

*Ulrich Marzolph*

## Der orientalistische Märchenfilm Vom „Dieb von Bagdad“ bis „Aladdin“<sup>1</sup>

### 1.

Der „Orient“ hat seit dem Altertum als eine Matrix für europäische Projektionen gedient.<sup>2</sup> Zwar gehörten spätestens seit der Epoche des Hellenismus weite Teile der „orientalischen“ Welt als konkret erlebte Erfahrung zum eigenen Wahrnehmungsbereich, und die altgriechische Literatur kann in Anbetracht der oftmals im asiatischen Teil des griechischen Kulturraums liegenden Herkunftsorte ihrer Autoren durchaus als eine Varietät „orientalischer“ Literatur angesehen werden<sup>3</sup>; dennoch repräsentierte der „Orient“ vorrangig das „Andere“, von dem sich das „Eigene“ durch Aneignung, Imitation und Abgrenzung unterscheiden und als „Selbst“ definieren lernte.<sup>4</sup> Im historischen Prozess der vergangenen zweitausendfünfhundert Jahre haben sich dabei die Schwerpunkte verlagert und die Perspektiven derart verändert, dass der Blick dafür verloren gegangen ist, wie sehr die „orientalischen“ Kulturen eng verwandte Geschwisterkulturen des „Westens“ darstellen und wie sehr ursprünglich fremde Elemente in den westlichen Kulturen nach wie vor zu deren eigenem Wesen und Werden beitragen.<sup>5</sup>

Ein eigentümliches Mischprodukt dieser Wahrnehmung sind die Filme aus westlicher Produktion, die im „Orient“ spielen.<sup>6</sup> Indem sie zwischen der Fas-

---

<sup>1</sup> Die Anmerkungen des vorliegenden Beitrags enthalten gemäß dem ursprünglichen Charakter des Vortrags vor allem konkrete bibliographische Nachweise sowie rudimentäre Hinweise mit unmittelbarer Relevanz zum Thema.

<sup>2</sup> Siehe etwa den Beitrag von Christiane Ziegler: Von einer Ägyptomanie zur nächsten. Das Vermächtnis des römischen Altertums. In: Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730-1930. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen. Zur Begegnung von Orient und Okzident am Beispiel des Alten Ägypten. Ausstellungskatalog Wien 1994, S. 15-20; sowie die Ausstellungskataloge: Europa und der Orient, hrsg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde. Berlin 1989; Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Dresden/Bonn 1995/96.

<sup>3</sup> Franz Rosenthal: Das Fortleben der Antike im Islam. Zürich/Stuttgart 1965, S. 354 ff.

<sup>4</sup> Edward Said: Orientalism. New York 1978; Rana Kabbani: Imperial Fictions. Europe's Myth of Orient. London 1986.

<sup>5</sup> Ulrich Marzolph: Der Orient in uns. Die Europa-Debatte aus Sicht der orientalistischen Erzählforschung. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 15,4 (2004), S. 9-26.

<sup>6</sup> Visions of the East. Orientalism in Film, hrsg. von Matthew Bernstein und Gaylyn Studlar. New Brunswick, N.J., 1997; siehe auch John M. MacKenzie: Orientalism. History, Theory and the Arts. Manchester/New York 1995; Jack G. Shaheen: Reel Bad Arabs. How Holly-

zination an fremden Kulturen und deren Instrumentalisierung oszillieren, können sie von unkritischen Zuschauern doch oft als Repräsentationen eines „realistischen“ Orients wahrgenommen werden – und sei es nur aufgrund des sprichwörtlichen „Körnchens“ Wahrheit. Dabei liefern derartige Filme oft wenig mehr als Projektionsflächen und Bestätigungen anderweitig vorgeprägter Urteile. Als Spezialgattung dieser orientalistischen Filme werden im vorliegenden Rahmen orientalistische Märchenfilme behandelt, die das Medium des Films seit Anfang des 20. Jahrhunderts begleiten. Als Beispiele dienen aufgrund ihrer engen Beziehung untereinander zwei der *The Thief of Bagdad* betitelten Filme (1924, 1940) sowie die trotz des großen zeitlichen, formalästhetischen und scheinbaren inhaltlichen Abstandes eng verwandte Zeichentrick-Version der Geschichte von *Aladdin und der Wunderlampe* aus den Disney-Studios (1992).<sup>7</sup>

## 2.

Die 1924 veröffentlichte Erstverfilmung des *Thief of Bagdad* ist ein Klassiker der Stummfilmgeschichte. Hollywood steckte noch in den Kinderschuhen, als Douglas Fairbanks als Produzent, Drehbuchautor und Hauptdarsteller einen Film von wahrhaft monumentalen Ausmaßen schuf. Mit einer gigantischen Kulisse und einem Heer von mehreren tausend mexikanischen Komparsen überstiegen die Produktionskosten zum ersten Mal in der Filmgeschichte die Grenze von einer Million Dollar. In der Folge wurde die „Arabian Nights Fantasy“ – so der Untertitel – symptomatisch für die Verwendung „orientalischer“ Kulissen und Motive und beeinflusste – unter anderem über das von Alexander Korda 1939-40 verfilmte gleichnamige Remake – zahlreiche andere Filme des Genres.

Douglas Fairbanks sr., 1883 geboren, ist eine der wichtigsten Figuren des frühen Hollywood-Kinos. Als Schauspieler bestritt er knapp 50 Filme. Zunächst bekannt als komischer Darsteller, trat er seit der Verfilmung *The Mask of Zorro* (1920) vor allem in akrobatischen Mantel-und-Degen-Filmen auf (Stichwort: *swashbuckler*); hierzu gehören etwa *The Three Musketeers* (1921), *Robin Hood* (1922), *Don Q., Son of Zorro* (1925), *The Black Pirate* (1926) und *The Iron Mask* (1929). Filmgeschichte schrieb er zudem 1919, als er zusammen mit der

---

wood Vilifies a People. Northampton, Mass., 2001; John C. Eisele: The Wild East. Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern. In: *Cinema Journal* 41,4 (2002), S. 68-94; Wen-Chin Ouyang: Metamorphoses of Scheherazade in Literature and Film. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 66, 3 (2003), S. 402-418; Felicitas Kleiner: Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood. Marburg 2006.

<sup>7</sup> Der vorliegende Beitrag stützt sich zu Teilen auf Michael Cooperson: The Monstrous Births of ‚Aladdin‘. In: *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 1 (1994), S. 67-86 und die dort zitierte Sekundärliteratur; zuletzt siehe hierzu Fabienne Liptay: WunderWelten. Märchen im Film. Remscheid 2004, bes. S. 153-179.

Schauspielerin Mary Pickford, seiner späteren Frau, sowie mit Charly Chaplin und D.W. Griffith die „United Artists Corporation“ gründete. Die verschwenderische Hofhaltung, die er zusammen mit Mary Pickford seit 1920 auf ihrem Anwesen in Hollywood betrieb, machte – wie es die Quellen zu wiederholten Malen betonen – einen Besuch bei ihnen zum zweitwichtigsten gesellschaftlichen Ereignis in den Vereinigten Staaten, das nur durch einen Empfang im Weißen Haus übertroffen werden konnte.

Die Handlung des Films – im Wesentlichen eine weitläufige Adaptation des Märchentyps AaTh/ATU 653 A: *The Rarest Thing in the World*<sup>8</sup> – hat Fairbanks offenbar selbst zusammengestellt. Die Struktur des über zweistündigen Werks besteht im Wesentlichen aus drei Teilen: Einer weit ausgreifenden Exposition (etwa 80 Minuten), einem klar gegliederten Hauptteil (etwa 35 Minuten) und einem Schlussteil mit Höhepunkt, Auflösung und glücklichem Ende (etwa 25 Minuten).<sup>9</sup>

In der Exposition präsentiert sich Fairbanks zunächst als namenloser Taugenichts und Dieb, der seine eigene ökonomische Unmoral und Aufschneideri als bewusst gewähltes Erfolgsprinzip demonstriert: Er beraubt Trinkende am Brunnen ihrer Geldbeutel, bedient sich keck an fremdem Essen, entwendet einem Zauberer dessen magisches Seil, stiehlt selbst unmittelbar nachdem er der öffentlichen Auspeitschung eines Diebes beigewohnt hat, einem reichen Mann einen teuren Edelstein und narrt ständig seine Verfolger, denen er mit akrobatischen Tricks entkommt. Als er allerdings in den königlichen Palast eindringt, um die Schatztruhe des Herrschers zu rauben, verliebt er sich unsterblich in die schlafende Prinzessin. Um sie zu gewinnen, reiht er sich im Folgenden unter die soeben eintreffenden Brautwerber ein. Aus China kommt der mongolische Prinz, der durch anmaßende Selbstherrlichkeit und Verschlagenheit charakterisiert wird; der Prinz von Indien demonstriert sagenhaften Reichtum; und der Prinz von Persien, der sich auf die ruhmreiche Vergangenheit seines Reiches beruft, ist ein fetter Langeweiler. Zwischenzeitlich hat die Prinzessin durch Geomantie erfahren, dass derjenige unter ihren Brautwerbern, der eine bestimmte Rose in ihrem Garten berührt, ihr zukünftiger Gatte sein werde. Als die hochnäsigen Prinzen ihre Aufwartung machen, ängstigt sie sich jedes Mal von neuem. Berührt wird die Rose allerdings nur von dem gutaussehenden Dieb, der sich mit gestohlener Verkleidung und einem Phantasietitel als Prinz Ahmed ausgibt und von seinem scheuenden Pferd direkt auf den Rosenstrauch geworfen wird. Die Prinzessin betrachtet ihn so verliebt als ihren vom Schicksal be-

<sup>8</sup> Siehe Kurt Ranke: Brüder. Die vier kunstreichen B. In: Enzyklopädie des Märchens, hrsg. von Kurt Ranke. Bd. 2. Berlin/New York 1979, Sp. 903-912, bes. Sp. 909 f.; Hans-Jörg Uther: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Bd. 1. Helsinki 2004 (= FF Communications 284), S. 359 f.

<sup>9</sup> Der Film wird referiert nach Douglas Fairbanks: „The Thief of Bagdad“. DVD Eureka Video 2001.

stimmten Gatten, dass Ahmed seinen ursprünglichen Plan, sie mit einer präparierten Rose zu betäuben und zu entführen, nicht in die Tat umsetzt. Bei der offiziellen Vorstellung der Brautwerber am Hof wird Ahmed allerdings (durch die Indiskretion einer dem mongolischen Prinzen ergebenen gleichfalls mongolischen Dienerin der Prinzessin) enttarnt, ausgepeitscht und einem wilden Affen zugeführt, der ihn zerreißen soll. Die Prinzessin rettet ihn heimlich und er entkommt.

Der dann folgende Hauptteil des Films wird auf zwei Ebenen eingeführt. Einerseits weiß die Prinzessin eine unmittelbare Entscheidung zwischen den Brautwerbern dadurch zu verhindern, dass sie zuerst von ihnen verlangt, binnen einer Frist von sieben Monaten den seltensten Gegenstand auf Erden zu bringen. Andererseits begibt sich der durch Liebe und öffentliche Demütigung reformierte Dieb zu einem noch kurz zuvor von ihm verspotteten Prediger in der Moschee, der ihn zum einen zuversichtlich bestärkt, dass man auf dem Fundament von Einsicht und Ergebenheit große Pläne verwirklichen könne, und zum anderen – mit dem Hauptmotto des Films – darauf verweist, dass „jeder Mensch seines eigenen Glückes Schmied“ sei: „Happiness must be earned.“ Schließlich entlässt ihn der Prediger mit konkreten Ratschlägen versehen, welche Abenteuer er zu bestehen habe, um sein Glück zu erreichen. Die folgenden sieben Monate der von der Prinzessin gesetzten Frist zeigen in monatlichem Wechsel den Dieb bei seinen Abenteuern und die Prinzen beim Erwerb der Zaubergegenstände. Der Dieb schlägt sich durch das Tal des Feuers, das Tal der Monster und die Höhle der verzauberten Bäume durch bis zum Alten Mann des Mitternachtsmeeres, erlangt ein fliegendes Pferd, einen Tarnmantel und ein Zauberpulver, mit dem er sich jeden Wunsch erfüllen kann, und kommt nach sieben Monaten wieder in der Wüste vor Bagdad an. In der Zwischenzeit hat jeder der Prinzen einen Zaubergegenstand erworben: Der persische Prinz hat unter betrügerischen Umständen einen fliegenden Teppich gekauft; der indische Prinz hat einen magischen Kristall von einer buddhistischen Kolossalstatue in Kandahar stehlen lassen, und der mongolische Prinz hat skrupellos einen Wiederbelebungs-schenkenden Zauberapfel erlangt. Heimlich lässt der mongolische Prinz der mit ihm verbündeten Dienerin der Prinzessin den Befehl geben, diese zu vergiften. Als sich die drei Prinzen auf dem Heimweg in einer Karawanserei treffen, erfahren sie durch den Kristall des indischen Prinzen vom Unwohlsein der Prinzessin; mit dem fliegenden Teppich des persischen Prinzen fliegen sie rasch zu ihr, und der Zauberapfel des mongolischen Prinzen heilt sie. Als die Prinzessin in dem dann folgenden Streit, wem sie nun gehören solle, sich für keinen entscheidet, will der mongolische Prinz sie mit Zwang erobern und lässt die Stadt von seinen heimlich eingedrungenen Truppen einnehmen.

Im Schlussteil überschlagen sich die Ereignisse in rascher Folge: Ahmed erfährt von den fliehenden Bewohnern der Stadt von deren Eroberung, erschafft mit dem Zauberpulver eine riesige Armee, mit der er die Mongolen besiegt,

packt und bestraft die Bösewichte und wird mit der geliebten Prinzessin vereint. In der spektakulären Schlusszene des Films fliegt er mit ihr zusammen auf dem fliegenden Teppich über den Gassen der Stadt und schließlich dem gemeinsamen Glück entgegen.

Unter seiner orientalischen Firnis ist der Fairbanks-Film eine typisch amerikanische Erfolgsstory, eine Geschichte davon, wie man durch persönlichen Einsatz letztlich jedes selbstgesteckte Ziel im Leben erreichen könne. Der „Orient“ ist hauptsächlich präsent in Architektur, Kleidung, Waffen und Ornamentik – wengleich alles in märchenhafter Manier überzogen dargestellt ist: Das Bagdad des Films erinnert mit seinen zahlreichen Türmen und hohen Gebäuden eher an frühe amerikanische Hochhäuser, die spiegelnden Böden der städtischen Straßen und Plätze produzieren (bewusst) den unwirklichen Effekt gleichsam schwebender Architektur, und die an die zeitgenössische Kunstrichtung des *Art déco* angelehnten überdimensionierten Blumenvasen der ansonsten eher karg ausgestatteten weitläufigen Hallen des königlichen Palastes lassen nicht nur die menschlichen Akteure, sondern auch deren Handlungen eher zwergenhaft erscheinen. Die Menschen im Film sind allerdings eher märchenhafte Schablonen als tatsächliche Repräsentanten einer gelebten „orientalischen“ Wirklichkeit. Dies gilt insbesondere für die zentral platzierte Szene, in der der muslimische Prediger den reuigen Sünder in der gütigen und verständnisvoll verzeihenden Art eines christlichen Einsiedlers auf den Pfad der tugendhaften Selbstbewahrung bringt.

Die Instrumentalisierung des „orientalischen“ Ambiente wird noch dadurch verstärkt, dass es sich bei der Vorlage des Hauptteils nur bedingt um eine genuin „orientalische“ Erzählung handelt. Die Erstfassung des betreffenden Erzähltyps erschien 1717 unter dem Titel *Histoire du Prince Ahmad et de la Fée Pari-Banou* im zwölften Band der von dem französischen Orientalisten Antoine Galland veröffentlichten ersten europäischen Übersetzung der *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* (*Les Mille et une Nuits*).<sup>10</sup> Die Geschichte vom Prinzen Ahmed ist allerdings eine derjenigen Erzählungen, die in der Forschung als „orphan stories“ bezeichnet werden. Dieser Terminus kennzeichnet Geschichten, die vor Antoine Gallands Übersetzung in keiner arabischen Handschrift zu finden sind und von ihm aufgrund der Performanz des syrisch-maronitischen Geschichtenerzählers Hanna Diyab in seine Ausgabe der *Mille et une Nuits* eingefügt wurden.<sup>11</sup> Hierzu gehören vor allem die Erzählungen von Aladdin und der Wunderlampe sowie von Ali Baba und den vierzig Räubern – mithin jene Geschichten, die in der populären Wahrnehmung westlicher Leser synonym für die *Erzählungen aus 1001 Nacht* geworden sind. Es darf berechtigterweise vermutet werden, dass Galland die Performanz seines syrischen Erzählers stark

<sup>10</sup> Ulrich Marzolph und Richard van Leeuwen: *The Arabian Nights Encyclopedia*. Bd. 1. Santa Barbara/Denver/Oxford 2004, S. 80 f., Nr. 355.

<sup>11</sup> Marzolph/van Leeuwen (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 582 f., 666 f.

überarbeitet hat, denn außer kurzen Notizen in seinem Tagebuch scheint er sich keine unmittelbaren Notizen gemacht zu haben und es liegt keine schriftliche Aufzeichnung der ursprünglich mündlich erzählten Texte vor. Die Geschichte des Prinzen Ahmed ist somit nur bedingt ein „orientalisches“ oder gar arabisches Märchen, das in seiner perfekten Dreigliedrigkeit (mit „Achtergewicht“) eher den Strukturprinzipien der indoeuropäischen Märchenüberlieferung entspricht.

Nebenbei bemerkt: Manche der spektakulären Effekte seines Films hat Fairbanks nicht selbst erfunden, sondern als kluger Geschäftsmann erworben. Hierzu gehören das fliegende mechanische Pferd ebenso wie der fliegende Teppich. Beide hatte Fairbanks, der sich sehr für den zeitgenössischen deutschen Film interessierte, durch Fritz Langs Episodenfilm *Der müde Tod* (1921) kennengelernt, in dem sie in der letzten, in China spielenden Episode erscheinen.<sup>12</sup> Die damit verbundene Tricktechnik soll Fairbanks so beeindruckt haben, dass er die Aufführungsrechte der Lang-Produktion für Amerika erwarb und dort deren Einsatz bis nach dem Erscheinen seines eigenen Films verhinderte. Einen weiteren spektakulären Auftritt hatte das fliegende Pferd in Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), dem ersten abendfüllenden Trickfilm der Filmgeschichte.

### 3.

Die 1939-40 produzierte Verfilmung unter dem gleichnamigen Titel *The Thief of Bagdad* stammt von Alexander Korda, der vor allem als Regisseur und Produzent mit über 140 zwischen 1916 und 1956 produzierten Werken Filmgeschichte schrieb.<sup>13</sup> Allerdings hat der jetzt nur noch als „Arabian Fantasy“ bezeichnete Film mit dem Vorbild außer dem Titel wenig gemein. Unter anderem sind hier der Dieb und der Brautwerber zwei getrennte Figuren; neu eingeführt wird statt des mongolischen Prinzen die Bösewicht-Figur des Wesirs Jafar (gespielt von dem blauäugigen Deutschen Conrad Veidt), und auch Struktur und Handlungsverlauf der Neuverfilmung sind weitgehend anders gestaltet. Aus heutiger Sicht besticht Kordas Film zudem durch seine plakative Farbgebung mit dominantem Blau sowie durch eine aufdringliche Musikuntermalung, welche die gelegentlich durchaus gelungen gestaltete Filmhandlung oft bis zur Unkenntlichkeit über-tönt.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Donald Haase: *The Arabian Nights, Visual Culture, and Early German Cinema*. In: *Fabula* 45 (2004), S. 261-274, bes. S. 269 f.

<sup>13</sup> Karol Kulik: *Alexander Korda. The Man Who Could Work Miracles*. London 1990.

<sup>14</sup> Der Film wird referiert nach „Der Dieb von Bagdad“. Ein Film von Ludwig Berger und Michael Powell. DVD Anolis Entertainment s.a.; siehe auch Liptay (wie Anm. 7), S. 166-179.

Kordas Film dauert etwa 100 Minuten. Die Handlung entwickelt sich im Wesentlichen linear, wobei die verschiedenen Erzählstränge in unterschiedlichem Grad miteinander verwoben werden. Die Erzählung beginnt mit einem etwa achtminütigen Exposé, in dem die wichtigsten Akteure eingeführt werden: Der blinde Bettler Ahmad (im Film „Amáhd“ ausgesprochen), ehemals Sultan von Bagdad, der in einen Hund verwandelte „Dieb von Bagdad“ Abu sowie der böse Wesir Jafar. Von einer dem Wesir treu verbündeten Sklavin in dessen Palast gelockt, erzählt Ahmad dann in einem gut halbstündigen Rückblick seine Geschichte:

Ahmad führt seine Vergangenheit ein mit einer kurzen Episode zu Abu, dem cleveren und wendigen „Dieb von Bagdad“, der sich zwar ebenso wie sein Vorbild Fairbanks der Verfolgung durch allerlei Akrobatik zu entziehen wusste, allerdings nicht nur für sich selbst, sondern auch für die Armen und Unterdrückten stahl. Ahmad schwelgte als Enkel des Herrschers Hârûn ar-Rashîd in Reichtum und Wohlergehen, überließ die Herrschaft aber in blindem Vertrauen seinem tyrannischen Wesir Jafar, der das Land seinerseits mit Gewalt, Verachtung und Schrecken regierte. In den Augen dieses Tyrannen war selbständiges Denken das schlimmste denkbare Verbrechen, und Herrschaft nur dadurch zu sichern, dass die Untertanen in absoluter Uneigenständigkeit gehalten wurden. (Hierzu kommt später ein Exkurs über das Bewusstsein von Zeit, das aus Gründen des Machterhalts einzig dem Herrscher vorbehalten sein sollte.) Als der um den Zustand seiner Herrschaft besorgte Ahmad sich einmal auf Rat Jafars nachts in Verkleidung unerkannt unter das Volk mischte und den als Abendunterhaltung vorgetragenen Gerechtigkeitsphantasien eines alten Geschichtenerzählers lauschte, ließ Jafar ihn als Verrückten, der sich als Sultan ausbebe, einkerkern. Zusammen mit Abu konnte Ahmad jedoch nach Basra fliehen, wo er sich Hals über Kopf in die schöne Tochter des dortigen Sultans verliebte. Wenngleich Abu lieber mit Sindbad auf Abenteuerfahrt davongesegelt wäre, blieben beide in Basra, wo kurz darauf Jafar auftauchte, der im Gegenzug für ein flugfähiges mechanisches Pferd von dem spielzeugversessenen Sultan das Versprechen erhielt, dessen Tochter heiraten zu dürfen. Während diese vor dem ungeliebten Freier in Verkleidung als Mann floh, um bei ihrem Onkel in Samarkand Zuflucht zu suchen, wurden Ahmad und Abu bei ihrem Versuch eines heimlichen Treffens mit der Prinzessin im Palastgarten gefasst. Bevor sie den Sultan von Basra über den wahren Charakter des Brautwerbers aufklären konnten, wurde Ahmad von diesem mit einem Zauberspruch geblendet und Abu in einen Hund verwandelt. Seither fristet Ahmad sein Dasein als blinder Bettler auf der Suche nach seiner Geliebten, sein Hund (der verwandelte Abu) erweckt unter anderem die Aufmerksamkeit der Leute dadurch, dass er Falschgeld erkennt (ein Motiv aus der aus *1001 Nacht* stammenden Geschichte von *Sidi Numan*).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Marzolph/van Leeuwen (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 380 f., Nr. 351.

Zurück auf der primären Zeitebene erweckt Ahmad durch seine schiere Anwesenheit die in einem magischen Schlaf versunkene und von Jafar gefangen gehaltene geliebte Prinzessin. Diese wird unmittelbar darauf mit dem Versprechen, Ahmads Blindheit heilen lassen zu können, auf ein Schiff gelockt und von Jafar entführt. Indem sie sich bewusst von Jafar umarmen lässt, erlöst sie zwar Ahmad und Abu aus der Verzauberung, muss aber zusehen, wie deren Boot, mit dem sie das Schiff verfolgen, in einem von Jafar mit seinen zauberischen Fähigkeiten heraufbeschworenen Sturm untergeht. Ahmad und Abu werden getrennt.

Der nun folgende Teil des Films schildert im Wesentlichen die Abenteuer des Abu. Unterbrochen wird er von gelegentlichen Ausblicken auf das Schicksal der Prinzessin und ihres Vaters sowie durch das brutale Wirken des Wesirs: Als der Sultan seiner Tochter verspricht, sie nicht gegen ihren Willen zu verheiraten, „solange er lebe“, unterzeichnet er damit zugleich unbewusst sein Todesurteil, und Jafar lässt ihn von einer vielarmigen mechanischen Statue erdolchen. Der gestrandete Abu findet derweil eine Flasche mit einem von Salomo eingeschlossenen Dschinn, der ihm (nach der üblichen Reaktion auf die Frage, wie denn so ein großer Dschinn in eine so kleine Flasche gepasst haben soll) drei Wünsche gewährt (dies eine Anleihe an die „Geschichte vom Fischer und dem Dämon“ aus *1001 Nacht*).<sup>16</sup> Um herauszufinden, was mit seinem Freund Ahmad geschehen ist, lässt sich Abu allerdings nicht direkt zu diesem bringen, sondern stiehlt zunächst – dem Abenteuer des indischen Prinzen in der Erstverfilmung vergleichbar – das „allsehende Auge“ einer riesigen buddhistisch anmutenden Statue in einem Tempel auf dem höchsten Berg der Welt. Beim Erklettern der Statue muss er zudem – ähnlich wie bei einem der letzten Abenteuer des Helden in der Erstverfilmung – eine Riesenspinne besiegen. Nachdem Abu seinen ersten Wunsch mit dem profanen Verlangen nach „Bratwürstchen, wie meine Mutter sie macht“ vergeudet hat, lässt er sich mit dem zweiten Wunsch von dem Dschinn zu Ahmad bringen, der in aussichtsloser Lage in einer Felsenschlucht gelandet ist. Als der verliebte Ahmad durch das „allsehende Auge“ mit ansehen muss, wie seine Geliebte in Bagdad den Duft der blauen Rose des Vergessens atmet, verwünscht er seine aussichtslose Situation, wird aber im kurz entflammten Streit mit Abu von diesem mit dessen drittem Wunsch nach Bagdad gewünscht – womit Abus letzter Wunsch vertan ist und der seines Versprechens entbundene Dschinn in Freiheit das Weite sucht.

Auch hier ist die Auflösung im Schlussteil mit einer raschen Folge von Ereignissen verbunden: Während Jafar die an Gedächtnisschwund leidende Prinzessin glauben macht, sie sei in ihn verliebt, erscheint plötzlich Ahmad, worauf sich die Prinzessin seiner erinnert, er um sie kämpft und beide schließlich von dem erbosten Jafar eingekerkert werden. Derweil hat Abu, indem er aus Verzweiflung das „allsehende Auge“ zerstörte, ein Erdbeben provoziert, findet

<sup>16</sup> Marzolph/van Leeuwen (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 183 f., Nr. 8.



sich aber nach dem Einsturz der Felsenlandschaft inmitten eines prachtvollen Zeltlagers wieder, in dem ein würdiger alter Mann ihn als seinen von der Vorhersehung geschickten Nachfolger begrüßt: Er befinde sich im „Land der Legende“, das verschwunden sei, da die Menschen nicht mehr an Märchen glaubten und das jetzt durch Abu als Kind, das an Wunder glaube, erlöst sei. (Hier fühlen sich heutige Zuschauer an die Grundidee von Michael Endes *Unendliche Geschichte* erinnert.) Abu erhält von dem Alten den „Bogen der Gerechtigkeit“ und stiehlt dessen fliegenden Teppich. Als der von dem einleitend geschilderten Geschichtenerzähler erwähnte Befreier, der „Niedrigste unter den Niedrigen“, trifft Abu in Bagdad ein. Mit gezielten Schüssen in die Stirn tötet er zuerst den Scharfrichter just in dem Moment, als dieser Ahmad köpfen will, sodann Jafar, der auf dem mechanischen Pferd fliehen will. In der Schlusszene, bei der Ahmad und seine geliebte Prinzessin sich dem jubelnden Volk zeigen, fühlt sich der sonst nur mit einem Lendenschurz herumlaufende Abu in den eleganten Gewändern sichtlich unwohl und weigert sich, nach der für ihn vorgesehenen umfangreichen Erziehung als späterer Großwesir zu agieren. Stattdessen fliegt er auf dem fliegenden Teppich davon und ruft Ahmad als Antwort auf die Frage, was er sich denn für sein Glück wünsche, zu: „Ein neues Abenteuer!“

Kordas Film nimmt sich aus heutiger Sicht über weite Strecken aus als eine Huldigung an die sympathische „Natürlichkeit“ des indischen Darstellers der Rolle des Diebs, des damals knapp sechzehnjährigen Sabu. Sabu, Sohn eines indischen Elefantenführers (Mahout) und 1935 von Robert Flaherty in den Elefanteställen des Maharadschas von Mysore für den Film entdeckt, spielte seine erste Rolle 1936-37 in Kordas *Elephant Boy*; seine wohl bekannteste Rolle war die des Mogli in Kordas Verfilmung von Rudyard Kiplings *Jungle Book* (1941).<sup>17</sup> Wenngleich zahlreiche Anleihen bei der Erstverfilmung des *Thief of Bagdad* zu erkennen sind, hat Korda nicht nur die Struktur und den Handlungsablauf des Films weitgehend eigenständig gestaltet, sondern drückt darüber hinaus auch eine grundlegend andere „Moral“ aus: Er zeigt keine amerikanische Selfmademan-Geschichte wie die Erstverfilmung, sondern eine Parabel über die Gerechtigkeit – angefangen von den programmatischen Aussagen des tyrannischen Wesirs zu den Prinzipien der Herrschaft über die unverantwortliche Naivität der beiden rechtmäßigen Herrscher bis hin zur Robin-Hood-Figur des die gerechte Herrschaft unterstützenden freiheitsliebenden Diebes. Wenn auch manche Entwicklungen der Handlung wenig logisch oder konsequent erscheinen, so steht doch immer das Verlangen nach letztendlicher Gerechtigkeit im Vordergrund der Handlung. Es rechtfertigt (aus der Perspektive der Ethik des Erfolgs)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Peter Sing und Pearl Ogden: *From Humpy to Homestead. The Biography of Sabu*. Darwin 1992; Andreas Schmidt und Peter Kranzpillner: *Sabu. Eine traumhafte Film-Karriere*. Vogt 1999.

<sup>18</sup> Siehe hierzu bes. Peter Molan: *Sinbad the Sailor. A Commentary on the Ethics of Vio-*

selbst solch unverantwortliche Handlungen wie den Diebstahl und die folgende Zerstörung des „allsehenden Auges“ – eine Tat, aufgrund derer (wie es im Film heißt) die Menschheit Tausende von Jahren in Unwissenheit verharren muss!

## 4.

Die Zeichentrickversion der Geschichte von Aladdin und der Wunderlampe aus den Disney-Studios schließt den Kreis der Betrachtung.<sup>19</sup> Wie aus der publizierten Entstehungsgeschichte dieser Version hervorgeht<sup>20</sup>, diente vor allem die Zweitverfilmung des *Diebs von Bagdad* als Inspirationsquelle, aber auch Spuren der Erstverfilmung lassen sich erkennen. Allerdings steht hier dem Titel gemäß (strukturell) die aus *1001 Nacht* bekannte Geschichte von „Aladdin und der Wunderlampe“ im Vordergrund, und externe Einflüsse betreffen hauptsächlich einzelne Figuren, Szenen oder Handlungsabläufe. Am deutlichsten tritt dies zutage in der einleitenden Passage, in der Aladdin als draufgängerischer und akrobatisch begabter Straßendieb eingeführt wird: Er stiehlt nur, was er sich nicht leisten darf (nämlich alles), gibt aber als im Grunde seines Herzens guter Mensch armen Waisenkindern sein soeben gestohlenen Brot. Prinzessin Yasmin ist weniger ein weitgehend passives Objekt wie in der Zweitverfilmung als vielmehr eine ausgesprochen selbstbewusste junge Frau, die sich nicht als „Preis, den man einfach gewinnen kann“ ansieht und die wie in der Erstverfilmung darauf besteht, ihren zukünftigen Partner selbst auszuwählen. Ebenso wie bei Korda ist ihr Vater, der Sultan, ein Spielzeugnarr, und der böse Wesir Jafar stellt den in die Prinzessin verliebten Gegenspieler Aladdins dar; selbst Prinzessin Jasmins „Sympathietier“, der Tiger Rajah, scheint eine Anleihe aus Kordas Verfilmung zu sein, in der bei der Schilderung des prachtvollen Einzugs der Prinzessin in Basra ein zahmer Panther mitgeführt wurde. Die von Korda märchentypisch eingeführten drei Wünsche an den Dschinn (dies im Übrigen ein Motiv, das dem Absolutheitsanspruch der „orientalischen“ Dschinne völlig widerspricht) werden hier dem jeweils neuen Besitzer der mit dem Dschinn verbundenen Zaubерlampe gewährt, und auch die Versuchung Jafars, die Liebe der Prinzessin durch Magie zu bewirken, spiegelt sich im Disney-Aladdin in der Schlusszene wider, als Prinzessin Yasmin Liebe zu Jafar heuchelt, um Aladdin einen kurzfristigen Vorteil zu verschaffen. So lässt sich der Einfluss der Zweit-

---

lence. In: *Journal of the American Oriental Society* 98 (1978), S. 237-247.

<sup>19</sup> Ulrich Marzolph: *Das Aladdin-Syndrom. Zur Phänomenologie des narrativen Orientalismus*. In: *Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*. Festschrift Rudolf Schenda, hrsg. von Ursula Brunold-Bigler und Hermann Bausinger. Bern 1995, S. 449-462; Marzolph/van Leeuwen (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 82-85, Nr. 346.

<sup>20</sup> Cooperson (wie Anm. 7). Der Film wird referiert nach *Aladdin. 2-Disc Special Edition*. Disney DVD [2004].

verfilmung bis hin zu einzelnen Szenen oder Elementen verfolgen, wie dem Abschied Aladdins von Prinzessin Yasmin auf dem Balkon oder zu der betäubenden Rose. An die Erstverfilmung erinnern die Verknüpfung von Brautwerber und Diebsgestalt, die weitläufige Palastkulisse sowie die ethisch-moralische Botschaft der Disney-Version: Auch hier ist der Held ein sympathischer *Underdog*, dem es gelingt, durch Draufgängertum und Risikobereitschaft sowie durch „wahre Liebe“ nicht nur das Herz der Prinzessin zu erobern. In prototypischer Erfüllung des „American dream“ gestaltet er sein eigenes Schicksal aktiv und steigt von der Position eines mittellosen Straßenjungen zu der höchstmöglichen denkbaren gesellschaftlichen Position des Ehegatten der Prinzessin auf.

## 5.

Wenngleich es nicht zwingend ist, dass bereits Fairbanks mit seiner Aufsteiger-Geschichte strukturelle Anleihen bei der Erzählung von Aladdin nahm, überschneiden sich die Geschehnisse des Diebs von Bagdad so eng mit denen von Aladdin, dass die Disney-Version beide in einer Erzählung verschmelzen konnte. Hinsichtlich ihres „orientalischen“ Hintergrunds ist es bezeichnend, dass die meisten der in allen besprochenen Fassungen verwendeten narrativen Versatzstücke aus *1001 Nacht* zu den bereits erwähnten „orphan tales“ gehören, mithin nicht genuine Bestandteile aus *1001 Nacht* sind. Dazu zählt neben der „Geschichte von Ahmad und der Fee Pari Bânû“ (mit dem einzig bekannten fliegenden Teppich eines älteren genuin „orientalischen“ Märchens) und der Erzählung von „Aladdin und der Wunderlampe“ auch die „Geschichte vom Ebenholzpfers“, dessen Hauptmotiv, das durch eine komplizierte Mechanik flugfähige Pferd, in beiden Fassungen des *Thief of Bagdad* erscheint. Demgegenüber entstammt die in Kordas Verfilmung eingewobene Motivik des „Geists aus der Flasche“ einer ursprünglichen Erzählung aus *1001 Nacht* – wenngleich sie wiederum durch das Motiv der drei Wünsche an Vorstellungen europäischer Märchen angeglichen wurde. Die nur bedingt „orientalische“ Herkunft dieser Erzählungen dürfte zu einem Gutteil ihren Charakter als stereotype Repräsentanten „orientalischer“ Erzählkunst sowie überhaupt ihre große Beliebtheit beim westlichen Publikum bedingen. Die Herkunft von einem christlichen syrischen Erzähler (für den etwa Persien ebenso ein „Märchenland“ war wie für das europäische Publikum)<sup>21</sup> und die spezifische Ausprägung bzw. Überformung durch Galland erleichterten in ihrer nur bedingten Fremdheit die erfolgreiche Rezeption derartiger Erzählungen. Gleichzeitig ermöglichten sie die narrative Vereinnahmung des Orients in einem bis dahin ungekannten Ausmaß.

<sup>21</sup> Zu Persien als Märchenland „orientalischer“ Erzähler siehe Ulrich Marzolph: *The Persian Nights. Links Between the Arabian Nights and Iranian Culture*. In: *Fabula* 45 (2004), S. 275-293, bes. S. 279 f.

Betrachtet man die besprochenen Filme aus der Perspektive zu Anfang des 21. Jahrhunderts, so lassen sich gewisse Entwicklungen feststellen. Insbesondere die naive Kulisse eines arabischen Orients, wie sie in den frühen Verfilmungen vorliegt, lässt sich nicht mehr mit den heutigen politischen Gegebenheiten sowie mit der komplexen Wahrnehmung orientalischer Länder in der Öffentlichkeit vereinbaren. Der „Märchenorient“ ist zu real geworden und durch die jüngsten politischen Ereignisse in Iran, Palästina, Afghanistan oder im Irak für ein westliches Publikum zu bedrohlich, als dass er sich noch als Hintergrund einer mehr oder weniger belanglosen Liebesgeschichte mit Happy End verwenden ließe. Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Orient seine Funktion als Matrix für die Projektion westlicher Stereotypen verloren hätte. Ganz im Gegenteil scheinen diese virulenter zu sein als je zuvor, zur Zeit allerdings mit eindeutig negativem Vorzeichen – entsprechend den auch in früheren europäischen Quellen schon angesprochenen Stereotypen des Despotismus und der absolutistischen Willkürherrschaft. Es wird spannend sein zu sehen, welche Auswirkung diese Entwicklung auf die zukünftige narrative und filmische Gestaltung traditioneller Themen der Volkserzählung haben wird.

Christoph Schmitt (Hrsg.)

# Erzählkulturen im Medienwandel



Waxmann 2008  
Münster / New York / München / Berlin