

**Felicitas Kleiner**  
**Scheherazade im Kino**  
**«1001 Nacht» aus Hollywood**



**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	7
<b>I. Scheherazade on screen</b>	8
1. Transformation einer Wunderwelt	9
2. Einordnung und Abgrenzung	12
<b>II. «Der Orient in der Vorstellung»: Grundlagen und Forschungsstand</b>	16
1. Nur eine Fatamorgana: Kino und Exotismus	17
2. Der Stachel der Fremdheit	19
3. Said und seine Nachfolger: Zwischen Machtpolitik und Ästhetik	20
4. Orientalismus und Kunst: der Vorteil der «ästhetischen Differenz»	26
5. Orientalismus und Film	27
<b>III. «1001 Nacht»: Vom 18. bis ins 20. Jahrhundert</b>	32
1. Zur Rezeption der arabischen Märchen	33
2. «1001 Nacht» und das Kino	36
<b>IV. Produktionsgeschichte: Von THE THIEF OF BAGDAD (1940) zu THE SEVENTH VOYAGE OF SINBAD (1958)</b>	46
1. Studios, Produzenten, Filmemacher	47
2. Die Filme: Ein Überblick	50
<b>V. Azurne Himmel, gleißender Sand: Farb- und Lichtdesign</b>	54
1. «Lokalkolorit»	55
2. Farbe als Erzählinstanz	60
3. Lichtgestaltung	65
4. Schatten über Bagdad: «Noir Style» in THE VEILS OF BAGDAD	66
<b>VI. Many years ago in Baghdad: Scheherazades Erzählstrategie im Spiegel Hollywoods</b>	70
1. «Fortsetzung folgt»	71
2. Episodisches Erzählen vs. Drei-Akt-Struktur	73
3. Erzählen im Angesicht des Todes: THE THIEF OF BAGDAD (1940)	77
4. «Every word I've spoken is true»: SINBAD THE SAILOR und die Frage nach der Wahrheit des Märchens	79
<b>VII: Go East, young man: Zur Raumpoetik der Arabian Nights Adventures</b>	82
1. Die Romantisierung des Orients aus «1001 Nacht»	84
2. Palast und Bazar: Orientalische Stadtlandschaften	86
3. Initiationsreisen: THE THIEF OF BAGDAD (1940) und IL LADRO DI BAGDAD (1961)	89
4. Freiheit der Wüste. Fantasmen einer orientalischen Landschaft	94
5. Stranger in Paradise: Liebeslandschaften der Arabian Nights Adventures	103
<b>VIII. «A Western with camels»: Karneval der Genres</b>	110
1. Hollywood-Eastern und Western	112
2. Spielarten des Fantastischen: THE THIEF OF BAGDAD (1940) und THE SEVENTH VOYAGE OF SINBAD	116
3. Gin Rummy und Frank Sinatra: Comedy in A THOUSAND AND ONE NIGHTS	123
4. Swinging Bagdad: Gesangeinlagen und Vincente Minnellis KISMET (1955)	127
5. Im Schatten der Geschichte: William Dietreles OMAR KHAYYAM	131

<b>IX. Orientalismus und Figurenkonzepte</b>	136
1. König und Kalif, Prinz oder Pscha?	137
2. Orientfantasien und Kostüme	138
3. Der verbotene Blick hinter den Schleier: Die Frau als Spektakel	141
4. Orientalistische Stereotypen	144
5. Okzident versus Orient	147
<b>X. Desert Hawks und Diebesprinzen: Heldenfiguren</b>	152
1. Ritterliche Helden: Jon Hall in ARABIAN NIGHTS und ALI BABA AND THE FORTY THIEVES	154
2. Pikareske Helden: THE THIEF OF BAGDAD, KISMET	157
3. Held und Raum	161
4. Genreinflüsse: THE PRINCE WHO WAS A THIEF, OMAR KHAYYAM, FLAME OF ARABY	164
5. Eine orientalische Odyssee: Die Figur des Sinbad	166
6. Princes who are Thieves: Zum Rollenkonzept des Diebesprinzen	171
<b>XI. Scheherazades Schwestern: Frauenfiguren</b>	176
1. Jugendliche Naive: June Duprez, Adele Jergens, Joy Ann Page und Debra Paget	180
2. Romantische Heldinnen: Maria Montez, Elaine Stewart, Maureen O'Hara	183
3. Flapper in Pumphosen: Piper Laurie	187
4. Glamour-Queens	190
5. Harem Girls	192
6. Femme Fatale: THE PRINCE WHO WAS A THIEF	194
7. Amazonen: THE ADVENTURES OF HAJJI BABA, SON OF ALI BABA	195
8. Frauenbilder in Bewegung: THE ADVENTURES OF HAJJI BABA	197
<b>XII. Despoten und Verräter: Die bad guys</b>	200
1. Das Böse und die Freiheit	201
2. Dekadenz, Despotismus und Orientalismus	203
3. Der Figurentypus des Verräters	205
4. Der Machtapparat des Tyrannen	209
5. Conrad Veidt in THE THIEF OF BAGDAD (1940)	211
<b>XIII. Salomés Erbe: Orientalistischer Tanz in den Arabian Nights Adventures</b>	216
1. Orientalistischer Tanz und Kino im frühen 20. Jahrhundert	217
2. Schwingende Hüften und fallende Schleier	221
3. Männliche Lüste und weibliche Wünsche	223
4. Feminine Macht	226
5. Der tödliche Tanz: THE THIEF OF BAGDAD (1949), LE MERAVIGLIE DI ALADINO, ARABIAN NIGHTS	228
6. Designing woman: Jack Coles Choreographien in KISMET (1944 und 1955)	228
<b>XIV. Orientalische Gender-Maskeraden</b>	238
1. «Mutabor»: Das Fantasma der Metamorphose	239
2. Geschlecht als Maskerade	241
3. «Der Chic von Arabien»	245
4. Orientmärchen im Diskurs des Camp	248
<b>XV. Das Ende von «1001 Nacht» in Hollywood: Tendenzen und Entwicklungen von 1960 bis heute</b>	252
<b>XVI. Anhang</b>	
Bibliographie	261
Filmographie	266

# Vorwort

Das vorliegende Buch stellt die überarbeitete Fassung meiner 2004 an der Johannes Gutenberg-Universität eingereichten filmwissenschaftlichen Dissertation dar. Die Studie entstand zwischen 2001 und 2004 im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojekts «Cinema und Orient», das 1999 durch die Kulturgeografie der Universität Mainz und das *Centre for Research on the Arab World* (CERAW) angeregt wurde und an dem sich aus naheliegenden Gründen auch das Seminar für Filmwissenschaft beteiligte. Im Rahmen dieses Projekts entstanden mehrere Arbeiten, die sich mit westlichen Orient-Darstellungen im Kino befassen; ich selbst habe mich den *Arabian Nights Adventures* gewidmet, US-Genrefilmen der 1940er und 1950er Jahre, die Motive der arabischen Märchenwelt aufgreifen.

Ermöglicht wurde mir die Fertigstellung meiner Studie durch die Unterstützung und freundliche Zuwendung vieler Personen, denen ich herzlich danken will. An erster Stelle gilt dieser Dank meinem Lehrer und Betreuer Prof. Thomas Koebner. Er hat den wesentlichen Anstoß für die Entstehung der Arbeit geliefert und mir als hilfreicher, aufmerksamer Ratgeber zur Seite gestanden. Bei ihm studieren und von seiner umfassenden Kenntnis nicht nur des Kinos profitieren zu dürfen, war für mich ein großes Glück. Außerdem danke ich Prof. Norbert Grob, der mit seiner Leidenschaft fürs Kino und seiner beeindruckenden Fähigkeit, über Filme zu schreiben, ein großes Vorbild für mich ist und der mich während der Entstehung meiner Arbeit freundlich begleitet hat.

Ein weiteres Dankeschön gilt Prof. Anton Escher vom Geographischen Institut der Universität Mainz, der während der Entstehung der Arbeit immer wieder als kompetenter Gesprächspartner zum Thema «Film und Orient» zur Verfügung gestanden hat.

Peter Latta und Wolfgang Theis vom Bildarchiv des Berliner Filmmuseums danke ich herzlich dafür, Bildmaterial zur Verfügung gestellt zu haben. Für die liebevolle Covergestaltung gilt mein Dank Wolfgang Diemer; Erik Schüssler danke ich für das Layout.

Großen Dank schulde ich schließlich meiner Familie und all den Freundinnen und Freunden, die mir als Zuhörer, Kritiker und Berater ein Ohr geliehen und mich vor allem immer wieder ermutigt und aufgebaut haben, besonders Dr. Daniela Gehrman, Ariane Ludwig und Dr. Diana Wenzel, deren Anregungen und Korrekturen mir bei der Fertigstellung des Texts eine große Hilfe waren. Gewidmet ist diese Arbeit meinen Eltern, deren Vertrauen und Förderung mir die Freiheit gegeben haben, meinen eigenen Weg zu gehen.

# I. Scheherazade on screen



Abb. 1 Ali BABA UND DIE VIERZIG RÄUBER (ALI BABA AND THE FORTY THIEVES, USA 1944)

«Kismet»! – Du weißt, das Wort bedeutet «Schicksal», und doch hat es einen anderen Klang. «Kismet»! – und Du schaust durch einen allmählich sich hebenden Schleier auf eine Fatamorgana fremder Wunderwelt: «Allah il Allah!» betet der Chor der Gläubigen Mohammeds zu den spitzen Minaretts über gleißende Moscheekuppeln hinauf. Tief neigen sie sich auf farbenprächtige Gebetsteppiche aus allen Ländern Arabiens und Indiens. Braune Männer in Turban und farbiger Tracht feilschen auf den Straßen, und Bettler lungern an allen Ecken, lauern auf die Kamelkarawanen, die aus der Wüste hinter der Stadt heranziehen. Gemächlich schreiten die Tiere, begleitet von berittenen Beduinen in weißen Burnussen.

Tausend Abenteuer warten auf den Sagenhelden aus den geliebten Märchenbüchern zwischen Nomadenzelten und Haremshöfen, verschleierte Schönheiten und zerlumpten Gaunern. Und einer unter diesen ist der geheime König der Stadt!

Da tanzen bildschöne Sklavinnen vor wasserpfeiferauchenden Wesiren und füllen die Höfe mit Gelächter. Vor den Toren der Stadt schlagen sich zwei heißblütige braune Verehrer um die Schönste von ihnen. «Kismet»! – welche Rolle spielt es in ihrem Leben! Die einzige Macht, vor der sie ihre breiten Rücken beugen müssen – nein, müßten! Denn plötzlich erinnerst Du Dich Deines Märchenhelden, wie er mit verschmitztem Gesicht sein Schicksal listig zu übertölpeln versucht und dank seines spitzfindigen Geistes aus den heikelsten Situationen unversehrt herauskommt – sich schüttelt wie ein nasser Hund und schnell ins nächste Abenteuer springt!

Und Du lachst mitten in den farbigen Zauber hinein. Husch – einer Fatamorgana gleich versinkt die Traumherrlichkeit.<sup>1</sup>

## 1. Transformation einer «Wunderwelt»

«Eine Fatamorgana fremder Wunderwelt» – das war der Orient lange Zeit für das Kino: endlose Wüsten, schattige Oasen, prachtvolle Paläste, pittoreske Bazare und verwinkelte Gassen, bevölkert mit stolzen Scheichs, verschleierten Damen, Bettlern, Dieben und heißblütigen Tänzerinnen. Wir alle kennen diese Szenarien aus zahlreichen Hollywoodfilmen, von Valentinos SHEIK (USA 1921) bis zu DISNEY'S ALADDIN (USA 1992).

1 Pressemater «Kismet» Nr. 1. Presstext zur Deutschland-Premiere von KISMET (USA 1944). MGM-Verleih Deutschland, 1945.



Abb. 2 Plakat von ZAUBERNÄCHTE DES ORIENTS (SIREN OF BAGDAD, USA 1953)

Der eingangs zitierte Text, der diese «Fatamorgana fremder Wunderwelt» umreißt, stammt aus dem 1945 zur deutschen Premiere herausgegebenen Presseheft zu dem MGM-Film *KISMET* (USA 1944) von William Dieterle. Die Verfasser betonen darin ausdrücklich, woher die Bildwelt, die sie beschreiben, stammt: aus den «geliebten Märchenbüchern», also aus «Tausendundeine Nacht». Diese Sammlung orientalischer Geschichten, die in einer Rahmenhandlung der fiktiven Märchenerzählerin Scheherazade in den Mund gelegt werden, ist neben dem Koran in der westlichen Hemisphäre wohl eines der am eifrigsten rezipierten orientalischen Werke. Entsprechend groß war ihre Bedeutung für das Orientbild des Westens. Spuren dieses Einflusses lassen sich bis in die Gegenwart wahrnehmen – auch wenn der Zauber von «Tausendundeine Nacht» in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr verblasst ist, seit der Orient vor allem als Krisenherd und Kriegsschauplatz in den westlichen Medien präsent ist.

In seiner bildhaften, mit Adjektiven gespickten Sprache beschreibt der MGM-Werbetext sehr anschaulich die Transformation der exotischen Märchenwelt «Orient» ins Medium Film. Er verweist auf eine besondere Art der filmischen Orientdarstellung, wie sie sich beispielhaft in William Dieterles Film *KISMET* beobachten lässt. Diese «fremde Wunderwelt», die der deutsche PR-Text des Films und auch der Film selbst vor dem Auge des Lesers wie einen Teppich entrollen, ist weit entfernt davon, ein geografisch, historisch und politisch fest verortbarer «Naher Osten» zu sein. Sie ist ein zauberhaftes «Morgenland», eine romantische Welt der «tausend Abenteuer», die aus einem üppigen Fundus orientalistischer Bildwelten<sup>2</sup> schöpft.

Damit charakterisiert der Text sehr plastisch die Gruppe von Filmen, mit denen ich mich in dieser Studie befassen werde: Es handelt sich dabei um abenteuerliche Orientmärchenfilme oder *Arabian Nights Adventure Movies*, in denen ein Held in der beschriebenen Kulisse aus «spitzen Minaretts», aus «Nomadenzelten und Haremshöfen» seine Abenteuer zu bestehen hat. Filme nach Motiven der orientalischen Märchen waren seit der Stummfilmzeit Teil der westlichen Kinoprogramme. Ihre Blütezeit erlebten sie im

2 Ich gebrauche das Adjektiv «orientalistisch», um zu verdeutlichen, dass diese Bildwelten nicht «orientalisch», d.h. nicht orientalischer Provenienz sind, sondern dass sie westliche Vorstellungen vom Orient darstellen. Eine genauere Auseinandersetzung mit dem Begriff des «Orientalismus» folgt im zweiten Kapitel dieser Studie.

Zeitraum zwischen 1940 und 1960, von der Etablierung des Farbfilms bis zum Ende der Studioära. Paradebeispiele sind die Verfilmungen des *THIEF OF BAGDAD* von 1924 und 1940, die beide wesentlich Form und Inhalt nachfolgender Filme mitgeprägt haben und sich als «master narratives» der filmischen Orientmärchen bezeichnen lassen.

Diese *Arabian Nights Adventures* betonen oft bereits in den Filmtiteln ihren Bezug zu der orientalischen Märchensammlung der «Geschichten aus 1001 Nacht». Im Falle von *A THOUSAND AND ONE NIGHTS* (USA 1945) oder *ARABIAN NIGHTS* (USA 1942) wird z.B. direkt der Titel der literarischen Vorlage zitiert. Andere Filmtitel verweisen auf eines der in der Sammlung enthaltenen Märchen, wie z.B. *ALI BABA AND THE FORTY THIEVES* (USA 1944), *SINBAD THE SAILOR* (USA 1947) oder *ALADDIN AND HIS LAMP* (USA 1952). Wiederum andere suggerieren diesen Bezug dadurch, dass sie im Titel *den* Schauplatz der Märchen schlechthin, die Stadt Bagdad, anführen, etwa *THE THIEF OF BAGDAD* (GB/USA 1940), *THE VEILS OF BAGDAD* (USA 1953) oder *SIREN OF BAGDAD* (USA 1953). Trotz dieser Reminiszenzen sind die *Arabian Nights Adventures* jedoch alles andere als «Verfilmungen» einzelner Erzählungen. Der in den Titeln mehr oder weniger stark angedeutete Bezug zu den «Geschichten aus 1001 Nacht» gestaltet sich *de facto* meist nur recht locker: Es bleibt beim Aufgreifen bestimmter Orts- und Personennamen oder der Verwendung einzelner Motive. Die charakteristische, verschachtelte Erzählstruktur, der philosophisch-religiöse Gehalt oder die erotischen Elemente werden weitgehend ausgespart. Scheherazade «on screen» bewegt sich im Rahmen von amerikanischem Genrekino und westlichem Orientalismus und folgt daher Konzepten und Konventionen, die sich beträchtlich von denen der «Geschichten aus 1001 Nacht» unterscheiden. Ziel dieser Studie ist es, diesen Konzepten und Konventionen nachzuspüren.

Kennzeichnend für die *Arabian Nights Adventures* sind zunächst der Raum und die Zeit, in die die Filmhandlung eingebettet ist. Wie der *Western* zeichnen sie sich durch eine typische Topografie aus: Sie spielen im «Orient», wobei dieser filmische Orient aus bestimmten räumlichen Einheiten (Wüste, Nomadenzelt, Harem, Palast usw.) konstruiert wird. Dabei unterscheiden sich die Orientmärchen von anderen orientalistischen Filmen wie *THE SHEIK* (USA 1921) oder *LAWRENCE OF ARABIA* (GB 1962), die zumindest teilweise ähnliche topografische Einheiten und eine ähnliche Ikonographie aufweisen. Im Gegensatz zu den genannten Beispielen, in denen die Begegnung von Orient und Okzident inszeniert wird, spielen sie in einer vom Westen und von der Realität des Publikums relativ abgeschlossenen Welt. Der Orient, den sie zeigen, bekennt sich zu seiner fiktiven Wurzel, zu den «Geschichten aus 1001 Nacht», und damit zu seinem märchenhaft-imaginären Charakter. Er erhebt keinen Anspruch auf Authentizität oder historische Genauigkeit. Der Schauplatz der Filme konstituiert sich damit, ähnlich wie die Welten im Märchen, als fiktive Gegenwelt zur Wirklichkeit.

Das Verhältnis der Filme zur realen Historie ist entsprechend weitgehend vage. Kostüme, Architektur und Figurenkonzepte verweisen meist auf eine nicht genau spezifi-



zierbare vergangene Epoche, auf ein imaginäres Mittelalter, in dem Kalifen in glänzenden Palästen wohnen und edle Kämpfer mit Schwertern und Bogen um die Gunst von Prinzessinnen streiten. Zwar werden durchaus Anhaltspunkte gegeben, die eine Historisierung der erzählten Handlung andeuten: eine Eigenschaft, die die Filme von den «Geschichten aus 1001 Nacht» übernehmen, in denen bei aller Märchenhaftigkeit oft eine Rückkopplung an die historische Realität ihrer Entstehungszeit zu finden ist. So wird z.B. in vielen Filmen mit Harun Al-Raschid eine reale Persönlichkeit eingeführt, deren Leben sich historisch präzise einordnen lässt. Allerdings dürfte diese Figur den meisten westlichen Rezipienten wohl weniger als orientalischer Zeitgenosse Karls des Großen, sondern eher als Protagonist der orientalischen Märchen geläufig sein. Insofern assoziiert man mit seinem Namen, wie z.B. auch mit dem des Königs Artus, weniger eine historische Lebenswelt, sondern vielmehr eine fantastische Sagenwelt. Ereignisse wie die Eroberung Bagdads durch die Mongolen 1258, die in *THE THIEF OF BAGDAD* von 1924 und in *ALI BABA AND THE FORTY THIEVES* als historischer Hintergrund auftaucht, oder der Sieg der Seldschuken über Byzanz 1071, der in *OMAR KHAYYAM* verwendet wird, also Referenzen an die reale Geschichte, die in die Orientmärchenfilme integriert werden, ändern dies nicht wesentlich. Diese historischen Anhaltspunkte dürften dem westlichen Zuschauer weitgehend unvertraut sein. Entsprechend können sie problemlos kombiniert werden mit den Märchenhelden Ali Baba, Aladdin und Sinbad oder mit den Wunderdingen, die dem «Dieb von Bagdad» begegnen.

Dieser zeitlich und räumlich wirklichkeitsverlorene Orient wird, wie der zitierte PR-Text zu *KISMET* andeutet, zum Schauplatz verwegener Abenteuer: Der Handlungskern, um den die Filme kreisen, ist der Kampf eines positiven Helden gegen einen despotischen Bösewicht, dem es Glück, Gerechtigkeit, Freiheit und meist auch eine schöne Frau abzutrotzen gilt.

## 2. Einordnung und Abgrenzung

Über die Beschreibung dieser Gemeinsamkeiten hinaus erweist sich die Zuordnung der *Arabian Nights Adventures* als Subgenre zu einem übergeordneten Genre sowie die präzise Abgrenzung von anderen Genres allerdings als schwierig.

Brian Taves gebraucht in seiner umfassenden Studie zum Abenteuerfilm<sup>3</sup> den Begriff der *Oriental Swashbuckler Movies* als besondere Kategorie des Abenteuerfilmes.<sup>4</sup> Er definiert den Begriff als Spielart des «Swashbuckler Adventures».<sup>5</sup> Die Filme, die er dabei ins Auge fasst, decken sich weitgehend mit Filmen, auf die ich in meiner Studie eingehen wer-

3 Taves, Brian: *The Romance of Adventure. The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson (University of Mississippi Press), 1993 . S. 22ff.

4 Vgl. ebd. S. 22ff.

5 Unter *Swashbuckler Adventure* versteht er die bekannteste und gängigste Form des Abenteuerfilms, die den Kampf freiheitsliebender Helden gegen bösartige Tyrannenfiguren zeigt - z.B. Mantel-und-Degen-

de: ALI BABA AND THE FORTY THIEVES (USA 1944), THE DESERT HAWK (USA 1950), THE PRINCE WHO WAS A THIEF (USA 1951), FLAME OF ARABY (USA 1951) oder OMAR KHAYYAM (USA 1957). Taves charakterisiert den *Oriental Swashbuckler Movie* als Verschmelzung verschiedener Typen von Abenteuerfilmen, die er in seiner Studie untersucht:

During the 1940s and 1950s, a distinct but short lived branch of the swashbuckler developed that demonstrated the underlying unity and adaptability among the different adventure forms. The Oriental Swashbuckler merged three different types of adventure into a new hybrid by transferring traditional swashbuckler motifs to the locale most typical of empire and fortune hunter adventures, the Near and the Far East, especially Arabia. Yet the Oriental Swashbuckler is different in one key respect: it relinquishes any pretence of realism found in the similar locales of empire and fortune hunter adventures. Instead, it evokes a lure and mystique that creates a transparently imaginary and artificial Far East. The emphasis is on a surface exotism, abandoning the facade of historicity in favor of temporal indeterminacy, located some time in adventure's general era.<sup>6</sup>

Diese Charakterisierung ist durchaus treffend. Tatsächlich haben die filmischen Orientmärchen sehr große Gemeinsamkeiten mit dem Swashbuckler Adventure. Allerdings ist Taves' Kategorie des «Oriental Swashbuckler» nicht ganz deckungsgleich mit dem Gebiet, das ich hier einzugrenzen versuche. Taves schließt ausdrücklich solche Filme aus, die fantastische Elemente beinhalten, also die z.B. die aus der literarischen Vorlage bekannten Geister, die Dschinnis, auftreten lassen. Für Taves widersprechen die fantastischen Elemente, die etwa in THE THIEF OF BAGDAD oder A THOUSAND AND ONE NIGHTS verwendet werden, grundsätzlich der Ideologie des Abenteuerfilms, der statt überirdischer Wesen und Wunder ganz den Menschen, seine Entscheidungen und Taten ins Zentrum rücke. Eine solche Exklusion ist durchaus zulässig, wenn man eine Analyse des Abenteuerfilms vornimmt, bleibt aber nichts desto trotz willkürlich. Die Orientmärchen mit und solche ohne fantastische Elemente haben durchaus genug Gemeinsamkeiten sowohl in stilistischer als auch in thematischer Hinsicht, um ihre Betrachtung als zusammengehörige Gruppe nahezulegen und zu rechtfertigen.

Als eigenständige Gruppe werden die filmischen Orientmärchen auch von Ella Shohat wahrgenommen, wenn sie diese «films based on the *Arabian Nights*»<sup>7</sup> als eines der Sub-

Filme, «Robin Hood»-Filme und Ritterfilme. Zentrale Merkmale sind die historische Verortung der Handlung (vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert) und gängige Handlungsmotive wie der Schwert- oder Degenkampf, Schlachten um Burgen und Festungen, Kerkerausbrüche, romantische Zwischenspiele oder wilde Verfolgungsjagden. (Taves, 1993. S. 16ff.).

6 Vgl. ebd. S. 22.

7 Shohat unterscheidet in ihrer Untersuchung zu «Gender and Culture of Empire» insgesamt sieben Spielarten des «Hollywood Orientalist Film»: «(1) stories concerning contemporary Westerners in the Orient,



Abb. 3 DER WÜSTENFALKE (THE DESERT HAWK, USA 1950)

genres des Genres «orientalist movies» ausmacht. Eine ähnliche Zuordnung nimmt John C. Eisele vor.<sup>8</sup> Für ihn sind die Arabian Nights Adventures eine Spielart des «Hollywood Eastern». In seiner und Shohats Betrachtungsweise steht also primär die Konstruktion des Orients im Hollywoodkino im Vordergrund. Die Orientmärchen versteht Eisele als eine von mehreren Genrerichtungen, in die sich der «Eastern» entwickelt habe: das «Arabian Nights subgenre», das «Sheik subgenre», das «Foreign Legion subgenre», das «Foreign intrigue subgenre» und das «Terrorist subgenre». Bei der Definition dieser Spielarten geht Eisele jeweils von einer «master narrative» aus, anhand derer er stilistische und stoffliche Eigenheiten der einzelnen Gruppen beschreibt. Bei den filmischen Orientmärchen ist es der THIEF OF BAGDAD von 1924, den er als «master narrative» vorschlägt, ein Ansatz, dem ich mich nur anschließen kann.

Was in Eiseles Studie allerdings prekär ist, ist seine Konstruktion des «Eastern» als Meta-Genre der fünf Spielarten. Die Kategorien, an denen er dieses Meta-Genre festmacht, beinhalten nicht nur die typische Topografie («...the Middle East, usually an Arab country but occasionally Turkey, Iran, or Israel»<sup>9</sup>). Er stellt auch bestimmte «narrative attributes»,<sup>10</sup> *plot points* vor, die seiner Meinung nach typisch für den Eastern sind: «transgression», «separation», «abduction», «reduction», «introduction», «seduction», «redemption», «revelation», «reaffirmation» und «mutilation».<sup>11</sup> Entsprechend versucht er, diese «narrative attributes» in seinen vier «master narratives» nachzuweisen. Dieser Ansatz ist meiner Ansicht nach nicht sehr fruchtbar. Die zehn *plot points*, die er aufzählt, sind so vage benannt, dass sie sich kaum als Abgrenzungsmerkmale des «Eastern» eignen.

(2) films concerning «Orientals» in the First World, (3) films based on ancient history such as diverse versions of CLEOPATRA, (4) films based on contemporary history, (5) films based on the bible, (6) films based on The Arabian Nights, (7) films in which ancient Egypt and its mythologized enigmas serve as pretext for contemporary horror-mystery and romance». (Shohat, Ella: Gender and Culture of Empire. Towards a Feminine Ethnography of the Cinema. In: *Visions of the East. Orientalism in Film*. Hrsg. Studlar, Gaylyn und Bernstein, Matthew. NewBrunswick/New Jersey, 1997. S. 60).

8 Eisele: The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern. In: *Cinema Journal* 41, No.4, Sommer 2002. Eisele erklärt in dem Essay seine Absicht, seinen darin vorgestellten Ansatz in einer ausführlicheren Studie auszubauen; diese Studie ist meines Wissens bis jetzt noch nicht erschienen.

9 Eisele, 2002. S. 73.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd.

Sie ähneln in groben Zügen den klassischen *hero patterns* und lassen sich über orientalistische Filme hinaus in zahlreichen filmischen Heldengeschichten wieder finden, im «Eastern» nicht besser als in bestimmten Spielarten des Science-Fiction-Films, des Horrorfilms oder des Abenteuerfilms; ja wahrscheinlich wird es schwer sein, überhaupt einen Film zu finden, in dem nicht einige dieser «attributes» vorkommen. Die Kategorie des «Eastern» ist sicher sinnvoll, um dem Orientbild des Hollywoodkinos und bestimmten Stereotypen nachzuspüren. Bei der Analyse von Erzählstrukturen, die Eisele vornimmt, ist sie eher hinderlich. Sein Versuch einer Konstruktion des «Hollywood-Eastern» verstellt den Blick darauf, dass der orientalistische Film, wenn man ihn denn als Genre proklamieren will, ein äußerst hybrides Genre ist, das fließend in andere Genres übergeht und von deren Erzählmustern und Konventionen geprägt ist. Ein orientalistischer Film kann gleichzeitig Abenteuerfilm und/oder Romanze und Melodram sein, wie z.B. *THE SHEIK* (USA 1921), den Eisele als «master narrative» seines «Sheik subgenres» anführt. Er kann vom Vorbild des Kriegsfilms zehren, wie viele «Foreign Legion»-Filme, aber auch vom Kriminal- und Spionagefilm, der für das «Foreign Intrigue subgenre» eine Rolle spielt. Orientalistisches Kino kann auch, vor allem seit den 1980er Jahren, Actionkino sein, wie die Filme des «Terrorist subgenres» erweisen. Entsprechend sind es die «narrative attributes» dieser verschiedenen Genres, die die Spielarten des «Eastern» übernehmen.

Welchem Genre könnte man nun die filmischen Orientmärchen zuordnen? Wenn man in der *International Movie Database* ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)) nach dem *THIEF OF BAGDAD* sucht, findet man als Genre-Einordnung des Films *keywords* wie «adventure», «action», «fantasy» oder «arabian». Dies stellt sehr deutlich das Dilemma heraus, in dem man sich befindet, wenn man eine solche Zuordnung versucht. Die *Arabian Nights Adventures* sind äußerst flexibel im Aufgreifen von Genrekonventionen; sie bewegen sich zwischen «orientalist movie», Märchen-, Fantasy- und Abenteuerfilm und können darüber hinaus noch zahlreiche andere Genreinflüsse reflektieren.

Ich habe mich deshalb in meiner Studie für einen Ansatz entschieden, der die Filme zwar durchaus in den Kontext des orientalistischen Kinos und des westlichen Orientalismus im Allgemeinen einordnet und sie nach ihrer besonderen Konstruktion eines filmischen Orients befragt, wobei aber ihre «Hybrid-Position» innerhalb der Landschaft des amerikanischen Genrekinos nicht verschwiegen werden soll. Im Laufe meiner Studie werde ich mich in einem eigenen Kapitel solchen Genreinflüssen und ihren Schwerpunkten in unterschiedlichen Filmen zuwenden. Zunächst erfolgt eine Einführung in den Forschungsbereich des Orientalismus und ein kurzer Überblick über die Rezeptionslinien der orientalischen Märchen, an die sich die Filme anschließen. Der Großteil der Studie stellt dann so etwas wie ein «close reading» verschiedener Orientmärchen dar, wobei in den einzelnen Kapiteln jeweils unterschiedliche Aspekte – visuelle Gestaltung, Erzählformen, Raumpoetik, Figurenkonzepte usw. – im Mittelpunkt stehen.