenzie, John M.: Orientalism. History, theory and the arts. Manchester, New York: Manchester University Press 1996

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006

Müller-Funk, Wolfgang: Joseph Roth. Wien: Sonderzahl 2012

Müller-Funk, Wolfgang: Kakanien revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur. In: Wolfgang Müller-Funk, Peter Plener und Clemens Ruthner (Hg.): Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 14-32

Müller-Funk, Wolfgang: Nach der 1001. Nacht. Überlegungen zur narrativen Logik in Joseph Roths Roman "Die Geschichte von der 1002. Nacht". In: Thomas Eichler (Hg.): Joseph Roth. Grenzüberschreitungen. Oberhausen 1999, S. 119-138

Rath, Wolfgang: Die Novelle. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008

Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 34-47

Roth, Joseph: Aber das Leben marschiert weiter und nimmt uns mit. Der Briefwechsel zwischen Joseph Roth und dem Verlag De Gemeinschaft 1936-1939. Hrsg. u. eingeleitet von Theo Bijvoet u. Madeleine Rietra. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991

Rottermann, Meike: Zum Stadtmythos kultiviert: Das Wiener Hotel Orient. Universität Wien: 2006

Said, Edward W. : Orientalism. London: Penguin 2003

Said, Edward: Orientalismus. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010

Schäbler, Birgit: Riding the Turns: Edward Saids Buch *Orientalism* als Erfolgsgeschichte. In: Burkhard Schnepel, Gunnar Brands, Hanne Schöning (Hg.): Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Postcolonial Studies Band 5. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 279-302

Schmale, Wolfgang: Geschichte der Männlichkeit in Europa. 1450 – 2000. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2003

Schnepel, Burkhard, Gunnar Brands, Hanne Schöning (Hg.): Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Postcolonial Studies Band 5. Bielefeld: transcript Verlag 2011

Scholz, Piotr O.: Der entmannte Eros. Eine Kulturgeschichte. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler 1997

Scholz, Piotr O.: Die Sehnsucht nach Tausendundeiner Nacht. Begegnungen von Orient und Okzident. Stuttgart: Thorbecke 2002

Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen: Max Niemeyer 1970

Weaver, Gordon (Hg.): Edgar Allen Poe. A study of the short fiction. Boston: Twayne Publishers 1991

Weschel, Leopold Matthias: Die Leopoldstadt bey Wien. Wien: Anton Strauß 1824

West, Candace und Don H. Zimmerman: Doing Gender. In: Gender and Society. Vol. 1 No. 2. Juni 1987, S. 125-151

Wiethölter, Waltraud: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Max Niemeyer 1990

Wirtz, Irmgard: Joseph Roths Fiktionen des Faktischen. Das Feuilleton der zwanziger Jahre und „Die Geschichte von der 1002. Nacht“ im historischen Kontext. Berlin: Erich Schmidt 1997

Wirtz, Irmgard: Joseph Roths *Die Geschichte von der 1002. Nacht*: Tausch und Täuschung. In: Cultura Tedesca 4. Rom: Donzelli Editore November 1995, S. 51-63

Yang, Jin: Innige Qual. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010

### **Weiterführende Literatur**

Ammann, Ludwig: Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800–1850. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 1989

Bauer, Thomas A. und Rüdiger Lohlker: Die Geschichte von der 1002. Nacht 1939. In: Johann Georg Lughofer (Hg.): Im Prisma: Joseph Roths Romane. Wien/St. Wolfgang: Ed. Art Science 2009, S. 439-476

Chambers, Helen: Predators or Victims? – Women in Joseph Roth’s Works. In: Helen Chambers (Hg.): Co-Existent Contradictions: Joseph Roth in Retrospect. Riverside, California: Ariadne 1991, S. 107-127

Forderer, Christof: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800. Stuttgart: Metzler 1999

Hackert, Fritz: Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk. Bern: Herbert Lang und CIE AG Bern 1967

Hartmann, Telse: Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths. Tübingen: Francke 2006

Heizmann, Jürgen: Joseph Roth und die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit. Heidelberg: Mattes 1990

Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hg.): Pier Paolo Pasolini. Reihe Film 12. München, Wien: Hanser 1985

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990

Lewis, Reina: Rethinking Orientalism. Women, Travel and the Ottoman Harem. London, New York: Tauris 2004

Mehrens, Dietmar: Vom göttlichen Auftrag der Literatur. Die Romane Joseph Roths im Kommentar. Hamburg: Libri Books on Demand 2000

Müller-Funk, Wolfgang: Der gerissene Faden. Narration – Identität – Ipseität. In: Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick (Hg.): Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Epistemologisch. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006, S. 159-176

Reichert, Volker E.: Fremde Frauen. Die Wahrnehmung von Geschlechterrollen in den spätmittelalterlichen Orientreiseberichten. In: Odilo Engels und Peter Schreiner (Hg.): Die Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongreßakten des 4. Symposiums des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlaß des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu. Sigmaringen: Thorbecke 1993, S. 167-184

Schnell, Rüdiger: Die Christen und die „Anderen“. Mittelalterliche Positionen und germanistische Perspektiven. In: Odilo Engels und Peter Schreiner (Hg.): Die Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongreßakten des 4. Symposiums des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlaß des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu. Sigmaringen: Thorbecke 1993, S. 185-202

Steirerwald, Ulrike: Leiden an der Geschichte. Zur Geschichtsauffassung der Moderne in den Texten Joseph Roths. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994

Werkowitsch, Elisabeth: Das Bild von der österreichisch-ungarischen Monarchie bei Joseph Roth. Wien: 1975

### **Nachschlagewerke**

Ferber, Michael: Dictionary of literary symbols. Cambridge: Cambridge University Press 1999

Girtler, Roland: Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998

Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. Auflage. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002

Lexikon österreichischer Familiennamen. Hg. von Maria Hornung. Wien: öbv & hpt 2002

Meyers Neues Lexikon. Mannheim, Leipzig, Wien Zürich: Meyers Lexikonverlag 1993

Sanders, Daniel: Wörterbuch der deutschen Sprache: mit Belegen von Luther bis auf die Gegenwart. Bd. 1. Leipzig: Wigand 1860

Wehr, Christian: Lexikon des Aberglaubens. München: Heyne 1991

Žmegač, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II/1. Weinheim: Beltz Athenäum 1996

### **Internetquellen**

<http://www.hotel-orient.at/index.php/id-1001-nacht.html>

Pangborn, Matthew: The Arabian Romance of America in Poe's „Thousand-and-Second Tale of Scheherazade“. *Poe Studies* 43, S. 35-57. DOI: 10.1111/j.1754-6095.2010.00025.x

### **Tabellen S. 116:**

Tabelle I: Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1982, S. 46

Tabelle II: Ebd., S. 65

## Anhang/Tabellen:

*Tabelle I*

**VERTEILUNG DER SPIELE**

	AGON (Wettkampf)	ALEA (Chance)	MIMICRY (Verkleidung)	ILINX (Rausch)
PAIDIA Lärm Bewegung unbändiges Gelächter  Drachen Grillenspiel Patienzen  Kreuzwort- rätsel ↓ LUDUS	Nichteregelter Wettlauf, Kampf usw.  Athletik  Boxen, Billard, Fechten, Damespiel, Fußball, Schach  Sportwettkämpfe im allgemeinen	Auszählspiele „Zahl oder Adler“    Wette Roulette   Einfache Lotterie Zusammengesetzte Lotterie Lotterie auf Buchung	Kindliche Nach- ahmung Illusionsspiele Puppe, Rüstung Maske Travestie   Theater  Schaukünste im all- gemeinen	Kindliche Dreh- spiele Zirkus Schaukel Walzer  „volador“ Jahrmarkts- attraktionen  Ski  Alpinismus Kunstsprünge

*Anmerkung:* In jeder senkrechten Rubrik sind die Spiele annähernd so in einer Ordnung klassifiziert, daß das Element *paidia* ständig abnimmt, während das Element *ludus* ständig wächst.

*Tabelle II*

	Kulturelle Formen am Rande des sozialen Mechanismus	Institutionelle Formen, die dem sozialen Leben integriert sind	Korruptionen
<i>agôn</i> (Wettkampf)	Sportarten	Wirtschaftliche Konkurrenz Examina Wettbewerbe	Gewalttätigkeit Machtwille List
<i>alea</i> (Chance)	Lotterien Kasinos Pferderennen Wetten	Börsen- spekulation	Aberglaube Astrologie usw.
<i>mimicry</i> (Verkleidung, Verstellung)	Karneval Theater Kino Starkult	Uniform Etikette Zeremonie Repräsentations- berufe	Entfremdung Verdopplung der Persönlichkeit
<i>ilinx</i> (Rausch)	Alpinismus Skisprung Trapezkunst Rekordrausch	Berufe, deren Ausübung die Beherrschung des Rausches voraus- setzt	Alkoholismus Drogen

## Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Joseph Roths *Geschichte von der 1002. Nacht* in Zusammenhang mit dem von Edward Said geprägten Begriff des Orientalismus und Roger Caillois' spieltheoretischen Ausführungen über die *mimicry* auseinander. Dabei werden die beiden Theorien verwoben mit Freuds Ausführungen in *Das Unheimliche*. Geschlecht als performative Praxis wird durchgehend mitgedacht.

Eingangs fasst ein kurzer Forschungsüberblick die Schwerpunkte bisheriger Auseinandersetzung mit dem Roman zusammen. Im Folgenden werden die methodischen und theoretischen Ansätze Gender, Orientalismus und *mimicry* erläutert, jeweils verwoben mit Freuds Theorie des Unheimlichen. Der Doppelgänger bei Freud und Caillois bildet dabei die Brücke zwischen den großen Konzepten Orientalismus und *mimicry*.

Roth schreibt sich vor allem durch den Titel seines Romans in den literarischen Diskurs um *Tausendundeine Nacht* ein. Nach einem kurzen Abriss der Entstehungsgeschichte der orientalischen Märchensammlung folgt die Beschreibung von Edgar Allan Poes *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* und Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen von der 672. Nacht*. Durch die Außenperspektive des Schahs, der die Donaumonarchie als exotisch erlebt, den Einsatz journalistischen Stils und irreführender Zahlensymbolik verfremdet Roth das Genre und enttäuscht gezielt die Erwartungen an das vermeintliche Märchen.

Die Interpretation des Romans fokussiert auf das Spannungsfeld Erotik-Sexualität in Zusammenhang mit kultureller Fremdwahrnehmung, wobei die vorangegangenen theoretischen Ausführungen über die Frau und den Orient zur Anwendung kommen. Auf diese Weise wird die Täuschung und Enttäuschung exemplarisch vor Augen geführt, die sich durch kulturelle wie sexuelle Projektionen ergibt.

Innerhalb der kulturellen Struktur der Fremdwahrnehmung, die Erkenntnis verunmöglicht, spielen die Romanfiguren gesellschaftlich normierte Spiele, die nach und nach ihre Geschlossenheit verlieren und in Entfremdung und Selbstverdoppelung enden. Auf mehreren Ebenen werden so Doppelgänger sichtbar gemacht, die den Tod in Aussicht stellen.

## Lebenslauf

### Susanne Berndl

geboren am 27. Mai 1980 in Zwettl/NÖ

### Ausbildung

- 1998 bis 2012      **Studium der Deutschen Philologie**  
Universität Wien  
Schwerpunktsetzung im Bereich Neuere deutsche Literatur
- Wahlfach Gender Studies**  
aus den Studienrichtungen Politikwissenschaft, Soziologie und  
Geschichte, dabei inhaltlicher Fokus auf Geschlechtsidentität,  
Geschlechtswechsel und Travestie
- WS 2001/2002      Mitarbeit am Buchprojekt „Die Nestbeschmutzerin. Jelinek &  
Österreich“ hg. von Pia Janke. Salzburg und Wien: Jung & Jung  
2002
- 1998 bis 2000      **Studium der Philosophie**  
Universität Wien
- 1998                 **Matura am ORG der Englischen Fräulein**  
Krems/Donau  
Schwerpunkt Musik

### Arbeitgeber

- seit 2008            **ORF RadioKulturhaus**  
HEIMSPIEL-Redaktion  
Redaktion und Lektorat der Programmzeitung
- 2007 bis 2012      **Buchhandlung *tiempo* und *tiempo nuevo***  
Betreuung der Homepage  
Vorbereitung/Betreuung von Musik-/Literaturveranstaltungen  
Erstellen von Veranstaltungsankündigungen  
Verfassen von Buchrezensionen