

ULRICH MARZOLPH

## Die Erzählungen aus *Tausendundeine Nacht* als Monument transnationaler Erzählkunst

### Einleitung

Im Jahr 2004 hat die UNESCO *1001 Nacht* als literarisches Werk auf die Liste der von ihr unterstützten Anlässe kultureller Gedenkjahre gesetzt. Gefeiert wurde der 300. Jahrestag der ersten europäischen Übertragung des Werks aus dem Arabischen durch den französischen Orientalisten Antoine Galland, deren erster (von insgesamt 12 Bänden) im Jahr 1704 erschien. Geehrt wurde damit ein Werk, das wie kein anderes der orientalischen Literaturen zur Konstituierung der westlichen Kulturen beigetragen hat. Der immense Erfolg der *Erzählungen aus 1001 Nacht* drückt sich in unzähligen Nachdrucken, Übersetzungen und Auswahl Ausgaben aus. Über zeitgenössische und spätere Nachahmungen sowie von der einen oder anderen Geschichte inspirierte Werke ist *1001 Nacht* zu einem bedeutenden Bestandteil von „Weltliteratur“ geworden. Darüber hinaus hat sich dieser wirkungsmächtigste literarische Beitrag des „Orients“ Zitat? als eine Quelle der Inspiration für zahlreiche Werke der kreativen Phantasie erwiesen, vor allem in der orientalisierenden Malerei, in Tanz, Oper, Schauspiel, Pantomime, Musik, Architektur und Film. Über die Indienstnahme des arabisch-islamischen Orients als Projektionsfläche westlicher Phantasien wird *1001 Nacht* gar als ursächlicher Bestandteil einer Weltansicht gesehen, die durch den palästinensisch-amerikanischen Literaturwissenschaftler Edward Said als „Orientalismus“ bekannt geworden ist: eine voreingenommene und undifferenzierte Wahrnehmung des „Orients“, die wesentlich an der kolonialistischen Ausbeutung und imperialistischen Dominierung weiter Teile der Welt mitgewirkt hat. Schließlich sind über die Popularität einzelner Geschichten diverse Szenen, Bilder und Motive aus *1001 Nacht* untrennbarer Bestandteil der westlichen Vorstellungswelt geworden – vom fliegenden Teppich über den aus seinem Behältnis entlassenen und damit unbeherrschbar gewordenen Flaschengeist bis hin zur sprichwörtlich unendlichen Bedeutung der Zahl 1001. Seit nunmehr drei Jahrhunderten ist die westliche Rezeption von *1001 Nacht* damit stereotyper Ausdruck einer attraktiven, faszinierenden Seite des Orients und versinnbildlicht westliche Wunschvorstellungen nach einem unbeschwert glücklichen Leben „wie in einem Märchen aus *1001 Nacht*“. Und selbst solche eher bedrohlichen Aspekte wie die seit den 1990er Jahren verstärkt ins Blickfeld der Weltöffentlichkeit gerückten Begrifflichkeiten wie Despotismus, Islamismus oder Terrorismus haben die tiefsitzende Sehnsucht der Menschen nach der mit *1001 Nacht* verbundenen Herrlichkeit nur bedingt irritieren können.

Was ist dieses Werk, das eine so tiefgreifende internationale Wirkung hervorrufen konnte? Was sind die hervorstechenden Charakteristika des Konglomerats von

Geschichten, mit denen die Erzählerin Scheherazad die Mordlust des Königs Schahriyar über tausendundeine Nacht hinweg bindet? Wo liegen die Wurzeln der Sammlung und wie hat sie sich zu dem Monument transnationaler Erzählkunst entwickelt, als das sie sich heute präsentiert? Um diesen Fragen nachzugehen, werde ich im Folgenden das Phänomen *1001 Nacht* in zehn „Akten“ aufrollen. Zu jeweils einer bildlichen Darstellung werde ich mit relativ konzisen Erläuterungen die Geschichte des Werks von den ältesten erhaltenen Textzeugen bis in die unmittelbare Gegenwart nachzeichnen und zentrale Punkte der Rezeption herausarbeiten. Dabei möchte ich auch bei der Behandlung bekannter Charaktere wie Scheherazad, Sindbad und Aladdin Aspekte beleuchten, die einem allgemein interessierten Publikum weniger geläufig sind. Diese Darstellung verbinde ich mit der Hoffnung, den Verlust liebgewonnener unkritischer Vorstellungen dadurch kompensieren zu können, dass ein tiefer greifendes Verständnis des komplexen Phänomens, als das sich *1001 Nacht* letztlich darstellt, auch ein gewisses intellektuelles Vergnügen bereitet.

## Die frühe Geschichte der Sammlung: Indien, Iran, Arabien

Der Ursprung von *1001 Nacht* verliert sich im Dunkel der Geschichte. Die Forschung hat unterschiedlich für eine indische oder iranische Herkunft plädiert. Für eine indische Herkunft – d. h. genauer: für indische Vorbilder einzelner Elemente der Rahmenerzählung – sprechen Textzeugen aus den indischen Literaturen. So erwähnt etwa ein Kommentar zu den heiligen Schriften der Jainas eine Geschichte, in der eine königliche Konkubine dem Herrscher jede Nacht eine kurze Geschichte oder ein Rätsel erzählt, deren Fortsetzung sie bis zur nächsten Nacht verzögert. Auch zwei der in die Rahmenerzählung von *1001 Nacht* eingefügten Geschichten finden frühe Analogien in den indischen Literaturen: Die Geschichte der von einem Dämon in einer Kiste gehaltenen Frau, die ihren Entführer trotz seiner Vorsichtsmaßnahmen mit zahlreichen Männern betrügt; und die Erzählung vom tiersprachenkundigen Kaufmann. Eine wesentliche Schwierigkeit, Einflüsse oder Abhängigkeiten der verschiedenen Fassungen voneinander zu belegen, ist dabei in der Tatsache begründet, dass sich die indischen Versionen nur schwer datieren lassen.

Hinsichtlich eines vermuteten iranischen Ursprungs der Rahmenerzählung spielen zwei arabische Textzeugen des 10. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle. Im Wesentlichen übereinstimmend berichten der arabische Historiker al-Mas‘ûdî (gest. 956) und der Bagdader Buchhändler Ibn an-Nadîm (gest. 995) von einem – heute verlorenen – persischen Buch namens *Hezâr Afsân* (*Tausend wundersame Erzählungen*), dessen Titel auf Arabisch als *Alf Khurâfa* wiedergegeben wird und das allgemein als *Alf Layla* (*Tausend Nächte*) bekannt sei. Dabei deckt sich Ibn al-Nadîms schemenhafte Inhaltsangabe der Rahmenerzählung mit derjenigen von *1001 Nacht*, und auch ein Umfang von 1000 Nächten wird erwähnt. Für eine iranische Herkunft der Sammlung spricht ferner die Tatsache, dass die Rahmen-

erzählung im iranischen Kulturraum angesiedelt ist: König Schahriyâr („Held“) ist ein Herrscher aus dem Geschlecht der von den islamischen Arabern besiegten Sassaniden; sein Bruder Schâhzamân („Herrscher der Zeit“) ist König des in Mittelasien gelegenen Samarkand; der persische Name der als Erzählerin fungierenden Wesirstochter Schehrâzâd bedeutet „Von edler Erscheinung oder Herkunft“.



Abb. 1. Deckblatt des ältesten Fragments von *1001 Nacht* (Oriental Institute, Chicago, 9. Jh.)

Das früheste erhaltene Dokument, das die Existenz von *1001 Nacht* zweifelsfrei belegt, ist ein Papierfragment, das sich anhand darauf vermerkter Angaben auf spätestens das Jahr 879 datieren lässt. Auf dem Deckblatt steht deutlich leserlich der Titel *kitâb hadîth Alf layla* (*Ein Buch von Erzählungen aus 1000 Nächten*) und die Rückseite des Blattes enthält den Beginn der bekannten Rahmenerzählung, in der die Zofe (und später als Schwester erwähnte) Dînâzâd eine nicht genannte andere Person um das nächtliche Erzählen von Geschichten bittet. Unter Zuhilfenahme von Angaben aus anderen Quellen lässt sich damit die frühe Textgeschichte von *1001 Nacht* wie folgt rekonstruieren: Wohl schon im 8. Jahrhundert ist das persische Grundwerk ins Arabische übersetzt worden; in eine spätere islamisierte Fassung wurde dann in verschiedenen Stufen weiteres Material aufgenommen, das teils persischen, teils arabischen Quellen entstammte. Spätestens im 12. Jahrhundert hat das Werk definitiv den Titel *Alf Layla wa-layla* (*Tausend Nächte und eine Nacht*) angenommen, wie er im Notizbuch eines jüdischen Buchhändlers in Kairo um 1150 dokumentiert ist; die etwa zeitgleich verfasste *Geschichte Ägyptens* des Muhammad ibn Sa'd al-Qurti erwähnt zudem die Popularität der Sammlung im Ägypten der Mamlukenzeit. Noch aber wissen wir außer den in dem alten Papierfragment erbetenen „außergewöhnlichen Beispielgeschichten über die [...] Klugheit und Dummheit, die Großzügigkeit und den Geiz, den Mut und die

Feigkeit der Menschen“ nicht, welche Geschichten die erwähnte Sammlung enthielt.

## Das Manuskript von Galland und die Konstituierung der Sammlung: Bagdad, Ägypten

Der Inhalt von *1001 Nacht* beginnt sich erst mit dem ältesten erhaltenen Manuskript zu erschließen und es stellt einen außergewöhnlichen Glücksfall dar, dass es ausgerechnet dieses Manuskript war, das Galland seiner französischen Übertragung zugrunde legen konnte. Da das Manuskript als solches kein Datum trägt, ist man für seine Datierung auf sekundäre Angaben angewiesen. Die wichtigste hiervon ist numismatischer Natur. In der Geschichte des jüdischen Arztes im Buckligen-Zyklus wird der sogenannte Ashrafi-Dinar erwähnt. Dies ist eine Münze, die unter dem Mamlukensultan al-Ashraf Sayfaddin Barsbây (1422–1437) geprägt wurde, und die später eine so große Popularität erreichte, dass ihr Name generische Bedeutung erlangte. Mithin muss das Manuskript, in dem der Ashrafi-Dinar als gängiges Zahlungsmittel Erwähnung findet, einige Zeit nach Ausgabe der Münze angefertigt worden sein; sein Alter wird daher – wengleich nicht völlig unumstritten – auf die Mitte des 15. Jahrhunderts geschätzt.



Abb. 2. Aufgeschlagene Doppelseite des ältesten Manuskripts (Bibliothèque Nationale, Paris; 15. Jh.; fol. 15v–16r)

Das Manuskript von Galland, das heute in der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrt wird, umfasst drei Bände, die die Erzählungen vom Anfang bis zur 282. Nacht enthalten; in der Mitte der Geschichte von Qamar az-Zamân bricht das Manuskript ab. Es enthält somit ein knappes Drittel der vorgeblich tausendundeinen Nächte, mit folgenden Geschichten bzw. Erzählzyklen: Rahmenerzählung; Kaufmann und Dämon; Fischer und Dämon; Lastträger und die drei Damen; Die drei Äpfel; Geschichte des Buckligen; Nûr ad-Dîn ‘Ali und Anîs al-Jalîs; ‘Ali ibn Bakkâr und Shams an-Nahâr; Qamar az-Zamân und Budûr. Diese Geschichten bzw.

---

Erzählzyklen stellen unbestreitbar den Kern von *1001 Nacht* dar, dessen ältester Teil nach dem übereinstimmenden Urteil der Forschung der sogenannten Bagdader-Epoche, etwa der Blütezeit der Dynastie der Abbassiden vor dem elften Jahrhundert, entstammt. Gerade bei den ersten Geschichten fällt auf, dass sie nicht linear erzählt sind, sondern dass es sich um durchstrukturierte Erzählkomplexe mit teils mehreren Ebenen bzw. Schichten handelt. Dies trifft vor allem zu für die Geschichte des Buckligen mit den eingeschobenen Geschichten des christlichen Maklers, des Verwalters, des jüdischen Arztes, des Schneiders und des Barbiers, wobei die letzte wiederum nacheinander die vom Barbier erzählten Geschichten seiner sechs Brüder enthält. *1001 Nacht* stellt sich mithin dar als eine Geschichte, in der Scheherazad eine Geschichte erzählt, in der jemand eine Geschichte erzählt, in der jemand anders eine Geschichte erzählt – ein Verschachtelungsphänomen, das zu einem nicht unerheblichen Anteil den Reiz von *1001 Nacht* für ein von intellektuellen Spielereien fasziniertes Publikum, ob orientalisches oder westliches, ausgemacht haben dürfte.

Neben diesem ältesten Manuskript existiert etwa ein halbes Dutzend anderer Manuskripte, die mit relativer Sicherheit vor Galland verfasst sind. Keines von ihnen ist vollständig und selbst aus der Gesamtheit der Bruchstücke lässt sich kein eindeutiges Bild davon rekonstruieren, welche Geschichten *1001 Nacht* in den vor Beginn des 18. Jahrhunderts kursierenden arabischen Fassungen enthalten haben mag. Als allgemein gesichert gilt zumindest, dass nach der Bagdader Epoche eine ägyptische Epoche wesentlich zum Repertoire von *1001 Nacht* beigetragen hat, dies insbesondere in den Geschichten um Trickster und Diebe wie etwa die schlaue Dalila, die sozusagen die ägyptische Volkskultur der Mamlukenzeit spiegeln. Schon bei diesem kurzen Überblick zeigt sich allerdings für den Inhalt von *1001 Nacht* ein wichtiger Aspekt, der für die weitere Textgeschichte nach Galland noch viel ausgeprägter festzustellen ist: *1001 Nacht* ist nur bedingt ein Werk mit eindeutig definiertem Inhalt – eher schon ist es ein Phänomen, das in seiner charakteristischen Rahmenerzählung Geschichten unterschiedlichsten Inhalts integrieren kann.

## Galland als Entdecker von *1001 Nacht* für die Weltliteratur

Der Entdecker von *1001 Nacht* für die Weltliteratur, Antoine Galland, wurde 1646 in der französischen Provinz geboren. Nach dem Studium der orientalischen Sprachen in Paris begleitete er 1670–75 den französischen Botschafter zur Hohen Pforte nach Istanbul. Weitere Reisen in die Levante 1675–76 und 1679–88 folgten, auf denen er u. a. im Auftrag der Königlichen Bibliothek und des Königlichen Münzkabinetts Antiquitäten, Bücher und Münzen einkaufte. Zurück in Frankreich, wirkte Galland zunächst als Privatgelehrter, als der er unter anderem an der ersten europäischen Enzyklopädie der islamischen Welt, der *Bibliothèque orientale* von Barthélemy d'Herbelot (1697), mitarbeitete. 1701 wurde Galland Mitglied der

Académie des Inscriptions, 1709 schließlich Mitglied des prestigeträchtigen Collège de France in Paris.



Abb. 3. Bildnis von Galland und seiner Märchenwelt (anonym);  
französische Ausgabe von *1001 Nacht* (1840)

Während seiner Arbeit mit orientalischen Manuskripten war Galland u. a. auf die phantastischen Reiseabenteuer Sindbad des Seefahrers aufmerksam geworden, die er um 1701 in Übersetzung zu publizieren gedachte – unter anderem, wie er seinem Tagebuch anvertraute, um der Tyrannei der in den französischen Salons modischen Feenmärchen entgegenzutreten. Als er jedoch erfuhr, dass es eine noch größere Sammlung vergleichbarer Geschichten gab, verschob er seinen Plan, bis es ihm 1701 gelang, das bereits erwähnte Manuskript aus Syrien zu erlangen. Die darin enthaltenen Erzählungen publizierte er – unter Einschub der bereits früher von ihm übersetzten Sindbad-Erzählungen im dritten Band – in insgesamt sieben Bänden 1704–1706. Was dann passierte, liest sich wie ein Kriminalroman der Publikationsgeschichte. Nachdem Galland keine weiteren Erzählungen zur Vollendung des Werks liefern konnte, der Verleger sich aber offenbar einer starken Nachfrage ausgesetzt sah, publizierte letzterer ohne Zustimmung Gallands den achten Band des Werks mit einer von Galland aus einer anderen Quelle übersetzten Geschichte und zwei weiteren Erzählungen, die der französische Orientalist François Pétis de la Croix aus wiederum anderen orientalischen Quellen zur Verfügung gestellt hatte. Galland war über diese Eigenmächtigkeit so empört, dass er den Verlag wechselte; gleichzeitig sah er sich gewissermaßen genötigt, seine *Mille et une nuits* zu voll-

enden. Bei dieser Aufgabe kam ihm der Zufall in Gestalt eines talentierten Geschichtenerzählers zu Hilfe. Der syrische Maronit Hanna Diyab, den er im Hause des befreundeten Orientreisenden Paul Lucas kennen lernte, erzählte Galland diverse wunderbare und märchenhafte Geschichten, die Galland teils mitstenografierte, teils skizzenhaft notierte. Seine Notizen formulierte Galland später aus und veröffentlichte sie unter Hinzuziehung weiteren Materials als Band 9–12 seiner Übersetzung; Band 9 und 10 wurden 1712 herausgebracht, Band 11 und 12 erschienen erst nach Gallands Tod 1715 nach neuerlichem Wechsel des Verlags 1717.

Für die weitere Rezeption von *1001 Nacht* ist es bezeichnend zu sehen, dass unter anderem die Geschichten von Aladdin und der Wunderlampe sowie von Ali Baba und den Vierzig Räubern auf Hanna zurückgehen. Ausgerechnet jene Geschichten, die in der späteren Wahrnehmung von *1001 Nacht* als stellvertretend, ja exemplarisch für das Genre und die Sammlung überhaupt wurden, gehörten also ursprünglich gar nicht dazu! Zudem verdanken diese Geschichten ihre überwältigende Rezeption wohl maßgeblich auch der sprachlichen Prägung durch Galland sowie den zugrundeliegenden ästhetischen oder moralischen Wertigkeiten. Was die Leser goutierten, war bis auf das motivische Gerüst weniger authentisch orientalisches Erzählgut, sondern vielmehr etwas, das sie dafür hielten. Der ihnen präsentierte Orient ließ einerseits an attraktiver Fremdheit nichts zu wünschen übrig, wies aber andererseits eine unterschwellige Vertrautheit auf. Kurz gesagt: Man fand Vertrautes in fremdem Gewand.

## Scheherazad erzählt: Therapeutischer Effekt und „ransom tales“

Die weitere Rezeptionsgeschichte von *1001 Nacht* und seinen Übersetzungen ist von ähnlich skurrilen Geschehnissen gekennzeichnet, die in ihrer Gesamtheit die Behauptung berechtigen, dass *1001 Nacht* zu einem guten Teil erst durch die westliche Suche nach einem vollständigen Exemplar des Werks im 18. und 19. Jahrhundert geschaffen wurde. Dies soll hier allerdings keine weitere Rolle spielen. Demgegenüber lohnt es sich, zu der gewissermaßen ‚authentisch‘ arabischen Sammlung zurückzukehren, die sich in der von Galland benutzten, handschriftlichen Fassung des 15. Jahrhunderts findet, um eine der treibenden Kräfte für die Zusammenstellung der Sammlung zu besprechen. Das alte Manuskript belegt einen von westlichen Einflüssen nicht betroffenen autochthonen Kern der Sammlung, als dessen Charakteristika die Rahmenerzählung mit der klugen Erzählerin Scheherazad sowie die komplizierte Verschachtelung der frühen Erzählkomplexe gelten. Hinzu kommt als weiteres konstitutives Element des alten Kerns von *1001 Nacht* die Macht der Erzählung als lebensrettende Maßnahme.

Zahlreiche psychologische bzw. psychoanalytische Untersuchungen haben den therapeutischen Effekt der Erzählungen Scheherazads auf den frauenmordenden König herausgearbeitet. Rufen wir uns in Erinnerung: Schahriyâr und sein Bruder Schâhzamân hatten die außerehelichen sexuellen Ausschweifungen ihrer Ehefrauen

beobachtet und waren auf ihrer folgenden Wanderschaft selbst Opfer einer sexuellen Vergewaltigung durch die von dem Dämon in einer Kiste gefangen gehaltenen Frau geworden. Ihre Erlebnisse hatten sie von der unausweichlichen, zwangsläufigen Untreue der Frau als solcher dermaßen überzeugt, dass der eine sich zölibatär zurückzog und der andere seine Frauen jeweils nach durchlebter Liebesnacht umbringen ließ. Aus psychologischer Sicht wurde argumentiert, dass Schahriyâr das erlebte Trauma der sexuellen Untreue zunächst nicht anders kompensieren konnte als dadurch, dass er den von ihm geschlechtsimmanent als Aggressorinnen erlebten Frauen mit offen ausgelebter Aggression begegnete. Erst die einfühlsame Art der Scheherazad, die seine Aufmerksamkeit Nacht für Nacht mit Geschichten fesselte und seine Neugier auf den weiteren Verlauf stets auf Neue weckte, lenkte ihn von seinen neurotischen Defiziten ab und ermöglichte ihm die Rückkehr in ein sozial verträgliches Dasein.



Abb. 4. Naturalistische Darstellung der Erzählszene von Léon Carré (ca. 1930)

Man mag zu derlei Interpretation stehen wie man will, fest steht, dass Erzählen in *1001 Nacht* eine große Macht besitzt, und es ist das Erzählen als solches, das immer wieder Leben definiert und rettet: In der Geschichte vom Kaufmann und dem Dämon erreichen die nacheinander eintreffenden drei Scheichs durch das Erzählen von Geschichten, dass der Dämon ihnen jeweils ein Drittel des Lebens des von ihm mit dem Tod bedrohten Kaufmanns schenkt. In der Geschichte des Lastträgers und der drei Damen heißt es ganz direkt: „Erzählt mir, wer ihr seid; denn ihr habt nur noch eine Stunde zu leben!“ Und in der verschachtelten Geschichte des Buckligen wird das Leben der von der Hinrichtung bedrohten Personen immer von Neuem dadurch gerettet, dass eine andere Person die Verantwortung für den Tod des Buckligen übernimmt, indem sie erzählt, wie es aus ihrer Sicht dazu gekommen ist. In dieser Hinsicht spiegeln die Geschichten des alten Kerns von *1001 Nacht* das Dilemma der Erzählerin Scheherazad, die selbst die List einsetzt, ihr Leben durch Erzählen zu retten. Wohlgemerkt geht es bei diesen in der Forschung als „ransom tales“ („Auslösungs-Geschichten“) bekannten Erzählungen nicht um das Erzählen irgendwelcher Geschichten, sondern um das Erzählen des eigenen Erlebens. Hier

wirkt der von dem Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov isolierte Grundsatz, dass Erzählen leben bedeutet und nur diejenigen leben können, die erzählen – wer nicht erzählen kann, ist so gut wie tot.

## Die Sindbad-Geschichten: Arabische *Odyssee* und „Kaufmannsspiegel“

Todorov hat diesen Grundsatz mit dem griffigen Terminus der „hommes récits“ („Erzählmenschen“) bezeichnet: Da die Handlungsträger in *1001 Nacht* erzählen müssen, um zu leben bzw. zu überleben, schafft ihre Handlung die überschäumende Vielfalt verschachtelter und eingeschachtelter Erzählungen in *1001 Nacht*. Neu eingeführte Charaktere können sich nie darauf beschränken zu erzählen, wer sie sind, sondern müssen notwendigerweise ihre Erlebnisse in ausführlichen Berichten in der ersten Person schildern, um zu kommunizieren was und wie sie sind. Erst dieser geniale Mechanismus macht *1001 Nacht* zur veritablen „Erzählmaschine“.



Abb. 5. Sindbad und der ‚Riemenbeinler‘ (englische Ausgabe des 19. Jh.s)

Dieses Kriterium dürfte auch einer der maßgeblichen Gründe dafür sein, dass sich die phantastischen Geschichten Sindbad des Seefahrers so nahtlos in *1001 Nacht* einfügen. Ursprünglich waren diese Geschichten in einer kleinen selbständigen Sammlung von „Seemannsgarn“ zusammengefasst, deren von Galland benutzte Manuskripte heute noch in Paris erhalten sind. Ihr Ursprung liegt in den phantastischen Erzählungen von Seeleuten, wie sie bereits in einem Papyrus vom Anfang der 12. Dynastie aus Ägypten (ca. 2000–1800 v. u. Z.) vorliegen. Neben Werken der arabischen geographischen Literatur schöpfen die Sindbad-Geschichten vor allem aus der Mirabilia-Literatur, etwa der arabisch verfassten Sammlung von Seemannsgarn *‘Ajâ’ib al-Hind (Die Wunder Indiens)* des persischen Kapitäns Bozorg ibn Shahriyâr aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts. Wenngleich sie bereits vor Galland in je einem türkischen und einem arabischen Manuskript in *1001 Nacht* eingefügt sind, war es erst Galland, der sie zu einem untrennbaren

Bestandteil der größeren Sammlung machte. Ebenso wie *1001 Nacht* sind die Sindbad-Geschichten von einer Rahmenerzählung umschlossen. Diese berichtet davon, wie der arme Lastträger Sindbad (manchmal auch Hindbad) in Bagdad zur Zeit des Kalifen Hârûn ar-Rashîd sich vor einem Haus ausruht und hört, wie man drinnen ausgiebig feiert. Indem er die Ungerechtigkeiten des Daseins beklagt, wird er vom Hausherrn, dem reichen Kaufmann Sindbâd eingeladen. Dieser macht den Lastträger zu seinem Trinkgenossen und erzählt – ganz in seiner Rolle als „Erzählmensch“ aufgehend – den Anwesenden, wie er auf seinen sieben vergangenen Reisen zu Wohlstand gelangte.

Die Geschichten Sindbad des Seefahrers weisen einige weitere Aspekte auf, die für die Genese und Bedeutung von *1001 Nacht* aufschlussreich sind: So erinnern einige Motive so sehr an die Epen Homers, dass die Sindbad-Geschichten in einer griffigen Wortprägung als ‚arabische *Odyssee*‘ bezeichnet worden sind. Dies betrifft vor allem die Analogie der Blendung des Menschenfressers in der dritten Reise und die verdummende Mästung von Sindbads Gefährten auf der vierten Reise zu den Erzählungen von dem Zyklopen Polyphem und derjenigen von der Zauberin Circe. Auch die weitverbreitete, als „Riemenbeinler“ bekannte Gestalt des alten Mannes, der Sindbad auf der fünften Reise durch die erbarmungslose Umklammerung mit seinen Beinen dazu zwingt ihn herumzutragen (bis er betrunken gemacht und getötet wird), bindet die Sindbad-Geschichten in einen größeren komparatistischen Kontext ein. Ein weiterer zentraler Aspekt, der eine harmonische Integration der Sindbad-Geschichten in *1001 Nacht* bewirkte, ist ihr Protagonist und sein Umfeld: Sindbad ist ja wohlgemerkt kein Seemann, sondern ein Kaufmann. Seine sieben Reisen können verstanden werden als eine Suche nach Wissen und Erfahrung, wodurch die Geschichten als didaktisches Erzählgut gewissermaßen zum ‚Erziehungsroman‘ des Kaufmannsstandes werden. Aufgrund der Tatsache, dass zahlreiche Erzählungen aus *1001 Nacht* den „Geist eines prosperierenden Kaufmannsstandes“ spiegeln, ist *1001 Nacht* sogar in Analogie zu dem Terminus „Fürstenspiegel“ mit dem Gattungsbegriff „Kaufmannsspiegel“ belegt worden.

## Die Geschichte vom Ebenholzpferd: Quellen der Kompilation

Neben den Sindbad-Geschichten und den Texten, die Galland nach der Erzählung des christlichen Syrers Hanna in seine Kompilation aufnahm, zählt die Geschichte vom Ebenholzpferd zu den Geschichten, die nicht im alten Kern von *1001 Nacht* vertreten sind, sondern von Galland aus anderen Quellen ergänzt wurden. Gleichzeitig ist sie eine derjenigen Geschichten aus *1001 Nacht*, die sich in zahllosen Auswahl Ausgaben der Sammlung finden, insbesondere in denen für jugendliche Leser. Sie wird hier erwähnt einerseits stellvertretend für das schier unerschöpfliche Repertoire an Geschichten, das die mittelalterliche arabische Literatur aufweist, und andererseits für Aspekte der Rezeption, wie sie sich neben den gedruckten auch in visuellen Medien finden.



Abb. 6. Illustration zur Geschichte vom Ebenholzpfers von Edmund Dulac  
(französische Ausgabe von 1907)

An welcher Vorlage sich Galland orientiert hat, lässt sich nicht mit Genauigkeit sagen, denn die Geschichte vom Ebenholzpfers findet sich in verschiedenen arabischen Einzel- und Sammelhandschriften, die oft nur mittelbar oder gar nicht zu datieren sind. Sicher ist jedoch, dass die Geschichte vor Galland nie Bestandteil von *1001 Nacht* war, später aber in allen maßgeblichen arabischen Textausgaben und den europäischen Übersetzungen erscheint. Die Geschichte ist weitläufig verwandt mit Hans Christian Andersens *Fliegendem Koffer*, insofern als beide auf einen Text der Sanskrit-Literatur zurückgehen. Das *Panchakhyânaka*, eine um 1000–1100 verfasste Jaina-Rezension des indischen *Panchatantra*, bringt die Geschichte eines Webers, der sich von einem befreundeten Tischler einen künstlichen Garuda anfertigen lässt, ein mechanisches Gegenstück zu dem fliegenden Reittier des Gottes Vishnu. Daraufhin verkleidet er sich als Gott Vishnu und kann durch sein magisch anmutendes Gefährt die Zuneigung der Prinzessin gewinnen. Als der König im blinden Vertrauen auf die Hilfe seines zukünftigen Schwiegersohns seine übermächtigen Feinde attackiert, greift Gott Vishnu selbst ein, damit er – wie es im Text relativ pragmatisch heißt – die Liebe und Verehrung seiner Anhänger nicht verliere. In der Fassung aus *1001 Nacht* ist das fliegende Pferd aus Ebenholz die Erfindung eines persischen Weisen, die dieser im Wettstreit dreier Weiser – außer ihm ein Inder und ein Grieche – um die Gunst der Prinzessin einbringt. Aus Erbitterung über seine Ablehnung lässt der persische Weise den Bruder der Prinzessin auf dem Pferd davonfliegen, ohne ihm zu zeigen, wie es zu bedienen ist. Es dauert allerdings nicht lange, bis der findige Prinz den Mechanismus des Pferdes erkennt, und mit ihm erobert er das Herz einer anderen Prinzessin, entführt und heiratet sie. In dieser islamisierten Fassung wird der

heidnisch anmutende Zaubergegenstand, der bezeichnenderweise aus Iran stammt, später zerstört.

Hier zeigt sich einmal mehr, aus wie vielen unterschiedlichen Quellen das „transnationale Erzählmonument“ der *1001 Nacht* schöpft, und hätte Galland weiter gesucht, so hätte er noch zahlreiche andere Erzählungen für seine erweiterte Übertragung von *1001 Nacht* entdecken können. Eine der für die frühe Geschichte von *1001 Nacht* ergiebigsten Sammlungen ist eine heute in Istanbul verwahrte Sammelhandschrift märchenhafter Erzählungen, die als das *Buch der wundersamen Erzählungen* bekannt ist. Sie datiert wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert und ist damit älter als die älteste erhaltene Handschrift von *1001 Nacht*. Zudem enthält sie neben der Geschichte vom Ebenholzpferd auch andere Erzählungen, die später im Kontext von *1001 Nacht* erscheinen, so auch Versionen der Geschichten der Brüder des Barbiers und derjenigen von der Nixe Jullanâr. Eines der faszinierendsten Stücke jener Sammlung bietet die Erzählung der „Braut der Bräute“, einer Frau, die aus tiefer Verletzung agierend die Liebe der Männer konsequent mit Mord erwidert und sowohl in ihrem Verhalten an die antike Medea als auch in ihrer gelehrten Grausamkeit als negatives Gegenstück an die therapeutisch agierende Scheherazad erinnert.

## Die Geschichte vom Ebenholzpferd: Motive aus *1001 Nacht* im Film

Möglicherweise aufgrund des außergewöhnlich plastischen magischen Objekts erwies sich das Motiv des Ebenholzpferds neben den Geschichten von Aladdin und Ali Baba als überaus attraktiv für die Darstellung in visuellen Medien. Spätestens seit Georges Méliès *Le Palais des Mille et une Nuits* (1905/06) gehörten Themen und Motive aus *1001 Nacht* zum Standardarsenal internationaler Filmemacher. Mehrfach griffen die Stummfilmer der 1920er Jahre dabei auf das Motiv des fliegenden mechanischen Pferdes zurück, das damit eine ähnliche Popularität genoss wie das Motiv des fliegenden Teppichs – welches in *1001 Nacht* im Übrigen eher beiläufig nur in der von Hanna erzählten Geschichte von Prinz Ahmad und der Fee Pari Banu erscheint.

In Fritz Langs Episodenfilm *Der müde Tod* (1921) etwa erscheint das fliegende mechanische Pferd in der dritten, in China spielenden Episode, in der die junge Braut den Tod davon zu überzeugen versucht, ihren geliebten Mann zu verschonen. Der Rückgriff auf *1001 Nacht* ist hier weniger klar, zeigt doch eine der beiden vorherigen Episoden, die in Arabien spielt, zwar eindeutig arabisches bzw. arabisches Ambiente, weist jedoch keinerlei märchenhafte oder magische Elemente auf. Dass Lang sowohl das fliegende Pferd als auch einen fliegenden Teppich in eine chinesische Umgebung versetzte, geht seinerseits möglicherweise auf die gleichfalls von Hanna erzählte Geschichte von Aladdin und der Wunderlampe zurück, die entgegen der populären Erinnerung nicht in Arabien, sondern in einer ungenannten Stadt in China spielt.



Abb. 7. Filmplakat zu Douglas Fairbanks' *The Thief of Bagdad* (1924)

Fritz Langs Film lernte der US-amerikanische Filmschauspieler, Produzent und Regisseur Douglas Fairbanks kennen, eine der wichtigsten Figuren des frühen Hollywood-Kinos. Fairbanks trat seit der Verfilmung *The Mask of Zorro* (1920) vor allem in akrobatischen Mantel-und-Degen-Filmen auf und bestritt als Schauspieler knapp 50 Rollen. Stets auf der Suche nach neuen Ideen, soll die Tricktechnik von Langs Film Fairbanks so beeindruckt haben, dass er die Rechte des Films für Amerika erwarb und seine Aufführung in den Vereinigten Staaten bis nach dem Erscheinen seines eigenen Films verzögerte. In einem seiner größten Erfolge, dem Monumentalfilm *The Thief of Bagdad* (1924) – einer weitläufigen Adaptation der Geschichte von Prinz Ahmed und der Fee Pari Banu – verwendete Fairbanks dann sowohl das Motiv des fliegenden Pferdes als auch das des fliegenden Teppichs. Während das fliegende Pferd hier an einen etwas unbeholfenen Pegasus erinnert, der eher wenig überzeugend in der Illusion einer Luftreise galoppiert, zählt der zusammen mit der Prinzessin unternommene Flug auf dem fliegenden Teppich durch die von Hochhäusern gesäumten Straßen des Film-Bagdad nach wie vor zu den bewegendsten Momenten der frühen Filmgeschichte. Im Übrigen macht das fliegende Pferd auch im Remake des *Thief of Bagdad* von Alexander Korda (1939–40) seine Aufwartung, diesmal als Geschenk in Form eines per Bausatz zusammensetzbaren Automaten für den spielzeugversessenen König.

Das wohl wichtigste Auftreten des fliegenden Pferdes in der frühen Filmgeschichte ist in Lotte Reinigers Scherenschnittfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) zu bewundern, dem ersten abendfüllenden Trickfilm der Filmgeschichte. Dieser Film ist eine Kompilation der Geschichte vom Ebenholzpferd mit der Geschichte von Prinz Ahmed und der Fee Pari Banu sowie der eingeschobenen Ich-Erzählung von Aladdin. Das Pferd wird hier eingangs von einem in die Prinzessin verliebten Magier gezaubert, der den gesamten Verlauf der Handlung als Bösewicht begleitet. Wenngleich in technischer Hinsicht auch heute noch beeindruckend, war diesem

Film doch wenig kommerzieller Erfolg beschieden, und sein Einfluss auf die Vermittlung von Motiven aus *1001 Nacht* an die populäre Überlieferung dürfte eher bescheiden sein.

## Die Geschichte von Aladdin als Inbegriff orientalischer Erzählkunst

Die Erzählung von Aladdin und der Wunderlampe dürfte international die beliebteste und damit wirkungsmächtigste Erzählung aus *1001 Nacht* sein. Sie geht zurück auf Gallands syrischen Erzähler Hanna, wobei unklar bleibt, ob Hanna Galland nach dem mündlichen Vortrag später noch eine schriftliche Fassung des Textes geliefert hat oder nicht. Zusammen mit der Erzählung von Ali Baba und den vierzig Räubern blieb der Ursprung dieser Geschichte der Forschung über mehr als zwei Jahrhunderte verborgen, wenngleich manches, was heute offensichtlich erscheint, auch früher schon hätte wahrgenommen werden können. Das Zaubermärchen von Aladdin mit seiner als perfekt wahrgenommenen Struktur wurde oft als das schönste Märchen von *1001 Nacht* überhaupt gepriesen, es gilt gar als Prototyp des orientalischen Märchens. Wenngleich aus Gallands Tagebuchnotizen unmissverständlich das Datum des mündlichen Vortrags, der 5. Mai 1709, hervorging, ließ die hohe Qualität des Textes es der frühen Forschung unwahrscheinlich erscheinen, dass es keine schriftliche Vorlage des Textes geben sollte. Es passierte das, was in der an Mystifizierungen reichen Geschichte von *1001 Nacht* nicht selten ist: Wo keine handschriftliche Fassung existierte, wurde eine produziert. Nachdem lange Zeit vergeblich nach einer schriftlichen Vorlage von Gallands Text gesucht worden war, publizierte der französische Orientalist Hermann Zotenberg 1888 den arabischen Text der Erzählung, den er einem in der Pariser Nationalbibliothek verwahrten Manuskript entnommen hatte. Das Kolophon dieses Manuskripts gab an, dass es von einem anderen Manuskript abgeschrieben sei, welches seinerseits 1703 verfasst worden sei – ein Jahr vor dem Erscheinen des ersten Bandes von Gallands Übertragung und somit zweifelsfrei von jener unbeeinflusst. Die minutiöse Untersuchung des arabischen Texts ließ es allerdings bald möglich erscheinen, dass der arabische Text eine direkte Übertragung von Gallands Version und das angeführte Datum eine bewusste Irreführung seien. Dennoch hielt sich die Ansicht eines angeblichen arabischen Originals dieser Geschichte hartnäckig bis in die jüngste Forschung und erst die eindeutige Argumentation von Muhsin Mahdi, dem Herausgeber des von Galland benutzten arabischen Manuskripts, zeigte überzeugend, dass der arabische Text der Erzählung von Aladdin eine Fälschung des Libanesen Michel Sabbâgh (1775–1816) war, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts an der königlichen Bibliothek als Schreiber und Kustos der arabischen Handschriften angestellt war.



Abb. 8. Präsentation der Eisrevue „Aladdin“ von „Holiday on Ice“ (1995)

Beginnend mit *Aladdin and the Wonderful Lamp* (1898/99) von Georges Albert Smith wurde die Erzählung von Aladdin und der Wunderlampe auch ein ausgesprochenes Lieblingskind der Filmgeschichte, und bis hin zu dem in einer kürzlich erschienenen Filmographie aufgeführten Titel *The Erotic Adventures of Aladdin X* (1995) von Joe d'Amato sind mindestens zwei Dutzend Verfilmungen des Stoffes zu verzeichnen. Hinzu kommen ungezählte Schauspiele und Christmas Pantomimes, bis hin zu solchen Kuriositäten wie der freien Adaptation durch die Revue „Holiday on Ice“. Hier ist Aladdin ein Dieb, der von einem reichen Händler – in Wirklichkeit dem bösen Zauberer – vor dem Gefängnis bewahrt wird. Eine der bekanntesten filmischen Darstellungen dürfte der 1992 erschienene Zeichentrickfilm *Aladdin* der Disney-Studios sein, der seinerseits deutliche Anlehnungen an die beiden wichtigsten Verfilmungen des *Thief of Bagdad* zeigt. Hier ist Aladdin ein Taugenichts und Straßendieb, der durch sein Draufgängertum die Liebe der Prinzessin gewinnt. Dass dieser Zeichentrickfilm mit von der Kritik lobend wahrgenommenen nicht-europäischen Heldenfiguren ausgerechnet zu jener Zeit erschien, in der die amerikanischen Truppen ihren als „Desert Storm“ verharmlosten Befreiungskrieg des vom Bagdader Bösewicht Saddam Hussein okkupierten Kuwait unternahmen, war wohl eher ein Zufall.

## Sexualität in *1001 Nacht*

Dennoch war es einer dieser Zufälle, die sich in die lange Geschichte der Instrumentalisierung der Erzählungen aus *1001 Nacht* einreihen, die ihrerseits wohl ebenso alt ist wie die Wahrnehmung der Sammlung durch die Europäer überhaupt. Dabei ist es einerseits selbstverständlich, dass die Übersetzungen und Adaptationen von *1001 Nacht* sich dem jeweiligen Zeitgeschmack unterordneten – auch die heutigen wissenschaftlichen Ansprüche nach höchstmöglicher Originaltreue sind

schließlich zeitbedingt; andererseits sind die Kontraste zwischen den verschiedenen Haltungen aus der historischen Distanz so eklatant, dass sie eine genaue Betrachtung verdienen.

Das hervorstechendste Thema in diesem Zusammenhang ist Sexualität, bzw. genauer: die in den Geschichten aus *1001 Nacht* aufscheinende Selbstverständlichkeit, mit der Sexualität zum Alltag gehört. Schon die Rahmenerzählung ist mehrfach von unverhohlenen angesprochener Sexualität geprägt: Schahzamâns Frau begeht kurz nach der Abreise ihres Mannes Ehebruch mit einem niederen Bediensteten und Schahriyârns Frau lebt während seiner Abwesenheit ihre Sexualität in einer regelrechten Orgie aus. Im Folgenden haben beide Männer Geschlechtsverkehr mit der von dem Dämon entführten Frau und nach ihrer Rückkehr verkehrt Schahriyâr jede Nacht mit einer neuen Frau, die er am Morgen hinrichten lässt. Auch Scheherazad erzählt 1001 Nächte lang ihre Geschichten nicht etwa zum puren Zeitvertreib, sondern um die Aufmerksamkeit und Neugier des Herrschers nach explizit vollzogenem sexuellen Akt zu binden.



Abb. 9. Erotisierte Darstellung der Erzählsituation; französische Ausgabe von 1881

Die frühen Übersetzer von *1001 Nacht* haben derlei Aktivitäten mit zeitgemäßer Distanz behandelt. Galland etwa, dessen Adaptation des alten arabischen Manuskripts mehr als ein Jahrhundert lang die Grundlage aller weiteren Übersetzungen war, verschweigt explizite Sexualität schamhaft, da es der Anstand verbiete, zu erzählen, was genau sich abgespielt habe. Provozierender noch als die von Gewalt geprägten Erwähnungen von Sexualität in der Rahmenerzählung war offenbar der spielerisch selbstverständliche Umgang, mit der Nacktheit etwa in der Geschichte des Lastträgers und der drei Damen erwähnt wurde. Während Galland die züchtigen Aspekte des geselligen Beisammenseins der drei Frauen mit dem

fremden Mann originalgetreu schildert, hat er die Szene, in der sie nacheinander nackt im Wasserbecken baden und sich mit der Benennung ihrer primären Geschlechtsteile necken, völlig eliminiert.

Im Verlauf der Zeit hat der westliche Blick die Sexualität von *1001 Nacht* nicht nur immer mehr zulassen können, sondern eher noch die märchenhafte Welt der Erzählungen als Spielwiese unterdrückter erotischer Phantasien entwickelt. Die hier präsentierte Abbildung vom Ende des 19. Jahrhunderts zeigt etwa einen dunkelhäutigen orientalischen Wüstling, der stellvertretend für den Zuschauer die voyeuristisch platzierte nackte Scheherazad fasziniert betrachtet. Exemplarische Kontrapunkte der komplementär gegensätzlichen Tendenzen beim Umgang mit Sexualität in *1001 Nacht* sind die beiden englischen Übersetzungen, die im 19. Jahrhundert von Edward William Lane (1839) sowie von Richard Burton (1885) nach den arabischen Textausgaben angefertigt wurden. Während Lane nach wie vor Sexuelles schamhaft verschweigt, gibt Burton sich als regelrechter Erotomane, der vor allem in dem notorisch bekannten *Terminal*-Essay seiner Übersetzung ein auffälliges Interesse für männliche Homosexualität zeigt. Auch Burton bleibt dabei ein Kind seiner Zeit, der allerdings auf die Prüderie des viktorianischen Zeitalters mit Provokation reagierte. Heute hingegen erscheinen nach sexueller Revolution und zunehmender Kommerzialisierung von Sexualität die sexuell expliziten Aspekte der Rahmenerzählung von *1001 Nacht* so wenig verschweigenenswert, dass selbst Comics wie die des Franzosen Eric Maltaite oder die Mangas des Japaners Monkey Punch sie detailliert darstellen.

## *1001 Nacht* im heutigen Orient

War bisher von der westlichen Rezeption der Erzählungen aus *1001 Nacht* die Rede, so soll abschließend noch ein kurzer Blick auf deren Wahrnehmung in den Ländern des islamischen Orients geworfen werden. Wenngleich *1001 Nacht* unbestreitbar aufgrund des westlichen Interesses zu dem geworden ist, was es heute darstellt, ist diese Entwicklung auch an den Ländern des Ursprungsgebietes nicht spurlos vorübergegangen.

Die arabische Welt ist dabei in besonderem Ausmaß betroffen, ist ihre Sprache doch die der ursprünglichen Fassungen von *1001 Nacht*. Interessant ist es etwa, die nach Galland erstellten arabischen Manuskripte zu untersuchen, die teils deutliche Spuren westlichen Einflusses in Form und Inhalt der aufgenommenen Erzählungen zeigen. Die im 19. Jahrhundert von Orientalisten oder einheimischen Wissenschaftlern erstellten Textausgaben ermöglichten auch eine weite Verbreitung im Orient und naturgemäß könnte damit der Zugang der arabischen Welt zu den Geschichten eng und intensiv sein. Allerdings ist seit dem Mittelalter die unterhaltende Literatur ohne primär erkennbaren informativen, erzieherischen oder moralischen Wert vom gelehrten Publikum des islamischen Orients mit ausgeprägter Zurückhaltung, eher schon Missachtung betrachtet worden. Einerseits findet damit eine künstlerisch kreative Rückbesinnung auf *1001 Nacht* als Bestandteil des arabischen literarischen Erbes statt – man denke etwa an die Werke

des Nobelpreisträgers Nagib Mahfuz. Andererseits kann sich eine unvoreingenommene Wahrnehmung aller Bestandteile des Textes nach wie vor nicht durchsetzen, wie etwa 1985 die Konfiszierung einer unzensierten Beirut Ausgabe durch das Ägyptische Innenministerium zeigte. Ein engagiertes Beispiel der modernen Rezeption von *1001 Nacht* in der arabischen Welt stellt die Kairoer Geschichtenerzählerin Schirin Ansari dar, deren ausdrucksstark gestikulierende Hände hier vor der aufgeschlagenen Geschichte des zweiten Bruders des Barbiers zu sehen sind.



Abb. 10. Die Hände der Geschichtenerzählerin Schirin Ansari  
(Frankfurter Allgemeine Magazin, 7. Mai 1999, S. 11)

Ansari, der das Magazin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* im Mai 1999 den Titelbericht widmete, bekam den Anstoß, Geschichten aus *1001 Nacht* zu erzählen, nachdem sie die Schauspielschule in Paris besucht hatte. Zum Zeitpunkt des Berichts präsentierte sie ihre sprachlichen und szenischen Darbietungen in Kairo und die enthusiastische Darstellung des Berichterstatters pries die Performanzen der „neuen Scheherazad von Kairo“, die versuche, die „männliche Vorherrschaft mit Märchen zu brechen“.

Auch in Iran, dem älteren Ursprungsland von *1001 Nacht*, ist deren Rezeption in der Neuzeit nicht unproblematisch verlaufen. Die erste persische Übersetzung des Werks aus dem Arabischen wurde erst Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt. Auftraggeber war der damals noch jugendliche Nâseroddin Shâh, der sich in der Folgezeit zum letzten traditionellen Herrscher Irans stilisierte und dessen Herrschaft von ebenso großer Verschwendungssucht wie zunehmender Dekadenz

geprägt war. Wenngleich die von Abdollâh Tasuji angefertigte Übersetzung auch heute in Iran noch als maßgeblich für den klaren und direkten Ausdruck der neuen persischen Literatur anerkannt wird, hat der Text auch hier in späteren Ausgaben zahlreiche Einschränkungen und Zensurmaßnahmen hinnehmen müssen. Verständlicherweise stellen die libertinistischen Elemente von *1001 Nacht* gerade für das heute herrschende System, das sich konservativ an Wertigkeiten der islamischen Frühzeit orientiert, ein Ärgernis dar. Demgemäß versuchen moderne Ausgaben Konflikte zu umgehen, indem sie etwa den *sharâb* („Wein“) der Originalausgabe mit *sharbat* („Fruchtsaftgetränk“) übertragen.

Festzuhalten bleibt dennoch auch hier – wie für große Teile der westlichen Welt – dass die *Erzählungen aus 1001 Nacht* nach wie vor ihren kreativen Impetus ausüben, dass *1001 Nacht* als Monument transnationaler Erzählkunst seine Attraktivität noch lange nicht verloren hat.

## Literatur

- Abbott, Nabia: A Ninth-Century Fragment of the ‘Thousand Nights’: New Lights on the Early History of the *Arabian Nights*. In: *Journal of Near Eastern Studies* 8 (1949), S. 129–164.
- Goitein, Solomon D.: The Oldest Documentary Evidence for the Title *Alf Laila wa-Laila*. In: *Journal of the American Oriental Society* 78 (1958), S. 301–302.
- Grotzfeld, Heinz: The Age of the Galland Manuscript of the Nights: Numismatic Evidence for Dating a Manuscript? In: *Journal of Arabic and Islamic Studies* 1 (1996–1997), S. 50–64.
- Grotzfeld, Heinz und Sophia: *Die Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht“*. Darmstadt 1984.
- Marzolph, Ulrich: Das Aladdin-Syndrom. Zur Phänomenologie des narrativen Orientalismus. In: *Hören, Sagen, Lesen, Lernen: Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur, Festschrift Rudolf Schenda*, Hg. von Ursula Brunold-Bigler/Hermann Bausinger. Bern 1995, S. 449–462.
- Marzolph, Ulrich (Hg.): *Das Buch der wundersamen Geschichten. Erzählungen aus der Welt von Tausendundeiner Nacht*. München 1999.
- Marzolph, Ulrich: Re-locating the *Arabian Nights*. In: *Orientalia Lovanensia Analecta* 87 (1998), S. 155–163.
- Marzolph, Ulrich: The Persian *Nights*: Links between the *Arabian Nights* and Persian Culture. In: *Fabula* 45 (2004), S. 275–293
- Marzolph, Ulrich/Van Leeuwen, Richard: *The Arabian Nights Encyclopedia*. Santa Barbara u. a. 2004.
- Walther, Wiebke: *Tausend und eine Nacht: Eine Einführung*. München 1987.