

DIE FRAU AUS DER ANDEREN WELT

Der Undine-Stoff in der deutschen Romantik (Friedrich de la Motte Fouqués *Undine*)
und in den orientalischen Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* (*Die Geschichte von*
Dschanschâh)¹

*Aus dunst'gem Tal die Welle
Sie rann und sucht' ihr Glück!
Sie kam ins Meer zur Stelle
Und rinnt nicht mehr zurück.
(U 123)²*

Untersuchungen zum Bild der Frau gehören zu den beliebten Themen sowohl in der älteren als auch in der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung. Dabei finden sich die verschiedensten interpretatorischen Herangehensweisen und Untersuchungsansätze. Sehr verschiedenartig sind die Definitionen des Begriffs 'Frauenbild' in der Literaturwissenschaft ausgefallen.

Diese Untersuchung orientiert sich an Inge Stephans³ Definition der Begriffe 'Frauenbild' und 'Weiblichkeitsmuster'. Sie schlägt vor,

unter "Frauenbild" eine Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion in literarischen Texten zu verstehen, in die reale Lebenszusammenhänge von Frauen und mythische Strukturen erinnernd eingegangen sind.⁴

¹ Es handelt sich dabei um die Märchen der 499. bis 530. Nacht. Vgl. dazu unten Anm. 40 u. 49.

² Fouqué, Friedrich de la Motte: *Undine*. In: Kleßmann, Eckart: *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*. Stuttgart 1997. S. 107-203. Aus dieser Ausgabe wird immer zitiert, wobei mit der Sigle "U" darauf verwiesen wird.

³ Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur*. In: Stephan, Inge und Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*. Berlin 1985. S. 15-34 (Kurtztitel: Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder*).

⁴ Ebd. S. 26f.

Besonders beliebt ist in diesem Zusammenhang der Undine-Stoff, der in so vielen Varianten in der literarischen Produktion auftritt. Doch als individualisierte literarische Gestalt verdankt die Wasserfrau Undine ihr Leben dem Baron Friedrich de la Motte Fouqué, dessen 1811 veröffentlichte Erzählung *Undine* zu den Meisterwerken der deutschen Romantik gehört und die den Bezugspunkt für alle weiteren Bearbeitungen des Stoffes – in Anlehnung wie in Abgrenzung – darstellt.

So wurde der Undine-Stoff bis ins 20. Jahrhundert hinein immer wieder von Schriftstellern variiert, wobei sich auch die Gestalt Undines veränderte.⁵ Ein gemeinsames Moment wohnt jedoch durchgehend den literarischen Darstellungen dieses Motivs inne: im Bild der Wasserfrau, der Frau aus der anderen Welt, werden bestimmte Vorstellungen von Weiblichkeit transportiert.⁶

Undine in ihren vielfältigen literarischen Gestaltungen ist Ausdruck männlicher Festschreibung der Frau auf einen geschichts- und subjektlosen Zustand, sie ist eine Form der imaginierten Weiblichkeit, in der sich der innerpatriarchalische Mythos von der Unterwerfung weiblicher Natur unter den männlichen Kulturwillen ausdrückt.⁷

Genauso verbindet fast alle Texte rund um dieses Motiv der Umstand, daß sie von Männern geschrieben worden sind, es sich sozusagen um deren Wunschproduktionen bzw. um Männerphantasien handelt. Elke Liebs führt diesen Umstand auf zwei hauptsächliche Gründe zurück:

Erstens: die männliche Lust an der eigenen (begrenzten) Wirklichkeit wiederherzustellen, mithin die allseits sich manifestierende Lust an der Zerstörung der Natur. Zweitens: Das

⁵ Vgl. Kleßmann, Eckart: Einleitung zu: *Undinenzauber*. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart 1997. S. 9 (Kurztitel: Kleßmann: *Undinenzauber*). Zu den bekanntesten Schriftstellern, die nach Fouqué den Undine-Stoff bearbeitet haben, zählen z. B. Jean Giraudoux mit seiner *Ondine* und Ingeborg Bachmann mit *Undine geht*.

⁶ Müller-Adams, Elisa: *Die Fremdheit des Weiblichen*. Friedrich de la Motte Fouqués "Undine" und das Typenmotiv der Wasserfrau. In: Bertschick, Julia: *Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft*. Berlin 2000. S. 44 (Kurztitel: Müller-Adams: *Fremdheit des Weiblichen*).

⁷ Stephan, Ingc: *Bilder und immer wieder Bilder*. A.a.O. S. 25.

daraus resultierende (gelegentliche) Unbehagen (in der Kultur) zu beschwichtigen, indem das Opfer nach seiner Tötung quasi heiliggesprochen wird.⁸

Interessant ist es in diesem Zusammenhang, die Verarbeitung dieses Motivs in der morgenländischen Kultur zu betrachten und mit Fouqués *Undine* als Repräsentant des europäischen Kulturkreises zu vergleichen.

Dorothea Schlegel⁹ meint zu Fouqués *Undine*:

Undine habe ich gelesen, und ich darf sagen, mir hat lange keine Poesie so viel Vergnügen gemacht! Es ist ganz allerliebste und so hinreißend als möglich. Diese Undine könnte in Tausendundeinenacht stehen – das will viel sagen!

Dieses Urteil über *Undine* zeugt, wie Kleßmann¹⁰ deutet, davon, daß die Erzählung Fouqués die Allgemeingültigkeit eines Volksmärchens hat. Es gibt aber auch gleichzeitig den Anstoß dazu, dieses Motiv in der Märchenwelt von *Tausendundeiner Nacht* aufzuspüren.

Das Motiv der Vereinigung von einem übernatürlichen Elementarwesen und einem Menschen ist im Laufe der Jahrhunderte, sowohl in der morgenländischen, als auch in der abendländischen Tradition, zu einem beliebten literarischen Topos geworden und wird von der germanistischen Forschung das Motiv der 'gestörten Mahrtehe' (ahd. mahr, mara = alp; idg. mer = drücken) genannt.¹¹

Es handelt sich hierbei um eine letztlich glücklose Verbindung zwischen einem irdischen und einem überirdischen Wesen (Schwanenjungfrau, Wald- oder Wasserfrau), auch elbisches Wesen genannt, das übernatürliche Kräfte besitzt. Dabei geht, wie aus der Forschung ersichtlich wird, der Konflikt zwischen weiblichem nichtmenschlichem Wesen und Mensch öfter aus dem Konflikt zwischen Mann und Frau hervor und nicht so sehr aus dem Konflikt zwischen irdischer und unirdischer Natur.

⁸ Liebs, Elke: *Möglichkeitsfrauen und Wirklichkeitsmänner*. Nachdenken über die Ursachen der vegetativen und ideellen Dystonie im literarischen Umfeld des Melusine-Motivs. In: Roebeling, Ingrid (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa...Frauenbilder um die Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler 1988. S. 99 (Kurztitel: Liebs: *Möglichkeitsfrauen*).

⁹ Vgl. Kleßmann: *Undinenzauber*. A.a.O. S. 9.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Liebs: *Möglichkeitsfrauen*. A.a.O. S. 100.

In dem vorliegenden Aufsatz soll die Darstellung dieses Motivs in der *Geschichte von Dschanschâh* aus *Tausendundeiner Nacht* und in Fouqués *Undine* näher betrachtet werden. Wichtig ist es, an dieser Stelle festzuhalten, daß es sich bei beiden Geschichten um Märchen handelt, das hier als Gattung¹² kurz skizziert werden soll.

Der Begriff 'Märchen' ist eine Verkleinerungsbildung des Substantivs 'maere'. 'Maere' bedeutet ursprünglich 'Nachricht', 'Kunde', 'Erzählung'. Abgeleitet ist das Wort von dem mittelhochdeutschen Verb 'maeren' bzw. dem althochdeutschen Verb 'maren' (= verkünden, rühmen) und war in der Bedeutung von 'Nachricht', 'Kunde', 'kleine Erzählung' gebräuchlich. Erst im Spätmittelalter erhält die kurze Erzählung den Nebensinn 'erdichtete Erzählung', die aber ausschließlich im mündlichen Vortrag im vertrauten Kreis weitergegeben wurde.

Unter Volksmärchen versteht man, dank genauer Definition der Literaturwissenschaft,

eine kürzere volksläufig-unterhaltsame Prosaerzählung von phantastisch-wundersamen Begebenheiten und Zuständen aus freier Erfindung ohne zeitliche und räumliche Festlegung.¹³

Das Volksmärchen ist aus dem Erzählen des Volkes hervorgegangen und hat den Zusammenhang mit der Erzählweise des Volkes nicht verloren.

Das Kunstmärchen ist im Vergleich zum Volksmärchen, das durch mündliche Überlieferung verändert werden kann, in Stil und Haltung das künstlerische Werk eines Dichters in seiner endgültigen Gestalt. Auch ist es im Gegensatz zum Volksmärchen den literarischen Strömungen unterworfen. Im literarischen Rokoko beginnt das Kunstmärchen, sich als witzige, ironische, satirische Kunstform zu verselbständigen und in Vers oder Prosa

¹² Bei der folgenden Darstellung zum Märchen stütze ich mich auf: Knörrich, Otto: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1981. S. 251-259; Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1979. (Kurztitel: Wilpert: *Sachwörterbuch*) S. 488-491; Braak, Ivo: *Poetik in Stichworten*. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. Kiel 1969. S. 170-173.

¹³ Wilpert: *Sachwörterbuch*. A.a.O. S. 488.

zur geistreichen Unterhaltung der aufgeklärten Gesellschaft beizutragen. (Z.B. Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, 1782/86). Seit Herder werden Erzählweise und Motive des Volksmärchens ins Kunstmärchen übernommen, jedoch teilweise ausgeweitet und belastet durch volksmärchenfremde Züge, z.B. phantastische Symbolik (Goethes Märchen) philosophisches Bekenntnis (Novalis), dämonische Elemente und Satire (Tiecks frühe Märchen), Vermischung von Realistik und Traum (E.T.A. Hoffmann).

Der künstlerische Höhepunkt der Kunstmärchen wird von der Forschung in der Romantik angesetzt. Auf der Höhe der Romantik erfolgt der Umschlag zum Märchen als

‘bewußte Poetisierung der Welt’ mit Durchbrechung der Wirklichkeit, Erfahrung und Kausalität sowie der Loslösung von Zeit und Raum.¹⁴

Betont sei an dieser Stelle, daß der Begriff ‘Märchen’ seit dem 18. Jahrhundert eine Bedeutungsverengung erfuhr; so wurde er zunächst für französische Feengeschichten gebraucht (Contes de fées: teils Übersetzungen aus der arabischen Sammlung *Tausendundeine Nacht*, teils geistreiche Kunstmärchen) und dann auf die Sammlung der Brüder Grimm *Kinder- und Hausmärchen* (ab 1807 aufgezeichnet, viele Texte aufgrund mündlicher Erzählungen) festgelegt.

Hauptvergleichsmoment zwischen Fouqués *Undine*, als Kunstmärchen, und der *Geschichte von Dschanschäh*, als Volksmärchen, bildet in diesem Aufsatz der Undine-Stoff, in dem ein weibliches Geisterwesen, ob Wassergeist, wie in *Undine*, oder Luftgeist, wie in der *Geschichte von Dschanschäh*, ein bestimmtes Frauenbild verkörpert. Um was für ein Frauenbild es sich jeweils handelt und inwieweit es eine Produktion männlicher Wunschvorstellungen ist, soll in den beiden Märchen der wesentliche Untersuchungsaspekt sein, der deshalb interessant ist, da es hier um zwei völlig verschiedene Kulturkreise mit ihren spezifischen Traditionen, Glaubens- und Moralvorstellungen geht. So werden in beiden Märchen jeweils die männlichen Wunschproduktionen von Weiblichkeitsmustern abendländischer und morgenländischer Kultur aufgespürt und einander gegenübergestellt.

¹⁴

Ebd. S. 489.

Friedrich de la Motte Fouqués "Undine"

Die Geschichte von der Liebe des Wassergeistes Undine zum Ritter Huldbrand ist zwar als Motiv nicht völlig neu in der Weltliteratur, aber von Fouqué doch erstmals aus der Mythen- und Märchenwelt in eine reale, wenn auch historische Umgebung versetzt worden.¹⁵

Undines Name ist von Paracelsus¹⁶ inspiriert, der in seinem naturmystischen *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (= Buch über die Nymphen, Sylphen, Pygmäen und die übrigen Geister) (1591) von den "Undenen" spricht, die im Wasser hausen, so wie wir an der Luft, und die sich über unsere Lebensweise ebenso wundern, wie wir uns über die ihre. Aus Fleisch und Blut, aber seelenlos existieren geisterhafte Wesen im Wasser (Nymphen oder Undinen), in der Luft (Sylphen), in den Bergen (Gnome) und im Feuer (Salamander). Nach Paracelsus sind Ehen zwischen Menschen und Wasserfrauen möglich, sogar notwendig, damit sie Erlösung finden. Paracelsus rät jedoch, eine Wasserfrau niemals auf dem Wasser zu beleidigen, da sie sonst für immer in den Fluten verschwinden müsse. Trotzdem wird ihre Ehe dadurch nicht geschieden und der Mann solle sie nicht für tot halten und auch keine andere heiraten, da er sonst, wie Paracelsus warnt, von der Undine getötet werden müsse.

Als Beispiel führt Paracelsus die Stauffenbergsage¹⁷ an. Ritter Stauffenberg trifft am Fuße seines Burgberges eine schöne Frau, die ihn seit seiner Jugend beschützt hat und ihm ihre heimliche Liebe unter der Bedingung schenkt, niemals zu heiraten. Als er auf Anraten des Bischofs seinen Treueschwur bricht und eine andere heiratet, prophezeit ihm seine Geliebte den Tod, der drei Tage nach der Hochzeit eintritt. Diese Geschichte von dem unglücklichen Ausgang einer Liebesbeziehung zwischen einem Menschen und einem überirdischen Wesen ist dem Melusine-Stoff nahe verwandt, jedoch

¹⁵ Vgl. Kleßmann: *Undinenzauber*. A.a.O. S. 9.

¹⁶ Paracelsus, Theophrastus: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et caeteris spiritibus*. In: Kleßmann: *Undinenzauber*. A.a.O. S. 100.

¹⁷ Achim von Arnim bearbeitete 1805 den Stoff der Stauffenbergsage in seinem Romanzenzyklus *Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfei*. Seiner Nachdichtung, die er für Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* schrieb, legte er nicht den Urtext, sondern Fischarts über 200 Jahre älteres Werk von 1588 zugrunde. Und Ludwig Tieck schuf 1800 seine *Sehr wunderbare Historie von der Melusina* nach der Vorlage Thürings von Ringoltingen.

dadurch besonders gekennzeichnet, daß der Mann von der übernatürlichen Herkunft der Geliebten weiß und daß nicht die Entdeckung des Geheimnisses, sondern der Treuebruch zu Trennung und Tod führt.¹⁸

Fouqué vermischt in seiner *Undine* Elemente des Melusine-Stoffs mit Motiven der Stauffenbergsage und übernimmt von Paracelsus das Beseelungsmotiv und das Motiv des Nixenkusses, die tödliche Strafe für den Bruch des Gelübdes. Doch wenden wir uns nun dem Inhalt der Fouquéschen Erzählung zu.

Der junge Ritter Huldbrand von Ringstetten will die Gunst der herzoglichen Pflgetochter Bertalda erlangen und verirrt sich dabei in einem unheimlichen Wald. Auf der anderen Seite des Waldes kommt er zu einem alten Fischerehepaar und ihrer angenommenen wunderschönen Tochter Undine. Die schlechten Wetterverhältnisse zwingen den Ritter, längere Zeit auf der abgelegenen Landzunge zu verbringen. Huldbrand ist so sehr von Undine, die eigentlich ein seelenloser Wassergeist ist, fasziniert, daß er sich von Pater Heilmann, einem Priester, der zufällig herangetrieben wird, mit ihr vermählen läßt. Nach der Heirat wird aus der launenhaften, eigensinnigen Nixe eine beseelte, liebende Frau, die aber immer noch über Zauberkräfte verfügt. Als Huldbrand nach der Rückkehr in die Reichsstadt seiner früheren Braut begegnet, schließt Undine mit ihr Freundschaft. Es zeigt sich, daß es sich nur um ein scheinbares Freundschaftsverhältnis handelt, denn Bertalda ist ihr nicht wohlgesinnt und versucht mit allen Mitteln, ihren Ritter wieder zurückzugewinnen. Huldbrand löst sich innerlich von Undine und wendet sich Bertalda, der leiblichen Tochter des Fischerehepaares, zu. Während dieser Zeit tritt Kühleborn, Undines Oheim, oftmals vor Bertalda und erschreckt sie.

¹⁸ Melusine ist die geheimnisvolle Frau, die ihrem Mann Glück bringt, solange er ihr Geheimnis respektiert. Sie heiratet den armen Ritter Raimund, nachdem er gelobt hat, nie nach ihrer Herkunft zu fragen und sie nie samstags zu besuchen. Sie verhilft ihm zu Reichtum und gebiert zehn starke, tapfere Söhne, die jedoch alle seltsame Verunstaltungen aufweisen. Als der Graf sein Versprechen bricht und an einem Samstag entdeckt, daß ihr Leib in einem Fischeschwanz endet, muß Melusine ihre Familie verlassen. (*Melusine*: Prosaroman von Thüring von Ringoltingen, entst. 1456). Wurzeln des Melusine-Stoffs liegen in der mittelalterlichen Melusine-Sage von Jean d'Arras *Histoire de Lusignan*, (um 1400), der den Namen der Fee, die dem Ahnherrn von Lusignan erschien, dem Volksglauben entnahm und ihn an den Namen des Adelsgeschlechts anlehnte: Mère + Lucine + Lusignan = Melusine. (Vgl. Heisig, Karl: *Der Ursprung der Melusinensage*. In: *Fabula* 3 (1960), S. 180f.).

Undine läßt deshalb einen Stein auf den Brunnen im Schloß legen, um den Weg für jedes Eindringen Kühleborns oder irgendeines anderen Wassergeistes zu versperren. Als Huldbrand Undine trotz vorheriger Warnung auf einer Bootsfahrt auf der Donau verflucht und sie wegen ihrer Zauberkräfte beleidigt, indem er sie als 'Gauklerin' beschimpft, muß sie in ihre Welt, in ihr Element, in das Wasserreich zurückkehren. Obwohl Undine Huldbrand vor einer Heirat mit Bertalda warnt, schlägt er jede Warnung in den Wind und bereitet die Hochzeit vor. Am Hochzeitsabend kehrt Undine, die Gesetze der Wassergeister befolgend, zu Huldbrand zurück und gibt ihm den Todeskuß.

Fouqués Erzählung läßt sich in zwei Teile gliedern. Im ersten Teil steht die Liebesbeziehung zwischen Ritter Huldbrand und der Wasserfee Undine auf einer inselhaften Landzunge im Mittelpunkt. Im zweiten Teil wird die Ehe der beiden am Hofe des Ritters geschildert. Dazwischen liegt die Trauungszeremonie und die Hochzeitsnacht, in der Undine eine Seele erhält, die nicht nur ihr Wesen, sondern auch den weiteren Verlauf der Handlung verändert.

Im ersten Teil der Erzählung zeigen sich Kontraste zwischen zwei aufeinanderprallenden Gegenwelten. Viele Bildpaare, die dies verdeutlichen sollen, reihen sich aneinander: naturhafte Unmittelbarkeit wird bürgerlicher Familiensittsamkeit gegenübergestellt, elementare Ungebändigtheit höfisch ritterlicher Etikette, ländliche Abgeschlossenheit dem Handel und Wandel in der Stadt, die Jugend dem Alter, das heidnische dem christlichen Brauchtum, das Weibliche dem Männlichen.¹⁹ Peter von Matt überträgt diesen Dualismus sogar auf die Charakterisierung Undines. Sie ist "eine Frau, die ganz Kind, ein Kind, das ganz Frau ist."²⁰

Im folgenden werde ich einzelne Aspekte des Textes analysieren. Im Zuge der Erfüllung einer ihm von der Hofdame Bertalda gestellten Liebesprobe verirrt sich Ritter Huldbrand in einem spukhaften Wald und trifft schließlich auf Undine, die bei ihren Pflegeeltern, einem alten Fischerehepaar wohnt, das seit vielen Jahren am Seeufer weit draußen, an der "Grenze des

¹⁹ Vgl. Stuby, Anna Maria: *Liebe Tod und Wasserfrau*. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden 1992. S. 85 (Kurztitel: Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*).

²⁰ Matt, Peter von: *Liebesverrat*. Die Treulosen in der Literatur. München 1991. S. 231 (Kurztitel: Matt: *Liebesverrat*).

Forstes lebt" (U 139). Anfangs wird der Wohnort des "alten, guten Fischers" (U 107) als ein Ort natürlicher Idylle entworfen, bei dessen Beschreibung man gleichzeitig den kontrastiven Grundton erkennen kann:

Er wohnte aber in einer überaus anmutigen Gegend. Der grüne Boden, worauf seine Hütte gebaut war, streckte sich weit in einen großen Landsee hinaus und es schien ebensowohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich, klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen, nach ihren hoch schwankenden Gräsern und Blumen und nach dem erquicklichen Schatten ihrer Bäume. Eins ging bei dem anderen zu Gaste, und eben deshalb war jegliches so schön. (U 107)

Die Personifizierung der Natur und die Vereinigung der beiden Elemente Wasser und Land tritt hier deutlich zutage. Fouqué entwirft hier, wie Stuby²¹ darlegt, die utopische Vision einer kosmischen Aussöhnung. Erde und Wasser erscheinen nicht als sich feindlich gegenüberstehende Elementargewalten, sondern als zwei Welthälften, die sich umschlingen und gegenseitig ergänzen:

Unversehens gerät die kosmische Umarmung zum Liebesakt, in dem das Wasser den weiblichen, die Erdzunge den männlichen Part spielt. In der Rede von den Elementen drückt sich eine elementare Vision des Autors Fouqué aus, seine Sehnsucht nach Versöhnung der Geschlechter, nach einer glückhaften, wechselseitigen Liebe zwischen Mann und Frau, zwischen dem Ritter Huldbrand und der Wasserfee Undine.²²

Das Zusammentreffen der beiden findet also an einem Ort statt, der fern ist von den Menschen und vom Stadt- bzw. vom höfischem Leben. Da sich jedoch hinter der Landzunge ein "sehr wilder", "unheimlicher Wald" befand, der wegen seiner "Finsternis und Unwegsamkeit", seinen "wundersamen Kreaturen und Gaukeleien", von den Menschen gescheut wurde, war von Menschen "an dieser hübschen Stelle, wenig oder gar nichts anzutreffen, den Fischer und seine Hausleute ausgenommen" (U 107). Der "berüchtigte Forst" (U 125) hat die Funktion, die Menschen mit dem Märchen- und Geisterhaften zu konfrontieren. In dieser Inseleinsamkeit verliebt sich Huldbrand in Undine. Die Welt um ihn herum versinkt im Liebesglück des Augenblicks. Bertalda und die ritterlichen Pflichten rücken in weite Ferne. Der infolge eines

²¹ Vgl. Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. A.a.O. S. 85.

²² Ebd. S. 85.

Unwetters über die Ufer tretende Strom macht die Landzunge im Wald zu einer "vergessenen Insel" (U 139), die für Huldrand und Undines Liebe zu einem heimlichen "Schutzörtlein" (U 151) wird, von dem aus Wald und Menschenwelt gleichermaßen als "Gegend jenseits des Waldwassers" (U 139) erscheinen. Die Inselhaftigkeit und Jenseitigkeit des Glückserlebnisses der beiden wird dadurch noch mehr unterstrichen. Der anschwellende Waldstrom ruft aber gleichzeitig auch ein Gefühl der Isolation und das Bewußtsein existentieller Gefährdung hervor, da "man unwiederbringlich von anderen Leuten geschieden" (U 139) ist.

In dieser Szenerie lebt Undine, die eng mit dem Wasser, das ihre Stimmung widerspiegelt, verbunden ist; umgekehrt verkörpert sie aber auch beide Seiten des Wassers: seine positive Bedeutung, wenn es klar und ruhig fließt, und seine beängstigende Seite, wenn es wild, tobend, aufgewühlt, lebensbedrohend wirkt.²³ Anfangs ist die wunderschöne Undine ein launisches, wildes Naturkind, das die "Kindereien" (U 111) nicht lassen kann und sich trotz ihrer 18 Jahre ihr "kindisches" (U 142) Wesen nicht abgewöhnen will. Trotz mancher "Ungezogenheit" (U 111), meint sie es nicht böse und "im Grunde ist sie doch von ganzem Herzen gut" (U 111). Sie ist sehr selbstbewußt und mutig, wenn sie sich dem eben erschienenen Ritter "zutraulich" (U 112) nähert und ihn ohne Scheu und ohne Vorbehalte anredet:

Ei du schöner, du freundlicher Gast, wie bist du denn endlich in unsre arme Hütte gekommen? Mußtest du denn jahrelang in der Welt herumstreifen, bevor du dich auch einmal zu uns fandest? (U 112)

Undine spricht und widerspricht. Sie zeigt sich zornmütig, wenn sie gescholten wird, beleidigt, wenn sie nicht ihren Willen bekommt, und eifersüchtig, als von einer anderen Frau die Rede ist. Sie beißt den Ritter sogar deswegen in die Hand. Gerade diese Eigenart ihres Charakters erweckt die Liebe des Ritters noch mehr, da er "jetzt in ihrem Zorn fast weniger noch die Augen von ihr wegbringen konnte als vorher in ihrer Freundlichkeit" (U 113). Stuby stellt dazu richtig fest:

²³ Vgl. Müller-Adams, Elisa: *Fremdheit des Weiblichen*. A.a.O. S. 55

Undines Zorn ist deshalb so einnehmend, weil er keine Gesellschaftsmaske ist, sondern ursprünglicher Ausdruck ihrer unverwechselbaren Individualität.²⁴

Als ihr von ihrem Pflegevater "Ungehorsam und unsittiges Betragen gegen den Fremden" (U 113) vorgeworfen wird, streitet sich Undine mit ihrem Pflegevater und läuft davon, nachdem sie ihm folgende Worte an den Kopf geworfen hat:

Wenn ihr zanken wollt und nicht tut, was ich haben will, so schlaft allein in eurer alten räucherigen Hütte! (U 114)

Huldbrand macht sich in der kalten Nacht, als gerade ein Sturm tobt, der so stark war, daß der Bach anschwellt und so weit übertrat, "daß er nun die Erdspitze zur Insel machte" (U 120), auf die Suche nach Undine und findet sie

im eben sich wieder enthüllenden Mondlicht unter den Zweigen hochverschlungener Bäume auf einer durch die Überschwemmung gebildeten kleinen Insel [...] lächelnd und lieblich in die blühenden Gräser hingeschmiegt. (U 121f.)

Die Insel symbolisiert den 'locus amoenus', von alters her Begegnungs- aber auch Verführungsstätte Liebender, einen Ort, an welchem ekstatische Ich-Entgrenzung und Tod sich berühren.²⁵ Undine zeigt keine Furcht vor den Naturgewalten, sie ist in ihrem Element, und die kleine Insel wird zur Liebesinsel, zum Ort der Verführung, auf der es zunächst gleichberechtigt zugeht, wie vorher zwischen der drängenden Landzunge und dem sich anschmiegenden Wasser:

Undine hatte sich etwas emporgerichtet und schlang nun in dem grünen Laubgezelte ihre Arme um seinen Nacken, so daß sie ihn auf ihren weichen Sitz neben sich niederzog. "Hier sollst du mir erzählen, hübscher Freund", sagte sie leise flüsternd; "hier hören uns die grämlichen Alten nicht. Und so viel als ihre ärmliche Hütte ist doch hier unser Blätterdach wohl noch immer wert." – "Es ist der Himmel!" sagte Huldbrand und umschlang inbrünstig küssend die schmeichelnde Schöne. (U 122)

²⁴ Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. A.a.O. S. 86.

²⁵ Ebd. S. 87.

Undine ist jetzt nicht mehr “das zierliche Kindlein” (U 112), “ein wunderschönes Blondinchen” (U 112), oder “die liebliche Erscheinung” (U 114), sondern als “schmeichelnde Schöne” (U 122) eine verführerische Frau mit dämonischen Charakterzügen, die in ihrer Widersprüchlichkeit gerade ihren erotischen Reiz ausmachen. Gleichzeitig ängstigen diese Charakterzüge aber auch, da Undine in ihrer Unbeseeltheit kein Gewissen, keine Frömmigkeit und kein Mitleid kennt, denn die Klage des Fischers, seine Tränen und sein vergebliches Rufen, all dies “schien sie nicht sonderlich zu rühren” (U 123).

Der Seelenerwerb Undines bildet den Höhepunkt im ersten Teil der Erzählung. Mit der Heirat verändert sich Undine. Die schöne, aber wilde, unbeugsame Undine wird durch die Beseelung gebändigt bzw. gezähmt. Sie begegnet ihrem Ehemann fortan in gleichbleibender “freundlicher Demut” und verhält sich “gar sittig und still” (U 142), schamhaft, “engelmild und sanft” (U 146), ist “still freundlich und achtsam, ein Hausmütterlein und ein zartverschämtes jungfräuliches Wesen zugleich” (U 146). Ihr jungfräuliches Wesen offenbart, daß Undine nach der Hochzeit auch ihre Sinnlichkeit eingebüßt hat: so ist sie nach dem Vollzug der Ehe eine “kastrierte Frau”.²⁶ Auch von Undine wird der Augenblick der Beseelung unter einem “reichen Strom der wehmütigsten Tränen” (U 143) als Verlust von Freiheit, Ursprünglichkeit und Natürlichkeit wahrgenommen:

Es muß etwas Liebes, aber auch etwas Furchtbares um eine Seele sein. [...] wär' es nicht besser, man würde ihrer nie teilhaftig? Schwer muß die Seele lasten [...], sehr schwer! Denn schon ihr annahendes Bild überschattet mich mit Angst und Trauer. Und ach, ich war so leicht, so lustig sonst! (U 143)

Durch die Beseelung verschwindet auch ihre Herzlosigkeit. Sie ist nun rücksichtsvoll und mitfühlend, gerade ihren Pflegeeltern gegenüber:

Oh, jetzt fühle ich es im innersten Herzen, wie viel, wie unendlich viel ihr für mich getan habt, ihr lieben, lieben Leute! (U 146)

²⁶

Vgl. Liebs: *Möglichkeitsfrauen*. A.a.O. S. 112.

Zu betonen ist hier, daß die Beseelung nicht durch die Heirat, sondern durch den Geschlechtsakt vollzogen wird, denn ihre endgültige Charakterwandlung vollzieht sich erst in der Hochzeitsnacht, in der sich Huldbrand, mehrmals aus bösen Träumen hochgeschreckt, von der schlafenden Anmut und Sanftheit der neben ihm ruhenden Undine überzeugen muß. Diese aber

reichte ihm nur die schöne Hand, seufzte aus tiefem Herzen und blieb still. Aber ein unendlich inniger Blick aus ihren Augen, wie er ihn noch nie gesehen hatte, ließ ihm keinen Zweifel, daß Undine von keinem Unwillen gegen ihn wisse. (U 145)

Hier wird besonders deutlich, wie Undine infolge des Beseelungsprozesses verstummt ist, da sie nur seufzt, still bleibt und nur ihre Augen sprechen. Stuby erklärt hier:

Sie hat eine Seele, aber keine eigene Sprache mehr. Sie kann "sich nicht mehr selber sagen", sie kann sich nur noch anschauen, lesen, deuten lassen wie ein Kunstwerk, ein Bild oder ein Text.²⁷

Entscheidend dabei ist, daß Fouqué den Beseelungsprozess auf die sexuelle Vereinigung der Liebenden überträgt; dies kommt im folgenden Zitat aus Matthias Vogels Studie zur *Gestalt der Wasserfrau im 19. Jahrhundert* klar zum Ausdruck:

Nicht das Sakrament der Ehe war somit in erster Linie für den Erwerb der Seele entscheidend, vielmehr der Ehevollzug mit dem Mann. In keiner anderen Bearbeitung des Stoffs ist die maßgebliche Bedeutung des männlichen Samens für die Übertragung der Seele vom Mann auf die Frau in ähnlicher Weise dargestellt.²⁸

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, der für das Geschlechterverhältnis bestimmend ist, ist dabei die Tatsache, daß Undines Wunsch nach einer Seele nicht ihrem eigenen Willen entspringt. Die Autorität des Vaters ist es, die Undine erst zu den Menschen führt, um für sich eine Seele zu erwerben:

²⁷ Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. A.a.O. S. 89.

²⁸ Vogel, Matthias: *Melusine...das läßt aber tiefblicken*. Studien zur Gestalt der Wasserfrau im 19. Jahrhundert. Bern 1989. S. 136. Selbstverständlich ist diese Identifikation von Beseelung und Besamung aus heutiger Sicht kritisch zu bewerten.

So wollte mein Vater, der ein mächtiger Wasserfürst im mittelländischen Meere ist, seine einzige Tochter solle einer Seele teilhaftig werden und müsse sie darüber auch noch viele Leiden der beseelten Leute bestehen. (U 149)

Der mächtige Wasserfürst erstrebt nicht für sich selbst eine Seele, sondern für die Tochter. Es geht also nicht um eine allgemein-menschliche Seele für die Elementargeister, sondern um eine spezifisch weibliche Seele.

Neben der väterlichen Autorität reihen sich noch andere männliche Autoritäten auf: Der alte Fischer und sein Anspruch auf töchterlichen Gehorsam; Pater Heilmann, als Vertreter Gottes auf Erden, eine religiöse Autorität, von dem es einmal hieß, daß er "mit Vaterliebe in den leuchtenden Blicken" auf Undine zuschritt; Huldbrand und sein Bedürfnis, "Undinchen" (U 147) zu seinem Geschöpf zu machen, denn er "pries sich glücklicher als den griechischen Bildner Pygmalion"²⁹ (U 150); und sogar ihr Onkel Kühleborn, der ihr eigentlich in der Menschenwelt helfen soll, gehört ebenfalls zu den männlichen Autoritäten, die über Undines Leben bestimmen, wenn sie von ihm sagt:

wie er mich leichtes und lachendes Kind herführte zu den Fischern, wird er mich auch wieder heimführen zu den Eltern, mich beseelte, liebende, leidende Frau. (U 151)

Nach der beseelenden Hochzeitsnacht bezeichnet sich Undine als "beseelte, liebende, leidende Frau" (U 151) und gibt ihrem Mann aus einem inneren Bedürfnis heraus alle Geheimnisse ihrer Herkunft und Zaubermacht preis. Bezeichnenderweise erfolgt dieses Geständnis an jenem Ort, jenem 'locus amoenus', wo die Liebenden zuvor einander so fraglos begehrt hatten. Die Ehe als Beseelungsprozess, die Undine Selbstbewußtsein, Spontaneität, Wildheit, unsittliches Betragen und Sinnlichkeit auf einen Schlag verlieren läßt, prozessiert durch männliche Autoritäten, kann gleichbedeutend gesehen

²⁹ Wenn Huldbrand sich glücklicher als Pygmalion sieht, so haben wir hier genau das, was Inge Stephan 'Wunsch- und Ideologieproduktion' nennt (vgl. Anmerkung 4). Pygmalion ist ein cyprischer König der Antike, der sich von seinem Frauenideal eine lebensechte Statue aus Elfenbein anfertigen ließ, weil keine wirkliche Frau seinen Ansprüchen genügte. Er verliebte sich in die Statue, und Aphrodite hatte Mitleid mit ihm und erweckte sie zum Leben. Pygmalion heiratete sie, und sie schenkte ihm eine Tochter. Aus: Grant, Michael und Hazel, John: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. München 1980. S. 359.

werden mit der vollständigen Anpassung an die gesellschaftlichen Konventionen und Rollenzwänge. Dementsprechend kann die Heirat als ein Akt der Unterwerfung³⁰ der unabhängigen, naturhaften Frau unter den Mann verstanden werden, was sinnfällig in der von Undine wiederholt gewählten Anrede "mein Herr" zum Ausdruck kommt.³¹

Im zweiten Teil der Erzählung stehen Treuebruch und Tod durch den Nixenkuß im Mittelpunkt. Die glücklich liebende Undine entwickelt sich zum Prototyp der tragischen Geliebten.³² Den Ritter liebt sie, und auch Bertalda, die als dritte im Bunde bald mit dem jungen Paar an des Ritters Hofe lebt, will sie verstehen und lieben. Ihre Selbstverleugnung geht so weit, daß sie den Brunnen im Burghof verschließen läßt, damit der prekäre Burgfrieden nicht zusätzlich durch ihre Verwandtschaft, insbesondere den Oheim Kühleborn, gefährdet wird, der das Unrecht an Undine zunächst zu verhindern und später zu rächen sucht.

Trotz aller Demut und Selbstlosigkeit kann die beseelte "engelsgute" Undine Huldbrand nicht mehr fesseln. Ein "kalter Schauer" (U 170) treibt ihn von der Wasserfrau weg und dem "Menschenkind Bertalda" (U 170) zu, zumal er immer noch ihre Andersartigkeit fürchtet:

Sein Gemüt begann sich von Undine ab- und Bertalden zuzuwenden, wie Bertalda dem jungen Mann mit glühender Liebe immer mehr entgegenkam und er und sie die arme Ehefrau als ein fremdartiges Wesen mehr zu fürchten als zu bemitleiden schienen. (U 170)

Vor allem aber ist Huldbrand irritiert, weil Undine immer noch Kontakt zum Elementargeisterreich hat und weil er immer noch nicht Undines Macht, ihre Mittlerstellung zwischen Menschen- und Geisterwelt, akzeptiert.³³ Während einer Schiffsfahrt geschieht das Fatale, als Undine eine Korallenkette, als

³⁰ Dies bestätigt, was nach Ansicht von Inge Stephan in der literarischen Gestaltung des Undine-Stoffs ausgedrückt wird, nämlich die 'Unterwerfung weiblicher Natur unter den männlichen Kulturwillen' (vgl. Anmerkung 7).

³¹ Vgl. Tieke, Klaus: *Ich war so leicht, so lustig sonst*. Zum Frauenbild in Friedrich de la Motte-Fouqués Erzählung "Undine". In: *Praxis Deutsch* (20) 1993. S. 55.

³² Vgl. Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. A.a.O. S. 90.

³³ Vgl. Müller-Adams: *Fremdheit des Weiblichen*. A.a.O. S. 58.

Ersatz für Bertaldas goldene Kette, aus dem Wasser zieht. Huldbrand, höchst erzürnt, wirft die Kette wieder weg und beleidigt Undine auf dem Wasser:

So hast du denn immer Verbindung mit ihnen? Bleib bei ihnen in aller Hexen Namen mit all deinen Geschenken und laß uns Menschen zufrieden, Gauklerin du! (U 189)

Undine, zutiefst verletzt, muß nun gehen, denn Beleidigung ist gleichbedeutend mit Verstoßung.³⁴

Und über den Rand der Barke schwand sie hinaus. – Stieg hinüber in die Flut, verströmte sich darin, man wußt' es nicht, es war wie beides und wie keins. (U 189)

Man kann dies auch so verstehen, daß die beseelte Undine sich förmlich aus Liebe verströmt, bis sie sich schließlich ganz auflöst.³⁵

Am Schluß der Erzählung wird deutlich, wie Undine gegen ihren Willen dem Gesetz der Elementargeister folgen und Huldbrand töten muß. Hier wird wieder der Machtanspruch der väterlichen Autorität deutlich, der sie als Instrument der Rache einsetzt. Undine entsteigt dem Brunnen am Hochzeitsabend von Huldbrand und Bertalda, um durch einen tödlichen Kuß das Urteil der Wassergeister an ihm zu vollstrecken:

sie küßte ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich, und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Tränen drangen in des Ritters Augen und wogten im lieblichen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging und er aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank. "Ich habe ihn totgeweint!" sagte sie. (U 200)

Am Ende der Geschichte wird ein Bild gezeichnet, das mit dem Anfangsbild der Umarmung korrespondiert:

an der Stelle wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brünnelein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte [...] Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse. (U 203)

³⁴ Ebd. S. 58.

³⁵ Vgl. Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. A.a.O. S. 90.

Die Umarmung ist hier allerdings eine einseitige geworden. Die Versöhnung zwischen Mensch und Natur, Mann und Frau ist nur eine Hoffnung geblieben.

Die "arme verstoßene Undine" – ihr scheint alle Sympathie zu gehören, nicht nur die der Bevölkerung, sondern auch die des Autors. Der Ton der Rührung trägt jedoch, er täuscht eine Parteilichkeit für die Undine-Figur vor, die so ungebrochen im Text nicht ist [...]. Auch der Autor F. (hat) als Erzähler an diesem Domestizierungs- und Verharmlosungsprozess teil. Auch er spricht vom "wunderschönen Blondinchen", später sogar vom "Hausmütterlein", in das sich Undine in der Hochzeitsnacht verwandelt hat. Die breite Ausphantasierung Undines als Heilige und Märtyrerin tilgt die Spuren ihrer beängstigenden Herkunft: Undine wird zum besseren Menschen. Das aber wird teuer erkauft: Sie büßt ihre elementare sinnliche Kraft ein und verliert damit ihre ursprünglich erotische Attraktion.³⁶

1814 stellt Fouqué der Buchfassung seiner Erzählung *Undine* ein Zueignungsgedicht³⁷ voran, in dem er die *Undine* den "lieben, schönen, deutschen Frauen" ans Herz legt. In diesem Zueignungsgedicht spricht Fouqué die Protagonistin als "liebes Bildchen" an, als "halb verwöhntes, halb scheues Kind", schließlich als "Undinchen". Undines 'dunkle Seite', ihr dämonisches Wesen, verdrängt Fouqué hier weitgehend, und so taten es auch die meisten Rezipienten. Dieses 'Verdrängen' tritt auch in seiner Erzählung zutage. Sein erzählerisches Unvermögen, genau auszudrücken, warum Huldbrand sich von Undine abkehrt, kommt als nicht versprachlichte Ahnung, als noch nicht aussprechbares Wissen über den Charakter seiner Zeit, ein durch das Christentum zementiertes patriarchalisches Denken, zum Vorschein:

Es ist die Trauer des Autors, daß Sinnlichkeit und bürgerlich-christliche Ehe nicht zu vereinbaren sind.³⁸

Fouqué zeigt mit seiner Erzählung einen tief verwurzelten Zwiespalt in der patriarchalischen Zivilisation auf. Gleichzeitig bringt er eine verbreitete Sehnsucht der Menschen nach einem verlorengegangenen, verdrängten,

³⁶ Stephan, Inge: *Weiblichkeit, Wasser und Tod*. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Berger, Renate und Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit, Wasser und Tod in der Literatur*. Köln 1987. S. 136f. (Kurztitel: Stephan, Inge: *Weiblichkeit, Wasser und Tod*).

³⁷ Zitiert nach Müller-Adams: *Fremdheit des Weiblichen*. A.a.O. S. 43.

³⁸ Stephan, Inge: *Weiblichkeit, Wasser und Tod*. A.a.O. S. 137.

unterdrückten anderen Zustand zum Ausdruck. Genauso gut erspürt er das Geschlechterdilemma seiner Epoche, erspürt den Widerspruch zwischen weiblichem Streben nach Selbstbestimmung und dem Oktroi gesellschaftlicher Fremdbestimmung.³⁹

“Die Geschichte von Dschanschâh”, ein Märchen aus “Tausendundeiner Nacht”

Tausendundeine Nacht (Alf Laila wa Laila), eine der berühmtesten Erzählensammlungen der Weltliteratur, die in arabischer Sprache in unterschiedlichen Fassungen, sowohl im Hinblick auf den Geschichtenbestand, wie auch im Hinblick auf einzelne Geschichten, vorliegt, zählt zu den meist gelesenen Büchern und ist in fast alle europäischen Sprachen übersetzt worden. Neben vielen anderen berühmten Schriftstellern, wie z.B. Goethe, den Brüdern Grimm oder E.T.A. Hoffmann, beurteilte Hermann Hesse diese Märchensammlung mit den Worten:

Tausendundeine Nacht, eine Quelle unendlichen Genusses, das reichste Bilderbuch der Welt. Obwohl alle Völker der Welt wunderschöne Märchen gedichtet haben, genügt in unserer Sammlung vorerst dieses klassische Zauberbuch.⁴⁰

An der komplizierten Text- und Überlieferungsgeschichte, wie sie die wissenschaftliche Forschung nachzuzeichnen versucht, wird ersichtlich, daß dieses Werk verschiedene Phasen durchlief, bis es die uns heute bekannte Form erreicht hat. Sowohl die Überlieferungsweise, die mündliche und schriftliche Tradition, als auch die Anonymität des Verfassers, der sich erlaubte, Änderungen, Auslassungen und Ergänzungen vorzunehmen, erschweren eine Quellenforschung:

Die Geschichte der Sammlung im Vorderen Orient, soweit wir sie kennen, ist ebenso verwirrend wie die ihrer Übersetzungen in europäische Sprachen. Tatsächlich existierte im Vorderen Orient nie die Sammlung *Alf Laila wa-Laila*, sondern der Geschichtenbestand änderte sich im Lauf der Zeit ebenso wie die äußere Gestalt einzelner Geschichten. Handelt

³⁹ Vgl. Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. A.a.O. S. 93.

⁴⁰ Zitiert nach: Littmann, Enno: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1830 übertragen von Enno Littmann. Band VI. 2. Wiesbaden 1953. (Kurztitel: Littmann: *Erzählungen*).

es sich doch hier um Volksliteratur: Die wohl stets männlichen Berufserzähler formten ihre Geschichten vor einem vermutlich durchgängig männlichen Publikum aus ihrem Gedächtnis, reagierten auf das Publikum, ließen sich von ihm inspirieren. Handschriften waren Gedächtnisstützen der Erzähler.⁴¹

Die literaturwissenschaftliche Forschung ist sich jedoch einig, daß die Geschichten in *Tausendundeiner Nacht*, die aus Märchen, Erzählungen, Novellen, Sagen, lehrhaften Geschichten und Anekdoten bestehen, aus den verschiedensten Gegenden stammen und zu verschiedenen Zeiten in die Sammlung eingefügt worden sind.

Bunt ist die Mischung der Zeiten, vielfarbig ist der Inhalt, unterschiedlich sind die Gattungen.⁴²

Motive und Stoffe in *Tausendundeiner Nacht* entstammen, wie Littmann im Anhang zu den von ihm herausgegebenen Erzählungen erklärt, aus den verschiedensten Orten:

Unsere 1001 Nacht enthält Stoffe aus mancherlei Ländern, Indien, Persien, Mesopotamien, Syrien, Arabien, Ägypten. Das einigende Band für alle ist der Islam und die arabische Sprache. Alle Geschichten sind von dem islamischen Firnis bedeckt.⁴³

Die Erkenntnis der Forscher, daß *Tausendundeine Nacht* ein Rahmen ist, in den verschiedene Geschichtenkorpora eingefügt sind, hat sich bis heute durchgesetzt. Motive der Rahmenerzählung erscheinen, so die Forschung, seit 200 n. Chr. in buddhistischem Erzählgut: ein König heiratet aus Zorn über die Untreue seiner ersten Gattin jede Nacht ein neues Mädchen und läßt es aus Rache an allen Frauen am nächsten Morgen töten. Dann wird ihm auf eigenen Wunsch hin die schöne und kluge Wesirs-Tochter Schehrezad gebracht, die ihn dann drei Jahre lang mit phantasievollen und spannenden Geschichten zur Nacht unterhält. In einigen Versionen bringt sie in dieser Zeit ein Kind, in späteren, drei Kinder zur Welt.

⁴¹ Walther, Wiebke: *Alf Laila wa-Laila*. Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd. 18. München 1996. S.98 (Kurztitel: Walther: *Alf Laila wa-Laila*).

⁴² Walther, Wiebke: *Tausendundeine Nacht*. Eine Einführung. München/Zürich 1987. S. 55 (Kurztitel: Walther: *Einführung*).

⁴³ Littmann: *Erzählungen*: A.a.O. S. 674f.

Rahmengeschichten, ineinander verwobene Geschichten sind ebenso indischen Ursprungs wie das Prinzip, durch Geschichtenerzählen (oft lebensrettende) Zeit zu gewinnen. Die Gestalten der Rahmengeschichte, König Schehrijar, sein Bruder Schahzaman, Schehrezad und Dinarzad, tragen persische Namen. Die Rahmenerzählung wurde im Laufe der Jahrhunderte offenbar unterschiedlich aufgefüllt.⁴⁴

Ins Abendland kam das eigentliche literarische Werk erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als der französische Gelehrte und Orientalist Jean Antoine Galland (1646-1715) es zum ersten Mal unter dem Namen *Les mille et une Nuits traduit en Français* 1704 veröffentlichte.⁴⁵ Eine arabische Handschrift, die er aus Syrien erhalten hatte, sowie mündliche Erzählungen eines Maroniten, namens Hanna, der bei Galland in Paris war, standen ihm dabei zur Verfügung. Um seine Übertragung dem Geschmack seiner europäischen Leser anzupassen, ließ er manches aus, fügte anderes hinzu und änderte Worte und Inhalte, die dem Abendländer fremd waren. Zunächst gingen alle Übersetzungen von *Tausendundeiner Nacht* in fremde Sprachen auf Gallands Werk zurück und ernteten im Europa des 18. Jahrhunderts großen Erfolg. Erst als im 19. Jahrhundert die arabischen Urtexte gedruckt wurden, übersetzte man mehrfach nach diesen. Wiebke Walther betrachtet die Übersetzung Enno Littmanns als eine der gelungensten und bewertet sie dementsprechend:

Die Übersetzung des deutschen Arabisten und Äthiopisten Enno Littmann (1875-1958) – die erste Auflage erschien in 6 Bänden in Leipzig (1921-1928) – gibt die arabischen Originaltexte nahezu adäquat, ohne alle phantasievollen Zusätze, wieder, d.h. Verse als Verse, Reimprosa als Reimprosa, und bietet so ein relativ getreues Abbild des Originals.⁴⁶

Deshalb stütze ich mich in diesem Aufsatz auf die Übersetzung von Enno Littmann.

Die *Geschichte von Dschanschâh* ist in die *Geschichte von Bulûkija* eingeschachtelt, die einen Hauptteil der *Geschichte von der Schlangenkönigin und Hasib Karîm ed Dîn* bildet. Die Forschung führt *Die Geschichte von*

⁴⁴ Walther: *Alf Laila wa-Laila*. A.a.O. S. 98.

⁴⁵ Vgl. und siehe dazu ausführlich bei: Littmann: *Erzählungen*. A.a.O. S. 655-681.

⁴⁶ Walther: *Alf Laila wa-Laila*. A.a.O. S. 100.

Dschanschâh, Gegenstand meiner Untersuchung, auf persischen Ursprung zurück:

Der Name Dschanschâh ist persisch und in seiner Erzählung finden sich auch sonst indisch-persische Züge; die Geschichte von Bulûkija ist jüdischen Ursprungs; das Märchen von der Schlangenkönigin ist allem Anscheine nach ägyptisch. Wir haben hier also ein Musterbeispiel unserer heutigen Tausendundeine Nacht; und in Bulûkijas Fahrten haben wir ein ganzes Kompendium der jüdisch-christlichen muslimischen Kosmologie und Eschatologie.⁴⁷

Wir wenden uns nun dem Inhalt der *Geschichte von Dschanschâh* zu. Auf der königlichen Jagd verirrt sich Dschanschâh, Sohn des Königs Tighmus, und kommt nach mehreren Abenteuern in ein Tal, in dem sich eine hoch in die Lüfte ragende Burg befindet. Scheich Nasr, der Bewohner dieser Burg, die eigentlich König Salomon gehört und seiner Obhut anvertraut wurde, verspricht, da er die Sprache der Vögel beherrscht, Dschanschâh zu helfen. So nimmt er den Königssohn gastfreundlich auf, stellt ihm jedoch die Bedingung, einen gewissen Raum nicht zu betreten. Von großer Neugier geplagt und mit festem Glauben an die Vorherbestimmung begibt er sich in den Raum, wo er in einem wunderschönen prächtigen Garten an einem Teich drei Geistertöchter beim Baden beobachtet. Von deren Schönheit überwältigt verliebt er sich in Schamsa⁴⁸, die jüngste von ihnen. Auf Rat des Scheiches nimmt er ihr Federkleid, mit dem sie hergeflogen ist, weg, und gibt es ihr erst dann zurück, als sie ihm vor Scheich Nasr ewige Treue schwört und verspricht, ihn in seine Heimat zu führen und für immer bei ihm zu bleiben. In seiner Heimat angelangt wird auf Wunsch der Braut ein Schloß, als zukünftiger Wohnort der Brautleute, errichtet. Um seine Braut am Wegfliegen zu hindern, versteckt Dschanschâh Schamsas Federkleid vor der Heirat in einer Truhe in den Fundamenten des Schlosses. Schon in der Hochzeitsnacht verspürt Schamsa große Sehnsucht nach ihrer Heimat. Sie findet ihr Federkleid und fliegt auf und davon, nachdem sie Dschanschâh die Aufgabe gestellt hat, als Beweis seiner Liebe zu ihr auf das Edelsteinschloß Takni zu kommen. Die Suche der königlichen Mameluken nach Schamsa bleibt

⁴⁷ Littmann: *Erzählungen*. A. a. O. S. 689. Siehe dazu auch Walther: *Alf Laila wa-Laila*. A. a. O. S. 97-101.

⁴⁸ Der Name Schamsa kommt von arab. Schams = Sonne.

erfolglos, und Dschanschâh kann über den Verlust seiner Braut nicht hinwegkommen. Als ein Krieg in seinem Reich ausbricht, macht Dschanschâh sich auf die Suche nach seiner ihm entflohenen Braut. Nach längerem abenteuerlichem Suchen findet er sie und wird von ihren Eltern, den Geisterkönigen, herzlich aufgenommen. Mit Hilfe der dienstbaren Geister seiner Schwiegereltern gelingt es Dschanschâh nach seiner Rückkehr in seine Heimat, den Feind zu besiegen und Ruhm zu ernten. Zwischen dem väterlichen Schloß und dem der Schwiegereltern hin und her reisend leben die beiden glücklich miteinander, bis Schamsa plötzlich beim Baden von einem Hai angegriffen und getötet wird.

Die Geschichte läßt sich sinngemäß in drei Teile unterteilen. Im ersten Teil wird die Vorgeschichte, in der die Irrfahrten und Abenteuer Dschanschâhs beschrieben werden, erzählt. Im zweiten und dritten Teil steht die Liebesgeschichte zwischen Dschanschâh und Schamsa, die der hauptsächliche Gegenstand meiner Untersuchung sein wird, im Vordergrund. Zwischen dem zweiten und dritten Teil sind Schlachtbeschreibungen eines ausbrechenden Krieges eingeschachtelt, deren detaillierte Schilderung wohl zur Unterhaltung des männlichen Publikums beitragen sollte. Gleichzeitig gibt auch dieser ausbrechende Krieg Dschanschâh den Anlaß, seine ihm entflozene Geisterprinzessin zu suchen.

Im ersten Teil wird die Begegnung der Liebenden, der Treueeid und die darauf folgende Heirat dargestellt. Vielsagend zeigt sich der Ort, an dem Dschanschâh Schamsa trifft. So begegnet er ihr an einem Ort, den "noch nie ein Menschenkind betreten hat" (D 15)⁴⁹ und der weit entfernt vom Stadtleben ist. Zudem befindet sich der Begegnungs-Raum, dessen verbotene Tür Dschanschâh öffnet, auf einer Burg. Mit dem verbotenen Raum, den Dschanschâh mit festem Glauben an das Schicksal und die Vorherbestimmung betritt, öffnet sich ihm zugleich eine Welt mit wunderbaren und seltsamen Dingen, die ihn erstaunen lassen. Er entdeckt dort einen großen Teich, dessen Kies aus kostbaren Juwelen, wertvollen Steinen und edlen Metallen besteht, einen Pavillon aus Gold, Silber und Kristall erbaut, einen Springbrunnen mit goldenem Becken, einen großen mit Diamanten besetzten Thron, ein Zelt aus grüner Seide und einen wunderschönen Garten. In diesem

⁴⁹ Die Geschichte von *Dschanschâh* wird nach folgender Ausgabe, die mit der Sigle "D" gekennzeichnet wird, zitiert: Littmann: *Erzählungen*. A.a.O. S. 15.

sah er Fruchtbäume sprießen und Bächlein fließen und nahe bei ihm Beete mit Rosen und Basilien, Eglantinen und allerlei anderen duftenden Bäumen; und wenn die Winde durch die Bäume säuselten, so wiegten sich ihre Äste hin und her. (D 16)

Neben dem prachtvollen luxuriösen Reichtum des Orients finden sich hier ähnliche Zustände, die wie die Beschreibung eines Paradieses klingen. Es wird ein idyllischer Ort, ein 'locus amoenus', entworfen. Dabei handelt es sich hier jedoch um einen Ort, in dem 'Natur' künstlich konstruiert wurde, zumal es um einen 'Raum' hinter einer verschlossenen Tür in einer Burg geht. Doch am Begegnungsort droht Gefahr. Das Betreten eines 'verbotenen Raumes', bzw. einer für den Menschen verbotenen 'Sphäre', zeigt, daß es sich um eine andere, gefährliche Welt handelt, die sich wesentlich von der menschlichen abhebt, insofern sie übernatürliche Mächte in sich birgt. Es handelt sich um eine 'andere Welt', in die einzutreten den Menschen verboten ist, geschweige denn, daß sie einen Eingriff oder eine Verbindung dieser beiden Sphären ungestraft erlaubte. Nicht nur Scheich Nasr, sondern auch Schamsa warnt Dschanschâh: "O du Jüngling mit dem schönen Antlitz, du treibst mich und dich selber in den Tod" (D 26). Über die Herkunft Schamsas und ihrer Schwestern erfährt man durch Scheich Nasr, der Dschanschâh erklärt: "Wisse mein Sohn, diese Mädchen gehören zu den Töchtern der Geister" (D 22). Ihre äußere Gestalt wird von Dschanschâh in folgenden Versen beschrieben:

Sie strahlte dem Vollmond gleich in einer Nacht des Glückes;
Ihr Wuchs ist weich geformt, ihr Leib ist schlank und zart.
Ihr Auge nimmt durch Zauber jeden Sinn gefangen;
Der rosenrote Mund ist von Rubinenart.
Sie läßt auf ihre Hüfte schwarze Haare fallen:
Vor Schlangen hüte dich in ihres Haars Gelock!
Trotz ihrer weichen Form ist gegen Volk der Liebe
Ihr Herze doch noch härter als ein steinern Block.
Sie schnellt des Blickes Pfeil vom Bogen ihrer Braue,
er trifft und fehlet nie, sei es auch noch so weit.
Ja, ihre Schönheit ragt empor ob aller Schöne;
Und niemand ist ihr gleich auf Erden weit und breit. (D 21)

Dschanschâh besingt hauptsächlich Schamsas körperliche Schönheit, ihre schwarzen Haare, ihren Körper, ihre bezaubernden Augen und ihren rosenroten Mund. Zugleich warnt er jedoch vor den "Schlangen" im "Gelock",

und einem Herzen "härter als ein steinern Block". Neben ihrer Schönheit besitzt sie auch dämonische Charakterzüge. Sie wird von Dschanschâh nicht nur als herzloses Wesen angesehen, sondern auch als Schlange bezeichnet, die durch List und Tücke zur Sünde verführt. Was Dschanschâh an Schamsa anzieht, wird im Text ausdrücklich gesagt, er ist "bezaubert durch ihre Schönheit und Anmut und das Ebenmaß ihrer Gestalt" (D 19). Deutlich wird, daß es sich hier hauptsächlich um körperlich-erotische Anziehungskraft handelt. Schamsa zeigt sich kokett flirtend, wenn sie mit ihren Schwestern scherzt: "Bei Allah, Schwestern, wenn dort jemand verborgen ist, dann wird er keine andere fangen als mich" (D 24f.). Auch ist sich Schamsa ihrer Schönheit bewußt und betont mit gewisser Selbstüberzeugung: "ich bin die Schöne, die in dem heißen Feuer der Liebe die Herzen fing" (D 20). Gleichzeitig zeigt sie sich aber auch mitfühlend und zärtlich, denn als Dschanschâh in Tränen aufgelöst ihr seine Geschichte erzählt und seine Liebe gesteht, beruhigt sie ihn mit den Worten:

Hab Zuversicht und quäl dich nicht! Es ist ja sicher, daß ich mich mit Dir vermähle. Und sie neigte sich ihm zu und umarmte ihn und zog ihn an ihre Brust und küßte ihn auf Stirn und Wange. Eine Weile hielten die beiden sich umschlungen. (D 27)

Die Umarmung der beiden kann sowohl als Liebesbezeugung, als auch als gegenseitiges Einverständnis betrachtet werden. Wenn hier von Liebe die Rede ist, so ist in erster Linie die körperliche Liebe gemeint. Schamsa verkörpert die erotischen Wunschvorstellungen Dschanschâhs. Er sieht in ihr sein "Traumbild"⁵⁰ (D 22). Aber auch Schamsa wird vom Äußeren Dschanschâhs angezogen:

Nun war Dschanschâh von herrlicher Schönheit und Lieblichkeit und schlanken Wuchses Ebenmäßigkeit, und die Herrin Schamsa sprach zu ihm: Mein Lieb bei Allah, ich liebe dich herzlich, und ich will nie mehr von dir lassen. (D 27)

⁵⁰

Es handelt sich hier wiederum um das, was Inge Stephan 'imaginierte Weiblichkeit' und 'Wunsch- und Ideologieproduktion' nennt (vgl. Anmerkung 7 und 4). Bestätigt wird dies außerdem noch durch den Vergleich Schamsas mit den 'Huris' (im Arabischen 'Hur Al Ain' genannt), die die höchste Vollkommenheit von Weiblichkeit symbolisieren, da sie im Paradies den frommen Männern, als Belohnung für ihre Gottesergebenheit, versprochen werden (vgl. Anmerkung 51).

Auch die anderen Männer im Umfeld Dschanschâhs sind von Schamsas Schönheit beeindruckt. Als nämlich die Mameluken dem König von der Rückkehr seines Sohnes berichten, nennen sie Schamsa "eine Huri"⁵¹, als hätte er sie aus dem Paradies entführt" (D 32).

Scheich Nasr spielt als religiöse Autorität eine wesentliche Rolle in Schamsas, aber auch in Dschanschâhs Leben. So ist er es, der Dschanschâh den Rat gibt, das Federkleid Schamsas zu verstecken, er ist es auch, der Schamsa gebietet, Dschanschâh zu heiraten:

Dieser Jüngling liebt dich herzlichlich, und ich beschwöre dich um Allahs willen, nimm dich seiner gütig an! Denn er gehört zu den Großen unter den Menschen und zu den Söhnen der Könige. (D 28)

Schamsa, voller Respekt vor dem ehrwürdigen Scheich, folgt seinem Befehl mit den Worten: "Ich höre und gehorche deinem Gebot! Dann küßte sie ihm die Hände und blieb in Ehrfurcht vor ihm stehen" (D 28). Scheich Nasr gibt sich jedoch erst zufrieden, als Schamsa feierlich einen Eid schwört, Dschanschâh niemals zu verlassen:

Da schwor sie ihm einen feierlichen Eid, sie wolle dem Jüngling nie untreu werden und sie wolle sich ihm gewißlich vermählen. Und sie bekräftigte ihren Schwur noch einmal mit den Worten: So wisse denn, Scheich Nasr, ich werde mich nie von ihm trennen. (D 28)

Scheich Nasr ist es also, der Schamsa zu Dschanschâh führt. Wenn man das Geschlechterverhältnis zwischen Schamsa und Dschanschâh betrachtet, so zeigt sich an mehreren Stellen, daß Schamsa, unter anderem auch wegen ihrer übernatürlichen Kräfte, die Dominierende ist. Dies wird noch dadurch bestätigt, daß im ganzen Text hauptsächlich von ihr als "Herrin Schamsa" (D

⁵¹ 'Huris' werden im Koran erwähnt. Es handelt sich dabei um wunderschöne Frauen, die schöne, große Augen haben und die den gläubigen und frommen Männern im Paradies versprochen werden. So heißt es im Koran: "Auch werden Wir sie mit Huris vermählen, die schöne große Augen haben." (El Dokhan, Vers 54), An einer anderen Stelle heißt es: "Sie sitzen behaglich angelehnt auf geordneten Lagern. Wir haben sie mit Huris, mit schönen, großen Augen, vermählt" (El Tor, Vers 20). Alle Zitate aus der Koran-Übersetzung von: Maher, Moustafa: Al-Muntakhab. Auswahl aus den Interpretationen des 'Heiligen Koran'. Arabisch-Deutsch. Kairo 1999.

28) die Rede ist, während Dschanschâh ohne den Zusatz "Herr" erwähnt wird. Dieses zeugt von einem gewissen Respekt ihr gegenüber, der ihr auch später von Dschanschâhs Eltern zuteil wird. Als Schamsa nach dreimonatigem Aufenthalt beschließt, sich auf den Weg zu machen, um in Dschanschâhs Heimat zu reisen, teilt sie ihm ihre Entscheidung mit:

Ich will mit dir in deine Heimat ziehen; dort wollen wir uns vermählen, und dort wollen wir bleiben. "Ich höre und gehorche!" erwiderte er. (D 28f.)

Sie faßt hier den Entschluß und legt den Zeitpunkt fest. Schamsa und Dschanschâh stehen jedoch wiederum unter der Autorität Scheich Nasrs und müssen ihn zuerst um Erlaubnis bitten, die er ihnen gewährt, indem er sagt:

Zieheth heim, sprach der Alte, und nimm du dich ihrer in Treuen an! Dschanschâh sagte: Ich höre und gehorche! (D 29)

Schamsa bittet daraufhin Scheich Nasr, Dschanschâh zu befehlen, ihr ihr Federkleid zu geben, und Dschanschâh "gehorchte seinem Befehl" (D 29). An den zitierten Stellen kommt das Machtverhältnis zwischen Scheich Nasr, Schamsa und Dschanschâh zum Ausdruck, und es zeigt sich die Autorität der Religion. Dschanschâh gehorcht Schamsa und Dschanschâh und Schamsa gehorchen Scheich Nasr als religiöser Obrigkeit. Auch auf dem Rückweg hat Schamsa die Oberhand und die Führungsgewalt, als sie Dschanschâh befiehlt:

"Dschanschâh, steig auf meinen Rücken, schließe deine Augen und verstopfe deine Ohren, damit du das Brausen der kreisenden Sphären nicht hörst: halte dich auch mit deinen Händen an meinem Federkleide fest, solange du auf meinem Rücken bist, und gib acht, daß du nicht hinabfällst!" Der Prinz gehorchte ihren Worten. (D 29)

Genauso zeigt sie sich als Anführerin, als sie beschließt, ein wenig zu rasten:

Ich denke wir wollen in dem Tale dort landen, damit wir uns der Bäume und Kräuter erfreuen und dort die Nacht zubringen können! Tu, wie du willst!, sprach er zu ihr. (D 30)

Es wird deutlich, daß sie die Entscheidungen in ihrer Hand hat. Dschanschâh respektiert ihre übernatürlichen Kräfte und weiß deren Nutzen auch zu schätzen. Es herrscht ein herzliches freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden:

Nachdem sie den Boden erreicht hatten, stieg Dschanschâh von ihrem Rücken und küßte ihre Stirn. [.] Dann setzten sie sich nebeneinander nieder, aßen und tranken, spielten und scherzten ((D 30))

In der Heimat des Prinzen angelangt äußert Schamsa den Wunsch, ein Schloß für sie beide erbauen zu lassen, "zu dessen Füßen das Wasser fließt, inmitten eines Blumengartens" (D 34). Schamsa trifft nicht nur die Entscheidungen, sondern äußert auch Wünsche und stellt Ansprüche. Als Schamsa nach der Hochzeit nun zum ersten Mal das neu erbaute Schloß betritt, "verspürte sie den Duft des Federkleides, in dem sie zu fliegen pflegte" (D 36). Dschanschâh hatte es, wie erwähnt, beim Bau des Schlosses in einer Truhe versteckt und diese in die Fundamente des Schlosses versenken lassen, um Schamsa für immer und ewig an der Rückkehr in ihre Heimat zu hindern. Das Federkleid kann hier als Symbol für Freiheit, Macht, Selbstbewußtsein und Selbstbehauptung gesehen werden. Es ist, als ob Dschanschâh sie in einen Käfig sperren würde. Mit dem Verstecken jenes Federkleides hindert er sie nicht nur daran, in ihre Heimat zurückzukehren und jeden Kontakt mit der Geisterwelt aufrecht zu erhalten, sondern er unterdrückt auch gleichzeitig ihre Macht, ihre Selbstbehauptung, ihr eigenes Dasein. Schamsa fühlt sich nun alles dessen beraubt, findet aber schließlich das Federkleid, legt es an und stellt Dschanschâh die Aufgabe, zu ihr auf das Schloß ihrer Eltern zu kommen, um seine Liebe zu beweisen:

ich bin so unendlich froh, daß ich dich in dein Heimatland zurückgebracht und deine Mutter und deinen Vater gesehen habe. Doch wenn du mich liebst, so wie ich dich liebe, so komm zu mir nach Takni, dem Edelsteinschloß! Und zur selben Stunde schwebte sie davon und flog zu den ihren. (D 37)

Dschanschâh, bestürzt über den Verlust seiner Gemahlin, gibt nun das Geheimnis preis und berichtet seinem Vater alles über die wahre Herkunft Schamsas:

Die Herrin Schamsa gehört ja zu den Töchtern der Geister, aber ich liebe sie von ganzem Herzen, und ihre Schönheit hat mich berückt. (D 37)

Obwohl sein Vater sie daraufhin überall suchen läßt, wird sie nirgends gefunden. Auch die vielen Sklavinnen, die ihm von seinen Eltern zugeführt

werden, vermögen Dschanschâh nicht zu begeistern, geschweige denn von seiner Liebe zu Schamsa abzulenken und von seinem Trennungsschmerz zu befreien. Trauernd singt er über seinen Schmerz:

Geduld schwand mir dahin, die Sehnsucht ist geblieben,
 Mein Leib ist siech, von schwerer Liebespein gebannt.
 Wann wird mich das Geschick mit Schamsa einst vereinen,
 wo mein Gebein zerfällt, von Trennungsschmerz verbrannt? (D 39)

Eine erstaunliche Passivität zeigt sich hier, denn von einem Helden wie Dschanschâh, der so mutig viele Abenteuer überstanden hat, erwartet der Leser, daß er sich sofort auf den Weg macht, um das Schloß Takni zu suchen und seine ihm entflogene Geisterprinzessin wieder zurückzuholen. Der Anlaß, sich auf die Suche nach seiner Frau zu machen, wird Dschanschâh durch einen ausbrechenden Krieg gegeben, den sein Vater gegen ein anderes Königreich führt und in dem er zu unterliegen droht. Als Dschanschâh sein Königreich in Gefahr sieht und keinen Ausweg mehr weiß, macht er sich auf die Suche nach seiner Frau, die ihm mit ihren übernatürlichen Kräften zur Seite stehen soll. Schamsa, die inzwischen in ihrer Heimat angekommen ist, wird von ihren Eltern gescholten, als sie erfahren, daß ihre Tochter ihr Versprechen gebrochen und ihrem Ehemann entfliegen ist. Beide machen ihr Vorwürfe: "Es war dir vor Gott nicht erlaubt, so an ihm zu handeln" (D 62). Schamsas Vater befiehlt daraufhin "seinen dienstbaren Geistern unter den Dämonen, die da Mârid⁵² hießen", jedes menschliche Wesen, das auftauchen sollte, herzuführen. Als nach langem Suchen und dem Bestehen einiger Gefahren Dschanschâh endlich das Edelsteinschloß Takni und somit seine Frau findet, begrüßt sie ihn, ihrer Schuld bewußt, gesenkten Hauptes:

Die Herrin Schamsa trat auf ihn zu und begrüßte ihn und küßte ihm die Hände, aber sie senkte ihr Haupt, da sie sich vor ihm und ihrer Mutter und ihrem Vater schämte. (D 65)

Auch ihre Eltern sind sich der Schuld ihrer Tochter, die einen geleisteten Eid gebrochen hat und ihrem Ehemann entfliegen ist, bewußt und entschuldigen sich mit den Worten:

⁵² Mârids (D 62) und auch Ifriten (D 63) sind Arten von Geistern (im Arabischen heißen diese auch Dschinn)

Sei willkommen, mein Sohn! Meine Tochter Schamsa hat sich an Dir versündigt. Du aber vergib ihr, was sie an dir getan hat, um unsertwillen! (D 65)

Nach einer zweiten Hochzeit bei Schamsas Eltern, lebt Dschanschâh mit ihr zwei Jahre lang dort und entschließt sich dann zur Rückkehr:

Dein Vater hat uns doch erlaubt, uns in meine Heimat ziehen zu lassen, damit wir abwechselnd ein Jahr dort und ein Jahr hier zubringen könnten. Ich höre und gehorche! erwiderte sie. (D 66)

Mit einem großen Geistergefolge, das ihnen von Schamsas Eltern als Begleitung mitgesendet wird, machen sie sich auf den Rückweg. Dschanschâh erklärt seiner Gattin die schlimme Notsituation, in der sich sein Königreich befindet, und bittet sie um Hilfe:

Geliebte meines Herzens, du mein Augentrost, sieh, in welch schlimmer Bedrängnis mein Vater ist! (D 69)

Schamsa erweist sich hier nun als Befehlshaberin und Kriegsherrin über ein großes mächtiges Heer von Geistern. Kalthertzig befiehlt sie zu töten:

Da die Herrin Schamsa erkannte, wie groß die Not seines Vaters und seines Volkes war, befahl sie den Geistern, mit Macht über das Heer der Belagerer herzufallen und alle zu töten, indem sie ihnen einschärfte, niemanden am Leben zu lassen. (D 69)

Stolz auf die Macht ihres Geisterheeres und somit auf die Kraft der Geisterwelt, rühmt sie sich vor dem König und bittet ihn, die Schlacht vom Dach des Schlosses aus zu beobachten:

Hoher Herr, steig mit mir zum Dache des Schlosses hinauf und sieh zu, wie die Geisterhelden meines Vaters kämpfen! (D 70)

Obwohl es sich wahrlich um keinen schönen Anblick handelt, genießt Schamsa das kriegerische Schauspiel, ja sie hat sogar Freude daran:

Wieder ein anderer ergriff an die zwanzig Reiter, flog mit ihnen zum Himmel empor und warf sie auf die Erde, so daß sie in Stücke zerschmetterten. während Dschanschâh und sein Vater und die Herrin Schamsa zusahen und ihre Augenweide an dem Kampf hatten (D 70)

Man lernt Schamsa nun von ihrer kämpferischen, starken Seite kennen. Sie ist hier nicht mehr die verführerische, schöne Frau, sondern die mutige Befehlshaberin, die gnadenlos töten läßt und genußvoll das blutige Geschehen beobachtet. Politisch tätig wird sie ebenfalls, wenn sie nach Kriegsende für den Feind und Verlierer um Gnade bittet:

Nach einer Reihe von Tagen begab sich die Herrin Schamsa zu König Tighmus und bat ihn um Gnade für König Kafid, indem sie sprach: Entlaßt ihn, auf daß er in sein Land zurückkehre! Wenn er je wieder Böses gegen dich im Schilde führt, so befehle ich einem der Geister, daß er ihn ergreife und zu dir bringe. Ich höre und willfahre! sprach der König. (D 72)

Dschanschâh akzeptiert Schamsas Macht und nutzt sie zugleich zu seinen Gunsten aus, verhilft damit seinem Königreich zu Ruhm, indem er mit Hilfe der übernatürlichen Kräfte der Geisterwelt seiner Frau seine Feinde besiegt. Als Zeichen seiner Anerkennung "schenkte er ihr alsbald hundert schöne Sklaven, die sie bedienen sollten" (D 72). Auch empfindet Dschanschâh gar keine Furcht vor der Geisterwelt, was ihn dazu führt, den Kompromiß einzugehen, abwechselnd zwischen Menschen- und Geisterwelt zu leben.

Wir lebten herrlich und in Fröhlichkeit und in lauter Glück und Seligkeit und verbrachten abwechselnd ein Jahr in unserem Lande und ein Jahr in dem Edelsteinschlosse Takni. Und wir reisten immer auf dem Thronessel, getragen von den dienenden Geistern, die mit ihm zwischen Himmel und Erde dahinfliegen. (D 73)

Doch dieser Aufenthalt zwischen den zwei verschiedenen Welten kann auf die Dauer nicht gut gehen. Auf einer ihrer Reisen wird Schamsa, als sie auf einer Insel mit ihren Sklavinnen badet, von einem Hai angegriffen und getötet:

Doch plötzlich kam ein großer Hai, ein Meerungeheuer, und packte die Herrin am Fuß, ohne eins der Mädchen zu berühren. Sie stieß einen lauten Schrei aus und sank im selben Augenblick tot dahin. (D 73)

Dschanschâh leidet sehr infolge ihres Todes. Er bleibt aus Kummer so lange neben ihrem Grabe sitzen, bis ihn schließlich auch der Tod holt, in der Hoffnung, wenigstens nach dem Tode für immer mit ihr vereint zu sein. So verlangt er von Schamsas Vater

Ich bitte dich, grab mir eine Grube neben ihrem Grabe und mache sie zum Grabe für mich, auf daß ich dereinst, wenn ich sterbe, an ihrer Seite bestattet werde! (D 74)

Hier geht die Vorwarnung Schamsas, daß eine solche Verbindung Verderben mit sich bringt, in Erfüllung. Solch eine Verbindung darf auf die Dauer nicht existieren. Sie muß mit dem Tode enden.

Das Weiblichkeitsmuster, das hier entworfen wird, zeigt sich auf zwei wesentlichen Ebenen. Auf der einen Ebene wird die Frau auf ihr weibliches Aussehen, ihre körperliche Schönheit und ihre dämonische Wildheit reduziert. Damit zusammenhängend wird sie von Autoritäten beherrscht, die ihr Leben bestimmen und sie in die Rolle der gehorsamen Gattin drängen, die nicht von der Seite ihres Ehemannes weichen soll. Zusammen sind diese beiden Aspekte Sinnbild für die gefügte, gehorsame, erotische und kokette Haremsfrau. Auf der anderen Ebene zeigt sich Schamsa als eine Frau, die – als Besitzerin übernatürlicher Kräfte – über Macht verfügt und dementsprechend dominierend wirkt, indem sie Entscheidungen fällt, Bedingungen stellt und Entschlüsse faßt. Genausogut ist sie die mutige, mächtige Kriegsherrin, die kaltblütig und herzlos töten läßt, aber sonst auch politisch aktiv ist und großen Respekt genießt.

“Undine” und “Die Geschichte von Dschanschâh” im Vergleich

Da soziologische und psychologische Deutungsansätze eng miteinander zusammen hängen, werden sie in diesem Vergleich gleichermaßen berücksichtigt. Wenn man die beiden Werke miteinander vergleicht, stellt man fest, daß sie eine enge Verwandtschaft aufweisen. In beiden Märchen wird derselbe Stoff behandelt: die Ehe eines Menschen mit einer nichtmenschlichen Frau, die aus einer ‘anderen Welt’ kommt und übernatürliche Kräfte hat. Dieser Stoff ist, wie bereits erwähnt, eine der wichtigsten Ausprägungen des literarischen Motivs der sogenannten Märhtenehe, in der es um Liebe und Treubruch geht und die schließlich mit Tod endet.

Undine ist ein Wassergeist, der sich mit dem Ritter Huldrand verbindet. Schamsa gehört auch zu den Töchtern der Geister (im Arabischen Dschinn genannt). In beiden Fällen handelt es sich um Frauen, die nicht nur über übernatürliche Kräfte verfügen, sondern auch über Macht, Reichtum und

Ansehen, da sie von edler Geburt sind. Es handelt sich also nicht um normale Geisterfrauen, sondern um Geisterkönigstöchter, die in wunderschönen Schlössern leben. Die Wohnstätte der beiden wird ähnlich beschrieben: Schamsa lebt auf dem "Edelsteinschloß Takni" (D 65);

und er sah, eine wie mächtige Burg es war, wie seine Mauern aus Juwelen, Karneolen und edlen Metallen bestanden und wie der Boden dort mit Kristall, Chrysolith und Smaragd ausgelegt war. (D 64)

Auch Undines Reich wird entsprechend beschrieben:

Da ist die Rede von goldnen Schlössern, von kristallinen Dächern, und Gott weiß, wovon noch mehr. (U 118)

In beiden Texten spielt die Religion eine große Rolle. Bei Undine steht die christliche Religion im Kontrast zu den Naturgeistern, die eigentlich die 'alte Religion' repräsentieren. Das Christentum ist der Halt für die Menschen und schützt vor allem Bösen. Dies zeigt sich vor allem am Verhalten des Fischers, am Anfang der Geschichte:

Es ward ihm wohl mehrenteils deswegen so leicht, durch den Forst zu ziehn, weil er fast keine andre als fromme Gedanken hegte und noch außerdem jedesmal, wenn er die verrufenen Schatten betrat, ein geistliches Lied aus heller Kehle und aufrichtigem Herzen anzustimmen gewohnt war. [...] zugleich betete er recht kräftiglich einen biblischen Spruch laut aus dem Herzen heraus, wodurch ihm der kecke Mut auch zurückkam. (U 107f.)

Als gläubiger, frommer Mensch hat er nun keine Naturgeister oder spukhaften Erscheinungen zu befürchten. Undine, als ein Naturgeist, der eigentlich dem heidnischen Glauben zuzuordnen ist, wird im Text dennoch als gottesfürchtig charakterisiert. Sie sagt:

Zudem könnt ihr ja wohl merken, daß mich kein frommer Spruch erschreckt. Ich weiß doch auch von Gott und versteh ihn auch zu loben, jedweder auf seine Weise freilich, und dazu hat er uns erschaffen. (U 136f.)

An einer anderen Stelle betont sie:

Er (Pater Heilmann) dienet ja dem, der uns alle geschaffen hat, damit ist nicht zu spaßen. (U 137)

Pater Heilmann selbst, als Vertreter des Christentums, bestätigt:

Soviel ich ergründen kann, ist nichts Übles an ihr (Undine), wohl aber des Wundersamen viel. Ich empfehle euch Vorsicht, Liebe und Treue. (U 144)

Das Christentum, verkörpert in Pater Heilmann, ist die zu respektierende Autorität, die im ganzen Geschehen durchscheint.

Genauso wesentlich ist Religion auch in der *Geschichte von Dschanschâh*. Generell überdeckt das, was Littmann den "islamischen Firnis"⁵³ nennt, diese Geschichte, wobei hier die islamische Religion die entscheidende Rolle spielt. Dazu gehören z. B. religiöse Formeln, die ausgesprochen werden, aber vor allem auch der Glaube an das Schicksal, dem der Mensch bedingungslos ausgeliefert ist. Das zeigt sich deutlich an der Stelle, als Dschanschâh vor der verbotenen Tür steht und er sie mit starkem Glauben an die Vorherbestimmung öffnet: "Was dem Menschen bestimmt ist, das muß er auch erfüllen!" (D 17). Der Islam wird hier durch Scheich Nasr verkörpert. Er ist "ein alter Mann von schöner Gestalt, in dessen Antlitz helles Licht erstrahlte" (D 15). Wie Pater Heilmann in Undine, so verfügt Scheich Nasr, als heiliger Mann, der die Religion repräsentiert, über Autorität. Ihm gehorcht man, ihm steht man ehrfürchtig und respektvoll gegenüber, und seine Worte sind Befehl. In größerem Umfang als im Christentum, das immerhin die Existenz von Engeln annimmt, ist es für den Islam akzeptabel, daß ein Teil übernatürlicher Wesen in das Leben integriert ist. So erscheint König Salomo nicht nur als Bote Gottes, sondern, wie im Koran beschrieben, auch als Herr über Geister (Dschinn), Vögel und Tiere, als Besitzer der ihm von Gott gegebenen Gabe, die Sprache der Tiere zu verstehen. Im islamischen Glauben existieren Geister (Dschinn), die aus dem Element des Feuers von Gott geschaffen wurden. Dem Koran ist ebenfalls zu entnehmen, daß der Prophet Muhammad, der Überbringer der Botschaft Gottes, sowohl für Menschen, als auch für die Dschinn⁵⁴ war, und es demnach gläubige und ungläubige

⁵³ Littmann: *Erzählungen*. A.a.O. S. 674f.

⁵⁴ Im Koran heißt es: "Mir wurde offenbart, daß eine Schar Dschinn mir zuhörten und zu ihren Angehörigen sagten: 'Wir haben einen wunderbaren Koran gehört, der zum rechten Weg

Dschinn⁵⁵ gibt. Über die Erschaffung und den Ursprung der Dschinn wird im Koran folgendes berichtet:

Wir haben den Menschen aus trockenem Lehm und feuchtem Schlamm geschaffen. Und die Dschinn schufen Wir vorher aus glühendem, durchdringendem Feuer. (Sure 15, Vers 26-27)

Er hat den Menschen aus trockenem Lehm erschaffen, wie Töpferware, und Er hat die Dschinn aus reinem, lodernden Feuer geschaffen. (Sure 55, Vers 14-15)⁵⁶

Im islamischen Glauben ist die Ehe zwischen Mensch und Dschinn möglich. Die meisten islamischen Gelehrten lehnen sie jedoch aufgrund islamischer Ethik ab. Die Partner seien dabei zu verschiedenartig. Folgende Koranzitate weisen darauf hin:

Gott erschuf für euch aus euch selbst Gattinnen. Er gibt euch von euren Gattinnen Kinder und Enkelkinder und gewährt euch von den guten Gaben. (Sure 16, Vers 72)

Zu Seinen Zeichen gehört, daß Er euch aus eurer Art Gattinnen erschaffen hat, damit ihr bei ihnen Ruhe findet, und Er hat zwischen euch Liebe und Barmherzigkeit bewirkt. Darin sind Zeichen für Menschen, die nachdenken können. (Sure 30, Vers 21)

Dem Koran zufolge sollen sich nur gleiche Arten vermählen.

Generell wird ersichtlich, daß in beiden Geschichten, ob in den Glauben integriert oder nicht, die Verbindung eines Menschen mit einem übernatürlichen Wesen gefahrbringend, bedrohend, letztlich unvereinbar ist und demzufolge im Tod enden muß. In beiden Fällen ist also die Beziehung eines Menschen mit einem nichtmenschlichen Wesen endgültig von ihrer unterschiedlichen Herkunft determiniert. Der Hauptkonflikt liegt daher in der Verbindung der irdischen und der überirdischen Sphäre, weshalb deren

führt, und wir haben daran geglaubt.“ (Sure 72, Vers 1-2; siehe dazu außerdem noch Sure 46, Vers 26-32).

⁵⁵ Belege aus dem Koran sind: “Unter uns gibt es Rechtschaffene und solche, die nicht rechtschaffen sind. Wir gehen verschiedene Wege.” (Sure 72, Vers 11); “Manche unter uns sind gottergeben, und manche unter uns sind Frevler.” (Sure 72, Vers 14).

⁵⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, daß der Teufel, im Arabischen Iblis genannt, ein Dschinn ist, wie dementsprechend im Koran betont wird: “Einst sagten Wir den Engeln: ‘Werft euch vor Adam nieder!’ Sie warfen sich nieder, ausgenommen Iblis, der zu den Dschinn gehörte. Er mißachtete den Befehl seines Herrn.” (Sure 18, Vers 50).

jeweilige Erscheinungsform in den Geschichten besonderer Beleuchtung bedarf. Die Liebenden treffen sich in beiden Texten an einem abgelegenen, abgeschiedenen Ort, der zur Zivilisation und zur normalen Welt der Menschen in einen kontrastierenden Gegensatz tritt. In *Undine* lebt das Fischerehepaar auf einer Halbinsel, die durch Naturelemente, d.h. durch Wasser und Wald, von der Zivilisation getrennt ist. Undine und Huldrand gestehen sich ihre Liebe auf einer vom Hochwasser umfluteten Insel, die als idyllische Naturlandschaft beschrieben wird und die die Kulisse des 'locus amoenus' für sie bildet. Auch Dschanschâh begegnet Schamsa an einem Ort, der von der Menschenwelt völlig isoliert ist, zumal es sich um einen Raum hinter einer verschlossenen Tür handelt. Der Ort ist ebenfalls als idyllisch beschrieben, jedoch ist die Natur hier künstlich konstruiert, 'ein Raum in einer Burg', ein künstlich angelegter 'locus amoenus'. Es handelt sich hierbei um eine künstlich erscheinende Sphäre, in der sich neben Seen und Bäumen auch Kostbarkeiten und Edelmetalle befinden. In beiden Fällen repräsentiert die 'Insel' als Begegnungsort eine Art 'Inseldasein', das eine gewisse Isoliertheit von der entfremdeten Welt symbolisiert und in dem zugleich eine Harmonie des Menschen mit der Natur, mit dem anderen Geschlecht oder mit sich selbst möglich ist.

Das Leben Undines wird von männlichen Autoritäten regiert. Zweimal werden die persönlichsten Empfindungen Undines mißbraucht. Beim ersten Mal mußte sie den Seelenhandel auf Geheiß ihres mächtigen Vaters, mithin eines Mannes, bewerkstelligen, beim zweiten Mal, als sie selber zum Zweck einer Rache instrumentalisiert wird, die nicht ihren eigenen Empfindungen entspricht. Der Mißbrauch ihrer Gefühle geschieht in beiden Fällen für ein Ziel, das für sie eigentlich keinerlei Wert hat, das ein verselbständigt Gesetz der Männerwelt, der Vaterwelt, also ein patriarchalisches Gesetz repräsentiert. Schamsas Leben wird nur zum Teil von Autoritäten beherrscht. Durch die islamisch-religiöse Autorität, repräsentiert durch Scheich Nasr, der sie ehrfürchtig und respektvoll gegenüber stellt, wird sie geradezu dahin gedrängt, Dschanschâh zu heiraten und ihm Treue zu schwören. Genauso ist es die elterliche Macht und Zurückweisung, die Schamsa beschämt zu ihrem Bräutigam zurückführt. Um eine Seele zu bekommen, muß Undine auf ihre eigene Sexualität, ihr Selbstwertgefühl und ihre Freiheit verzichten, denn nach der Hochzeitsnacht, in der sich im wahrsten Sinne des Wortes die

Inbesitznahme Undines vollzieht, zeigt sie sich in der Rolle der verheirateten Frau gehorsam, sanft, ohne eigenen Willen, die Augen sittsam zu Boden geschlagen. Schweigsam und innig trachtet sie danach, ihrem Mann jeden Wunsch von den Augen abzulesen. Sie fügt sich in die Rolle des demütigen Hausmütterleins. Doch gerade ihre Demut, ihre Sanftmut, Großmütigkeit, ihre Willenlosigkeit und Anpassung sind es, die Ritter Huldbrand in die Arme Bertaldas treiben. Sein Treuebruch ihr gegenüber führt ihn in ins Verderben und er muß sterben, jedoch erst nachdem er Undine zuvor in ihr Wasserreich verstoßen hat. In der *Geschichte von Dschanschâh* fehlt das Beseelungsmotiv. Doch auch hier wird durch das Versteck des Federkleides der Versuch unternommen, Schamsa in Besitz zu nehmen, um sie am Fortfliegen zu hindern und ihr somit die Freiheit und die Möglichkeit zur Selbstbehauptung zu rauben. Dem Islam zufolge gehört die Braut nach der Heirat ihrem Ehemann und darf nicht ohne Erlaubnis von seiner Seite weichen. Er hat dann auch die Vormundschaft über ihr ganzes Tun. Schamsa versucht, aus diesen religiösen und gesellschaftlichen Zwängen auszubrechen. Ihre 'wilde animalische Natur' läßt sie den "Duft ihres Federkleides" (D 36) spüren, und ihre Sehnsucht nach Freiheit überwiegt und gibt ihr schließlich die Kraft und den Mut zum Ausbrechen. Hier ist es nun Schamsa, die die Treue bricht und damit in den Augen der Religion und der Gesellschaft die Schuldige ist. Gesellschaftliche Konventionen und religiöse Fesseln sind jedoch stärker, und schließlich muß sich Schamsa dennoch fügen und zu ihrem Mann zurückkehren. Undine ist nach der Heirat in ihrer Demut und Unterwürfigkeit schwächer als Schamsa. Sie selber ist es, die den Brunnen, den Verbindungsweg zwischen der menschlichen und ihrer Welt, verschließt, um ihren Verwandten, die Huldbrand und Bertalda Angst einjagen, den Weg zu versperren. Mit eigener Hand schneidet sie sich selber von ihren eigenen Wurzeln ab, ihrem natürlichen, ursprünglichen Sein, ihrem eigenen Element, und verschließt sich damit auch gleichzeitig jeden Weg in die Freiheit. Mit anderen Worten: sie gibt sich selbst auf. Schamsa wird dieser Weg von ihrem Ehemann abgeschnitten. Dabei geschieht das seitens ihres Ehemannes nicht so sehr aus Angst vor ihrem fremdartigen Wesen, wie das bei Undine der Fall ist, sondern mehr aus Gründen der Besitzergreifung, denn ihre übernatürlichen Kräfte werden von Dschanschâh akzeptiert, ja er profitiert sogar von ihnen.

Zusammenfassend gesehen ist Undine vor der Heirat die sinnliche, erotische wilde Nixe mit dämonischen Charakterzügen. Auch Schamsa ist zunächst die schöne, kokette, erotische Frau, die die Männer in ihren Bann zieht. Während Undine nach der Heirat in die Rolle des demütigen Hausmütterleins gedrängt wird, sträubt sich Schamsa dagegen. Sie übernimmt die Rolle der mutigen Befehlshaberin im Krieg, wird politisch aktiv und genießt den Respekt der Männer. Von ihrem Wesen her verfügt sie, aufgrund ihrer übernatürlichen Kräfte, über große Macht und wirkt dominierend.

Es wird deutlich, daß in beiden Texten in dem vorgestellten Frauentypus ein Wunschenken des Mannes, ein 'Traumbild', verkörpert wird. So wie Huldbrand sich noch "glücklicher als Pygmalion" (U 150) sieht, erkennt auch Dschanschâh in Schamsa sein "Traumbild" (D 22). Es handelt sich jeweils um eine Wunschvorstellung von Weiblichkeit, die ihrem Wesen nach als Männerphantasie anzusehen und zu bestimmen ist. Aus all dem ist klar erkennbar, daß die Frau aus der 'anderen Welt' ein Wesen repräsentiert, das unter anderem erotische Wunschvorstellungen des Mannes verkörpert, eine Art "potentielle Ergänzung und Vervollständigung des Vertrauten."⁵⁷ In beiden Fällen geht es um Weiblichkeitsmuster, die in einer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft determiniert, gleichzeitig aber auch marginalisiert werden. In beiden Geschichten ist die Frau, ob schuldig oder nicht, das Opfer und muß sterben. Im Tod der beiden Frauen, vor allem in Schamsas unbegründetem plötzlichen Tod, zeigt sich diese Marginalisierung oder der Ausschluß von Weiblichkeit, wie dies öfters in der Forschung bezeichnet wird, besonders deutlich.

Marianne Schuller⁵⁸ versteht diesen Ausschluß auf einer realen und einer fiktionalen Ebene und gibt ein sehr treffendes und anschauliches Beispiel anhand von Edgar Allan Poes Erzählung *Das ovale Porträt*. In dieser wird die Geschichte eines jungen Mädchens erzählt, das einen Maler liebt und

⁵⁷ Schmitz-Emmanns, Monika: *Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren*. In: Pott, Hans-Georg: *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*. München 1997. S. 180-229.

⁵⁸ Schuller, Marianne: *Literarische Szenerien und ihre Schatten. Orte des 'Weiblichen' in literarischen Produktionen*. In: Ringvorlesung 'Frau und Wissenschaft'. Marburg 1979. S. 79-103. (Kurztitel: Schuller: *Orte des Weiblichen*.); vgl. auch: Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder*. A.a.O. S. 21.

schließlich seine Ehefrau wird. Das Begehren des Mannes ist jedoch in erster Linie auf die Kunst gerichtet: "er besaß in seiner Kunst schon eine Braut."⁵⁹ Der Maler beginnt seine eigene Frau, die ihm wochenlang Modell sitzt, zu malen. Während das Bild auf der Leinwand immer lebensähnlicher wird, verfällt die Frau immer mehr und verliert zusehends an Lebenskraft. Als das Bild schließlich fertig ist, ist sie tot. Diese Geschichte wird von Marianne Schuller symbolisch verstanden. Kunstproduktion fordert Opfer nicht nur in der Realität, sondern auch in der Fiktion. Deshalb, so Schuller, ist es nicht zufällig, daß Frauenfiguren in Männertexten so häufig sterben: "In der Geburt des Bildes ist der Tod der Frau. [...] Eine gute Frau ist eine tote Frau."⁶⁰

Im Fall des Undine-Stoffes, eines aus der Mythologie entnommenen Motivs, scheint sich quer durch die Zeiten und Kulturen eine Tradition fortzusetzen, "in der Männer – aus Ungenügen an ihrer jeweiligen Wirklichkeit – sich der spirituellen Möglichkeiten von Frauen bedienen, um den eigenen Grenzen zu entrinnen."⁶¹ Im Bild der 'Frau aus der anderen Welt' werden Erfahrungen und Erinnerungen, Wünsche und Ängste ihrer Verfasser freigesetzt. Es handelt sich hauptsächlich um eine Männerphantasie,⁶² die die Sehnsucht nach einem anderen Zustand verkörpert. Bei der Mythologisierung des Weiblichen besteht jedoch, wie Inge Stephan warnt, die Gefahr, daß sie über die realen Geschlechterbeziehungen und die herrschenden Machtverhältnisse einen Schleier legt, "der poetisch zwar reizvoll und verführerisch ist, der aber dennoch zerrissen werden muß, weil Frauen – wenn sie ihn akzeptieren und annehmen – darin gefangen und in ihren Entwicklungsmöglichkeiten gehemmt werden."⁶³

⁵⁹ Poe, Edgar Allan: *Das ovale Porträt*. In: Poes gesamten Werken. Zürich 1977. Bd 2. S. 687.

⁶⁰ Schuller: *Orte des Weiblichen*. A.a.O. S. 83.

⁶¹ Liebs: *Möglichkeitsfrauen*. A.a.O. S. 99.

⁶² Der Terminus 'Männerphantasie' bedeutet, daß die in den Texten entworfenen Frauenfiguren keine Darstellung realer Frauen oder Geschlechterverhältnisse sind, sondern individuelle und kollektive Phantasien über das Wesen der Frau beinhalten, mit denen Männer auf die Beschädigungen durch den zivilisatorischen Prozeß reagieren. Nach Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Frankfurt/M. 1977. Zitiert nach Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder*. A.a.O. S. 21

⁶³ Ebd. S. 32

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- FOUQUÉ, Friedrich de la Motte: *Undine*. In: *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*. Stuttgart 1997. S. 107-203. (Sigle U)
- KLEBMANN, Eckart: *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*. Stuttgart 1997.
- LITTMANN, Enno: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1830 übertragen von Enno Littmann. Wiesbaden 1953. Darin: *Die Geschichte von Dschanschäh*, Bd. III.(2), S. 810-823, und Bd. IV, S. 7-74. (Sigle D)
- POE, Edgar Allan: *Das ovale Porträt*. In: *Poes gesamten Werken*. Zürich 1977. Bd 2. S. 687f.

Sekundärliteratur

- BALKE, Diethelm: *Orient und orientalische Literaturen*. In: Kohlschmidt, Werner und Mohr, Wolfgang: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1965. Bd. 2. S. 816-869.
- BORMANN, Alexander von: *Das dämonische Weib. Liebesverrat und unerlöste Kraft bei Fouqué, Brentano und Eichendorff*. In: Hinderer, Walter: *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997. S. 213-235.
- BOVENSCHEN, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M. 1979.
- BRAAK, Ivo: *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*. Kiel 1969
- FUCHS-SUMIYOSHI, Andrea: *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu den Werken des 19. und 20. Jahrhunderts von Goethes West-östlichem Divan bis zu Thomas Manns Joseph-Tetralogie (Germanistische Texte und Studien 20)*. Hildesheim 1984.
- GRANT, Michael und HAZEL, John: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. München 1980.
- GROTZFELD, Heinz: *Die Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*. Darmstadt 1984.
- HEISIG, Karl: *Der Ursprung der Melusinensage*. In: *Fabula* 3 (1960). S. 180.
- HELLER, Bernhard: *Arabische Motive in deutschen Märchen und Märchendichtungen*. In: Bolte, Johannes (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Märchens*. Berlin/Leipzig 1930/33. S. 93-108.
- HENTSCHEL, Kornelius: *Geister. Magier und Muslime. Dämonenwelt und Geisteraustreibung im Islam*. München 1997

- KLEßMANN, Eckart: *Einleitung zu: Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen.* Stuttgart 1997. S. 9-18.
- KNÖRRICH, Otto: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen.* Stuttgart 1981. S. 251-259.
- LIEBS, Elke: *Möglichkeitsfrauen und Wirklichkeitsmänner.* Nachdenken über die Ursachen der vegetativen und ideellen Dystonie im literarischen Umfeld des Melusine-Motivs. In: Roebling, Ingrid (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa...Frauenbilder um die Jahrhundertwende.* Pfaffenweiler 1988.
- LINDEMANN, Klaus: *Friedrich de la Motte Fouqué: "Undine" – eine tränenreiche Geschichte.* In: Ders.: *Wege zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen.* Paderborn 1997. S. 69-88.
- LITTMANN, Enno: *"Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht".* Anhang zu: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten.* Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1830 übertragen von Enno Littmann. Band VI. Wiesbaden 1953. S. 647-735.
- MAHER, Moustafa: *Al-Muntakhab.* Koran-Übersetzung aufgrund einer Auswahl aus den Interpretationen des 'Heiligen Koran'. Arabisch-Deutsch. Kairo 1420 n.d. Hidschra – 1999 n. Chr. Arabische Republik Ägypten. Al Azhar Ministerium für Awqaf. Oberster Rat für islamische Angelegenheiten.
- MATT, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur.* München 1991.
- MÜLLER-ADAMS, Elisa: *Die Fremdheit des Weiblichen. Friedrich de la Motte Fouqués "Undine" und das Typenmotiv der Wasserfrau.* In: Bertschick, Julia: *Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft.* Berlin 2000. S. 43-60.
- OESTRUP, Johannes: *Alf Laila wa-Laila.* In: *Enzyklopädie des Islam. Geographisches, ethnographisches und biographisches Wörterbuch der Muhammedanischen Völker.* M.Th. Houtsma (Hrsg.) u.a.(R. Basset) Leipzig 1913. Bd. I.. S. 265-269.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: *Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren.* In: Pott, Hans-Georg: *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen* München 1997. S. 180-229.
- SCHULLER, Marianne: *Literarische Szenerien und ihre Schatten.* Orte des 'Weiblichen' in literarischen Produktionen. In: Ringvorlesung 'Frau und Wissenschaft'. Marburg 1979. S. 79-103.
- STEPHAN, Inge: *"Bilder und immer wieder Bilder." Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur.* In: Stephan, Inge und Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau.* Berlin 1985. S. 15-34.
- STEPHAN, Inge: *Weiblichkeit, Wasser und Tod.* Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Berger, Renate und Stephan, Inge (Hrsg): *Weiblichkeit, Wasser und Tod in der Literatur.* Köln 1987.
- STUBY, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfrau* Mythen des Weiblichen in der Literatur Wiesbaden 1992.
- THEWELEIT, Klaus: *Männerphantasien.* Frankfurt/M 1977

- TIEKE, Klaus: *„Ich war so leicht, so lustig sonst.“ Zum Frauenbild in Friedrich de la Motte-Fouqués Erzählung „Undine.“* In: Praxis Deutsch (20) 1993. S. 54-61.
- VOGEL, Matthias: *„Melusine...das läßt aber tiefblicken.“ Studien zur Gestalt der Wasserfrau im 19. Jahrhundert.* Bern 1989.
- WALTHER, Wiebke: *Alf Laila wa-Laila.* Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd. 18. München 1996. S. 97-101.
- WALTHER, Wiebke: *Tausendundeine Nacht.* Eine Einführung. München 1987.
- WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart 1979. S. 488-491.