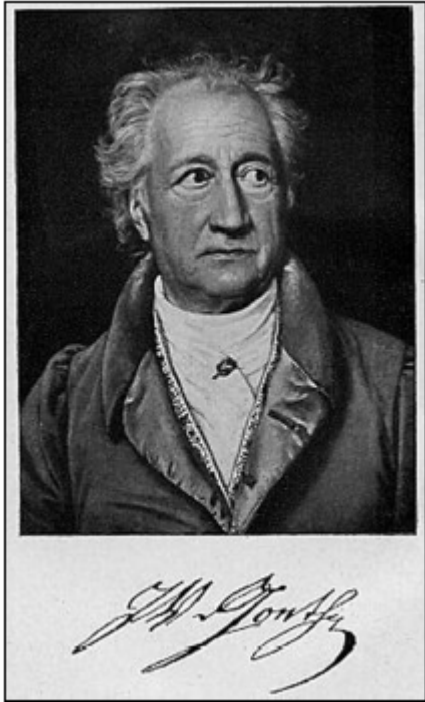


I. „Kinder brauchen Märchen“

Bei genauer Lektüre der „Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht“, die von Frauen hassenden Königen, Unzucht treibenden Ehefrauen, vergnügungssüchtigen Kalifen oder gevierteilten Dieben zu berichten wissen, drängt sich unweigerlich die Frage auf, ob diese Geschichten überhaupt noch der **Kinderliteratur** oder nicht vielmehr der vergnüglichen **Erbauungsliteratur für Erwachsene** zugehörig sind. Zumindest beflügeln und beeinflussen sie, den Volksmärchen der Gebrüder Grimm nicht unähnlich, als Teil der Kindheit die Gedanken, Gefühle und Phantasien ihrer Leser. Josef von Hammer-Purgstall äußert sich darüber wie folgt:

„Tausend und eine Nacht! – Wen ergreift nicht eine süße Wehmut bei diesem Titel; wer fühlt sich nicht durch den magischen Klang dieser vier Worte in die glücklichen Stunden des Frühlings unseres Lebens versetzt, als der Genius der Märchen in unseren Busen den verwandten Genius ansprach, als unsere Phantasie noch ungetrübt und uneingeschnürt von einer drückenden Wirklichkeit, sich leicht in das Zauberreich schwang, das sich vor unsern kindlich-gläubigen Blicken auftat, und wir uns so leicht mit den sinnvollen Gestalten, welche sich darin bewegen, befreundeten?“

(Ammann, Ludwig: Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800–1850, Hildesheim usw. 1989, S. 81)



Kupferstich: Johann Wolfgang von Goethe

Einen verwandten Genius fanden die Märchen im Busen des Kindes Johann Wolfgang Goethe. Möglicherweise haben Inhalt und Stil der von seiner Mutter Katharina Elisabeth vorgetragenen Erzählungen sein Interesse am Orient erst geweckt und sein eigenes dichterisches Werk (>West-östlicher Divan<) inspiriert.

Der US-amerikanische Psychoanalytiker und Therapeut **Bruno Bettelheim** jedenfalls ist vom Nutzen der Märchen für die geistige und persönliche Entwicklung des Kindes überzeugt, wie er im Titel der deutschen Fassung seines 1977 erschienenen Buches programmatisch zusammenfasst: „**Kinder brauchen Märchen**“.

In der gesamten Kindheit, so Bettelheim, sei nichts so fruchtbar und befriedigend für die Herausbildung von Vorstellungs- und Verstandeskraft wie das Volksmärchen. **Seine hohen literarischen Qualitäten führten zu jener Verzauberung**, die Märchen im Leser auslösten. Wie keine andere Kunstform würden sie das Kind gänzlich erfassen.

Anderenorts wird ihnen diese Wertschätzung hingegen nicht zuteil: In den arabischen Ländern bleibt die Märchensammlung „Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht“ weiterhin dem Vorwurf ausgesetzt, unmoralische, perverse und zügellose Elemente zu enthalten. Die Entscheidung eines ägyptischen Gerichts von 1985, die Ausgaben einer unzensierten Fassung von Tausendundeiner Nacht konfiszieren zu lassen, löste eine kontroverse öffentliche Debatte aus, in der das Werk einerseits als eines der größten der Weltliteratur bezeichnet wurde, während andererseits seine Gegner damit argumentierten, nur der Koran könne den Stellenwert einer heiligen und damit unantastbaren Tradition für sich beanspruchen. Dabei liegt der **Schwerpunkt der Erzählungen nicht auf der obszönen Darstellung von Sexualität und Gewalt, sondern auf Aspekten religiöser Hingabe und asketischer Frömmigkeit**. Zu dieser Einsicht gelangt aber nur derjenige, der sich überhaupt erst einmal zur Lektüre der Texte bereit erklärt.

Quod erat demonstrandum:

- 1) Wenn Kinder Märchen brauchen, dann gehören Märchen folglich zur **Kinderliteratur**.
- 2) Wenn man **Kinderliteratur als Literatur definiert, die von Kindern rezipiert wird**, ganz unabhängig davon, ob sie eigens für Kinder geschrieben wurde, dann sind auch die Geschichten aus Tausendundeiner Nacht Bestandteil unserer Kinderliteratur.

Im Gegensatz zu arabischen Vorlagen wurden in den Sprachen des europäischen Zielpublikums aus den Tausendundeinen Geschichten für Erwachsene gerne auch Kindermärchen angefertigt. In Bombay, Kairo und Beirut dienten die Texte dagegen häufig zum Erlernen des Arabischen oder als Schulbuchlektüre an christlichen Schulen. Diese Editionen wichen zum Teil deutlich

von anderen Ausgaben ab und wurden im Zuge der Zensur vollkommen unverständlich.

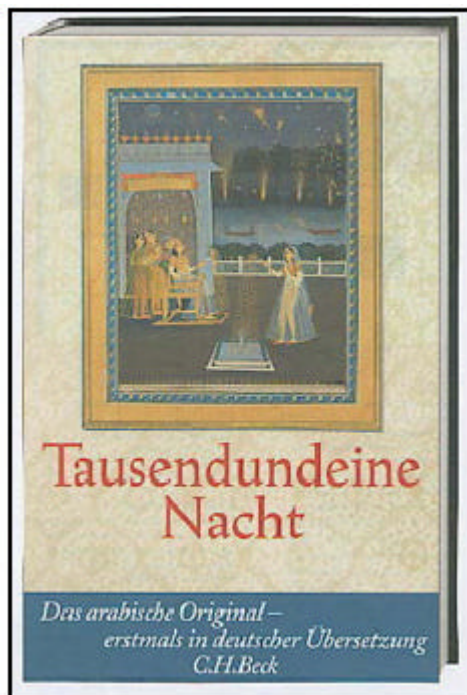
Nach Klärung der Frage nach der Zugehörigkeit der „Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht“ zur Kinderliteratur soll der Text selbst zur Sprache kommen, um letzten Endes zu folgender Erkenntnis gelangen zu können:

Das Tausendundeine Nacht, wie es der Leser aus seiner Kindheit kennt, ist mehr Neuschöpfung europäischer Autoren als Werk orientalischer Erzählkunst.

Thierry Hentsch zieht daraus den Schluss: „The Orient is in our minds.“ - >Der Orient existiert in unserer Vorstellung.<

(Freitag, Ulrike: „The Critique of Orientalism“, in: Bentley, Michael (Hrsg.): *Companion to Historiography*, London - New York 1997, S. 620-638, S. 620)

II. „Ein dürftiges Buch dummen Geschwätzes“: Von arabischen „Originalen“ und europäischen „Übersetzungen“



Titelblatt: Tausendundeine Nacht. Das arabische Original - erstmals in deutscher Übersetzung. Übertragen von Claudia Ott. München 2004.

Im Frühjahr 2004 erschien die jüngste deutsche Übersetzung von Tausendundeiner Nacht. Der von Claudia Ott vorgelegte Text wird vom Verlag als „das arabische Original - erstmals in deutscher Übersetzung“ beworben. Gleichwohl ist in dieser Edition eine den meisten Lesern bekannte Erzählung wie „Aladin und die Wunderlampe“, die sich in **Enno Littmanns vollständiger, dem arabischen Urtext folgenden Ausgabe in sechs Bänden (1921-1926)** sehr wohl findet, nicht vorhanden. Somit gilt es, das Verhältnis von arabischem Original und europäischen Ausgaben nach dem heutigen Stand der Forschung genauer zu beleuchten. Das Augenmerk gilt dabei insbesondere der ersten Neuschöpfung in europäischer Sprache, der französischen Publikation „**Mille et une nuits[?]**“ (**veröffentlicht in zehn Bänden zwischen 1704-1717**) von **Antoine Galland (1646-1715)**. Ihm gelang es, eines aus Syrien stammenden arabischen Manuskripts aus der **2. Hälfte des 15. Jahrhunderts** und der somit ältesten vorliegenden Handschrift von Tausendundeiner Nacht (Originaltitel: **>Kitab alf laila wa-laila<**, Das Buch der tausendundeinen Nacht) habhaft zu werden; der irakische Arabist **Muhsin Mahdi** publizierte **1984** die **vollständige kritische Edition** der in der französischen Nationalbibliothek aufbewahrten Handschrift. Mahdi zufolge handelt es sich bei Gallands Werk zu großen Teilen (drei von zehn Bänden) nicht um eine Übersetzung, sondern um **literarische Fiktion**. Er ergänzte, da er den arabischen Titel missverstand und glaubte tausendundeine Erzählung zusammenstellen zu müssen, seine angebliche französische Übersetzung aus verschiedenen mündlichen und schriftlichen Quellen und dichtete einige gar selbst hinzu. Das handelte ihm das Misstrauen seiner Zeitgenossen ein. Einer von ihnen, James Beattie, äußerte sich über den Plagiator:

„Ob die Geschichten wirklich arabische sind oder eher von Monsieur Galland erfunden, habe ich nie richtig herausfinden können. Wenn sie orientalistisch sind, sind sie jedenfalls mit unverantwortlicher Lässigkeit übersetzt: der ganze Tenor der Geschichten entspricht der französischen Art. Der Kalif von Bagdad wird ebenso wie der Kaiser von China in einem Zeremoniell angesprochen, wie es am französischen Hof üblich ist.“

(Irwin, Robert: Die Welt von Tausendundeiner Nacht, Frankfurt am Main - Leipzig 1997, S. 27)

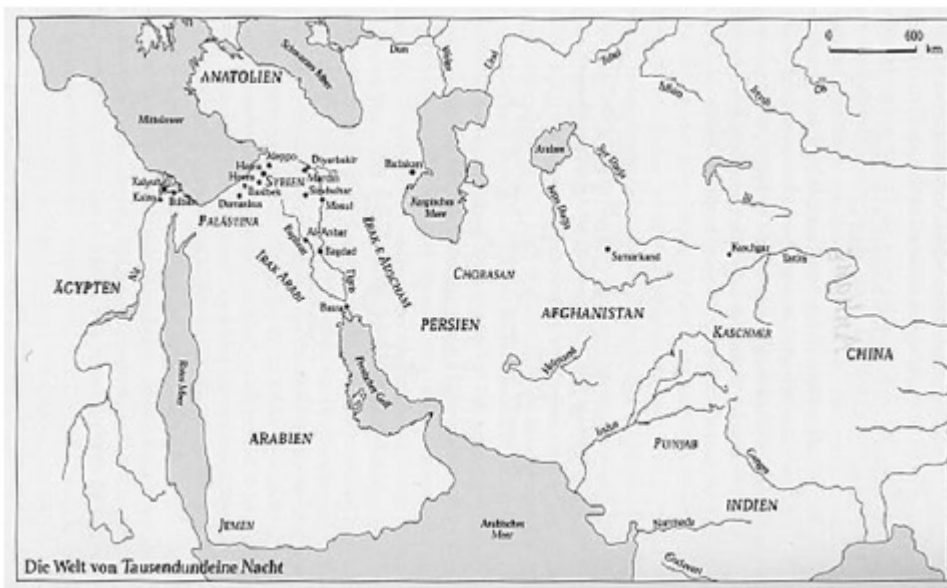
Das arabische Manuskript aus dem 15. Jahrhundert enthält nur **zweihundertzweiundachtzig Geschichten**, deren letzte mittendrin abbricht; tatsächlich war mit >laila< (übersetzt „Tausend Nächte“) im Titel eine große Zahl gemeint, die aber keinesfalls wörtlich zu nehmen ist, sondern aufgrund ihrer alliterierenden Wirkung gewählt wurde.

Gallands Werk war trotzdem ein großer Erfolg beschieden, da es durch **Neuformulierungen, Ausschmückungen, Straffungen des Erzählflusses, Überspringen überflüssiger Gedichte und Auslassung möglicher anstößiger Textstellen** dem Geschmack der Pariser Salons entsprach. Zudem galt die Übertragung eines ausgangssprachlichen in einen zielsprachlichen Text weder als ungewöhnlich noch als verwerflich. Europäische Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts nahmen für sich in Anspruch, korrigierend in ihre Vorlagen eingreifen zu dürfen; sie sahen es geradezu als ihre Aufgabe an, in der Zielsprache ein größeres Kunstwerk zu schaffen, als es in der Ausgangssprache vorzufinden war. Der Primat lag auf der Anpassung an die Lesegewohnheiten des Zielpublikums und nicht auf der engen Anlehnung an den Text der Ausgangssprache. Somit können **alle europäischen Übersetzungen von Tausendundeiner Nacht als individuelle Deutungen der Autoren** gewertet werden. Die unentwegten Neuauflagen, mit denen das Finden und Erfinden von Manuskripten einhergeht, sind in der Hauptsache kommerziell begründet, wie ein merkwürdiger Vorfall rund um das Thema

Angebot und Nachfrage zeigt, von dem Hammer-Purgstall Zeugnis ablegt:

„Ein englischer Reisender sei 1801, des Arabischen gänzlich unkundig, aber laut Alf Laila wa-Laila rufend durch die Straßen von Kairo gezogen, und man habe ihm tatsächlich eine Handschrift gebracht. Es sei die erste vollständige Handchrift überhaupt gewesen, auf die ein Europäer stieß, doch sei sie kurz darauf bei einem Schiffbruch [...] durch Wassereinwirkung unleserlich geworden.“

(Walther, Wiebke: Tausendundeine Nacht. Eine Einführung, München - Zürich 1987 S. 32)



Karte: Die Welt von Tausendundeiner Nacht

Die Volksmärchen aus Tausendundeiner Nacht, die über die Jahrhunderte zusammengetragen wurden, dienten als Grundlage für das Verständnis von >dem Orient<, der in diesem Fall von China bis nach Ägypten reichte. Die **Vorstellung von einem einheitlichen, unveränderlichen, passiven Orient**, auf den sich sowohl positive als auch negative Wünsche und Vorstellungen projizieren ließen, hat das Denken und Fühlen der Menschen in Europa und ihre wissenschaftliche Forschung maßgeblich beeinflusst. Die Leser des 18. Jahrhunderts glaubten, in den Geschichten aus Tausendundeiner Nacht **ein geschlossenes Kulturmilieu** erkennen zu können, **das historisch und**

geografisch identifizierbar war. Unmittelbarer Ausdruck dieser Sichtweise sind außerdem die orientalisierenden Werke der europäischen schönen Künste des 18. und 19. Jahrhunderts. Zu nennen wären beispielsweise Mozart und Delacroix, Händel und Byron, Lessing und Hugo.

Im 18. Jahrhundert ließen zahlreiche Motive in den Geschichten sowie die Konstruktion der Rahmenerzählung vermuten, der Urtext von Tausendundeiner Nacht sei indischer oder altpersischer Herkunft. In Wirklichkeit jedoch wurde die Märchensammlung in der Frühzeit der islamischen Geschichte aus verschiedenen Sprachen, Ländern und Kulturkreisen zusammengetragen. Gustav von Grunebaum konturiert diese Entwicklung:

„Sprache und Lokalkolorit verschleiern in wirksamer Weise den fremden Ursprung. Islamischer Geist hat Geschichten jüdischer, buddhistischer oder hellenistischer Erfindung durchdrungen; islamische Institutionen, islamische Sitten, islamischer Volksbrauch ersetzten ohne Aufhebens die kulturellen Eigentümlichkeiten des Quellenmaterials und gaben der Sammlung jene atmosphärische Einheitlichkeit, die für die islamische Zivilisation so bezeichnend ist, und die den Beobachter daran hindert, auf den ersten Blick die bunte Parade heterogener Elemente zu erfassen, auf denen sie aufgebaut ist... [...] Der durchaus andere Kulturhintergrund und zumal die so gänzlich verschiedene religiöse Atmosphäre erzwangen ein Zurechtrücken und Anpassen der überlebenden Elemente, die auf Verdunkelung ihrer Herkunft hinwirken mußte. [...] Indisches und persisches, jüdisches und griechisches, babylonisches und ägyptisches Gut wurde mit echt arabischen Elementen in eins geschmiedet.“

(Grotzfeld, Heinz und Sophia: Die Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht“, Darmstadt 1984, S. 69-70)

Das Textcorpus, wie es heute vorliegt, wuchs zwischen dem 15. und Ende des 18. Jahrhunderts von einer kleinen Sammlung relativ einheitlicher Erzählungen, die die Handschrift eines einzigen Erzählers tragen, zu einer riesigen **>offenen<** **Sammlung heterogener Geschichten** an. Sie vereint **fiktionale Textgattungen wie Märchen, Romane, Novellen, Sagen, Legenden,**

lehrhafte Geschichten, Humoresken und Anekdoten. Muhsin Mahdi bemerkt zu dieser Vielfalt:

„Was während des 13. und 14. Jahrhunderts als bescheidenes Büchlein begonnen hatte, entwickelte sich zu einem Kontainer, fast möchte man sagen, einem Faß ohne Boden, in das Schreiber all jene Geschichten hineinwarfen, die nicht zu den bekannten Prosawerken mittelalterlicher arabischer Literatur gehörten.“

(Mahdi, Muhsin (Hrsg.): The Thousand and one Nights from the Earliest Known Sources, 2 Bde., Leiden 1984-1994, Bd. I, S. 8)

Erste Hinweise auf **schriftliche Fixierungen** finden sich **im 9. nachchristlichen Jahrhundert**. Das **syrische Handschriftenfragment trägt den Titel >Kitab fihi hadith alf laila<** („Ein Buch mit Geschichten aus tausend Nächten“). Die darin enthaltenen **Erzählungen wurden mündlich weitergegeben und dienten der abendlichen Unterhaltung**. Auf die mündliche Erzählform verweist das so genannte **„ungewöhnliche qala“**, wobei es sich um **Einschübe außerhalb** der Dialoge und **des erzählerischen Zusammenhangs** handelt, die jedoch auf einen Erzähler verweisen, der alle Geschichten, auch die Rahmenerzählung, vorträgt (Beispiele für diese Phrasen: >Der Geschichtenerzähler spricht< oder >Der Überlieferer erzählt<). Sie strukturieren den Text und werden deshalb von den Kopisten hervorgehoben, um als visueller Leitfaden und Hinweis, der den Vortragenden zu stimmlicher Veränderung veranlasst, einen Wechsel in der Erzählebene zu verdeutlichen, z. B. am Ende eines Gedichtes oder nach Abschluss einer kleineren Erzählung, die in eine größere eingebettet ist.

Für die „Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht“ sind zwei Formen der Überlieferung bezeichnend: die **Weitergabe über schriftliche Quellen** und die **mündliche Wiedergabe durch professionelle Märchenerzähler**.



Buchseite (Quelle: Hanebutt-Benz, Eva et. al. (Hrsg.): Sprachen des Nahen Ostens und die Druckrevolution. Eine interkulturelle Begegnung, Mainz 2002)

Während die Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts Ergebnisse der Arbeit gebildeter Herausgeber darstellen, bedient sich das älteste arabische Manuskript einer **>dritten Sprache<**, die sich aus der **Umgangssprache** einerseits und der **Literatursprache** andererseits zusammensetzt. In den späteren Editionen haben die Herausgeber die Texte umgeschrieben, indem sie die Schreibweise einzelner Wörter dem Hocharabischen anglich, umgangssprachliche Wendungen durch literarische ersetzten, Dialoge standardisierten und grammatikalische Strukturen den Regeln des klassischen Arabischen anpassten. Erste Hinweise auf die Existenz einer arabischen Märchensammlung geben zwei Gelehrte des 10. Jahrhunderts, wenngleich den Arabern bereits zu Mohammeds Lebzeiten bekannt war, dass die Perser eine Vorliebe für Volksmärchen, insbesondere Tierfabeln besaßen. Da diese ergötzlicher als die Verse des Korans erschienen, wurden den Überbringern von persischen Fabeln harte Strafen angedroht:

„Unter den Menschen gibt es manch einen, der ergötzende Unterhaltung einhandelt, um (die Menschen) vom Wege Gottes ohne (rechtes) Wissen abirren zu lassen und ihn zum Gegenstande des Spottes zu nehmen. Für solche ist eine schämliche Pein bestimmt. Und wenn ihm unsere [Verse] verlesen werden, kehrt er sich hochmütig ab, als hätte er sie nicht gehört, als wäre eine Schwerhörigkeit in seinen Ohren. So verkünde ihm eine schmerzhaft Pein. [...]“

Sowohl der Polyhistor **al-Mas'udi** als auch der Buchhändler aus Bagdad **Ibn an-Nadim** erwähnen im **10. Jahrhundert** ein arabisches Buch mit dem Titel **>Hezar Afsaneh<** („**Tausend Abenteuer**“), das im Arabischen **>Alf laila<** („**Tausend Nächte**“) heißt. Die Perser hätten die ersten Abenteuer geschichten verfasst und daraus Bücher gemacht. Unter den Sassaniden sei jene Literatur stark verbreitet gewesen und dann von Arabern, die Iran von jener Dynastie eroberten, ins Arabische übertragen und weiter entwickelt worden.

Derselbe Ibn an-Nadim urteilte über **>Alf laila wa-laila<**, es sei **„ein dürftiges Buch dummen Geschwätzes“**. Als Teil der umgangssprachlichen Volksliteratur hielten gebildete Araber die Märchen für trivial, armselig und albern. Trotzdem setzte die Sammlung **>Alf laila wa-laila<** ihren Siegeszug fort und wuchs während der abbasidischen Herrschaft zwischen dem 8. und dem 13. Jahrhundert enorm, ergänzt vor allem durch phantastische Abenteuer geschichten aus Ägypten. Doch auch in der Folgezeit kommunizierten die Texte aus Tausendundeiner Nacht mit der Erzählliteratur, die sie in Raum und Zeit umgab (griechische Romane, indische und persische Prosaliteratur, arabische biographische, anekdotische und Reiseliteratur), so dass sich das Textcorpus bis Anfang des 19. Jahrhunderts stetig veränderte, nicht zuletzt durch den starken Einfluss europäischer Herausgeber und Übersetzer, deren neu hinzugefügte Geschichten wiederum in die arabischen Ausgaben übernommen wurden.



Gemälde (Quelle: Chagall, Marc: Arabische Nächte. Vier Erzählungen aus 1001 Nacht, München 1987: Die Nacht der Scherezâd)

III. Heilen durch Erzählen: Die Rahmenerzählung von *Tausendundeiner Nacht*

Während über die Zusammensetzung und Herkunft der einzelnen Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht nach wie vor gestritten wird, besteht doch **Einigkeit hinsichtlich der Rahmenerzählung**, die im Folgenden auf ihre Leitgedanken hin überprüft werden soll. Vorab ein kurze inhaltliche Zusammenfassung:

Zwei Könige, Brüder, herrschen über entfernte Länder, der eine über Samarkand, der andere über Indien und China. Šahriyar, der Ältere, und Šahzaman, der Jüngere, sind sassanidische Herrscher und gehören zur letzten im Iran herrschenden Dynastie vor der Eroberung durch die muslimischen Araber. Als Šahzaman sich auf Bitten seines Bruders auf den Weg zu ihm macht, kehrt er noch einmal um und kehrt in sein Schloss nach Samarkand zurück. Dort findet er seine Frau in den Armen eines Küchenjungen. Er erschlägt sie beide und setzt seine Reise fort. Vor Gram über das ihm angetane Unrecht wird er dünn und blass. Sein Bruder bemerkt dessen Kummer und fordert ihn auf, davon zu erzählen. Doch Šahzaman schweigt. Eines Tages bricht Šahriyar zur Jagd auf und lässt den leidenden Bruder in seinem Schloss zurück. Dort macht dieser eine Entdeckung, die ihn schlagartig von seinem Kummer heilt. Heimlich beobachtet er, wie sich die Frau seines Bruders mit zehn weißen Sklavinnen und zehn schwarzen Sklaven verlustiert.

Während die Sklaven mit den Sklavinnen Unzucht treiben, ruft ihre Herrin einen weiteren schwarzen Sklaven herbei, der sich zu ihr legt. Šahzaman ist sofort von seinem Leiden befreit, denn seinem Bruder, der doch so viel reicher und mächtiger ist als er selbst, geht es viel schlechter als ihm. Als dieser von der Jagd zurückkehrt, bemerkt er natürlich, dass sein Bruder genesen ist. Auf Šahriyars Drängen berichtet dieser ihm schließlich alles und er legt sich selbst auf die Lauer, um seine Gemahlin und seine Sklaven und Sklavinnen bei deren schändlichem Treiben zu beobachten. Aus Wut und Empörung entschließt er sich sodann, zusammen mit seinem Bruder seinem bisherigen Leben den Rücken zu kehren: „Finden wir jemanden, dessen Unglück noch gewaltiger als unseres ist, so kehren wir zurück. Wenn nicht, streifen wir durch die Länder und werden kein Verlangen mehr nach Königsherrschaft haben.“ Tatsächlich begegnen sie einem mächtigen Dämon, den die von ihm entführte und gefangen gehaltene Frau überlistet und bereits mit unzähligen Männern betrogen hat. Die Brüder kehren nach Hause zurück, und da „die Tücke von Euch Weibern ungeheuerlich ist“, beschließt König Šahriyar sich niemals an eine Frau zu binden. Er tötet seine Gemahlin, alle Sklaven und Sklavinnen und heiratet fortan jede Nacht eine andere, die jeden Morgen sterben muss. Als seinem Reich die Jungfrauen ausgehen, bietet sich die älteste Tochter seines Wesirs zur Heirat an. Šahrazad ist eine kluge, verständige, gebildete und weise junge Frau. Sie plant, den König entweder von seinem Tun abzubringen oder ihn notfalls zu töten. Sollte ihr Plan misslingen, nimmt sie ihren eigenen Tod in Kauf. Da der Wesir seine Tochter nicht von ihrem Vorhaben abbringen kann, lässt er sie den König heiraten. Seine jüngere Tochter aber wird von Šahrazad verabredungsgemäß in das Gemach des Königs gerufen, damit diese sie auffordern kann, ihr eine Geschichte zur Nacht zu erzählen. Somit beginnt der Erzählreigen, der Šahrazads Leben rettet und den König von seinem Hass auf die Frauen erlöst.

Nachweislich hat die Rahmenerzählung ihren Ursprung in Indien.

Sowohl das **Grundthema „Aufschub von irgendetwas durch**

Erzählen“, das nicht nur den dritten Prolog der

Rahmenerzählung bestimmt, sondern in den einzelnen Geschichten

immer wieder auftritt, als auch das **Strukturprinzip eines**

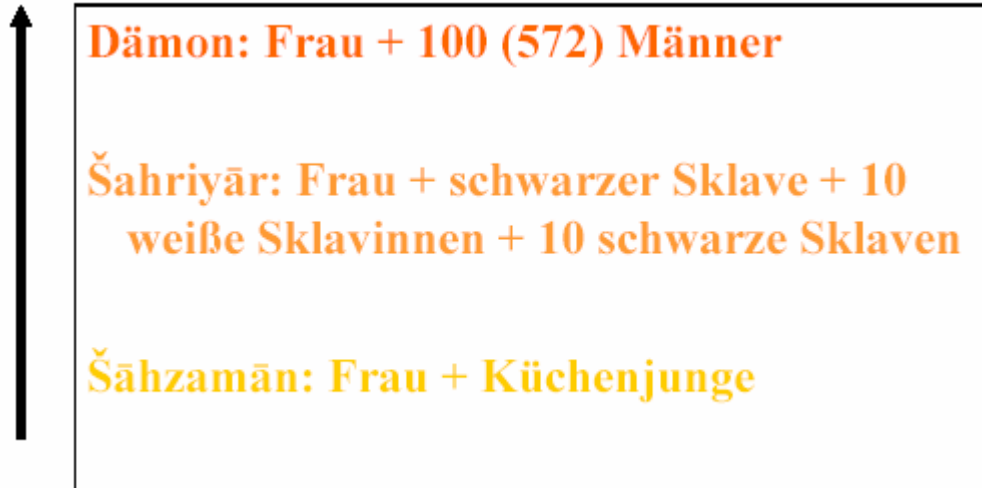
Rahmens selbst sind **indischer Herkunft**.

Neben diesen beiden Grundprinzipien, die für die Sammlung

insgesamt geltend gemacht werden können, ist eine weitere

Leitidee der Rahmenerzählung in der **Schwere der Kränkung** zu

sehen, die sich von mal zu mal steigert.



Folie: Qualitative und quantitative Steigerung der Kränkung

Zuerst wird der jüngere, weniger mächtige König Šahzaman von seiner Frau mit einem Küchenjungen betrogen, dessen Hautfarbe keine Erwähnung findet. Dann wird er selbst Zeuge der viel größeren Schmach seines Bruders: Šahriyars Frau umgibt sich nicht nur mit zwanzig kopulierenden weißen Sklaven und Sklavinnen, sondern sie selbst empfängt einen schwarzen Sklaven, der auf ihren Befehl wie ein Affe von einem Baum springt. Die **rassistische Komponente der Erzählung** erreicht hier ihren Höhepunkt. Schwarze Sklaven standen in den muslimischen Ländern auf der untersten Stufe der Rangordnung und verrichteten zumeist niedere Dienste als Lastenträger, Hausdiener, Angestellte im öffentlichen Bad oder Eunuchen. Šahriyar erfährt somit durch seine Frau eine tiefe Demütigung in seiner gesellschaftlichen Stellung, Persönlichkeit und Männlichkeit. **Gleichzeitig gerät die Erzählung durch ihre groteske Übersteigerung zur Burleske;** komisch, geradezu haarsträubend wirkt das Bild der massenhaften Untreue, die Vorstellung von den Unzucht treibenden Sklaven und ihrer Herrin. Auf der Suche nach jemandem, dessen Unglück noch gewaltiger ist als ihres, spricht eines noch mächtigeren männlichen Wesens, welches auf noch ungeheuerlichere Weise von seiner Frau betrogen wird, stoßen die Brüder auf den Dämon. Er

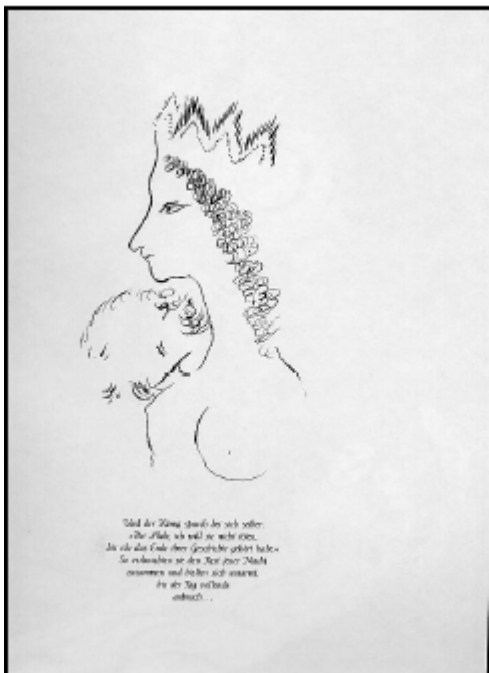
hatte eine junge Frau vor ihrer Hochzeit entführt und sie in eine Truhe gesperrt, die er auf dem Grund eines Sees verwahrte. Dennoch gelang es der Frau, sich an ihrem Entführer zu rächen, indem sie sich jeden Mann nahm, der ihr begegnete, sobald der Dämon sie aus ihrem Verlies befreit hatte und eingeschlafen war. Qualitativ erfährt die Schmach des Mannes dadurch eine Steigerung, dass der gewaltige Dämon von der Frau mit Menschen betrogen wird, quantitativ dadurch, dass es, die Königsbrüder eingerechnet, nun nicht mehr einer oder zehn, sondern hundert oder nach anderen Versionen sogar fünfhundertzweiundsiebzig Männer sind, die seine Gefangene zum Beischlaf genötigt hat.

Eine **Steigerung** erfährt diese Erzählung zusätzlich **durch** den fast grausam zu nennenden **Humor**, mit dem über die Geschichte des betrogenen Dämons berichtet wird. Šahriyar und sein jüngerer Bruder aber begreifen nicht, dass sie den Dämon und damit letztlich sich selbst der Lächerlichkeit preisgeben, indem sie seiner Gefangenen helfen, sich durch Beischlaf mit anderen Männern an ihrem Entführer zu rächen. Sexueller Betrug, so die Quintessenz der ersten beiden Prologe der Rahmenerzählung, ist das Schlimmste, was eine Frau einem Mann antun kann. Das Schlimmste, was ein Mann einer Frau antun kann, ist, sie zu töten.

Mit Hilfe der im 20. Jahrhundert entwickelten Psychoanalyse lässt sich der Rahmenerzählung ein weiterer Leitgedanke zuordnen, das **>Heilen durch Erzählen<**.

Nach Bettelheim leiden die beiden Königsbrüder aufgrund des Betrugs durch ihre Frauen an der Überzeugung, niemand könne sie mehr richtig lieben. Šahriyar verliert jedwedes Vertrauen in die Menschheit und nimmt sich vor, keiner Frau mehr die Möglichkeit einzuräumen, ihn zu betrügen. Erlösung erfährt er schließlich erst durch Šahrazad, die Tochter des Wesirs, die ihm solange Geschichten erzählt, bis er nicht mehr das Bedürfnis verspürt, sie zu töten. Šahrazad rettet sich und unzählige andere Frauen durch Geschichtenerzählen vor dem Tod.

Gleichzeitig heilt sie König Šahriyar von seinem Frauenhass und von dem Gefühl, nicht wirklich geliebt zu werden und nicht mehr lieben zu können. Nur eine große Anzahl unterschiedlicher Erzählungen, die den König immer wieder mit seinen eigenen Obsessionen konfrontieren, führt dazu, dass er von seiner tiefen Depression befreit wird und seine zerfallene Persönlichkeit sich wieder integrieren kann. Durch die persönlichkeitsverändernde Macht des Märchens, so Bettelheim, wird mörderischer Hass in tragfähige Liebe umgewandelt.



Zeichnung (Quelle: Chagall, Marc: Arabische Nächte. Vier Erzählungen aus 1001 Nacht, München 1987: Die Nacht der Scherezâd)

Die Therapie, der Šahriyar unterzogen wird, besteht in dem Prozess seiner psychologischen und emotionalen **Gesundung durch das Erzählen von Märchen**. Šahrazad kämpft um ihr Leben, um das Leben anderer junger Frauen und nicht zuletzt auch um die Gesundheit und das Leben des Königs. Sie kämpft mit Worten, nicht mit Taten! In den arabischen Texten werden ihre Eloquenz, ihre Belesenheit, ihre Höflichkeit, ihre Weisheit, ihre Gewitztheit und ihre Klugheit hervorgehoben. Sie stellt

keine schöne Heldin dar, sie wird in ihrer Körperlichkeit ganz einfach nicht beschrieben, denn nicht ihr Körper, sondern ihr Geist ist wesentlich für die Handlung der Geschichte.

Männliche Autoren in Europa sahen über diese literarische Funktion der Šahrazad gerne hinweg und korrigierten ihre Nacherzählungen entsprechend mit Beschreibungen ihrer körperlichen Vorzüge. Sie erweckt Verlangen, aber es ist kein sexuelles, sondern ein Verlangen nach Wissen. Gemeint ist ein Wissen darum, was als nächstes im Märchen geschieht, um seinen Ausgang. Šahrazad spielt die aktive Rolle in diesem Drama, in dem Šahriyar im Bann ihrer Erzählung nur noch reagiert. Als Teil einer Erzählung der Rahmenhandlung ist Šahriyar ebenso wie Šahrazad dabei gleichzeitig ein Zuhörer, der sich von den erzählten Märchen aus der Realität in die Trance einer Traumwelt entführen lässt, in der es keine Angst, keine Verzweiflung und keine Depression mehr gibt. Am Ende erwacht der König aus seiner Trance als an Geist und Seele gesunder Mann. Somit hat die schöne Kunst des Erzählens den Sieg über die böse Tat des Tötens errungen.

Weiterführende Literatur:

- Grotzfeld, Heinz und Sophia: Die Erzählungen aus « Tausendundeiner Nacht », Darmstadt 1984.
- Irwin, Robert: Die Welt von Tausendundeiner Nacht, Frankfurt am Main - Leipzig 1997.
- Mommsen, Katharina: Goethe und 1001 Nacht, Frankfurt am Main 1981.
- Walther, Wiebke: Tausendundeine Nacht, München u. a. 1987.
- Ott 2004: Ott, Claudia (Übersetzerin): Tausendundeine Nacht, München 2004.