

**PARADIGMA BABYLON:
REZEPTION UND VISUALISIERUNG
DES ALTEN ORIENTS IM SPIELFILM
Ein Beitrag der Vorderasiatischen Archäologie
zur Orientalismus-Forschung**

**Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,**

vorgelegt dem Fachbereich 15:
Philologie III
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz

von

Regina Heilmann
aus Mannheim

Mainz 2004

Referentin:

Korreferent:

Datum des Prüfungskolloquiums: 22. März 2005

Inhaltsverzeichnis

Paradigma Babylon: Rezeption und Visualisierung des Alten Orients im Spielfilm

Ein Beitrag der Vorderasiatischen Archäologie zur Orientalismus-Forschung

Inhaltsverzeichnis.....	i
Einleitung.....	vii

TEIL I: *Orient und Okzident:*

Kulturhistorische Rahmenbedingungen, Sujets und Motive bis 1900

Kapitel 1	Geschichte und Geschichten	
1.1	Biblische Quellen.....	1
1.2	Antike Quellen.....	8
1.3	Orientalische Märchen.....	11
1.4	Europäische Reisebeschreibungen.....	12
Kapitel 2	Orientarchäologie und Öffentlichkeit	
2.1	Orientarchäologie.....	14
2.1.1	Die europäischen Ausgrabungen im 19. Jh.....	15
2.1.2	Der Babel-Bibel-Streit.....	18
2.2	Öffentlichkeit.....	19
	Exkurs: Das Panorama im Dienst der Archäologie.....	20
2.2.1	Assyrian Revival und Lord Byrons Tragödie <i>Sardanapalus</i> (1821).....	20
2.2.2	Historismus und Gustave Flauberts Roman <i>Salammbô</i> (1862).....	22
Kapitel 3	Malerei	
	Einführung.....	25
3.1	<i>Der Turmbau zu Babel</i> (1560).....	26
3.2	<i>Belsazar erblickt die Schrift an der Wand</i> (1635).....	27
3.3	<i>La Mort de Sardanapale</i> (1827).....	28
3.4	<i>The Fall of Nineveh</i> (1828).....	29
3.5	<i>The Babylonian Marriage Market</i> (1867).....	31
3.6	<i>The Queen of Sheba's Visit to King Solomon</i> (1890).....	31
3.7	<i>Judith I</i> (1901).....	33
Kapitel 4	Oper	
	Einführung.....	35
4.1	<i>Serse</i> (1738).....	38
4.2	<i>Babilons Pyramiden</i> (1797).....	39
4.3	<i>Semiramide</i> (1823).....	41
4.4	<i>Nabucco</i> (1842).....	41
4.5	<i>Die Königin von Saba</i> (1875).....	42
4.6	<i>Samson et Dalila</i> (1877).....	43
	Exkurs: Die historische Pantomime <i>Sardanapal</i> (1908).....	44

TEIL II, 1 *Mythos und Moral: Die Stummfilme*

Kapitel 5 *Babel und Babylon: Der Alte Orient im Film bis 1914*

5.1	Frankreich	46
	Einführung	47
5.1.1	SAMSON ET DALILA (1902)	48
5.1.2	DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS (1905)	49
5.1.3	LA MORT DE CAMBYSE (1909)	50
5.1.4	LE FESTIN DE BALTHASAR (1910)	52
5.1.5	LE MARIAGE D'ESTHER (1910)	54
5.1.6	SÉMIRAMIS (1910)	55
5.1.7	LA REINE DE SABA (1913)	58
	Fazit	60
5.2	Italien	61
	Einführung	61
5.2.1	GIUDITTA E OLOFERNE (1908)	62
5.2.2	LA VERGINE DI BABILONIA (1910)	64
5.2.3	LA REGINA DI NINIVE (1911)	66
	5.2.3.1 Vorbemerkungen	66
	5.2.3.2 Handlung	67
	5.2.3.3 Set-Design und Kostüme	68
	5.2.3.4 Inspirationen und Quellen	69
	5.2.3.5 Kritiken	72
	5.2.3.6 Schlussbemerkungen	72
	Exkurs: CABIRIA (1914)	74
	Fazit	75
5.3	USA	76
	Einführung	76
	Exkurs: THE LIFE OF MOSES (1910)	77
5.3.1	DANIEL (1913)	78
5.3.2	JUDITH OF BETHULIA (1913)	79
	Fazit	82

Kapitel 6 *Das Wiedererstehende Babylon: Der Alte Orient im Film INTOLERANCE (1916)*

6.1	Vorbemerkungen	84
6.2	Handlung	85
6.3	Set-Design und Kostüme	88
6.4	Inspirationen und Quellen	94
6.5	Filmmusik	100
6.6	Kritiken	101
6.7	Schlussbemerkungen	103
6.8	Wiederaufführung und Restaurierung	105

Einführung.....	107
7.1 MALE AND FEMALE (1919)	109
7.1.1 Vorbemerkungen	110
7.1.2 Handlung	112
7.1.3 Set-Design und Kostüme.....	113
7.1.4 Inspirationen und Quellen	114
7.1.5 Kritiken.....	114
7.1.6 Schlussbemerkungen	115
7.2 THE QUEEN OF SHEBA (1921)	116
7.2.1 Vorbemerkungen	116
7.2.2 Handlung	116
7.2.3 Set-Design und Kostüme.....	117
7.2.4 Inspirationen und Quellen	118
7.2.5 Kritiken.....	118
7.2.6 Schlussbemerkungen	119
7.3 SODOM UND GOMORRHA (1921/1922)	119
7.3.1 Vorbemerkungen	119
7.3.2 Handlung	121
7.3.3 Set-Design und Kostüme.....	123
7.3.4 Inspirationen und Quellen	125
7.3.5 Filmmusik.....	128
7.3.6 Kritiken.....	128
7.3.7 Schlussbemerkungen	130
7.4 SAMSON UND DELILA (1922).....	131
7.4.1 Vorbemerkungen	131
7.4.2 Handlung	132
7.4.3 Set-Design und Kostüme.....	133
7.4.4 Inspirationen und Quellen	134
7.4.5 Kritiken.....	135
7.4.6 Schlussbemerkungen	136
7.5 SALAMMBÔ (1925).....	137
7.5.1 Vorbemerkungen	137
7.5.2 Handlung	138
7.5.3 Set-Design und Kostüme.....	139
7.5.4 Filmmusik.....	140
7.5.5 Kritiken.....	141
7.5.6 Schlussbemerkungen	142
Exkurs: METROPOLIS (1926/27)	143
7.6 THE WANDERER (1926)	146
7.6.1 Vorbemerkungen	147
7.6.2 Handlung	147
7.6.3 Set-Design und Kostüme.....	148
7.6.4 Inspirationen und Quellen	148
7.6.5 Kritiken.....	149
7.6.6 Schlussbemerkungen	150

7.7	NOAH'S ARK (1928).....	150
7.7.1	Vorbemerkungen	150
7.7.2	Handlung	151
7.7.3	Set-Design und Kostüme.....	152
7.7.4	Inspirationen und Quellen	153
7.7.5	Kritiken.....	156
7.7.6	Schlussbemerkungen	156
	Fazit.....	157

TEIL II, 2 *Eskapismus und Exil: Die Tonfilme*

Kapitel 8 *Babylon und Zion:* Der Alte Orient im amerikanischen Monumentalfilm der 1950/60er Jahre

	Einführung.....	159
8.1	SAMSON AND DELILAH (1949)	161
8.1.1	Vorbemerkungen	161
8.1.2	Handlung	162
8.1.3	Set-Design und Kostüme.....	163
8.1.4	Inspirationen und Quellen	165
8.1.5	Kritiken.....	167
8.1.6	Schlussbemerkungen	167
8.2	THE PRODIGAL (1955).....	168
8.2.1	Vorbemerkungen	168
8.2.2	Handlung	169
8.2.3	Set-Design und Kostüme.....	170
8.2.4	Inspirationen und Quellen	172
8.2.5	Kritiken.....	173
8.2.6	Schlussbemerkungen	174
8.3	SOLOMON AND SHEBA (1959)	174
8.3.1	Vorbemerkungen	174
8.3.2	Handlung	175
8.3.3	Set-Design und Kostüme.....	177
8.3.4	Inspirationen und Quellen	179
8.3.5	Kritiken.....	182
8.3.6	Schlussbemerkungen	183
8.4	THE STORY OF RUTH (1960).....	183
8.4.1	Vorbemerkungen	183
8.4.2	Handlung	184
8.4.3	Set-Design und Kostüme.....	185
8.4.4	Inspirationen und Quellen	186
8.4.5	Kritiken.....	188
8.4.6	Schlussbemerkungen	188
8.5	ESTHER AND THE KING (1960)	189
8.5.1	Vorbemerkungen	189
8.5.2	Handlung	190
8.5.3	Set-Design und Kostüme.....	192
8.5.4	Inspirationen und Quellen	198
8.5.5	Kritiken.....	207
8.5.6	Schlussbemerkungen	208

8.6	THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH (1962)	210
8.8.1	Vorbemerkungen	210
8.6.2	Handlung	211
8.6.3	Set-Design und Kostüme	212
8.6.4	Inspirationen und Quellen	215
8.6.5	Kritiken	218
8.6.6	Schlussbemerkungen	220
	Exkurs und Ende: THE BIBLE... IN THE BEGINNING (1965)	220
	Fazit	227

Kapitel 9 *Krawall in Babylon:*
Der Alte Orient im italienischen Kolossalfilm der 1950/60er Jahre

	Einführung	231
9.1	Alttestamentliche Sujets	233
9.1.1	LA REGINA DI SABA (1952)	233
9.1.2	GIUDITTA E OLOFERNE (1958)	237
9.2	Antik-mythologische Sujets	240
9.2.1	LA CORTIGIANA DI BABILONIA (1956)	240
9.2.2	IO SEMIRAMIDE (1962)	243
9.2.2.1	Vorbemerkungen	243
9.2.2.2	Handlung	244
9.2.2.3	Set-Design und Kostüme	246
9.2.2.4	Inspirationen und Quellen	249
9.2.2.5	Kritiken	254
9.2.2.6	Schlussbemerkungen	254
9.2.3	LE SETTE FOLGORI DI ASSUR (1962)	255
9.3	Neomythologische Sujets	259
9.3.1	L'EROE DI BABILONIA (1963)	259
	Fazit	264
	Resümee	266
	Filmografie	274
	Bibliografie	291
	Zusammenfassung	318

*A vizio di lussuria fu sì rotta
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.
Ell'è Semiramis, in cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.*
(aus: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ca. 1311-21)

*Belshazzar! from the banquet turn,
Nor in thy sensual fulness fall;
Behold! while yet before thee burn
the graven words, the glowing wall,
Many a despot men miscall,
crown'd and anointed from on high;
But thou, the weakest, worst of all –
It is not written, thou must die?*

*Go! dash the roses from thy brow –
Grey hairs but poorly wreath with them;
Youth's garlands misbecome thee now,
More than thy very diadem,
Where thou hast tarnish'd every gem;
Then throw the worthless bauble by,
Which, worn by thee, ev'n slaves condemn;
And learn like better men to die!*
(aus: Lord Byron, *To Belshazzar*, 1814)

Einleitung

Kontext und Fragestellung

Seit dem 2. Jahrtausend v. Chr. standen das antike Griechenland wie auch Israel und Juda in Kontakt mit dem Alten Orient. Dieser Kulturaustausch ging, im Hinblick auf Europa und den Alten Orient, nach dem Hellenismus mit den Epochen der Seleukiden, Parther und Sassaniden zu Ende. Danach traten die Araber in die Weltgeschichte ein.¹ Der Islam als neue Weltreligion breitete sich aus, was zu einer Konfrontation mit dem im Abendland mittlerweile vorherrschenden Christentum führte und zwischen dem 11. und 13. Jh. die Kreuzzüge hervorbrachte.² Die Ablehnung anderer Religionen seitens des Christentums hielt die Staaten Europas seit dem Mittelalter jedoch nicht von Handelsbeziehungen mit Ländern des Vorderen-, später Mittleren und fernen Orients sowie Nordafrika ab. Mitte des 16. Jh. hatte der wirtschaftliche Austausch mit dem Orient bereits diplomatischen Charakter angenommen: Erste Bündnisse zwischen französischen und osmanischen Regenten weiteten sich auf das politische Leben innerhalb Europas aus.³ Auch England schloss im späten 16. Jh. Handelsverträge ab. Seit dem 17. Jh. unterhielt neben Holland vor allem das Herrscherhaus Österreich Beziehungen zum Osmanischen Reich, die nicht immer friedlicher Art waren – der so genannte Große Türkenkrieg (1683-1699) endete für die Türken mit dem Gewinn Ungarns und Siebenbürgens.⁴ Preußen ebenso wie Russland, Schweden, Dänemark und Spanien folgten im 18. Jh.⁵ und bauten ihre Stellungen im Orient im 19. Jh. durch weitere Handelsverträge zu einer Zeit aus, als auch Amerika Interesse am Orient zu bekunden begann. Die Handelsbeziehungen zum Persischen Reich setzten mit zeitlicher Verzögerung ein. Durch Kolonialstützpunkte in Indien und am persischen Golf nahmen im 16. Jh. zunächst vor allem Portugal und Spanien mit weiter entfernten Gebieten des Orients Kontakte auf, später folgte hinsichtlich Indiens vor allem England. Ab der Wende zum 19. Jh. war der Zerfall des Osmanischen Reiches unaufhaltsam; gegen Mitte des Jahrhunderts schwächte zudem der Krimkrieg dessen Macht. 1875 war das Reich bankrott und geriet somit in die Abhängigkeit Europas. Ähnliches geschah mit den Ländern des orientalischen Nordafrikas, während Ägypten, in Abhängigkeit von Frankreich, seine Macht auf das südliche Nubien und Syrien ausweiten konnte. Die Kosten für den von Frankreich forcierten Bau des Suez-Kanals schwächten das Land jedoch enorm und endeten nach dem Aufstand von Alexandria 1822 mit einer Ausdehnung des British Empire auf das Territorium Ägyptens, welches nun zum Protektorat Englands wurde. Frankreich wiederum annektierte Algerien und Tunesien und erklärte beide Länder zu seinen Protektoraten. Das weiter im Osten des Vorderen Orients liegende Persische Reich war hingegen vor allem dem Einfluss von England und Russland ausgesetzt. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. öffnete sich das Land zunehmend dem Westen

¹ Für eine umfassende und ausführliche Abhandlung der historischen Verläufe im Vorderen Orient mit dem Schwerpunkt auf dem arabischen Raum siehe: HAARMANN et. al., Geschichte der arabischen Welt.

² Siehe hierzu beispielsweise die aktuellen Katalogbände von DREßEN/MINKENBERG/OELLERS (Hg.), Ex Oriente. Zur Geschichte und Gegenwart christlicher, jüdischer und muslimischer Kulturen, oder SIERVERNICH/BUDDE (Hg.), Europa und der Orient. 800-1900.

³ Das Trinity College der Universität Cambridge veranstaltete vom 12.-15. Juli 2001 die Tagung „Between Empires: ‚Orientalism‘ before 1600“ (an international conference on cultural interactions between Europe and the ‚Orient‘ from the early middle ages to sixteen hundred). Die Publikation der Vorträge steht bisher noch aus.

⁴ Siehe beispielsweise MATSCHKE, Das Kreuz und der Halbmond. Die Geschichte der Türkenkriege.

⁵ In Berlin wurde im Jahre 1763 zwischen Friedrich II und dem türkischen Efendi ein gegen die politischen Machtbestrebungen Russlands und Österreich gerichteter Verhandlungsfrieden vereinbart, der teuer, jedoch ohne Konsequenzen für Preußen war, das ohnehin bald darauf mit Russland Frieden schloss.

und reformierte seine persische Gesellschaftsstruktur nach europäischem Vorbild – Europa wiederum war vor allem an Bodenschätzen interessiert.

Die politischen Voraussetzungen ebneten in Europa und später auch den USA den Weg für die kulturelle Strömung des Orientalismus. In der Kulturgeschichte hatten sich darüber hinaus über viele Jahrhunderte hinweg antike und biblische Erzählungen von den Kulturen des Orients zu einem unwissenschaftlichen Bild vom Alten Orient vermischt. Vor allem Babylonien, Assyrien sowie das Perserreich galten dabei von jeher als exotischer Ort, als Gegenwelt zur eigenen Kultur, Politik und Religiosität. Im Zuge der abendländischen Tradierung und Rezeption der griechisch-römischen Antike und der Christianisierung Europas hat der Alte Orient daher zahlreiche Topoi der westlichen Kulturgeschichte hervorgebracht. Diese wurden ihrerseits vom Orientalismus überprägt. Infolge dessen wurde das Bild des antiken Orients nicht nur mit dem Orient des islamischen Mittelalters und der Neuzeit, sondern auch mit dem Orient des 18. und 19. Jh. verknüpft. In diesem Kontext muss auf den Literaturwissenschaftler Edward W. Said (1935-2003) Bezug genommen werden. Denn im Zentrum von Saids nicht unumstrittener, dennoch höchst einflussreicher Studie *Orientalism* (1978) steht die These, der Orient sei ein Konstrukt des Abendlandes, nicht ein eigenständiger, geographisch und kulturell existenter Raum. Die Auseinandersetzung Europas mit dem Orient seit der Neuzeit und vor allem seit dem Beginn des Imperialismus führte gemäß Said dazu, dass die Länder des Orients politisch (militärisch) und somit auch wissenschaftlich genormt wurden. Said unterteilte seine Definition von Orientalismus in vier Aspekte, die alle mit den Anfängen imperialistischer Politik verbunden sind:⁶

1. Durch Reiseliteratur und dokumentarische Länderbeschreibungen (Cook, Bougainville, Adamson u.a.) wird der Orient über die islamischen Länder hinaus zum ersten Mal nach Westen geöffnet. Sinn und Zweck jener Berichte ist jedoch letztlich das Herausstellen der eigenen, eurozentristischen Perspektive.⁷
2. Die Entstehung des politisierten Orientalismus fällt zusammen mit dem Anfang der historisch-anthropologischen Forschung.
3. Zu dieser Zeit setzt ferner das so genannte komparative Denken ein, für dessen erfolgreiche Durchführung eine (theoretisch positiv gesinnte) Einfühlung in fremde Kulturen vorausgesetzt wurde. Eigenheiten und Besonderheiten fremder Kulturen seien, der Sicht der Forscher zufolge, demnach nur durch Einfühlung von Außenseitern zu erschließen (Herder, Hamann).
4. Ebenfalls neu in der Wissenschaft war der Beginn der so genannten Klassifizierungen von Rassen und Ethnien (Lavater, Linné, Buffon). Über physiognomische Merkmale wurde beispielsweise auf das moralische Verhalten eines Volkes / einer Kultur geschlossen.

Damit einher gehend wurde der Orient, gemäß Said, als Imaginationsraum abendländischer Fantasien genutzt. Die verschiedenen Diskurssysteme mündeten dann in eine als real betrachtete Perzeption dieser Länder. Diese Tatsachen wiederum bildeten die Basis der neuen akademischen Institutionen sowie der, sich dem orientalischen Raum zuwendenden, Literatur, Theater, Oper und Malerei. Trotz der vielseitigen Rezeption des (vermeintlichen) Orients bildeten sich, so Said, dennoch überwiegend die gleichen kulturellen Stereotypen heraus. Dabei dominiert das Bild der häufig verhüllten, nichts desto trotz lasziven Frau (Harem) sowie des in Luxus und Prunk (Effeminität und Dekadenz) schwelgenden, grausamen und andersgläubigen Herrschers (Despotie und Islam). Said bündelt solcherlei Schemata im Konstrukt des per se „Anderen“ aus Sicht der westlichen Gesellschaften, worin sich alles Negative im exotistischen Blick vereinigt. In letzter Konsequenz dient eine solche Präsentation des Orients nicht der (historischen) Wahrheit, sondern vielmehr der Identitätsstiftung der europäischen, sich als humanistisch definierenden Kulturen spätestens

⁶ Im Folgenden wird verkürzt zitiert nach SAID, *Orientalism*, 117-120.

⁷ Für einen in vielen Punkten mit Saids Thesen übereinstimmenden Blick auf Literatur über den Orient, Klischees und Stereotypen siehe vor allem KABBANI, *Imperial Fictions: Europe's Myth of the Orient*.

seit dem Ende des 18. Jh. Das Œuvre Saids⁸, besonders *Orientalism*, hatte auf die Wissenschaft eine ungemein polarisierende Wirkung, sowohl in der westlichen Hemisphäre, als auch in Asien und Afrika. Neben einer überwiegenden Bejahung seitens vieler Wissenschaftler, existiert gleichzeitig ein großes Spektrum an Negationen oder Modifizierungen seiner Thesen.⁹ Im Kreuzfeuer der Kritik steht unter anderem Saids Vorwurf an die Wissenschaft der Orientalistik, aufgrund ihrer Forschungsgeschichte seit d'Herbelots Enzyklopädie *Bibliothèque Orientale* (1697) (siehe Kapitel 2.1) selbst die Grundlage für jede Form von Orientalismus geschaffen zu haben. Said – so eine der Reaktionen – habe eine Unterscheidung nach Orient und Okzident stets überbewertet, und den seit dem späten 18. Jh. gebräuchlichen Begriff Orientalismus verengt und umgeprägt.

Im Zuge der aktuellen Orientalismus- sowie der damit verbundenen Postkolonialismus- und *gender*-Forschung stößt die Rezeption des jüngeren und rezenten Orients im Film, dem einflussreichsten und populärsten Medium des 20. Jh., zunehmend auf Interesse. Bis auf Untersuchungen zur Kleopatra fand die Orientrezeption im Antik- und Bibelfilm indes bisher kaum Beachtung, da hierfür altertumswissenschaftliche Kenntnisse vom Alten Orient unumgänglich sind. Die weit verbreitete Distanz der Historiker und Archäologen zum Medium Spielfilm hinterfragen dabei beispielsweise Tony Barta¹⁰ und Robert Rosenstone¹¹. Der Spielfilm ist jedoch kein wissenschaftlich aufbereitetes Fenster zur Vergangenheit.¹² Statt dessen gilt es zu berücksichtigen, dass sich vor allem das, an historischen Ereignissen durchaus interessierte, Kinopublikum eine filmische Präsentation von Geschichte wünscht, die, als Teil der Populärkultur¹³, leicht konsumierbar und unterhaltsam ist. Die Altphilologin Anja Wieber fasst die bisherigen Erkenntnisse in der aktuellen Ausgabe des *Altertumslexikon Der Neue Pauly* folgendermaßen zusammen:

„(...) dabei kennzeichnet die filmische Adaption der Antike eine bis dahin in der Rezeptionsgeschichte ungekannte Mehrdimensionalität: mit den Bildenden Künsten teilt sie nämlich die visuelle Präsenz, mit der Literatur, besonders den moderne Romanen, die narrative Kontinuität und seit dem Tonfilm mit der Musik und dem Theaterstück die akustische Präsenz. Da unsere Kenntnisse für viele antike Lebensbereiche aufgrund des fragmentarischen Überlieferungszustandes lückenhaft sind, müssen Leerstellen ausgefüllt werden, um einen Zusammenhang herzustellen. Das gilt für den Plot genauso wie für alle Bereiche der Kulisse und des schauspielerischen Handelns, wie z.B. der Gestik. Diese Ergänzungen entwickeln jedoch häufig eine

⁸ Said, ehemals palästinensischer Harvard-Promovend, war nicht nur aufgrund seiner Werke, sondern auch als Persönlichkeit umstritten. Unbeirrbar stellte er auch die Literaturwissenschaft in einen politischen Kontext.

⁹ Siehe hierzu *beispielsweise* BERMAN, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900, 35f, BHABA, *The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*, 66-84, THOMAS, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*, 21f oder TURNER, *Outline of a Theory of Orientalism*, 1-31; 14ff, YOUNG, *White Mythologies. Writing History and the West*, 126ff. Zum Bild der Orientalin siehe DOBIE, *Foreign Bodies: Gender, Language and Culture in French Orientalism*, YEGENOGLU, *Colonial Fantasies. Towards a Feminist reading of Orientalism*, LEWIS, *Gendering Orientalism: Race, Femininity, and Representation* oder auch SCHUELLER, *U.S. Orientalism: Race, Nation, and Gender in Literature, 1790-1890*. Für weitere Abhandlungen zum Orientalismus vergleiche beispielsweise GROSRICHARD, *The Sultan's Court. European Fantasies of the East*, SHA'BAD, *Islam and Arabs in Early American Thought: Roots of Orientalism in America*, oder EDWARDS (Hg.), *Noble Dreams, Wicked Pleasures. Orientalism in America, 1870-1930*. Für den Diskurs von den Anfängen bis zum Golfkrieg im Jahr 1991 siehe HENTSCH, *Imagining the Middle East*. Zu Saids Reaktionen auf die Kritik siehe beispielsweise das Nachwort in späteren Auflagen seiner Studie von 1978, SAID, *Orientalism*, 329-354, sowie seine Aufsätze „Orientalism Reconsidered“, 1-15, und „The Politics of Knowledge“, 17-31 oder ASHCROFT/AHLUWALIA, *Edward Said. The paradox of identity*, 74f. Für arabische Sichtweisen siehe beispielsweise AL-AZM, *Westliches Geschichtsdenken aus arabischer Perspektive*, 191-203, sowie grundsätzlich RÜSEN (Hg.), *Westliches Geschichtsdenken. Eine interkulturelle Debatte*.

¹⁰ Siehe BARTA, *History since the Cinema*, 7.

¹¹ Vgl. ROSENSTONE, *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, 46.

¹² Vgl. auch ROTHER, *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, 11–12.

¹³ Vgl. LANDY, *Cinematic Uses of the Past*, 1.

Eigendynamik, die dazu führt, dass sich das filmische Bild der Antike als neue Version der Antike in das gesellschaftliche Gedächtnis einschreibt. So bestimmen berühmte Darsteller und Darstellerinnen (besonders in den zahlreichen Filmversionen zu Nero und Kleopatra) Vorstellungen über historische Gestalten und sind als Assoziationen jederzeit abrufbar.¹⁴

Meiner Arbeit liegt die Frage zugrunde, wie das seit der klassischen Antike und der Bibel über die Spätantike, das Mittelalter und die Neuzeit bis zur Gegenwart entwickelte Bild vom Alten Orient im Medium Film seinen Niederschlag findet. Und ferner, in wie weit dieses Bild aufgrund neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und moderner Geschichtstheorien dort modifiziert oder neu interpretiert wird. Das Schlagwort „Paradigma Babylon“ steht dabei für die Assoziationen der Öffentlichkeit zum Alten Orient sowie für die jeweiligen Intentionen der Filme, die diesen aus ihrer Zeit heraus rezipieren.¹⁵ Hierbei erwies es sich als sinnvoll, die Fülle des Materials auf westliche Produktionen, und dabei vor allem auf publikumswirksame Spiel- statt Dokumentarfilme einzugrenzen, um einen direkten Vergleich zur bisherigen Rezeption des Alten Orients in der abendländischen Kulturgeschichte ziehen zu können.¹⁶ Voraussetzung dafür ist Offenheit gegenüber dem Stil des Regisseurs samt seiner Interpretation des Sujets im Kontext seines gesellschaftspolitischen Hintergrunds anstatt das Beklagen von (vermeintlichen) Fehlern. Schließlich zielen die Filme weniger darauf – und können dies ohnehin nicht – die Antike sichtbar zu machen. Vor allem sind sie Projektionsfläche oder Spiegel aktueller Sichtweisen auf die Antike, deren Motivation jedoch diskussionswürdig ist. Dass ein Antikfilm einer historischen, legendären oder fiktiven Liebesgeschichte oder einer fesselnden Schlacht bedarf, damit der Zuschauer sich überhaupt für diesen interessiert, muss akzeptabel sein – das gleiche Prinzip findet sich seit Jahrhunderten in Literatur, Malerei, Theater oder Oper, wurde allerdings seitens der Altertumswissenschaft nie annähernd so verurteilt wie beim Film. Angesichts der neuen Mode von Monumentalfilmen im Digitalen Zeitalter wird es auch für die Altertumswissenschaft zunehmend wichtiger, sich mit dem artifiziellen, virtuellen und selektiven Antikenbild der Öffentlichkeit zu befassen.

Quellen und Methoden

Notwendige Basis für die Bearbeitung der Filme war eine Übersicht zu kulturellen Rahmenbedingungen, Sujets und Motiven innerhalb der Rezeption des Alten Orients und der Orientarchäologie bis circa 1900. Im Anschluss daran wurde die grundlegende Literatur zum weiten Feld Film herangezogen, vor allem zu den Teilbereichen Film und Historie¹⁷, „Film

¹⁴ Siehe WIEBER, Film, 1134.

¹⁵ Die Verwendung des Terminus Paradigma meint – auch in Bezug auf den Babylon-Mythos im Film – ein als gültig betrachtetes Modell. Dieses setzt sich zusammen aus jeweils vorherrschenden zeitlichen, räumlichen, politischen, moralischen und/oder religiösen Standpunkten. Ein Wechsel des vorherrschenden Paradigmas, das auch über allen Filmen steht, meint eine Veränderung bis dato gültiger Weltaspekte, Denkschemata und damit eine Standpunktbestimmung und neue Beurteilung dessen, was bisher als wahr, sinnvoll und angemessen galt.

¹⁶ Bis zur Abfassung vorliegender Arbeit lagen nur vereinzelt Beiträge zur Rezeptionsgeschichte des Alten Orients vor. Die von Frederick Bohrer veröffentlichte, bis dahin ausstehende Abhandlung *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe* (Cambridge 2003), die sich in wesentlichen Punkten mit meinen Erkenntnissen zu den kulturhistorischen Rahmenbedingungen deckt, konnte ich zwar noch zur Kenntnis nehmen, jedoch gegen Ende der Niederschrift nicht mehr berücksichtigen.

¹⁷ Unter anderem durch Siegfried Kracauer initiierte Debatten zu Aspekten wie „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?“ oder „Der Film und die Herausforderung der Authentizität“ oder „Über die Möglichkeit, Geschichte wirklich zu verfilmen“ etc. eröffneten ein weites Feld. Federführend waren und sind, in alphabetischer Reihenfolge, Rudolf Arnheim, Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Rainer Rother, Pierre Sorlin, Hayden White und viele andere, die in vorliegender Arbeit herangezogen und zitiert wurden.

und Historiker¹⁸, ‚Historienfilm‘, ‚Bibelfilm‘ und ‚Antikfilm‘. Hinzu kamen Arbeiten zu Rezeption¹⁹ (Rezeptionsästhetik, Bildbetrachtung), Theologie²⁰ (Altes Testament und Bibelarchäologie), Soziologie²¹ (Identität/Alterität, Eskapismus), Kulturanthropologie²² (Exotismus, Imperialismus, *gender*) und Geschichtsphilosophie²³. Als hilfreich erwiesen sich Diskussionen zu Metahistorie und Massenmedium in Bezug auf Geschichtsrepräsentationen in Form bewegter Bilder.²⁴ Für eine Einarbeitung in die Thematik waren Abhandlungen und Katalogbände über Monumentalfilme hilfreich, auch wenn sich diese nie explizit mit dem Alten Orient beschäftigen.²⁵ Vorliegende Arbeit versteht sich nicht als filmwissenschaftliche Untersuchung. Für eine solche hätte eine andere Methodik Anwendung finden müssen, die nicht nur die Besetzung im großen Stil hätte berücksichtigen, sondern auch Vergleiche mit anderen Produktionen der einzelnen Regisseure beinhalten sowie das Augenmerk auf Technik und weitere Kriterien legen müssen, die alle für die Entstehung eines Films relevant sind. Ein anderer, nicht vollends zu leistender Umstand stellt die Ausweitung sowie Begrenzung der Recherchen bei einer rezeptionshistorisch fokussierten Untersuchung dar. Da vorliegende Arbeit permanent auf eine Vielzahl anderer kultureller Bereiche zurückgreift sowie einen interdisziplinären Ansatz verfolgt, ist es keinesfalls möglich, alle in Frage kommenden Phänomene und Verweise zu erkennen oder zu berücksichtigen. Daher könnte von Seiten anderer Wissenschaften mancher Aspekt als zu wenig vertieft erachtet werden. Dies ist jedoch so unvermeidbar wie in methodischer Hinsicht unproblematisch, sofern die Interpretation des diskutierten Films als gültig erachtet werden kann.

Die Beschaffung der relevanten Filme verlief, neben einer ersten umfassenden Durchsicht von Filmlexika, entweder über das Internet (offizielle Datenbanken oder Internetseiten von Filmfans), mittels Datenbanken von Filmarchiven, zuweilen dank der Hilfe von Fernsehanstalten und des privaten Videomarktes. Es war so möglich, 90% des bearbeiteten Materials auf Rolle, Video oder DVD anzuschauen. Wichtige Sekundärquellen stellten Drehbuchvorlagen dar sowie Drehbücher, ferner zeitgenössische (und später datierende) Filmkritiken, Filmplakate, *film stills*, *screen shots* sowie Programmhefte, Broschüren,

¹⁸ Siehe beispielsweise EVANS, Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnisse.

¹⁹ Siehe beispielsweise LINK, Rezeptionsforschung, oder KEMP, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.

²⁰ Diese werden jeweils dort zitiert, wo sich der Inhalt der Filme konkret auf biblische Textstellen bezieht.

²¹ Siehe beispielsweise BOURDIEU, Zur Soziologie der symbolischen Formen, oder auch die Reihe von ELIADE, Geschichte der religiösen Ideen.

²² Siehe beispielsweise BUISINE/DODILLE (Hg.), L'Exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion, AFFERGAN, L'Exotisme et Altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie, oder auch KOEBNER/PICKERODT (Hg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus.

²³ Bereits Aspekte von Nietzsches Dreiteilung hinsichtlich der Notwendigkeit der Historie für unsere Kultur in das „Monumentale“, das „Antiquarische“ und das „Kritische“ Prinzip spiegelt sich im Historien-/Monumentalfilm. Siehe hierzu BORCHMEYER, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung an die Moderne. (Des weiteren haben sich, in alphabetischer Reihenfolge, auch Theodor Adorno, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Antonio Gramsci, Michel Foucault, Marcia Landy und viele andere im Rahmen ihrer Studien mit dem Medium Film und, damit zusammenhängend, Fragen zur filmischen Historiographie, Massenkultur, ideologischer Verzerrung von Vergangenheit etc. auseinandergesetzt).

²⁴ Siehe beispielsweise WHITE, AHR Forum: Historiography and Historiophoty, 1193-1199, ROSENSTONE (Hg.), History in images/history in words, 1173–1185, sowie DERS. (Hg.), Revisioning History. Film and the construction of a new past.

²⁵ Vereinzelt arbeiten in jüngerer Zeit Vertreter der Klassischen Archäologie und Ägyptologie über die Adaption griechischer, römischer oder ägyptischer Themen im Spielfilm, deren Untersuchungen an gegebener Stelle zitiert werden. Auch aus dem Bereich der Theologie liegen bereits Bearbeitungen zum Bibelfilm vor, doch wenden sich diese einer Umsetzung biblischer Stoffe vor allem unter theologischen oder religionspädagogischen Gesichtspunkten zu. Die abendländische Rezeption sowie versuchte Visualisierungen der im Alten Testament angesprochenen Lebensräume stehen dabei nicht im Vordergrund, daher existiert dazu bisher kein Forschungsstand, auf den zurückgegriffen werden könnte.

Zeitungsartikel, *making of*-Unterlagen und anderes. Dieses Material bearbeitete ich in den Filmarchiven von Frankfurt, Wien, Paris, London, Turin und Rom.

Die endgültige Filmografie dieser Arbeit haben letztlich die Filme selbst bestimmt:²⁶ Sobald ein Film eine altorientalische Thematik und/oder Gestaltung aufwies wurde er bearbeitet. Hierzu zählen Produktionen über literarische Gestalten wie Flauberts Priesterin Salammbô, vor allem aber über biblische, semimythologische oder mythologische Figuren, die dem Alten Orient zugerechnet werden und über die Jahrhunderte Einfluss auf die abendländische Kulturgeschichte genommen haben.²⁷ Die einzelnen Filme sollten daher weder im Kontext des gesamten Œuvres eines Regisseurs untersucht werden, noch waren im Fall vorliegender Fragestellung die hinter den Figuren stehen Schauspieler von besonderem Interesse. Ebenfalls wenig Beachtung fanden Technik, Stil, Schnitt oder Filmmusik²⁸, trotz des Wissens um ihre Suggestivkräfte. Es galt stets zu berücksichtigen, dass nicht Altertumswissenschaftler die Zielgruppe dieser Filme ausmachen. Es wurde daneben stets nach zeitgenössischen Kommentaren von an den Filmen beteiligten Personen, Filmkritikern sowie dennoch – sofern sie sich überhaupt geäußert hatten – auch von Altertumswissenschaftlern gesucht.

Für die Einordnung der Filme war letztlich die Chronologie ihrer Entstehung das ausschlaggebende Kriterium, da sie vor allem den gesellschaftlichen Prozessen ihrer Zeit, weniger ihren Sujets unterliegen. Hierbei ließen sich die Filme wiederum nach den Jahrzehnten ihrer Entstehung einteilen, da sich im 20. Jh. mit jeder Dekade auch immer ein gesellschaftlicher und kultureller Wandel vollzog.

Die Filmkapitel beginnen mit einer Einleitung, in der die Filme zunächst in ihren zeitlichen und räumlichen Kontext und in ihr Genre eingebettet werden. Am Ende jeden Kapitels erfolgt ein Fazit, das Kernaussagen und filmübergreifende Phänomene hervorhebt. Pro Kapitel wird jeweils eine Produktion als Fallbeispiel umfassender bearbeitet als die anderen Filme. Ausgewählt wurden hierfür fünf (verfügbare) Produktionen, deren Schauplatz im Alten Orient selbst liegt. Es sind dies LA REGINA DI NINIVE (Italien 1911), INTOLERANCE (USA 1916), SODOM UND GOMORRAH (Österreich 1921-22), ESTHER AND THE KING (USA 1960) sowie IO SEMIRAMIDE (Italien 1962). Alle Filme werden in der Regel nach sechs Kriterien untersucht. Bei den Produktionen aus Kapitel 6, 7 und 8 werden hierbei Unternummern vergeben, da die zur Verfügung gestandene Datenmenge sehr viel größer ist und daher weitere Unterteilungen notwendig machte.

²⁶ Hier ist kein ausreichender Raum für das Einbetten der von mir zusammengestellten Filmografie in das weite Feld des Monumentalfilms. Für einen einführenden (, *en detail* jedoch mit Vorsicht zu genießenden,) Überblick siehe beispielsweise SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 1-35.

²⁷ Siehe hierzu Ian Assmanns Definitionen von Rezeption antiker Geschichte und Mythologiegeschichte unter den Stichworten „Ziele der Gedächtnisgeschichte“, „Gedächtnisgeschichte und Diskursgeschichte“ sowie „Moses und die europäische Ägypten-Rezeption“ in ASSMANN, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, 26-43. Zum, für meine Arbeit nicht unwesentlichen, Aspekt „Erinnerungskultur“ aus Sicht der Geschichtswissenschaft siehe ferner den gleichnamigen Abschnitt in DERS., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 29-86.

²⁸ Nur in Einzelfällen werden diese um das Kriterium „Filmmusik“ ergänzt, denn für eine – grundsätzlich wünschenswerte – ausführliche Untersuchung der Musik im Bibel- und Antikfilm müssten auch Filme mit ägyptischen, griechischen, römischen und mittelalterlichen Sujets einbezogen werden. Aus filmimmanenten Gründen oder in Ermangelung von Datenmaterial entfällt ferner zuweilen eine der oben genannten Kriterien.

Die Kriterien werden wie folgt bezeichnet:

1. Vorbemerkungen: Den Anfang machen allgemeine Vorbemerkungen, wie Angabe des Regisseurs, Premierendatum und andere wichtige Hintergrundinformationen zur Produktion.

2. Handlung: Es folgt eine Zusammenfassung der Handlung, die aus dem Grund oftmals recht ausführlich ausfällt, da die wenigsten der Filme leicht zugänglich/bisher bearbeitet sind.

3. Set-Design und Kostüme: Zunächst beschäftige ich mich mit der Visualisierung der dargestellten Sujets. Denn diese steht im Vordergrund, ist leicht zu konsumieren und bleibt am längsten in Erinnerung. Hierfür suche ich nach originalen Vorlagen und Quellen für Set-Design und Kostüme, die letztlich ein altorientalisches Milieu zu kreieren versuchen.

4. Inspirationen und Quellen: In einem nächsten Schritt untersuche ich die Adaption der Sujets. Das heißt, ich mache historische und/oder literarische Vorlagen und Quellen ausfindig, arbeite die fiktionalen Anteile an der Handlung heraus und verfolge die Umsetzung der diversen Versatzstücke anhand von Zwischentiteln/Dialogen. Nur so werden die Intentionen des Regisseurs, beziehungsweise die gesellschaftspolitischen Hintergründe der Filme evident.

5. Kritiken: Nach Abschluss der eigenen Untersuchungen ist es wichtig – sofern möglich – ein Spektrum zeitgenössischer Kritiken zusammenzustellen. Eine solche Zusammenstellung, die dem gleichen Zeitgeist wie der Film unterliegt, kann ihrerseits meine eigenen Interpretationen ergänzen. Persönliche Kritik an den Filmen wird nur punktuell geübt, da es in vorliegender Arbeit weniger um die Rezension einer Produktion in filmästhetischer Hinsicht geht, als vielmehr um das Aufzeigen von Quellen und Gründen für die Adaption selbst, die den Film schließlich untersuchenswert erscheinen ließen.

6. Schlussbemerkungen: Dies meint die aus den Punkten 1–5 resultierenden, abschließenden Erkenntnisse über einen einzelnen Film. Sie fließen ihrerseits in das Fazit des Kapitels ein.

Schreibungen des Namen Gottes oder von Gottheiten, Personen-, Volks- oder Ortsnamen in den Filmen werden innerhalb der Untersuchungen jeweils beibehalten. Zitate von Wissenschaftlern oder Kritikern werden in Schriftgrad 10 und ohne Anführungszeichen wiedergegeben, Zwischentitel oder Dialogtext in Schriftgrad 12 und *kursiv*. In der Regel werden englische, französische und italienische Originalzitate nicht übersetzt. Zitierte Literatur in Fußnoten nennt Nachnamen des AUTORS, Titel seines Aufsatzes/Monografie sowie, sofern nicht allgemein auf die gesamte Publikation verwiesen wird, Seitenzahl(en). Im Text herangezogene *Filmzeitschriften* oder *Zeitungen* (Name jeweils *kursiv*), Zitate aus Broschüren und ähnlichem Material werden nur an Ort und Stelle belegt, nicht jedoch in die Bibliografie aufgenommen. Für grundsätzliche Verwirrung sorgen in der gängigen Literatur oftmals synonym verwendete Begriffe wie Antik-, Historien-, Monumental-, Kolossalfilme etc. In vorliegender Arbeit jedoch bevorzuge ich für die Frühzeit die neutrale Bezeichnung Antikfilm und verwende erst ab den 1920er Jahren den Begriff Monumental-, sowie für billig produzierte, zumeist italienische Varianten die Bezeichnung Kolossalfilm.

Kapitel 1

Geschichte und Geschichten

1.1 Biblische Quellen

*Ich lasse seinen Strom vertrocknen / und seine Quelle versiegen.
Babel wird ein Trümmerhaufen, / eine Behausung für die Schakale,
ein Ort des Entsetzens und des Spottes, / wo niemand wohnt.
(aus der Rache Jahwes über Nebukadnezar, Jeremia 51, 36-37)*

Die Überlieferung der Erzväter, das frühe Königtum in Israel, die Königreiche Israel und Juda im 8. und 7. Jh. und die Oberherrschaft der Assyrer, die Epoche des babylonischen Exils oder das Imperium der Perser – die Bibel¹ beeinflusste wie kein anderes Werk das kollektive Gedächtnis des Abendlandes. Die westliche Kulturgeschichte ist geprägt von einer Fülle, in biblischen Büchern thematisierten, historischen Vorgängen, daraus entstandenen Legenden sowie anderen Formen der Erzählkunst zur Glaubensvermittlung. Neben alttestamentlichen Textquellen, die zwar auf konkret erlebte Historie zurückgehen, jedoch seitens der Forschung als Sekundär- oder Tertiärquellen untersucht werden, sind für die Rezeption des Alten Orients eine Reihe biblischer Bücher bedeutend, deren Inhalte zwar heute vorwiegend als fiktiv angesehen, sie jedoch von eindrucksvoller Erzählweise und großer religiöser Bedeutung sind.

Darüber hinaus schöpften auch neutestamentliche Erzählungen, etwa von der jüdischen Prinzessin (Salome) oder die *Offenbarung* des Johannes, aus der Fülle an alttestamentlichen Stoffen. In den folgenden Jahrhunderten europäischer Kulturgeschichte wurden schließlich Figuren aus beiden Testamenten oftmals verknüpft rezipiert. Hier ist also bereits von eklektischen Vorlagen für eine zukünftige Rezeption im Film zu sprechen, noch ungeachtet aller außerbiblischen Quellen und Bezüge, die später allesamt zum populären Antikenbild vom Orient verwoben werden. Bereits vor der Erfindung des Mediums Film wurden immer wieder bestimmte Legenden oder Figuren in der Malerei und anderen Kunstgattungen verarbeitet. Im Folgenden sollen diejenigen herausgegriffen werden, die sich später im Spielfilm wieder finden lassen.²

¹ Aus der *Fülle* an Primär- und Sekundärliteratur, Bearbeitungen und Kommentaren kann im Rahmen dieser Arbeit nur auf einige wenige verwiesen werden. Die Gefahr, sich dadurch auf eine Art „Was-ist-was?“-Niveau in der späteren Interpretation biblischer Bezüge zu begeben, ist dabei durchaus erkannt worden. Dennoch dienen sämtliche einführende Kapitel ausschließlich dem besseren Verständnis der analysierten Filmhandlungen, deren Konzeptionen zumeist weit unter Diskursebenen rangieren. An dieser Stelle sei zunächst das knappe Buch von SCHMOLDT, *Biblische Geschichte*, für einen ersten Überblick angegeben. Für den interdisziplinären Austausch zwischen den theologischen Wissenschaften, der Altorientalistik, Vorderasiatischen und Biblischen Archäologie sei beispielsweise auf die Bände der Reihe AOAT (Alter Orient und Altes Testament) verwiesen, deren Forschungsfelder jedoch weit über den kulturgeschichtlichen Rahmen vorliegender Arbeit hinaus reichen.

² Vorliegende Zusammenfassung dient dem Zweck, populäre Textstellen der Bibel vorzustellen. Daher wird auf historiographische Fehlangaben, z.B. die Bezeichnung Nebukadnezars als „König von Ninive“ etc. nicht immer hingewiesen. Denn solche Fehlangaben wurden in den seltensten Fällen (z.B. aufgrund einer wissenschaftlichen Ambition des Regisseurs) für das Handlungskonzept der Filme korrigiert. Zur grundsätzlichen Schwierigkeit von Historiographie und Quellenkritik im Hinblick auf die Theologie der geschichtlichen Überlieferung Israels siehe GERTZ, *Konstruierte Erinnerung. Alttestamentliche Historiographie im Spiegel von Archäologie und literarhistorischer Kritik am Fallbeispiel des salomonischen Königtums*, 1-29, insb. 1- 6.

Biblisch thematisierte Orte

Babylon

Babylon wird im Alten Testament häufig und stets unter dem Namen Babel erwähnt.³ Der bekannteste zusammenhängende Text handelt von den Nachkommen Noahs, der den Zorn Gottes in Beschaffenheit einer Sintflut – eines vierzigstägigen Regens – mitsamt seiner Familie in einer Arche überlebt hatte. Noahs Nachkommen besiedeln in den darauf folgenden Jahrhunderten das Land, machen es fruchtbar und mehren sich:

(...) Kusch zeugte Nimrod; dieser wurde der erste Held auf der Erde. Er war ein tüchtiger Jäger vor dem Herren. (...) Kerngebiet seines Reiches war Babel, Erech, Akkad und Kalne im Land Schinar. Von diesem Land zog er nach Assur aus und erbaute Ninive, Rehobot-Ir, Kelach sowie Resen, zwischen Ninive und Kelach; das ist die große Stadt. (...) Der Turm von Babel: Alle Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte. Als sie von Osten aufbrachen, fanden sie eine Ebene im Land Schinar und siedelten sich dort an. Sie sagten zueinander: Auf, formen wir Lehmziegel, und brennen sie zu Backsteinen. (...) Dann sagten sie: Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm mit einer Spitze bis zum Himmel, und machen wir uns damit einen Namen, dann werden wir uns nicht über die ganze Erde zerstreuen. Da stieg der Herr herab, um sich Stadt und Turm anzusehen, die die Menschenkinder bauten. Er sprach: Seht nur, *ein* Volk sind sie, und *eine* Sprache haben sie alle. Und das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen. Auf, steigen wir hinab und verwirren wir dort ihre Sprache, so dass keiner mehr die Sprache des anderen versteht. Der Herr zerstreute sie von dort aus über die ganze Erde, und sie hörten auf, an der Stadt zu bauen. Darum nannte man die Stadt Babel (Wirrsal), denn dort hat der Herr die Sprache aller Welt verwirrt, und vor dort aus hat er die Menschen über die ganze Erde zerstreut. (nach *Genesis* 10, 8-11, 9)

Weitere Textquellen, die von großem Einfluss auf das Christentum und damit auf die abendländische Kulturgeschichte waren, sind vor allem die Prophetenbücher⁴, allen voran das Buch *Daniel*⁵, welches von den Erlebnissen deportierter junger Männer am Hofe des Königs Nebukadnezar in Babylon berichtet. Geschildert wird zunächst die Belagerung und Eroberung Judas unter der Herrschaft des Königs Jojakim, die Schändung des Tempels von Jerusalem sowie die Verschleppung der geplünderten Tempelschätze nach Babylon. Die bekanntesten Stellen sind *Nebukadnezars Traum vom zusammengesetzten Standbild* (siehe *Daniel* 2, 1-49), *Nebukadnezars Errichtung eines goldenen Standbildes* und die Verurteilung der Juden zum Tod durch den *Feuerofen* (siehe *Daniel* 3, 1-97), *Traum und Irrsinn des Nebukadnezar*

³ Die Vokabel „Babel“ wurde sekundär als (volks)etymologisch von der Wurzel *bil* – mischen, verwirren – stammend interpretiert. Die Erzählung vom Turmbau basiert jedoch auf den beeindruckenden Ziqqurat-Gebäuden, die den Babyloniern und auch schon ihren Vorgängerkulturen tatsächlich dazu dienten, ihrer Gottheit nahe zu kommen. Hier jedoch wird der Tempelturm als Maßlosigkeit begriffen, verbunden mit einer generellen Kritik an derart entwickelter Urbanität. Der Hochmut der Bevölkerung führt Gott dazu, diese mit künftiger Verschiedenheit der Menschen und Sprachen zu bestrafen. In der neutestamentlichen Rezeption von *Genesis* 11 wird die mit der Zerstörung des Turmes verloren gegangene Einheit der Menschheit durch das Pfingstwunder und die Ausschüttung des Heiligen Geistes wiederhergestellt, siehe *Apostelgeschichte* 2, 1-4.

⁴ Die Auswirkungen ihrer Lehre für die religiöse Entwicklung Israels waren erheblich, vor allem zum jüdischen Monotheismus, zur Ethisierung der Religion sowie zur Erwartung des Messias. Für vorliegende Dissertation von Interesse sind jedoch vor allem die Verweise auf altorientalische Reiche wie Assyrien, Babylonien und Persien, bzw. sämtliche Traumata, die sich aus den grausamen Eroberungen herausgebildet hatten. Zum Einsteig in die Prophetenbücher siehe z.B. KRATZ, Die Propheten Israels, sowie zu Einzeluntersuchungen, weiteren Literatur- und Kommentarangaben ZENGER et. al., Die Bücher der Prophetie, 371-530. Speziell zur Exilszeit siehe z.B. ALBERTZ, Die Exilszeit. 6. Jahrhundert v. Chr.

⁵ Das Buch teilt sich in mehrere einzelne Erzählungen auf, deren Gemeinsamkeit das stets siegreiche Bestehen einer Prüfung für Daniel und seine Gefährten darstellt. Zeitlich spielen die Erlebnisse während der Regentschaft des Königs Nebukadnezar, seinem Sohn Belsazar (der historische Kronprinz Belsazar war der Sohn des letzten babylonischen Königs Nabonid) sowie dessen „Nachfolger“, der „Meder Darius“ (eine fiktive Gestalt) in Babylonien; bei den Visionen kommt noch die Regierungszeit des Perserkönigs Kyros hinzu. Das Buch ist auf Grund der vielen Bezüge zu wesentlich späteren Herrschern relativ spät zu datieren, und zwar in die Zeit zwischen der Verfolgerherrschaft des Antiochus Epiphanes und dessen Tod, d.h. zwischen 167 und 164 v. Chr.

(*Daniel* 4, 1-34), das *Gastmahl des Belschazzar* (*Daniel* 5 ,1-30) sowie die Erzählung von *Daniel in der Löwengrube* (siehe *Daniel* 6, 1-29).

Weitere bekannte Quellen zu Babylon finden sich vor allem in den Prophetenbüchern: *Ezechiel*⁶ beinhaltet die *Ankündigung der Belagerung Jerusalems* (siehe *Ezechiel* 24, 1; 33, 1f). Das Buch *Esra*⁷ schildert die *Rückkehr der Verbannten* aus dem Exil und den Wiederaufbau des Tempels (siehe *Esra* 1f), das Buch *Jesaja*⁸ berichtet vom *Sturz Babels* (siehe *Jesaja* 21, 1-10). Im Buch *Jeremia*⁹ wird *Babel die Geißel Jahwes* genannt (siehe *Jeremia* 25, 1-14) sowie an anderer Stelle von *Babels Sturz und Israels Befreiung* gesprochen (siehe *Jeremia* 50, 1-51; 64) und der *Untergang Jerusalems* beklagt (siehe *Jeremia* 52, 1-34), wie auch im Buch *Obadja*¹⁰ vom *Tag des Untergangs und des Unglückes* die Rede ist (siehe *Obadja* 10f) sowie im Buch *Micha*¹¹ *Zion vom Feind* verhöhnt wird (siehe *Micha* 7, 8f).

Ninive

Eine weitere altorientalische Stadt, die im Altertum eine blühende und mächtige Metropole und zeitweilige Hauptstadt des Assyrerreiches war, ist das am Tigris gelegene Ninive (akkadisch Ninua), im Abendland vor allem durch die beiden Prophetenbücher *Jona*¹² und *Nahum*¹³ ein Begriff. Im Buch *Jona* wird der Ort am Ende verschont:

⁶ Das Buch *Ezechiel* kann vermutlich nicht auf eine historische Prophetenpersönlichkeit namens Ezechiel zurückgeführt werden, sondern es handelt sich um eine pseudoepigraphische Schrift, nach welcher der Priester und Visionär unter den Verbannten in Babylonien in der Zeit von 593 bis 571 v. Chr. wirkte. (Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Gertz.) Sein Buch erscheint als wohlgeordnete, zusammenhängende Schrift. Dennoch wurde es an diversen Stellen redaktionell überarbeitet, wenn auch behutsam und unter Beibehaltung seiner Lehre sowie seines Stils. Seine Visionen können als Quelle der späteren Apokalyptik gelten.

⁷ Das Buch *Esra* gehört zur chronistischen Geschichtsdarstellung. Nach fünfzig Jahren des Exils, als Kyros den Juden im Jahre 538 v. Chr. gestattet nach Jerusalem zurückzukehren und den Tempel wieder aufzubauen, nimmt der Chronist Esra seine Geschichtsdarstellung auf. Der Tempelneubau wird 515 v. Chr. unter der Oberherrschaft Darius I vollendet. Ein halbes Jahrhundert später kommt der jüdische Esra, ein Beamter am persischen Hof unter Artaxerxes, mit einem neuen Heimkehrerzug nach Jerusalem. Als Zeit der Niederschrift gelten das 4. und 3. Jh. v. Chr., eine Zeit, in der sich die Jerusalemer Gemeinde auf sich selbst zurückgezogen hatte und die für Exegeten noch weitgehend im Dunkeln liegt.

⁸ Jesaja wird in das 8. Jh. v. Chr. datiert. Sein Wirken fand zu einer Zeit statt, die von der wachsenden Bedrohung, die Assyrien auf Israel und Juda ausübte, und den daraus folgenden Koalitionen mit anderen Staaten geprägt war. Jesaja erlebte Sargons Einnahme der Stadt Aschdod sowie die Verwüstung Palästinas durch Sanherib. Aufgrund seiner aktiven politischen Beteiligung in Israel galt Jesaja als Nationalheld. Hinsichtlich der Entstehungsgeschichte findet sich jesajanisches Gut allenfalls im Protojesaja, in *Jesaja* 1 – 39; mit *Jesaja* 40 setzt die Prophetenschrift eines anonymen Propheten ein. (Diese Information verdanke ich Prof. Gertz.)

⁹ Jeremia wurde um 645 v. Chr. geboren und erlebte große politische Veränderungen im Alten Orient: den Fall Ninives im Jahre 612 v. Chr. sowie den Aufstieg des babylonischen Weltreiches. 605 v. Chr. hatte Nebukadnezar Palästina unter seine Herrschaft gebracht; 597 v. Chr. belagerte er Jerusalem und deportierte einen Teil seiner Einwohner. 587 v. Chr. wurde die Stadt endgültig erobert, der Tempel niedergebrannt und eine zweite Deportation vorgenommen. Auch Jeremias Werk wurde in späteren Zeiten redaktionell überarbeitet. So stammt beispielsweise der lange Drohspruch gegen Babel (50-51) aus dem Ende der Exilszeit; andere Ergänzungen verweisen auf die Benutzung des Textes im babylonischen Exil sowie in nachexilischen Gemeinden.

¹⁰ Die Abfassungszeit des Buches *Obadja* blickt bereits auf die Eroberung Jerusalems im Jahre 587 v. Chr. zurück. (Diese Information verdanke ich Prof. Gertz.)

¹¹ Der Judäer Micha wirkte in der Zeit vor und nach der Einnahme von Samaria im Jahre 721 v. Chr. evtl. bis zur Invasion Sanheribs im Jahre 701 v. Chr. Auch hier wurden Teile des Buchs in nachexilischer Zeit bearbeitet. Micha kündigt vor allem das Unheil an; er verurteilt die raffgierigen Reichen, die unbarmherzigen Gläubiger, die betrügerischen Kaufleute und die begehrliehen Priester ebenso wie die tyrannischen Fürsten und die bestechlichen Richter, die allesamt das Gegenteil von dem tun, was Jahwe fordert und damit selbst den Untergang Samarias als Strafe Gottes ankündigen.

¹² Das Buch *Jona* gilt mehr als kunstvolle Lehrerzählung denn als Prophetie, die durchaus komische und spöttische Züge enthält. Datiert wird es in die nachexilische Zeit des 5. Jh. v. Chr. Was der barmherzige Gott will ist Umkehr, keine Zerstörung; das Buch wirbt für einen erstaunlichen Universalismus.

¹³ Die Prophetie, die die Bestrafung Assurs dem Heil Judas gegenüberstellt, stammt aus der Zeit kurz vor dem Untergang Ninives im Jahre 612 v. Chr. Der Fall des Erzfeindes Assur weckt Hoffnungen für die Juden, doch

Das Wort des Herrn ergeht an Jona, in die große Stadt Ninive zu reisen und dieser, aufgrund deren sündigen Treibens, das himmlische Strafgericht anzudrohen. Zunächst verweigert Jona den Befehl und versucht dem Herrn auf einem Schiff zu entkommen, doch Gott lässt dieses untergehen und Jona von einem Walfisch verschlucken. In dessen Bauch gefangen, bereut Jona sein Vergehen und lobpreist den Herren; der Wal speit ihn daraufhin an Land. Jona macht sich auf nach Ninive. Dort droht er, dass die Stadt auf Gottes Geheiß in 40 Tagen untergehen solle. Sogar der König legt daher ein Bußgewand an und Gott führte die Drohung nicht aus. (*nach* Jona 1, 1-4;11)

Im Prophetenbuch *Nahum* hingegen wird vom Untergang Ninives berichtet:

Der Zorn Gottes bewirkt den Sieg seines Volkes – bewaffnet mit glänzenden Speeren stürmen die Kriegswagen durch die Gassen, öffnen die Flusstore und fluten die Stadt, schleifen die Stadtmauer, bringen den Palast zum Wanken und plündern seine Schätze. Die Juden vernichten den Löwen von Assur, ihren Unterdrücker, sowie dessen Stadt voll von Raffgier und Blutschuld.¹⁴ (*nach* Nahum 1,1-3;19)

Sodom und Gomorrha

Noch weitere Städte lässt Gott zerstören. Die bekanntesten sind die, geographisch nicht identifizierten, Städte „Sodom und Gomorra“, die zur *Genesis* zurückführen, dem 1. Buch Moses¹⁵:

Das Klagegeschrei über diese beiden Städte ist groß geworden, der Herr entsendet zwei Engel nach Sodom. Nur der Familie des Lot, Neffe Abrahams, die als fromme Fremde in der verruchten Stadt mit den sündigen Gebräuchen leben, gestatten die Engel, den Ort vor dessen Untergang zu verlassen. Lot kann den Engeln, die er in seinem Haus beherbergt, die Zerstörung nicht ausreden; sobald die Morgenröte aufsteigt, drängen die Engel zur Eile. Als die Sonne über dem Land aufgegangen ist, lässt der Herr einen Regen aus Feuer und Schwefel über der Stadt nieder regnen, der Gebäude, Menschen, Tiere und Pflanzen zerstört; Qualm steigt über der Erde auf wie aus einem Schmelzofen. Als Lots Frau zurückblickt, erstarrt sie zur Salzsäule. (*nach* Genesis, 18, 16-19, 29)

Biblisch thematisierte Männerfiguren

Neben Nebukadnezar (II) (605-562 v. Chr.) und Belsazar (unbekannt - 539? v. Chr.) erwähnt das Alte Testament noch einige weitere historische, aber auch zu fiktiven Figuren verschmolzene Herrschergestalten des Vorderen Orients, vor allem den Israel annektierenden Feind Assyrien in Gestalt seiner Herrscher Salmanassar (V) (729-722 v. Chr.) und Sanherib (704-681 v. Chr.) (siehe *2 Könige* 17, 3; 18, 13-16; 19; 37; *Jesaja* 14, 28-32) sowie Sargon (II) (721-705 v. Chr.) (siehe *1 Chronik* 5, 26; ebenfalls *Jesaja* 14, 28-32). Bezüglich der Rückkehr aus dem babylonischen Exil, welches unter der Perserherrschaft in gelockerter Form noch eine Weile fortbestanden hatte¹⁶, erwähnt das Buch *Esra* die Perserherrscher Kyros (II) (559-530 v. Chr.), Xerxes (486-465 v. Chr.) und Artaxerxes (I) (465-424/423 v. Chr.) sowie Darius (I) (522-486 v. Chr.) (siehe *Esra* 1, 1-8; 36). Das erste Buch der Makkabäer beschreibt die Siegeszüge Alexanders (*356- gest. 321 v. Chr.) und der Diadochen (siehe *1 Makkabäer*, 1, 1f). Das Reich der Seleukiden reflektiert das Buch *Daniel*,

bereits kurz nach dem Untergang Ninives folgt die Zerstörung Jerusalems. Siehe SCHOORS, Die Königreiche Israel und Juda im 8. und 7. Jh. v. Chr.

¹⁴ Auch die Bezeichnung Assur, die sich im Alten Testament ebenfalls findet, meint das Land und insofern den Ansturm der Assyrer, weniger die Gottheit oder die Stadt gleichen Namens. Assur kann ferner für die Seleukiden (Syrien) stehen.

¹⁵ Für eine, überwiegend sprach- und literaturwissenschaftliche, Analyse der biblischen Textbelege siehe FIELDS, Sodom and Gomorrah. History and Motif in Biblical Narrative. Zum besseren Verständnis der Epoche sowie der Geschichtsauffassung siehe LEMCHE, Die Vorgeschichte Israels. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts v. Chr.

¹⁶ Unter der Bezeichnung Babel kann auch das Nachfolgerreich der Perser gemeint sein.

vor allem die Herrschaft von Seleukos I, II, III und IV. Zu Letzterem siehe ferner das zweite Buch der Makkabäer (siehe *Daniel* 11, 5-20; 2 *Makkabäer* 3, 1-40), ebenso für Mithridates I (171-139/38 v. Chr.) (Arsakes IV, siehe auch 1 *Makkabäer* 14, 2), der dort als Begründer des Partherreiches Erwähnung findet. Ferner wird in Träumen und Vision des Buches *Daniel* mehrfach Bezug auf die seleukidischen Herrscher Antiochus II, III und IV¹⁷ genommen (siehe *Daniel* 7, 7; 8, 5; 11, 4; 11, 36).

Biblisch thematisierte Frauenfiguren

An dieser Stelle werden nur jene alttestamentlichen Frauenfiguren angesprochen, die in den Personenkreis des Orientalismus gerückt sind: Judith, Esther, Dalilah sowie die Königin von Saba. Diese Frauengestalten des Alten Testaments lassen sich grob zwei Figurentypen zuordnen: Der erste, vertreten durch Judith und Esther, dient der Darstellung von Identität, der zweite, verkörpert von Dalilah und der Königin von Saba, der von Alterität.

Judith

Die alttestamentliche Erzählung um Judith¹⁸ wird im 6. Jh. v. Chr. angesiedelt. Das apokryphe Buch wurde jedoch erst geraume Zeit später, um die Mitte des 2. Jh. v. Chr., niedergeschrieben, in einer Atmosphäre nationaler und religiöser Begeisterung, die der Makkabäeraufstand entfacht hatte. Das Buch enthält viele historisch unmögliche Angaben wie beispielsweise die Bezeichnung des historischen babylonischen Königs Nebukadnezar II als Herrscher Assyriens mit der Hauptstadt Ninive oder die Namensgebung des Holofernes als assyrischer Kriegsherr. Die fiktive Figur der Witwe Judit (d.h. Jüdin) gilt als Musterbeispiel einer frommen patriotischen Frau, die eine gefährliche Strategie ausführt, um ihr Volk zu retten. Holofernes hingegen ist geradezu der Inbegriff des Bösen. Der Stoff wurde unzählige Male aufgegriffen:

Im zwölften Jahr des Nebukadnezar, dem assyrischen Herrscher von Ninive, herrscht auch Arphaxad in Ekbatana, der Hauptstadt der Meder; in der Ebene von Regu führten die beiden Krieg. In allen Winkeln seines großen Reiches lässt Nebukadnezar den Befehl verlesen, ihn in der Schlacht zu unterstützen, doch niemand kommt ihm zu Hilfe. Der Zorn des Herrschers entbrennt und er schwört, alle Bewohner der untreuen Provinzen auszurotten. Holofernes, Oberbefehlshaber der königlichen Truppen, wird mit dem Feldzug von Ninive nach Westen beauftragt; ein gewaltiges Heer setzt sich in Marsch. Auf Wunsch Nebukadnezars sollen sich die Täler mit Gefallenen füllen. Viele Städte bekommen große Angst und empfangen die Besatzer daher mit Kränzen und unter Tanz und Paukenschlag, doch im Namen seines Herrn Nebukadnezar lässt Holofernes alles zerstören. Um auch den Kampf gegen die Israeliten zu eröffnen, rückt das Heer vor in die Ebene bei der Stadt Betulia. Die fromme Witwe Judit hört von der Angst und den Klagen ihres jüdischen Volkes. Sie ist wohlhabend und jung, von schöner Gestalt und blühendem Aussehen. Den Ältesten schlägt sie vor, durch eine List ihr Volk vom Bedroher Holofernes zu befreien, durch eine Tat, die noch in fernsten Zeiten erzählt werden wird: Sie wäscht und salbt sich, setzt ein Diadem auf und legt Festkleider an, Fußspangen und all ihren anderen Schmuck. Mit Wein, Öl, Getreide und Früchten betritt sie mit ihrer Dienerin das Lager des Holofernes vor dem Stadttor von Betulia. Von ihrer Schönheit bezaubert, führen die Soldaten sie zu ihm. Holofernes liegt auf seinem Lager unter einem Mückennetz aus Purpur und Gold, in das Smaragde und andere Edelsteine eingewebt sind, silberne Leuchter erhellen es. Judit offenbart sich ihm als Verräterin ihres Volkes und huldigt Nebukadnezar; der Eunuch Bagoas nimmt sie in seine Obhut. Am vierten Tag veranstaltet Holofernes ein großes Gelage, zu welchem auch

¹⁷ Seleucos I, Begründer der Dynastie, folgte sein Sohn Antiochus I Soter. Nach ihm herrschte Antiochus II. Diesem folgte Seleukos II, danach Antiochus III, genannt der Große, wiederum gefolgt von Antiochus IV Epiphanes. Letzterer eroberte Palästina und unterdrückte das Volk der Juden auf brutale Weise, was schließlich zum Aufstand der Makkabäer führte. Während die biblischen Quellen bei der Wiedergabe achämenidischer Herrscher relativ genau sind, können unter der Bezeichnung Ägypten auch die Ptolemäer verstanden werden.

¹⁸ Zu Textüberlieferung, Aufbau und theologiegeschichtlichem Kontext sowie weiteren Literatur- und Kommentarangaben siehe ENGEL, Das Buch Judit, 256-266. (Im Kontext der Bibelzitate richte ich mich nach der, in der modernen deutschsprachigen Theologie gängigen, Schreibweise der Namen mit einfachem -t.)

Judit, als einzige Frau, eingeladen wird. Als es Nacht geworden ist, bleibt nur Judit zurück und Holofernes sinkt, betrunken vom Wein, vornüber auf sein Lager. Vom Bettpfosten des Holofernes nimmt sie sein Schwert und schlägt ihm mit ganzer Kraft den Kopf ab. Eingewickelt in das Mückennetz übergibt sie diesen ihrer Dienerin; beide verlassen unbemerkt das Lager und fliehen durch die Schlucht sowie über den Berg zurück nach Betulia. Judit bietet den Ältesten das Haupt des Holofernes dar; das Volk jubelt und preist seinen Gott. Der Kopf wird im Morgengrauen an der Zinne der Stadtmauer aufgehängt und die Juden greifen das assyrische Lager an. Die Soldaten, verstört von den Schrecken der Tat, rennen auseinander und auf allen Wegen in der Ebene und im Gebirge davon. Die Einwohner von Betulia machen sich über das Lager her und verschaffen sich großen Reichtum. Solange Judit lebt, wird sie im ganzen Land hoch gerühmt. (*nach* Judit 1, 1-16, 25)

Esther

Diese im Abendland beinahe gleichermaßen bekannte Figur steht, ebenso wie Judith, für die Befreiung des jüdischen Volkes durch die Vermittlung einer Frau: Die Erzählung handelt vom mächtigen Wesir Haman, der die in Persien lebenden Juden mit dem Genozid bedroht. Durch das tapfere und selbstlose Eingreifen Esters, der jungen persischen Königin, und ihrem Onkel Mordecai wird das Unheil jedoch abgewandt und umgekehrt.¹⁹

Ester lebt in der Obhut ihres Onkels Mordecai in der Perserstadt Susa. Mordecai gehört zu denjenigen, die als gebildete junge Männer von Nebukadnezar nach Babylon verschleppt worden waren. Er wird Zeuge einer Verschwörung, die die Hofbeamten Gabata und Teresch gegen den König planen und zeigt diese bei Artaxerxes an, woraufhin sie verhört und hingerichtet werden. Zur Belohnung verleiht ihm der König ein hohes Amt an seinem Hofe. Artaxerxes feiert für mehrere Tage ein rauschendes Fest. Am siebten Tag wünscht der König, seine Frau, die Königin Vashti, solle sich den Gästen zeigen. Doch Vashti verweigert den Befehl ihres Gemahls, woraufhin sie diesem nie mehr unter die Augen treten darf. Der König sucht bald darauf eine neue Frau und lässt zu diesem Zweck alle schönen Jungfrauen seines Reiches in den Frauenpalast auf der Burg von Susa kommen, wo Mordecai arbeitet. Auch dessen Nichte Ester ist unter den ausgewählten Frauen. Sie gewinnt Gunst und Zuneigung des Königs und wird seine neue Gemahlin. Ester aber erzählt nichts von ihrer Abstammung und ihrem Volk, wie Mordecai ihr aufgetragen hatte. Dieser wird erneut Zeuge eines geplanten Anschlags auf den König und rettet diesem das Leben, woraufhin ihm jener zum Dank ein noch höheres Amt verleiht. Den höchsten Rang jedoch hat der Wesir Haman inne. Als Mordecai sich aus religiösen Gründen weigert, vor Haman niederzufallen und ihm zu huldigen, erlässt dieser voller Zorn nach Einwilligung Artaxerxes den Erlass, alle Juden im Reich zu vernichten. Ester erfährt durch Mordecai vom Unglück der Juden und fasst den Entschluss, vor den König, ihren Gemahl, zu treten und um Gnade für ihr Volk zu bitten. Nach Tagen des Betens und Fastens legt sie in Todesangst ihre prächtigsten Kleider an und erscheint ungebeten im Königshaus vor dem Thron des Artaxerxes. Dieser, gekleidet in Prunkgewänder voll Gold und Edelsteinen, streckt ihr nach anfänglichem Zorn sein goldenes Szepter zum Zeichen der Gnade entgegen. Ester erbittet das Recht, für ihn und Haman ein Festmahl auszurichten, auf welchem sie einen Wunsch an ihn richten werde. Doch sie erbittet noch zwei weitere Festmähler. Während der Hass des Haman dadurch immer größer wird und er bereits den Tod des Mordecai plant, erinnert sich Artaxerxes an dessen treue Taten und lässt ihn ehren, was den Hass des Haman zusätzlich schürt. Am Abend des dritten Festmahles erbittet Ester schließlich vom König ihr Leben sowie das ihres Volkes, welches durch Haman bedroht ist. Voller Zorn lässt Artaxerxes Haman an dem Galgen aufhängen, den dieser für Mordecai errichten ließ. Die Juden befinden sich nun in der Gunst des Königs und zu ihrem Schutz wird ein neuer Erlass in allen Winkeln des persischen Reiches verkündet. Dem Ereignis zu Ehren feiern die Juden von Susa zum ersten Mal das Purimfest, welches die Juden fortan immer feiern werden, um ihre Errettung niemals zu vergessen. Der Jude Mordecai aber wird der zweite Mann im Reich direkt nach dem König und Ester bleibt dessen Königin. (*nach* Ester 1, 1-10, 3k)

¹⁹ Die Figur der Ester ist fiktiv. Der persische König, gemeint ist wohl Xerxes, wird als Ahasverus bezeichnet, ein Name, den die Populärkultur in ihren Umsetzungen des Stoffes bis heute beibehält. Das Buch ist ein Beispiel für die Feindseligkeit, die den Juden in der Antike immer wieder entgegen schlug. Die Haremsintrigen und Massenabschlachtungen der Erzählung kleiden eine religiöse These ein: Die Vorsehung Gottes und das Vertrauen in ihn seitens der Menschen führt den Umschwung des Geschehens herbei. Zu Textüberlieferung, Aufbau und theologiegeschichtlichem Kontext sowie weiteren Literatur- und Kommentarangaben siehe ZENGER, Das Buch Ester, 266-275. Zur Oberherrschaft der Perser siehe z.B. ACKROYD, Israel under Babylon and Persia, insb. 162-291 sowie ALBERTZ, Die Exilszeit. 6. Jh. v. Chr., 97-112, oder auch JAROS, Esther. Geschichte und Legende.

Dalilah

Der biblische Part der Dalilah in der Erzählung über Samson ist eher gering, dennoch ist sie es, die einen rechtgläubigen Mann durch Hinterlist und weibliche Reize vom rechten Pfad abbringt. Das macht sie zum beliebten und vielfach aufgegriffenen Sujet der abendländischen Kulturgeschichte – bis hin zum Film. Die diesbezügliche Textquelle, das Buch der *Richter*²⁰, handelt von den Aktionen der einzelnen Stämme Israels. Dem Stamm Juda war es nicht gelungen, die Ebene von Gaza und weitere Gebiete und Städte in Besitz zu nehmen. Er besiedelte das Bergland. Zur Textsammlung zählt auch die Geschichte des Simson:

Manoach aus der Sippe der Daniter und seiner Frau wird in hohem Alter ein Sohn geschenkt. Ein Engel des Herrn verkündet der Frau, dass kein Schermesser an sein Haar kommen darf sowie, dass der Knabe gottgeweiht ist und damit beginnen wird, Israel aus der Gewalt der Philister zu befreien. Als Simson erwachsen ist, sieht er in Timna eine junge Philisterin und erbittet von seinen Eltern das Recht, sie zu heiraten. Die Eltern reisen mit ihm in die Stadt um die Braut kennen zu lernen und Simson veranstaltet ein Trinkgelage zur Feier der Hochzeit. Er gibt den dreißig Gästen ein schwieriges Rätsel auf. Doch seine Braut entlockt ihm die Lösung und verrät sie an die Männer, woraufhin Simson den Wetteinsatz begleichen muss. Voller Enttäuschung verlässt er seine Frau und überlässt sie einem Freund, der Brautführer gewesen war. Als er sie jedoch zurück möchte, wird ihm dieses von seinem Schwiegervater verweigert, woraufhin Simson, erneut voller Wut, die Getreideernte der Philister zerstört. Aus Rache verbrennen diese sein Haus samt der Frau und machen sich auf die Jagd nach Simson, der die Soldaten jedoch mit dem Kinnbacken eines Esels erschlägt. In der darauf folgenden Zeit reist Simson nach Gaza, wo er sich bald einen Namen macht und sich in eine Frau aus dem Tale Sorek namens Dalila verliebt. Der Fürst der Philister kommt zu ihr und überredet sie, Simson zu betören, um so herauszufinden, wodurch er so große Kraft besitzt. Auf ihr Drängen hin belügt er sie zunächst mehrmals, doch schließlich, als sie ihm seine Lügen als mangelnde Liebe vorhält, gesteht er, dass seine Kraft in seinen bisher ungeschnittenen Haaren liegt. Dalila lässt den Philisterfürsten rufen und schneidet dem schlafenden Simson sieben Locken ab. Da packen ihn die Philister und stechen ihm die Augen aus, führen ihn nach Gaza und zwingen ihn, im Gefängnis das Mühlrad zu drehen. Doch sein Haar fängt wieder an zu wachsen. Die Fürsten der Philister versammeln sich, um ihrem Gott Dagon Opfer darzubringen und zu feiern, dass dieser sie von der Bedrohung Simsons befreit hat. Um Spaß zu treiben, lassen sie ihn aus dem Gefängnis in den Tempel holen. Doch Simson stellt sich zwischen die Mittelsäulen und bittet seinen Gott noch ein letztes Mal um Kraft. Er streckt sich, der Tempel stürzt ein und mit ihm sterben alle darinnen. (nach Richter 13, 1-16; 31)

Saba

Die Frage nach der Historizität der Königin aus dem Lande Saba, dem heutigen Jemen, ist bis heute nicht einfach zu beantworten. Die Quelle in *1 Könige* nennt ihren Namen nicht. Aus historischer Sicht mag die Aufnahme von Handelsbeziehungen mit der arabischen Halbinsel ein Motiv für ihren Besuch gewesen sein, da der historische Salomon die Karawanenwege kontrollierte, die von Nordarabien nach Syrien und Ägypten führten. Verantwortlich für ihren beeindruckenden Niederschlag in der abendländischen Malerei, vornehmlich zwischen dem 15. und 17. Jh., ist jedoch die Hinzufügung weiterer Legenden und Details zu ihrem Verhältnis zu König Salomon. Hierzu zählt auch die Geburt eines gemeinsamen Sohnes Menelik, der auf dem Heimweg der Königin im Lande Äthiopien zur Welt gekommen sein soll und dort bis heute als Vorfahre des Kaisers Haile Selassie (1892-1975) verehrt wird. Die biblische Schilderung vom *Besuch der Königin von Saba* umfasst hingegen lediglich ein

²⁰ Die „Richter-Zeit“ ist weitgehend alttestamentliche Fiktion. Die Ereignisse spielen im 12. Jh. v. Chr., der vorstaatlichen Zeit. Die Geschichte um den Richter Simson gilt als junger Nachtrag zum Buch *Richter*. (Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Gertz.) Die Textquellen berichten vom Ausgreifen der Philister über ihr eigenes Siedlungsgebiet hinaus ins Gebirge. Simson wird stets durch Frauen in Abenteuer verstrickt und als ihn eine Frau gar dazu bringt, sein Gelübde Jahwe gegenüber zu brechen, richtet sie ihn dadurch zugrunde. Zum geschichtlichen Kontext sowie für weitere Literatur- und Kommentarangaben siehe NIEHR, Das Buch der Richter, 196-202, sowie zur Epoche ausführlich FRITZ, Die Entstehung Israels im 12. und 11. Jh. v. Chr.

knappes Kapitel im *Ersten Buch der Könige*, dennoch bereicherte die Erzählung die Kulturgeschichte des Abendlandes immens²¹:

Die Königin von Saba hört vom Ruf des jüdischen Königs Salomon und reist mit sehr großem Gefolge und vielen Geschenken wie Gold, Edelsteinen, Kamelen und Balsam nach Jerusalem, um ihn mit Rätselfragen auf die Probe zu stellen. Salomon gibt ihr Antwort auf alle Fragen und seine Weisheit, seine Reichtümer und seine Macht lassen ihren Atem stocken und übertreffen alles, was ihr zu Hause über den König von Israel erzählt worden war. Sie preist seine Untertanen, die sich seinetwegen glücklich schätzen sollen, sowie seinen Gott Jahwe, der an ihm Gefallen fand und ihn auf den Thron Israels setzte. Der König gewährt der Königin alles was sie wünscht und beschenkt sie zudem reichlich. Schließlich kehrt sie mit ihrem Gefolge heim nach Saba. (*nach 1 Könige 10, 1-13; siehe ferner 2 Chroniken 9, 1-12; im Neuen Testament Matthäus 12, 42 sowie Lukas 11, 31; siehe ferner im Koran Sure 27, 16-44*).

Weitere biblisch thematisierte Länder, Völker und Götter des Orients

Neben den Herrscher- und Frauenfiguren finden eine Vielzahl von altorientalischen Reichen, Völkern und Orten im Alten Testament Erwähnung, unter diesen beispielsweise die Ebene von Schinar (d.h. Babylonien) oder Elam im Osten, die Völker der Phöniker, Hethiter, Hurriter, Sabäer, die Hyksos und eine Fülle an Verweisen auf Personen und Daten der Geschichte des Alten Ägypten. Weitere Ortsangaben sind unter anderem Kalech (d.h. Nimrud), Erech (i.e. Uruk), Ur, Susa sowie Persepolis. Ein Aspekt, der großen Einfluss auf die abendländische Rezeption des Alten Orients hatte, sind außerdem die im Alten Testament an vielen Stellen angesprochenen oder als heidnisch und verboten thematisierten Gottheiten, vor allem Baal und Astarte sowie Kemosch beziehungsweise Moloch/Milkom.

1.2 Antike Quellen

*Jede Babylonierin muss sich einmal in ihrem Leben
in den Tempel der Aphrodite begeben, dort niedersetzen
und sich einem Manne aus der Fremde preisgeben (...).
Es sind viele zur gleichen Zeit da; die einen kommen,
die anderen gehen. Hat sich eine Frau hier einmal niedergelassen,
so darf sie nicht eher nach Hause zurückkehren,
als bis einer der Fremden ihr Geld in den Schoß geworfen und
sich draußen außerhalb des Heiligtums mit ihr vereinigt hat. (...)
Die Schönen und Wohlgewachsenen sind sehr schnell befreit;
die Hässlichen müssen lange Zeit warten.*
(aus: Herodot, *Historien I, 199*)

Bereits zur Bronzezeit bestanden Kontakte zwischen vorderasiatischen Kulturen und der Welt der Ägäis. Für vorliegende Arbeit ist jedoch die griechische Wahrnehmungssicht auf die assyrischen und babylonischen Reiche von Bedeutung, ebenso auf das Perserreich, das diese Kulturen ablöste. Schon seit dem 6. Jh. v. Chr. hatten sich griechische, später auch römische Schriftsteller mit der Geschichte des Vorderen Orients und vor allem den Kontakten zu ihrer eigenen Kultur auseinander gesetzt. Nach der Eroberung des griechischen Lydien durch die Perserdynastie der Achämeniden wurde dieses kleinasiatische Gebiet dem mächtigen orientalischen Feind einverleibt. Aufgrund dieses historischen Ausgangspunkts für die

²¹ Die weiträumigen Handelsaktivitäten sowie die Existenz der Königin zu salomonischer Zeit sind biblische Fiktion. Zur christlichen, jüdischen und muslimischen Saba-Rezeption und deren Einfluss auf die Kulturgeschichte siehe PENNACCHIETTI, *Legends of the Queen of Sheba*, 31-50, sowie GILLIOT, *Die Königin von Saba' – Legende oder Wirklichkeit?*, 41-45. Zum besseren Verständnis der Epoche im palästinensischen Raum siehe DIETRICH, *Die frühe Königszeit in Israel. 10. Jahrhundert v. Chr.*

folgenden persischen Eroberungsfeldzüge in griechische Territorien, konzentrierten sich daraufhin viele Berichte auf die kulturpolitischen Konsequenzen der Perserherrschaft.²²

Die Persika des Hellanikos

Unter den überlieferten Schriften zur Geschichte und den Gebräuchen des Perserreiches sind vor allem die *Persika* des Hellanikos von Lesbos²³, eines älteren Zeitgenossen Herodots, aus dem letzten Viertel des 5. Jh. v. Chr. hervorzuheben. Heute sind einige wenige Fragmente erhalten geblieben. Es finden sich Einträge zur Geschichte Assyriens und Mediens sowie zum Aufstieg des Perserreiches, im Besonderen die Regentschaften des Kambyses und Dareios sowie der Feldzug des Xerxes. Bereits das Werk des Hellanikos enthält die Schilderung eines assyrischen Königs namens Sardanapalos – den Namen identifizierte die Forschung vor langem als Ableitung und Vermischung der beiden historisch belegten Herrschernamen Assarhaddon und Assurbanipal. Sardanapal galt fortan für manche als großer Held, für die meisten jedoch als luxusversessener Schwächling (vgl. Kapitel 2.2.1).

Die Historien des Herodot

Die Werke Herodots wären nicht denkbar ohne die ethnographischen Beschreibungen seiner zahlreichen Vorgänger. Seine *Historien*²⁴ sind nach den Herrscherpersönlichkeiten Kyros, Kambyses, Darius (Dareios) und Xerxes untergliedert. Sie enthalten darüber hinaus Exkurse zu den Sitten und Gebräuchen der Babylonier²⁵ und erwähnen Personen (ob nun historisch oder fiktiv) wie Ninus von Ninive, Sardanapalus, Sanherib (Sanacharibos) oder die Königin Nitokris. Semiramis hingegen erwähnt Herodot kaum, er schreibt ihr lediglich den Bau von wundersamen Dämmen außerhalb Babylons zu, die zukünftig Überschwemmungen zu verhindern wussten. Der Autor weist sie einer längst vergangenen Dynastie zu, womit er sie vermutlich in die Zeit vor dem Fall von Ninive datiert.²⁶ Ohnehin differenziert Herodot nicht immer eindeutig zwischen dem Reich der Assyrer und dem der Babylonier.

Die Persika des Ktesias

Ktesias von Knidos²⁷ war ein griechischer Arzt am persischen Hof gegen Ende des 5. Jh. v. Chr. Sein Werk zur persischen Geschichte umfasste 23 Bücher, davon drei allein über das Assyrische Reich. Da er selbst einen Großteil seines Lebens an zentralen Orten des persischen Weltreiches verbracht hatte, stehen viele seiner Angaben im Widerspruch zu Herodots

²² Für vorliegenden Abschnitt wurde vor allem der Überblick bei KURTH, *Assyrian and Babylonian traditions in classical authors: A critical synthesis*, 539-553, herangezogen. Des Weiteren ist für ein umfassendes Verständnis auf folgende Publikationen hinzuweisen: DREWS, *The Greek Accounts of Near Eastern History*, sowie HALL, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through tragedy*; vor allem letzteres ist für das tiefere Verständnis der altorientalischen Sujets als Plattform des Fremden aus griechischer – das spätere Abendland ebenfalls prägender – Perspektive interessant. Siehe hierzu auch WEST, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*.

²³ Siehe KURTH, *Assyrian and Babylonian traditions in classical authors: A critical synthesis*, 542 und 550.

²⁴ Für eine deutschsprachige Gesamtausgabe siehe HAUSSIG (Hg.), *Herodot. Historien*.

²⁵ Ebenda. Siehe hierzu den Beitrag von NESSELRATH, *Herodot und Babylon – Der Hauptort Mesopotamiens in den Augen eines Griechen des 5. Jh. v. Chr.* Auch Ktesias' Schriften werden dort im gleichen Kontext beleuchtet; darüber hinaus enthält der Beitrag weitere Literaturangaben.

²⁶ Obwohl auch schon andere vor ihm von einer berühmten Königin aus Mesopotamien berichteten, ist Herodot der erste, der ihr den Namen Semiramis gibt. Nach ihm reduzieren diverse weitere Autoren die mesopotamische Geschichte auf die Figur des Sardanapal oder den Fall von Ninive.

²⁷ Siehe ausführlich KÖNIG, *Die Persika des Ktesias von Knidos*. Der Autor untersucht vor allem die fragmentarische Überlieferung des Griechen in den Schriften des Patriarchen Photios sowie jenen Diodors. Vgl. für Ktesias auch „Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden“, Band 4 und 5, bes. 546. Erwähnenswert ist, dass die Berichte über Ninus, Semiramis, Ninyas und Sardanapal den Anfang der Berichte des Ktesias bilden, als so genannte Assyriaka, d.h. Texte über die Entstehungsgeschichte Assyriens, die vor der Zeit der Perser anzusiedeln ist.

Reisebeschreibungen. Ktesias ist es, der dem Semiramis-Mythos²⁸ ausreichend Nahrung geben wird hinsichtlich Kriege, Liebe und Leidenschaften von König Ninus und seiner Gattin Semiramis, die laut seiner Schriften aus Syrien stammte. Der Autor widmete sich kaum weniger ausführlich der Geschichte ihres gemeinsamen Sohnes Ninyas. Darüber hinaus berichtete auch er anscheinend ausführlich von einem assyrischen König namens Sardanapal, welcher ein ungeheures Dasein aus Luxus und Nichtstun lebte, gleich einer Frau im Harem (vgl. Kapitel 2.2.1).

Ktesias' Bücher galten während mehrerer Jahrhunderte als Standardwerk persischer Geschichtsschreibung für kommende griechische Autoren. Da seine Bücher nicht mehr als Einzelwerk erhalten sind, sind für die Wissenschaft nur noch aufgrund dieser, sekundären, Verwendung rekonstruierbar. Für ihre Universalgeschichten folgten seinen Angaben beispielsweise die Gelehrten Diodorus Siculus (im Folgenden Diodor), der die Semiramis-Legende selbst erweiterte,²⁹ sowie Pompeius Trogus oder der um die Zeitenwende lebende Nicolaus von Damaskus.³⁰ Der griechische Historiker und Geograph Strabon sowie die römischen Autoren Quintus Curtius Rufus und Plinius hoben vor allem die Hängenden Gärten als eines der Sieben Weltwunder hervor, deren Erbauung sie der Semiramis zurechneten.

Babylon als Stoff des antiken Romans

Ein weiterer Autor, der den Mythos um Semiramis fortan ausschmückte, war Dinon von Kolophon³¹. Bereits im ersten vorchristlichen Jahrhundert erschien eine Erzählung, die sich der Romanze des Ninus widmete – einer der ersten hellenistischen Romane. Der Schriftsteller Xenophon von Antiochia schrieb ferner den Roman „Babylonische Angelegenheiten“, ein weiterer Autor namens Soterichos erzählte *Die Erlebnisse von Panthea, [dem] babylonischen Mädchen*. Der selbst von einem babylonischen Sklaven erzogene Romanschriftsteller Iamblichos verfasste nach 165 v. Chr. den Roman *Babyloniaka* über das Liebespaar Sinonis und Rhodanes, die mit Hilfe des Eunuchen Saca vor dem babylonischen König Garmos und dessen Eunuchen Damas fliehen, da dieser Sinonis zur Frau will.³²

Obendrein griff vor allem der Film – neben den antiken und den biblischen Quellen – für die Inszenierung des babylonischen oder assyrischen Milieus auf eine gewisse Märchensammlung zurück, deren berühmte Figuren gut 1500 Jahre jünger waren als Sardanapal und Semiramis.

²⁸ Die Historizität der Sammuramat, Witwe des Salmanassar II und zeitweilige Regentin für ihren minderjährigen Sohn Adad-Nirari III, gilt als unbestritten. Die Erkenntnisse stammen jedoch aus dem frühen 20. Jh. nach Christus. Der Film wird trotzdem weiterhin den Mythen folgen, z.B. dem Bau der hängenden Gärten oder ihrem Vorhaben, die Stadt Babylon errichten zu lassen. Zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Mythos und historischen Fakten siehe PETTINATO, Semiramis. Herrin über Assur und Babylon sowie KÖNIG, Die Persika des Ktesias von Knidos, 37f.

²⁹ Für eine zeitgemäße Übersetzung inklusive Kommentaren und Erläuterungen zu Diodors Darstellung der Geschichte Asiens, dem zweiten Buch seiner „Bibliotheca Historica“ siehe MURPHY, The Antiquities of Asia. A Translation with Notes of Book II of the *Library of History* of Diodorus Siculus.

³⁰ Siehe ausführlich KURTH, Assyrian and Babylonian traditions in classical authors: A critical synthesis, 544f.

³¹ Eine Zusammenstellung aller antiken Autoren, die sich mehr oder weniger ausführlich zu Semiramis, Ninus, Ninyas etc. äußerten, findet sich bei PETTINATO, Semiramis. Herrin über Babylon und Assur, 305-308.

³² Siehe z.B. „Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden“, Band 2, 1307f. In Exkursen wird dort darüber hinaus auf Geheimlehren der Chaldäer und Kultbräuche eingegangen.

1.3 Orientalische Märchen

Für seinen Beitrag zur populären Rezeption des Alten Orients soll hier als charakteristisches Beispiel aus einer Fülle nach Europa gelangter Originalliteratur ein Werk herausgegriffen werden. Dessen Übersetzung beflügelte orientbegeisterte Schriftsteller und Maler wie kaum ein anderes³³: die ursprünglich persische³⁴ Erzählung *Alf Laila wa-Laila*, deren arabische Fassung von Antoine Galland übersetzt und unter dem Titel *Mille et une nuit* zwischen den Jahren 1704 und 1717 in zwölf Bänden publiziert wurde. Trotz des großen Aufwandes, den Frankreich bereits im Ancien Régime für sein enzyklopädisches Werk *Bibliothèque Orientale* betrieben hatte (siehe Kapitel 2.1), fungierte die Märchensammlung als Hauptquelle für das Orientbild Europas. Johann Wolfgang von Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Victor Hugo – die Reihe berühmter Rezipienten der Erzählung ließe sich fortsetzen. Im Jahre 1711 erschien in Leipzig die erste Ausgabe in deutscher Übersetzung mit dem Titel *Die Tausend und Eine Nacht, worinnen seltsame Arabische Historien und wunderbare Begebenheiten, benebst artigen Liebes-Intriguen, auch Sitten und Gewohnheiten der Morgenländer, auf sehr anmutige Weise erzehlet werden*.³⁵ Hofmannsthal selbst schrieb im Jahre 1907 in der Einleitung zur Deutschen Übersetzung: „... ein Abgrund von Gestalten und Ahnungen, von Sehnsucht und Wollust tat sich auf. (...) Es ist ein Irrgarten der Lust.“ Das Zitat lässt gleichsam Parallelen zur wesentlich älteren Perzeption altorientalischer und ägyptischer Frauenfiguren in der Höllenschilderung bei Dante ziehen, der noch ohne einen authentischen, poetisch veranschaulichten Orient auskommen musste.³⁶ Das Klischee vom Orient als prunkvolle, glitzernde und erotische Märchenwelt erhielt nun erst in vollem Ausmaß Nahrung und trug umso mehr zu einer Vermischung von Realität und Imagination bei.³⁷ Die Bilder, die das Werk evozierte, weckten auch neue Vorstellungen von den antiken Metropolen Babylon und Ninive, schließlich blühten jene sagenumwobenen Städte genau dort, wo nun grausame Sultane und fliegende Teppiche, Oasen und kühle Paläste voller Seidenkissen und Springbrunnen anzutreffen waren. Doch nicht der grausame Sultan Schachriar ist heute noch im kollektiven Gedächtnis des Abendlandes präsent, sondern die schöne Jungfrau Scheherazade. Denn diese zähmt den Despoten nach Monaten des Mordens durch den Zauber ihrer Erzählungen. Dadurch sieht dieser am Ende davon ab, das Mädchen am Morgen nach der Hochzeitsnacht zu töten. Nach Tausendundeiner Nacht des Erzählens wirft sich das Mädchen dem Sultan, ihrem Gemahl, zu Füßen und erbittet ihr Leben zum Lohn für die Freuden, die sie ihm damit schenkte. Doch der Sultan ist längst durch die kluge Scheherazade von seiner Grausamkeit geheilt und lebt in Glück mit ihr bis zu seinem Lebensende. Faszinierend für den europäischen Rezipienten waren nicht nur die Geschichten über den *Seefahrer Sindbad*, *Ali Baba und die vierzig Räuber* und den *Kalifen Harun al Rashid*. Auch die Mixtur aus Grausamkeit, Pracht, Luxus und Erotik erfüllte jede exotistische Erwartung.

³³ Zum Einfluss von *Tausendundeine Nacht* und anderer orientalischer Erzählungen auf die europäische Literaturgeschichte siehe ausführlich: SYNDRAM, *Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, 324-341.

³⁴ Im 10. Jh. wurde die Märchensammlung vom Persischen ins Arabische übersetzt.

³⁵ Siehe das Foto der deutschen Erstausgabe in: SYNDRAM, *Der erfundene Orient in der Europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jh.*, 325; deutscher Buchtitel und Zitat nach ebenda.

³⁶ ALIGHIERI, *Die göttliche Komödie*, 4. Gesang, 26f. Die Untersuchung des Werkes kann die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigen. Es sei nur auf den immensen Einfluss auf die vor allem italienische Kulturgeschichte hingewiesen, der letztlich bis zur vielfachen Rezeption der Semiramis in Oper und Film führte (vgl. Kap. 4, 5, 6, 7 und 9).

³⁷ Vgl. WANKO, *Des Morgenlandes Lust und Grausamkeit*, 72f.

1.4 Europäische Reisebeschreibungen

Lange bevor *Alf Laila wa-Laila* mit seinen Erzählungen vom Morgenland einen Triumphzug durch die europäische Kulturgeschichte antrat, verspürten Europäer bereits den Wunsch, die sagenumwobene Pracht des Orients mit eigenen Augen zu sehen.³⁸ Im Frühmittelalter kamen zu den antiken Erzählungen zunächst Berichte von Pilgern, die das Heilige Land bereist hatten. Darstellungen von Kreuzfahrern und Abenteurern schlossen sich im Hochmittelalter an. Um 1166, als die islamische Kultur in den Künsten und Wissenschaften prosperierte, reiste beispielsweise der Rabbiner Benjamin von Tudela über das Mittelmeer nach Vorderasien und Arabien bis Ägypten und dokumentierte, was er sah. Unter anderem stand er wohl an der Stelle, wo einst Ninive geblüht hatte.³⁹ Im Jahre 1543 wurden seine Erlebnisse und Berichte in Konstantinopel gedruckt und fortan berühmt.⁴⁰ Offiziell als Reiseführer für Pilger konzipiert und darüber hinaus reichhaltig mit Schilderung des heiligen Landes versehen, war der Bericht *The Voyage of Travaile of Sir John Mandeville, Knight*. Dieser angeblich bereits im Jahre 1322 niedergeschriebene Bericht gab vor allem dem Orientinteresse des gebildeten Europäers im 15. Jh. Nahrung. Allerdings existierte niemals ein Ritter namens Mandeville. Der wahre Autor war ein Franzose namens Jean d'Outremeuse, der selbst nie einen Fuß in den Orient gesetzt hatte.⁴¹

Im Zuge der Eroberung Bagdads durch die Mongolen um 1258 wurden die abbasidische Metropole und ihre Region zur unbedeutenden Provinz. Die Ottomanen sollten die Mongolenherrschaft jedoch bald ablösen. Im Jahre 1453 eroberten die Türken Konstantinopel und machten es zum Zentrum ihres für lange Zeit prosperierenden Weltreichs, dem auch Persien und Armenien sowie Mesopotamien angehörten, darüber hinaus Teile des Balkans, Griechenland sowie Gebiete in Nordafrika. Durch die Handelsbeziehungen zwischen Europa und dem Osmanischen Reich seit der Renaissance stieg daher auch die Zahl der Orientreisenden an. Motivationen hierfür gab es diverse und so gelangten Berichte aller Art nach Europa. Deren Zahl nahm stetig zu und fand bei den daheim Gebliebenen großen Absatz. Im 17. Jh. bereiste Pietro della Valle Persepolis, wo er Inschriften kopierte und mit geheimnisvollen Zeichen beschriftete Lehmziegel mit nach Hause brachte.⁴² Für die Archäologie von besonderem Interesse sind die Berichte Carsten Niebuhrs. Der friesische Wissenschaftler war in der zweiten Hälfte des 18. Jh. im Rahmen einer Expedition des Dänischen Königs Friedrich V. unter großen Gefahren und Unwägbarkeiten im Osmanischen Reich über Ägypten nach Arabien und Persien gereist.⁴³ Seine 1774 vorgelegten *Reisebeschreibungen nach Arabien* enthielten auch Zeichnungen der noch sichtbaren Reliefs von Persepolis. Als möglicherweise erster Ausgräber von Babylon betätigte sich der in Bagdad forschende Abbé Joseph de Beauchamp. Der Astronom sandte eine Beschreibung Babylons nach Paris, in der er über seine Ausgrabungstätigkeit berichtete und das Interesse an den vergessenen altorientalischen Metropolen wieder belebte.⁴⁴

Die reichhaltig bebilderten Erzählungen und Berichte vermittelten nicht nur dem abendländischen Lesepublikum ein farbenprächtiges Orientbild. Auch die akademische Malerei Europas wurde davon inspiriert. Im 19. Jh. schien das Interesse und die Begeisterung

³⁸ Die Reiseberichte arabischer Persönlichkeiten, wie die enzyklopädischen Schriften des Ibn-Battuta, werden im Rahmen vorliegender Arbeit nicht berücksichtigt, auch die europäischen werden nicht umfassend angeführt.

³⁹ Zitiert nach BEYER, Khorsabad oder die Entdeckung der Assyrer, 90.

⁴⁰ Siehe FAGAN, Return to Babylon, Travellers, Archaeologists, and Monuments in Mesopotamia, 18f.

⁴¹ Ebenda 22.

⁴² Ebenda 27.

⁴³ Zur dänischen Expedition siehe ausführlich ebenda 30-40.

⁴⁴ Vgl. BEYER, Khorsabad oder die Entdeckung der Assyrer, 92f.

am Orient beziehungsweise an seinem nach Europa transportierten Bild zu kulminieren. Reiseberichte wurden in ihren Themen differenzierter und in stetig zunehmenden Auflagen publiziert, wie beispielsweise die *Memoirs on the Ruins of Babylon*, welche der in diplomatischen Diensten stehende sowie altertumswissenschaftlich tätige Claudius James Rich im Jahre 1812 vorgelegt hatte.⁴⁵ Der Einfluss dieser Berichte auf das Bildungsbürgertum war zunächst größer als die hinzu gewonnenen Erkenntnisse aus der jungen archäologischen Forschung und prägte somit nachhaltig das Orientbild des Westens.

⁴⁵ Siehe FAGAN, *Return to Babylon, Travelers, Archaeologists, and Monuments in Mesopotamia*, 41-47; 48ff.

Kapitel 2

Orientalarchäologie und Öffentlichkeit

2.1 Orientalarchäologie

Seit dem 17. Jh. kann von einer ernsthaften wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Ländern des Vorderen Orients gesprochen werden. Einen bedeutenden Beitrag dazu leisteten die von Frankreich initiierten *missions archéologiques*, beispielsweise in Konstantinopel, der Levante oder in Ägypten.¹ Gegen Ende des 17. Jh. erwuchs aus der Fülle an neuem Wissen, aus Beschreibungen der Länder und Kulturen des Orients, der dortigen klassischen Literatur und wissenschaftlichen Erkenntnissen ein erstes Standardwerk: die so genannte *Bibliothèque Orientale, ou Dictionnaire Universel contenant généralement tout ce qui fait connaître d'Peuples de l'Orient*. Diese wurde von Barthélemy d'Herbelot im Jahre 1697 herausgegeben und galt lange Zeit als maßgeblich für alles, was den Orient betraf.² So hatte Frankreich spätestens gegen Ende des 18. Jh. den größten Anteil an einer wissenschaftlichen Orientalistik. Erste Lehrstühle für orientalische Kulturen und Sprachen wurden gegründet. Hinzu kamen die immensen Materialmengen, die von einer großen Anzahl Wissenschaftler im Zuge von Napoleons Ägyptenfeldzug im Jahre 1798 zusammen getragen worden waren. Ziel des Ägyptenfeldzugs war zunächst, den Konkurrenten England und dessen Vormachtstellung im Orient an einem empfindlichen Punkt zu treffen, mit der Aussicht auf Ägypten als französische Provinz. Das Unternehmen scheiterte jedoch in politischer Hinsicht. Im Laufe der Zeit kamen mehr und mehr Zeugnisse und Kunstschätze aus dem Alten Ägypten, das bisher weitgehend unbekannt und mythisch verklärt worden war,³ ans Tageslicht. Rund 500 Zivilisten zählten zum Forschertrupp, den Napoleon neben seinen Soldaten mit in das Land gebracht hatte. Die Strapazen und Mühen, die die Männer auf sich nahmen, sollten sich in wissenschaftlicher und kultureller Hinsicht auszahlen. Insgesamt arbeiteten 400 Kupferstecher an der Dominique-Vivant Denon anvertrauten *Description de L'Égypte*, mit der Napoleon die wissenschaftliche Ausbeute seiner Mission der Nachwelt zu erhalten dachte. Ägyptologie als Wissenschaft begann sich zu etablieren. Im Jahre 1822 gelang François Champollion die Entzifferung der Hieroglyphen. Nicht nur in Frankreich erstreckte sich die Begeisterung für den Orient zeitlich von der Antike bis zur Gegenwart.⁴ In

¹ Siehe OMONT, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVIIe et XVIIIe siècles*, i-ii; ivff, dort jeweils mit genauen Literaturangaben zu den zeitgenössischen Berichten und Korrespondenzen.

² Bereits durch die Anlage eines solchen Standardwerkes aus westlicher Sicht vermischten sich Orient, Orientalistik und Orientalismus unwiderruflich, siehe hierzu ausführlich SAID, *Orientalism*, oder HENTSCH, *Imagining the Middle East*.

³ Suzanne L. Marchand plädiert für eine differenzierte Verwendung des Terminus „Ägyptomanie“: den ‚manischen‘ Charakter der Ägyptenbegeisterung sieht sie im 17. Jh., also bereits vor dem Feldzug Napoleons, manifestiert, gerade weil damals noch keine wissenschaftlichen Erkenntnisse vorlagen und das Alte Ägypten weiten Raum für fantastische Spekulationen bot. Spätestens seit Champollion wird die von ihr davon unterschiedene „Ägyptophilie“ von wissenschaftlicher Erschließung untrennbar begleitet, siehe MARCHAND, *The End of Egyptomania: German Scholarship and the Banalization of Egypt: 1830-1914*, 125f. – Bezüglich der Assyriomanie lässt sich Ähnliches, wenn auch in geringerem Ausmaß, für das Interesse an Babylonien und Assyrien seit der Aufklärung für die Zeit vor den großen Ausgrabungen feststellen, beispielsweise integriert in freimaurerische Antikenvorstellung oder diversen Deutungen des babylonischen Turms.

⁴ Vorliegende Arbeit verzichtet auf einen Streifzug durch die Rezeption innerhalb der (deutschsprachigen) Literaturgeschichte. Für eine solche Zusammenstellung siehe HAAS, *Die junge Wissenschaft Assyriologie in der Schönen Literatur des 19. und 20. Jh.*, 71-104 sowie DERS., *Die literarische Rezeption Babylons von der Antike bis zur Gegenwart*, 523-552.

Wien wurde beispielsweise seit dem frühen 19. Jh. eine Zeitschrift namens *Fundgruben des Orients bearbeitet durch eine Gesellschaft von Liebhabern* publiziert. Nach dem Vorbild des berühmten Gelehrten de Sacy und der französischen Gründung der *Société Asiatique* entstand in England die *Royal Asiatic Society*. 1845 wurde in Deutschland die *Deutsche Morgenländische Gesellschaft* gegründet, kurz nachdem 1843 auch in den USA die *American Oriental Society* ins Leben gerufen worden war.

2.1.1 Die europäischen Ausgrabungen im 19. Jh.

Von Khorsabad nach Paris⁵

Im März 1843 begann der gebürtige Italiener und französische Staatsbürger Paul-Emile Botta mit den Ausgrabungen von Khorsabad. Botta arbeitete zunächst als Arzt des Paschas Mohammad Ali und wurde später zum französischen Konsul von Alexandria ernannt. Die Schätze, die er finden sollte, ließen das versunkene und nur noch aus den Erzählungen der Bibel, des Herodot und den Werken anderer Geschichtsschreiber bekannte Weltreich der Assyrer wieder auferstehen. Er entdeckte eine Assyrerhauptstadt mit dem antiken Namen Dur-Šarrukin, die in nur sieben Jahren errichtete „Stadt Sargons“ II (721-705 v. Chr.), deren Vollendung der im Krieg gefallene Herrscher gar nicht mehr erleben konnte. Botta hielt den Fundort in den kommenden Jahren jedoch für Ninive. Damit begann die Ära der großen Ausgrabungen der Franzosen, Engländer und Deutschen im antiken Mesopotamien, Kleinasien und dem Heiligen Land, die mit dem Ersten Weltkrieg ihre (vorläufige) Unterbrechung finden sollte. Zum Bildprogramm der neu erbauten Residenz zählten neben den eindrucksvollen Palastreliefs auch überlebensgroße Plastiken menschenköpfiger Flügelstiere. Mit ihren vielfältigen Schlacht- und Belagerungsszenen und langen Aufmärschen von Tributbringern und Verschleppten gaben vor allem die Reliefs eine Vorstellung von der Macht Assyriens.

Die Franzosen stellten, mit dem Einverständnis des Sultans in Konstantinopel, fortan größere Geldsummen bereit. Der Maler Eugène Flandin nahm in den folgenden Monaten aus Fragmenten wieder sorgfältig zusammengesetzte Reliefs zeichnerisch auf und schickte seine Bilder nach Frankreich, wo sie große Anerkennung und weite Verbreitung fanden. Nur wenige Jahre nach dem Ende der Ausgrabungen legte Botta zwischen 1844 und 1850 sein mehrbändiges Prachtwerk *Monuments de Ninive*⁶ der westlichen Öffentlichkeit vor. Er war es auch, der den Abtransport vieler großer Artefakte nach Paris betreute – doch schon bei der Flussfahrt von Mosul hinunter nach Basra versanken viele Objekte unwiederbringlich im Tigris.⁷ Die *Kormoran* verschiffte die Stücke nach Le Havre, von dort aus wurden sie nach Paris transportiert; bereits im Mai 1847 eröffnete der Louvre seine assyrische Sammlung.⁸

⁵ Für eine ausführliche Darstellung der Ausgrabungsprojekte Frankreichs im 19. Jh., der Entstehung der vorderasiatischen Abteilung des Louvre und dessen Auswirkungen auf Wissenschaft wie Öffentlichkeit siehe: FONTAN (Hg.), *De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens*. Vgl. LARSEN, *Orientalism and the Ancient Near East*, 96-115.

⁶ Auf die anfängliche Verwechslung der Ruinen von Ninive und Khorsabad geht vorliegende Arbeit nicht ein.

⁷ Noch viele Kunstgüter späterer Kampagnen sollten im Tigris versinken.

⁸ Obwohl sich französische Intelligenzblätter wie *L'Illustration* und *Le Magasin Pittoresque* der neuen Abteilung und ihren Ausstellungsstücken gegenüber enthusiastisch gaben, dauerte es einige Zeit, bis sich auch die breitere Öffentlichkeit für die antiken Schätze interessierte. Erst gegen 1883 wurde die Abteilung überschaubar und besucherfreundlich gestaltet. Siehe McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 195. Zum Raum- und Ausstellungsdesign siehe auch BOHRER, *Le décor assyrien de la salle Sarzec au Louvre*, 242-247. Ganz im Gegensatz dazu waren jene Objekte, die die Briten nach London transportieren ließen, sogleich im Zentrum des öffentlichen Interesses. Für einige Zeit wurden gar zwei der kolossalen menschenköpfigen Flügelstiere direkt in

Nach einigen Unterbrechungen legte der neue französische Ausgräber Victor Place, Generalkonsul von Mosul, zwischen 1852 und 1854 hundertsechsdachtzig weitere Säle in der königlichen Residenz frei. Im Jahre 1867 publizierte Place, immer noch in der Annahme, bei der Stadt handele es sich um Ninive, die dreibändige Ausgabe *Ninive et l'Assyrie*.⁹

Von Nimrud und Ninive nach London

Ähnlich wie Bottà verspürte auch der britische Diplomat und studierte Jurist Austen Henry Layard großes Interesse an Ländern und Bevölkerung des Vorderen Orients und begeisterte sich ebenso für Archäologie.¹⁰ Im Jahre 1842 hatte Bottà gerade begonnen, den Ruinenhügel Kujunjik wissenschaftlich zu erschließen, als der junge Layard drei Jahre darauf ohne jede archäologische Vorbildung die Chance bekam, seinerseits einen bedeutsamen Beitrag zur Erforschung antiker Metropolen zu leisten. Nach ersten Gesprächen lud Bottà ihn zunächst zur Mitarbeit in Khorsabad ein, doch im Jahre 1845 begann Layard in einer vom Britischen Vizekonsul Christian Rassam unterstützten Aktion Ausgrabungen im antiken Nimrud im Süden von Mosul beziehungsweise Ninive. Unter den großartigen Befunden waren zwei assyrische Paläste voller Reliefs sowie die Bibliothek des assyrischen Herrschers Tiglat-Pileser III. Zunächst wurde auch dieser Fundort wieder für das antike Ninive gehalten. Mit der Unterstützung Hormuzd Rassams wurden die Ausgrabungen vorangetrieben. Eine der Glanzleistungen bestand in der Freilegung großer menschenköpfiger Flügelstiere, wie sie bereits aus Khorsabad bekannt waren und die Welt in Staunen versetzt hatten. Bald darauf übernahm das British Museum die Finanzierung des Projektes. Auch in den folgenden Monaten erbrachten die Ausgrabungen außergewöhnliche Ergebnisse.

Nach dem Einstellen der Grabungen im Jahre 1847 wandte sich Layard dem Hügel Kujunjik zu. Er war davon überzeugt, dass auch hier beeindruckende Befunde zu erwarten wären. Nach anfänglichen Lizenzstreitigkeiten mit dem französischen Nachfolger Bottàs konnte Layard seine Arbeit aufnehmen. Auch von dort wurden außerordentliche Fundstücke wie Skulpturen nach London verschifft. Unter dem Titel *Nineveh and its Remains* wurden sie von Layard der Weltöffentlichkeit im Jahre 1849 vorgelegt und sofort zum Bestseller¹¹. Die *Times* bezeichnete die Publikation als „the most extraordinary work of the present age“¹². In den Jahren 1849 und 1850 erforschte Layard nun beide Ruinen, vor allem den in Kujunjik entdeckten Palast von König Sanherib. Dieser „Palace without Rival“, wie ihm der irische Assyriologe Edward Hincks durch die Übersetzung von Inschriften mitteilen konnte, stand einst im wahren Ninive – die sagenumwobene Hauptstadt des Assyriens war entdeckt worden, die Erzählungen des Alten Testaments wurden lebendig. Dem Althistoriker Canon George Rawlinson gelang es, durch die Übersetzung der Inschriften des Sanherib konkrete Parallelen zu diversen Angaben im Alten Testament ziehen. Weitere prächtige Funde sollten folgen. Neben einer großen Anzahl von Palastreliefs, die später Tausende von Besuchern in das British Museum lockten, entdeckten seine Arbeiter ferner die königliche Bibliothek des Assurbanipal.¹³ Noch einige Jahre sollte in Kujunjik sowie an seinem ebenso viel versprechenden Nachbarhügel Nebi Yunus gegraben werden. Mit dem Abbruch der Feldarbeit 1855 endete die heroische Ära der Ausgräbertätigkeit.

der Eingangshalle des Britischen Museums aufgestellt, um die Besucher sofort in die altorientalische Abteilung zu locken, siehe McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 196.

⁹ Vgl. BEYER, *Khorsabad oder die Entdeckung der Assyrer*, 90-101.

¹⁰ Siehe z.B. FAGAN, *Return to Babylon. Travelers, Archaeologists, and Monuments in Mesopotamia*, 97-137.

¹¹ Für ihren Einfluss auf Architektur, Schmuck und Mode im Rahmen des *Victorian Assyrian revival* siehe die ausführliche Zusammenstellung bei McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 199f.

¹² Siehe FAGAN, *Return to Babylon, Travelers, Archaeologists, and Monuments in Mesopotamia*, 116.

¹³ Siehe ebenda 124-132.

Von Berlin nach Babylon

Die Berliner Sammlung orientalischer Altertümer entstand in Abhängigkeit von den fach-internen Entwicklungen der deutschen Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. Die Kenntnisse hinsichtlich der Übersetzung antiker Schriftquellen wurden nun zunehmend erweitert, wodurch erste Einblicke in eine (authentische) Antike Vorderasiens möglich wurden. Diese wiederum wichen häufig vom alttestamentlichen Orientbild ab. Was jedoch die Ausstattung der Museen mit antiken Artefakten betraf, erwarb Deutschland zunächst lediglich Objekte aus dem Kunsthandel, beispielsweise Siegel und Schmuck, vor allem für die königlichen Sammlungen Preußens. Ab Mitte des 19. Jh. profitierten die Berliner Museen vor allem von den beeindruckenden Reliefs und Skulpturen aus der Zeit des ersten Jahrtausends v. Chr., die in den groß angelegten Ausgrabungsprojekten zu Tage getreten waren.¹⁴ Als Begründer der deutschen Assyriologie kann Eberhard Schrader gelten, der seit 1875 in Berlin großen Einfluss auf die künftigen Geschicke der jungen Wissenschaften nahm. Im Jahre 1885 wurde in Berlin der *Akademisch-orientalistische Verein* gegründet, zwei Jahre später brach die erste wissenschaftliche Expedition unter der Leitung Robert Koldeweys nach Mesopotamien auf. Noch im selben Jahr konstituierte sich das *Comité behufs Erforschung der Trümmerstätten des Alten Orients*, das die ersten Ausgrabungskampagnen in Zircirli initiierte.

Im Jahre 1889 wurden die ersten Säle des Berliner Pergamon-Museums mit altorientalischen Denkmälern für das allgemeine Publikum eröffnet und die wissenschaftliche Publikationstätigkeit begann.¹⁵ Gut acht Jahre später, im Januar 1898, wurde in Berlin die *Deutsche Orient-Gesellschaft* gegründet. Eines ihrer Hauptziele waren umfassende Ausgrabungen in der antiken Ruine Babylon unter der Leitung Robert Koldeweys, die bis 1917 andauern sollten.¹⁶ Weitere Projekte folgten.¹⁷ Im Mai 1899 entstand die Vorderasiatische als eigenständige Abteilung der Königlich-Preußischen Museen, zu deren erstem Direktor der Berliner Assyriologieprofessor Friedrich Delitzsch bestimmt wurde. Robert Koldewey trieb vor allem in den 1920er Jahren die Veröffentlichung seiner Ausgrabungserkenntnisse voran. Sein Kollege Walter Andrae, Ausgräber der kaum minder imposanten Ruine Assur, konnte 1926 im Irak eine Teilung der Funde von Babylon erwirken. Die Objekte wurden nach Deutschland exportiert, museal rekonstruiert und aufbereitet. Zur Eröffnungsfeier des eigens dafür errichteten Baukomplexes als Teil der Berliner Museumsinsel am 2. Oktober 1930 konnte das Publikum die prächtige Prozessionsstrasse samt Ischtartor, das bereits um die Jahrhundertwende ausgegraben worden war und Wissenschaft wie Öffentlichkeit in Erstauen versetzt hatte, nun endlich besichtigen.¹⁸

¹⁴ Im Jahre 1855 wurden beispielsweise assyrische Reliefs aus Nimrud in London vom preußischen Staat erworben. Siehe hierzu STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN (Hg.), *Das Vorderasiatische Museum*, 11f.

¹⁵ Siehe die umfassende Arbeit von CRÜSEMANN, *Vom Zweistromland zum Kupfergraben*.

¹⁶ Die Ausgrabung Babylons gilt als das umfangreichste Projekt in Vorderasien überhaupt, siehe: WILHELM (Hg.), *Zwischen Tigris und Nil. 100 Jahre Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Vorderasien und Ägypten*, 23. Zum Beitrag anderer Nationen bezüglich der Erforschung der Ruine siehe z.B. READE, *Early British Excavations at Babylon*, 47-66.

¹⁷ Vgl. MATTHES, *Zur Vorgeschichte der Deutschen Ausgrabungen in Babylon*, 33-46.

¹⁸ Siehe ausführlich KLENGEL-BRANDT, *Babylon und das Vorderasiatische Museum*, 241-252.

2.1.2 Der Babel-Bibel-Streit

„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit.“¹⁹ – Auf der einen Seite glaubten auch gegen Ende des 19. Jh. namhafte Vertreter der Altertumswissenschaft noch an eine Abstammung der Menschheit von Noahs Erben – so etwa der Ägyptologe Richard Lepsius, obschon Zeitgenosse Darwins. Auf der anderen Seite wurden in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jh. Schlag auf Schlag weitere Kulturen wie die der Sumerer entdeckt, welche um viele Jahrhunderte älter als die Zeit der Niederschrift der *Genesis* datieren.²⁰ Nicht nur in den jungen Wissenschaften wie Paläontologie oder Anthropologie, sondern auch in der Archäologie beeinflussten die neuen Erkenntnisse zur Prähistorie das Geschichtsbild der Ägyptologen und Assyriologen. Diese hatten sich bis dato, neben den Inhalten ihrer Texte, auf Angaben der klassischen Autoren und der Bibel verlassen. Auch die Wissenschaft der Assyriologie entwickelte sich in Deutschland aus dem Geist der liberalen protestantischen Bibelexegese. Im Jahre 1902 faszinierte und erschütterte der Assyriologe Friedrich Delitzsch daher Gelehrtenwelt und Öffentlichkeit gleichermaßen durch seine These, die Angaben des Alten Testaments hätten ihre Vorläufer in babylonischen und noch älteren mesopotamischen Textquellen.²¹ Delitzsch, zugleich Präsident der Deutschen Orient-Gesellschaft, Ordinarius an der Berliner Universität und, wie bereits erwähnt, Direktor der Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen, beeindruckte mit seiner Vorlesung zum Thema „Babel und die Bibel“ auch Kaiser Wilhelm II, der ihn in der Verbreitung seiner Thesen zunächst unterstützte.

Doch die Thesen Delitzschs waren nicht frei von antisemitischem Zeitgeist: Zwar gefiel dem Kaiser Delitzschs Verspottung des Alten Testaments und somit dessen jüdischer Urheber. Dennoch konnte er nicht gutheißen, dass Delitzsch dem Alten Testament jeden offenbarungstheologischen Gehalt absprach und gar behauptete, die Israeliten seien weniger sittlich gewesen als die Babylonier.²² In einem 1903 veröffentlichten Schreiben distanzierte sich Wilhelm II daher von den Ansichten des Wissenschaftlers – doch die vorgelegten Fakten Delitzschs, ferner Robert Koldeweys und anderer „Pan-Babylonier“²³ hatten unwiderruflich demonstriert, dass die verschiedenen Kulturen Mesopotamiens, welche nun nach und nach entdeckt wurden, älter und entwickelter waren als vermutet. Die Theologie konnte sich davor nicht mehr verschließen. Dennoch sollte sich die Hoffnung des Assyriologen Delitzsch nicht erfüllen. Der Skandal war im öffentlichen Gedächtnis bald vergessen, die Angelegenheit war „wieder in den Elfenbeinturm freier Wissenschaft verwiesen“ (Rainer G. Lehmann). Konsequenzen für Unterrichts- und Kirchenwesen und somit auch für das populäre Interesse an der Bibel waren keine zu befürchten.

¹⁹ Aus: MANN, Joseph und seine Brüder. Der erste Roman: Die Geschichten Jaakobs, 9.

²⁰ Zum Einfluss von George Smiths Übersetzung der ältesten Fluttexte und dessen Aufsehen erregendem Vortrag für die Society of Biblical Archaeology am 4. Dezember 1872 siehe LARSEN, Seeing Mesopotamia, 120-126.

²¹ Für eine Auseinandersetzung mit dem Streit und seinem Diskurs siehe LEHMANN, Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit. Auf seiner Monographie basiert hiesige Zusammenfassung (Kap. 2.1.2).

²² Siehe auch: LEHMANN, Der Babel-Bibel-Streit – ein kulturpolitisches Wetterleuchten, 514.

²³ Die öffentliche Aufregung – vor allem in Berlin – wurde bereits von kritischen Zeitgenossen kommentiert und nicht selten parodiert. Siehe z.B. den Kommentar des Publizisten Friedrich Dernburg, „Der Panbabylonismus“, Berliner Tagblatt Nr. 31, 18. Januar 1903, 1. Beiblatt, zitiert nach ebenda 517. Der von Hugo Winckler initiierte Pan-Babylonismus samt seiner Astralreligiösen Theorien wurde bereits im Jahre 1910 vom Jesuitengelehrten Franz Xaver Kugler, u.a. studierter Astronom und Assyriologe, für die Wissenschaft unwiderruflich aus den Angeln gehoben, siehe KUGLER, Im Bannkreis Babels. Panbabylonistische Konstruktionen und Religionsgeschichtliche Tatsachen.

2.2 Öffentlichkeit

Interesse und Rezeption hinsichtlich des Alten Ägypten wirkten sich im 19. Jh. unter anderem auf die Planung des Suez-Kanals aus und lieferten den Startschuss zu umfassenden Ausgrabungen. Die philologisch ausgerichtete Altorientalistik, auch als Assyriologie bezeichnet, wurde ebenfalls um die Ausgrabungswissenschaften erweitert. In diesem Zusammenhang entstand ferner das Phänomen, dass Altertumswissenschaft auch als spektakuläres und abenteuerliches Unterfangen angesehen wurde. Institutionalisierung und Spezialisierung innerhalb der archäologischen Disziplinen nahmen zu²⁴; das öffentliche Interesse blieb enorm.²⁵ Das Vortragswesen so genannter Wissenschaftsvereine fungierte damals als Medium der Antikenvermittlung und Rezeption. Hierbei überschritten sich Wissenschaft und Populärwissenschaft ebenso wie sich auch das Publikum aus Wissenschaftlern und Laien zusammensetzte. So hielt beispielsweise der Assyriologe und Alttestamentler Eberhard Schrader im Rahmen des Berliner Laienzirkels namens Mittwochsgesellschaft am 31. März des Jahres 1880 einen Vortrag über Layards Ausgrabungen in Ninive.²⁶

Neben den neu entstandenen großen Sammlungen in den Museen der europäischen Metropolen, die den entscheidenden Beitrag zum „praktischen Erinnern“ (Walter Benjamin) von Geschichte beigezeichnet hatten, bedeuteten vor allem die gut besuchten archäologischen Segmente der noch jungen Weltausstellungen Berührungspunkte mit der Massenkultur und ziemlich allen sozialen Schichten: Im Crystal Palace, wo im Jahre 1872 die Londoner Weltausstellung stattfand, gab es einen „Nineveh Court“, auch im Pariser Trocadéro wurde im Rahmen der Weltausstellung von 1878 eine Antikenschau namens *l'Art Ancien* inszeniert.²⁷ Im Ausstellungskonzept vermischte sich die Präsentation antiker Artefakte noch ganz im historistischen Stil einer enzyklopädischen Sammlung, jedoch mit dem zukunftsorientierten Blick der anbrechenden Moderne.²⁸ „Die geglückte Vermarktung von Antike im Rahmen des modernistischen Jahrmarktes“ (Christiane Zintzen) verstellte dennoch nicht den Blick auf das visuelle Element der Aufbereitung archäologischen Wissens. Als Erweiterung von Text und Abbildung, konzipiert für die Massen als Geschichte zum Anfassen, erschien ein Vorbote des Films: das kinematische Panorama.

²⁴ Für einen Rückblick auf die Entstehung der neuen Wissenschaften ist der Umstand anmerkwürdig, dass Schüler der großen Ägyptologen der ersten Stunde – z.B. Georg Ebers als Schüler von Richard Lepsius – seit den 1860er Jahren durch ihren Beitrag zum Historischen Roman nicht nur viel zur Popularität der orientalischen und ägyptischen Antike beigetragen, sondern diese von den Jahrhunderte alten mystischen Vorstellungen sowie der biblischen Rezeption gleichsam befreit hatten.

²⁵ Ausgräber, Kunsthistoriker und Philologen galten als Entdecker und Verwalter aller ans Tageslicht gehobenen antiken Relikte und somit als Vermittler zwischen Zeiten und Räumen sowie als Förderer von Rezeption. Zudem vereinte die „Spatenarchäologie“ in sich Wissenschaft und Ereignis, was sie grundsätzlich zu einem Faszinosum erhob, das wiederum auch für die Verwirklichung nationaler Interessen funktionalisiert wurde, vgl. ZINTZEN, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jh., 142.

²⁶ Siehe ebenda 158.

²⁷ Für die Pariser Weltausstellung von 1878 entwarf Charles Garnier, der berühmte Architekt der Opéra, ein *maison assyrienne*, siehe BOHRER, Les antiquités assyriennes au XIX siècle: émulation et inspiration, 254.

²⁸ Vgl. ZINTZEN, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jh., 166-167.

Exkurs: Das Panorama im Dienst der Archäologie

Nur kurz vor der Eröffnung der Vorderasiatischen Abteilung im später so genannten Pergamonmuseum wurde im Jahre 1886 im Rahmen der Jubiläumsausstellung der Bildenden Künste in Berlin ein Panorama²⁹ von Pergamon angefertigt. Es bildete den Glanzpunkt der Ausstellung, die die wichtigsten Ergebnisse der deutschen archäologischen Ausgrabungen der Öffentlichkeit präsentierte. In der Nähe der Invalidenstrasse wurde hierfür ein Gelände trockengelegt und zu Ehren des Kaisers ein großer Obelisk aufgestellt, dazu wurden eigens drei repräsentative Gebäude errichtet. Herausragend war eine Halbrunde mit der rekonstruierten Fassade des Zeustempels von Olympia. Dem Bauwerk war eine Terrasse vorgelagert, geschmückt mit Abgüssen der Gigantomachie des Pergamon-Altars. Der Tempelimitation gegenüber lag ein großes Restaurationsgebäude und in der Ecke des Grundstücks wurde das so genannte Kaiserdiorama installiert: eine Hohlkonstruktion aus Backstein und Eisen, deren äußere Gestaltung wiederum einem ägyptischen Tempel, dem Heiligtum von Dakieh, nachempfunden war. Im abgedunkelten Inneren wurden Dioramen präsentiert, welche in gemalter Form Ereignisse aus der Erforschung und Kolonisierung Afrikas schilderten, zum Beispiel den britischen Forscher Stanley an den Wasserfällen des Kongo. Höhepunkt der Bilderschau war jedoch das halbrunde Pergamon-Panorama. Die Rekonstruktionszeichnungen hierfür stammten von Bohn, der die Ausgrabungen zeichnerisch dokumentiert hatte. Das Panorama war 60m lang und 14m hoch, mehrere in dieser Gattung bekannte Maler waren an seiner Fertigstellung beteiligt. Das Publikum war entzückt:

Das prächtige Halbrundgemälde, die alte Herrlichkeit der Stadt des Attalos – vielleicht in sanguinischer Weise etwas übertrieben – vor dem staunenden Blick emporzaubernd, hat zur Grundlage die neuesten Ausgrabungen und Forschungen (...).

Im Jahr 1888 wurde eine weitere Präsentation dieser Art in Berlin gegeben, diesmal der „Brand Roms im Jahr 64 n. Chr.“, der zuvor im Crystallpalast von Leipzig zu bewundern gewesen war.³⁰ Das kinematische Panorama erlebte damals eine Blütezeit, die, in seiner Funktion eines ersten Massenmediums der Populärkultur, trotz ihrer Kürze das öffentliche Interesse für Archäologie immens steigerte.³¹

2.2.1 *Assyrian Revival* und Lord Byrons Tragödie *Sardanapalus* (1821)

Die britischen Ausgrabungen in Mesopotamien in der zweiten Hälfte des 19. Jh. stärkten auch die Macht des Landes sowie sein kolonialistisches, imperiales Selbstverständnis. Das große öffentliche Interesse der viktorianischen Ära³² an den neuen Ausstellungsstücken im British Museum inspirierte seinerzeit gar zu geflügelten Worten, die vor allem das *Empire* priesen:

²⁹ Zu Geschichte, Technik und Bedeutung dieses Vorläufers bewegter Bilder, dessen Publikum sich von dem zeitgenössischen Opernaufführungen ziemlich unterschied, siehe: OTTERMANN, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. (Viele historische Ereignisse, darunter auch aus der Welt der vorwiegend klassischen Antike, inklusive der beliebten ägyptischen Herrscherin Kleopatra, wurden als kinematische Panoramen zur Massenattraktion.)

³⁰ Alle Zitate entstammen ebenda 202-204.

³¹ Zum vermutlichen Einfluss des Panoramas *Belshazzar's Feast* auf den Film *INTOLERANCE*, das im New Yorker Vergnügungspark Coney Island noch im frühen 20. Jh. zu sehen war, siehe Kapitel 6.

³² Die Assyriomanie kann nicht in Form eines einzelnen Komplexes untersucht werden. Ihre Züge und Niederschläge sind facettenreich und daher auf alle folgenden Kapitel verteilt, da sie – ähnlich wie die Ägyptomanie – die verschiedensten Kunstgattungen beeinflusste. Für die Assyrienmode im viktorianischen

I am the Bull of Nineveh. I was born in the quarries beside the river, the great river... As a shapeless block was my substance borne to its place. (...) I felt myself the guardian of the nation's history, the emblem of its power, (...). Now I stand in a strange land... in a city prouder, greater, more glorious than my native realm; (...).³³

Im Zeichen der Aufsehen erregenden Ausgrabungen assyrischer Städte gab es vor allem Layard zu Ehren im „Crystal Palace“, dem Prunkgebäude, in dem die Londoner Weltausstellung 1872 abgehalten wurde, einen so genannten „Nineveh Court“, der mindestens drei Panoramen mit altorientalischen Motiven aufwies. Weitere öffentliche Panoramen, die sich damals am Leicester Square befanden, zeigten *Nimroud, Part of the City of Nineveh* gemalt von Robert Burford und H.C. Selous sowie ein *Golden Image in the Plain of Babylon*. Ein anderes Panorama stammte von F.C. Cooper, einem Künstler, den die Trustees des Britischen Museums selbst beauftragt hatten. Es trug den Titel *Grand Moving Diorama of Nineveh* und wurde täglich in der Gothic Hall dem begeisterten Publikum vorgeführt.

Neben assyrisierendem Schmuck und anderen Kunstgegenständen³⁴ war in jenen Jahren auch Lord Byrons Tragödie *Sardanapalus* aus dem Jahre 1821 zum ersten Mal wirklicher Erfolg beschieden (zur antiken Quelle siehe Kapitel 1.2³⁵). Auf die Bühne gebracht wurde das Stück vom bekannten Bühnenregisseur Charles Kean im Jahre 1853 in London. Für die Inszenierung wurden Panoramen von Ninive als Bühnenbilder für den Hintergrund angefertigt und umjubelt, teilweise nach aktuellsten Rekonstruktionszeichnungen zu den Funden aus Ninive: Zwei große Kulissensets, angefertigt von den Herren Gordon, Lloyds und Days, die viele Stunden mit Abzeichnen im Britischen Museum zugebracht hatten, zeigten die letzte Assyriehauptstadt in aller Pracht. Zur Aufführung gehörten selbstverständlich auch ‚orientalische Tänzerinnen‘ und vieles mehr. Die Kritiken waren voll des Lobes.³⁶

Ort und Zeit der Handlung reduzieren sich auf einen Tag, den Untergang Assyriens: Der assyrische Herrscher Sardanapal gibt sich einem Luxusleben mit Wein, Parfümen, prunkvollen Gewändern und schönen Frauen hin. Seiner Rolle als Herrscher, Ehemann und Vater wird er hingegen nicht gerecht. Dennoch ist er bei Byron keine negative Figur, kein Despot seines eigenen Volkes, im Gegenteil bemüht um inneren und äußeren Frieden. Keine gigantischen Gebäude müssen ihm zu Ehren errichtet werden, genauso wenig schickt er seine Untertanen in den Krieg. Weitere Figuren der Tragödie sind Salimenes, der Bruder von Sardanapals Gattin, der zudem sein politischer Berater und militärischer Befehlshaber ist. Besorgt um den Erhalt des Staates ist dieser bemüht, Sardanapal zu pflichtvollem, politischem Handeln zu überzeugen, das auch militärische Aktionen nicht ausschließt. Der rücksichtslose Feldherr Arbace und der hinterlistige medische Priester Beleses verschwören sich gegen Sardanapal und dessen Schwager Salimenes. Salimenes Schwester Zarina, also seiner

England siehe McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 183-213, RUDOE, *Henry Layard et les arts décoratifs, du style "Ninive" en Angleterre*, 34f., BOHRER, *Assyria As Art: A Perspective on the Early Reception of Ancient Near Eastern Finds*, 7-33, sowie RUSSELL, *From Nineveh to New York*.

³³ Aus: *Household Words*, 8th February 1851, zitiert nach McCALL/TUBB, „I am the Bull of Nineveh“. *Victorian Design in the Assyrian Style*, 1. Über den Autor, W.H. Stone, ist weiter nichts bekannt. Zum generellen Einfluss Ninives auf die Lyrik des viktorianischen Zeitalters siehe LARSEN, *Seeing Mesopotamia*, 107-116.

³⁴ Im Zuge der Assyriomanie wurde seit der Londoner Great Exhibition des Jahres 1851 auch eine Serie von Porzellanskulpturen verkauft, unter welchen sich Repliken von menschenköpfigen Flügelstieren, und -Löwen, jedoch auch eine menschliche Figur mit dem Titel „Queen of Sardanapalos“ befand, siehe ebenda 203. Zur Figurengruppe gehörten ferner die Könige Assurbanipal und Sanherib, siehe auch Kapitel 5.2.3 im Zusammenhang mit dem Film *LA REGINA DI NINIVE*.

³⁵ Byron hielt sich vor allem an die Beschreibungen Diodors. Zu den Quellenangaben sowie dort abgedruckten Kommentaren zeitgenössischer Wissenschaftler siehe BYRON, *The Works of Lord Byron. Complete in One Volume*, 244-276.

³⁶ Siehe McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 202-203.

Gemahlin, zieht Sardanapal seine Geliebte Myrrha vor, eine Sklavin aus Ionien. Gemeinsam mit ihr und weiteren ihm ergebenen Dienerinnen und Dienern feiert er eine finale Orgie, die eines Nachts schließlich mit seinem Tod auf dem Scheiterhaufen endet. Ein letztes Mal erhebt er den Becher: *Adieu Assyria!* Mit Sardanapals Tod geht auch sein Reich Assyrien nach Jahrhunderten der Macht unter.³⁷

2.2.2 Historismus³⁸ und Gustave Flauberts Roman *Salammô* (1862)

Leopold von Ranke, Historiker und Mitbegründer eines im Historismus verankerten Wissenschaftskonzepts, vertrat die Ansicht:

Die Historie unterscheidet sich dadurch von anderen Wissenschaften, dass sie zugleich Kunst ist. Wissenschaft ist sie: indem sie sammelt, findet, durchdringt; Kunst, indem sie das Gefundene, Erkannte wieder gestaltet, darstellt. Andere Wissenschaften begnügen sich, das Gefundene schlechthin als Solches aufzuzeichnen: bei der Historie gehört das Vermögen der Wiederhervorbringung dazu.³⁹

Im Bereich des literarischen Historismus sind, damit einhergehend, epischer Ton, auffallende Differenzierungen, exakte Benennungen und Faktentreue, Verlangen nach Vollständigkeit, Liebe zum Detail sowie eine Fülle von Anmerkungen und Quellenzitate charakteristisch.⁴⁰ Bedeutsam für die Form eines populärkulturellen Historismus war daher auch die neue Gattung des Historienromans. Der 1834 erschienene Roman *The Last Days of Pompeji* von Edward Bulwer-Lytton⁴¹ gilt hinsichtlich des zunehmenden Einflusses archäologischer Forschung auf die breite Öffentlichkeit als Initialzündung für eine Flut an altertumshistorischen Romanen.⁴² Im Lauf des Jahrhunderts stieg deren Zahl entsprechend der neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse kontinuierlich an und inspirierte – wie bereits erwähnt – auch namhafte Wissenschaftler wie den Ägyptologen Georg Ebers zum Schreiben von Unterhaltungsliteratur.⁴³ Einige solcher, auch als Professorenromane bezeichnete, Werke wurden zum Phänomen, das der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt um 1860 folgendermaßen kommentierte:

Alle echte Überlieferung ist auf den ersten Blick langweilig, weil und insofern sie fremdartig ist. Sie kündigt die Anschauungen und Interessen ihrer Zeit für ihre Zeit und kommt uns gar nicht entgegen, während das modern Unehliche auf uns berechnet, daher pikant und entgegenkommend gemacht ist, wie es die fingierten Altertümer zu sein pflegen. Dahin gehört besonders der historische Roman, den so viele Leute für Geschichte lesen, die nur ein wenig arrangiert, aber im Wesentlichen wahr sei.⁴⁴

³⁷ Siehe BYRON, *Sardanapalus, a tragedy*.

³⁸ Zum Epochenbegriff im Sinne der Frage, ob es ein Zeitalter oder nur eine Strömung des Historismus gibt, nimmt vorliegende Arbeit nicht Stellung.

³⁹ Siehe BASLER et. al., *Historismus und literarische Moderne*, 25.

⁴⁰ Siehe ebenda, 2-3 sowie vor allem 36-47.

⁴¹ Stellvertretend für viele Beiträge über Edward Bulwer-Lyttons *The Last Days of Pompeji* als ein Beispiel literarischer „Reklame für Archäologie“ siehe ZINTZEN, *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jh.*, 203f, mit weiteren Literaturangaben.

⁴² Andere Romane, wie beispielsweise *Fabiola or the Church of the Catacombs* des britischen Kardinals Nicolas Wiseman aus dem Jahre 1845, lösten innerhalb des Genres zudem die Mode der so genannten *church novel* aus, die in den 1950er Jahren von Hollywood in Monumentalfilmen ausgeschlachtet werden wird. Zur *church novel* siehe auch LEY, *Verborgene Lektüren – Salammô und der zeitgenössische Roman in England*, 3-36.

⁴³ Ähnlich wie bei den späteren Filmanalysen, geht es auch hier nicht um den Widerstreit von Wissenschaftlichkeit und literarischer Fiktion. Bezüglich möglicher Standpunkte vgl. „Der Dichter ist Herr über die Geschichte“ (G.E. Lessing, 63. Literaturbrief, 1759) sowie „Die Geschichte ist Herr über den Dichter“ (J.G. Herder, Shakespeare, 1773), zitiert nach MAIER/SCHWEIZER, *Dichtung und Wahrheit: Zum Widerstreit von Wissenschaftlichkeit und literarischer Fiktion im modernen prähistorischen Roman*, 147.

⁴⁴ Aus: BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, 19.

Was das beliebte Pompeji-Thema betrifft, so wurden ferner christlich geprägte literarische Parallelen zum biblischen Mythos von Babylon oder der Zerstörung von Sodom und Gomorrha gezogen. So schließt auch der im Jahre 1910 veröffentlichte Roman *Das sterbende Pompeji. Ein Roman aus Pompejis letzten Tagen* von Gustav Adolf Müller mit den Worten: „Wie Sodoma und Gomorrha – so starb dort Pompeji“⁴⁵. Auch antike Metropolen des Orients wurden seit der Entzifferung der Keilschrift und den neu eröffneten Antikenabteilungen im Historienroman als Schauplatz gewählt, denn: *Tout le continent penche à l’Orient*⁴⁶. In Frankreich existierte mittlerweile eine Form der Orientimagination, die zu einer Projektionsfläche des Abendlandes für alles Exotische und Fremde geworden war. Damit einher gehend war der orientbegeisterte Rezipient nur noch bedingt an einer authentischen Schilderung der dortigen zeitgenössischen Verhältnisse interessiert. Für einige Autoren ideal schien daher das Verlagern der im Orient angesiedelten Handlung auf einen antiken Schauplatz, an dem Historizität und Fantasie verbunden werden konnten. In diesem Zusammenhang soll Gustave Flauberts Werk *Salammô. Roman carthaginois* aus dem Jahre 1862 herausgegriffen werden.⁴⁷ Für *Salammô* begann Flaubert im Grunde seit dem Jahre 1845 mit einer systematischen Recherchetätigkeit, denn zunächst hatte er eine andere *conte orientale* konzipiert. Der Autor zeigte bereits vor der Niederschrift dieses Romans großes Interesse an den aktuellen Erkenntnissen aus Orientalistik und Orientarchäologie. Die neuen Ausstellungsstücke des Louvre wurden von ihm genauso bewundert wie beispielsweise ein neuassyrisches Relief, das Layard in seinen *Monuments of Nineveh* aus dem Jahre 1853 abbilden ließ. Weitere Bezüge zum Alten Orient entlehnte Flaubert klassisch-antiken Textquellen. Auch jüngere Reiseliteratur mit ethnographischen Details sowie griechische Mythen und Alltagsbeschreibungen des hebräischen Volkes im Alten Testament dienten ihm als Quelle für seine Milieuschilderungen Karthagos. Auch bereiste er selbst die Ruinen. Er studierte Polybios *Historien* wie auch Werke Prokops und las, neben einer Fülle von Berichten über phönikische Archäologie und Geschichte, interessiert neueste Erkenntnisse aus Ausgrabungen im Orient, die in der Zeitschrift *Revue d’archéologie* publiziert wurden. Flaubert jedenfalls ging es um die Grenzenlosigkeit der literarischen Gattung.⁴⁸ Die Schwierigkeiten der romanhaften Antikenrezeption mussten ihm durchaus reizvoll erschienen sein, denn in *Bouvard et Pécuchet*, einem anderen Werk Flauberts, dienen diese Figuren zur Wissensvermittlung an den Leser:

Man ist sich nicht einig über das chaldäische Altertum, das Zeitalter Homers, die Existenz Zoroasters, die beiden Assyrischen Reiche. Quintus Curtius hat Märchen geschrieben⁴⁹, Plutarch straft Herodot Lügen.⁵⁰

⁴⁵ Zitiert nach ZINTZEN, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jh., 226.

⁴⁶ So der Roman *Les Orientales* von Victor Hugo aus dem Jahre 1829, der ein Bild des Orients vermittelte, das mit der Realität kaum etwas zu tun hatte und dennoch, oder deswegen, die Begeisterung für diesen steigerte.

⁴⁷ Der Roman löste ein ungemein großes Interesse an Karthago aus, das bis in das 20. Jh. hinein reichte. Die Wahl dieses Handlungsortes für den italienischen Film *CABIRIA* aus dem Jahre 1914 ist daher kein Zufall, vgl. Kap 5.2.4. Siehe hierzu auch den umfangreichen Pariser Ausstellungsband des Pariser MUSEE DU PETIT PALAIS, Carthage: l’histoire, sa trace et son écho, der auch einige Beiträge zur *Salammô*-Rezeption enthält. Siehe hierzu, gerade in Bezug auf die spätere Verfilmung von Pierre Marodon, auch den prägnanten Beitrag von CONSTANTIN, Le roman de Flaubert: provocation, contradiction, révolution esthétique, 6-9.

Zur Handlung siehe – neben dem Roman selbst – die Zusammenfassung des Inhalts der französischen Leinwandverfilmung *SALAMMÔ*, Kap. 7.5. Zur Rezeption des Romans siehe ferner Kap. 3, 4, 5, 7 und 9.

⁴⁸ Im Jahre 1888, sechs Jahre nach Flauberts Tod, erschien der Roman *La Nouvelle Carthage* von Georges Eekhoud, einem der Hauptvertreter des (belgischen) Naturalismus. Als Kritik an der *décadence* veröffentlichte Eugène Pelletan im Erscheinungsjahr von *Salammô*, darauf Bezug nehmend, sein Buch *La Nouvelle Babylone*, während Louise Colet bereits 1844 ein Gedicht über Paris, das *Babylone frivole*, verfasst hatte. Siehe GREEN, Flaubert and the historical novel. *Salammô* reassessed, 59f.

⁴⁹ Dieser äußerte sich beispielsweise über „babylonische Orgien“, vgl. auch Kap. 1.2

⁵⁰ Deutsch zitiert nach BASLER et. al., Historismus und literarische Moderne, 268-269.

An *Salammô* bemängelten die Kritiker jedoch vor allem, dass das Werk nicht die notwendigen Kriterien für einen historischen Roman aufweise und rechneten es vielmehr der Strömung der *décadence* zu.⁵¹ Was die Haupthandlung betrifft, so dominiert in *Salammô* vor allem das Bild der orientalischen Frau⁵² als einer – ob gewollt oder ungewollt – *femme fatale* sowie das des orientalischen Mannes⁵³ als eines despotischen Herrschers.

Ein abschließendes Phänomen für späten Historismus und Malerei, aber auch die Rezeption von Oper und Archäologie findet sich beispielsweise im Münchner Kulturleben um die Jahrhundertwende: Im Jahre 1898 inszenierte der „Künstlerfürst“ Franz von Lenbach einen rauschenden Faschingsball, für den das Hoftheater in eine große Bühnenlandschaft mit dem Motto „In Arkadien“ verwandelt wurde. Als Berater tätig waren die Archäologen Adolf Furtwängler und Heinrich Bulle. Für ein Bacchanal wurden die Athener Akropolis und eine überdimensionale Skulptur der Athene rekonstruiert. Tausende Münchner Bürger feierten verkleidet als Nymphen, Kentauren, Satyrn, Faunen, aber auch in Kostümen von Assyriern, Ägyptern, Griechen und Römern.⁵⁴ Doch auch in Berlin (vgl. den Exkurs zum kinematischen Panorama weiter oben) und vor allem in London, wo ohnehin in der viktorianischen Ära die Assyriomanie am stärksten ausgeprägt war, wurden manch prunkvolle Maskenbälle mit historischem Motto abgehalten: Die Damen gingen als Kleopatra, Königin von Saba oder Semiramis, wie beispielsweise Lady Warwick, die gar Diodor gelesen hatte und deren, zum Gewand gehörender, Kopfputz auf einem Ball von 1903 daher eine weiße Taube zierte.⁵⁵ Bereits einige Jahre zuvor, im Zuge der Entwicklung des französischen Symbolismus, fanden auch in Pariser Etablissements wie dem Théâtre d'Art oder einem Théâtre de l'Œuvre ähnliche Feste statt.⁵⁶

⁵¹ Bekannt und daher vielfach zitiert sind vor allem die Attacken des Archäologen Froehner, der Flaubert jeden Anspruch auf Wissenschaftlichkeit absprach. Flaubert selbst wurde vor allem durch das Theater zu seinem Historienroman inspiriert. Siehe hierzu GREEN, Flaubert and the historical novel. *Salammô* reassessed, 2f.

⁵² Vgl. die Bemerkung Edward Saïds, „In all of his novels Flaubert associates the Orient with the escapism of sexual fantasy (...) packed with oriental clichés: harems, princesses, princes, slaves, veils, dancing girls and boys, sherbets, ointments, and so on (...). The association is clearly made between the Orient and the freedom of licentious sex.“ Aus: SAID, *Orientalism*, 190.

⁵³ Die um sie konkurrierenden Männerfiguren stehen in unterschiedlichem Verhältnis zur weiblichen Hauptfigur, weswegen ihnen verschiedene Charaktere verliehen wurden.

⁵⁴ Siehe DANZKER (Hg.), Robert Wilson – Steel Velvet, 46.

⁵⁵ So zum Beispiel Mary Teresa Princess Henry of Pless, anlässlich des Devonshire House Ball im Jahre 1897. Siehe McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 207. Diodor fügt der Legende an, Semiramis sei als Kind von Tauben ernährt und nach ihrem Tod in den Himmel entrückt worden, vgl. auch den Film *SÉMIRAMIS*, Kap. 5.1.6.

⁵⁶ Vgl. „The degree to which some members of the audience assumed a persona imitated from literature, art, and drama is truly amazing. (...), still others copied specific historic characters or well-known portraits; (...) Moreau's *Salomé* (...) was particularly popular. (...) Viewed in traditional terms, the acting, or even in some sense "the theater", is happening in the auditorium instead of on the stage.“ Aus: FRANTISEK, *Symbolist theater. The formation of the Avant-Garde*, 250.

Kapitel 3

Malerei

Einführung

Bereits lange vor dem Beginn der Ausgrabungen seiner antiken Stätten und der Entzifferung der Keilschrift beflügelte der Alte Orient die Malerei.¹ Wenn auch die meisten Künstler weder nennenswerte geografische noch kulturelle Kenntnisse besaßen, versuchten sie dennoch bereits seit dem Mittelalter den antiken Orient abzubilden. In vielen Fällen griffen sie, vor allem seit dem Barock, für ihre Umsetzung biblischer Motive auf orientalisches, das heißt vorwiegend türkisch gekleidete Figuren zurück. Seit dem späten 16. Jh. wurden die Bildmotive durch Grafiken und Zeichnungen bereichert, die Reisende an originalen Schauplätzen in all ihrer architektonischen Pracht angefertigt hatten. Doch die Schwärmereien für den Orient spiegelten sich vor allem in diversen Stilen und Strömungen der bildenden Kunst des 18. und 19. Jh. Nie zuvor war das Abendland äußeren Einflüssen gegenüber ähnlich offen.² Der Orientalismus kann gar als eine Hauptrichtung innerhalb der Malerei Romantik bezeichnet werden.³ Auch der Alte Orient bereicherte die exotistischen Fantasien der Künstler, zumal zur gleichen Zeit das generelle Interesse an weniger bekannten historischen Epochen zunahm.

Zu Beginn des 19. Jh. gab es daher, als wichtiger Teil der Orientmode seitens der gebildeten Öffentlichkeit, eine nie da gewesene Fülle orientalischer wie orientalisierender Motive in der Malerei: Szenen in Caféhäusern und im Hamam, Odaliskendarstellungen, üppige Herrscherportraits, Haremszenen, Märkte, Karawanen, der Trubel im Souk einer orientalischen Medina oder die Kasbah Nordafrikas⁴, Oasendarstellungen und vieles mehr, von (pseudo-)antiken, vereinzelt auch biblischen Darstellungen über reine Exotik und Fantasie bis hin zu historischen Ereignissen wie Schlachten, Triumphzügen, Krönungen oder Kreuzzügen. Die Ikonographie der Bilder setzte sich, neben dem abendländischen Bildrepertoire aus Renaissance und Barock, vor allem aus dekorativer islamischer Kunst,⁵ klassisch-antiken Motiven und ägyptischen Kulturgütern zusammen. Architektur und Kunstgattungen des Alten Orients traten schließlich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte ans Tageslicht.

¹ Auf den Orientalismus in Dichtung und Prosa wird in dieser Arbeit nur am Rande eingegangen. Vor allem für dessen Rezeption in den Ländern Frankreich, England und Deutschland liegt bereits eine Fülle von Abhandlungen vor. Siehe beispielsweise SIERVERNICH/BUDDE (Hg.), *Europa und der Orient*.

² Es geht in vorliegender Arbeit nicht um die europäische kunsthistorische Entwicklung mit ihren Wurzeln *im* Orient. Dass die byzantinische Kunst sowie die arabische, die sich im maurischen Spanien niederschlug, beide die abendländische enorm beeinflussten und ihre eigenen Vorläufer in Kleinasien, Ägypten, Syrien und Persien hatten, ist nicht Gegenstand vorliegender Untersuchung.

³ Auf den Ursprung der Romantik und damit des Symbolismus sowie weiterer Stile – und damit einher gehend auch die Orientbegeisterung – als eskapistische Reaktion und Sehnsucht nach Spiritualität und Mystik zu einer Zeit fortschreitender Technisierung, Industrialisierung und eines neuen Rationalismus werde ich nicht eingehen.

⁴ Zu Nordafrika vgl. MARCILAC, *Les Orientalistes. La vie et l'œuvre de Jacques Majorelle* (1886-1962).

⁵ Siehe umfassend und reich bebildert HATTSTEIN/DELIUS (Hg.), *Islam. Kunst und Architektur*.

Vor allem Franzosen prägten das neue Genre der so genannten Orientalistenmalerei⁶: Delacroix, Vernet, Decamps, Fromentin und andere, die nicht nur von ihrer Heimat aus den Orient imaginierten, sondern selbst Länder Vorderasiens sowie vor allem die neuen Kolonien Nordafrikas bereisten und ihre Impressionen malerisch opulent umsetzten. Auch beispielsweise Bühnenbildner und Kostümschneider aus Theatern und Opernhäusern des 19. Jh. griffen antike, biblische und orientalische Sujets auf, oder nicht selten ein Konglomerat aus allen dreien (vgl. Kapitel 4).

Noch eine weitere Seite des Orients wurde von den Orientalisten in ihrer Malerei aufgegriffen: das gelobte Land als Teil des Orients. Solche Bilder erweiterten die traditionelle Ikonographie biblischer Sujets, indem die dargestellten Figuren nun zeitgenössische arabische Kleidung trugen und in orientalischem Architektur- und Landschaftshintergrund in Szene gesetzt wurden.⁷ Das „Bemühen um eine neue religiöse Kunst in orientalischem Gewand“⁸ beeinflusste auch die Bibelillustrationen des 19. Jh. Besonders jene von James Tissot und Gustave Doré waren gegen Ende des Jahrhunderts dank ihrer großen Auflagen weit verbreitet. Die Zeichnungen, Gouachen und Radierungen ihrer Bibelausgaben wurden auch in Amerika ausgestellt und bekannt. Während Tissot seine Inspiration aus dem Alltagsleben im zeitgenössischen Orient bezog, schloss Doré auch die Aufsehen erregenden Artefakte der aktuellen vorderasiatischen Ausgrabungen in Ninive und Khorsabad in seine Bildprogramme mit ein. Er verbrachte viele Jahre mit der Recherche für seine Illustrationen. Seine Abbildungen zu Geschichten aus dem Alten Testament, wie über Salomon und die Königin von Saba, die ungehorsame Königin Vashti aus der *Ester*-Erzählung oder seine Darstellung vom *Festmahl des Belsazar* gehören zu den prächtigsten seiner Werke.

Im Folgenden soll anhand sieben ausgewählter Gemälde verdeutlicht werden, in welcher facettenreicher und überwiegend fantastischer Weise die Malerei über die Jahrhunderte hinweg den Alten Orient zum Gegenstand hatte. Die herausgegriffenen Werke werden dafür keiner Bildbeschreibung unterzogen. Vielmehr wird das Spektrum unterschiedlicher und doch verbundener Klischees aufgezeigt. Kategorisiert wurden sie daher im Hinblick auf die Vorstellungen, die sie vermitteln.

3.1 *Der Turmbau zu Babel* (um 1560)⁹

Die biblische Legende¹⁰ vom Turmbau zu Babel und seiner anschließenden Zerstörung durch den Zorn Gottes hat großen Eingang in die abendländische Malerei gefunden.¹¹ Bereits seit der Antike haben sich Geschichtsschreiber wie der jüdische Flavius Josephus, der byzantinische Kirchenlehrer Johannes Chrysostomos, später Augustinus sowie die Dichter Petrarca, Boccaccio und viele mehr zum Turm sowie seinem Erbauer, der biblischen Figur des Königs Nimrod, geäußert. Ihre Kommentare haben seit dem Mittelalter weitere Gelehrte beflügelt und immer wieder neue Sichtweisen auf Nimrod, das Bauwerk sowie das

⁶ Vgl. weiter oben. Es ist nicht Ziel des Kapitels, einen Überblick zur ohnehin umfangreichen Gattung zu geben. Zum allgemeinen Vergleich und zum Einfluss der Ägyptomanie auf die Malerei siehe beispielsweise LEMAIRE, Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei.

⁷ Vgl. WANKO, Des Morgenlandes Lust und Grausamkeit, 83.

⁸ Siehe ebenda 85.

⁹ Die bekannteste Version von Pieter Brueghel dem Älteren befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien.

¹⁰ Auf die komplexe Verwendung der daraus entstandenen Metaphorik sowie der Turm als Architekturutopie wird im Rahmen dieser Arbeit nur cursorisch, und vor allem auf das Medium Film bezogen, eingegangen. Siehe hierfür z.B. WEGENER, Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Brueghel bis Athanasius Kirchner.

¹¹ Für einen Querschnitt durch die Malereigeschichte siehe SIEVERNICH/ BUDDÉ, Babylon, 84-89.

Staatswesen als solches entfacht.¹² Bereits aus mittelalterlicher Denkweise entstanden ist die bis heute untrennbare inhaltliche Verschmelzung von Elementen der antiken Berichte¹³ über das Aussehen des Turms mit jenen der biblischen Erzählung.¹⁴

Trotz des mahnenden Urteil Gottes gilt der Turm dennoch als eines der größten architektonischen Projekte der Menschheitsgeschichte und als antikes Weltwunder¹⁵. Spätestens¹⁶ im 16. und 17. Jh., und vor allem in den Niederlanden¹⁷, ist der antike Babel-Turm ein häufiges Sujet in Graphik und Malerei. Im Vordergrund steht hierbei der Turm in seiner architektonischen Pracht, die der Vorstellungskraft der jeweiligen Künstler entsprang. Der Turm wird stets vor seiner Zerstörung gezeigt.¹⁸ Die beiden wohl bekanntesten Gemälde, entstanden um 1560, stammen von Pieter Brueghel dem Älteren und hängen heute in den Museen von Wien und Rotterdam, ein drittes gilt als verschollen. Sein *Turmbau zu Babel* versetzt das biblische Motiv in die eigene Zeit und Heimat; lange lebte Brueghel in Antwerpen, dem seinerzeit neuen Geldzentrum Europas, einer Stadt im Bauboom.

3.2 *Belsazar erblickt die Schrift an der Wand* (um 1635)¹⁹

Das wohl bekannteste Gemälde, das sich *dem* anderen biblischen Babylon-Motiv – der Erzählung vom Gastmahl des Belsazar – widmet, stammt von Rembrandt aus der Zeit um 1635. Ort der Handlung ist Babylon im 6. Jh. v. Chr.: König Belsazar gibt den Mächtigen des Reiches ein Fest, lädt seine Frauen und Nebenfrauen ein und betrinkt sich mit ihnen. Triumphierend lässt er die heiligen Gefäße aus dem in Jerusalem geplünderten Tempel auf die Tafel setzen, die Gesellschaft trinkt daraus und lästert damit den Gott der Juden. Plötzlich erscheinen Finger und schreiben Zeichen an die Wand des königlichen Saals. „Da erleichte er, und seine Gedanken erschreckten ihn. Seine Glieder wurden schwach und ihm schlotterten die Knie“ (*Daniel 5, 6*). Genau diesen Ausschnitt der biblischen Erzählung hält Rembrandt malerisch fest, deren Ausgang war zu Rembrandts Zeit allgemein bekannt war: Der König lässt die Weisen seines Landes rufen, damit sie ihm jene Schriftzeichen erklären. Nachdem ihnen dies nicht gelingen will, befiehlt er Daniel zu sich. Der liest „Mene mene tekel u-parsin“, was bedeutet: Gott hat dein Königtum gezählt und beendet. Du wurdest auf der Waage gewogen und für zu leicht befunden. Dein Reich ist nun zerteilt und wird den Medern und Persern übergeben. – Noch in derselben Nacht wird Belsazar ermordet.

¹² Zur vielfachen Ausgestaltung des Bildmotivs und zu den jeweiligen kulturellen Hintergründen siehe z.B. WEGENER, Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Brueghel bis Athanasius Kirchner.

¹³ Siehe ebenda 108-111.

¹⁴ Rezeptionshistorisch von Bedeutung ist die Tatsache, dass die Maler über die moraltheologische Bedeutung des Turms hinaus gingen und sich mit nahezu archäologischem Interesse nicht nur den Beschreibungen der antiken Geschichtsschreiber zuwandten, sondern gleichsam das Alte Testament als ein Geschichtsbuch verstanden und auch den Turmbau in der dort präsentierten Form als historische Wahrheit ansahen. Ein Grund für die häufig dennoch positive Bewertung des Turms lag damals in der Haltung der Maurer und Steinmetze, die den Turmbau als Anfang und zugleich erste Glanzleistung ihrer Profession ansahen und sich stolz auf dessen Erbauer beriefen, siehe ebenda 176-177.

¹⁵ Der Turm wird nicht zu den sogenannten Sieben Weltwundern der Antike gezählt, zu denen der Alte Orient nur zwei – die antike Stadtmauer und die Hängenden Gärten von Babylon – beisteuerte. Die Gründe hierfür liegen jedoch vor allem in der unterschiedlichen Überlieferungstradition der jeweiligen Bauwerke.

¹⁶ Zu orientalistischen Sujets in der Renaissance-Malerei siehe SIEVERNICH/BUDDE, Künstler der Renaissance und der Orient, 231-240.

¹⁷ Siehe SIEVERNICH/BUDDE, Niederländische Künstler und der Orient im 16. und 17. Jh., 739-759.

¹⁸ Vgl. WEGENER, Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Brueghel bis Athanasius Kirchner, 11f.

¹⁹ Das Gemälde (Öl auf Leinwand, 167,6 x 209,2m) befindet sich in der National Gallery, London.

Die Figuren des Daniel und Belsazar spiegelten eine Vorstellung, die auch Rembrandt aufgriff: Der Maler wählte als Thema den ersehnten Untergang eines, das Volk des Daniel knechtenden, despotischen Reiches. Mit dem Glauben an einen richtenden und strafenden Gott war das Sujet der Gottesauffassung des calvinistischen Protestantismus nahe, welcher stark auf das Alte Testament Bezug nahm.

Rembrandt malte mindestens 32 Gemälde mit Motiven aus dem Alten Testament.²⁰ Er hatte für sich und seine Schüler eine spezielle Ikonographie für orientalische Herrscher des Alten Testaments erarbeitet. Typisch hierfür war die Vermischung europäischer Herrschaftszeichen mit orientalischen Kostümteilen. Neben einem persischen Herrscher wie Ahasver (Artaxerxes) werden auch die biblische Königsfigur Belsazar oder ein altägyptischer Pharaon durch eine Krone mit Turban gekennzeichnet, zudem befinden sich im Hintergrund der Bilder stets frei kombinierte Architekturmotive ohne Rücksicht auf historische Zusammenhänge, gepaart mit orientalischen und orientalisierenden Elementen sowie fantastischen Rekonstruktionen der Welt des Alten Testaments als Teil des Orients.²¹

3.3 *La Mort de Sardanapale* (1826/27)²²

Neben den grausamen Männerfiguren der Bibel griff ein berühmter Maler beinahe zweihundert Jahre später auf *den* anderen berüchtigten ‚orientalischen Herrscher‘ zurück: Als Inbegriff der Darstellung eines effeminierten dekadenten Orientalen gilt heute das Gemälde *La Mort de Sardanapale* von Eugène Delacroix. Dieses ist jedoch nicht vor einem kulturgeschichtlichen Hintergrund biblischer Prägung zu sehen. Es geht vielmehr um die malerische Adaption des kurz zuvor erschienenen gleichnamigen Dramas Lord Byrons, das den Maler zu seinem Motiv inspiriert hatte. Somit vereinigen sich einmal mehr Antiken- und Orientrezeption jener Zeit. Im Jahre 1825 war die französische Übersetzung des Stückes abgeschlossen und weckte Delacroix' Begeisterung für den Orient. Doch vom Inhalt, der Interpretation der Hauptfigur sowie den zeitgenössisch-politischen Konnotationen der Tragödie ließ sich Delacroix indes kaum leiten. Er selbst war vor allem überzeugt, im Orient Reste von unberührter, antiker Schönheit vorzufinden.²³ Das dramatische Gemälde, das den Pariser *salon* gleichermaßen schockierte wie faszinierte, verband wie kein zweites intensive Farbgebung, Schönheit, Schmerz, Wollust und Grausamkeit zu einer einzigartigen Orientphantasmagorie.

Lord Byron ließ sich, wie er selbst angab, von der Schilderung des zügellosen, luxussüchtigen

²⁰ Als letztes Beispiel für ein alttestamentliches Sujet soll in diesem Zusammenhang die Federzeichnung *Esther sinkt vor Ahasver in Ohnmacht* aus der Zeit um 1646 kurz Erwähnung finden. Sie wird zwar nicht Rembrandt selbst, jedoch seiner Schule zugeschrieben. Auf dem Bild ist der König von Dienern und Beratern umgeben, vor ihm ist Esther zu Boden gesunken. Die Zeichnung greift diejenige Szene der *Ester*-Erzählung auf, in der diese ungebeten vor ihrem Gatten Ahasver erscheint und ihr jüdisches Volk vor der Vernichtung zu bewahrt, siehe SIEVERNICH/BUDDE, *Niederländische Künstler und der Orient im 16. und 17. Jh.*, 745.

²¹ Neben weiteren Szenen aus dem Buch *Ester* finden sich aus dieser Zeit Motive wie *Cyrus übergibt den Juden die geraubten Tempelgeräte* (1660) von Thomas de Keyser, das das Ende des babylonischen Exils und die Rückgabe der von Nebukadnezar geraubten Tempelschätze thematisiert, die biblische Erzählung von der Konvertierung der heidnischen Moabiterin Ruth, dargestellt im Gemälde *Boaz und Ruth* (1655) von Gerbrandt van den Eeckhout (vgl. Kap. 8.5) sowie weitere Varianten des Belsazar-Sujets.

²² Das Gemälde (Öl auf Leinwand, 81x 100 cm) befindet sich heute im Département des Peintures im Louvre. Für eine Bildbetrachtung siehe beispielsweise den Katalogeintrag 1/225, (Abb. 591) in: SIEVERNICH/BUDDE (Hg.), *Europa und der Orient 800-1900*, 494-496.

²³ Aus den Briefen vom 23. 2. 1832 und 29. 2. 1832, zitiert nach: MAYR-OEHRING (Hg.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*, 25.

Lebens wie spektakulären und weichlichen Sterbens des assyrischen Königs Assurbanipal bei Diodor inspirieren. Zudem gab es seit dem 18. und vor allem im 19. Jh. eine Vorliebe für theatralische Stoffe aus dem antiken und mittelalterlichen Orient: Semiramis, Ninus, Artaxerxes oder Cyrus (vgl. Kapitel 4). Das Pariser Théâtre de la Gaité beispielsweise präsentierte im Jahre 1824 das Stück *Les Ruines de Babylone*. Solche Theaterstücke scheinen eine weitere Inspirationsquelle für Delacroix gewesen zu sein. Die Wechselwirkungen von Bühnenvisualisierung und Malerei sind bekannt, von Delacroix selbst ist zudem der im Kreis seiner Kollegen geäußerte Ausruf „Oh! Sémiramis! Oh! Entrée des prêtres pour couronner Ninias!“ belegt, wobei es sich sicherlich um das Zitat eines Bühnenstückes handelt.²⁴

Die drastische Schilderung des gigantischen Scheiterhaufens und die opulente Inszenierung von Sardanapalus Selbstmord bildet den Ausschnitt, den Delacroix für seine Komposition wählte. Das Bild weist darauf hin, dass der Maler selbst Artefakte des antiken Vorderen Orients recherchiert haben muss, die in den 20er Jahren des 19. Jh. noch nicht assyrischer Herkunft gewesen sein können, wie es das Drama wiederum inhaltlich vorgibt.²⁵ Dennoch ähneln Teile des Gemäldes auffallend assyrischer Kunst. Bemerkenswert ist beispielsweise der historisch korrekt gestaltete lange Bart des Königs sowie der gestutzte Bart des Sklaven, ganz im Gegensatz zur Angabe der antiken Schriftsteller oder Byrons, der Herrscher habe ein rasiertes Gesicht gehabt und dieses bemalt wie eine Frau.²⁶ Die Milieustudien, die der Maler für die Umsetzung seines Sujets betrieben hat, führen daher zur einzigen altorientalischen Ruine größeren Ausmaßes, die zur Zeit vor der Entstehung des Gemäldes zu bereisen war: die altpersische Metropole Persepolis.²⁷ Da dort jedoch bis dato weder systematische Ausgrabungen durchgeführt worden waren, noch der Maler selbst vor Ort gewesen ist, müssen ihm die Illustrationen des im Jahre 1718 in Amsterdam publizierten Buchs *Voyage de Corneille Le Brun (Cornelis de Bruyn) par la Moscovie, la Perse, et les Indes Orientales* zur Verfügung gestanden haben.²⁸ Der Band räumt den Ruinen großen Raum ein und enthält darüber hinaus Abbildungstabellen mit Architekturüberresten, Reliefs und Skulpturen verschiedener Provenienz. Diverse Motive scheinen sich im Gemälde wieder zu finden, was Delacroix' Streben nach Wahrheit wie Exotik in höchstem Maße entspräche.²⁹

3.4 *The Fall of Nineveh* (1828)

In Ergänzung zu den bereits zitierten Gemälden sollten hinsichtlich der altorientalischen Antike als (Stadt-)Landschaft noch einige weitere Künstler erwähnt werden, vor allem Laurence Alma-Tadema und John Martin. Der gebürtige Holländer Laurence Alma-Tadema übertrug den Geist der viktorianischen Epoche auf die von ihm über die Maßen verehrte Welt der griechisch-römischen Antike. Als ausgebildeter Historienmaler motivierte ihn eine Reise in das damals ohnehin beliebte Pompeji endgültig zur Bevorzugung antiker Sujets. Als einer

²⁴ Nach FARWELL, Sources for Delacroix's *Death of Sardanapalus*, 69.

²⁵ Siehe ebenda 66f.

²⁶ Vgl. ebenda.

²⁷ Im rechten oberen Bildrand des Gemäldes ist Architektur zu erahnen.

²⁸ Dem Schriftsteller Flaubert vergleichbar, verbrachte auch Delacroix zu Recherchezwecken außerordentlich viel Zeit in Bibliotheken und Kabinetten.

²⁹ Interessant für das Wechselverhältnis im Rahmen der Rezeption scheint die Gestaltung der Erstausgabe des Bucheinbandes, eine „flamboyante Allegorie“ der Entdeckung vergangener Zeiten im Stil eines geöffneten Vorhanges, der den Blick auf eine bunte Motivmischung lenkt: Vorneweg die persischen Ruinen, Gestalten in exotischer Tracht, Kamele, eine vollbusige schwarze Frau, die einen Elefanten am Rüssel führt, und einiges mehr, gleich einer Vorschau auf die üppigen Szenerien im Monumentalfilm der 1920er Jahre, siehe Kap. 7. Das Elefantenmotiv war möglicherweise Vorlage für Delacroix' Gestaltung eines Prunkbettes mit Elefantenköpfen, auf das sich der Herrscher bettet, siehe FARWELL, Sources for Delacroix's *Death of Sardanapalus*, 69.

der ersten Künstler verwendete er für seine Malerei an antiken Stätten aufgenommene Originalfotografien, um seine Bilder authentischer erscheinen zu lassen. Andere Historienmaler stellten biblische oder historische Ereignisse in vollkommen übersteigerter, fantastischer Form dar. Beispiele wie David Roberts' *The Israelites leaving Egypt* aus dem Jahre 1829 stehen in der kurzlebigen Tradition eines dramatischen Genres, bezeichnet als *historical landscape*, das vor allem von John Martin vertreten wurde. Das Genre implizierte die Repräsentation von historischen Themen quasi an Originalschauplätzen. Seine Blütezeit hatte es vor allem im frühen 19. Jh., der Zeit vor den großen Ausgrabungen der Engländer³⁰ und anderer Nationen. So wurde einerseits das exotistische Interesse der Romantik berücksichtigt als auch versucht, eine fühlbare Nähe zu vergangenen Ereignissen herzustellen, was wiederum der Strömung des Historismus entsprach.³¹ John Martin vereinte in seinen Gemälden biblische Legenden mit seiner eigenen Fantasie und den wenigen bekannten Fakten. Das Publikum war von der Wucht der Darstellungen fasziniert und die Bilder galten gar als faktengetreu. Um 1820 malte auch er ein *Belshazzar's Feast*, eine apokalyptisch anmutende Version der Legende vom Festmahl des Belsazar. Im Jahre 1828 präsentierte er sein Werk *The Fall of Nineveh*³², das er seinem Gönner, dem französischen König Charles X. widmete. Neben grotesken Architekturfantasien, einem infernal aufgerissenen Himmel bei Nacht und Massenaufmärschen von Sklavinnen, Volk und feindlichen Soldaten steht auch hier der Selbstmord des Tyrannen Sardanapal als inhaltliches Zentrum im Vordergrund des Bildes. Martin selbst gab sich von der Korrektheit in der Darstellung Ninives überzeugt und auch zeitgenössische Kritiker waren beeindruckt. So lobte der deutsche Kunsthistoriker Gustav Waagen „topographischen und historischen Naturalismus und Wahrheit“³³.

Drei Jahre später folgte, wieder als Mezzotinto, das formalästhetisch vergleichbare *The Fall of Babylon*.³⁴ Doch schon zwanzig Jahre später wurde der Maler vom bebilderten Band *Nineveh and Its Remains*, in dem Sir Layard seine Ausgrabungsergebnisse publiziert hatte, überrascht.³⁵ Layard wiederum sah seine Arbeit als wissenschaftlichen Triumph über die Fantasie solcher Künstler³⁶:

The architecture of Nineveh and Babylon was a matter of speculation, and the poet or painter restored their palaces and temples as best suited his theme or his subject.³⁷

Weitere vergleichbare Gemälde, die sich dem Orient über ein antikes Sujet näherten, sind noch einige Jahrzehnte nach dem Erscheinen wissenschaftlicher Publikationen über Assyrien und der Entstehung der altorientalischen Abteilungen des Louvre wie des British Museum

³⁰ Siehe ausführlich in: LYONS/PAPADOPOULOS (Hg.), *The Archaeology of Colonialism*.

³¹ Zum Aspekt des Nationalismus in der Antikenmalerei des späten 19. Jh. siehe auch LEOUSSI, *Nationalism and the antique in nineteenth-century English and French art*, 79-95.

³² Das handkolorierte Mezzotinto befindet sich im Victoria and Albert Museum, London; 66.9 x 91.1 cm.

³³ Siehe VAUGHAN, *Picturing the Past: Art and Architecture in Victorian England*, 62-65.

³⁴ Für sein Bild *The Fall of Babylon* aus dem Jahre 1819 berief er sich beispielsweise auf die Angaben Herodots, während sich sein Gemälde *Belshazzar's Feast* (1820) auf das gleichnamige Gedicht von T.S. Hughes bezog (siehe Kap. 2.2.1). Ein weiterer Maler, der sich zu dieser Zeit ähnlichen Sujets zuwandte, war z.B. Samuel Colman, dessen Gemälde *The coming of the Messiah and the Destruction of Babylon* sowie *Belshazzar's Feast* in den Jahren 1828 und 1832 entstanden waren. John Martins *Fall of Nineveh* wiederum inspirierte Edwin Atherstone im Jahre 1828 zu einem gleichnamigen Gedicht, das alle Aspekte des Genres widerspiegelte – *So sank, to endless night, that glorious Nineveh...* Der Dichter konnte zu diesem Zeitpunkt freilich noch nicht ahnen, dass Ninive bald zu Tage treten würde. Siehe ausführlich McCALL, *Rediscovery and Aftermath*, 190f.

³⁵ In seinem späteren, 1853 erschienenen Band *The Monuments of Nineveh* waren bereits prächtige monumentale Palastrekonstruktionen von Nimrud abgebildet, die Layard selbst anfertigt hatte.

³⁶ Im Rahmen dieser Arbeit wird auf eine ausführliche Skizzierung von Englands Vormachtstellung im Orient im viktorianischen Zeitalter verzichtet. Siehe hierzu beispielsweise die umfassende Bearbeitung von LEVELL, *Oriental Visions. Exhibitions, Travel, and Collecting in the Victorian Age*.

³⁷ Zitiert nach VAUGHAN, *Picturing the Past: Art and Architecture in Victorian England*, 66.

entstanden. Zu nennen sind die Gemälde von Georges Rochegrosse, *La Folie du Roi Nabuchodonosor* (1886) sowie *La Chute du Babylone* (1891), beide jedoch im Unterschied zu den Gemälden Martins mittlerweile voll neuer archäologischer Details.³⁸

3.5 *The Babylonian Marriage Market* (1875)

Im Anschluss an die effeminierten Herrscher und den Untergang ihrer Städte und Reiche werden im Folgenden die Frauenfiguren der späten Orientalistenmalerei näher betrachtet.³⁹ Vor den berühmten ‚Persönlichkeiten‘ wie Kleopatra, Salome oder der Königin von Saba sollte jedoch die Beliebtheit des Sujets vom Sklavenmarkt kurze Erwähnung finden, vor allem bekannt durch das Gemälde *Marché d’esclaves* des gefeierten *salon*-Malers Jean-Léon Gérôme aus dem Jahre 1867. Bei diesem Thema konnte der voyeuristische Blick des Betrachters befriedigt werden, denn der Maler hatte den Vorwand, die Einschätzung der Konstitution von Sklavinnen exakt darstellen zu müssen. Das einige Jahre darauf entstandene, ähnlich bekannte Gemälde *Babylonian Marriage Market* (1875) von Edwin Long wandte sich indes nicht, wie etwa die Darstellung Gérômes, dem – stets verzerrt dargestellten – rezenten Orient zu, sondern siedelte das Sujet im antiken Babylon an und basierte dabei vor allem auf den Schilderungen Herodots (vgl. Kapitel 1.2). Long vereint damit die Tradition der orientalistischen Malerei mit den fantastischen Beschreibungen antiker Schriftsteller und der sündenfokussierten Sicht auf Babylon seitens des Alten Testaments.

Neben Orientimagination hatte Long für seine Umsetzung des Motivs ernsthaft recherchiert: Details seiner Mauergestaltung im Bildhintergrund ähneln vor allem Reliefdarstellungen aus dem Thronsaal des Nordwest-Palasts Assurnasirpal II in Nimrud in Gestalt der Zeichnungen Layards.⁴⁰ Des Weiteren kannte er die vergleichbar prächtigen Funde aus dem Südwest-Palast Sanheribs und dem Nord-Palast Assurbanipals in Ninive sowie andere, zu Tage getretene, Objekte, die er teilweise im Original im Britischen Museum bestaunen konnte. Vom optischen Gesamteindruck her greift das Gemälde mit dem Schauplatz Babylon aufgrund der detaillierten Wiedergabe assyrischer Bildkunst daher geradezu den Ausgrabungsergebnissen aus Babylon um die Jahrhundertwende vor, besonders der Entdeckung der glasierten Mauerziegel der Prozessionsstrasse Nebukadnezars II.

3.6 *The Queen of Sheba’s Visit to King Solomon* (1890)

Neben Sklavenmädchen, die aus allen Ländern des Orients kamen und in Babylon zum Verkauf angeboten wurden, hatten vor allem die malerischen Darstellungen morgenländischer Königinnen ihren Reiz, denn die fantastischen Vorstellungen bezüglich orientalischer Weiblichkeit erreichten im 19. Jh. ihre volle Blüte: Salome, die „Tochter Babylons“ (Oscar Wilde), wird, noch vor Kleopatra, zur Hauptfigur inmitten eines schwülen Orientmilieus⁴¹

³⁸ Siehe auch BOHRER, *Les antiquités assyriennes au XIX siècle: émulation et inspiration*, 255. Auch andere *landscape*-Künstler wie der Amerikaner Frederick Arthur Bridgman fertigten Stiche an, siehe beispielsweise dessen Fotogravur *Diversion of an Assyrian King* aus dem Jahre 1860, auf der ein assyrischer König bei der Löwenjagd zu beobachten ist, inmitten einer Art gigantischer, römischer Zirkusarena, deren Mauern mit menschenköpfigen Flügelstieren und weiteren assyrisch inspirierten Objekten verziert sind.

³⁹ Zum *gender*-Diskurs in der Orientalistenmalerei vgl. auch THORNTON, *Frauenbilder: Zur Malerei der „Orientalisten“*, 342-355, sowie KOHL, *Cherchez la Femme d’Orient*, 356-367.

⁴⁰ Siehe LAYARD, *Nineveh and its Remains*, sowie DERS., *Monuments of Nineveh*.

⁴¹ Beispiele sind Gemälde von Henri Regnault (1870) und Gustave Moreau (1876), die bereits zum Symbolismus gehören – ebenfalls in die Zeit der 1870er Jahre fällt Flauberts *Novelle Hérodias*. Ein weiteres Beispiel für eine,

und faszinierte Künstler wie Schriftsteller noch bis in das 20. Jh. hinein. Ein weiteres Beispiel für eine biblisch-orientalische Gestalt ist Bilqis, Königin⁴² von Saba. Ihre knappe Erwähnung im *Zweiten Buch der Chronik* und dem *Ersten Buch der Könige* (siehe Kapitel 1.1) sowie ihre vermutlich im *Hohelied der Liebe* besungene Schönheit hatten ausgereicht, die abendländische Kulturgeschichte über zwei Jahrtausende zu beeinflussen. Im 19. Jh. wird daher auch sie zur Figur der Orientalistenmalerei, weniger als Fortführung ihrer ursprünglichen Tradition im Kanon religiöser Motive⁴³ als vielmehr aufgrund des Bildes der lockenden Orientalin.⁴⁴ Ein solches Frauenbild reflektierten ebenso, wie bereits erwähnt, Oper und Literatur jener Zeit.

Im Jahre 1890 malte Poynter⁴⁵, ein Freund Alma-Tademas, *The Queen of Sheba's Visit to King Solomon*.⁴⁶ Mit seiner Interpretation der Begegnung von König Salomon mit der Königin setzte sich der Maler über religiöse wie moralische Schamgrenzen hinweg, indem er die Herrscherin mit entblößter Brust darstellte. Der Popularität der fiktiven Romanfigur *Salammô* nicht unähnlich (siehe Kapitel 2.2.2), bot sich die Königin als antik-biblische Variante des mythisch-exotischen Orientalinnenbildes⁴⁷ an und wurde darüber hinaus Spiegel eines wachsenden Interesses an den Kulturgütern der altorientalischen Stätten Khorsabad, Nimrud, Ninive oder Persepolis.⁴⁸ Vor allem diese nun bekannten Hinterlassenschaften waren Poynters Vorbild für die malerische Umsetzung des Einzugs der Königin am Hofe Salomons. Darüber hinaus war er auch ein Freund Layards.⁴⁹ Layard wiederum war der Ansicht, dass die Gebäude in Ninive und Persepolis wertvolle Hinweise für das Aussehen berühmter Gebäude aus dem Alten Testament lieferten, beispielsweise gar für den Palast Salomons.⁵⁰ Der König wird, wie auch auf einer älteren großformatigen Version in Aquarelltechnik aus dem Jahr 1882, ähnlich einem assyrischen Herrscher dargestellt. Im Mai 1890 kommentierte die *Times*:

The subject is above all things pictorial, and modern archaeology has at least given scope for a great deal of plausible guessing as to what "Solomon in all his glory" was really like.⁵¹

der Stimmung des *fin de siècle* angepasste, Perzeption der Figur ist das *Salomé*-Gemälde von Georges-Olivier Desvallières.

⁴² Die Figur der assyrischen Königsgattin Semiramis hat keinen vergleichbaren Widerhall in der bildenden Kunst erfahren, trotz der breiten Rezeption seit ihrer bei Dante geschilderten Wollust.

⁴³ Das berühmte Fresco des Piero della Francesca aus Mantua, *Die Anbetung des heiligen Holzes und die Begegnung zwischen Salomon und der Königin von Saba*, stammt aus der Zeit zwischen 1452-1466. Siehe ausführlich LASKOWSKI, Piero della Francesca 1416/17-1492, 24f.

⁴⁴ Auch die anderen biblischen Frauenfiguren wurden zum Sujet der Orientalistenmalerei; Ausnahmen bilden Figuren wie Ester, die, aufgrund ihres anders ausgerichteten Mythos, weniger als erotisches Objekt exotistischer Phantasie taugten. Eines der wenigen Beispiele ist daher das Bild *Esther vor der Begegnung mit Ahasver* des Orientalisten Théodore Chassériau aus dem Jahre 1841, das heute im Louvre ausgestellt ist.

⁴⁵ Aus dem Jahre 1865 stammt bereits ein Holzschnitt Poynters mit dem Titel *By the Rivers of Babylon*, der sich auf den berühmten *Psalm 87* bezog. Durch eine offene Tür im Hintergrund der Uferanlage ist ein menschenköpfiger Flügelstier zu erkennen.

⁴⁶ Das Gemälde (Öl auf Leinwand) hängt heute in der Art Gallery of New South Wales, Sydney, ebenso wie ein anderes gleichen Namens.

⁴⁷ Flauberts *reine du Saba*, eine Figur orientalistischer Fantasie seines 1874 erschienenen Romans *La Tentation de Saint Antoine* (siehe Kap. 2.2.2), weist einige Gemeinsamkeiten mit seiner nur wenig älteren *Salammô* auf. Berühmt geworden ist der Spruch, sie sei „keine Königin, sondern eine Welt“. Flauberts ebenfalls dort geschilderter Tod des Nebukadnezar wiederum greift Byrons wie Delacroix' Schilderung gleichermaßen auf (siehe Kap. 2.2.1 und 3.3).

⁴⁸ Vgl. LLEWELLYN-JONES, *The Queen of Sheba in Western Popular Culture 1850-2000*, 12-30.

⁴⁹ Siehe ebenda 14.

⁵⁰ Vgl. ebenda, mit weiteren Literaturangaben. Poynter ließ sich sowohl direkt von Exponaten wie den Ninive-Reliefs des British Museum inspirieren, als auch von Zeichnungen des Malers Owen Jones aus dessen Werk *Grammar of Ornament*.

⁵¹ Zitiert nach LLEWELLYN-JONES, *The Queen of Sheba in Western Popular Culture 1850-2000*, 14.

Bald darauf, im Jahre 1892, schuf der bereits erwähnte Künstler Georges Rochegrosse das Bühnendekor für Gustave Flauberts *Hérodias* sowie die Illustrationen zu dessen *Salammbô*-Roman, die beide in schwül-orientalistischem Stil⁵² gehalten sind. Weitere Gemälde von Kollegen in Frankreich und England folgten, bis das Sujet gut recherchierter altorientalischer Bildmotive mit Frederick Arthur Bridgmans Landschaftsgemälde *Royal Pastime in Nineveh* aus dem Jahre 1901 schließlich erschöpft schien.⁵³

3.6 *Judith I* (1901)

Die Jahrhundertwende ist auch die Zeit der Göttinnendämmerung und der Transformation frommer Heldinnen – zur Kunst des *fin de siècle*⁵⁴ zählen gleich mehrere, miteinander in Verbindung stehende, Stile und Perioden: Symbolismus, Ästhetizismus, Jugendstil und *décadence* – allesamt Strömungen, die sich nach fernen und lieblichen Welten sehnten und hierfür auch die Antike idealisierten und funktionalisierten. Darüber hinaus gab es Querverbindungen zur einsetzenden, so genannten Schwarzen Romantik⁵⁵. Auf dem Vormarsch ist dabei die gesellschaftliche Emanzipation der Frau. Gleichzeitig machte Sigmund Freud seine psychoanalytischen Erkenntnisse bekannt, die wiederum geradezu eine Dämonisierung der Weiblichkeit zur Folge hatten.⁵⁶ Beides war Anlass dafür, dass in Kunst und Literatur der Topos der *femme fatale* entstand.⁵⁷ Die komplexe Perzeption des Weiblichen umfasste, vor allem aus männlicher Sicht, das Bild eines tränenüberströmten, hysterischen, somnambulen und nervenzerrütteten Geschöpfes. Um die Zeit der Jahrhundertwende gewinnt ihr komplexes Wesen aggressivere Züge. Die Fülle von Darstellungen antik-biblischer Figuren umfasste dabei, neben vor allem Salome, auch Orientalinnen wie Kleopatra, die Königin von Saba, oder Dalilah. Doch wird die einst fromme Heldin Judith nun unter jener neuen Prämisse, nämlich als Tod bringende Frau, vermehrt rezipiert.⁵⁸ Hier soll die Transformation der biblischen Judith am Beispiel des gleichnamigen Gemäldes von Gustav Klimt herausgegriffen werden.⁵⁹

⁵² Siehe z.B. COSTANTIN, *Le roman de Flaubert: provocation, contradiction, révolution esthétique*, 9.

⁵³ Die *Kunstzeitung* schreibt jüngst anlässlich einer Ausstellung von „Kolossalschinken“ des deutschen Historienmalers Theodor Carl Piloty, dass diese einer „Rehabilitierung“ des Künstlers diene, welcher Pomp und Pathos mit veranschaulichter Geschichte „theatermäßig inszeniert“ habe. Darüber hinaus beurteilten die Kuratoren der Ausstellung Pilotys Gemälde als „Kulissenschauspiel wie im bombastischsten Hollywood-Historienspektakel“, siehe *Kunstzeitung* Nr. 81, Mai 2003, 17. – Interessant ist bei dieser Beurteilung die mittlerweile umgekehrte Perspektive bzw. Einordnung, da die Gemälde schließlich bereits vor den Monumentalfilmen Hollywoods existierten. Dies zeugt einmal mehr vor der Breitenwirkung des Mediums Film im 20. Jh., der das populärkulturelle Antikenbild nachhaltig überprägt hat.

⁵⁴ Die neuen Bilder waren „Nahrung für den erregten Geist und funkelten vor Lüsterheit nach dem Außerordentlichen, nach köstlichen Gerüchen, Prachtgewändern und nach dem Glanz der Schönheit in einer erhöhten Daseinsform. (...) Das Bedürfnis nach Posen, Reizmitteln aller Art, nach Würzungen und Betäubungen, möglichst starken Kontrasten entsprach der Neigung der Zeit“, zitiert nach SCHALK, *Fin de Siècle*, 5.

⁵⁵ Siehe hierzu das aktualisierte Standardwerk von PRAZ, *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*.

⁵⁶ Die Darstellung der Verwandlung einer Frau in einen Männerblut saugenden Vampir in Dichtung und Malerei ist nur eine von vielen Varianten der künstlerischen Reaktionen auf den gesellschaftlichen Wandel. In der Forschung wurde bereits häufig auf die Perzeption der Frau als das sexualisierte Andere hingewiesen, für den Orientalismuskursus vgl. z.B. SAID, *Orientalism*, 187f. Zum sexuellen Aspekt des Kolonialdiskurses siehe grundsätzlich LEWIS, *Gendering Orientalism: Race, Femininity, and Representation*. Den für die europäische Kulturgeschichte, ihre Werte und Normen jener Zeit besonders relevanten Bereich zur Ästhetisierung eines weiblichen Sterbens hat Elisabeth Bronfen umfassend aufgearbeitet, siehe BRONFEN, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*.

⁵⁷ Unter der Vielzahl an Literatur zur *femme fatale* in Kunst, Literatur und anderen Kulturbereichen siehe stellvertretend für die Malerei: GRONIGER MUSEUM (Hg.), *Femmes Fatales 1860-1901*.

⁵⁸ Für eine Darstellung der vergleichbaren Entwicklung im Bereich der Oper sei auf die Publikation von BALK, *Theatergöttinnen – Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*, verwiesen, die sich auch ausführlich zu den verschiedenen Weiblichkeitstypen in der Oper des *fin de siècle*, wie *femme fatale*, -

Judith und ihr biblischer Hintergrund dienten dem Maler dabei lediglich als Vorwand zur Darstellung eines düsteren und gefährlichen Sexualobjekts. Als Projektionsfläche und Lustgeschöpf konnte solchen Frauenfiguren plötzlich jeder beliebige Part zugewiesen werden; die historische, biblische oder mythologische Figur, die dahinter steht, wurde dabei beinahe eliminiert.⁶⁰ Der Machtmensch Holofernes wird unten, in der rechten Bildecke, auf sein abgeschlagenes Haupt reduziert. Die Darstellung der stolz und befriedigt wirkenden, souverän handelnden Judith erklärt den erotischen Zwischenton des Mythos zum Grundmotiv. Die vergoldeten Ornamente, mit welchen Klimt seine Figuren umfasst, erfüllen schmückende und kompositorische Funktionen, gleichzeitig assoziierten sie sowohl byzantinische Mosaik wie auch assyrische Kunst. – In der Malerei war die Rezeption des Alten Orients und des Alten Testaments somit in der Moderne angekommen.

fragile oder - *forte*, äußert. Bereits hier wird der Grundstein für das spätere Phänomen des *divismo* auch im frühen Film gelegt, welches dem amerikanischen Star-System vorausgeht und auf jene Operntradition zurückverweist.

⁵⁹ Vgl. die Bemerkung des Kunsthistorikers Kirk Varnedoe, im speziellen Fall von Wien steigere sich die Aura des *fin de siècle* gar zu einem, nicht unfröhlichen *fin du monde* im Zentrum die Stadt – „halb Athen halb Babylon“ – als Archetyp einer untergehenden Gesellschaft, in der „großartige Errungenschaften in der zunehmenden Dämmerung aufleuchteten“, siehe VARNEDOE, Wien 1900. Kunst, Architektur und Design, 18f. Das Gemälde befindet sich heute in der Österreichischen Galerie, Wien.

⁶⁰ Siehe hierzu die ausführliche Bearbeitung von DIJKSTRA, Gold and the Virgin Whores of Babylon; Judith and Salome: The Priestesses of Man's Severed Head, 352-401.

Kapitel 4

Oper

Einführung

Seit dem Mittelalter und der Renaissance wurden biblische und klassisch-antike Themen in der abendländischen Musik verarbeitet. Neben Sinfonien, Orgelmusik oder Oratorien hat der Orient in der Oper¹ die intensivste Umsetzung erfahren.² Als erste überlieferte Oper gilt in der Regel das Werk *Dafne* der Komponisten Jacopo Peri und Jacopo Corsi, basierend auf der Textvorlage von Octavio Rinuccini aus den Jahren 1597-98; um 1600 wurde es in Italien aufgeführt.³ Führend in der Adaption klassischer Themen war jedoch das 18. Jh.⁴ Die Inszenierungen vergangener Epochen bewegten sich dabei vor allem im Spannungsfeld zwischen dem exotischen Fremden und der Heldendarstellung.⁵

Der Orient der Opernwelt teilte sich über die Jahrhunderte in folgende, historische oder biblische, Reiche und Kulturen auf: Babylonien und Assyrien, das antike Perserreich, den griechisch-kleinasiatischen Raum, das (spät)antike Syrien, das Alte Ägypten, das antike, orientalische Nordafrika sowie Palästina als das Gelobte Land der Heiligen Schrift. Zum Verständnis des später entstehenden Konglomerats an Orient-Sujets ist es sinnvoll, den Blick zunächst auf Frankreich zu richten, dessen Beziehungen zum Osmanischen Reich auch in die Musikwelt einfließen. Bedeutsam ist hierbei die Genese der „Türkenoper“⁶. Deren stoffgeschichtlicher Ursprung liegt in der Topik der so genannten *histoires galantes*, ein exotisches Erzählgenre seit dem ausgehenden 17. Jh.⁷ Die Schilderung orientalischer Lebensgewohnheiten wurde vermehrt als Kunstgriff eingesetzt, mittels dessen sich literarische Tabus brechen ließen.⁸ Für das Phänomen des Exotismus mit einem Schwerpunkt auf Orientalischem gilt das Stück *Le Bourgeois Gentilhomme* von Molière und Lully aus dem

¹ Auf Dramen und weitere Bühnenstücke wird in cursorischer Form eingegangen. An dieser Stelle soll jedoch auf einen bedeutenden Unterschied zum Figurenkonzept der Oper hingewiesen werden, der sich später im Film wieder findet: Exotischen Figuren kommt im Schauspiel, gerade aufgrund ihrer Funktion als das Fremde, nur äußerst selten die Rolle des Helden zu. Bezüglich Gegenbeispielen wie Medea oder Shakespeares Othello bemerkt Kreidt, dass jenen zwar die Integration in die ‚zivilisierte Welt‘ zunächst glückt, sie von dieser jedoch am Ende noch tiefer „ins Elend gestoßen und zur Regression in barbarischer Wildheit“ gezwungen würden. Siehe KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 48.

² Für diese Arbeit sind die kompositorischen Versuche einer orientalischen oder orientalisierenden Musik nebensächlich. Es geht vielmehr um den Gesamteinfluss dieser Kunstgattung, insbesondere um Stoffe und Sujets zur orientalischen Antike.

³ Siehe KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 11.

⁴ Der breite Raum, den all jene Stoffe auch noch heute einnehmen, ist in der Tat beachtlich, da nach Schätzungen lediglich ein Zehntel der antiken Stoffe überhaupt überliefert ist. Siehe McDONALD, Sing Sorrow. Classics, History, and Heroines in Opera, 1. Zur aktuellen Relevanz antiker Stoffe und deren Inszenierbarkeit im zeitgenössischen Theater siehe THORAU/KÖHLER (Hg.), Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und Wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart.

⁵ Dramatischer Dreh- und Angelpunkt der meisten Stücke, die im Folgenden herangezogen werden, ist zumeist die Ausgestaltung einer weiblichen (Heldinnen)figur. McDONALD geht so weit, den Schlachtruf „Torture the Heroine“ als Leitmotiv künstlerischen Schaffens anzusehen: Siehe ausführlich McDONALD, Sing Sorrow. Classics, History, and Heroines in Opera, 11.

⁶ Siehe umfassend BETZWIESER, Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime, 22-59.

⁷ Siehe DUFRENOY, L’Orient romanesque en France 1704-1789, 48.

⁸ Im französischen Theater hielt der Orient bereits im Jahre 1561 in einer Tragödie Einzug: Bounins „Türkendrama“ *La Sultane*, dem eine historische Begebenheit zugrunde lag. Siehe ebenda 54.

Jahre 1670 als frühestes Beispiel, eine Prosakomödie mit Ballett- und Gesangseinlagen.⁹ Das Werk sorgte für die feste Etablierung des orientalischen Exotismus auf der Bühne. Da König Ludwig XIV selbst den Wunsch nach einer „Türkenszene“ geäußert hatte, wurden Molière und Lully Orientalisten der ersten Stunde zur Seite gestellt. Der Einfluss des Werks betraf zunächst nur höfische Kreise.¹⁰ Bühnenbild und Theaterkostüm wurden damals, und noch bis in das 18. Jh., stets nach dem gleichen Schema gestaltet¹¹: Das antike Kostüm war ein abgewandeltes Rokokogewand, das so genannte „türkische Kostüm“, und wurde dementsprechend für alles Orientalische eingesetzt.¹² Stoffe zur altorientalischen Antike gehörten seit dem 17. Jh. zum festen Repertoire der so genannten Opera seria. Nach barocker Mode wurden dort Intrigen und Verwicklungen an exotische Orte mit Palästen und Tempeln verlegt. Wie später im Film gestaltete sich die Umsetzung solcher Sujets in der Regel als Kombination eines historischen oder biblischen Ereignisses mit einer herausragenden Herrscher- oder Frauenfigur sowie einer freien Liebesdramatik. Nicht immer hatte die inszenierte Geschichte einen tatsächlichen historischen Hintergrund. Umgekehrt konnten jedoch auch in einem historischen Rahmen fiktive Personen agieren.¹³ Neben der Ägypten-Begeisterung seit Mozarts *Zauberflöte*¹⁴ kann für den Übergang zum 18. Jh. zudem von einer häufigen Kombination märchenhafter Sujets im Stile mittelalterlicher Exotik von *Tausend und eine Nacht* bis hin zum Kreuzrittermilieu gesprochen werden.¹⁵ Ein Beispiel ist das im Jahre 1822 in der Pariser Oper uraufgeführte Werk *Ali Baba oder die Wunderlampe* von Niccolò Isouard. Die Vertonung biblischer Sujets¹⁶ wiederum beschränkte sich zunächst überwiegend auf Oratorien. Im Fall von Bühneninszenierungen jedoch wurden auch hier den orientalischen Schauplätzen mehr und mehr exotische Elemente hinzugefügt.¹⁷ Erwähnenswert ist diesbezüglich die Wiener Aufführung der biblischen Oper *Judith – Die*

⁹ Siehe ebenda 18. Das enthusiastische Interesse an „türkischer“ Oper und Ballett entstammt eher dem Bedürfnis nach einem visuellen Spektakel orientalischer Opulenz, weniger der Neugierde, originale Musik des Orients kennen zu lernen.

¹⁰ Siehe ebenda 125.

¹¹ Der Exotismus wirkte kaum auf den in der italienischen Oper entwickelten illusionistischen Effekt sowie den häufigen Dekorationswechsel ein: Die orientalisierend wirkende Kulisse beschränkte sich bis ca. 1700 auf gemalte Palmen und Zelte, die das ferne Land suggerieren sollten. Siehe KREIDT, *Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater*, 31.

¹² Siehe ebenda.

¹³ Siehe SCHMITT, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 83 und 93f.

¹⁴ Sowohl bei Karl Friedrich Schinkel, als auch bei Simone Quaglio, die beide Kulissen zur *Zauberflöte* haben anfertigen lassen, ist die durch den Napoleon-Feldzug neu gewonnene Kenntnis von ägyptischen Altertümern in die Entwürfe mit eingeflossen, „ohne, dass die romantische Stimmung zugunsten der archäologischen Richtigkeit geopfert wurde“. Die Handlungsideen von Verdis *Aida*, die, als so genannte Ausstattungsooper, 80 Jahre später uraufgeführt wurde, stammten bereits von einem Ägyptologen, dem Franzosen Mariette. Siehe KREIDT, *Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater*, 61f. Das Ägyptenbild in der Oper veränderte sich daher im Lauf zunehmender Erkenntnis von einer utopistischen Vorstellung hin zu einem, nach Wahrheit bestrebten, historistischen Blick.

¹⁵ Schmitt weist zudem auf die Beliebtheit solcher exotischer Sujets im Bereich von Parodien und Zauberstücken hin. Siehe SCHMITT, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 83. Diese wiederum sind in den Bereich der Volksbühne einzuordnen und sprachen ein breites Publikum an, das dem des frühen Films äußerst ähnlich war.

¹⁶ Interessant ist der Umstand, dass bereits früh versucht wurde, christliche von heidnischen Figuren musikalisch zu trennen: Mendelssohn beispielsweise bediente sich für die Gesänge der Baalschöre bestimmter kompositionstechnischer Mittel, die die Musik orientalisierend, d.h. exotisch klingen lassen, um sie von den hebräischen Figuren zu separieren. Siehe SCHMITT, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 78. Vgl. den späteren Abschnitt zu *Samson et Dalila*, v.a. den Hinweis auf die *Simson-Oper*, siehe Kap. 4.6.

¹⁷ Siehe SCHMITT, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 95. Ältere Beispiele für biblische Opern aus dem deutschsprachigen Raum wären *Adam und Eva* (Hamburg 1678), *Esther* (Hamburg 1680) sowie *Nebucadnezar* (Hamburg 1678), siehe ebenda, 94.

Belagerung von Bethulien (Wien 1814)¹⁸ sowie ebenfalls in Wien 1820 die Oper *Baals Sturz*¹⁹. In Italien beispielsweise lag das Interesse vornehmlich auf den in der Handlung untergebrachten Topoi Liebe, Tod, Religion, Politik und Übernatürliches.²⁰ Seit Rossini wandten sich auch italienische Librettisten der französischen Literatur zu – ein Beispiel ist die Rezeption des *Sémiramis*-Dramas Voltaires für seine Oper *Semiramide* (siehe Kapitel 4.3). Das nun auch zunehmend in der Opernkultur Italiens erkennbare Interesse an der, in Frankreich vorgeprägten, *couleur historique* orientierte sich dennoch auch an der (Altertums-)Geschichte des eigenen Landes,²¹ oftmals wieder belebt durch die bald aufkommende Gattung des historischen Romans (siehe Kapitel 2.2.2). Edward Bulwer-Lyttons *The Last Days of Pompeji* war Vorlage für gleich mehrere Opern. Ein Bühnenbild von Alessandro Sanquirico anlässlich der Pacini-Oper *L'ultimo giorno di Pompeia* von 1827, das die Eruption des Vesuvs nachahmte, wurde zum internationalen Vorbild für mittlerweile mögliche Inszenierungseffekte.²² Das Spektrum war so umfangreich wie nie zuvor und umfasste als Vorlage oder Inspirationsquelle die drei Rezeptionsfelder Antike, Bibel und Orient,²³ die somit trotz eines zunehmenden Bemühens um Authentizität als Bühne für Exotik funktionalisiert wurden.²⁴ So äußerte sich beispielsweise Schinkel zum Zweck des Theaters als „Kunstanstalt“, die jedoch nicht nur den Künsten diene, sondern auch einen didaktischen Anspruch habe:

Eine lebende Bildergalerie müßte man dasselbe nennen können, und Maler, Archäologen, Bildhauer und Architekten, ja selbst Naturhistoriker und Pflanzenkenner müßten in demselben Befriedigung finden.²⁵

Mit dem Beginn des industriellen Zeitalters stieg der Bedarf an märchenhaften und illusionistischen Stoffen erneut.²⁶ Hinzu kam die Vormachtstellung europäischer Staaten in

¹⁸ Die spätere biblische Oper *Judith* von Alexander Serow wurde als eine der ersten russisch-nationalen bürgerlichen Opern am 16. Mai 1863 im Marinski-Theater in Sankt Petersburg aufgeführt. Modest Mussorgski wiederum, der die Komposition an einer Salammô-Oper abbrach, kommentierte: „Vom Orient haben wir in der Judith schon genug“. Er spottete über die Unglaubwürdigkeit der orientalischen Impressionen bei Serow, darüber, dass „die dicke Judith weiterhin bei Harfenklang dem Holofernes den Kopf abschlägt.“ Aus: MAINTZ, Modest Mussorgskis Opernfragment *Salambô*, 153f. Darüber hinaus orchestrierte Rimski-Korsakow für Mussorgski im Jahre 1867 dessen Choralwerk *Die Niederlage Sanheribs*, das auf Byrons Gedicht *The Destruction of Sennacherib* zurückgeht, vgl. Kapitel 2.2.2

¹⁹ Siehe SCHMITT, Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr, 95f.

²⁰ Siehe PISTONE, Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini, 17. Spätestens seit Monteverdis letzter, wegweisender Oper *L'incoronazione di Poppea* wurden in Italien antike Stoffe häufig aufgegriffen.

²¹ Als bedeutendstes Beispiel gilt das Œuvre des Gabriele d'Annunzio. Gerade sein Wirken im Bereich der Opernlibrettistik wird den frühen italienischen Antikfilm beeinflussen. Für Pastrones *CABIRIA* wird er darüber hinaus im Jahre 1914 die Zwischentitel schreiben, siehe den Exkurs zu *CABIRIA* in Kap. 5.2.

²² Siehe MAEHDER, Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de Siècle, 191. Auch Enrico Petrellas Oper *Jone* nach einem Libretto von Giovanni Peruzzini aus dem Jahre 1858 verbindet die beliebte Ombra-Szene aus der barocken Opera seria mit dem ebenso beliebten Katastrophenschluss der Grand opéra durch allgemeine Feuersbrunst und einstürzende Gebäude, siehe ebenda 194.

²³ Hinzu kamen nun auch literarische Figuren, die dennoch als Sinnbild für altorientalische Weiblichkeit standen: Im Jahre 1864 fand in Turin die Uraufführung des Balletts *Salammô* statt, dessen Libretto von Lorenzo Bianconi (Musik: Giorio Pestelli) auf Flauberts Roman basiert (siehe Kap. 2.2.2). Ähnlich einer großen Historienoper wurde das Ballett mit einer aufwändigen Massenszene vor antik-exotischem Hintergrund eröffnet. Zu den politischen Implikationen des Stückes siehe KOLDAU, Hehre Priesterin und stolze Primadonna: Das Ballett *Salammô* (1864) von Lorenzo Viena und Paolo Giorza. Bedeutsam ist die Tatsache, dass der Roman zuallererst, auch gar zweimal, in Italien zu Beginn des 20. Jh. verfilmt wurde (anscheinend nicht mehr erhalten), während Frankreich den Stoff erst in den 1920er Jahren filmisch umsetzte, vgl. Kap. 7.5.

²⁴ Dies geht soweit, statt einer Ansiedelung mit chinesischer *couleur locale*, die der Turandot-Stoff in Antonio Gazzolettis Libretto zu *Turanda* vorsieht, die Handlung nach Persien zur Zeit des Sassanidischen Reiches zu übertragen. Persien galt, ähnlich wie China, als eines der abendländischen Märchenländer per se, siehe MAEHDER, Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de Siècle, 195.

²⁵ Zitiert nach ebenda.

²⁶ Vgl. KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 76.

Ländern des Orients. Am gesteigerten Bedarf an Eskapismus im Zeichen der anbrechenden Moderne liegt es auch, dass die jungen Altertumswissenschaften einer ansteigenden Mythenbildung nicht entgegen wirkten, sondern jene ungewollt geradezu förderten.²⁷ Im letzten Drittel des 19. Jh. ist die exotistisch-orientalisierende Oper daher geprägt vom Ruf nach historisch ‚korrekter‘ Ausschmückung.²⁸ Ein Beispiel hierfür ist die Wiener Aufführung der *Königin von Saba* aus dem Jahre 1862 (siehe Kapitel 4.5). Bis zum Ende des Jahrhunderts glich die immer intensiver werdende Bühnengestaltung und das Aufgebot an Kulissen einer Massenfabrikation²⁹ und reflektiert dabei die aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnisse, die durch Ausgrabungen altägyptischer, assyrischer oder babylonischer Kulturgüter an das Licht der Welt getreten waren. Ein solcher Interessenschwerpunkt zieht sich noch in das beginnende 20. Jh. hinein (siehe den Exkurs zur „historischen Pantomime“ *Sardanapal*) und wird schließlich vom neuen Medium Film teilweise aufgegriffen. Um die Jahrhundertwende kommentierte der Wiener Musik- und Theaterkritiker Eduard Hanslick jenen Archäologismus auf der Bühne und im musikalischen Ausdruck wie folgt:

Die Tendenz auf streng nationale Charakteristik hat in der neuesten Oper eine gefährliche Höhe erreicht; „Aïda“ und „Die Königin von Saba“ scheinen mir die Grenze, über welche ohne Schädigung der musikalischen Schönheit nicht mehr weiterzugehen ist in orientalisierender Musik... Wir haben die monotonen orientalischen Mollweisen, ihr teils leidenschaftlich-einschneidendes, teils quietschig-schaukelndes Gewinsel in der neuesten Opern-Literatur gerade genug bekommen... Wir können auch gar nicht wünschen, daß man zu Opern und Balletten fortschreite, welche als verschämte Hüllen für musikhistorische Abhandlungen dienen und nach Art des Ebersschen Romane etwa zu Egyptologen bilden sollen.³⁰

4.1 *Serse* (1738)

Ein Beispiel für die Rezeption eines altorientalischen Sujets aus klassischen Textquellen ist die Oper *Serse*³¹ von Georg Friedrich Händel³² und heute auch unter dem Namen *Xerxes* bekannt. Anhand dieser Oper kann veranschaulicht werden, wie etabliert die Perser-Stoffe in der abendländischen Kultur seinerzeit waren. *Serse*, eine „Heitere Oper in Drei Akten“, wurde

²⁷ Siehe ebenda.

²⁸ Die Pariser Grand opéra hat in der zweiten Hälfte des 19. Jh. durch bühnentechnische Errungenschaften und den Hang zu prachtvollen Inszenierungen den höchsten Grad an exotischer Illusion erreicht. In Félicien Davids Oper *Le Désert*, die 1844 in Paris uraufgeführt wurde, wurden ein Karawanenzug, ein Sandsturm und orientalische Tanz- sowie Gebetsszenen musikalisch dargestellt. Siehe KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 77.

²⁹ In diesem Zusammenhang sollte der Einfluss von Zirkus, Variété etc. auf das neue Medium Erwähnung finden. Hier konnten auch die unteren sozialen Schichten ihren Bedarf an Exotismus befriedigen. Für den späteren Film gilt das Boulevardtheater als „Lehrschule für die Massenregie und die Inszenierungskunst des 20. Jh.“. Grillparzer notierte diesbezüglich, nach einem Besuch der Vorstellung von *Jérusalem délivrée* des Cirque olympique im Jahre 1836, in seinem Tagebuch: „Von dem befreiten Jerusalem wüsste ich nichts zu sagen, als dass es dabei sehr bunt herging. Dekorationen gut; Kleider prächtig; Komparserie, zwei Heere (...); 30 bis 40 Pferde zugleich auf der Bühne. Letztere ist (...) mit der Arena in Verbindung gesetzt, und da fliegen denn nun Ritter und Knappen, Mann und Weib in voller Karriere auf und nieder. Gesang, Tanz, Flugwerke, feuerspeiende Drachen... Übrigens weiß ich nicht, welcher Schauspieler zugleich Kunstreiter, oder die Kunstreiter zugleich Schauspieler sind; denn die Hauptpersonen des Schauspiels machen Dinge zu Pferde, die einem die Haare empor treiben...“ Zitiert nach KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 87.

³⁰ Zitiert nach KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 96.

³¹ Der Einsatz exotischer Figuren und Motive wie bei *Serse* bot darüber hinaus die Chance, von der vorherrschenden Ästhetik des Barock zuweilen abzuweichen und gegen die Normen des Klassizismus zu opponieren. Siehe KREIDT, Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater, 30.

³² Als eines seiner berühmtesten Oratorien gilt auch Händels Werk *Belshazzar*, das am 27. März 1745 im King's Theatre Haymarket uraufgeführt worden war. Der Text von Charles Jennens ist eine *mélange* aus den alttestamentlichen Quellen der Prophetenbücher *Daniel*, *Jeremiah* und *Jesaja*, sowie den Angaben bei Herodot und Xenophon; eine der Figuren ist die Königin Nitokris, hier als Mutter des Belsazar.

Anfang 1738 im Haymarket Theatre, London, uraufgeführt. Der Librettist ist unbekannt.³³ *Serse* war ein Spätwerk, das der Komponist schon nicht mehr der Opera seria zugewiesen sehen wollte, und mitnichten die erste Adaption des in der Musik bereits vielfach umgesetzten Xerxes-Stoffes.³⁴ Es bedarf kaum Erwähnung, dass das Operngeschehen sich kaum an die klassisch-antike Überlieferung hielt. Dennoch sind die Berichte über Xerxes bei Herodot die am häufigsten rezipierten Quellen. Die eigentliche Historie des Perserreiches war zur Zeit der Opernentstehung noch weitgehend unbekannt. Das Stück spielt im Persien des 5. Jh. vor Christus. Die Handlung³⁵ dreht sich um ein Ereignis, das lose auf einer historischen Begebenheit basiert und verbindet dies vor allem mit fiktiven, amourösen Abenteuern der Protagonisten. Durch Figuren wie die Schelmin Atlanta, Arsamenes oder den Diener Elviro erweitert die Oper den Kanon der Opera seria und fügt dieser bereits buffoneske Züge hinzu. Während der Verwicklungen und Intrigen um den jungen, verliebten Perserkönig erfährt das Publikum, dass dieser am Hellespont den Befehl zur Eröffnung des Krieges gegen Griechenland erteilt. Doch der Held übersteht alle Gefahren und kehrt als besänftigter König zu seiner Liebe zurück.

4.2 Babilons Pyramiden (1797)

Die Konzeption von Grétrys Oper *La Caravane du Caire* aus den 80er Jahren des 18. Jh. markiert schließlich einige Jahrzehnte nach *Serse* und der Blütezeit der „Türkenoper“ den Übergang zur exotistischen Grand opéra.³⁶ Für die Grand opéra ist vielmehr auf das Phänomen hinzuweisen, dass zwar die Inszenierung der klassischen antiken Stoffe zurückging, diese jedoch quasi übergangslos von verwandten, jedoch unverbrauchten Sujets abgelöst wurden. Gemeint sind hier vor allem erfundene orientalische Herrscherhäuser und Priesterintrigen, altorientalische Paläste, Tempel, Gräfte und, aus Ägypten in den Vorderen Orient versetzte, Pyramiden. Ein weiteres Feld sind die, auf dem gleichen antiken Hintergrund basierenden, Märchen- oder Zauberopern, wie beispielsweise Schikaneders Libretto zu Mozarts *Zauberflöte* (1791) oder dessen Libretto einer „großen heroischen Oper in zwei Aufzügen“, *Babilons Pyramiden* (1797). Zwei Komponisten waren für die Musik verantwortlich: Der Erste Akt wurde von Johann Mederitschs (genannt Gallus), der Zweite von Peter von Winter komponiert.³⁷

³³ Bekannt ist, dass der Hamburger Librettist Postel seine Oper *Xerxes* (1689) (Musik von Johann Förtsch) „nach einem sinnreichen italienischen Geiste verfertigte“. Die Forschung identifiziert diesen mit dem Italiener Minato, dessen Xerxes-Text zuerst Francesco Cavalli für eine Aufführung in Venedig komponierte. Siehe KRAUSE, Oper von A - Z, Eintrag zu Xerxes/Serse, 480.

³⁴ Händels Werk ist die heute bekannteste Vertonung des Xerxes-Sujets. McDONALD listet sechs Vertonungen des Stoffes auf. Die aus klassisch-antiker Geschichtsschreibung und Dramen bekannten Berichte und Legenden zur persischen Geschichte wurden früh und häufig – in zumeist immer wiederkehrenden Varianten einiger weniger Libretti – musikalisch umgesetzt. Nicht alle beziehen sich auf vorchristliche Herrscherfiguren, auch spätere, legendäre Stoffe waren beliebt. So verzeichnet McDONALD neben Xerxes bis Anfang des 19. Jh. 67 (!) Artaxerxes-Stücke, 12 zu Darius, ebenso viele zu Kyros. Weitere Figuren sind beispielsweise Kambyzes, der Parther Artabanus und von hellenischer Seite Seleucos, Leonidas sowie natürlich Alexander. Siehe den Anhang bei McDONALD, Sing Sorrow. Classics, History, and Heroines in Opera, 243-338. (Weitere Werkangaben außer Titel, Komponist und evt. Uraufführung sind dort jedoch nicht verzeichnet.) Händels *Serse* wurde erst 200 Jahre später, im Jahre 1924 im Rahmen der Göttinger Festspiele, wieder entdeckt und aufgeführt.

³⁵ Siehe ZENTNER/WÜRZ (Hg.), Reclams Opern- und Operettenführer, 19.

³⁶ Trotz oder gerade wegen der nun überwiegend historischen Ausrichtung kam dem rein exotischen Element nicht mehr der Stellenwert zu, den dieses in der „Türkenoper“ besaß. Ferner wird die Musik, trotz der wachsenden Kenntnisse originär orientalischer Klangweisen, nicht gerade orientalischer. Siehe BETZWIESER, Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime, 368.

³⁷ Siehe SCHMITT, Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr, 94.

Die Handlung, die in einigen Punkten dem Semiramis-Sujet folgt, ist fiktiv. Figuren der Handlung sind eine Königin von Babylon, ein Königsmörder namens Artandos, die Zauberin Ragunka, deren vermeintliche Tochter Cremona sowie Senide, ein Oberpriester, ein Oberaufseher der Pyramiden, ferner ein ‚Tigermädchen‘, assyrische Gesandte, weitere Priester und Volk.³⁸ Die Uraufführung der Oper fand am 25. Oktober 1797 im Wiener Freihaustheater statt. Dabei war ihr großer Erfolg beschieden.³⁹ *Babilons Pyramiden* verweist in stilistischer Hinsicht auf die Tradition der antik-exotischen Opera seria, aufgrund ihres antiken orientalischen Schauplatzes, einer Königin, eines Usurpators, Intrigen und Priester.⁴⁰ Hinzu kommen Einflüsse der Opera buffa sowie Reminiszenzen an die so genannten Schreckens- und Rettungsopern.⁴¹ Die Oper weist formal und inhaltlich Ähnlichkeiten mit Schikaneders sechs Jahre älterem Libretto zur *Zauberflöte* auf: Die Personenkonstellationen sind vergleichbar angelegt, die Kulissen sollten ebenfalls ägyptisierend gestaltet werden; Priester treten ebenso auf wie die Elemente Feuer und Wasser, Tiere und Zauberei,⁴² hinzu kommen Gruselszenen mit Blitz und Donner.⁴³ Ein großer Anteil der positiven Kritik war Sacchettis prachtvollen Bühnenbildern zu verdanken – es gab 21 Verwandlungen der Szenerie. Nach der Premiere wurde das Stück im selben Jahr noch weitere 25 Mal gegeben.⁴⁴

Es gibt kein Bühnenwerk, das, vergleichbar der Ägyptomanie, die die *Zauberflöte* bis in die heutige Zeit mit geprägt hat, eine Art Assyriomanie im Bereich von Theater und Oper zur Folge hatte. Von der *Zauberflöte*, über *Aïda* bis hin zu diversen Umsetzungen des Kleopatra-Stoffes – das (alt)ägyptische Milieu war seit dem 17. Jh. ein fester Bestandteil des Orientalismus und Exotismus auf der Bühne. Aus diesem Grund bestand bis mindestens 1800 ein starker Einfluss der Vorstellungen vom Alten Ägypten auf die visuelle Inszenierung eines im Alten Orient angesiedelten Stoffes. Im Vordergrund stand grundsätzlich ein exotisches *setting*, verbildlicht durch Architekturkulissen wie Tempel, Paläste, Königsgrüfte, Pyramiden oder einer, der römischen Architektur entlehnte Arena. Hinzu kamen Kultszenen von Priestern und orientalischer Tanz. Opernstoffe, die zu jener Zeit ein grundsätzlich antik-orientalisches Milieu zum Inhalt hatten, sprachen daher ein großes Publikum an und ersetzten langsam die traditionellen Stoffe der Opera seria.⁴⁵ Was die aufwändigen Kulissenszenerie bei *Babilons Pyramiden* betrifft ist bemerkenswert, dass eben nicht nur in der exotisch-orientalischen, sondern ebenfalls in der antik-orientalischen Oper seit dem späten 18. Jh. der *couleur locale* eine wachsende Bedeutung zukam.

³⁸ Siehe SONNEK, Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber, 171-172. Es existiert heute noch ein Exemplar eines vom Theater gedruckten Klavierauszuges aus dem Jahr 1797. Dieser enthält zudem 12 Kupferstiche, die die Handlung illustrieren sollten.

³⁹ Siehe KAMMERMAYER, Emanuel Schikaneder und seine Zeit. Ein Spiegelbild zu Mozarts Zauberflöte, 252. (Es ist sehr wenig über *Babilons Pyramiden* publiziert worden.)

⁴⁰ Vgl. SCHMITT, Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr, 97.

⁴¹ Siehe ebenda, mit weiteren Literaturangaben zum Werk Peter Winters.

⁴² Siehe SCHMITT, Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr, 98.

⁴³ Siehe KAMMERMAYER, Emanuel Schikaneder und seine Zeit. Ein Spiegelbild zu Mozarts Zauberflöte, 252.

⁴⁴ Laut Kammermayer inspirierte das Werk jedoch Beethoven, der im Jahre 1811 das französische Drama *Les Ruines de Babylon* vertonen sollte. Die Gegner Schikaneders nahmen das Ereignis zum Anlass für neue Schmähungen dessen Werkes, siehe ebenda.

⁴⁵ Siehe SCHMITT, Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr, 68f.

4.3 *Semiramide* (1823)

Allein 43 Vertonungen des Semiramis-Stoffs sind aus den Jahren 1667 bis zur Uraufführung von Rossinis Oper *Semiramide* belegt, die heute wohl die bekannteste aller Vertonungen darstellt.⁴⁶ Das Libretto von Gaetano Rossi basierte auf der im Jahre 1748 entstandenen Tragödie Voltaires, *Sémiramis*. Rossinis *Semiramide* wurde am 3. Februar 1823 in Venedig im Teatro La Fenice uraufgeführt. Das Stück vereint⁴⁷ Liebe, Verbrechen und Staatsaktion und visualisiert die Handlung mittels der Pracht eines antiken Orients.⁴⁸ In musikalischer Hinsicht ist das Werk üppig und ausschweifend. Inhaltlich weist die Oper Bezüge zur griechischen Tragödie auf. Held der Handlung ist nicht die zwielichtige Figur einer intrigierenden Königin, sondern der junge Feldherr Arsace, der rechtmäßige Erbe des Throns von König Ninus. Arsaces Tragik liegt vor allem darin, dass er vollkommen unbeabsichtigt seine Mutter tötet. Diese Tat wiederum hatte ihm sein eigener Vater prophezeit, der ihm als Geist erschienen war. Dadurch sollte die Ermordung des Vaters gesühnt werden. Die Figur der Semiramis wiederum, heimgesucht von Ausmaß und Schuld ihrer Taten, sollte vor allem durch ihre visuelle Opulenz ganz im Stile einer Theatergöttin glänzen. Babylon dient als Ort der Pracht und Üppigkeit, der Tempel, Gräfte und Magie. Die orientalisierende Ausführung der Komposition trägt an vielerlei Stellen dazu bei, das Publikum in einen imaginären, exotischen Raum zu versetzen. Das rezitierte Gebet des Priesters Oroes oder der Chorgesang zur Ehren des Baal enthalten Elemente orientalischer Musik, während die Figuren eines indischen Prinzen sowie des Babyloniers Assur – ehrgeiziger Komplize der Königin – durch ein Übermaß an Koloraturen märchenhaft und fremdartig ausgedrückt werden. Ein anderes Beispiel ist der Part des Arsace, der, als musikalische Reminiszenz an die Beliebtheit der Kastraten zur Zeit der Opera seria, einer Altistin zugeteilt ist. Im zweiten Akt sind ein Duett des Mörderpaares Semiramis und Assur sowie die von mystisch-feierlichem Chorgesang eingeleitete Tempelszene erwähnenswert, in der der Priester dem jungen Arsace seine königliche Herkunft eröffnet und ihm das Schwert des Ninus als Werkzeug der Rache überreicht. In stofflicher Hinsicht ist das Semiramis-Sujet von ganz besonderem Reiz, da es viele Topoi in sich vereint. Bereits in der griechischen Antike rankten sich Legenden um sie: göttliche Herkunft, märchenhafte Schönheit und Klugheit, Tapferkeit und weibliche List, einen ausschweifenden Lebenswandel und ein geheimnisumwittertes Ende (siehe Kap. 1.2). Von Rossini wurde ihre Figur neu interpretiert und somit die in der Oper bis dato gängige Erzählung ihres Mythos variiert. Die Beliebtheit des Stoffes und sein breites Spektrum szenischer Umsetzung haben daher die abendländische Vorstellung vom Alten Orient geprägt, noch bevor dieser wissenschaftlich erforscht wurde.

4.4 *Nabucco* (1842)

Die biblische Erzählung um den babylonischen König Nebukadnezar wurde von Giuseppe Verdi durch seine, schnell weltberühmte, *Nabucco*-Oper im Jahre 1842 vertont. Das Libretto mit dem Titel *Nabucodonosor* wurde von Antonio Piazza verfasst und später von Temistocle

⁴⁶ Auch Mozart plante eine Vertonung des Stoffes von Voltaire, stellte die Oper jedoch niemals fertig. Zwei italienische Opern namens *Nino*, die auf dem gleichen Sujet basieren, wurden in den Jahren 1720 und 1804 komponiert.

⁴⁷ Wie schon zur Zeit der *Babilons Pyramiden* wartet auch *Semiramide* mit einer Ombra-Szene auf.

⁴⁸ Zum vollständigen Inhalt siehe z.B. bei www.deutsche-oper.berlin.de/home/premier/semiramide, Zugriff Mai 2003.

Solera überarbeitet.⁴⁹ Die Oper in Vier Akten wurde am 9. März 1842 in Mailand uraufgeführt. Besonders die Inszenierung der Chöre beeindruckt bis heute das Publikum. Verdis Zeitgenossen verstanden das Werk als Ruf nach einem politischen Ideal, das auf nationale Vereinigung ihres zu dieser Zeit zerrissenen Landes zielte.⁵⁰ Bald wurde *Nabucco* auch an anderen berühmten Opernbühnen Europas gegeben.⁵¹ Hauptfigur der Oper ist der babylonische Herrscher und Zerstörer Jerusalems Nebukadnezar. Bis auf die fiktiven Töchterfiguren des babylonischen Herrschers sind alle weiteren Personen Angehörige des Volkes Israel. Die Handlung spielt in Jerusalem und Babylon im Jahre 587 v. Chr.⁵² Im Wesentlichen dreht sich das Geschehen, lose auf den Darstellungen des Alten Testaments basierend, um den Kampf des Hebräischen Volkes gegen die babylonischen Unterdrücker und um den Konflikt zwischen einem rechtgläubigen und einem heidnischen Volk. Dennoch ist – auch in musikalischer Hinsicht – die Liebe Nabuccos zu seiner Tochter eines der inhaltlichen Leitmotive, und nur aus dieser Liebe heraus bittet der Babylonier am Ende den Gott der Hebräer um Verzeihung für seine Taten. Vor allem wegen ihrer Stellung als negativ konnotierte Orientalin, als Usurpatorin Babylons, lässt sich von der Figur der Tochter des Nabucco, Abigail, eine Parallele zur Semiramis ziehen. Der Palast Babylons sowie die Hängenden Gärten und das Ufer des Euphrat sind dabei faszinierende Schauplätze.

4.5 Die Königin von Saba (1875)

Die Königin von Saba, komponiert von Karl Goldmark (1830-1915), war nicht die erste Vertonung des Saba-Sujets, jedoch war dieser der größte Erfolg beschieden.⁵³ Die Oper gilt heute als musikalisches Pendant zu den opulenten exotistischen Monumentalgemälden des Wieners Hans Markart und als herausragendes Beispiel für den *fin de siècle*-Historismus

⁴⁹ BAYERISCHE STAATSOPER (Hg.), Giuseppe Verdi – Nabucco. Oper in vier Akten von Temistocle Solera, 8.

⁵⁰ Der Inhalt geht zurück auf das gleichnamige Ballett von Antonio Cortesi, das nur wenige Jahre zuvor an der Mailänder Scala aufgeführt worden war. Dieses wiederum hatte das französische Schauspiel *Nabuchodonozor* von Auguste Anicet-Bourgeois und Francis Cornu aus dem Jahre 1836 zur Vorlage. Aus Kostengründen wurden denn auch die Dekorationen und Kostüme aus Cortesis Ballett von 1838 übernommen. Das Publikum war begeistert und applaudierte heftig beim ersten Szenenbild, dem Salomonischen Tempel, siehe ebenda 12.

⁵¹ Siehe ebenda. Von Interesse ist der Umstand, dass die Oper auch unter dem Namen *Nino* gespielt wurde. Im puritanischen England beispielsweise konnte die Aufführung des Stückes nur unter diesem Namen genehmigt werden, da dort keine biblischen Stoffe auf der Bühne geduldet wurden. Vgl. die ähnliche Problematik bei Camille Saint-Saëns hinsichtlich seiner 30 Jahre später komponierten Oper *Samson et Dalila*, siehe Kap. 4.6. Die Aufführungen in London sowie im Jahre 1848 in New York stehen zudem im Zeichen der ersten Ausgrabungen altorientalischer Metropolen, die aus der Bibel bekannt waren: Drei Jahre zuvor, 1845, hatte Layard begonnen, die Assyriehauptstadt Nimrud, das biblische Kalech auszugraben, siehe Kap. 2.1.1.

⁵² Die folgenden Angaben entstammen ZENTNER/WÜRZ, Reclams Opern- und Operettenführer, 244-246. Siehe auch das vollständige Libretto, z.B. in: BAYERISCHE STAATSOPER (Hg.), Giuseppe Verdi – Nabucco. Oper in vier Akten von Temistocle Solera, 54-68. Zu Inspirationen für die Konzeption des Nabucco siehe auch ALBERTZ, Die Exilszeit. 6. Jh. v. Chr., 24-25.

⁵³ Gérard de Nerval (1804-55) war ein weiterer Schriftsteller, der den Orientalismus des 19. Jh. literarisch umsetzte. Von der Figur der Königin war er regelrecht besessen. Im Jahre 1851 veröffentlichte er sein *Voyage en Orient*, für das er auch den Saba-Mythos, basierend auf Quellen des Korans, des Judentums und sogar der Freimaurerei, verarbeitete. Er plante ein Libretto für eine Vertonung des Stoffes, doch erst nach seinem Tod verfassten die Autoren Jules Barbier und Michel Carré den Text zu einer, wenn auch nicht sonderlich erfolgreichen, orientalistischen Oper von Charles Gounod namens *La Reine du Saba*, die 1862 an der Pariser Opéra uraufgeführt wurde. Dort kämpft die von Salomon umworbene Königin jedoch in Liebe und Leidenschaft entflammt um das Herz eines Tempelbaumeisters. Die zur gleichen Zeit komponierte Oper *Königin von Saba* von Elie Elwart (1808-1877) blieb indes unaufgeführt. Siehe LLEWELLYN-JONES, The Queen of Sheba in Western Popular Culture 1850-2000, 15.

österreichisch-ungarischer Prägung.⁵⁴ Seit 1850 entstanden in Wien, der *porta orientis*, prachtvolle Badehäuser nach orientalischem Vorbild. Neben Exotismus blühte in der Stadt zugleich die neue Wissenschaft der Psychoanalyse und Traumdeutung – allesamt Strömungen, die in das Werk Goldmarks einfließen (vgl. Kapitel 3.7). Er selbst nannte die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* als wichtigste Inspirationsquelle für seine Oper. Sie wurde zum ersten Mal 1875 in Wien aufgeführt, sorgte für volle Kassen und ist ein Paradebeispiel für das große öffentliche Interesse am Orient.⁵⁵ Das Werk vereint die unterschiedlichsten Elemente: „farbenreicher Impressionismus, das Gepränge der großen historisch-romantischen Oper, eine veristische Handlungs-dramaturgie und nicht zuletzt mondäne Laszivität.“⁵⁶ Das Libretto von Salomon Hermann von Rosenthal, basierend auf dem zehnten Kapitel des alttestamentlichen *Ersten Buch der Könige*, handelt von Liebe und Betrug, ausgetragen in Form einer romantischen Dreiecksbeziehung: Sulamith, die Tochter Salomons, Adad, der hebräische Fürst, dem diese versprochen ist, sowie die Königin von Saba, die als erotische Verführerin und Verursacherin dramatischer Konflikte fungiert. Salomon kommt im Werk keine sonderlich große Bedeutung zu; die Königin wird weniger im Zusammenhang mit ihm, sondern vielmehr als Zerstörerin der Liebe zwischen Assad und Sulamith interpretiert.⁵⁷ Orte der Handlung sind der Tempel von Jerusalem sowie der Palast des Salomon um ungefähr 950 v. Chr.⁵⁸ Den Bühnenangaben des Librettos zufolge bestach die Inszenierung vor allem durch die üppige Eingangsprozession der Königin in Jerusalem, begleitet von einem bunten Pulk aus Sklaven und luxuriösen Gegenständen jedweder *couleur*, auch das erotische Motiv des Schleiers durfte nicht fehlen. Verantwortlich für das Bühnenbild der Uraufführung war Carlo Brioschi, der für die Visualisierung eines vorchristlichen Orients und prächtiger Monumentalarchitektur nun die beeindruckenden und aktuellen Publikationen vorderasiatischer Denkmäler heranzog: Bärtige Männer, assyrische Flügelstiere, achämenidische Sonnenscheiben und das Motiv des babylonischen Löwen zeugen auch hier vom großen Interesse der Öffentlichkeit an archäologischen Entdeckungen.⁵⁹

4.6 *Samson et Dalila* (1877)

Neben *Nabucco* und der *Königin von Saba* kann *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns als eine biblisch inspirierte Oper mit einem eklektischen Libretto klassifiziert werden. Camille Saint-Saëns' künstlerischem Schaffen war ein großes Interesse an biblischen Stoffen, vor allem aus dem Alten Testament, eigen. Vermutlich inspiriert von Voltaires Libretto über die Figuren Samson und Delilah, das dieser für Rameau geschrieben hatte, schlug Saint-Saëns seinem Librettisten Ferdinand Lemaire eine erneute Adaption des Stoffes, basierend auf dem *Buch der Richter* und zunächst für ein Oratorium, vor.⁶⁰ Die musikalische Gestaltung des Stoffes ist neu und eigenständig, da der biblischen Oper ohnehin keine einheitliche Tradition

⁵⁴ Siehe o.V., Carl Goldmark (1830-1915) – Opernkomponist der Donaumonarchie. Ausstellung des Burgenländischen Landesmuseums 10. Juli -15. September 1996, 9.

⁵⁵ Weitere Beispiele für Orient-Opern aus dem späten 19. Jh. ähnlicher Machart sind Bizets *Djamileh*, Delibes' *Lakmé* sowie vor allem Saint-Saëns *Samson et Dalila*, siehe Kap. 4.6.

⁵⁶ Siehe OTTER, Oper in Wien 1900-1925, 91.

⁵⁷ Der Librettist greift somit weniger die biblische Legende als vielmehr beispielsweise Flauberts Bibelinterpretation in *Le Tentation de Saint Antoine* auf – der Roman war ein Jahr vor der Opernpremiere erschienen und somit, gerade was die Figur einer exotischen Orientalin anbelangt, ‚brandaktuell‘ (vgl. Kap. 2.2.2).

⁵⁸ Die Zusammenfassung der Handlung folgt nach NATIONALTHEATER MANNHEIM (Hg.), Karl Goldmark. Die Königin von Saba, 2-3.

⁵⁹ Vgl. LLEWELLYN-JONES, The Queen of Sheba in Western Popular Culture 1850-2000, 16.

⁶⁰ Siehe REES, Camille Saint-Saëns. A life, 138-139.

oder Muster zugrunde lagen.⁶¹ Hauptfiguren dieser Oper in Drei Akten ist die zwischen Liebe und Selbstsucht schwankende Dalila, der von den Philistern versklavte Hebräer Samson, der Oberpriester des philistäischen Gottes Dagon sowie Abimelech, der Satrap von Gaza. Die Handlung spielt in Gaza um 1150 v. Chr.

Obwohl Saint-Saëns Vorhaben in der Musikkritik vorab positive Anerkennung fand, lehnte der damalige Direktor der Pariser Opéra, Olivier Halanzier, eine Aufführung an seinem Haus ab. Er befürchtete, dass ein, als reine Unterhaltung umgesetzter, biblischer Stoff für Unruhe in der französischen Kulturpolitik sorgen würde.⁶² Aufgrund der Bemühungen durch Saint-Saëns Freund und Mentor Franz Liszt fand die Premiere schließlich, in deutscher Übersetzung, am 2. Dezember 1877 am Hoftheater zu Weimar statt. Erst 1890 sollte die Oper in Frankreich aufgeführt werden, zunächst an kleineren Opernhäusern in Rouen und Paris. Der immense Erfolg des Werkes jedoch überzeugte schließlich auch die Pariser Opéra, es im Jahre 1892 in seinen Spielplan aufzunehmen. Noch im selben Jahr folgte New York, ein Jahr später London, wo die Oper nach ihrer Aufführung in Covent Garden von Lord Chamberlain jedoch aus religiösen Gründen fortan verboten wurde. Erst im Jahre 1909, auf den ausdrücklichen Wunsch König Edwards VII, der vor allem am exotischen Element der Oper starken Gefallen fand, wurde das Werk wieder in England gegeben. Die Rolle der Dalila gilt als eine der faszinierendsten Figuren der Opernliteratur.⁶³ Die Ambivalenz ihrer autonomen Handlungsweisen, ihre gesamte psychologische Struktur wird mit der Figur der Salome, vor allem in der Umsetzung von Oskar Wilde und dessen Adaption von Richard Strauss verglichen.⁶⁴

Exkurs: Die historische Pantomime *Sardanapal* (1908)

Am 1. September 1908 wurde in Berlin das so genannte „Ausstattungsstück“ mit dem Titel *Sardanapal. Damaszenischer Schwert- und Knietauz. Große historische Ausstattungspantomime* an der Königlichen Oper Unter den Linden uraufgeführt. Auftraggeber war Kaiser Wilhelm II,⁶⁵ der aufgrund seiner ausgeprägten Orientbegeisterung den Wunsch äußerte, das gut 40 Jahre alte Ballettstück *Sardanapal*⁶⁶ von Taglioni in Form

⁶¹Vgl. HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN (Hg.), *Samson und Dalila*, 21.

⁶² In zeitgenössischer Hinsicht hat die Inszenierung der Geschichte um Samson und Dalilah mehr mit dem zerbrochenen Zweiten Kaiserreich und der Niederlage im deutsch-französischen Krieg gemein, als mit dem Stamm der Daniter im Lande der Philister. Siehe HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN (Hg.), *Samson und Dalila*.

⁶³ Bezüglich der Judith als *femme fatale* ist das Stück Hebbels, *Judith. Eine Tragödie in 5 Akten* aus dem Jahre 1841 zu erwähnen, in dem Judith mit Holofernes sexuell verkehrt. Dessen Baals-Huldigungen wiederum werden ebenfalls der biblischen Erzählung hinzugefügt, um den exotisch-orientalischen Rahmen zu unterstreichen. Das Trauerspiel wurde erfolgreich von Johann Nestroy parodiert (Holofernes: „Man saddle mir das buckligste meiner Kamele!“), siehe KREIDT, *Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater*, 51.

⁶⁴ Siehe FISCHER, *Kundry, Salome und Melusine. Verführung und Erlösung in der Oper der Jahrhundertwende*, 148.

⁶⁵ Der Kaiser, der großes Interesse an dieser Wissenschaft hatte, äußerte sich zu dem Stück: „Da ich erkannte, dass die Assyriologie, die so viele bedeutende Männer, auch Geistliche beider Konfessionen, beschäftigte, von der Allgemeinheit in ihrer Bedeutung noch nicht verstanden und gewürdigt wurde, ließ ich durch meinen Freund und glänzenden Theaterintendanten, den Grafen Hülsen-Haeseler, das Stück „Assurbanipal“ (sic!) in Szene setzen, welches nach langer Vorbereitung unter Aufsicht der Deutschen Orient-Gesellschaft aufgeführt wurde.“ Zitiert nach HAAS, *Die junge Wissenschaft Assyriologie in der Schönen Literatur des 19. und 20. Jh.*, 82.

⁶⁶ Paul Taglioni, ehemals Ballettdirektor am Königlichen Hoftheater in Berlin, inszenierte in den 1860er Jahre zunächst in Berlin und im Jahre 1869 in Wien das Ballettstück *Sardanapal – Großes historisches Ballett in 3 Akten und 6 Bildern* mit der Musik von P. Hertel, das von Lord Byrons Tragödie als auch dem Gemälde Delacroix' inspiriert war (vgl. Kap. 2.2.1 und 3.3). Taglioni hatte damit den Geschmack der Zeit vorzüglich getroffen. Auch hier dreht sich alles um eine *mélange* aus exotischen, gar anrühigen Stoffen, effektvollen

einer „historischen Pantomime“ neu inszenieren zu lassen, woran er sich selbst beteiligte. Mit dem Inhalt wurde der bekannte Assyriologe Friedrich Delitzsch (siehe Kapitel 2.1.2) beauftragt. Carl Besl wurde die musikalische Leitung übertragen. Die von Hans Kautsky gemalten Kulissen wurden von Walter Andrae, dem Ausgräber der antiken Metropole Assur, als Aquarelle entworfen. Von vornherein war die „Popularisierung neuester archäologischer Erkenntnisse“ von Reiz für eine Inszenierung. Dekorationen und Kostüme sollten in penibelster Manier die neuesten archäologischen Erkenntnisse wiedergeben. Delitzsch studierte hierfür beispielsweise die Aufmärsche von Kriegerern auf assyrischen Reliefs. An Leopold Messerschmidt, Assyriologe und Assistent Delitzsch', wurden die Kostüme ausprobiert.⁶⁷ Die Ausstattung war opulent:

Es wurde ein Ballettabend, der für Wissenschaftler gewiss seinen großen Reiz hatte, aber dem Publikum nur langweilig erschien, trotz der lehrreichen Erklärungen auf dem Theaterzettel. Die Handlung war dürftig, und Kulthandlungen wie Aufzüge nahmen einen allzu breiten Raum ein. Die Aufführung musste auf Wunsch des Kaisers mehrere Male wiederholt werden und ergab jedes Mal ein leeres Haus. Jene erste Aufführung natürlich, zu der der Kaiser alle Archäologen Europas eingeladen hatte, wurde ein Festakt ersten Ranges.⁶⁸

Ein Aspekt der damaligen Kritik bezieht sich auf die Penetranz dieser Form von Akademismus und Historismus. Die Präsentation erschien den Kritikern wie eine späte Variante der Malerei eines Hans Markart oder Carl Theodor Piloty.⁶⁹

Die Tatsache, dass hier jedoch keine Oper komponiert,⁷⁰ sondern eine, auf einem Ballett basierende Pantomime inszeniert wurde, nähert die Produktion umso mehr der Sphäre des frühen Films. Denn schließlich sollte es weder der Literatur, Malerei noch dem Theater, der Oper, dem Tanztheater oder dem Zirkus, sondern – trotz des fehlenden Tons – dem Film gelingen, die bereits etablierten biblischen, antiken und orientalischen Sujets in die Populärkultur des 20. Jh. hinein zu transportieren.

Massenszenen und imposanter Bühnentechnik, allem voran das Schlussbild, das den Scheiterhaufen zeigte, auf dem der Herrscher sein unrühmliches Ende fand. In Wien gab sich das Publikum von den erotischen Momenten der Handlung begeistert: „Fräulein Salvioni sah herrlich aus. Im ersten Akte grün, im zweiten weiß, im dritten roth, im letzten in einer Art assyrischem nichtsdestoweniger aber reizendem Negligee – gab diese Tänzerin überall ein prächtiges Bild morgenländischer Schönheit.“ Die Ausstattung war opulent und prächtig, der Künstler Jachimowitz fertigte einen Sonnentempel an. Sein Kollege Kautzky, der auch 1908 für die Kulissen der historischen Pantomime *Sardanapal* zuständig sein sollte, einen Thron- und Bankettsaal im Palast des Königs. Von Brioschi, der bereits bei Goldmarks *Königin von Saba* für das Bühnendesign verantwortlich gewesen war (siehe Kap. 4.5), stammten die Gärten des Sardanapal sowie die Dekoration der fulminanten Schlusszene. „Der erste Akt zeigte das Innere eines Tempels, in dem Sardanapal einem zornigen Baal opfert. Der zweite Akt führte in den Bankettsaal, der den Rahmen für eine Orgie abgibt – während im Hintergrund die ausgebeuteten Assyrer schon die Messer für einen Aufstand wetzen. Der dritte Akt führte das Publikum zu einem Baalstempel bei Ninive mit Fernsicht und Gondeln am Tigris. Sardanapal hat beschlossen, statt dem Baalskult mit einem grotesken und betäubenden Bacchanal den Bacchuskult einzuführen. Im letzten Akt gibt sich Sardanapal, nach der Niederlage gegen die Aufständischen, dem Flammentod hin.“ Aus: <http://operinwien.at/-Chronik>, Zugriff Mai 2003.

⁶⁷ WILHELM (Hg.), *Zwischen Tigris und Nil. 100 Jahre Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Vorderasien und Ägypten*, 6.

⁶⁸ Aus den Memoiren Grethe Auers, der Witwe Bruno Güterbocks, des damaligen Schatzmeisters der DOG, zitiert nach ebenda 6.

⁶⁹ Siehe ebenda.

⁷⁰ David Lingelbach hatte den Sardanapal-Stoff bereits im Jahre 1699 vertont. 1830 gewann Hector Berlioz den Prix de Rome für seine Kantate *La Mort de Sardanapale*, die jedoch nicht vollständig erhalten geblieben ist. Franz Liszt plante zeitweise eine Oper gleichen Namens. Im Februar 1867 wurde in der Pariser Oper *Sardanapale* von Victorin de Joncières und Henri Becque uraufgeführt, deren Bühnenbild wiederum stark ägyptisierend war. Am 23. November 1868 wurde die auf Byrons Drama basierende Oper *Sardanapal* von E. Zorin und Dmitri Michalovskij in Sankt Petersburg uraufgeführt.

Kapitel 5

Babel und Babylon: Der Alte Orient im Film bis 1914

In allen Film produzierenden Ländern wurden von Anfang an antike¹ sowie biblische Themen als Filmstoff aufgegriffen.² Dies geschah zum einen, weil sie einem Großteil des avisierten Publikums vertraut waren und daher eine gewisse universale Gültigkeit aufwiesen. Zum anderen eigneten sich ihre Inhalte und literarische Erzählweise hervorragend für eine spektakuläre, den Zuschauer in ihren Bann ziehende, Visualisierung. Das Alte Testament, dessen Bücher in der Kulturgeschichte über Jahrhunderte als Bilderbogen für Literatur, Malerei, später Theater und Oper aufgegriffen worden waren (siehe Kapitel 2-4),³ liefert nun auch dem neuen Medium schillernde Stoffe. Freilich mussten bekannte Erzählungen und Mythen für die frühesten Filmproduktionen extrem verkürzt werden, so dass nur dramatische Höhepunkte für die cinematische⁴ Erzählung ausgewählt wurden. Hierbei werden vor allem diejenigen Sujets und Motive aufgegriffen, die sich spätestens im 19. Jh. zum festen Themenrepertoire zum Alten Orient konsolidiert hatten. Seit etwa 1903 wurden vermehrt Filme fiktionalen Inhalts hergestellt. Der dokumentarische Charakter des neuen Mediums musste bald dem unterhaltenden Element weichen. Anfänglich betrug die Dauer der Filme zwischen einer und drei Minuten, die Kamera war während der Filmaufnahmen an einem einzigen Ort unbeweglich installiert, so dass lediglich die handelnden Personen in ihrer nächsten Umgebung zu sehen waren – ein solcher Bildausschnitt wird als *tableau* bezeichnet. Nach den ersten Jahren, in denen Filme in angemieteten Cafés, Music Halls, Varietés, Vergnügungsetablissemments, auf dem Jahrmarkt oder in so genannten Wanderkinos gezeigt worden waren, etablierten sich bald feste Filmvorführstätten. Dort wurde ein Film dann mehrmals vorgeführt, zumeist begleitet von Musikern und weiteren Geräuscheffekten.⁵ Zeitgleich entstanden erste Produktionshäuser, die ausschließlich Filme herstellten.⁶ Die im Folgenden ausgewählten Filmbeispiele stammen aus den seinerzeit dominierenden Produktionsländern Frankreich, Italien sowie den Vereinigten Staaten.⁷ Aus der großen Masse

¹ Bereits im Jahre 1899 drehte Georges Méliès die (heute nicht mehr erhaltene) Produktion CLÉOPÂTRE, ein inhaltliches *potpourri* aus dem angeblichen Grab der Herrscherin, ihrer Mumie, samt jungen ‚Orientalinnen‘ und ‚Priestern‘. Siehe MALTHETE, Méliès, 218. Wie schon in Kap. 1-4, wird auch in Kap. 5-9 dieser Arbeit Kleopatra, obwohl sie zu den unaufhörlich rezipierten ‚Orientalinnen‘ zählt, nur äußerst marginal berücksichtigt, siehe hierzu grundlegend WENZEL, Die Konstruktion der Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur.

² Schätzungsweise 75 % der weltweiten Filmproduktionen aus den Jahren 1900 und 1913 sind heute nicht mehr erhalten. Für die Pionierzeit, d.h. die ersten öffentlichen Filmaufführungen ab 1893 durch Edison und die Gebrüder Lumière von Filmen überwiegend dokumentarischen Inhalts sowie zum öffentlichen Interesse am Film als neues Medium siehe z.B. PEARSON, Die Geschichte des internationalen Films, 1f, THOMPSON/BORDWELL, Film History, oder, zur Entwicklung der amerikanischen Filmindustrie, BALIO, The American Film Industry. Letzterer äußert sich auch zu Vaudevilles als Vorläufer der ersten Nickelodeons.

³ Zum Medienvergleich siehe LINK, Théâtre Contre Cinéma, und BREWSTER/JACOBS, Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film.

⁴ Jacques Derridas Definition des Terminus „cinematisch“ aus dem Jahre 1963 folgen seither die meisten Filmwissenschaftler.

⁵ Siehe z.B. FAULSTICH/KORTE (Hg.), Fischer Filmgeschichte Band 1: 1895-1924, 14f.

⁶ Zur Entstehung der ersten Produktionsfirmen in Ländern Europas sowie den USA siehe McCANN, The Silent Screen, 203f. Zum internationalen Vertrieb der Produktionen kann angemerkt werden, dass zunächst ein Film völlig frei von Text war, aber auch die ab 1905/06 langsam eingeführten Zwischentitel problemlos und schnellstens in die jeweilige Landessprache übersetzt werden konnten. Zusätzlich wurde dem Publikum der folgende Filminhalt häufig mittels einer Vorrede erläutert.

⁷ Die Länder Großbritannien, Deutschland und weitere werden aufgrund ihrer anders verlaufenden filmwirtschaftlichen Entwicklung im Rahmen dieser Arbeit nur marginal behandelt. Filme biblisch-orientalischer

an frühesten Historienfilmen sollen diejenigen Produktionen herausgegriffen und auf ihre inhaltlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht werden, die sich altorientalischen und alttestamentlichen Motiven und Sujets widmen. Die ausgewählten Filme sind, bis auf CABIRIA, THE LIFE OF MOSES und JUDITH OF BETHULIA bislang unbearbeitet. Die meisten werden jedoch in Filmlisten geführt.⁸

5.1 Frankreich

Einführung

Die Filmfirma der Gebrüder Pathé gilt, auch über die Grenzen Frankreichs hinaus, als „Premier Empire du Cinéma.“ Aus der Fülle sich bietender Themen griffen die französischen Regisseure von Anfang an zu biblischen und antiken Sujets.⁹ Dies geschah nicht zuletzt, weil sie aufgrund des steigenden Bedarfs an Stoffen auf bereits Geschriebenes zurückgreifen konnten sowie bei der Umsetzung Erfolg garantiert war. Die Jahre 1904 bis 1907 markieren in Frankreich den Übergang zu einer narrativen Filmstruktur. Der Film ist mittlerweile zur Massenware geworden und sein Einfluss daher immens. Damit einhergehend verlangte das Publikum, das oftmals aus sozial schlechter gestellten Gesellschaftsschichten bestand und Männer, Frauen wie Kinder gleichermaßen umfasste, nach spektakuläreren und aufwändigeren Inszenierungen. Der Handlungsverlauf wurde komplexer.

Als eines der qualitativ besten Beispiele gilt die im Jahre 1907 gedrehte neutestamentliche Erzählung LE FILS PRODIGUE¹⁰. Ungefähr ab 1908 wird für den beliebten Historienfilm sowie Verfilmungen literarischer Adaptionen der Begriff *film d'art* prägend.¹¹ 1909 wurde LE FILS PRODIGUE von Pathé erneut verfilmt, ebenso JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES. Der Regisseur Capellani drehte im Jahr 1908 bereits zum zweiten Mal die Legende von Samson und Delilah, diesmal jedoch inhaltlich und technisch in wesentlich verbesserter Form als Ferdinand Zecca im Jahre 1902. Hinzu kamen Pathés biblische Produktionen MOISE SAUVÉ DES EAUX (1911), CAÏN ET ABEL (1911) sowie JUDITH ET HOLOFÈRNE¹² (1909) der Firma Gaumont. Nicht mehr erhalten sind Pathé-Produktionen zum Alten Ägypten wie AU TEMPS DES PHARAONS (1910).¹³

oder antik-orientalischer Sujets wurden nämlich in diesen Ländern nicht nennenswert gedreht. Für England und einzelne englische Bibelfilme siehe z.B. LOW, *The History of the British Film 1906-1914*, für Deutschland ELSAESSER (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, 233f, sowie auch BIRETT, *Das Filmangebot in Deutschland 1985-1911*.

⁸ Im Folgenden untersucht werden ausschließlich Filme, die persönlich gesehen werden konnten. In Machart und Thema verwandte, lediglich aus Literatur oder Filmlisten bekannte werden zur Ergänzung herangezogen.

⁹ LA VESTALE (1908), LE RETOUR d'ULYSSE (1909), HÉLIOGABALE (1910), vgl. ABEL, *The Ciné Goes To Town*, 246f. Bei allen drei Filmen wird – ähnlich den altorientalischen oder alttestamentlichen Sujets – ein antiker Stoff und dessen Rezeption in Oper und Literatur durch eine Visualisierung, welche wiederum von neogriechischen Historiengemälden eines beispielsweise Laurence Alma-Tadema inspiriert war, spektakulär und (noch) ganz im Geiste des 19. Jh. inszeniert. Siehe Kapitel 4.4, vgl. auch LA REGINA DI NINIVE, Kap. 5.2.3.

¹⁰ Siehe ausführlich ABEL, *The Ciné Goes To Town*, 246.

¹¹ Ab der Wende 1908/1909 ist beim Publikum von einem wachsenden Interesse an Historienfilmen und französischen Literaturadaptionen zu sprechen. Mit der Absicht, in Zukunft auch bourgeoises Publikum in die Kinos zu holen und so die Filmindustrie voran zu bringen, wurde zu dieser Zeit auch eine Firma namens Film d'Art gegründet, die sich jedoch nur einige Jahre halten konnte. Pathé Frères wiederum gründete hierfür eine italienische Tochterfirma namens Film d'Arte.

¹² ABEL, *The Ciné Goes To Town*, 516f, gibt zur Produktion an, dass diese von Louis Feuillade ungewöhnlich aufwändig inszeniert worden sei. Die größte Auslandswerbung wiederum wurde – wie nicht anders zu erwarten – für Pathés CLÉOPÂTRE aus dem Jahr 1910 betrieben.

¹³ Vgl. KERMANBON (Hg.), PATHÉ. *Premier Empire du Cinéma*. Ähnlich wie alle anderen Bücher, die über die ersten französischen und italienischen Produktionshäuser geschrieben wurden, nimmt auch dieses nirgends explizit zu jenen Filmen Stellung, die das Materialkorpus vorliegender Arbeit bilden. Gelistet sind

Dazu zu zählen sind ferner biblisch-orientalische Produktionen wie SALOMÉ sowie TRAGÉDIE DE BYSANCE der Firma Film d'Art. Die Konzentration auf Handlungen, die aus den Bereichen der klassischen Literatur, Dramen und Romanen des 19. Jh. oder der Oper stammten, und des Öfteren auch in der Antike angesiedelt waren, nahm weiter zu.¹⁴ Typisch für das damalige französische Kulturverständnis war hingegen die Präsentation von Bildern aus einer (glorreichen) Vergangenheit. Frankreich sah sich, mit den Worten des damaligen Kulturministers Henri Dujardin-Beaumetz, als *das* Land des Akademismus und Klassizismus. Der Historien- oder Antikfilm schwankte daher in Frankreich vor allem zwischen dem Interesse der Filmemacher am medialen Spektakel und den Auswirkungen der Abschaffung von Religionslehre in der Dritten Republik unter Poincaré.¹⁵ Für Frankreich ist dabei eher von einer Blütezeit des Historien-, und nicht Antikfilms zu sprechen. Dieser wiederum wurde zum Markenzeichen des italienischen Films (siehe Kapitel 5.2).

5.1.1 SAMSON ET DALILA (1902)

Vorbemerkungen

Beim ältesten Filmbeispiel vorliegender Arbeit handelt es sich um eine circa dreiminütige Verfilmung der biblischen Geschichte unter der Regie von Ferdinand Zecca mit dem Titel SAMSON ET DALILA. Der Film wurde von den Pathé Frères im Jahre 1902 produziert.¹⁶

Handlung

In der ersten Kameraeinstellung schläft Samson, umgeben von Weihrauchständer und schweren Vorhängen, dabei beobachtet von Philistern, während ihm Dalila die Haare abschneidet. Kaum hat sie die Tat vollbracht, ist sie voller Reue. Die Soldaten ergreifen den geschwächten Samson. Im zweiten Bild dreht dieser den Mühlstein in einem Kerker, bewacht von eben diesen Soldaten. Die letzte Szene zeigt den Tempel der Philister: Der Fürst erscheint samt seinem Gefolge; ihm zu Ehren wird ein Bauchtanz vorgeführt. Der geblendete und schwache Samson wird hinein geleitet. Nach einer, von ihm ausgesprochenen, Drohung stürzt der Tempel ein und alle kommen um. Zum Schluss steigt Samson auf in den Himmel, begleitet von Engeln, die erneut eine Art orientalischen Tanz aufführen¹⁷. *Fin.*

beispielsweise dort folgende Pathé-Filme: SAMSON ET DELILA (1902), SAMSON (1908), AU TEMPS DE PHARAONS (1910), CLÉOPÂTRE (1910), DAVID ET GOLIATH (1910), RUTH ET BOOZ (1910), SÉMIRAMIS (1910), SÉMIRAMIS (1911) (?), LA REINE DE SABA (1913) und DALILA (1916). Andere Quellen, wie beispielsweise das Buch „Pathé et le Cinema Français“, herausgegeben vom Institut Français Florence, sind unergiebig und tragen nicht zur Erweiterung des Wissensstandes bei. Bezüglich einer Semiramis-Verfilmung von 1911 gibt ZARCH, Catalogue des films projetés à Saint-Etienne avant la première guerre-mondiale, für das Jahr 1911, unpaginiert, folgende, äußerst fragwürdige Daten an: Sémiramis, 330 m dont 271 couleurs, mars 1911, scènes historiques, production série d'Art Pathé Frères, scénario e realisation: Camille de Morlhon, Sémiramis: Yvonne Mirval.

¹⁴ Hinzu kamen sogenannte archäologische Abenteuerfilme wie Jassets RUINES DE CARTHAGE. Siehe ABEL, The Ciné Goes To Town, 5f.

¹⁵ Die seit dem Jahre 1905 offizielle Trennung von Kirche und Staat führte zwar zu einer von oben verordneten Desakralisation des kulturellen Lebens, dies wirkte sich jedoch weitaus weniger auf das Kino als damaliges Medium der eher unteren Bevölkerungsschichten aus, als vielmehr auf zeitgleiche Kunst und Musik, siehe ABEL, The Ciné Goes To Town, 183.

¹⁶ Abel gibt an, der Film habe ursprünglich aus acht *tableaux* bestanden, von denen nur die letzten vier erhalten sind. Aufgrund des frühen Entstehungsjahres zählt er den Film zur Gruppe der so genannten „productions des féeries“ (1896-1904), jenen märchenhaften Sujets wie z.B. Zeccas ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, ebenfalls aus dem Jahre 1902, siehe ABEL, The Ciné Goes To Town, 82.

¹⁷ Zu den Anfängen des für jeden Orientfilm konstitutiven Bauchtanzes siehe GAUDENZI, La Danse au Cinéma de 1894 à 1906. Die Autorin untersuchte Bauchtanzdarbietungen aus 414 Filmen.

Set-Design und Kostüme

Der Film besteht ausschließlich aus Studioszenen. Dekoration und Kostüme sind orientalisierend, teilweise ägyptisierend gestaltet sowie der Fantasie entsprungen. Ein spezifisch altorientalisches Milieu wurde nicht inszeniert. Die Bekleidung der Philister assoziiert die gängige Vorstellung eines orientalischen Sultans, während sich an den Wänden des Kerkers eine, für ein Verlies streng genommen recht schöne und üppige, ägyptisierende Ikonographie in Form von Streitwagenszenen und Pflanzenmotiven findet.¹⁸ Die oben, in den Kerkerfenstern dargestellten, Palmen lassen die Außenwelt erahnen. Der Tempel der Philister wird vor allem durch orientalisierende Säulen als solcher gekennzeichnet.

Schlussbemerkungen

Die Apotheose-Szene im letzten *tableaux*, die ein beliebtes Motiv des frühen französischen Films bleiben wird, hat mehr mit abendländischen religiösen Vorstellung gemein, als mit der Originalquelle im *Buch der Richter* (siehe Kapitel 1.1.). Es ist nicht zu klären, ob sich der Film von Kulissen der seinerzeit noch häufig aufgeführten Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns inspirieren ließ (vgl. Kapitel 4.6).¹⁹

5.1.2 DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS (1905)

Vorbemerkungen

In einer knapp zweiminütigen Fassung wurde die alttestamentliche Erzählung DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS im Jahre 1905 von Pathé unter der Regie von Lucien Nonguet verfilmt.

Handlung

Zwei Männer geleiten den Propheten Daniel durch die einzige Tür in die Mitte eines sandigen Hofes und ketten ihn dort an einen Stein. Zwei Löwen werden hinein gelassen, die um Daniel herumstreichen. Dieser ist voller Angst. Doch im Torbogen erscheint ein (weiblicher) Engel und bedeutet ihm, sich nicht zu fürchten. Gleichwohl sieht Daniel selbst den Engel nicht. Plötzlich lösen sich seine Ketten und Daniel läuft umher, streichelt die Löwen und dankt auf Knien Gott für seine Errettung. Ein Babylonier, der auf der Mauer steht und von dort aus zugeschaut hatte und das Ganze zu bedauern schien, gestattet ihm zu gehen. Daniel öffnet das Gatter und verlässt die Szene. *Fin.*

¹⁸ Im gleichen Zusammenhang schreibt Abel auch vom Tempel der Philister als „egyptian captor’s palace“ und von „egyptian rulers and priests.“ – Sein Kommentar zeigt, wie schnell durch den häufigen Einsatz exotischer ägyptisierender Kulissen die Handlung des Films seitens filmhistorischer Forschung im Alten Ägypten verortet wird. Aus: ABEL, *The Ciné Goes To Town*, 82.

¹⁹ Im Jahre 1908 verfilmte Pathé unter dem Regisseur Albert Capellani das Sujet erneut unter dem Titel SAMSON. Auch dieser Film ist noch ohne Zwischentitel; die Länge der Kopie des British Film Institute beträgt ca. 1010ft. Die Handlung folgt ebenfalls Ausschnitten der biblischen Vorlage: Der Film beginnt mit der Verkündung des Engels von der Geburt des Samson, gefolgt von einem Zeitsprung zum erwachsenen Samson im Lande der Philister, und endet mit dem Einsturz des Tempels. Die Kulissen sind durchgängig ägyptisierend und orientalisierend, lediglich die Helme der philistäischen Soldaten wirken assyrisierend. Darüber hinaus wurde für die Tempelszene eine sitzende, überlebensgroße Götterstatue angefertigt, die die philistäische Gottheit Dagon darstellen soll, in deren Sockel jedoch ägyptische Hieroglyphen eingeritzt sind. Am Schluss des Filmes fährt Samson mit einer Art Fahrstuhl auf in den Himmel. Dort ruht er schließlich, umgeben von musizierenden (weiblichen) Engeln. Die Tempelarchitektur besteht aus Säulen, die im Halbrund aufgestellt, und deren Kapitelle mit pseudoägyptischen Köpfen samt Perücken verziert sind. Vom Gesamteindruck gleicht das Ensemble jedoch mehr einem mit Blütenkränzen dekorierten Barockgarten. Außerhalb des Tempels, in der Stadt Gaza, dient Hintergrundmalerei von gigantischen, terrassenartigen pseudo-antiken Gebäuden der Abrundung einer Großstadtarchitektur. (Die benutzte Kopie befindet sich im British Film Institute, London.)

Set-Design und Kostüme

Der Film besteht aus einem Szenenbild mit unveränderter Kameraeinstellung und enthält keine Zwischentitel. Zu sehen ist dabei ein offener Hof mit angrenzendem Löwenzwinger. Der Eingangsbogen ist aufgrund der Verzierung durch Rosetten dem Torbogen aus Khorsabad nachempfunden (siehe Kapitel 2.1.1). An der einen Hoffassade befindet sich ein Figurenrelief. Dieses ist eine ikonographische Mischung des neuassyrischen Heros mit Löwen-Motivs aus der Zeit Sargons II und einem geflügelten Genius aus der Zeit Assurnasirpals II mit Flügeln, die wie eine Flügelsonne gestaltet sind. Die Wächter, die Daniel auf den Platz führen, tragen metallisch glänzende assyrisierende Helme, ebenso wie der Mann, der von der Mauerumgehung aus zuschaut. Die Männer sind in lange dunkle Hosen gekleidet, die bis zum Knie eng anliegen, darüber tragen sie kurze orientalisierende Gewänder aus schuppigem Stoff mit Fransen am Saum, Sandalen sowie Schwerter, die in verzierten Scheiden stecken und haben alle ‚assyrische‘ schwarze Bärte und Haare. Die biblisch erwähnte Löwengrube im Film gleicht dabei eher der Miniaturausgabe einer römischen Arena, woraus zu schließen ist, dass die Kulisse noch für weitere Antik- oder Bibel-, speziell Märtyrerfilme eingesetzt werden konnte.

Inspirationen und Quellen

Als Quelle fungiert die Textstelle aus dem Prophetenbuch *Daniel* (siehe Kapitel 1.1), dem die berühmte Handlung des Films entstammt (*Daniel* 6, 2 - 29). Im Originaltext überzeugen die auf Daniel neidischen Satrapen den „Mederkönig Darius“, ein bestimmtes Dekret zu unterschreiben, das den Tod Daniels in der Löwengrube zur Folge hat. Als der König jedoch erfährt, dass dieser, sein Günstling somit sterben müsse, sinniert er darüber wie er diesen retten könnte. Doch nichts fällt ihm ein, außer Daniel zu wünschen, sein Gott möge ihn erretten, was dann schließlich auch eintritt. Darauf bezieht sich vermutlich das, im Film mit wenigen kurzen Gesten ausgedrückte, Bedauern des babylonischen Herrschers, der Daniel nach der Verschonung durch Gott das Verlassen der Löwengrube erlaubt.²⁰

Schlussbemerkungen

Bei DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS ist eine deutliche Bestrebung zu erkennen, das babylonische Milieu, in dem die biblische Legende angesiedelt wird, sichtbar zu machen. Somit ist diese Produktion das erste Beispiel der Filmgeschichte, in dem, wie zuvor auf Gemälden, Zeichnungen und in Form von Opern- und Theaterkulissen, durch den Rückgriff auf neuassyrische Architektur und Kunstobjekte das antike Babylon visualisiert wird.

5.1.3 LA MORT DE CAMBYSE (1909)

Vorbemerkungen

Im Jahre 1909 drehte Gaumont einen Film, der im antiken Persien angesiedelt und dabei auch deutlich bemüht ist, den Ort des Geschehens altorientalisch aussehen zu lassen: LA MORT DE CAMBYSE. Es wirkten Mitglieder der Comédie Française mit, die bereits namentlich in den Zwischentiteln Erwähnung fanden; „Herr Alexandre“ spielt den persischen Herrscher Kambyses, Vater des Darius des Großen. Der Film ist in einen Teil 1 und 2 gegliedert, enthält einige wenige Zwischentitel und hat eine Länge von etwa acht Minuten.

²⁰ Zu den wechselnden Launen des einmal Daniel bewundernden, ein anderes mal wieder zornigen Potentaten siehe auch ALBERTZ, Die Exilszeit. 6. Jahrhundert v. Chr., 24.

Handlung

Teil 1: Der persische König Cambyse ist umgeben von schönen Frauen und genießt offensichtlich das Leben. Zwei weitere Personen werden eingeführt: Prexaspes, ein Günstling des Königs (Charles Esquier), sowie dessen Gemahlin Amestris (Madeleine Roche). Die beiden haben eine kleine Tochter und sind offensichtlich glücklich. Als Cambyse im Hofe seines Palastes ein Wurfspiel spielen möchte, müssen Amestris und ihre Tochter die Szene verlassen; der König will seinen Günstling Prexaspes jedoch um sich haben. Schöne Dienerinnen schenken Cambyse Wein nach. Prexaspes muss sich zu den Füßen seines Königs niederlassen. Bald betrunken, bedroht der König eine Sklavin mit einem Dolch, woraufhin diese davonrennt. Um Cambyse von der Frau abzulenken, reicht ihm ein anderer Sklave einen neuen Wurfspieß. Ziel ist ein menschenköpfiger Flügelstier, der auf der Terrasse eine Treppe flankiert. Der Günstling Prexaspes trifft zuerst und der König will es ihm gleichtun. Da rennt das kleine Mädchen auf ihren Vater zu und will diesen umarmen. Der Pfeil des betrunkenen Cambyse trifft das Kind dabei tödlich. Die heraneilenden Eltern sind untröstlich. Der König indes geht ohne ein Wort des Bedauerns zurück in seinen Palast.

Teil 2: Amestris, die Frau des Prexaspes, rächt ihr getötetes Kind. Sie lässt sich schön machen und am Abend nach Cambyse rufen, um ihm scheinbar zu Diensten zu sein. Dieser, beeindruckt von ihrer Schönheit, folgt dem Angebot gern. Es ist Nacht. Hinter dem Vorhang ihres Zimmers leuchtet der Vollmond. Der König begehrt Amestris sehr. Diese führt ihn in ein kleines Schlafgemach. Doch plötzlich reißt sie den Vorhang ihrer Ruhestatt zurück, auf die sie ihr totes Kind gebettet hat. Cambyse erschrickt und fällt um Verzeihung bittend auf die Knie – Amestris jedoch ersticht den König mit dem Dolch ihres Gatten. *Fin.*

Set-Design und Kostüme

Ein *matte painting* zeigt den weitläufigen Palasthof des Perserherrschers, der mit seiner Außenszene den Eingangsbereich des historischen Apadana in Persepolis zu imitieren bemüht ist. An den Wänden befinden sich Reliefs mit Motiven schreitender Löwen und Stiere in Anlehnung an die dortigen achämenidischen Palastreliefs. Auch Imitationen der menschenköpfigen Flügelstiere, die im Film die breite Treppe flankieren, sind zu sehen. Der Herrscher ist als grausamer orientalischer Despoten im gleichen Stil inszeniert wie beispielsweise Belsazar in *LE FESTIN DE BALTAZAR* (siehe Kapitel 5.1.4). Das Aussehen der Amestris wiederum unterscheidet sich in nichts von Madeleine Roches baldiger Darstellung der *SÉMIRAMIS* (siehe Kap. 5.1.6). Das übrige Dekor und die Kostüme der anderen Schauspieler verweisen auf orientalischen Prunk und orientalistische Klischees. Alles ist voller Blüten und schmückender Accessoires. Ziegel mit floralen und geometrischen Mustern, Räucherständer sowie schöne, leicht bekleidete Mädchen und Sklaven mit Wedeln runden die Szenerie ab.

Inspirationen und Quellen

Das Sujet ist ein fiktives, vermutlich jedoch von älteren literarischen Vorlagen beziehungsweise einem Librettotext oder einem Schauspiel inspiriert, worauf auch die Einteilung der Filmhandlung in zwei Teilen hindeutet.²¹ Was die Personennamen betrifft, finden sich alle drei Figuren – wenn auch in anderen Konstellationen – ursprünglich in den *Historien* des Herodot (siehe Kapitel 1.2). Während dieser dem Leben und Wirken des unter anderem Ägypten erobernden Perserherrschers Kambyses zwei Bücher widmet, das II. und

²¹ Zur großen Anzahl an Vertonungen mit dem Titel *Cambyse(s)* vgl. Kap. 4. Speziell auf die altorientalischen Sujets bezogene, musikwissenschaftliche Untersuchungen zu jenen Vertonungen seit der Renaissance liegen jedoch meines Wissens bisher nicht vor.

III. Buch der *Historien*, wird Amestris im VII. Buch eingeführt.²² Prexaspes wird in III, 30 als der „treueste Mann“ des Königs Kambyses bezeichnet, letzterer wiederum tatsächlich als brutaler Schläger und Familienmörder, Wahnsinniger und Trunkenbold. So schildert Herodot auch folgenden Dialog zwischen Kambyses und Prexaspes:

Dort im Tor steht dein Sohn. Wenn ich ihn ins Herz treffe, ist die Rede der Perser töricht; wenn ich fehle, will ich ihnen Recht geben, dass ich nicht bei Sinnen bin. So sprach er, spannte den Bogen und zielte nach dem Knaben. (...) Man fand den Pfeil im Herzen, und lachend und übergücklich sagte Kambyses zu dem Vater: (...) Aber sag, ob du je einen so guten Schützen gesehen hast wie mich? (*Historien* III, 32f; 35.)

Schlussbemerkungen

Interessant ist der Umstand, dass, während bei Herodot Prexaspes feige um sein eigenes Leben bangt, das Kind in LA MORT DE CAMBYSE durch die starke Hand einer Mutter gerächt wird. Dies könnte mit der Beliebtheit der *femme forte* seit dem *fin de siècle* oder eben einer etwaigen Vorlage der Handlung aus Oper oder Theater zusammenhängen.

5.1.4 LE FESTIN DE BALTHASAR (1910)

Vorbemerkungen

Die andere bekannte Erzählung aus dem alttestamentlichen Buch *Daniel*, die in Babylon spielt (siehe Kapitel 1.1 und 3.1), wurde von Pathé bereits 1905 sowie von Gaumont 1910, diesmal von Louis Feuillade, mit einer Länge von etwa sieben Minuten verfilmt. Im Vorspann werden die Namen einiger Protagonisten aufgeführt: „M. Léonce Perret vom Odeon-Theater“ spielt die Rolle des Belsazar,²³ „M. Georges Wague, Mimiker“ den Propheten Daniel. Als dritte Person wird Mademoiselle Napierkowska, Tänzerin der Opéra comique, namentlich erwähnt. Der Film ist in mehrere Szenen unterteilt und enthält Zwischentitel:²⁴

Handlung

Trotz der Mahnungen des Propheten Daniel verhöhnt der König von Babylon, Belsazar, von den Zinnen seiner Burg das persische Heer, welches mit König Cyros Babylon belagert. Auch eine andere Person warnt den Herrscher: Ein mutiger babylonischer Feldherr versucht, den König aus seiner Sorglosigkeit und Schlemmerei herauszureißen; aber Belsazar befiehlt in gottloser Vermessenheit den Soldaten, die heiligen Gefäße der Hebräer, welche Nebukadnezar aus dem Tempel Jerusalems entführt hatte, in den Festsaal zu bringen. Dort spielen Musikerinnen auf, während Tänzerinnen das Auge des Herrschers erfreuen. Schwarz (angemalte) Sklavinnen wedeln mit Fächern. Belsazar feiert, entgegen aller Warnungen. Die kommende Szene spielt vor der Schatzkammer. Diese wird aufgeschlossen und die darin befindlichen Gefäße werden herausgeholt. Als die heiligen Gefäße durch die wüste Orgie, die den unvergänglichen Namen „Das Festmahl des Belsazar“ erhielt, entweiht waren, sah Belsazar an der Wand in Flammenschrift die Worte auftauchen: MANE THECCEL PHARES und Prophet Daniel kündete den Untergang Babylons an. Und in derselben Nacht erstürmte

²² In VII, 14 wird ihr allerdings die Praktizierung eines eher schaurigen Kultes nachgesagt: „(...) Menschenopfer lebendig zu begraben, ist persische Sitte. Man hat mir erzählt, dass Amestris, die Gemahlin des Xerxes, vierzehn Söhne vornehmer Perser hat begraben lassen (...)“ 109f lässt sie gar die Geliebte ihres Gatten grausam und bei lebendigem Leib verstümmeln.

²³ Im Französischen ist mit der Figur des Balthasar der Herrscher Belsazar gemeint und daher nicht mit jenem (in deutschen Bibelausgaben) Balthasar benannten König zu verwechseln, der anlässlich der Geburt Jesu gemeinsam mit Kaspar und Melchior mit reichen Gaben aus dem Morgenland kam.

²⁴ Die Zwischentitel der Kopie des British Film Institute sind in deutscher Sprache abgefasst, was auf den Verleih des Films nach Deutschland hinweist. Die Rolle gelangte vermutlich erst später nach London.

Cyros die Stadt und König Belsazar fand seinen Tod. Die Stadt brennt. Auf den Palasttreppen liegen Tote. *Triumph des Cyros.* Belsazar und seine Frauen werden abgeführt. *Fin.*

Set-Design und Kostüme

Für seine Babylonkulissen verwendet die Produktion diverse Motive neuassyrischer Palastreliefs, vor allem im Festsaal, daneben wurden menschenköpfige Flügelstiere angefertigt. Auch ‚außerhalb‘ auf der Palasttreppe finden sich Reliefs mit schreitenden, teils geflügelten Löwen sowie glasierte Ziegel – ohnehin zieht sich das babylonische Motiv des schreitenden Löwen durch die gesamte Produktion. Im inneren Treppenhaus wurde beispielsweise ein Relief mit einem geflügelten Mischwesen, eventuell einem Pferd, angebracht. Auch die Kostüme von Hofstaat und Soldaten wurden orientalisierend gestaltet. Als Belsazar auf den Zinnen seiner Burg zu sehen ist, ziert eine gemalte Stadtkulisse von Babylon den Hintergrund. Versehen mit Stirnband, Hirtenstab, einem schlichten Gewand sowie einem weißen Bart verkörpert Daniel die Vorstellung eines biblischen Propheten.

Inspirationen und Quellen

Was diese, bereits zweite französische Verfilmung des Belsazar-Themas betrifft,²⁵ so wurden die bekanntesten Details der biblischen Vorlage aufgegriffen und als Handlung auf mehrere Szenen verteilt. Gleichzeitig wirkt die Adaption, nicht zuletzt durch die Figur des warnenden „babylonischen Feldherrn“, jedoch auch an den Sardanapalus-Stoff in der Adaption Byrons gelehnt (siehe Kapitel 2.2.1).

Kritiken

Der Film wurde sofort nach seiner Fertigstellung auch in England gezeigt. So urteilte die Zeitschrift *Bioscope* in ihrer Ausgabe vom 3. März 1910:

In view of the approach of Easter, this film will be particularly acceptable as in keeping with the spirit of the season. (...) We can recommend it as a first-class production, being well staged, well acted, and photographically perfect, and the subject is treated with that seriousness of purpose which should characterise all Biblical or other sacred subjects. Belshazar, it will be remembered, was king of the Chaldeans, and at a feast given to a thousand of his lords, while they drank wine and praised the gods of gold, some writing was miraculously shown on the wall. (...) The whole film is a triumph of bioscope work, and we are certain that exhibitors will benefit by putting it on their programs; and it is, of course, specially suitable for Sunday and such like exhibitions. (...).

Bereits in der Ausgabe vom 17. Februar 1910 heißt es:

(...) a well-known theme in Old Testament History. (...) With Easter now in sight exhibitors will be on the lookout for pictures of a religious nature, and this one (...) will go far towards making a program first-rate. (...) It is needless for us to go into the story, as told in the 5th Chapter of the Book of Daniel (...).²⁶

²⁵ Der Film ist ein Remake einer Produktion der Konkurrenzfirma Pathé Frères aus dem Jahre 1905 gleichen namens. Regisseur war seinerzeit Lucien Nonguet, die Länge der Produktion betrug gut 2 Minuten. Dieser Film besteht aus nur einer Studioszene mit fester Kameraeinstellung. Dabei ruht Belsazar mit weiteren, überwiegend weiblichen Personen nach einer Feier im Palast; ein Sklave verteilt Blütenkränze. Die anwesenden Personen liegen in lasziver Pose und leicht bekleidet am Boden, betrunken und schläfrig. Plötzlich erscheint eine riesige Hand, die „Menetekel“ an die Wand schreibt. Außer Belsazar, der voller Verzweiflung zusammenbricht, hat niemand die Schrift bemerkt. Dann wird der Saal von bewaffneten Soldaten gestürmt. Einer ersticht Belsazar, die anderen plündern den Saal und tragen die Frauen davon. Abschließend stürzt der Palast ein. – Der Filmpalast ist eine Mischung aus assyrischen und orientalischen Architekturzitaten, angereichert durch Orientphantasie: Links und rechts der Wand, an der die Schrift erscheint, befinden sich menschenköpfige Flügelstiere, darüber sind aufgrund von im Bildausschnitt sichtbarer Beine und Gewänder noch weitere Nachbildungen neuassyrischer Reliefs zu erahnen. Des Weiteren sind ein Lebensbaum und schreitende Löwen zu erkennen. Die Filmtopographie von Babylon ist hier, vermutlich, da sich die Geschichte in einem Königspalast abspielt, weitaus üppiger in Szene gesetzt, als beim gleich alten Film DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS. vgl. Kap. 5.1.2.

²⁶ Beide Filmkritiken eingesehen im British Film Institute, London, August 2001.

Unter dem spektakulären Titel THE FALL OF BABYLON wurde der Film darüber hinaus gleich in die USA verliehen.

Schlussbemerkungen

Die Kritiken betonen, dass die Filmhandlung auf der Bibel basiert und somit empfehlenswert sein muss. Zeitgleichen italienischen Produktionen, die bereits rein fiktionale Handlungen in Babylon oder Karthago ansiedeln (siehe Kapitel 5.2.2 und 5.2.3), attestiert beispielsweise *The Bioscope* gern große Authentizität bezüglich des dargestellten antiken Umfeldes. Bei einem biblischen Filmsujet wie LE FESTIN DE BALTHASAR wird, möglicherweise aus religiöser Rücksichtnahme, auf vergleichbares Lob anscheinend jedoch bewusst verzichtet. Das Sujet jedenfalls muss derart beliebt gewesen zu sein, dass sich eine erneute Verfilmung lohnte.

5.1.5 LE MARIAGE D'ESTHER (1910)

Vorbemerkungen

Ein weiteres alttestamentliches Sujet ist die Erzählung aus dem Buch *Ester* (siehe Kapitel 1.1), die ebenfalls Louis Feuillade im Jahre 1910 für die Firma Gaumont verfilmte. Die Produktion ist koloriert, enthält folgende Zwischentitel und hat eine Länge von etwa fünfzehn Minuten.

Handlung

Es versammeln sich die Jungfrauen des Landes, die teils mit Sänften von weit herzukommen scheinen, vor dem Palast des Königs: *King Ahasverus, having repudiated his wife, Vashti, for disobedience, commands the young and beautiful maidens to be brought before him, in order that he might choose another Queen.* Vorne im rechten Bildrand sind zwei traurige Gestalten zu sehen: Mordecai und seine Nichte Esther, die ebenfalls verpflichtet scheint, sich dem König zu präsentieren. Die Handlung wird nun in das Palastinnere verlagert: *The maidens are richly adorned before coming into the King's presence.* Nach und nach treten alle Mädchen vor den Herrscher, doch *the King chooses Esther as his Queen and places the Royal Diadem upon her head.* Es folgt ein prächtiges Hochzeitsfest. Eines Tages, als ihr Onkel Mordecai sie in ihren Gemächern allein antrifft, erfährt Esther – nun gewandelt vom schlichten jüdischen Mädchen zu einer reich gekleideten orientalischen Königin – *that a plot threatens the King's life.* Mordecai jedoch rettet dem König das Leben: *The King having escaped death commands the facts that his life has been saved by Mordecai, to be recorded in the Annals of his realm.* Doch: *Mordecai refuses to kneel before the King's favourite minister [i.e. Haman]. To revenge himself, Haman decides to secure the King's edict giving him power to massacre the Jews.* So geschieht es dann auch: *The King took his ring from his hand and gave it unto Haman and said: „Do with them as it seemeth good to thee.“* Eines Nachts jedoch erinnert sich der König an Mordecai, von dem er nicht weiß, dass er Jude ist: *The King, when restless, reads the Annals and hearing, that no honour has been done to Mordecai, commands Haman to array him in the Royal Apparel.* Aufgrund des Auftrages nimmt Haman an, er selbst solle geehrt werden, statt dessen ist es jedoch sein Feind: *Haman is obliged to participate in the triumph of Mordecai, whom the King delighteth to honor.* Esther erfährt von Hamans Mordplänen an Mordecai sowie ihrem gesamten Volk. Um dies zu verhindern, tritt sie ungebeten vor ihren Gemahl und fleht um ihr aller Leben: *Esther reveals to the King that she is a Jewess and denounces Haman as the enemy of her race.* Ahasverus erkennt die böse Absicht seines Ministers. Aus Liebe zu Esther widerruft er sein Verdikt. Haman jedoch dringt in Esthers Gemächer ein, um für sein Leben zu bitten: *Haman, kneeling before the Queen is discovered by the King, and delivered up to the guards.* Das jüdische Volk ist befreit:

Mordecai succeeds Haman and delivers the Jews from the Massacre. Aus Dank feiern die Juden ein Fest: *The Feast of Thanksgiving. Fin.*

Set-Design und Kostüme

Der Palasteingang ist deutlich in altorientalischem Stil gestaltet, im Palastinnern befinden sich große, vereinfachte Nachbildungen neuassyrischer Reliefs an den Wänden, sowie menschenköpfige Flügelstiere. An der Außenterrasse im oberen Stockwerk sind ferner ägyptisierende Wandreliefs angebracht, die vermutlich aus einer anderen Produktion stammen. Ein Teil der Stadtarchitektur außerhalb des Palastes wirkt wiederum mittelalterorientalisch. Insgesamt ist die Inszenierung opulent und aufwändig. Das speziell persische Umfeld ist jedoch nicht von der filmischen Visualisierung Babylons (vgl. LE FESTIN DE BALTHASAR, siehe Kapitel 5.1.4) zu unterscheiden. Da es sich letztlich um einen Bibelfilm handelt, ist die Szene im Harem, in dessen Gemächern die Bewerberinnen um die Hand des Königs gewaschen und gekleidet werden, zwar orientalisierend, nichts desto trotz recht verhalten inszeniert, da sich unter den Frauen schließlich auch die rechtgläubige Esther befindet.

Kritiken

Die Zeitschrift *Bioscope* schreibt in ihrer Ausgabe vom 21. April 1910, der Film würde vom französischen Publikum als „one of the finest subjects ever seen“ beurteilt werden und ist ferner voll des Lobes bezüglich der schauspielerischen Leistung und der Ausstattung des Filmes. Aus der Ausgabe vom 12. Mai 1910 geht ferner hervor, der Filmstart sei bewusst auf Pfingsten gelegt worden.²⁷

Schlussbemerkungen

Auch hier dient der alttestamentliche Stoff nur scheinbar der Präsentation einer biblischen Erzählung. Wie bei LE FESTIN DE BALTHASAR steht der orientalische Augenschmaus im Vordergrund, der durch eine antike Perserhauptstadt als Handlungsort zu rechtfertigen war.

5.1.6 SÉMIRAMIS (1910)²⁸

Vorbemerkungen

Ein anderes klassisch-antikes Sujet, das ein altorientalisches Milieu aufweist und populär war, wurde ebenfalls früh verfilmt und gilt, davon unabhängig, in cinematischer Hinsicht als frühes Beispiel für den französischen *film d'Art*: die Pathé-Produktion SÉMIRAMIS. Im Jahre 1910 drehte Camille de Morlhon den Film für Pathé Frères. Die Länge beträgt etwa acht Minuten; der Film enthält Zwischentitel.

Handlung

Ein wildes Mädchen, nur dürftig bekleidet mit Fell und ein wenig Stoff, steht allein im Wald. Der babylonische König nähert sich mit seinem Gefolge zu Pferde. Er ist von dem schönen Mädchen bezaubert und will es mitnehmen, doch es zögert und lässt sich bitten. Erst nachdem der König dem Mädchen verspricht, es zu seiner Frau zu machen, reitet es mit ihm nach Babylon. Vor dem Palasteingang stehen Wachen und Stadtvolk. Viele Menschen strömen zusammen, um die neue Frau des Königs zu sehen. Semiramis wird auf einer Sänfte mit

²⁷ Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003.

²⁸ Der Film wird häufig namentlich zitiert – oftmals und fälschlicherweise gar als zwei Fassungen aus den Jahren 1910 und 1911. Aufgrund seiner opulenten Ausstattung findet sich darüber hinaus des Öfteren ein bestimmtes *film still* bzw. vermutlich eher ein *screen shot* in diversen Publikationen zum frühen französischen Film.

Baldachin herbei getragen, begleitet von Soldaten. Der König zeigt sich mit ihr und stellt sie seinem Volk vor, auch Semiramis begrüßt die Menschenmenge, die sich vor ihr verneigt. Danach betreten beide den Palast. Szenenwechsel. *The ambitious Queen conspires the Death of the King in Order to be sole Mistress of the Kingdom*. In den Frauengemächern ruht Semiramis nun prächtig gekleidet auf einem Diwan. Drei Dienerinnen sitzen ihr zu Füßen auf Fellen, im Vordergrund spielen vier schöne Musikerinnen und rechts von der Königin wedeln ihr zwei Frauen mit großen Fächern. Eine weitere Dienerin betritt den Raum und kündigt etwas an, woraufhin Semiramis alle Frauen entlässt. Fünf Männer betreten nun das Gemach, ihrer Kleidung nach handelt es sich um wichtige Personen, einer ist ihr Wortführer. Es folgt ein konspiratives Gespräch. Schließlich erteilt Semiramis einen Befehl und die Männer strecken die Hand nach vorne wie zum Schwur. Vier von ihnen verlassen den Raum, während ihr Anführer bleibt, die Hand der Semiramis küsst und sie erst dann stolzen Blicks verlässt. In der kommenden Szene tritt die Königin vor ihren Palast und schüchtert das aufgebrachte Volk mit einer Nachricht ein – die Menschen fallen auf die Knie. Triumphierend kehrt sie zurück in ihren Palast, allem Anschein nach ist das Komplott, ihren Gatten zu töten, erfolgreich verlaufen und sie nun alleinige Herrscherin. *The Declaration of War*. Die Königin und ihr Hofstaat betreten den Thronsaal, Semiramis nimmt auf dem Thron Platz. Ihre prächtig gekleideten Hofdamen setzen sich zu ihren Füßen, als ein Bote mit einer Botschaft zur Königin eilt: *Great Queen, Arabia has risen and her armies are marching against thy Empire*. Semiramis berät sich kurz mit ihren Gefolgsleuten, alle erheben die Hand bereit zum Kampf und im hinteren Teil des Raumes formiert sich nun ein kleines Heer. Semiramis erklärt den Krieg und schickt die Männer anschließend fort. Szenenwechsel. *The Return of the Victors*: Das Volk jubelt vor dem Palast, die Sieger reiten nach Hause, vorneweg die Königin.

Erneuter Szenenwechsel: *Semiramis celebrates her victory by rejoicing in the Hanging Gardens of Babylon*. Der Garten ist voller schöner, leicht bekleideter und blumenbekrönter Frauen, die auf der Wiese liegen; überall sind Blumen und Blütengirlanden zu sehen. Nächste Szene: *Semiramis dies after a glorious reign and is borne to heaven by doves*. Die Königin erwartet den Tod, auf einem Diwan in ihrem Schlafgemach sitzend. Das Volk verneigt sich oder kniet und weint, im Hintergrund befinden sich Wachen. Höher gestellte Persönlichkeiten defilieren an ihrem Bett und nehmen Abschied. Auch Priester betreten den Raum und fallen weinend auf ihre Knie. Semiramis spürt den nahenden Tod, streckt beide Arme aus, reckt sich dramatisch und verstirbt. Die Wedelträger neigen die Fächer nach vorne. Alsdann halten die Wachen ihre Lanzen hoch, bevor schließlich alle Anwesenden niederknien. Eine engelsgleiche Frauengestalt erscheint auf der Bettkante und weist mit erhobenen Armen nach rechts oben. Es folgt eine Apotheose: Friedlich ruhend fährt nun Semiramis gemeinsam mit dem auf der Bettkante sitzenden Engel auf in den Himmel. Das Bett, das nun einer offenen Märchenkutsche gleicht, wird dabei von weißen Tauben gezogen. Die Menschen richten sich auf, schauen ihr nach und jubeln. (Es fehlt eine nicht mehr erhaltene Schlusszene.)²⁹

Set-Design und Kostüme

Das fantasievolle Kostümdesign der Personen wurde aufwändig gestaltet. Als Kriegerin trägt Semiramis ein goldenes, gepanzertes Oberteil sowie einen assyrisierend gestalteten Helm. Vor dem Palast ist Hintergrundmalerei mit antiker Architektur zu erkennen, vor allem in

²⁹ Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Sterbeszene das ursprüngliche Ende des Filmes darstellt. Vermutlich lehnte sich auch der originale Ausgang der Filmhandlung an diverse Versatzstücke der vor allem bei Diodor zusammengetragenen Berichte über ihre kriegerischen Aktivitäten und den Fortbestand des Reiches nach ihrem Tode an. Denn ebenfalls den Quellen entnommen ist der in der Filmkritik erwähnte Umstand, Semiramis sei an die Macht gekommen, da ihr der König für einen Tag die alleinige Macht gewährt hatte, die sie indes für seine Ermordung genutzt hat. Daher ist zu vermuten, dass somit eine weitere Filmszene, die den oben zitierten Zwischentitel, *The ambitious Queen conspires the Death of the King in Order to be sole Mistress of the Kingdom*, filmisch erläuterte hatte, gleichfalls nicht mehr erhalten ist.

Form mehrstöckiger und Gebäude samt Terrassen. Die Treppe des Palasteinganges wird von drei, zu beiden Seiten liegenden Löwen flankiert. Vereinzelt finden sich babylonische Rosetten und weitere Blütelelemente auf den Stufen, im Palasteingang selbst sind menschenköpfige Flügelstiere zu sehen. Die verschiedenen Kostüme des Volkes sind frei gestaltet und assoziieren den Orient nur dürftig. Hingegen kommt er in den Frauengemächern deutlicher zum Tragen: Es sind Lotusblüten als Wandbemalung, ägyptisierende geflügelte Sonnenscheiben sowie Flechtwerk zu sehen. Der Palast von Babylon weist Zinnen auf, die an die seinerzeit neu entdeckte babylonische Architektur erinnern (siehe Kapitel 2.1.2). Vor allem im Thronsaal befinden sich teilweise aufgemalte Reliefs an den Wänden, deren Motive eindeutig auf neuassyrische Palastreliefs verweisen. Details sind jedoch nur schwer zu erkennen, der Saal ist dennoch üppig ausgemalt. In den Hängenden Gärten der Semiramis sind mehrere kleine liegende Löwen hinter dem Wasserbecken auszumachen, in dessen Mitte der Anlage blütenbekränzte Mädchen schwimmen, umgeben von ägyptisch anmutenden Wedelträgerinnen. Alle haben dunkles langes Haar, viele bilden einen Reigen im Gras – die Szenerie erinnert an den Bildtopos von der Sehnsucht nach Arkadien. Der Garten ist von einer offenen Säulenarchitektur eingefasst, dahinter deuten *matte paintings* die monumentalen Gebäude der Großstadt an, eingerahmt von Zypressen und anderen Bäumen. Ansonsten verweist noch die Ausgestaltung ihres Sterbebettes auf den Alten Orient: Rechts wird das Bett von geflügelten Löwen mit aufgerissenem Maul eingefasst, links befindet sich eine geflügelte Sonnenscheibe als kleines Accessoire.

Inspirationen und Quellen

Die Inszenierung der Apotheoseszene, in der die Kutsche der Semiramis von weißen Tauben gezogen wird, entlehnte der Regisseur einer von Diodor überlieferten Legende zu Semiramis: Diese sei nicht nur als ausgesetztes Waisenkind zunächst von Tauben ernährt worden, sondern am Ende auch als Taube, begleitet von weiteren Tauben, in den Himmel entflohen.³⁰ Anderen antiken Quellen, beispielsweise den Berichten des griechischen Autoren wie Strabon (siehe Kapitel 1.2) entnommen, ist die Angabe, Semiramis habe die Hängenden Gärten von Babylon erbaut, was der Handlung des Films – als Neuerung gegenüber Oper und Theater – der Exotik halber allem Anschein nach hinzugefügt wurde.

Kritiken

The Bioscope schreibt in ihrer Ausgabe vom 17. November 1910:

Semiramis, said to be the earliest female sovereign on record, figures amongst the notable women of all times. It is generally supposed, however, that she was a shepherdess, and that King Ninus married her. It is in this character that she is represented in our film. The marriage scenes follow, and the new Queen of Babylon conspires the death of her consort. King Ninus gave her supreme power in the kingdom for one day only, and she used it by commanding his death. (...) Later, Semiramis, now the acknowledged ruler of the land, departs upon warlike exhibitions. (...) With her death, however, the glory of Babylon diminishes, and the destruction of the city by barbarians brings the film to a close.

Schlussbemerkungen

Es scheint keine ältere Verfilmung des Semiramis-Sujets zu existieren. Möglicherweise ist der verhältnismäßig große Bekanntheitsgrad des, wenn auch seinerzeit verrissenen, gleichnamigen Theaterstückes von Joséphin Péladan für die Form der Adaption ausschlaggebend gewesen, das 1905 in Paris Premiere hatte. Dafür spricht vor allem die in der abendländischen Kulturgeschichte ungewohnte Wandlung der Semiramis von einer

³⁰ Siehe z.B. MURPHY, *The Antiquities of Asia. A Translation with Notes of Book II of the Library of History of Diodorus Siculus*, 7; 26, vgl. OLDFATHER (Hg.), *The Library of History*.

Gattenmörderin zur beliebten und ihr Land erfolgreich regierenden Königin,³¹ wie dies auch der Film darstellt – der Symbolist und Stückeschreiber Péladan war bis dato der erste Rezipient des Stoffes, der in einem Stück über Semiramis die positive Charakterisierung des Ktesias beziehungsweise Diodors aufgegriffen hatte (siehe Kapitel 1.2).

5.1.7 LA REINE DE SABA (1913)

Vorbemerkungen

Die Pathé-Produktion LA REINE DE SABA wurde im Jahre 1913 unter der Regie von René Le Prince verfilmt. Die Rolle des Salomon spielte „Monsieur Alexandre von der Comédie Française“, der auch den Kambyzes im Film LA MORT DE CAMBYSE dargestellt hatte (siehe Kapitel 5.1.3). Die Länge beträgt circa 20 Minuten. Der Film enthält Zwischentitel, besteht aus mehreren Szenen sowie Drehorten und trägt bereits Züge eines Spielfilms.

Handlung

Zu Beginn der Handlung hält Salomon gerade Gericht: *Solomon bids the messengers to carry back word to their rulers, that the people should be governed wisely, and that their happiness should be fostered.* Er entlässt die Gesandten, Schnitt: Die Kamera filmt einen Platz vor dem Palast, wo sich Musikantinnen und weitere schöne Frauen aufhalten. Eine von ihnen erhält den Auftrag, in das Land Saba zu reisen. Szenenwechsel. *In the Kingdom of Sheba. The Queen of Sheba wearies of her riches and of the devotion of Horam.* Im Palast der Königin erwacht diese, umgeben von lauter Dienerinnen und ihrem Wesir Horam. Der folgende Zwischentitel verkündet: *Great Queen, the Elders of thy Kingdom will lead to thee one of Solomon's slaves, whose voice will tell thee how great is the homage he renders to thy beauty.* Die am Hofe Salomons auserwählte und mittlerweile angereiste Musikerin trägt singend die Botschaft vor, während sie dazu Harfe spielt – sehr zum Gefallen der Königin von Saba, die sich daraufhin für die Reise nach Jerusalem zurechtmacht: *The Queen leaves Sheba for Jerusalem with a train of camels, bearing spices, gold and precious stones.*

Nun folgt ein Abschnitt ohne direkte Handlung, dafür jedoch an einem Originalschauplatz gedreht, vermutlich am Ufer des Nils. Im Hintergrund der Szenerie befindet sich eine reale Flusslandschaft, in der Ferne sind Grünstreifen mit Palmen, Dörfern und Minaretten zu erkennen. Im Vordergrund zieht eine lange Kamelkarawane mit vielen einheimischen Statisten in lokaler Tracht vorbei, gemischt mit einer orientalisierenden Filmausstattung wie Sänften, Standartenträgern und Paketen.

Bei der Ankunft in Jerusalem, nun wieder im Studio, sind Rohrflötenspieler mit (nordafrikanischen) orientalischen Kopfbedeckungen zu sehen sowie Harfen und Leiern. *When in sight of Jerusalem, the Queen dispatches a messenger to Solomon. – Arrival of the messenger in Solomon's palace - (Message :) Great King of Israel, the fame of thy wisdom and thy power has been told to the Queen of Sheba, and she comes to render thee visit.* Mit vielen Geschenken zieht die Königin in den Palast ein. Salomon ist von ihrer Schönheit beeindruckt. Bei beiden ist es Liebe auf den ersten Blick. Die Königin begrüßt sein Volk und lässt ihm zu Ehren einen Bauchtanz aufführen. *The Queen marvels at the wisdom and greatness of Solomon, dieser zeigt ihr seine Stadt und veranstaltet ein Fest: The feasts given*

³¹ Im Laufe der Jahrhunderte war Semiramis von christlichen Historikern und Autoren zunehmend schlechter beurteilt worden. Ihr wurden alle nur erdenklichen, negativen und sexuell perverse Eigenschaften angedichtet, siehe PETTINATO, Semiramis. Herrin über Assur und Babylon, 288-290, vgl. auch das Resümee vorliegender Arbeit.

by Solomon in honour of the Queen arouse Horam's jealousy. Die Königin zieht sich mit Salomon in ein privates Gemach zurück; die beiden geben sich verliebt. Horam jedoch durchbricht die Wachen, indem er sie mit dem Dolch bedroht. Bei diesem Kampf wird er selbst tödlich verwundet, stolpert noch in das Schlafgemach der beiden, wo er alsdann verstirbt. Das Königspaar verlässt voller Entsetzen den Raum. In einem weiteren Zimmer des Palastes erhält die Königin kurz darauf eine wichtige Nachricht: *Disorder rules the Kingdom and thy people ask for thee.* Die Liebenden sehen ein, dass jeder seine königlichen Pflichten erfüllen muss und nehmen verzweifelt Abschied voneinander. *Fin.*

Set-Design und Kostüme

Sämtliche Szenen sind verhältnismäßig aufwändig gestaltet worden. Hervorzuheben sind dabei die in den Film integrierten Außenaufnahmen, die allem Anschein nach in Ägypten gedreht wurden. Im Studio wird Jerusalem als urban und voll von monumentalen Gebäuden präsentiert, ergänzt durch *matte paintings* im (vereinfachten) Stil jener überdimensionierten orientalistischen *historical landscapes* eines John Martin (vgl. Kapitel 3.4). In der Filmarchitektur finden sich ferner griechische sowie mittelalterlich-orientalische Elemente neben fantastischem Design. Am Hofe Salomons werden zudem Kulissenteile mit neuassyrischen Reliefmotiven verwendet. Auch ägyptisierende Elemente sind erkennbar, zum Beispiel in Form von Tapeten mit Lotus- und Papyrusmotiven innerhalb des Palastes, die allerdings älteren Produktionen entstammen können. Hinzu kommen Palmen, Decken aus Leopardfell und Ähnliches, was der Abrundung des orientalischen Flairs dienen soll. Die Darstellung der Weisen am Hofe Salomons wirkt wie ein Zitat abendländischer religiöser Malerei. Muskulöse schwarz (angemalte) Männer mit nacktem Oberkörper stehen Wache beim Empfang oder schützen mit verschränkten Armen das Schlafgemach des Königs. Statisten vergnügen sich als Volk in den Straßen.

Das Reich Saba besteht vor allem aus einem prächtig ausgestatteten Garten; das *setting* ist feminin und orientalisierend gestaltet. Die Filmfirma übernahm hierfür Teile des Sets der Hängenden Gärten aus SÉMIRAMIS (siehe Kapitel 5.1.6). Die Innenräume sind gleichfalls üppig dekoriert. Die Kostüme wirken prächtig, wenn auch nicht spezifisch antikisierend. An den Wänden im Palast hängen Blumengirlanden und bunte Teppiche, im Hintergrund befinden sich Tänzerinnen, gekleidet in glitzernde Kostüme mit vielen Schleiern. Die Wachsoldaten tragen schimmernde Rüstungen und Helme, während ihr Palastbeamter Horam ein wenig wie ein Sultan, aber auch wie die Klischeedarstellung eines orientalischen Eunuch wirkt. Die Gesamtstimmung ist daher nicht unerotisch, unterstützt durch die Inszenierung der Königin: Einmal ruht sie in lasziver Odaliskenseite in ihrem Gemach oder ist mit einem Hüfttuch bekleidet zu sehen. Für ihren Besuch bei Salomon trägt sie später gar einen geheimnisvollen schwarzen Schleier.

Inspirationen und Quellen

Bemerkenswert ist die Abänderung der biblischen Vorlage (vgl. Kapitel 1.1): Nicht die Königin hört von den Taten Salomons und will ihn daher aufsuchen und auf seine Weisheit auf die Probe stellen. Im Film lässt Salomon selbst der Königin sehnsüchtig eine Botschaft zukommen, lechzt danach, ihrer legendären Schönheit ansichtig zu werden und bittet diese um einen Besuch. Durch solche Handlungsdetails definiert der Film die Rolle der Königin als die einer Orientalin, nach der sich gar die mächtigsten Männer verzehren, die aber passiv bleibt. So spielt Salomon für sie während der kurzen Schlafzimmerszene auf der Harfe. Dieses Motiv ist wiederum biblischen Erzählungen über David, den Vater Salomons, entlehnt.

Kritiken³²

Es sind keine nennenswerten Kritiken auffindbar gewesen.

Schlussbemerkungen

Diese, in Frankreich neue Art der Umgestaltung biblischer Vorlagen, verweist bereits auf die spektakulären Handlungen bald folgender Monumentalfilme. Hierzu passt der Umstand, dass LA REINE DE SABA genau in jene Zeit datiert, als in Frankreich der Spielfilm entsteht – ein Begriff, der sich auf die abendfüllende Länge, den technischen Fortschritt, aber auch auf die freiere inhaltliche Gestaltung des verfilmten Sujets bezieht. Die Gefühle der Königin für Salomon wurden durch die Figur eines eifersüchtigen Nebenbuhlers dramaturgisch und inhaltlich interessanter. Mit Szenen, in denen die Königin Salomon neckisch mit Obst füttert, und dabei beide ihre Staatsgeschäfte vernachlässigen, erweitert die biblische Handlung allerdings stark. In filmästhetischer Hinsicht hingegen bleibt der Film dem bisherigen Inszenierungsstil des biblischen Films noch auffallend verhaftet.³³

Fazit

Grundsätzlich wirkten die vorfilmischen Erzählformen des 18. und 19. Jh. auf den frühen französischen Film, neben Malerei und Oper unter anderem das Melodrama. Ebenfalls spürbar ist der Einfluss der Historienmalerei des 19. Jh. auf die Visualisierung. Ägypten stand um die Wende zum 20. Jh. für das französische Publikum – mehr als für das italienische oder amerikanische – gleichsam als Tor des Orients für alles Exotische, aber auch Erotische. Der Alte Orient hingegen fand, trotz faszinierender Funde aus Ausgrabungsprojekten, nach wie vor überwiegend aufgrund der allgemeinen Beliebtheit biblischer Erzählungen Eingang in den Film. Auffallend für Frankreich ist dabei das Fehlen so genannter *toga plays*, die den Konflikt zwischen Römern und Frühchristen beinhalteten und bereits den Schaurahmen für Historienromane abgegeben hatten, welche sich vorwiegend in Italien, aber auch den USA als Adaptionen für Antikfilme anboten.³⁴ Allenfalls die Verfilmung der biblischen Erzählung DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS (siehe Kapitel 5.1.2) lehnt sich aufgrund ihrer Löwenarena beziehungsweise -Grube an dieses Subgenre an.³⁵ Bereits im frühesten französischen Film zeichnet sich ab, was allen Filmen vorliegender Arbeit gemein ist: Präsentiert ein Film ein biblisches Sujet, wie beispielsweise CAÏN ET ABEL, das mit dem Alten Orient nicht ‚in Berührung kommt‘, weist die Inszenierung auf ein, zumindest vordergründig dargestelltes, religiöses Anliegen hin – orientalische Opulenz und Erotik fehlen. Schwerpunkt ist vielmehr die Psychologisierung des dargestellten Inhalts, mit dem Ziel, die universale Gültigkeit der Erzählung zu bestätigen. Sobald das Sujet jedoch mit Babel und Babylon im weitesten Sinne in Berührung kommt, wird der biblische Film auch zum Orientfilm.³⁶

³² Die einzige aufgefundene, zeitgenössische Filmkritik aus *The Bioscope*, Ausgabe vom 9. Januar 1913, ist wenig aufschlussreich. Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, v-vi.

³³ Seltene französische Antikfilme wie NÉRON ET AGRIPPINE aus dem Jahre 1914 – dabei überaus teure und aufwändige Produktionen – wurden wiederum aus Italien beeinflusst, siehe Kapitel 5.2, wodurch sich der Kreis schließt: Zunächst beeinflusste der frühe französische Kostümfilm den italienischen Antikfilm, dieser dann wiederum knapp zehn Jahre später den französischen Historienfilm.

³⁴ Vgl. ABEL, *The Ciné Goes To Town*, 259.

³⁵ So führt das British Film Archive diesen in einer Kompilation namens LES MARTYRS (BFI 614 979A). Die erste Erzählung zeigt Leben und Sterben eines Gladiators, dann folgt eine Episode zur Christenverfolgung, die Daniel-Legende sowie abschließend LE FESTIN DE BALTHASAR (1905), auch wenn Daniel am Ende keinen Märtyrertod gestorben ist.

³⁶ Interessant ist, dass bereits ein Konflikt zwischen Orient und Okzident an Filmen dargestellt wurde, die weniger zum Filmkorporus vorliegender Arbeit gehören: ABEL, ebenda 256, spricht nach seiner Untersuchung der

5.2 Italien³⁷

Einführung

Der frühe französische Film war von großem Einfluss auf das italienische Filmschaffen. Italien funktionalisierte wiederum wie kein anderes Land den Antikfilm für eigene politische Zwecke beziehungsweise die Legitimierung solcher aus der (vermeintlichen) Geschichte. Die Frühzeit des italienischen Films steht anfänglich ferner unter dem Einfluss der dortigen, weiterhin sehr lebendigen Operntradition des *fin de siècle*. Hinzu kommt die Tradition der Commedia dell'arte, die durch ihren Schwerpunkt auf Gestik zum dramaturgischen Vorbild des frühen italienischen Stummfilms wurde, zumal die Analphabetenrate in Italien äußerst hoch und Zwischentitel daher wenig gewinnbringend waren.³⁸ Ein weiterer Aspekt, der erneut im Monumentalfilm der 1950/60er Jahre an Bedeutung gewinnen wird, sind Klima und Natur Italiens, wodurch – im Fall antiker Sujets – mittels der südlichen Landschaftsformen inklusive Mittelmeerküste günstige Bedingungen für ein authentisches Flair vorlagen. Darüber hinaus war es aufgrund der hohen Arbeitslosigkeit möglich, für geringe Bezahlung viele Statisten, zum Beispiel für Schlachtenszenen, einzusetzen.

Vor allem in den „Goldenen Jahren“ des italienischen Films ab circa 1909 wurden häufig Sujets filmisch umgesetzt, die, vor allem aus der Literatur stammend, bereits beliebte Stoffe in Oper, Theater oder Malerei gewesen waren, so etwa in Gestalt der Produktion *LA GERUSALEMME LIBERATA* (Cines 1906 und 1909) unter der Regie von Enrico Guazzoni. Beispiele, die im italienischen Film noch mehrfach aufgegriffen werden, sind ebenso Romanverfilmungen wie Luigi Maggis üppig inszeniertes *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (Ambrosio 1908³⁹ und 1913), *SPARTACO* (Società Italiana Pineschi 1909), *TEODORA IMPERATRICE DI BIZANZIO* (Pasquali e Tempo in Turin 1909) sowie *SALAMBÒ* unter der Regie von Arturo Ambrosio selbst (Turin 1911).⁴⁰ Die römische Firma Film d'Arte Italiana, ein Ableger der französischen Pathé Frères, drehte anscheinend im Jahre 1910 den Film *SALOMÈ* nach dem 1896 erschienenen Drama Oskar Wildes sowie den Film *PHÈDRE* für ihre

Filme *HÉLIOGABALE* sowie *LE RETOUR d'ULYSSE* von einer – politisch motivierten – Visualisierung zwischen griechisch-römischer und orientalischer Welt. Derlei nationalistische Tendenzen werden vor allem im Monumentalfilm der 1950/60er Jahre, hier vor allem in den Kleopatra- und Bibelverfilmungen, wieder aufgegriffen. Vgl. Kap. 8 sowie für Kleopatra die Dissertation von WENZEL, *Die Konstruktion der Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur*.

³⁷ Für einen Überblick zur technischen, wirtschaftlichen sowie Genre-Entwicklung siehe z.B. PROLO, *Storia del cinema muto italiano*. Vgl. SUROWIEC (Hg.), *The Lumière Project. The European Film Archives at the Cross Roads*. – Ein großes Problem sind widersprüchliche Angaben zu einzelnen Produktionen, Unzugänglichkeit von Primärquellen wie Drehbüchern etc. So gibt es innerhalb Italiens keine wirkliche Möglichkeit, im Rahmen eines ausländischen Dissertationsvorhabens Originalmaterial einzusehen. Ferner wurde mir im Oktober 2001 in Turin mitgeteilt, dass die umfangreiche Stummfilmsammlung des ältesten italienischen Archivs in Mailand zu großen Teilen noch unsortiert und nicht einmal die Filme katalogisiert seien.

³⁸ Siehe z. B. RENZI (Hg.), *Sperduto nel Buio, il cinema muta Italiano e il suo tempo (1905-1930)*. Der Autor erläutert ferner den Verleih von Produktionen in Länder wie Frankreich, Deutschland und Holland, siehe 140f. Die hier behandelten Filme wurden jedoch nicht berücksichtigt. Für zeitgenössische Werbepлакate für nationale sowie ausländische Produktionen siehe ANGELINI/PUCCI (Hg.), *1896-1914. Materiali per una storia del cinema delle origini*. Darunter findet sich auch *SAMSON ET DALILA* aus dem Jahre 1902 neben Sujets wie *GESÙ CRISTO*, *LE MILLE ED UNA NOTTE*. *SPETTACOLOSA FÉERIE ORIENTALE A COLORI*, *ALI BABÀ ED I 40 LADRI* oder Romanverfilmungen wie *QUO VADIS* aus dem Jahre 1908 (Die Originalplakate finden sich heute mehrheitlich in der Biblioteca Federiciana in Fano und im Archivio Comunale in Pesaro.)

³⁹ Siehe ausführlich und bebildert bei BERNARDINI, *Il Cinema Muto Italiano 1905-1909*, 205f.

⁴⁰ Weitere Antikfilme aus diesen Jahren waren *ANTIGONE*, *CAJO GRACCO*, *MEROPE*, *L'ODISSEA*, *POPPEA AD OTTAVIA*, der Salome-Stoff *ERODIADE* oder der Pompeji-Stoff *JONE*, die beide bereits zu italienischen Opern vertont worden waren, vgl. Kap. 4.

Muttergesellschaft. 1911 drehte Enrico Guazzoni für Cines das prächtige altägyptische Spektakel LA SPOSA DEL NILO, im gleichen Jahr produzierte Itala Film unter der Regie von Giovanni Pastrone das beeindruckende LA CADUTA DI TROIA. Oreste Mentasti verfilmte im Jahre 1912 für das Haus Savoia Film Torino ERODIADE.⁴¹ Der Schritt von Sujets zur Landesgeschichte wie die Eroberung Roms oder das Leben Neros hin zu einem allseits beliebten biblischen Stoff war auch innerhalb des italienischen Kostüm- oder Historienfilmgenres⁴² nicht allzu weit.⁴³ Hinzu kommt ein für die Filme der 1950/60er Jahre bedeutsamer Umstand: Ungeachtet der Einteilung in biblische, antike, historische oder fiktionale Sujets schafft der italienische Monumentalfilm die Basis für all jene Filme, die sich durch unzählige Sandalen und beeindruckende Muskeln auszeichnen werden (siehe Kapitel 9).

5.2.1 GIUDITTA E OLOFERNE (1908)

Vorbemerkungen

Ein Beispiel für die Umsetzung eines alttestamentlichen Sujets, das (auch) als Film orientalisierende Elemente enthält, ist der Film GIUDITTA E OLOFERNE der Firma Cines⁴⁴ aus dem Jahre 1908,⁴⁵ der sicherlich von den ersten französischen *film d'art*-Produktionen wie LE FESTIN DE BALTHASAR (Pathé 1905) beeinflusst war, gleichzeitig aber auch in die Konsolidierungsphase des nationalspezifischen Kinos fällt. Die etwa vierminütige Verfilmung der apokryphen Erzählung von Judith (siehe Kapitel 1.1) wurde vom Produktionshaus Cines im Jahre 1908 gedreht; der Regisseur ist nicht mehr bekannt.

⁴¹ Orientalische Sujets aus Historienromanen, die der italienische Film noch mehrfach aufgreift, werden in Produktionen verarbeitet wie TEODORA IMPERATRICE DI BIZANZIO (Pasquali e Tempo 1909) oder SALAMBÒ unter der Regie von Arturo Ambrosio (1911), der auch in die USA verliehen wurde. Siehe BERNARDINI (Hg.), Archivio del cinema italiano, 20; 301, sowie eine, allerdings erst sehr spät datierende Filmkritik der Zeitschrift *Variety* vom 16. April 1915, in der das „foreign feature“ allerdings nicht sonderlich gut wegkommt. Weitere, wohl nicht mehr erhaltene Filme aus späterer Zeit sind ferner die neapolitanische Produktion DALILA (1396m) von Partenope Film unter der Regie von Guglielmo Braconcini, siehe hierfür ebenda 750. Vgl. den – ansonsten unergiebigem – Band von BRUNI, CINEMA 100. I: Il Film Muto Italiano, 27.

⁴² Vgl. auch den Abschnitt „Il Film storico in costume“ bei BERNARDINI/MARTINELLI, Il Cinema Muto Italiano, prima parte 1913, 8f.

⁴³ Alles, was zur italienischen Filmentwicklung bereits geschrieben worden ist, findet sich bei SCHENK, Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms: Von DIE EROBERUNG ROMS (1905) bis CABIRIA (1914), 150-167, der wichtige Aspekte anspricht, dabei jedoch die hier relevanten Filme GIUDITTA E OLOFERNE, LA VERGINE DI BABILONIA sowie LA REGINA DI NINIVE nicht erwähnt.

⁴⁴ Zur Geschichte dieses Produktionshauses siehe z.B. TOMADJOGLOU, Rome's premiere film studio: Società Italiana Cines, 262-274.

⁴⁵ Zum Produktionsdatum gibt es widersprüchliche Angaben: Der Film wird des Öfteren in das Jahr 1906 datiert, und auch zuweilen als zwei Filme selben Titels aus den Jahren 1906 und 1908 geführt, was jedoch unwahrscheinlich erscheint. Bernardini listet lediglich einen Cines-Film aus dem Jahre 1906 mit einer Länge von 140m, für welchen er das Jahr 1908 wiederum als Filmstart in den USA sowie Deutschland angibt, siehe BERNARDINI (Hg.), Archivio del cinema italiano, 25. Darüber hinaus führt FIAF (die Fédération Internationale des Archives de Film, welche 1938 von den Archiven in Berlin, London, New York und Paris gegründet wurde) noch einen weiteren Film mit dem Titel GIUDITTA E OLOFERNE der Produktionsfirma Italia aus dem Jahre 1910. Siehe MAGLIOZZI, Treasures from the Film Archives: a catalogue of short silent films held by FIAF archives, 175. Wesentlich später, im Jahre 1920, verfilmte Aldo Molinari den Stoff erneut für das römische Haus Vera Film, in den Hauptrollen Ileana Leonidoff und Guido Guiducci; die Länge des offenbar nicht mehr erhaltenen Films betrug 1545m. Siehe MARTINELLI, Bianco & Bero Il Cinema Muto Italiano 1920. I film del dopoguerra, 160. Ein letztes Mal als Stummfilm, im Jahre 1928, verfilmte der Regisseur Baldassare Negroni für die Firma S.A. Pittaluga in Turin die gleichnamige Produktion GIUDITTA E OLOFERNE, die jedoch ebenfalls nicht mehr erhalten zu sein scheint, siehe BERNARDINI (Hg.), Archivio del cinema italiano, 882.

Handlung

Die Bevölkerung der Stadt Bethulien erfährt von der Belagerung der Assyrer. Judith tritt auf, hört von der Misere und bietet ihre Hilfe an, woraufhin sie von ihren Dienerinnen schön gekleidet und geschmückt wird. Ein Engel erscheint und verkündet ihr den Auftrag des Herrn. Sie verlässt, begleitet von einer Dienerin, die Stadt und trifft auf offenem Feld auf drei assyrische Krieger, die daraufhin beide Frauen – nur scheinbar gegen deren Willen – in das Feldlager ihres Heeres bringen. In einem großen, edel ausgestatteten Zelt liegt Holofernes, der Heerführer, der gerade mit einer neben ihm befindlichen Frau flirtet, während weitere zu seinen Füßen sitzen. Im Hintergrund stehen einfache Soldaten und Offiziere. Als Judith und ihre Dienerin herein geführt werden, springt Holofernes zur Begrüßung auf, entschuldigt sich gestenreich für den rüden Umgang seiner Soldaten und schickt alle anwesenden Personen hinaus. Sobald sie allein sind, versucht er Judith zu umarmen und zu küssen, die sich zunächst wehrt, bis erneut der Engel erscheint und ihr die Mission noch einmal nachdrücklich erklärt. Judith fügt sich. Holofernes veranstaltet ihr zu Ehren ein orgiastisches Festmahl, bei dem sie an seiner Seite sitzt. Als Judith sich am Ende des Abends verabschiedet, begehrt Holofernes, bei ihr zu bleiben. Die beiden betreten sein Zelt; zuerst nähert er sich ihr, doch dann sinkt er betrunken auf sein Bett. Freudig erregt ergreift Judith zunächst sein Schwert, um ihn zu enthaupten. Doch noch einmal hält sie kurz inne und ringt mit sich – da erscheint der Engel ein letztes Mal und gebietet ihr, ihre Pflicht zu erfüllen. Judith fällt auf die Knie, ergreift das Schwert und enthauptet Holofernes. Entsetzt über ihre eigene Tat wickelt sie seinen Kopf in ein Tuch und flieht. *Fine.*

Set-Design und Kostüme

Die Eingangsszene spielt auf einem öffentlichen Platz. Zu sehen sind ein Sandboden sowie Teile einer Stadtmauer mit Treppenstufen, die aus großen Quadern bestehen. Der gemalte Hintergrund ist verhältnismäßig schlicht gestaltet, geometrische Architekturteile deuten Tempel und Paläste an, am Horizont ist eine Berglandschaft zu erkennen. Das Volk ist einfach gekleidet, vor allem die weiblichen Darstellerinnen tragen antikisierende Kleider, die bärtigen Stadtsoldaten lange, geometrisch schwarz-weiß gemusterte Gewänder mit pseudo-assyrischen Kopfbedeckungen. Zudem sind sie mit gezackten Schilden und übermannshohen Lanzen ausgestattet. Die Hohepriester der Stadt zeichnen sich durch lange weiße Bärte und aufwändige antikisierend gestaltete Roben aus. Judith ist eine weiß gekleidete, nicht mehr ganz so junge korpulente Matrone. Ihre Dienerinnen tragen orientalisierende, jedoch züchtige Gewänder. Die sichtbaren Möbelstücke und Accessoires in Judiths Villa sind zuweilen ägyptisierend oder fantasievoll. Dem Gelände außerhalb der Stadt wird durch eine gemalte Palme ein orientalisches Flair verliehen. Die assyrischen Soldaten, die die Frauen ergreifen, sind äußerlich nicht von den Soldaten Bethuliens zu unterscheiden: Auch sie tragen assyrisch aussehende Bärte, spitz zulaufende Metallhelme, Schilde und Speere. Das Zelt des Holofernes ist eine Mixtur aus orientalischen und ägyptisierenden Elementen. Schwarze Sklaven mit großen Wedeln, leicht bekleidete orientalische Tänzerinnen, Obstschalen, auf den Boden gestreute Blüten sowie zwei geflügelte Sphingen dienen der Abrundung des Milieus.

Kritiken

Der Film wurde auch in den Vereinigten Staaten gezeigt:

To those lovers of the classics, of the literature and history of an age when the *World Power* centred in someone (*sic!*) tribe, when the cycle of human events turned upon the whim of a single individual; of a period whence come those traditions which quicken the glory, courage and power of modern man, in whatsoever walk of life – this film is a tribute.

Schlussbemerkungen

GIUDITTA E OLOFERNE zählt zu den allerersten Vorläufern des sich bald entwickelnden italienischen Monumentalfilms, der wiederum großen Einfluss auf die ersten amerikanischen Filmepen nahm.

5.2.2 LA VERGINE DI BABILONIA (1910)

Vorbemerkungen

Im Jahre 1910 drehte Luigi Maggi⁴⁶ in Turin für die Filmfirma Ambrosio den circa achtminütigen Film LA VERGINE DI BABILONIA.⁴⁷

Handlung

Ninia, der König von Babylon (Alberto A. Capozzi), ruht auf einem Diwan in seinem Palast, umgeben von männlichem Gefolge. Eine Musikerin spielt auf, während eine weitere Frau einen Schleiertanz aufführt. Doch der König langweilt sich sichtlich. Szenenwechsel. An einem Brunnen im Freien turteln der Sklave Joseph und die Jungfrau Esther (Mary Cléo Tarlarini). König Ninia geht in der Nähe spazieren, wird ihrer ansichtig und belauscht das Gespräch – *he is attracted by the charms of Esther whom he surprises with her sweetheart*. Die Liebenden kehren bald darauf zurück in die Stadt und der König gibt einigen seiner Gefolgsleute den Befehl, das Mädchen zu verfolgen. Vor ihrem Haus nehmen die Liebenden gerade Abschied, als Esther gefangen genommen wird. Ihr Geliebter liegt bald verletzt am Boden. Die Soldaten bringen das Mädchen in den Thronsaal vor den König. Dieser bedeutet ihr keine Angst zu haben. *To gain her affection the king offers wealth to Esther*: Zunächst zeigt er ihr seine gefüllte Schatzkammer, dann seine große Stadt Babylon von der Terrasse seines Palastes aus. Esther wird nun königlich geschmückt und trägt ein Diadem; der König ist ebenfalls prächtig gekleidet. *Ninia offers to share his throne. But Esther refuses to become his Queen*. Voller Zorn lässt der König sie daraufhin zu den Löwen sperren, doch *miracle of miracles*: diese tun ihr nichts zu Leide. Das zusammengelaufene Volk erkennt dies als Zeichen ihrer Unschuld und einer Berufung zu Höherem. *The populace rise against the King and dethrone him*. Das Volk jubelt Esther zu und bedrängt die Wachen vor dem Löwenzwinger. Esther darf hinaus und alle laufen die Palasttreppe hoch; das Volk steht für sie Spalier. Im Triumphzug steigt sie die Stufen wieder herab und alle verneigen sich vor ihr. Der König wird von seinen Soldaten zu Füßen Esthers auf die Treppe gestoßen und mit Speeren bedroht. Sie wollen ihn töten, doch Esther schreitet ein. Der König dankt ihr und flieht daraufhin vor der aufgebrachten Menge. Die feiert die Wiedervereinigung der beiden Liebenden. *Joseph and Esther enter into their kingdom of happiness. Fine*.

Set-Design und Kostüme

Für die Inszenierung wird, französischen Produktionen aus dem Jahre 1910 wie LA MARIAGE D'ESTHER (siehe Kapitel 5.1.5) oder SÉMIRAMIS (siehe Kapitel 5.1.6) vergleichbar, das

⁴⁶ Maggi verfilmte als erster im Jahre 1908 das beliebte Sujet GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (366m) und ein Jahr darauf NERONE, siehe z.B. BERNARDINI, Il Cinema Muto Italiano 1905-1909. I Film dei primi anni, 205.

⁴⁷ Der Film ist bisher unbearbeitet. Eine der wenigen, noch erhaltenen Kopien kann im British Film Institute, London eingesehen werden. Offizieller Filmstart in Italien war der 31. Oktober 1910. Das Filmarchiv Turin besitzt, als Teil des (Nachlasses) „Fondo Frusta“ sowohl das Drehbuch als auch weiteres Material zur Filmentstehung, das mir jedoch nicht zugänglich gemacht wurde. Die Untertitel liegen mir daher nur in englischer Übersetzung vor, da die Kopie des BFI für den britischen Markt angefertigt worden war.

orientalische Flair mit Kulissen und Accessoires verbunden, die auf den antiken Orient allgemein verweisen. Beispielsweise ist der Diwan, auf dem der König in der Eingangsszene ruht, mit Motiven neuassyrischer Reliefs verziert. Später ist der König dort von schwarzen Sklavinnen umgeben, die ihm mit großen Wedeln Luft zufächern oder zu seinen Füßen sitzen. Der König selbst ruht auf Leopardenfellen. Im Hintergrund des Thronsaales befindet sich eine Galerie, deren Brüstung mit einem Bilderfries verziert ist. Im unteren Bereich sind dabei Szenen neuassyrischer Reliefs, aber auch Sonnenscheiben zu erkennen. Im Palasteingang finden sich menschenköpfige Flügelstiere. Die Stadtkulissen zeigen schlichte, wenn auch monumentale Gebäude sowie zahlreiche Säulen. In der Schatzkammer des Königs befinden sich Leopardenfelle, Ägyptika und orientalisch anmutende Accessoires. Die Brüstung der Terrasse, von der aus Ninia Esther Babylon zeigt, wird von liegenden Löwenstatuen verziert, darüber hängt ein großer Orientteppich. Im Hintergrund sind dabei gemalte Kulissenwände mit beeindruckender Großstadtarchitektur zu erkennen – links im Bild ist der Turm von Babylon im Stile der Brueghel-Gemälde auszumachen (siehe Kapitel 3.1). Im Vordergrund befindet sich ein Zypressengarten mit weiteren steinernen Löwen auf Sockeln. Als Esther zur Braut geschmückt wird, trägt sie ein Kleid, das deutlich von den Gewanddarstellungen neuassyrischer Reliefs inspiriert ist. Solche sind als Kulissen auch an der Wand des großen Thronsaales angebracht, wo Esther auf Fellen ruht. Auch kleinere (Pseudo-)Keilinschriften sind darauf zu erkennen.

Inspirationen und Quellen

Durch die Wahl der Figur des Ninia und des Schauplatzes Babylon suggeriert der Film, es handele sich um eine Verfilmung des Lebens von Ninyas, der Legende nach Sohn des Ninos und der Semiramis (vgl. Kapitel 1.2), was darauf hinweist, dass in Italien das Semiramis-Sujet stets präsent war. Hinzu kommt die biblische Konnotation. Denn durch die Figuren Esther und Joseph assoziiert der Film sowohl das bekannte *Buch Ester*, in welchem sie die Frau des persischen Königs wird (siehe Kapitel 1.1), sowie den als Sklaven nach Ägypten verkauften Joseph des Alten Testaments, dessen Geschichte bereits sehr früh verfilmt wurde. Während die beiden Namen gleichsam für (jüdische) Unschuld stehen, verkörpert die Figur des Ninia den orientalischen Despoten voller Grausamkeit und Prunksucht. Als dritte Anleihe kommt die Löwengrube hinzu: Aufgrund der großen Beliebtheit echter Löwenszenen im Stummfilm, gepaart mit dem Löwen als Symbol für babylonische Kultur, eignet sich die Anspielung auf die Geschichte von Daniel, wie er den Löwen zum Fraß vorgeworfen wird, diese ihm jedoch nichts zu Leide tun (vgl. Kapitel 5.1.2), hervorragend als dramatischer Höhepunkt des Geschehens. Zusätzlich evoziert werden dabei die Märtyrertode verfolgter Frühchristen im Circus Roms, ein damals ebenfalls noch beliebtes Sujet, dem sich bereits die *church novel* und andere Historienromane zugewandt hatten (vgl. Kapitel 2.2.2).

Kritiken

Kurz vor Filmstart kommentierte Gualtiero I. Fabbri von der *Cinematografica Italiana ed Estera* aus Turin:

Questa sarebbe, secondo alcuni dal cervello a scarpa, una buona pellicola: ma noi notiamo che anche in essa, i leoni, o meglio le leonesse, vi giocano una parte del tutto indifferente. Tre, colla coda tra le gambe, voltano il deretano alla vergine; uno medita di schiacciare un sonnellino, ed intanto, ad occhi socchiusi, che dicono sì e no, guarda non la vergine, ma le mosche che volano. Un quinto trascina le ciabatte di dietro assai malamente: avrebbero bisogno della scossa elettrica e di un barile di lattato di ferro. Evidentemente sono leoni babilonesi (*sic!*), come babilonica è davvero la pellicola nei particolari e nell'insieme.⁴⁸

⁴⁸ Zitiert nach BERNDARDINI, *Il Cinema Muto Italiano 1910. I Film dei primi anni*, 437.

In London wurde der Film als „sensationell“ gefeiert. So urteilte die *Bioscope* in ihrer Ausgabe vom 29. September 1910, neben einer umfangreichen und blumigen Inhaltsangabe:

„The Virgin of Babylon“ will rank as one of the best films produced by the company, the number of actors amounting to over a hundred, and the climax of the plot – founded on ancient history (*sic!*) – is a den of real lions into which „the virgin of Babylon“ is thrown by the order of the king. The staging of this truly great film is splendid in every respect, whether in the palace and corridor, down in the deep and gloomy vaults, in the courtyards, or in the lion’s den and the thickly populated streets. The dresses are magnificent and true to the period (*sic!*), whilst the lions are real, and the entry into their very midst is free from any resemblance of „fake“.⁴⁹

Schlussbemerkungen

Die Handlung ist in bisher für den Film ungekannter Manier aus alttestamentlichen, klassisch-antiken sowie fiktiven Elementen zusammengesetzt. Ein solches Verfahren war bis dato nur aus dem Bereich von Roman, Oper und Theater bekannt, wo jedoch selbst eine fiktive Erzählung in der Regel mittels eines historischen, biblischen oder mythologischen Namens oder Titels in Szene gesetzt wurde – ein Beispiel wäre Händels *Serse* (siehe Kapitel 4.1). Maggis antik-orientalisches Konglomerat mitsamt seinem, auf keine antike oder biblische Quelle zurückverweisenden, Filmtitel, steht somit für etwas Neues.

5.2.3 LA REGINA DI NINIVE (1911)

5.2.3.1 Vorbemerkungen

Ein LA VERGINE DI BABILONIA in Konzeption, Visualisierung und damaliger Beurteilung vergleichbarer Film ist Luigi Maggis nur wenig später entstandene Regiearbeit LA REGINA DI NINIVE aus dem Jahr 1911.⁵⁰ LA REGINA DI NINIVE wurde in Turin, in den Studios der Società Ambrosio⁵¹, gedreht, seine Länge umfasst ca. 11 Minuten. Er ist eine Produktion aus der so genannten *serie d’oro*, bislang jedoch unbearbeitet.⁵² Eine der wenigen vollständig erhaltenen Kopien befindet sich im British Film Archive, London.⁵³ Die Protagonisten wirkten in vielen Kostümfilmen des Ambrosio-Studios mit; vor allem Gigetta Morano war seinerzeit eine bekannte Schauspielerin, allerdings ohne den Status einer Filmdiva.⁵⁴

⁴⁹ Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, 57.

⁵⁰ BERNARDINI/MARTINELLI, *Il Cinema Muto Italiano 1911. Seconda Parte*, 109 geben folgende Daten an: S.A. Ambrosio, Torino, serie d’oro, offizieller Filmstart am 30.6.1911, Länge 320m.

⁵¹ Siehe GIANETTO, *The Giant Ambrosio, or Italy’s most prolific silent film company*, 240 - 249, der jedoch zu LA REGINA DI NINIVE, oder auch LA VERGINE DI BABILONIA keinerlei Informationen verzeichnet.

⁵² Dies war der Name einer Serie spektakulärer Filme der Firma Ambrosio aus den Jahren 1909 - 1914, hierzu zählt beispielsweise auch LA VERGINE DI BABILONIA, vgl. BERTETTO/RONDOLINO (Hg.), *Cabiria e il suo Tempo*, 282.

⁵³ Die Rolle des BFI entspricht der damals für den britischen Markt angefertigten Fassung, weswegen folglich die Zwischentitel in englischer Sprache sind. Leider wurde mir im Stummfilmarchiv von Turin mitgeteilt, dass dort keine Kopie vorhanden sei, sowie ferner keine Liste mit Zwischentiteln in italienischer Originalfassung. Es ist jedoch davon auszugehen, dass für die Übersetzung keine inhaltlichen Veränderungen vorgenommen wurden, da BERNARDINI/MARTINELLI, *Il Cinema Muto Italiano 1911. Seconda Parte*, 109, die gleichen Rollennamen wie z.B. „Tamiri“ nennen. Der Name Sanherib ist aus italienischen Stummfilm listen sowie einer britischen Filmkritik bekannt. In den Stummfilm listen des American Film Institute findet sich zwar kein Eintrag über einen Verleih in die Vereinigten Staaten, doch weisen vorhandene US-amerikanische Filmkritiken darauf hin.

⁵⁴ Zu *le dive im film lungo* ab 1913 siehe BERNARDINI/MARTINELLI, *Il Cinema Muto Italiano 1913*, 9-10.

5.2.3.2 Handlung⁵⁵

Die Königsgattin Tamiri (Gigetta Morano) plant mit ihrem Liebhaber, dem höheren Palastbeamten Canach (Orste Grandi), den Tod des Sanherib, König von Ninive (Luigi Maggi): *Queen Tamiri induces Canach to poison the King, her husband*. Diesem träufeln sie Gift in einen Weinkelch, kurz bevor er aus einer siegreich geschlagenen Schlacht nach Ninive zurückkehrt. Szenenwechsel: Der König erreicht seinen Palast und wird von der jubelnden Menge auf den Stufen begrüßt. Im Inneren seines Palastes betritt er, begleitet von Wachen und Gefolge, einen Saal. Ein Sklave überreicht Sanherib dessen Schwert, anscheinend als Symbol des gewonnenen Krieges. Dieser entlässt alle im Raum und will sich in Ruhe seines Sieges und seiner Heimkehr erfreuen. Er ergreift daher den Becher und leert diesen in einem Zug, wobei er von Tamiri und Canach hinter einem Vorhang beobachtet wird. Der König wird sofort von einem Todeskrampf befallen, erkennt jedoch, wer sich hinter dem Vorhang verbirgt. Er ruft einen Sklaven herbei, bittet diesen um eine Schreibtafel samt Griffel und notiert in letzter Sekunde: *I die poisoned. Save my son. The culprits are Canach and ...* Der oberste Priester Mitrane (Ernesto Vaser) eilt zu Hilfe, doch der König kann nur voller Entsetzen auf die Tafel deuten und verstirbt. Der Priester eilt in das Schlafgemach des kleinen Kronprinzen Assur, hüllt diesen in ein Tuch und verlässt unbeobachtet den Palast.

Auf einem Pferd reitet Mitrane mit dem Kind davon. Sie halten an einer Höhle, in der ein alter Mann wohnt: *Mitrane entrusts Assur to the care of a shepherd*, nicht ohne diesen zuvor über die Herkunft des Kindes aufzuklären. Dem kleinen Assur hängt der Priester zum Abschied eine Kette mit goldenem Anhänger um. Der Schäfer darf dem Kind dessen wahre Herkunft nicht verraten. *Fifteen years later: The expiation*. Der Oberpriester Mitrane entscheidet sich, endlich den rechtmäßigen Erben und Thronfolger aus dem Exil zurückzuholen. *The hour of punishment is nigh!* Beim Schäfer angekommen, der nun ein gebrechlicher Mann ist und Assur (Alberto A. Capozzi) liebt wie seinen eigenen Sohn, fordert er die Herausgabe des inzwischen erwachsenen Prinzen. Der Schäfer respektiert den Wunsch des Priesters. Der Abschied zwischen Ziehvater und Sohn ist schmerzlich. Der verwunderte Assur folgt Mitrane nach Ninive. Dort angekommen, betritt der Priester mit dem staunenden Assur, dem die Großstadtarchitektur unbekannt ist, *the temple of Nebo*, wohinein auch andere Menschen strömen. Im Tempelinnern wird Mitrane von weiteren Priestern begrüßt. Nachdem er und Assur sich vor einer Götterstatue verneigt haben, schickt er die anderen fort. Bei der Statue befindet sich ein Sockel. Beide stellen sich darauf und fahren auf ihm in die Tiefe. Unten beginnt ein Geheimgang, der in die Krypta führt, in der sich der Sarkophag des ermordeten Königs befindet. *Mitrane reveals to Assur the secret of his birth*. Dieser ist daraufhin vollkommen außer sich und weist die Vorstellung, König zu werden, weit von sich. Um ihn zu überzeugen, zeigt ihm der Priester die Tafel, die der Vater in letzter Sekunde beschriftet hatte, nimmt das Schwert vom Sarkophag des Königs und übergibt es dem Sohn als Herrscherinsignie.

Oben im Tempel ist ein großes Aufgebot an Fußvolk und Priestern, die auch Posaunen spielen, sowie Soldaten. Alle verneigen sich, als die Königin mit ihrem neuen Gemahl den Tempel betritt. Die beiden laufen auf die Götterstatue zu und verrichten ihren Kult, doch die Zeremonie wird jäh unterbrochen. *The spectre of the past*: Um die Götterstatue ist plötzlich alles in einen mystischen Nebel getaucht, durch den geheimen Fahrstuhl fahren Mitrane und Assur, der nun das Schwert trägt, hinauf. Die Königin und ihr Gemahl schreien und fliehen; sie halten den Sohn für eine Erscheinung des toten Sanherib, da Assur nun auch königliche

⁵⁵ Es fand sich ein Hinweis, dass das Drehbuch von Arrigo Frusta stammt, in dessen bereits erwähntem, jedoch mir unzugänglichem Nachlass sich auch das Drehbuch zu LA VERGINE DI BABILONIA sowie LA PERLA DI CLEOPATRA befindet. Siehe BERNARDINI, *Trois cents films italiens (1896-1945)*, 192. Ebenfalls dort wird ein Giovanni Vitrotti als Kameramann der Produktion geführt.

Gewänder sowie das Schwert des Vaters trägt. Auch die Menge verlässt zunächst den Tempel, doch Mitrane kann das Volk überzeugen. Die Menschen jubeln und huldigen dem neuen König, alle gemeinsam eilen jetzt zum Palast. Die Königin sitzt aufgebracht und verzweifelt auf einem Sessel, daneben ihr Gemahl. Im Hintergrund wedeln Dienerinnen den beiden Luft zu, während die Gefolgsleute der Königin herein stürmen, ihr Bericht erstatten und wütend zu sein scheinen. Die Königin weist alle Schuld von sich und verlangt von ihrem Gemahl, ihr beizustehen. *The cowardice of the accomplice* – als dieser ihr seine Hilfe verweigert, gibt sie ihm ein Schwert, um sich selbst zu töten, was er ebenfalls nicht zustande bringt. Tamiri nimmt die Waffe zurück und lässt ihn seiner Krone sowie der königlichen Gewänder entkleiden. Ihr selbst wird das perlenverzierte Obergewand abgenommen. Tamiri trägt nun ein Kettenhemd, gerüstet für einen Zweikampf mit dem Schwert, im Glauben, den wiedergekehrten Gatten bekämpfen zu müssen. Die Krone Canachs wird auf ihr Haupt gesetzt und sie stürzt sich erregt in den Kampf. Mitten auf der Treppe vor dem Palast, woher sie mit ihrem Gefolge kommt, trifft sie auf Assur und Mitrane, die mit dem Volk aus dem Tempel herbeigerannt sind. *Assur, believing to strike the murderer of his father, slays the Queen*. Als Assur erkennt, dass er seine Mutter und nicht Canach getötet hat, bricht er über ihr zusammen. *The Gods punishment: „She was your mother“*. *Fine*.

5.2.3.3 Set-Design und Kostüme

Der Thronsaal enthält, neben einigen Ägyptiaka, vor allem an den Wänden Imitationen neuassyrischer Palastreliefs mit Motiven wie Personendarstellungen, Lebensbaum, Mischwesen, geflügelte Sonnenscheiben, Säulen und Löwen. Weitere geflügelte Sonnenscheiben finden sich auf den Sitzmöbeln, die dabei eher ägyptisch oder persisch anmuten. Auch rein ägyptische Darstellungen sind zu erkennen, die vermutlich aus einer anderen Filmproduktion stammen. Die Wände des Palastes sind an einigen Stellen unterteilt durch geometrische Friese und diverse florale Elemente.

Die Fantasiekostüme der handelnden Personen, schwere Teppiche sowie Samtvorhänge suggerieren ein orientalisches Flair. Die Soldaten tragen assyrisierende, spitz zulaufende Metallhelme sowie die assyrische, dunkle Bartracht. Die Bekleidung des weiblichen Volkes verweist vor allem auf ein grundsätzlich antikes Milieu. Die Gewänder des Sanherib, des erwachsenen Assurs sowie auch des Oberpriesters Mitrane assoziieren aufgrund schräg verlaufender Falten sowie gefransten Säume den altorientalischen Herrschermantel. Die gemusterten Kappen der anderen Priester, ihre bestickten Schärpen sowie das mit Räucherständern ausgestattete Umfeld tragen ebenfalls zur (alt-)orientalischen Atmosphäre bei. Hierzu zählen auch die schwarz angemalten Sklaven, die die Fremdheit des antiken Ninive unterstreichen. Die Szene, in welcher der Priester den kleinen Assur in die Obhut eines Schäfers übergibt, vollzieht einen abrupten Stilwechsel: Die Inszenierung wirkt wie ein Schäferstück, aufgrund der pastoralen Szenerie und der Ruinen assoziierenden Höhle geradezu barock. Das gelockte Haar des Königskindes erinnert dabei an einen Putto. Die ganze Filmszene – auch durch den Wechsel in eine freie, südliche Landschaft – ist mit einem Hauch mythologischer und somit auch antiker Stimmung gewürzt.

Zurück in Ninive dienen vor allem *matte paintings* monumentaler Gebäude zur Visualisierung der antiken Großstadt. Vor dem Tempel ist ein menschenköpfiger Flügelstier an einer Hausfassade angebracht. Des Weiteren flankieren sitzende Löwen die Treppenstufen; eine pseudoantike Säulenarchitektur rundet das Bild ab. Der Eingang des Tempels ist hingegen ägyptisierend gestaltet. Die Darstellung der Götterstatue ist auffallend detailgetreu Skulpturen assyrischer Schutzgottheiten mit angewinkelten Armen und ineinander gelegten Händen nachempfunden (siehe Kapitel 5.2.3.4). Die Sarkophaggestaltung für den toten Sanherib greift

auch antike Elemente auf. Verschiedene Accessoires, beispielsweise frontal angebrachte Stierköpfe sowie ein geflügeltes Element an der Längsseite des Schreines lassen diesen alt und ehrwürdig erscheinen. Ein Teil der Kulissen findet sich bereits bei Maggis Produktion *LA VERGINE DI BABILONIA* aus dem Jahre 1910 (siehe Kapitel 5.2.2). Dies macht deutlich, dass ein Kulissenset damals noch für mehrere Antikfilme verwendet wurde, ob diese nun in Rom, Griechenland, Ägypten, Karthago oder Babylonien spielten.

5.2.3.4 Inspirationen und Quellen

Filme: SARDANAPALO RE DELL'ASSIRIA (1910) UND SÉMIRAMIS (1910)

Die Legende von Sardanapal (siehe Kapitel 1.2) gehörte wie Semiramis im 19. Jh. zu den beliebtesten klassisch-orientalischen Sujets. In Italien wurde im Herbst 1910 der Film *SARDANAPALO, RE DELL'ASSIRIA* (Milano Films) von Giuseppe De Liguoro gedreht.⁵⁶ Die Rollen der mit dem Assyrerkönig sterbenden Sklavinnen wurden von Balletttänzerinnen der Mailänder Scala übernommen.⁵⁷ Lediglich die Zwischentitel sind erhalten.⁵⁸ Der Inhalt ist aufgrund einer auffindbaren Filmkritik rekonstruierbar.⁵⁹ Maggi war als Regisseur bei Ambrosio Konkurrent der prosperierenden Milano Films, die zu dieser Zeit Gabriele d'Annunzio für das Anfertigen von Drehbüchern und Literaturadaptionen unter Vertrag hatte. Sowohl die Filmtopographie Ninives bei *SARDANAPALO* wird den Regisseur für sein *LA REGINA DI NINIVE* beeinflusst haben, als möglicherweise auch Details in der Ausgestaltung, von der jedoch keine Fotografien oder *film stills* mehr vorliegen.⁶⁰

Es ist ferner sehr wahrscheinlich, dass Luigi Maggi von der französischen Pathé-Produktion *SÉMIRAMIS* wusste (siehe Kapitel 5.1.6). Diese war im April oder Mai des Jahres 1910 gedreht worden und ist somit älter als Maggis Orient-Filme *LA VERGINE DI BABILONIA* und *LA REGINA DI NINIVE*.⁶¹ Das exotische Sujet einer herrschenden Orientalin wurde von Pathé im Jahre 1910 ferner mit der Produktion *CLÉOPÂTRE* präsentiert; in beiden Fällen war die weibliche Hauptrolle mit der selben Person (Madeleine Roche) besetzt. *LA REGINA DI NINIVE* ist somit unter diesem Aspekt die dritte Verfilmung der Geschichte einer mächtigen Orientalin, wenn auch im Gegensatz zum Leben der historischen Kleopatra der (reizvolle) Unterschied darin besteht, dass hier eine Frau über die Heirat mit einem König, dessen sie sich entledigt, an die Herrschaft kommt. Maggi, der auf antike Sujets spezialisiert war, hätte ansonsten vermutlich gern selbst den Semiramis-Stoff aufgegriffen, der spätestens seit Dantes

⁵⁶ An anderer Stelle wird Ubaldo Maria Del Colle als Regisseur angegeben, vgl. BERNARDINI (Hg.), *Archivio del Cinema Italiano, Vol I: Il Cinema Muta 1905-1931*, 201.

⁵⁷ Siehe BERNARDINI (Hg.), *Il Cinema Muta Italiano 1905-1909*, 359. Der Film wurde ab dem 5.12.1910 verliehen.

⁵⁸ Von *Arbace e Balesi sono disgustati dalla dissolutezza della Corte di Ninive* bis *La distruzione dell'impero Assirio* siehe ausführlich ebenda 155. In London befindet sich der Film ebensowenig wie in Paris sowie scheinbar auch nicht in den Filmarchiven von Turin, Mailand und Rom. Für die telefonischen Nachfragen bedanke ich mich bei Signora Spina, der Chefbibliothekarin des Turiner Filmarchivs.

⁵⁹ *The Bioscope* beschreibt in seiner Ausgabe vom 22. Dezember 1910 vor allem den Inhalt des Stückes, das sich in sehr gekürzter Form an die Vorlage Byrons hält, eingesehen im British Film Institute, London, April 2003.

⁶⁰ Zur Zeit der Dreharbeiten äußerte sich Pier Gaetano, Präsident des Unternehmens, zum Firmenschwerpunkt in Monumentalfilmen und Literaturadaptionen: This historical film (...) [*SARDANAPALO*] required the work of about 400 people, between artists and extras. We are departing from painted backdrops and from everything that is not true, real and tangible. (...) We believe that the representation of historical and moral subjects, the adaptation of literary and religious works (...) all constitute major advancements toward popular education and instruction.“ Zitiert nach BERTELLINI, *Film History Vol. 12, n. 3, 2000: Early Italian Cinema*, 278.

⁶¹ Im Jahre 1910 drehte Maggi, nach *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (1908) und *NERONE* (1909), bereits das äußerst spektakuläre *LA CADUTA DI TROIA*. Auch dort finden sich assyrische Palastreliefs als Filmkulisse für den trojanischen Palast des Priamos wieder – die Stadt wird somit als exotisch-orientalischer Gegenpol zu Griechenland inszeniert. (Die Filmrolle kann im British Film Institute eingesehen werden.)

Höllenschilderung in Italien rezipiert worden und somit dort bekannt und beliebt war. So verblieb ihm, kurz nach dem Erscheinen von SÉMIRAMIS, stattdessen die Möglichkeit, vom Mythos dieser Figur weitere Filmhandlungen abzuleiten. Bei seinem Film *LA VERGINE DI BABILONIA* geschieht dies mittels einer Hauptfigur namens Ninia von Babylon, der Legende nach Sohn und Nachfolger der Semiramis. Die Handlung von *LA REGINA DI NINIVE* basiert indes auf Gaetano Rossis Libretto zu Rossinis Oper *La Semiramide* (siehe Kapitel 4.3).

Oper: *La Semiramide* (Gioacchino Rossini/Gaetano Rossi 1823)

Semiramide, die Königin von Babylon, hat mit Hilfe ihres Vasallen Assur ihren Gatten Ninus ermordet. Danach regiert sie 15 Jahre lang über Assyrien. Das Volk glaubt, ihr Mann sowie ihr gemeinsamer Sohn Ninia seien einer Verschwörung zum Opfer gefallen. Nur der Oberpriester Oroes weiß, dass Assur den König ermordet hat und der tot geglaubte Sohn noch am Leben ist. Als sich die Baalspriester im Tempel von Babylon versammeln um nach 15 Jahren einen neuen Thronfolger zu bestimmen, erscheint der ermordete König als Geist aus seinem Grabgewölbe und prophezeit, dass der zukünftige König nur herrschen wird, wenn er zuvor ein Sühneopfer darbringt. Zu Beginn des zweiten Aktes erkennt Semiramide, damals grausam gehandelt zu haben und versucht, sich von ihrem Komplizen Assur zu distanzieren. Im Inneren des Tempels eröffnet Oroes, der königliche Priester des Gottes Baal, dem skythischen Feldherren Arsace, dass dieser der all die Jahre über tot geglaubte Sohn des ermordeten Königs Ninus und der Semiramis sei. Nach einem anfänglichen Schrecken schöpft Arsace wieder Mut und will den Mord an seinem Vater durch den Tod des Assur sühnen, nur für seine Mutter bittet er um Gnade. Assur seinerseits plant ebenso, seinen Konkurrenten Arsace zu töten und dringt im Zuge einer neuen Verschwörung in das Grabgewölbe des Palastes ein, was der Oberbefehlshaber der Truppen, Mitrane, mitansieht und der Königin berichtet. Die Priester wollen dem Frevel ein Ende bereiten und betreten, gemeinsam mit dem rechtmäßigen Sohn und Erben Arsace alias Ninia, die Gruft. Im dunklen Mausoleum befinden sich jedoch bereits Assur sowie Semiramide, die sich am Grab ihres Gatten niedergelassen hat. Oroe befiehlt Ninia, das Sühneopfer auszuführen. Dieser holt mit dem Schwert aus, trifft jedoch nicht den Feind, sondern seine eigene Mutter Semiramide, die daraufhin stirbt; Assur wird gefangen genommen. Das Sühneopfer, das Ninus geweissagt hatte, ist vollbracht.

Der Film wiederum übernimmt, bei inhaltlicher Umgestaltung und Verkürzung, folgende Rollen: Semiramide wird im Film zur Königin Tamiri. Rossinis König Ninus, der antiken Legende nach stets als Gatte der Semiramis und im Lauf der Kulturgeschichte vor allem im Opernbereich rezipiert, wird zu Sanherib. Die Rolle des Assur, des Geliebten der Königin, mit dem sie den Gattenmord begeht, wird im Film in Canach umbenannt. Der Königssohn Ninia, der in der Opernhandlung zunächst im Glauben aufwächst, Arsace zu heißen, erhält als Filmfigur dessen Namen aus der Oper, Assur. Rossinis Oberpriester Oroes bekommt im Film den Namen Mitrane, der in der Oper wiederum dem Oberbefehlshaber der Truppen gegeben worden war. Die Inspiration für den Filmmamen Tamiri entstammt vermutlich dem in der italienischen Barockoper beliebten Stoff des „Farnace“, ebenfalls ein Sujet, das mit antiken Elementen spielt.⁶²

⁶² König Farnace, Sohn des Partherkönigs Mithridates und Feind der Römer, verlangt aufgrund politischer Wirrungen von seiner Gattin Tamiri, dass diese ihren Sohn sowie anschließend sich selbst tötet, was Tamiri jedoch nicht über ihr Herz bringt – am Ende geht die Geschichte dann ohnehin für alle Beteiligten gut aus. Am bekanntesten sind Antonio Vivaldis Umsetzung in seiner Oper *Farnace* aus dem Jahre 1726, als auch sein etwa zehn Jahre später neu inszeniertes Stück *Farnace. Dramma per musica*, dessen Libretto von Antonio Maria Lucchini stammte. Auch andere Komponisten haben den Namen Tamiri für ihre Rollen eingesetzt: So heißt in Mozarts Antikoper *Il Re Pastore*, welche im Jahre 1775 in Salzburg uraufgeführt wurde, die Tochter des Tyrannen von Sidon Tamiri. Alexander der Große jedoch befreit das Land vom schrecklichen Tyrannen und

Der Gott Baal, aufgrund der alttestamentlichen Rezeption im Bereich von Literatur, Drama und Oper die meist zitierte altorientalische Gottheit, wird im Film zu Nabu (siehe Kapitel 5.2.3.4). Dementsprechend findet die Schlüsselszene im Tempel des Nabu statt, wo auch die, in der Opera seria äußerst beliebte Ombra-Szene zu einer Tricksequenz mit künstlichem Nebel samt in der Statue verstecktem Fahrstuhl umfunktioniert wird. Ferner bleibt anzumerken, dass Rossinis Oper in Babylon spielt, während die Filmhandlung in Ninive angesiedelt ist. Die Wahl des Namens Tamiri zeigt einmal mehr, dass die italienische Operntradition von großem Einfluss auf den Stummfilm war.

In der französischen Pathé-Produktion durchläuft SÉMIRAMIS gemäß Ktesias und Diodor die Transformation von der Gattenmörderin zur beliebten Königin (siehe Kapitel 1.2), inklusive der für den frühen französischen Film typischen Apotheose-Szene (siehe Kapitel 5.1.6). Indessen wird ihre Rolle hier – auch im Unterschied zur zunächst bösen, später jedoch reuevollen und sterbewilligen Mörderin bei Rossini – durchweg negativ präsentiert und bietet ein Beispiel für die Filmfigur der orientalischen *femme fatale* beziehungsweise *femme cruelle*.

Archäologie: Die Ausgrabungen in Ninive, Khorsabad und Nimrud

LA REGINA DI NINIVE ist vermutlich das einzige Filmbeispiel vor Griffiths Monumentalfilm INTOLERANCE, in dem nicht nur durch die Kulissen, sondern anhand des Drehbuchs Erkenntnisse der Vorderasiatischen Altertumskunde spürbar werden. Allein aufgrund der anfänglich falschen Identifizierung Khorsabads mit Ninive war der Name der antiken und aus der Bibel bekannten Metropole bereits in aller Munde, bevor die Ruine schließlich identifiziert und ausgegraben wurde. In der Kampagne des Winters 1849/50 erschloss Layard im wirklichen Ninive den beeindruckenden Palast des Sanherib, den Südwestpalast, der „seinesgleichen nicht hat“, und der vom Assyrikerkönig um 700 v. Chr. erbaut worden war (siehe Kapitel 2.1.1). Da stark anzunehmen ist, dass die Wahl des Herrschernamens Sanherib⁶³ seitens der Filmemacher vom damaligen Interesse an den beeindruckenden Ausgrabungen im Vorderen Orient herrührt, stellt sich im selben Zusammenhang die Frage nach der Wahl der babylonischen Gottheit Nabu.⁶⁴ Denn diese ersetzt im Film eindeutig den Gott Baal der Opernvorlage – in der christlichen Tradition generell *der* heidische Gott des Orients, der Gegenwelt Judas und Israels. Daher müssen die Filmemacher während der Recherche für die Handlung des Films auf das Nabu-Heiligtum gestoßen sein, das in den 1850er Jahren in Nimrud ausgegraben worden war. Der Tempel war unter Adad-Nirari III erbaut worden, der Assyrien zwischen 810-783 v. Chr. regiert und die babylonischen Götter Marduk und Nabu verehrt hatte, sowie seiner Mutter Sammuamat, der historischen Semiramis. Im Tempel wurden darüber hinaus zwei Statuen von Schutzgottheiten ausgegraben, die sich heute im Britischen Museum befinden und wonach die Filmstatue des Gottes Nabu gestaltet wurde. Wie die historische Semiramis huldigt Tamiri im Film dem Gott Nabu in seinem Tempel - eine Koinzidenz, die Luigi Maggi demnach bekannt war. Nabu war jedoch zu keiner Zeit der Stadtgott von Ninive, eignet sich für das Konzept des Films jedoch

Tamiri heiratet am Ende den Mann, den sie liebt, und wird zudem von Alexander zur Königin des Landes gemacht, das er als nächstes zu erobern gedenkt.

⁶³ Zur Rezeption des Sanherib als Tyrannen in der Kulturgeschichte *seit* der Antike und dem Alten Testament *bis* zur Zeit der Ausgrabungen sowie zur möglichen Identifikation des Königs Ninos, des Gatten der Semiramis, mit Sanherib siehe FRAHM, Einleitung in die Sanherib-Inschriften, 21-28. In die Tradierung Sanheribs als grausamer Tyrann ist auch das Gedicht *The destruction of Sennacherib* von Lord Byron aus dem Jahre 1815 einzuordnen, vgl. Kapitel 2.2.1, während das Drama des Symbolisten Joséphin Péladan, *Babylone. Pastorale kaldéene en trois actes*, aus dem Jahre 1893, in der eine der Figuren der Assyrikerkönig Sanherib ist, sicher auf den ‚neuen‘ Bekanntheitsgrades des Herrschers *nach* der Entdeckung seines Palastes zurückzuführen ist. Auf letztere greift auch der Film zurück, zumal Sardanapalus im gleichen Jahr als Filmfigur vergeben worden war.

⁶⁴ In den englischen Zwischentiteln wird in gängiger Weise die biblische Schreibung *Nebo* beibehalten.

besser als innovatives Baal-Substitut denn die Göttin Ištar, die eigentlich mit Ninive assoziiert wird. Somit huldigt eine Herrscherin einem männlichen Gott – eine reizvolle Geschlechterkonstellation, wie sie der biblische Monumentalfilm noch öfter aufgreifen wird (siehe Kapitel 7, 8 und 9).

In einigen Ländern Europas wurden Übersetzungen der Bücher Layards und Bottàs, aber auch andere, teils prächtig gestaltete Schriften über diese Stätten verbreitet. Die Publikationen waren zumeist mit zeitgenössischen Stichen illustriert und regten daher auch die Fantasie derer an, denen es nicht möglich war, die beeindruckenden Reliefs und Skulpturen im Original zu besichtigen (vgl. Kapitel 2.1.1). Bilder aus solchen Publikationen dienten beispielsweise auch der Illustrierung eines Klavierauszugs der Oper *Semiramide* (1823) aus dem Jahre 1860.⁶⁵ Aufgrund der überwältigenden Funde erlebte die Oper damals eine Art erstes *revival*. In italienischer Übersetzung war beispielsweise die zweibändige Ausgabe von Giuseppe Brunengo, „L’Impero di Babilonia e di Ninive“ (Prato 1885) erschienen, die die Filmemacher wiederum als Vorlage für die Anfertigung von Kulissen benutzt haben könnten.

5.2.3.5 Kritiken

Die Turiner Filmzeitschrift *La Vita Cinematografica* kommentierte in ihrer 11. Ausgabe vom 15. Juli 1911:

Soggetto fantastico che non desta molto interesse: presenta alcune inverosimiglianze, ma è ben eseguito dagli artisti e messo in scena con grandiosità di effetti.⁶⁶

Die New Yorker Zeitschrift *Moving Picture World* reagierte in ihrer Ausgabe vom 26. August 1911 knapp und eher verhalten:

Such films have, perhaps, an element of realism, but in the main, they are imaginary.⁶⁷

Die Londoner Filmzeitschrift *The Bioscope* wiederum lobte auch diesen Maggi-Film in seiner Ausgabe vom 1. Juni 1911 über die Maßen:

Ambrosio have once again come right to the forefront with a really magnificent film production, specially acted, finely costumed, with a wealth of scenery. Founded on one of those old Assyrian legends, that have moved the modern world to its heartcore with their power and audacity, the Ambrosio Company have followed the dramatic story with fidelity, presented it simply but with remarkable realism, and all through it is full of unusual and stirring effects. (...) ⁶⁸

⁶⁵ Siehe Abbildung IX und X in: INTENDANZ DER OPER FRANKFURT (Hg.), Oper Frankfurt, Saison 1996/97, Gioacchino Rossini, *Semiramide*, konzertante Aufführung, unpaginiert. Für das Bühnenbild einer Pariser Aufführung von 1860 siehe ferner OPER BONN (Hg.), SEMIRAMIDE. Melodram in Zwei Akten von Gaetano Rossi, Musik von Gioacchino Rossini, 64-67.

⁶⁶ Eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001, unpaginiert.

⁶⁷ Die Kritik deutet an, dass in den USA keine Antikfilme ohne moralischen Anspruch gedreht, und der Alte Orient ausschließlich als Umwelt des Alten Testaments gesehen wurde, vgl. Kap. 5.3. Eingesehen im British Film Institute, London, August 2001, unpaginiert.

⁶⁸ Eingesehen ebenda.

5.2.3.6 Schlussbemerkungen

Die Handlung ist wenig differenziert und wird dem psychologischen Potential, welches sie enthält – vor allem das Motiv des Muttermordes – nicht gerecht. Das Ende wirkt abrupt und ungelöst. Die zeitgenössischen Kritiken unterstreichen, dass hier vor allem ein fiktionales Sujet präsentiert wird, das sich – gleich dem altorientalischen Konglomerat, wie es vor allem die Oper seit langem kennt – aus diversen Bereichen bedient. Die Rezeptionsfelder sind schließlich derart verstrickt, dass sie sich auf keinen eigentlichen Kern mehr zurückverfolgen lassen. Resultat ist ein Film, der „auf einer dieser alten assyrischen Legenden basiert“. Neben Altem Testament, klassisch-antiker Geschichtsschreibung, Oper, den jungen Erkenntnissen aus Ausgrabungen im Vorderen Orient sowie der Phantasie ist es bereits auch der Film – hier in Form der Konkurrenzproduktionen *SÉMIRAMIS* und *SARDANAPALO* –, derer sich die Produktion *LA REGINA DI NINIVE* bedient. Dass der Film sich zu dieser Zeit als mittlerweile größtes Unterhaltungsmedium emanzipiert und große technische Fortschritte gemacht hatte, ist zudem von Bedeutung für die Eigenständigkeit dieser Produktion. Zu Antike und Orient sind abschließend zwei verwandte Sujets zu erwähnen: Arturo Ambrosio, der Besitzer des Produktionsstudios, drehte im selben Jahr, im Anschluss an *LA REGINA DI NINIVE*, die erste Verfilmung des *Salammô*-Romans Gustave Flauberts (siehe Kapitel 2.2.2.) mit dem Titel *SALAMBÒ*.⁶⁹ Die Rolle der *Salammô* spielte Gigetta Morano, der weitere verkörperte Alberto A. Capozzi dort die Rolle des Macar sowie Oreste Grandi die des *Shahabarim* – allesamt auch Darsteller in *LA REGINA DI NINIVE*. Bemerkenswert ist ein Kommentar der *Bioscope* vom 7. September 1911:

(...) It is not a picture flung together with a few of the ordinary stage trappings, which so often serve for a portrait of ancient times, irrespective of the period; this film might be examined by the most critical archaeologist and not found wanting. In fact, it is quite an education in itself, apart from the dramatic appeal of the poignant and human story. (...).

Die Kritik deutet an, dass es gelungen sein muss, diesem äußerst komplexen Roman gerecht zu werden, der, obwohl durchdrungen von Exotik und Mythologie, auch stets unter dem Aspekt der Wissenschaftlichkeit beurteilt worden war. Die Umsetzung des Karthago-Stoffes hatte durchaus auch eine politische Motivation, die sich konkret auf kolonialistische Bestrebungen Italiens in Lybien bezog (vgl. den folgenden Exkurs zu *CABIRIA*).⁷⁰ Luigi Maggi wiederum drehte zwei Jahre später eine neue Version des Stoffes, diesmal jedoch für Ambrosios Konkurrenten Pasquali. Der Film gilt, ähnlich wie *CABIRIA*, als Beispiel für den szenographischen Titanismus italienischer Prägung. Abschließend ist die Produktion *LA ROSA DI TEBE* (Cines 1912) hervorzuheben. Dieser Film, gedreht von Enrico Gauzzoni⁷¹ und angesiedelt im Alten Ägypten, wurde auch in Großbritannien und den USA gezeigt. So schreibt *The Bioscope* in ihrer Ausgabe vom 9. Mai 1912:

(...) A film which is in many respects as fine an example of the historical living picture as has yet been produced. Although its story may be imaginary, *The Rose of Thebes* deserves the description ‚historical‘, on account of its extraordinary fidelity and realism as a portrait of ancient life and manners. The Cines company have given us many fine films of this type (...) it is a real education. (...) Therefore one feels that we have really obtained a

⁶⁹ Der Film ist weder in den Archiven von London, Paris, Turin oder Rom zu sehen – es ist unklar, ob überhaupt noch eine Kopie existiert.

⁷⁰ Die politische Instrumentalisierung italienischer Antikfilme – allen voran *CABIRIA* – als Propagandafilme für den tripolitanischen Feldzug (1911-1912) ist bereits vielfach diskutiert worden. In diesem Zusammenhang ist sicherlich auch die Tatsache zu sehen, dass sich Italien als erstes Land dem in Frankreich ungemein erfolgreichen Roman zugewandt hat – die erste französisch-österreichische Verfilmung stammt aus der Mitte der 1920er Jahre, siehe Kap. 7.5.

⁷¹ Der gleiche Regisseur verfilmte für Cines beispielsweise in den Jahren 1906 und 1909 *LA GERUSALEMME LIBERATA* sowie 1911 *LA SPOSA DEL NILO*.

glimpse into the past. (...) Old Egypt rises from the dim recesses of the past and is caught in a living image upon a screen. (...).⁷²

Hinsichtlich der abschließenden Beurteilung von LA REGINA DI NINIVE im Kontext zeitgenössischer vergleichbarer Produktionen verdeutlichen die Kritiken die graduelle Wende im Anspruch des Publikums zu jener Zeit: Ein Antik-Film darf, sofern er gut recherchiert, unterhaltsam und spektakulär gemacht ist, durchaus ein fiktives Sujet zum Inhalt haben, das keiner literarischen Vorlage bedarf. Mit LA REGINA DI NINIVE hat sich der frühe Antikfilm von Vorlagen in Form historischer Ereignisse, biblischer Erzählungen, Mythen oder Literaturadaptionen losgelöst. Dieser Film markiert aufgrund seiner Konzeption des Sujets den Übergang zum Monumentalfilm, welcher auch mit der ab 1912 möglichen abendfüllenden Länge einherging. Weitere bedeutsame, in der Antike angesiedelte Produktionen wie QUO VADIS (Cines 1912), GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (1913), MARCANTONIO E CLEOPATRA (Pasquali 1913) sowie vor allem CABIRIA (1914), die allesamt in den USA große Erfolge erlebten, ebnet nun den Weg für die amerikanischen Monumentalfilme des David W. Griffith und Cecil B. DeMille.

Exkurs: CABIRIA (1914)

Von der eigentlichen Rezeption des Alten Orients im Grunde unberührt, aber dennoch erwähnenswert, ist der stark orientalisierende Antikfilm CABIRIA aus dem Jahre 1914.⁷³ Gabriele d'Annunzio, der für die Firma Itala Film Drehbuch und Zwischentitel verfasste, ließ sich dabei bekanntermaßen von Flauberts *Salammbô. Roman carthaginois* (vgl. Kapitel 2.2.2) sowie Saint-Saëns Oper *Samson et Dalila* (vgl. Kapitel 4.6) beeinflussen und wusste dies mit Motiven aus den Historienromanen *The Last Days of Pompeii* und *Cartagine in Fiamme* von Emilio Salgari, ferner der Biografie Scipios, der biblischen Legende des Samson⁷⁴, eigenen Ideen sowie der Militärpolitik seines Landes zu verbinden.⁷⁵ Die Handlung spielt im 3. Jh. v. Chr. Giovanni Pastrone, der zuvor mit LA CADUTA DI TROIA berühmt geworden war, vereint als Regisseur in CABIRIA⁷⁶ in filmtechnischer und inhaltlicher Sicht Tradition mit

⁷² Beide Filmkritiken eingesehen im British Film Institute, London, April 2003. LA ROSA DI TEBE lief in den USA unter dem spektakulären Titel RAMESES, KING OF EGYPT mit der *tagline* „Showing the oriental grandeur of the court of an eastern potentate“ – ein aussagekräftiger Satz für die weitere cinematische Rezeption eines orientalischen Herrschers, wie sie beispielsweise auch durch den Sardanapal-Stoff oder die biblisch-rezipierten Herrscher Nebukadnezar und Belsazar angelegt worden war.

⁷³ CABIRIA zählt eher zum politisch motivierten „film d’Africa“, siehe hierzu den umfangreichen Tagungsband ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA (Hg.), Film d’Africa.

⁷⁴ Zum filmischen Selbstläufer der „Maciste“-Figur, des guten, selbstlosen Mannes mit übermenschlichen Kräften, der in den 1950/60er Jahren ein komplettes Sub-Genre des italienischen Films im wahrsten Sinne des Wortes stemmen sollte, siehe z.B. ausführlich ASTA, Un Cinéma Musclé, FARASSINO, Anatomia del Cinema Muscolare, 43f oder MARTINELLI/QUARGNOLO, Maciste & Co. I gianti buoni del muto italiano.

⁷⁵ Bereits im Jahre 1910 drehte Luigi Maggi den Film LO SCHIAVO DI CARTAGINE, mit einer Länge von gut zehn Minuten. Das Drehbuch schrieb Arrigo Frusta, die Hauptrolle spielten, wie bei LA VERGINE DI BABILONIA, Mary Cleo Tarlarini und Alberto A. Capozzi: Karthago steht kurz vor dem Krieg gegen Rom. Die junge Sklavin, die die Zuneigung ihres Besitzers nicht erwidert, soll der Gottheit Moloch, dem „Idol des Baal“, geopfert werden. Doch ein das Mädchen liebender Sklave rettet sie aus dem Palast, lässt noch schnell die Löwen frei und flieht mit ihr in einem Boot nach Rom. *Freedom and Happiness*. Der Film befindet sich im British Film Institute, London, vgl. auch die enthusiastische Filmkritik in *The Bioscope* vom 17. November 1910, ebenda. Für den politischen Impuls ist ferner Luigi Maggis Produktion DELENDA CARTHAGO! aus dem Jahre 1914 hervorzuheben, die sich ausschließlich dem Punischen Krieg unter Scipio gewidmet hat.

⁷⁶ Über kaum einen anderen italienischen (Stumm-)Film ist soviel geschrieben worden wie zu CABIRIA. Siehe z.B. Paolo BERTETTO/RONDOLINO (Hg.), Cabiria e il suo Tempo, TOFFETTI (Hg.), Il Restauro di „Cabiria“ oder RONDOLINO, I Giorni di Cabiria, sowie die zahlreichen Kritiken in einschlägigen Filmzeitschriften seit 1914.

Innovation.⁷⁷ Der Film hat in seiner jetzigen Version, die nach einer aufwändigen Restaurierung wieder der Premierenfassung entspricht, eine Länge von über zwei Stunden, was bis dato für unmöglich gehalten wurde. Die Kulissen sind ein Stilmix aus klassisch-römischer Architektur und Ausstattung, ägyptischen Vorlagen sowie orientalisierenden Objekten der üblichen Art: Teppiche, Räucherständer, diverse Accessoires, ein Frauenbereich im karthagischen Palasts, die Bekleidung der Priester et cetera.⁷⁸ Die bekanntesten Kulissen sind die vielen Elefanten, die als Skulpturen vor allem den Film-Palast des Hasdrubal schmücken. Die Filmelefanten stehen heute jedoch weniger für ein Filmkarthago im Speziellen, als vielmehr für die Hypertrophie des frühen italienischen Antikfilmgenres, gleichzeitig aber auch als Vorverweis auf den, auf sie Bezug nehmenden, Film INTOLERANCE von David Wark Griffith, der von der Idee, auch sein Babylon-Set mit Elefanten auszustatten, geradezu besessen gewesen schien (siehe Kapitel 6). Gabriele d'Annunzios Konzeption von CABIRIA, *des* italienischen Stummfilmepos, gilt vielen als „letzte lyrische Oper nach Verdi“.⁷⁹

Fazit

In Italien war die Populärkultur auch zu Beginn des 20. Jh. noch durchdrungen von Religion, speziell dem römischen Katholizismus, der in volkstümlicher Hinsicht nicht nur eine intensive Form der Heiligenverehrung, sondern auch Folklore und Mythologie im weitesten Sinne integrierbar erscheinen ließ sowie auch die Rezeption der Antike durch die Jahrhunderte getragen hatte. Das Interesse an Mythologie weitete sich dabei auch auf die eigene, antik-historische Vergangenheit aus. Wie bereits erwähnt, prägte auch der Stil der beliebten Commedia dell'Arte den des frühen Films. Hinzu kommt der Einfluss verhältnismäßig rezenter, spektakulärer italienischer Antikopern. Diese hatten ihrerseits den in der italienischen Vergangenheit angesiedelten Historienroman musikalisch aufgegriffen. Wie auch in Frankreich, tritt der Alte Orient in Italien sowohl durch die Verfilmung biblischer Erzählungen zu Tage, als auch in innovativ konzipierten Filmen wie LA VERGINE DI BABILONIA oder LA REGINA DI NINIVE. Neue Stoffe aufgrund von Erkenntnissen aus den großen Ausgrabungen (siehe Kapitel 2.1) kommen indes auch in Italien nicht hinzu. Alle verfilmten Sujets waren aus der Kulturgeschichte bekannt. Ebenfalls wie in Frankreich, dabei in gesteigerter Form, wird der biblische Film in dem Moment zum *spettacolo*, wenn eine orientalistische Inszenierung inhaltlich zu rechtfertigen ist. (vgl. GIUDITTA E OLOFERNE, Kapitel 5.2.1). Aufgrund eben jenes Hangs zum Spektakel wirken die italienischen Inszenierungen verspielter als im französischen Film, in dem, zumindest offiziell, die Moral in den Vordergrund gestellt wird. Die bereits erwähnte Nutzung des Genres Antikfilm zur politischen Propaganda der präfaschistischen Romanità-Bewegung trug dazu bei, dass solche Produktionen ausführliche wissenschaftliche Beachtung fanden – im Gegensatz zu den wenigen altorientalischen Filmsujets, die das Material vorliegender Arbeit bilden. Der Hang zum Spektakulären steigerte sich, wie bereits angesprochen, ab 1912 zum italienischen

⁷⁷ Der Film wird oft als „szenographische Revolution“ bezeichnet. Er zeugt dabei von einer Spannung zwischen einer Szene als Ort des Geschehens und derselben als Raum für visuelle Mehrdeutigkeit, vgl. in CABIRIA die Traumsequenz der Sofonisba, die aus heutiger Sicht auf den expressionistischen Film der 1920er Jahre vor verweist; wie vor allem den Moloch-Tempel, den Fritz Lang in seinem Arbeiterdrama METROPOLIS (1926/1927) zitieren wird, siehe den Exkurs in Kap. 7.

⁷⁸ Die opulenten Filmkulissen würden auch jedem altorientalischen Sujet genügen. Ein konkreter Verweis auf den Alten Orient mittels Imitationen neuassyrischer Kunst, *matte paintings* von Babylon o. Ä. fehlt indes.

⁷⁹ Siehe TOFFETTI, Pastrone en Turín o la ópera lírica en la época del automóvil, 57. Zum Hintergrund des Antikfilms um das Jahr 1914 siehe auch BRUNETTA, No Place like Rome: The Early Years of Italian Cinema, 122f, für die darauf folgende Zeit GORI, Patria Diva: La Storia d'Italia nei film del ventennio.

Monumentalfilm, der vornehmlich in der Antike angesiedelt wurde. So urteilte der Filmemacher Alfredo Centofanti bereits im Jahre 1908:

But the imagination of (...) especially the Italian people will not content itself with simple history. It wants a little poetry in exchange for assassins and tortures; it wants to have saints and heroes. (...) When, instead, art seeks only to amuse, history remains in a form not only vulgar and homely, but even utterly trivial.⁸⁰

Während in Italien spektakulär inszenierbare Varianten des Mythos von Babylon moralischen Implikationen vorgezogen wurden, verweist das Wort „homely“ geradewegs auf den frühen amerikanischen Bibelfilm.⁸¹

5.3 USA

Einführung

Der biblische Film gehörte von Anfang an auch zum Themenrepertoire der ersten amerikanischen Produktionshäuser Vitagraph, Biograph oder Vitaphone.⁸² Neben den Adaptionen berühmter literarischer Werke (Shakespeare, Dickens) sowie der Verfilmung historischer Ereignisse oder Persönlichkeiten (Napoleon, Washington) wurden auch biblische Themen verarbeitet. Die populäre Rezeption des Alten Testaments in den Vereinigten Staaten unterschied sich dort jedoch deutlich von der Frankreichs oder Italiens. Die biblischen Schriften galten in den USA dabei vor allem als historische Dokumente über die Geschichte des auserwählten Volk Gottes.⁸³ Die biblische, hebräische Sichtweise wurde häufig direkt auf den christlichen Glauben übertragen, der in den überwiegend protestantischen USA oft fundamentalistisch gelebt wurde. Dennoch überschritten sich die Sujets der Länder Frankreich, Italien und USA⁸⁴: Vitagraph-Produktionen der frühen Jahre waren beispielsweise SAUL AND DAVID, THE JUDGEMENT OF SOLOMON (beide 1909) oder THE DELUGE (1911). Frank Dyer, Vizepräsident der Motion Picture Patent Company bemerkte im Jahre 1910:

⁸⁰ Aus: *La Rivista Fono-Cinematografico*, 10. Mai 1908, 5, zitiert nach *Film History*, Vol. 12, no. 3, 2000, 310, eingesehen im British Film Institute, London, April 2003.

⁸¹ Die amerikanischen Filmkritiken lobten gerade die moralischen Implikationen der Filme, siehe 5.2.1 und 5.2.2. Dies verweist bereits auf die anders verlaufende US-amerikanische Rezeption religiöser Sujets während der Zeit des frühen Films, siehe Kap. 5.3.

⁸² Der Fülle an bereits publizierter Literatur zur Entwicklung des amerikanischen Films ist nichts hinzuzufügen. Siehe beispielsweise VARDAC, *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith*, FELL (Hg.), *Film before Griffith*, BOWSER, *The transformation of cinema, 1907-1915*, LEYDA/MUSSER (Hg.), *Before Hollywood: Turn-of-the-century Films*, MAY, *Screening out the Past* oder MUSSER, *The emergence of cinema: The American Screen to 1907*.

⁸³ Vgl. die (unvollständige und unkommentierte) Liste von CAMPBELL/PITTS *The Bible on Film – a checklist 1897-1980*. Eine Ausnahme bildet z.B. Vitagraphs SALOME aus dem Jahre 1908. Die Produktion ist auf die große Beliebtheit des Dramas von Oskar Wilde im angloamerikanischen Sprachraum zurückzuführen. Sheen verweist ferner auf die religiöse Alltagskultur in den Vereinigten Staaten kurz vor der Entstehung des Films und dessen Frühzeit. Siehe SHEEN, „The Light of God’s Law“, 294-296.

⁸³ Siehe z.B. FAULSTICH/KORTE (Hg.), *Fischer Filmgeschichte Band 1: 1895-1924*, 14f.

⁸⁴ Während der so genannten „transitional years“ in der amerikanischen Filmentwicklung zwischen 1907 und 1913 wurden vor allem qualitativ hochwertige französische und italienische Produktionen in die USA importiert, darunter auch biblische und antike Sujets wie z.B. LE FILS PRODIGUE, LE MARIAGE D’ESTHER (1910), LE FESTIN DE BALTHASAR (1910) oder NERONE (1909), die ihrerseits den amerikanischen „quality film“ beeinflussten.

The producing men realize the potential for the ultimate development of the art to a position of dignity and importance. (...) stories from the Bible are used as a basis for moving pictures; no fair-minded man can deny that the art is being developed along the right lines.⁸⁵

Ein Repräsentant des damals bereits gegründeten National Board of Censorship bescheinigte dem Medium ebenfalls dessen Wichtigkeit bezüglich der Verbreitung des Glaubens:

Through motion pictures more people have been acquainted with (...) the great episodes of the Bible (that) have been carried to more people than attend the Sunday Schools of the country.⁸⁶

Die frühen alttestamentlichen Filmsujets hatten in den USA einen Schwerpunkt in der Vermittlung eines Glaubens, der amerikanische Juden wie Christen gleichermaßen ansprach. Das sich gleichzeitig entwickelnde, ursprünglich aus dem Historienroman entstandene Genre des *toga film* zielte hingegen mit Filmen zur römischen Christenverfolgung speziell auf das zahlenmäßig überwiegend christliche Publikum.⁸⁷

Exkurs: THE LIFE OF MOSES (1909)

Im Jahre 1909 verfilmte J. Stuart Blackton in Kalifornien für Vitagraph THE LIFE OF MOSES.⁸⁸ Der Film bestand bemerkenswerter Weise bereits aus fünf Filmrollen, die wöchentlich aufeinander folgend vorgeführt wurden. Kulissen und Kostüme entsprechen Klischees vom Orient und Alten Ägypten. Dabei kann jedoch noch nicht von einem deutlichen Gestaltungswillen gesprochen werden, den Film als Orientfilm im Stile eines DeMille (siehe Kapitel 7 und 8.1) zu visualisieren. Eine damalige Werbung im firmeneigenen *Vitagraph Bulletin* wies dennoch auf die umfangreichen Bemühungen hin, den Film möglichst authentisch zu illustrieren:⁸⁹

Among the many great artists whose works have been consulted in preparing the appropriate scenic background for this great Biblical are the following: Tissot, Gérôme, Gustav-Dore (*sic!*), Edwin Austin Abbey, Briton Reviere, Sir Lawrence Alma-Tadema, R. A. Joseph Israel and Benjamin Constant.

Die Produktion, wie auch noch einige andere Bibelfilme der folgenden Jahre, wird trotz des alttestamentlichen Sujets mit dem Konzept der Oberammergauer Festspiele verglichen, an die sich die cinematische Inszenierung anlehnte.⁹⁰ Inhaltlich ist bemerkenswert, dass der Film der

⁸⁵ Aus einer Rede von Frank L. Dyer namens „The Moral Development of the Silent Drama“ in: Edison Kinetogram, April 15, 1910, 11, zitiert nach URICCHIO/PEARSON, Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Films, 48.

⁸⁶ Auszug aus einer Rede aus dem Jahr 1909 oder 1910, zitiert nach ebenda 49.

⁸⁷ Zur Tradition und Entwicklung vom *toga play* mit seiner Blütezeit in der Viktorianischen Ära siehe MAYER, Playing out the Empire. Ben-Hur and other Toga Plays and Films. A critical anthology, 19f.

⁸⁸ Der Film kann im British Film Archive, London, eingesehen werden. Auf eine Inhaltsangabe wird, da sich die Handlung eng an die alttestamentliche Darstellung des Leben und Wirken Moses hält, an dieser Stelle verzichtet.

⁸⁹ Zitiert nach URICCHIO/PEARSON, Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Films, 180. Die Angaben stehen im Gegensatz zu meinem eigenen Eindruck. Die Diskrepanz zwischen Filmwerbung und eigentlichem Filminhalt, was Recherche und Resultat hinsichtlich der Visualisierung von antiker Filmtopographie betrifft, wird noch öfter zu bemerken sein.

⁹⁰ Eine Nachahmung der Festspiele wurde bis in die 1920er Jahre hinein im El Camino Real-Canyon in der Nähe Hollywoods jeden Sommer ca. 50 Abende lang aufgeführt. Für eine zeitgenössische Beurteilung siehe WATTS, The Pilgrimage Play at Hollywood, California, 15-21. Da eine Darstellung Christi in den USA trotz aller Frömmigkeit oft als unwürdig – da von einem Sterblichen verkörpert – betrachtet wurde, griff der frühe Film vor allem auf alttestamentliche Stoffe zurück, was wiederum überaus große Akzeptanz fand, siehe auch URICCHIO/PEARSON, Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Films, 168.

amerikanischen *Pictorial Bible* zu entsprechen versuchte.⁹¹ So verfasste ein Reverend Francis Peloubet gemeinsam mit seiner Frau einen offenen Brief, der im Zusammenhang mit der Filmfassung weite Verbreitung fand. Da er den wahren Wortgehalt der biblischen Texte bekräftigte,⁹² interpretierte er neu gewonnene Erkenntnisse aus Archäologie, Geografie und anderen jungen Wissenschaften fehl:

As to the accuracy of the Pentateuch, which is the main point with which Christians are concerned, it has been strikingly confirmed by excavations and explorations in Egypt, Chaldea, and the desert, while nothing in the important and constant archaeological discoveries of recent years tends to discredit it.⁹³

Eine andere biblische Produktion, die verhältnismäßig aufwändig inszeniert wurde und andeutungsweise auf den Alten Orient verweist, ist der Film SAUL AND DAVID (Vitagraph 1909).⁹⁴ Die Kostüme sind orientalisierend gestaltet worden und auch in der Filmarchitektur finden sich schreitende Löwen, Rosetten sowie geflügelte Greifenwesen als Thronverzierung; insgesamt wirken die Bauten jedoch vor allem der Fantasie entsprungen.

5.3.1 DANIEL (1913)

Vorbemerkungen

Der erste amerikanische Film, der im antiken beziehungsweise alttestamentlichen Babylon angesiedelt war, ist die um einige Jahre jüngere, aber wesentlich kürzere und für die Entwicklung des amerikanischen Bibelfilms vermutlich eher unbedeutende Produktion mit dem schlichten Namen DANIEL.⁹⁵ Anhand dieser Vitagraph-Produktion, die Frederick Thompson im Jahre 1913 drehte, wird deutlich, dass alttestamentliche Sujets mit einem Schauplatz wie Babylon in den USA sich ihrerseits der Orientexotik bedienen.

Handlung

Eine Frau erhält von einer Gruppe Männer Geld, um eine List auszuführen. Dann folgt aus dem Prophetenbuch *Daniel* ein Zitat: *Be it decreed that for thirty days all men shall pray upon the King. Whoever prays to any other God will be cast into a den of lions (Book Daniel)*. In der nächsten Szene legt dieselbe Frau, gemeinsam mit einem Komplizen, dem betrunkenen König eine Keilschrifttafel vor, die anscheinend dieses Dekret zum Inhalt hat; es folgt der Zwischentitel: *The King is trapped into signing the law. When Daniel knew that the writing was signed, he kneeled upon his knees three times a day and gave up thanks to his God (Book*

⁹¹ Um jede Kritik vornherein zu entkräften, wies die Filmfirma in ihrer Werbung darauf hin, dass ein Dr. Dr. Reverend Madison C. Peters sämtliche Folgen als Wissenschaftler begleitet hätte und: „it will stand the closest criticism of biblical students“, zitiert nach ebenda, 58. Uricchio und Pearson widmen dem Film ein umfangreiches Kapitel, in dem u.a. der große Einfluss der jüdischen sowie evangelischen (bzw. evangelikalen) Gemeinden und Sonntagsschulen hinsichtlich der Verbreitung des Films mit einbezogen wird. Der Film selbst legte den Grundstein für einen „cultural zionism“. Hierzu sowie zu seiner Spiegelung der aktuellen päpstlichen Enzyklika zur „Verdammnis der Moderne“ und deren Relevanz für die spätere US-amerikanische Moses-Rezeption siehe ebenda 160-194.

⁹² Zum Zeitgeist siehe den Beitrag von URICCHIO/PEARSON „You Can Make *The Life of Moses* Your Life Saver“: Vitagraph’s Biblical Blockbuster, 197-211.

⁹³ Zitiert nach ebenda 178, vgl. auch den Babel-Bibel-Streit, siehe Kap. 2.1.2.

⁹⁴ Es befindet sich eine Kopie des Films im British Film Institute, London.

⁹⁵ Auch von diesem Film befindet sich eine Kopie im British Film Institute, London. Anfang und Ende des Films sind jedoch nicht erhalten. Anmerkenswert ist die Tatsache, dass, im Unterschied zu den stets schwarz angemalten Sklavendarstellern im französischen und italienischen Film, diese in den USA aufgrund der dort lebenden Afroamerikanern in manchen Produktionen von ebendiesen dargestellt wurden, die somit einem doppelten Rassismus unterworfen waren. (In Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* wurden hingegen die Sklaven von weißen, geschminkten Schauspielern dargestellt wurden, wobei das Verbot von Selbstdarstellung nicht minder rassistisch ist.)

of Daniel). Die nächste Szene spielt im Palast, in dem eine wüste Feier stattfindet. (Das Ende des Films fehlt ebenso wie der Anfang.)

Set-Design und Kostüme

Auch wenn die Handlung nicht vollständig rekonstruiert werden kann ist festzustellen, dass viel Wert auf orientalisierende und ägyptisierende Gewänder und Dekoration gelegt wurde. Die Szenen spielen in exotisch-orientalisch ausgestatteten Studioräumen sowie auch auf großräumigen Plätzen im Freien. Durch Details wie einfaches Zickzackmuster auf Wandziegeln ist versucht worden, ein babylonisches Milieu zu visualisieren. Auch im Hof des Palastes finden sich geometrische Muster auf glasierten Ziegeln, schreitende Löwen auf Säulen sowie freistehende Löwenstatuen. Pseudoägyptische Hieroglyphen, die Turban tragenden Wesire des Königs sowie vor allem die Nachahmung einer Tontafel runden das antik-orientalische Flair ab.

Inspirationen und Quellen

Bemerkenswert ist eine eher positive Darstellung des Königs.⁹⁶ Er unterschreibt das Dekret nur in betrunkenem Zustand. Das Unterschreiben eines Erlasses basiert auf der biblischen Erzählung von *Daniel in der Löwengrube*, an der sich der Film orientiert. Dort überzeugen die auf Daniel neidischen Satrapen den König ein Dekret zu unterschreiben. Als dieser davon hört, dass es seinen Günstling Daniel dem Tode in der Löwengrube ausliefert, sinniert er darüber wie er diesen retten könnte. Der betrunkene Zustand wiederum ist vermutlich der im gleichen Buch erzählten Legende vom *Festmahl des Belsazar* entnommen (siehe Kapitel 1.1, 3.2 und 5.1.5), womit sich der Regisseur (wenigstens) das Klischee vom dekadenten orientalischen Herrscher zunutze machen konnte. Während seine Berater dabei die Idee zur Judenverfolgung entwickeln, wird die fiktive Rolle eines, das Verbrechen einfädelnden Bösewichts einer Frauenfigur zugewiesen, wie sie im biblischen Text nirgends zu finden ist. Als negativer weiblicher Part innerhalb der Handlung liefert letztlich diese für Geld ein Volk dem Tod aus.

Schlussbemerkungen

Aus dem folgenden Jahr 1914 sind für das Genre Bibelfilm Produktionen wie JOSEPH IN THE LAND OF EGYPT sowie SAMSON erhalten.⁹⁷

5.3.2 JUDITH OF BETHULIA (1914)

Vorbemerkungen

Als erster amerikanischer Film mit abendfüllender Länge und zugleich voll neuer technischer Errungenschaften gilt David Wark Griffiths⁹⁸ JUDITH OF BETHULIA⁹⁹, sein letzter Beitrag für

⁹⁶ Vgl. den ebenfalls das Geschehen bedauernden König in DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS, siehe Kap. 5.1.2. Es handelt sich allerdings dabei nicht um Nebukadnezar, sondern seinen „Nachfolger“, den „Mederkönig Darius“. Siehe hierzu ALBERTZ, Die Exilszeit. 6. Jahrhundert v. Chr., 24-25.

⁹⁷ Beide können im British Film Institute eingesehen werden.

⁹⁸ Zu den Anfängen von Griffiths Filmkarriere siehe z. B. GUNNING, D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The early years at Biograph, SCHICKEL, David Wark Griffith. An American Life, HART, The Man Who Invented Hollywood: the Autobiography of D. W. Griffith, HENDERSON, D. W. Griffith: his life and work, DERS., D. W. Griffith: The Years at Biograph. Der Film kann als Konkurrenzproduktion zu dem ebenfalls episch angelegten Stummfilm LA REINE ELISABETH gesehen werden, in dem Sarah Bernhardt die Titelrolle spielte – einer der ersten abendfüllenden Spielfilme Europas.

⁹⁹ Das Drehbuch basiert auf einem Werk, das der amerikanische Autor Thomas Bailey Aldrich, Herausgeber der Literaturzeitschrift *The Atlantic*, Anfang 1904 als Rekurs auf sein Gedicht von 1896 zu einer *poetical tragedy* ausgebaut hatte. Ab Oktober 1904 wurde es in Boston aufgeführt, wobei dem Stück nur wenig Erfolg beschieden war. Bereits im Jahre 1872 war in den USA das gleichnamige Drama *Judith of Bethulia* von Harry C. Hushed

die Firma Biograph. Gedreht wurde im Jahre 1913; offizieller Filmstart war März des darauf folgenden Jahres.¹⁰⁰ Die Außenaufnahmen wurden in kürzester Zeit in Chatsworth Park, Kalifornien gedreht, die Innenaufnahmen entstanden im New Yorker Studio der Firma. Der Film¹⁰¹ demonstriert die mittlerweile unaufholbare Distanz zu den visuellen und technischen Möglichkeiten von Theater oder Oper und gilt somit, auch betont durch die Stoffwahl, bereits als *epic* amerikanischer Prägung.¹⁰² Die Länge beträgt circa 80 Minuten.

Handlung

Die Stadt Bethulien und ihre gottesfürchtigen Einwohner werden von einfallenden assyrischen Soldaten belagert. Zum Anführer der Truppen hat König Nebukadnezar den grausamen Holofernes (Henry B. Walthall) bestimmt. Das fromme Volk, das sich nicht verteidigen kann, ist machtlos. Als Judith (Blanche Sweet), eine schöne, fromme und von allen geschätzte Witwe den Beistand des Herrn erlebt, hat sie eine Vision. In dieser wird sie gewahr, sie selbst solle sich dem Holofernes ausliefern und so ihre Heimatstadt Bethulien aus der Not erlösen. In ihren prächtigsten Kleidern begibt sie sich daher in das Lager der Assyrer. Auf sein Drängen, die Nacht mit ihr allein zu verbringen, willigt sie ein. Während sich dieser abends noch in *bacchanalian festivities* verliert, kann er an nichts anderes mehr denken als an Judith: ... *and he gave no heed unto the Dance of the Fishes by the artful women from the great Temple of Nin*. Er verliebt sich gar in sie, so dass er vorschlägt: *Come thou with me to Nineveh, the city of the Gods*. Doch schließlich führt sie aus Loyalität zu ihrem Volk und im Vertrauen auf Gott ihren grausamen Auftrag aus. Den Einwohnern Bethuliens gelingt der Sieg in der Schlacht. Das Volk ist befreit und feiert Judith als seine tapfere Retterin. *The End*.

Set-Design und Kostüme

Hinsichtlich der altorientalischen Filmtopographie sind die Aufnahmen im Zelt des *prince* (sic!) *Holofernes* bemerkenswert: das Publikum sieht prächtige Kissen, Teppiche, Stoffe und Decken jeder Art. Es sind Räucherständer und schöne Gefäße sowie Pfauenfedern auszumachen. Auf einem kleinen Vorplatz, der sich hinter dem Zelt eröffnet, ist die – wenn auch sehr krude zusammengezimmerter – Kulisse eines menschenköpfigen Flügelstieres zu erkennen.¹⁰³ Die Haartracht der Soldaten verweist auf die Darstellungen neuassyrischer Palastreliefs, während die Uniformen noch am ehesten römisch anmuten. Insgesamt ist jedoch von einem Gestaltungswillen zu sprechen, die babylonische von der jüdischen Kultur optisch abzugrenzen. Holofernes selbst zeichnet sich in den Zeltsequenzen weniger als Feldherr, sondern vielmehr als orientalischer Herrscher aus. Trotz seiner, orientalisch wirkenden,

erschieden. In den frühen 1890er Jahren wurde ferner Joseph Lateiners Oper *Judith and Holofernes* am New Yorker Yiddish Theatre gegeben. Zu den Verflechtungen zwischen der Vorlage und Griffiths Filmkarriere siehe KAUFMANN, *Judith of Bethulia. Producing the „Little“ Epic*, 177f. Während Biograph den bekannten Aldrich bereits im ersten Zwischentitel erwähnte, wurde stets unterschlagen, dass der Film daneben auf einem im Frühjahr 1913 angekauften Drehbuch von einer unbekannt kalifornischen Autorin namens Grace A. Pierce basierte, mit dem Titel *Judith and Holofernes*, siehe ebenda 179.

¹⁰⁰ Die Angaben schwanken, jedoch schien der Film nach Drehschluss mehrfach nachbearbeitet worden zu sein.

¹⁰¹ Es wird heute davon ausgegangen, dass Griffith in New York den italienischen Antikfilm *QUO VADIS* aus dem Jahre 1912 gesehen hatte, der ihn ermutigte, einen vergleichbaren Film zu drehen. Es selbst gab lediglich zu, von französischen *film d'art*-Produktionen wie *LE FESTIN DE BALTHASAR* beeinflusst gewesen zu sein (siehe Kap. 5.1.5). Dessen US-Titel *THE FALL OF BABYLON* mag ihn möglicherweise auch zu seiner Babylon-Episode in *INTOLERANCE* angeregt haben. Was *JUDITH OF BETHULIA* betrifft, so wurde die italienische Produktion *GIUDITTA E OLOFERNE* (siehe Kap. 5.2.1) auch in den USA gezeigt; über die (verlorene?) Gaumont-Produktion *JUDITH ET HOLOFERNE* aus dem Jahre 1909 ist mir nichts dergleichen bekannt.

¹⁰² Nach dem finanziellen Erfolg des Films plante Griffith zunächst Verfilmungen von Flauberts *Salammbô* sowie Sardous *Cléopatra*, gab das Vorhaben jedoch zugunsten *THE BIRTH OF A NATION* auf, siehe SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 146.

¹⁰³ In einer anderen Kameraeinstellung reitet Holofernes in sein Lager. Die gleiche Filmkulisse ist dabei im Hintergrund kurz zu erkennen; sie wird jedoch niemals deutlich in Szene gesetzt.

Kostümierung, überträgt Griffith das mit dem Orient verbundene, effeminierte Element auf den Eunuchen, der der biblischen Erzählung nach Judith im Lager betreut (vgl. Kapitel 1.1). An jeder sich bietenden Stelle baut der Regisseur eine Tanzszene ein.¹⁰⁴ Ein anderes Zelt im Lager des Holofernes, zeigt schön und erotisch zurechtgemachte Frauen wie in einem Harem, die dem Feldherrn zur Verfügung stehen. Ihre Inszenierung assoziiert ferner die biblisch erwähnte Orgie des Belsazar (siehe Kapitel 1.1) ebenso wie das Sterben des Sardanapal (siehe Kapitel 1.2), wie sie bereits vielfach von Theater, Oper und Film aufgegriffen worden waren. Im Moment der Enthauptung trägt auch Judith ein Gewand, das sie bereits für das Fest angelegt hatte um Holofernes zu gefallen und dessen orientalisierendes Design den erotischen Unterton, den ihre Tat impliziert, verstärkt (vgl. Gustav Klimts Darstellung der Judith, siehe Kapitel 3.7).

Inspirationen und Quellen

Das der Verfilmungen zugrunde liegende Drama erweitert die apokryphe Vorlage des Buchs *Judit* um eine Nebenhandlung: die Liebe zwischen Naomi und Nathan, zwei Einwohnern der belagerten Stadt. Bereits der erste Zwischentitel entschuldigt daher Abweichungen von der biblischen Textquelle aufgrund der literarischen Vorlage.¹⁰⁵ Mit der Verfilmung des Sujets „Judith und Holofernes“, das bereits im frühen Film Italiens und Frankreichs Umsetzung erfahren hatte (siehe Kapitel 5.1 und 5.2), konnte Griffith durchaus mit dem spektakulären Produktionen vergleichbaren Inhalts aus Europa konkurrieren. Wie in späteren Bibelfilmen spricht dabei das Sujet amerikanische Juden wie Christen gleichermaßen an (vgl. Kapitel 8).

Die Erwähnung eines fiktiven „Tanzes der Fische“ sowie des Tempels der Nin in Ninive entstammt der literarischen Vorlage. Offenbar erfand Aldrich, abgeleitet von der mehrfach zitierten Metropole Ninive eine weibliche Gottheit namens Nin [*nîn*, i.e. sumerisch für Frau, Dame] und weist ihr einen „Fischtanz“ zu – möglicherweise ließ sich Griffith hierbei von der biblischen Erzählung von Jona inspirieren, in der dieser im Tigris auf dem Weg nach Ninive von einem Walfisch verschlungen wurde (siehe Kapitel 1.1). Im Film jedenfalls bemühen sich die Tänzerinnen außerordentlich, die Bewegungen von Wasser und schwimmenden Fischen darzustellen. Bemerkenswert ist, dass sich Film und Vorlage nicht am Babylon-Mythos bedienen. In den Zwischentiteln ist grundsätzlich von Assyrern die Rede, Holofernes und Nebukadnezar sind die „assyrischen Stiere“. Anzunehmen ist, dass sich sowohl das Drama als auch Griffith an die biblischen Angaben im Buch *Judit* hielten, in der Nebukadnezar als „König der Assyrer“ oder „König von Ninive“ bezeichnet wird, und sich aus religiöser Rücksichtnahme scheuten, die Angaben gegen „König der Babylonier“ oder „König von Babylon“ auszutauschen, was sicher mehr auf den Effekt hätte setzen können.

Kritiken

Die Kritiken waren durchgängig voll des Lobes.¹⁰⁶ Die Londoner *Biograph* beispielsweise äußerte sich bereits am 27. November 1913 zur Produktion¹⁰⁷:

¹⁰⁴ Dies bemerkte auch die Filmkritik: (...) Griffith spent a great deal of time on an orgy scene featuring semi-nude dancing girls. (...), zitiert nach einem *clipping*, (New Yorker Zeitung aus dem Jahre 1914) undatiert und unpaginiert, eingesehen im British Film Institute, Special Collections Department, April 2003.

¹⁰⁵ Diese Angabe entsprach jedoch nicht ganz der Wahrheit. Griffith folgte Aldrichs Stück erst ab dem 8. Akt, ließ einige wichtige Figuren des Dramas aus und veränderte (und erweiterte) die Beziehung zwischen Naomi und Nathan „bis zur Unkenntlichkeit“, siehe KAUFMANN, *Judith of Bethulia. Producing the „Little“ Epic*, 181. Judiths Vision, die filmisch beeindruckend in Szene gesetzt ist, fügte er ebenfalls hinzu. Aldrich verwendete auch Teile der alttestamentlichen *Jaël*-Erzählung aus dem Buch der *Richter*, siehe ebenda.

¹⁰⁶ So schrieb die Filmzeitschrift *Variety* am 27. März 1914: It is not easy to confess one's self unequal to a given task, but to pen an adequate description of the Biograph's production of „Judith of Bethulia“ is, to say the least, a full grown man's job. Die *Moving Picture World* vom 7. März 1914 war ähnlich begeistert: A

(...) The (...) subject is peculiarly interesting from the spectacular point of view, for perhaps no nation in the world, with the possible exception of Ancient Egypt, has left such rich and perfect records of the splendour of its civilization as are contained in the Assyrian monuments – which in recent times have been uncovered and added to the storehouses of art. The Biograph (...) has attempted a great task in giving a pictorial representation of that great military excursion which the Assyrian king sent out against all the nations of the earth, but the marshalling of troops and manœuvring of cavalry charges have always proved a trump card in the hands of this company (...). For it will doubtless be admitted that the great success of this fine film is due to its artistic and scholarly setting (...).¹⁰⁸

Schlussbemerkungen

Der Film, dessen Länge eine gute Stunde beträgt, beinhaltet alle Elemente, die für den späteren Monumentalfilm konstitutiv werden: eine dramatische Handlung inklusive Liebesgeschichte, einen Helden (in diesem Falle eine Heldin), aufwändige Schlachtenszenen, Pferde, eine pseudo-antike Filmtopographie (z.B. ein opulentes orientalisches Zelt im Unterschied zu schlichten Lehmhütten), oftmals einen orientalischen Despoten (im Bibelfilm zumeist verwerflich dargestellt in Form von Luxus und Exotik gegenüber schlichter Rechtschaffenheit; prunkvoll und glitzernd gekleideter Feldherr in Kontrast zu einfarbigen oder gestreiften Umhängen der Rechtgläubigen/Guten) sowie ferner Komparsen (Sklaven, Diener, Wachen, ‚Eingeborene‘, Tänzerinnen). Was das zwar nicht gänzlich unerotisch konnotierte Moment der Enthauptung betrifft, so präsentiert der Regisseur seine ernsthafte Judith zwar als innerlich zerrissen zwischen nationaler Pflicht und privater Sehnsucht. Dennoch fehlt der Rolle der Zug der *femme fatale* der 1920er Jahre.¹⁰⁹ Die unmögliche Beziehung Judiths zu einem solchen Mann substituiert JUDITH OF BETHULIA daher durch die glücklich endende Liebesgeschichte der Nebenhandlung, wie sie die literarische Vorlage aus gleichen Gründen vorsieht. Im Vergleich zu älteren Produktionen ist JUDITH OF BETHULIA darüber hinaus auffallend spannend konstruiert, nicht zuletzt durch seine moderne Schnitttechnik.¹¹⁰ Gemeinsam mit der recht komplexen, die biblischen Angaben erweiternden, Handlungsstruktur verleiht dies der Produktion bereits das Potential eines Spielfilms.

Fazit

Bei der Aufarbeitung der so genannten amerikanischen *biblical epics* werden die Produktionen aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg des Öfteren der „komplizierten Prähistorie“¹¹¹ zugewiesen, und daher in den seltensten Fällen in die Untersuchungen des 1920er und vor allem 1950/60er Jahre Monumentalfilms mit einbezogen. Dies ist jedoch wenig sinnvoll, da gerade jene Filme den Grundstein für spätere Sicht Hollywoods auf den Alten Orient legten (siehe Kapitel 8). Dieses Kriterium unterscheidet den amerikanischen Bibel- und Antikfilm bereits vor dem Ersten Weltkrieg grundlegend von der Orient-Rezeption Frankreichs oder Italiens. Deren Produktionen beeinflussten dennoch den amerikanischen Film.¹¹² Aufgrund der anders verlaufenden Rezeptionsgeschichte des Alten Orients in den

fascinating work of high artistry, „Judith of Bethulia“ will not only rank as an achievement in this country, but will make foreign producers sit up and take notice.

¹⁰⁷ Der Film hatte zuerst in London, im November 1913, Premiere. In New York wurde er ab März 1914 gezeigt. Aufgrund der Streitigkeiten zwischen der Firma Biograph und Griffith erschien dessen Name zunächst nicht im Vorspann, sondern lediglich der Aldrichs.

¹⁰⁸ Filmkritiken eingesehen im British Film Institute, London, August 2001.

¹⁰⁹ Vgl. die wenig jüngere Produktion CLEOPATRA mit Theda Bara, der frühen amerikanischen Stummfilmgöttin.

¹¹⁰ Die Montagetechniken Griffiths entzündeten einen Diskurs innerhalb der Welt der Filmschaffenden. Ausgelöst wurde dieser von Sergej Eisenstein, siehe EISENSTEIN, Dickens, Griffith et nous, 25ff.

¹¹¹ Der Ausdruck stammt von BABINGTON/EVANS, Sacred Narrative in the Hollywood Cinema, 4.

¹¹² Miriam Hansen hat kulturelle und politische Zusammenhänge aus der Perspektive der *public sphere* aufgearbeitet, mit einem Schwerpunkt auf dem Phänomen des *spectatorship* und zeitlich von den Nickelodeons

verhältnismäßig jungen Vereinigten Staaten¹¹³, wurden dort Sujets der abendländischen Kulturgeschichte wie Semiramis oder Sardanapalus zu Beginn des 20. Jh. nicht in Form von Eigenproduktionen aufgegriffen. Diese, aber auch Filme wie *GIUDITTA E OLOFERNE*, *JUDITH ET HOLOPHERNES*, *SAMSON* sowie fantastischere Produktionen wie *LA VERGINE DI BABILONIA* oder *LA REGINA DI NINIVE* wurden in den USA zwar gezeigt, die amerikanischen Filmkritiken machen jedoch deutlich, dass ein Film dabei eher schlecht wegkam, wenn er keinen moralischen Anspruch aufweisen konnte.¹¹⁴

bis zum ersten Weltkrieg, siehe HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, 1-125. (Der Buchtitel bezieht sich nur in übertragener Weise auf Babylon, auf eine ‚cinematische Sprachverwirrung‘ sowie die Lust nach dem Sündigen, ferner vermutlich als Reminiszenz an Griffiths *INTOLERANCE*, das Hansen in ihre kulturhistorische Untersuchung mit einschließt.)

¹¹³ Siehe WADE, *Road to Babylon: The Development of U.S. Assyriology*.

¹¹⁴ Vgl. die jeweils amerikanischen Filmkritiken in Kap. 5.1 und 5.2.

Kapitel 6

*Das Wiedererstehende Babylon*¹: Der Alte Orient im Film INTOLERANCE. A SUNPLAY OF THE AGES (USA 1916)

6.1 Vorbemerkungen

Dem amerikanischen Regie-Pionier David Wark Griffith standen aufgrund des Erfolges seines opulenten und technisch brillanten Historienfilms THE BIRTH OF A NATION aus dem Jahre 1915 in finanzieller Hinsicht alle Türen offen. Inhaltlich jedoch wurde sein Film scharf kritisiert, da Griffith dessen Thema – der Bürgerkrieg der Vereinigten Staaten – aus der Position eines Befürworters der Sklaverei dargestellt hatte und dabei die Gräueltaten des Kluklux-Klans zu rechtfertigen suchte. Aufgrund dieser, für ihn unerwarteten, Proteste verfasste der verbitterte Regisseur die Schrift *The Rise and Fall of Free Speech in America*, in der er sich über die Intoleranz des Publikums beklagte. Als er anschließend die Arbeit an einem älteren Projekt mit dem Arbeitstitel THE MOTHER AND THE LAW wieder aufnahm, erweiterte er dessen Handlung um Szenen, denen er die Intoleranz der Menschheit als übergeordnetes und handlungsverbindendes Motiv voranstellte. Das Ergebnis nannte er INTOLERANCE. Der Film setzte sich deutlich von der bisherigen Tradition ab, in der der amerikanische Historien- und Bibelfilm stand, darunter auch Griffiths eigenes Werk JUDITH OF BETHULIA (siehe Kapitel 5.3.2). INTOLERANCE (1916) wurde von ihm allein produziert und gilt als einer der teuersten Filme aller Zeiten sowie als erster Monumentalfilm Hollywoods. Er prägte den Mythos dieses Standortes, dem bald darauf durch den Begriff „Hollywood Babylon“ noch der Stempel eines „Neuen Babylons“ aufgedrückt wurde. Dieser setzte sich zusammen aus Luxus und Laster, Drogen, Alkohol und Orgien – in Anlehnung an das biblische Babylon-Bild durch das Prophetenbuch *Daniel* sowie die neutestamentliche *Offenbarung des Johannes*. So urteilte auch der Hollywood-Insider Kenneth Anger:

Belsazars Fest unter den blauen Himmeln Ägyptens (*sic!*), ausgebreitet unter der strahlenden Sonne Südkaliforniens: mehr als viertausend Statisten, in Los Angeles für zwei lausige Dollar pro Tag plus Fahrgeld und Verpflegung angeheuert, um assyrische und medische Krieger darzustellen, babylonische Tänzerinnen, Äthiopier, Inder, Numidier, Eunuchen, Hofdamen der geliebten Prinzessin, Tempelsklavinnen von Babylon, Baalspriester, Priester des Nergal, des Marduk und der Astarte, Sklaven, Adlige und Volk von Babylon. Griffiths babylonische Vision! Ein Wolkenkuckucksheim von Gerüsten, hängenden Gärten, Wagenrennbahnen und himmelhoch ragenden Elefanten, eine künstliche Fata Morgana Mesopotamiens hatte sich mitten in dem verschlafenen Haufen von Bungalows im Missionsstil unter den Orangenhainen ausgebreitet, der das Hollywood von 1915 darstellte: Zeichen für das, das da kommen sollte. Der große Morgen war angebrochen. Und da blieb es noch jahrelang stehen, Strandgut eines zerschellten Traums von gigantischem Ausmaß neben dem Sunset Boulevard. Lange nachdem Griffiths großer Sprung ins Unbekannte, sein Sonnenweihespiel der Jahrhunderte, *Intolerance*, durchgefallen war; lange nachdem der Palasthof Belsazars von Unkraut überwuchert und seine Mauern verfallen waren, abgeblättert und längst verlassene Kulissen; lange nachdem die Feuerwehr von Los Angeles es zur Brandgefahr erklärt hatte, stand es da: Griffiths Babylon, Vorwurf und Herausforderung für die blühende Filmstadt – etwas, das man übertreffen musste, etwas, das man überleben musste. Der Schatten Babylons hatte sich über Hollywood ausgebreitet, hypnotischer Schlangenblick in Keilschrift.²

¹ So der Originaltitel des – auch für eine breite Öffentlichkeit konzipierten – Buchs von Robert Koldewey über seine Ausgrabungsergebnisse in Babylon aus dem Jahre 1913.

² Zitat aus ANGER, Hollywood Babylon, 19.

Griffith entschied sich für seinen Film – neben einer Gegenwartshandlung im Arbeitermilieu, der Kreuzigung Christi und dem Massaker in der Bartholomäusnacht – bekanntermaßen für den Fall Babylons.³ Immer wieder zitiert wird hierbei der Umstand, dass Griffith seinen *art director* Joseph Henabery für knapp zwei Jahre mit ausführlichen Recherchen zu sämtlichen Ereignissen beauftragte. Die Idee einer Verknüpfung unterschiedlicher historischer Epochen hatten sich bereits Romanautoren des 19. Jh. sowie Wissenschaftler und Philosophen zu Eigen gemacht. Hieraus bezog Griffith die Grundlagen für seine innovative filmische Kombinatorik von Handlungsebenen als quasi unterschiedliche Momentaufnahmen von Geschichte. Der „Modern Story“ folgt die „Babylonian Story“ als zweit umfangreichste Handlungsebene, die als zusammenhängender Film die Länge von über einer Stunde hat. Zudem werden gerade diese beiden am häufigsten ineinander geschnitten. Bemerkenswert ist, dass die „Babylonian Story“ die einzige in sozusagen heidnischer Antike angesiedelte Handlungsebene ist, womit deren politische, ethnische und sexuelle Normen am wenigsten den Darstellungsregeln jüdisch-christlicher Kultur unterworfen waren. Die einzelnen Handlungsstränge sollten laut Griffith allesamt auf große historische Ereignisse verweisen, um als transzendente Vision und iteratives Moment seinen persönlichen Glauben an ein zyklisches Geschichtsmodell zu vermitteln. Die Annahme, der Mensch habe keinen wirklichen Einfluss auf den Lauf der Geschichte beziehungsweise diese verlaufe gar nicht linear, sondern in wiederkehrenden Mustern, war keine Erkenntnis Griffiths. Sie war vielmehr bezeichnend für einen Zeitgeist des späteren 19. Jh., der auch im 20. Jh. noch zu finden war. Die Vorpremiere fand im August 1916 in Riverside, Kalifornien statt; am 5. September wurde der Film in New York – dem eigentlichen Wirkungsort Griffiths – im Liberty Theatre zum ersten Mal öffentlich aufgeführt. Henabery hatte die Aufgabe übernommen, das Kino in einen „assyrischen Tempel“ zu verwandeln, inklusive brennender Räucherständer, orientalischem Dekor und Teppichen. Die Platzanweiserinnen des Kinos waren als „babylonische Priesterinnen“ verkleidet. Allein diese Indizien belegen, dass schon damals die „Babylonian Story“ das größte Potenzial aufwies.⁴

6.2 Handlung

Der Zuschauer sieht ein voluminöses und alt anmutendes Buch namens *Intolerance*. Dieses wird aufgeschlagen und erzählt durch die folgenden Bilder vier Geschichten aus der Geschichte. Die Geschichten, „stories“, werden als vier Episoden präsentiert.⁵ Die erste namens „Modern Story“ hat als Handlung einen Arbeiterstreik im Los Angeles der 1910er Jahre zur Grundlage. Danach wird die „Judean Story“ eingeführt, die von den letzten Lebenswochen Christi erzählt. Der in Babylon angesiedelte Teil, die „Babylonian Story“ wird im Film als dritte Ebene eingeführt. Zuletzt folgt, als „French Story“, die Geschichte über eine Familie, die in der Bartholomäusnacht ihr schreckliches Ende findet. Während sich die

³ SCHLEMMER, 268, bezieht Griffiths philosophische Haltung auf jene Ralph Waldo Emersons, der die Idee eines idealistischen Ganzen in seiner immerwährenden Gefährdung vertrat, die sich „allerdings schon im vorigen Jahrhundert als trügerisch erwies“. Durch die, den Film abschließenden, Bilder negiert der Regisseur für das Publikum apodiktisch jeden Glauben an eine positive Veränderung der zukünftigen Gesellschaft.

⁴ Gerade bezüglich der italienischen Vorläufer ist die Tatsache interessant, dass als Testphase für den amerikanischen Markt zunächst eine Rohfassung mit dem Titel *THE DOWNFALL OF ALL NATIONS OR HATRED OF THE OPPRESSOR* vorgeführt wurde. Diese soll „unter der Regie eines Dante Giulio“ gedreht worden sein, „a famous italian director who is now held prisoner by the Austrians in Vienna“; der Film sei „greater than „Caberia“ (*sic!*). Aufmerksame Filmkritiker vermuteten schnell das Richtige: „(...) this man Dante Giulio, a prototype of the great and only D. W. Griffith, will need to cut and polish his film before it is eventually released.“ Aus: MERRITT, D. W. Griffith's *INTOLERANCE*. Reconstructing an Unattainable Text, 342f.

⁵ Folgende Handlungsskizze nimmt nicht Bezug auf die Montage der Sequenzen im Kontext des gesamten Films, da diese nicht Gegenstand vorliegender Untersuchung ist. Für eine Bild-für-Bild Analyse (nach einer Kopie des Museum of Modern Art aus den 1960er Jahren) siehe HUFF, *Intolerance*. Shot-by-shot analysis.

„Judean“ und „Babylonian Story“ an Bibel und Historie orientieren, vermischt Griffith in der „French Story“ ein historisches Ereignis mit einem fiktiven Einzelschicksal. Die ebenfalls fiktive „Modern Story“ basiert ihrerseits auf den realen Verhältnissen amerikanischer Fabrikarbeiter um 1915. Die vier Handlungsebenen werden vom Regisseur permanent ineinander geschnitten, wodurch sich nicht nur die Spannung erhöht, sondern sie sich auch in ihrer Grundaussage auf einander beziehen. Alle Episoden beginnen unvermittelt, enden jedoch in Form eines tragischen Finales. Einzig die „Modern Story“, die zeitgenössische Geschichte, geht dabei vergleichsweise gut aus. Griffith inszenierte ein filmisches Leitmotiv, das alle in einander geschnittenen Szenen verband: Die Mutter (Lillian Gish) an der ewig schaukelnden Wiege der Zeit. Dieses Motiv entlieh er Walt Whitmans Gedicht *Leaves of Grass* aus dem Jahre 1855, ein Werk, das der Regisseur, wie auch alles andere von Whitman, über die Maßen verehrte. Eine, wie ein unkommentierter Epilog den Film beendende, beeindruckende Sequenz zeigt abschließend die Aufnahme eines realen Schlachtfeldes des Ersten Weltkriegs.

Die „Babylonian Story“

Vordergründig dreht sich diese Episode um ein wildes junges Mädchen „aus dem Gebirgsland Susiana“, das auf dem Heiratsmarkt von Babylon verkauft werden soll. Dieses, das „Mountain Girl“ (Constance Talmadge) wehrt sich jedoch mit Händen und Füßen gegen den Verlust ihrer Freiheit. Belshazzar, Kronprinz von Babylon (Alfred Paget), wird zufällig Zeuge des Geschehens und vom „Mountain Girl“ um Hilfe angefleht. Daraufhin schenkt er ihr gütig die Freiheit sowie eine gesiegelte Tontafel, die ihr das Recht gibt, einmal den Mann zu heiraten, den sie sich selbst aussuchen wird. Aus Dankbarkeit ist das Mädchen ab diesem Moment jedoch voller Hingabe an den Prinzen, obwohl sie ihrerseits eifrig, aber erfolglos, von einem jungen Mann, dem „Rhapsoden“ (Elmer Clifton), umworben wird. Dieser agiert als Spion auf Seiten der Priester, die Belshazzar anscheinend nicht freundlich gesinnt sind. Belshazzar wiederum, der die Staatsgeschäfte für seinen alten Vater Nabonid (Carl Stockdale) führt, da der sich vor allem für die Geschichte Babylons und seine Vorfahren interessiert, hat unter all den Frauen seines Harems bereits eine „Princess Beloved“ auserkoren und liebt diese innig. Diese Prinzessin, Attarea (Seena Owen), stammt aus einem fernen Land und verehrte dort die Göttin Ishtar über alle Maßen. Daher erklärt Belshazzar diese nun zur Hauptgottheit der Stadt und stellt sie somit über Bel-Marduk, den bisherigen Stadtgott von Babylon. Er verspricht Attarea gar, für sie eine prächtige Stadt zu errichten. Die grundsätzlich friedliebende Politik Belshazzars wird von den ihm gegenüber fortan illoyalen Priestern (Tully Marshall, Ah Singh, Ranji Singh et. al.) torpediert, da diese durch die Erhöhung einer anderen Gottheit ihre Macht und ihre Traditionen gefährdet sehen. Die Bel-Marduk-Priester von Babylon verschwören sich daher gegen Belshazzar und seinen Vater Nabonid. Sie koalieren mit Cyrus, dem feindlichen Herrscher der Perser, der selbst bereits nach einem Weg sucht, die Stadt und das Reich Babylonien einzunehmen. Im Gegenzug verspricht Cyrus den Priestern, Marduk wieder zur obersten Gottheit der Stadt erklären zu lassen.

Zunächst gelingt es dem Heer Belshazzars, nach einem ersten Angriff der persischen Truppen, die Stadt erfolgreich zu verteidigen. Um den Sieg zu feiern, findet ein großes Fest im Palast und auf den Straßen Babylons statt, bei dem der Herrscher auch seine Heirat mit Attarea ankündigt. Die Priester wiederum nutzen die Gunst der Stunde, um Cyrus einen geheimen Weg in die Stadt zu weisen. Da der Euphrat mitten durch die Stadt führt, sollen die persischen Soldaten Babylon heimlich vom Fluss aus einnehmen. Das „Mountain Girl“ wird Zeuge des Verrats, da sie dem „Rhapsoden“ heimlich und als Krieger verkleidet mit einem Streitwagen in das feindliche Lager der Perser gefolgt ist. Dort hat Cyrus noch viele Soldaten anderer Nationen um sich geschart und sein Heer dadurch vergrößert. Das Mädchen versucht

Belshazzar davon zu unterrichten, doch es gelingt ihr nicht, denn dieser ist berauscht von den Feierlichkeiten, den Tänzen und der Schönheit seiner Prinzessin. Ihrem Bericht schenkt er keinen Glauben. Das Unvermeidliche tritt ein: Belshazzar ist machtlos; seine Stadt und ihre Bewohner sind den feindlichen Persern hilflos ausgeliefert. Der Kronprinz hat politisch versagt, da er die Gefahr nicht wirklich erkannt hat. Er und seine „Princess Beloved“ begehen Selbstmord, das „Mountain Girl“ jedoch stirbt im Kampf. Cyrus hat gesiegt. Aufgrund der religiösen Intoleranz seitens der hinterhältigen Priester sowie der Tatsache, dass Belshazzar zu friedliebend war, muss die blühende babylonische Kultur schließlich untergehen.

Die Zwischentitel der „Babylonian Story“

Nach der Vorpremiere hatte Henabery, der für die komplizierte Handlungsstruktur und den Inhalt der Zwischentitel⁶ der „Babylonian Story“ mitverantwortlich war, das Bedürfnis, einige der Titeltitel wieder herauszunehmen. Griffith ließ sich von seinen Argumenten schließlich überzeugen, da das durchschnittliche Publikum beim besten Willen nicht wissen könne, mit wem beispielsweise Kyros der Große jeweils verwandt gewesen war, zumal es sich bei den Schlagworten der Werbung wie „The Fall of Babylon“ oder „Belshazzar’s Feast“ ohnehin sicher nur die biblische Erzählung des Buchs *Daniel* vorstellte. Die Zwischentitel wurden daher vor der endgültigen Premiere überarbeitet.⁷ Den Großteil der Zwischentitel verfasste Griffiths Assistentin Anita Loos, allerdings nach dessen Vorstellungen.⁸ Da Griffith ohne Drehbuch arbeitete, war dies keine einfache Aufgabe. Viele der Sätze wurden seinerzeit als „stylized prose“ bezeichnet und wegen ihres kitschigen Gehalts kritisiert. Doch gerade diesen melodramatischen Stil schien Griffith geschätzt zu haben, neben all seinen akademisch formulierten Anmerkungen, die wiederum Authentizität und wissenschaftliche Vorgehensweise betonen sollten.⁹ – Der Begleittext geriet somit uneinheitlich.¹⁰ Nicht nur innerhalb der „Babylonian Story“ geht es um die Macht der Schrift. Die Zwischentitel eines Stummfilms dienen vor allem als „Anker der Erinnerung“¹¹ und strahlen, im Fall von *INTOLERANCE*, bereits selbst eine gewisse Monumentalität und Gültigkeit aus. Sie postulieren historische wie vermeintlich historische Tatsachen, so dass dabei Wahrheit und Fiktion verschmelzen. Nicht nur die vier Episoden, sondern auch die Schrift – verstanden als Verdienst der altorientalischen Kulturen – begeben sich auf eine Zeitreise und bekräftigen gleichermaßen die Historizität des Geschriebenen. Das monumentale Element betonen die Titel bei Griffith ferner durch eine Gestaltung, die jeweils auf die historische Epoche Bezug nimmt, zu welcher der Text gehört: Alle 315 Titel wurden entweder auf die Seiten des aufgeschlagenen, bereits zitierten, Buches namens *Intolerance* geschrieben oder auf Tafeln, die an die Zehn Gebote Moses erinnern, sowie auf Steine, verziert mit Motiven aus neuassyrischer Kunst.¹² Mit dem Untergang der babylonischen Kultur und der zunehmenden

⁶ Zum Diskurs von Schrift und der filmischen Rezeption von Hieroglyphen in *INTOLERANCE* siehe HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film, 188-198*, mit weiteren Literaturangaben.

⁷ Siehe das Interview mit Joseph Henabery in: BROWNLOW, *Pioniere des Films*, 89-90.

⁸ Anita Loos verwob ihre Erfahrungen beim Dreh auf ironisch-amüsante Weise auch mit der Handlung ihres berühmten Romans *Gentlemen Prefer Blondes* aus dem Jahre 1925, in dem sie dort angibt, dessen Hauptfigur Lorelei Lee habe damals am Set als Statistin gearbeitet: „I was playing one of the girls that fainted at the battle when all of the gentlemen fell off the tower.“ Aus: Anita Loos, *Gentlemen Prefer Blondes. The Illuminating Diary of a Professional Lady*, 26. Diesen Hinweis verdanke ich freundlicherweise Prof. Dr. Eva Andrea Braun.

⁹ „The lyricism of the subtitles accords oddly with the foot-notes appended to them.“, siehe *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XVI, no. 2/3, 17.

¹⁰ Vgl. TUCKER, *Voices from the Silents*, 388; 397.

¹¹ Vgl. den Beitrag von TOUR, *The written word and memory of David Wark Griffith’s Intolerance and Dreyer’s La Passion de Jeanne d’Arc*, 55-73.

¹² TOUR sieht in dem exzessiven Gebrauch von Zwischentiteln eine direkte Anleihe an der Textkultur wie Keilschrifttafeln oder Schriftrollen der antiken Hebräer, siehe ebenda 55f. TOUR wie HANSEN übersehen jedoch die konfuse Quellenvermischung im dazugehörigen Zwischentitel, siehe hierzu oben im Text.

Bedeutungslosigkeit der ehemals so blühenden Metropole beklagt Griffith ferner einen allgemeinen kulturellen Niedergang. Sein Hauptargument hierfür ist der „Untergang der Keilschrift“. Deren Erfindung, wie es in einem Zwischentitel heißt, in der „Wiege der Zivilisation“, habe die Menschheit unermesslich voran gebracht. Diese große Errungenschaft war dann jedoch für Jahrtausende in Vergessenheit geraten. Im dazugehörigen Zwischentitel heißt es: *these cylinders¹³ describe the greatest treason of all history, by which a civilization of countless ages was destroyed and a universal written language (the cuneiform) was made to become an unknown cypher of the face of the earth.* Trotz Griffiths Ambitionen hinsichtlich der Einarbeitung in die Assyriologie ist der hier zitierte Zwischentitel nicht historisch korrekt, sondern vielmehr melodramatisch und somit irreführend formuliert. Denn die Keilschrift ging weder durch den Fall Babylons sofort unter, noch hatte die Kultur der Babylonier seit „unzähligen Zeitaltern“ bestanden. Auch haben der historisch belegte Verrat der Priester sowie der Sieg des Kyros die Welt nicht ihrer Schriftlichkeit beraubt.

6.3 Set-Design und Kostüme

Das Babylon-Set

„Babylon, that great and mighty city ... glittering jewel of antiquity.“ (Karl Brown) – Als Griffith im Jahre 1915 zunächst noch an seinem Projekt *THE MOTHER AND THE LAW* arbeitete, besuchte er mit einigen Mitgliedern seines Filmteams die große Pan-Pacific-Ausstellung in San Francisco, die anlässlich der Eröffnung des Panama-Kanals ins Leben gerufen worden war. Das Filmteam verließ das illuminierte Areal per Auto als es bereits dunkel war:

We had stopped the car to look down at the Tower of Jewels in the San Francisco Exposition – that was the moment. Here was magnificence, and below us were the workmen who had brought all this magnificence into being. Griffith, who had been penny-pinched by Biograph during his one previous attempt to reproduce oriental grandeur in *Judith of Bethulia*, was now face to face with everything to make that early dream come true.¹⁴

Die Idee, Babylon als Filmstadt auferstehen zu lassen, war geboren. Hinzu kam eine weitere Inspiration, die Griffith aufgreifen sollte: In New York hatte er bereits vor einiger Zeit die italienische Produktion *CABIRIA* bewundern können, deren Visualisierung einer spektakulären antiken Metropole ihn nachhaltig beeindruckte.¹⁵ Die vielen weißen Elefanten in Karthagos Film-Palast wurden zu einer Art Obsession des Regisseurs, so erinnert sich sein Assistent Joseph Henabery:

¹³ Es bleibt verwirrend, da von Griffith nicht näher erläutert, ob sich dieser auf den Nabonid- oder den Kyros-Zylinder bezieht. Letzterer begründet den Fall Babylons aus Sicht des Perserherrschers (und der babylonischen Marduk-Priester, vgl. Kap. 6,4 zum Figurenkonzept des Belsazar). In dieser, in Babylon ausgegrabenen Textquelle wird der Eroberer Kyros als Messias bezeichnet, als welchen ihn wiederum auch das Alte Testament betrachtet, vgl. *Jesaja 41*, 1f, 45, 1f, was die abendländische Rezeption mit prägte. Griffith jedoch, der die negative biblische Perspektive Babylons mit seinem Film ins Gegenteil zu verklären beabsichtigt, bezieht sich vermutlich auf den Nabonid-Zylinder, der nach dessen Rückkehr aus dem Exil angefertigt worden war und idealisierend aus rückblickender Sicht seine göttliche Bestimmung zum König manifestiert. – Der für Nicht-Altentumswissenschaftler in jeder Hinsicht kaum verständliche Zwischentitel hat daher auch in der filmhistorischen Forschung zu Verwirrungen geführt, vgl. in Kap. 6.4 das Figurenkonzept des Belsazar.

¹⁴ Siehe BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 150.

¹⁵ Neben all der orientalistischen Pracht, die in *CABIRIA* und *INTOLERANCE* echte Leoparden mit einschließt, ist es sicher auch kein Zufall, dass die Figur des treuen babylonischen Kämpfers namens „Mighty man of valor“ die Figur des starken und treuen Maciste aus *CABIRIA* aufgreift.

(...) He wanted them on top of each of the eight pedestals in Belshazzar's palace. I searched through all my books. „I'm sorry“, I said. „I can't find any excuse for elephants. I don't care what Doré or any other Biblical artist has drawn – I can find no reason for putting elephants up here. To begin with, elephants were not native to this country. They may have known about them, but I can't find any references. Finally, this fellow Wales found someplace a comment about the elephants on the walls of Babylon, and Griffith, delighted, just grabbed it. (...)“¹⁶

Dennoch ist anzunehmen, dass es Griffith hier weniger um ein archäologisches Detail ging, das sich bereits, im Kontext der Darstellung einer damals noch nicht wieder bekannten altorientalischen Antike, auf Delacroix' Gemälde *La Mort de Sardanapale* finden ließ (siehe Kapitel 3.3). Vielmehr sah sich Griffith herausgefordert, die Monumentalität und Hyperbolie von CABIRIA zu übertreffen, das seinerseits mittels Elefantenskulpturen monumentale antik-orientalische Palastarchitektur darzustellen bemüht war. Als Bildquelle kommt, im Fall des Malers wie in CABIRIA, vielmehr altindische Kunst in Frage. Dennoch durchforstete Henabery auf Griffiths Anweisung hin unzählige Bücher – vor allem Bild- und Sachbände, jedoch auch Romane, die er teilweise zerschnitt und zu einem *scrap book* zusammenfügte. Mit diesem arbeitete Griffith statt eines Drehbuchs und gänzlich ohne inhaltliche Diskussionen mit seinen Schauspielern. Dem damals sehr jungen Karl Brown, der am Set als „Mädchen für alles“ angestellt war, sind vor allem einige der wichtigsten Hinweise zum *making-of* zu verdanken – viele sind es nicht. Doch auch all jene am Set als Handwerker angestellten Männer verdienen für ihre Leistung auch heute noch große Bewunderung. Aufgrund der gigantischen Materialmengen, die Griffith für die insgesamt vier Handlungsebenen zusammentragen ließ, gründete er im Jahre 1915 als erster Filmemacher ein eigenes *research department*. Dessen Leiter wurde R. Ellis Wales, der dafür zu sorgen hatte, dass der Regisseur jederzeit einen wohl sortierten Zugang zu Büchern, Zeichnungen, Photographien und vielem mehr hatte. Auch Griffith selbst trug permanent zum Datenfundus bei. Bis heute werden die Kulissen, mit welchen Griffith sein antikes Babylon ausstattete, als *die* Filmkulissen überhaupt gefeiert. Dem gigantischen Babylon-Set musste bereits während der Filmentstehung das French Set weichen, auch die Jerusalem Street der „Judean Story“ wurde aus Platzmangel gleich wieder abgebaut, ebenso Golgatha. Das Set wurde mittels eines großen Gerüsts aus Holzplanken zusammengezimmert:

First the grand stairway, then the flooring. After that, the great swelling columns, designed by Hall after no architectural model I had ever heard of. (...) Time passed and the big set was finally ready. There it stood in all its glory, the bulging pillars surmounted by trumpeting elephants, while at one side sat the great goddess Ishtar nursing a figure of a full-grown man at her enormous breasts. The set glittered with gold and glowed with color. Everything everywhere was richly carved, richly decorated, and richly draped. It almost cried aloud for a Kinemacolor camera (...).¹⁷

Grundsätzlich richtete sich die Ausgestaltung des Babylon-Sets nach der Handlung, und diese war alles andere als einfach und schlüssig. Der Schwerpunkt lag auf der Darstellung der Hauptstadt eines Weltreiches, der – entsprechend der bisherigen und zukünftigen filmischen Babylon-Rezeption – die Stadt gleichermaßen als den Staat verstand und repräsentierte. Als Herrscher über die Stadt und sein Reich hat die Filmfigur des Belshazzar zu gelten, der erwachsene Königssohn. Den antiken Verhältnissen gar nicht unähnlich wurde eigens in einem Abstand von einer Meile zu den Palastkulissen, im Norden der wichtigsten Kamera-Station, eine Stadtmauer errichtet, die durch die große Entfernung von der Kamera umso authentischer wirkte.¹⁸ Hunderte Handwerker verschiedenster Berufszweige waren beteiligt; die Eisenbahngesellschaft Pacific Railway System of Southern California legte extra Schienen

¹⁶ Aus: BROWNLOW, *The Parade's Gone By*, 53-54.

¹⁷ Siehe BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 55.

¹⁸ Siehe STERN, *An Index to the Creative Work of David Wark Griffith. Part II. The Art Triumphant* (c) Intolerance, 12f.

bis zum „Great Gate of Imgur-Bel“, um Lebensmittel, alle Art Materialien sowie lebendige Tiere, die für so manche Szenen benötigt wurden, in die Filmstadt zu bringen.¹⁹

„The Chaldean who built Babylon“²⁰: Zum Chef der Kulissenbauer wurde Frank („Huck“) Wortmann ernannt, der alles nachzubilden bemüht war, was Griffiths Assistent Joseph Henabery recherchiert hatte. Doch zuvor hatte Walter L. Hall den Auftrag, eben diese Recherchen zeichnerisch umzusetzen. Hall war bereits als Bühnendesigner bekannt; sein Schwerpunkt lag auf spektakulären Inszenierungen wie beispielsweise des Bühnenstücks Ben-Hur mit seinem beliebten Wagenrennen. Er übertrug seine unzähligen Zeichnungen, die er nach Vorlagen mesopotamischer Kunst aus Bildbänden anfertigte, so lange auf größere Maßstäbe, bis sie in Form von Malerei oder Skulptur zur Kulisse umgesetzt werden konnten; unzählige Male kopierte er beispielsweise das dekorative Motiv des mesopotamischen Lebensbaumes. Eine seiner größten Fähigkeiten war die Rekonstruktion und Ergänzung archäologischer Details, welche auf den publizierten Reliefs und anderen Kunstobjekten oftmals nicht gut zu erkennen waren.²¹ Die großen Säle des Film-Babylon ließ Henabery entgegen Griffiths Wunsch nicht mit Holz verkleiden, da in der Gegend um die antike Metropole niemals Holzverkleidungen gefunden worden waren.²²

Archäologie: Die Ausgrabungen in Khorsabad, Ninive und Babylon

Ausgangsmaterial für die Recherche waren – in bisher ungekannter und auch in bis heute unübertroffener Weise – wissenschaftliche Quellen: Berichte und Untersuchungen zu mesopotamischen Städten, Kunst, Religionen und Gebräuchen, wie sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt bekannt geworden waren. Was die Bezüge zum Alltagsleben und Kult der Babylonier betraf, recherchierte Griffith vor allem selbst, da der Handlungsinhalt schwieriger zu konzipieren war als dessen visuelle Ausgestaltung. Es ist dabei anzunehmen, dass dem Filmteam die weit verbreitete Ausgabe „The Excavations at Babylon“ von Robert Koldewey über dessen Ausgrabungsergebnisse aus dem Jahre 1914 bekannt war.²³ Um ferner seine Belagerungs- und Kampfszenen möglichst authentisch zu gestalten, verwendete Griffith Beschreibungen Austen Henry Layards aus dessen *Nineveh and Its Remains*.²⁴ Der filmische

¹⁹ Ebenda 13. Bis ca. 1920 wurden die Schienen noch benutzt, um Touristengruppen nach Film-Babylon zu transportieren, die die übrig gebliebenen Set-Segmente besichtigen wollten. Gerüchte, dass Teile des Sets in den 1920er Jahren den Paramount Studios als Kulissen für Cecil B. DeMilles THE TEN COMMANDMENTS, sowie Raoul Walshs THE WANDERER dienten, ließen sich jedoch nicht bestätigen.

²⁰ So titelte die Zeitschrift *Photoplay Magazine* in der Filmkritik von Julian Johnson ihrer Februar-Ausgabe des Jahres 1917, 83. Und weiter: When interviewed, the Assyrian nobleman depicted below upon the throne of a chef of the period called this just darned ignorant hedging. He knows who built Babylon. He built it himself. (...) *Sar* Wortman has many interesting reminiscences of his old pal Belshazzar, and all them fellows.”

²¹ Siehe BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 150-154.

²² Siehe BROWNLOW, *Pioniere des Films*, 81.

²³ Die englischsprachige Ausgabe des Buches *Das wiedererstehende Babylon* von Robert Koldewey erschien in den USA im Jahre 1914 unter dem Titel *The Excavations at Babylon*.

²⁴ Siehe DREW, *David Wark Griffith's Intolerance. Its Genesis and Vision*, 56-57. DREW hat sich mit zeitgenössischen Veröffentlichungen von Altorientalisten, auf die er bei Griffiths Nachlassuntersuchungen gestoßen war, auseinandergesetzt. Leider gibt er an einigen Stellen nicht an, ob ihm hierfür Hinweise aus den zugänglichen Originaldokumenten zum *making-of* oder andere Quellen zur Verfügung standen. So schließt er beispielsweise aus Karl Browns Angabe, „not Breasted alone but every other authority had been searched for the most meticulously accurate reproduction of those long vanished structures“, dass das Team die zweibändige Ausgabe von Georges Perrot und Charles Chipiez, *A History of Art in Chaldea and Assyria* zur Verfügung gehabt habe, womit er vermutlich Recht hat, da die beiden Bände sehr weit verbreitet waren. Der von Karl Brown erwähnte James Henry Breasted (1865-1935), amerikanischer Ägyptologe und Orientalist, erhielt unter anderem als erster Wissenschaftler in den USA im Jahre 1905 einen Lehrstuhl für Ägyptologie und Orientalische Geschichte. Gemeinsam mit J. D. Rockefeller Jr. gründete er in den folgenden Jahren das bald weltberühmte Oriental Institute in Chicago. Unter seinen zahlreichen Publikationen befand sich auch das Buch *Ancient Times, A History of the Early World* aus dem Jahre 1916, vgl. BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 143.

Einsatz sämtlicher „battering-rams“, „movable towers“, „catapults“, „firing arrows“ et cetera beeindruckten das zeitgenössische Publikum über die Maßen. Aus Ägypten wurden wissenschaftliche Rekonstruktionen über die breiten ägyptischen Stadtmauern von Ramses herangezogen. Dies diente der Untermuerung der Angaben Herodots, auf der Stadtmauer von Babylon hätten Streitwagen fahren können.²⁵ Das bereits erwähnte Sammelalbum, jenes berühmte, heute jedoch als verschollen geltende, *scrap book*, enthielt daher reiches Abbildungsmaterial antiker vorderasiatischer Kunst und Architektur. Der Schwerpunkt lag auf Artefakten aus den neuassyrischen Residenzen Khorsabad, Nimrud und Ninive, da diese architektonisch und künstlerisch beeindruckend und historisch betrachtet einigermassen passend waren sowie ferner in Amerika wie Europa um 1915 zu den nach wie vor bekanntesten Denkmälern zählten – gleiches gilt schließlich bereits für älteren Filme sowie Opern und Theaterinszenierungen (vgl. Kapitel 2-5). Zu den beliebtesten Objekten gehörten zweifelsohne die zahlreichen Reliefdarstellungen von Personen und diversen Aspekten aus Kult, Krieg und Politik, die menschenköpfigen Flügelstiere, der Baum des Lebens sowie die Reliefdarstellungen von Genien. Kombiniert wurden diese Objekte allerdings mit ähnlich eindrücklichen persischen Palastreliefs, vor allem aus der antiken Metropole Persepolis zur Zeit Darius I., das heißt aus einer Zeit *nach* Kyros dem Großen, die für INTOLERANCE ziemlich detailgetreu nachgebaut wurden. Griffith selbst entwarf die Kostüme der Schauspieler und Statisten, wobei er sich vor allem von den Darstellungen auf den neuassyrischen und achämenidischen Reliefs, jedoch auch von den Beschreibungen Herodots und nicht zuletzt von gängigen orientalistischen Klischees inspirieren ließ.²⁶ Neben all den recherchierten altorientalischen Artefakten und Motiven entzückt heute beispielsweise das Stirnband des „Rhapsoden“, auf dem etwas in (Pseudo-) Keilschrift geschrieben steht, vor allem jedoch der Büstenhalter im Design des spätbabylonischen Schlangendrachens, dem Symboltier des Gottes Marduk, wie ihn Attarea während Belshazars Fest trägt.²⁷ Auch ägyptische Archäologie musste im Zweifelsfall herhalten, um babylonische Träume wahr werden zu lassen: So verlegte Griffith, nachdem Henabery zufällig auf ein historisches altägyptisches Bierlokal gestoßen war, dieses kurzerhand nach Babylon. Ansonsten behalf sich Griffith mit „logischen Schlussfolgerungen“ und stand sogar in persönlichem Kontakt mit Wissenschaftlern. Der Altorientalist Jastrow, der auch einige seiner eigenen Angaben über altorientalische Militärgeschichte im Film wieder fand, schrieb Griffith:

You have succeeded in conveying to the audience a remarkable picture of the art, architecture, costumes, public and private life of Babylonia. I was amazed to see how carefully you reproduced our knowledge of the enormous walls of the city, with their battlement and gates, the palace, the battle towers, the battering-rams and other instruments of ancient warfare.²⁸

²⁵ Brown, der übrigens den Bekanntheitsgrad von Ramses bei Altertumswissenschaftlern mit dem von Coca-Cola bei Amerikanern vergleicht, erzählt, wie er sich von Breasteds Beschreibung der Stadtmauern des Palasts von Ramses inspirieren ließ, siehe ebenda, 146-148.

²⁶ Bald nach Erscheinen beeindruckten – neben den Kulissen – auch die Kostüme der Babylonian Story die „Modistes of Fifth Avenue“. Das *Photoplay Magazine* druckte ein halbes Jahr nach dem Filmstart einen illustrierten Bericht über die inspirierende Wirkung der Gewänder von „Attarea, beloved of Belshazzar“: „No one would consider it a twenty-five hundred years old frock in the light of present displays“ – womit die Autorin, wenn auch nicht ganz in ihrem Sinne, Recht hat. Dennoch widmet sie sich ausführlich den direkten antiken Vorlagen: „The ancient Babylonians used five symbols in the embroideries which were a conspicuous feature of their robes. These designs were embroidered neck bands and the deep borders which finished the hems of their garments, also for that most distinctive feature of these straight hung dresses, the broad, encircling hip-girdle with its stole ends. Sometimes the girdle was twice wound about, at the waistline and again below, to hang down the front in stole ends. These girdles were heavily embroidered with silks or jewels, as the status of the lady's liege lord might be. A fringed silken sash end, extending well down to the hem of the garment, often replaced the narrower stole ends.“ Zitiert aus: HOWARD, Back to Babylon for New Fashions, 39-40.

²⁷ Als Verursacherin religiöser Reformen, im Zuge derer der etablierte Gott Bel-Marduk ausgedient hat, dürfte sie, streng genommen, nicht dessen Symboltier als Bekleidungs-Accessoire tragen.

²⁸ Zitiert nach GEDULD, Focus on David Wark Griffith, 53.

Viele Kunstobjekte und Architekturformen, die seit den Ausgrabungen des 19. Jh. für großes öffentliches Interesse gesorgt haben, finden sich als Kulissen in *INTOLERANCE: Das Tor des „Imgur-Bel“* ist eine Replik des berühmten Tores aus Imgur-Enlil [Balawat]. Daneben sind – neben unzähligen Details und Accessoires – die berühmten menschenköpfigen Flügelstiere, große Nachbildungen des Helden mit Löwenjungen sowie Lebensbaum, Rosetten- und Palmzweigmotive erkennbar. Der „Heiratsmarkt“ ist dekoriert mit glasierten und gemusterten Ziegeln, wie sie in Babylon durch die Ausgrabungen Koldeweys, jedoch schon weitaus früher in ähnlichem Stil in Khorsabad zu Tage getreten waren (zur malerischen Vorlage siehe weiter unten).²⁹ Das Motiv des babylonischen Löwen zieht sich durch das gesamte Set. Rechts und links der großen Treppe, aber auch andernorts, befinden sich große Reliefdarstellungen von geflügelten Genien an der Fassade, über denen überdimensionierte Säulen angebracht sind, auf deren begehbaren Kapitellen – gleich einer Aussichtsplattform – weiße Elefanten prangen.³⁰ Während unter den Kulissen durch die großen torartigen Durchgänge am Ende des offenen Palasthofes die Außenmauern der Stadt erkannt werden können, verzichtet der Film auf ein nicht unwesentliches Gebäude: den Turm von Babylon.³¹ Diesen sieht das Publikum aus der Sicht des Priesters, der quasi aus der Turmstube auf die gesamte Stadt und das anrückende feindliche Heer blicken kann – eine meisterhafte Tricksequenz.³² Auch die mehrmals zu bewundernde Aussicht auf die Stadt erinnert an die von Koldewey ausgegrabene Prozessionsstrasse mit Ischtartor und Marduktempel. Die Entscheidung, den Turm nicht als spektakuläres Element im Film einzusetzen, wird darauf zurückzuführen sein, dass der diesbezügliche Mythos stets als negativ rezipiert wurde. Griffith unterdessen konnotiert sein Babylon positiv.

Die eindrücklichste und opulenteste Szene ist die des aus der Bibel hinlänglich bekannten Festmahls Belshazzars, *imaged after the splendour of an olden day*, wie ein Zwischentitel angab. Griffith inszeniert dies als ein Fest ohne moralisierendes Ende mit „der Schrift an der Wand“. Im Film finden die Feierlichkeiten im großen Palasthof statt, zu welchem breit angelegte Treppen führten und welcher von Balustraden mit Löwenköpfen, Kolonnaden von überdimensionierten Elefanten und einer gigantischen Ištar-Statue gesäumt wird. In die Halle passten mehrere Tausend Statisten.³³ Gold, Elfenbein-, Ebenholz- und Perlmuttschnitzereien rundeten die exotisch-orientalische Wirkung ab. Doch nicht nur die Vorlagen altvorderasiatischer Bildkunst prägen den Gesamteindruck: Griffith unterlag trotz Ambition auf Wissenschaftlichkeit dem Reiz der Orientphantasien aus dem 19. Jh.

²⁹ Dennoch richtet sich die Ausgestaltung hier nach der Vorlage des Gemäldes von Edwin Long, vgl. weiter unten im Abschnitt zur Orientalistenmalerei.

³⁰ Die übertriebenen Dimensionen finden sich bereits in Gemälden wie John Martins *Fall of Nineveh* oder George Rochegrosses *La Chute de Babylone* u.a., vgl. zu letzterem vgl. weiter unten den Abschnitt zur Orientalistenmalerei (siehe Kap. 3.4).

³¹ Im Film wird der Turm von Babylon nicht ausdrücklich erwähnt. Es ist dennoch anzunehmen, dass der Blick des Betrachters aus dem Hochtempel des Marduktempels schweift, wo sich im Film die Priester aufhielten.

³² Laut MITCHELL ist der Blick aus dem Turm der erste *matte shot* Hollywoods: „Walter L. Hall, a New York scenic artist and an expert on perspective, produced paintings on combo board which were positioned in front of the camera and lined up with portions of the set. Miniatures also appear in one or two shots of *Intolerance* showing the city of Babylon burning at night.“ Aus: MITCHELL, Billy Blitzer – Pioneer and Innovator, *American Cinematographer*, 55. Die gleiche Stelle bzw. *matte shot* dient später auch Belshazzar als Ort, von dem aus er seiner geliebten Attarea die Stadt von oben zeigt.

³³ Zu dieser Szene gibt es ein berühmtes, immer wieder abgebildetes *still*. Der Filmwissenschaftler Merritt geht so weit, dieses als ein „cultural artifact“ zu bezeichnen, da ein *still* generell nicht nur als Werbung für den Film gemacht werde, sondern bereits für einen bestimmten Filmtypus stehe, das Werk eines Regisseurs verkörpere sowie zuweilen Hollywood repräsentiere. Siehe hierzu die Untersuchung von MERRITT, *On first looking into Griffith's Babylon – a reading of a publicity still*, 13-21.

Malerei: Die Orientalisten

Vor allem drei berühmte Gemälde des 19. Jh., die Themen und Motive aus dem Alten Orient aufgriffen, dienten als konkrete Vorlagen für einzelne Filmszenen: das bereits zitierte *The Babylonian Marriage Market* von Edwin Long, gemalt im Jahr 1875, George Rochegrosses *La Chute de Babylone* von 1891 sowie John Martins *Belshazzar's Feast* aus dem Jahr 1821.³⁴ Die orientalistische Atmosphäre der Filmszenen fand großen Anklang:

Belshazzar worshipped female flesh, as represented by the huge nude figure of Ishtar, which was forever before his eyes. In doing so he was breaking no new ground; it was right there in the Bible, plain as print could make it, that Solomon had one thousand wives. Well, like Solomon, Belshazzar had his wives and lots of them, and they were all beautiful, the best the empire could provide. There had to be a scene in which King B picked out his wife for the night. It was to be like any other beauty contest, with the eligible draped around the throne but otherwise not draped at all, so he could make an intelligent choice unhampered by concealing clothing.³⁵

Diese so genannte Orgienszene bezog ihr Konzept aus Rochegrosses' Darstellung des Falls von Babylon, zumal sich auch Henabery und Brown daran erinnerten, das Gemälde als Vorlage beim Dreh verwendet zu haben.³⁶ Auch Rochegrosse hatte sich mit neu entdeckten archäologischen Details vertraut gemacht. Das Bacchanal erinnerte jedoch eher an orientalistische Fantasien höchsten Ausmaßes, auch wenn es Angaben des *Daniel*-Buches als Ausgangspunkt hatte. Martins Bild *Belshazzar's Feast* fand für die Gestaltung und Choreographie des Festes Verwendung. Während sich im Gemälde die Handlung im Vordergrund der Darstellung vollzieht, nutzt Griffith die Dreidimensionalität des Film-Sets dahingehend, die Handlung tiefer im Raum, nämlich auf der Terrasse über den Treppen stattfinden zu lassen. Den Effekt der zunehmend näher an den Betrachter heranrückenden Darstellung erzielte er durch den Einsatz einer mobilen Kamera. Ähnliches gelang ihm mit der filmischen Umsetzung des *Babylonian Marriage Market*. Auffallend viele Details aus dem Gemälde, ergänzte er ferner durch aktuelle Ausgrabungsobjekte wie beispielsweise eine Nachbildung der Hoffassade des wirklichen Thronsaales zu Babylon aus der Zeit Nebukadnezars. Lediglich das zur Schau gestellte „Mountain Girl“ ist eine fiktive Ergänzung und fällt in der Tat aus dem Rahmen. Durch geschickte Kamera- und Schnitttechniken präsentiert Griffith den Heiratsmarkt in unterschiedlichen Ausschnitten und Perspektiven. Es gelang ihm, Geschichte zu präsentieren als „lyrically and humorously transformed, through the looking-glass of nineteenth-century painting, into the reality of the magic world of the movies“.³⁷ Als weitere Vorlage dienten darüber hinaus die Bibelillustrationen Dorés.³⁸

³⁴ Über die Gemälde als Vorlagen für Filmszenen aus *INTOLERANCE* gibt es seit gut 30 Jahren eine ausführliche Studie von HANSON, D. W. Griffith's „Intolerance“: Some sources, 493-508.

³⁵ Zitiert nach BROWN, From Adventures with David Wark Griffith, 55. Browns Mutter war für die Kostümierung und das *make up* der Mädchen verantwortlich und kommentierte, dass „the credit title would probably have to read ‚Razors by Gillette‘“ – ein humorvoller Hinweis darauf, dass die, vor allem im Orientalismus des 19. Jh., viel zitierte Ganzkörperenthaarung bei Orientalinnen auch in dieser Filmszene berücksichtigt wurde.

³⁶ Griffith zeigte den Film vor der endgültigen Premiere Verleihern an der Ostküste, die forderten, dass „mehr Sex im Film“ sein müsse. Daraufhin kablete Griffith an Woods und Henabery, dass Henabery schnell noch eine zusätzliche Szene von Belsazars Fest drehen solle: „Und er beschrieb was er wollte – nackte Frauen und was sonst noch alles dazugehört. (...) Also holte ich einen Haufen Leute zusammen und rekonstruierte als Grundeinstellung einen Ausschnitt aus einem alten Gemälde von Belsazars Fest. Es wurde eine wilde Party, das kann ich Ihnen sagen. Eine richtige Orgie. Ich ließ die Leute sich so hinlegen, dass sie nicht ganz nackt waren – fast, aber nicht völlig.“ Aus dem Interview mit Joseph Henabery in: BROWNLOW, Pioniere des Films, 90-91.

³⁷ Siehe HANSON, D. W. Griffith's „Intolerance“: Some sources, 511.

³⁸ Bald nach ihrer Erstveröffentlichung in Frankreich im Jahre 1865 wurden die Bibelillustrationen von Doré, welche häufig auf altorientalischen Ausstellungsstücken des Louvre basierten, auch in den USA verlegt und bekannt; vgl. die Einleitung von Kap. 3.

6.4 Inspirationen und Quellen

A couple of high-priests plotted to betray Babylon for reasons of their own. It appeared that Alfred Paget – pardon me, King Belshazzar – should have worshipped the ancient sun god instead of Ishtar, the most female of all possible female goddesses, whose seated image was forever before his eyes and whose precepts he followed with the greatest of pleasure. So the priests plotted, in good old reliable melodramatic whispers, to pen the water gate so that Cyrus or Darius could sweep into the city and take it without a struggle. This was all good plotting of the sort I could understand, but if that was what was to happen, why all that battling at the walls? There was so much about the picture that didn't hang together that I soon stopped trying to understand any of it.³⁹

Die alttestamentliche Figur des Babyloniers Belsazzar samt seinem Gastmahl bildete seit Jahrhunderten, lange vor den ersten Ausgrabungen in Babylon, ein Sujet der abendländischen Kulturgeschichte (vgl. Kapitel 3). Doch die Bibel äußert sich, rückwärts betrachtet, nicht sonderlich spielfilmtauglich über das, was nach dem Erscheinen der Schrift an der Wand genau mit Belsazar geschah. Indem die Handlung der „Babylonian Story“ so auffallend von der biblischen Quelle, dem Prophetenbuch *Daniel*, abweicht, bewegt sich der Film zwischen (vordergründigen) Zitaten aus dem Alten Testament, weiteren antiken Angaben wie bei Herodot, wissenschaftlicher Genauigkeit und Fiktion.⁴⁰

Antike Orient-Spezialisten

Von jeher bekannt war Griffiths Interesse an den Beschreibungen Herodots über die Babylonier und Perser, an Xenophons Bericht über des Kyros *Anabasis* [i.e. Kyros II.], sowie über dessen Erziehung eines Idealkönigs [Kyros I.], seine berühmte *Kyropaideia*. Doch nur bei letzterer Quelle handelte es sich um den berühmten Kyros den Großen [I.], der einst Babylon einnahm. Figur der *Anabasis* indes ist Kyros II., Sohn des persischen Großkönigs Darius II. und Bruder des Artaxerxes. Während sich einige Schilderungen über die Belagerung Babylons in Herodots *Historien* mit jenen der *Kyropaideia* decken, wird Griffith von den ausführlichen Schilderungen des militärischen Milieus, den Beschreibung griechischer Soldaten wie barbarischer Söldner sowie der Atmosphäre grausamer Männlichkeit in der *Anabasis* Gebrauch gemacht haben für seine Filmfigur des Cyrus samt dessen Heer und Lager.⁴¹ Herodot wiederum schreibt davon, dass das babylonische Heer dem

³⁹ Aus: BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 59-60

⁴⁰ Historienromane des 19. Jh., auf denen teilweise *films d'art* und italienische *spettacoli* basierten, hatten am Ende wenig Einfluss auf die „Babylonian Story“, auch wenn Henabery im oben zitierten Interview angibt, Griffith ein „paar Romane über Babylon zum Lesen gegeben zu haben“. In einem anderen Interview bestätigt Henabery diese Aussage, indem er sagt, Griffith: „also picked up bits of fiction about old Babylon“. Henabery erinnerte sich an den Titel „Fall of Ishtar“ von einer Autorin namens Porter. Ein anderes hieß „Semiramis“, siehe TUCKER, *Voices from the Silents*, 396. Henabery erzählt an gleicher Stelle, Griffith habe auch eine Gerichtsszene an den „courts of Hammurabi“ gedreht, die jedoch nicht in das Endprodukt gelangte. Vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von ZAG, Giovanni Pastrone and D.W. Griffith. Ein Symposium, 30f.

In *INTOLERANCE* treffen derart viele Quellen und Inspirationen aufeinander, dass Woolcott in der *New York Times* kurz nach Anlauf des Films mutmaßte, Griffith habe die Dreharbeiten mit einem anderen Konzept begonnen als schließlich beendet. Und auf die „Babylonian Story“ bezogen: „it was devised and possibly completed before the intolerance idea ever entered his head“. Anders könne er sich „the spectacle's grotesque incoherence of design and utter fatuity of thought“ nicht erklären. Aus: WOOLCOTT, *INTOLERANCE*. „Second Thoughts on First Nights“, *New York Times*, September 10, 1916, zitiert nach PRATT, *Spellbound in Darkness. Readings in the History and Criticism of the Silent Film*, 192. Von dieser Theorie ist zwar abzusehen, doch auch sie demonstriert die Schwierigkeit alle Fragen, die der Film aufwirft, aufzuklären.

⁴¹ Die Recherche zu Kyros dem Großen sowie Kyros dem Jüngeren diente weniger der exakten Wiedergabe wissenschaftlicher Erkenntnisse, sondern vielmehr der Dramaturgie, da die Figur des Belshazzar einen starken Gegenspieler notwendig machte. Hieraus ergab sich alles weitere, das in Opposition zu dessen Rolle stehen musste. Drews weit schweifende Ausführungen zwecks der Konzeption von Cyrus nach Griffiths persönlichen politischen Ansichten münden in, von ihm daraufhin erstellten, Psychogrammen der Figurenkonzepten, die jedoch leicht überinterpretiert wirken, siehe DREW, D. W. Griffith's *Intolerance*. Its Genesis and Vision, 44f.

Kyros entgegrat, so dass es zum Kampfe kam. Die Babylonier jedoch unterlagen und wurden in ihre Stadt zurückgedrängt, die Kyros fortan belagerte. Nach einer Weile verteilte dieser sein Heer folgendermaßen:

Er stellte einen Teil seines Heeres dort auf, wo der Fluss in die Stadt hinein strömt, und den anderen Teil unterhalb der Stadt, wo der Fluss herausströmt. Dann gab er Befehl, sobald sie sähen, daß der Fluss gangbar würde, vom Flusse aus in die Stadt einzudringen. (...) Er leitete durch einen Graben den Fluss in den See ab (...). So machte er, da das Wasser seitwärts floss, das Flussbett gangbar. Und durch das Flussbett drangen nun die Perser, die Kyros am Flussufer aufgestellt hatte, in Babylon ein; denn das Euphratwasser reichte ihnen jetzt höchstens bis zur Hälfte des Schenkels.

So also gelangten laut Herodot die Perser heimlich in die Stadt. Doch Griffith verwendet noch eine weitere Angabe für das Konzept seiner Handlung:

Weil Babylon so groß ist, wußten, wie man dort im Lande erzählt, die Leute inmitten der Stadt noch nichts vom Eindringen der Feinde, als die äußeren Stadtteile bereits in Feindeshand waren. Man feierte gerade ein Fest, tanzte noch und war guter Dinge, bis die Kunde endlich auch zu ihnen drang.⁴²

Griffith inszeniert zwei Kämpfe zwischen Cyrus' und Belshazzars Heeren: Zunächst, gemäß Herodots Schilderung, einen ersten, nicht mit dem sofortigen Sieg endenden Angriff in klassischer Kampfweise an der Stadtmauer. Die zweite, überraschende und daher siegreiche Attacke schreibt Griffith dem Verrat der Priester zu, da nur diese als Einwohner von Babylon Kenntnis von den Schwachstellen der Stadtbefestigung haben können. Herodots Hinweis auf ein Fest, das die Bevölkerung davon ablenkte, dem Angriff der Perser über den Fluss rechtzeitig entgegen zu treten, baute Griffith schließlich zu seinem opulenten *Belshazzar's Feast* aus – nur die Bezeichnung dafür entnimmt er dem Alten Testament und setzt somit auf den Bekanntheitsgrad des Namens. Im Film gibt Belshazzar das Fest, um den vermeintlichen Sieg über die Perser zu feiern, während das Fest in der Bibel der Verhöhnung der heiligen Gefäße der Hebräer wegen stattfindet und es bei Herodot wiederum heißt, das babylonische Volk sei gut genug ausgestattet gewesen, um eine lange Belagerung durchzustehen.

Zeitgenössische Orient-Spezialisten

Der junge Karl Brown, der bei der Recherche assistierte, kannte Babylon und dessen Geschichte zuvor „nur aus der Sonntagsschule“⁴³. Als seinen persönlichen Moment des Erwachens betrachtete er später „the brand-new, hot-from-the-press edition of a book by somebody named Breasted“, das für den Film herangezogen wurde. Zwar habe ihm das Buch „die Augen geöffnet“, jedoch mehr in grundsätzlicher Hinsicht. Was die Vorlagen für eine Spielfilmhandlung betraf, war „Breasted nicht gerade sonderlich hilfreich“ – berichtete dieser doch wenig Dramatisches⁴⁴:

Cyrus had no trouble in defeating the Chaldean army led by the young crown prince, Belshazzar... In spite of the vast walls erected by Nebuchadnezzar to protect Babylon, the Persians entered the great city in 538 B.C., seemingly without resistance.“ – Hm. Thin, very thin. The king is simply „slain“. No mention of how or by whom. And Cyrus had no trouble defeating the Chaldean army. Well, if he had no trouble, what happened? Did the Chaldeans turn tail and run or did they just give up without a struggle? Either way, you can't play that for thrills, and thrills are the lifeblood of anybody's motion picture.⁴⁵

⁴² Beide Passagen zitiert nach HERODOT, Historien, I, 191f.

⁴³ Siehe BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 143.

⁴⁴ Allgemein herrscht bei Brown auch noch Jahrzehnte später große Verwirrung bezüglich Termini und Volksbezeichnungen wie Meder und Perser, „who were generally spoken of in one branch like ham and egg“, oder dem Unterschied zwischen Babyloniern und Assyern, denn jene verwechselt er wiederum stets mit den Persern. Siehe ebenda, 163. (Die Angaben im Buch *Daniel* trugen zur allgemeinen Verwirrung bei.)

⁴⁵ Siehe ebenda, 145.

Bedeutsam war der persönliche Kontakt Griffiths mit dem englischen Altorientalisten Sir Archibald Sayce und dem englischen Orientalisten Morris Jastrow Jr. Forschungsergebnisse, die sich im Film wieder finden lassen, bezog Griffith vor allem aus Sayces Publikationen *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of the Ancient Babylonians* (1887) sowie *Babylonians and Assyrians* (1900). Von Jastrow verwendete er *Aspects of Religious Belief and Practice in Babylonia and Assyria* (1911) sowie das aktuelle Werk *The Civilization of Babylonia and Assyria* (1915).⁴⁶ In Sayces *Lectures* fand er beispielsweise den Hinweis auf Nabonids Entdeckung eines Gründungssteines des akkadischen Herrschers Naram-Sin, den Griffith in einem Zwischentitel als Hinweis darauf einbaute, dass er authentische Quellen genutzt hatte (vgl. Kapitel 6.2). Vor allem Sayce, der sich mehrfach und auch in der Öffentlichkeit begeistert zu INTOLERANCE äußerte, fühlte sich möglicherweise geehrt, einem so überwältigenden Filmprojekt geholfen zu haben, in dessen visuellem Zentrum eindeutig das antike Babylon stand. In der *Morning Post* aus Birmingham wurde er damals folgendermaßen zitiert:

It is a spectacle most colossal, thrilling, and unique. Professor Sayce, the eminent Assyriologist, calls it ‚stupendous‘, and himself warrants the correctness of its Babylonian scenes.⁴⁷

Nachdem er den Film gesehen hatte, schrieb Sayce gar direkt an Griffith⁴⁸:

(...) I do not think anything comparable to it has ever been staged before; it appeals equally to the historian, the poet and the student of modern sociology. (...)⁴⁹

Und an anderer Stelle:

The Babylonian scenes are magnificent, as well as true to the facts. I was much impressed by the attention that had been paid to accuracy in detail. The drama is educational in more than one direction, and the interest it must excite in Babylonian history is especially gratifying to the Assyriologist.⁵⁰

Die Erkenntnisse zeitgenössischer Wissenschaftler verwob Griffith mit diversen antiken Quellen sowie seinen eigenen moralischen und dramaturgischen Vorstellungen zu seiner Figur des Belshazzar. Davon berührt sind auch dessen Freunde und Gegenspieler.

Das Figurenkonzept des Belshazzar

Das – aus der Perspektive der Altorientalistik wie Theologie – ungewöhnlichste Figurenkonzept des gesamten Filmes ist die Inszenierung des Belshazzar. Denn die gesamte abendländische Kulturgeschichte hindurch war die alttestamentliche Figur negativ konnotiert: Belsazar – im Buch *Daniel* Sohn des Nebukadnezar – galt als grausamer orientalischer Despot, dessen Ermordung ebenso gerechtfertigt erschien wie der Untergang seines babylonischen Reiches nach der zwanghaften Exilierung der Juden nach Babylon, laut Altem Testament seit der Niederlage des Jojakim.⁵¹ Mit Belsazars Tod wird auch seine Herrschaft

⁴⁶ Siehe DREW, D. W. Griffith's *Intolerance*. Its Genesis and Vision, 42-43.

⁴⁷ Zeitungsausschnitt, zitiert in einem *souvenir program* vom Premierenabend in Birmingham, eingesehen im Special Collections Department, British Film Institute, London.

⁴⁸ Leider ist kaum etwas an Korrespondenz heute öffentlich zugänglich, bzw. aufbereitet worden.

⁴⁹ Aus: MAY, Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry, 67-68.

⁵⁰ Dieses Zitat entstammt einem unveröffentlichten *souvenir program*, welches DREW zugänglich gewesen sein muss, siehe DREW, D. W. Griffith's *Intolerance*. Its Genesis and Vision, 61.

⁵¹ Die wissenschaftlichen Ambitionen, die sich auch aus den Anmerkungen innerhalb der Zwischentitel herauslesen lassen, sind später oft belächelt worden. Sie fungierten jedoch sicherlich als eine Art Rechtfertigung, vom biblischen Bild Belsazar geradezu trotzig abweichen zu können.

beendet und „sein Reich an die Meder und Perser verteilt“. Vorausgesagt wurde dies durch Gottes Vernichtungsurteil (in Form der „Schrift an der Wand“). Kyros wurde aus jüdischer Sicht die Rolle des erlösenden Rächers zuteil. Die Sichtweise des Alten Testaments ließ sich im kollektiven Gedächtnis des Abendlandes mit dem Bericht Herodots,⁵² der wiederum auf Quellen über die Reichsreform des Darius basierte, in Einklang bringen.⁵³ Im Film, wo das Gute gegen das Böse, die Toleranz gegen die Intoleranz, der Friede gegen den Krieg ankämpft, jedoch verliert, werden auch die vier männlichen Hauptfiguren auf eine Ebene gebracht: der gute Boy der „Modern Story“, der zu Unrecht des Mordes bezichtigt wird, der liebenswerte Hugenotte, dessen Leben durch die brutale Ermordung seiner Braut in der Bartholomäusnacht unwiederbringlich zerstört ist, Jesus Christus, dessen Verkündigung nicht geglaubt wird, sowie Belshazzar, dessen blühende und reiche Stadt dem brutalen Perserherrscher in die Hände fällt. Belshazzars Schwäche liegt letztlich darin, zu wenig geherrscht zu haben, was den Untergang der Stadt zur Folge hat. Seine einzige politische Aktion – nachdem sich der eigentliche König Nabonid gänzlich aus der Politik zurückgezogen zu haben scheint – ist die Brüskierung der übermächtigen Priesterkaste. Motivation für den Einsatz einer neuen Gottheit ist jedoch einzig und allein die Liebe zu seiner fremdländischen Prinzessin. Historisch nicht unkorrekt (vgl. weiter unten), sind die Feinde daher nicht nur die Perser, sondern auch die mit ihnen koalierenden Priester, die sich in ihrer Macht beschnitten sehen. Cyrus' Part ist der des Eroberers, wie es der Film auch demonstrativ präsentiert. Den Erlösercharakter, den er dabei sowohl in seinen eigenen Annalen als auch im Prophetenbuch *Daniel* einnimmt, verwandelt Griffith zugunsten Belshazzars in den einer bösen Kampfmaschine. Sein Gegenüber im Film ist Belshazzar, religiöser Reformator, eine Art Echnaton-Gestalt. Griffith, der methodistisch erzogen worden war und sich als Erwachsener von jener Glaubensrichtung emanzipierte, war die biblische Interpretation des Belsazar sicher bekannt.⁵⁴ Zeitgenössische Angaben gingen daher davon aus, Griffith habe sich an die aktuellen Erkenntnisse der Wissenschaft gehalten. So titelte der *San Francisco Chronicle* am 14. Januar 1917:

Stripping off Belshazzar's Cloak of Infamy – Was He Really a Hero? Now the newest research shows that Modern Moralists are wrong when they attack the Babylonian king as the symbol of wickedness, and how he was, instead, a gentle, peaceful and most tolerant monarch, a brave and highly gifted sovereign whose ONLY WEAKNESS was that he BELIEVED LOVE WAS ALWAYS RIGHT (*sic!*).⁵⁵

Die Konzeption seines Vaters Nabonid als weltfremder Antiquar, der sich längst aus der Politik zurückgezogen und diese seinem Sohn Belshazzar als Mitregenten übertragen hatte, übernahm Griffith aus einer Publikation von Robert William Rogers, *The Religion of Babylonia and Assyria* (1908), der über Nabonid sagte, dass dieser „without military skill and interest“ gewesen sei und statt dessen „busied himself chiefly with the restoration of

⁵² Siehe innerhalb des III. Buches zur Regierung des Kambyses in: HERODOT, *Historien*, Buch III, 89. Herodot wiederum räumt auch Kyros viel Raum ein, siehe insbesondere den Abschnitt „Unterwerfung der Babylonier“ in: ebenda, Buch III, 177f.

⁵³ Siehe ALBERTZ, *Die Exilszeit*. 6. Jahrhundert v. Chr., 23-28.

⁵⁴ Griffith wurde damals nur in einem Fall, dafür jedoch heftig, von Reverend Canon William Sheafe Chase für seine Konzeption des Cyrus kritisiert. Neben der biblischen Sicht auf den Perserkönig zitierte dieser auch L. W. Kings „History of Babylon“ aus dem Jahre 1915: „(...) tranquillity of the country under Cyrus formed a striking contrast to the unrest and intrigue of the reign of Nabonidus and Belshazzar“. Darüber hinaus zitiert er weitere Quellen zu Kyros Reformpolitik. Siehe DREW, D. W. *Griffith's Intolerance. Its Genesis and Vision*, 48.

⁵⁵ Unpaginiertes *clipping*, eingesehen im British Film Institute, Special Collections Department. Drew bemerkt zum zeitgenössischen Eindruck auf das Publikum, dass „by showing Belshazzar intervening in behalf of the people, the director implies that there was greater concern for the common welfare in Babylon than in modern America with its impersonality, detached legal systems and a social order that lacks the leadership to control the actions of Jenkins [der geizige Fabrikbesitzer der „Modern Story“], in: ebenda, 28 – eine Annahme, die ähnlich überzogen scheint wie Drews Psychogramm des Film-Cyrus.

temples“⁵⁶. Die Mitregentschaft Belshazzars im Film entspricht historischen Tatsachen. Ebenso war er tatsächlich Sohn des Nabonid und nicht des älteren babylonischen Herrschers Nebukadnezar, wie es wiederum das Prophetenbuch *Daniel* angibt.⁵⁷ Diesbezüglich ließ sich Griffith jedoch vor allem bei Sir Archibald Sayce für sein Figurenkonzept des Belshazzar inspirieren: Sayce schildert die revolutionäre religiöse Reform des Nabonid, „to undermine the local character of Babylonian religion and create a universal religion“⁵⁸ Folge war seinerzeit eine Auseinandersetzung zwischen Priestern und Regierung. Griffith wusste, dass die Priesterkaste zu den einflussreichsten Menschen im politischen Leben Babyloniens zählte. Bei Jastrow wiederum fand der Regisseur die aus Keilschrifttexten abgeleitete Vermutung, Nabonid habe die Marduk-Priester gegen sich aufgebracht, da seine Mutter, eine Priesterin des Mondgottes Sîn, auch in Babylon den Kult um diese Gottheit fest etablieren wollte.⁵⁹ Die Informationen übertrug Griffith folgendermaßen: Nicht Nabonid ist bei ihm religiöser Reformers, sondern dessen Sohn, Belshazzar. Nicht aufgrund einer Priesterin in Gestalt einer Königsmutter wird die Reform initiiert, sondern aus Liebe zu einer fremdländischen Prinzessin. Diese bringt eine andere Gottheit – zwar nicht den Mondgott Sîn – sondern, zur Abrundung ihrer Figur als schöne fremde Prinzessin, die Liebesgöttin, Ishtar, aus ihrer Heimat mit. Aus historischer Hinsicht war Ištar in Babylon bereits fest etabliert, was Griffith im Grund spätestens durch die Ausgrabungen Babylons hätte wissen können (oder wusste und ignorierte). Die heimliche Allianz zwischen den babylonischen Marduk-Priestern und Kyros hatte Griffith wiederum der Forschung Jastrows entlehnt, der den raschen und verhältnismäßig widerstandslosen Fall des neubabylonischen Reiches mit einer solchen Kollaboration erklärte.⁶⁰ Als der historische Kyros in einem Triumphzug in Babylon einzog, ließ er sich tatsächlich von den Marduk-Priestern als Befreier feiern, der im Auftrag dieses Gottes die Stadt vor ihren Unterdrückern, dem König Nabonid und dessen Mitregenten und Sohn Belsazar, erlöst und den alten Gott wieder einsetzen wolle.⁶¹ Dem Verrat hat Griffith dadurch mehr Gewicht gegeben, indem es im Film die Priester waren, die die Perser unter Führung des Kyros – und hier mischt Griffith jetzt die Angaben Herodots mit in die Handlung – in die Stadt ließen, während alle feierten (vgl. weiter oben in Kapitel 6.3 den Abschnitt Antike Orient-Spezialisten). Der Grund, warum es statt des Mondgottes die Liebes-, aber auch Kriegsgöttin Ištar Griffith angetan hatte, war sicherlich auch ihre sexuelle Aura.⁶² Belshazzar und seine „Princess Beloved“, der zuliebe er die Göttin über Bel-Marduk erheben ließ, beten im Film zu ihr sowohl in ihrer Funktion als Liebes- wie auch als Kriegsgöttin.⁶³ Der Liebes- und Fruchtbarkeitsaspekt der Ištar wird im Film an mehreren Stellen angedeutet, so zum Beispiel durch „Ishtar’s Temple of Love and Laughter“, aber auch in Zwischentiteln

⁵⁶ Aus: ROGERS, *The Religion of Babylonia and Assyria Especially in Its Relations to Israel*, 72-73.

⁵⁷ Das im Film entworfene Bild Nabonids wurde von manchem Filmhistoriker der folgenden Jahrzehnte unreflektiert übernommen. So schreibt auch Pratt: „He is a kindly, generous monarch – as kings in those days went“, wobei auch möglich wäre, dass es sich bei diesem Kommentar um ein ironisches Zitat handelt, siehe PRATT, *Spellbound in Darkness. Readings in the History and Criticism of the Silent Film*, 189.

⁵⁸ Aus: SAYCE, *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of the Ancient Babylonians*, 89, vgl. DREW, D. W. *Griffith’s Intolerance. Its Genesis and Vision*, 44.

⁵⁹ Zu Herkunft, Regierungszeit und religiösen Reformen des Nabonid in Verbindung mit der biblischen Perzeption der Exilszeit siehe grundlegend SCHAUDIG, *Die Inschriften Nabonids von Babylon und Kyros’ des Großen samt den in ihrem Umfeld entstandenen Tendenzschriften*.

⁶⁰ Vgl. JASTROW, *Aspects of Religious Beliefs and Practice in Babylonia and Assyria*, 59.

⁶¹ Nach ALBERTZ, *Die Exilszeit. 6. Jahrhundert v. Chr.*, 65.

⁶² Vgl. hierzu HANSENS Interpretation vom Babylon Griffiths als „Babylon as timeless ruins of impossible desire“ aus: HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, 239. Hansen sieht in der Figur der Attarea auch den Topos der „Hure Babylon“ gespiegelt, was jedoch unwahrscheinlich ist, da Griffiths Babylon eben gerade positiv konnotiert ist

⁶³ Bei den Persern deutet Griffith zoroastrische Rituale an, so z.B. in einer kurzen Szene, in der im Feldlager Cyrus zu Ahuramazda betet. Der Zoroastrismus war jedoch unter Kyros dem Großen noch nicht verbreitet.

wie „Virgins of the Sacred Fire of Life“⁶⁴ – gerade die Bezeichnung „virgin“ verstärkt die erotische Komponente. Zur Gottheit Ištar und ihrem Umfeld haben sich die von Griffith verehrten Altorientalisten Sayce und Jastrow mehrfach geäußert. Griffiths Umsetzung schloss auch die Inszenierung des Tanzes bezüglich der „resurrection of Tammuz“ mit ein, des Geliebten der Göttin, welcher der Mythologie nach aus der Unterwelt zu dieser zurückkam. Ferner bildet die mit einem dürftigen Lendentuch bedeckte Filmstatue einen Kontrast zur ebenfalls häufig stillend dargestellten Mutter Gottes. Mit einer schockierenden Wirkung hatte der Regisseur vermutlich geliebäugelt – hält seine Ishtar doch keinen Knaben, sondern einen, wenn auch im Vergleich zur Göttin kleinwüchsigen, Mann an ihrer Brust. Die Göttin Ištar wird indes nicht nackt dargestellt, wenngleich einige Altorientalisten vor 1916 das babylonische Motiv der nackten, Brüste haltenden Frau mit Ištardarstellungen noch geglichen hatten.⁶⁵ Vermutlich variiert Griffith, dem sicher unbekannt war, dass die Maria des Neuen Testaments auch Attribute der Ištar auf sich gezogen hatte, die Vorstellung von der mütterlichen Isis, die den Horusknaben an ihre Brust hält, ein Sinnbild des Königs. Zu Griffiths Interpretation würde die Tatsache passen, dass die antike Göttin Ištar eben nicht als Muttergottheit galt, sondern eher mit anderen sexuellen Aspekten belegt war.⁶⁶

Doch die Präsentation exotischer Fremdheit speist sich nicht nur aus der Darstellung heidnischer Gottheiten oder neuem Faktenwissen über die Geschichte des Alten Orients. Auffallend ist vor allem die Figurenkonstellation der beiden weiblichen Figuren – dem „Mountain Girl“ und der „Princess Beloved“ – zum Herrscher sowie die Inszenierung ihres jeweiligen Todes: Die Herkunft des „Mountain Girl“ erklärt schon sein Name, und der Zwischentitel präzisiert diesen zur Gegend Susiana (Griffith schreibt „Suisana“), dem östlichen Gebirgsland im heutigen Iran. Die Heimat einer fiktiven Gestalt wie der des Mädchens in ein (vermeintlich) unzivilisiertes Land zu verlegen und sie daher zum interessanten Objekt des Heiratsmarktes der Metropole Babylon zu erklären, passt vorzüglich in das Handlungskonzept. Doch bleibt die Figur des namenlosen Mädchens wenig weiblich; ihre Liebe zu Belshazzar bleibt ohnehin von diesem unbemerkt und ist mehr von schwärmerischer Art. Doch sie ist bereit für ihn zu kämpfen und zu sterben. Attarea, die „Princess Beloved“, gestaltete Griffith als eine fremde Schönheit, der zu gefallen Belshazzar alles unternimmt – hier durch die Erhebung ihrer weiblichen Gottheit über den männlichen Stadtgott von Babylon sowie das Versprechen, Attarea eine eigene, prächtige Stadt zu bauen, die sie an ihre ferne Heimat erinnern möge. – Im Laufe der Geschichte wurden beiden Frauen – Amyitis, Gemahlin des Nebukadnezar, die Heimweh nach den grünen Gebirgswäldern ihrer persischen Heimat gehabt haben soll, sowie Semiramis – die Hängenden Gärten zugeschrieben. Der Bau einer eigenen Stadt wird jedoch nur Semiramis nachgesagt. Auch hier vermischt Griffith wieder unterschiedliche Quellen zwecks Inspirationen für ein Figurenkonzept. So verspricht Belshazzar seiner geliebten Attarea im Film gleich den Bau einer ganzen Stadt. Griffith stattete diesen im Einklang mit dem gängigen Bild eines effeminierten orientalischen Herrscher aus: über seine visuelle Gestaltung hinaus auch durch die bacchantischen Feierlichkeiten in seinem Palast sowie durch seine Unfähigkeit, politisch vorausschauend zu handeln. Was das „Mountain Girl“ an männlichen Zügen aufweist, fehlt Belshazzar; gleiches gilt im umgekehrten Fall für Belshazzars weibliche Züge, die das aktiv für Babylon kämpfende Mädchen gegen ihn wie einen Knaben erscheinen lassen. Aufgrund der ungewohnt positiven Gestaltung, liegt dem Belshazzar des Films, und damit auch Attarea, dabei noch ein weiterer Mythos zu Grunde: Das Bild eines effeminierten und dem Untergang geweihten orientalischen Herrscher mit seiner Geliebten wurde vor allem durch Lord Byrons

⁶⁴ Die im Film inszenierten Feuer erinnern an CABIRIA, in dem das Mädchen beinahe den Flammentod stirbt.

⁶⁵ Siehe ÜHLINGER, Nackte Göttin, 53-64.

⁶⁶ Es fällt auf, dass im Reich des Belshazzar Kinder und ihre Mütter fehlen. Deren Integration in das vordergründige Geschehen hätte möglicherweise eine weniger exotisch-erotische Atmosphäre zur Folge gehabt.

Adaption des Sardanapal-Stoffs aus dem Jahre 1821 bekannt wie nie zuvor (siehe Kapitel 2.2.1). Manches aus dem Drama lässt sich auch bei Griffiths *Belshazzar* wiederfinden, das heißt seine Filmfigur basiert mit großer Wahrscheinlichkeit auf Byron. Denn dessen Sardanapal ist, im Unterschied zu den antiken Quellen, gleichfalls keine Negativgestalt, sondern Sympathieträger und Identifikationsfigur. Bereits Byron beschreibt einige von Sardanapals Zügen als im Grunde austauschbar mit jenen des biblischen Belsazar und dessen Rezeption. Hinzu kommt die Parallele in Gestalt der (unvermählten) Attarea, mit der der Herrscher den Freitod wählt: Auch die bevorzugte Geliebte Myrra bleibt ihrem Gebieter bei Byron treu bis in den Tod. Und auch Sardanapals orientalisches Reich geht mit seinem und ihrem Selbstmord unter. Diese Spurensuche mit Hinblick auf Griffiths Interpretation des Nabonid kombiniert mit der Byron'schen Charakterisierung des Sardanapal klärt jedenfalls jene Widersprüche in der Figurenkonzeption *Belshazzars*, an deren Auflösung sich die Filmwissenschaft stets versuchte; bislang wurde die Verwandlung vom negativen Belsazar der Bibel zum Helden bei Griffith mit dessen zur Schau gestellter Ablehnung des amerikanischen Protestantismus erklärt. Durch die Parallelisierung der vier männlichen Hauptfiguren der vier Episoden erhebt er sein Kunstprodukt *Belshazzar* am Ende gar auf eine Stufe mit Jesus von Nazareth, was dann die (erwünschte) Kritik christlich-fundamentalistischer Kreise nach sich zog, womit sich der Kreis schließt. Doch aufgrund der Inkongruenz der Quellen konnte eben keine kongruente Figur kreiert werden. Resultat ist ein *Belshazzar*, der trotz Griffiths Neuinterpretation letztlich den Klischees des Orientalismus verhaftet bleibt.

6.5 Filmmusik

Was war vor dem Jahr 1916 über Musik im alten Babylon bekannt? Griffith jedenfalls war bestrebt, am Set durch das Abspielen von Musik sowie mittels Orchesteraufführungen seine Filmszenen möglichst orientalisches wirken zu lassen. Notwendig war eine solche Begleitung vor allem für die Tanzeinlagen. Karl Brown wurde mit dem Kauf von Schallplatten mit aus dem Orient stammender Musik beauftragt, was Griffith dann als altorientalisch hätte durchgehen lassen wollen. Das Schallplattenangebot gab jedoch nicht allzu viel her:

Then Griffith sent for some real Oriental musicians, who brought their ancient instruments to the studio and played all the traditional music they could remember. But most of it was dull, reedy, and to our ears, out of tune. It might have done well to charm cobras with, but it did not fit in with Griffith's ideas of lushly luxurious sensuality. Amy Woodford Finden was going great guns at the time with her make-believe Oriental music, mostly set in the idiom of her famous songs, such as the „Kashmiri Song“. These held his attention for quite some time, because they were so popular, these songs about being less than the dust beneath the chariot wheel, or those pale hands I loved beside the Shalimar. Griffith's instinct was absolutely correct and he should have followed it. If the people – the audience, not the critics – believed this to be the true feeling of the mystic East, then you'd better concur with their beliefs.⁶⁷

Doch letztlich akzeptierte Griffith für die zentrale Tanzszene nur ein Stück: Das Bacchanal aus Saint-Saëns' *Samson et Dalila*, das auch in die Orchesterbegleitung während der späteren Filmvorführungen aufgenommen wurde (vgl. Kapitel 4.6). Für die atmosphärische Untermalung wurde daher beim Dreh der Szene „*Belshazzar's Feast*“ auf das Stück zurückgegriffen:

⁶⁷ Siehe BROWN, *Adventures with David Wark Griffith*, 56-57.

The big day came. The dancers were assembled. People by the thousands, all in gorgeous costumes, were packed everywhere where people could be placed, even along the top of the great back wall with its winged god and its twin Trees of life. (...) The action began, with the bacchanal in full swing as the tower glided slowly forward and sank at the same time. The scene had started with a full shot of the entire set, and it continued inward and downward, until it ended with a close-up of the King and his Princess Beloved admiring one another to the rhythm of our great crowd of dancing girls, dancing without music but in perfect cadence.⁶⁸

Der Begriff „silent film“ fiel zum ersten Mal im Jahre 1918;⁶⁹ grundsätzlich erschien dem damaligen Publikum eine Filmvorführung jedoch alles andere als stumm. Griffith war einer der ersten Filmproduzenten und Regisseure, der Filmkomponisten als solche einführte.⁷⁰ Ein Teil der Angaben zur musikalischen Begleitung von *INTOLERANCE* ist erhalten geblieben und konnte rekonstruiert werden. Bekannt ist, dass Griffith den Komponisten Carl Breil damit beauftragte, die Leitmelodien für die vier verschiedenen Handlungsebenen zu entwickeln. Bereits zur Zeit der Filmpremieren erschien 1916 die Publikation *Selection from the Incidental Music to D. W. Griffith's Intolerance by Joseph Carl Breil*, die einen „Babylonian Love Song“ enthielt. Dieser ist jedoch nicht in der für die Premierenfassung verwendeten Musikliste enthalten.⁷¹ Zu den komplizierten Rekonstruktionen der Filmmusik zählte der genaue Ablauf des musikalischen Arrangements in der Szene „The Temple of Love“, da in dieser auch getanzt wurde.⁷² Eine der Schwierigkeiten bestand darin, die Geschwindigkeit der Musik dem erst gegen Ende der Szene einsetzenden „orientalischen Tanz“ anzupassen und in deren Takt einzufallen. In der erhaltenen Melodienliste für die einzelnen Sequenzen befinden sich – in Bezug auf die „Babylonian Story“ – Liedtitel wie: „Babylon the Great“, „The gate of Imgur-Bel“, „Belshazzar now ruling“ bis hin zu „Babylon's Last Bacchanal“. Als Ouvertüre für *Intolerance* wählte Breil laut Musikliste das dritte Stück des ersten Aktes von Glucks *Iphigenia in Aulis*. Dies sicherlich, da das Werk durch seinen Einsatz von *alla turca*-Klängen dem altorientalischen Setting der „Babylonian Story“ am ehesten entsprach (vgl. Kapitel 4). Speziell für die Babylonian Story verband Breil ferner Ausschnitte und Stücke wie „Immenso Pthah“ aus Verdis *Aïda*, das bereits erwähnte Bacchanal aus Saint-Saëns *Samson et Dalila* für die „Orgienszene“, Xavier Leroux' Stück *Le Nil*, Delibes' *Lakmé*, Gounods *Si le bonheur?* (vgl. Kapitel 4), Ippolotov-Ivanovs *Steps of Central Asia* sowie Auszüge aus Tschaikowskys *Romeo und Julia* und dem *Nussknacker*. Breils eigene Kompositionen zu Babylon waren beispielsweise eine „Arabesque“ sowie der „March of Cyrus' Army“.⁷³

6.6 Kritiken

„You stand in medieval France and slip on a banana-peel of retrogression to Chaldea.“⁷⁴ So scherzte Julian Johnson in seiner Filmkritik kurz nach der Premiere. Doch die Begeisterung war echt:

⁶⁸ Siehe ebenda 59. (Mit „without music“ bezieht sich der Autor auf das fertige Filmprodukt, das schließlich grundsätzlich stumm war, sofern es nicht im Kino musikalisch untermalt wurde.)

⁶⁹ Die *New York Times* titelte damals erstmalig: „Two opera stars in silent films.“, unpaginiertes *clipping*, eingesehen im British Film Institute, Special Collections Department, August 2001.

⁷⁰ Siehe ANDERSON, „No Music until Cue“. The Reconstruction of D. W. Griffith's *Intolerance*, 159.

⁷¹ Siehe ebenda 160-161.

⁷² Für seine Vorstellung kultischer Tänze arbeitete Griffith mit der bekannten Tanzlehrerin und Choreographin Ruth St. Denis zusammen, die mit wirklichem orientalischem Tanz bestens vertraut war.

⁷³ Siehe die rekonstruierte Sequenzliste in Appendix III, in: ANDERSON, „No Music until Cue“. The Reconstruction of D. W. Griffith's *Intolerance*, 167-168.

⁷⁴ Alle Zitate von Johnson stammen aus der Zeitschrift *Photoplay Magazine*, Dezember 1916, unter der Überschrift „The Shadow Stage“, 77-81.

Here is a joy-ride to history; a Cook's tour of the ages; a college education crammed into a night. (...) The Chaldean Vision will teach history to college professors. Altogether, the accuracy and authority of „Intolerance's“ historic information is stupendous. (...) Babylon is the foundation stone, and seems to have been the original inspiration, of this visual Babel. Its mighty walls, its crowds, its army, have won many long-drawn „Ahs!“ of sky-rocket admiration. (...) You were taught that the Jewish Jehova traced destruction's warning in letters of fire on the wall of Belshazzar's palace; and that Cyrus, to get in, drained the Euphrates River and walked on its bed under Babylon's gates. See this picture and get the facts. Babylon was peacefully, betrayed by the priests of Marduk long after it had successfully withstood as frenzied a siege as the Persian conqueror could bring.

Dem Mountain Girl bescheinigte Johnson Ruhm über den Tod hinaus, als „a sweet Amazon in the service of her great Sar“.⁷⁵ Die Darstellung von Cyrus' Feldlager bezeichnet er als „as instructive as West-Asiatic history“. Doch zur Geschichte Vorderasiens gesellte sich auch hier ein wenig Phantasie:

Otherwise, the sensuous glory of the Chaldean court. No brush-master has painted more Oriental splendours than those boasted by the golden bungalow of Nabonidus, quaint father of the virile voluptuary Belshazzar. Beauty blooms in wildest luxuriance in this New York of the Euphrates. The dances of Tammuz, god of spring-time, flash forth in breath-taking nudity and rhythm as frank as meaningful. (...) One cannot imagine a more beautiful thing than Seen Owen as Attarea – veritable star of the East.

Hierzu passt auch Johnsons abschließende Bemerkung, Griffith hätte aus der Babylonian Story besser einen abendfüllenden Spielfilm entwickelt:

Sticking to this alone, he would have added an art-production to literature as enduring as Flaubert's *Salammô*.

Nicht selten übernehmen die zeitgenössischen Filmkritiken auch die Aussagen und das Geschichtsverständnis Griffiths. So schrieb die Filmzeitschrift *Pictures and Picturegoer*:

(...) In the ancient theme he depicts the fall of Babylon, the collapse of one of the greatest civilizations of the world through intolerance. (...) ⁷⁶

Da der Film so viele Quellen und Vorlagen in sich vereint, schien es schwer, das Dargestellte nicht als authentisch zu empfinden. *Variety* bemerkte am 8. September 1916:

(...) These four tales are designed to show that intolerance in various forms existed in all ages and three of the exemplifications of it are based upon historical fact. (...)

Daneben folgten Schwärmereien bezüglich des Babylon-Sets sowie der Massenszenen. Die Londoner Filmzeitung *Bioscope* äußerte sich mehrfach zur Produktion:

(...), the film is, in fact, an epitome of many historical treatises and records,... . The Babylonian episodes alone are stupendous in their vastness, bewildering in the complexity of their crowded detail and enthralling in their riotous loveliness ... amazing historical interest.⁷⁷ – (...) the work of research to give authority to these ancient scenes was carried on by a corps of experts over a period of the past three or four years. (...) His Babylonia is brought up to the very latest discoveries and histories of the leading universities' expeditions to the ruins which are being excavated.⁷⁸

Heywood Broun hingegen beurteilte die Produktion in der *The New York Tribune* vom 7. September 1916 gänzlich anders:

⁷⁵ Vgl. den Hinweis auf die Verwendung des Sar-Titels für den Kulissenbauer Wortmann, siehe Kap. 6.3.1.

⁷⁶ Aus der Zeitschrift *Pictures and Picturegoer*, April, 28 - May 5, 1917, 102.

⁷⁷ Aus: *The Bioscope*, April 12, 1917, 104 - 105, eingesehen im British Film Institute, London, August 2001.

⁷⁸ Aus: *The Bioscope*, September 7, 1916, XV, eingesehen im British Film Institute, London, August 2001

David W. Griffith is an immature philosopher, a wrongheaded sociologist, a hazy theologian, a flamboyant historian, but a great movie man. As a picture, *Intolerance* is quite the most marvellous thing which has been put on the screen, but as a theory of life it is trite without being true.⁷⁹

Der letzten Kritik ist bedingungslos zuzustimmen.

6.7 Schlussbemerkungen

„History itself seems to pour like a cataract across the screen.“⁸⁰ – Ein Fazit kann in der Tat nicht für die „Babylonian Story“ allein abgeleitet werden. Alle vier Handlungsebenen sind in einander verwoben und jede sagt etwas aus, das im Grunde nur durch die anderen ein vollständiges Bild ergibt. Wichtig für den gesamten Film ist bekanntermaßen jedoch Whitmans radikale moralische Grundhaltung und, für Griffith, die Kritik am neu erstarkenden religiösen Fundamentalismus in den Vereinigten Staaten. Der Regisseur war wie sein Dichtervorbild überzeugt, in einem religiösen Humanismus den goldenen Mittelweg gefunden zu haben. Durch Griffiths Parallelisierung der Handlungsebenen findet sich diese Haltung daher als roter Faden im Gesamtwerk INTOLERANCE.⁸¹ Whitman war, auch hier ließ sich Griffith inspirieren, antiken und zeitgenössischen Religionen gegenüber gleichermaßen offen, inklusive jener, die das Christentum als heidnisch und somit sündig diffamiert hatte. So dichtete er, neben vielen anderen Bezügen zu fremden Kulturen und Religionen, in „With Antecedents“ und in „Song of Myself“:

*(...) With Egypt, India, Phenicia, Greece and Rome, With the Kelt, the Scandinavian, the Alb and the Saxon
With antique maritime ventures, laws, artisanship, wars and journeys,
With the poet, the skald, the saga, the myth, and the oracle (...)
I respect Assyria, China, Teutonia, and the Hebrews, I adopt each theory, myth, god, and demi-god,
I see that the old accounts, bibles, genealogies are true, without exception. (...)*⁸²

*(...) My faith is the greatest of faiths and the least of faiths, Enclosing worship ancient and modern
and all between ancient and modern. (...)*⁸³

Es mag sein, dass Griffith sich von der eigenen methodistischen Prägung zu emanzipieren versuchte,⁸⁴ indem er Istar als eine Gottheit präsentierte, deren Verehrung weder verwerflich noch falsch sei. Zudem stilisierte er Belshazzar zu einem friedliebenden und sinnlichen Menschen, was jener der Bibel (und auch der Geschichtsforschung) nach mitnichten gewesen ist. Die Interpretation des in der Bibel äußerst negativ konnotierten Babylon als Idealstaat ist sicherlich eine Provokation an den erstarkenden fundamentalistischen Protestantismus, der sich auf alle gesellschaftlichen Aspekte auszubreiten begann.⁸⁵ Griffith war – trotz seiner Haltung in BIRTH OF A NATION und aus heutiger Sicht daher schwer nachvollziehbar – ein

⁷⁹ Eingesehen im British Film Institute, London, August 2001, unpaginiert.

⁸⁰ Siehe BARRY/BOWSER, D. W. Griffith: American Film Master, 26

⁸¹ Um Religion dreht es sich zudem auch in der French Story und nicht zuletzt ist es „Dear One“ der Modern Story, die für ihren zum Tod verurteilten Mann innig betet.

⁸² Aus: www.americanpoets.com/waltwhitman/withantecedents.shtml, Zugriff: Juli 2003.

⁸³ Aus: „Song of Myself“ in: WHITMAN, Leaves of Grass, 75.

⁸⁴ Bezüglich eines neuen Fundamentalismus siehe z.B. GASSBERG, American Historical Pageantry: The Use of Tradition in the Early Twentieth Century sowie die Beiträge von WEBER, The Two-Edged Sword: The Fundamentalist Use of the Bible“ und WACKER, The Demise of Biblical Civilization.

⁸⁵ Zur Bewegung des „anti-Puritanism“ und „New Paganism“ siehe weiterführend FISHBEIN, Rebels in Bohemia: The Radicals of the Masses, 1911-1917.

Anhänger des für soziale Reformen eintretenden, liberalen „Progressive Movement“⁸⁶ sowie der Politik Theodore Roosevelts und Woodrow Wilsons. Die Filmfigur des Belshazzar, die den Staat und dessen Religion reformieren möchte, spiegelt daher auch Griffiths eigene Haltung politischen Neuerungen gegenüber. Im Film beruft sich Belshazzar beziehungsweise Griffith auf das revolutionäre Rechtswesen des Babyloniers Hammurabi. Im Zwischentitel heißt es daher, dessen Gesetze gälten „to protect the weak from the strong“. Auch wenn Griffiths Quellenstudien Hinweise ergeben haben mögen, dass das spätbabylonische Staatswesen auf einer Reichstheologie basierte, deren System letztlich scheiterte, so dient Griffiths Konzeption der Priester doch vor allem seiner spektakulären Filmhandlung. Priestern die Rolle der Verräter zuzuschreiben, bleibt auch später ein beliebtes Motiv im Monumental- und Kolossalfilm (vgl. Kapitel 8 und 9). Es zeugt eher von Überinterpretation, wenn Autoren wie William S. Drew das Einarbeiten des Regisseurs in die jüngsten Erkenntnisse der Archäologie als eine Reflexion babylonischer Theologie oder Theokratie auf wissenschaftlichem Niveau beurteilen. Abschließend betrachtet nutzt Griffith für seinen Film dennoch den durch die Bibel geprägten Mythos Babylon. Doch ist sein moralischer Anspruch hierbei nicht religiös sondern persönlich motiviert. Mit dem gängigen Negativbild der Stadt hat dieser nichts gemein. Nur einmal kommt Griffith, dessen Ausruf „teaching history through lightning“ (d.h. das Kino ersetze nun den Geschichtsunterricht) zum geflügelten Wort in Hollywood wurde, in einem Interview auf die Erzählung der Sprachverwirrung zu Babel aus der *Genesis* zu sprechen (zum Wortlaut siehe Kapitel 1.1.) - die Erfindung des Films, die bewegten Bilder überhaupt sieht er als einen Völker- und Sprachen verbindenden Triumph über das Urteil Gottes,⁸⁷ denn:

(...) images in films have gone beyond Babel, beyond words. We have found a universal language, a power that can make men brothers and end war forever. (...)⁸⁸

INTOLERANCE sollte laut Griffith als moralisches Banner dienen und die Menschheit zu mehr Toleranz aufrufen – ob der Film seinen hohen Anspruch erfüllt hat, bleibt fragwürdig. Der Film wurde vor allem durch seine exzessive Verwendung altorientalischer Bildkunst zum unvergesslichen Beispiel eines biblisch-orientalischen Spielfilms. Handlungs- und Figurenkonzepte sind absolut singulär. Es ist bedauerlich, dass für INTOLERANCE das antike Babylon zwar wieder auferstehen konnte, allerdings nur, um gleich wieder zu fallen.

⁸⁶ Siehe ausführlich bei CHRISTADLER/HANSEN, D. W. Griffith's *Intolerance* (1916): Zum Verhältnis von Film und Geschichte in der Progressive Era.

⁸⁷ Hansen unterstellt Griffith eine noch tiefer gehende Verwendung des Mythos in Verbindung mit dessen Selbstbeurteilung als Erfinder einer neuen Bildsprache (nach der babylonischen Sprachverwirrung) im Kontext des zeitgleichen Trends eines Millennialismus', während er sich mit dem Bestreben, „Babylon als Eden“ darzustellen, allerdings „mehr zum Häretiker gemacht“ hätte als beabsichtigt. Siehe HANSEN, Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film, 184-187. Auch wenn ich dies für unzutreffend halte, ist das anti-biblische Konzept Griffiths in der Tat vielen entgangen, die sich mit der Geschichte des biblischen Monumentalfilms in den Vereinigten Staaten bis heute beschäftigt haben. Vgl. TUVESON, Redeemer Nation: The Idea of America's Millennial Role, 11; 18; 116-117.

⁸⁸ Zitiert nach GISH, The Movies, Mr. Griffith and Me, 183.

6.8 Wiederaufführungen und Restaurierungen

Der Film hat seine Produktionskosten niemals eingespielt; das Publikum war von den Handlungsinhalten sowie der komplizierten Montage überfordert.⁸⁹ Aus finanzieller Not heraus, aber auch aufgrund seiner ständigen Bemühungen, mit neuen Schnittfassungen eine Verbesserung des Werkes zu erzielen, veröffentlichte Griffith im Jahre 1919 einen eigenständigen Film namens *THE FALL OF BABYLON*.⁹⁰ Für diesen ließ er Szenen nachdrehen und hinzufügen, denn Teile des Sets standen noch am ehemaligen Drehort. Der Ausgang der Handlung wurde, was das Verhältnis zwischen „Mountain Girl“ und „Rhapsode“ betrifft, zu einem kassenträchtigeren *happy end* umgewandelt: Das Mädchen wird nicht im Kampf von Pfeilen durchbohrt. Auch sie liebt am Ende den „Rhapsoden“, der sie von Anfang an umworben hat.⁹¹ Auch die Zwischentitel wurden teilweise neu geschrieben oder in Einzelfällen leicht, aber inhaltlich bedeutsam abgeändert: Während in der Premierenfassung die bösen Priester nach der Niederlage Belshazzars und somit dem Sieg Marduks über Ishtar ein „To Bel the Glory!“ anstimmten, veränderte sich der Titel in der Neufassung in ein, christlicher anmutendes, „To God the Glory!“.⁹² Das ehemals häufig zitierte Wort „intolerance“ wird nun des Öfteren mit „fate“ ausgetauscht. Der „Rhapsode“ – im Original als spionierender ‚Geheimagent‘ der Hohepriester charakterisiert – wird in der Fassung von 1919 zu einem aus Naivität in die Irre Geleiteten, der sich der negativen Absichten der Priester nie bewusst gewesen ist, wodurch wiederum seine vom „Mountain Girl“ später erwiderte Liebe zu rechtfertigen war.⁹³ Der Film war für einige Jahre noch im Rahmen so genannter *road shows* zu sehen. Die Vorführung unterbrach stets an einigen Stellen, damit auf der Bühne das so eben gezeigte glamourös untermalt werden konnte: Es wurde gesungen und Tanzensembles oder Solotänze zum Besten gegeben, unter anderem von der damals bekannten Carol Dempster. Die Truppe bereicherte ein „Erzähler“, der als „babylonischer Priester“ verkleidet war. Es gab gar eine exotische Schlangentänzerin aus einem Ort namens Poughkeepsie, die sich Kyra nannte.⁹⁴ In einer erneut von Griffith umgeschnittenen Fassung wurde *INTOLERANCE* noch einmal im Jahre 1926 im Film Arts Guild Theater gezeigt. Zeitzeugen der Premierenfassung bestätigten daraufhin, dass der Film in seiner ursprünglichen Fassung aus dem Jahre 1916⁹⁵ um einige erotische Szenen erweitert gewesen sei, die alsbald den amerikanischen Zensurbehörden zum Opfer gefallen waren, obwohl diese

⁸⁹ Im Grunde entgegen Griffiths Ambitionen wurde auf Plakaten vor allem mit „Tausenden orientalischer Tänzerinnen“ geworben – ganz im Sinne des üblichen filmischen Orientalismus. Einige Plakate können im British Film Institute, London, eingesehen werden. Weitere Abbildungen befinden sich als Bebilderung bei MERRITT, D. W. Griffith's *INTOLERANCE*. *Reconstructing an Unattainable Text*, 337ff.

⁹⁰ Griffith hat den Film seit dessen Premiere immer wieder umgeschnitten und dem Originalmaterial schwer zugesetzt. Siehe ebenda, 337-375, sowie ANDERSON, „No music until cue“. *The Reconstruction of D. W. Griffith's Intolerance*, 158-169.

⁹¹ Heute sind unterschiedliche Nachfolgeversionen der Fassung aus dem Jahre 1919 erhalten. Die vermutlich vollständigste befindet sich im New Yorker Museum of Modern Art. Siehe MERRITT, D. W. Griffith's *INTOLERANCE*. *Reconstructing an Unattainable Text*, 371.

⁹² In der von mir verwendeten Kaufkassette aus dem Jahre 2000 mit einer Länge von ca. 180 Minuten ist diese Szene jedoch – im Gegensatz zur MoMa-Fassung laut der Angaben Merritts – so geschnitten, dass der Eindruck erweckt wird, dieser Satz könnte auch von Cyrus gesagt worden sein. Mir geht es hier um die Tatsache, dass der Name der heidnischen Gottheit (Marduk), die ursprünglich als Sieger hervorgeht, vermutlich aufgrund religiöser Befindlichkeiten später in „God“ (großgeschrieben) umbenannt worden ist. Aus historischer Hinsicht ist es ohnehin irrelevant, wer den Satz spricht, da sich Kyros beim babylonischen Volk dafür feiern ließ, Marduk wieder zur Hauptgottheit der Stadt einzusetzen, was, wie es der Film zeigt, auch Griffith bekannt gewesen war.

⁹³ Siehe MERRITT, D. W. Griffith's *INTOLERANCE*. *Reconstructing an Unattainable Text*, 353f.

⁹⁴ Siehe ebenda 351.

⁹⁵ Als Griffith im Jahre 1916 das Copyright für seinen Film beantragte, sendete er mehrere *scrap books* an die Library of Congress, die aus jeweils einem eingeklebten Bild pro *shot* und *title* bestanden (Stand Juni 1916 mit einer Länge von 209 min.). Diese dienten als Grundlage für die spätere Rekonstruktion der (unveröffentlichten) Premierenfassung des Museum of Modern Art (vgl. Fußnote 97).

damals noch weitaus großzügiger urteilten als in den Folgejahrzehnten. Unter den entfernten Szenen befand sich beispielsweise Filmmaterial der erotischen Orgieninszenierung im „Temple of Laughter and Love“ sowie dem großen Bacchanal während der Feierlichkeiten für die Wiederkehr des Gottes Tammuz.⁹⁶ Die beinahe vollkommen nackten Darstellerinnen trugen zu einem nicht unerheblichen Teil zur Beliebtheit jener Filmfassung bei, die in der Version für die *road shows* anfänglich enthalten war. Bis heute sind nicht alle gedrehten Sequenzen für wissenschaftliche Zwecke einzusehen.⁹⁷ Im Ausland, vor allem in Japan, Russland und später auch in Deutschland, war INTOLERANCE zunächst mehr kommerzieller Erfolg als in seinem Heimatland beschieden.⁹⁸ Ein paar Jahrzehnte wurden später die Babylon-Sequenzen differenzierter beurteilt.⁹⁹ Der Film sorgt für nicht enden wollende Diskussionen und Würdigungen. Das letzte große Aufsehen erregte eine von Raymond Rohauer möglich gemachte Aufführung im Théâtre de Nanterre Amandiers im Rahmen eines Stummfilmfestivals im Anschluss an die Vorführung des in Frankreich nicht minder bekannten NAPOLÉON von Abel Gance. Zur musikalischen Untermalung der restaurierten Filmfassung wurde eine symphonische Suite von Pierre Jansen und Antoine Duhamel aufgeführt.¹⁰⁰ Es werden sicherlich noch weitere Festivals folgen.

⁹⁶ „Sequences Griffith toiled hardest to get straight – „Belshazzar’s Feast of Babylon“, „The modern strike“, and „The Bacchanal“ – are chopped up and reorganized to „approximate“ the premiere“, aus: MERRITT, D. W. Griffith’s INTOLERANCE. Reconstructing an Unattainable Text, 338.

⁹⁷ Die in den späten 1980er Jahren vom New Yorker Museum of Modern Art und der Library of Congress finanzierte Restaurierung des Filmmaterials hatte das Ziel, die Fassung des kalifornischen Premierenabends zu rekonstruieren, was zur Folge hatte, dass bestimmte Filmszenen – wie jene im Tempel und der „Dance of Tammuz“ nicht mehr in die Filmhandlung integriert wurden, da sie für den Verleih an der Ostküste gedreht worden waren, vgl. in Kap. 6.3.3 den Abschnitt zur Orientalistenmalerei. Zur Kritik an der (unveröffentlichten) Fassung des Museum of Modern Art N.Y., gerade bezüglich der herausgeschnittenen Tanzszenen der ‚nackten Babylonierinnen‘, siehe HANSEN, Griffith’s Real Intolerance, 28-29.

⁹⁸ Der Film wurde auch in Russland gezeigt, dort jedoch inhaltlich verändert: So wurde z.B. der fundamentale Charakter der „Babylonian Story“ weg vom Filmepos hin zu einer Geschichtsstudie im Sinn einer der großen Tragödien der Menschheitsgeschichte uminterpretiert. Die im Film behandelten Aspekte Egoismus, Betrug und Verrat seien gerade in den monotheistischen Religionen zu finden, vor allem in Staaten, in denen Religion und Regierung nicht separiert seien. Siehe STERN, Sight & Sound Supplement 1946, 20. Für die jüngere Debatte zur russischen Rezeption von Griffiths Geschichtsverständnis siehe KEPLEY, INTOLERANCE and the Soviets: a historical investigation, 22-27.

⁹⁹ Der Film wurde z.B. im Rahmen eines Filmfestivals in San Francisco im Jahre 1954 aufgeführt. Das Publikum war begeistert: „Every extra is adorned to the last detail, as if he were personally responsible for looking Babylonian. (...)“. Siehe JOHNSON, The Tenth Muse in San Francisco, 152-156; 206-208. Die französische Zeitschrift *Cinéma* kommentierte hingegen im März 1959 in einer Erinnerung an die „Babylonian Story“: „(...) Les catégories du Vrai et du Beau perdent ici leur sens. Etrange et merveilleux amalgame que celui de ces murailles flanquées de tours quasi-moyenâgeuses avec ces bas-reliefs égyptiens, ces sculptures orientales, ces colonnes énormes... Ce prodigieux entassement rappelle le temple d’Angkor, les monuments aztèques et - pourquoi pas? - le palais du facteur Cheval. Mais les constructions extérieures – surtout la cour des éléphants – possèdent un rythme secret. L’on pourrait sans sacrilège y placer la fameuse « Lionne déesse ». Admirablement mise en valeur, elles ne sont pas indignes des œuvres d’art qu’elles devraient rappeler. Les décors intérieurs – sauf celui du temple d’Ishtar – n’ont pas cette classe. Dévalués sans compensation par la surcharge et le mélange des styles, ils rappellent moins Babylone que Capharnaüm“ – wobei es sich hier um ein Wortspiel handelt – und zur Idee, den „Fall von Babylon“ filmisch aufzugreifen: „(...) Le spectateur reste confondu par l’ampleur de la reconstitution autant que par la faiblesse historique et psychologique de l’ensemble. Cette vision enfantine de l’Histoire charmerait le lecteur d’Hérodote si le cinéaste ne pêchait que par imagination. Mais son conformisme et sa mièvrerie gâchent trop souvent d’admirables intentions. Le sujet – la ruine spectaculaire de l’antique et pacifique cité de Sémiramis, victime de son opulence – est malheureusement amoindri par une anecdote d’une rare pauvreté. Les aventures de „la fille de la montagne“, sorte de tit babylonien, agacent comme les épanchements amoureux d’un prince efféminé et de sa „princesse adorée“. Le statisme des tableaux de genre, au demeurant d’une extrême fadeur – même le festin de Balthazar – contredit le dynamisme des grandes scènes d’extérieur. Les moyens paraissent finalement disproportionnés au résultat et la matière filmée trop souvent inerte par rapport à la vitalité de l’expression visuelle. »

¹⁰⁰ Aus der französischen Presse habe ich über diese Aufführung 22 Artikel und Beiträge von Anfang November 1985 in der Bibliothèque du Film, Paris, durchsehen können, was die Bedeutung dieses Films nur unterstreicht.

Kapitel 7

Das Neue Babylon: Der Alte Orient im internationalen Film der 1920er Jahre

Einführung

Neben einer ganzen Reihe von Filmen, in denen ein ‚Imaginationsraum Orient‘ vom Mittelalter bis zur Gegenwart dargestellt wird, und die sich von Geschichten frei nach *Tausendundeiner Nacht* sowie von zeittypischen *colonial fantasies*¹ inspirieren ließen, wird in den 1920er Jahren zuweilen auch auf die Antike und Erzählungen des Alten Testaments zurückgegriffen. Mittlerweile an erster Stelle steht dabei Hollywood, das trotz der Nachkriegsjahre große Budgets bereitstellen konnte, um die Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen. Stars wurden geboren, männliche wie weibliche, und nirgendwo ließ sich Luxus und Exotik so schön präsentieren und dennoch als fremd funktionalisieren wie in der amerikanischen Traumfabrik. Der stetige Ausbau des Star-Systems nahm auch Einfluss auf die fortgeführte Orient-Rezeption Hollywoods. Als bedeutsames Beispiel für die 1920er Jahre gilt das kurze Leben des Schauspielers Rudolph Valentino² und die Entwicklung des damit verbundenen *female spectatorship*³. Verknüpft war dies in den Jahren nach dem Ende des Kriegs zudem mit einer bis dato ungekannten kommerziellen Nutzung der Künstler; die Filmbranche geriet zum Wirtschaftsunternehmen. Das Privatleben eines Stars wurde zunehmend mit den Rollen gleichgesetzt, die dieser verkörperte. Hinsichtlich der Emanzipation des weiblichen Geschlechts erfüllte das Kino durchaus eine Vorreiterfunktion. Zu den Vorlieben des damaligen Publikums zählten ein Hang zu Voyeurismus, Fetischismus sowie Narzissmus. Vor allem das weibliche Publikum verlangte nach einem bis dato nicht gekannten liberalen Lebensstil und sexueller Eigeninitiative. Der Kult um Valentinos sukzessive Feminisierung, die das Begehren des weiblichen Publikums nur noch steigerte,

¹ Siehe hierzu Kap. 7.2. Außerdem populär waren seit 1922 Ägyptenfilme, siehe auch das Fazit dieses Kapitels. Auch die Figur der Kleopatra wurde in den 1920er Jahren von Hollywood aufgegriffen. Zur schwierigen Spurensuche bzw. Rekonstruktion der filmo- und bibliographischen Angaben siehe WENZEL, Die Konstruktion der Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur. Auch die französische Produktion L'ATLANTIDE (F 1921) von Jacques Feyder, nach dem exotischen Roman von Pierre Bonoïts aus dem Jahre 1919, spiegelt ein Stück weit den Orientalismus: Atlantis liegt im Herzen der Sahara, zwei Legionäre treffen dort auf die atlantidische *femme fatale* Anrinéa. Auch hier finden sich antikisierende Kostüme, Accessoires und Bauten, siehe SUROWIEC, The Lumiere Project, 30.

² Siehe hierzu ausführlich STUDLAR, Discourses of Gender and Ethnicity: The Construction and De(con)struction of Rudolph Valentino as Other. Zu den männlichen Stars, die für das weibliche Publikum bewusst als das kulturell Andere vermarktet wurden, gehörte auch Ramon Navarro, der z.B. im Jahr 1925 in Fred Niblos BEN-HUR Juda Ben-Hur spielte.

³ Siehe „Rudolph Valentino and Female Spectatorship“, in: HANSEN, Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film, 245-294. Vgl. auch „The retreat to Orientalism as a site of intensified sensual experience and symbolic Otherness might have permitted them the temporary assumption of an exotic, performative identity within a textual economy of libidinal excess. The mysterious East identified with the release of sexuality and experimental (orgiastic) intensity seemed to have had a particular appeal to women for its aesthetic and emotional intensity as well as for its comfortable distancing from everyday reality. Perhaps the symbolic mapping of the New Woman's desires for physical and sexual independence demanded the imaginary topography of the East, where the shift to the spectacle of the visible was not just luxurious and consumerable but also austere and fantastic. (...) They might become the "Eternal Salome" acting out "all the forbidden adjectives" associated with antique exoticism, but also with the New Woman in her search for meaningful transformation on the modern world.“, aus: STUDLAR, „Out-Salomeing Salome“: Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism, 125.

wäre ohne dessen Platzierung in einem Orient-Konstrukt à la Hollywood weniger leicht möglich gewesen.⁴ Dort konnte – gleichsam einer Traumwelt – mit vorherrschenden Normen gebrochen werden, um das Publikum am Ende jedoch wieder mit diesen auszusöhnen. Der Stil der Leinwandikonen aus Filmen orientalisierenden Inhalts warf auch Glanz auf die zeitgenössische Mode ab. Um 1920 waren die Magazine voll erotischer Kleider. Aus Europa stammende Designer wie Poiret gestalteten dementsprechende Entwürfe und beeinflussten ihrerseits wieder das Bekleidungsdesign folgender Filmproduktionen.⁵ Die von ihm entwickelten Kostüme förderten aufgrund der Zurschaustellung des weiblichen Körpers zudem weiterhin die Hollywood-Schöpfung des *vamp*, welche mit Theda Baras Darbietung in *A FOOL THERE WAS* 1915 ihren Anfang genommen hatte. Die für die filmische Inszenierung von Kleopatra, Salome oder der Königin von Saba immer noch aufgegriffenen Bekleidungs Vorstellungen vom (antiken) Orient des 19. Jh. prallten gleichsam auf die dort ebenfalls sichtbare Mode der 1920er Jahre. Der *vamp* Hollywoods personalisierte die gängigen Orientklischees und Stereotypen von Machthunger und sexueller Leidenschaft, samt Chiffren wie Schlangen, Weihrauch und Tanz auf der westlichen Kinoleinwand wie nie zuvor, während dahinter das diffuse Bild einer sich alles-was-sie-will nehmenden, neuen Frau‘ des Amerika der 1920er Jahre zu vermuten war (siehe Kapitel 7.2.6). Vor allem *THE SHEIKH* hatte den Orient als Projektionsfläche für Hollywood-Fantasien und Erotik salonfähig gemacht: „flappers became *shebas* and their boyfriends *sheiks*“⁶. Für das Jahrzehnt ist abschließend erwähnenswert, dass der britische Forscher Howard Carter im Jahr 1922 im Tal der Könige das bis dato ungestörte Grab des Pharaos Tut-Anch-Amun entdeckte. Die Grabbeigaben waren von überwältigender Pracht und hatten eine neue Welle der Ägyptomanie zur Folge, die sich beispielsweise in DeMilles *THE TEN COMMANDMENTS* (1923) sowie Kertész’ *DIE SKLAVENKÖNIGIN* (1924) spiegelte.⁷ Diese Mode trug ihrerseits

⁴ Valentino begann seine Filmkarriere als so genannter *Latin Lover*. Über ihn ist bereits umfassend gearbeitet worden; da er jedoch das Thema vorliegender Arbeit nur streift, wird auf weitere Angaben zu seiner Person verzichtet. Anmerkwürdig ist jedoch, dass kein männlicher Schauspieler Hollywoods dieser Zeit so sehr ein ethnisches und sexuelles Anderssein gleichermaßen auf sich zu vereinen wusste. Zu den bekanntesten Filmen des *male orchid* zählen *THE SHEIK* (1921), *THE YOUNG RAJAH* (1922), *BLOOD AND SAND* (1922) und *THE SON OF THE SHEIK* (1926). Alle Filme stehen im Zeichen der im 19. Jh. vorgeprägten melodramatischen Rezeption eines fiktionalen Orients. Siehe zur Funktion der *rape and rescue fantasies* SHOHAT, *Gender and Culture of Empire*, bes. 41. Die tiefere Bedeutung eines Films wie *THE SHEIK* als ein Spektakel über Exotik und Erotik lässt sich laut Shohat auch an dessen Auflösung ablesen: Der wilde Araber ist nur vermeintlich arabischer Herkunft; am Ende kann das Publikum ‚aufatmen‘ durch die Entdeckung, dass dieser in Wahrheit Sohn eines englischen und einer spanischen Adligen ist, womit die Liebenden nicht aufgrund kultureller Schranken scheitern müssen.

⁵ Ein Beispiel wäre die künstlerisch ambitionierte und avantgardistische *SALOME*-Inszenierung Natacha Rambovas aus dem Jahre 1923, die das *Salomé*-Drama Oskar Wildes inklusive der dazugehörigen Illustrationen von Audrey Beardsley zur Vorlage hatte.

⁶ Zeitgenössischer Kommentar, zitiert nach STUDLAR, „Out-Salomeing Salome“: *Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism*, 102. Vgl. die Bemerkung STUDLARS „(...) through a visual language of Orientalism well established in fashion, design, and the arts (...) one cultural intertext has been used to explain silent film orientalism’s particular connection to women’s fantasies in consumerism, zitiert nach ebenda 105, siehe auch 99f. Die Autorin sieht als eine der Einflüsse auf den Orientalismus im Hollywood-Kino der 1920er Jahre auch den US-Erfolg des Ballet Russe und dessen orientalischen und erotischen Choreographien sowie die Tatsache, dass um 1920, nach dem durchschlagenden Erfolg der Strauss-Oper *Salome* (1907; vgl. Kap. 4.7 und 5.3), „a flurry of Salomes swept vaudeville stages in the US“. Die Ziele und Ideale der erwachten Frauenbewegung wurden häufig durch die Figur der *Salome* ausgedrückt; dies führte in den USA gar zu einer Bitte an den Präsidenten Roosevelt, einer drohenden „Salomania“ entgegen zu wirken, wie sie in England bereits ausgebrochen war. Dort wurden, im Zuge des Befreiungscharakters der Opernfigur, private Treffen von Frauenzirkeln organisiert, bei denen Salomes Tanz der Sieben Schleier nachgetanzt wurde, als Akt der sexuellen Befreiung. Siehe ebenda 106. STUDLAR jedoch setzt im Gegensatz zu HIGASHI jedoch nicht „consumerism“ mit „orientalism“ gleich, vgl. hierzu den Abschnitt zu *MALE AND FEMALE* in Kap. 7.1.

⁷ Aus einer Fülle von Beispielen seien für den europäischen Markt Ernst Lubitschs *DAS WEIB DES PHARAO* sowie der seinerzeit in Österreich sehr erfolgreiche „monumentale Abenteuerfilm“ von Dr. Willi Wolff und Arthur Somlay *DAS RÄTSEL DER SPHINX*, Paul Franks *DIE RACHE DER PHARAONEN* sowie Michael Kertész’ Version der alttestamentlichen Moses-Erzählung, *DIE SKLAVENKÖNIGIN*, nach dem viktorianischen Roman von

dazu bei, dass auch das Interesse an antik- oder biblisch-orientalischen Spielfilmen weiterhin groß blieb – sogar auf Indien wurden die exotischen Schauplätze durch Filme wie DAS INDISCHE GRABMAL (1924) ausgeweitet.⁸ Der Beitrag⁹ zur cinematischen Rezeption des Alten Orients in den 1920er Jahren ist daher so abwechslungsreich wie international. Die technischen Innovationen und das Erzählkonzept Griffiths wurden für die 1920er Jahre zum Leitfaden für sämtliche filmische Präsentationen von Geschichten aus der Geschichte. Gerade weil selbst nach Griffith noch keine Regeln, kein Kanon bestimmte, was zukünftig konstitutiv zu einem Monumentalfilm gehören sollte, wurde in diesem Bereich so viel experimentiert wie nie mehr danach. Im folgenden Kapitel wird die Babylon-Rezeption als roter Faden fungieren – durch Film-Städte wie Sodom und Gomorrha, Karthago, Babylon und weitere mythologisch-biblisch belegte sowie erfundene orientalische Orte der Vergangenheit, des Traums, der Gegenwart oder Zukunft hindurch. Einer der größten Meister des Spagats zwischen Exotik und Moral war dabei der amerikanische Regisseur Cecil B. DeMille.¹⁰

7.1 MALE AND FEMALE (1919)

7.1.1 Vorbemerkungen

Cecil B. DeMilles High Society-Komödie MALE AND FEMALE aus dem Jahre 1919, die am ehesten dem Abenteuergenre zugerechnet werden kann¹¹, läutet für Babylon das neue Jahrzehnt ein und knüpft dabei gleichzeitig an Griffiths INTOLERANCE an.¹² Denn in MALE AND FEMALE, einer Produktion von Famous-Players-Lasky mit mehreren Handlungsebenen, geht es ebenfalls um gesellschaftliche Fragen, wenn auch nicht um ein universalgeschichtliches Konzept. „Die Moral von der Geschichte“ wird durch das Verlagern der Handlung vom Alltag über eine Katastrophe bis zum Traum und zurück augenfällig demonstriert: durch Luxus auf der Leinwand, verpackt in eine Geschichte über die Moral der feinen Leute und die ihrer Untergebenen. Durch DeMilles Verfilmung des Theaterstückes *The Admirable Crichton* des Engländers James M. Barrie aus dem Jahre 1902 geschah gleich zweierlei: Das satirische und in England äußerst beliebte Stück erfuhr als Film eine

Rider Haggard hingewiesen. Aus dem Bereich der Hollywood-Produktion seien an dieser Stelle THE LURE OF EGYPT and THE FORTIETH DOOR erwähnt. Die neue Welle der Film-Ägyptomanie, welche bis heute nicht abreißt, erstreckte sich in den folgenden Jahren vor allem auf, in der Gegenwart angesiedelte, Abenteuerromane über Ägyptologen, deren Assistenten und Töchter, zumeist unter Begleitung von Mumien. Dieses Filmkorpus, bzw. diese Varianten der Antiken- und Orientrezeption sind jedoch nicht Gegenstand vorliegender Arbeit.

⁸ So produzierte die Sascha auch den „Spiel- und Ausstattungsfilm“ in zwei Teilen, DAS INDISCHE GRABMAL, unter der Regie von Joe May; Fritz Lang sollte in den 1950er Jahren ein erfolgreiches *remake* drehen.

⁹ Der unterschiedliche Umfang bezüglich der folgenden Angaben zu den jeweiligen Filmen basiert zum einen auf inhaltlichen Erwägungen, größtenteils jedoch aufgrund der Recherchemöglichkeiten, die oftmals in Umfang und Qualität sehr von einander abweichen.

¹⁰ Zu Leben und Werk des Regisseurs siehe z.B. HIGHAM, Cecil B. DeMille, HAYNE, The Autobiography of Cecil B. DeMille sowie D'ARC, „So let it be written...“: The Creation of Cecil B. DeMille's Autobiography, 1-9. Zu Quellenmaterial siehe HIGASHI, Cecil B. DeMille. A guide to references and sources, sowie vor allem USAI/CODELLI, The DeMille Legacy. Für eine persönliche, jedoch knappe Äußerung über MALE AND FEMALE siehe PRATT, Forty-five years of Picture Making. An Interview with Cecil B. DeMille, 133-145.

¹¹ Zur beliebten Verknüpfung von Melodrama und Abenteuer in der Stummfilmzeit siehe z.B. CAWELTI, Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture.

¹² Der Film war viele Jahrzehnte lang nicht öffentlich zu sehen. (Daher wird er auch in den meisten Publikationen zum Œuvre DeMilles übergangen bzw. lediglich namentlich aufgeführt.) Für vorliegende Arbeit verwende ich die – nur kurz auf dem Markt gewesene – restaurierte Fassung auf DVD von Image Entertainment, Chatsworth CA, USA aus dem Jahre 1997. Die Länge dieser Fassung beträgt 115 Minuten.

inhaltliche Trivialisierung à la Hollywood.¹³ Gleichzeitig gelang DeMille die Nobilitierung eines Details innerhalb des Dramas, denn mittels der Verwandlung eines ursprünglich subtil eingestreuten Verweises auf ein orientalistisches Gedicht in einen so genannten *Babylonian flashback* gelang dem Regisseur eine geglückte Adaption der Vorlage gezielt für das amerikanische Publikum.

Wesentlicher Bestandteil der DeMilleschen Stoffe sind seine weiblichen Figurenkonzepte. Der im Orientalismus des späten 19. Jh. wieder aufgeflammt und weiterentwickelte Mythos der Orientalin als einer *femme fatale* (vgl. Kapitel 2-6) erreichte seinen vorläufigen cinematischen Höhepunkt bereits vier Jahre zuvor durch J. Gordon Edwards Inszenierung der Amerikanerin Theda Bara als CLEOPATRA.¹⁴ Doch der Typus der *femme fatale* entwickelte sich analog zur Entstehungszeit und dem gesellschaftlichen Umfeld seiner Filme weiter. Eine dieser Metamorphosen wurde von der mondän wirkenden Gloria Swanson vollzogen. In MALE AND FEMALE, für DeMille adaptiert von Jeanie Macpherson, machte sie mit ihrer Hauptrolle den Anfang. Swanson war als Schauspielerin spezialisiert auf Figuren, die in berechnender Weise nach einem Leben aus Luxus und Erotik¹⁵ strebten und dabei die Fäden in der Hand behielten (vgl. das Figurenkonzept bei THE QUEEN OF SHEBA in Kapitel 7.2). In moralischer Hinsicht fungierte MALE AND FEMALE als Beispiel für die humorvolle Thematisierung von Standesunterschieden sowie aufgekommenen Geschlechterdiskursen¹⁶. Während sich die Leinwand vor artifiziellem Luxus geradezu biegt, verbindet DeMille die Thematik des Stoffes mit Anleihen aus der Bibel – die Inszenierung von Exotik mittels moralischer Infragestellung derselben bleibt für die kommenden Jahrzehnte sein Markenzeichen. Die Premiere des Films fand am 23. November 1919 statt. Die Dauer beträgt knapp zwei Stunden.

7.1.2 Handlung

Die Familie des englischen Lord Loam (Theodore Roberts) besteht aus diesem, seinen Töchtern Mary (Gloria Swanson) und Agatha und einem Neffen (Raymond Hatton). Alle Familienmitglieder geben sich einem Leben aus Nichtstun und Luxus hin. Der Familie zugeneigt ist ferner Lord Brockelhurst (Robert Cain), der die Absicht hegt, Mary, die ältere Tochter, zu ehelichen. Zum Haushalt gehören selbstverständlich Bedienstete, darunter der Butler William Crichton (Thomas Meighan) und das junge Hausmädchen Tweeny (Lila Lee), die den Butler innig liebt. Dieser jedoch verehrt heimlich die arrogante Mary, die die

¹³ Das Stück war in England anscheinend bereits verfilmt worden, Jahr und Regisseur sind jedoch unklar. Die Inszenierung richtete sich jedoch absolut nach der Vorlage des Stückes, weswegen MALE AND FEMALE nicht als *remake* bezeichnet werden kann und sich jeden Vergleichs entzieht. Vgl. *The Bioscope*, March 18th, 1920, 4.

¹⁴ Siehe hierzu die Dissertation von WENZEL, Die Konstruktion der Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur. Bei INTOLERANCE zeichnete sich die Rolle der Orientalin Attarea, der exotischen Princess Beloved, (noch) nicht durch Starkult aus, siehe Kap. 6.

¹⁵ Ihre Karriere begann Swanson in einer Gruppe von „Bathing Beauties“, die in freizügigen Kostümen auftraten. DeMille schneiderte ihr fortan Bad- und Boudoir-Szenen auf den Leib, für das Publikum Inbegriff für Luxus und Erotik. (In Zeiten, in denen nicht in allen Haushalten auch nur eine schlichte Badewanne installiert war, wirkte die morgendliche Badezimmerzeremonie in MALE AND FEMALE auf die Zuschauer sicherlich anziehend.)

¹⁶ Allein der Titel verweist – trotz seiner Rechtfertigung durch ein Bibelzitat aus dem Buch *Genesis* auf den „Kampf der Geschlechter“. Diverse folgende Filme widmete DeMille dem Thema einer idealen Ehe und der Verwirklichung materieller und emotionaler Träume – oftmals mit Gloria Swanson in der Hauptrolle, z.B. in WHY CHANGE YOUR WIFE (1920), FORBIDDEN FRUIT (1921), FOOL'S PARADISE (1921) oder SATURDAY NIGHT (1922). Zu DeMilles Ansichten über Ehe und Ehefrauen siehe den frühen Beitrag von MISTLEY, Why Husbands Leave Home. Einige dieser Arbeiten zählen zu den so genannten „Jazz Age films“ des Regisseurs, in denen sich gesellschaftliche Fragen des urbanen Amerika der 1920er Jahre widerspiegeln.

Zuneigung des Untergebenen jedoch nie bemerken würde. Eines Morgens gehen Butler und Tweeny einer ihrer täglichen Aufgaben nach: Während Tweeny den Kamin abstaubt kontrolliert Crichton den Zustand der Bücherregale in der Bibliothek. Dabei bleibt sein Auge an einem unachtsam liegen gebliebenen Gedichtband hängen: „Poems. Ernest William Henley, Vol. II“. Der Butler beginnt daraus vorzulesen. Tweeny hört ihm hingerissen zu als dieser deklamiert: *Or ever the knightly years were gone, With the old world to the grave, I was a King in Babylon And you were a Christian slave.* Bald erscheint Mary, die ausgerechnet diesen Band sucht. Sie belauscht die Szene und amüsiert sich: Sie habe schließlich nicht wissen können, dass sich dieser „für die Könige Babylons interessiere“. Doch das Gedicht geht noch weiter und spiegelt dabei die Gedanken Crichtons: *I saw, I took, I cast you by, I bent and broke your pride.* Die Familie unternimmt bald darauf, begleitet von einem befreundeten Geistlichen sowie ihren Bediensteten Crichton und Tweeny, eine Kreuzfahrt durch die Karibik und erleidet eines Tages Schiffbruch. Während Kapitän und Besatzungsmitglieder umgekommen sind, wird die Urlaubsgesellschaft unversehrt an Land gespült. Unter dem Strandgut befindet sich auch der von Crichton heimlich aufgewahrte Gedichtband Henleys. Da die Adligen zunächst annehmen, inmitten des Dschungels in gewohnter Weise von Crichton und Tweeny umsorgt zu werden, müssen sie alsbald die schmerzliche Erfahrung machen, dass lediglich diese beiden überhaupt in der Lage sind, sich mit ihrer Hände Arbeit auf der verlassenen Insel ein neues Heim aufzubauen. Im Laufe der kommenden zwei Jahre drehen sich die ehemaligen Verhältnisse um: Crichton, welcher über sämtliche handwerklichen und technischen Fähigkeiten verfügt, der Gruppe zu einem festen, gemütlichen Haus und Gerätschaften für eine erfolgreiche Landwirtschaft, Viehzucht und Jagd zu verhelfen, genießt schließlich die Rolle eines Stammeshäuptlings und verfügt über vergleichbare Privilegien wie seinerzeit in England der Lord, dessen Töchter und Neffe. Crichton ist nun die begehrteste Partie der Insel und so verliebt sich auch Mary in ihren ehemaligen Butler. Als sie eines Tages in den verlassenen Ruinen der Insel nach Feigen für Crichtons Nachtisch sucht, rettet er sie vor einem angriffslustigen Leopard. In diesem Augenblick der Angst gestehen sie sich endlich ihre Liebe und Mary selbst gibt zu, dass: *Sometimes, Crichton, I could almost believe that you were a King in Babylon!* Woraufhin dieser ergänzt, dass ihr dann die Rolle der christlichen Sklavin zuteil werden müsste. Und er malt ihr das Szenario aus:

Crichton sitzt als „König von Babylon“ auf dem Thron in einem düsteren Saal. An der Seite des Königs lauert seine Konkubine, hinter ihm steht ein golden bemalter Leibwächter. Der Frau gelingt es nicht, den König zu erfreuen. Sie lässt daher Tänzerinnen auftreten, von schwarzen Sklaven erlesene Speisen auftragen und zu seiner Belustigung besiegte, exotisch aussehende Feinde in Ketten vor seinen Thron treten. Doch nichts trägt dazu bei, die Langeweile des Herrschers aufzuheben. Bis schließlich ein wild um sich schlagendes Mädchen an Händen und Füßen vor seinen Thron gezerrt wird – jung, schön und spärlich in Fell und Leder gekleidet. Ihr Stolz weckt sein Interesse. Als er sie packt, beißt sie ihm in den Arm, doch gerade dies scheint ihn zu erregen: *I'll tame thee, never fear – my pretty, snarling Tiger-Cat!* Dann küsst er sie gewaltsam und der Zwischentitel wiederholt seine Gedanken: *I saw, I took, I cast you by – I bent and broke your pride.* Szenenwechsel. Auf einer Sänfte, in ein opulentes, freizügiges Perlengewand gehüllt, wird das wilde Mädchen – the Christian Slave – in den Saal vor den Thron des Königs getragen. Dieser befiehlt, die „heiligen Löwen der Istar freizulassen“. Er lässt das Mädchen wählen: *Choose thine own fate: yield thou to me willingly, or thou shalt know the fitting cage we've built for thee – O, Tiger Woman!* Die „Christensklavin“ ist stolz und wählt den Tod. Ihre letzten Worte richten sich an den König, der fortan für immer untröstlich ist: *Through lives and lives, thou shalt pay – O, King!*

Dem Ende der Vision folgt das Eingeständnis des Butlers an Mary: *I know I've paid, through lives and lives! But I loved you then – and I love you now!* Das Publikum sieht nun wieder die Insel und die sich endlich in der Ruine küssenden Liebenden, die schließlich als Verlobte in das gemeinschaftliche Haus zurückkehren. Doch ein vorbeifahrendes Schiff erlöst die Gruppe vom Inseldasein. Augenblicklich erkennen die sie, was dies bedeuten wird: *It means that „Babylon“ has fallen, Mary – and that Bill Crichton must play the game!* Zurück in der Realität ihres englischen Schlosses kehren sich die Verhältnisse wieder um. Mary will, kann jedoch nicht zu ihrer Liebe zu Crichton stehen und auch dieser spürt, dass ihre junge Beziehung in der alten Umgebung zum Scheitern verurteilt ist. Er erbittet von Mary, gemeinsam mit Tweeny seine Stellung aufgeben zu dürfen und mit jener als Braut in die Vereinigten Staaten zu emigrieren, um dort sein Glück zu suchen. Während Mary ihren Verlobten Lord Brockelhurst aufgrund der niemals verlöschenden Liebe zu Crichton fortan hinhalten wird, verwirklicht dieser mit der ihn liebenden Tweeny ein Leben in bescheidenem Wohlstand und Zufriedenheit in Amerika. *The End.*

7.1.3 Set-Design und Kostüme

Die Babylon-Szene, der ca. siebenminütige, flamboyante *flashback*, für den Mitchell Leisen¹⁷ gestalterisch verantwortlich war, erinnert nur auf den ersten Blick an die drei Jahre ältere Produktion INTOLERANCE (siehe Kapitel 6.3). DeMilles Set ist opulent und minimalistisch zugleich.¹⁸ Während bei Griffith die Stadt Babylon wiedererstehen sollte, bleibt hier alles demonstrativ einem irrealen Traum verhaftet. Es ist unbestreitbar, dass sich Macpherson mit Motiven und Artefakten des Alten Orients vertraut gemacht hat. Dennoch ist davon auszugehen, dass das krude und prinzipiell albern wirkende Set absichtlich derart von den Vorlagen aus Publikationen und/oder Museen abweicht. Der Thron ist mit babylonischen Rosetten verziert, darüber ist eine Pseudo-Stiergottheit angebracht. Der Saal ist bestückt mit sehr freien Versionen menschenköpfiger Flügelstiere, die eine Kobra in den Händen (!) halten. Das Gewand des Königs orientiert sich teils an Vorläufern altorientalischer Bildkunst; die Kostüme der anderen Anwesenden sind orientalistischen Phantasien entsprungen.¹⁹ Seine Kopfbedeckung zitiert die, eigentlich Göttern vorbehaltene, mesopotamische Hörnerkrone. In unverwechselbarer Manier schmückt DeMille die Szenerie mit Anleihen des im biblischen Babylon angesiedelten Mythos von Daniel in der Löwengrube aus. Über der Grube, vielmehr Arena, die Teil des Thronsaals ist, schwebt die geflügelte Statue einer Göttin, deren dargestellter Unterkörper mit umlaufendem Band (Schlange?) am ehesten von einem Mumienarkophag mit Hieroglypheninschrift inspiriert wurde. Da die „Grube“ im Film auch die Löwenarena eines römischen Zirkus' assoziiert, überträgt der Regisseur das Motiv des Tods durch Löwen auf das wilde, unbeugsame Mädchen, wodurch dieses wiederum im Einklang mit der Märtyrerfigur eines „christian slave“ steht. Die, in ein exotisches Perlenkostüm gekleidete, Gloria Swanson als wunderschöne Tote hingestreckt auf dem Boden unter der Pranke eines echten Löwen, als ein „am Körper materialisiertes Bild des *glamour*“

¹⁷ Diese Information entstammt einer Rede, in der Leisen über seine Karriere als *art director* in Hollywood im Jahre 1955 auf einem Filmfestival sprach. Leider erwähnte er nichts zu den Kulissen selbst. Aus: JOHNSON, The Tenth Muse in San Francisco, 154.

¹⁸ Vor allem in späteren Filmen wie THE TEN COMMANDMENTS (1923 und 1956), aber bereits auch im Jahre 1917 für sein „Aztec spectacle“ THE WOMAN GOD FORGOT brillierte DeMille mit beeindruckenden Rekonstruktionen historischer Stätten. Für das ebenfalls opulente Historienepos JOAN THE WOMAN aus dem selben Jahr verglich Julian Johnson im *Photoplay Magazine* die Kameraarbeit DeMilles mit „Michelangelo's use of the chisel“, zitiert nach HIGASHI, Cecil B. DeMille and American Culture. The Silent Era, 133.

¹⁹ Der zum Perlenkostüm gehörige Kopfpfutz des wilden Mädchens in Form eines Pfaus mit aufgestellten Schwanzfedern wurde bereits zur Zeit des *fin de siècle* auf Kostümbällen als Semiramis-Verkleidung getragen, siehe Kap. 2.

(Elisabeth Bronfen), ermöglichte der Schauspielerin den Durchbruch zur Diva.²⁰ Ihre anfängliche Inszenierung als wildes, stolzes, in Fell gekleidetes Mädchen zitiert darüber hinaus vermutlich die Rolle des Mountain Girls aus INTOLERANCE (siehe Kapitel 6).

7.1.4 Inspirationen und Quellen

Im Theaterstück traut vertraut Mary ihrem Vater am Ende der Handlung an:

It was glamour. Father, I have lived Arabian nights. I have sat out a dance with the evening star. But it was all in a past existence, in the days of Babylon, and I am myself again.²¹

Das Henley-Gedicht wird von Barrie lediglich mit seinen Anfangszeilen zitiert, und zwar erst während des II. Aktes auf der Insel in jenem Moment, als Crichton und Mary sich ihre Liebe eingestehen und er dort von seiner Phantasie spricht, einst vielleicht ein mächtiger König gewesen zu sein – eine Vorstellung, die Mary erregt und beeindruckt. Die Worte Crichtons enthalten durchaus einen Bezug zum vollständigen Originalgedicht Henleys²²:

*Or Ever the Knightly Years were gone / With the old world to the grave /
I was a King of Babylon, / And you were a Christian Slave.*

*I saw, I took, I cast you by / I bent and broke your pride /
You loved me well, or I heard them lie, / But your longing was denied. /
Surely I knew that by and by / You cursed your gods and died.*

*And a myriad suns have set and shone / Since then upon the grave /
Decreed by the King of Babylon / To her that had been his slave.*

*The pride I trampled is now my scathe, / For it tramples me again. /
The old resentment lasts like death, / For you love, yet you refrain. /
I break my heart on your hard unfaith, / And I break my heart in vain.*

*Yet not for hour do I wish undone / The deed beyond the grave, /
When I was a King in Babylon / And you were a Virgin Slave.*

Im Theaterstück ist es pikanterweise Lady Brocklehurst, die Mutter des Verlobten Marys, die sich bei Crichton erkundigt, ob denn auch Bücher auf die Insel gelangt wären. Nur er habe eines besessen, lautet die Antwort, und zwar das mit „Gedichten von Henley“. Woraufhin sie bemerkt, diesen Namen nie gehört zu haben. Die amüsante, jedoch subtile Verbindung von Crichtons Imagination Babylons in Form einer, im Stück als selbst erdachten, Deklamation „Or Ever the Knightly Years were gone / With the old world to the grave / I was the King of Babylon, / And you were a Christian Slave“ zu Henley als dessen eigentlichem Urheber

²⁰ Zum Diven-Phänomen siehe BRONFEN/STRAUMANN, Die Diva. Die Geschichte einer Bewunderung.

²¹ Für das Theaterstück Barries siehe z.B. die *online*-Publikation des Projekts Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/etext/3490>, Zugriff September 2004.

²² Aus: HENLEY, Poems, 107. – Der Brite William Ernest Henley (1849-1903) arbeitete als Dichter, Kritiker und Herausgeber der Zeitschrift *London*, des *Magazine of Art* sowie des *National Observer*. Im Jahre 1898 veröffentlichte er den ersten Band selbstverfasster Gedichte mit dem Titel „Poems“, drei Jahre später folgte der zweite, worin sich auch das hier zitierte Gedicht befindet – ganz, wie es DeMille dem Zuschauer in der Hand Crichtons liegend präsentiert. Der Grund, warum Barrie dieses Gedicht zitiert, an dem das *Assyrian revival* nicht spurlos vorüber gegangen ist (vgl. Kapitel 2.2.1), wird auch darin begründet sein, dass beide Schriftsteller bekanntermaßen gute Freunde waren. Eine Suche nach Historizität oder konkretem Zusammenhang bezüglich altorientalischer Geschichte jedoch ist, sowohl im Fall Barries als auch DeMilles, trotz des zitierten Gedichts, müßig und wäre vermutlich auch nicht im Sinne DeMilles Gestaltung der Traumsequenz.

erschließt sich daher lediglich demjenigen im Publikum, dem Dichter wie Gedicht bekannt waren.²³ DeMille ließ sich vermutlich von eben jenem späteren Verweis Marys auf „glamour (...) in the days of Babylon“ dazu inspirieren, mittels eingestreuter Verweise bereits im Vorfeld auf den späteren Moment auf der Insel hinzuarbeiten, welchen er dann zur üppigen Szene ausbaut. Während des *flashbacks* zitiert DeMille dann mehr Originaltext des Gedichts als Barrie und schuf dadurch etwas vollkommen anderes, nämlich eine Art plakatives Leitmotiv innerhalb seines Films. Bemerkenswert ist ferner ein Zwischentitel, der im Kontext der im Film reflektierten Orientalismmode einen süffisanten Bogen von jener Lyrik zum Ballett schlägt: *But there is one who – though knowing little of „Babylonian Kings“ – is extensively informed on certain „Queens“ in the Cleopatra Ballet – Lord Brockelhurst*²⁴. (Robert Cain)

7.1.5 Kritiken

Die Kritiken sind sich einig, dass es sich bei MALE AND FEMALE um vieles handeln kann, jedoch nicht um die Verfilmung von Barries Theaterstück *The Admirable Crichton*. Der Film sei „simply a moving picture“²⁵. Niemand solle beim Besuch des Filmes überhaupt an das Drama denken, so die *New York Times* in ihrer Filmkritik vom 24. November 1919:

(...) It is a movie romance, and those, who “go to the theatre to be entertained“ need not be afraid of it. (...)²⁶

Und ferner, dass ein zum Filmstart veröffentlichtes *press book* mit der „Visualisierung der Babylonischen Episode werbe“, in der „Crichton träume, dass er ein König in Babylon sei und Mary seine Christensklavin“, wunderbar zu dem Eindruck passe, den der Film auch hinterlassen wolle.²⁷ Die amerikanische Filmzeitschrift *The Picturegoer* sah den *flashback* kontextuell gerechtfertigt²⁸. Auch *Variety* äußerte sich am 28. November 1919 wohlwollend:

(...) The production certainly places DeMille on a par with Griffith as far as Babylonian stuff is concerned, and there are several scenes in this picture where DeMille steps a little beyond the great Grif. (sic!) (...)²⁹

In England wurde der Film aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades der literarischen Vorlage unter dem Originaltitel *The Admirable Crichton* in die Kinos gebracht. Die englische Zeitschrift *Kinematograph Weekly* bescheinigte der Produktion zwar einen „spectacular value“, insgesamt sei der Film jedoch eine „wildest farce“, der „the whimsical genius of a Barrie“ leider vollkommen entgangen sei. Darüber hinaus sei die simple Auseinandersetzung

²³ Einige Jahre später wurde der mittlerweile berühmte Anfang von Henleys Gedicht erneut zitiert, diesmal von P.G. Wodehouse, und zwar im Verlauf des vierten Kapitels von *Thank you, Jeeves* (London und Boston 1934), dem ersten Roman seiner erfolgreichen Jeeves-Serie über den ambitionierten *gentleman's gentleman* Reginald Jeeves, der – wie eben auch Crichton – Interesse an klassischer Literatur und romantischer Poesie hat. (Diesen Hinweis verdanke ich freundlicherweise Dr. Nigel Tallis.)

²⁴ Im Film wird der Name „Lord Brockelhurst“ geschrieben, in der Vorlage lautet der Name „Brocklehurst“. Vermutlich handelt es sich beim Film um eine Amerikanisierung der Schreibweise.

²⁵ Aus: Anonymus, *New York Times*, 24. November 1919, 63, eingesehen im British Film Institute, London, August 2001.

²⁶ Siehe ebenda.

²⁷ Zitiert nach ebenda.

²⁸ “But Crichton, conscious of his own superiority, dared to raise his eyes to Lady Mary Lasenby, the daughter of his employer. It could never be, of course; but Crichton allowed his imagination to run riot, and drew vivid mental pictures of a bygone incarnation, when he had been the equal, nay, the superior, of the haughty lady.” Aus: Anonymus, *The Picturegoer*, 21. February 1921, 41-43; 41, eingesehen im British Film Institute, London, August 2001.

²⁹ Eingesehen ebenda.

mit britischer Aristokratie „brainless to the point of idiocy“.³⁰ Der Babylonische *flashback* wird nicht einmal erwähnt. Die in der gleichen Woche erschienene Kritik im *Bioscope* geht nicht gar so harsch mit dem Film um und verleiht ihm wenigstens das Gütesiegel „to accord with the requirements of a colossal American super-film“. Die Realisierung des „Babylonian interlude“ hätte dabei die ganze Energie des Regisseurs gefordert, weswegen ihm für das Verständnis von Barries Humor die Kraft gefehlt habe. Und ferner:

(...) The quotation of Henley's lines, „When I was a King in Babylon and you were a Christian slave“, inspires the producer to interpolate some pictures of Oriental magnificence, which out glitter anything attempted even at the Alhambra or the London pavilion. (...) ³¹

Der zeitgenössische Altertumswissenschaftler Bruce Bryan, Professor für Ägyptologie in Los Angeles, war von der Dreistigkeit und „Falschheit“ der Babylon-Inszenierung empört. Er bemängelte unter anderem die magere Ausgestaltung des Thrones eines babylonischen Herrschers: „not what one would call a gaudy affair“.³² Interessant sind die verschiedenen Blickwinkel der Rezensenten in jedem Fall: Während sich Bryan über die mangelnde Bemühung, ein altbabylonisches *flair* zu schaffen, beklagt, beurteilt die amerikanische Filmkritik die Produktion als harmlose Komödie. Die englischen Filmzeitschriften wiederum verweigern MALE AND FEMALE mehrheitlich die Bezeichnung Literaturverfilmung.

7.1.6 Schlussbemerkungen

Aller Kritik zum Trotz geht es hier, was Babylon anbelangt, nicht um Authentizität. Schließlich handelt es sich bereits beim Gedicht um ahistorische Fiktion. Die Frage lautet höchstens, welche Rolle Babylon im Film denn letztlich spielen soll. Das Gedicht Henleys gibt hierfür nicht sonderlich viel her, allerdings genug, um im Theaterstück der moralischen Frage nach Wunsch und Wirklichkeit zu dienen. Die Rollen kehren sich um: Der Butler wird zum König und die Lady zur Sklavin, die an ihrem Stolz zerbricht, da sie sich nicht unterordnen kann. In dramaturgischer Hinsicht ist die Platzierung und Funktion der Vision im Film als Mischung aus Sadismus und Erotik, gewürzt mit Anleihen heidnischer Opferungen nicht wirklich zu erklären – weder mit dem von ihm gern und gerade später oftmals bemühten Alten Testament, noch mit einer sonst bekannten Variante des Babel- und Babylon-Mythos. Der *Babylonian flashback* bleibt eine Chiffre beziehungsweise ein abstrahiertes, auf nachvollziehbaren Umwegen in einen Film gelangtes Zitat. Gleichzeitig ist die Szene als minimalistische Orientphantasmagorie wegen ihres spektakulären und visuellen Gehalts unwiderruflich in die Filmgeschichte eingegangen.

³⁰ Zitiert nach Anonymus, *Kinematograph Weekly*, 18. March 1920, 93, eingesehen ebenda.

³¹ Aus: Anonymus, *The Bioscope*, 18. March 1920, 4, eingesehen ebenda.

³² Bryan beklagt sich jedoch vor allem über Filme, die im Zuge der Graböffnung des Tut-Anch-Amun seit 1922 in Hollywood gedreht worden waren. Siehe BRYAN, *Movie Realism and Archaeological Fact*, 137f.

7.2 THE QUEEN OF SHEBA (1921)

7.2.1 Vorbemerkungen

Hollywood im Jahre 1921. Die für Valentinos Rolle des SHEIKH (1921) kreierte *tagline* „When an Arab sees a woman he wants, he takes her“ kann auch auf eine ebenso rassistige Königin von Saba à la Hollywood übertragen werden: Mit einem Film wie THE QUEEN OF SHEBA³³, einem „lavish spectacle drama“ (so der Untertitel), gelang J. Gordon Edwards, der zuvor mit Theda Bara in den Rollen der orientalischen *femmes fatales* Kleopatra und Salome bereits Erfolge zu verzeichnen hatte, erneut eine ähnliche Mixtur aus bedrohlicher Faszination und Erotisierung ethnischer Andersartigkeit. Ohnehin war es lediglich eine Frage der Zeit, bis nach filmischen Rückgriffen auf die Figuren Kleopatra und Salome auch die Königin von Saba – diesmal nicht von Theda Bara sondern von Betty Blythe gespielt – von Hollywood entdeckt wurde. Alle drei Frauenfiguren waren in ihrer ‚historischen Rolle als Klischeeorientalinnen auch dem amerikanischen Durchschnittspublikum vertraut, weswegen der Regisseur, der zeitweise ein ernstzunehmender Konkurrent von Cecil B. DeMille war, hiermit auf Nummer sicher gehen konnte. Der Film blickte nicht nur auf die beiden eigenen Vorläufer des Regisseurs, CLEOPATRA und SALOME, zurück, sondern zehrt bereits von Schemata wie orientalisch-exotischen Prologen, kombinatorischen Handlungsteilen, *flashbacks* sowie obligatorischen Tanzszenen. Hinzu kamen erfolgreiche Filme wie Ernst Lubitschs Amerikaimport AN ARABIAN NIGHT (1920) und ähnliche Produktionen, die im selben Jahr auch das in der Gegenwart angesiedelte THE SHEIKH noch für sich nutzen wird. Doch in eine beinahe mystische Zeit vor mehreren tausend Jahren im Reich von Saba kann noch mehr projiziert werden. Die Vorpremiere von THE QUEEN OF SHEBA fand am 10., die Premiere am 17. April 1921 statt; die Dauer des Films betrug ca. 90 Minuten.

7.2.2 Handlung

Der junge Solomon (Fritz Leiber) ist der neu gekrönte König Israels, was den Zorn seines älteren Bruders Adonijah (G. Raymond Nye) zur Folge hat. Das ferne Land Sheba wird vom Usurpator Armud (George Siegmann) beherrscht. Die wahre Königsfamilie lebt mit ihren Töchtern Nomis und der (namenlosen) späteren Königin von Saba (Betty Blythe) in Armut, *at the seashore*. Armud lässt die Jungfrauen des Landes zu seinem Vergnügen zusammentreiben, zu jenen zählt auch Nomis (Joan Gordon), die jüngere Schwester. Aus Scham über die Zugriffe Armuds ertränkt sich das Mädchen in einem Becken des Palastes. Um ihren Tod zu rächen, begibt sich daher die spätere Königin von Saba an den Hof Armuds, bietet sich ihm als Ehefrau an und erdolcht diesen an ihrem Hochzeitstag. Sie setzt sich jene *ancient crown* auf ihr Haupt, die zuvor als Omen an den Strand gespült worden war. Als weise und gütige Frau wird sie von ihrem Volk fortan anerkannt und geliebt. Die Königin besucht eines Tages, ausgestattet mit einer prächtigen Karawane und Geschenken, den berühmten König Solomon. Die beiden verlieben sich, was den Zorn Amraths (Claire de Lorez), der Frau Solomons und Tochter des Pharaos von Ägypten, erregt. Amrath fordert ihre Rivalin daher zu einem Wagenrennen heraus, das die Königin von Saba gewinnt. Sie wird

³³ THE QUEEN OF SHEBA ist – wie auch CLEOPATRA (Fox 1915) – heute nicht mehr erhalten. Das Quellenmaterial reduziert sich auf *film stills*, Kritiken und einzelne zeitgenössische *press books* und *clippings* aus Filmarchiven und Film Departments kalifornischer Universitäten. Die für die Untersuchung verwendeten Abbildungen stammen hauptsächlich aus einem unpaginierten *press book*, das anlässlich der Londoner Premiere in the Philharmonic Hall angefertigt wurde, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute, London, April 2003.

bald darauf mit einem Sohn schwanger, doch der Pharao droht mit Krieg, sollten die beiden heiraten, weswegen sie nach der Geburt des Kindes in ihre Heimat zurückkehrt. Als der Junge fünf Jahre alt ist, schickt sie diesen zu Solomon, doch das Kind wird während der Reise von dessen Bruder Adonijah entführt und mit Hilfe der Prinzessin Vashti (Nell Craig) im ägyptischen Tal der Könige als Geisel gehalten. Als Adonijah versucht Jerusalem einzunehmen, sucht die Bevölkerung der Stadt Zuflucht *in the great spiral of the Tower of David that stood in the middle of the city*³⁴ Doch Adonijahs Armee, die auf Solomons Heer marschiert, wird von den hinzueilenden Truppen der Königin von Saba besiegt. Noch einmal trifft sie auf Salomon. Nach einem zärtlichen Abschied kehrt sie für immer mit ihrem Sohn in das Land Sheba zurück. *The end.*³⁵

7.2.3 Set-Design und Kostüme

Was Kulissenbauten und Kostümierung betrifft, so waren der Film und die Werbung, die für ihn gemacht wurde, sicherlich eine Vorlage für spätere Melodramen alttestamentlichen oder pseudo-alttestamentlichen Inhalts (siehe Kapitel 8 und 9). Eine Broschüre gibt an:

(...) five months (...) were devoted to research work and the building of temples, the Tower of David, and the Throne Room of King Solomon (...). Another item which involved considerable labour and expense was the costuming. An expert was entrusted with the necessary data collected from every available source (...) in order to create the correct style and lavishness. (...)³⁶

Die monumentalen Gebäude sind eindeutig von den Ausgrabungsergebnissen in Babylon, vor allem dem Ischtartor, der Prozessionsstrasse und dem Marduktempel beeinflusst. Hinzu kommen bereits vielfach rezipierten Objekte neuassyrischer Bildkunst. Neben weiteren altägyptischen Elementen runden vor allem die gängigen Orientimaginationen bei den Kostümen und Accessoires das Flair der Produktion ab.³⁷ Doch so freizügig respektive durchsichtig, wie sich eine orientalische Frauenfigur in dieser Produktion zeigt – und wie es Edwards bereits auch in CLEOPATRA und SALOME gehalten hatte – wird dies in Hollywood nie wieder zu sehen sein. Die berühmt gewordene Szene eines Wagenrennens zwischen zwei Frauen war mit Sicherheit dem in den Vereinigten Staaten äußerst beliebten und bereits damals mehrfach verfilmten Theaterstück *Ben-Hur* entlehnt.³⁸ Für sie wurde ganz besonders geworben. Die Dimensionen des Sets, die große Stückzahl der echten Wagen sowie die Anzahl tausender Statisten „in oriental costumes“ machten auf der Leinwand sicherlich nachhaltigen Eindruck.

³⁴ Die Kulisse scheint *film stills* zufolge vom Turm von Babylon inspiriert worden zu sein, vgl. auch den im folgenden Abschnitt zitierten Hinweis auf die Recherche bezüglich des Turm-Designs. Die Wortwahl des Zwischentitels verweist zudem auf den Babelturm.

³⁵ Unter diversen publizierten Inhaltsangaben beziehe ich mich vor allem auf den offiziellen Katalogeintrag des American Film Institute, siehe AMERICAN FILM INSTITUTE (Hg), AFI catalogue of feature films. 1921-1930, 625. Dennoch scheinen einige Angaben fehlerhaft zu sein, da daneben herangezogene zeitgenössische Kritiken und Broschüren aus dem British Film Institute, London, dem Eintrag im Katalog in einzelnen Punkten widersprechen.

³⁶ Zitiert nach der bereits erwähnten Werbebroschüre zur Film Premiere in der London Philharmonic Hall.

³⁷ An einem – in einem *production still* erkennbaren – Gewand der Königin spiegelt sich zudem der zeitgenössische Modeeinfluss chinesischer Frauengewänder.

³⁸ Die berühmte Verfilmung von Fred Niblo entstand erst drei Jahre später.

7.2.4 Inspirationen und Quellen

Das absurde Handlungskonzept, dem keine konkrete Vorlage zugrunde liegt, vereint so ziemlich alles, was an Orientrezeption, -imagination und Filmvorläufern zur Verfügung stand. Denn für die Figurenkonzepte bedient sich die Handlung nur sehr oberflächlich bei der biblischen Erzählung. Doch bis die knappe biblische Textangabe (siehe Kapitel 1.1) in den Inhalt des Filmes eingewoben wird, finden sich noch andere Inspirationsquellen: So ist das Motiv einer Jungfrau, die von ihrem Bräutigam, einem orientalischen Despoten in den Tod getrieben wird (hier in Gestalt der Schwester der Königin) den Erzählungen aus *Tausendundeine Nacht* entlehnt worden (siehe Kapitel 1.3). Der Name der Nebenfigur, Prinzessin Vashti, entstammt der Ehefrau des Perserherrschers Ahasverus aus dem Buch *Ester* des Alten Testaments, der darin eine Washti verstößt und die schöne Ester zur Frau nimmt (siehe Kapitel 1.1; 3; 2; 5.1.4). Ebenfalls dem Alten Testament entlehnt ist der Umstand, dass König Salomon tatsächlich mit einer Pharaonentochter verheiratet war; doch mit dem Pharao von Ägypten hatte Salomon laut der biblischen Quellen keinerlei Konflikte (vgl. hierzu SOLOMON AND SHEBA, Kapitel 8.3.4). Weitere schillernde fiktive Figuren neben einem Usurpator namens Armud im Lande Sabas sind der Pharao Ägyptens, sein Gesandter und ein ebenfalls in die Handlung verstrickter – namenloser – König von Tyros.³⁹ Auch Salomons Eltern David und Bathsheba werden aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades ihrer eigenen, in der Bibel berichteten und moralisch verurteilten Liebesgeschichte in die Handlung integriert. Mit der Mutterschaft der Königin von Saba bedient sich der Film indes bei anderen, außerbiblischen Quellen über die geheimnisumwitterte Königin und kann damit die stattgefundene sexuelle Beziehung der beiden sogar als historisch gerechtfertigt dem Drehbuch hinzufügen (siehe Kapitel 3.6). Dem *gender*-Diskurs der Zeit geschuldet ist mit Sicherheit ein Wagenrennen zwischen zwei ambitionierten und leidenschaftlichen Frauen sowie der pikante Umstand, dass die Königin von Saba von einem bereits verheirateten Monarchen schwanger wird – ein Handlungsdetail, das im amerikanischen Film der 1950er Jahre nicht denkbar wäre (vgl. Kapitel 8). Aus der Ideenliste der noch jungen Filmgeschichte wiederum entspringt die Rolle des „Olos, Sheba's giant slave“; eine solche Figur hatte bereits einige Jahre zuvor als „Maciste“ in *CABIRIA* ihr Leinwand-Debüt (siehe den Exkurs in Kapitel 5.2) und auch Griffith hatte diesen in ähnlicher Form in *INTOLERANCE* untergebracht (siehe Kapitel 6.2). Babylon respektive der Alte Orient und die Erzählungen des Alten Testaments sind spätestens jetzt zu einer, äußerst freizügigen, Hollywood-Version modifiziert worden.

7.2.5 Kritiken

Die *New York Times* schrieb am Morgen nach der Premiere, der Film enthalte „glory“, sei aber „gory“ – er sei eben glorreicher, als es „(...) Historiker bescheinigen würden“, allerdings auch blutrünstiger.⁴⁰ Die erwähnte Freizügigkeit der Kostüme wird charmant auf die hohen Temperaturen sowohl in Palästina als auch in Kalifornien zurückgeführt. Und es wird die Frage gestellt, ob die Statistinnen denn geradewegs den Ziegfeld Follies entsprungen seien. Auch in England wurde der Film besprochen. So urteilte die Filmzeitschrift *Kinematograph Weekly* am 12. Januar 1922:

Its American origins are written all over it, both in the broad effects and in the details. There are innumerable instances of spectacles for their own sake, elaborate sets and happenings which have no particular purpose

³⁹ Hier ähnelt der Film auffallend fiktiven Handlungsmustern in Antik- und Orientopern wie etwa dem *Farnese*- oder *Serse*-Stoff, vgl. Kap. 4.

⁴⁰ Zitiert nach o.V., *New York Times*, 11 April 1921, eingesehen ebenda.

except to get in a stunt at all costs, and a general atmosphere of showiness and theatricality that does not always impress. (...) Regarded from the critical point of view, the film is nothing more than an over-elaborated presentation of a bald and quite ordinary love story by lay figures, but invested with a mystical atmosphere and symbolical significance owing to the traditional and historical values of Solomon and the Queen of Sheba. (...)⁴¹

7.2.6 Schlussbemerkungen

Mit der Filmfigur der Königin von Saba wird versucht, die in anderen Produktionen bereits in den Blickpunkt gestellten Orientalinnen an Opulenz, Melodramatik, Exotik und Erotik noch zu übertreffen. Edwards wollte mit dieser Frauenfigur und dieser Filmhandlung seine eigenen Filmschöpfungen CLEOPATRA und SALOME ausstechen sowie weiterhin auf das Zugpferd der orientalischen *femme fatale* Hollywoods setzen, auch wenn die Königin von Saba durch ihre ‚wahre Liebe‘ zu Salomon vom Schema des *vamp* hier ein wenig abweicht. Dennoch nimmt sich die QUEEN OF SHEBA die meiste Zeit der Handlung über was sie will und überwindet sämtliche Schranken. Mit biblischer Geschichte oder einer durch die Orientausgrabungen beflügelten Saba-Rezeption in Oper und Malerei des späten 19. Jh. oder dem frühen Film hat das Ganze insofern noch etwas gemein, als dass es sich hier um einen auf ein amerikanisches Massenpublikum der 1920er Jahre zugeschnittenen Orientalismus handelt, der eng verbunden war mit dem Phänomen des *female spectatorship*.

7.3 SODOM UND GOMORRHA (1921/1922)

7.3.1 Vorbemerkungen

Im gleichen Jahr, in dem in Hollywood das Spektakel QUEEN OF SHEBA⁴² gedreht wurde, erwachsen auch die Filmstudios der Weltstadt Wien zu „Werkstätten der Seh(n)sucht“⁴³. Der amerikanischen Traumfabrik sollte auf internationalem Niveau Konkurrenz gemacht werden. Deutlich spürbar war hierbei der Einfluss des Filmschaffens in Frankreich und Deutschland. Kurz zuvor, im Jahre 1920, wurde dem künstlerisch ambitionierten Film der 1920er Jahre durch die Produktion DAS CABINET DES DR. CALIGARI zu einem ersten Höhepunkt verholfen. Viele Filmthemen der frühen 1920er Jahre ließen sich von Mythen, Imagination und fantastischen Erzählungen inspirieren. Auch der Imaginationsraum Orient fand Eingang in Filmproduktionen, in Form aus der Vergangenheit tradiert Mythen und biblischer Texte. Der aus Ungarn stammende Regisseur Michael Kertész⁴⁴ vollzieht mit dem Film SODOM UND

⁴¹ Zitiert nach o.V., Kinematograph Weekly, 12 January 1922, 44, eingesehen im British Film Institute, London, August 2001.

⁴² THE QUEEN OF SIN lautete der US-Titel von SODOM UND GOMORRHA. Der Film lief dort erst im Jahre 1923 an, weswegen der Filmtitel wie eine Anspielung auf das zuvor erschienene QUEEN OF SHEBA wirkt. Die Wahl des Titels fügte sich ferner in das Bild der Frau als *vamp* ein. Zur filmischen Reflexion deren *images*, anderen „dunklen Lichtgestalten“ sowie der Frage, ob in SODOM UND GOMORRHA expressionistische Elemente zu finden sind, siehe KASTEN, Stil aus dritter Hand. Zu einigen stilisierten Elementen in Sodom und Gomorrhä, 111-124, sowie MAYR, Kleider erzählen Geschichte. Zu den narrativen Elementen des weiblichen Kostüms im Film Sodom und Gomorrhä, 125-143.

⁴³ Siehe hierzu ausführlich LOACKER, Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich, 21-62; zu SODOM UND GOMORRHA siehe vor allem 31f.

⁴⁴ Kertész wurde im Jahre 1888 in Budapest geboren und begann seine Filmkarriere in den dänischen Nordisk-Studios, für die er Mitte der 1910er Jahre den historisierenden Film ATLANTIS drehte. Nach mehreren Jahren als

GOMORRHA. DIE LEGENDE VON SÜNDE UND STRAFE eine Umsetzung all jener Trends und stellte sich damit vordergründig, was den filmischen Einsatz eines biblischen Motivs betrifft, ganz in die Reihe der amerikanischen Regisseure David W. Griffith, Cecil B. deMille und J. Gordon Edwards.⁴⁵ Der damals 23-jährige Kertész war dabei der erste Regisseur, der den biblischen Mythos von der Zerstörung Sodom und Gomorrhas als Leitmotiv eines abendfüllenden Spielfilms wählte. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jh. war kein Film gedreht worden, der diesen eigentlich nahe liegenden Stoff aufgriff.⁴⁶ Kertész ist es dadurch gelungen, sowohl ein noch nicht bearbeitetes, jedoch bekanntes Sujet als filmische Neuheit zu inszenieren, als auch gleichzeitig seinen Film in die allgemeine Beliebtheit und Präsenz orientalistisch-biblischer Stoffe einzureihen. Der Regisseur sowie sein Drehbuchautor Ladislaus Vajda werden sich daher der Wirkung des Filmtitels bewusst gewesen sein. Die vielfältigen Assoziationen, die dieses Zitat beim Publikum erwecken kann, bilden eine ideale Voraussetzung für hohe Zuschauerzahlen. Ähnlich wie INTOLERANCE ist auch SODOM UND GOMORRHA kombinatorisch aufgebaut. Die beiden historisierenden Handlungsebenen des Films SODOM UND GOMORRHA spielen in einer Art biblischer Antike. Die Uraufführung des ersten Teils „Die Sünde“ fand am 13. Oktober 1922 im Wiener Löwenkino statt, der zweite Teil „Die Strafe“ folgte eine Woche später.⁴⁷ Die Gesamtlänge beider Teile betrug circa 3 Stunden.⁴⁸ Die folgende Inhaltsangabe richtet sich nach der seit März 2002 gültigen Fassung, die sich hinsichtlich Schnitt, Auswahl und Ausschluss von Filmmaterial von älteren Versionen deutlich unterscheidet.⁴⁹

Regisseur der Sascha-Film in Wien wurde er 1926 von Harry Warner nach Hollywood abgeworben. 1943 erhielt er – mittlerweile als Michael Curtiz bekannt – einen Oskar für seinen Film CASABLANCA. Zu seiner Biographie siehe z.B. CALDIRON, Michael Curtiz. Un ungherese a Hollywood.

⁴⁵ Kertész hatte bereits im Jahre 1919 einen Orient-Film gedreht: Die Sascha-Produktion DIE STERNE VON DAMASKUS, ein „Liebesdrama in 6 Aufzügen“ handelt von einem französischen Maler, dem ein zwielichtiges Mädchen (Lucy Doraine) im „arabischen Viertel von Damaskus“ zum Verhängnis wird. Er befreit sie aus der Gewalt eines „Arabers von Riesengestalt und abstoßendem Äußeren“ und nimmt sie mit nach Südfrankreich. Während der Schiffspassage jedoch betrügt ihn das Mädchen, die orientalische *femme fatale*, mit einem „Abenteurer von vornehmer Erscheinung“. Im Wahnsinn „greift [der Maler] zur Waffe und verletzt das Mädchen lebensgefährlich“. Der Gerichtshof verurteilt den Mann zu Zwangsarbeit. In der Fortsetzung DIE GOTTESGEIBEL (1919) entspringt George dem Zuchthaus, lebt fortan inkognito in Paris und wird zum Schwiegersohn eines Grafen. Das arabische Mädchen führt mittlerweile einen *salon*, wo sie ihn erkennt und erneut in ihren Bann zu ziehen versucht. Doch der Maler weist sie ab; die Araberin verfällt schließlich dem Wahnsinn. Zitiert nach BONO/CANEPPELE/KRENN, Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, 112-114. Dieser Film reiht sich ebenfalls bestens in das hier und im Abschnitt zum in THE QUEEN OF SHEBA bereits diskutierten Paradigma der orientalischen *femme fatale* ein. Interessant ist darüber hinaus der Hinweis auf eine analoge Handlung im etwas älteren, heute noch erhaltenen Film CHERCHEZ LA FEMME, den Kertész ebenfalls mit Lucy Doraine gedreht hatte: „Es handelte sich (...) um eine verderbte schöne Frau, die durch diesmal biblische Träume auf den rechten Weg gebracht wurde. (...), aus: HÜBL, Sascha Kolowrat. Ein Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Kinematographie, 122.

⁴⁶ Gründe hierfür liegen möglicherweise in dem verhältnismäßig großen Produktionsaufwand, der für die Darstellung der Zerstörung beider Städte benötigt wird. Der Untergang von Pompeji allerdings, ein in dieser Hinsicht vergleichbares Sujet, war Inhalt zahlreicher früher Filmproduktionen. Dies erklärt sich aus der in Kap. 4 aufgezeigten Traditionslinie von der italienischen Oper des *fin de siècle*-Oper, die Historienromane wie *The Last Days of Pompeji* adaptiert hatte, bis hin zu den frühen italienischen Film-*spettacoli*, siehe Kap. 5.2.

⁴⁷ Zur Vermarktung von SODOM UND GOMORRHA in den USA und der dortigen Rezeption siehe HORAK, Österreichische Monumentalfilme in Amerika, 63-76, insb. 69f.

⁴⁸ Dem Film geht ein heute verlorener Prolog zur Russischen Revolution voraus. Nach diesem besteht die Handlung aus drei Ebenen: der *Realität* in der Gegenwart, einem *Alptraum* und einer *Vision*. Zur Premierenfassung und ihren „Verstümmelungen“ siehe den umfassenden Beitrag des Filmrestaurators WOSTRY, Sodom und Gomorrha oder Vom Reiz der Kürze, 163-173.

⁴⁹ Siehe hierzu HEILMANN, „That Old Time Religion“. Der Einsatz von Mythen am Beispiel des Films SODOM UND GOMORRHA, 93-111. Der Untersuchung lag die 1995 von der Cineteca del Comune di Bologna zur Verfügung gestellte, restaurierte Filmfassung zugrunde, die nun *nicht* mehr gültig ist. Im Rahmen dieser Arbeit richte ich mich daher nach der autorisierten Fassung aus dem Jahre 2002, die mir vom Filmarchiv Austria freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde. (Viele der von mir im Film Archiv Austria im August 2000

7.3.2 Handlung

Zunächst schwenkt die Kamera zum Hauptort des Geschehens, einer europäischen Großstadt⁵⁰ um das Jahr 1920, in der das Publikum die *Anbetung des Mammons*, das Spekulieren an der Börse verfolgen kann. – Die junge Mary Conway (gespielt von Kertészs Frau Lucy Doraine) wird von ihrer ehrgeizigen Mutter dazu gedrängt, den reichen, alten Börsenspekulanten Jackson Harber (Georg Reimers) zu heiraten, um ihnen ein Leben im Luxus zu garantieren. Die Mutter, Agatha Conway (Erika Wagner), war selbst einst die Geliebte Harbers. Doch auch ein junger mittelloser Bildhauer namens Harry Leighton (Kurt Ehrle) liebt das Mädchen. Mary sucht ihn in seinem Atelier auf und berichtet von ihrem Entschluss, sich mit Harber zu verloben. Aus diesem Anlass findet eine opulente Feier auf dessen Anwesen statt. Leighton redet ihr dort ein letztes Mal zu, besser ihren Gefühlen zu folgen und zu ihm zu stehen. Als sie ihm diesen Wunsch jedoch abschlägt, schießt er sich vor ihren Augen in die Brust. Doch er überlebt und wird bis zum Eintreffen des Arztes schwer verwundet in ein Zimmer der gigantischen Villa gebracht. Unterdessen trifft auch der gerade volljährige Sohn Harbers ein, Eduard (Walter Slezak), der in Cambridge studiert hat und von seinem Professor, einem Priester (Michael Varkonyi), begleitet wird. Auch der Jüngling verliebt sich Hals über Kopf in die junge Mary. Diese macht nicht nur ihm schöne Augen, sondern versucht gar den Priester zu verführen. Nachdem Mary mit anderen Anwesenden im Keller des Anwesens ein orgiastisches Treiben, das an eine „schwarze Messe“ erinnert, zelebriert und sich anschließend in einem Pavillon des weitläufigen Gartens sowohl mit Harber als auch mit dessen Sohn zum Stelldichein verabredet, schläft sie dort ein und erleidet folgenden Alptraum: Harber und sein Sohn treffen im Pavillon aufeinander. Es kommt zum Kampf. Blind vor Verlangen nach Mary erschießt der Sohn den Vater. Obwohl Mary Eduard zur Tat angestachelt hat, streitet sie der Polizei gegenüber jede Schuld ab. Doch auch sie wird zum Tode verurteilt. Der Priester besucht sie kurz vor ihrem Tod im Gefängnis. Es zeigt sich, dass Mary die Tat nicht bereut, sondern nur aus Selbstsucht und Feigheit am Leben bleiben will und den Priester zu ihrer Rettung hat kommen lassen. Der entsetzte Mann spricht von der heutigen Welt als dem „neuen Sodom und Gomorrha“. Er und Mary, den Blick auf das für sie aufgestellte Schafott gerichtet, haben nun eine Vision vom biblischen Sodom, in dem sie als verdorbene Priesterin namens Sarah, die einer heidnischen Gottheit dient, allen erneut nur Unglück bringt.⁵¹ Nach dem Untergang der Stadt durch einen „Regen aus Schwefel und Feuer“ und Sarahs Tod ist die Vision zu Ende. Es folgt Marys Gang zur Hinrichtung. Da erwacht sie und stellt fest, dass alles nur ein Alptraum war. Rechtzeitig, noch bevor die Männer aufeinander treffen können, verlässt sie den Pavillon und fährt in das Krankenhaus, in dem der junge Bildhauer mit dem Überleben kämpft. Durch ihre Liebe wird er schließlich gesund. Ihrer gemeinsamen Zukunft steht nun nichts mehr im Weg. *Ende.*

recherchierten Quellen und andere Materialien sind in dem Sammelband „Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme“ aufgegangen, weswegen ich hier auf die Angabe vieler Informationen verzichte.)

⁵⁰ Die Stadt, in der der Film spielen soll, wird zwar nicht namentlich genannt, jedoch deuten Ortangaben wie Cambridge (der Studienort des Sohnes), die Londoner Börse sowie die englischen Personennamen der Filmfiguren auf London hin. Um die Themen Börse und Bourgeoisie zu umgehen, wurde der Film für den russischen Markt komplett umgeschnitten und somit umgedeutet; vgl. die Hinweise zur sowjetischen Montage von *INTOLERANCE* in Kap. 6. Zur „korrekten ideologischen Gestalt“, der Anfertigung anderer Zwischentitel und der sich daraus ergebenden kausaler Zusammenhänge sowie der Interpretation der Städte Sodom und Gomorrha als „proletarische Dionysien“ siehe BULGAKOWA, *Sodom i Gomora*. Die russische Fassung, 151-162.

⁵¹ Der derzeitigen Montage zufolge geht die Vision vom Priester aus. In der von mir 2001 untersuchten Fassung war es indes Mary, in deren Kopf aufgrund der priesterlichen Worte die folgenden Bilder entstanden.

Zur Sodom-Episode

In der aktuellen Filmfassung ist *eine* Rückblende in biblische Geschichte enthalten. Diese wird als *Vision* innerhalb des Alptraums inszeniert, die in der Gefängniszelle, in Erwartung des baldigen Todes, sowohl Mary als auch dem Publikum ihre eigene Schuld am Geschehen demonstrieren soll: Das biblische Sodom befindet sich kurz vor der Zerstörung durch den Zorn Gottes. Lot, der einzig rechtschaffene und nach den Gesetzen Gottes lebende Einwohner der Stadt, ist mit Sarah (Lucy Doraine), der schönen Priesterin der Göttin Astarte, verheiratet. Entsprechend dem stattfindenden Fruchtbarkeitskult der Göttin Astarte scheint Frühling zu sein. Gott schickt einen Engel in die Stadt, um Lot von seinen Plänen, die Stadt aufgrund ihrer Verkommenheit zu zerstören, zu warnen. Lot nimmt den Engel als seinen Gast auf. Bald bemüht sich Sarah, die Frau Lots, den Gast ihres Mannes zu verführen, dessen Mission sie nicht kennt. In der gemeinsamen Villa bereitet sie sich auf das mehrtägige Fruchtbarkeitsfest der Astarte vor, an dem dann Tausende Bürger der Stadt in ekstatischem Zustand teilnehmen. Im Rahmen einer langen Prozession wird eine große Astarte-Statue durch die Menge hin zum Tempel getragen. Da der Engel Sarahs Versuchung widersteht, will sie ihn während der Feierlichkeiten in ihrer Funktion als Priesterin bei lebendigem Leib und unter dem Beisein des jubelnden Volkes der Astarte im Brand opfern. Doch in letzter Sekunde wird der Engel verschont. Gott schickt einen Regen aus Schwefel und Feuer. Der Tempel stürzt zusammen, die Menschen kommen um. Lot wird verschont. Der gütige Engel gestattet ihm, auch Sarah aus der Stadt zu führen. Doch trotz des Verbots, zurück zu schauen, dreht sich diese um und stirbt. Damit endet die Vision.

Zur (As)Syrien-Episode

Ursprünglich enthielt der Film noch einen weiteren Rückblick in eine Art orientalische Antike: die so genannte Syrien-Episode.⁵² Eingeführt wurde diese Handlungsebene, nachdem der Priester – schockiert von der im Keller zelebrierten Schwarzen Messe und dem Charakter Marys – dem jungen Eduard anhand dieser „orientalischen Erzählung“ begreiflich machen möchte, wie ein anderer Jüngling einst von einer bösen Königin ins Verderben geführt wurde. Vor der heidnischen Astarte-Priesterin der Sodom-Episode lebte daher einst die Despotin eines ‚(as)syrischen Reiches‘ – dies ebenfalls im Stil der gängigen Orientfantasien: Mary Conway (Lucy Doraine) verkörpert in der (As)Syrien-Episode die Rolle der fiktiven Königin Lia von (As)Syrien, aus einer namentlich nicht benannten Stadt in der Nähe von „Galiläa“, despotische Witwe eines „Königs Agamet“ (vgl. Agamemnon) und zukünftige Braut des „Königs der Ammoniter“. Sie herrscht grausam über ihr hungerndes Volk. Ein junger, reisender Goldschmied aus Galiläa verfällt ihrer Schönheit und rettet ihr bei einem Attentatsversuch das Leben. Doch die Königin interessiert sich nicht für ihn. Ihrem Verlobten, dem mächtigen Ammoniterkönig, erzählt sie, der Jüngling habe sie bedrängt. Zur Strafe wird dieser von ihrer Burg gestürzt. Der Aufstand ihres hungernden Volkes wird dank der Truppen ihres Verlobten brutal niedergeschlagen.

⁵² Im Rahmen dieser Arbeit untersuche ich die Syrien-Episode im Anschluss an die Sodom-Episode, da erstere in der aktuellen Filmfassung überhaupt nicht mehr enthalten ist. Es sollte aber dennoch in Erinnerung behalten werden, dass diese in der Premierenfassung *vor* der Vision des biblischen Sodoms in die Filmhandlung integriert worden waren. Anscheinend sind die „Syrien-Sequenzen“ nur in Form einer Kopie aus Russland erhalten. Unklarheiten über die exakte Montage der Premierenfassung führten dazu, dass diese Sequenzen nun nicht mehr integriert, sondern dem Video als Bonusmaterial angehängt wurden.

7.3.3 Set-Design und Kostüme

Zur Sodom-Episode

Die Wiener Filmarchitekten⁵³ konnten im Jahre 1920 für die Ausgestaltung ihrer alttestamentlichen Filmtopographie auf einschlägige Publikationen neuassyrischer Palastreliefs und -skulpturen für ihre ‚altorientalische‘ Filmkulissen zurückgreifen, die schließlich Griffiths INTOLERANCE oder Edwards QUEEN OF SHEBA ebenbürtig sein sollten. Die Reliefvorlagen entstammen bei SODOM UND GOMORRHA den neuassyrischen Palästen der assyrischen Städte Nimrud, Ninive und Khorsabad. In einem Fall dient gar ein assyrisches Felsrelief, gelegen im Gartental Bawian als Vorlage, das in der Regierungszeit des Sanherib angelegt worden war. Das Relief wurde von der Deutschen Orientgesellschaft im Jahre 1914 wissenschaftlich erschlossen, jedoch erst 1927 publiziert. Dennoch bekannt war es dem Filmteam anscheinend durch eine Zeichnung aus einer Publikation Layards aus den 1860er Jahren, die die Autoren Perrot und Chipiez abgebildet hatten.⁵⁴ Vermutlich dienten dem Filmteam ferner die Palastzeichnungen Layards als Inspiration (siehe Kapitel 2.1.1 und 3.4). Ähnlich wie bei den vorangegangenen Filmproduktionen ging es ihnen nicht um die historische Funktion der Palastreliefs und menschenköpfigen Flügelstiere. Interessant erschienen diese vielmehr als dekorative altorientalische Objekte. Die Torkulissen sind vom Stadttor der Assyrerhauptstadt Khorsabad beeinflusst (vgl. auch Kapitel 3.5)⁵⁵. Der gigantische Film-Tempel der Astarte, der sich über die ganze Stadt erhebt, war von den Bauten des babylonischen Königs Nebukadnezar II inspiriert, vor allem vom Ischtartor mit Prozessionsstrasse und dem Stufentempel für den Stadtgott Marduk. In Anlehnung an diesen besteht auch der Astarte-Tempel im Film aus mehreren, sich nach oben verjüngenden, Ebenen. Kein Astarte-Tempel hatte indes je ein solches Aussehen. Vordergründig gibt es einige Gemeinsamkeiten zwischen der Tempelkulisse und der Vorlage dieser babylonischen Ziqqurat, etwa deren rechtwinkliger, geometrischer Bauart, ein breiter Treppenaufgang in der Mitte, der sich auf einer höheren Ebene nach rechts und links teilt, außerdem Details wie stufige Zinnen. Weiterhin sind mehrere Farbabstufungen an der Außenfassade zu erkennen. Hier dienten vermutlich die glasierten Ziegel an den Wänden der Prozessionsstraße und am Ischtartor als Inspirationsquelle.⁵⁶ Dies bemerkte auch die zeitgenössische Filmkritik, die die Bauarbeiten mit Interesse begleitete:

Der Tempel ist ein Bauwerk von gewaltigsten Dimensionen und einer Pracht, die in ihrer architektonischen Gewalt fast erdrückend wirkt. An den berühmten babylonischen Tempelbau gemahnend, erhebt sich das Gebäude auf dem höchsten Punkte des Geländes in sechs gigantischen Stockwerken zu einer Höhe von 70 Metern. Seine Breite beträgt 42, seine Tiefe 25 Meter. Von einem tiefer gelegenen Tal führt eine breite Treppe mit 350 Stufen zu ihm hinan. Sie teilt sich in mehrere Seitentritten, die das Bauwerk umklammernd, hinausstreben und bis zu seiner höchsten Spitze führen. Von einer riesigen 24 Meter hohen Hinterwand steht das imposante Standbild der Liebesgöttin Astarte. Es ist über zehn Meter hoch und ringsum schließt sich der übrige Teil des Tempelinnern in weitausladendem, amphitheatrischem Stufenbau an.⁵⁷

⁵³ Zur Organisation, den Filmarchitekten und Baufirmen siehe BONO/CANEPPELE/KRENN, Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, 121. Leider sind weder Unterlagen noch Kulissentteile erhalten geblieben. (Diese Auskunft wurde mir freundlicherweise während meines Aufenthalts am Film Archiv Austria im August 2000 erteilt.)

⁵⁴ Siehe Fig. 310 bei PERROT/CHIPIEZ, Histoire de l'Art dans L'Antiquité, Tome II, Chaldée et Assyrie, 637.

⁵⁵ Siehe FONTAN (Hg.), De Khorsabad à Paris, 137f.

⁵⁶ Siehe z.B. KOLDEWEY, Das Ischtartor in Babylon oder DERS., Die Tempel von Babylon und Borsippa.

⁵⁷ Aus: *Der Filmbote*, No. 43, 1921, 13, eingesehen im Filmarchiv Austria, August 2000. Bemerkenswert ist der Umstand, dass der Filmtempel nach Fertigstellung einem Unwetter zum Opfer fiel und nachgebaut werden musste. Die neue Version war mit der alten jedoch nicht identisch, was beim Betrachten der noch existierenden *screen shots* ins Auge fällt. Auf eine (durchaus lohnenswerte) Herausarbeitung der Unterschiede im Design geht die vorliegende Untersuchung jedoch nicht ein, da hierfür zu wenig Informationen oder Fotos vorliegen.

Viele historische neuassyrische Reliefs weisen eine Inschrift auf, die oftmals mitten im Bild angebracht ist. Solche finden sich daher auch in den Filmkulissen. Die Keilschrift selbst wurde hierfür allerdings frei adaptiert oder ähnelt in Einzelfällen eher ägyptischen Hieroglyphen. Bei der Gestaltung von Kostüm und Maske, vor allem der Männer, wurde in einzelnen Fällen auf syrische Bildvorlagen aus Elfenbein zurückgegriffen, so vor allem bei Haartracht und Kopfschmuck Lots⁵⁸. Während der Astarte-Prozession sieht das Publikum junge Frauen in weißen Gewändern – vermutlich Priesterinnen –, viele florale Objekte sowie helle Farbtöne.⁵⁹ Die Szenerie erscheint weniger als der Versuch einer historischen Rekonstruktion als vielmehr angelehnt an die Malerei der Präraffaeliten und Symbolisten – etwa an den Bild-Topos der Sehnsucht nach Arkadien. Dabei zieht sich ferner die Formenwelt der Wiener Secession durch die Kulissen sämtlicher Handlungsebenen. Die bacchantische Darstellung des Fruchtbarkeitsfestes bezieht sich dennoch in manchen Details, wie beispielsweise den Doppelrohrblattinstrumenten, die einige Teilnehmer des Festes spielen, auf den Alten Orient. Die Posaunen verweisen möglicherweise auf den biblischen Mythos von Jericho, während die Sichelmond-Standarten einfach nur Fantasieprodukte sind, die der Abrundung des orientalischen *flairs* dienen. Die Film-Astarte der Prozession ist nackt und Brüste haltend gestaltet; statt von Haaren wird ihr Kopf von einem großen, nach hinten gebogenen Horn bekrönt. Dies geht vermutlich auf eine falsch verstandene Vorlage für die Gestaltung der Film-Astarte zurück: Die babylonische Göttin Ištar trägt nach der mesopotamischen Ikonographie eine Hörnerkrone und auch in der Levante war die Gottheit Astarte zuweilen mit Hörnern gekrönt. Doch sehen diese anders aus als diejenige im Film. An den Gewändern Sarahs (und später Lias) ist ein anderer Gestaltungswille ablesbar: Die Kostüme Sarahs stehen in der Tradition der Fantasien vom ‚weiblichen Orient‘ des 19. Jh. Als Frau des Lot und „Oberpriesterin der Astarte“ ähnelt Sarah in ihrer Aufmachung anderen orientalischen Frauengestalten des Stummfilms, beispielsweise Griffiths Frauenfiguren Judith und Attarea, J. Gordon Edwards Cleopatra, Salome und Queen of Sheba oder DeMilles „Christian Slave“, vor allem aufgrund der opulenten freizügigen Perlenkostüme mit exotischen Kopfbedeckungen. Eine von Sarahs Kopfbedeckungen ist ferner ägyptisierend gestaltet.⁶⁰ Set-Design und Kostüme von SODOM UND GOMORRHA spiegeln daher den bereits fest etablierten Stilmix einer Filmproduktion, in der die orientalische Antike visualisiert werden soll. Auch in diesem Film wird evident, dass der Orient auch als Projektionsfläche für erotische Darstellungen dient.

Zur Syrien-Episode

Topographie des Filmsets sowie die Kostüme in der Syrien-Episode sind mit jener der Sodom-Episode nahezu identisch. Der Film greift in beiden historisierenden Handlungsebenen auf altorientalische Motive und Artefakte zurück, um sowohl eine Sodom- als auch eine Syrien-Umgebung zu visualisieren. Da die gleichen Kulissen, wenn auch in Details geringfügig modifiziert, in beiden Handlungssträngen verwendet wurden, sind diese

⁵⁸ Siehe z.B. OTHMANN, Der Alte Orient, Farbtafel xxvii.

⁵⁹ Kultrituale für Astarte fanden tatsächlich im Freien und an kleineren Heiligtümern statt. Die vielen Tauben, die im Film vom Tempel der Astarte zum Himmel aufsteigen, waren tatsächlich Bestandteil des Astarte-Kults, siehe KEEL/UEHLINGER, Göttinnen, Götter und Göttersymbole, 36; 53. (Bereits zu Beginn der Sodom-Sequenz sind Tauben in der Villa des Lot und der Sarah zu sehen.) Die ältere, assyrische Göttin Ištar, der auch Astarte (vgl. die Etymologie der beiden Namen) entspricht, war ebenfalls in der Vielfalt orientalistischer Fantasien vertreten und fungiert spätestens bei Griffiths INTOLERANCE bereits als ‚Filmfigur‘. Kertesz` Film-Astarte ist ohnehin deutlich von Griffiths Ištar-Inszenierung beeinflusst. Auch das Fruchtbarkeitsfest erinnert an das Fest des Film-Belshazar und die Tänze für den Gott Tammuz aus INTOLERANCE, vgl. Kap. 6.

⁶⁰ Auch in der Architektur finden sich solche Anklänge, z.B. von ägyptischen Papyrusbündelsäulen inspirierte Raumsäulen oder Lotusblumenmotive.

somit auch gleich ‚altorientalisch‘. Das selbe gilt für die Kostüme Lias und der männlichen Schauspieler. Es wird also mittels Set-Design und Kostümen keine ikonographische Trennung zwischen dem einem Filmort angestrebt, der im Assyrienreich des Alten Orients angesiedelt sein soll, und Sodom, das in der Nähe Galiläas vermutet wird. Es genügt dem Anspruch der Filmarchitekten, auf bildliche Vorlagen zurückzugreifen, die sowohl den (pseudo-)antiken wie (pseudo-)biblischen Filmsequenzen sichtbar ein altorientalisches *flair* verleihen.

7.3.4 Inspirationen und Quellen

Zur Sodom-Episode

Die Filmvision der biblischen Zerstörung Sodoms adaptiert eine biblische Erzählung.⁶¹ Das Drehbuch des Films bezieht sich dabei vordergründig auf die Textquelle *Genesis* 19, 1-29. Für den Film entlehnt wurde vor allem der Untergang beider Städte als Sinnbild für die moralische Verkommenheit Ungläubiger durch einen Regen aus „Schwefel und Feuer“ (*Genesis* 19, 24). Die biblischen Protagonisten Lot sowie seine Frau werden hierfür in die Handlung integriert, allerdings nicht deren erwachsene Töchter. Die beiden Engel, weitere Figuren der biblischen Erzählung, werden im Drehbuch zu einer Person verschmolzen. Als „Priesterin der Göttin Astarte“ erfährt die biblische, Jahwe gläubige Frau des Lot im Film eine radikale Umdeutung (siehe weiter unten den Abschnitt zur „dreifachen *femme fatale*“). Vor allem Sodom, aber auch die Schwesterstadt Gomorrha werden im Alten Testament über zehnmal an verschiedenen Stellen erwähnt.⁶² Auch die syrische Fruchtbarkeitsgöttin Astarte, die in der Sodom-Episode eine leitmotivische Funktion hat, findet im Alten Testament Erwähnung, allerdings nicht im Zusammenhang mit der Erzählung von Sodom und Gomorrha.⁶³ Für den Film wird aufgrund des negativen Bildes der sodomitischen Bevölkerung und ihrer Verehrung heidnischer Götter das Sodom-Motiv mit biblischen Erwähnungen des Astarte-Kults kombiniert, wodurch der Handlung mehr Exotik und Erotik hinzugefügt werden kann. Auch die Kombination der in der Bibel namenlosen Ehefrau des Lot, die zur Zeit der Zerstörung Mutter zweier erwachsener Töchter war, mit einer – anscheinend kinderlosen – ‚Oberpriesterin‘ der Göttin Astarte ist fiktiv und dient der erotischen Grundstimmung. Die Wahl ihres Filmnamens „Sarah“ mag durch die biblische Verbindung Lots zu seinem Onkel Abraham und dessen Ehefrau Sarah zustande gekommen sein. Der Unterkörper der großen Statue, zu deren Füßen der Engel in der Pose des gekreuzigten Jesus den Feuertod erwartet, ist durch einen Lendenschurz bedeckt und von weißer Gestalt. Im Gegensatz hierzu steht das nackte und dunkel gehaltene Kultbild, das durch die Stadt getragen wurde. Vermutlich hätte die Nacktheit der weiblichen Götterstatue über dem Engel das ästhetische und moralische Empfinden (des Zensors) verletzt. Ein anderer

⁶¹ Siehe z.B. FIELDS, Sodom and Gomorrha. History and Motif in Biblical Narrative. In Fields Untersuchung geht es vor allem um eine sprach- und literaturwissenschaftliche Analyse der biblischen Textbelege.

⁶² Bereits in den Jahrzehnten vor 1920 gab es eine Vielzahl von Versuchen, die Orte Sodom und Gomorrha mit anderen, in alttestamentlichen Textstellen genannten Orten zur so genannten Pentapolis zusammenzufassen und als solche zu lokalisieren. Ausgrabungen in der Region des heutigen Ostjordanlandes sollten die Historizität beider Orte belegen; gelungen ist dies nicht.

⁶³ In alttestamentlichen Textquellen wird Astarte (Ashera) vor allem gemeinsam mit dem Hauptgott Baal genannt, der im Film erstaunlicherweise kein einziges Mal erwähnt wird. Diese Verengung auf eine weibliche Gottheit muss daher ebenfalls im Zusammenhang mit der negativen Inszenierung des Weiblichen betrachtet werden. Aus historischer Sicht wurden auch noch unter der Herrschaft der Könige von Juda und Israel Göttinnen verehrt. Erst am Ende der Königszeit, doch vor allem im Exil und in nachexilischer Zeit setzte sich die Kultureinheit bzw. die Ausschließlichkeit des Jahweglaubens durch. (Diese Auskunft verdanke ich Herrn Prof. Gertz.) – Mit dem Film korrespondiert lediglich der Umstand, dass Astarte auch zum Pantheon der Ammoniter gehörte, wodurch ihre kultische Verehrung allerdings eher in die Syrien-Episode gepasst hätte.

Aspekt, mit dem sich das Filmteam aus Zensurgründen vom biblischen Stoff entfernt, liegt in den Sexualpraktiken des biblischen Sodom. Im Film wird Lot dazu aufgefordert, den Engel auszuliefern um ihn der Göttin zu opfern. Dagegen geht es in *Genesis* 19 um versuchten sexuellen Missbrauch:

Die beiden Engel kamen am Abend nach Sodom. (...) Sie waren noch nicht schlafen gegangen, da umstellten die Einwohner der Stadt das Haus, die Männer von Sodom, jung und alt, alles Volk von weit und breit. Sie riefen nach Lot und fragten ihn: Wo sind die Männer, die heute Abend zu dir gekommen sind? Heraus mit ihnen, wir wollen mit ihnen verkehren.

Ähnlich wie bereits in Historienromanen sind Menschenopfer auch in Monumentalfilmen seit *CABIRIA* ein beliebtes Motiv, ohne dass sich das Filmteam bei deren Inszenierung mit den möglicherweise bekannten Kultriten der jeweiligen Gottheit vertraut gemacht hätte. Auch hier geht es auch darum, das Fremde so negativ wie möglich darzustellen, um sich kulturell abzugrenzen, in diesem Fall mittels der Identifikationsfigur Lot (vgl. die Filme *METROPOLIS*, *THE WANDERER* und *NOAH'S ARK*, siehe den Exkurs in Kapitel 7 sowie 7.6 und 7.7).

Zur Syrien-Episode

In den Zwischentiteln zur (As)Syrien-Episode heißt es bezüglich der angesiedelten Handlung mal „Syrien“, mal „Assyrien“, was jedoch geographisch wie kulturell einen Unterschied darstellt.⁶⁴ Die im Film namenlose (as)syrische Königshauptstadt Lias müsste der Logik nach auch im (as)syrischen Raum liegen. Im Film wird sie jedoch in der Nähe Galiläas verortet. Vermutlich kam es weniger aufgrund der alttestamentlichen Recherche Vajdas zur Parallelverwendung der Begriffe als vielmehr aufgrund des kulturgeschichtlich bedingten Phänomens, dass beide Gebiete oder Reiche häufig verwechselt oder beliebig verwendet wurden.⁶⁵ Die Westexpansion und Eroberung der Assyrer hat jedoch dazu geführt, dass diese im Alten Testament durchweg negativ konnotiert sind. So ist ein Topos entstanden, der sich durch die gesamte Kulturgeschichte bis hin zum Film verfolgen lässt (vgl. Kapitel 6.3.2 und Kapitel 9.1.2). Kertesz oder Vajda waren sich der Komplexität der Zusammenhänge dabei sicher nicht bewusst, denn nichts deutet darauf hin, dass sie ihre ‚altorientalische‘ und ‚biblische‘ Episode konkret im Bedeutungsraum der politischen Geschichte des Alten Orients situieren wollten. Stattdessen wird im Film mit Motiven, Chiffren und Topoi lediglich gespielt und dabei auf den exotischen Effekt gesetzt, um eine mythisch-historische Tiefe zu suggerieren. Im Verlauf der Syrien-Episode, im Film „Orientalische Erzählung“ genannt, finden sich Anklänge an den Alten Orient aus biblischer Perspektive, wie „Galiläa“, „assyrisch“, „Opferpriester“, „Ammoniter“.⁶⁶ Was Lias Bräutigam, den König der benachbarten und alliierten Ammoniter betrifft, so lässt der Drehbuchautor seiner Fantasie

⁶⁴ In der mir für meinen Artikel vorliegenden Fassung wurden beide Begriffe in den Zwischentiteln verwendet. Möglicherweise handelt es sich auch um eine spätere Kombination original österreichischer Zwischentitel mit deutschen Übersetzungen von Zwischentiteln der russischen Filmfassung, aus der wiederum Material für die Konstruktion der überholten so genannten Bologna-Fassung aus den 1990er Jahren verwendet worden war.

⁶⁵ Schon seit der antiken Geschichtsschreibung ist es in dieser Hinsicht zu nicht leicht durchschaubaren Verwechslungen gekommen – dies umso mehr, als zudem auch die Geschichte von Babylonien und Assyrien eine Geschichte komplexer wechselseitiger Beziehungen ist. Im Alten Testament selbst kann mit der Bezeichnung Assur/Assyrien auch Syrien oder das Reich der Seleukiden gemeint sein

⁶⁶ Bei den historischen Ammonitern handelt es sich um eines der drei bekanntesten Nachbarvölker (Kleinstaaten) Israels im Ostjordanland, die in der frühen Eisenzeit sesshaft geworden sind. Aufgrund unklarer Grenzen mit dem Nordreich Israel kam es immer wieder zu Streitigkeiten, woraus sich auch die negativen Konnotationen im Alten Testament erklären lassen. Siehe HÜBNER, Die Ammoniter. Untersuchungen zur Geschichte, Kultur und Religion eines transjordanischen Volkes im 1. Jahrtausend v. Chr., BIENKOWSKI (Hg.), Early Edom and Moab. The Beginning of the Iron Age in Southern Jordan, vgl. MacDONALD/YOUNKER, Ancient Ammon.

freien Lauf. Ihm genügt eine assoziative Verwendung der im Alten Testament mehrfach erwähnten Volksgruppe. Somit schöpft die Handlung der Orient-Sequenz aus den gleichen Quellen wie diejenige der eigentlichen Vision eines biblischen Sodom. Von einem wirklichen Streben nach Historizität oder Authentizität kann dabei nicht gesprochen werden. Als Inspiration oder Vorlage für die Königin Lia kommt aus dem näheren kulturgeschichtlichen Umfeld nur die assyrische Königsgattin Semiramis in Frage (siehe Kapitel 1.2, 4.3, 5.1.6, 6.4, 9.2.1 und 9.2.2). Zu Beginn der Handlung, als Königin Lia aufgrund ihres dekadenten Lebensstils bereits vom eigenen Volk bedroht wird, eilt der junge galiläische Goldschmied in ihren Palast, um sie zu beschützen. Hierbei ruht die Königin sphingenhaft auf einem Diwan oder Bett – ein bekanntes Motiv aus der Malerei der Orientalisten (vgl. Kapitel 3). Anmerkenswert ist, dass schwarze Statisten für die beiden ersten Attentatsversuche auf die Königin eingesetzt werden. Der Einsatz farbiger Menschen⁶⁷ bewirkt eine Steigerung des Fremden in der ohnehin fremden Kultur.

Die dreifache *femme fatale*

Es ist sicherlich ebenfalls kein Zufall, dass Kertész und Vajda den biblischen Mythos von Sodom und Gomorrha auf die Frauengestalten projiziert, wohl auch inspiriert durch die biblische Interpretation der Frau des Lot. Die Figurenkonzepte der Sarah und Lia sind dabei mehr der *femme fatale* des *fin de siècle* verhaftet als dem Typ des amerikanischen Bild des *vamp*, wie ihn der US-Film zu dieser Zeit bereits geprägt hatte. Sei es der Selbstmordversuch des Bildhauers, der geträumte Vatemord Eduards, der Untergang Sodoms oder die Knechtschaft der assyrischen Stadtbevölkerung – die Frauen bei SODOM UND GOMORRHA bringen Tod und Zerstörung: In der ursprünglich konzipierten Rahmenhandlung des Films wurden beide Rückblenden mit der männlichen Figur des Priesters verknüpft: Durch die so genannte „orientalische Erzählung“ – die Syrien-Episode – versucht dieser als erstes, den verliebten Jüngling Eduard vor der unmoralischen Mary zu retten. Ergänzt wird der Kontrast männlich – weiblich durch den Umstand, dass der der schönen, aber schlechten Königin verfallene naive junge Goldschmied der Erzählung aus Galiläa stammt, einer Region, die beim Filmpublikum nur positive Assoziationen hervorrufen kann: die Frau als exotische Orientalin, der Mann als Galiläer aus dem Ursprungsgebiet des Christentums (vgl. auch THE WANDERER in Kapitel 7.6). In der Sodom-Szene wiederum – die sich innerhalb eines Traumes ereignet und die der Priester vergleichbar einem spirituellem Begleiter in Form einer Rückblende heraufbeschwört – ist es nicht er, der Mann, der aufgrund seiner theologischen Bildung vom biblischen Sodom und Gomorrha predigt. Er ist zwar die erste und einzige Figur im Film, die von ihrer Umgebung als dem *neuen* Sodom und Gomorrha spricht, doch interessant ist, dass Mary die Erinnerung an ‚biblisches Geschehen‘ in sich trägt. Schließlich gelingt es ihr mittels der Vision durch das *Nachempfinden* einer (vermeintlich) biblischen Erzählung von der Zerstörung Sodoms, die Sünde zu überwinden und die moralische Ordnung wiederherzustellen. Somit mag der Untergang dieser vergnügungssüchtigen Stadt als Chance auf eine bessere Zukunft zu verstehen sein. Das, die Handlung abschließende, erneute Geschehen in der Gegenwart führt zum Verweis auf die (vermeintlich) biblische Erzählung und (vermeintliche) Geschichte. Der erste Teil des Films („die Sünde“) endete ursprünglich mit der Unbelehrbarkeit der bösen Königin Lia, die den Aufstand ihres geknechteten Volkes

⁶⁷ Kertész war außerordentlich bemüht, Farbige für die Komparsenrollen zu finden. Die Filmkritik jedoch nahm dies alles andere als vorurteilsfrei zur Kenntnis: „Ja, diese „Exoten“ sind von der ganzen Komparserie mit am besten dran: sie **müssen** (*sic!*) engagiert werden, denn eine große Auswahl ist nicht möglich. Das wissen die Herrschaften auch (...). Die Spielleiter können Bände über die Halsstarrigkeit dieser zitronen- und kupferfarbenen Gesellen erzählen. Wie sie ein Engagement eingehen und plötzlich, mitten im Film, mit Lohnerhöhungen oder Streik kommen – an Stellen, wo sie genau wissen, man muß sie weiter beschäftigen. (...)“, aus: *Kino-Woche*, No. 36/37, 1921, 15, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

grausam niederschlägt, und mit der der Priester die junge Frau Mary vergleicht. Der zweite Teil („die Strafe“) des Films endete mit dem selbstverschuldeten Tod der unbelehrbaren Götzenpriesterin Sarah, die für ihre Sünden von Gott mit dem Tode bestraft wird, mit welcher der Priester die junge Frau Mary ebenfalls vergleicht. Das Figurenkonzept der Mary Conway ist indes auf Unschuld und Naivität angelegt: Von ihrer Mutter versteckt, ertrug das Mädchen ein heimliches Dasein in bitterer Armut. Von der Mutter auch als Erwachsene charakterlich beeinflusst, führte Marys naives Streben nach Luxus und gesellschaftlicher Anerkennung dazu, ihre Gefühle für einen mittellosen Bildhauer zu unterdrücken und diesen beinahe in den Tod zu treiben. Doch aufgrund der Vision von Gottes Strafe erkennt sie die Schlechtigkeit und die Folgen ihres Tuns und wird mit ihrem Leben sowie dem des Bildhauers belohnt. Die Verlobung kann rückgängig gemacht werden, der Bildhauer überlebt dank ihrer Liebe. In der Gegenwartshandlung manifestiert sich der Wandel von einer machthungrigen Königin über eine promiske Priesterin hin zur liebenden und gottesfürchtigen Frau. – So war es Kertész dramaturgisch möglich, sämtliche, ihn reizenden Facetten der *femme fatale* zu präsentieren.

7.3.6 Filmmusik

Für die musikalische Untermalung während der Filmaufführung wurde, sehr ambitioniert, auf eine ähnliche ‚orientalistische Atmosphäre‘ zurückgegriffen wie beispielsweise bei INTOLERANCE⁶⁸: Kompiliert wurden hierfür Ausschnitte aus Werken von Tschaikowsky, Bizet, Massenet, Verdi u.a.⁶⁹ Darüber hinaus wurden von Giuseppe Becce (unter dem Pseudonym Dr. Bechstein) eigene *cue sheets* für den Film zusammengestellt.⁷⁰ So wird in einem solchen, der Liste „Musikbegleitung zum Film“ für den Beginn der „orientalischen Erzählung“, also der Syrien-Episode, beispielsweise die „Nr. 3 aus der Syrinten-Suite (*sic!*; gemeint ist Skythische Suite) Tschaikowskys“ sowie „der Marsch im Anfang des II. Teiles der Herodiade von Massenet“ vorgeschlagen. Hinzu kommen Angaben wie „die II. Türkische Suite von Gauvin Nr. 3“ oder für die Kreuzigungsszene des Engels während der Sodom-Episode Vorschläge wie „Hierzu würde sehr gut die Phaedre-Ouvertüre von Massenet passen (...)“.⁷¹ Leider sind keinerlei Aufnahmen vorhanden, die auch heute noch als Begleitung während einer Filmaufführung abgespielt werden könnten.

7.3.7 Kritiken

Österreichische Zeitschriften wie *Der Kinematograph* waren mit der Produktion nicht sonderlich glücklich und bemängelten vor allem deren Erzählstruktur. Der Film schürfe aus zu vielen Stoffen, wobei diese „chaotisch kombiniert“ sowie ferner „seicht und oberflächlich“ seien, so dass „man es eigentlich nicht verstehen kann“.⁷² Der spätere Filmtheoretiker Bela Balázs, der eine Komparsenrolle zu spielen hatte, behielt die Produktion vor allem als einen „bis zur Lächerlichkeit überspannten Ausstattungswahnsinn“ in Erinnerung. Karl Kraus mokierte sich seinerzeit mit seinem Text „Die letzten Tage der Menschheit“ über den Film.

⁶⁸ Interessant ist auch in Sodom und Gomorrha der Rückgriff auf orientalistische Musik des 19. Jh., um ein altorientalisches Milieu möglichst ‚authentisch‘ auszugestalten; vgl. INTOLERANCE, siehe Kap. 6.5, vgl. Kap. 4.

⁶⁹ Siehe FRITZ, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, 99.

⁷⁰ Das Typoskript aus dem Privatbesitz des Komponisten und Arrangeurs befindet sich heute im Deutschen Institut für Filmkunde, Frankfurt.

⁷¹ Siehe ausführlich die abgedruckten Originale in LOCKER/STEINER, Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme, 436-437.

⁷² Aus: Sodom und Gomorrha, in: *Der Kinematograph*, No. 860/861, 1923, 17, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

Die Kritik stellte sich ferner auf Seiten der Arbeiterschaft, die das *gros* des Publikums stellte, in dem sie sich in ihren Rezensionen auf den heute nicht mehr erhaltenen Prolog des Films konzentrierte, der die Schrecken der russischen Revolution zeigte. In diesem wurde in relativ knapper Form „der Verfall der Welt, der nahende Untergang des Abendlandes, plakativ in Szene gesetzt; also eine Wiederholung des Strafgerichts in Aussicht gestellt, wie es im Film am Beispiel der Zerstörung der Städte Sodom und Gomorrha gezeigt wurde.“⁷³ Doch das Potenzial, das die Gesamthandlung biete, sei nicht ausgeschöpft worden:

(...) Beschränkte sich das Filmwerk „Sodom und Gomorrha“ darauf, die biblische Legende zu illustrieren, so wäre gar nichts dagegen einzuwenden. (...) Denn das moderne Sodom und Gomorrha wird nicht durch Pech und Schwefel zerstört oder von der Erde verschlungen. Die Strafe für die Sünde des Kapitalistischen Übermuts erfolgt nämlich auch nur im Traum. – Träume sind Schäume! (...) Also ist es alles nicht so böse gemeint und der Geist des Christentums, der im Vorspiel gegen den Kapitalismus zitiert wird, findet sich mit ihm schließlich doch sehr gut ab. Man könnte folglich von einem christlich-sozialen Filmdrama sprechen. Arbeiter könnten daher an diesem Film keinen rechten Geschmack finden.⁷⁴

Eine Ausgabe des *Filmboten* äußerte sich umfassend zu den „Kolossalbauten für den Film“ und speziell zum Tempel:

(...) Ein Komplex von imposanten Gebäuden, die längst versunkene Zeiten der biblischen Geschichtsschreibung vor die erstaunten Augen der Gegenwart hinaubern. Von allen Seiten strömten die neugierigen Wiener hin, um die seltsamen Kolossalwerke alter architektonischer Kunst zu bestaunen. (...) Hier liegt das alte Sodom vor uns, jene sagenhafte Oasenstadt, deren friedliche Schönheit wie ein gleissender Deckmantel die rasende und fessellose Sinnengier verhüllt, die ihre Bewohner in bacchantischen Rausch und Taumel versetzt. (...) Von den Estraden, die mit Ornamenten aus der babylonisch-assyrischen Stilepoche reichlich geschmückt sind, eröffnet sich dem Auge ein überwältigender Rundblick. (...) Vor dem Standbild der Liebesgöttin wird in brünstigem Taumel ein orgiastisches Fest der Liebesraserei gefeiert werden.⁷⁵

Auch Mitglieder der Universität besuchten den Drehort, um solche „Kolossalbauten“ zu sehen:

Großes Aufsehen hat in Wien (...) das alte „Sodom und Gomorrha“ hervorgerufen. (...) Diese Filmstadt war das Ziel vieler Kunstwanderungen; Akademiker, Professoren der Kunstgeschichte und Archäologie zogen mit ihren Schülern auf den Laerberg und demonstrierten an den Bauten die charakteristischen Merkmale der Architektur von damals.⁷⁶

Andere Stimmen der nationalen Filmkritik empfanden den Film als „ganz nach amerikanischem Muster“ geschaffen:

„Sodom und Gomorrha“, (...), der schon durch die Wahl des Stoffes beweist, daß er Weltmarktsgepräge tragen wird. Ein Stück aus der biblischen Geschichte, welches die Menschheitstragödie zur Grundlage hat. (...) Inmitten der vielen Bauten erhebt sich der sagenumrankte Tempel der Astarte, der alles überragt und in seiner Formenschönheit den Überlieferungen voll entspricht.⁷⁷ Inmitten dieser Stadt, von Seen umspielt, mit ihren

⁷³ Zu den zitierten Angaben dieses Abschnitts siehe FRITZ/LACHMANN (Hg.), *Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe*. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs, 4; 10; 18.

⁷⁴ Aus: „Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals“, in: *Illustrierte Kronenzeitung*, No. 7782, 1922, 3. Eingesehen im der Österreichischen Nationalbibliothek, August 2000. Die vielen Verletzten nach den Sprengversuchen des Tempels während der Dreharbeiten wurde ohnehin in den einschlägigen Arbeitsblättern wie dem *Stürmer* und der *Illustrierten Kronenzeitung* scharf als Vergehen der kapitalistischen Filmindustrie an den wehrlosen und auf solcherlei Verdienstmöglichkeit angewiesenen Komparsen kritisiert.

⁷⁵ Aus: Reinhold Schünzel, „Kolossalbauten für den Film“, in: *Der Filmbote*, no. 43, 1922, 13-14, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

⁷⁶ Aus dem Begleitprogramm zum Premierenabend, eingesehen ebenda. Leider konnten obige Angaben nicht durch Aufzeichnungen aus dem Wiener Institut für (Klassische) Archäologie bestätigt oder ergänzt werden.

⁷⁷ Es gab keinen sagenumrankten Astarte-Tempel der Antike. Vermutlich lehnt sich die hier formulierte Behauptung an Überlieferungen bezüglich des spätbabylonischen Marduk-Tempels unter Nebukadnezar II an.

Hainen und Hügeln, dem wuchernden Schilf und den tausenden Juden, Assyrern und Babyloniern, entwickelt sich die Handlung des Films (...).⁷⁸

Für den US-Markt war der insgesamt circa dreistündige Film um beinahe die Hälfte der Laufzeit gekürzt worden, angeblich aufgrund der anderen Seh- und Rezeptionsweise des amerikanischen Publikums.⁷⁹ Die Kritiker waren dennoch von der Monumentalität des Films überzeugt und wussten den materiellen Aufwand durchaus zu schätzen.⁸⁰ Unverständlich und daher für den finanziellen *flop* verantwortlich schien jedoch das Handlungskonzept der „Modern story“ zu sein, vor allem aufgrund der Verschachtelungen und unklaren Absichten der in die Vergangenheit verlagerten Handlungsebenen. Denn auch in später umgeschnittenen Fassungen waren diese in ihrer Eigenschaft als spektakulärste Szenen des Filmes zu sehen. So enthielt auch die US-Version die „orientalische Erzählung“, also die als Mahnung erzählte Syrien-Episode, sowie das so genannte „biblische Gleichnis“, die Sodom-Episode, präsentiert als Traum im Traum. Während die britische *The Bioscope* bei *QUEEN OF SHEBA* beklagte, der Film sei (leider) allzu amerikanisch (siehe Kapitel 7.2.5), heißt es bei *SODOM UND GOMORRAH* beziehungsweise *QUEEN OF SIN* diese Produktion hingegen sei für einen Amerikaner „distinctly foreign from every angle“.⁸¹ Des Weiteren wurde die Statur der Hauptdarstellerin bemängelt, die der Figurenmode der androgynen Amerikanerin der 1920er Jahre nicht entsprach. Es ist nicht bekannt, wie dieser Film in kirchlichen Kreisen und Organisationen Europas oder der USA aufgenommen wurde, obwohl er schließlich vorgab, eine biblische Erzählung aus der unmoralischen Gegenwart heraus neu zu interpretieren.⁸²

7.3.8 Schlussbemerkungen

Grundsätzlich ging es in *SODOM UND GOMORRHA* bei aller (vorgeschobenen) Moral um ein Spektakel, das durch eine (ursprünglich zweifache) Verlagerung in einen angeblich antiken und biblischen Alten Orient mittels exotischer und opulenter Inszenierungen bestach. Sämtliche Film-Orientalen, seien sie aus Sodom oder einer orientalischen Stadt, haben dabei die Funktion von zeitgenössischen Figurentypen in antikem Gewand. Am Ende siegt das Gute über alles Fremde, Schlechte, das erst in aller Länge gezeigt wird, um am Ende doch wieder negiert zu werden. Die Bedeutung der Rückblicke in die ‚Antike‘ wird durch die auffallende Länge der beiden historisierenden Episoden betont, die zusammen genommen eine Stunde Filmmaterial ausmachen, sowie bereits durch den Filmtitel aufgezeigt. Denn dieser rechtfertigt das im Kino gezeigte Spektakel mittels des Verweises auf die Verkommenheit der heutigen Welt. Der Rückblick auf ‚antike‘ und ‚biblische‘ Geschichte dient dabei als Mahnung, zu moralischen Werten zurückzukehren; der biblische Mythos von Sodom und Gomorrha eignet sich in dieser Hinsicht hervorragend als Filmstoff. Michael Kertész schöpft für die Filmadaption aus der gesamten abendländischen Kulturgeschichte – in Anlehnung an Griffith. Das Ergebnis ist ein motivischer Eklektizismus. Sodom, eine (as)syrische Hauptstadt

⁷⁸ Aus: o. V., *Das Kino-Journal*, No. 597, 1922, 4, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

⁷⁹ Aus: „Queen of Sin and the Spectacle of Sodom and Gomorrha“, *New York Times*, 27. März 1923, 24, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000. Der reißerische Titel passt zur ‚Amerikanisierung‘ des Films. Diese Feststellung bezieht sich jedoch nicht auf die Kameraarbeit von Gustav Ucicky, dem Sohn Gustav Klimts, die überall Anerkennung fand.

⁸⁰ “The temple of worship on top of the hill is a piece of architectural beauty; it was built on a high hill and with its huge marble stairway leading up to it, it is an impressive sight. The destruction of the two cities is a piece of realism such as has been seldom attained.” Aus: *Harrison’s Reports*, 17. November 1923, 183, zitiert nach HORAK, Österreichische Monumentalfilme in Amerika, 71.

⁸¹ Aus: C. Sewell, *Moving Picture World*, vol. 61, no. 6, 7. April 1923, zitiert nach ebenda.

⁸² Vgl. ebenda.

oder Babylon sind letztlich unter dem pseudomythologischen Blick eines Kinofilms zu austauschbaren Topoi und Chiffren geworden, auch, was die Gegenwartshandlung betrifft, hinsichtlich eine Neuen Babylons. SODOM UND GOMORRHA zeigt auf, dass eine aus der Geschichte heraus legitimierte Moralvorstellung aus heutiger Sicht als Vorwand für die Präsentation von Opulenz und allem Spektakel wenig glaubwürdig wirkt – anders als bei Griffith, der es im Jahre 1916 mit seinem eigentümlichen Geschichtsverständnis in INTOLERANCE ernst meinte. Das „neue Sodom und Gomorrha“ manifestiert sich dem Film nach auch im neuen „Molochtempel der Börse“ (vgl. die Moloch-Interpretation von METROPOLIS im selben Kapitel) oder in der zelebrierten „Schwarzen Messe“, der Luxussucht Marys und dem Egoismus von deren Mutter.

7.4 Samson und Delila (1922)

7.4.1 Vorbemerkungen

Im gleichen Jahr als SODOM UND GOMORRHA in die Kinos kam kombinierte auch ein Landsmann von Kertész, der ungarische Regisseur Alexander Korda, die Gegenwart mit der Welt des Alten Testamentes, mit dem Hauptaugenmerk auf einer berühmten Orientalin. Resultat war der Film SAMSON UND DELILA, „Der Roman einer Opernsängerin. Eine Geschichte aus ältester und neuester Zeit“, eine Corda-Vita Koproduktion.⁸³ Es war die damals dritte⁸⁴ Verfilmung der biblischen Erzählung.⁸⁵ Das Drehbuch verfasste der Regisseur gemeinsam mit Sidney Garrick und Ernst Vajda, der bereits die Vorlage zu SODOM UND GOMORRHA geschrieben hatte. Als erster Regisseur verarbeitete Korda die knappe alttestamentliche Erwähnung der Philisterin Delila – einer „Tochter Babylons“ (Oscar Wilde) – zu einem abendfüllenden Spielfilm. Während SODOM UND GOMORRHA ursprünglich zwei Rückblenden in ‚altorientalische Geschichte‘ aufwies, schaltete der Regisseur hier nur eine weitere Ebene in die Gegenwartshandlung. Doch scheint die weibliche Hauptfigur (Maria Corda) ebenfalls dreigeteilt: Das Publikum erlebt sie als Privatperson namens Julia Sorel in einer Großstadt des Jahres 1922.⁸⁶ Hinzu kommt ihr bevorstehender Auftritt als Operndiva⁸⁷

⁸³ Die Aufzeichnungen zu vorliegendem Film entstanden im Anschluss an einen Aufenthalt im Film Archiv Austria im August 2000. Mittlerweile sind, im Rahmen des bereits mehrfach zitierten Sammelbandes zum österreichischen Monumentalfilm, zwei Beiträge zu diesem Film publiziert worden, die sich in einzelnen Aspekten mit meinen Überlegungen decken. Zur *gender*-Thematik siehe OLTSMANN, „Stärke liegt manchmal in einer Perücke“. Gender-Maskeraden in Alexander Kordas *Samson und Delila* und Cecil B. DeMilles *Samson and Delilah*, 210-26, sowie KAMPS, Geschlechterkampf zwischen Tempel, Yacht und Opernhaus. Alexander Kordas SAMSON UND DELILA, 177-200.

⁸⁴ Kamps Angabe, siehe ebenda 177, die beiden französischen Verfilmungen von „1903/1904“ (eigentlich 1902) und „1908/09“ (eigentlich 1908) seien nicht mehr erhalten, ist nicht korrekt. Beide Verfilmungen können beispielsweise im British Film Institute, London, eingesehen werden. Diese beiden frühen Filmbeispiele zu Beginn des 20. Jh. sind noch sehr der biblischen Erzählung verhaftet, siehe Kap. 5.1.1. Die Literatur hingegen war, wie die Malerei, dem Film hier längst voraus. Die Version von Korda war für viele Jahrzehnte unzugänglich und findet daher in einschlägigen Filmlexika etc. kaum Erwähnung. Erst seit den 1990er Jahren gibt es – dank der Zusammenarbeit der Filmarchive London, Rochester, Prag und Wien – eine rekonstruierte Fassung, die mir freundlicherweise vom Filmarchiv Austria im Jahre 2001 zur Verfügung gestellt wurde.

⁸⁵ Zur biblischen Textquelle siehe Kapitel 1.1; zur Rezeption der Erzählung in der Oper siehe Kap. 4.6, zur *femme fatale*, bzw. *femme forte* des *fin de siècle* siehe auch Kap. 3.7 sowie Kap. 5.1.1.

⁸⁶ Dass die Filmhandlung in Mailand (an der Mailänder Scala) spielt, ist in zeitgenössischen Werbebroschüren nachzulesen; so z.B. der Broschüre von Hugo-Engel-Film GmbH, unpaginiert, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000. Der Ort der Handlung scheint allerdings nicht wichtig zu sein – es könnte sich auch um eine andere Großstadt mit Judenghetto handeln. Allerdings sollte die Stadt einen Hafen aufweisen, da im Lauf der Handlung die Yacht des russischen Prinzen von dort aus in See sticht. Gefilmt wurde jedenfalls in der Wiener Volksoper, der Wiener Innenstadt, an der Pariser Oper und im Studio.

in der Rolle der Dalila aus der Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns (siehe Kapitel 4.6). Und schließlich ist sie als biblische Delila zu sehen, wie sie dem ihr verfallenen Samson das Haar abschneidet und ihn an die Philister verrät. Die einzelnen Ebenen sind – ähnlich wie bei *Intolerance* – ineinander geschnitten.

7.4.2 Handlung

Regengepeitschte Straßen einer großen Stadt: Die gefeierte Diva Julia Sorel (Maria Corda) soll demnächst die Delila (*sic!*) aus Saint-Saëns Oper *Samson et Dalila* singen. Um sich in ihre Rolle hineinversetzen zu können, sucht sie heimlich im Dunkeln und bei strömendem Regen den armen, alten Rabbiner Eleazar auf und bittet ihn, ihr die biblische Erzählung verständlich zu machen. Der Rabbi erzählt bis zu Samsons Sieg über die feindlichen Philister und seiner Flucht mit Dalilah. An dieser Stelle unterbricht ihn Sorel und kehrt zurück in ihre Villa. – Der berühmte Tenor (Ernst Arndt), der den Part des Samson singen sollte, fordert kurz vor der Premiere eine höhere Gage und gibt, als ihm diese verweigert wird, sein Engagement ab. Das Opernhaus besetzt die Rolle mit einem jungen, unbekanntem Sänger (Ettore Ricco), worauf die Diva sich weigert, aufzutreten. Schließlich kann die Premiere doch stattfinden, denn der berühmte Tenor überlegt es sich noch einmal anders. Während der Premiere wird durch einen Anarchisten ein Attentat auf den Prinzen Andrej Andrejewic (Franz Herterich), ein glühender Verehrer von Julia Sorel, verübt, doch dieser überlebt unverletzt. Um den Erfolg der Premiere zu feiern, lädt er Sorel auf seine Yacht ein, auf der sie bald feststellen muss, dass sie dort von ihm festgehalten wird. Der Prinz will mit dieser List endlich ihre Einwilligung zu einer Ehe erzwingen. Zunächst scheint es, als würde die Diva sich fügen. Bald darauf wird ein blinder Passagier an Bord entdeckt, der für einen weiteren Anarchisten gehalten und eines neuen Attentats auf den Prinzen verdächtig wird. Er droht gar, das Schiff mittels einer Bombe in die Luft zu sprengen. Sorel erinnert sich an die weibliche Raffinesse Delilas, Samson sein Geheimnis entlockt zu haben und versucht herauszufinden, wo dieser die Bombe platziert hat. Hier folgt erneut eine Rückblende in die Vergangenheit, zurück zur biblischen Delilah und ihrem Tun, die dort weiter geht, wo der Rabbi während seiner Erzählung von Julia Sorel unterbrochen worden war. Nach der Gefangennahme des Samson enden Julias Kenntnisse der Erzählung. Wieder zurück in der Gegenwart, zeigen ihre vorgetäuschten Gefühle beim Anarchisten keinerlei Erfolg. Er selbst klärt sie sogar über das Ende der Geschichte auf. Ein letzter Rückblick erzählt daher den tragischen Ausgang der biblischen Legende. Im Unterschied dazu lässt sich der junge Mann durch Sorels Betörungen nicht dazu bewegen, den Aufenthaltsort der Bombe preiszugeben, sondern erst, als der Prinz droht, ihn zu erschießen. Doch die Besatzung der Yacht stellt sich auf die Seite des vermeintlichen Anarchisten. Es kommt zur Auflösung: Der junge Mann ist der von Julia Sorel verschmähte Operntenor, der sich an der Diva für die Zurückweisung rächen wollte. Die Bombe ist nichts anderes als eine Perückenschachtel. Die Diva ist von seinem Mut und seiner Raffinesse derart beeindruckt, dass dieser fortan nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben zu ihrem Partner wird.
Ende.

⁸⁷ So heißt es in einem Zwischentitel des Filmes: *Was eine Primadonna bestimmt, bestimmen die Götter.*

7.4.3 Set-Design und Kostüme

Ähnlich wie in anderen frühen Filmen mit biblisch-orientalischem Setting greift auch SAMSON UND DELILA auf berühmte Gemälde⁸⁸ zurück, vor allem aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. mit dem Schwerpunkt auf der, bereits vielfach zitierten, *femme fatale*; eine orientalistische Gestaltung des Motivs wird ferner durch ihre Charakterisierung als Philisterin gleichsam mitgegeben. Durch die Form der filmischen Inszenierung wird der Akt des Abschneidens der Haare Samsons mit den *fin de siècle*-Darstellungen von Salome, die das Haupt des Johannes hält oder serviert bekommt, oder mit Judith verbunden, die in der Kunst des *fin de siècle* ebenfalls von der frommen Heldin zur lustvollen Männermörderin transformiert wurde (siehe Kapitel 3.7) – denn ohne Haare ist der biblische Samson durch Delilahs Schuld dem Tode ausgeliefert. Entsprechend steht auch die Garderobe der Filmfigur Delila im Zeichen des Orientalismus, ähnlich wie die gewagten Kostüme der Kleopatra (CLEOPATRA, 1915), Salome (SALOME, 1916), Attarea (INTOLERANCE, 1916), „Christian Slave“ (MALE AND FEMALE, 1919), der Königin von Saba (THE QUEEN OF SHEBA, 1921) sowie der Lia alias Sarah (SODOM UND GOMORRHA, 1921) konstitutiv für den Film-Orientalismus waren. Die männliche Bevölkerung Gazas sowie der Philisterfürst Abimelech und seine Soldaten sind – wie ebenfalls im Film gängig – in Anlehnung an die üblichen Vorstellungen von antiken Männerkostümen und Rüstungen⁸⁹ gekleidet. Was die Ausgestaltung Gazas betrifft,⁹⁰ so bewegt sich der Film ähnlich wie INTOLERANCE und SODOM UND GOMORRHA in eine Richtung, die sich aus orientalistischen Klischeevorstellungen und zeitgenössischen Architektur- und Modeeinflüssen, jedoch auch aus den Ausgrabungsergebnissen der Vorderasiatischen Archäologie seit Mitte des 19. Jh. speist.⁹¹ Das Set-Design besteht aus Imitationen von Reliefs und Palastarchitektur der neuassyrischen Residenzen Khorsabad, Nimrud und Ninive, achämenidischen Palastreliefs aus Persepolis und Susa sowie des Ischtartors mit Prozessionsstrasse und Marduktempel aus Babylon – wenn auch sehr bescheiden und zusammengewürfelt.⁹² Erwähnenswert ist die Nachbildung des berühmten Reliefs „the dying lion“, das die bereits mehrfach zitierten Autoren Georges Perrot und Charles Chipiez 1884 als Zeichnung veröffentlicht hatten.⁹³ Was das schwierige Unterfangen betrifft, im Jahr 1922 Kunst und Architektur der Philister zu rekonstruieren, kommen Details und Elemente altägyptischer und minoisch-kretischer Artefakte und Architektur sowie in auffallendem Maße Kunststile der frühen 1920er Jahre, vor allem Art déco, und darüber hinaus Fantasieprodukte der Kulissendesigner zusammen. Die Bauten für die Visualisierung Gazas wurden innerhalb eines Monats außerhalb Wiens

⁸⁸ Darstellungen gab es vom Hochmittelalter über Gemälde von van Dyck oder Rembrandt bis hin zu Johann Füssli, siehe den Überblick bei KAMPS, Geschlechterkampf zwischen Tempel, Yacht und Opernhaus, 187 - 188; 190. Der malerische Orientalismus und Symbolismus hat das Sujet (ein Beispiel wäre das Gemälde Gustave Moreaus) nicht annähernd so häufig aufgegriffen wie das anderer biblischer *femmes fatales*.

⁸⁹ Die zipfeligen, assyrisierenden Metallhelme der Soldaten finden sich bereits im frühen französischen und italienischen Film sowie auch bei JUDITH OF BETHULIA, siehe Kap. 5.

⁹⁰ Einige der für den Film angefertigten Kulissen werden im folgenden Jahr für die Wiener Produktion über den Exodus aus Ägypten, DIE SKLAVENKÖNIGIN (1924), unter der Regie von Michael Kertész wieder verwendet.

⁹¹ Auch auf der nur sehr kurz in Szene gesetzten Theaterbühne, auf der Sorel am Premierenabend die Dalila singt, sind Imitationen altorientalischer Kunstgegenstände zu erkennen.

⁹² Zu den Angaben bei KAMPS, Geschlechterkampf zwischen Tempel, Yacht und Opernhaus, 194-195, ist anzumerken, dass nicht alle Artefakte und Gebäude, die er anführt, vor 1922 bereits ausgegraben waren. (Meiner Meinung nach hat sich das Filmteam wohl auch kaum die Mühe gemacht, neben jenen Kulissen aus DIE SKLAVENKÖNIGIN die Recherchen auf mehr als die Einarbeitung einiger minoischer Elemente auszuweiten, die die Forschung in der philistäischen Kunst und Architektur bis dato nachweisen konnte. Hinzu kamen im Film bereits gängige Motive aus neuassyrischen Residenzen, spätbabylonischen Bauten aus Babylon sowie achämenidischen aus Persepolis – alles zusammen reicht durchaus für eine ‚altorientalische Atmosphäre‘ aus.)

⁹³ Siehe PERROT/CHIPIEZ, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, Tome 2, Chaldée et Assyrie, 569 (Fig. 269). Zur verzwickten Forschungsgeschichte und den verschiedenen Aufenthaltsorten des Reliefs bis zu seiner Schenkung an das British Museum, in dem es heute ausgestellt ist, siehe CURTIS, The Dying Lion, 113-117.

errichtet und sind weitaus weniger aufwändig gestaltet als jene aus SODOM UND GOMORRHA oder gar INTOLERANCE. Zeit der Handlung wäre das Ende des 2. Jt. v. Chr. Das Film-Gaza, das von einer imposanten Stadtmauer mit Stadttor eingefasst ist, welches an das Babylon von INTOLERANCE erinnert, beeindruckt das Publikum mit seinem großen Tempel zu Ehren des Gottes Dagon sowie dem Palast des Philisterfürsten. Dieser diente nach einigen Modifizierungen im Inneren gleichzeitig auch als Dagon-Tempel. Die Privatgemächer Dalilas in Abimelechs Palast vereinigen exotistische Vorstellungen eines Orients voll von Opulenz, Erotik und Macht, visualisiert mittels freizügiger (Perlen-)Kostüme, drapierter Stoffe, Fellen, Teppichen, Lämpchen sowie antikisierenden Springbrunnen. An Kulissen kommen ein Bazar, ein Hauptplatz der Stadt sowie ägyptisierende architektonische Accessoires wie Treppenanlagen, Säulen, Brunnen, Reliefs und allerhand Skulpturen hinzu, bei welchen Löwendarstellungen dominieren. Ferner zeigt der Film einige Häuser der einfachen Bewohner der Stadt sowie die Höhle außerhalb der Stadtmauer, in der Samson zeitweilig mit Delila haust, die Mühle, in der Samson später als Gefangener schuftet, sowie eine Art romantischer Bootsanlegeplatz – letzterer basiert auf den Ideen des Regisseurs oder Drehbuchautors. Das Ende des Films zeigt Delila auf den Treppenstufen im Innern des Tempels als schöne Leiche.⁹⁴

7.4.4 Inspirationen und Quellen

Der Film präsentiert eine (Wiener) *mélange* aus Gesellschaftskomödie und biblischer Erzählung. In der Premierenfassung nahm der biblische Part ungefähr die Hälfte ein. Statt eines Prologs⁹⁵ wird zu Filmbeginn der Anfang der alttestamentlichen Erzählung, die Kündigung von Geburt und Bestimmung Samsons durch Zwischentitel eingeblendet. Die Rückblenden dienen der Hauptfigur des Filmes, der Operndiva Julia Sorel, dazu, im eigenen Leben voranzukommen – zunächst für die Bühnenrolle und später im wirklichen Leben, als sie eine bedrohliche Situation zu meistern versucht. Dass die schließlich beinahe scheitert, liegt daran, dass die voreilige Julia Sorel das Ende der biblischen Geschichte nicht gekannt hat.

Zu Beginn sieht das Publikum, wie die Diva dem freundlichen *großen Gelehrten*, dem ihre Bühnenwelt fremd ist, einen Besuch in seiner bescheidenen Behausung abstattet. Erstaunlich ist, dass es hier kein christlicher Priester, sondern ein jüdischer Rabbi ist, den Sorel im Ghetto der Stadt Mailand aufsucht, was wohl mit dessen hervorragender Kenntnis der Schriften des Alten Testaments zu erklären ist. Möglicherweise entstammt die Inspiration für eine solche Inszenierung auch Paul Wegeners Film DER GOLEM (1920). Der Film adaptiert für die Szene, in der der Rabbi Julia den Anfang der Geschichte Samsons erzählt, die Angaben aus dem Buch der *Richter*, beginnt aber zunächst mit ein wenig Filmfiktion (siehe Kapitel 1.1.): *Als Delila noch ein Kind war...* wird sie auf dem Marktplatz in Gaza vom Zeremonienmeister des Philisterfürsten als Sklavin gekauft; aufgrund ihrer Reize macht der Fürst Abimelech sie zu seiner Lieblingsfrau. Gespielt wird die Rolle vom gleichen Schauspieler, der im Film auch den herrischen Prinzen Andrejewic verkörpert, der Julia Sorel zur Heirat zwingen will.⁹⁶ Delila führt also das luxuriöse, aber ereignisarme Leben einer traumatisierten Herrschergattin, wie es die Zwischentitel erklären: *Wollüstig und tot jeder Liebe, außer der gemeinen, schloss sie sich selbst aus von allem, was gut war auf Erden. Und ihre Seele war schwärzer als die*

⁹⁴ Siehe hierzu ausführlich BRONFEN, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.

⁹⁵ Vgl. den langen, den Film zunächst dominierenden, biblischen Prolog bei THE TEN COMMANDMENTS (1923).

⁹⁶ Diese Figur übernahm Korda aus Saint-Saëns Oper – in der biblischen Erzählung wird kein Philister(fürst) namentlich genannt. Der Name indes wird in *Richter* 9, 1-57 genannt, der Erzählung von *Abimelechs Königtum*. Der Film braucht vor allem einen männlichen Gegenspieler Samsons, der ebenfalls vehement um die Gunst Delilas wirbt.

Nacht Ägyptens. Die biblische Angabe bezüglich einer Hure, mit der Samson nach dem Tode seiner Frau verkehrt, wird bei Saint-Saëns wie im Film mit der Figur der Delila verschmolzen – bereits als junges Sklavenmädchen soll sie zur Mätresse des Fürsten gemacht worden sein.

Wiederum aus dem Alten Testament übernommen ist der Hinweis, da die Kinder Israels gesündigt hätten, wurden sie vom Herrn für vierzig Jahre in die Hände der Philister übergeben. Im Film wird die Gaza nach der Drohung Gottes von den Philistern erobert und Herrscher Abimelech bezieht mit Delila den Palast. Samson hört von den Klagen seines Volks und geht nach Gaza. Inmitten der Menge erblickt er Delila und verliebt sich unsterblich. Auch Samson soll sich vor dem Philisterkönig verbeugen und diesen als einzigen Herrn anerkennen. – Hier bedient sich der Film entweder an der alttestamentlichen Erzählung von Ester und Mordecai, der ebenfalls nicht vor dem König niederknien will, oder beim Buch *Daniel*, das heißt der Erzählung von Daniel und dem goldenen *Standbild Nebukadnezars* (vgl. Kapitel 1.1). Als Samson dies verweigert, soll er ausgepeitscht werden, doch aufgrund seiner Stärke schlägt er die Philister; Delila ist beeindruckt. Samson zieht sich in die – biblisch erwähnte – *Steinkluft Etam* außerhalb der Stadt zurück, wo er einen Löwen mit bloßer Hand erschlägt. Seinem treuen Freund Ebn Ezra, einer außerbiblisch fiktiven Figur,⁹⁷ trägt er voller Leidenschaft auf, Delila auszurichten, dass er sie in der Nacht holen werde. Ein Maria und Joseph oder gar Jesus' Einzug in Jerusalem entlehntes Bild zeigt gegen Ende Samson und eine gezähmte Delila, die auf einem Esel heimkehrt und vom Volk bejubelt wird. Der Philisterfürst scheint besiegt. *Und er begann, die Israeliten aus der Hand der Philister zu führen.* – hier entlehnt der Film der Bibel den Topos des religiösen Befreiers Moses, der sein Volk aus der Knechtschaft Ägyptens führt.

7.4.5 Kritiken

Da der Film in der damaligen Werbung vor allem als „Ausstattungsfilm“ kategorisiert war, wurden die aufwändigen Kulissenbauten und Massenszenen der biblischen Handlungsebene dementsprechend hervorgehoben.⁹⁸ Dennoch wurde die dramaturgische Unvereinbarkeit der Handlungsebenen zueinander kritisiert. So urteilte der Berliner *Film-Kurier*:

(...) da nun eine abermalige Zitierung des weisen Rabbi nicht möglich ist (Julia Sorel wollte ja von ihm hierüber nichts mehr hören), so bleibt der Dramaturgie nur noch übrig, den biblischen Simson ohne jede Verbindung neben die modernen Szenen zu stellen. Hierin liegt der dramaturgische Mangel: vom dritten Akt an, mit dem die eigentliche und bessere Handlung des Films beginnt, sinkt das biblische Abenteuer zur bloßen Staffage, wenn nicht zur Behinderung der ehrlichen und wirklichen Spannung herab, und dieser Nachteil wird noch dadurch verstärkt, daß beim antiken Samson und seiner Genossin Delila von einer *moral insanity* (...) ebensowenig die Rede sein kann, wie von einem wirklichen Gelingen ihrer ‚schlauen‘ Vorstellungskünste dem schwachen Mann gegenüber.⁹⁹

Selbst die oftmals so schwärmerische Zeitschrift *The Bioscope* kam zum Schluss:

⁹⁷ In den Zwischentiteln wird der Name Ebn Ezra, in den Werbebroschüren Ibn Ezra geschrieben. Die Filmfigur des buckligen, naiv-guten Freundes Samsons steht der schönen und intriganten Delila diametral gegenüber. Die Inspiration für den Namen kann von Ibn Ezra herrühren, dem wichtigsten jüdischen Exegeten des Mittelalters. (Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Gertz.)

⁹⁸ Siehe z.B. *Paimanns Filmlisten*, No. 348, Dezember 1922, unpaginiert, und „Neues vom Film“, in: *Das Interessante Blatt*, No. 24, 1922, 9-10, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

⁹⁹ Zitiert nach „Samson und Delila“, in: *Der Film Kurier* vom 21. 4. 1923, unpaginiert, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000. (Die Berliner Filmkritik bezieht sich auf die Deutschlandpremiere des Filmes.)

(...) it is not quite obvious whether it should be accepted as modern comedy or classical drama. (...) One could imagine that the object has been rather to exhaust the capabilities of a film studio than to adapt its means to the requirement of a story.¹⁰⁰

Auch ein knappes Jahrzehnt später, als das Genre des Monumentalstummfilms rückblickend bereits objektiver beurteilt werden konnte, vermochte die politische Linke Österreichs dieser Produktion sowie jenen des Michael Kertész noch nichts abzugewinnen:

Ein Regisseur wollte den anderen an Prachtentfaltung überbieten; wenn Herr Corda zweitausend Statisten brauchte, konnte Herr Kertész es nicht unter viertausend schaffen, wenn die Dekorationen des Herrn Kertész acht Meter hoch waren, mußten die des Herrn Corda sechzehn Meter hoch sein. Das Ergebnis waren Filme, die wohl Riesendimensionen aufwiesen, aber in ihrer kindischen Einfalt lächerlich wirkten.¹⁰¹

7.4.6 Schlussbemerkungen

Der Film suggeriert, er folge der biblischen Erzählung. Bei genauem Hinschauen fällt auf, dass unten im Bildrand Originalzitate mit der genauen Angabe der Textstelle versehen werden. Dazwischen eingestreut werden spielfilmtaugliche Ergänzungen der Drehbuchautoren. Das Handlungskonzept, in dessen Verlauf das letzte Drittel der biblischen Erzählung zweckentfremdet und der Konstruktion des dramaturgisch intelligenten *plot* untergeordnet wird, deutet an, dass die Diva den Ausgang der biblischen Legende oder wenigstens das Ende ihrer Opernrolle gar nicht gekannt hat. Im Film wird diese Ungereimtheit dadurch erklärt, dass das Attentat am Premierenabend die Aufführung des letzten Aktes und somit den Ausgang der Geschichte verhindert hat und daher – wie bereits zitiert – der letzte Akt tatsächlich erst noch gespielt werden muss. Der letzte Akt ist der Triumph des Samson, wodurch Delila ihr Unrecht – in diesem Fall die Abweisung des jungen Ersatz-Samsons – erkennt und dies gemäß der Oper bereut. Dem reichen Prinzen verweigert sich Julia und steht fortan zu ihrem Samson, der sie um ihrer selbst Willen liebt. Was die Rolle der „modernen Frau“ betrifft, für die Sorel sich hält, so fungiert die letzte Episode der Erzählung für die Diva wie das Publikum als Lehre, die besagt, dass weibliche List und Verführung eben nicht immer zum Ziel führen. Die biblische Delilah verrät Samson dreimal¹⁰², genauso wie es im Film drei Rückblenden gibt. Beider Tod kann im Leben Julia Sorels jedoch entgangen werden, da die „moderne Delila“ es letztlich nicht schafft, den „modernen Samson“ zu betören, da dieser alles andere als töricht ist. Beide werden am Ende zu beruflichen wie privaten Partnern; Resultat ihrer unterschiedlichen Ambitionen ist ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen der modernen Frau und dem modernen Mann. Der Film ist ferner spürbar unter dem Eindruck der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jh. entstanden. Europa erlebte den Untergang vieler Monarchien, darunter auch Österreich-Ungarn sowie das Zarenreich. Gesellschaftliche Veränderungen wie Anarchie und Erster Weltkrieg¹⁰³, auf die der Film anspielt, treffen auf Kindheitserlebnisse der (pseudo-) biblischen Delila in Armut (Depression) und ihre spätere Zeit im Luxus durch ihr

¹⁰⁰ Aus: *The Bioscope*, 26. July 1923, unpaginiert, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

¹⁰¹ Aus: Fritz Rosenfeld, Der Wiener Film von Gestern und Morgen, in: *Arbeiter-Zeitung*, 11.2.1932, 21, eingesehen im Film Archiv Austria, August 2000.

¹⁰² Dass Samson bei Frauen schwächer ist als beim Erschlagen von Löwen und feindlichen Soldaten gibt bereits das Alte Testament vor. Das skizzierte Bild eignete sich jedoch gerade für eine vielfältige Rezeption in der abendländischen Kulturgeschichte. Ähnlich erging es auch der biblischen Figur des Holofernes, der sich von Judith so bezaubern ließ, dass er ihr letztlich wehrlos ausgeliefert war, vgl. Kap. 1.1; 3.7; 5.2.1.

¹⁰³ Zwischentitel wie *Die mächtigen Gebäude der Stadt waren mit Menschenblut besudelt. Der Tod regierte über die Eroberer und die Eroberten*. lassen mehr an die Schrecken des noch nicht verarbeiteten Krieges als an alttestamentliche Berichte denken.

Kurtisanendasein (vgl. die „Goldenen Zwanziger“). Dabei dreht es sich auch um Fragen zur selbstbestimmten „modernen Frau“ und analog dazu der Rolle des Mannes. Es geht in diesem Film daher nicht um Religiosität oder die Geschichte Israels und selbst der Rabbi bemerkt: *Die Geschichte von Samson und Delila entstammt einem Zeitalter, das voll von Kriegen und Gier nach Macht war.* – Die Schrecken des Ersten Weltkrieges erscheinen auch in einer Komödie näher als das Leiden eines Volkes von 2000 v. Chr. Der Kommentar des Zwischentitels (...) *Die moderne Delila sollte sich vor dem moderne Samson in acht nehmen; seine Stärke liegt manchmal in einer Perücke*¹⁰⁴ verbindet zwar die Vergangenheit mit der Gegenwart, doch er zeigt vor allem den Unterschied auf: Die im Film geradezu als Fetisch behandelten Haare Samsons kehren in der Geschlechterwelt der 1920er Jahre – und darum dreht sich letztlich auch der Film – als Perücke wieder.¹⁰⁵ Heute braucht niemand mehr echte Macht, mit einer Täuschung bringt es der gewitzte Mensch genauso weit. Die biblische Handlungsebene dient dieser Kriminal- oder Abenteuerkomödie dabei als Blickfang, der auf der Modewelle kombinatorischer Filme mit biblisch-orientalischem Inhalt schwimmt.

7.5 SALAMMBÔ (1925)

7.5.1 Vorbemerkungen

Knapp drei Jahre nach SAMSON UND DELILA wird noch einmal der Versuch unternommen, eine berühmte orientalische *femme fatale* im Film heraufzubeschwören. Nachdem alle antiken und/oder biblischen Orientalinnen filmisch bereits ausreichend abgehandelt¹⁰⁶ oder gar für die Leinwand geboren wurden, greift der Monumentalfilm nun auf eine als äußerst kapriziöse und als schwer verfilmbar geltende Gestalt zurück: die schöne junge Salammbô (zum gleichnamigen Roman Flauberts siehe Kapitel 2.2.2). Anders als bei THE QUEEN OF SHEBA, SODOM UND GOMORRHA oder SAMSON UND DELILA musste hierfür keine biblische Erzählung oder antike Historie filmtauglich umgeschrieben oder ausgeschmückt werden. Die Schwierigkeit lag vielmehr darin, die komplexe Erzählstruktur eines Romans inklusive sämtlicher Intertexte ohne allzu große inhaltliche Verluste für die Leinwand zu adaptieren.¹⁰⁷ Der französisch-österreichische Film SALAMMBÔ wurde aufgrund der dort preiswerteren Produktionskosten von Sascha-Film in Wien gedreht. Regie führte der Franzose Pierre Marodon, die Länge des Films beträgt gut 100 Minuten.¹⁰⁸ Die Wiener Premiere fand am 31.

¹⁰⁴ Für den größeren kulturhistorischen Zusammenhang siehe auch ROBERTS, *Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's Fashion in 1920s France*, 657-684.

¹⁰⁵ Der Zwischentitel bezieht sich auf die Äußerung des vermeintlichen Anarchisten, dessen angebliche Bombe sich als Perückenschachtel entpuppt. – Interessant ist eine wahrscheinliche Anleihe zum Stück „Der Talisman“ von Johann Nestroy, einer Wiener Posse mit Gesang aus dem Jahre 1840. Die Hauptfigur zeigt den gesellschaftlichen Außenseiter Titus, der dennoch Karriere macht – nicht zuletzt durch Verkleidung in Form einer Perücke. Diesen Hinweis verdanke ich freundlicherweise Frau Prof. Eva Andrea Braun-Holzinger.

¹⁰⁶ Hierzu zählen sowohl die *femme fatales* als auch *femmes fortes* Kleopatra, die Königin von Saba, Dalilah, Salome, Semiramis, Judith, Esther, Scheherazade und ebenfalls bereits Salammbô (siehe Kap. 5), als auch Attarea alias Princess Beloved (siehe Kap. 6), Mary als „Christian Slave“ (siehe Kap. 7.1) und weitere, die eher dem rezenten Orient zugeschlagen werden und daher nicht Thema vorliegender Arbeit sind.

¹⁰⁷ Erst seit seiner Restaurierung in den 1990er Jahren sind zu SALAMMBÔ filmwissenschaftliche Aufsätze zu finden, vor allem im Rahmen des Diskurses über Literaturverfilmungen. Siehe dazu den grundlegenden Beitrag von BRECHT, *Geschichte wiederholen. Film, Literatur, Historisches Erzählen am Beispiel SALAMMBÔ*, 351-385, weswegen in Vorliegender Arbeit auf eine Untersuchung der Inspirationen und Quellen verzichtet wird.

¹⁰⁸ Die hier verwendete Fassung wurde mir vom Film Archiv Austria freundlicherweise im Jahre 2001 zur Verfügung gestellt. Auf sie beziehen sich folgende Angaben und Inhaltsbeschreibung. In der Fassung des

Januar 1925 statt; die französische Mitte Oktober desselben Jahres in der Pariser Oper, in Anwesenheit des Staatspräsidenten Gaston Doumergue.¹⁰⁹

7.5.2 Handlung

Karthago zur Zeit der punischen Kriege. Die reiche Stadt weigert sich, die Söldner des obersten Feldherren Hamilcar (Victor Vina) zu bezahlen. Dieser legt empört sein Kommando nieder und verlässt die Stadt. Die nun führerlosen Söldner harren in Sicca, in der Nähe Karthagos, ihrer Bezahlung. Der schöne Lybier Mâtho (Rolla Norman) sieht bei einem Festgelage in Karthago die Tanit-Priesterin Salammbô (Jeanne de Balzac), Tochter des Hamilcar, und verliebt sich unsterblich. Ebenso ergeht es Narr'Havas (Raphaël Lievin), dem Anführer der numidischen Soldaten. Die Söldner machen sich auf den Weg nach Karthago um die Auszahlung ihres Soldes mit Gewalt zu erzwingen; Mâtho eilt voraus, in der Hoffnung, Salammbô wieder zu sehen. Nachts wird er von seinem griechischen Freund Spendius (Henri Baudin) in den Tempel der Tanit geführt, in dem der Schleier der Göttin aufbewahrt wird, der Karthago so mächtig macht. Obwohl niemand den Schleier berühren darf, stiehlt ihn Mâtho. Er bringt ihn zu Salammbô, als Zeichen seiner Liebe. Diese jedoch gerät aufgrund der Tat außer sich und ruft um Hilfe. Mâtho hüllt sich in den Schleier der Göttin und kann so unverletzt die Stadt verlassen. Durch den Besitz des Schleiers gefürchtet, wird Mâtho zum Anführer der Söldner gewählt, schließt mit Narr'Havas ein Bündnis und plant die Belagerung Karthagos. Der Feldherr Hamilcar kehrt nun aus seinem Versteck zurück und spricht im Rat der Hundert. Als er erfährt, dass Mâtho in das Schlafgemach seiner Tochter eingedrungen ist sowie den Schleier der Tanit geraubt hatte, nimmt er ob der doppelten Schande den Oberbefehl über die karthagischen Truppen an, um das Söldnerheer zu schlagen. Eines Tages gelingt es schließlich Mâtho, Hamilcars Truppen in einem Talkessel einzuschließen; in Karthago werden bereits die Niederlage und der Verlust Hamilcars beklagt. Shahabarim (Georges (Adolf) Weisse), oberster Eunuch und Oberpriester der Tanit, bedrängt daher Salammbô, dass nur sie die Stadt retten könne, indem sie den Schleier der Göttin zurückhole. Da Mâtho sie liebt, dürfte die Mission, in sein Zelt einzudringen, nicht allzu schwierig sein. Nachts betritt Salammbô das Lager der Söldner und verlangt, zu Mâtho geführt zu werden. Noch im Liebesrausch bemerkt er zunächst nicht, dass Salammbô in den frühen Morgenstunden mit dem Schleier das Zelt verlässt. Doch damit nicht genug: Zu gleicher Zeit wird bekannt, dass der ohnehin immer schon zwielichtige Narr'Havas zum Heer des Hamilcar übergetreten ist. Gestärkt durch Soldatennachschub und den wiedererlangten Schleier besiegt dieser die Truppen des Mâtho, der schließlich gefangen genommen wird. Ganz Karthago feiert aus Freude über den Sieg und den zurückgekehrten Schleier ein großes Fest, bei dem auch Salammbô mit Narr'Havas vermählt werden sowie die Hinrichtung des Mâtho stattfinden soll. Zur allgemeinen Belustigung muss sich dieser vor den Augen des jubelnden Volkes mit auf dem Rücken gefesselten Armen von seinem Kerker durch die ganze Stadt bis zum Festplatz schleppen. Am Ende seines Leidensweges bricht er dort, wo Salammbô sitzt, tot zusammen. Nun erst wird sie sich ihrer Liebe zu Mâtho bewusst. Sein Tod bricht ihr das Herz. *So starb Salammbô, die Tochter Hamilcars. Fin.*

französischen Filmarchivs sind einige Szenen anders montiert. Die Handlung ist dort in zehn, statt wie hier in sechs, *tableaux* gegliedert, siehe KERMABON, Salammbô. *Commentaire cinématographique*, 26.

¹⁰⁹ Siehe „Salammbô“, le film au bois dormant, in: *Le Figaro*, 26. Juli 1991, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

7.5.3 Set-Design und Kostüme

*Art déco carthaginois*¹¹⁰ und ein *paysagisme tout aussi parfumé d'Arabie*¹¹¹ – beide Sichtweisen sind in der Tat augenfällig. Der Film zeigt den bereits bekannten Stilmix in einer schlichteren Variante; allerdings werden die Bemühungen, eine antike, orientalistisch-geprägte Großstadt zu zeigen, zuweilen durchaus sichtbar, wenn auch nicht wirklich konkret. Von Einfluss auf den Film, der schließlich in Frankreich konzipiert wurde, waren sicherlich die archäologischen Rekonstruktionen der Assyrerhauptstadt Khorsabad des Malers Félix Thomas. Seine Aquarelle sind auch in den weit verbreiteten Bänden der französischen Autoren Perrot und Chipiez abgebildet.¹¹² Diese beflügelten bereits Kulissenentwürfe für orientalistische Opern. Ein Aquarell, das mehrere Thomas-Werke in einander vereint, zeigt beispielsweise eine Stadtprozession. Eine thronende Muttergottheit mit Kind (Mann) im Schoß, geleitet von Soldaten und Priestern – die frappierende Ähnlichkeit der vergleichbaren Filmszene ist vermutlich darauf zurück zu führen, dass den Filmarchitekten von SALAMMBÔ diese Bildquellen bekannt waren.¹¹³ Das Innere des Tempels der Mondgottheit Tanit weist einen orientalistischen Ausstattungsstil auf, ebenso der Harem und das private Schlafgemach der Salammbô. Lediglich im Tempel des Sonnengottes Moloch, in dem auch der *conseil des cent* tagt,¹¹⁴ sind an einer Wand (pseudo-)mesopotamische Frieze zu erkennen: geflügelte Genien zu beiden Seiten des Lebensbaums. Ferner erinnert das Relief einer Brüste haltenden Göttin im Innenhof des Palastes während des Gelages zu Filmbeginn an das mesopotamische Motiv der Nackten Frau aus dem Bereich der Plastik und Glyptik (vgl. auch Griffiths Darstellungsweise der Ištar, siehe Kapitel 6.3, oder Kértész' Darstellungsweise der Astarte, siehe Kapitel 7.3). Die Kopfbedeckungen der punischen Soldaten verweisen auf historische Darstellungen phönikischer Kopfbedeckungen (vgl. das Aussehen des Lots, siehe Kapitel 6.3.). Die Eingangstreppe des Palastes wird eindrucksvoll von stilisierten Schiffsrümpfen flankiert – eine Reminiszenz an die Seefahrerei dieses Volkes. Im Palast sind Musiker zu sehen, die Doppelrohrblattinstrumente spielen, wie sie nicht nur in Mesopotamien, sondern auch in Ägypten verbreitet waren. Hinzu kommen weitere Einflüsse aus Griffiths INTOLERANCE, wie beispielsweise die Gestaltung der Kopfbedeckung des Hamilkar, die auf Darstellungen altorientalischer Priester basiert.¹¹⁵

Besonderen Wert wurde, in Anlehnung an die Hauptfigur der Handlung, auf die Inszenierung eines effeminierten Orients gelegt: Spendius' Schilderungen der unermesslichen Goldschätze im Palast Karthagos tragen ebenso zur Atmosphäre bei wie die tatsächlich unbedeckten

¹¹⁰ So Chantal Aubry in: *La Croix*, 26. Juli 1991, eingesehen ebenda.

¹¹¹ So Mathilde La Bordonnie, « Salammbô, Symphonie pour un péplum », in: *Libération*, 29. Juli 1991, eingesehen ebenda.

¹¹² Siehe PERROT/CHIPIEZ, *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, Tome II, Chaldée et Assyrie, Fig. 11; 24; 26.

¹¹³ Siehe FONTAN (Hg.), *De Khorsabad à Paris*, 113-115; Fig. 10. Vgl. die Angabe von Bosold: „Marodon gestaltete seinen Film als Regisseur, Drehbuchautor, Dekorateur und entwarf auch die Kostüme. (...) Marodon verwendete viel Sorgfalt auf architektonische Details (...)“. Aus: BOSOLD, Vom „Titanismo scenografico“ zu *Citizen Kane*: Flauberts SALAMMBÔ im internationalen Film, 238.

¹¹⁴ Es passt zu den Geschlechterrollen des Films, dass die Atmosphäre im Molochtempel auch ohne den Ablauf religiöser Feierlichkeiten von einer brutalen Männlichkeit geprägt ist. Auffallend ist, dass der Regisseur auf eine Inszenierung der Kinderopfer für Moloch verzichtet hat, wie sie zehn Jahre zuvor in *CABIRIA* das Publikum in Angst und Schrecken versetzt hatte (siehe den Exkurs in Kap. 5.2). Eloy führt neun Filmbeispiele an, die eine vergleichbar auch im Roman geschilderte Opferszene inszenieren, siehe ELOY, „Moloch-le-brûlant, un poncif de la barbarie orientale“, 75-178, vgl. auch BRECHT, *Geschichte wiederholen. Film, Literatur und historisches Erzählen am Beispiel Salammbô*, 369.

¹¹⁵ Diese werden in INTOLERANCE von Belsazar und den Baals-Priestern getragen und sehen aus wie stilisierte Babel-Türme (siehe Kap. 6.3). Ebenso von Griffith beeinflusst ist eine mehrfach präsentierte Kameraeinstellung, in der Salammbô auf die Dachterrasse des Palastes tritt und ihr Blick über die Stadt schweift. Die Großstadtkulisse wird auch hier durch *matte paintings* dargestellt.

Brüste einer Tänzerin während des Gelages der Söldner.¹¹⁶ Salammbô wird von einer schwarzen Sklavin umsorgt, ihr Gemach ist voll der üblichen Accessoires wie Räucherständer, Wedel, Tücher und Felle. Nachts liegen schöne, junge Frauen nur dürrtig bekleidet im Harem, der ihrem Gemach vorgelagert ist. Aus der voyeuristischen Perspektive des Spendius sieht das Publikum sich im Halbschlaf streichelnde Mädchen. Ebenfalls von erotischer Wirkung sind Salammbôs Vorbereitung auf ihren Besuch in Mâthos Zelt: Am Abend badet sie ausgiebig, die Zuschauer können dabei ihre nackte Rückansicht bewundern. Sie macht sich schön für eine Mission, die darin besteht, mit einem Feind das Lager zu teilen, zu dem sie sich jedoch heimlich hingezogen fühlt. Der Film lehnt sich in der Visualisierung dieses Handlungsabschnittes an vergleichbare orientalistische *fin de siècle*-Vorstellungen der biblischen Gestalt Judith an (siehe Kapitel 3.7), die schließlich auch aus der Motivation, ihr Volk und somit ihren Glauben zu bewahren, gehandelt hat.¹¹⁷ Hinzu kommt die Assoziation der Eva: Als würde sie sich Mut machen, spielt Salammbô im Anschluss an ihr Bad mit einer bedrohlichen Python, die gleichsam die Sünde ihres Handlungsweise symbolisiert.¹¹⁸ Später, im Zelt und nach dem Vollzug des Liebesdienstes greift Salammbô, deren Fußketten der nun schlafende Mâtho zuvor für den Vollzug des Geschlechtsaktes gelöst hatte, kurz nach einem Dolch – eine weitere optische Reminiszenz an Judith. Aufgrund der drastischen Kürzungen der Romanhandlung¹¹⁹ kommt Salammbô im Film vor allem die Rolle eines Opfers männlichen Begehrens zu, auch wenn sie – hinsichtlich ihres Figurenkonzepts eher unlogisch – mittels Gestik und Mimik¹²⁰ die orientalische *femme fatale* verkörpert. In beide Schemata jedoch passt ihr Tod: Ebenso plötzlich wie für die Beteiligten unerklärlich wird sie, die eben noch im Begriff war verheiratet zu werden, zu einer schönen Leinwandleiche, gekleidet in ein orientalisierend gestaltetes, opulentes und erotisches Perlengewand. Abschließend scheint anmerkwürdig, dass einige Bauten und viele gemalte Kulissen aus Kostengründen von den vorangegangenen Monumentalfilmproduktionen SAMSON UND DELILA, DIE SKLAVENKÖNIGIN sowie DIE RACHE DER PHARAONEN übernommen wurden.¹²¹

7.5.4 Filmmusik

Der Film war nicht nur aufgrund seiner Inszenierungsweise berühmt, sondern auch für seine ausgezeichnete musikalische Untermalung: Der von Marodon beauftragte Komponist Florent Schmitt¹²² begann seine Ausbildung im Jahre 1891 am Konservatorium von Nancy. Im Jahre

¹¹⁶ Tänzerinnen der Wiener Oper traten im Film als Priesterinnen der Tanit auf, siehe den Artikel von Gabriel Vialle, „Florent Schmitt: „Salammbô, c’est moi...“, in: *La Marseillaise*, 30. Juli 1991, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

¹¹⁷ Einer der Unterschiede in der Konzeption der Figur besteht jedoch darin, dass während Judith und Holofernes verschiedenen Göttern huldigen – was unweigerlich zum Konflikt führt – Salammbô und Mâtho prinzipiell die gleichen Gottheiten anbeten. Zu Salammbôs Ähnlichkeit zu Judith vgl. auch das *film still* bei BRECHT, Geschichte wiederholen. Film, Literatur und historisches Erzählen am Beispiel Salammbô, 367 (Abb. 224); 372.

¹¹⁸ Vgl. die Gemäldeserie *Die Sünde* von Franz von Stuck, der die Inszenierung im Film auffallend ähnelt, sowie dessen *Judith*-Bilder, die jedoch erst kurz nach dem Film entstanden sind. Dazu zählt ebenfalls die Assoziation des im Orientalismus malerisch oftmals dargestellten Schlangentodes der Kleopatra.

¹¹⁹ Flauberts Schilderung balanciert zwischen einer Geschichte, die er – neben seinen eigenen Ideen – aus Mythen, dem Alten Testament und Geschichtsforschung mit politischen Anliegen verwob, vgl. Kapitel 2.2.2.

¹²⁰ Bezüglich der Mimik fällt auf, dass kaum gesprochen wird. Alles vollzieht sich in langsamen Blicken und oftmals wiederholten Gesten. Auskunft erhält der Zuschauer ausschließlich mittels der Zwischentitel, deren *tableaux*-Gestaltung im französischen Original aufwändig und orientalisierend war.

¹²¹ Siehe hierzu LOACKER, Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich, 45f.

¹²² Die Salammbô-Sonderausgabe der Reihe L’Avant-Scène Opéra vom Juli 1999 nimmt umfangreich Stellung zum Komponisten, dessen musikalischem Orientalismus „barbarischer Prägung“ sowie der Werkgeschichte der Komposition; darüber hinaus wird die Beziehung Inhalt (Sequenzanalysen) – Musik (Notenwiedergabe) am Film entlang verfolgt und durch *screen shots* ergänzt, siehe ebenda 12-17; 22-24; 24-75; 82-83; 87-88.

1900 gewann er den großen Preis von Rom für seine Kantate *Sémiramis* (zu Semiramis-Vertonungen vgl. Kapitel 4.3). Auch spätere Werke waren von orientalistischen Themen wie den Orientaufenthalten des Komponisten beeinflusst, so beispielsweise *Le Psaume XLVII* (1904), *La Tragédie de Salomé* (1907), seine *Légende* (1918) für Saxophon und Orchester, sein *Danse d'Abisag* (1925), *Antoine et Cléopâtre*¹²³ (1919), sowie, nach SALAMMBÔ, *Oriane et le Prince d'Amour* (1932).¹²⁴ Da er für das Anfertigen der zweistündigen Musikbegleitung zu SALAMMBÔ lediglich drei Monate zur Verfügung hatte, wovon er Fragmente aus einigen dieser Kompositionen ein. Die Musik fand mehr Anerkennung als der Film selbst, auch Schmitt distanzierte sich von der Produktion. Zwei Jahre später wurden drei aus dem Gesamtwerk ausgewählte Orchesterstücke unter dem Titel *Salammbô. Illustrations de quelque pages de Gustave Flaubert* herausgegeben.¹²⁵

7.5.5 Kritiken

Die französischen Filmkritiker zeigten sich von der Leinwandadaption trotz des großen Werbeaufwands unterschiedlich beeindruckt. Kritisiert wurden vor allem die billigen Kulissen, die unpassende und langweilige Landschaft bei Wien, so z.B. von Paul Archard in der Ausgabe des *L'Eclair* vom 23. Oktober 1915, mangelnde Kameraarbeit sowie ungenügende schauspielerische Leistung. Doch es wurde auch geschwärmt. Gaston Phelip schrieb in *La Dépêche de Toulouse* vom 23. Oktober 1925:

(...) Sous nos yeux éblouis, l'antique Carthage, la rivale souvent heureuse de Rome, ressuscite avec ses splendeurs, son faste, sa gloire mais aussi ses tares et ses crimes. (...)

Die Zeitschrift *La Cinématographie Française* urteilte kurz nach der Premiere:

C'est un grand et puissant film que Salammbô, plein de rumeurs, du cliquetis des lances, et des javelines, et rempli d'une mystérieuse atmosphère de volupté, de passion et de mort. Le livre de Flaubert a été reconstitué au cinéma avec fidélité et respect.¹²⁶

Auch in Belgien wurde die Produktion begeistert aufgenommen. So hieß es nach einer Aufführung im Brüsseler Etablissement Aubert:

(...) Quelle merveilleuse vision de cette métropole qui présidait aux destinées de la république africaine, opulente d'agriculture, de mines et de commerce! Combien elle donne de relief à la cruelle tragédie qui se déroule dans son cadre! C'est que l'âme d'un archéologue a exalté dans cette sublime apparition la suprême puissance de la beauté. (...) Atmosphère saturée de combats, d'érotisme, de passion qui assure à elle seule le succès de cette éblouissante fresque antique. (...)¹²⁷

Ferner werden in gleicher Rezension unter der Rubrik der „faits saillants“ – und da gehören sie schließlich hin – jene „femmes quasi nues“ und „les temples de la déesse Tanit,

¹²³ Eine Bühnenmusik für die Inszenierung von Shakespeares *Antony and Cleopatra* von André Gide.

¹²⁴ Zitiert nach „Un été pour Florent Schmitt“, in: *Le Monde*, 1. Juli 1991. Siehe ferner *La Marseillaise*, 30. Juli 1991, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

¹²⁵ Kaum ein Roman hat die Musik so inspiriert wie Salammbô. Zu sämtlichen Opern, Balletten und weiteren konzertanten Kompositionen siehe die Beiträge in: LEY (Hg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film*. Aufsätze und Texte; vgl. auch Hinweise in Kapitel 2.2.2 und 4.

¹²⁶ Die beiden Filmkritiken wurde mir im Turiner Filmarchiv im Oktober 2001 kopiert – leider fehlt die Angabe, um welche Ausgabe es sich handelt, lediglich eine Seitenzahl (35) ist zu erkennen.

¹²⁷ Ebenda. Hier ist ebenfalls nur die Angabe der Seite (40) auf der Kopie ersichtlich.

étrangement décorés“ aufgezählt. Der Artikel endet mit einer Hommage bezüglich der Rollenbesetzung der Salammbô:

Jeanne de Balzac possède la beauté classique. Ses grands yeux en forme d'amandes, le pur dessin de son nez, de ses lèvres, de son menton, sa lourde chevelure noire, son corps moulé à la perfection, en font une Salammbô qui, chargée des ors les plus fins et des pierreries les plus rares, touche la divinité.

Aufgrund der Aufführung in Avignon im Sommer 1991¹²⁸ sind ferner zahlreiche Filmkritiken verfasst worden, die ich in der Bibliothèque du Film, Paris, im November 2001 einsehen konnte. Die Kritiker geben sich, beinahe 70 Jahre nach der Uraufführung, in der Regel begeistert und amüsiert. Beurteilungen des Films schwanken zwischen „le premier des grands péplums français“ (so der *Midi Libre* aus Montpellier vom 31. Juli 1991) über ein „péplum baroque“ (so *Le Soir* am 3. August 1991) und „un chef-d'œuvre kitsch“ (so *Le Figaro* am 31. Juli 1991) bis zu „un assez extraordinaire péplum art déco carthaginois“ (so die Zeitung *La Croix* in ihrer Ausgabe vom 26. Juli 1991).¹²⁹

7.5.6 Schlussbemerkungen

Der Film spiegelt viele Motive und Klischees, inklusive der biblischen Bezüge, die sich seit den Orientphantasien des 19. Jh. gehalten hatten. Aufgrund seiner späten Entstehungszeit präsentiert er ein letztes Mal jenen *fin de siècle*-Orientalismus französischer Prägung, dessen Nährboden seinerseits bereits vom 1862 erschienenen Roman *Salammbô* geformt wurde.¹³⁰ *L'Orient, ses pompes d'hier*¹³¹ – so scheint es daher aus heutiger Sicht. Und weiter:

(...) Ce film au titre de la mémoire, comme curiosité esthétique et témoignage sur les idéologies françaises de l'Orient. Une image au moins, intimiste, dans ce déferlement d'intérieurs pour Sarah Bernhardt avec peaux de tigres, tapis persanes et odalisques vautreées dans tous les coins (...). Là où il eût fallu penser à Delacroix, Marodon a choisi Jérôme (*sic!*). C'est commode à dire aujourd'hui.¹³²

Die Produktion SALAMMBÔ, die sich vor allem um ein Liebespaar dreht, das erst im Tod zusammenfindet, ist kein Beispiel filmischer Innovation, weder in inhaltlicher Hinsicht als

¹²⁸ Anlässlich des 45. Filmfestivals in Avignon wurde SALAMMBÔ Ende Juli 1991 in einer restaurierten Fassung nach vielen Jahrzehnten erstmals wieder aufgeführt und mittels der Filmmusik des Komponisten Florent Schmitt vom Orchestre national d'Ile-de-France und dem Chœur contemporain d'Aix-en-Provence musikalisch untermalt. Hierzu sind die Musik ebenso wie begleitende Beiträge zum Film neu ediert und vom Centre National de la Cinématographie in Zusammenarbeit mit der Cinématèque française und dem British Film Institute im Juli 1999 herausgegeben worden unter dem Titel „Salammbô. Film de Pierre Marodon (France 1925). Musique de Florent Schmitt“, als Sonderausgabe der Reihe L'Avant-Scène Opéra.

¹²⁹ Alle eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginierte *clippings*

¹³⁰ Eine derartige Produktion wäre im Amerika der 1920er Jahre nicht denkbar gewesen. Der *Salammbô*-Stoff wurde dort niemals vom Film aufgegriffen, auch wenn die Dreiecksbeziehung zwischen Mâtho, Narr Havas und Salammbô in Hollywoodsche Figurenschemata gepasst hätte. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass die doch sehr späte filmische Renaissance eines ‚puren Orientalismus‘ bereits spürbar weiter von der Rezeption der Orientalistenmalerei entfernt ist als z.B. die *film d'art*-Produktionen der 1910er Jahre, siehe Kapitel 5.1, oder INTOLERANCE, für das mehrere Gemälde als Vorlage ganzer Szenerien dienten, siehe Kap. 6.3.

¹³¹ So die Überschrift zur Restaurierung von SALAMMBÔ, in der Pariser Zeitung *L'Humanité*, 30. Juli 1991, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

¹³² Zitiert nach ebenda. Siehe auch – zum letzten Mal in dieser Arbeit! – die Zusammenfassung des französischen Orientalismus um die Jahrhundertwende in Bezug zu SALAMMBÔ von Gabriel Vialle, in: *La Marseillaise*, 30. Juli 1925: „Orient des conquêtes coloniales pas tellement lointaines, Orient des géographes, des historiens, Orient des poètes, des peintres, des littérateurs... Orient mystérieux et troublé, fascinant et effrayant, animaux surprenants et êtres à la fois nobles et pervers... Orient à érotisme chargé de maléfices et d'artifices, tissus, parfums, danses lascives, coutumes étranges...“

Melodrama noch in seiner Eigenschaft als Monumentalfilm.¹³³ Denn ein solcher ist *Salammbô* im engeren Sinn eigentlich nicht, da er kaum auf einer Darstellung von Masse abzielt. Der Regisseur war vielmehr darum bemüht, Flauberts Roman mit seiner komplexen Dramaturgie zu – wie er selbst sagte – illustrieren. Ob dies aufgrund der vielen Kürzungen und somit Verzerrungen überhaupt gelingen kann, steht auf einem anderen Blatt. Die Reflexion Flauberts und seiner literarischen Zeitgenossen über Paris als das Neue Karthago respektive Neue Babylon kommt in dieser Literaturadaption allerdings nicht zum Tragen, womit ein Film, für dessen Entstehungsjahrzehnt das Paradigma vom Neuen Babylon höchst aktuell war, seiner ca. 60 Jahre älteren Romanvorlage hinterherhinkt. Statt dessen und aller Bescheidenheit in Visualisierung und Dramaturgie zum Trotz verkörpert die Produktion SALAMMBÔ vielmehr Frankreichs letztes orientalistisches Aufbäumen.

Exkurs: METROPOLIS (1926)

Vorbemerkungen

METROPOLIS kann im Rahmen dieser Arbeit nicht unberücksichtigt bleiben, denn die Kapitelüberschrift *Neues Babylon* trifft auch ins Herz dieser deutschen Produktion der UfA aus dem Jahre 1926, die unter dem Regisseur Fritz Lang, der Drehbuchautorin¹³⁴ Thea von Harbou und dem Filmarchitekten Erich Kettelhut entstanden ist.¹³⁵ Der Film mit seinen Themen Urbanität, Hybris und Hure, Dystopie und Dekadenz wurde zum Vorreiter vieler düsterer Science-Fiction-, Endzeit- und futuristischer Katastrophenfilme. Monumental waren die Massenszenen sowie Kulissen und Kostüme. Die Kosten stiegen bei dem Versuch, es Hollywood gleichzutun und dabei doch ganz anders zu verfahren, ins Unermessliche. Der Film war von Langs Aufenthalt in New York geprägt. Die Premiere der zweieinhalbstündigen Produktion fand am 10. Januar im Berliner UfA-Palast am Zoo statt. Das Kino beherbergte 1200 Gäste, darunter auch Reichskanzler Wilhelm Marx und weitere wichtige Politiker.

Die Babylon-Sequenz in den Katakomben

Die Legende des Turmbaus zu Babel wird als Kern der Handlung aufgebaut, da der finale Zwischentitel (...) *das Herz verbindet als Mittler Hirn und Hand* auf die Hauptfigur Maria beziehungsweise ihre Interpretation der Erzählung zurückverweist. Die Szene fällt gleichermaßen aus dem restlichen Setting heraus und ist der einzige Moment des Films, in dem konkret Bezug zum biblischen Babylon-Mythos genommen wird. Maria ruft ein Treffen

¹³³ Von monumentalem Charakter sind vor allem Palast und Stadttor sowie die Massenszene auf dem Hauptplatz Karthagos am Ende der Handlung.

¹³⁴ Das für den Film geschriebene Drehbuch ist zwar erhalten, jedoch nicht das *shooting script*. Noch erhältlich ist der expressionistische Roman gleichen Namens, den Thea von Harbou als Fortsetzungsroman verfasst hatte. Die Diskrepanz von Form und Inhalt des Films ist von Seiten der Kritik, Regisseuren und Schriftstellern wie beispielsweise H.G. Wells von Anfang an beklagt worden und zog einen eigenen Diskurs nach sich. Da die Geschichte der Kürzungen, der Neu-Montagen, des Materialverlustes, der Rekonstruktionen und Restaurierungen eine unendliche ist, beziehe ich mich im Folgenden auf die neue DVD der Firma Transit Classics aus dem Jahr 2003, die in Zusammenarbeit mit der Murnau-Stiftung entstand und die auch eine Fotogalerie, eine Dokumentation und weitere *features* beinhaltet. Eine Zusammenfassung der Handlung entfällt.

¹³⁵ Für einen aktuellen Katalogband, der aus Materialien der Deutschen Kinemathek und des Deutschen Filmmuseums Berlin einen umfassenden biblio- und filmographischen Anhang erarbeitet hat, siehe JACOBSEN/SUDENDORF, *Metropolis*. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. Im Folgenden geht es jedoch ausschließlich um Referenzen zum Mythos Babylon sowie Reminiszenzen des Orientalismus, vgl. ferner den Eingangssessay des Bandes, ebenda 8-39.

aus in den Katakomben, die so alt sind und so tief unter der Stadt, dass kaum noch jemand den Weg dorthin kennt. Der Platz, an dem die Versammlung schließlich stattfindet, ist voll von Christenkreuzen – es scheint, als wären hier vor langer Zeit Gottesdienste gefeiert worden. Die Filmtopografie, bevor Babylon als Binnenszene gezeigt wird, assoziiert beim Betrachter frühchristliche Katakomben Roms, auch aufgrund der Heimlichkeit des Treffens und des großen spirituellen Bedürfnisses der Anwesenden. Maria predigt heimlich, wie einst die Apostel, für gewaltfreien Widerstand und Dialog zwischen unversöhnlichen Schichten. Thema des heutigen Treffens, dem demnach schon einige vorangingen, ist die „Legende des Turmbaus zu Babel“.¹³⁶ Für das anwesende Publikum wird die biblische Erzählung in Form einer Rückblende präsentiert: Das Set ist dabei minimalistisch und von strenger Schönheit. Ein weise und würdig aussehender Priester, König oder Astronom – laut Produktionsangaben „der schöpferische Mensch“ – steht auf einem Podest unter dem weiten Firmament. Sein langes Gewand ist prächtig, mit babylonischem Rosettenmuster verziert und stellt zwar nicht im Schnitt, jedoch aufgrund der altorientalischen Ornamentik ein ‚babylonisches Gewand‘ dar. Über ihm glitzert es von unzähligen Sternen. Die Szene vermittelt den Eindruck, die Welt sei gerade erst erschaffen worden. Mit erhobenen Armen erzählt der Mann den wenigen Anwesenden von seiner Idee, einen Turm zu bauen, der die Größe der Welt, ihres Erbauers und der Menschen demonstrieren solle. Schnitt. Das Modell eines solchen Turms ist anscheinend kurz darauf fertig gestellt worden. Der „schöpferische Mensch“ und seine Begleiter sitzen nachdenklich davor, die Hände an den Kopf gestützt, in Denkerpose im Stil klassisch-antiker Plastiken – die Szene assoziiert beim Betrachter ohnehin eine Versammlung der Götter im Olymp, mit Blick auf die Welt von oben. So steht auch das Modell, welches stark an die Gemälde des Turmbaus zu Babel von Pieter Brueghel erinnert (siehe Kapitel 3.1), im Zentrum der Oase einer Wüstenlandschaft; viele Palmen und einfache Lehmhäuschen zu Füßen des Turms sind bei genauerem Hinsehen auszumachen. Später, als sich die Sklaven des „schöpferischen Menschen“ nicht mehr beschwichtigen lassen, filmt die Kamera die Rückansicht unzähliger muskulöser, kahlköpfiger Männer mit nacktem Oberkörper, die die breite Treppe des Turmes hinauf auf ihren Herren zustürmen, um sein Bauwerk zu zerstören.

Nach dem Ende der Erzählung erklärt Maria den ihr gebannt lauschenden Arbeitern, dass es zwischen dem Gehirn, das plant, und der Hand, die baut, einen Vermittler geben muss – das Herz. Die Erzählung ist zu Ende und die Moral, die Maria den Arbeitern mit der Erzählung von der Zerstörung des Babelturms deutlich machen wollte, lautet, in friedlicher Weise zu kämpfen und auf die Ankunft eines Messias zu warten. Mit dieser Interpretation hat sich Harbou zwar weit von der biblischen Vorlage entfernt – ein (strafender) Gott kommt bei ihr nicht vor – dennoch steht der Turm auch bei ihr für einen, auf das Gebäude konzentrierten wie reduzierten, alptraumhaften Stadtstaat bestehend aus Herrschern und Sklaven – wie das Neue Babylon, die Metropolis. Die Kernkritik der biblischen Erzählung – die Hybris Babylons – wird somit adaptiert, doch nicht Gott rebelliert gegen den Erbauer, sondern seine Sklaven.

Das Neue Babylon

Die beeindruckenden Trickaufnahmen der oberirdischen Gebäude zeigen eine futuristische Stadt voller architektonischer Meisterwerke. Der, alle anderen Bauwerke dominierende, Büro- und Wohnkomplex Joh Fredersens ist eine deutliche Reminiszenz an die Architekturform einer altorientalischen Ziqqurat¹³⁷ und ähnelt somit wissenschaftlichen Rekonstruktionen des

¹³⁶ Die Erzählung vom Turmbau ist hier nur vordergründig vom Buch *Genesis* übernommen worden, Kap. 1.1.

¹³⁷ Über die Architekturentwürfe in Metropolis sowie deren Inspirationen ist viel geschrieben worden, siehe z.B. den Anhang bei JACOBSEN/SUDENDORF, *Metropolis*. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur, 226f. Erwähnenswert ist auch ein Berliner Architekturwettbewerb aus dem Jahre 1924. Es sollte ein modernes Bürogebäude am Bahnhof Friedrichstraße gebaut werden. Der von vornherein von den Stadtplanern

Turms von Babylon, im Unterschied zur, für die rückblickende ‚Binnenszene‘ sicher bewusst verwendete, anachronistische Darstellung in Anlehnung an Pieter Brueghel. Die Hybris der Stadtanlage nimmt ihr jedoch jeden Anspruch auf Schönheit und suggeriert stattdessen Dystopie. Die Stadt Babylon als Uranopolis, als ‚Sünden-Babel‘, bezeichnet der Visionär und Christ Johannes in seiner *Offenbarung* bekanntermaßen als ‚Hure‘. Dieses Bild verwebt Harbou noch zusätzlich mit der christlichen Topik der Sieben Todsünden sowie mit orientalistischen Fantasien.

Freder, der nicht weiß, dass er die falsche Maria in den Armen seines Vaters gesehen hat, fällt in einen Fieberwahn. Gekoppelt werden die ihn plagenden Visionen mit der Teilnahme seines Vaters an einer Gala Rotwangs, auf der die falsche Maria zwecks Erprobung der Echtheitwirkung ihres artifiziellen Körpers vor Gästen eine erotische Tanzdarbietung gibt. Fast unbekleidet und nur in Perlenschnüre, Federn und glitzernden Schmuck gehüllt, bringt die falsche Maria sämtliche anwesenden Männer fast um den Verstand, während auch Freder im Traum an ihrem Auftritt teilnimmt. Gleich einer *femme fatale* wie Salome und deren ‚Tanz der Sieben Schleier‘ speist sich ihre erotische Wirkung aus boshafter Motivation. So tanzt Maria als Höhepunkt ihrer Darbietung auf einer großen, dampfenden Schale, die von schwarzen, muskulösen Männern gestützt wird, und der ein siebenköpfiges Drachenmonster entsteigt – eine weitere Reminiszenz an die *Offenbarung* des Johannes. In Freders Alptraum erwachen in diesem Moment die Sieben Todsünden zum Leben, die er am gleichen Tag als mittelalterliche Skulpturen in der Kathedrale gesehen hatte. Bei dieser Begebenheit traf er darüber hinaus zwar nicht Maria, statt ihrer jedoch einen Mönch, der unvermittelt von der Ankunft der ‚Hure Babylon‘ gepredigt hatte, womit sich der Kreis durch die für Freder qualvolle Darbietung Marias schließt. Aber noch ein anderer Ort der Dekadenz wird ‚futuristisch-orientalistisch‘ inszeniert: Das ‚Yoshiwara‘ ist eine Zwischenwelt exotischen Milieus, in der die Söhne der Stadt ähnlich wie in den ‚Ewigen Gärten‘ Zerstreuung suchen, und die einen Gegensatz zur Strenge und Geometrie der Stadtarchitektur und Orten wie dem Sportstadion bildet. Als Bordell für die Oberschicht wird es von einem ‚Zeremonienmeister‘ geleitet, eine Art (fern-)östlichen Harem darstellend, der von einem Eunuch bewacht wird.¹³⁸

Moloch

Die ‚Herzmaschine‘, die das reibungslose Funktionieren aller anderen Maschinen zu organisieren scheint, schockiert Freder, der so etwas noch nie in seinem Leben gesehen hat, über die Maßen. Während eines katastrophalen Unfalls verwandelt sie sich vor Freders Augen in das gigantische Maul ‚Molochs‘, der die Arbeiter verschlingt wie die antike Gottheit seinerzeit die ihm geopfert Kinder. In Reih und Glied marschieren die Arbeiter – die Kinder aus Metropolis – die breite Treppe hinauf, gesäumt von Wächtern, die schreckliche Masken tragen.¹³⁹ Oben angekommen, fallen sie alle in den feurigen Schlund des Götzen, den unterirdischen Motor, der das Neue Babylon nährt. Inspiriert wurde Harbou dabei sicherlich weniger von alttestamentlichen Erwähnungen dieser Gottheit, als vielmehr von der Rezeption

verworfenen, jedoch heftig diskutierte Entwurf eines verglasten Wolkenkratzers von Mies van der Rohe gilt allgemein als Inspiration für den Babel-Turm des Films. Die vielen Auseinandersetzungen mit zukünftiger Raumplanung in Großstädten während der 1920er Jahre beschäftigten sich auch mit antiken Vorbildern, darunter auch Babylon, siehe hierzu FERRIS, *The Metropolis of Tomorrow*.

¹³⁸ Als Yoshiwara werden in Japan die seit dem 17. Jh. vom japanischen Kaiserhaus legalisierten Bordelle bezeichnet, in denen Geishas teils zu Hunderten beschäftigt waren. (Korrektweise ist ein Harem natürlich nicht mit einem Bordell gleichzusetzen, gleichwohl geschieht dies zuweilen im Kontext orientalistischer Fantasien.)

¹³⁹ Allgemein bekannt ist die Tatsache, dass deren Masken und Kostümierung Vorbildern aus der westafrikanischen Sammlung des Berliner Völkerkundemuseums entstammten, in dem sich seinerzeit viele expressionistische Künstler für ihre Gemälde und vor allem Skulpturen inspirieren ließen. Aufgrund dieser Mode kam daher wohl niemand auf die Idee, die Wächter respektive Tempeldiener altorientalistisch gestalten zu wollen.

des Moloch als Topos, wie er gerade wieder an Aktualität gewonnen hatte und sich auf die Reflexion der Moderne und die Urbanitätsdebatte bezog. Unverkennbar ist dabei das Zitat aus dem gut zehn Jahre zuvor gedrehten Film CABIRIA (siehe den Exkurs in Kapitel 5.2).

Schlussbemerkungen

Der Film wirft diverse Fragen zur Urbanität und dem Verhältnis von Arbeitnehmern und -gebern auf, liefert jedoch nicht allzu viele logische Lösungen.¹⁴⁰ Darüber hinaus wurde der Vorwurf „protonationalsozialistischer“ (Siegfried Kracauer) Tendenzen und Ästhetik lang debattiert und heute weithin anerkannt. Dennoch ist der Film aufgrund der Eindruckskraft seiner Bilder und aufgrund der sich immer wieder entzündenden Diskussionen ein Filmklassiker *par excellence* und gilt als Psychogramm der 1920er Jahre Deutschlands. Was den Babylon-Mythos betrifft,¹⁴¹ so findet sich dieser dreifach: in der Legende vom biblischen Babel-Turm, dem Fredersen-Turm des Neuen Babylon sowie als ‚babylonische Hure‘ Maschinenmaria.¹⁴²

7.6 THE WANDERER (1926)

7.6.1 Vorbemerkungen

Eine „Hure Babylon“ sollte auch in den USA zur gleichen Zeit aufgegriffen werden. Die Herangehensweise lässt sich vor allem im dort zunehmend standardisierten Monumentalfilm ohne weiteres der These des „out-salomeing Salome“ unterordnen, wie THE QUEEN OF SHEBA fünf Jahre zuvor bereits gezeigt hatte (siehe Kapitel 7.2). So treibt dann auch im folgenden biblisch-orientalischen Monumentalfilm eine Hure in Gestalt einer Iſtar-Priesterin aus Babylon einen unbescholtenen jungen Hebräer beinahe in den Tod. Zum ersten Mal seit Griffiths INTOLERANCE spielt der Hauptteil der Handlung eines Monumentalfilms in Babylon. Doch handelt es sich – im Gegensatz zu Griffiths Motivation für diesen *locus dramaticus* – nicht um einen kombinatorischen Film, sondern um ein rein in (vermeintlich) biblischer Geschichte angesiedeltes *spectacle*, das das neutestamentliche *Gleichnis vom Verlorenen Sohn* durch fiktionale Elemente erweiterte. Der Sohn geht dabei seinen Eltern verloren und kommt vom Pfad der Tugend ab, denn er kann den Betörungen einer Priesterin der Liebesgöttin Iſtar nicht widerstehen und folgt dieser nach Babylon, wo er allerdings sein Glück nicht finden wird. Regisseur der Produktion war der damals Mitte 30-jährige Raoul Walsh¹⁴³. Nach seinen Filmen THE THIEF OF BAGHAD (1924) mit Douglas Fairbanks und

¹⁴⁰ Auf eine Auswahl von Kritiken wird verzichtet, da der Babylon-Mythos nie explizit thematisiert wurde.

¹⁴¹ Einige Beiträge zu METROPOLIS verweisen auf John Tullochs strukturalistische Herangehensweise, die auch aus historischer Sicht, bzw. für eine kulturenübergreifende Verortung des Babylon-Mythos, interessant ist. Der Autor bettet die Mythopoetik, die aus Harbous Drehbuch resultiert, in eine Ideologie ein, nach der in dieser fiktionalen Geschichte Lösungsmodelle für die gesellschaftlichen Probleme des wirklichen Umfeldes [d.h. die Weimarer Republik] entwickelt würden, die im Alltag hätten Anwendung finden sollen. Der Film fungiere als Märchen, wie es, aus eben dieser Motivation heraus, in beinahe allen Kulturen existiere. Siehe TULLOCH, Genetic Structuralism and the Cinema: A look at Fritz Lang's *Metropolis*, 3-50

¹⁴² Zum mehrfach angesprochenen *vamp* als eine, den Mann bedrohende, Variante der *femme fatale* vgl. den herausgestellten Zusammenhang zwischen Menschmaschine (falsche Maria) und Maschinenmoloch bei HUYSEN, The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*, 221-237.

¹⁴³ Von ca. 1910-1912 hatte Walsh als Biograph-Assistent bei Griffith gelernt. Darüber hinaus spielte er in THE BIRTH OF A NATION (1915) die Rolle des Lincoln-Attentäters John Booth. Von den vielen Genres, denen er sich

EAST OF SUEZ (1925) mit dem berühmten *vamp* Pola Negri versuchte sich Walsh erneut mit der Verfilmung einer im Orient angesiedelten Geschichte.¹⁴⁴ Die Vorlage der finanziell äußerst erfolgreichen Produktion lieferte ein Theaterstück von Maurice V. Samuel aus dem Jahre 1917, das seinerseits auf dem Drama „Der Verlorene Sohn. Ein Legendenspiel“ von Wilhelm Schmidtbonn aus dem Jahre 1912 basierte. Die Länge des Films betrug gut 1 ½ Stunden. Die US-Premiere fand am 1. Februar 1926 statt.¹⁴⁵

7.6.2 Handlung

Ein Ehepaar lebt mit seinen beiden Söhnen und dem Mädchen Naomi, einem Waisenkind, im Lande Palästina. Während der ältere Sohn Gaal der Familie fleißig dient ist der jüngere Jether (William Collier Jr.) *dreaming always of far cities he has never seen*. Eines Tages: (...) *in the dusk – a caravan from the East*. Jether bewundert sie schon von weitem. Der Vater erklärt dem Sohn, es handele sich hierbei um *Tisha, priestess of the goddess Ishtar*. Am Abend, in einer Schenke, trifft diese auf ihren Aufseher Tola (Ernest Torrence), der mit seinen (schwarzen) Sklaven dort abgestiegen ist. Sie schwärmt von der Schönheit des jungen Jether. Tola findet heraus, dass dessen Familie wohlhabend ist und reibt sich die Hände anlässlich der Vorstellung, durch Tisha an das Vermögen des Jungen zu gelangen. Tola macht sich daher auf die Suche nach Jether und bringt diesen in das Schlafgemach Tishas. Diese spricht von ihren Juwelen und beginnt, Jether zu verführen. Zuhause gibt es bittere Vorwürfe, da Jether die Nacht über fort gewesen war. Der Streit endet mit Jethers Forderung der Herausgabe seines Erbteils. Tisha wartet auf Jether und schickt Tola schon einmal vor: *Go thou to the City – I will wait here and bring him to thee. After journeying many days, they came to the gates of a high-walled city*. Die Karawane zieht ein. *The City was given over to pagan pleasures and all manner of riotous living. But there was a prophet (Herbert Holmes) who had come out of the wilderness*. Dieser predigt von der bevorstehenden Rache Gottes, sofern die Bewohner der Stadt nicht endlich von den falschen Göttern lassen würden. Während dessen empfängt Tisha die reichen und mächtigen Männer der Stadt: *Paint my body! Perfume my hair! Make me as fair as my goddess Ishtar!* Am Abend verlangt es Jether nach ihr, doch *[b]efore the gates of the Gardens of Ishtar – where Tisha reigned over pagan worshippers of the goddess* wird er vom Propheten eindrücklich gewarnt – doch vergebens. Nur eines will Jether nicht: Tisha zuliebe deren Göttin Ištar verehren. Bald hat der Spaß ein Ende, Jether wird durch den schlechten Umgang Tolas spielsüchtig und verliert sein Vermögen. Tisha zeigt sich absichtlich vor Jether mit dem Schmuck eines neuen reichen Kunden. Dieser, außer sich vor Eifersucht, wird Zeuge wie noch weitere Männer Tishas Haus betreten. Tola preist den Männern Tisha an: *Come, I will show thee a woman fairer than the*

als Regisseur bis ins hohe Alter zuwandte, galt sein Herz dem Western. Sein Œuvre beinhaltet neben THE WANDERER gut 30 Jahre später auch das *biblical epic* ESTHER AND THE KING, siehe Kap. 8.5. Siehe auch CANHAM, Curtiz, Walsh, Hathaway: The Hollywood Professionals, auch für den folgenden Film von Curtiz.

¹⁴⁴ Produziert wurde der Film von Famous Players-Lasky, die dann jedoch in der neu gegründeten Firma Paramount aufgingen, welche den Film bereits offiziell vertrieben hat.

¹⁴⁵ Vor einigen Jahren veröffentlichte *The Silent Film Monthly*, vol. IV, no. 5, May 1996, 7-10, die englischsprachigen Zwischentitel, allerdings weder aufgrund der Tatsache, dass der Film wieder zugänglich geworden, noch, weil eine neue Publikation über das Gesamtwerk Raoul Walshs veröffentlicht worden wäre. Die eingestreuten Kommentare weisen darauf hin, dass der Film (oder Teile davon) dafür gesehen worden war. Folgende Darstellung des Inhalts bezieht sich daher auf jene veröffentlichten Zwischentitel, den Eintrag im AFI Filmkatalog (1921-30) sowie die aktualisierten Angaben des AFI-online-Katalogs zu amerikanischen Stummfilmen, siehe www.afi.org, Zugriff August 2003. Es existieren z.B. auch keine *film stills* im British Film Institute, London. Einige wenige *clippings* aus Nachlässen befinden sich indes an der UC Los Angeles, der UC Berkeley, dem American Film Institute (AFI) sowie dem Pacific Film Archive. Ein Filmausschnitt (4 Minuten Material unterschiedlicher Szenen) steht mir durch den Kauf der Dokumentation THE BIBLE ACCORDING TO HOLLYWOOD (1994) zur Verfügung, auf die mich das Media Resource Center, Berkeley aufmerksam machte.

daughters of Ishtar. Es kommt zur Auseinandersetzung, in deren Verlauf sich Jether wutentbrannt auf Tisha stürzt, die bekennt, dass ihr der *country lout* längst zum Hals heraus hängt. Unterdessen betet die Mutter Jethers in ihrer Heimat für die Rückkehr ihres Sohnes. *In the pagan city it was the night of revelry and feasting – a night of roses and wine and blood – in worship of the goddess Ishtar*. Nun folgt die lange Szene einer ‚Orient-Orgie‘ à la Hollywood der 1920er Jahre. Tisha und Tola rufen zur freien Liebe auf: *Throw open the gates of the temple and summon all who would worship Ishtar, to feast with me this night!* Tisha verehrt ihre große Gottheit aus Gold: *Ishtar, Queen of the heavens and the earth, we adore thee!* Doch plötzlich erhellen Blitze die Nacht und eine Hand schreibt für alle sichtbar an den Himmel: *YOUR FALSE GODS SHALL NOT SAVE YE*. Beim nächsten Blitz zerbricht die Statue der Göttin, dies ist der Auftakt zur Flucht. Die Menschen versuchen, die Stadt durch die Tore zu verlassen, Feuer bricht aus, alle sind in Panik, der Tempel stürzt zusammen. Kaum einer überlebt die Nacht. *The wicked city is devastated*. Als der Prophet durch die Trümmer der Stadt marschiert trifft er auf Jether, der wie durch ein Wunder überlebt hat, und überredet ihn, trotz seiner großen Sünden in das Haus des Vaters zurückzukehren. *And over that pagan land there came a mighty famine*. In Babylon leben nur noch Bettler und Verletzte. Nach langer Zeit tritt Jether schließlich den Heimweg an und wird freudig im Schoße seiner Familie willkommen geheißen. *The end*.

7.6.3 Set-Design und Kostüme

Der Film orientierte sich anscheinend an den älteren biblisch-orientalischen Filmen *THE QUEEN OF SHEBA*, *SODOM UND GOMORRHA* sowie *THE TEN COMMANDMENTS* (USA 1923). Auch wenn er auf allzu große Massenszenen verzichtet, steht er doch aufgrund seines Dekors und seiner Kostüme in bester Tradition eines eklektischen Orientdesigns. Ein *matte painting* des Babel-Turms am Rand der Stadt darf dabei genauso wenig fehlen wie die Nachbildungen neuassyrischer Palastreliefs.¹⁴⁶ Den Kritiken zufolge war das Set aufwändig, opulent und optisch sehr beeindruckend in Szene gesetzt. Den Höhepunkt bildete – wie könnte es auch anders sein – die Zerstörung des Iſtar-Tempels.

7.6.4 Inspirationen und Quellen

Der Film knüpft an *THE QUEEN OF SHEBA* aus dem Jahre 1921 an, siehe Kapitel 7.2. In beiden Fällen wurde eine knappe biblische Erzählung mit exotischen Elementen und fiktiven Figuren erweitert – mit dem Unterschied, dass der Mythos der Königin von Saba bereits seit Jahrhunderten rezipiert worden war und vor allem in der Kunst des Orientalismus einen vorläufigen exotistischen Höhepunkt erlebte. Das *Gleichnis vom Verlorenen Sohn* aus dem Lukas-Evangelium war bereits sehr früh verfilmt worden (siehe Kapitel 5.1), doch handelte es sich dabei mitnichten um die Hingabe eines jungen Mannes an eine spektakuläre Orientalin aus Babylon.¹⁴⁷ Doch nach *THE QUEEN OF SHEBA* sowie dem Europa-Import *SODOM UND GOMORRHA*, siehe Kapitel 7.3, scheinen die Bibel, antike Mythen und historisches Wissen – quasi der Alte Orient nach zweitausend Jahren Kulturgeschichte – endgültig in der Hollywood-Mühle vermahlen worden zu sein. Selbst wenn auch hier alles mit dem Vorwand einer moralischen Erzählung präsentiert wird, geht es im Grunde nur ums Spektakel, für

¹⁴⁶ Siehe SOLOMON, *The ancient world in the cinema*, 144.

¹⁴⁷ Es scheint, als würde der Name der Stadt Babylon in den Zwischentiteln nicht ausgesprochen werden – sofern mir diese vollständig vorliegen. Einerseits mystifiziert der Film die Stadt dadurch umso mehr, andererseits wurde in der Werbung durchaus mit dem Bekanntheitsgrad des Namens für den Film geworben.

dessen Figurenkonzepte und Inszenierung der Regisseur aus bereits über zwei Jahrzehnten biblisch-orientalischer Filme schöpfen konnte. Priesterin und Prostituierte: An der durchgängig negativ konzipierten *femme fatale* beziehungsweise dem Männer verschlingenden *vamp* Tisha werden erneut sämtliche Klischees manifest: Sie ist schön, erotisch, promisk, heidnisch und verdorben. Gemäß hierzu verehrt sie eine weibliche Gottheit, Ištar, die Göttin der Liebe, während der junge Jether aus Palästina, dessen Name dem Vater der Braut des Moses aus *Exodus* 18 entlehnt ist, nur den Einen, männlich definierten Gott seiner Heimat kennt. Der Name Tola wird dem Buch der *Richter*, 10,1 entlehnt worden sein. Die Erwähnung der „Gärten der Göttin“ entstammt indes dem Mythos der „Hängenden Gärten“ Babylons (vgl. Kapitel 1.2). Der Tempel der Göttin Ištar, gleichermaßen das Lustzentrum des Sündenbabels, ist im Film Stätte der Göttinnenanbetung wie Bordell gleichermaßen. Babylon wird daher als eine weitere cinematische Variante von Sodom und Gomorrha inszeniert und geht im Film auf ähnliche Weise unter. Beide Orte – als Mythen oder Topoi – sind austauschbar. Der Film wartet zusätzlich mit einer mahnenden Figur auf, die aus mehreren biblischen Persönlichkeiten zusammengesetzt wurde: Aus dem Propheten Daniel, der gegen das lästerliche Treiben Babylons predigt, Belsazar, dem die Schrift an der Wand den Untergang seiner Stadt ankündigt (siehe Kapitel 1.1), jenem Engel, dessen Auftrag lautete, nur Lot und dessen Familie im einstürzenden Sodom vor dem Tod zu bewahren (siehe Kapitel 1.1) sowie Moses, der vom Berg herab steigt, während unten im Tal sein ungeduldiges Volk um das Goldene Kalb tanzt (siehe das Buch *Exodus*) – *pagan pleasures* in Reinkultur.¹⁴⁸

7.6.5 Kritiken

In der *New York Times* vom 20. August 1925 wurde der Film bereits nach einer Vorpremiere besprochen:

One of those spectacular and highly exaggerated documents which rely chiefly on startling scenic effects and Babylonian feasts for entertainment came to the Criterion Theatre last night. (...) It is the story of the prodigal son, amplified in one stretch to the extent of giving one hour to screen to what is told in eight words in the biblical story. Pictorially it is unquestionably beautiful (...). The portion of this picture which is served up rather indelicately deals, of course, with the wanderings of the young man, Jether, who became enamoured of Tisha, the wanton. This is the feature of the film, and much is done with it. An effort is made to point out the error of the ways of Tisha and Jether by having the great city destroyed and most of the inhabitants killed. There are great slaves in this picture whose bodies appear to have been either oiled for the occasion or polished with bootblacking. (...) There is the scene picturing the hordes of men and women enjoying a repast after the Prodigal has been pitched out of the gates. Jether is a stripling, but he must have felt proud that it took three gigantic well-polished Nubians to hurl him out of the city (...). This production is intentionally underclad and overfed. It is a circus conception of a Babylonian orgy mixed with excellent stage settings and impressive photography. (...) Wallace Beery (...), his part is a minor one, fortunately, as he looks as if he had one foot in Hollywood and the other in Babylon. (...) The parable of St. Luke, xv, is told in fewer than 500 words, and after seeing this effusion one wishes that the producers had been less imaginative.¹⁴⁹

Die Londoner *The Bioscope* beurteilte den Film in ihrer Ausgabe vom 18. März 1926:

(...) This typical Raoul Walsh production is the story of the prodigal son with spectacular illustrations of the manner in which he wasted his substance in riotous living, giving the producer the opportunity to employ all the resources of Hollywood with which to dazzle the eyes of the spectator. (...) It also includes a vivid representation of the destruction by fire from Heavens of the wicked cities of the Plain from which, however, the only person to escape alive is the youth whose conduct certainly does not merit his security from punishment.(...) The scenes in

¹⁴⁸ Der Film orientiert sich auch am biblischen Prolog von Cecil B. DeMilles *THE TEN COMMANDMENTS* (1923).

¹⁴⁹ Eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginiert.

the city, when Jether falls a willing captive to the very obvious wiles of a woman delicately described as a dancer, but who is merely the decoy of a rapacious procurer, are elaborate repetitions of the luxurious cabaret scenes with which we are regularly regaled by American producers. Colossal scenes represent the temple of a heathen goddess, and the destruction of the vast city is on an imposing and theatrically effective scale. As a spectacle, the film is calculated to make a widely popular appeal. As an Eastern parable it only lacks atmosphere and dignity and simplicity of treatment, which is not contributed to by the somewhat banal paraphrase of Scripture language in the sub-titles. (...) Greta Nissen plays the dancing girl, Tisha, on the recognised lines of the Hollywood vamp. (...)¹⁵⁰

7.6.6 Schlussbemerkungen

An diesem Film wird deutlich, dass Hollywood angesichts der in erster Linie bereits das Genre sowie, im zweiten Schritt, sich selbst rezipiert. Figurenkonzepte und Handlungsverlauf, Visualisierung und Inszenierung der Göttin Ištar, ihrer Priesterin Tisha und ihres Herren Tola bedienen hier, Mitte der 1920er Jahre, auf bewährte Weise ein anscheinend immer noch vorhandenes Verlangen nach pseudoantiker oder –biblischer Orientexotik.

7.7 NOAH'S ARK (1928)

7.7.1 Vorbemerkungen

Der Ungar Michael Kertész verließ Mitte der 1920er Jahre Österreich und folgte dem Ruf Hollywoods, wo er fortan unter dem Namen Michael Curtiz Karriere machen sollte. Sechs Jahre nach seinem Monumentalfilm SODOM UND GOMORRAH (siehe Kapitel 7.3) setzt er in NOAH'S ARK, ähnlich wie auch Walsh zwei Jahre zuvor bei THE WANDERER (siehe Kapitel 7.6), den Babylon- und der Sodom-Mythos mit der alttestamentlichen Erzählung von der Rettung der Familie des Noah geradezu gleich. Verschmolzen wird dies erneut mit viel Fantasie. Der strafende Gott, dem das sündige Treiben der Menschenkinder zuviel geworden ist, flutet mittels vierzigstägigem Regen nicht einfach die gesamte bewohnbare Welt, sondern Babylon, Zentrum allen Übels. Doch NOAH'S ARK gilt in allererster Linie als ein kombinatorischer Spionagefilm, dessen Haupthandlung im Ersten Weltkrieg angesiedelt ist. Der Untertitel lautet deswegen auch THE SPECTACLE OF THE AGES – in Anlehnung an INTOLERANCE. A SUN PLAY OF THE AGES (siehe Kapitel 6). Um die Sündhaftigkeit der Menschheit aufzuzeigen, verweist auch dieser Film mit vorgeschobener Moral auf Geschehnisse in biblischer Vergangenheit, als die Erde noch jung, der Mensch als solcher jedoch durchaus schon böse war. Trotz des großen Produktionsaufwands war der Film kommerziell nicht sonderlich erfolgreich. Denn nach dem *release* des ersten so genannten „100% all talkie“, THE LIGHTS OF NEW YORK (1928), den die Produktionsfirma Warner Bros. selbst technisch möglich gemacht hatte, schien der überwiegend stumme NOAH'S ARK – wie spektakulär auch immer inszeniert – ebenso zum Untergang verurteilt wie das Babylon, das er darzustellen suchte. Die Handlung entwickelte Darryl Francis Zanuck, der gleichzeitig Produzent bei Warner war. Anthony Coldewey erstellte das Drehbuch. Nach der Premiere am 1. November 1928 wurde der Film ab dem 15. Juni 1929 auch außerhalb Hollywoods vorgeführt. Die Länge betrug zweieinhalb Stunden. Einige Sequenzen enthalten musikalische Untermalung und bereits Dialoge.¹⁵¹

¹⁵⁰ Eingesehen ebenda.

¹⁵¹ Da sich Konzeption und Dreharbeiten über einen mehrjährigen Zeitraum hinzogen, war das Material bereits ohne begleitenden Ton/Dialog abgedreht. Einzelne Dialoge wurden erst während der Postproduktion

7.7.2 Handlung¹⁵²

Der Film wird durch einen Prolog eingeleitet, der die biblische Erzählung von der Arche Noah andeutet. Dann erst setzt die eigentliche Handlung ein. In deren Verlauf treffen mehrere Menschen unterschiedlicher nationaler Herkunft aufeinander, unter Ihnen auch das deutsche Mädchen Marie (aus dem Elsass) sowie der junge Amerikaner Travis, die bald heiraten. Der Erste Weltkrieg bricht aus. Travis erklärt Marie, dass er trotz der Liebe zu ihr seinen Pflichten als Amerikaner nachzugehen habe und daher Frankreich beistehen wird. Im Lauf der Handlung wird Marie von einem Mann, dessen Avancen sie abweist, als deutsche Spionin denunziert. Travis kann sie gerade noch vor dem Tode bewahren. Als Überleitung zur „biblical story“ vergleicht ein auftauchender Priester den beiden geflohenen jungen Eheleuten Marie und Travis gegenüber „die heutige Flut aus Blut“ mit jener in grauer Vorzeit, und durch seine Worte schlüpfen die Schauspieler der Gegenwartserzählung in ihre ‚biblischen‘ Rollen. Sie leben nun in der „antiken Stadt Rephaim“ in der „Ebene von Akkad“. Marie ist dort Miriam, Schutzbefohlene des Noah. Der böse Nickoloff aus der Gegenwartshandlung regiert als König Nephilim. Travis ist Japheth, einer der Söhne Noahs. Obwohl Japheth versucht es zu verhindern, soll die entführte Jungfrau Miriam, nun Sklavin des Königs Nephilim, der bösen Gottheit Jaghuth als Menschenopfer dargebracht werden. Als Japheth versucht sie zu retten, wird er gefoltert und geblendet. Die Filmfirma Warner beschrieb den Fortlauf der Handlung im Tempel folgendermaßen:

The Festival of Jaghut is in progress, its lewd, heathen rites signalized by the sacrifice of the most beautiful virgins of the pagan country. (...¹⁵³) The phenomenon of the sun rising in the West causes King Nephilim to hasten preparations for the sacrifice of Miriam. After the ceremonial bath she is escorted to the temple in royal raiment. The religious festival has become an orgy.¹⁵⁴ The beautiful sacrifice is led to the god Jaghuth – the high priest fits the golden arrow to the bow – ready to speed it to her heart – when the great gates lift, and accompanied by wind and rain, Noah enters, majestically. He warns them of oncoming doom – and disappears as the soldiers rush forward to seize him. The rites proceed but just as the High Priest is about to release the arrow, a bolt of lightning strikes him down, while a second destroys the idol. Wild confusion follows. Dark torrents of rising waters flood the temple. Miriam and Japheth, swept together, are borne to the raging tide to the Ark and safety. Japheth’s sight has been miraculously restored. All kneel in thanksgiving.¹⁵⁵

hinzugefügt. Warner veröffentlichte den Film in einer überarbeiteten Fassung erneut und ohne kommerziellen Erfolg im Jahre 1957, ohne Zwischentitel und mit einem Erzähler, doch dabei gingen Sequenzen der Premierenfassung verloren. Im Jahre 1979 wurde das Material samt Rechten vom Fernsehsender Turner Entertainment aufgekauft und restauriert. (Turner Entertainment fertigt allerdings keine Videokopie an.), siehe o.V., *Classic Images*, No. 278, Aug. 1998, 36, eingesehen im British Film Institute, London, April 2003. Ein schwieriges Unterfangen war es, die Zwischentitel zu erlangen. In einem privaten Nachlass, der dem Filmarchiv Turin vermacht wurde, fand sich jedoch eine vollständige Liste derselben inklusive deren Positionsangaben im Film (*in ft.*), die damals für die italienische Synchronisation der Titel benötigt worden war. (NOAH’S ARK wurde in Italien als L’ARCA DI NOÈ aufgeführt.) Eine Kopie der Liste verdanke ich freundlicherweise Signora Spina, Chefbibliothekarin des Filmarchiv Turin, angefertigt im Oktober 2001. Ein Filmausschnitt in Form eines zeitgenössischen *trailers* steht mir durch die bereits im Zusammenhang mit THE WANDERER erwähnte Dokumentation THE BIBLE ACCORDING TO HOLLYWOOD (1994) zur Verfügung.

¹⁵² Die folgende Zusammenfassung richtet sich hauptsächlich nach dem Eintrag im AFI-Katalogs (1921-1930) sowie nach den übereinstimmenden Angaben einiger weniger Filmkritiken.

¹⁵³ „In contrast with the glittering evil excitement is the simplicity of the life of Noah, the patriarch, who with his wife, his three sons, Japheth, Ham and Shem, and the beautiful handmaidens, Miriam, dwells on the out-skirts of the sin-ridden city. (...)¹⁵⁴“

¹⁵⁴ Dementsprechend heißt es an anderer Stelle auch, das beteiligte *sound department* Vitaphone habe eigens eine Musik für den langen Prozessionsmarsch im Tempel verfasst, sowie Klänge für die in Szenen gesetzten Zimbeln der Tänzerinnen, die großen Trommeln auf den Rücken der Kamele und Elefanten, den Klang der Trompeten sowie weiterer Instrumente bereitgestellt.

¹⁵⁵ Werbebroschüre, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

7.7.3 Set-Design und Kostüme

Obwohl offensichtlich ist, dass für die Darstellung ‚biblischer‘ Geschichte recherchiert worden war, kann bei NOAH’S ARK von einer großen Narrenfreiheit des *research department* gesprochen werden. Das Babylon-Set war, laut den Angaben der Produktionsfirma, eine Quadratmeile groß; angeblich wurden in manchen Szenen 10.000 Statisten eingesetzt. Doch nicht die Quantität sollte im Vordergrund stehen, sondern scheinbar die Qualität:

Two years were spent in research before Jack L. Warner, vice-president in charge of production, gave the word to start. These years were consumed in advance with bibliographical, architectural and sartorial research on diluvian and antediluvian civilization. The accumulated data at hand, Director Michael Curtiz moved swiftly, and almost overnight a miniature city had sprung up, with every basic industry represented in the movie lot.

Fünzig technische Zeichner arbeiteten an *matte paintings*, „an army of skilled artisans“ gestaltete die übergroßen Tempelräume und -höfe. Nähmaschinen summten unablässig und eine halbe Million *inches* an Nähseide wurde verbraucht. Es wurden 6000 Perücken und 3000 Bärte angefertigt:

(...) the wigs provide, however, a glittering background in the pagan city of Noah’s era. (...) The dancing girls wear wigs of silk in different colors. The colors were used to designate the rank of the dancer, for dancers had rank in those days, being an important part of the court entourage.

Eine spätere Recherche habe darüber hinaus ergeben:

(...) the pagan elite affected hair of cord, gold and other material, whereas the hoi polloi of the times had to be tragically out of the mode in the hair nature gave them. (...)

Hunderte von Holzstämmen wurden ähnlich wie bei INTOLERANCE (siehe Kapitel 6.3) auf eigens dafür angefertigten Gleisen geliefert, um den „ancient heathen Temple of Jaghuth, scene of dissolute and carnal routes“ aufzubauen:

Principal among these sets is the Temple of Jaghuth, in which the Festival is being held before Moloch (sic!), when the flood descends. This Temple is a scene of dignity and architectural perfection and in it is displayed a tapestry – one of the largest ever made – 200 by 200 feet. Then there is the idol, 100 feet high and weighing fifteen tons. These, with the pillars of imposing height, the massive walls – are swept away before the mighty power of the flood. There is a strange, wild, terrible beauty in this magnificent tragedy.

Nicht nur für den Tempel betrieb Curtiz großen Aufwand, sondern auch für die Umgebung:

In picturing the ancient times, both primitive beauty in natural surroundings, and ornateness in structure is shown. It is known, of course, that Ninevah (sic!) and Babylon, cities of glory, renowned in song and story, were antedated by the cities of Noah’s time.

Bei den Kostümen hat sich der Film vor allem bei der Gestaltung von Herrschergewändern auf neuassyrischen Reliefs inspirieren lassen. Das damals aktuelle und bekannte Babylon-Modell des Oriental Institutes Chicago war vermutlich Vorlage für die Trickaufnahmen der Stadt. Trotzdem verweist ein gläsernes *matte painting* vom Babel-Turm geradewegs auf die beiden Gemälde Pieter Brueghels des Älteren (siehe Kapitel 3.1). Auf den Babel-Mythos, wie auch die Stadt Babylon und den Turm selbst wird im Rahmen der Werbung häufig hingewiesen. Dies zeugt vor allem von dessen Zugkraft innerhalb des exotischen Wortrepertoires Hollywoods.

7.7.4 Inspirationen und Quellen

Darryl Francis Zanuck, der den Handlungsbogen entwickelt hatte, wollte einen bekannten Literaten nennen, dessen Gedanken ihn zum Konzept seines Filmstoffes inspiriert haben sollen – ganz wie Griffith es mit dem Verweis auf Walt Whitman vorgemacht hatte (siehe Kapitel 6.8). Hierfür wird an einer Stelle im *press book*, allerdings etwas unmotiviert eingeflochten, die Gedichtzeile „Man’s inhumanity to man makes countless thousands mourn!“¹⁵⁶ von Robert Burns zitiert, woraus Zanuck persönlich ableitete:

As it was once found necessary to purge the world by the dark deluge, just so it was found necessary to purify it again by the red flood of war.¹⁵⁷

The Golgotha of Akkad – Die Zwischentitel

Zunächst wird im „prelude“ des Films aus *Genesis 9* wörtlich zitiert. Dann folgen noch fünf weitere Zwischentitel: *(Fade in) But the men continued to remain wicked in their hearts, and they said: Let us build a city and a tower whose top may reach unto Heaven – and make us strong against God’s Vengeance... (fade out), Gen. Chap. 11. // God became man’s only god, and money his only king, in a world gone mad at the feet of the – golden calf. // And throughout the ages, the worship of the golden calf remains man’s religion. // Towers of Babel multiply throughout the world... // And brother wars with brother.*

Später im Film, als der Amerikaner Travis der Hinrichtung seiner Frau Marie beiwohnen soll, werden die Schrecken des Krieges als „blutige Flut“ bezeichnet und die ‚biblische Handlungsebene‘ setzt ein, in deren Verlauf folgende Zwischentitel eingeblendet werden:

The flood and the War God’s Almighty’s Parallel of the Ages. // Bible: „And God saw that the wickedness of man was great in the earth, and that every imagination of the thoughts of his heart was only evil continually. // The Feast of Gold in the City of Akkad, in the Land of Ur of the Chaldees, when the mighty king drew tribute from many lands. // But the King Nephilim had led people from Jehovah, to worship the false god Japhuth. // „Rich have been the harvests of field and hill. Wherefore, shall we not pay tribute to the mightiest of our gods Japhuth?“ // „When the next cycle moon rises from out the Syrian hills, we shall sacrifice to Japhuth the fairest Virgin of our people. // From the fertile valley of the Tigris and the rock hills of Shinar – from the mountains of Lebanon to the sands of the Great Desert, they came, paying tribute. // Nor were the Gods of War forgotten, who delighted in Victims tortured. // Maidens who rebelled against Japhuths laws were branded with the mark of slavery. // Those that dwelt in poverty were gorged that day by the kings Bounty. // (...)

Da die Soldaten des Königs vor lauter Trunkenheit keine passende Jungfrau finden, die der Gottheit geopfert werden kann, erinnern sie sich an Miriam, die Braut Japheths. Gewaltsam schaffen sie sie zum Tempel, während Japheth gefoltert wird: er wird geblendet und muss fortan den Mühlstein drehen, *The Golgotha of Akkad – stone on stone crushing mountains of stone – and the souls of those that had blasphemed. // (...)* Doch kurz darauf fängt ein Busch

¹⁵⁶ Das Gedicht *Man Was Made To Mourn* von Robert Burns (1759-1796) besteht aus elf Strophen à acht Zeilen (Datierung unklar).

¹⁵⁷ Die meisten Angaben sowie sämtliche Zitate in Kap. 7.8.4 beziehen sich – bis auf die Zwischentitel – auf ein umfangreiches und bebildertes *press book*, unpaginierter, eine Art Buchpublikation, die Warner Bros. zum internationalen Filmstart im Jahre 1929 heraus gab, eingesehen (schlecht erhalten und auf Mikrofilm) im British Film Institute (BFI), Special Collections Department, August 2001 und April 2003. Aus diesem stammt auch bereits Warners Beschreibung der Opferungszeremonie im Tempel, zitiert in Kap. 7.7.2.

Feuer und Gottes Worte graben sich als Flammen in zwei Steintafeln ein, Rettung naht: *Now is the wrath of a just God smiting thee, oh Akkad!*

Recherche und Altes Testament

Der glückliche Ausgang beider Handlungsebenen lässt auf eine Zukunft in Gottesfurcht und Frieden hoffen, denn „Love’s Rainbow Spans the Ages From the Deluge of Water To the Deluge of Blood“ – so fasst die Filmfirma Warner die hehre Intention für ihr *biblical spectacular* in der Werbebroschüre zusammen. Die groß angelegte Werbung für den Film beginnt recht unvermittelt mit einem vertrauten Thema, dem *building of the Tower of Babel... slavery... injustice... bestiality*. Dann erst kommen im Film Noah und seine Arche. Doch war es nicht eigentlich anders herum? Jedenfalls der *Genesis* zufolge bevölkern erst *nach* der Flut die Söhne Noahs mit ihren Nachkommen erneut die Erde, bis eines Tages einer unter ihnen, Nimrod, der „erste Held auf der Erde“ als mächtiger König von Babylon mit seinem Ehrgeiz zu weit geht, was erneut Gottes Zorn erregt und eine Strafe zur Folge hat (siehe den vollständigen Wortlaut in Kapitel 1.1). Die Filmfirma hingegen berichtete ausführlich über all die Schwierigkeiten, der sie sich bei der Visualisierung der ‚Vergangenheit‘ stellen musste: „so its staff was forced to comb libraries, both private and public, all over the world. Every available interpretation, version and revision of the Bible was painstakingly searched“.¹⁵⁸ Es wurde ferner darauf hingewiesen, das Produktionsteam habe sich wieder und wieder den kritischen An- und Nachfragen von Theologen und Studenten gestellt und diese mit seinen Antworten und Umsetzungen stets befriedigt.¹⁵⁹ Dabei werden die Angaben aus der Bibel trotz der angeblich umfangreichen wissenschaftlichen Recherche und Beratertätigkeit nicht in Frage gestellt, so beispielsweise die Maße der Arche. Es wird lediglich darauf hingewiesen, dass die „Pläne“ von Tissot und Doré – „celebrated French painters of Bible subjects“ – „shed much light on the Ark’s construction“.¹⁶⁰ Nicht von Doré und Tissot inspiriert, sondern aufgrund der für einen abendfüllenden Spielfilm benötigten Gegensatzpaare, wartet NOAH’S ARK mit der weiblichen Figur der Miriam, der Braut Japhets auf, sowie mit einem – demnach wohl angeblich akkadischen – König Nephilim. Die Wahl des Namens Miriam lässt sich vermutlich mit dem hohen Bekanntheitsgrad und der positiven Konnotation des (hebräischen) Namens der Mutter Gottes in der abendländischen Kulturgeschichte erklären. Die *nefilim*, jene alttestamentlichen „Riesen“ und „Helden der Vorzeit“, die noch lange nach Adam und Eva die Erde bevölkert haben sollten,¹⁶¹ inspirierten hingegen die Namenswahl für den ‚orientalischen Despoten‘ im Film, Herrscher über die Stadt Rephaim. Der Stadtname selbst ist wiederum dem *Deuteronomium* entlehnt.¹⁶² Durch den Einsatz der Begriffe *nefilim*,

¹⁵⁸ Zitiert nach dem bereits erwähnten *press book* zum *making-of*.

¹⁵⁹ Die Filmfirma druckte in selbigem *press book* ferner (fingierte?) Leserbriefe ab, in denen sich beispielsweise ein Priester aus Kansas noch während der Produktionsphase erkundigt haben soll, nach welchen Quellen denn der Turm konstruiert werden würde, oder, wie denn ein Stummfilm die Sprachverwirrung darstellen könne.

¹⁶⁰ Zitiert nach ebenda, o. S. Zu Doré und Tissot siehe Kap. 3, zur Verwendung ihrer Arbeiten, vor allem im amerikanischen biblisch-orientalischen Film siehe Kap. 5.3, 6 und 7.1.

¹⁶¹ Der Verfasser, der die *nefilim* in *Genesis* 6,4 erwähnt, bezieht sich damit auf eine hebräische, volkstümliche Legende über Riesen, respektive Titanen der orientalischen Welt. Diese wurden als eine Verbindung zwischen irdischen und himmlischen Wesen verstanden. Im Zusammenhang von *Genesis* 6,1-4 („Gottessöhne und Menschentöchter“) verweist die Erwähnung der *nefilim* weniger auf deren mythologischen Gehalt. Es soll vielmehr an ein hochmütiges Geschlecht von Übermenschen erinnert werden, als Beispiel für wachsende Verderbnis, die schließlich auch die Ursache die Sintflut ist. Siehe PERLITT, Riesen im Alten Testament. Ein literarisches Motiv im Wirkungsfeld des Deuteronomismus, 205-246; insb. 236f. (In der jüngeren Populärkultur werden die *nefilim* im Bereich des *Dark Wave*, *Gothic Revivals* und in der Computerspielszene rezipiert.)

¹⁶² So heißt es in *Deuteronomium* 1, 28 (19-46 „Unglaube in Kadesch“): „Wohin geraten wir, wenn wir hinausziehen? Unsere Brüder haben uns den Mut genommen, als sie berichteten: Ein Volk, größer und zahlreicher als wir, Städte, groß mit himmelhohen Mauern. (...)“ Als Rafaïter wurden – neben anderen Volksnamen – legendäre Ureinwohner von Palästina und dem Ostjordanland bezeichnet. Diese wurden auch mit

refa`im sowie *Jaghut* zeugt der Film von einer verblüffenden Form der Recherche. Diese bezieht sich allerdings nicht auf die (Vor-) Geschichte Babyloniens – obwohl ständig die Rede von Babel ist – sondern bedient sich im Alten Testament. Eine Menschenopfer verlangende, scheußlich anzuschauende Gottheit namens Jaghut(h) kann daher als Innovationen gegenüber all jenen Baals betrachtet werden, wie sie die Oper bereits flächendeckend eingesetzt hat, oder des Moloch, seit seiner literarischen Bearbeitung durch Flaubert sowie dem wiederum davon inspirierten CABIRIA. Fernab jeder Historizität und Logik wird dabei mit, vermeintlich biblisch legitimerter, Alterität auf den Effekt gesetzt, um eine mythisch-historische Tiefe zu suggerieren (vgl. SODOM UND GOMORRAH, siehe Kapitel 7.3.4). Dass es sich um eine männliche Gottheit handeln muss, liegt auf der Hand, schließlich verlangt dies die Figuren- beziehungsweise *gender*-Konstellation (vgl. Kapitel 7.3, 7.6 und 8). Um die Dramatik zu steigern soll die Jungfrau Miriam von Jaghut verschlungen werden, während im Tempel eine ekstatische Orgie stattfindet. Aus historischer Sicht handelt es bei dabei um Jaghut, einen nebensächlichen orientalischen Dämon, der in Akkad oder Babylonien gar keine Rolle spielte.¹⁶³ Effektiv klingende Namen mit mythologischem Hintergrund, denen gar ein schlechter Charakter zugeschrieben wird, werden im Film stets in Ländern außerhalb des späteren Israel angesiedelt.

Aus den oftmals bemühten Moses-Büchern entstammt ebenfalls die Sequenz des Feuer fangenden Busches (vgl. „Der brennende Dornbusch“ in *Exodus* 3, 1-6). Im Film wird der effektiv lodernde Busch noch durch Schriftzeichen übertroffen, die als Gottes Worte angesichts der bevorstehenden Flut in zwei Steintafeln gebrannt werden. Letzteres Filmereignis wurde inspiriert von *Exodus* 24, 12f: „Ich will dir die Steintafeln übergeben, die Weisung und die Gebote, die ich aufgeschrieben habe“ sowie auf Moses Aufenthalt auf dem Berg Sinai, wo „der Herr [zwar] im Feuer auf ihn herabgestiegen war“, es donnerte und „Rauch wie aus einem Schmelzofen“ aufstieg (*Exodus* 19,18f.). Vor allem jedoch greift die Szene auf den sehr ähnlich gestalten Moment des Empfangs der Zehn Gebote in DeMilles THE TEN COMMANDMENTS (1923) zurück – Curtiz will diesen also nicht nur im Hinblick auf die Verwendung größerer Wassermassen übertrumpfen. Hinzu kommen weitere, bereits häufig rezipierte, Anleihen aus dem Buch der *Richter*: Wie Samson wird auch Japheth geblendet und muss den Mühlstein drehen, wenn auch nicht auf Befehl des Philisterfürst, sondern statt dessen des ‚orientalischen‘ Königs Nephilim (vgl. Kapitel 1.1, 5.1, 7.4 und 8.1). Beim Rückgriff auf die biblische Flut-Legende zeigt sich die Produktionsfirma hingegen großzügig und erwähnt in weitschweifigen Erläuterungen unter dem Titel „Flood Legends“ vergleichbare Erzählungen anderer Religionen und Völker, darunter, neben den „babylonischen Parallelen“, solche aus dem indianischen Nordamerika, Polynesien, Indien, Griechenland et cetera. Dabei wird angemerkt, dass modernen Theologiestudenten schließlich bekannt sei, dass sich die biblische Flut-Erzählung aus den Angaben mehrerer Redakteure zusammensetze. Die Umsetzung der Recherche überzeugte die Kritiker dennoch kaum.

den *nefilim* in Verbindung gebracht und dienten dem Filmteam offensichtlich als Inspirationsquelle für die Suche nach einem Namen für eine legendäre feindliche Stadt.

¹⁶³ Zu Jaghut siehe TOORN (Hg.), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, 866-867. Für das Alte Testament wird lediglich erwogen, ob einige idiomatisch personnahe Namen das theophore Element „Jaghut“ enthalten. (Diese Information verdanke ich Prof. Gertz.) Jaghut wird in der jüngeren Populärkultur nicht selten im Okkultismus, Fantasy und der Science Fiction rezipiert.

7.7.6 Kritiken

Die Londoner *Bioscope* kommentierte in ihrer Ausgabe vom 20. März 1929:

(...) The sensational scenes naturally are those portraying the flooding of the wicked cities of the plain and are effective by reason of the stupendous scale on which they are taken. They lack imagination and fail to suggest to isolation of the Ark on a vast waste of water.¹⁶⁴

Ein Rezensent stellte in der amerikanischen Zeitschrift *The Film Spectator* vom 17. November 1928 heraus:

(...) I did not lose my friendship for the picture even when I began to wonder what the story was about, and when the great water scenes towards the end were reached I sat enthralled. When I left the projection-room I thought I had seen the greatest motion picture ever made. (...) A few nights later I sat in Grauman's Chinese Theater when Noah's Ark opened its run there. (...) I found a story that bewildered me by its lack of coherency. I could see no connection between Noah's flood and the Great War, which I presume the story was about. (...) In the glamorous setting in Grauman's Chinese Theatre it bored me exceedingly. (...)¹⁶⁵

Einige Monate später wurde der Film in der *New York Times* besprochen:

(...) The latter sequences of this film, in which there are only a few snatches of Vitaphoned voices, are imposing, for they depict King Nephilim and his hosts in jangling coverings, but the long stretches concerned with the World War, introduced as the deluge of blood, are somewhat wearisome. The production is a strange combination of scenes in which Dolores Costello plays trying rôles, during the modern story and latterly as a blinded victim of the imaginative Nephilim. (...) The scene where Noah gazes upon the word of God written in fire on the pages of stone is set forth with no little skill, but it comes at a time when one feels rather tired of the production, especially the popular melodramatic flashes of the war. (...) It is soon after this that the story goes back into the ages with a vengeance, introducing Noah and his sons Shem, Ham and Japheth. This biblical spectacle goes on and on as if one hadn't sat through a modern story – of great quantity, if nothing else. There is also quantity about the biblical scenes, which are impressive chiefly because of the numerical strength of the persons involved than through what happens. (...)¹⁶⁶

7.7.7 Schlussbemerkungen

„More than the art, more than the spectacle, I hope it shall be found there is great spiritual message in ‚Noah's Ark‘“, said Micheal Curtiz earnestly, and in painstaking English.“ – Mit diesem öffentlichen *statement* seitens Warner Bros. sollte dem Film wohl mehr Tiefe attestiert werden als vorausgegangen *lavish spectacle dramas* wie *THE QUEEN OF SHEBA*, Curtiz' eigener Produktion *SODOM UND GOMORRHA* oder *THE WANDERER*, auch wenn die Ausgestaltung altorientalischer Pracht eines vorsintflutlichen Sündenbabels an genau jene Filme anknüpft und durch den Untertitel „Spectacle of the Ages“ sowie die *tagline* „Tumult of the Nations“ auch Griffiths *INTOLERANCE* (1916) assoziiert wird. Flut und Finale¹⁶⁷: Der

¹⁶⁴ Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ Aus: o. V., *The New York Times*, 13. March 1929, 28, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2003.

¹⁶⁷ „Over 14,000 tons of water were used to make this scene realistic. Great tanks of concrete were erected in the hills above the studio and, at a flash from Director Curtiz, the flood gates were opened“. (...) „The most enormous scene, peopled with the entire army of extras and principals, pictured a pagan festival in the Temple of Jaghuth in the era just before the Deluge. Every rank and variety of that day was represented in the costuming and makeup of the extras and authenticity was guaranteed by months of research. High priests, attendants of the temple, kings, and princes of the land, dancers, musicians, and the populace from nobles down to the poorest peasants, moved through the vast courtyard. Experts declare this the most stupendous scene ever devised for a motion picture, having its awesome climax when the Deluge rushes through the set, destroying everything before

finanzielle Misserfolg und die negativen Kritiken waren nicht Folge mangelnder künstlerischer Freiheit, sondern zeugen von einem geradezu brutalen Umgang mit sämtlichen zusammengetragenen Quellen und Ideen. Der Film setzt dabei, wie auch die anderen biblisch-orientalischen Produktionen, lediglich auf die Suggestion von Wissenschaftlichkeit. Auch die, durch die kombinatorische Handlung vorgegebene, Assoziation des Neuen Babylon in Form von Krieg und Zerstörung der Welt der Gegenwart, ist nicht sonderlich geglückt. NOAH'S ARK ist der finale Stummfilm des Genres wie dieses Kapitels – eine wüste Hollywood-Mixtur aus Melodramatik, alttestamentlichen Zitaten, Rückgriffen auf altorientalische Geschichte und viel Fantasie.

Fazit

Der Babylon-Mythos, wie er vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jh. durch die Aufsehen erregenden Ausgrabungen neuassyrischer Residenzen und ab ca. 1900 durch die langjährigen Grabungen in Babylon und weiteren antiken Metropolen des Orients wiederbelebt und weiter tradiert wurde, wird vom Film auch in die 1920er Jahre hinein transportiert. Dabei wird er, in Form sehr unterschiedlicher Ansätze, moralischen Werten und Fragen dieser Dekade untergeordnet, die sich ihrerseits alle unter dem Schlagwort vom Neuen Babylon rubrizieren lassen.¹⁶⁸ Im Zuge dessen spiegelt diese Form der Rezeption des Alten Orients dabei diverse Sehnsüchte, Konflikte und unbeantwortete Fragen der Zeit. Gleichzeitig ließ sich der Publikumswunsch nach Exotik neben Orient- und Abenteuerfilmen wie MALE AND FEMALE (1919), THE SHEIK (1921), THE QUEEN OF SHEBA (1921), SODOM UND GOMORRHA (1921-22), SAMSON UND DALILA (1922), THE WANDERER (1926) oder NOAH'S ARK (1929) ideal erfüllen. Was die visuelle Umsetzung betrifft, so kann spätestens jetzt von einer Perpetuierung von Bildern gesprochen werden, optisch ausgedrückt mittels einander stets ähnelnder Kulissen und Kostüme nach mehr oder weniger gleichen Vorlagen (vgl. auch Kapitel 5 und 6). Die von Hollywood gern zudem in ein solches Orientkonstrukt verlagerten und dabei äußerst filmtauglichen Dichotomien und Topoi wie Sadismus/Masochismus, Zugehörigkeit zu Rassen und Schichten, Eroberer und Eroberte oder schlicht männlich-weiblich lassen sich bereits im Jahre 1919 in MALE AND FEMALE finden (siehe Kapitel 7.1) – der Filmtitel selbst weist darauf hin. Ein weiteres Beispiel ist die bald folgende Produktion über einen orientalischen *vamp*, der im Film zumeist die Rolle der autonom Handelnden und Herrschenden durchlebt wie in THE QUEEN OF SHEBA (siehe Kapitel 7.2), wenn auch nicht immer mit siegreichem Ausgang.¹⁶⁹ Doch die Thematik nutzte sich ab. Obwohl die Werbetrommel für NOAH'S ARK noch einmal kräftig gerührt und der Film gar unzutreffend als „world's greatest talking

it. (...)“, zitiert nach einem zeitgenössischen *press book* im British Film Institute, Special Collections Department, April 2003.

¹⁶⁸ Der sowjetische Stummfilm DAS NEUE BABYLON von Grigorij Kosinzew und Leonid Trauberg aus dem Jahre 1929, dessen Titel als Namen des vorliegenden Kapitels Verwendung fand, thematisiert eine Liebestragödie während der kurzen Zeit der Pariser Kommune um 1870. Doch er spiegelt gleichermaßen gesellschaftliche Prozesse und urbane Entwicklung in den großen Städten der nördlichen Hemisphäre der 1920er Jahre. Als Neues Babylon wurden im 20. Jh. vor allem New York, später auch Tokio bezeichnet, im 19. bereits – wie eben in jenem Film – Paris (vgl. den Roman *Salammô*, siehe Kap. 2.2.2). Die Beurteilung dieser Städte spielt dabei auf die, aus der jüdischen Antinomie Jerusalem – Babylon abgeleiteten Identifizierung Roms als „Hure Babylon“ der frühchristlichen Apokalyptik an und meint eine neue Form der *Uranopolis*, die die Filme dieses Kapitels widerspiegeln.

¹⁶⁹ Wie im Fazit von Kap. 5 bereits angesprochen, eignete sich der Mythos um Semiramis in den Vereinigten Staaten niemals für einen eigens ihr gewidmeten Spielfilminhalt und ähnlich wie Semiramis bleibt auch die fiktive Romanorientalin *Salammô* dem europäischen Filmmarkt verhaftet, vgl. Kap. 9. Die orientalische *femme fatale* Delilah musste noch über 20 Jahre für ihren Auftritt in Hollywood warten, siehe Kap. 8.1.

picture“ angepriesen worden war (siehe Kapitel 7.7.1), genügten dem Publikum gegen Ende des Jahrzehnts auch der hohe Produktionsaufwand und die Tausenden von Statisten nicht mehr. Das Genre war ausgereizt, die Kinogänger sehnte sich nach anderen Themen als einem filmischen Orientalismus in Gestalt Jahwe-gläubiger Jungfrauen oder Engel, die heidnischen Gottheiten geopfert werden sollen, zum Gefallen eines despotischen Königs oder einer orientalischen Priesterin. So wird der Abschluss des Genres, auch bedingt durch die Einführung des Tons,¹⁷⁰ bezeichnenderweise von gerade einer solchen Großproduktion, nämlich NOAH'S ARK, markiert.¹⁷¹ Im Hinblick auf kommende Monumentalfilme ist abschließend erwähnenswert, das selbst die angeblich religiöse, und durchaus in Ansätzen auf den amerikanischen Protestantismus rekurrierende, Motivation von THE WANDERER und NOAH'S ARK noch keinen sonderlich zeitpolitischen Impuls aufweist, der auf die Geschichte und Zukunft speziell Israels im Sinne des auserwählten Volk Gottes abzielt. Bis zum nächsten, das Genre wieder belebenden filmtechnischen Fortschritt nach der Einführung des Tonfilms, dem Breitwandverfahren Cinemascope, sollte der biblisch-orientalische Monumentalfilm daher auf sein *revival* warten.

¹⁷⁰ Damit einher ging der Umstand, dass die – gerade in diesem Genre perfektionierte – dramatische und heroische Gestik und Mimik sowie die Symbol beladenen Bilder, auf die sich das Publikum aufgrund des fehlenden Dialogs zu konzentrieren hatte, im Tonfilm nicht mehr annähernd den gleichen Raum einnehmen konnten, vgl. HIRSCH, *The Hollywood Epic*, 13f.

¹⁷¹ Der unterschiedliche Umfang bezüglich der folgenden Angaben zu den jeweiligen Filmen basiert zum einen auf inhaltlichen Erwägungen, größtenteils jedoch aufgrund der Recherchemöglichkeiten, die oftmals in Umfang und Qualität sehr von einander abweichen

Kapitel 8

Babylon und Zion: Der Alte Orient im amerikanischen Monumentalfilm der 1950/60er Jahre

Einführung

Das Hollywoodkino sah sich in den Jahren nach der wirtschaftlichen Depression und dem Zweiten Weltkrieg mit mehreren Problemen konfrontiert: Für vorliegende Untersuchung von Bedeutung ist die rasante Entwicklung des Fernsehens, das immer weitere Verbreitung fand. Diejenigen, die die nicht gerade preiswerte Anschaffung eines Fernsehgerätes getätigt hatten, sahen nicht mehr unbedingt die Notwendigkeit von Kinobesuchen, zumal, bedingt durch den wirtschaftlichen Aufschwung in den frühen 1950er Jahren, ein großer Teil der US-Bevölkerung in neu gegründete Vorstädte zog; in einer *suburbia* war die Errichtung eines Filmtheaters nur selten vorgesehen. Um die Zuschauer zurück zu gewinnen, traten die Studios in eine demonstrativ zur Schau getragene Konkurrenz zum Fernsehen und warben mit dem *slogan* „Movies are better than ever“ – „bigger than ever“ wäre allerdings zutreffender gewesen.¹ Denn Hollywood konnte nicht nur weitaus größere Budgets für ein Filmprojekt bereitstellen als eine Fernsehanstalt, sondern vor allem von einer neuen technischen Entwicklung profitieren, die den Film ähnlich voran bringen sollte wie gegen Ende der 1920er Jahre die Einführung des Tons: Bereits Ende der 1940er Jahre wurde das Breitwandverfahren entwickelt, das unter Firmennamen wie Cinerama, CinemaScope, oder VistaVision bis Mitte der 1950er Jahre große Verbreitung gefunden hatte. Eine weitere technische Neuerung war der seit Ende der 1930er Jahre bereits *peu à peu* eingesetzte Farbfilm. Zudem führten einige Studios für ihre Filmvorführungen das 3D-Verfahren ein, das den Zuschauern das Gefühl gab, selbst mitten im Geschehen zu sein. Für all diese technischen Entwicklungen suchten die Filmstudios nach passenden Stoffen. Die Wahl fiel schnell auf monumentale Filme, die in der vergangenen Zeit angesiedelt waren, von der Antike und der Bibel über das Mittelalter bis hin zum Bürgerkrieg der Vereinigten Staaten. Die neuen Techniken erforderten dabei andere Arrangements und Inszenierungen. Das erste *biblical epic* in Breitwandformat war die Fox-Produktion *THE ROBE* aus dem Jahre 1953, nach der gleichnamigen *church novel* von Lloyd C. Douglas (vgl. Kapitel 2.2.2). Der Film hatte einen immensen Erfolg, weswegen Fox in den Folgejahren sowohl weitere Historienromane als auch antike und biblische Erzählungen verfilmen sollte. Die konservative, laut Fox religiös motivierte Erzählstruktur ging mit der Brillanz von Farbe und Format eine viel versprechende Allianz ein. So waren es denn auch jene *biblical epics*, die nach einem gut zwanzigjährigen Dornröschenschlaf, während der gesamten 1950er Jahre die größten Umsätze an der Kinokasse verzeichneten.²

Im Hinblick auf eine filmische Umsetzung alttestamentlicher Figuren und Sujets war Cecil B. DeMille der einzige Regisseur Hollywoods, der auch in den 1930er und 1940er Jahren vereinzelt Antik- beziehungsweise Bibelfilme gedreht hatte und der dem Genre nun zu einer zweiten und bis dato unerreichten Blütezeit verhalf. Wie auch schon in den vorausgegangenen Jahrzehnten war das Potenzial des Alten Testaments hierfür unerschöpflich³: menschliche

¹ Siehe HIRSCH, *The Hollywood Epic*, 23.

² Siehe auch ROUSSEAU, „In CinemaScope“ *Péplum américain et format large, le spectacle total*, 86-90.

³ Für einen entwicklungsgeschichtlichen Abriss des Subgenres alttestamentlicher Filmsujets inklusive einer Filmografie für Kino und Fernsehen siehe AZIZA, *L’Ancien Testament: un millier de films! Les westerns du ciel*, 17-25 sowie zu den Ursprüngen DERS., *La répétition ou l’amour puni? Réflexions sur le péplum des*

Dramen, Glaubenskonflikte und eine Art Chronik der Menschheit seit der Erschaffung der Welt. Obwohl die Filme für ein größtenteils christliches Publikum konzipiert wurden, ließen die Produzenten eines alttestamentlichen Sujets den Anteil an jüdischen Zuschauern nicht außer Acht. Hollywood war darüber hinaus spätestens jetzt alles andere als eine reine Traumfabrik; vielmehr gab es ein subtiles wie gleichzeitig leicht verständliches Schema auch hinsichtlich des religiösen Lebens vor. Wenn sich dieses zunächst auch nur auf die eigene Gesellschaft bezog, wollte Hollywood dieses Ideal gleichzeitig als Inbegriff westlicher Kultur verstanden wissen. Von allen Monumentalfilmen boten alttestamentliche Sujets die beste Möglichkeit, Opulenz und Spektakel zu präsentieren (vgl. auch Kapitel 7). Dem jüdischen Publikumsanteil dienten die alttestamentlichen Stoffe der Darstellung ihrer heldenhaften Geschichte, fokussiert auf Genese und Erfahrungen eines einzelnen Volkes, das trotz aller Rückschläge und Knechtschaften an ein gemeinsames Ziel glaubt und sich zudem für auserwählt hält. Für das amerikanische aufgeklärte Judentum waren darüber hinaus die in den Filmen vermittelten Werte wie Monotheismus und Demokratie vereinbar mit der Gesellschaftspolitik der Neuen Welt.⁴ Die Theologie des Alten Testaments zu Themen wie Kriegen, Glaubenskämpfen, Sinnlichkeit, individuellen und oftmals mythologischen Erzählungen (Wundern) ließ sich, zugeschnitten auf das fundamentalistisch-christliche hinsichtlich der Vorgeschichte des Christentums sowie auf das progressiv-jüdische Publikum der Vereinigten Staaten spielfilmtauglich ideal gestalten. Zur Zeit der Post-Diaspora, nach dem Holocaust, der Staatsgründung Israels im Jahr 1948 und im Kontext der zukünftigen amerikanischen Haltung zu Israel und Palästina/Ägypten kam daher noch ein weiterer Aspekt hinzu: in diesen Filmen spiegeln sich auch die politischen Beziehungen zwischen den Vereinigten Staaten als Befürworter Israels und der Sowjetunion als Verbündete der arabischen Liga.⁵

Innerhalb des Monumentalfilmgenres gab es dabei durchaus ernst zu nehmende Produktionen, die aus der Masse an Hollywoodverfilmungen antiker und biblischer Themen herausstraten. Die klassisch-griechische Antike wurde – im Gegensatz zur Welt Roms, das gleichfalls als Projektionsfläche für amerikanische Ideale diente – eher selten für Filmsujets herangezogen. Eine Ausnahme bildete die Warner-Produktion HELEN OF TROY (1954), ein Film, der seinen

origines, 33 - 36, ebenso GAREL, *Le Péplum*, 32-45. Dieser gibt für die 1950/60er Jahre an, dass: „15% des „péplums“ sont à sujet religieux (évocation biblique ou martyrologie chrétien), 25% sont des évocations historiques contre 60% consacrés à des personnages mythologique“, wobei Monumental- wie Kolossalfilme in die Berechnung mit einbezogen wurden, siehe ebenda 34. Für quasi Regeln bezüglich des Filmemachens solcher Produktionen seit den 1950er Jahren siehe „Epics and Spectacles“, in: NEALE, *Genre and Hollywood*, 85-92.

⁴ Siehe weiterführend GABLER, *An Empire of their own: How the Jews Invented Hollywood*. Dort wird mit dem Klischee einer Paranoia Hollywoods aufgeräumt, anti-semitisch wirken zu können, da die einflußreichen Studiobosse – zu einem Großteil jüdischen Glaubens – allesamt „assimilierte, konservative, republikanische Großkapitalisten“ mit „amerikanischem Volksgeist“ seien. Zur Selbstwahrnehmung der Vereinigten Staaten in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg siehe weiterführend FORSHEY, *American Religious and Biblical Spectaculars*, 27f. Zum komplexen Thema einer so genannten jüdischen Filmindustrie, die christliche Filme für ein überwiegend christliches Publikum produzierte, siehe ferner BABINGTON/EVANS, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, 34-41.

⁵ Great historical events of the past can be amply recuperated by American society because producers empty them of any allusions which *could divide* Americans. Cecil B. DeMille's *THE TEN COMMANDMENTS* (1956) praises the liberation of the Jews; *BEN HUR* (William Wyler, 1959) and *QUO VADIS* (Mervyn LeRoy, 1951) glorify the birth of Christianity. (...) There were those who condemned what menaced America. (...) This immediate post-war period, which coincides with the beginning of the Cold War, is one where an *official*, obligatory ideology exists. It was the only moment in the history of American cinema where any questioning was identified with treason. Under these conditions, it is understandable that filmmakers had to escape toward „safe“ areas: musical comedies, westerns, and gangster films of the sort where „crime doesn't pay“; or else toward films on the Bible, pre-Christian civilizations, and the Roman Empire (the archetype of the American empire). Zitiert nach der englischen Übersetzung seines grundlegenden Werkes „*Cinéma et Histoire*“, aus: FERRO, *Cinema and History*, 149-151.

Schwerpunkt vor allem in der tragischen Liebesgeschichte der verheirateten Griechin Helena und dem troianischen Königssohn Paris hatte. United Artists wandte sich mit ALEXANDER THE GREAT ungefähr zur gleichen Zeit der Vita des Makedonen Alexanders des Großen (Richard Burton) zu. Der antike Vordere Orient als Lebensraum wird ganz der alttestamentlichen Perspektive und Perzeption entlehnt und beispielsweise in Form eines totalitären Besatzerstaates (die Philister bei SAMSON AND DELILAH, vgl. Kapitel 8.1), als innere Bedrohung (die Babylonierin Nefer bei THE EGYPTIAN; der Aufenthalt der Königin von Saba in Jerusalem in SOLOMON AND SHEBA, vgl. Kapitel 8.4), als heidnisches Nachbarland (das vorchristliche Damaskus in THE PRODIGAL, vgl. Kapitel 8.2, das moabitische Heschbon in THE STORY OF RUTH, vgl. Kapitel 8.6, das persische Susa in ESTHER AND THE KING, vgl. Kapitel 8.5, oder Sodom in SODOM AND GOMORRAH, vgl. Kapitel 8.6) oder als negative Gegenwelt zum späteren Europa (das Reich des Darius in ALEXANDER THE GREAT) inszeniert. Hollywood-Filme mit dem Alten Orient als Schauplatz lassen sich letztlich allesamt in das Babylon-Paradigma im Sinne des negativen Anderen, Fremden, kategorisieren. Die Darstellungs- und Umsetzungsversuche innerhalb der Produktionen sind so unterschiedlich wie auch geprägt von Gemeinsamkeiten.⁶

8.1 SAMSON AND DELILAH (1949)

8.1.1 Vorbemerkungen

DeMille war von jeher bekannt dafür, in Filmen sowohl seine moralischen Anliegen zu vermitteln als auch seiner Schwäche für Erotik und Exotik nachzugeben (vgl. Kapitel 7.1). Ein schlagendes Argument für die Verfilmung biblischer Stoffe war sein berühmter Ausspruch: „What else has two thousand years’ advance publicity?“ Unter diesen Vorzeichen steht auch seine bis dato erfolgreichste Regiearbeit SAMSON AND DELILAH aus dem Jahre 1949. Bereits direkt im Anschluss an seine bedeutende Produktion CLEOPATRA (1934)⁷ und somit zehn Jahre nach Kordas SAMSON UND DELILA plante DeMille, das Samson-Sujet erneut zu verfilmen. Doch Adolph Zukor, Chef der Paramount, glaubte nicht an das Potenzial der biblischen Erzählung für einen amerikanischen Kassenhit. Nach dem Zweiten Weltkrieg, bereits im Sommer des Jahres 1946, nahm DeMille die Idee wieder auf und brachte ein mögliches Projekt erneut zur Sprache:

A biblical story, for the Post-World War II generation? Put millions of dollars into a Sunday School tale? Anticipating this familiar chorus (...) I asked Dan Groesbeck to draw a simple sketch of two people – a big brawny athlete and, looking at him with an at once seductive and coolly measuring eye, a slim and ravishing attractive young girl.⁸

⁶ Alle in diesem Kapitel untersuchten Filme sind mir in Form von Kaufkassetten im Original zugänglich gewesen, ebenso THE EGYPTIAN (USA 1954), ALEXANDER THE GREAT (USA 1956) sowie auch Henry Kings Regiearbeit DAVID AND BATHSHEBA aus dem Jahre 1951. Dieser Film wird jedoch nur indirekt in die Untersuchung mit einbezogen (vgl. Kap. 8.3), da er weniger als Monumentalfilm zu bezeichnen ist, sondern das auffallend intelligente Drehbuch statt dessen den inneren Konflikt seiner durchaus gebrochenen Hauptfigur König David (Gregory Peck) dramatisiert und dieser ferner nicht wirklich altorientalisch ‚daherkommt‘. Siehe dafür zB. ein diesem Film gewidmetes Kapitel bei BABINGTON/ EVANS, Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema, 70-90, oder FORSHEY, American Religious and Biblical Spectaculars, 65-70.

⁷ Zu DeMilles Arbeiten während der 1930/40er Jahre mit einem Schwerpunkt auf religiösen Aspekten siehe z.B. FORSHEY, American Religious and Biblical Spectaculars, 13-26.

⁸ Zitiert nach HAYNE (Hg.), The Autobiography of Cecil B. DeMille, 399.

Im Lauf der folgenden zwei Jahre wurde das bewilligte Budget angeblich – wie es bereits für Kordas Stummfilm behauptet worden war (siehe Kapitel 7.4) – vor allem in die Recherche der minoischen Kultur investiert, um die Filmtopographie der philistäischen Stadt Gaza gegen Ende des 2. Jt. v. Chr. plausibel visualisieren zu können.⁹ Im Jahr 1948 wurden die beiden Hauptrollen mit Victor Mature, der fortan zum festen Ensemble der Monumentalfilme gehören sollte, sowie der gebürtigen Tschechin Hedy Lamarr besetzt. Für beide sollte der Film der Höhepunkt ihrer Karriere werden. DeMille hatte verlauten lassen, seine Delilah solle „a composite of Sarah Bernhardt and Cleopatra“¹⁰ sein. Für den Werbefeldzug ordnete er an:

We'll sell it as a story of faith, a story of the power of prayer. That's for the censors and the women's organizations. For the public, it's the hottest love story of all time.¹¹

Obwohl der Film wie kaum eine andere Produktion DeMilles von der Kritik verrissen wurde, spielte er seiner Firma Paramount ein Vermögen ein und zog eine ganze Reihe weiterer lukrativer Monumentalfilme nach sich.¹² Offizieller Filmstart war am 25. Oktober des Jahres 1949; die Länge betrug 131 Minuten.

8.1.2 Handlung

Der Marktplatz eines Dorfes um 1100 v. Chr. Die Philister unterdrücken den Stamm der Jehova-gläubigen Daniter und verbreiten Angst und Schrecken. Als eines Tages an einem Dorfbrunnen ein alter Mann und der Knabe Saul von philistäischen Soldaten bedroht werden, verspricht die junge Miriam (Olive Deering) dem Kind, dass der von Gott auserwählte und mit unermesslicher Kraft ausgestattete Richter Samson (Victor Mature) sie alle einst erlösen würde. Miriam liebt Samson. Auch seine Eltern hoffen, dass er sie heiraten werde. Doch dieser begehrt das philistäische Mädchen Semadar (Angela Wilbury), deren Vater ein reicher Händler ist. Samsons Eltern sind mit dieser Verbindung nicht einverstanden. Auch der philistäische Fürst Artur (Henry Wilcoxon), Befehlshaber der Truppen des Saran von Gaza (George Sanders) und Unterdrücker der Daniter will Semadar zur Frau. Ihre ältere Schwester Delilah wiederum verliebt sich in Samson während seines Besuches in ihrem Elternhaus. Eine Löwenjagd mit dem Saran ist angesagt. In einem atemberaubenden Kampf tötet Samson diesen mit seinen bloßen Händen. Vom beeindruckten Saran erbittet er, der Daniter, daraufhin die Hand Semadars, die ihm dieser gewährt. Aus egoistischer Liebe und Rache heraus vereitelt jedoch Delilah die Hochzeit, indem sie Zwietracht unter den Gästen sät. Semadar wird vom Pfeil eines betrunkenen Gastes getroffen und stirbt. Samson tötet daraufhin nicht nur die Anwesenden, sondern zündet vor Verzweiflung auch das Haus von Semadars und Delilahs Vaters an. Artur und Delilah überleben. Diese schwört Samson fortan Rache für seine Zurückweisung und den Verlust ihrer Familie. Samson lebt für eine Weile als Wegelagerer versteckt in den Bergen. Die schöne Delilah, nun ohne Heimat und Ziel, wird zur Lieblingskurtisane des Saran von Gaza. Er verspricht die gerade erhöhten Steuern wieder zu senken, sollte einer der Daniter ihren Richter und Landsmann Samson ausliefern. Samson wird tatsächlich gefunden, in Ketten gelegt und nach Gaza geführt. Doch mit dem Kieferknochen eines Esels tötet er alle Umstehenden und flieht. Delilah verspricht, Samson zu finden und das Geheimnis seiner Unbesiegbarkeit herauszufinden. Mit einer Karawane begibt

⁹ Vgl. SMITH, Epic Films. Cast, Credits and Commentary on over 250 Historical Spectacle Movies, 183-186.

¹⁰ Zitiert nach einem Presseblatt von Paramount, unpaginert, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute, London, Dezember 2001.

¹¹ Zitiert nach KOURY, Yes, Mr. DeMille, 206.

¹² Die Musik des Films war als erster *soundtrack* der Filmgeschichte käuflich zu erwerben, siehe BABINGTON/EVANS, Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema, 61.

sie sich in das Tal, in dem sie Samson vermutet. Die sie begleitenden Soldaten schickt sie fort und schlägt, nur begleitet von ihrer alten Amme, ihr Lager auf. Es gelingt ihr, Samson das Geheimnis seiner Stärke zu entlocken. Sie verbringen die folgenden Wochen als Liebespaar in ihrem Zeltlager an der Oase. Als Samson jedoch seinem Volk beistehen will, bezichtigt ihn Delilah des Verrates an ihr. Als er schläft, schneidet sie ihm sein Haar und lässt die Soldaten rufen. Samson wird abgeführt, geblendet und als Sklave an einen Mühlstein gekettet. Von Reue getrieben, sucht Delilah nachts den wehrlosen Geliebten am Mühlstein auf. Sie will mit ihm nach Ägypten fliehen, da er am nächsten Tag im Tempel von Gaza getötet werden soll. Doch Samson verlässt sein Volk nicht noch einmal aus Liebe zu einer Frau. Am nächsten Tag erwartet die Philister ein spektakuläres Schauspiel. Samson erbittet von Delilah zu den Säulen geleitet zu werden, die das Gewicht des Tempels tragen. Als er dort steht, gibt Gott ihm all seine frühere Kraft zurück. Der Tempel stürzt zusammen. Der Richter Samson, seine Geliebte Delilah, der Saran von Gaza und Tausende philistäischer Bürger kommen um. *The End.*

8.1.3 Set-Design und Kostüme

SAMSON AND DELILAH fungierte als Prototyp für die visuelle Ausgestaltung des Genres. In der Werbung wurde dabei der Formulierungsstil der 1920er Jahre *epics* aufgegriffen:

The Paramount re-release, in Technicolor, represents the result of fourteen years (sic!) of intensive research into the customs, dress, flora and other aspects of the Minoan Civilization (sic!), Biblical period by the story.¹³

Sets und Kostüme sind, gemäß Handlung und Aussage des Filmes, zweizuteilen: Das unterdrückte Volk der Daniter, also die gottesgläubigen Einwohner des von den Philistern besetzten gelobten Landes¹⁴, werden in dörflicher Schlichtheit präsentiert, als ein Volk friedliebender Hirten in wohlgeordneten Kleinfamilien in festem Glauben in ihren Gott. Die Philister werden hingegen als Soldaten und Städter präsentiert: Als Vertreter höfischen Lebens wird der Saran in großer Pracht gezeigt und Delilah, seine Kurtisane, inmitten von Schmuck, kostbaren Stoffen und luxuriösen Accessoires, die allesamt orientalisierend und opulent gestaltet wurden. Der Palast des Saran ist nur von innen zu sehen, doch suggerieren eine große Eingangshalle, in der sich in einer Szene eine Art Ältestenrat versammelt, sowie weitere Räume ein prachtvolles Gebäude. Das andere monumentale Bauwerk, das den Zuschauern gegen Ende und gleichsam als Höhepunkt des Spektakels präsentiert wird, ist der Tempel für den philistäischen Gott Dagon. Während Rüstungen und Helme der vielen, im Film auftretenden, Soldaten eher an römische Militärausrüstung erinnern, manifestiert sich die Recherche minoischer Kunst vor allem in der Architektur dieses Tempels. Er erinnert durch eine Tribüne für den Saran, Zuschauerränge für das Publikum sowie den Gladiatorenkampf von ‚Zwergen‘ an Zirkusspiele in einer Arena.¹⁵ Die Götzenstatue des Gottes Dagon ist der

¹³ Sämtliche Zitate nach einem Presseblatt von Paramount, unpaginiert, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute (BFI), London, Dezember 2001.

¹⁴ Der Film ignoriert die historischen Umstände, nach denen noch nicht vom antiken Staat Israel gesprochen werden kann, da die Handlung in der Zeit der ersten Prozesse zur Staatenbildung angesiedelt ist. Für die Richterzeit bzw. zum biblischen Bild dieser Epoche sowie zur historischen Rekonstruktion derselben siehe FRITZ, Die Entstehung Israels im 12. und 11. Jahrhundert v. Chr., 15-17; 37-50; 63f.

¹⁵ In der Premierenfassung scheint auch noch ein orientalischer Tanz untergebracht worden zu sein; Szenenausschnitte, auf welchen sich eine Tänzerin lasziv dem Saran entgegen biegt, befinden sich auf einem *trailer* aus dem Jahre 1949, den ich auf der amerikanischen Dokumentation THE BIBLE ACCORDING TO HOLLYWOOD (1994) einsehen konnte. Im Zuge der Kürzungen von drei Minuten Film für die Kaufkassette von SAMSON AND DELILAH, oder aber schon früher, musste diese Sequenz jedoch anscheinend dem Schneidetisch zum Opfer fallen. Erwähnenswert ist sie in diesem Zusammenhang, weil sich auch in ihr das orientalistische *potpourri* des Films widerspiegelt.

Fantasie des *art directors* entlehnt beziehungsweise orientiert sich an der Skulptur aus Kordas Stummfilm SAMSON UND DELILA (siehe Kapitel 7.4.3). Dennoch finden sich auch Anleihen aus altorientalischer Kunst: Bei der Wandgestaltung von Dalilahs Elternhaus imitiert DeMille Figuren und Szenen aus der berühmten sumerischen Standarte von Ur aus Frühdynastischer Zeit, die erst während der 1930er Jahre im Zug der Ausgrabungen des Königsfriedhofs von Ur gefunden wurden und große Aufmerksamkeit erregten.¹⁶ Diese Funde passen zwar nicht in den zeitlichen und geografischen Rahmen der *Richter*-Erzählung, sind als altorientalische Bildkunst jedoch äußerst beeindruckend. Artur trägt während seiner ersten Begegnung mit Samson eine Imitation des, ebenfalls aus der frühdynastischen Zeit des Friedhofs stammenden, Helms von Meskalamdug aus Ur,¹⁷ darunter ein Kopftuch aus Goldstoff. Weitere Objekte, wie eine silberne, vereinfachte Nachbildung des Ziegenbocks mit Strauch, verweisen ebenfalls auf die Verwendung von Publikationen über den Königsfriedhof. Des Weiteren finden sich kleine altorientalisch anmutende Hirschgürchen. Im Thronsaal des Saran sind zwei riesige halbplastische Wandfiguren zu sehen: sumerische Beterstatuetten, jedoch ausgestattet mit vier Flügeln, wie sie beispielsweise von achämenidischen Geniendarstellungen aus der Zeit Darius des Großen bekannt sind – ein Hinweis darauf, dass auch persische Kunst zu Rate gezogen worden war. An der Oase finden sich, hinter Schilf versteckt, Mauerruinen mit Motiven neuassyrischer Palastreliefs.

Der Film warb nicht nur mit Recherchen bezüglich antiker Artefakte, um die Küstenstadt Gaza und die Bekleidung ihrer Einwohner authentisch nachzubilden, sondern – ganz in der Tradition des amerikanischen Bibelfilmes seit erstmalig THE LIFE OF MOSES (1909, siehe den Exkurs in Kapitel 5.3, vgl. die Einführung von Kapitel 3) – auch mit berühmten Gemälden: „Famous Art Masterpieces Inspire Scenes...“. Darunter hätten sich vor allem Gemälde Dorés befunden, zum einen die Szene, in der Samson den Tempel der Philister zum Einsturz bringt, zum anderen dessen Zweikampf mit dem Löwen. Ferner verwandte der Regisseur Dochmonds Darstellung des an den Mühlstein geketteten geblendeten Samson sowie ein Gemälde Michelangelos, auf dem Samson mit dem Unterkiefer eines Esels die Soldaten der Philister erschlägt. Für diejenige Szene, in der Delilah Samson betrügt und verrät, wählte DeMille Henri Mottes Gemälde von der *Betörung Samsons*. Doch von allen Künstlern gelte, dass „Doré is the producer’s particular favourite“: Der Regisseur berichtete seinerseits von einem frommen Wunsch seit frühester Jugend: „I resolved that if I ever had the chance, I would bring to life some of his works“.¹⁸ Für das Kostümdesign bediente sich das *art department* hingegen an altbewährten orientalistischen Bekleidungsklischees. Im Vergleich mit anderen Bibelfilmen findet sich hier eine üppige Mischung aus mittelalterlichem Orient im Stil von *Tausendundeine Nacht*, antikisierenden Obergewändern und römisch anmutender militärischer Bekleidung mit ‚minoischen Helmen‘ aus Gold. Die Imitation minoischer Architektur ist beim Filmtempel noch am ehesten geglückt. Hinzu kommt viel Fantasie, die von der zeitgenössischen Damenmode beeinflusst war. So urteilte auch der Kostümhistoriker Edward Maeder über die nicht unambitionierten Vorlagen wie „turkish embroideries, nomadic camel bags, and Indian sari fabrics and jewels“, „[that] create an impression of opulence. Lamarr wears a wide assortment of costumes, including one made from a shawl of metallic fabric“, laut Maeder jedoch ganz nach Vorbildern Pariser *couture* der 1940er Jahre.¹⁹ Das zweiteilige Gewand, das Delilah in ihrer ersten Szene trägt, konnte gar als Schnittmuster käuflich erworben werden; in der britischen Presse hieß es beispielsweise:

¹⁶ Siehe z.B. WOOLLEY, *Excavations at Ur*, plate 13, oder ORTHMANN, *Der Alte Orient*, Farbtafel v.

¹⁷ Siehe z.B. ebenda, Farbtafel viii.

¹⁸ Alle Angaben bezüglich der Gemälde sowie die zitierten Sätze DeMilles entstammen einem Paramount Presseblatt zur Premiere von SAMSON AND DELILAH, unpaginiert, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute, London, Dezember 2001.

¹⁹ Aus: MAEDER, *Hollywood and History. Costume Design in Film*, 196.

Hedy Lamarr's colourful and bejewelled dresses are accurately fashioned after the Minoan style of 3,000 years ago when the wealthy women wore gowns with bare shoulders, bare mid-ribs and slit skirts, made in fabulous fabrics woven in gold and silver thread, and brocades of pure silk. The lords of the land wore luxurious and decorative ceremonial cloaks with their armour. But the peasant women used only the coarsest of fabrics, hand-woven from the hair of beasts such as camel and goat - whilst men wore tunics made from skins.²⁰

Der Film erhielt zwei *academy awards*: ein Oscar wurde für das beste Set-Design, ein zweiter für die besten Kostüme des Jahres 1949 verliehen. In visueller Hinsicht bot DeMille einen Augenschmaus, der ein wenig nach Antike, ein wenig nach Altem und mittelalterlichem Orient, ab und zu nach minoisch-mykenischer Architektur, römischen Rüstungen und zuweilen nach dörflicher Schlichtheit anmutete. Die Farbenpracht und die von Prunk umgebene orientalische Verführerin Delilah bleiben am ehesten in Erinnerung.

8.1.4 Inspirationen und Quellen

Der eigentlichen Handlung voraus geht ein von DeMille gesprochener Prolog, der an das kombinatorische Verfahren der Monumentalfilme der 1920er Jahre erinnert (siehe Kapitel 7) sowie auf sein letztes großes epic *THE TEN COMMANDMENTS* (1956) vorverweist und in dem er gleichsam als Stimme Gottes fungiert. Wenn der Regisseur auch vorgibt, das Publikum in die Samson-Thematik einzuweisen, so sind die deklamierten Phrasen letztlich nichts anderes als Anspielungen auf Amerika, das demokratische Land der Freien und Tapferen, sowie die Sowjetunion, das Land der Unterdrückung und Gewalt herrscht – Kalter Krieg, projiziert in den Vorderen Orient und bezogen auf die jeweilige politische Haltung zur Staatsgründung Israels. Die im Prolog eingeforderte Freiheit des Künstlers (Filmemachers) wie des Politikers wird zusätzlich suggestiv von patriotisch klingender Marschmusik unterlegt. Die Einführung endet mit der Überleitung zur Hauptfigur des Filmes: Samson, der (verhinderte) Held, der für die Freiheit seines Volkes kämpft. Doch das alttestamentliche Buch der *Richter* (siehe Kapitel 1.1) gibt nicht allzu viel her für einen Spielfilm, der gar noch Überlänge hatte. Anders als für Alexander Korda im Europa der 1920er Jahre (siehe Kapitel 7.4), eignete sich Saint-Saëns Oper (vgl. Kapitel 4.6) nicht sonderlich für ein US-amerikanisches Publikum der Zeit um 1949, obwohl DeMille durchaus einige Elemente aus Kordas Produktion übernahm. Für das Figurenkonzept der Sedamar, Delilahs Schwester, erwies sich der ältere Bibel- respektive Historienroman *Judge and Fool* von Vladimir Jabotinsky als Glücksgriff.²¹ Aus diesem entstammt die Idee, Samson habe sich in die Philisterin Sedamar verliebt, weswegen er seine Verlobung mit der Daniterin Miriam löst. Doch es ist nicht Sedamar, sondern Delilah, die sich Hals über Kopf in Samson verliebt und alles daran setzt, diesen zu bekommen. Aus Sedamars Tod leitet DeMille sein filmisches Leitmotiv „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ ab – eine Haltung, die unweigerlich in der Tragödie enden muss. Ideal schien DeMille das Potenzial, das die Rolle bot, obwohl dieses in einem krassen Gegensatz zu seiner späteren Moses-Figur in *THE TEN COMMANDMENTS* steht: Der Held hier ist gebeutelt von moralischer Schwäche, Katastrophen und vor allem fataler Liebe. Samson: *There is no home for a leader who fails his people.*²² Er als Held der Daniter ist, ob seiner traditionellen Lebensweise und rechtschaffenen Erziehung, naiv in Sachen Politik und Liebe. Er ist nicht städtisch, welttoffen geprägt wie Delilah als Tochter eines

²⁰ Zitiert nach einer britischen *press story* namens „Delilah goes to Bed“, unpaginiert, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute, London, Dezember 2001.

²¹ Diese Angabe beruht auf einer *script conference* zwischen DeMille, seinem Regieassistenten Phil Koury und weiteren Teammitgliedern, zitiert nach FORSHEY, *American Religious and Biblical Spectaculars*, 60.

²² Eine Rolle, die der auf der Leinwand stets als geradlinig, pathetisch und asexuell erscheinende Charlton Heston niemals hätte spielen können, vgl. *THE TEN COMMANDMENTS* (1956) oder auch Wylers *BEN-HUR* (1959).

wohlhabenden Händlers oder gar wie der intelligente Saran²³. Gerade die Unschuld, die Samson in derart harten politischen Zeiten an den Tag legt, während sein Volk von ihm Erlösung vom philistäischen Joch erhofft, wird ihm zum Verhängnis. Nur durch Gottes Gnade bringt er am Ende den Tempel der Feinde zum Einsturz, so dass wenigstens Gott über die Götzen siegt, wenn auch Samsons Mission gescheitert ist. Aus dem *Richter*-Buch übernommen sind neben Samsons Erschlagen der Philister mit dem Kieferknochen eines Esels ferner der Löwenkampf, das Rätsel vom Honig und den Löwen sowie vor allem die Auslieferung Samsons durch Männer seines eigenen Stammes. Während die Bibel Delilah nicht zur Prostituierten abstempelt, sondern vielmehr Samson den Besuch einer solchen nach dem tragischen Tode seiner Braut nachsagt, folgt DeMilles Produktion der Rollenzuweisung, wie sie seit Saint-Saëns Oper festgelegt zu sein scheint. Denn auch Korda machte bereits seine Dalila im Jahre 1922 zur verbitterten Kurtisane der Saint-Saënschen Figur des Abimelech, Satrap von Gaza, der hier nun als „Saran“ bezeichnet wird (vgl. Kapitel 4.6). Das Bild der in Liebesdingen enttäuschten Kurtisane geht einmal mehr mit dem von der Verführerin und Verräterin zusammen. So beschließt auch DeMille, wie seine beiden Vorbilder, seine Erzählung mit dem Tod Delilahs. Wenn dieser Tod auch freiwillig und durch die Reue der Figur zustande kam, so sind ihre Sünden – Lüge, Prostitution und Verrat – sowieso nicht wieder gut zu machen. Der Tod erscheint als einzige Lösung ihres inneren Konfliktes. Obwohl die biblische Vorlage hier hinsichtlich Gewalt ausgebaut werden durfte, verschwieg DeMille trotz seiner angeblichen Faktentreue und Ehrfurcht vor der Originalquelle der Geschichte ferner die alttestamentliche Angabe, Samson hätte den, auch im Film gezeigten Brand des Hauses seiner Braut durch unzählige angezündete Fuchsschwänze erwirkt. Eine solche Tat hätte jedoch einen Schatten auf die Figur eines Helden und Volksbefreiers geworfen und hat in einem *biblical epic* à la Hollywood wenig zu suchen. Ebenso liefert er seinen Wetteinsatz, die 30 Gewänder, im Film denn auch ab, ohne die Besitzer derselben dafür zu töten, wie es das Buch *Richter* berichtet. Die übernatürlichen Aspekte der Erzählung, vor allem sein Erschlagen von 1000 Soldaten mit dem Kieferknochen eines Esels werden, anders als später bei DeMilles *THE TEN COMMANDMENTS*, nur indirekt vermittelt. Denn der Regisseur stellt sie als Unfälle statt Wunder dar, die wiederum Artur und ein Soldat dem Saran berichten. Im Film fällt auch öfter der Satz, mal gemunkelt, mal deklamiert, schuld sei *their invisible God*. Dieser ist es zwar nicht, der Delilah zur Reue bewegt, doch ihre Wiedervereinigung mit Samson bei Nacht in der Mühle, in der sie ihn betend vorfindet, inszeniert DeMille durch die geschickte Ausleuchtung des Raumes und das die Szene untermalende Liebesthema, das Leitmotiv der Filmmusik, als einen Moment der Gnade Gottes. Von der Liebe zu einem Gott oder einem Volk scheint Delilah indes nichts zu verstehen. Ihr Handeln, inklusive ihre Auslieferung Samsons an die Philister, wirken stets persönlich motiviert. Als Samson sie verlassen will, da Soldaten seine Eltern getötet haben und sein Heimatdorf bedrohen, nimmt sie automatisch an, er verlasse sie zugunsten seiner ehemaligen Verlobten Miriam, die ihn an der Oase in Delilahs Zelt aufsucht und um Hilfe anfleht. Bei ihrer letzten Begegnung mit Samson wird Gottes Rückgabe der Stärke an Samson offenbart. Delilah, die zunächst vorhatte, mit diesem nun wirklich nach Ägypten zu fliehen, muss endgültig hinter Samsons Dienst an seinem Unterdrückten Volk zurückstehen. Diesmal respektiert sie den Wunsch des Geliebten, der zugleich Samsons Tod, aber auch die Befreiung seines Gewissens bedeutet. Denn trotz seines göttlichen Auftrages, der überhaupt zu seiner Stärke geführt hatte, handelte Samson seit seinen Heiratsabsichten eher zu seinen Gunsten; das Schicksal seines Volkes hatte zu lange keine Priorität.

²³ Vgl. auch Sanders Rolle als Adonijah in *SOLOMON AND SHEBA* in Kap. 8.3. Das Spiel Sanders ist – gerade im Vergleich mit der Leistung des Schauspielers Victor Mature – als gelungen und ausdrucksstark hervorzuheben. In der Folge dessen geriet sein Part des orientalischen Despoten jedoch (beabsichtigt?) zum Sympathieträger.

Auffällige Details im Film sind ferner die Einführung des kindlichen Saul, des historischen späteren Königs von Israel, der militärisch an den Philistern noch scheiterte, oder die Erwähnung der „fünf Städte“, jener Pentapolis, die an der Mittelmeerküste das Kerngebiet des Philisterstaates ausmachte.²⁴

8.1.5 Kritiken

Variety schrieb am 26. Oktober 1949 im Anschluss an die US-Premiere:

(...) Again, [DeMille] has dipped into the Bible for his material, made appropriately dramatic revisions in the original, and turned up with a DeMille-size b.o. smash in „Samson and Delilah“. Hedy Lamarr, Victor Mature, George Sanders, Angela Lansbury and Henry Wilcoxon provide plenty of what any exhib (*sic!*) wants for his marquee. The scriptwriters have added more than their fair share, weaving from the abbreviated biblical telling of the „Samson“ legend a lusty action story with a heavy coating of torrid-zone romance. Literally dozens of bit players and extras in tremendous, sweeping sets give size to the picture, while Paramount’s costume department, makeup crew and special effects men add invaluable magic. (...) It’s a fantastic picture for the era in its size, in its lavishness, in the corniness of its story-telling and in its old-fashioned technique. But it adds up to first-class entertainment. The smarties and the hinterlanders will view it from diametrically opposed standpoints, but whether laughing at it or with it neither the hipsters nor the squares will find any of its two hours and eight minutes dull or unenjoyable. And as for the kids, Samson is the greatest invention since Superman. (...) Actually, the original Bible story is a rather simple one, filled with gaps. DeMille and his writers have understandingly rearranged many of the circumstances and embroidered the holes with jewels and Technicolor thread. The basic facts and events, of course, are authentic Old Testament. They find Samson, because of his great strength and intrepidity, a leader of the Danite people, who for 40 years have been under the subjugation of the Philistines. (...)²⁵

P.R. Persichini begeisterte sich in der italienischen Zeitschrift *Cinema* vom 15. November 1949 vor allem für die „effeti speciali“, was in gewisser Weise den vordergründigen Charakter des Films als religiös motiviertes Spektakel für die ganze Familie aufzeigt:

La scena più importante del film Sanson and Delilah è, naturalmente, il crollo del tempio per opera di Sansone che ne smuove le colonne. Quindici anni fa Cecil B. DeMille aveva girato un altro Samson and Delilah, e il tempio venne ricostruito a grandezza naturale; la qual cosa non è oggi possibile date le nuove esigenze delle riprese a colori e gli alti costi delle scenografie. Così il reparto „effeti speciali“ della Paramount, sotto la direzione di Gordon Jennings, ha ricostruito, con la minima spesa consentita e usando la più moderna tecnica in questione di trucchi cinematografici quanto era richiesto dalla sceneggiatura. (...)²⁶

8.1.6 Schlussbemerkungen

Der Film hatte Paramount drei Millionen gekostet, eine weitere wurde in die Werbung investiert, die nicht nur „Samson-sized“ *cornflakes* von Kellogg’s®, sondern auch Vortragsreisen und Lesungen des bekannten Historikers Arnold Toynbee umfassten. Es sollte sich lohnen: der Film spielte in kurzer Zeit elf Millionen Dollar ein.²⁷ Das *casting* Matures als „hero of the flesh“ erwies sich als treffend; der Schauspieler vereinte wie kaum ein anderer

²⁴ Von den Städten sind heute vier identifiziert: Aschdod, Aschkalon, Ekron und Gaza. Erst unter David, dem Nachfolger Sauls, wurden die Unterdrücker besiegt. Als Stadtstaaten existierten die philistäischen Siedlungen noch bis zur Eroberung durch die Assyrer im 8. Jahrhundert v. Chr. Siehe FRITZ, Die Entstehung Israels im 12. und 11. Jahrhundert v. Chr., 156f; 37f.

²⁵ Eingesehen im British Film Institute, London, August 2001, unpaginiert.

²⁶ Eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

²⁷ Nach SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 165.

physische Kraft mit einfachem Gemüt, Heros mit Kitsch. Ziel war, eine Patriarchenfigur des Alten Testaments darzustellen, die in all ihrer Heldenhaftigkeit als wenig nachahmenswert vermittelt wird. Es bereitete dem bekannten Kommunistenfeind DeMille wenig Ungemach, neben seinem *faible* für Sex und *glamour* auch das politische Tagesgeschäft in die Handlung zu integrieren. Er war überzeugter Anhänger des neuen Staates Israel.²⁸ In Werbebroschüren der Paramount-Studios wurde stets die unglaubliche Szene der Zerstörung des heidnischen Tempels der Philister hervorgehoben. Der Gott Dagon wird hierfür erst am Ende des Films als Gegenspieler Gottes eingeführt, weswegen die Szene inhaltlich ein wenig bemüht wirkt. DeMille ging es jedoch um den spektakulären Gehalt der biblischen Vorlage, auf den er sicher niemals hätte verzichten wollen. Daher wird der Samson des Films der Rolle als „Befreier“ eigentlich kaum gerecht, auch wenn das Filmstudio genau dies behauptet:

(...) As everyone who has read the Bible knows, the story concerns a man's fight to free his enslaved people, his betrayal and his ultimate retribution. But words cannot accurately describe the colour, pageantry and pulse-pounding excitement which build to the tremendous climatic scene of Samson's destruction of the Philistine Temple. (...)²⁹

Filmsprache und Selbstdarstellung der Produktion – ausgestattet mit einem religiösen Anstrich – setzten Maßstäbe für die kommenden eineinhalb Jahrzehnte. Auf Filmplakaten wurde dem Publikum stets Monumentales und Einzigartiges versprochen: „His feast of strength... his betrayal to the daughter of Hell... have been recorded in the great Book we all live by!“, „see the most awesome moment in history – when Samson pulls down the huge temple, crushing his enemies under tons of stone!“ und „SAMSON AND DELILAH the great Cecil B. DeMille epic masterpiece lives on as to the violent age which it represents. In an age filled with tumult and violence Samson stood as a pillar of strength.“ Nach dem *release* des Films erhielt DeMille ein Schreiben von einem Rabbi namens Max Nussbaum:

(...) The Germans have had their Siegfried now for many centuries and, living in the age of the State of Israel, it's about time to give the Jewish people back their Samson. (...)³⁰

8.2 THE PRODIGAL (1955)

8.2.1 Vorbemerkungen

Nach den erfolgreichen *biblical epics* der Fox- und Paramount-Studios meldete sich auch Metro-Goldwyn-Mayer mit einem Film zu Wort, in dem ein rechtschaffener (Anti-)Held aufgrund der Verführungskünste einer Orientalin vom eben rechten Weg abgebracht wird. Die Produktionsfirma bemühte ein weiteres Mal, nach Walshs *THE WANDERER* aus dem Jahre

²⁸ Zu DeMilles Sicht auf den Kalten Krieg sowie zu seiner Projektion des Nahostkonfliktes auf die Antike siehe auch HEILMANN/WENZEL, „(...) and God is off-screen to the right.“ – Anmerkungen zu Cecil B. DeMilles *TEN COMMANDMENTS* (USA 1923 und 1956), 50-59. Die mit DeMilles Glauben und Ideologie in Einklang zu bringende biblische Angabe, dass eine Tochter des Beduinen Jethro – Vorfahr der Muslime – die Ehefrau des Mose wurde, drückt sich dort in folgender Dialogzeile aus: [Jethro] *who through his descent from Ismael worships the same God as the hebrews*. Den Bezug zu den Vereinigten Staaten stellt die Inszenierung des Exodus durch Moses dar. Moses erinnert dort in visueller Hinsicht als auch mit seiner Rede an die Kinder Gottes an die Freiheitsstatue und deren Leitspruch *Give me your tired, give me your poor* (...).

²⁹ Zitiert nach einem damaligen *press book*, undatiert, unpaginiert, eingesehen im Special Collections Department im British Film Institute, Dezember 2001.

³⁰ Nach Unterlagen aus dem DeMille Estate, Los Angeles, Brief vom 17. Oktober 1949, zitiert nach FORSHEY, *American Religious and Biblical Spectaculars*, 64.

1925 (siehe Kapitel 7.6), das knappe biblische Gleichnis vom *Verlorenen Sohn* aus dem *Lukas-Evangelium*. Um nicht als Remake daherzukommen wurde Babylon mit Damaskus ausgetauscht, einer ebenfalls durch die Kulturgeschichte hindurch exotisch besetzten orientalischen Stadt. Die Ishtar-Priesterin „Tisha“ aus *THE WANDERER* wurde zur Astarte-Priesterin „Samarra“. Die *tagline* von MGM verhieß „Woman’s beauty and man’s temptation in the city of sin.“ Die Rollenzuweisungen waren somit eindeutig: Ein harmloser Mann erliegt der Versuchung in einer Stadt, die ohnehin nur der Sünde fähig ist. Regie führte Richard Thorpe. In der männlichen Hauptrolle war Edmund Purdom zu sehen. Zu ihrer weiblichen Hauptrolle als Astarte-Priesterin wurde Lana Turner, eines der Sexsymbole der 1950er Jahre, vertraglich von ihrer damaligen Firma MGM verpflichtet.³¹ In technischer Hinsicht ist der Film ein gelungenes Spektakel mit beeindruckenden Sets und Kostümen. Inhaltlich wurde das biblische Gleichnis bis zur Unkenntlichkeit verbogen und steht für Bibelkitsch Hollywoods, auch wenn dies vermutlich nicht Intention der Produktionsfirma war. Geworben wurde mit Angaben wie: „See the sacrifice on the flaming alter (*sic!*) of love“ sowie „See the accursed wall of desire“ und „See the fabulous wheel of fortune“, was an ein Jahrmarktvergnügen denken lässt.³² Gedreht wurde ausschließlich in Hollywood. Die Premiere fand dort am 29. März; der Film hat eine Länge von 115 Minuten.

8.2.2 Handlung

Es ist die Zeit um 70 v. Chr. Zwei wohlhabende Brüder kehren von Handelsgeschäften aus Petra heim zum Hof ihres Vaters in Israel. Auf dem nahen Marktplatz der Küstenstadt Joppe geraten sie in einen Tumult: Ein Sklave ist auf der Flucht vor seinem Damaszener Besitzer Nahreeb (Louis Calhern), dem Oberpriester der Gottheit Baal. Ohne Hintergründe zu kennen, rettet der jüngere Sohn Micah (Edmund Purdom) dem Sklaven Asha (Joseph Wiseman) das Leben und schenkt ihm die Freiheit. Asha, dem in der Kindheit die Zunge herausgeschnitten wurde und der in Damaskus kurze Zeit zuvor die hungernden Einwohner der Stadt gegen ihren religiösen Unterdrücker Nahreeb sowie den despotischen Gouverneur aufwiegeln wollte, will aus Dankbarkeit für immer bei Micah bleiben. Letzterer soll sich am nächsten Tag mit Ruth (Audrey Dalton) verloben, der Tochter des Nachbarn. Micah liebt diese zwar nicht wirklich, beugt sich aber den Wünschen der Väter und reitet erneut nach Joppe, um die nötigen Dokumente für die Trauzeremonie zu besorgen. Der Baalspriester Nahreeb hat dort auf dem Marktplatz ein Zelt aufschlagen lassen, in dessen Innern soll Samarra, die Oberpriesterin der Astarte (Lana Turner) auch das Volk von Joppe durch ihre Schönheit und Exotik zum Glauben an Astarte und Baal bekehren. Samarra war hierfür bereits bis nach Alexandrien und in andere bedeutende Städte gereist, nun befindet sie sich auf dem Heimweg nach Damaskus. Micah verliebt sich Hals über Kopf in die schöne blonde Frau. Zuhause beichtet er seine Gefühle dem enttäuschten Vater und verlangt sein Erbteil, um Samarra nach Damaskus zu folgen. Dort angekommen, erwirbt er vom zwielichtigen Geschäftsmann Rhakim (James Mitchell) ein wunderbares Anwesen, kleidet sich fortan prächtig und sorgt für mächtigen Aufruhr in der Stadt als dort bekannt wird, dass ein Hebräer Zutritt zu Samarra verlangt. Schließlich gelingt es ihm, den prächtigen Tempel zu betreten, in dessen Gärten sich junge Priesterinnen in Lauben wohlhabenden Männern gegen prächtige Geschenke zugunsten ihrer Gottheit Astarte hingeben. Von Micah verlangt Samarra als Preis für eine Liebesnacht eine große Perle, die einst Salomon der Königin von Saba schenkte, und die dann das Haupt der Astarte-Statue im Tempel schmücken soll. Micah ist zwar betört von der Schönheit

³¹ Siehe SMITH, *Epic Films. Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies*, 169.

³² Zitiert nach einem zeitgenössischen, bebilderten *press book*, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

Samarras, verweigert jedoch aufgrund seines Glaubens ihr dieses Geschenk zu machen. Die Wochen vergehen. Der Baal-Priester Nahreeb schmiedet derweil üble Pläne gegen Micah, da er diesem nie verziehen hat Asha gerettet zu haben, den aufrührerischen Sklaven. Überdies will er Micah aufgrund dessen Sehnsucht nach Samarra soweit bringen, dass er in aller Öffentlichkeit seinem Gott abschwört. Denn Nahreeb lässt das Volk von Damaskus hungern und will so erreichen, dass dieses, in der Hoffnung auf Nahrungsmittel, vollends seine Götter Baal und Astarte anerkennt. Eines Nachts, nach einer opulenten Feier im Tempelbereich, hält es Micah nicht mehr aus: Er schickt Asha zu seinem Vater mit der Bitte, den Rest seines Erbteils in Gold zu erbitten, um Samarra die Perle zu kaufen. Da Asha einige Tage unterwegs ist, leiht er sich die Summe bei Rhakim und unterschreibt einen Schuldenvertrag. Endlich ist Micah mit Samarra vereint, doch er will nicht verstehen, dass er sie weder zur Frau nehmen, noch sie je ihm allein gehören kann. In jener Nacht, als Asha mit dem Gold von Micahs nun völlig gebrochenem Vater zurückkehrt, lässt Nahreeb die Villa überfallen und alles Geld stehlen. Micah muss nun die Bedingungen des Schuldenvertrags einhalten und wird zum Sklaven, den wiederum Nahreeb von Rhakim erwirbt. Entsetzt über Micahs Schicksal und den Betrug Nahreebs erkennend, sucht Samarra ihn im Steinbruch auf. Sie richtet ihm aus, Nahreeb würde ihn freilassen, wenn er öffentlich seinem Gott abschwöre, was Micah jedoch verweigert. Bald darauf gelingt ihm dank der Hilfe von Mitgefangenen die Flucht. Gemeinsam mit anderen Männern plant er im Untergrund eine Revolte gegen Nahreeb. Samarra, die ihn tot glaubte, erfährt, dass er lebt. Unter großer Gefahr sucht sie ihn auf, um mit ihm nach Ägypten zu fliehen. Als sie jedoch erkennt, dass er sie nur dann liebt, wenn sie sich von ihren Göttern befreit und er noch dazu nun ein armer Mann ist, der gar Nahreeb und ihre Götter stürzen will, ruft sie um Hilfe. Ein Kampf beginnt, in dessen Verlauf Nahreeb stirbt und sich Samarra, die Ausweglosigkeit der Situation erkennend, in den Tod stürzt. Das Volk von Damaskus kann die Kornspeicher öffnen und ein Leben in Freiheit und ohne Götzen beginnen. Micah und Asha kehren heim. Der Vater ist überglücklich über die Heimkehr seines verloren geglaubten Sohnes und ein großes Fest wird gefeiert. Micah und Ruth, die immer auf ihn gewartet hat, finden in Friede und Freude wieder zu einander. *The end.*

8.2.3 Set-Design und Kostüme

Die orientalische Welt des Baal-Priesters Nahreeb und der Astarte-Priesterin Samarra wird eingangs in einem luxuriösen Zelt präsentiert, einer Art Wanderkirche, die jedoch eher an einen Wanderzirkus erinnert. Denn innen präsentieren junge Hilfspriesterinnen gemeinsam mit Samarra und vor den Augen der staunenden männlichen Bevölkerung von Joppe ihren fremdartigen Kult. Von aller Ahistorizität und Absurdität, was die Architektur der Stadt Damaskus kurz vor der Zeitenwende betrifft, einmal abgesehen, fällt vor allem der große Tempelbezirk in das Auge des Betrachters. Dieser scheint die ansonsten zwar quirliche, aber ärmliche Stadt zu dominieren (vgl. die Darstellung der moabitischen Stadt Heschbon in *THE STORY OF RUTH* in Kapitel 8.6.3). Auch wenn es dem Film nicht anzumerken ist, so reihte sich MGM ein in die genreimmanenten Behauptungen bezüglich aufwändiger Recherche und Bemühungen um Authentizität³³: „Hunderte von Fragen hätten bereits vor den Dreharbeiten geklärt werden“ müssen, die ihrerseits vor allem Einfluss auf das Set-Design nahmen:

³³ Der Film spielt im Jahre 70 v. Chr., zu einer Zeit, in der das Königtum der Nabatäer die Herrschaft über die wohlhabende, internationalen Handel treibende Stadt hatte. Die nabatäische Regierung in Damaskus wurde schließlich von Pompeius im Jahre 66 v. Chr. erobert und der römischen Provinz Syrien einverleibt. Unter den antiken Bauwerken befand sich auch ein persischer Palast namens Baris sowie das wichtigste Denkmal, das Große Heiligtum, das an der Stelle eines älteren Monuments um die Zeitenwende errichtet worden ist und das tatsächlich aus einem weitläufigen Komplex bestand, in dem auch Märkte und Pilgerfestlichkeiten stattfanden.

The script of „The Prodigal“, based on the Bible’s familiar Parable of the Prodigal Son, posed some unusual problems. The story’s principal setting is in the city of Damaskus in the first century B.C., a place and time never before depicted on the screen. It is in this „far country“ that Purdom, as Micah the Prodigal, pursues his fictional film adventures. There he falls in love with Samarra, high priestess of Astarte. There he also incurs the enmity of Nahreeb, high-priest of Baal. Baal worship was the most popular, and evil idolatrous practice recorded in the Bible, according to authorities on Biblical antiquities. Baal was regarded as the male element of the Creation, the female counterpart being Ashtoreth, or Astarte. The worship of Baal and Astarte went hand in hand. Altars were erected on heights or on housetops, hence called in the Bible „high places“. The offerings consisted of incense, bulls and, of course, human sacrifice. For story purposes of „The Prodigal“, a large temple was required, a building of bizarre architectural design bearing no resemblance to any religious structure in the modern world. Art directors Cedric Gibbons and Randall Duell found their inspiration for this in one of the recently excavated Persian capitals which Alexander the Great sacked and destroyed in 330 B.C.³⁴

Der Tempel ist daher eine bunte Mixtur: Als Vorbilder zu erkennen sind daher die Terrasse mit Mauer aus Persepolis, der Apadana mit seinen vorgelagerten Säulenhallen, der große Empfangssaal, die kleinen Pavillons, ferner die Gestaltung der Stierkapitelle der Säulen, glasierte Reliefs, die an verschiedenen Stellen an den Filmbauten platzierten Details aus den Wandreliefs des Palastes sowie vor allem die Darstellungen von Gesandtschaften verschiedener Völker und die Leibwachen des Perserkönigs Dareios.³⁵ Im Gegenzug wirkt das Aussehen der vor allem in der Bibel thematisierten Götzen Baal und Astarte der Fantasie des *art directors* entsprungen: Baals Aufgabe im Film ist es, bizarr, fremd und abstoßend zu erscheinen. Ansonsten rundet die Produktion ihr orientalisierendes Setting mit üblichen Accessoires wie bunten Stoffen und Teppichen, Räucherständern, und Öllämpchen ab. Die Kostüme Samarras spiegeln orientalistische Fantasien Hollywoods wider und zielen vor allem darauf Lana Turner, ein kurvenreiches Sex-Symbol, so unbekleidet wie möglich zu zeigen. Auch die Männer sind wandelnde Orientklischees im Stile von *Tausendundeine Nacht*. So wurden für die Produktion angeblich über 4000 Kostüme angefertigt und alleine die Hauptfiguren mussten sich im Laufe des Films „292-mal umziehen“. Die *New York Times* berichtete seinerzeit, dass die Gewänder für Lana Turner aus Gaze genäht und mit Gold und Halbedelsteinen besetzt gewesen seien, „as elaborate and expansive... [as were] ever prepared for a Hollywood Star. According to M.G.M. authorities, one of her costumes was composed entirely of seed pearls thousands of which were hand sewn“³⁶. Dennoch sind auch hier Anleihen aus altorientalischer Bildkunst auszumachen: Die Kopfbedeckung von Rhakim zitiert den Helm des Meskalamdug³⁷ aus dem fröhndynastischen Königsfriedhof von Ur (vgl. das gleiche Accessoire bereits bei Artur in SAMSON AND DELILAH, siehe Kapitel 8.1). Der Schnitt ihrer königlichen Gewänder lehnt sich an die Bekleidung hoch gestellter Männer auf neuassyrischen oder achämenidischen Palastreliefs an. Die Kostüme für das unterdrückte Volk von Damaskus sowie für die gottesfürchtigen Einwohner Joppes hingegen sind schlicht und in antikisierendem Stil gehalten. Micahs Vater, Bruder und zukünftiger Schwiegervater werden durch erhabene und dennoch schlichte Gewänder in hellen, leicht gemusterten Stoffen und lange Bärte als hebräisch, weise und rechtschaffen ausgewiesen. Micah selbst vollzieht nach seiner Ankunft in Damaskus mehrere innere und äußere Wandlungen, in deren Verlauf seine Kleidung immer bunter, prächtiger und somit fremder, orientalischer wird. Auch seinen Bart – Pflicht für einen rechtgläubigen Juden – nimmt er in dem Moment ab, da er seinen

Mit der aus Persepolis entlehnten Filmarchitektur hatte das Bauwerk jedoch nichts gemein, vgl. DENTZER, Damaskus in der hellenistischen und römischen Epoche, 94-100.

³⁴ Zitiert nach einem zeitgenössischen *press book*, eingesehen im Special Collections Department des British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

³⁵ Für einen Überblick siehe KOCH, Es kündigt Dareios der König. Vom Leben im persischem Großreich, 78f.

³⁶ Siehe „Four Thousand Costumes in The Prodigal“, *Los Angeles Mirror News*, 2 May 1955, aus: The Prodigal clipping file, Academy of Motion Picture Arts and Science Library, Beverly Hills, CA. sowie „The Prodigal Arrives at Capitol“, *New York Post*, 14 May 1955, zitiert bei MAEDER, Hollywood and History. Costume Designs in Film, 12; 198.

³⁷ Siehe z.B. ORTHMANN, Der Alte Orient, Farbtafel viii.

Glauben verdrängt. Der Kontrast zwischen den glitzernden, knappen Kostümen Samarras sowie den schmuck- und brokatbeladenen despotischen Orientalen Nahreeb und Rhakim sowie den würdevollen und prunklosen Gewändern von Micahs jüdischer Familie und dem ärmlich und unscheinbar gekleideten unterdrückten Volk von Damaskus dient daher der Visualisierung von Gegensätzen, gut und böse (vgl. die gleiche Kontrastwirkung im Kostümdesign von Hebräern und Orientalen bei SAMSON AND DELILAH, SOLOMON AND SHEBA, THE STORY OF RUTH sowie SODOM AND GOMORRAH, alle in Kapitel, siehe aber auch Kapitel 5 und 7)

8.2.4 Inspiration und Quellen

Inhaltlich und werbestrategisch³⁸ orientierte sich der Film auch an der ein Jahr zuvor gedrehten Romanverfilmung THE EGYPTIAN, der ihrerseits Motive aus Walshs THE WANDERER zugrunde liegen. Die Handlungsachse, nämlich die religiösen Reformen des Pharaos Echnaton, unterlegt der Regisseur Michael Curtiz im Film mit der Aura des Christentums und gleicht diese Figur somit Jesus an; Anhänger des neuen monotheistischen Glaubens wie das Tavernenmädchen Merit wirken daher wie (verfolgte) Frühchristen, denn auch sie stirbt am Ende den unschuldigen Märtyrertod. Der Held der Handlung, der ägyptische Arzt Sinuhe wird ebenfalls von Edmund Purdom dargestellt, der hier als Micah eine ähnliche Figur verkörpert.³⁹ Bevor das Geschehen einsetzt, erscheint eine Einblendung, die den Wortlaut des ersten der Zehn Gebote trägt, „Ich bin der Herr, dein Gott“. Es werden, per *voice-over*, gleich zu Beginn Parallelen zum bald die Welt errettenden Christentum gezogen⁴⁰: In den Jahren vor Christus hätten nur wenige Menschen an Einen Gott geglaubt, die Anhänger Jehovas einer Unzahl von fremden Göttern gegenübergestanden, allen voran Baal und Astarte. Diese seien „Götter der Fruchtbarkeit, die von ihren Anhängern Gaben in Form von Geld und Juwelen sowie Menschenopfer forderten, Götter des Fleisches und nicht der Seele.“ Die Rollenverteilung bezüglich Gut und Böse, gewohnt und fremd, ist also bereits vor Beginn der Handlung entschieden und dem Publikum die Perspektive vorgegeben. Das Gute in Gestalt der Familie des Micah, ihre traditionell-patriarchalische Lebensweise und ihre Haltung gegenüber Mitmenschen⁴¹ – all diese Eigenschaften werden dem luxusversessenen, sündigen und als so fremd wie lächerlich präsentierten Glauben Samarras diametral entgegen gesetzt. So berichtet der Film, dass es für einen unverheirateten Hebräer wie Micah legitim

³⁸ “All the glory of ancient Egypt, the mystery of the forbidden land of the Hittites, the decadence of Babylonia and the beauty of Syria has been recreated by Twentieth Century Fox in bringing Mika Waltari’s world famous best-seller, *The Egyptian* to the screen. (...) Hundreds of volumes on Egyptology, the Old Testament and the histories of Babylonia, Assyria and Crete were minutely scrutinized to authenticate the era in Egyptian history which dominates the screen story of *The Egyptian*.” (zitiert nach einem *press book* aus dem British Film Institute).

³⁹ Sinuhe ist, ähnlich den Leinwandfiguren Samson (Victor Mature) in SAMSON AND DELILAH, David (Gregory Peck) in DAVID AND BATHSHEBA sowie Marcellus (Richard Burton) in THE ROBE eher ein Antiheld, um dessen Irrungen, Wirrungen und letztlich Umkehr sich die Handlung dreht. Der Gegenpol des Geschehens ruht vor allem auf den Frauenfiguren. Wie auch der reformierte Staat des Echnaton durch innere Revolte und Betrug zu Fall gebracht wird, so verfällt analog hierzu der gute Arzt den Verführungen einer bösen Frau: Nefer, die Prostituierte aus Babylon. Siehe hierzu HEILMANN/WENZEL, „I tasted passion, crime, and even murder.“ – Frauen und Frauenfiguren im Film Sinuhe der Ägypter (USA 1954), (im Druck).

⁴⁰ Das gleiche gilt für den Monotheismus Echnatons in THE EGYPTIAN, der dort wortwörtlich als Wegbereiter des Christentums interpretiert wird, wovon die gesamte filmische Inszenierung seines Kultes abhängt.

⁴¹ So suggeriert der Film, die antiken Hebräer hätten keine Sklaverei gekannt, da Micah Asha die Freiheit schenkt, oder beispielsweise sein Vater mit einem Angestellten auf seinem Bauernhof wie mit einem Familienmitglied über anstehende Arbeiten spricht (vgl. THE STORY OF RUTH, Kap. 8.4.4).

sei, bereits vor der Ehe viele Frauen gehabt zu haben, während die Motivation der Samarra, die sich in einem Ritual fremden Männern hingibt, ablehnens- und verabscheuenswert ist. Ruth wiederum, die Verlobte des Micah, wirkt aufgrund ihrer Interpretation der Rolle als unerfahrene Jungfrau, die Micah von ganzem Herzen zugetan ist und fungiert als weiblicher, rechtgläubiger Gegenpart zu Samarra. Während der Film bereits die vielen geplanten Kinder des Paares Micah-Ruth anspricht, ist Samarra höchstens Ersatzmutter für die kleine Yasmin, ein auserwähltes Mädchen, das später einmal ihre Nachfolgerin werden soll und wie in einem goldenen Käfig aufwachsen muss. Dieser, der Tempel, erfüllt im Film die Funktion eines Palastes, von dem aus Politik gemacht wird, vor allem seitens des Oberpriesters Nahreeb. Denn er und Samarra nehmen – im Gegensatz zum nur kurz präsentierten, jedoch ebenfalls unlauteren Gouverneur von Damaskus – die führenden Rollen bezüglich der Staatsgeschäfte ein. Nahreeb kontrolliert dabei auch Rhakim, den größten Betrüger und Geschäftemacher der Stadt. Dessen Figur ist eine Variante des hinterhältigen, prunkversessenen und hier auch effeminierten Orientalen. In der Figur des Nahreeb herrscht ein Despot über die Stadt und ihre Bevölkerung. Samarras ganzes Denken wiederum beruht auf der Vergrößerung des Reichtums ihrer Göttin Astarte, der sich vor allem in Juwelen und anderen Kostbarkeiten zeigt (vgl. die Figur der Nefer in *THE EGYPTIAN*⁴²). So enthält die Szene ferner ein weiteres orientalistisches Motiv, in dem Samarra von Micah die (fiktive) „Perle der Königin von Saba“ verlangt. Dennoch ist eben dieses sowie einige andere im Film direkt Raoul Walsh's *THE WANDERER* entlehnt (vgl. Kapitel 7.6): Auch Tisha schwärmt Jether gegenüber von Juwelen, auch sie fährt voran in ihre Stadt und er reist betört hinterher, auch er, der in Liebesdingen Unerfahrene, bringt sich um Geld und Verstand, um sie als Frau zu besitzen. Und auch Tisha ist einem Mann hörig, Tola, der im Hintergrund die Fäden zieht und dabei den Untergang des jungen Hebräers plant. Ferner verehrt auch Tisha eine heidnische, weibliche Gottheit, deren Kult sexuell geprägt ist, und muss am Ende im Tempel einen grausigen Tod sterben – das wohlverdiente Ende einer sündigen Orientalin. Angerechnet werden kann Samarra höchstens, dass ihr Vertrauen in Baal und Astarte ebenso ernsthaft und fest ist wie der Gottesglaube Micahs. Auch sie ist bereit, für ihren Glauben zu sterben.

8.2.5 Kritiken

Variety bewerte den Film in seiner Kritik vom 30. März 1955 als eher unteren Durchschnitt:

Yet another in the Biblical cycle, Metro's treatment of the Parable of the Prodigal Son (from Luke XV) is a big scale spectacle, making overwhelmingly lavish use of sets, props, CinemaScoped Eastman Color and a well-populated cast. End result of all this flamboyant polish, however, is only fair entertainment due for a mixed reaction from viewers. (...) With rather empty characters to portray (...) the performances by Miss Turner, as the high priestess; Edmund Purdom, the prodigal; Louis Calhern, the high-priest of Baal, and most of the others in the huge cast are hollow and generally uninteresting. (...) Most of the screen plot takes place in pagan Damascus, where the prodigal is busy spending his third of his father's wealth trying to win the priestess away from her pagan gods to be his wife. It's a standoff, though, because he will not give up his God, Jehovah, and she cannot

⁴² In *THE EGYPTIAN* wird das orientalistische Luxusklichee der Figur der Babylonierin Nefer zugeteilt. Auch besitzt sie durchaus Bildung und Einsicht in das politische Leben. Umgesetzt wird dieses Motiv gleich mehrfach: Zum einen ist die ‚ausländische‘ Filmfigur eine Prostituierte Nefer aus Babylon. Ihr verdorbener Charakter wird – wie bei *SAMSON UND DELILA*, siehe Kap. 7.4 sowie *THE WANDERER*, siehe Kap. 7.6 – auf ihre üble Kindheit zurückgeführt. Ihre Attraktivität wird nur von Männern geschätzt, die unverbindliche Liebe gepaart mit exotischer Sexualität suchen. Da die ägyptische Bevölkerung im Film, wenn auch eher implizit, als positiv dargestellt wird, wird das negative Element weiter östlich, nämlich aus Babylon stammend, verwurzelt. Die noch zusätzlich eingestreuten Anleihen der Babylon-Metapher der *Offenbarung* des Johannes lassen sich auf die Personifikation der Hure in Gestalt der Nefer wie auf ihre Herkunft gleichermaßen übertragen.

renounce her dedication to Astarte. The pagan revelry and temple maidens dedicated to love give an exploitation angle for selling but actually come off tamely in the film. (...) ⁴³

Auch im Ausland wurde der Film verrissen. So urteilte Giorgio Santarelli in der Zeitschrift *Rivista del Cinematografo* in ihrer zweiten Ausgabe im Februar des Jahres 1956⁴⁴:

Diciamo subito che in questo *Figliuol prodigo* di Richard Thorpe non c'è arte, non c'è gusto, non c'è misura. Un giudizio così sinteticamente espresso basterebbe a classificare il film per quel che è. Vogliamo però aggiungere un'osservazione: quando si affrontano certi argomenti, e quando manca nel modo più assoluto ogni qualità positiva, bisognerebbe almeno avere quel rispetto che si impone per un tema caro all'umanità perché facente parte del suo patrimonio migliore. *Et de hoc satis*.

8.2.6 Schlussbemerkungen

Während Walshs *THE WANDERER* aus den 1920er Jahren vor allem ein großes, pseudo-moralisierendes Spektakel ist, das sich der knappen biblischen Parabel vom Verlorenen Sohn bedient, spiegelt das kitschige und abstruse *THE PRODIGAL* gesellschaftliche Werte, religiöse Vorstellungen sowie latent die Haltung gegenüber Israel im Amerika der 1950er Jahre. Die biblische Parabel, die *THE PRODIGAL* zugrunde liegt, offeriert indes überhaupt keine Frauenfiguren oder fremde Götter, sondern nur das zügellose Leben eines Sohnes sowie eine große Hungersnot im Land und widmet den größten Raum der moralischen Kernfrage von Sünde und Vergebung. Dass Samarra aufgrund ihrer Unbelehrbarkeit und Unbekehrbarkeit am Ende sterben muss, passt durchaus in das Schema des Figurenkonzepts. Micah, der sich nie von Gott abgewandt hat, nimmt trotz seiner Gefühle für Samarra ihren Tod in Kauf, der ihn am Ende ohnehin befreit, hinsichtlich der Rückkehr in seine hebräische Heimat und in den Schoß seiner, die traditionellen Werte hochhaltenden Familie. Mit der treuen Ruth wird er ihre zukünftigen Kinder im rechtmäßigen Glauben erziehen. Die Schreckensherrschaft der heidnischen und despotischen Orientalen in Damaskus scheint besiegt, das Volk ist vom Joch der Unterdrücker durch Gottes Beistand und Vergebung gegenüber Micah errettet worden.

8.3 SOLOMON AND SHEBA (1959)

8.3.1 Vorbemerkungen

Im Jahre 1959 reihte sich United Artists, nach *ALEXANDER THE GREAT*, erneut in den Reigen der *biblical epics* produzierenden Häuser ein. Unter der Regie und Mitproduktion von King Vidor,⁴⁵ 28 Jahre nach J. Gordon Edwards Hollywood-Spektakel *THE QUEEN OF SHEBA* (siehe Kapitel 7.2) und sechs Jahre nach Cinecittàs Adaption der biblischen Erzählung *LA REGINA DI SABA* (siehe Kapitel 9.1.1) legte Hollywood erneut unter dem Banner zeitgenössischer Gesellschaftspolitik einen Film vor, dessen Titel bereits Programm war: *SOLOMON AND SHEBA*. Nicht eine exotische, orientalische Herrscherin sollte zum alleinigen Zentrum des Films avancieren, sondern der zweite Schwerpunkt und gleichzeitig Part des guten Helden

⁴³ Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

⁴⁴ Vgl. die ähnlich enttäuschte Kritik über „le successive rievocazioni di argomento biblico“ des *IL FIGLIUOL PRODIGIO* in *Cinema Nuovo*, no. 76, 1955, 89, beide eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001.

⁴⁵ Für dessen gesamtes Œuvre siehe BAXTER, *Monarch Film Studies: King Vidor*.

sollte auf Salomon, nach David dem bekanntesten König der Geschichte Israels, ruhen. Ähnlich wie bei DAVID AND BATHSHEBA oder auch den DeMilleschen Versionen der anderen großen biblischen Helden Samson und Moses bot die Figur nicht nur das Potenzial eines Herrschers, sondern auch einer nahezu als mythologisch zu bezeichnenden Gestalt, die für ihre Weisheit, viele Frauen und den Besuch einer Königin aus einem fernen Land gleichermaßen berühmt war. „The Story has its origins partly in the Old Testament, partly in the romantic legends of Arabia“, so heißt es in einer *souvenir brochure*, in der gleich auf der ersten Seite der Genuss einer „full scale pagan orgy“ angepriesen wird.⁴⁶ Laut einem anderen *press book* sei es dem Film zu verdanken, dass „*Solomon and Sheba* brings to screen the most daring and most realistic pagan orgy ever filmed.“ (...) Schließlich sei die Königin „the most famous courtesan of all times“ beziehungsweise „history’s greatest temptress“, der bis dato „gesichtslosen Königin von Saba“ nun endlich „Gestalt und Gesicht“ verliehen werde:⁴⁷ Die Rolle der exotischen Königin wurde mit Gina Lollobrigida treffend besetzt. Ihr südländisches Aussehen, Akzent sowie Temperament ließen den Part der sabäischen Königin als vielversprechend erscheinen. Das ursprünglich geplante Star-Vehikel in der Gestalt von Tyrone Power als Solomon musste ersetzt werden, da Power inmitten der Dreharbeiten verstarb. Yul Brynner, der die Rolle auf Drängen der Firma übernahm, verwandelte das Konzept des reifen älteren Mannes in einen äußerst virilen, durchaus philosophischen, der Königin nichts desto trotz mit Haut und Haaren verfallenden König. Der Film hatte die übliche Überlänge und spielte seine Kosten längst nicht zufrieden stellend ein – das Publikum hatte im Lauf des Jahrzehnts bereits genügend *epics* konsumieren können. Gedreht wurde vor allem in Spanien, jedoch auch in Cinecittà und Hollywood. Die Weltpremiere fand am 27. Oktober 1959 in London statt. Die Länge des Films beträgt zwei Stunden und 20 Minuten.

8.3.2 Handlung

Eine Erzählerstimme leitet ein in das Geschehen und berichtet vom *borderland, that lies between Egypt and Israel. So it is today and so it was a thousand years before Jesus of Nazareth*. Doch die *fires of hatred and conflicts* zwingen die hebräischen Truppen, gegen den Pharaon in den Kampf zu ziehen. Es ist dunkel; Adonijah (George Sanders), Kronprinz der Juden, hat sich mit seinen Truppen zwischen die Hügel zurückgezogen. Der Pharaon (David Farrar) lässt indes hinterrücks das Lager der „israelitischen Soldaten“ zerstören und in Brand stecken. Adonijahs Vorsehung hat seine Männer gerettet. Tags drauf erreichen seine Truppen immerhin den Rückzug der ägyptischen Truppen. Diesen stehen auch Soldaten aus dem fernen Lande Saba bei, die gemeinsam mit ihrer Königin (Gina Lollobrigida) am Kampf teilgenommen hatten. Adonijah bietet der Königin an, mit ihr gegen Ägypten zu koalieren, doch sie schlägt ihm höhnisch die Peitsche ins Gesicht und reitet davon. David, der König von Israel, liegt währenddessen im Sterben. Der machtgierige Adonijah lässt sich bereits zum König ausrufen, ein Frevel, den sein jüngerer Bruder Solomon (Yul Brunner) scharf kritisiert. Zurück im Palast von Jerusalem ernennt David aufgrund einer Gottesvision seinen Sohn Solomon zum neuen König mit der Mission eines Friedensstifters und Festigers der inneren Einheit: *a union of the tribes, welded together in an indestructable Oneness*. Es ist der Beginn eines abgrundtiefen Hasses des Adonijah auf Solomon. Letzterer überlässt dem Bruder dennoch den Oberbefehl über die Truppen Israels. Das Land lebt fortan in Frieden und wirtschaftlicher wie kultureller Blüte. Solomon erfüllt auch den Herzenswunsch seines Vaters, den Tempel von Jerusalem in voller Pracht wieder aufzurichten zu lassen.

⁴⁶ Zitiert nach einer *souvenir brochure, in aid of the Chest and heart association*, vom 27. Oktober 1959, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2001, unpaginiert.

⁴⁷ Zitiert aus einem *press book*, eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

Im Lande Sheba wird die Königin unterdessen von ihrem Berater Baltor (Harry Andrews) aufgefordert, an einem Treffen der Bündnispartner des Pharaos teilzunehmen, da sich dieser über ihr Desinteresse an Politik beschwert habe. Doch auch die Königin ist der Meinung, Solomon sei als *a man of ideas* für die Stabilität der Despotien im Orient gefährlich. Am Hof des Pharaos offenbart sie ihren, nicht uneigennütigen Plan: Mit weiblicher List würde sie Solomon verführen und so die Geheimnisse seiner Politik und Stärke erfahren. Als Lohn für den „Kopf des Solomon“ erbittet sie nicht nur Silber, sondern auch eine ägyptische Hafenstadt am Roten Meer. Der Pharao und seine Bündnispartner, die Könige von Moab, Chaldäa und anderer Länder des Orients, sind schließlich einverstanden. Die Königin zieht bald mit einer prächtigen Karawane und unzähligen Gastgeschenken in Jerusalem ein. Sehr zur Verärgerung des Propheten Nathan und der Ältesten behandelt Solomon die Fremde zuvorkommend, lässt sie gar seinem Gericht beisitzen sowie am höfischen Leben teilhaben. Solomon ahnt indes nichts von der Liebe der milden und reinen Abishag (Marisa Pavan), Adoptivtochter Davids und Tochter des Stammesführers der Sunamiten, die seit Jahren im Palast wohnt. Er sieht in ihr die kleine Schwester und das Symbol der Bruderschaft zwischen den zwölf Stämmen Israels. Die Königin von Saba ist nun begierig, Solomon zu verführen, doch dieser schwankt lange zwischen Pflichtbewusstsein und Gefühl. Die Königin fleht ihren Gott Rhagon an, ihr die Macht zur Verführung zu verleihen. Ihr Wunsch geht schließlich in Erfüllung, doch gleichzeitig entdeckt die Königin ihre Liebe zu Solomon. Sie gesteht ihm ihr ursprüngliches Vorhaben und er ihr seine tiefen Gefühle für sie. Die beiden verbringen fortan ihre Zeit gemeinsam, sehr zum Missfallen der Priester und Ältesten. Baltor drängt seine Königin, ihre Mission nicht einfach zu vergessen und verdeutlicht ihr, wie verhasst sie in Israel sei. Die Königin plant zur Brüskierung des jüdischen Glaubens das jährliche Fruchtbarkeitsfest für ihren Hauptgott Rhagon vor den Toren Jerusalems abzuhalten. Würde ihr Solomon dies gewähren, sei die Macht Jehovas und somit Israels zerstört, auch ohne, dass sie auf ihre Liebe verzichten müsse. Zum Entsetzen seiner Berater gestattet Solomon der Königin das Fest. Währenddessen wird der König bei einem von seinem Bruder Adonijah veranlassten Attentat beinahe getötet – die Königin jedoch ist es, die ihm das Leben rettet, indem sie die Palastwachen herbeiruft. Adonijah wird von Solomon gestellt und für immer aus Israel verbannt. In der folgenden Nacht findet in den Hügeln außerhalb Jerusalems ein orgiastisches Fest mit der Königin als Oberpriesterin statt. Alle tanzen ekstatisch und die Frauen Sabas geben sich im Schutz der sie umgebenden Büsche den Männern ihres Landes im Liebesrausch hin. Betört von der Königin kann auch Solomon nicht widerstehen: *out of love I will attend her ritual*. Gerade als er sich mit ihr vereinigen will, fährt der Zorn Gottes, der dem Treiben Solomons nicht mehr länger zusehen kann, in Form eines Blitzes in die steinerne Statue des Rhagon. Diese zerbricht und Entsetzen macht sich breit. Das Fruchtbarkeitsfest wird abgebrochen. Doch auch in den von Solomon erbauten Tempel sind Blitze eingeschlagen. Die treue Abishag, die dort Gott für die Sünden des von ihr geliebten Solomon um Verzeihung gebetet hat, wird von einstürzenden Steinen erschlagen. Der Prophet Nathan und die Ältesten wenden sich fortan von Solomon ab. Das Bündnis der zwölf Stämme Israels zerbricht bei der Trauerfeier für Abishag.

Unterdessen koalitiert Adonijah mit dem ägyptischen Pharao und will gegen seine eigenen Landsleute und gegen die Königin in den Krieg ziehen. Als Lohn erbittet er die Krone Israels unter der Oberherrschaft Ägyptens. Solomon zieht mit den verbliebenen Soldaten in einen verzweifelten Kampf. Nach seinem Fortritt betritt die Königin von Saba, die nun das Kind Solomons unter ihrem Herzen trägt, den Tempel Jerusalems und fleht zu Jehovah, er möge diesen verschonen. Sollte Solomon die Schlacht überleben, würde sie aus Dankbarkeit mit ihrem Kind nach Saba zurückkehren und fortan den Gott Israels zum einzigen Gott ihres Reiches erklären lassen. Auf das Drängen Baltors, die Stadt zu verlassen und sich in Sicherheit zu bringen, geht sie nicht ein. Wie durch ein Wunder siegt Solomon nach einer

ersten Niederlage am Ende gegen seinen Bruder und den Pharao, denn die sunamitischen Truppen eilen unter der Führung von Abishags Vater unverhofft zu Hilfe. Zunächst glaubt Adonijah Solomon sei geschlagen, krönt sich bereits zum Nachfolger Davids und lässt sich in Jerusalem feiern. Um dem Volk einen Sündenbock zu liefern wird die Königin von Saba aus dem Tempel geholt und vom Volk als Ursache allen Übels gesteinigt. Gerade noch rechtzeitig kehrt Solomon zurück. Die Königin erzählt ihm von Gottes Gnade und ihrem zukünftigen Sohn. Während sie betet heilen ihre Verletzungen wie durch ein Wunder. Im Vertrauen auf Gott, jedoch voller Kummer über den Abschied trennen sich König und Königin für immer. *The End.*

8.3.3 Set-Design und Kostüme

Besonderen Wert legten die Produzenten angeblich auf die Authentizität des salomonischen Tempels. So heißt es in der zeitgenössischen Werbung für den Film:

The construction of Solomon's Temple posed many problems for Vidor's research staff, since many weeks had to be spent searching not the The Bible but also the works of other authorities on the period to establish the exact dimensions mentioned. Translation of Biblical cubits and spans into modern terms of present-day inches, feet, meters and centimetres became a major project which had to be resolved before the architectural designers could begin their sketches. The Temple was built according to the description in the sixth chapter of I Kings in The Bible, King James Version. A very similar problem confronted the costume designers, who had to make certain that the hundreds of costumes, vehicles, weapons and above all Miss Lollobrigida's twenty-four separate costumes and hundreds of jewelled ornaments were absolutely authentic and would bring the picture full approval from Biblical and historical experts.⁴⁸

Die Kostüme der Königin sind bar jeden Versuchs nach Authentizität. Keine ihrer Roben ähnelt einem (alt-)orientalischen und antiken Gewand. Die Bekleidung der männlichen Figuren wirkt hingegen zuweilen assyrisierend; die Umhänge erinnern lose an klassisch-antike Gewänder. Gleichzeitig assoziieren die Kostüme des einfachen Volkes von Jerusalem Darstellungen von Hebräern, wie sie aus der Malerei seit dem Mittelalter bekannt sind. Bei der Innengestaltung des Salomon-Tempels, der von außen an eine altorientalische Zikkurat erinnert, wurde für die Wandverzierung auf achämenidische Reliefs aus Persepolis zurückgegriffen (vgl. THE PRODIGAL in Kapitel 8.2.3).⁴⁹ Im Tempel verweisen siebenarmige Leuchter auf das Judentum. Die goldenen Reliefs von Flügelwesen im hinteren Altarraum sollen Cherubim darstellen.⁵⁰ Im Palast werden die Stufen, die zum Thron Solomons führen, von Löwenkulpturen gesäumt. Was den vielseitigen Einsatz des Davidsterns betrifft, legte der Regisseur auf dessen Symbolkraft sicherlich mehr Wert als auf dessen tatsächlich historische Nachweisbarkeit zur Zeit der Filmhandlung. Im Tempel findet sich dieser als Accessoire, als Kettenanhänger auf der Brust Solomons. Die israelitischen Soldaten, deren Rüstungen eher römisch anmuten, tragen ihn als großes Wappen auf ihren Schilden. Die Soldaten Shebas werden als fanatischer und grotesk bunt gekleideter Trupp präsentiert.

⁴⁸ Zitiert nach einer *press book* aus dem Jahre 1959, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Departments, April 2001, unpaginiert.

⁴⁹ Bereits im Vorspann finden sich diese Motive auf den eingeblendeten Tafeln, darüber hinaus auch menschenköpfige Flügelstiere und andere Ornamente und Objekte altorientalischer Kunst.

⁵⁰ Zeichnerische Entwürfe der *art directors* Richard Day zeigen, dass dieser den Tempel weitaus monumentaler visualisieren wollte. Dort finden sich auch gigantische geflügelte Genien. Insgesamt erinnern die Tempelentwürfe (für innen wie außen) dabei vor allem an die Bibelillustrationen von Gustave Doré. Eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001.

Das Land Sheba wird in seiner Gesamtheit in Form eines Stadtmodells von außen gezeigt. Die Filmmusik klingt sodann – analog zum Szenenwechsel und im Gegensatz zu den sakralen Gesängen während der Inszenierung Jerusalems – auch orientalisierend. Das Königtum Sheba erscheint klein, verwunschen wie aus *Tausendundeiner Nacht*, umgeben von Palmen und gelegen an einer Oase inmitten unendlicher Wüste. So sieht das Publikum die Königin auch nicht Amtsgeschäfte tätigend auf ihrem Thron, sondern auf einer Liege in einem üppigen Garten, im Spiel mit einem Papagei, während ihr eine Zofe die Zehennägel in „Granatapfelrot“ lackiert.⁵¹ Eine Treppe führt direkt auf die Palastterrasse⁵², auf der eine große Steinstatue ihrer Gottheit Rhagon vor einem Opferfeuer zu erkennen ist. Eine kleinere befindet sich neben ihrer Gartenliege. Sheba ist ein Land der Sinne. Spätestens hier wird darüber hinaus durch den Inszenierungsstil jene „mammary madness“ (Marjorie Rosen⁵³) der 1950er Jahre deutlich zum Ausdruck gebracht. Bald sehen wir die Königin prunkvoll und alle Blicke auf sich ziehend auf einer Versammlung am ägyptischen Hof, an dem der mächtige Pharaon in vollem Ornat das Sagen hat – „Le pharaon comme au Musée Grévin. La reine de Saba comme aux Folies-Bergères.“⁵⁴ Auf dem Boden im Thronsaal hat der Pharaon anlässlich der Versammlung eine Landkarte anfertigen lassen, aus der die Grenzen der Israel umgebenden Länder hervorgehen. Die Könige Moabs und Chaldaeas erinnern durch ihre Bekleidung an arabische Kalifen und osmanische Sultane mit Turban, den Krummsäbel schwungbereit. In Israel angekommen, schlägt die Königin ein großes Zeltlager vor den Toren Jerusalems auf. Ihre Untertanen werden als fröhliches Volk voller Gaukler präsentiert, alle tragen bunte Stoffe und sind glücklich: *our people are carefree and gay – we enjoy life*. Die Königin lebt umgeben von erlesenem Luxus. In ihrem Schlafgemach findet sich eine kleine Auswahl an Figurinen ihrer unzähligen Heimatgötter, so dass sie diesen auch in der Fremde huldigen kann. Die Gestaltung der für den Film erfundenen Gottheiten Rhagon und Kol sowie der, dem hinduistischen Pantheon entstammende, Rama war anscheinend der Fantasie der Set-Designer überlassen.⁵⁵ Im Rahmen der Opferzeremonie erleuchten bengalische Feuer das Zelt um dem Ganzen etwas Mystik zu verleihen. Berühmt ist der Film allerdings bis heute für das Fruchtbarkeitsfest für die „oberste Gottheit Rhagon“. Bekanntermaßen wurde jene „pagan dance orgy“ von Jaroslav Berger choreographiert. Die Tänzer stammten allesamt vom Staatstheater Bern, für das Berger arbeitete. Die Tänze sind turbulent und ekstatisch⁵⁶; den schrägen orientalisierenden Rhythmen der Filmmusik liegt Prokoffiews *Skythische Suite*⁵⁷ zugrunde. Die im Film in ihrem Heimatpalast, Zeltlager, Schlafgemach und während des Fruchtbarkeitsfestes gezeigten Plastiken der Gottheit sind vor allem ein Stilmix aus ägyptischen Götterdarstellungen wie Isis oder Sahmet. Sie erinnern ferner lose an asiatische Affengottheiten, die aus Indien oder Thailand bekannt sind: Auf dem menschlichen Kopf

⁵¹ Die Sequenz wirkt nicht nur wegen des Papageis sehr albern: Zuerst äußert die Königin das Wort Granatapfel auf Arabisch und übersetzt dann *pomegranate – that's the right color*.

⁵² Mehr Palast wird nicht gezeigt. Die zeichnerischen Entwürfe Richard Days jedoch zeugen von einer ursprünglichen Planung, auch innere, prunkvolle Gemächer der Königin zu zeigen. Die Innenarchitektur sowie die sichtbaren Einrichtungsgegenstände und Accessoires verweisen in den Skizzen zwar deutlich auf den Orient, jedoch in keiner Weise auf den Alten. Eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001.

⁵³ Zitiert nach ROSEN, *Popcorn Venus*, 268-269.

⁵⁴ Zitat aus der *Paris-Presse* vom 20. Dezember 1959, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiert.

⁵⁵ Über die Ikonographie sabäischer Gottheiten ist nicht allzu viel bekannt. Für eine Einführung siehe ANTONINI, *Bildnisse von Tieren, Menschen und Göttern*, 259-260, mit weiteren Literaturangaben.

⁵⁶ Vgl. auch den Kommentar der Zeitung *Libération* vom 27. Dezember 1959: King Vidor a tourné une version „européenne“ de la scène du film „Salomon et la reine de Saba“, au cours de laquelle les figurantes dansent les seins nus. La censure américaine n'autorisant pas ce genre de spectacle, le public des Etats-Unis verra les danseuses avec soutien-gorge...ou de dos. (...), eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

⁵⁷ Siehe *Variety* vom 4. November 1959, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

befinden sich goldene Hörner, zwischen denen eine Sonnenscheibe platziert ist. Eine stoffartige Perücke reicht über die Schultern links und rechts jeweils auf den Oberkörper herab, während das Gesicht von einem gedrehten Bart umrahmt ist. Der trommelartige Bauch erinnert an einen Menschenaffen. Die Plastiken sind dunkel und suggerieren Basalt oder Diorit, die im Alten Orient wie Ägypten verwendet wurden. Von einer Auseinandersetzung mit altsüdarabischer Archäologie zeugt SOLOMON AND SHEBA allein in Bezug auf Set-Design und Kostüme ebenso wenig wie seine Vorläufer LA REINE DE SABA aus dem Jahre 1913 (vgl. Kapitel 5.1.7), THE QUEEN OF SHEBA von 1921 (vgl. Kapitel 7.2) oder LA REGINA DI SABA, der bereits 1952 in Italien in die Kinos gekommen war (vgl. Kapitel 9.1.1).

8.3.4 Inspiration und Quellen

Der Film bedient sich eines Konglomerats aus alttestamentlichen Quellen und solchen der abessinischen Kirche Äthiopiens, nach denen ein Sohn des Salomon und der Königin als Reichsgründer und Vorfahre des letzten Kaisers Haile Selassie verehrt wird. Während die legendäre Königin in islamischen Ländern in der Regel als Balqis oder Bilqis bekannt ist, leitet sich ihr Filmname „Magda“ (als pseudo-europäisierte Version) von ihrem äthiopischen Namen Makeda ab.⁵⁸ In der Werbung hieß es darüber hinaus:

That he [King Vidor] is on sound theological grounds in his approach to Solomon as a human being rather than a plaster saint is borne out in the words of the XVI Century scholar, Brother Felix, who has described the story of Solomon and Sheba as related in I Kings and II Chronicles as „a torrid love story of bloody intrigue and fraternal strife“. It is this approach which has been brought to the screen and will be presented to movie-goers of the country around Christmastime, 1959, (...) bringing to life the seductive, alluring essence of feminity who was Magda, Queen of Sheba. (...)⁵⁹

Für die Geschlechterkonstellationen bilden die männliche Filmgottheit und die Königin von Saba ein reizvolles Paar. Rhagon fungiert dabei als Widersacher Jehovas.⁶⁰ Israel wiederum ist ein friedliebender⁶¹ und patriarchischer Staat: Dem Herrscher stehen der Ältestenrat sowie Priester und Propheten zur Seite; Sexualität findet im Privaten statt. Bevor King Vidor die „Notwendigkeit“ einer Orgienszene aus dem Alten Testament, 1 *Könige* 11, ableitet und zeigt, verkehrt keiner der beiden Protagonisten mit anderen Partnern, wodurch die sich entwickelnde Liebe gerechtfertigt werden kann. Die „Sunamitin Abishag“ wird in diesem

⁵⁸ Die Legende vom gemeinsamen Sohn von Salomon und der Königin von Saba hat ihren Ursprung in der äthiopischen Erzählung *Käbra Nagäst*, die im frühen 14. Jh. zum ersten Mal schriftlich festgehalten wurde. Die Erzählung diente dem Äthiopier Yekunno Amlak (Regierungszeit 1270-1285) dazu, sich selbst als direkten Nachkommen Salomons und somit als Herrscher zu legitimieren – eine Tradition, die auch noch im 20. Jh. vom äthiopischen Kaiser Haile Selassie (1892-1975) fortgeführt wurde. Zum Glauben zählt, dass die Königin, bekannt unter dem Namen Makeda, einst auch die nördlichen Bezirke Äthiopiens regierte und auf der Rückkehr von ihrem Aufenthalt bei Salomon dort, in ihrer Hauptstadt Aksum, einem Sohn das Leben schenkte, den sie Menelik nannte. Bis heute erfährt diese Legende in Äthiopien eine überaus große Beliebtheit und ist gar Teil der Staatsdoktrin, siehe PENNACHIETTI, *Legends of the Queen of Sheba*, 39-40, vgl. Kap. 1.1. Angaben weiterer Quellen, wie sie beispielsweise der Koran (27, 16-44) enthält, fanden keinen Eingang in die Filmhandlung.

⁵⁹ Zitiert aus einem *press book*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginiert.

⁶⁰ Die einzige männliche Gottheit, die für einen Staatsgott Sabas in Frage käme, wäre Almaqah, der allgemein als Mondgott identifiziert wird, dessen Symboltier der Stier ist und dessen Ikonographie der des Rhagon im Film in keiner Weise ähnelt. Allzu aufwendig scheint die Recherche für eine Präsentation einer fremden Religion nicht gewesen zu sein, vielleicht auch, da die Erkenntnisse hinsichtlich sabäischer Mythologie und Götterwelt tatsächlich dürftig sind. Siehe hierzu MÜLLER, *Die heidnische Religion des antiken Südarabien*, 205-208, oder SIMA, *Religion*, 161-165, beide mit weiteren Literaturangaben.

⁶¹ Israel jedoch hat – im Gegensatz zur Bemerkung Baltors im Film – in vorchristlichen Jahrhunderten durchaus die Sklaverei gekannt, vgl. dieses Detail korrekt wiedergegeben in *THE PRODIGAL*, siehe Kap. 8.2.

Kontext denn auch von einer, laut biblischer Angaben blutjungen, Konkubine Davids im Film zur Ziehtochter desselben. Somit entwickelt Salomon für sie keine sexuellen Gefühle; darüber hinaus verkörpert sie als Tochter einer anderen Sippe das Symbol des Zusammenhalts der zwölf Stämme. Die Funktion Abishags als rechtmäßig-gläubige, sich völlig zurücknehmende Gegenspielerin der Unglück bringenden orientalischen „temptress“ entspricht auch hier dem Frauenbild der 1950er Jahre (vgl. die weiblichen Figurenkonzepte von Miriam-Delilah in SAMSON AND DELILAH, Merit-Nefer in THE EGYPTIAN, Ruth-Samarra in THE PRODIGAL, Esther-Vashi in ESTHER AND THE KING, alle in Kapitel 8).

Was den biblischen Salomon betrifft, so ignoriert der Film zwar nicht die biblische Angabe bezüglich seiner „1000 Frauen“ (vgl. 1 *Könige* 11,1f). Doch diese werden vom verliebten König verschmäht und somit negiert. Salomon bestieg, laut der Darstellung der Thronfolge Davids den Thron auch nicht aufgrund einer „göttlichen Vision Davids“, wie es der Film vermittelt, sondern aufgrund einer List von Salomons Mutter Bathsheba. Der erstgeborene Adonija wiederum, Sohn einer anderen Frau des David, habe sich laut Bibel tatsächlich bereits während der letzten Lebensstage des Vaters zum König krönen lassen und sei mit Salomon im Rahmen der Zeremonie in Streit geraten. Der biblische Salomon suchte jedoch alles andere als eine friedliche Konfliktlösung mit seinem Halbbruder, sondern – was der Film bewusst nicht aufgreift – ließ ihn gar hinrichten, als Adonija um die Hand der jungen und überaus schönen Abischag bat (siehe 1 *Könige* 2, 13-25). Was Vidor für seinen Film in die Handlung einbaut ist jedoch die Angabe, Salomon hätte, allerdings laut Bibel verführt von einigen seiner schönen fremdländischen Frauen, für deren fremde Götzen im Freien Kultstätten errichten lassen (siehe 1 *Könige* 11, 4f), was den Zorn des Herren erregt habe.⁶² Mit dem Pharao pflegte der biblische Salomon während seiner gesamten Regierungszeit freundschaftliche Beziehungen, und dies auch aus außerbiblisch-historischer Sicht: Er nahm sich eine ägyptische Prinzessin zur Frau, die Tochter des Pharaos Psusennes II, dem letzten König der 21. Dynastie.⁶³ Im Film werden jedoch nicht nur die Beziehungen zu Ägypten ins Gegenteil verkehrt, sondern die über viele Strecken rein fiktive Handlung beinhaltet von Anfang an ferner Anspielungen auf die zeitgenössischen politischen Verhältnisse im Nahen Osten respektive in Israel. So findet zu Anfang des Filmes eine Konferenz der „allies“ gegen den jüdischen König Salomon am Hof des [d.h. eines fiktiven] Pharaos in Ägypten statt, da die Könige der Nachbarländer sich allesamt von seiner monotheistischen Religion und der Uneinschätzbarkeit seiner Macht bedroht sehen. Die Königin fasst es bereits vor ihrer Abreise zusammen: *Israel proclaims peace*. Baltor, ihr Berater, erklärt: *A God that teaches all men are equal and none are slaves*. Das erste Wort eines aufwändigen *press books* verdeutlicht die Ambition solcher Dialogsequenzen:

Israel, fighting for survival against the forces of larger and stronger countries. David's elder son, Adonija, leads an Isrealite border patrol in a skirmish against an Egyptian raiding party. (...) As Israel grows stronger under its religion of The One God who has made the people free and equal, the Egyptian Pharaoh plans to send an army against the Israelites to subjugate them and keep their religion from spreading. (...)⁶⁴

⁶² So heißt es in 1 *Könige* 11,4f.: „Als Salomon älter wurde, verführten ihn seine Frauen zur Verehrung anderer Götter, so dass er dem Herrn, seinem Gott, nicht mehr ungeteilt ergeben war wie sein Vater David. Er verehrte Astarte, die Göttin der Sidonier, und Milkom, den Götzen der Ammoniter. Er tat, was dem Herrn missfiel, und war ihm nicht so vollkommen ergeben wie sein Vater David. Damals baute Salomo auf dem Berg nördlich von Jerusalem eine Kulthöhe für Kemosch, den Götzen der Moabiter, und für Milkom, den Götzen der Ammoniter. Dasselbe tat er für alle seine ausländischen Frauen, die ihren Göttern Rauch- und Schlachtopfer darbrachten. (...)“

⁶³ Zum biblischen Bild Salomons und zur Geschichte der frühen Königszeit siehe DIETRICH, Die frühe Königszeit in Israel. 10. Jahrhundert v. Chr., 188-189; 196-197.

⁶⁴ Zitiert aus einem *press book*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginert.

Der König von Moab, der sozusagen das heutige Palästina vertritt, erregt sich über den friedliebenden Solomon, denn *wealth and trade* seines Landes seien bedroht. Und weiter: *We will drive them into the sea!* Mit dieser Phrase wird die Furcht des jungen Staates Israel vor der arabischen Drohung „die Juden ins Meer zu werfen“ thematisiert. Das Zitat geht in der Tat auf eine Äußerung der Jaffa-Muslim-Christian-Association zurück: „We will push the Zionists into the sea, or they will send us back into the desert“ und stammt bereits aus dem Ersten Weltkrieg, besaß jedoch aufgrund der instabilen Lage im Nahen Osten nach der Staatsgründung Israels durchaus noch Aktualität.⁶⁵ Die dramaturgisch relevante, mitnichten biblisch oder historisch belegbare Aufspaltung der beiden Söhne Davids in Prinzen Israels, von denen einer das Land zuerst durch Krieg und später durch Bürgerkrieg, der andere gleichzeitig durch beharrliche Friedenspolitik stärken will, demonstriert eine von Hollywood und somit der amerikanischen Haltung der späten 1950er Jahre theoretisch erwünschte, im Ernstfall dennoch nicht als praktikabel erachteten Konfliktlösung: Solomon ist kein Pazifist. Er zieht, wenn auch wider Willen, in die Schlacht gegen ihn bedrohende Feinde. Solomon bekommt im Film am Ende nicht nur göttlichen Beistand, sondern auch solchen von außen, in Gestalt des Stammes der Sunamiten. Für den Notfall gilt im Film militärische Verteidigung als oberstes Prinzip, sofern sie religiös gerechtfertigt und nicht machtpolitisch intendiert ist.⁶⁶ Die Bemerkung Solomons an die Königin, dass das Land seit kurzem aufblühe und nun auch genügend Wasser aus den Bergen ableite, bezieht sich wiederum auf die erfolgreiche Wirtschaftsentwicklung im jungen Staat Israel nach 1948, während in Davids Wunsch nach innerer Sicherheit und Prosperität durch die Vereinigung einzelner Teilländer eher die politische Philosophie Amerikas hindurchschimmert. Das Gelingen solcher Prosperität ist, der Interpretation des Regisseurs nach, nicht zuletzt auf den Glauben an Gott zurück zu führen.

Die Figur des Pharaos Ägyptens in DAVID AND BATHSHEBA

In diesem Zusammenhang interessant ist ein Dialogvergleich mit DAVID AND BATHSHEBA (20th Century Fox 1951) unter der Regie von Henry King: Das Drehbuch verfasste Philipp Dunne einige Jahre vor der Israel-Ägypten-Krise des Jahres 1956, dennoch wird der ideologische und religiöse⁶⁷ Konfliktstoff dort bereits thematisiert. DAVID AND BATHSHEBA enthält daher ähnliche Anspielungen auf den zeitgenössischen Konflikt zwischen Israel und seinen arabisch-muslimischen Nachbarstaaten. Der Film kommt gleich zur Sache, denn David befindet sich im Krieg mit den Ammonitern, dem ‚arabischen‘ Feind: *We must decide on our strategy, for Rabbah is well defended. (...)* Bald darauf erhält David in seinem Thronsaal Besuch von einem Botschafter Ägyptens, mit dem Israel bis dato freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Der Mann überreicht ihm einen edelsteinverzierten Dolch: *Oh King of Judah and Israel, live for ever. The Pharaoh of Egypt sends greetings to his beloved cousin. The Pharaoh bids me to prostrate myself before the great King... and to present this humble token of Egypt's regard.* Darauf David: *The King of Israel warms himself in the sun of the Pharaoh's regard.* Und leise zu seinem Berater: *My beloved cousin, the Pharaoh, probably hopes that I'll cut my throat with this.* In einer späteren Szene betont David: *I've never used my power to take anything by force.* Bald kommt es zu einem erneuten, und diesmal weniger von Diplomatie geprägten Zusammentreffen zwischen David und dem ägyptischen Botschafter, der mittlerweile eine Verschwörung verheimlichen will: *By my sacred Osiris, I swear to you I speak the truth.* Darauf David: *It is only what I expected.*

⁶⁵ Siehe z.B. MORRIS, *Righteous Victims: A History of the Zionist-Arab Conflict*, 91, mit Quellenangaben.

⁶⁶ Vgl. das gezeichnete Anti-Bild des Pazifisten Achnaton in THE EGYPTIAN. Dort wird seine friedliebende Politik zwar als nicht verachtenswert, zumindest jedoch töricht bzw. feige inszeniert.

⁶⁷ „Biblical advisor“ jener Produktion war Dr. C. C. McGown.

*Charity is not to be found among the virtues of those who make gods of vultures and hyenas.*⁶⁸ Fremdheit und Heimtücke werden daher auch an der Andersartigkeit einer Religion gemessen, die, je polytheistischer, also heidnischer, desto verwerflicher ist. Anhänger eines Glaubens gar in Gestalt von für Juden wie Christen unrein geltenden Tieren können demnach nur eine Politik führen, die sich durch Hinterlist und Verschwörungen auszeichnet.

8.3.5 Kritiken

Die amerikanische Filmzeitschrift *Variety* stellte in ihrer Kritik vom 4. November 1959 im Anschluss an die US-Premiere sogleich das kommerzielle Potenzial eines Films über die berühmte Königin von Saba heraus, betonte aber auch dessen politische Relevanz:

(...) With its title out of Scripture and time and stellar value its world b.o. [box office] potential is obviously big. (...) When it is accepted that this epic is mainly a feast for the eye with a number of standout production spots its faults in story and dialog (sic!) can be more readily forgiven. (...) it's a story of political intrigue on the one hand, with Egypt conniving with Sheba to bring down the then prosperous and peaceful Israel, which is flourishing under the wise rule of Solomon who walks in the path of One God, Jehovah, and the treacherous manner in which the Queen of Sheba undermines Solomon but falls in love with him in the process. (...) ⁶⁹

Das Furchtbarkeitsfest war nur der europäischen Filmkritik einen Vergleich mit historischem Wissen wert. Der fiktive Gott Rhagon spielte dabei allerdings keine Rolle. Die Zeitung *Paris Jour* kommentierte am 26. Dezember 1959:

(...) Les orgies orientales de l'époque, croyez-en les historiens, atteignaient au grandiose. Pas un soutien-gorge, pas un cache-sexe des „tableaux vivants“ comme s'il en pleuvait et des trucs propres à rallumer les ardeurs des héros les plus fatigués. Bref, cette „orgie“ sabéenne de M. King Vidor s'apparente à une séance de fin d'année offerte par les élèves de Mme Irène Popart à mesdames leurs mères. (...) A mon avis, le dieu Rha-Gon, dieu de la vie et de la fécondité, avait autant de raisons d'être fâché par un si pitoyable hommage rendu à son culte. Lorsque son effigie est fendue en deux par la foudre, cela pourrait aussi bien signifier qu'il préfère se saborder plutôt que de voir ça. D'ailleurs, toute cette histoire est issue non point de la Bible mais de l'imagination délirante de M. Crane Wilbur, scénariste, et de MM. Anthony Veiller, Paul Dudley et George Bruce. (...) ⁷⁰

Etwa zwanzig Jahre später erschien der Film noch einmal in den französischen Kinos. Die Pariser *Le Point* kommentierte, mit spürbar zeitlichem Abstand, am 18. Dezember 1978:

A visiter comme un monument baroque. L'histoire est tirée (à hue et à dia) du Livre des rois; le style et le message sont ceux, hollywood-bibliques, qui favorisent paradoxalement le salut et la damnation du spectateur attentif. (...) Il y a un temple dynamité, des batailles légendaires, du stuc et du style. King Vidor, en réalisant cette superproduction, ne dormait que d'un œil. ⁷¹

Der politische Aspekt wurde in der europäischen Kritik niemals beachtet. Im Zentrum der internationalen Filmkritik stehen grundsätzlich weniger Handlungsinhalt oder Religiosität und im Grunde nie der politische Gehalt der Produktion, als vielmehr die sexuelle Ausstrahlung der Italienerin Gina Lollobrigida.⁷² Dennoch spielte der Film nicht sonderlich viel ein; das europäische Publikum schien hinsichtlich des Genres langsam übersättigt zu sein.

⁶⁸ Die hier kursiv zitierten Exzerpte entstammen dem originalen *screen-play* von DAVID AND BATHSHEBA aus dem Jahre 1951, eingesehen im British Film Institute, London, April 2003.

⁶⁹ Eingesehen im British Film Institute, London, August 2001, unpaginiert.

⁷⁰ Eingesehen ebenda.

⁷¹ Eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001, unpaginiertes *clipping*.

⁷² Aufgrund der Beliebtheit der Italienerin Gina Lollobrigida und weit weniger wegen seines Inhalts fand der Film vor allem in der italienischen und französischen Presse große Beachtung.

8.3.6 Schlussbemerkungen

In vielen Punkten unternimmt King Vidor den Versuch, mit seinem *biblical epic* stilistisch an Cecil B. DeMille heranzureichen. Doch wie es Charlton Heston, Darsteller des Moses in DeMilles *THE TEN COMMANDMENTS* (1956), feststellte: „I think only Mr DeMille could make a DeMille picture.“⁷³ Vidor verfolgte, wie seinerzeit DeMille, mehrere Intentionen und stand konform zu den, für die 1950er Jahre etablierten, Darstellungen von Sex und Exotik durch die Präsentation fremder und antiker Völker und Kulte, was die filmische Umsetzung eines alttestamentlichen Sujets für ein Massenpublikum enorm erleichtert. Der Orient als Feind Israels wird also auch in diesem *biblical epic* in Gestalt einer Frau präsentiert und befindet sich somit in Einklang mit anderen Filmen dieses Genres (vgl. Kapitel 5, 7 und 8). Als Heidin und Kurtisane zugleich bedroht die Königin von Saba den inneren und äußeren Frieden des Landes. Was die Königin betrifft, so entspricht ihre Inszenierung einer „Madonna whore“ (Harvey Greenberg), deren Kleidung züchtiger und schlichter wird, je mehr sie Zweifel in die Macht ihre eigenen Götter hegt und je mehr sie zu Jehova findet. Am Ende wird sie gar mit Mutterglück belohnt. Um Kritik an der Präsentation der erotischen Königin zu entgehen, wurde in zeitgenössischen Werbebroschüren stets geäußert, der Film sei wegen seiner religiösen Thematik ideal zur Aufführung in Sonntagsschulen, da beinahe alles an Inhalten direkt aus dem Alten Testament entlehnt wurde, aus den Textquellen in *Chronik* 1, 22; 2, 1 et al. sowie 1 *Könige* 10, 1-3; 11, 1-8 – eine nicht gerade glaubwürdige Behauptung. Doch mit ihrer Figur wird ferner auch die Rechtmäßigkeit Israels, sein Anspruch auf Land und Prosperität ohne Bedrohung seitens Nachbarstaaten historisch hergeleitet und legitimiert. Die Königin wird hierfür während der meisten Zeit der Handlung zum Mitglied orientalischer „allies“ deklariert. – Doch weder die Ernsthaftigkeit im Spiel Brunners, noch der Sex-Appeal des Importschlagers Gina Lollobrigida mag von solchen Absurditäten abzulenken.

8.4 THE STORY OF RUTH (1960)

8.4.1 Vorbemerkungen

Auch im Jahr nach *SOLOMON AND SHEBA* wurde Hollywood im Alten Testament fündig, diesmal seitens der Filmfirma 20th Century Fox. Erneut wurde die Handlung um das Volk Gottes und ein, es umgebendes, Feindesland herum aufgebaut, dessen Bevölkerung einen bösen Götzen verehrt. Ideal erschien dem Produzenten Samuel G. Engel das biblische Buch *Rut*.⁷⁴ Die Originalhandlung wurde für dieses *biblical epic* in Farbe und Breitwandformat um eine fiktionale Vorgeschichte erweitert, die die Hälfte der Filmhandlung einnimmt. Das Drehbuch schrieb Norman Corwin. Für die Hauptrolle der Ruth wurde die erst zwanzigjährige Israelin Elana Eden verpflichtet, die bei einem Londoner *casting* für die Verfilmung des Lebens der Anne Frank entdeckt worden war. Regie führte Henry Koster, der bereits in den

⁷³ Siehe HESTON, In the Arena. An autobiography, 179.

⁷⁴ Dieses war als fromme Erzählung bereits zu Beginn des 20. Jh. in Frankreich verfilmt worden sowie in den frühen 1920er Jahren als eine Episode im Kontext einer umfassenden Bibelverfilmung (heute verschollen) in Italien (siehe Kap. 5.2). Die erste, noch erhaltene Pathé-Verfilmung *RUTH ET BOOS* aus dem Jahre 1910 enthält keine dramatische Liebesgeschichte oder auf Grundzüge des biblischen Historienfilms, aus denen später die ersten Spielfilme dieses Genre entstehen (einzusehen im British Film Institute, London, vgl. *SAMSON ET DALILAH*, *SÉMIRAMIS*, *LA MORT DE CAMBYSE*, *LA VERGINE DI BABILONIA* etc., siehe Kap. 5.1 und 5.2). – Während Ruth in dieser unter zehn Minuten langen Produktion von einer jungen Schauspielerin verkörpert wird, ist Boos ein gütiger alter Bauer mit langem weißem Bart.

frühen 1950er Jahren mit dem *biblical epic* THE ROBE einen großen Erfolg feiern konnte. Die Premiere fand am 2. Juni in Hollywood statt; die Dauer des Films beträgt 132 Minuten.

8.4.2 Handlung

Eine Erzählerstimme eröffnet das Geschehen: *Across the centuries, many legends have grown around the biblical story of Ruth. All of them begin in the Ancient land of Judah.* Die Menschen auf der anderen Seite des Jordan jedoch verehren einen Gott, *Chemosh, thirsty for the blood of the young and the innocent.* Das Publikum sieht alsbald die moabitische Stadt Hebron. Ein armer Familienvater verkauft seine kleine Tochter an einen Priester des Chemosh, dem einmal pro Jahr ein kleines Mädchen geopfert wird um das das Land fruchtbar zu machen und den Feinden Tod und Verderben bringen. Die kleine Ruth wird als nächstes Opfer ausersehen. Doch eine plötzliche Verfärbung ihrer Haut bewahrt sie vor dem Tod. Zwanzig Jahre später: Aus dem Mädchen ist eine wunderschöne Priesterin (Elana Eden) geworden, die in wenigen Monaten ihr Noviziat beendet haben wird. Wieder soll ein kleines Mädchen, Tebah, dem Chemosh geopfert werden. Die Oberpriesterin Eleilat (Viveca Lindfords) sucht gemeinsam mit Ruth und anderen Priesterinnen das Haus eines jüdischen Goldschmiedes auf, der für den großen Tag eine goldene Kopfbedeckung für das Mädchen anfertigen sollte. Da diese Eleilat nicht prächtig genug ist, verspricht der Sohn des Goldschmiedes, Mahlon (Tom Tryon), eine neue zu Ruth in den Tempel zu bringen. Die Familie des Goldschmiedes stammt aus Juda, sie verachten den Götzenglauben an Chemosh und die dazugehörigen Menschenopfer. Im Laufe ihres Kennenlernens verlieben sich der junge Mahlon und die Priesterin Ruth ineinander. Sie beginnt, an ihrem Glauben zu zweifeln. Am Tag der Opferung Tebahs unterbricht sie verzweifelt das Opferritual. Mahlon wird vom König von Moab in den Steinbruch verbannt. Nach einem halben Jahr erhält Ruth ihr Amt zurück. Sie nutzt die neue Freiheit, um Mahlon zur Flucht zu verhelfen. Als dieser aus dem Steinbruch entkommt, wird er tödlich vom Dolch eines Soldaten verletzt. Unter großen Mühen und trotz der Verfolgung durch die Soldaten gelingt Naomi mit ihrer Schwiegertochter Ruth die Flucht nach Bethlehem. Doch ihr ehemaliges Heim ist eine Ruine. Zudem werden sie von allen Einwohnern der Stadt geächtet, sobald bekannt wird, dass Ruth eine gebürtige Moabiterin ist. Auch von Boaz (Stuart Whitman), Naomis nächstem Verwandten. Bald reut es Boaz, dass er die schöne Ruth so schlecht behandelt hat. Er wendet sich an Tob (Jeff Morow), den anderen Verwandten von Naomi. Dieser ist sofort von Ruths Schönheit verzaubert. Auch Boaz gelingt es, Ruth näher zu kommen. Die junge Witwe verliebt sich in ihn, doch zur selben Zeit verkünden die beiden moabitischen Soldaten, die als Spione nach Bethlehem gereist sind, dass Ruth einst und auch heute noch dem fremden Götzen im Haus der Naomi huldige. Der Ältestenrat berät hierüber und nachdem Boaz von Ruth erfährt, dass sie tatsächlich und noch vor nicht allzu langer Zeit an Menschenopfern für Chemosh beteiligt war, kann auch er als frommes Mitglied des Rats nicht für sie eintreten. Tob jedoch unterbricht die Anhörung und bittet um die Verschonung Ruths. Ruth entlarvt die Männer, der Ältestenrat verurteilt diese daraufhin zum Tod. Ruth willigt ein, Tob zu heiraten. Doch am Erntedankfest rät Naomi der Schwiegertochter, sich nachts auf dem Feld zu Boaz zu legen, da die Männer die Nacht auf den Erntefeldern verbrachten. Als sich Ruth bei Boaz niederlässt, erwacht dieser. Am Tag des Hochzeitsfestes tritt Ruth vor die versammelte Menge und gesteht, die Nacht des Erntefestes bei Boaz verbracht zu haben. Tob, der annimmt, sie habe ihn in dieser Nacht betrogen, löst augenblicklich die Verlobung. Vor dem Ältestenrat schwören Ruth und Boaz jedoch, dass sie sich in jener Nacht nur ihre gegenseitige Liebe gestanden hätten. Die beiden werden getraut und Ruth, die Moabiterin, soll bald einen Sohn gebären, dessen Sohn der Vater Davids und somit Vorfahre Jesus Christus wird. *The End.*

8.4.3 Set-Design und Kostüme

Zum ersten Mal begegnet das Publikum der fremden Gottheit Kemosch im Prolog des Films. Im *script* heißt es dazu, dieser sei „an ugly god with an open belly that accomodates ritualistic fire.“⁷⁵ Statuen der Gottheit, die im Film zu sehen sind, gleichen einer anthropoiden Figur, deren Unterkörper eine Art Würfelhocker darstellt. Dies deutet möglicherweise darauf hin, dass die Set-Designer auf der Suche nach Vorbildern ägyptische Götter herangezogen haben. Gesicht und Oberkörper jedoch sind frei erfunden, zumal über die Ikonographie des moabitischen Nationalgottes Kemosch so gut wie nichts bekannt ist. Intention war mit Sicherheit, die fremde Gottheit abstoßend wie absurd darzustellen. In der rechten Hand hält Kemosch stets eine leere Schale, während die linke Hand auf seinem Knie ruht. Ein zweigeteilter Zopf befindet sich am Hinterkopf, das Gesicht ist kantig, die Augen wulstig. Um das Feindesland Moab erkennbar von der Darstellung Bethlehems abzugrenzen,⁷⁶ wird die Filmstadt, der (moderne) Ort Heshbon, größer und urbaner als die spätere Geburtsstadt des Jesu präsentiert. Am ehesten (alt)orientalisch wirkt dabei der Tempelbezirk: Die Innenwände der äußeren Tempelmauern sind mit jenen Schlangendrachen- und Löwenmotiven verziert, die sich auf den blau glasierten Ziegelwänden der Prozessionsstrasse der Ishtar im Babylon zur Zeit Nebukadnezars II befanden (vgl. Kapitel 2.1.1). Die Innenarchitektur der Tempelgemäcker sowie die dazugehörigen Gartenanlagen assoziieren islamische Architektur nach der Vorstellung Hollywoods von *Tausendundeiner Nacht*. Dies zeigt sich vor allem an Springbrunnen, Fenstern und Säulen, deren Kapitelle an ägyptische Lotosblütensäulen erinnern. Im Gemach des Oberpriesters Hedak dominiert neben goldener Farbe der Bänder- und Zickzackmuster auf den Säulen ein dunkelroter Grundton (vgl. den Tempelbezirk bei *THE PRODIGAL*, siehe Kapitel 8.3.3). Alles in allem soll eine (alt)orientalische Atmosphäre geschaffen werden, die dennoch dürftig, im besten Fall stilisiert anmutet.

Ruth trägt während der Zeremonie eine Art Hörnerhelm, lose inspiriert von einer Variante einer altorientalischen Hörnerkrone, daran orientiert sich wiederum auch die goldene Kopfbedeckung für das zu opfernde Mädchen. Darstellungen altorientalischer Priester- und Herrschermäntel frei entlehnt sind wiederum Schnitt und Muster der Gewänder des Königs, Priesters sowie der Novizinnen im Alter Ruths.⁷⁷ Die vorherrschenden Farben sind türkis, gold, weiß und schwarz. Diese lassen sich auch in der Bekleidung der Palast- und Tempelwachen, Sänftenträger und Dienerinnen wiederfinden. Die Priesterinnen tragen viel Schmuck aus Gold, Perlen und Edelsteinen. Dem Gewand des Königs ist ein Purpurton vorbehalten. Auch dieser sowie die Priester tragen auffallenden goldenen und mit Edelsteinen besetzten Ohrschmuck; ihre Köpfe sind kahl rasiert. Gestik und Mimik der männlichen Figuren greifen das Klischeebild vom effeminierten Haremswächter als Eunuchen auf (vgl. beispielsweise die Figuren des damaszenischen Grundstückverkäufers sowie des Baalspriesters bei *THE PRODIGAL*, siehe Kapitel 8.3, oder des Eunuchen Hegai in *ESTHER AND THE KING*, siehe Kapitel 8.5). Die einfache Bevölkerung trägt kaftanartige Gewänder, teils mit turbanähnlichen Kopfbedeckungen, die an mittelalterliche und barocke Malerei erinnern.

⁷⁵ Eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

⁷⁶ Der historische Kleinstaat Moab befand sich östlich und in der unmittelbaren Nachbarschaft des späteren Staates Israel, weswegen sich Architektur und Kunst nicht allzu sehr von der der israelitischen Stämme unterscheiden haben kann. Über die historischen Prozesse in Moab ist nicht allzu viel bekannt. Zur Siedlungsgeschichte siehe auch den Abschnitt „Moabiter“ bei FRITZ, Die Entstehung Israels im 12. und 11. Jahrhundert v. Chr., 169f., bes. 173, mit weiteren Literaturverweisen.

⁷⁷ Die Oberpriesterin Eleilat trägt über ihrem freizügig geschnittenen, goldenen Kleid schwarze Tüllschleier sowie eine schwarze Kopfbedeckung, was Strenge und Dominanz suggerieren soll, jedoch keinerlei Vergleich zu authentischen antiken Frauengewändern zulässt. Die älteren Priesterinnen sind züchtiger gekleidet; die Mädchen tragen kindlichere Versionen der Kleider der Novizinnen.

8.4.4 Inspirationen und Quellen

Die Erzählung im biblischen Buch *Rut*⁷⁸ lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Eine jüdische Familie zieht während der Hungersnot unter der Herrschaft der Richter mit ihren Söhnen von Bethlehem in das heidnische, feindliche Grünland Moab. Die Söhne nehmen sich dort moabitische Frauen, doch im Lauf der folgenden Jahre versterben sowohl sie als auch der Vater, nur die Mutter Naomi und ihre Schwiegertöchter überleben. Während Orpa, die eine Schwiegertochter, in Moab zurückbleibt, folgt Rut Naomi in deren alte Heimat. Zu Beginn der Gerstenernte kommen sie in Bethlehem an. Das Recht gestattet Rut, auf dem Feld ihres nächsten Verwandten Boas Ähren zu lesen, um das Überleben für sich und Naomi zu sichern. Doch Boas behandelt sie ohnehin gütig, so dass Naomi den Entschluss fasst, durch eine nächtliche Begegnung zwischen den Beiden eine Heirat zu erreichen. Sie trägt Rut auf, sich zu waschen, zu salben und schön zu kleiden sowie sich nachts auf der Tenne dort hin zu legen, wo auch Boas schläft. Als dieser erwacht findet er Rut zu seinen Füßen, woraufhin der Brauch vorschreibt dass sie und ihr Hof, der ohne einen männlichen Vorsteher ist, nun ihm zustehen. So heiratet Boas Rut, die Moabiterin, die Witwe des Mahlon. Der Herr lässt sie schwanger werden und sie gebiert einen Sohn, den Großvater Davids (nach *Rut* 1, 1 - 4, 22).

Auf den ersten Blick scheint die Filmhandlung der alttestamentlichen Erzählung in keiner Weise zu widersprechen. Dennoch entstammt Ruths Kindheit und Erziehung im Tempel des Gottes Chemosh in der Hauptstadt Moabs, ihre religiöse Umkehr und Gefangennahme der Fantasie des Drehbuchautoren Corwin, was hinsichtlich der Suche nach einer spannenden Einführung im Rahmen der Möglichkeiten des Genres durchaus gelungen scheint. Im gleichen Stil und mit der gleichen Intention wie bei voran gegangenen *biblical epics* sucht der Film dabei gleichzeitig nach einem Gegenpol zur Welt Israels, dem Glauben der Juden an den Einen Gott. Was die Historizität der Darstellung angeht, so wird die moabitische Gottheit Kemosch im Buch *Rut* an keiner Stelle erwähnt.⁷⁹ Die Idee, eine exotische und aus alttestamentlicher Perspektive falsche Gottheit in den Kontext einer biblischen Erzählung zu transferieren, ist nicht neu.⁸⁰ Kemosch wiederum war tatsächlich der Hauptgott der Moabiter und steht, da er mit dem Nationalgott der Ammoniter, Milkom/Moloch, geglichen werden kann, somit auch im Zusammenhang mit Menschenopfern. Im Prophetenbuch *Jeremija* richtet sich der Prophet in seinen „Worten gegen die Völker“ auch gegen Moab (*Jeremija* 48, 1-47) und erwähnt dort Kemosch sowie die Stadt Heschbon. Doch da die Produktion vorgibt, das Buch *Rut* zu verfilmen, übernimmt sie auch dessen zeitliches Setting, womit die Handlung genau genommen vor der frühen Königszeit, das heißt vor David, anzusetzen wäre.⁸¹ Im Zentrum des Vergleiches zwischen Gott und Götze steht die Filmfigur der Ruth, die im Film nicht einfach die moabitische Witwe eines in Moab lebenden Juden darstellt, mit dem sie der Bibel nach bereits mehrere Ehejahre vollzogen hatte. Stattdessen ist sie bis zu ihrer Heirat –

⁷⁸ Das alttestamentliche Buch *Rut* zählt in der hebräischen Bibel zu den *ketubim*, den Schriften, und wird vor allem zum Wochenfest (d.h. Pfingstfest) verlesen. Es handelt sich um eine novellenartige Erzählung, deren Hauptabsicht religiöse Erbauung ist. Die Tatsache, dass die biblische Rut als Ahnin Davids angesehen wird, gibt der Erzählung mehr Gewicht. Zu Aufbau, theologiegeschichtlichem Kontext, Relevanz sowie Kommentaren siehe ZENGER, Das Buch Rut, 202-210.

⁷⁹ Der einzige Hinweis auf Kemosch in der Textquelle selbst erfolgt indirekt, indem Rut zu Naomi sagt: „(...) und dein Gott ist mein Gott. (...)“, siehe *Rut*, 1, 16.

⁸⁰ (vgl. die Figur der Astartepriesterin Lia in *SODOM UND GOMORRHA*, siehe Kap. 7.3, die Figur der Ischtarpriesterin Tisha in *THE WANDERER*, siehe Kap. 7.6, die Figur des „Gottes Jaghut“ im Rahmen der Erzählung von Noah und der Flut in *NOAH'S ARK*, siehe Kap. 7.8 sowie die Figur der Astartepriesterin Samarra in *THE PRODIGAL*, siehe Kap. 8.2)

⁸¹ Während dieser Zeit gab es durchaus, und gar noch unter Davids Sohn Salomon, auch auf israelitischem Boden legitime Kultstätten für Kemosch (vgl. Kap. 8.4.4). Laut alttestamentlichen Angaben war es unter der Regierung des Joschijas (640-609 v. Chr.), dass religiöse Reformen in Juda ein Verbot solcher Kultstätten für Kemosch, Milkom und Astarte zur Folge hatten (siehe 2 *Könige* 23, 4-14). Die Religionsvielfalt auf israelitisch/judäischem Boden ging nach der Eroberung durch Babylon im Jahre 587 v. Chr. zurück, als Fremdgöttheiten in Folge der traumatischen Erlebnisse nicht mehr toleriert wurden. Auch das Buch *Rut* datiert in die nachexilische Zeit. Zum theologiegeschichtlichem Kontext siehe ZENGER, Das Buch Rut, 206-209.

die anmerkenswerterweise sexuell niemals vollzogen wird – eine jungfräuliche Priesterin des Tod und Verderben bringenden Chemosh. Zunächst verkörpert ihre Figur daher größtmögliche Fremdheit, die jedoch aufgrund Ruths unverdorbenem Charakter einer Transformation weicht, da das Publikum sich durchaus mit ihr identifizieren kann. Diese wird im Kontext der jahwe-zentristischen Perspektive des Films mit dem Prozess einer Konversion gleichgesetzt. Hinsichtlich der alttestamentlichen Vorlage bemüht sich trotz aller Klischees daher auch das Drehbuch um Ambivalenz: Da im Buch *Rut* Moab und die Moabiter entgegen der üblichen Traditionen im Alten Testament positiv gezeichnet werden und vor allem Rut selbst Moabiterin ist, betont dies der Film nicht nur durch die Charakterisierung Ruths, sondern beispielsweise auch durch die Loyalität und Liebe seitens Naomis anderer, moabitischer Schwiegertochter, die das Publikum kurz kennen lernt und deren Existenz die Familie ebenso bereichert habe. Auch das Misstrauen, das die Einwohner Bethlehems Ruth im Film entgegen bringen, wird ablehnenswert inszeniert. Die Funktion von fiktiven Filmfiguren wie jener moabitischen Spione ist es indes, die im ersten Teil eingeführte Verfolgung Ruths mit ihren Erlebnissen in Bethlehem dramaturgisch zu verbinden und dem Geschehen somit mehr Spannung zu verleihen. Erst mit der Entlarvung der Moabiter werden auch für Ruth die Schatten ihrer Vergangenheit für immer ruhen. Auf die in der Fremde befindliche Filmfigur des Mahlon wurde die Güte und Wärme der biblischen Figur des Boas übertragen, um Ruths schnelle Konversion zum Jahweglauben nachvollziehbar zu machen. Ebenso wurde die im Original nur knapp erwähnte und namenlose Person des anderen „Löser“ mit der Figur des Tob, Rivale um die Gunst Ruths, im Film ebenfalls aus dramaturgischen Gründen deutlich ausgebaut.⁸² Auf die erotischen Implikationen der biblischen Vorlage, die die nächtlichen Begegnung auf der Tenne erwähnt (siehe *Rut* 3, 1-15), wurde im Film selbstredend verzichtet.⁸³

Auch dieses *biblical epic* lebt von Figurenkonstellationen respektive Filmfiguren wie der Oberpriesterin Eleilat, dem Oberpriester Hedak und dem (namenlosen) König von Moab. Diese dienen dem exotischen *flair* und werden in ihrer Funktion als Feinde Judas daher in irgendeiner Form als (alt)orientalisch visualisiert und benannt (vgl. Kapitel 8.6.3). Der, der Logik nach altorientalischen Gottheit Chemosh wird, vergleichbar mit den Figuren in *CABIRIA* (siehe den Exkurs in Kapitel 5.2) ein kleines Mädchen als Inkarnation größtmöglicher Unschuld durch einen blutigen Ritus mit dem Dolch des Oberpriesters geopfert. Bis auf diese, als Eunuch inszenierte, Figur und deren Gehilfen scheinen Priesterinnen dem Chemosh zu dienen, was der exotischen Komponente noch eine erotische hinzufügt (vgl. die im Film betonte und eventuell sogar historisch belegbare sakrale Prostitution für die Göttinnen Astarte und Ishtar in *SODOM UND GOMORRHA* in Kapitel 7.3 beziehungsweise *THE WANDERER* in Kapitel 7.6 und *THE PRODIGAL* in Kapitel 8.2). Durch das Spektakel eines, mit einem Fruchtbarkeitsfest verbundenen, Menschenopfers wird der armen, unterdrückten Menge wirtschaftliche Prosperität verheißen. Ohnehin wird der Glaube an Chemosh als Teil eines totalitären Regimes dargestellt, als dessen Gegensatz der Ältestenrat zu Bethlehem fungiert. Einmal mehr vermittelt auch dieser Film ein Bild der Israeliten als weise Patriarchen und der sie umgebenden Orientalen als grausame Despoten.

⁸² So verzichtet der nächste Anverwandte der biblischen Naomi, der „Löser“ des Buches *Rut*, nicht – wie im Film dargestellt – auf sein Vorrecht (Levirat) der Eheschließung, weil er annimmt, Rut habe mit Boas sexuell verkehrt. Der Verzicht bezieht sich vielmehr darauf, dass im biblischen Text dem ersten Sohn der Rut aus erbrechtlichen Gründen Haus und Gut der Noomi zustünden, da dieser als Nachkomme des Mahlon gelten würde. Eine Heirat mit Rut jedoch würde für den Löser zunächst den Kauf der Güter Noomis bedeuten. Da er anscheinend bereits Erben hat, würde für ihn dies einer Verlustrechnung gleichkommen. Daher tritt der Löser Vorrecht an den Boas ab, der Rut auch in der biblischen Vorlage liebt, vgl. *Rut*, 4, 1-10.

⁸³ Siehe FISCHER, Noomi und Rut: Die unkonventionellen Ahnfrauen des Davidischen Königshauses, 190–192.

8.4.5 Kritiken

Der Film wurde zwar in Europa gezeigt, fand insgesamt jedoch wenig Anklang. Auch in den USA schien das Interesse an solchen Stoffen zunehmend zu erlahmen, vor allem, weil der Film weder Schlachten- noch andere Massenszenen enthielt. Das ernsthafte Spiel von Elana Eden entsprach kaum einer Publikuserwartung, das an die erotischen Darstellungsweisen einer Hedy Lamarr, Lana Turner oder Gina Lollobrigida gewöhnt war (vgl. Kapitel 8.1, 8.3 und 8.3). So schrieb die Zeitschrift *Variety* im Vorspann ihrer Premierenkritik, der Film sei gar ein „woman’s picture“⁸⁴, [that] should register okay at the b.o. [d.h. box office] but needs a lot of ballyhoo“. Auch die amerikanische Filmkritik ist anscheinend mittlerweile in den 1960er Jahren angekommen:

Samuel G. Engel’s production of „The Story of Ruth“ is a refreshingly sincere and restrained Biblical drama, a picture that in its elaboration on the romantic, political and devotional difficulties encountered by the Old Testament heroine earnestly contemplates character development and ignores the customary preoccupation with sex exhibitionism. Yet, for all its obvious high purpose, bolstered by several fine performances, there is a sluggishness that is disturbing. (...) In initial openings, at least, „Story of Ruth“ will have to overcome the box-office disadvantages of a cast not firmly identified in the public memory and the possible exhaustion of Biblical spectacles among more avid filmgoers. (...) Corwin’s screenplay is sound and careful in its construction of character growth and relationships, but it has a slight tendency to be incoherent, to lose sight of an overall objective as it meanders slowly from episode to episode. The 132-minute route is a strain on a drama based on such a short biblical passage. The tale lacks the variety and color to remain crisp and absorbing over such a span. Although Corwin wisely has avoided archaic phrases, director Henry Koster has not always succeeded in side-stepping stereotyped biblical-pic posturing and mannerisms among his players, and is inclined to anticipate mysterious character knowledge in a few instances. But he has coaxed several very effective portrayals out of his principals, all the more notable a feat considering the absence of much thespian experience in one or two cases. The film introduces to the screen Elana Eden in the title role. She gives a performance of dignity, projecting an inner strength through a delicate veneer – just the interpretation required of the character, although a shade more animation here and there may have made her „Ruth“ more believable and interesting. (...) The De Luxe color and art directors Lyle R. Wheeler’s and Franz Bachelin’s settings are more natural than spectacular, which in a way is refreshing for this sort of film. Franz Waxman’s music is typically biblical in tone and tempo.⁸⁵

8.4.6 Schlussbemerkungen

Mit THE STORY OF RUTH liegt erstmals ein *biblical epic* mit alttestamentlichem Sujet vor, für das das bisherige Schema „guter Jude – böse Orientalin“ einmal abgewandelt wurde (vgl. das Fazit dieses Kapitels). Zwar ist dies in Ansätzen und aufgrund der Kombination diverser historischer Quellen auch schon bei SOLOMON AND SHEBA der Fall (siehe Kapitel 8.3), doch Ruth ist – im Gegensatz zur Königin – ein Mensch ohne jede böse Absicht. Nicht wegen ihrer Position und orientalischen Volkszugehörigkeit, sondern aufgrund tragischer Erlebnisse ihrer Kindheit und ihrer Erziehung zur Kemosch-Priesterin steht ihre weder ehrgeizige noch intrigante Figur zunächst im Zentrum des orientalischen Feindeslandes. Durch Ruths Zweifel an der Richtigkeit ihrer Religion und ihrem Interesse und zunehmendem Wissen über Jehova wird ihr Leben schließlich verschont (vgl. hingegen den als Strafe für Nicht-Glauben interpretierten Tod der Filmfiguren Dalilah, Samarra und der Königin von Saba, die dem Beinah-Sterben durch Konversion entgeht, in Kapitel 8.1, 8.2 und 8.3). Die Transformation der Ruth nimmt dabei die erste Hälfte des Filmes ein, während sie seit ihrem Aufenthalt in

⁸⁴ In der zeitgenössischen Theologie wird dies ähnlich gesehen, vgl. die Bemerkung Erich Zengers, „Das Buch Rut gilt als Meisterwerk hebräischer Erzählkunst. Es ist *das* Frauenbuch des Ersten Testaments.“, siehe ZENGER, Das Buch Rut, 202, sowie, zur Erklärung desselben, 202f. Siehe auch FISCHER, Gottesstreiterinnen. Biblische Erzählungen über die Anfänge Israels, 181–203.

⁸⁵ Eingesehen im British Film Institute, London, August 2001, unpaginiert.

Juda, an Glauben und innerer Stärke permanent wächst, wodurch sich der Konflikt auflösen lässt. Ruth ist es, die den misstrauischen Einwohnern Bethlehems die gütigen Seiten des alttestamentlichen Gottes aufzeigt. Durch die kauzige Figur des Engels, der den Film einleitet, sowie dem Zuschauer kurz vor dem dramatischen Höhepunkt die Angst nimmt und die Handlung beschließt, erhält der Film auch eine humorvolle Komponente, die ihm nicht weiter schadet. Von allen Bibelfilmen ist *THE STORY OF RUTH* seiner alttestamentlichen Vorlage noch am ehesten gerecht geworden. Denn im Drehbuch werden wesentliche Aussagen des Buches *Rut* einerseits auf die positive Charakterisierung der Film-Ruth sowie – als dramaturgischer Gegenpol – auf ein als negativ inszeniertes Misstrauen des Boas und der Einwohner Bethlehems verteilt, das im biblischen Text nicht enthalten ist. Dass für den Wandlungsprozess Ruths, von dem die alttestamentliche Quelle ebenfalls nichts berichtet, ein diffuses Orientbild als Gegenpol benötigt wird, scheint daher dramaturgische Gründe zu haben, jedoch vor allem am Inszenierungsschema bisheriger *biblical epics* zu liegen (vgl. Kapitel 5, 7 und 8). Ruths unerschütterlicher Glaube an Gott und vor allem an das Gute im Menschen wird am Ende mit einer diesmal dauerhaften Ehe und Mutterglück belohnt. Nachfahren ihres, der Fremden Sohnes werden der große König David und Jesus sein.⁸⁶ Somit fokussiert der Blick zwar das Christentum, in allen anderen Punkten wird jedoch das christliche wie jüdische Publikum Amerikas gleichermaßen avisiert. Vom bis dato üblichen genreimmanenten Sensationalismus rückt Henry Koster, sieben Jahre nach seinem durchaus sensationalistischen Frühchristen-*epic* *THE ROBE*, mit *THE STORY OF RUTH* insgesamt ab.⁸⁷

8.5 Esther and the King (1960)

8.5.1 Vorbemerkungen

Um den hohen Kostenaufwand, den die Produktion eines Monumentalfilms mit sich brachte, langsam niedriger zu halten, schweifte der Blick der 20th Century Fox nach Cinecittà. So verpflichtete die Produktionsfirma den Regisseur Raoul Walsh, der bereits im Jahre 1926 den biblischen Monumentalfilm *THE WANDERER* gedreht hatte (siehe Kapitel 7.6), vor den Toren Roms das Buch *Ester*⁸⁸ zu verfilmen. Bislang lag diesbezüglich nur ein französischer Historienfilm aus dem Jahre 1910 vor, *LE MARIAGE D'ESTHER* (siehe Kapitel 5.1.4). Produziert wurde der Film vor Ort von Galatea, Roma, im Auftrag von 20th Century Fox. Als Regieassistent wurde Walsh der Italiener Mario Bava zur Seite gestellt. Von Anfang an wurden aufgrund der unterschiedlichen Zensurvorschriften einige Szenen von Walsh für das

⁸⁶ Vgl. BABINGTON/EVANS, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, 48-50. Die Autoren, die sich der Produktion ein wenig widmen, fragen sich, ob der Film mit seiner Darstellung der Ruth nun, Ende der 1950er Jahre, das Thema des „female bonding“ modern reflektiere, was ich jedoch nicht herauslesen kann, da Ruth am Ende allen Erlebens mit Ehe und Mutterglück belohnt wird. Die Autoren belegen dies vor allem dadurch, dass Ruth im Film nacheinander an zwei „Mütter“ gebunden sei: Die moabitische Oberpriesterin Eleilat stünde für eine schlechte, ihre Schwiegermutter Naomi indes für eine gute Mutter.

⁸⁷ ELLEY, *The Epic Film. Myth and History*, 31, argumentiert, der Film ließe jede „Wärme und Ehrlichkeit des alttestamentlichen Originals vermissen“, in dem die Liebe zwischen einer armen Moabiterin und einem reichen Israeliten dargestellt würde. Das Potenzial, das ein solches Figurenpaar abgebe, „sei mitnichten ausgeschöpft worden“. Elley äußert sich indes lobenswert über die „beautiful archaic music“, siehe ebenda.

⁸⁸ Siehe Kap. 1.1 für eine Zusammenfassung der biblischen Erzählung, zur Rezeption in der Malerei siehe Kap. 3.2. Für einen Überblick sowie aktuelle Kommentare zum Buch *Ester* siehe ZENGER, *Das Buch Ester*, 266-274. Die theologische und kulturelle Bedeutung, die die Erzählung vor allem für das Judentum hat, war kaum Gegenstand der Recherche Walshs und Elkins im Kontext der Anfertigung eines Spielfilmtauglichen Drehbuchs.

amerikanische, und von Bava für das europäische Publikum gedreht. Das Sujet wurde von Raoul Walsh gemeinsam mit Michael Elkins aufbereitet. Für die Inszenierung wurde ein weiterer, italienischer Kollege, Ennio De Concini, verpflichtet (vgl. auch dessen fünf Jahre zurückliegende Mitarbeit an *LA CORTIGIANA DI BABILONIA*, siehe Kapitel 9.2.1). Das gesamte Filmpersonal – außer Walsh, Elkins und diejenigen Schauspieler, die die Hauptrollen besetzten – wurde seitens Cinecittà bereitgestellt. Für die Hauptrolle des Perserherrschers Ahasuerus wurde der Amerikaner Richard Egan unter Vertrag genommen, der von der Filmkritik als „a sort of poor man’s Charlton Heston“ (Pauline Kael) oder, speziell in diesem Film, als „...looks about as Persian, as an offensive back of the Baltimore Corps“⁸⁹ bezeichnet wurde. Die Jüdin Esther verkörperte die Engländerin Joan Collins, der mit dieser Rolle eine seltene Gelegenheit gegeben wurde, von ihrem gängigen *image* als Biest abzuweichen, wie sie es beispielsweise als fiktive, hinterhältige Frau des Pharaos Cheops in Howard Hawks *spectacle* *LAND OF THE PHARAOHS* (USA 1956) unter Beweis gestellt hatte. Die musikalische Begleitung komponierten Angelo Francesco Lavagnino und Roberto Nicolosi. Die Melodien bewegen sich zwischen bei amerikanischen *biblical epics* gängigen Klängen und der packenden Musik eines Abenteuerfilms. Dirigiert wurde das Orchester von Carlo Savina. Die US-Premiere des Films fand mit einer Originallänge von 109 Minuten und, dem biblischen Sujet angemessen, pünktlich zur Weihnachtszeit am 14. Dezember des Jahres 1960 statt. Gedreht wurde in CinemaScope und Eastmancolor de Luxe; die Kosten beliefen sich auf 405.000.000 Lire, eine Summe, die für italienische Verhältnisse sehr hoch war.⁹⁰ In Europa wurde der Film einige Wochen nach der US-Premiere in die Kinos gebracht.⁹¹

8.5.2 Handlung

Der persische Großkönig Ahasuerus (Richard Egan) kehrt nach einem militärischen Erfolg gegen Ägypten triumphierend heim. Kurz vor der Ankunft der Truppen in der Hauptstadt Shushan belohnt der König seinen Offizier Simon (Rick Bragaglia), einen Judäer, mit seinem eigenen Schwert, da ihm dieser in der Schlacht das Leben rettete. Für Simons Braut Esther (Joan Collins) übergibt ihm der König ein Perlengeschmeide aus seinen gefüllten Schatztruhen. Als der junge Soldat nach langer Zeit zu Hause ankommt und seine Braut endlich wiedersieht, haben Männer des Reichswesirs Haman (Sergio Fontani) dort gerade einen Mann aufgehängt. Denn Haman sind die Judäer ein Dorn im Auge. Esther wünscht sich daher nichts lieber, als mit ihrem zukünftigen Mann nach Juda heimzukehren, wo ihr Volk sein eigentliches Zuhause hat und alle in Frieden ihrer Religion nachgehen können. Haman begrüßt den König Ahasuerus überschwänglich, als der seinen Palast unter dem Jubel des Volkes endlich betritt. Er hat jedoch ein Verhältnis mit Vashti (Daniella Rocca), der persischen Königin. Ahasuerus hat nur einen wirklich treuen Diener: seinen persönlichen Berater Mordecai (Denis O’Dea), einen gebildeten und loyalen Judäer, dessen Nichte Esther ist, die Braut des Simon. Aus dessen sonderbarem Verhalten schließt der König, dass ihm seine Frau nicht treu war. Er stellt sie zur Rede, doch Vashti streitet alles ab. Ahasuerus verbannt sie für immer in ihre privaten Gemächer. Ahasuerus eröffnet Haman und Mordecai, als nächstes gegen Alexander in die Schlacht zu ziehen, um auch Griechenland seinem riesigen persischen Reich einzuverleiben. Ahasuerus vertraut Mordecai an, an welcher Küstenstadt er die Griechen überrumpeln und somit besiegen wolle. Haman sieht seine

⁸⁹ So bezeichnete ihn Bosley Crowther, zitiert nach SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 253.

⁹⁰ Verglichen damit, was die Produktionsfirma 20th Century Fox kurz darauf in ihren amerikanisch-italienischen Antikfilm *CLEOPATRA* (1963) investieren sollte, sind die Produktionskosten jedoch nicht der Rede wert.

⁹¹ Für die Angaben zur Produktion in diesem Abschnitt siehe POPPI/PECORARI, *Dizionario del cinema italiano* vol 3, i film dal 1960 al 1969, 201-202

Chance gekommen. Unterdessen betritt die Königin aus Zorn über das Urteil ihres Mannes Ahasuerus den großen Saal des Palastes. Haman lässt kurz darauf Vashti, vom König unbemerkt, ermorden. Neben sich auf dem Thron will er eine andere Geliebte sehen. Daher drängt er nun den König, die Gesetze des Landes einzuhalten, und sich aus allen Jungfrauen des Reiches die schönste als Gemahlin auszuwählen. Auf brutale Weise fallen die Soldaten daher in den kommenden Tagen in den Dörfern und Städten des Landes ein. Auch Esther wird gefangen genommen, inmitten ihrer Heiratszeremonie mit Simon. Da dieser dabei aus Verzweiflung den wichtigsten Gefolgsmann des Haman mit dem Schwert tötet, muss er sich fortan verstecken. Im königlichen Harem werden die Frauen für den großen Tag vorbereitet. Esther ist zutiefst verzweifelt, doch ihr Onkel Mordecai, der an das Gute in seinem König glaubt, betrachtet die Möglichkeit Esther auf dem Thron zu wissen als Chance für Frieden und Glaubensfreiheit. Würde der König eine Frau aus Judäa lieben, so wären die Gräueltaten des Haman für immer beendet. Um seine Vision zu verwirklichen, drängt er Esther, zunächst niemanden ihre wahre Herkunft zu verraten. Da sie sich für ihren Gang vor den König viel zu schlicht kleidet, mit der Hoffnung, dadurch zu Simon zurückkehren zu können, gibt ihr der Eunuch einen prächtigen goldenen Umhang. Dies erregt den Neid der Geliebten des Haman. Der jedoch hat seinem Diener aufgetragen, die Jungfrau mit dem Umhang abzufangen und zu ermorden, kurz bevor diese am kommenden Tag vor den König tritt. Nun wird die Geliebte an Esther statt von Hamans Diener qualvoll erstickt. Esther indes tritt vor den König und Ahasuerus erwählt sie zu seiner Frau. Das Volk jubelt und Mordecai ist voller Hoffnung.

In den darauf folgenden Wochen gibt Ahasuerus Esther Zeit, über das Erlebte hinwegzukommen und zwingt sich nicht in sein Bett. Eines Abends, als der König sie in ihren Gemächern besucht, gesteht sie ihm ihre Liebe. In dem Moment, als Ahasuerus noch einmal kurz weggerufen wird, gelingt es Simon Esther aufzusuchen. Als Simon den König aufgrund der Schmach, die ihm angetan wurde, töten will, ist es Esther, die die Palastwachen um Hilfe ruft. Dennoch ist sie erleichtert, dass Simon die Flucht gelingt. Esther und Ahasuerus verbringen nun ihre Hochzeitsnacht. Am folgenden Tag lässt er sie zur Königin Persiens krönen. Von ihrem milden, verständigen Wesen tief beeindruckt, erlässt er gar eine ganze Reihe neuer Gesetze, die den Völkern und Stämmen seines Landes mehr Freiheit und Wohlstand verschaffen sollen. Haman sieht diesen Moment als Chance, die Position Mordecais ins Wanken zu bringen, indem er verlangt, von nun an würden alle in Frieden leben, die sich vor den Göttern Persiens und somit vor ihrem Herrscher verneigten. Mordecai ist so gezwungen, dem König mitzuteilen, dass er diesem gegenüber zwar niemals illoyal sein, aber nur vor seinem eigenen Gott niederknien werde. Ahasuerus ist unschlüssig, doch nach Esthers Fürsprache garantiert er dem Volk der Judäer Religionsfreiheit. Haman beabsichtigt nun, mit dem griechischen Herrscher Alexander zu koalieren, und dann als dessen Verbündeter über Persien zu herrschen. Seine Männer schaffen heimlich eine Abschrift des in griechisch abgefassten geheimen Militärplanes sowie eine ebenfalls fingierte hebräisch verfasste Botschaft an Alexander in den Tempel der Judäer, um dann behaupten zu können, dieser sei dort, im heiligen Tempelschrein gefunden worden. Somit soll bewiesen werden, dass Mordecai ein Verräter sei. Haman bringt den Fall vor den König, dieser glaubt ihm schließlich. Ahasuerus verurteilt Mordecai und dessen Volk zum Tode. Da bricht Esther ihr Schweigen und offenbart ihrem Mann, dass auch sie eine Jüdin und somit selbst zum Tode verurteilt sei. Unterdessen plant Haman, den König während seines Ritts nach Persepolis hinterrücks ermorden zu lassen. Seine Gefolgsmänner verstecken sich für den Überfall auf Ahasuerus in Ruinen außerhalb der Stadt, in denen sich auch Simon noch versteckt hält. Als nun der König und die Verräter aufeinander treffen, gelingt es Simon, die Männer außer Gefecht zu setzen. Ahasuerus ist dankbar, dass Simon ihm ein zweites Mal das Leben gerettet hat. Doch dieser fordert ihn zum Zweikampf auf und offenbart ihm, dass es Esther war, die er heiraten wollte, an jenem Tag, als sie in seinen königlichen Palast entführt wurde. Ahasuerus

erkennt, dass Haman der wahre Verschwörer war und nun nicht nur das Leben Mordecais, sondern aller Judäer gefährdet ist. Gemeinsam mit Simon reitet er zurück nach Shushan. Mittlerweile haben sich die verängstigten Judäer in ihrem Tempel versammelt, Mordecai jedoch befindet sich in einer Zelle des Palastgefängnisses. Simon gelingt es, in den Tempel einzudringen und dort gemeinsam mit ehemaligen Kriegskameraden aus Shushan gegen die Männer Hamans zu kämpfen. Haman wird vom König gestellt und an dem Galgen erhängt, den er für Mordecai hatte aufrichten lassen. Esther und Mordecai kümmern sich um den verletzten Simon, doch dieser verstirbt in den Armen der weinenden Königin. Ahasuerus, der die beiden beobachtet, verlässt den Tempel. In der darauf folgenden Zeit lebt Esther wieder unter ihresgleichen, während Ahasuerus gegen Alexander von Griechenland, dem Haman die Kriegsstrategie des Königs bereits verraten hatte, in den Kampf zieht. Die Verluste sind groß. Geschlagen kehren die Perser heim nach Sushan. Doch als sich der König der Stadt nähert, kommt ihm Esther entgegen. Nun steht ihrer gemeinsamen Zukunft nichts im Weg. *The End.*

8.5.3 Set-Design und Kostüme

Set-Design und Kostüme wurden vom florentiner Büro Casa d'Arte Tani angefertigt. ESTHER AND THE KING spielt als einziges *biblical epic* in einer historisch bezeugten altorientalischen Herrscherresidenz – in Susa, womit der Film der biblischen Erzählung folgt. Im Gegensatz zu ebenfalls ‚altorientalisch inszenierten‘ Filmstädten wie Gaza in SAMSON AND DELILAH, Damaskus in THE PRODIGAL, Hesbon in THE STORY OF RUTH sowie Sodom in THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH (siehe alle Kapitel 8.), steht die Stadt Susa hier nicht als Substitut für die Stadt Babylon und den mit ihr verbundenen biblischen Mythos, sondern als Ort, in dem gute und böse Kräfte herrschen. Da sich die guten zunächst durch Abwesenheit auszeichnen (Ahasuerus befindet sich im Krieg), haben die bösen vom Palast Besitz ergriffen. Die Eröffnungssequenz zeigt daher zunächst das siegreich aus einer Schlacht hervorgegangene persische Heer in einer längeren Massenszene.

Das persische Heer

Während die soldatischen Gruppen je nach Funktion und womöglich Volkszugehörigkeit verschieden gekleidet sind und dabei lose an römische Soldaten erinnern, verweisen die Trommler, die das Heer begleiten, mit ihren roten Zipfelmützen und armfreien Oberteilen sowie durch die Gestaltung ihrer Instrumente tatsächlich auf achämenidische Darstellungen und antike Beschreibungen des persischen Heeres. Dass dieses im Film gerade aus Ägypten heimkehrt wird durch Beute wie ägyptische Götterstatuen, Schatztruhen voller Schmuck sowie versklavte Ägypter aufgezeigt, die sich – wie meistens im Monumentalfilm – durch ein Nemeskopftuch auszeichnen. Die historische persische Soldatentracht findet sich in dieser Produktion nicht. Dies hat damit zu tun, dass das Heer positiv, und daher gewissermaßen westlich und somit am ehesten römisch dargestellt werden soll. Daher wird auch Ahasuerus, der persische Großkönig, wie ein römischer Feldherr zu Pferde inszeniert (vgl. sein Figurenkonzept als gleichsam verwestlichter Herrscher, siehe Kapitel 8.7.4). Der Bezug zum antiken Persien findet sich wiederum in einem Kurzschwert (*akinákes*), das auch Simon trägt. Im Film schenkt der König Simon sein eigenes, das mit dem *golden rooster*, *Persia's greatest military honour* ausgezeichnet ist. – Manche Kurzschwerte waren tatsächlich mit stilisierten, aus Goldblech getriebenen Tierköpfen verziert, jedoch weniger mit einem „rooster“. Der Film verweist hier aufgrund des langen dünnen Halses des „roosters“ gleichsam auf das Bild des

Pfaus, das schon Jahrhunderte vor dem Schah von Persien Symboltier des Landes war.⁹² Im Film trägt der goldene Hahn einen bunten, emaillierten Kamm, der allerdings der Fantasie des *art director* entsprungen ist. Dem Schwert wird deshalb so viel Aufmerksamkeit in Dialog wie Design zuteil, da es später im Palast Simon als „Sesam-öffne-dich“ dienen wird.

Der Palast von Susa

Wenn sich die Kulisse in ihrer äußeren Gestalt nicht an Vorlagen wie dem Darius-Palast aus Persepolis oder dessen Winterresidenz in Susa orientiert hat, wurden dem Filmpalast dennoch eindeutig persische Züge verliehen.⁹³ Zunächst wird dem Zuschauer vermittelt, dass sich (Ober-)Stadt und Palast innerhalb einer orientalischen Stadtmauer mit großem Haupttor befinden. Die Mauer des Films wurde durch Nischen und geböschte Vorsprünge gegliedert. Oben befindet sich Platz für einen Wehrgang mit Zinnen. Die aufwendige Außenkulisse des Palastes selbst besteht aus mehreren Gebäudeteilen. Eine breite Eingangstreppe führt zu einem zunächst von Säulen und dann von achämenidischen (hier goldenen) Flügelstieren flankierten Eingang. Das Hauptgebäude ist weitaus höher als der Eingangsbereich und in Anlehnung an die monumentalen Bauten aus Persepolis und Susa untergliedert und von Zinnen gekrönt. Was im Film als Thron-, Empfangs- und Festsaal fungiert, orientiert sich hinsichtlich der Architektur und den Säulen vor allem am berühmten Apadana des Darius-Palastes von Persepolis.⁹⁴ Im Film finden sich daher, in Form von Malerei, Reliefrepliken, Skulpturen, Statuen und Säulen vor allem folgende Motive: Die Leibwache des Königs Darius, die so genannten Apfelträger, wie sie im Palast von Susa in Form von emaillierten Ziegelreliefs oder im Palast von Persepolis als Reliefs gefunden wurden, daneben der königliche Held, Details der Gesandtschaften darstellenden Reliefs an der Osttreppe des Apadana, Darstellungen von Beamten und Adligen, daneben als Kulissen jene Reliefdarstellungen von vierflügligen Genien, wie sie beispielsweise aus dem königlichen Palastbezirk des Darius von Pasargadae bekannt sind. Wiederum aus Persepolis stammen die Reliefs des königlichen Helden im Kampf mit einem Löwenmonster. Weitere Details verweisen auf Inspirationen von jenen Löwenkopfdarstellungen mit fein stilisierter Mähne, wie sie sich im Apadana auf Kacheln befanden oder in Form goldener Applikationen prächtigen Umhängen aufgenäht wurden. Des Weiteren ist im Film die Fußbank vor dem Thron des Ahasuerus Reliefdarstellungen von achämenidischen Herrscherfußbänken entlehnt. An mehreren Orten findet sich auch das Symbol des Staatsgottes Ahura Mazda, wie es in Persepolis beispielsweise im Türgewände des Tripylon zu sehen ist. Von größerem Aufwand und bemerkenswerter Bemühung um Authentizität sind im Film die Imitationen der Tür- sowie Fensterrahmen aus dem Darius-Palast. Geradezu verhalten sind einige der dennoch

⁹² Oder Giovanni ließ sich vom Motiv des heiligen (weißen) Hahnes, der mit dem persischen Gott Ahura Mazda in Verbindung gebracht wurde, inspirieren, denn auch dessen Symbol in Gestalt der geflügelten Sonnenscheibe setzt er als Filmkulisse ein.

⁹³ Diese Tatsache ist auch ökonomisch begründbar, da in den Studios der römischen Titanus im Lauf der folgenden Jahre noch eine ganze Reihe Kolossalfilme gedreht wurden, die teilweise auf jene Kulissen zurückgreifen konnten, vgl. Kap. 9. Allerdings ist davon auszugehen, dass das Set für ESTHER AND THE KING neu angefertigt wurde: Auf Entwürfen Giovanni entspricht die Szenerie innerhalb der Stadtmauer exakt der späteren Umsetzung als Filmkulisse, eingesehen in der Bibliothèque du Film, Paris, November 2001. Die dort innerhalb der Stadtmauern angedeutenden Gebäude erinnern an die Altstädte von Damaskus und Aleppo.

⁹⁴ Grundsätzlich findet sich das gleiche Bildprogramm der Bautätigkeit Darius des Großen sowohl in Persepolis, als auch in der Burg von Susa, der Winterresidenz der Achämeniden. Die Ausgrabungen von Persepolis stellen die weitaus umfangreichere und der Öffentlichkeit in all ihrer Größe und Pracht jedoch bis heute – und dies gilt mit Sicherheit auch für die Recherche von Giovanni im Jahre 1960 – die bekanntere Architektur dar. Daher wurden von dort die meisten der Motive entlehnt, die in der Filmarchitektur des Palastes von Susa zu sehen sind, den die Bibel als Ort des Geschehens vorgibt. Auf zeichnerischen Entwürfen von Giovanni ist zu erkennen, dass auch seine Konstruktion des Thron- und Empfangssaales im Film, wie der antike Apadana, als offene Architektur ohne Decke konzipiert wurde, was im Film durch die Positionierung der Kamera allerdings nicht zum Tragen kommt – die Wände standen innerhalb eines geschlossenen großen Studiogebäudes.

relativ aufwändig angefertigten menschenköpfigen Flügelstiere an mehreren Stellen im und außen am Palast angebracht, in der Regel aus (angeblichem) Gold. Anerkennenswert sind im Thronsaal des Films, der als Raum das Apadana von Persepolis imitiert, die Säulenkapitelle in Form komplizierter Stier- und Löwenprotome, unter denen stilisierte eingerollte Blätter angebracht wurden, wie sie West- und Ostportikus des Apadana aufwiesen. Neben der Gestaltung der Kapitelle weisen auch die Säulen im Film die von Lotosblüten geschmückten Basen sowie die aufwändige Kannelierung der Originale auf.⁹⁵ Einige Objekte jedoch sind in die Szenerie des Films unauffällig integrierte Eigenkreationen Giovanni, die dennoch altorientalisch anmuten. In diesem Zusammenhang soll auch Erwähnung finden, dass einige Motive der Wandbemalung auf neuassyrische Kunst verweisen, wie beispielsweise die Darstellung des Helden, der mit jeder Hand einen Stier bezwingt. Zum ersten Mal zum vollen Einsatz kommt der Saal am ersten Abend innerhalb des Handlungsverlaufs, als es bereits dunkel ist und für den siegreich heimgekehrten König ein großes Fest gefeiert wird. Barhäuptige Flötenspieler an der Seite der Sängerin verdeutlichen das (alt)orientalische *flair*. Doch vor allem diese, als sehr fremd inszenierte, farbige Frau (*she's the woman of the keeper of the wild animals*) sowie die mit Fantasiekostümen ausgestatteten obligatorischen Tänzerinnen sind ein Zugeständnis an das Bedürfnis nach Exotismus des zeitgenössischen Publikums und Sinnbild der Sünde wie in den allermeisten *biblical epics*. Nach diesem Schema funktioniert auch die, an den vielfach rezipierten Tanz der Salome angelehnte Darbietung der Vashti.⁹⁶ Auch Fackeln, glänzend eingeölte Diener sowie die vom Wein und den Darbietungen erheiterten Gäste sind konstitutiv für jeden Antikfilm mit Feier oder Andeutung einer Orgie in einem Herrscherpalast. Im selben Saal findet auch die Krönungsszene der Esther zur Königin Persiens und die anschließende Verkündung der neuen Gesetze des Ahasuerus statt. Zum einzigen Mal trägt der König dabei eine bodenlanges, den königlichen Gewändern des historischen Xerxes, wie sie auf Reliefs aus dem Xerxes-Palast in Persepolis belegt sind, entlehnte dunkelpurpurne Robe aus verschiedenfarbig verzierten Stoffen.⁹⁷ In der, wie eine amerikanische christliche Heirat, inszenierten Szene, in der der Esther wohl gesonnene Eunuch Hegai als Brautvater fungiert⁹⁸, spiegelt sich die prunkvolle Hochzeit des persischen Schahs, Mohammed Reza Palevi (1919-1980) mit dessen junger dritter Ehefrau Farah Diba im Jahre 1959, kurz vor den Dreharbeiten zu ESTHER AND THE KING.⁹⁹ König Ahasuerus sitzt indes nicht auf einem „Pfauenthron“, sondern sein Thron wird von geflügelten goldenen Sphingen eingefasst, wie sie auch in den Gemächern seiner Gattin zu sehen sind. Authentisch wiederum ist die Zinnenkrone, die der König trägt, bevor sich Esther und die anderen Mädchen vor ihm niederknien.¹⁰⁰ Über die Zinnenkrone, wie sie bis

⁹⁵ Siehe KOCH, Es kündigt Dareios der König, 49, Taf. 7; Taf. 9-10, Taf. 13; 14-15; 75; 86; 121; 131; 144; Taf. 18; 195; 216.

⁹⁶ Vgl. den Abschnitt „ESTHER AND THE KING als exotisches Abenteuerspektakel“, siehe Kap. 8.7.4.

⁹⁷ Das Gewand des Xerxes bestand aus drei verschieden farbigen Stoffen, der dominierende purpurrote Teil befand sich unten. Weiter oben war das Gewand – und dem folgt auch Giovanni – mit Blütenmustern verziert. Einzelne Stoffpartien sowie der Halsausschnitt sind ferner mit Borten eingefasst, auf denen schreitende Löwen dargestellt wurden. Siehe z.B. KOCH, Es kündigt Dareios der König..., 207-208. Amüsant ist der Umstand, dass während der Krönungszeremonie die (sehr zeitgenössischen) Turnschuhe Richard Egans zu erkennen sind. Das Gewand ist wohl eindeutig zu kurz geraten. Am Abend vor der Hochzeitsnacht mit Esther wiederum trägt der König geschlossene hohe Stiefel, deren Nahaufnahme jedoch nicht auf ein vermeintlich authentisches Design verweist, sondern der Visualisierung einer bemüht religiösen Bemerkung Esthers dient, diese hätten sie „früher an die beschuhten Füße Satans erinnert“.

⁹⁸ Vgl. die Worte des Ahasuerus, *I have gathered you here (...)* – Das Motiv des die Braut führenden Vaters entstammt der amerikanischen oder britischen Hochzeitszeremonie.

⁹⁹ Die Inszenierung der vom (weiblichen) Westen aufmerksam verfolgten Trauzeremonie war eine märchenreichartige Mixtur orientalischer und zeitgenössisch abendländischer Traditionen und Gewänder, die die westliche Orientierung des Schahs deutlich zum Ausdruck brachten.

¹⁰⁰ Die Zinnenkrone trägt beispielsweise Darius der Große auf dem Felsrelief von Bisotun. Auch auf Siegeln, die für einen Hofmarschall (quasi hier Haman) bestimmt waren, ist der König mit einer solchen abgebildet, siehe beispielsweise KOCH, Es kündigt Dareios der König..., 15; 41.

heute im Abendland als Symbol eines Königs gilt war das Filmteam sicher erfreut. Somit konnte der König historisch authentisch sowie gleichzeitig mit einem auch westlichen Accessoire inszeniert werden, ganz, wie es seinem Figurenkonzept entspricht (vgl. Kapitel 8.7.4).

Das „council chamber“ des Palastes ist ein nüchterner Raum. Dennoch findet sich eine bronzene Stuhllehne, auf der das Symbol des achämenidischen Staatsgottes Ahura Mazda angebracht ist¹⁰¹: Der Oberkörper des Gottes wird anthropomorph dargestellt, während der Unterkörper gefiedert ist. Die Rückenlehne selbst zeigt das Motiv in Anlehnung an das Bildprogramm der Herrscherdarstellungen unter Darius. Im Hintergrund sind Löwenfriese als Wandbemalung zu erkennen. Ein weiterer Raum fungiert als privates Gemach des Haman, in dem dieser der Statue seines Gottes Mithra huldigt. Die goldene Skulptur ähnelt jedoch in keiner Weise der gängigen Darstellung der Gottheit als Mann, der einen Stier bezwingt, sondern, dem „Rhagon“ in SOLOMON AND SHEBA, siehe Kapitel 8.3.3 vergleichbar, handelt es sich hier um ein fiktives Gebilde, das durch sein Äußeres abstoßende Fremdheit visualisieren soll.¹⁰² Der menschliche Unterkörper imitiert das altorientalische Motiv des Heros mit Löwen. Allerdings ist hier ein Bein eingeschlagen, um durch Asymmetrie Unruhe und somit Negativität zu evozieren. Der mitnichten dazu passende bärtige Kopf ist von Stierhörnern bekrönt, wodurch Giovanni das Symboltier der Gottheit Mithra – den Stier – auf andere Weise aufgreift, indem er die Gottheit selbst als Mischwesen darstellt. Zum Kult im Film gehört dabei ein Kalender am Boden, auf den Haman dann auch das biblische *pur*, das Los, wirft¹⁰³. Im Widerspruch zum im Film aufgegriffenen Mithrakult steht dabei ein Stuhl, auf dessen Lehne sich wiederum das Symbol des achämenidischen Gottes Ahura Mazda befindet. Die privaten Gemächer der Vashti, später der Esther, sind eine Mischung aus altorientalischen, orientalischen und sonst antikisierenden Möbeln und Wandschmuck. Hier dominiert das Luxusmotiv. Daher werden für die Charakterisierung der Vashti Accessoires wie Schminke, Perlenketten, goldene Spiegel und Kämmen, aber auch kleine goldenen Sphingenfiguren in Szene gesetzt. Bei Esther betont ein lose an altorientalische oder auch altägyptische Leiern und Harfen erinnerndes Instrument sowie in der Tat Stickzeug ihre Beschäftigung mit sittlichen Dingen. Das Gemach, dem ferner durch weiße Marmorsäulen¹⁰⁴ sowie einem Balkon ein märchenhafter Charakter verliehen wird, ist ausgestattet mit einer Bronzeplastik, die sich an die goldene Löwenkulpturen anlehnt, eventuell ferner an das Relief des schreitenden Löwen an der Nordfassade des Darius-Palastes von Susa.¹⁰⁵ Im Hintergrund sind ein Räucherständer sowie eine kleine Herrscherstatue zu sehen, die ebenfalls aus Gold sein soll und sich an altorientalischen Darstellungen von bärtigen, hochgestellten Persönlichkeiten orientiert. Geradezu obligatorisch ist ein (goldener) Gong – ein Accessoire, ohne das kein Antikfilm auskommt und das sich auch im Harem erkennen lässt. Die friesartige Bemalung der Wände knüpft an historische Vorlagen an, die sich als Reliefs Darius des Großen in Persepolis befinden.

¹⁰¹ Dieser Stuhl wird in einer späteren Szene ferner als Thron der gerade gekrönten Königin Esther verwendet.

¹⁰² Die Filmskulptur wurde noch für weitere Kolossal Filme verwendet, so schmückt sie zum Beispiel als eine Art Hausaltar das Schlafgemach der Salammbô in SALAMBÔ, ein Film, der aufgrund seiner kurzen Produktionszeit jedoch vor ESTHER AND THE KING noch im Jahre 1959 in Italien in die Kinos kam, vgl. Kap. 9.

¹⁰³ Zwei goldene altägyptische Bastetskulpturen weisen darauf hin, dass wahllos in den Archiven der Filmstudios nach Accessoires gegriffen wurde, die dem Gemach des Haman das *flair* einer Hauskapelle verleihen sollten.

¹⁰⁴ Dieser Studioraum konnte aufgrund seines unklaren, jedoch antikisierenden Stils für allerlei Antikfilme verwendet werden. In jedem Fall stellt die fest installierte Innenarchitektur ein luxuriöses Ambiente dar. Auffallend ist daher, dass in den Korridoren und anderen, als Drehorten benötigten Räumen oftmals die Wände mit Tüchern verhängt sind – vermutlich waren diese mit Motiven bemalt, die nicht in das altorientalische Milieu hinein passten und stammten aus älteren Produktionen.

¹⁰⁵ Siehe beispielsweise AMIET, Suse. 6000 ans d'histoire, 129 ; 133.

Durch die außerhalb dieses offenen Studiokomplexes sichtbaren Zypressen, Oleander und andere blühende Büsche sowie das echte Licht des Sonnenuntergangs wirkt die Szenerie für einen Monumentalfilm geradezu realistisch. Dies ist nicht nur dem süditalienischen Setting, sondern auch dem italienischen Inszenierungsstil zu verdanken.

Der Harem

Der Harem steht in der Tradition Hollywoods von *Tausendundeiner Nacht*. Dies meint junge, schöne und leicht bekleidete Frauen, die sich kichernd der Schönheitspflege hingeben.¹⁰⁶ Im Raum finden sich daher drapierte bunte Stoffe, mit goldenen Bändern umfasste Säulen, Räucherständer, Kissen, Obstschalen et cetera. Auch die klischeehafte Architektur, die einen mittelalterlichen Orient assoziiert, ist aus Hollywoodfilmen hinlänglich bekannt. Als Orientale fungiert hierbei der Eunuch Hegai. Dessen kahl rasierter, allerdings von einem bunten Turban bedeckter, bartloser Kopf, die langen Ohrringe sowie sein bodenlanges Gewand mit bunter Schärpe sind den seit Jahrhunderten in der abendländischen Geschichte kursierenden Vorstellungen eines orientalischen Eunuchen verhaftet. Im Monumental- oder Orientfilm ist dieser ikonographisch kaum von der Inszenierung eines Priesters zu unterscheiden (vgl. die Figur des Oberpriesters des Baal in *THE PRODIGAL*, Kapitel 8.3 oder den obersten Kemosch-Priester in *THE STORY OF RUTH*, Kapitel 8.5).

Die Stadt der Toten

Die der biblischen Geschichte hinzugefügten „antique ruins in the City of the Dead“ stellen eine reizvolle und dramaturgisch wirksame Filmkulisse dar. Hierfür wurden sichtlich – während über die Drehorte keine Unterlagen bereit liegen – Plätze der römischen Militärhafenanlage Ostia Antiqua zur Filmkulisse erklärt. Eine Gebäuderuine mit breiter Treppe diente Walsh dabei als verlassene Palast- oder Tempelruine, in der König Ahasuerus gegen Ende des Films den verräterischen Oberbefehlshaber der persischen Truppen enthauptet. ‚Persisch‘ wird die Szenerie dadurch, dass Giovanni einige wenige frei kombinierte Repliken (es ist ohnehin stets dunkel) altorientalischer Artefakte an dem Gebäude anbringt, das in Wirklichkeit ein Fischgeschäft war: Die „taverna dei pescivendoli“ mit ihrem berühmten Fischmosaikboden wurde in der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. unter Constantin erbaut. Im Blickpunkt befindet sich eine große, Marmor suggerierende Rundplastik, die sich an die neuassyrische Reliefdarstellung eines Heros mit Löwenjungem aus Khorsabad zur Zeit Sargons II (721-705 v. Chr.) anlehnt.¹⁰⁷ Das knappe Gewand mit Rosettenverzierung am rechten Saum findet sich im Film ebenfalls in einigen Szenen als persische Bekleidung des Ahasuerus sowie des Haman, wodurch eine stilistische wie kulturelle Verbundenheit zur Plastik in der Filmnekropole hergestellt wird. Die Statue ist darüber hinaus kopflos, was ihr langes Alter sowie die Vernachlässigung der Stätte suggerieren und auf den Betrachter – analog zur stets nächtlichen Inszenierung – unheimlich wirken soll. Des weiteren finden sich künstlich angebrachte Überreste von großen weißen Säulen sowie, die untersten Treppenstufen flankierend, weiße Relieflöcher, auf denen das bekannte Heros-Motiv erneut dargestellt ist – diesmal mit bärtigem (assyrischen) Kopf und langem gelockten Haar, dafür ohne Löwen.

¹⁰⁶ Bemerkenswert ist die kurze Sequenz nach dem Motto „Geld allein macht nicht glücklich“, in der der frustrierte König von erotisch gekleideten Nebenfrauen Wein in einem goldenen Becher dargeboten bekommt. Der folgende harte Schnitt zeigt im Anschluss daran den glücklichen Simon und dessen Verlobte Esther, die ein schlichtes Gewand trägt, und ihm frisches Brunnenwasser in einem irdenen Krug reicht.

¹⁰⁷ Dieses Bild wird kurz darauf in einer Palastszene auf König Ahasuerus übertragen: Die Kamera zeigt ihn frontal, wie er in ebendieser Pose ein Löwenjunges auf dem Arm trägt. Dieses macht er Esther zum Geschenk und erklärt, der Löwe sei das Symboltier Persiens – dies ist zwar nicht korrekt, dennoch ließen sich Walsh und Elkins hierbei von der großen Bedeutung des Löwen in der Kunstgeschichte des Alten Orients inspirieren. Auch der historische Perserkönig ließ sich mit Löwen darstellen.

Die Synagoge der Judäer

Die Film-Synagoge der Judäer, die sich mit ihrer orientalisierenden Architektur gut in die Szenerie einfügt und sehr nahe am Königspalast befindet¹⁰⁸ ist mit siebenarmigen Leuchtern sowie Judensternen und einer Art Thoraschrein ausgestattet. Große Judensterne finden sich auch in den Fensterrahmen sowie außen in einer nischenartigen Aussparung über dem Synagogeneingang – allesamt für exilierte Juden in der östlichen Diaspora unter der Herrschaft der Achämeniden im 5. und 4. Jh. v. Chr. ahistorische Artefakte, wie sie in vielen *biblical epics* ebenfalls als optischer Code für das Judentum (der Gegenwart) fungieren.

Das Dorf der Judäer

Die eigentlichen Wohnstätten der Judäer befinden sich fernab der Zivilisation. In kleinen Dörfern an Oasen gehen die Menschen dem Ackerbau und der Viehzucht nach. Aus dem Dorfbrunnen schöpfen sie Wasser, ihre Behausungen sind einfache kleine Gebäude aus Lehm. Die bescheidene Filmarchitektur für die Kinder Israels steht in Opposition zur urbanen, tempel- und/oder palastdominierten, prunkvollen Architektur solcher Städte und Städteimaginationen wie Gaza, Damaskus, Hesbon, hier Susa, oder Sodom (vgl. allgemein Kap. 8). Der Gegensatz setzt den Glauben an den einen wahren Gott daher auch visuell in Kontrast zu Götzen und deren schillernde verruchte Kultfeiern. Auf religiöse Symbole des Judentums oder Esthers Ausruf *Look, Simon, a mezusa!* wird in *ESTHER AND THE KING* zuweilen demonstrativ hingewiesen.¹⁰⁹ Die Filmkostüme der Judäer (im Film mal als „judeans“, „hebrews“ oder „jews“ bezeichnet) sind nach gängigen Klischees gestaltet: Je würdevoller eine Person erscheinen soll, umso aufwändiger und länger werden die simpel geschnittenen Roben, deren Farbigkeit äußerst erdverbunden erscheint. Neben den obligatorischen eingewebten weißen Streifen findet sich bei Mordecai und anderen Würdenträgern darüber hinaus auf dem Stoff eine stilisierte Form des siebenarmigen Leuchters. Im Vordergrund agierende Personen wie Mordecai, Simon und dessen Freund Samuel sind – wie im übrigen auch der sympathische Ahasuerus – bartlos, was der Inszenierung der Figuren gleichsam Modernität beziehungsweise Nähe zur Zeit der Filmproduktion zugesteht. Dieses Zugeständnis betrifft auch die Kleidung der Esther, die sich von dörflicher anmutiger Schlichtheit zu königlicher anmutiger Schlichtheit wandelt. Da sie die jüdische Frauenfigur des Films bleibt, ist sie in keiner Szene freizügig oder allzu exotisch gekleidet. Orientalische Anklänge ihrer Gewänder entsprechen vor allem den orientalistischen Fantasien der Kostümdesigner.¹¹⁰

Die Kostüme der Statisten

Die Kopfbedeckungen der persischen Männer ähneln jenen arabischer Sheikhs, als Gewand tragen sie eine lange orientalische *galabye*. Die städtischen Frauen sind wie in vergleichbaren Filmen schlicht und antikisierend gekleidet. Palastwachen und bereitstehende, nur dürftig

¹⁰⁸ Dies ist aus historischer Sicht absurd und hat seinen Grund in der Ökonomie und Logistik der Titanus-Studios, die die Kulisse der inneren orientalischen Stadt für weitere Filme nutzen wollten. Die außen am Gebäude applizierten Judensterne ließen sich mit Sicherheit leicht abnehmen.

¹⁰⁹ Der gläubige Mordecai schenkt dem Brautpaar Esther und Simon eine Mesusa (deutsch Pfosten) zu ihrer bevorstehenden Hochzeit, damit diese das Haus der beiden segne und beschütze. (Der Brauch der Mesusa leitet sich wie die Tefelin von *Deuteronomium* 6, 4-9 ab. Diese Information verdanke ich Prof. Jan Christian Gertz.

¹¹⁰ Ganz im Gegenteil zur „mammary madness“ bei demonstrativ als orientalisches und negativ inszenierten Frauen wie Lana Turner in *THE PRODIGAL* oder Gina Lollobrigida in *SOLOMON AND SHEBA* entspricht Joan Collins mit ihrer grazilen Figur vielmehr den anderen jüdischen (Neben-)figuren wie Ruth in *THE PRODIGAL* oder Abishag in *SOLOMON AND SHEBA*, vgl. Kap. 8.3.3 sowie Kap. 8.5.3. Erst die ebenfalls sehr schlanke Anouk Aimée als orientalische König Bera in *THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH*, vgl. Kap. 8.6, entspricht dem Schönheitsideal der 1960er Jahre, was sich auch darin zeigt, dass die böse Filmfigur nicht mehr als figürlich üppige ‚Orientalin‘ daher kommen musste.

bekleidete Diener im Thronsaal spiegeln mit ihrer pseudo-militärischen und pseudo-sklaventypischen Bekleidung die Fantasie des *art directors* und schmücken die Szenerie.

Der Film drückt die Gegenpole Juden - Orientalen innerhalb der Welt des persischen Großreiches gemäß den genreimmanenten Konventionen und den Visualisierungsnormen der *biblical epics* seit den ersten Gehversuchen Anfang des 20. Jh. bis zum Beginn der 1960er Jahre aus (vgl. Kapitel 5, 6, 7, 8 und 9). Selbst durch die zuweilen deutlich sichtbare italienische Handschrift in Punkto Set-Design und Kostümen sowie Ausleuchtung der Szenerie wirkt das Ergebnis nicht weniger klischeehaft als in ausschließlich amerikanischen Produktionen. Auf den ersten Blick nicht zusammen passende Details innerhalb der Kulissen- und Accessoires Giovannis klären sich durch eine Untersuchung der Adaption jener Quellen, die Eingang in die Produktion gefunden haben.

8.5.4 Inspirationen und Quellen

Aufgrund der Beteiligung von sowohl Hollywood als auch Cinecittà ist es sinnvoll, den Film zunächst in zwei Sichtweisen aufzuteilen und diese in einer abschließenden Untersuchung der Inspirationen und Quellen des Drehbuchs wieder zusammen zuführen.

ESTHER AND THE KING als exotisches Abenteuerpektakel

Vor allem in der europäischen, aber auch amerikanischen Werbung wurde – beeinflusst durch den italienischen Einfluss auf die Produktion – für ESTHER AND THE KING wie für einen exotischen Abenteuerfilm geworben. Der religiöse Hintergrund war zwar durch die Vorlage des alttestamentlichen *Esther*-Buches für den Film vorgegeben. Doch im Jahre 1960 vermochte der Verweis auf den religiös motivierten Anspruch Hollywoods nicht mehr ausreichen. Das Resultat verschob sich in Richtung eines romantischen, packenden Abenteuerpektakels, auch wenn dabei auf das Alte Testament verwiesen wurde. So erwähnte ein *press book*, Esther sei „a beautiful girl of an oppressed colony of Jews in the Persia of 400 B.C.“ und Haman betreibe „the persecution of the Jews“. Zu Simon heißt es dort, er sei „a handsome soldier of Persia’s conquering armies“. Es fallen also exotische Lockworte, die auf längst vergangene Zeiten hinweisen: „according to the ancient laws of Persia a new queen has to be chosen from an assemblage of the most beautiful virgins in the kingdom“, woraufhin die Soldaten auch „carry her [d.h. Esther] off into the royal harem“¹¹¹. Auf dem Werbematerial für die Kinoschaukästen waren daher jene mittlerweile abgedroschenen Phrasen zu lesen wie: „Mammoth Spectacle!“, „The power - the pageantry of one of the greatest love adventures of all time!“ oder „The sweep and barbaric splendour of an Old Testament story and the passion and tenderness of a timeless love story are always sure-fire Box-Office elements, so *Esther and the King* with top stars Joan Collins and Richard Egan is a certainty for a successful engagement.“. Unter *film stills* sollte stehen: „The dance of the seven veils by the adultress Vashti“, „Haman’s hordes sacking the villages of Persia!“, „Ahasuerus’ vengeance against the adultress Vashti“, „The Shame of Shushan – palace of thousand temptations“, „The armies of the mighty Ahasuerus“ et cetera. Persien wird auf „sweep and barbaric splendour“ reduziert, ein Orient, in dem eine „adultress“, hier in Gestalt einer orientalischen Königin nicht fehlen darf (vgl. die Umdeutung der Vashti weiter unten im Abschnitt Figurenkonzepte). Der berühmte „Tanz der sieben Schleier“, der seitens der abendländischen Kulturgeschichte der nicht minder orientalisierten Salome zugeschrieben wurde,¹¹² überträgt die Werbung auf

¹¹¹ Vgl. ferner entsprechende Texte in zeitgenössischen *press books* und *souvenir programs*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Departments, August 2001, unpaginiert.

¹¹² Ihr Tanz wird in *Matthäus* 13,6 erwähnt, ihr Name Salome nur bei Flavius Josephus in dessen *Altertümern*.

Vashti. In Anlehnung an die Haremsszenen sollen Kinobetreiber einen Schönheitswettbewerb in ihrer Stadt veranstalten¹¹³. – Im Film geht es vor allem um Augenfreude an exotischer Schönheit, das dadurch gerechtfertigt werden kann, dass sich all dies innerhalb des Palastes, der „Schande Susas“, dem „Palast der tausend Verführungen“, oder laut Esther *palace of wickedness* zuträgt. Neben der Haremsszenen mit all ihrem Glitzer, Kissen, Stoffen, Springbrunnen und jungen Sklavinnen darf auch die bacchantische Feier anlässlich der Heimkehr des Königs nicht fehlen. Das Publikum wird zudem Zeuge der sexuellen Umtrieblichkeit des Verräters Haman. Dessen Rolle führt zum nächsten spektakulären Element, nämlich Palastintrigen, wie sie der italienische Kolossalfilm perfektionierte (vgl. Kapitel 9). Hierfür wird die biblische Vorlage mehr als nur ausgeschmückt: Haman interpretiert die Gesetze des Landes zu seinen eigenen Gunsten, plündert die Schatzkammern der Verwaltungshauptstadt Persepolis und verrät die Kriegspläne des Königs an die Griechen (vgl. das Figurenkonzept des Haman weiter unten). Der von Haman veranlasste Genozid an den Juden war durch die biblische Erzählung vorgegeben. Die Möglichkeit zur Zusammenführung der Handlungsteile schien für Walsh darin zu liegen, Haman von einem „scapegoat“ sprechen zu lassen, der den König von seinen Machenschaften ablenke und dem der Verrat an die Griechen in die Schuhe geschoben werden könnte. Was in anderen Filmen mit alttestamentlichem Sujet durchaus zum Konzept des Abenteurers und Spektakels zählen darf, nämlich das Auftreten von (göttlichen) Wundern, kommt bei ESTHER AND THE KING nicht zum Tragen. (vgl. hingegen SAMSON AND DELILAH, SOLOMON AND SHEBA, THE STORY OF RUTH sowie THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH, siehe alle Kapitel 8). Der gute Ausgang der Geschichte ist höchstens indirekt göttliche Fügung. Vordergründig wird Ahasuerus im Schwertkampf mit seinem Konkurrenten Simon über die wahren Verhältnisse aufgeklärt – Konfliktlösung mittels Gewalt unter Männern ist in der Tat ein Motiv, das deutlich auf den Kolossalfilm italienischer Prägung verweist. Dennoch war der Regisseur bemüht, die alttestamentlichen Erzählung nicht ihrer Aussagen zu berauben.

ESTHER AND THE KING als Bibelfilm

Raoul Walsh hatte, im Rahmen seiner langjährigen Arbeiten als Regisseur, bereits im Jahre 1926 den biblischen Monumentalfilm THE WANDERER (USA 1926) gedreht. Dieser Film hatte die Adaption eines biblischen Sujets auf die Spitze getrieben (siehe Kap. 7.6). Beinahe 35 Jahre später, steht sein Film ESTHER AND THE KING am Ende eines bereits ausgereizten Genres. Eine, Walshs und Elkins Drehbuch betreffende Schwierigkeit lag dabei in der biblischen Vorlage selbst: Die *Ester*-Erzählung legt nahe, dass die Juden nicht ungerne im zunächst toleranten Perserreich lebten. Am Ende der Erzählung sieht es gar so aus, als würde der glückliche Ausgang ihrer Bedrohung zu einem Frieden führen, der ihr Bleiben im Land mit einschließt. Dennoch fühlte sich Walsh verpflichtet die Haltung Hollywoods beizubehalten, die sich mehr auf die Gegenwart als auf antike Verhältnisse bezog. Im Rahmen des Abenteurerspektakels wirken daher die in den Dialog eingestreuten Verweise unmotiviert. Zuweilen entsteht ferner der Eindruck, Walsh habe sich zwar an ‚Regeln‘ des *biblical epic* gehalten, während einige Dialoge jedoch eine moderate und damit progressivere Sicht der Dinge offenbaren, wie sie durch den Verzicht auf nationalistische Ansprüche (eigenes Land) und Assimilation (ein friedliches Miteinander verschiedener religiöser Gemeinschaften) angedeutet werden: Zu Beginn der Handlung wird aufgezeigt, dass die korrekterweise als „Judeans“ (allerdings zuweilen als „Hebrews“ oder „Jews“) bezeichneten Einwohner Persiens sich nach ihrer Heimat zurücksehnen. Esthers Verlobter Simon hingegen verkörpert als treuer Soldat des persischen Großkönigs eine Person, die zur Assimilation bereit ist, sofern ihr dabei

¹¹³ Die Zitate dieses Abschnitts stammen aus zeitgenössischem Material der 20th Century Fox für amerikanische (und englische?) Kinobetreiber, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginert.

das Recht auf freie Religionsausübung gewährt wird: *Our home is where we live. We worship our own God. But Ahasuerus is our King.* Als Mordecai nicht zu den Männern des Palastes gehört, die Ahasuerus Rückkehr in aller Öffentlichkeit begrüßen, nutzt Haman dies zum Verweis, dieser *pays reference to no one but his invisible God.* An anderer Stelle spricht Haman von *Hebrew aliens, alien God that shows no signs of existence* oder stellt die (rhetorische) Frage *Why do Jews always mouth for peace?*, woraufhin Mordecai erwidert: (...) *because war (...) has made of us a people lost, seeking always for some haven of peace.* Als Hamans brutale Soldaten jüdische Dörfer niedermachen spricht Mordecai die Worte: *From one spark a holocaust...* – ein Ausdruck, der von einer Rückprojektion vom Jahre 1960 in die zweite Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. zeugt. Zusätzlich zur Suggestivkraft der jeweiligen Akzente ist das Drehbuch über die Maßen ausgestattet mit archaisierenden, an ältere Bibelübersetzungen wie beispielsweise der *King James Bible* angelehnten Formulierungen und stellenweise kaum zu ertragen.¹¹⁴ Was ESTHER AND THE KING als biblischer Monumentalfilm jedoch von seinen Vorläufern seit den 1920er Jahren unterscheidet, ist das positive Bild, das von einem orientalischen Großkönig gezeichnet wird (vgl. weiter unten das Figurenkonzept des Ahasuerus sowie Kapitel 8.5.6). Auch wenn dieses durch das alttestamentliche Buch zwar vorgegeben war, so mussten Walsh und Elkins darüber hinaus noch einige dramaturgisch bedingte Glättungen und Abwandlungen der Vorlage durchführen, um die Figurenkonzepte der durchschnittlichen amerikanischen Religiosität anzupassen. Durch einen Abgleich von Vorlagen und fertigem Drehbuch wird denn auch evident, dass dieser - mitnichten als Glanzbeispiel seines Genres zu bezeichnende Film - verblüffend umfangreiche Quellenstudien betrieben hat, um seinen Charakteren Gestalt zu verleihen. Dies war letztlich jedoch bei weitem nicht immer von Vorteil, was die Stringenz des Handlungsablaufs betrifft – weniger Recherche hätte der Filmhandlung besser getan.

Figurenkonzepte und der Orient

Walsh und Elkins haben nicht nur die biblische Vorlage aufmerksam studiert, sondern sich auch über die Achämeniden informiert. Bemerkenswert ist, dass sie dieses Wissen nicht nur – wie viele ihrer Vorgänger – mit fiktiven Handlungselementen ergänzt und ausgeschmückt, oder signifikante Passagen bewusst aussparten, sondern Charaktere der Figuren der biblischen Vorlage teilweise ins Gegenteil verkehrt haben. Begründet ist dies in der Konzeption der Gegenpole Juda - Persien, die der zeitgenössischen amerikanischen Politik unterstellt wird. Das Phänomen ist zwar nicht neu, stellt Walsh und Elkins jedoch vor größere Schwierigkeiten als üblich, da zum ersten Mal die Figur eines orientalischen Herrschers – in Abhängigkeit von der biblischen Vorlage – positiv konnotiert sein sollte, es dabei dennoch Ziel des Filmes sein musste, den Orient negativ darzustellen. Dies gelang durch eine Verlagerung diesbezüglicher Klischees und Stereotypen des orientalischen Herrschers auf andere Filmfiguren. Auffallend ist dabei Walsh und Elkins Erfahrung aus dem Western, die das filmische Konzept Lichtjahre von der theologischen Relevanz der biblischen Erzählung entfernt: Mordecai und Esther sind gut, bleiben aber passiv. Gleiches gilt für Ahasuerus. Alle drei sind trotz ihrer Integrität nicht in der Lage, den entstandenen Konflikt aufzulösen und zu beenden. Die bösen Filmfiguren Vashti und Haman agieren dagegen aktiv. In dieser Konstellation wird ihr Handeln mit dem Tod bestraft. Simon, der kulturell assimilierte und dennoch rechtgläubige Jude, weist einen positiven Charakter auf, wird zum Opfer. Durch aktives Handeln und den Einsatz des Schwertes ist es jedoch gerade er, der, unabhängig von religiösen Beweggründen (Mordecai und Esther), Rücksicht auf Stabilität und Sicherheit (Ahasuerus) oder machtpolitischer Gier (Vashti und Haman) den Konflikt am Ende auflöst. Sein Volk wird so vor dem Tod gerettet.

¹¹⁴ Vgl. hierzu das Lob von *Variety* über THE STORY OF RUTH, der Film vermeide dankenswerterweise „archaic phrases“, siehe Kap. 8.4.5, sowie die Kritik, gerade ESTHER AND THE KING übertreibe hiermit, siehe Kap. 8.5.5.

Haman wird gehängt. Aus dramaturgischen und melodramatischen Gründen muss Simon am Ende sterben, um Esther und Ahasuerus wieder zueinander finden zu lassen. Ort und Zeit der biblischen Vorlage indes sind bekanntermaßen das Exil der Juden zur Zeit der Perserherrschaft unter den Königen der achämenidischen Dynastie im 5. und 4. Jh. v. Chr. Die Filmperspektive entspricht der biblischen Vorlage¹¹⁵ und somit der Sicht der Juden. Die als Prototyp religiöser wie gesellschaftlicher Werte fungierenden Figuren sind Mordecai und Esther. Simon stellt die Schnittstelle dar, an deren Figur letztlich in einem kurzen Moment alles hängt, Haman und Vashti verkörpern den despotischen Orient mit seinen Haremsintrigen. Der Eunuch Hegai sorgt als Filmfigur für den nötigen Glanz und Glitzer.

Mordecai

Die Rolle des Mordecai stellt die komplexeste Figur der Handlung dar. Seine Integrität, hohe Bildung und Loyalität haben Walsh und Elkins dem *Ester*-Buch entnommen. Frei erfunden sind beispielsweise Äußerungen wie *my vision does not penetrate in the harem, or the Queen's department*, die eine Verbindung zur exotistischen Konzeption der Handlung herzustellen bemüht sind. Mordecai stellt den Unschuldigen und Rechtschaffenen in jenem *palace of wickedness* dar, was nicht nur durch seine Äußerungen, sondern auch durch sein Äußeres betont wird (vgl. Kapitel 8.7.3). Die biblische Angabe aus *Ester* 2, 5, „[i]n der Burg Susa lebte ein Jude namens Mordechai. (...). Er war mit den Verschleppten aus Jerusalem gekommen, die der babylonische König Nebukadnessar zusammen mit König Jojachin deportiert hatte. (...)“ erlaubt es Walsh und Elkins an einer anderen Stelle erneut, exotische Anklänge unterzubringen. So spricht Mordecai zu Haman, dessen Machenschaften und Gotteslästerungen er sich im Film entgegenstellt: *Stronger and wiser man than you have felt the power of my God – the Pharaoh of Egypt, Nebuchadnezzar of Babylon (...)*. Mit diesem fiktiven Satz wird auf die biblische *Exodus*-Erzählung, den Auszug der Israeliten aus Ägypten gegen den Willen Ramses II und somit der Allmacht Gottes über die Feinde hingewiesen. Zum Gebet des Mordecai wird der im Christentum beliebte *Psalm* 23, „Der gute Hirt“ umfunktioniert. Dass der Mordecai des Films passiv bleibt, statt aktiv zu handeln wie in der biblischen Vorlage, unterstreicht den Wunsch nach Frieden seines Volkes (vgl. SOLOMON AND SHEBA, THE STORY OF RUTH und THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH, alle in Kapitel 8). Der Jude Mordecai, der von allen Figuren im Film noch die größte Bindung an seine jüdische Heimat und den tiefsten Glauben hat, gerade er sieht in Ahasuerus einen Bezwingen der alten orientalischen Traditionen. Seine Bemerkung, Ahasuerus sei ein „Instrument Gottes“, das (der Logik nach) die als Schrecken definierte Perserherrschaft am Ende zum Guten wendet, erklärt den Orient als System gleichermaßen als überwunden.

Esther

Die Filmfigur der Esther bleibt vor allem aufgrund ihrer zu Passivität verordneten Rolle blass. Dies dient zum einen dem, allen *biblical epics* mit altorientalischem Umfeld eigenen, Aufbau des melodramatischen Gegensatzpaares von einer reinen guten Jüdin und der verderbten Orientalin Vashi. Zum anderen ist ihre Zurückhaltung, im Gegensatz zur biblischen Vorlage, ein Zugeständnis an das Geschlechterbild Hollywoods der 1950er Jahre, wie es sich in den meisten Filmen dieses Kapitels bisher denn auch niederschlug.¹¹⁶ Ebenfalls

¹¹⁵ Beim Buch *Ester* muss zwischen einer hebräischen und einer griechischen (Lang-)Fassung unterschieden werden. Letztere besteht aus teils originär griechischen Teilen sowie aus solchen, die auf einer semitischen Vorlage beruhen. Die Überschüsse der griechischen Fassung sind Zusätze zur hebräischen. Im römisch-katholischen Bibelkanon, das heißt der lateinischen Vulgata des Hieronymus, befinden sich die Zusätze als Block hinter *Ester* 10, 3, dem Ende der hebräischen Fassung; in evangelischen Kanones hingegen sind die Zusätze unter den Apokryphen zu finden. Die Datierung der einzelnen Textteile ist schwierig; als Entstehungsort jedoch gilt die östliche Diaspora als gesichert. (Diese Informationen verdanke ich Prof. Gertz.) Es ist jedoch anzunehmen, dass sich Walsh und Elkins mit den Schwierigkeiten der Datierung etc. nicht befasst haben.

¹¹⁶ Siehe hierzu das Figurenkonzept des Ahasuerus im selben Abschnitt.

gesellschaftspolitisch wie dramaturgisch begründet ist die auffallende Abweichung von der biblischen Vorlage hinsichtlich des Verschweigens ihrer Herkunft: In der alttestamentlichen Erzählung verschweigt Esther ihre Religion zunächst, damit am Ende durch die Offenbarung derselben das Unglück abgewendet werden kann, da der König niemals seine eigene Frau dem Tode ausliefern möchte. Im Film wiederum interpretiert Ahasuerus dies als Missachtung des ehelichen Gehorsams und Vertrauens und glaubt gar der Unterstellung Hamans, Esther habe von vornherein mit Mordecai geplant, ihm zu schaden.¹¹⁷ Die Handlungswende wirkt unglaublich, ist jedoch unvermeidlich, was die innere Stringenz des Drehbuchs an dieser Stelle betrifft. In den persönlichen Konflikt zwischen Ahasuerus und Esther im Film wird nur an einer Stelle eine (daher geradezu unmotiviert wirkende) drastische Feststellung Esthers eingeschoben: *I am a Jew. (...) We will still be keeping our faith when Shushan is among the desert sand and your gods will be forgotten* – ein Satz, dessen Funktion es ist, auf die gezählten Tage des heidnischen und despotischen Orients zu verweisen.

Simon

Die Figur Simons, des Verlobten Esthers, entstammt nicht der biblischen Vorlage. Die Nebenfigur erhöht jedoch die Spannung, da Esther sich zwischen zwei Männern entscheiden muss. Simon wird als treue und naive Person geschildert, der unbeabsichtigt die Lösung des Konflikts zugeteilt wird. Da Esther ihre Liebe schließlich nicht mehr ihm, dem einfachen Soldaten, sondern Ahasuerus, dem König von Persien, schenkt, entbindet sie der Heldentod des Simon von ihren Gewissensnöten. Als religiöser, jedoch in den Alltag des Landes, in dem er lebt eingebundener junger Mann verkörpert die Figur den progressiven assimilierten Juden, den keine Sehnsüchte nach dem Land seiner Väter plagten und der sich dort zu Hause fühlen kann, wo er in Frieden und Freiheit leben darf, und letztlich den modernen Juden Amerikas.

Haman

Die Rolle des Haman repräsentiert den Orient der Despotie und Haremsintrigen, weswegen sie kaum nach der biblischen Vorlage konzipiert wurde.¹¹⁸ Denn in dieser ist Hamans Hass auf Mordecai persönlicher Natur und er plant dort mitznichten, König von Persien zu werden. Im Film entspricht seine Motivation für den Genozid hingegen ehrgeizigem politischen Machtkalkül, was den religiösen Gehalt der Erzählung im Grunde entwertet. Sein Hinweis, der Besitz getöteter Juden falle an Ahasuerus und fülle die Staatskassen von Persepolis¹¹⁹ ist zwar lose einer Angabe in *Ester* 3,9 entlehnt, verbindet sich im Kontext jedoch mit verwendeten Begriffen wie „holocaust“. Im Film zitiert er ein (biblisch wie historisch fiktives) Gesetz des persischen Großkönigs Kyros des Großen, das unter Ahasuerus „vernachlässigt“ worden sei: Jeder Bürger Mediens und Persiens, der sich nicht vor dem Hauptgott Mithra verbeuge, solle hingerichtet werden, *and his goods taken by the King*. Die Erwähnung des Mithra durch Haman ist *nicht* der Bibel entlehnt, denn dort werden keinerlei persische Gottheiten thematisiert, und daher äußerst bemerkenswert: Bereits zu Beginn des Films kommentiert Vashti, während Haman eine Art Droge zu sich nimmt: *Do your ambitions spring from dreams that eastern potions bring to you, my Haman?* Was zunächst nach exotischer Fiktion anmutet, ist indes ein Hinweis auf die Bibelfestigkeit Walshs und

¹¹⁷ Daher ignoriert das Drehbuch den biblischen Höhepunkt der Bedrohung: Als sich in *Ester* 7, 7-9 Haman der Königin zu Füßen wirft und sie anfleht, bei Ahasuerus um Gnade zu bitten, denkt der dieser, Haman wolle seine Frau vergewaltigen – ein Motiv, für das in einem amerikanischen *biblical epic* indes kein Platz ist.

¹¹⁸ Neben seinem Verhältnis mit Vashti unterhält Haman eine weitere Geliebte. Diese Nebenfigur einer verderbten, lasziven Frau ist nicht der Bibel entlehnt. Ihr Äußeres verweist auf den mittleren oder fernen Osten, wodurch das exotische Spektrum nach der Darstellung der Vashti und der Jungfrauen noch erweitert werden konnte. Ihre Zurschaustellung als orientalische Luxusdirne wird mit ihrem Tod gerechtfertigt.

¹¹⁹ Persepolis wird in der Bibel an keiner Stelle erwähnt. Walsh und Elkins war jedoch bekannt, dass die Stadt die Finanzmetropole war, in der Steuer- und Rechnungswesen des Reiches verwaltet wurden. Im Film wird Persepolis auch der Exotik halber erwähnt, als ein weiterer orientalischer Ort voller Schätze und Pracht.

Elkins. Denn es heißt in *Ester* 1, 1r, Haman sei ein „Bugäer“. Der dazugehörige Satz gehört zu den späteren, griechisch verfassten Ergänzungen des hebräischen Urtextes. Die Vokabel *bougaios* entspricht der gräzisierten Form eines Epithetons des Gottes Mithra, und charakterisiert Haman an dieser Stelle als einen Anhänger desselben.¹²⁰ Zum Kult gehörte dabei der Konsum eines Rauschtrankes namens Hauma. So sieht das Publikum an mehreren Stellen des Films Haman zu seiner, von *art director* Giovanni als Pulver vom herkömmlichen Wein unterschiedenen Droge greifen, die ihn zusätzlich als lasterhaft charakterisiert.

Doch Walsh und Elkins haben den Mithra-Kult noch anderweitig eingesetzt: Die historischen Achämenidenkönige waren Anhänger der Glaubenslehre des Propheten Zarathustra, der in Persien den Monotheismus in Form der Gottheit Ahura Mazda einführte.¹²¹ Doch zwei sich gegenüberstehende monotheistische Gottheiten bieten einem *biblical epic* keinerlei Kontrastierungsmöglichkeit. So wird die unter dem historischen Xerxes (hier Ahasuerus) geächtete Gottheit Mithra im Film kurzerhand zur höchsten persischen Gottheit erklärt, vor der sich auch Mordecai und mit ihm alle Juden des Großreiches verneigen sollen.¹²² Im Buch *Ester* verlangt Haman, Mordecai solle sich vor ihm persönlich verneigen. Im Film wirft Haman später das *pur*, jenes Los, das den Tag des Massakers festlegen soll, denn auch im Angesicht einer Götterstatue des Mithra (vgl. Kapitel 8.5.3), womit Grausamkeit und Götzenkult des Orients miteinander verbunden werden können. Aus der Bibel wiederum ist ein Detail entlehnt, das Walsh und Elkins ins Zentrum der Ränke des Haman rücken: Auf den ersten Blick scheint der Plan des Ahasuerus, gegen den Griechen Alexander in die Schlacht zu ziehen, absurd. Doch in einem griechischen Textstrang der *Ester*-Erzählung, 8, 12k-o, heißt es am Ende im Erlass des Ahasuerus:

(...) So ging es auch mit dem Mazedonier Haman, dem Sohn Hammedatas. Obwohl er in Wahrheit dem persischen Volk und unserer Güte sehr fern stand, wurde er bei uns gastlich aufgenommen. (...) Doch er ertrug seine hohe Würde nicht, sondern er wollte uns die Herrschaft und das Leben rauben. (...) Auf diese Weise glaubte er, uns aller Freunde zu berauben und die Herrschaft über die Perser den Mazedoniern verschaffen zu können.

Diese Textstelle kombinierten die Drehbuchautoren mit der historischen, nicht jedoch in der Bibel erwähnten Tatsache, dass Xerxes tatsächlich einen Feldzug gegen Hellas unternahm. Dieser endete, wie im Film auch dargestellt, in einer Niederlage, im Jahre 480 v. Chr. in der Seeschlacht von Salamis sowie im Jahre 479 in der Schlacht von Plataiai.¹²³ Der Umstand, dass der Name des historischen Siegers Themistokles im Film dabei in Alexander umgewandelt wird, zeigt die Hilflosigkeit von Walsh und Elkins, mit all den zusammengetragenen Fakten umzugehen.¹²⁴

¹²⁰ Siehe JAROS, Esther. Geschichte und Legende, 95.

¹²¹ Ähnlichkeiten der Theologie waren unter anderem ein Grund für die (in Wahrheit eher friedliebende) Religionspolitik der persischen Großkönige, siehe ebenda.

¹²² Der Hinweis auf einen angeblichen Polytheismus findet sich auch in Hamans Feststellung, die Juden seien ein *people who spurn Her [Persia's] gods*.

¹²³ Siehe beispielsweise BENGTON (Hg.), Griechen und Perser. Die Mittelmeerwelt im Altertum I, 119; 371f. und 50f., „Die Rüstungen und der Zug des Xerxes“. Zu den Kämpfen an den Thermophylen als Motiv für einen, die Perser anderweitig rezipierenden, Antikfilm siehe auch THE 300 SPARTANS in Kap. 9.

¹²⁴ Dennoch lässt sich dies dramaturgisch zur Betonung der positiv dargestellten Macht des Ahasuerus nutzen: Zu Filmbeginn wird durch Hamans Willkommensgruß, der König sei *sovereign of Assyria, Babylonia and Egypt* als weiteres Land den exotischen Weltreichen hinzugefügt, denn der König erwidert abwehrend: *I've not yet been able to conquer Greece*. An dieser Stelle wird bereits die schwelende Antipathie zwischen Ahasuerus und seinem „Chief minister“ kontrastiert, da der König bemerkt wie seine Bemerkung, Haman solle sich diese Epitheta für seine Grabinschrift aufsparen, nur allzu eilfertig von diesem bejaht wird.

Vashti

Die Filmfigur Vashti ist trotz ihres kurzen Auftritts bedeutsam für die Aufteilung des Films in gute und böse Charaktere. Die Königin hintergeht nicht nur ihren Mann, indem sie mit dessen Wesir („chief minister“) eine sexuelle Beziehung unterhält, sondern beide planen gar einen Palastintrige: die Ermordung des Königs. Vashti lebt in Luxus, trägt erotische Kleider und beschäftigt sich mit der Pflege ihres Körpers. Elementar für ihre filmische Funktion sowie die des Ahasuerus ist eine Umkehrung der biblischen Textvorlage von der „Verstoßung des Königin Washti“, *Ester* 1, 10f, in das genaue Gegenteil. Denn im Buch *Ester* ist „König Artaxerxes am siebten Tag vom Wein angeheitert“ und befiehlt:

[D]ie Königin Washti im königlichen Diadem vor ihn zu bringen, damit das Volk und die Fürsten ihre Schönheit bewunderten; denn sie war sehr schön. Aber die Königin Washti weigerte sich, dem Befehl des Königs, den die Hofbeamten überbracht hatten, zu folgen und zu kommen. Da wurde der König erbost, und es packte ihn ein großer Zorn. (...).

Der biblische Text suggeriert die Nacktheit der Königin, die der Film dankbar aufgreift.¹²⁵ Der betrunkene Ahasuerus der Bibel will seinen Gefolgsleuten die erotische Anziehungskraft seiner Frau vorführen. In der biblischen Vorlage verweigert sich Vashti einer solchen Zurschaustellung und wird dafür mit dem Entzug ihrer Königinnenwürde bestraft. Doch im Film ist es Vashti selbst, die sich über ein *Verbot* ihres Mannes an jener Feier teilzunehmen hinwegsetzt und diesen vor seinen Gästen verspottet, indem sie dort tanzt und schließlich beinahe nackt vor ihnen steht. Für diese Interpretation von Ungehorsam wird sie mit der (wiederum biblischen) Verbannung bestraft¹²⁶ – Ahasuerus: *You shamed the palace with your corruption (...) you will be forever dead to me*. Als „the shame of Shushan“ gebührt ihr großer Anteil daran, dass der Palast des Königs in der Werbung (dankbar) als „palace of a thousand temptations“ bezeichnet wird. Ihre (der biblischen Erzählung hinzugefügte) ‚orientalische Lasterhaftigkeit‘ wird daher im Film mit dem Tod bestraft.

Hegai, der Eunuch

Im Buch *Ester* heißt es in 2, 2f, Esther wurde in den Frauenpalast auf der Burg Susa gebracht und dem königlichen Eunuchen Hegai anvertraut, wobei das „Mädchen seinen Gefallen fand und seine Gunst“. Daher wird die Filmfigur des Eunuchen positiv dargestellt, in der Inszenierung allerdings dadurch ergänzt, dass Hegais Wesen eine unmännliche Komponente aufweist, die sich in Wortwahl, Gestik und Mimik niederschlägt. Hegais Bemerkung, die vom König missachteten Jungfrauen dürften im Anschluss an das Auswahlverfahren nach Hause zurückkehren, steht mitnichten in *Ester* 2, 14, wo es vielmehr heißt, „[a]m Abend gingen sie hinein und am morgen kamen sie zurück und wurden in den zweiten Frauenpalast gebracht.“ Die Umkehrung dieser Angabe dient dabei der Hervorhebung des positiven Charakters des Ahasuerus, der nicht in jeder Nacht eine andere Frau entjungfert (vgl. dasselbe Motiv in *Tausendundeiner Nacht*, siehe Kapitel 1.3). So zählt es ebenfalls zum Figurenkonzept des Ahasuerus, dass dieser sämtliche Frauen des königlichen Harems davon schickt als Esther die Ehe mit ihm vollziehen will. In der Inszenierung wird der fassungslose Hegai somit arbeitslos, da dies einer Abschaffung des Harems (nach Hollywood-Auffassung) als solchem gleichkommt. Das Handlungskonzept geht indes mit Moralvorstellungen der USA einher, da eine positive Filmfigur wie Ahasuerus monogam zu leben hat (vgl. das ebenfalls biblische Angaben zu Sexualverhalten und Frauenanzahl negierende Figurenkonzept des Salomon in SOLOMON AND SHEBA, siehe Kapitel 8.3.4).

¹²⁵ Siehe JAROS, *Esther. Geschichte und Legende*, 92. Die Königin sei also aufgefordert worden, „nackt – nur mit dem königlichen Diadem geschmückt“ zu erscheinen.

¹²⁶ Für ihren, ebenfalls in der Bibel nicht erwähnten, Ehebruch bestraft er sie im Film bereits mit lebenslangem Hausarrest. Gerade dieses missachtet sie durch ihren absurden Auftritt.

Ahasuerus

Eine Erzählerstimme zu Anfang des Films führt Ahasuerus ein als den wichtigsten und mächtigsten König der Welt.¹²⁷ Sein Auftritt nach erfolgter Eroberung Ägyptens erinnert an einen römischen Feldherren; die Inszenierung zwingt den Betrachter, sich ein positives Bild von Ahasuerus zu machen. Ferner wird der Film über auch durch die Figurenkonzepte von Mordecai, Esther, Simon, Haman, Hegai und Vashti ein ungewohntes Bild vom Herrscher des Orients gezeichnet. Mordecai hat festes Vertrauen in die Güte und Weitsicht des Königs. Ahasuerus soll es sein, den der Herr auserkoren hat, die Bedrohung der Juden für immer zu beenden. Simon bezeichnet ihn als „a just king“. Einige Details aus der biblischen Erzählung werden aufgegriffen, inhaltlich jedoch zugunsten des Figurenkonzepts des Königs verschoben: So heißt es in *Ester* 1,1f, der König herrsche über 127 Provinzen, von Indien bis Kusch [d.h. Äthiopien]. Im dritten Jahr seiner Regierung gibt er ein prächtiges Festmahl für die Vornehmen seines Reiches im Palast von Susa, denn – hier folgen Walsh und Elkins einer historischen Tatsache – Xerxes hat im dritten Regierungsjahr tatsächlich einen Aufstand in Ägypten siegreich beendet. Doch da der Film auf die obligatorische (Pseudo-)Orgienszene, begleitet von bizarren Tänzen (vgl. Kapitel 8.5.3), nicht verzichten mag, betonen Walsh und Elkins dabei die diesbezügliche Abneigung des Königs: Er, der Mann des Schwertes, hat kein Verlangen nach Prunk und Dekadenz. Er lässt die Tänze abbrechen und bleibt nüchtern¹²⁸ – ein ungewohntes Verhalten für einen orientalischen Herrscher in einem *biblical epic*.

Signifikant ist ebenfalls die Hochzeitsszene: Dort werden dem König die Gesetze seiner Vorfahren Kyros und Darius vorgehalten, denen er gleichgültig bis ablehnend gegenüber steht, und die von Haman als *laws of the Achaemenids* bezeichnet werden – weitere Belege für die außerbiblische Recherchetätigkeit der Drehbuchautoren. Im Film ist es die Jüdin Esther, die ihn durch ihre Güte zu neuen Gesetzen inspiriert. Die alten waren laut Mordecai *of a cruel age, long before our king of justice set upon the throne*. Auch durch Esthers Überzeugung, der König sei *able to cast out depression and intolerance where ever you find it* kommt Ahasuerus die Rolle des ersten toleranten Herrschers im Orient zu: *The Judeans may worship as they desire. There will be a new code, the code of Ahasuerus*.¹²⁹ Die Szene kommt einer Abschaffung der alten Götter und somit des polytheistischen Orients, wie er bis dato bestand, nahezu gleich.¹³⁰ Über Esther sagt er: *She has given me a new vision of my Persia I never before looked upon with the eyes of justice*. Von nun an werde es keine Verurteilung ohne gerichtliche Anhörung mehr geben, die Steuern würden heruntersgesetzt werden und er habe gar vor, nach Persepolis zu fahren, um aus den Staatsschätzen zu schöpfen, damit die

¹²⁷ Im Altpersischen lautet der Name des Königs Chschajarscha, gräzisiert Xerxes, im Buch *Ester* Ahasuerus.

¹²⁸ Im Buch *Ester* wird die Trinkfreudigkeit des Ahasuerus mehrfach betont. Die Angabe in *Ester* 3, 15, während sich die ganze Stadt Susa wegen des Erlasses zur Tötung der Juden in großer Aufregung befände, säßen der König und Haman gemeinsam bei einem Trinkgelage, kann unmöglich in den Kontext der Filmhandlung integriert werden. Ein anderes Detail, was wiederum Eingang in den Film gefunden hat, steht im Zusammenhang mit der oben bereits erwähnte Rauschdroge des Mithra-Kultes, dem Haman anhängt: Da Xerxes in den griechischen Zusätzen zum Buch *Ester* (fälschlicherweise) auch als Artaxerxes bezeichnet wird, scheinen sich Walsh und Elkins darüber informiert zu haben, dass letzterer zwar ein gläubiger Herrscher war, jedoch den Hauma-Rauschtrank an seinem Hof nach langem Verbot wieder zuließ, weshalb der Mithra-Kult „durch die Hintertür wieder Eingang in Persien gefunden hat“, siehe JAROS, *Esther. Geschichte und Legende*, 60. Diese Unachtsamkeit passt zur Konzeption des Ahasuerus als unglücklicher König, dem Manches zu entgleiten droht, vgl. das Figurenkonzept des Haman weiter oben.

¹²⁹ Aus alttestamentlicher wie altorientalischer Sicht ist es absurd, der König stelle Gesetze zur allgemeinen Diskussion. Allerdings ist diese Aufforderung dramaturgisch begründbar, da Haman alsdann von einem „long neglected law“ sprechen kann, das es dem König ermöglihe, nicht die eigenen Staatsschätze anzugreifen: Indem er die Juden töten ließe, würde deren Besitz an den Staat fallen, und Ahasuerus hätte wiederum Geld für das Wohl seiner treuen Bürger (vgl. das Figurenkonzept des Haman) – ein perfider Schachzug.

¹³⁰ Dabei sind es, wie oben bereits dargelegt, gerade die Gesetze der Achämeniden, die von einer friedliebenden Religionspolitik zeugen, während der Film den monotheistischen Gott Ahura Mazda bewusst durch die mit Opferblut assoziierten Gottheit Mithra ersetzt.

Armen nicht länger ausgebeutet würden. Bezeichnenderweise ist es im Film Ahasuerus, der in dieser Szene die Bedrohung abwehrt, und nicht Esther, die der Bibel nach die eigentliche Retterin ihres Volkes ist, entsprechend der *gender*-Konventionen der 1950er Jahre.¹³¹

Nach einigen Wirrungen, die der Film dadurch zu begründen versucht, dass Ahasuerus eher Mann des Schwertes als des Geistes und der Worte ist, geht am Ende noch einmal alles gut aus. Die Liebe Esthers bedeutet dem König am Ende – so suggeriert es der Film – mehr als die verlorene Schlacht gegen die Griechen. Ahasuerus wird den gesamten Film über als ein König dargestellt, der mit den Traditionen und Gesetzen seiner persischen Kultur wenig anzufangen vermag, der – wie er einmal Mordecai gegenüber angibt – auf der Suche nach Größerem ist. Esther gegenüber bedauert er, sie als Braut eines anderen zur Königin krönen zu müssen, da er „an die Gesetze seines Großvaters gebunden sei“ und gibt ihr gar Zeit, sich für ihn zu entscheiden – aus Sicht des Alten Testaments wie des Alten Orients absurde Vorstellungen. Am Ende ist er der Erneuerer des Orients¹³²: Das Susa der Orgien, Götzen und Intrigen wird zum Babylon vergangener Tage. Ahasuerus – ein persischer Großkönig wider Willen: *I sometimes wish I weren't*. Die Hoffnung des Mordecai, der Ehemann Esthers, war in *keinem* Moment des Films ein Orientale.

Exkurs: British, american und ‚italian‘ English

Im Fall von ESTHER AND THE KING ist von einer Zweiteilung der englischen Sprache, der *lingua franca* der Produktion, zu sprechen: Die Figuren Esther und Mordecai werden von britischen Schauspielern, Joan Collins und Denis O’Dea, verkörpert, der Perserkönig Ahasuerus hingegen vom amerikanischen Darsteller Richard Egan. Das so genannte *british english* als Sprache Shakespeares steht dabei in Amerika für Bildung, Eleganz, Klasse und Zurückhaltung. Ein amerikanischer Akzent wie im Falle von Egan, der als Schauspieler einen Western-, oder Abenteuerhelden und damit das Hauptœuvre des Regisseurs assoziiert, steht für Norm, Durchschnitt, das Aktive, Vertraute und somit Gute. Im Fall von ESTHER AND THE KING harmoniert dieses Schema mit den Figurenkonzepten. Während der gebildete und bedächtige Stratege Mordecai ein Mann des Geistes, der Kontemplation und Philosophie ist, verkörpert Ahasuerus einen Mann ‚mitten im Leben‘, der, wie es im Film heißt, als Kind bereits die Waffen und den Kampf kennen lernte anstatt das Spiel der Leier. Esther hingegen ist wie Mordecai eine bedächtige, bescheidene, aber auch passive Frau, deren Sprache von Klasse, Güte und Weisheit zeugt.¹³³ Die Rollen der bösen Orientalen Haman und Vashti hingegen wurden mit italienischen Schauspielern besetzt, deren deutlicher Akzent während der englischsprachigen Dreharbeiten für die Suggestivkraft von Sprache ideal erschien.

¹³¹ In dieser Szene wird jene biblische Angabe aus *Ester* 5, 2 nach vorne verlagert, in der Ahasuerus sein goldenes Szepter nach Esther ausstreckt, so dass es ihr gestattet sei, vor ihm zu sprechen. So wird auch die Rede des Ahasuerus in *Ester* 7,2, „(...) Selbst wenn es die Hälfte des Reiches wäre – man wird es dir geben.“, aus ihrem brisanten politischen Kontext gerissen, in das Liebestechelmechel kurz vor der Hochzeitsnacht integriert und zum romantischen „kingdom of the heart“ erklärt.

¹³² Daher konnte in der Werbung (ungewohnt) positiv von „the mighty armies of Persia“ etc. gesprochen werden.

¹³³ FRASER, *The Hollywood History of the World*, 6, vertritt die Meinung, der britische Akzent sei dem durchschnittlichen amerikanischen Publikum zumeist unsympathisch, weswegen die von Briten verkörperten Filmfiguren häufig sterben müssten.

8.5.5 Kritiken

Die amerikanische *Variety* rechnete den Film aufgrund der Kooperation mit Cinecittà ablehnend italienischen Kolossalfilmen zu. Den italienischen Schauspielern wurde indes in amerikanischen Filmkritiken keine weitere Beachtung geschenkt. Zudem schien *Variety* des Genres überdrüssig zu sein und schrieb am 18. November 1961:

That the tale of Esther is one of the more aesthetic and narratively skilful passages of the Bible is never apparent in the Raoul Walsh production of „Esther and the King“. The absorbing incidents that occur in the biblical story have been exaggerated and expanded into a crude melodramatic hodgepodge, its believable characters twisted into stereotyped shapes to fit the formulises of the film's dramatic pattern. (...) The 20th-Fox release, filmed in Italy by Americans and Italians, should have an impact here similar in nature to that of the many other Italian-made historical and biblical epics that have been flooding the U.S. cinemarketplace with increasing regularity. (...) The screenplay is written in an extremely archaic style that rings comical to the modern ear and intellect. (...) The origin of the Jewish Feast of Purim is little more than an afterthought in the film. (...) There are some fairly diverting shots of old ruins and flashy palaces whipped up by art director Giulio [sic!] Giovanni and lensed completely by Mario Bava. (...) Nicolosi's score is routinely biblical in tone.¹³⁴

Dass die US-Kritik diesen Film eher totschiwg, mag weniger an seiner Mittelmäßigkeit, als vielmehr an seiner, sofort nach Erscheinen als allzu italienisch verurteilten, Machart liegen – eine Ignoranz, die wiederum die Arroganz ausdrückt, allein die USA hätten das Recht auf *biblical epics*. In seiner Filmkritik für die Zeitschrift *Rivista del Cinematografo* hebt Giacinto Ciaccio in der Tat vor allem den spektakulären Charakter der Produktion hervor:

Il cinema italiano si cimenta bravamente con quello americano nella realizzazione di film spettacolari sul piano ristretto, però, del genere pseudo-storico-biblico. L'episodio biblico che ispira *Ester e il re* è tratto dall'Antico Testamento, un testo ricco di storie avvincenti, e perciò ampiamente sfruttato e purtroppo ridimensionato dal cinema che ne fa altrettanti successi di cassetta. (...) Colore, costumi, ricche scenografie completano lo spettacolo che ha i pregi e i difetti dei film del genere. (...) ¹³⁵

In Italien wurde ESTHER E IL RE nur im Anschluss an sein Erscheinen besprochen, beispielsweise in *Le vostre novelle*, 52, 1960 sowie 1, 1961, *Fiera del cinema*, 2 Febb. 1961, *Nuovo spettatore cinematografico*, 20. Mar. 1961, *Roman film color*, 2, 15. 2. 1961, *Primer Plano*, 1.123, 20. 4. 1962 sowie einigen Tageszeitungen. Kritiken wiesen öfter darauf hin, dass es sich bei ESTHER AND THE KING (ESTER E IL RE) um eine durch und durch amerikanische Produktion handele. Aufgrund des Umstandes, dass, wie bereits erwähnt, diesem Genre in Italien nie ein ideologischer Überbau zugeordnet war, fand der Film in italienischen Bearbeitungen zur Filmgeschichte Cinecittàs später kaum Erwähnung. Die französische Filmzeitschrift *Télérama* stellt in ihrer Ausgabe vom 6. August 1961 den Film indes in einen Zusammenhang mit dem kurz danach erschienenen US-Film EXODUS (USA 1961) und fragt nach der Aktualität der Diaspora und der Berufung des auch in ESTHER AND THE KING thematisierten auserwählten Volkes:

(...) A-t-on remarqué la stylisation de la couleur: bleu et or, avec une teinte dominante froide ou chaude suivant le climat dramatique de la scène? Il n'y a pas là de quoi faire un chef-d'œuvre, mais un film d'auteur, certes. (...) En quoi ce récit exprime-t-il la sagesse biblique et la patience juive? On sait que le livre d'Esther est surtout un hymne de confiance dans le destin du peuple juif. Sur ce point le film de Walsh est remarquablement fidèle: le sacrifice de l'individu à la communauté persécutée demeure le thème majeur. Plus encore que dans EXODUS de Preminger, ce thème, en 1961, est ambigu. On peut lui donner une interprétation raciste, politique ou mythique. Mais n'est-ce pas la vocation même du peuple élu qui a été de tous temps ambiguë?¹³⁶

¹³⁴ Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

¹³⁵ Aus: *Rivista del Cinematografo*, April 1961, 143, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001.

¹³⁶ Eingesehen in der Bibliothèque du Film, BiFi, Paris, November 2001, unpaginiert.

Auch in der *Paris-Presse* vom 21. August 1961 scheute sich Michel Aubriant nicht, die Aktualität des Sujets anzusprechen, genauso wenig, wie diese als Legende zu bezeichnen. Insgesamt wird der Film jedoch als Orientspektakel mit wenig Tiefgang beurteilt:

(...) Dans le genre – l’histoire délibérément romancée, assaisonnée au goût du jour et saupoudrée d’allusions a des événements d’une récente actualité – c’est un ouvrage solide et bien fait, qui, vaut par le fini de sa mise en scène, l’aisance de ses mouvements de caméra, la sûreté de ses cadrages et une utilisation très satisfaisante de la couleur. (...) Son [Raoul Walsh] goût du pastiche va plus loin. Nous présente-t-il le sempiternel ballet de dames court vêtues, indispensable ornement du film biblique, et l’un de ses héros demande. „Qui donc ose nous montrer un spectacle aussi idiot?“ Le metteur en scène prend les plus grandes libertés avec la vérité légendaire. Mais il serait stupide de la lui reprocher, puisque toute notre littérature classique, imitant les anciens, les a travestis en costume de cour. On chercherait en vain la véhémence du récit biblique. Ce drame où se jouent le sort d’une dynastie et l’avenir d’un peuple garde un ton de bonne compagnie. (...) ¹³⁷

ESTHER AND THE KING wurde sowohl als typisch für Walsh’sche Abenteuerfilme beurteilt, ¹³⁸ als auch als „fröhlicher Film“ besprochen, der „große Sympathien mit dem hebräischen Volk“ wecke, so schrieb P. Haudiquet einige Jahre nach Erscheinen des Films in der Dezember-Ausgabe 1964 der Zeitschrift *Revue de Cinéma*. Dort bescheinigte der Rezensent, dass dem Regisseur die Darstellung der Epoche und des Umfelds, in dem der Film angesiedelt ist, gelungen sei. ¹³⁹ Insgesamt scheint es, als würde lediglich die französische Filmkritik den Film in all seinen Facetten erfassen, da nur diese den Zusammenhang zu gesellschaftspolitischen Prozessen zur Zeit seiner Entstehung aufgezeigt haben. ¹⁴⁰

8.5.6 Schlussbemerkungen

1960, im Jahr der Dreharbeiten, war Italien längst selbst dazu übergegangen, eine bereits schier unüberschaubare Anzahl zumeist zweitklassiger und preiswerter Antikfilme zu produzieren (siehe ausführlich Kapitel 9). Während der italienische Film dabei keine Probleme damit hatte, sich sämtlicher antiker Stoffe ohne Anspruch auf Authentizität und religiöse Dogmatik anzunehmen, war vor allem letzteres die von Hollywood stets beteuerte Motivation für die Verfilmung eines biblischen Sujets. In ESTHER AND THE KING treffen daher die Ästhetik des italienischen Kolossalfilms und des amerikanischen biblischen Monumentalfilms aufeinander. Resultat ist, dass die amerikanische Filmkritik dieser Überseeproduktion italienischen *flairs* letztlich kaum Beachtung schenkte. ¹⁴¹ Der Film war finanziell daher kaum erfolgreich ¹⁴², geriet dann recht schnell in Vergessenheit und wurde

¹³⁷ Eingesehen ebenda.

¹³⁸ So André Labarthe im *France-Observateur* vom 20. Juli 1961, eingesehen ebenda.

¹³⁹ Damals, aber auch bis heute, findet der Film in französischen Filmzeitschriften zuweilen Erwähnung, was sicherlich mit dem dortigen Interesse am *péplum*-Film zusammenhängt und gewiss nicht mit der Relevanz des Films an sich. Siehe beispielsweise den Artikel „Esther et les autres“ von Jacques Joly in *Cahier du Cinéma*, 122, août 1961, *Cinérevue*, 3. août 1960 sowie 27. jan. 1961, des weiteren einige Kurzerwähnungen in *Présence du Cinéma*, 13, may 1962, *Contrechamp* 3, may 1962, *Cahier du Cinema*, 154, avril 1964 und, Jahre später, in *Positif* 146, fev. 1973, *Positif* 454, dec. 1998 sowie *Positif* 482, april 2001. Weitere internationale Aufnahme fand der Film unter anderen in der Zeitschrift *Films and Filming* in ihrer Juni-Ausgabe des Jahres 1973.

¹⁴⁰ Etwaige aussagekräftige, deutschsprachige Kritiken ließen sich nicht finden.

¹⁴¹ Solomon selbst widmet dem Film bis auf 1, 2 Sätze in seiner Abhandlung keinen Raum, da der Film lediglich ein „mediocre costume drama“ sei, siehe ebenda. In den einschlägigen Publikationen über Bibelfilme wird der Film zwar erwähnt, jedoch nicht weiter beachtet. Für die Untersuchung beziehe ich mich auf die DVD ESTHER AND THE KING von Diamond Entertainment, Cerritos CA (USA) 2000.

¹⁴² Daher ist es mir nicht gelungen, mehr zeitgenössisches Material zusammenzustellen. In Cinecittà wurde mir jeder Zutritt zu den Archiven der Titanus-Studios verwehrt. Alles Material sei „damals an Journalisten und Sammler verkauft“ worden, Kulissen und Kostüme existierten nicht mehr. Aus dem Bildarchiv der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, stammt eine Mappe mit *production stills*, die während der Drearbeiten gemacht wurden und die ich im Oktober 2001 (für sehr viel Geld) kopieren durfte.

vermutlich daher weder aus Sicht der Theologie, Altertums- oder Filmwissenschaft je untersucht, lediglich gelegentlich erwähnt. Die Missachtung kann durchaus mit dem hölzernen, hilflosen Spiel von Joan Collins und Richard Egan sowie Denis O’Deas übertriebener Darstellung des guten Mordecai begründet werden. Auf den zweiten Blick wird zudem evident wie heillos der *plot* überfrachtet wurde, was es wiederum Publikum und Kritikern so schwierig machte, den Film klar zu beurteilen. Verweisen der Kritik auf das italienische *faible* für Palastintrigen zum Trotz bleibt der Film, seinen ursprünglichen Impuls betreffend, eine amerikanische Produktion und zugleich die letzte ihrer Art. Bezeichnend ist daneben die Tatsache, dass die im Buch *Ester* 8-9 thematisierte Rache, das „Blutbad“ der exilierten Juden im Film nirgends erwähnt, noch der Bedeutung des Purimfests gebührend Raum verschafft wurde.¹⁴³ Zugegebenermaßen bemüht sich die Produktion oftmals um Historiographie, andererseits wäre weniger Recherche in dramaturgischer Hinsicht sicher mehr gewesen, da der Film mit Verweisen aller Art hoffnungslos überfrachtet ist. Doch die Frage nach Historizität ist – wie bei den anderen Filmen dieses Kapitels – eben mitnichten irrelevant, da sie der fundamental-christlichen wie politischen Motivation unterliegt, die dabei auch Verdrehungen historischer oder biblischer Fakten in Kauf nimmt. Was den Film zu einer Ausnahme innerhalb des stets im israelitischen Milieu verankerten Settings macht, ist die Perspektive jüdischer Existenz in der Diaspora. Es ist bei *ESTHER AND THE KING* ferner nicht Gott, auf dessen Zeichen hin sich die Konflikte lösen, sondern die Menschen sind es, die sich der Bedrohung stellen müssen, wodurch durchaus ein Bezug zur zeitgenössischen politischen Situation Israels hergestellt wurde.

ESTHER AND THE KING kann im Grunde mit allem aufwarten, was von einem *biblical epic* verlangt wird, inklusive einiger Massenszenen. Die Erzählung des Buches *Ester* entspricht einem biblischen Mythos mit großem Einfluss auf das Judentum. Das Sujet thematisiert die wichtigen Aspekte der kulturellen Bewahrung aber auch des Wandels und gibt Antwort auf ein soziales Dilemma respektive einen Konflikt. Die Handlung offeriert darüber hinaus noch Romanze und Spektakel. Woran der Film jedoch vor allem krankt ist das Fehlen einer Führungsfigur, trotz gleichzeitiger Sorgfalt, Ahasuerus als quasi unorientalischen Orientalen zu inszenieren. Erwähnenswert ist dabei, dass die Vereinigten Staaten den letzten persischen Schah, Mohammed Reza Pahlevi, bis zu seiner Vertreibung und Verurteilung zum Tod durch die revolutionären Kräfte unter Ajatollah Khomeini unterstützt hatte, was wiederum auch von Einfluss auf dessen Israel-Politik war – ein weiterer Umstand, weswegen die Inszenierung des Perserkönigs positiv ausfiel (vgl. das Figurenkonzept des Ahasuerus in Kapitel 8.5.4).¹⁴⁴ Doch aufgrund der Sonderstellung des Ahasuerus als Orientale der anderen Art war das Unterfangen, was die Erwartungen hinsichtlich eines *biblical epic* betrifft, zum Scheitern verurteilt. Denn dieses impliziert eindeutige Rollenzuweisungen und bietet daher keinen Platz für einen heldenhaften, asketischen oder judenfreundlichen Herrscher. Das Genre verlangt vielmehr nach einem despotischen, den Kindern Israels schadenden, dekadenten orientalischen Großkönig, wie er seit über zweitausend Jahren in der Kulturgeschichte bereits Gestalt angenommen hatte.

¹⁴³ Dies hat der Film mit der französischen Produktion *LE MARIAGE D’ESTHER* (1910) gemein, siehe Kap. 5.1.4.

¹⁴⁴ Siehe beispielsweise *NIRUMAND*, Persien, Modell eines Entwicklungslandes, 71ff.

8.6 SODOM AND GOMORRAH (1962)

8.6.1 Vorbemerkungen

Die Fox-Studios finanzierten kurz nach ESTHER AND THE KING mit THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH (I/F/USA 1962/63) ein letztes *epic* mit alttestamentlichem Sujet und erneut internationaler Beteiligung. Angeblich erfüllte sich hiermit vor allem Goffredo Lombardo, Produzent des Films und Gründer der Titanus-Studios, einen Lebenstraum, der bis in jene Tage zurückreicht, als Kértész in Wien das Sujet für einen biblischen Monumentalfilm ausgewählt hatte (siehe Kapitel 7.3) – von einem *remake* kann allerdings nicht gesprochen werden. Regie führte Robert Aldrich. Regieassistent war Sergio Leone. Das Drehbuch verfasste Hugo Butler, unterstützt von Giorgio Prosperi. Die Musik komponierte Miklos Rozsa, der bereits viele Antik- und Bibelfilme musikalisch untermalt hatte. Laut Titanus, die nicht als ‚Nachzügler‘ dastehen wollte, standen die Dreharbeiten bereits seit acht Jahren auf dem Zeitplan des Studios, mussten aber – und so konnte sich das Studio gleich in die gängigen Schlagzeilen für Monumentalfilme Hollywoods einreihen – aufgrund des „gigantischen Rechercheaufwandes“ „Jahr um Jahr verschoben werden“. Am Ende verhandelte ein italienisches Gericht, ob der Film überhaupt jugendfrei sei, und einige zu freizügige Szenen für die US-Version von Aldrich in abgemilderter Form gedreht. Hollywood war sich bewusst, sollte THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH ein Kassenerfolg werden, so musste zwar im Stil der 1950er Jahre, doch nicht nur mit religiösen Argumenten geworben werden. Dem Publikum wurde ein packendes Spektakel versprochen mittels Lockworten wie „giant of a decade“, „spectacle“ oder „scope and excitement“. Die *tagline* des Films lautete „Sodom and Gomorra – One of history’s most powerful adventures in the finest tradition of the great screen spectacles“¹⁴⁵. Oder es hieß:

Twin cities of sin - symbol of man’s plunge into the depths of wickedness – never did two such pillars of evil fall under such a devastating sword of vengeance. An epic that sweeps across the horizon of ancient times. (...) Whilst the biblical account of the destruction of the twin cities of evil and wickedness covers only five paragraphs in the Bible, on the giant screen "Sodom and Gomorra" brings the story to you in overwhelming vivid detail in two and a half hours of concentrated, unadulterated entertainment.¹⁴⁶

In Italien wurde SODOM AND GOMORRAH als Actionfilm orientalischer *couleur* beworben:

Ancora una storia filmata, con alcune libertà, tratta della Bibbia. Questa volta tocca a Sodoma, città in cui si conduceva una vita tanto dissipata da provocare gli anatemi dei principali profeti. Nella reggia come nelle più umili capanne si trascorrevano le giornate in divertimenti chiassosi e raffinati, in peccati, pranzi, feste, giochi, danze e orge, naturalmente. (...) ¹⁴⁷

Die Weltpremiere fand am 29. November 1962 im Odeon Theatre am Marble Arch in London statt, die US-Premiere in Los Angeles am 23. Januar 1963. Die Länge betrug 2 1/2 Stunden.

¹⁴⁵ Zitiert nach einer Werbebroschüre, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginiert.

¹⁴⁶ Zitate aus einem amerikanischen *souvenir program*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginiert.

¹⁴⁷ Zitiert nach einer Werbebroschüre, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001, unpaginiert.

8.6.2 Handlung

Sodom¹⁴⁸: Die Eröffnungssequenz zeigt eine Orgie am Morgen danach. Durch in einander verknäuelte Menschen, die im Palast Sodoms ihren Rausch ausschlafen, schleicht sich die schöne Tamar davon, die Lieblingssklavin von Königin Bera (Anouk Aimée), und reitet in die Wüste. Dort trifft sie den Anführer der Helamiten, der sich mit Astaroth, Prinz von Sodom und Gomorrah (Stanley Baker), gegen seine Schwester Bera verschworen hat. Doch sie wird von sodomitischen Soldaten gefangen genommen. Tamar kann Astaroth zwar die Botschaft des Helamiten überbringen, wird jedoch von der Königin für ihren Verrat zu Tode gefoltert. Auch Astaroth ist viel an ihrem Tod gelegen, da er fürchtet, von ihr verraten zu werden. Lediglich der alte Alabias warnt die Einwohner der Stadt vor der Schlechtigkeit ihrer Herrscher. Szenenwechsel. Unter religiösen Gesängen ziehen die Hebräer, ein *peaceful people*, durch die Wüste auf der Suche nach dem Jordan, an dem sie sich niederlassen und Ackerbau und Viehzucht betreiben wollen. Die Reise war lang und voller Entbehrungen, doch ihr Anführer Lot (Stewart Granger) gibt die Hoffnung nicht auf. An einer Oase treffen sie auf eine Karawane, die nach Sodom unterwegs ist. Es kommt zum Gespräch. Ildith, die neue Favoritin der Königin (Pier Angeli) ist erstaunt, dass die Hebräer die Sklaverei ablehnen und schwärmt Lot von ihrer Stadt Sodom vor, in der es nur Vergnügungen gäbe. In Wahrheit ist die Stadt korrupt und grausam. Ihr Reichtum begründet sich auf Salzvorkommen, für dessen Abbau tausende Sklaven bis zum Erschöpfungstod schufteten müssen. Prinz Astaroth will seine Schwester vom Thron stürzen und selbst regieren, um aus Sodom einen politisch mächtigen Staat zu machen, während die Königin vor allem an der Finanzierung ihrer eigenen sexuellen Vergnügungen interessiert ist. Bera sieht ihrerseits in der Ankunft der Hebräer eine Chance, diese vor ihren Toren als menschliche Puffer einzusetzen, so dass bei einem Angriff der Helamiten ihr eigenes Volk nicht zu Schaden käme. Daher veranlasst sie eine Begegnung mit Lot am Ufer des Jordan. Beide handeln einen Pachtvertrag aus und tauschen Geschenke. Bera übergibt Lot Ildith, ihre bevorzugte Sklavin, wohl wissend, dass dies zu Problemen führen wird. Der grausame Astaroth findet indes großen Gefallen an der unschuldigen Shuah (Rosanna Podestà), der jüngeren Tochter Lots. Dieser ahnt zunächst nichts von den wahren Plänen Beras und feiert ein Freudenfest. In den folgenden Monaten wird die Siedlung erbaut. Durch den Kauf von Granitblöcken gelingt es Lot gar, den Jordan zu einem See zu stauen und seine Felder zu bewirtschaften. Doch Konflikte bahnen sich an: Sklaven aus Sodom versuchen, zu den friedliebenden Hebräern zu fliehen. Zwischen Astaroth und Shuah entwickelt sich eine fatale Liebesbeziehung. An dem Tag, als der verliebte Witwer Lot die ehemalige Sklavin Ildith ehelichen will greifen die Helamiten an. Während die Frauen und Kinder Zuflucht in Sodom suchen, gelingt es Lot mittels des von ihm gesammelten Pech, das sich in der Gegend unter der Erde findet, ein großes Feuer auszulösen, das beinahe alle feindlichen Soldaten tötet. Doch Lot hat auch Feinde in den eigenen Reihen, die ihm Amt und Würden neiden. Bereits vor einiger Zeit haben sie heimlich mit Astaroth einen Pakt geschlossen. Die Verräter kappen die Rohre. Das Pech versickert in der Wüste und das Feuer erlischt. Lot ist nun gezwungen, zur Rettung seines Volkes den Staudamm zu öffnen. Die Helamiten werden geschlagen, doch alles, was Lot während der vergangenen Monate aufbauen konnte, ist für immer zerstört. Nach der Eintrocknung des Wassers ist die ganze Gegend bald versalzen.

Königin Bera gestattet allen Hebräern fortan in Sodom zu leben, sehr zum Missfallen der Ältesten. Im Lauf der Zeit treiben die Hebräer einen gerechten und florierenden Salzhandel und gewöhnen sich zusehends an die Gebräuche Sodoms. Auch Lot genießt als Führer seines

¹⁴⁸ Über Gomorrha erfährt das Publikum nichts, ähnlich wie bei Kertész' SODOM UND GOMORRAH (siehe Kap. 7.3). Es soll hier der Anschein erweckt werden, als regiere Astaroth über das (unwichtigere) Film-Gomorrha. Dies wird jedoch nicht weiter ausgeführt.

Volkes ein privilegiertes Leben. Nur einigen wenigen, darunter auch Ishmael (Giacomo Rossi Stuart), der Verlobte von Lots älterer Tochter Maleb (Claudia Mori), ist das Leben in der gotteslästerlichen Stadt zuwider. Seine Männer planen die Befreiung der unzähligen Sklaven der Salzbergwerke. Königin Bera, die ihrem Bruder zunehmend misstraut, lässt als Zeichen der Brüderlichkeit unter beiden Völkern ein großes Fest in ihrem Palast veranstalten und ernennt im Rahmen der Feierlichkeiten Lot zum ersten Mann des Staates. Es kommt zum Kampf mit Astaroth, als dieser Lot offenbart, er habe Shuah sowie auch deren verlobter Schwester Maleb die Jungfräulichkeit genommen. Bera gestatten den Männern sich zu duellieren. Lot tötet Astaroth und wird somit zum Mörder. Als Bera ihn fragt, was mit einem Mörder nach den Gesetzen der Hebräer zu geschehen habe, verurteilt sich Lot selbst zu lebenslanger Haft. Bera hat sowohl ihren Bruder ausgeschaltet als auch Lot in ihrer Gewalt. Kurze Zeit später sollen die Anführer der Revolte öffentlich hingerichtet werden. Lot sitzt an Ketten gefesselt im Kerker des Palastes von Sodom. Da erscheinen zwei Engel des Herrn und verkünden Lot, er solle mit seinen Leuten noch am Abend die Stadt verlassen, da Gott diese zerstören werde. Lot feilscht mit den Engeln, der Herr möge die Stadt verschonen, befänden sich nur zehn Rechtschaffene darin. Doch als der Herr die Ketten Lots und seiner Mitgefangenden löst und diese das Gefängnis verlassen, glaubt ihnen niemand. Das Volk lacht sie aus – ganz wie zu Anfang die Sodomiten den alten Alabias, der vom Untergang der Stadt predigte. Bera hält Lot für wahnsinnig und will ihren Spaß mit ihm treiben. Doch der versammelt seinen Stamm, seine beiden Töchter und seine Frau Ildith um sich. Wie durch ein Wunder öffnet sich das große Stadttor und die Menschen ziehen aus der Stadt. Nur die Sklaven schließen sich ihnen an. Währenddessen zieht ein Sturm auf und die Erde beginnt zu beben. Die Gebäude brennen und die Stadt stürzt zusammen. Die Menschen geraten in Panik und werden unter den herunterfallenden Trümmern begraben. Königin Bera stirbt und Sodom geht unter. Die Hebräer und die geknechteten Sklaven ziehen indes durch die Wüste, ohne zu wissen was kommen wird aber im Vertrauen auf Gott. Nur Ildith gelingt es nicht, den Glauben ihres Mannes zu begreifen. Sie zweifelt und dreht sich um zu der Stadt, aus der sie stammt. Doch die Engel hatten Lot gewarnt, Gott verbiete es allen Flüchtenden, sich noch einmal nach der Stadt der Sünde und des Verderbens umzuwenden. Daher verwandelt der Herr Ildith, Lots geliebte Frau, in ein Gebilde aus Salz. *The End.*

8.6.3 Set-Design und Kostüme

Unter „allen sich anbietenden Drehorten“ sei „schließlich Marokko ausgewählt worden“, da die Landschaft dem biblischen Setting Sodoms am meisten geähnelt habe.¹⁴⁹ Die Visualisierung der Filmtopographie Sodoms, die als altorientalisch gelten will, krankt dennoch an der Tatsache, dass die für die Außenaufnahmen verwendeten Gebäude in stilistischer Hinsicht nicht mit den Studioszenen vereinbar sind.

Sodoms äußere Filmtopographie

Die Außenaufnahmen an real existierenden Gebäuden galten innerhalb des Genres als spektakulär und innovativ. Aldrich entschied das biblische Sodom, das im Alten Testament als östlich des Jordan gelegen beschrieben wird, mittels mittelalterlicher befestigter Kasbahs namens Ait Benhaddou zu visualisieren. Aldrich ließ die Kasbahs eigens hierfür restaurieren – sie gelten heute als große Touristenattraktion, weswegen sich der Name dieses Films auf

¹⁴⁹ Die Angaben in diesem Abschnitt entstammen einem internationalen *press book*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001, unpaginiert.

beinahe allen Beschreibungen des Ortes finden lässt.¹⁵⁰ Aldrich und seinem *art director* Giorgio Giovanni, der auch das Set-Design von ESTHER AND THE KING konzipiert hatte (vgl. Kapitel 8.5.3), lag viel daran eine authentische Atmosphäre zu schaffen und daher einen Ort zu finden, der zu biblischen Zeiten ein vergleichbares Aussehen gehabt haben könnte:

Architecturally and in its way of life it did not appear to have changed for thousands of years. There was also a river which resembled the Jordan. Director Robert Aldrich was convinced that if this was not Sodom itself, it could have been its Moroccan counterpart.¹⁵¹ (...) Without precedent in modern film-making are the authentic settings that were used for the most important outdoor scenes in the picture. The City of Sodom, which is destroyed in one of the most amazing spectacles ever witnessed on the screen, was actually a fortified desert village carved out of rock some 4,000 years ago on the southern slopes of the Atlas Mountains in southern Morocco. This was Ait-Benhaddou, a living setting right out of the Old Testament. (...) ¹⁵²

Es entsteht der Eindruck von Sodom als eine große Stadtanlage inmitten von Wüste, die am Rande eines massiven schneebedeckten Gebirgszugs ein faszinierendes Panorama bildet. Die Lehmziegelarchitektur ist dabei beeindruckend und wirkt orientalisches, jedoch nicht altorientalisches, wie es *biblical epics* durch Imitationen menschenköpfiger Flügelstiere, neuassyrischer oder achämenidischer Palastreliefs et cetera auszudrücken versuchten. Abgerundet wird die Filmatmosphäre durch den Einsatz hunderter lokaler Statisten.¹⁵³ Aldrich inszeniert diese sowohl als Einwohner Sodoms, als auch als hebräische Frauen, die das Lager Lots mittels eines ausgeklügelten Warnrufsystems bewachen – wobei die marokkanischen Frauen, die damit ihre traditionelle Zungentechnik vorführen, als Hebräerinnen doch recht deplaziert wirken:

Hundreds of tribes, some of pure Jewish descent, were living in much the same manner and wearing almost the same kind of clothes as their forefathers at the time of the most sinful cities the world has known. In the film they became Lot's Hebrew followers. (...) ¹⁵⁴

Der Film-Palast, in dem die meisten Szenen innerhalb Sodoms angesiedelt sind, ist in Teilen eine hohle Kulisse, die zwischen Gebäuden in Ait Benhaddou hineingebaut wurde. Von außen ähnelt die Palastkulisse durchaus altorientalisches Architektur, ausgedrückt durch Details wie Zinnen auf der Frontmauer, gegliederte Vorsprünge und, von ägyptischer Bauweise inspirierte, nach unten breiter werdende rechteckige Pilaster sowie die Lehmbauweise. Aufnahmen vom Ort, an dem Aldrich den Film-Palast hat errichten lassen, wurden in kurzen Sequenzen zwischen Aufnahmen von Plätzen innerhalb Ait Benhaddou geschnitten, so dass der Eindruck entsteht, der Filmpalast läge im Herzen der Stadt.¹⁵⁵ Die Bevölkerung Sodoms

¹⁵⁰ Diese, von modernen Einflüssen im Jahre 1961 noch unberührten Wüstenstädte befinden sich an den Südhängen des Atlas-Gebirges, in der Nähe der Straße von Marakkesch nach Ourzazate.

¹⁵¹ Presseblatt der 20th Century Fox, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

¹⁵² Zeitgenössische Werbebroschüre, eingesehen ebenda.

¹⁵³ Aldrich drehte über elf Monate hinweg insgesamt ca. 124 Tage lang in Marokko. Eines Tages musste er jedoch einen Teil seiner Statisten – marokkanische Soldaten – wieder ‚hergeben‘: „And to bring the calendar forward four thousand years in an instant, the general's revolt against President de Gaulle in Algeria meant that the Moroccan government withdrew the troops it had loaned (cavalry) as extras to director Robert Aldrich, in order to stand by for duty which was by no means in the cause of art.“, zitiert nach einem *press book*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

¹⁵⁴ Zitiert nach einem zeitgenössischen *souvenir program*, eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, August 2001. – In typischer amerikanischer Werbemanier legitimiert die Produktion die Wahl dieser Filmstätte mittels Altem Testament. In Anlehnung an DeMilles Dreharbeiten seiner TEN COMMANDMENTS im Ägypten des Jahres 1956 heißt es: The diverse religions of the personnel meant working in special shifts. On Fridays the Arabs celebrated their Sabbath, on Saturdays the Hebrews rested and on Sundays the Christians observed their holiday, siehe ebenda.

¹⁵⁵ In selbiger Quelle finden sich auch Berichte über einen angeblichen „jinx on Sodom“, da aufgrund des extremen Wüstenklimas mehrere der Schauspieler krank und schwach geworden seien, woraus sich *publicity-*

trägt antikisierende, teilweise auch orientalisierende Gewänder, die kahl geschorenen Sklaven allesamt ein schäbiges, graues.

Sodoms innere Filmtopographie

Was die Innenaufnahmen im Palast Sodoms betrifft, so ist die Handschrift des *set-designers* Ken Adam nicht zu verkennen. Allein das Farbenspiel im Rahmen des Vorspanns, als der Film jedoch schon anläuft, erinnert an Adams Entwürfe für die frühen James Bond-Filme. Als Leitmotiv beziehungsweise Symbol für die Stadt entwarf Adam ein flaches goldenes Objekt, das in vielfältiger Form im Film untergebracht wurde: Zwei stilisierte Menschen, die ineinander stecken und nur aus Kopf, Oberkörper und Armen bestehen, von denen einer mit dem Kopf nach oben, der andere mit dem Kopf nach unten weist. Dieses abstrakt-moderne Motiv ohne Bezug zur Antike oder zum Alten Testament drückt die Umkehrung der Norm aus, die in der perversen Stadt Sodom allerorten spürbar ist. Das Motiv findet sich als Wandschmuck an diversen Wänden des Palastes, als Emblem auf den Kronen Bera und Astaroths sowie als goldene Applikation auf den Gewändern der sodomitischen Oberschicht. Das Palastinnere ist ein demonstrativer Stilmix, inspiriert von griechischen, ägyptischen und mittelalterlich-orientalischen Artefakten. Kein Kunstobjekt weist einen direkten Bezug zum Alten Orient auf. Im Thronsaal, in dem Feste und politische Aktivitäten stattfinden, dominiert Prunk und Glitzer, Kissen, Stoffe, Obstsschalen – auch die Bauchtanzszene wird nicht ausgespart. Als weitere Schauplätze sind die privaten Gemächer der Königin zu sehen, die mit ihrem Bad an Kleopatra-Verfilmungen denken lassen, ferner eine Krypta mit Urnen, deren Fackeln und sandiger Boden auf ihre unterirdische Lage verweisen, sowie die ebenfalls dort angesiedelte Folterkammer.¹⁵⁶ Während Königin Bera in ihrer Aufmachung mehr einem Verschnitt aus zeitgenössischer Mode mit pseudoantiken Gewandstilen gleicht, so verweist der dunkle Bart des Astaroth zusammen mit dessen weiß geschminktem Gesicht auf Sardanapal oder Belsazar.

Die außerstädtische Topographie

Nicht alle Szenen des Films spielen in Sodom: Der Hofstaat wird außerhalb der Stadtmauern als durchaus orientalisch inszeniert, vor allem durch das Motiv der Karawane sowie, im Detail, der Sänfte, auf der sich die Königin Bera und ihre bevorzugte Sklavin Ildith geschmückt und inmitten von Prunk dem Jordan nähern. Als Ildith für ihre Herrin zu Beginn der Handlung mit neu erworbenen Sklavinnen nach Sodom zurückkehrt, laufen dunkle Nubierinnen der Sänfte voraus. Als besonders exotisches Exemplar ist eine raubkatzenartig inszenierte Asiatin zu sehen, die bald zur Lieblingssklavin der Königin erhoben werden wird. Ein weiteres präsentiertes, orientalisches Volk sind die „Helamites“ – das Volk aus „Elam“ – das die biblische Textquelle als Bedrohung Sodoms nennt (siehe Kap. 8.8.4). Diese werden von Aldrich und Giovanni klischeehaft mittels marokkanischer Soldaten als Beduinen inszeniert, die ihre Säbel immer griffbereit haben. In ihrem Lager inmitten der Wüste erproben helamitische Soldaten auf arabischen Pferden permanent den militärischen Ernstfall, den Angriff auf Sodom. Es dominieren schwarze Gewänder und Turbane, nur das Kostüm des Anführers weicht durch zusätzlichen roten Stoff ab, der sich auch im Innern seines, mit

trächtige Geschichten spinnen ließen, der „Fluch Sodoms“ habe Aldrichs Filmteam in dieser Umgebung der „Hölle“ heimgesucht. Rossana Podestà wurde von einem Virus befallen, so dass die Szenen, die sie im Innern des Palastes zeigten, in Rom nachgedreht werden mussten: „After shooting interior sequences in Rome (...) he [Aldrich] chose to do this and had the palace of Sodom rebuilt just outside Rome on the banks of the Aniene tributary of the Tiber“, zitiert nach ebenda. Die Angabe scheint übertrieben, da es sich schließlich nur um Innenaufnahmen sowie eine kurze Außenszene, in der Shuah/Podestà mit ihrer Schwester zwischen einer Wohnhauskulisse zu sehen ist – das Wort „Palast“ war jedoch sicherlich werbewirksamer.

¹⁵⁶ Ein geradezu groteskes Bild sind die beiden kleinen Schwestern der Tamar, die – sollte Tamar Astaroth an seine Schwester verraten – grausam sterben müssten. Sie erinnern an das berühmte *still* der Gish-Schwester aus Griffiths ORPHANS OF THE STORM.

marokkanischen Teppichen ausgehängten schwarzen Zelttes wieder findet. Goldene Trinkbecher, eine Karaffe sowie der auffällige (pseudo-)arabische Akzent des Führers der Helamiten, der sein Volk als „nomadic people“ definiert, runden das orientalische *flair* ab.

Die „Hebrews“ wiederum, die ihrerseits das Leben von Bauern führen, sind in schlichten Erdtönen gekleidet und besitzen keine schwarzen Reiterstiefel, sondern aus weichen Fellen zusammengebundene offene Schuhe oder aber Ledersandalen, mit denen sie über den staubigen, noch unfruchtbaren Boden ihrer neuen Heimat schreiten, auf Wanderstöcke gestützt. Die Männer tragen den Sitten ihres Volkes entsprechend Bärte, bis auf ihren Anführer Lot, der vor kurzem zum Witwer wurde und sich daher den Bart abnehmen ließ. Durch ihre Kostüme aus groben, die Figur der Frauen mitnichten betonenden Stoffen soll vor allem Bescheidenheit und Armut, was mit Demut gleichgesetzt wird, visuell ausgedrückt werden. Gleiches gilt für das Design ihrer schlichten, von Fellen zusammengehaltenen Zelte und andere Behausungen sowie für Szenen, die die Frauen am Ufer Wäsche waschend zeigen. Die sesshaft werdenden Hebräer werden sowohl als Gegenpol der Glitzerwelt des verderbten städtischen Sodoms, als auch des dunklen, bedrohlichen, waffendominierten Militärlagers der Helamiten präsentiert.

8.6.4 Inspirationen und Quellen

Zur Abwandlung der biblischen Erzählung

In der Tradition der *biblical epics* wartet auch SODOM AND GOMORRAH mit einer Erzählerstimme auf, die dem Publikum vom Schicksal der Kinder Gottes berichtet. Diese kommt jedoch nur zum Einsatz, als die Kamera zum ersten Mal auf das wandernde Volk herabblickt. Der Text ist eine Mischung aus Bibelzitaten und archaisierenden, salbungsvoll formulierten Sätzen. Die biblische Handlung, wie sie aus *Genesis* 19,1f bekannt ist, wird während des Films dramatisch ausgeweitet. Über die Hälfte der Filmhandlung fungiert dabei als Ausschmückung der biblischen Angabe, Lot wohne inmitten dieser verderbten Stadt. Die erste Sequenz, die Lot und seinen Stamm zeigt, knüpft an „Abrahams Trennung von Lot“, *Genesis* 13,1-18, vor allem 13,10-13 an:

Lot blickte auf und sah, dass die ganze Jordangegend bewässert war. (...) Da wählte sich Lot die ganze Jordangegend aus. Lot brach nach Osten auf, und sie trennten sich voneinander. Abraham ließ sich in Kanaan nieder, während Lot sich in den Städten jener Gegend niederließ und seine Zelte bis Sodom hin aufschlug. Die Leute von Sodom aber waren sehr böse und sündigten schwer gegen den Herrn.

Im Film jedoch lässt sich Lot nicht in einer urbanen Umgebung nieder, sondern der Kontrast zwischen Sodom als Stadt und der schlichten Siedlung der Hebräer wird überbetont. Von Lot wird erst wieder in *Genesis* 19,1-38 berichtet, als dieser bereits Einwohner der Stadt ist. In dieser Textquelle werden auch die beiden (namenlosen) Töchter sowie die Frau Lots erstmalig erwähnt. Im Film stammt die (neue) Frau des (hier) Witwers Lot aus Sodom, wo sie die bevorzugte Sklavin und – so wird es angedeutet – auch Konkubine der Königin gewesen war. Die Rolle der Orientalin Ildith dient als Verbindungsfigur zwischen Sodom und dem Volk der Hebräer, eine *liaison*, die grundsätzlich zum Scheitern verurteilt ist.¹⁵⁷ Was Lots Beziehung zu seinen Töchtern betrifft, so wird die biblische Vorlage im Film nicht nur ausgeweitet, sondern uminterpretiert: Die Rolle der jüngeren Tochter Shuah dient dem Film zum Aufbau einer amourösen Beziehung zwischen dem jungfräulichen Mädchen und dem verderbten promiskuen Astaroth. Dieser, Prinz von Sodom, schreckt nicht davor zurück, auch

¹⁵⁷ Im Dialog sagt Ildith ihren baldigen Tod voraus – Lot bescheinigt sie hingegen Erfolg und ein langes Leben.

der anderen Tochter Lots, Maleb, die Unschuld zu nehmen. So verschiebt der Drehbuchautor Hugo Butler den sexuellen Verkehr der Töchter Lots mit ihrem Vater, wie er in *Genesis* 19, 30f dargelegt wird, auf Astharoth, den orientalischen Prinzen. Dadurch erscheint der Charakter des Hebräers Lot umso reiner – die Inszenierung der Bibelstelle im Rahmen eines *biblical epic* wäre ohnehin undenkbar gewesen. Eine weitere Angabe aus *Genesis* 19,6-8 wird aus gleichen Gründen gar ausgelassen: Als der Lot der Bibel die Engel des Herrn beherbergt, verlangen die verdorbenen Einwohner der Stadt von Lot, mit diesen sexuell zu verkehren.¹⁵⁸ Im Film jedoch beherbergt Lot die Engel nicht zu Hause, denn diese erscheinen ihm im Kerker des Palastes von Sodom, und nicht, wie es in *Genesis* 19, 1 heißt, während er am Stadttor Sodoms sitzt. In der Filmszene verlagert Butler ferner die biblische „Fürsprache Abrahams“ aus *Genesis* 18, 16-33, in der es Abraham ist, der mit Gott feilscht, um wieviel guter Menschen willen dieser die Stadt nicht zerstören würde, auf Lot. Die Frage nach Kollektivschuld handelt der Film indes im Rahmen der, der Inhaftierung Lots voraus gehenden, Palastfeier an, als Lot zum Mörder des Despoten Astaroth wird. Das restliche Volk aus der Sippe Lots wird bis auf die Rolle seines Schwiegersohnes Ishmael¹⁵⁹ und zweier, die Spannung erhöhende Verräterfiguren auf die Darstellung eines bescheidenen Volkes von Ackerbauern und ihren Frauen reduziert, die die häuslichen Aufgaben verrichten.¹⁶⁰ Der mehrfach angesprochene Ältestenrat bleibt blass. Die Figur des der Stadt Sodom Verderben predigenden Sodomiten Alabias, den Lot später in seinen Stamm aufnimmt, orientiert sich an alttestamentlichen Prophetenfiguren wie Jeremia (siehe Kapitel 1.1).

Die Filmfigur, der die Rolle des andersartigen Orientalen zugewiesen wird, ist der verdorbene, despotisch wie dekadente Prinz Astaroth, der aus der Stadt Sodom ein blühendes Imperium machen möchte. Das politische Denken weist ihn zwar als männlich aus, doch dass er für die Durchsetzung seiner Ziele auf die Hilfe dritter, der „Helamites“, angewiesen ist, charakterisiert ihn wiederum als unfähig, hinterhältig und schwach. Damit entspricht seine Rolle als orientalischer Despot der Norm eines amerikanischen *biblical epic*. Seine äußere Erscheinung verweist jedoch auf die in Europa rezipierten Figuren Sardanapal und Belsazar. Auch die Figur der Königin von Sodom basiert trotz ihrer, von der gängigen Darstellungsweise abweichenden Inszenierung auf dem Klischee einer orientalischen Herrscherin: Während die Bibel in *Genesis* 14, 2 einen „König von Sodom“ namens Bera aufführt, transformiert Butler diesen zu einer Königin, nicht zuletzt, um der Handlung mehr Reiz zu verleihen. So macht der Film auch keinen Hehl daraus, dass die Königin sexuellen Verkehr mit ihren exotisch-schönen Sklavinnen habe, aber auch in früheren Zeiten mit ihrem eigenen Bruder. Gemäß ihrer Rolle als Herrscherin über verdorbene Städte trägt ihr Charakter sadistische Züge. Darüber hinaus ist sie lediglich an ihrer Innenpolitik interessiert mit dem Ziel, ein Leben im Luxus führen zu können. Hierbei geht sie über Leichen und ist nicht minder hinterhältig als ihr gegen sie verschworener Bruder. Ihr orientalischer Lebensstil kann – wie der des Bruders – nur mit dem Tode bestraft werden. Der Tod trifft auch die ehemalige Sklavin Ildith, deren Rolle die Unmöglichkeit aufzeigt, nach Jahren als Konkubine der Königin und einer Erziehung in dieser Stadt die Werte und den Glauben Lots zu verstehen.

¹⁵⁸ Siehe *Genesis* 16,8 vgl. *Levitikus* 18, 22-23 und *Levitikus* 20, 13-15. Im Film SODOM UND GOMORRAH (Österreich 1921/22) wird diese biblische Angabe zwar aufgegriffen, inhaltlich aber abgemildert, vgl. Kap. 7.3.4. Lediglich die spätere Produktion THE BIBLE...IN THE BEGINNING, vgl. Exkurs und Ende) scheut in ihrer Sodom-Episode nicht die Auseinandersetzung mit den biblischen Angaben.

¹⁵⁹ Die Namen einiger Filmfiguren wie Ishmael, Shuah, Tamar, Eber u.a. sind anscheinend aus verschiedenen Abschnitten der *Genesis*, so beispielsweise 38, 11 oder 38, 2, aufgegriffen worden, haben jedoch keinerlei Bezug zu ihren originalen ‚Namensgebern‘. Ähnliches gilt für Ortsangaben wie Aschterot(-Karnajim). Andere Namen wie Maleb oder Ildith wirken hingegen (pseudo)orientalisch.

¹⁶⁰ Im Gegensatz hierzu und durchaus als Spiegel eines neuen Zeitgeistes Anfang der 1960er Jahre dienen die Bemerkungen Ildiths, die Töchter Lots gingen aus und machten sich schön, wie andere Frauen Sodoms in ihrem Alter. Auch weckt Ildith das Interesse der Mädchen an figurbetonter Kleidung und *make-up*.

Der Preis für das Bemühen um Konversion bezahlt Ildith mit dem Tod und Lot mit Trauer und Verzweiflung – eine Strafe, die damit zu tun hat, dass er sich in dieser Stadt überhaupt erst angesiedelt hat.

Was die mit Astaroth verbündeten „Helamites“ anbetrifft, so greift Butler eine knappe, aus historischer Sicht fiktionale Angabe aus *Genesis* 14,1f auf, in der unter anderem ein Herrscher namens „Kedor-Laomer, der König von Elam“ Krieg führt gegen „Bera den König von Sodom“. Butler verbindet dieses Detail mit dem Schicksal der Film-Sippe Lots und Sodoms. Weiter heißt es in der Bibel: „Sie alle zogen als Verbündete in das Siddimtal, das jetzt Salzmeer heißt“ – eine Angabe, die wie die der Pechvorkommen und Erdbeben den Film zu seiner „Salz und Sünde“-Thematik inspirierte. Da die Helamiten damit nicht nur Feinde Sodoms, sondern auch der Kinder Israels sind und zudem in der gleichen, feindlichen Region wie erstere beheimatet zu sein scheinen, werden sie weniger als antike, sondern vielmehr als mehr ‚zeitgenössisch‘ anmutende orientalische Bedrohung der Hebräer präsentiert.

Zur Interpretation der alttestamentlichen Erzählung

Was die Aussage des Filmes betrifft, so krankt SODOM AND GOMORRAH der Widersprüchlichkeit der genreüblichen Botschaften und Aussagen, mit denen Aldrich und Butler das Genre neu definieren wollten: So finden sich Klischees und Stereotypen von den guten Hebräern als Kinder Gottes im Kampf gegen den feindlich-exotischen Orient beispielsweise in Lots Rechtfertigung, warum er in Sodom wohne: *We are in Sodom to win the people over with decency*. Oder in Beras Urteil über die Hebräer: *Between ourselves and the great empire my brother dreams of stand the Hebrews with their new born religion*. Wichtig ist die Betonung, dass die Hebräer nicht in kriegerischer Absicht handeln, sich im Notfall dennoch verteidigen (vgl. SOLOMON AND SHEBA, Kapitel 8.3) – eine Haltung, die Königin Bera geschickt auszuspielen weiß. Hinzu kommt die Definition der „Hebrews“ als *chosen people* sowie die gelegentlich unmotiviert eingestreute Erwähnung des *Invisible Gods* oder schlicht durch Lots Bemerkung an Ildith, die Hebräer hätten niemals die Sklaverei gekannt. Die Filmmusik, die solche Sequenzen mit pathetischen sakral anmutenden Gesängen untermalt, tut ihr Übriges. Beras Feststellung, sogar auf dem Markplatz von Sodom würden Gerüchte über die „guten Hebräer und ihren neuen Gott“ kursieren, wird ergänzt durch die Äußerung ihres Bruders, die „Hebräer und ihre Religion wären eine Gefahr für die Macht ihres Reiches“. Als die helamitischen Beduinen Säbel schwingend gegen die Hebräer in die Schlacht ziehen, veranlasst Lot ein *council meeting to our defense*, ein andermal spricht er bezüglich Sodom von *negotiations*. Dass die Helamites während ihres Angriffs schließlich in den Wassern des gefluteten Stausees ertrinken, wirkt wie ein Aufgreifen des *Exodus*-Motivs von der Teilung des Roten Meeres. Überhaupt lassen sich zwischen der Inszenierung Lots zu DeMilles THE TEN COMMANDMENTS (1956) Parallelen ziehen, wenn Lot beim Verlassen Sodoms von Königin Bera wie dort Moses von Pharao Ramses fordert: *Let us pass in the name of Jehovah*. Das Motiv der friedliebenden Hebräer wird ebenfalls nicht ausgespart. Sie sind kein Aggressor, verteidigen sich (jedoch) mit Wanderstöcken, Schaufeln und Mistgabeln. Sie siegen über die „Helamites“ aufgrund ihrer intelligenten Verteidigungstechnik, nicht, weil sie an Waffen oder Männern den anderen überlegen sind – durchaus eine (kritische) Anspielung auf den von den USA unterstützten, modernen Staat Israel. Darauf weist auch das Bild eines Hebräers mit Steinschleuder hin. Der Zuschauer assoziiert dabei die biblische Erzählung von David gegen Goliath. Die Produktion ist von Aldrich und Butler allerdings weniger als Plattform zeitgenössischer Außenpolitik konzipiert worden, weswegen die genreüblichen Phrasen unmotiviert oder gar deplaziert wirken. Stattdessen scheint es, als würden hier Klischees thematisiert werden. Modern mutet Lots Versicherung gegenüber Bera an, *not our peoples are enemies but our philosophies*. Was andere moderne Elemente des

Films betrifft, so findet sich ein Hinweis in der Tatsache, dass die hedonistischen Einwohner Sodoms nicht einmal mehr eigene Götter haben; sie sind gewissermaßen selbst für einen eigenen Glauben zu verdorben – eine Interpretation, die, während Gott als *counterpart* stets ein lächerlicher Götze (vgl. Kapitel 8.1, 8.2, 8.3, 8.4 und 8.5) gegenüber gestellt wurde, durchaus als beabsichtigt und innovativ gelten kann.

Weitere Themen sind Akkulturation und Assimilation um des Friedens willen. Butler, der für Aldrich vor und nach 1962 noch weitere Drehbücher verfasst hat, gehörte in den 1950er Jahren zu jenen *blacklisted* Mitgliedern Hollywoods, die des Kommunismus verdächtigt worden waren. So wundert es nicht, dass er Sodom aus seiner gängigen Rollenzuweisung als orientalischer Feind Israels zuweilen heraushebt. Sodom fungiert dabei als Beispiel für eine Politik des Monopolismus. Dies wird dadurch ausgedrückt, dass die Sünde dieser Stadt auch in ihrer Wirtschaftspolitik liegt, wie es das überstrapazierte „Salz und Sünde“-Motiv deutlich macht. Dass Lot glaubt, nach anfänglich urkommunistischer Einstellung (*salt belongs to everyone – like air, like water.*) mit demokratischer Politik in Sodom wirtschaftlich mehr zu erreichen, kann auch als Butlers Kritik am Kapitalismus gelesen werden. Neben dem Thema Korruption aller, einschließlich Lots, scheint die Unvereinbarkeit der Beziehungen zwischen den Völkern (vgl. Shuah/Astaroth, Ildith/Lot) das größere Dilemma darzustellen als die Überwindung konfessioneller Unterschiede. Auch Rassismus wird angesprochen: Am Ende stehen assimilierte Hebräer als Einwohner Sodom gegen jene, die an alten Werten festhalten und gegen Sodom aufbegehren. Und im tragischen Moment, als die assimilierten Hebräer den flüchtigen Sklaven keinen schützenden Zutritt in ihre Häuser gewähren, sind es auf einmal *schwarze* Hände, die verzweifelt an die Türen klopfen. Jene urbanen Psychosen Sodoms zeugen von einem modernistischen Ansatz, der durch die europäische und grundsätzlich qualitätvolle Schauspielerbesetzung noch betont wird.

8.6.5 Kritiken

In der US-Kritik wurden sämtliche kritische Ansätze des Films geflissentlich übersehen. Im Anschluss an die Londoner Premiere wurde der Film am 29. November 1962 von *Variety* besprochen:

Director Robert Aldrich has said, „Every director ought to get one Biblical film out of his system, but there’s not very much that you can do about this sort of picture.“ Too true, and Aldrich has done everything possible to insure brisk wicket biz. The title is provocative, the steller [sic!] names attractive, and Aldrich has flung in plenty of incident and some stirring special effects. Yet: "Sodom and Gomorrah" has many of the faults of the Biblical epic, but many good qualities. It is too long, inevitably. It starts slowly and has many static passages in between the highspot events. (...) Stewart Granger makes a distinguished, solemn and sincere figure of Lot¹⁶¹ and Stanley Baker, as the treacherous Prince of Sodom, is sufficiently sneaky though he has only a couple of highspots in his role. Aimee Anouk [sic!] is an impressively sinister Queen, Pier Angeli has some moments of genuine emotion as Lot’s wife and Rosanna Podestà and Claudia Mori play the shadowy roles of Lot’s daughters adequately. (...) The artwork, special effects and location work (giving evidence of a second unit at work) give Aldrich’s sure direction valuable assistance though Miklos Rosza’s musical score, with its heavy leaning on celestial music,

¹⁶¹ SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 133 - 134, bemängelt Folgendes: “But reference is not an ultimate criterion for a biblical film either, for reference can lead all too easily to boredom, vapidness, and even unintended comedy. For instance, *Sodom and Gomorrah* (1963) attempts to present Lot as a powerful, muscular, and tormented Hebrew leader who in his intense spirituality despises the human slavery practised by the Sodomites. The approach is reverent, but when this powerful, physical Hebrew is portrayed by the well-mannered, thin-framed, Oxfordian Stewart Granger, the effect is likelier to inspire laughter than awe. *Sodom and Gomorrah* would have been better off with less superficial reverence and more pervasive cinematic reality.“ Mir ist nicht ersichtlich, worauf die Annahme Solomons beruht, es sei „reverent“, den biblischen Lot im Film als „powerful, muscular und tormented“ darzustellen.

tends to be obtrusive and makes some of the dialog hard to follow. (...), and, at least, the screenplay is not overloaded with the kind of anachronistic dialog that too often creeps into these religious sagas. "Sodom" is a likely big money spinner.¹⁶²

In Italien betitelte *La Notte* mit der Überschrift „Western biblico“ ihre Filmkritik vom 20./21. Oktober 1962, in Anspielung auf *Œuvre* und Handschrift Aldrichs. Sie bescheinigte dem von ihr als rein italienisch-französische Koproduktion geführten Film immerhin „un regista veramente geniale e anticonformista.“ Louis Chauvet besprach den Film in der Ausgabe des *Figaro* vom 24./25. November 1962 indes nicht sonderlich wohlwollend:

Dans quelle mesure l'ouvrage est-il fidèle aux textes sacrés? Tantôt il les respecte et tantôt il s'en „arrange“. Remontons aux péripéties dont s'inspire le scénario. Pourquoi Sodome et Gomorrhe furent-ils détruits par Jéhovah? La Genèse l'explique avec force: les péchés des habitants étaient „énormes“. (...) Comment s'expriment les héros? Dans une langue du genre noble mais emphatiques et souvent puérile. Les dialogues s'apparentent au théâtre de patronage. Reste le spectacle, je veux dire l'ensemble des éléments spectaculaires sur lesquels se trouve établie désormais la valeur marchande - si l'on ose employer cet adjectif - des films bibliques. (...) Deux ou trois tableaux à grandes orgues ne font pas un grand film. Ceux dont je viens de parler seront vus toutefois avec émotion par un public fidèle au genre.¹⁶³

Gazetta del Popolo zeigte sich in ihrer Ausgabe vom 5. Oktober 1962 über Koproduktionen zwischen den Vereinigten Staaten und Italien verärgert und sah darin eher einen Missbrauch als Gewinn:

Povera Hollywood: come se non bastasse d'essere stata tagliata fuori del cinema più vitale e intelligente di questi ultimi anni, ecco che le portano via anche quella che sembrava l'ultima delle sue prerogative, ecco che la snidano anche da quel suo ultimo rifugio dove si arroccava sin dai tempi di Griffith e donde imperò superba con DeMille: i grandi „supercolossi“, i film che costano una montagna di dollari, le proiezioni che non durano meno di tre ore, i „polpettoni“ cucinati con le più vecchie ricette della storia romanzata ed esposta alla stregua delle popolari „dispense“ di una volta o dei „fumetti“ d'oggi. Per colmo d'ironia, a dirigere questa „co-produzione“ italo-francese che insegna come l'Europa, e soprattutto Cinecittà, non abbia assolutamente più niente da imparare dall'America neppure in questo campo, è stato chiamato proprio uno dei pochi registi controcorrente dai quali Hollywood potesse attendersi le conferme di un già rivelato talento: Robert Aldrich. Non solo, dunque, una posizione di prestigio perduta, o comunque scossa, ma anche un altro regista americano che s'insabbia nella produzione anonima, nel cinema più scoperamente commerciale. (...) ¹⁶⁴

Die einzige Individualität, die SODOM AND GOMORRAH in einer Kritik der *Revista del Cinematografico* in ihrer November-Ausgabe des Jahres 1961 bescheinigt wird, bezieht sich auf das Leitmotiv der Korruption. Somit griff wenigstens eine Zeitschrift jene Aspekte auf, mit denen sich die Produktion von all ihren Vorläufern unterscheidet:

Quando apprendemo che Aldrich avrebbe diretto *Sodoma e Gomorra* pensammo che l'autore, con questo film, avrebbe anche potuto riscattarsi non solo perchè consideravamo congeniale al mondo dell'Aldrich migliore lo spunto biblico, quanto perchè la materia si prestava ad interpretazioni in chiave moderna, o, meglio, si prestava ad un discorso sulla „corruzione“ il cui aggancio col mondo contemporaneo si rendeva evidente. Il film ci ha deluso profondamente. Le città che da sempre simboleggiano la corruzione e l'umana degenerazione sono descritte (per l'esattezza nel film si descrive una sola città, Sodoma) in un modo talmente blando e risibile che si stenta financo a giustificare la punizione divina: quasi in ogni film storico o pseudo-tale c'è una regina perversa e lussuosa, c'è un cortigiano che trama nell'ombra e ni, i pugnali, i tradimenti e le torture, anche se nessun film storico si è mai concluso con le folgore divine che tutto distruggono. (...) ¹⁶⁵

¹⁶² Eingesehen im British Film Institute, London, April 2003, unpaginiert.

¹⁶³ Eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001, unpaginiert.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Eingesehen ebenda.

8.6.5 Schlussbemerkungen

Hinsichtlich eines alttestamentlichen *biblical epic*, das die Hebräer in Beziehung zu einem mal diffus mal konkret bedrohlichen orientalischen Feind setzt, kommt bei SODOM AND GOMORRAH keine ‚altorientalische Atmosphäre‘ auf, was nicht zuletzt am Konzept des Set-Designs liegt (vgl. Kapitel 8.6.3). Anspielungen und Projektionen, die sich aus amerikanischen Monumentalfilmen die Jahre über herauslesen ließen, wirken in diesem Film, der eine moderne Version jener Sujets zu liefern versucht, überholt beziehungsweise deplatziert.¹⁶⁶ Der im Film aufgefäicherte Charakter Lots spiegelt daher Fragen der Zeit und versucht erst gar nicht, sich der biblischen Figur filmisch anzunähern. Zusammen mit der Tatsache, dass die Problematik ‚Juden und Gewalt‘ hier gar kritisch hinterfragt wird, lässt das Filmkonzept insgesamt inkongruent erscheinen. Die Produktion kann als Parabel gedeutet werden, die auf ein Dilemma anspielt: Amerika – im Film vertreten durch die biblischen Hebräer – bringt zwar anderen Teilen der Welt die Demokratie, ist aber auch gezwungen, Koalitionen mit Ländern – hier vertreten durch Sodom – einzugehen, deren Politik oder Ethik eigentlich abgelehnt werden. Dass durch ein längeres Miteinander das Ziel schon erreicht wird, spiegelt sich in Lots anfänglicher Hoffnung. Dass sich dieser in der Tyrannei selbst immer fremder wird, ist durchaus eine Anspielung auf die Nahostpolitik der USA. Als Königin Bera die Gunst der Stunde nutzt und Lot dazu verführt, ihren eigenen Bruder zu töten, so spricht sie nach vollendeter Tat die Worte: „(...) *Next only to the pleasure of giving death is the excitement of watching it. They [the Hebrews] were participants in every bloody moment.*“ – THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH ist der erste und letzte Monumentalfilm, der genau das offen ausspricht, was das Publikum von jeher an diesem Genre fasziniert hatte. Der Filmtitel wirkt dabei wie eine Anspielung auf den Untergang des Genres. Insgesamt bleibt es für Filmkritiker wie Publikum unergründlich, ob es sich hierbei um einen Film handelt, der einen berühmten biblischen Mythos auf alte Weise, das heißt im Stil der *biblical epics* seit DeMille, oder auf moderne Weise erzählen will, als zeitlose Allegorie über Akkulturation und Korruption. Anfang der 1960er Jahre war es scheinbar auch für einen Regisseur wie Aldrich zu spät, sich an einem *biblical epic* zu versuchen, auch wenn diese ambitionierte Fassung zeitloser und faszinierender geglückt ist als sämtliche Vorgängerkfilme der 1950er Jahre.

Exkurs und Ende: THE BIBLE ... IN THE BEGINNING (1965)

Vorbemerkungen

Noch bis zur Mitte der 1960er Jahre sollte es bei italienisch-amerikanischen Koproduktionen bleiben. Die letzte, als *biblical epic* der besonderen Art angekündigte Koproduktion von 20th Century Fox und Dino DeLaurentis Cinematografica S.P.A. stellt THE BIBLE... IN THE BEGINNING (LA BIBBIA...IN PRINCIPIO) dar. Weltpremiere fand am 14. Oktober 1965 in Rom statt. Die Idee für den Film hatte der italienische Produzentenmogul Dino de Laurentiis angeblich bereits im Jahre 1961. Über seine Vision, mit mehreren berühmten Regisseuren wie Fellini, Welles, Bresson, Huston und Visconti die gesamte Bibel in Form von *auteur-*

¹⁶⁶ SMITH, Epic Films. Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies, 208, gibt an, dass nur Großbritannien eine hohe Einspielquote erzielt wurde.

Episoden zu verfilmen, ist viel geschrieben worden.¹⁶⁷ Letztlich scheiterte das Vorhaben an der Finanzierung sowie der Ablehnung seitens der meisten Regisseure. Übrig blieben der Amerikaner John Huston und die 22 Kapitel des ersten Buches des Alten Testaments, der *Genesis*. Nach einer intensiven Vorbereitungszeit von zwei Jahren begannen die endgültigen Dreharbeiten im März 1964 in Palo, circa 40 km nördlich von Rom. Gedreht wurde außerdem auf Sardinien, Sizilien, in der Nähe Kairos und am Sinai. Am 17. Mai 1965 wurden die letzten Aufnahmen gemacht, anschließend folgten mehrere Monate Postproduktion.¹⁶⁸ Bereits vor den Dreharbeiten erschienen Artikel in der italienischen Zeitschrift *Cineforum*, in denen für wissenschaftliche Beratung Namen zitiert wurden wie Pastor Peter H. Marchant, ein Theologe aus Oxford, der Dominikanerpriester und Wissenschaftler Roland de Vaux und andere Gelehrte. Zudem wurden allgemeine Überlegungen anlässlich des Projekts über die Malerei bis hin zu einer Reflexion Darwins und der Synthese von Religion und Naturwissenschaft bei Pierre Teilhard de Jardin, den Satans-Konzeptionen von Camus und Sarte und andere zur Diskussion gestellt, die allesamt in die Produktion einfließen sollten.¹⁶⁹ Für das *screen play* wurde Christopher Fry verpflichtet, der für seine Drehbücher der neutestamentlichen *biblical epics* BEN-HUR (USA 1959) und BARABBAS (USA 1962) sehr gelobt worden war.¹⁷⁰ Doch bei THE BIBLE handelt es sich nicht um einen Spielfilm mit Einführung der beteiligten Personen, Helden, Höhenpunkt und Ende. Fry richtete sich vielmehr streng nach den biblischen Angaben und gab jeder der 22 Episoden ein individuelles Gesicht. Drehbuch war die Bibel, doch steht hinter Frys Wörtlichnehmen als künstlerischer, statt fundamental-christlicher Anspruch war neu und verwirrend. Auch durch seine Filmmusik sollte THE BIBLE...IN THE BEGINNING von der pathetisch unterlegten instrumentalen Begleitung der Antik- und Bibelfilme abweichen: Zunächst hatte DeLaurentiis Igor Strawinsky vorgesehen; letzten Endes komponierte der Japaner Toshiro Mayuzumi, der filmischen Konzeption angemessenen, jedoch moderne Klänge. THE BIBLE, in Italien LA BIBBIA, ist ein Musterbeispiel für italienische Cinematographie und schwimmt nicht zuletzt auch mit seiner Kameraarbeit, seinem Set-Design und seinen Kostüme gegen den *mainstream* des religiösen Films amerikanischer Prägung.

Die Babel-Episode

In Literatur über THE BIBLE wurde die, durchaus sehr gelungene, Babel-Episode kaum beachtet, ganz im Gegensatz zu Episoden wie die Weltschöpfung, der Sündenfall, Noahs Arche oder Abrahams Leben. Gedreht wurde die circa siebenminütige Episode, die in der ersten Hälfte des Films angesiedelt ist, in Rom sowie in der Nähe von Kairo. Die Rolle des biblischen Königs Nimrod übernahm Stephen Boyd, dessen Darstellungen in BEN-HUR (USA 1959) sowie THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE (USA 1964) große Anerkennung gefunden hatten. John Huston war es auch in der Szene des Turmbaus zu Babel äußerst wichtig, dass die Visualisierung des Set und der Kostüme der Schauspieler seine und Frys Verweigerung jedweder Interpretation der biblischen Textstelle ausdrückten.¹⁷¹ Mit der Babel-Szene wollte

¹⁶⁷ Für eine anekdotenhaft erzählte Produktionsgeschichte siehe beispielsweise SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 134-138.

¹⁶⁸ Für hier zitierte Angaben siehe *Rivista del Cinematografo*, Iuglio 1966, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001, unpaginiertes *clipping*.

¹⁶⁹ Siehe den Beitrag von Signor Fabbretti, „Realisme della Bibbia“, in: *Cineforum* 20, 1964, 985-999. Der Bericht kommt abschließend zu der Frage, ob eine cinematische Adaption der Bibel überhaupt noch sinnvoll sei.

¹⁷⁰ FORSHEY, *American Religious and Biblical Spectaculars*, 147, glaubt Fry beeinflusst von Northrop Frye, *Mircea Eliade* und Claude Levi-Strauss – eine Ansicht, der durchaus zugestimmt werden kann.

¹⁷¹ Auch die Sodom-Szene zeugt von einer künstlerischen Herangehensweise: De Laurentiis und Huston entschieden sich, die Ruinen, vor allem wegen der Sequenzen *nach* ihrer Zerstörung durch Gott, an den vulkanisch aktiven, Lava verkrusteten Hängen des Etna auf Sizilien zu drehen. Die Filmtopographie sollte an

Huston die Entstehung menschlicher Eitelkeit und Höhenflüge sowie ihr Scheitern visuell umsetzen. Am Ende sollte ein Chaos sichtbar werden, in Form der sich daran anschließenden Sprachverwirrung. Der einzige Text, der die Szene illustrieren sollte, waren Worte aus der *Genesis* (siehe Kapitel 1.1). Im italienischen Drehbuch des Filmteams steht inmitten der Regieanweisungen zur „Sequenza E-16“ folgende Erklärung:

(...) Il [der Babel-Turm] significato della storia nella Bibbia è esattamente l'opposto: lì la torre è un simbolo della presunzione umana, dell'orgoglio spirituale. Diversamente dalla Torre di Breughel [sic!] (questa, si pensa, sarebbe stata completata solo se il denaro non fosse venuto a mancare), la Torre di Babele è chio che in Inghilterra si chiama una „folgia“: non sarebbe mai rimasta su a lungo, forse nemmeno abbastanza per essere finita: troppe esile per la sua altezza, simboleggia la presunzione perchè fatta in spregio alle leggi della stabilità (che sono parte delle condizioni stabilite da Dio). (...) ¹⁷²

Huston legte großen Wert auf die Kostüme der Darsteller und Statisten. Die fertigen Entwürfe der weltweit gefragten Kostümdesignerin Maria de Matteis sind (nicht unbeabsichtigt) von künstlerisch-modischen Strömungen den 1960er Jahre beeinflusst, assoziieren aber dennoch den Alten Orient: Details wie eine der Hörnerkrone nachempfundene Kopfbedeckung des ‚Offiziers‘ Nimrods, der – in Anlehnung an klischeehafte Darstellungen der Nubier – ein Leopardfell als Gewand trägt, oder das altorientalische Herrscher- oder Priestergewand, das der Baumeister trägt, weisen auf Recherche hin. Der Goldschmuck, das groteske *make-up* vor allem des Nimrod, aber auch seiner Gemahlin und seines Hofstaates ist eine Anspielung auf orientalische Dekadenz und Luxusgebaren, möglicherweise auch auf Effeminität.

Der Turm

Huston arbeitete eng mit seinem *art director* Mario Chiari und seinem Chef-Kameramann Giuseppe Rotunno zusammen. Die Babel-Episode bedurfte Monate an Vorbereitungen: Zunächst fertigte Mario Chiari Ölbilder an, die die Szene vorstellten und die er mit Huston und De Laurentiis besprach. ¹⁷³ Im 1966 veröffentlichten und üppig illustrierten Begleitband zur Filmstehung, in dem auch die Genese des Projektes dargelegt wird, befinden sich viele Gemälde und Fresken berühmter Künstler der abendländischen Kulturgeschichte, die sich einzelnen Episoden aus dem alttestamentlichen Buch *Genesis* zugewandt hatten. ¹⁷⁴ So werden hinsichtlich des Turm-Motivs Abbildungen mittelalterlicher Codices sowie italienische Kirchenmosaiken zum Vergleich herangezogen. ¹⁷⁵ Die Publikation stellt in ihrer üppigen Bebilderung sehr weit gefächerte Bezüge zum Alten her. Die abgebildeten Landschaften, Kunstobjekte, Schriften und Bauten suggerieren dabei keine konkrete Recherche, sondern dienen der Bewusstmachung des historischen Umfelds, womit sie sich von der gängigen Darstellungsweise biblischer Szenerie im Monumentalfilm Hollywoods unterscheiden – beispielsweise von einem „terribile spettro di Cecil B. DeMille“ ¹⁷⁶.

eine Nuklearzerstörung erinnern; ausgebrannte Tempel, Paläste und Wohnhäuser bedeckten eine Fläche von über 25 Hektar. Fragmente monolithischer Statuen und Götzenbilder standen herum. Um Verrufenheit und Degeneration der Bevölkerung auszudrücken, ließ Huston von der Choreographin und studierten Anthropologin Dunham einen wilden, obszönen Tanz entwickeln. Die gesamten Sodom-Sequenzen haben daher ihren Schwerpunkt in Gestik, Mimik sowie *make-up* und Kostümen der Tänzer. Die Filmmusik hat gegenüber dem gesprochenen Dialog Priorität. Für diese Angaben siehe ein zeitgenössisches *press book*, eingesehen im British Film Institute, Special Collections Department, Juli 2003, unpaginiert.

¹⁷² Zitiert nach dem italienischen Drehbuch, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001, 161-162.

¹⁷³ Die Entwürfe anderer beteiligter Personen sind abgebildet in BONICELLI, Dino de Laurentiis presenta LA BIBBIA, 60-63.

¹⁷⁴ Siehe ausführlich BONICELLI, Dino de Laurentiis presenta LA BIBBIA. (Es handelt sich weniger um ein Buch über *making of*, als mehr über THE BIBLE...s Konzeption des Alten Testaments.)

¹⁷⁵ Ebenda 26.

¹⁷⁶ Ebenda 49.

Als Basis-Konzept für seinen Filmturm orientierte sich Chiari lose an der altorientalischen Ziqqurat, jedoch nicht an zeitgenössischen wissenschaftlichen Rekonstruktionen von eben jenem Tempelturm Etemenanki aus dem Babylon Nebukadnezars II, auf den sich die biblische Textquelle bezieht. Chiari gab dem Gebäude eine pyramidale Form mit äußeren, schneckenförmig verlaufenden Treppenaufgängen, die zu einem (noch unfertigen) Heiligtum auf dem Dach der Konstruktion führen sollten.¹⁷⁷ Der fertige Zustand des Gebäudes im Film entspricht einer gefährlich anmutenden Baustelle. Dass es sich um einen Tempel handelt wird – gemäß der biblischen Vorlage – vollkommen außer Acht gelassen. Da sich während der Dreharbeiten tausende Statisten auf dem Gebäude aufhalten sollten, musste Chiari den Turm belastbar konstruieren, als vollkommen solides Bauwerk. Er ließ das Fundament in große Betonbecken eingießen. Als Ort wählte er den Rand einer Schlucht, um dem Kameramann Rotunno spektakuläre Winkel zum Filmen zu ermöglichen. Das höchste Niveau des sich über die Schlucht erhebenden Plateaus befand sich 600 Meter über einer Wüste, die sich unten vor Jahrmillionen herausgebildet hatte. Die Stelle diente Rotunno als Gipfel des Turmes, weswegen sich dem Publikum eine atemberaubende, einmal nicht von *matte paintings* oder Tricksequenzen verfälschte Sicht bietet. Das in Rom aufgestellte Fundament des Turmes betrug 30 m an Höhe, während der Aufbau, den Huston bei Kairo errichten ließ, etwa 60 m hoch war.¹⁷⁸ Der Turm ist ockerfarben und harmonisiert dementsprechend mit der wüstenartigen Umgebung. Kostüme und *make-up* verweben die Szenerie zu einer erdverbundenen, tristen und unheimlichen, perfekt inszenierten Filmtopographie.

Sequenzen¹⁷⁹ und Erzähltext

Die Babel-Episode wird per *voice-over* eingeleitet. Bis auf wenige Sätze des Nimrod wird dies beibehalten: *And sons were born unto the sons of Noah after the flood. And of them was the whole earth overspread. And the whole earth was of one language and one speech. Now these are the generations of the sons of Noah: The sons of Japheth, Gomor... and Magogo... and Madai und Javan, and Tubal and Mesheeh and Tiras... and Assur, Arphaxad and Lud and Aram... [weitere Namen werden leise im Hintergrund geraunt oder parallel laut vorgetragen]... And the sons of Ham: Mizraim and Phut and Canaan and Cush... Zu sehen sind ein Arbeiterlager sowie die gigantische Baustelle am Fuße des Turmes. Die Kamera konzentriert sich fortan auf König Nimrod, der – gefolgt von seinem Baumeister – auf den halbfertigen Turm zuschreitet. Weitere Personen sind eine Art Offizier, Nimrods Gemahlin, Höflinge und Dienerinnen. Sklaven und andere Personen versammeln sich um den König. Die Menschen erheben sich, die Gruppe schreitet voran. *And Cush begat Nimrod – and Nimrod was a king and he set to build a tower...* Die nächste Sequenz beginnt direkt am Turm inmitten der Großbaustelle. Die Kamera verweilt auf dem Fundament, an dem unzählige Sklaven und Aufseher als winzige Punkte ihren Dienst verrichten. Weitere Bauherren befinden sich vor Nimrod und seinem Hofstaat. Während einer langen Kameraeinstellung schreiten sie auf den Turm zu und begeben sich auf den langen Weg nach oben zur unvollendeten Spitze. Im Hintergrund ist nur der Himmel zu sehen.*

¹⁷⁷ FORSHEY, *American Religious and Biblical Spectaculars*, 155, bemerkt, dass die Rampe am Turm dem Uhrzeigersinn entgegen aufwärts führt und sieht dieses architektonische Detail als Betonung des wahnsinnigen Charakters des Unterfangens.

¹⁷⁸ Vgl. BONICELLI, Dino de Laurentiis presenta LA BIBBIA, 49. Zwanzig Jahre nach der Filmpremiere, aufgrund des Erscheinens einer Autobiographie John Hustons, widmete sich die Zeitung *Repubblica* in ihrer Ausgabe vom 30. März 1982 mit der Überschrift „Che fatica girare in Paradiso!“ jenen Seiten der Autobiographie, in denen der Regisseur von der Dreharbeiten erzählt und zum ersten Mal Details über den Bau des beeindruckenden Film-Turmes preisgibt.

¹⁷⁹ Die Episode besteht aus gut zwanzig einzelnen Sequenzen. Im folgenden Abschnitt richte ich mich daher nach der mir bekannten englischen Fassung und fasse meine eigenen Beobachtungen zusammen.

...that would soar like his pride. A tower that would reach unto heaven. – Die folgende Sequenz zeigt ein Niveau des Turms hoch über dem flachen Land. Im rechten Vordergrund besteigt Nimrod, begleitet von seinem obersten Baumeister, die umlaufende Rampe. Arbeiter werfen sich auch hier dem vorbeilaufenden König zu Füßen. Der Offizier, die Königin und der Hofstaat betreten die Szenerie von rechts und folgen dem König. Im Hintergrund ist eine große Geschäftigkeit der Bauleute zu bemerken. Menschen steigen die Rampen hoch und herunter. *And his people sang a song as they built the tower: Who can bend the bow of Nimrod? Or put strenght into the arrow like under his strength? Nothing is too mighty for him to do. No power is greater than he is. He hath taken the earth and made it his own. He stores up the thunder and wears the lightning like a jewel. The glory of Nimrod shines beyond the sun. There is none greater than he – in earth and heaven.*¹⁸⁰ Die Spannung der Szene baut sich allmählich aber stetig auf, während Nimrod sein Werk besichtigt. Der anfänglich blaue Himmel zieht sich bedrohlich zu. *And the Lord came down to see the Tower which the children of men had built. And he said: Behold! The people is one and they have all one language and this they begin to do? And now nothing will be restrained from them which they have imagined to do.*¹⁸¹ König Nimrod verlangt von seinem Offizier Pfeil und Boden und schießt in Vermessenheit einen Pfeil hoch in den Himmel, in ein Loch der aufgezogenen Wolkendecke. *Let us go down and confound their language. Too, they may not understand what others speak.*¹⁸²

Ein Sturm kommt auf. Baugerüste brechen ab und stürzen in die Tiefe, die Menschen auf dem Turm und in der Ebene geraten in Panik. Graue Wolkenwirbel verdunkeln die Sicht. Der König befiehlt den Menschen zu bleiben und seine Befehle auszuführen, zu Ende zu bringen was bereits angefangen worden war. Doch unter den Menschen gibt es nur Gemurmel und bald offenen Streit. Keiner versteht mehr die Sprache des anderen. Der König reagiert aggressiv und verzweifelt: *Am I not Nimrod? My voice is your commandment! (...) Will you mock the tongue of your king? (...)* Doch nicht einmal seine engsten Mitarbeiter und Vertrauten verstehen ihn mehr...¹⁸³ *Therefore is the name of it called Babel. Because the Lord did there confound their language and scattered them abroad upon the face of all the earth.* Die Menschen zerstreuen sich und ziehen davon. Vom Gipfel seines ehrgeizigen und gotteslästerlichen Projekts schaut Nimrod, von Allen verlassen, hinunter auf sein nun leeres Reich. Wie die biblische Vorlage, endet hier die Erzählung vom Turmbau zu Babel, die die abendländische Kulturgeschichte beeinflussen sollte. *And the Lord waited ten generations for a man called Abraham to be born. //*¹⁸⁴

¹⁸⁰ Hier weicht beispielsweise der erzählte Text von der biblischen Vorlage ab. Pfeil und Bogen beziehen sich auf die biblische Angabe, Nimrod sei ein „tüchtiger Jäger vor dem Herren“ gewesen (*Genesis* 10, 9). In *Genesis* 11,1-9 wird hingegen Nimrod nicht namentlich genannt, sondern die Schuld wird dem gesamten Volk der Ebene von Shinar, dem Kollektiv, gegeben. Ein Mindestmaß an Dramaturgie verlangte jedoch einige Umgestaltungen, die den Gehalt der Textquelle dabei nicht uminterpretierten.

¹⁸¹ Mit *Genesis* 11, 5 beginnt der Erzähler das wörtliche Zitieren der biblischen Textquelle. Laut dem italienischen Drehbuch sollten ursprünglich mehr biblische Zeilen, aber auch fiktiver Text vorgetragen werden, eingesehen in der Scuola Nazionale del Cinema, Roma, Oktober 2001, 153f.

¹⁸² Der hier hieran anschließende Satz in *Genesis* 11, 8 wird ebenfalls aus dramaturgischen Gründen ausgelassen, da er im letzten Satz der originalen Erzählung (*Genesis* 11, 9) wiederholt wird.

¹⁸³ Im *screen play*, das Fry 1966 als sein Werk in den USA auch veröffentlichte (und das nicht mit Hustons *shooting script* identisch ist), spricht der ‚Offizier‘ die Worte: *Shar mat akkad, shar kibrat irbitti!* [König von Akkad, König der vier Weltgegenden] wodurch Bezug auf das Akkadische genommen wird, womit Fry der Erzählung mehr historischen Charakter zugestand. Eingesehen im British Film Institute, London, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

¹⁸⁴ Dieser Satz leitet über zum Auszug Abrahams aus Ur und fasst den Text aus *Genesis* 11, 10-28 zusammen.

Kritiken

Entsprechend der aufwändigen Werbung waren Interesse und Echo der Presse enorm, vor allem der europäischen. In den Vereinigten Staaten wurde der Film erstmalig am 30. August des Jahres 1966 gezeigt und von *Variety* am 28. September als ein Film besprochen, der „spiritual, natural and personal elements into a monumental tapestry“ vereine und als „epic film [that] will endure for generations“. Die Babelsequenz fand nur knapp Erwähnung. Die italienische Filmzeitschrift *Rivista del Cinematografo* wandte sich dem Film mehrere Male zwischen 1965 und 1966 zu. In der Februarausgabe des Jahres 1966 wurde LA BIBBIA unter der Überschrift „La Bibbia come Soggetto“ im Kontext, das Genre des Bibelfilms neu zu definieren, untersucht und hinsichtlich seiner Filmikonographie mit zeitgenössischen Bibelverfilmungen Italiens verglichen, beispielsweise Pasolinis VANGELO SECONDO MATTEO (1964). Im Interview betont Produzent De Laurentiis den spirituellen Aspekt, der ihn als gläubigen Italiener an der Verwirklichung des Projekts gereizt habe. In der Juli-Ausgabe des Jahres 1966 wird der Film im Rahmen eines Berichtes über Entstehung und Dreharbeiten über die Maßen gelobt und in der November-Ausgabe des selben Jahres zum „film al mese“ erklärt und die religiöse Thematik unter den Stichpunkten Ästhetik und Moral abgehandelt.¹⁸⁵ Zur Babel-Szene wurde dabei angemerkt:

(...) La Torre di Babele domina le brevi battute del quinto episodio. Questo si distingue per la grandiosità delle ricostruzioni, per il fascino degli orizzonti desertici e per il massiccio impiego delle masse. Stephen Boyd è il re Nimrod, che scaglia contro il cielo la freccia della sua presunzione: è un personaggio da opera lirica, la cui tangibile inattendibilità contrasta con l'indubbio vigore spettacolare della sequenza. (...) ¹⁸⁶

Was das gesamte Projekt betrifft, so konnte Vittorio Bruno schon bereits während der Dreharbeiten in der *Gazzetta del Popolo* vom 12. März dem sündhaft teuren „paradiso terrestre ‚off-limits‘“ weder künstlerischen noch religiösen Anspruch abgewinnen. Renato Tomasino, der den Film im „Indici Generali 1966“ der Zeitschrift *Filmcritica* bespricht, blieb ebenfalls Sinn und Zweck des Projektes gegenüber skeptisch und kommt zu dem Schluss:

(...) Questi sono i motivi che fanno della Bibbia un film interessante, a due facce; il colosso e la critica spietata del colosso, la ieratica enfaticità costruita per sbalordire ed attrarre masse sprovvolute di consumatori del cinema e la sua ridicolizzazione suscitata da un gioco stringente di recitazione e regia. ¹⁸⁷

Vielen europäischen Filmkritiken ist gemeinsam, dass das Ausbleiben einer „heiligen Mission“, wie sie der Bibelfilm in den 1950er Jahren hervorgebracht hatte, als erfrischende Transportation der Sujets in neue cinematische Gefilde betrachtet wird. La Bibbia houstoniana“ galt der Kritik daher häufig ein als zeitloser (religiöser) Film im Stile Pasolinis.

Schlussbemerkungen

An den Kinokassen jedoch fiel der Film in sämtlichen Ländern durch. In den Vereinigten Staaten wurde daher nichts desto trotz noch einmal versucht, an die Werbestrategien der *biblical epics* der 1950er Jahre anzuknüpfen¹⁸⁸:

¹⁸⁵ Siehe den Beitrag von Renato Buzzonetti in: *Rivista del Cinematografo*. Teatro-Televisione, Nr. 11. November, 699-703.

¹⁸⁶ Zitiert nach ebenda 702.

¹⁸⁷ Eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001, unpaginiert.

¹⁸⁸ Das kleine Bändchen von KRESS/LULEY, Das Alte Testament und seine filmische Umsetzung, herausgegeben vom katholischen Filmwerk anlässlich der TV-Verfilmungen alttestamentlicher Stoffe durch die KirchGruppe während der 1980/90er Jahre, versteht gerade dies miss: Jene gängige Werbestrategie wird dort

(...) Aside from its deeply religious and spiritual values, the Book of Genesis is probably the greatest adventure story ever written, one that has endured through the ages and which is read by each new generation as avidly as the last. (...) ¹⁸⁹

Aufforderungen, den Film im Rahmen religiöser Treffen aufzuführen, konnten die realen Verhältnisse nicht mehr beeinflussen. Das Genre hatte ausgedient. Der neue Zeitgeist ist auch der US-Premierenkritik der Zeitschrift *Variety* vom 28. September 1966 anzumerken:

The boxoffice prospects for „The Bible“ are unlimited. It is a natural attraction for millions of people, including the religious, the atheist, the agnostic and the pagan. The Book of Genesis has penetrated many cultures, not just the Jewish and Christian traditions; hence the film is not limited to western civilization. (...) ¹⁹⁰

Der Film wollte den Stellenwert des Kinos zudem als Fortführung einer Tradition von Künsten wie der Malerei und Bildhauerei verstanden wissen, als die Kunst einer „linguaggio cinematografico“. ¹⁹¹ Doch das Besondere an dieser cinematischen Rezeption der Bibel liege, so der Film, in einer Perzeption der biblischer Texte als *Erzählkunst*, nicht als Erzählungen, und schon gar nicht als Geschichte. Ansonsten habe die *Genesis* ihre Bedeutung im zeitgenössischen Leben verloren, ginge es nicht um mehr als nur um Sagen, Mythen oder einen jeweiligen Glauben, sondern vor allem um eine moderne Lesart im Sinne einer Geschichte über Humanität statt Religion. ¹⁹² So verweist auch die zum Film herausgegebene Publikation von Bonicelli auf die Auseinandersetzung des überzeugten Katholiken und Produzenten Dino de Laurentiis mit Papst Johannes XXIII, dessen *placet* zum Film ihm wichtig war. ¹⁹³ Hinsichtlich der Sünden und Strafen Gottes in den Episoden der *Genesis* spricht der Band auch von einem „Hiroshima Canaanea“, womit ein demonstrativer Gegenwartsbezug zu den Sünden des Menschen von heute hergestellt wird. ¹⁹⁴ So endet auch die Zerstörung Sodoms durch Gott durch einen, mittels einer Tricksequenz in das Szenenbild projizierten Atompilz. Die biblischen Erzählungen und Mythen werden in *THE BIBLE...* als Beispiel für zeitlose, universale wie universelle Botschaften perzipiert und nicht als Gründungsmythen US-amerikanischer (jüdisch-)christlicher Werte und Traditionen – „the film was an homage to the avantgarde underground film makers“ (Gerald Forshey), oder aber laut Pauline Kael:

The movie undercuts this liberal view by showing the power (and terror) of these cryptic, primitive tribal tales and fantasies of the origins of life on earth and why we are as we are. The God of wrath who frightens men to worship ain't no pretty metaphor. ¹⁹⁵

zum Anlass genommen, dem Film „Fehler“ in der Umsetzung der biblischen Textquellen vorzuwerfen: „(...) Demgemäß hätte der Film aber nicht nahtlos von Gen 1, 26a nach Gen 2, 7a springen dürfen. Auch im weiteren Verlauf kann der Film, der „die Geschichte vom ersten Menschen“ zeigt, die Geschichten von „der ersten Liebe, vom ersten Mord, vom ersten Abenteuer“ [die Anführungszeichen wurden gesetzt, weil dieser Text auf einem zeitgenössischen deutschen Verleihplakat stand] nicht überzeugen. (...) - und siehe: es ward nicht gut“, zitiert nach ebenda 63-64. Der Film als solcher wird jedoch keiner näheren Betrachtung unterzogen, womit sein Anspruch, der weit von den Konventionen eines *epics* entfernt ist, verkannt wird.

¹⁸⁹ Zitiert nach einem zeitgenössischen *press book*, eingesehen im British Film Institute, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

¹⁹⁰ Eingesehen ebenda.

¹⁹¹ Siehe BONICELLI, Dino de Laurentiis presenta LA BIBBIA, 34.

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Ebenda 59.

¹⁹⁴ Ebenda 72.

¹⁹⁵ Zitiert nach FORSHEY, American Religious and Biblical Spectaculars, 160.

Fazit

Die Tatsache, dass *biblical epics* derart aufgeblasen gerieten, zeugt auch von der anfänglichen Angst der Studios, religiöse Themen verkauften sich nicht. Dass sich diese Befürchtung alles andere als bewahrheitete, ist letztlich auch dem werbestrategisch geschickten Argumentation Hollywoods zu verdanken¹⁹⁶, die Filmsujets seien allgemein seriöser Natur sowie im Besonderen Schlüsselthemen für das (Juden- und) Christentum.¹⁹⁷ Ein marginal im Monumentalfilm thematisiertes Feld ist die Orientrezeption seitens der griechischen Antike. Doch auch diese wurde mit dem Aspekt verbunden, der Untergang des Orients habe dem Christentum den Weg bereitet. So heißt es in einem *press book* zu ALEXANDER THE GREAT, Alexander „started a unification in Europe and Asia in a brotherhood of men which paved the way for the spread of Christianity some three hundred years after his death.“ Dies resultierte einerseits aus dem, seit der Antike bestehenden, Bild von Griechenland als Wegbereiter Europas.¹⁹⁸ Analog hierzu galt der Orient als ein dem Untergang geweihter Lebensraum voller Despotie, Dekadenz und Fremdheit. Dieses Bild wird vom Hollywoodfilm durch dessen eindimensionale Darstellung alttestamentlicher Erzählungen sozusagen bestätigt. Mit der Rezeption des Alten Orients im *biblical epic* der 1950/60er Jahre haben sich dabei vor allem zwei Phänomene herausgebildet, die miteinander verbunden sind: Orientalinnen und Orientalen versus Jüdinnen und Juden sowie Gott versus Götze. Das meint prunkbesessene, promiske, heidnische und grausame Königinnen oder Priesterinnen, deren Götter oftmals Menschenopfer einfordern. Statt des *vamps*, der seit dem *fin de siècle* die Filmorientalinnen bis zum Ende der Stummfilmära prägte (siehe Kapitel 7), sind es nun oftmals jene *hyperfemales* der 1950er Jahre, die für die Rolle der Orientalin besetzt werden.¹⁹⁹ Die spektakulären Kostüme waren hierbei zwar zumeist fantastischen Ursprungs, betonten dabei jedoch durchaus einen möglichst üppig weiblichen Körper. Der idealisierte Gegenpol zu jenen in Gold und Glitzer gewandeten, verruchten Frauenfiguren einer Pseudoantike waren denn auch jene bescheidenen monogamen Nebenfiguren, die für das aktuelle Frauenbild der Zeit standen. Der Orient gilt als Ort der Sünde, den es am Ende zu überwinden gilt. Denn kommen

¹⁹⁶ Die grotesken Züge, die die hyperbolische und zuweilen geradezu hysterische Werbung für einen Monumentalfilm entwickelte, wird durch die vielen Originalzitate der Filme dieses Kapitels überdeutlich zum Ausdruck gebracht, vgl. Kap. 8.1 - 8.8 sowie den Exkurs zu THE BIBLE...IN THE BEGINNING. Ähnliches lässt sich beim Betrachten der Filme für die Filmmusiken feststellen.

¹⁹⁷ In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass in den USA fast keine *epics* zu wirklichen „epischen“ Filmstoffen der Antike verfilmt wurden wie beispielsweise Homers Odyssee oder Illias, es sei denn, es handelt sich um neomythologische Filme Italiens, vgl. Kap. 9, bei denen amerikanische Studios jedoch höchstens als Koproduzenten auftraten, und die es mit der Umsetzung nicht allzu ernst nahmen.

¹⁹⁸ Mit der Gestaltung der persischen Lebenswelt demonstriert der Film die Überlegenheit und progressive Haltung der Griechen. Darius droht in seiner Welt aus Glitzer, Zelt und Intrigen zu ersticken – ähnliches geschieht mit Alexander, je länger dieser sich in der exotisch-bedrohlichen Welt aufhält. Alexanders eigentliche Idee, nämlich gerade Babylon – die damals bereits sagenumwobene Metropole des Alten Orients – zur Hauptstadt seines Weltreiches zu machen, sowie die Stadt als solche werden im Film ignoriert bzw. ausgelassen.

¹⁹⁹ Vgl. WIEBER, Herrscherin und doch ganz Frau. Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre, 83: „Die vereinheitlichte Orientalisierung und Erotisierung der verschiedenen historischen Frauengestalten hat zur Folge, dass sie auf das ewigweibliche Verführerinnenklischee reduziert werden. (...)“. Wieber argumentiert, dass Frauen in der Antike von der Geschichte weitgehend ausgeschlossen waren, antike Autoren Frauenherrschaft als Ausnahmezustand proklamiert hatten, der in der Stilisierung der Frau als besonders grausam, gleichzeitig aber auch in ihrer Erotisierung mündete. Bezogen auf die 1950er Jahre sieht Wieber völlig zu Recht eine Nutzung dieser Phänomene für den Transport des zeitgenössischen Frauenbildes mit dem Resultat, dass dargestellte antike Herrscherinnen wie mehrfach Kleopatra, aber auch Theodora in TEODORA, IMPERATRICE DI BISANZIO (I 1954) oder die politisch wache Kaisertochter Lucilla in THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE (USA/I 1964) u.a. auf typisch weibliche Verhaltensmuster reduziert werden. Aus denen brechen sie zuweilen zwar (oftmals wider Willen) aus, um dann am Ende versöhnt zu ihnen zurückzukehren, vgl. ebenda 78 - 84. Wieber bezeichnet die „epische Heroine“ als ein Paradox – ich bin allerdings der Meinung, dass bei Filmen aus den 1950/60er Jahren zwischen einem Monumentalfilm und dessen Charakteristika und Intentionen sowie Kolossalfilm unterschieden werden muss (vgl. Kap. 9).

die jüdischen Männer den in diesem kulturellen wie geographischen Raum ansässigen Frauen zu nahe, vernachlässigen sie ihr eigenes Volk (siehe THE EGYPTIAN oder THE PRODIGAL in Kapitel 8.2) und zuweilen gar ihre eigentliche Mission (siehe SAMSON AND DELILAH, SOLOMON AND SHEBA oder SODOM AND GOMORRAH in Kapitel 8). Selbst der größte Pomp und Luxus spiegelt eine Sauberkeit, wie sie vor allem dem Amerika der 1950er Jahre eigen war und von vielen anderen Genres ebenfalls aufgegriffen wurde.²⁰⁰ Erst mit SODOM AND GOMORRAH (siehe Kapitel 8.6) setzt ein Wechsel ein. Der Monumentalfilm der 1950/60er Jahre entnahm der Bibel Dagon, Baal, Astarte oder Kemosch, erfand dazu Kulte oder gar ganze Gottheiten wie Rhagon und Kol. Nie Erwähnung finden die historisch verehrten altorientalischen Gottheiten Ištar, Marduk oder Assur. Durch ihre Nennung wäre der biblische Bezugsrahmen verlassen worden – der Blick des Regisseurs hätte sich nicht mehr mit einem biblisch legitimierbaren neugierigen Abscheu auf Babylon beziehungsweise seinen Mythos richten können. Zeigt eine Orientalin im Film das Potential zur Konversion, so kann sie mit dem Leben davonkommen (vgl. SOLOMON AND SHEBA oder THE STORY OF RUTH in Kapitel 8.3. und 8.4), doch in der Regel bleibt ihr nur der Tod. Dies allerdings, nachdem der zunächst rechtgläubige, dann verführte und somit irregeleitete Hebräer mit ihr seine sexuellen Erfahrungen gemacht hat, während die jungfräuliche, verlassene Verlobte treu auf ihn wartet. Vergleichbar rechtfertigen die Filme mittels des Verweises auf (vermeintlich) biblisches Geschehen die Zurschaustellung von Gewalt. Das Alte Testament dient als Fundgrube für solcherlei Konfliktszenarien, die zumeist um eine Verführerin herum aufgebaut sind, während dem Publikum die Parteilergreifung für die andere, als gut inszenierte Seite aufoktruiert wird.

Aufgrund seiner Perspektive kann ein *epic* nicht in Babylon selbst, dem Zentrum alles Negativen angesiedelt sein, auch wenn alle diese Filme das Trauma der Juden im babylonischen Exil thematisieren. Eine aufwändige – egal wie beeindruckende – Anfertigung von Babylon-Kulissen hätte eine kognitive Dissonanz bezüglich der Aussage der Filme erzeugt (vgl. diesbezüglich die Inszenierung der Perserresidenz Susa in ESTHER AND THE KING in Kapitel 8.5).²⁰¹ So ist es kein Zufall, dass SLAVES OF BABYLON (1953), die einzige US-Produktion, die das Wort Babylon im Filmtitel trägt, lediglich im Fahrwasser all jener biblischen Monumentalfilme mit gesellschaftspolitischen Botschaften schwamm und von seiner Filmfirma Columbia bereits vor langer Zeit vom Markt genommen wurde.²⁰²

²⁰⁰ So wurde der biblische Monumentalfilm gar im beliebten, aus heutiger Sicht geradezu ‚linken‘ Genre des Science Fiction/Katastrophenfilms – so genannter B-Movies – karikiert: In der Produktion THE MOLE PEOPLE (USA 1956) gelingt es einem amerikanischen Archäologenteam, einen noch existierenden „Stamm“ von „Albino-Sumerern“ aufzufinden, der seit der im Gilgamesch-Epos geschilderten Flut tief unter der Erde wohnt. Im Rahmen der absurden Filmhandlung wird nicht nur die Rassentrennung thematisiert, sondern auch Kritik an der Außenpolitik und dem religiösen Selbstverständnis der USA geübt. Ferner werden Klischees in der Rezeption des Alten Orients im Monumentalfilm parodiert und gerade auf die Göttin Ištar zurückgegriffen. (Der Film ist als DVD erhältlich.)

²⁰¹ Zur Monumentalarchitektur der Kulissen innerhalb des Genres, den Verquickungen von antikem und hollywoodschen Größenwahnsinn siehe ELOY, Architecture et peplum: la cité antique, 17-24.

²⁰² Der Film ist heute weder in Filmarchiven einsehbar, noch offiziell käuflich oder als Raubkopie erhältlich. Dieser schnell und billig abgedrehte Streifen war mit Kulissen des kaum minder schlechten *spectacle* SALOME (USA 1953) gedreht worden. Der Internet-All Movie Guide bezeichnet den Film als „instant epic“. Regie führte der *spectacle* erprobte William Castle, produziert wurde der verhältnismäßig kurze Film von Sam Katzman. *Story* und *screen play* stammen von DeVallon Scott: Der Tyrann Nebuchadnezzar hat Jerusalem zerstört. Der Muskelmann Nahum steht dem Anführer der in Babylon unterdrückten Hebräer, Daniel, bei. Nahum verhilft Cyrus dem Perser, der als Schäferjunge in Medien lebt und zunächst nichts von seiner adligen Herkunft ahnt, dazu, Babylon zurück zu erobern, denn die Stadt wird von den Usurpatoren Balthasar und Nebuchadnezzar unterdrückt. Seine Armee zerstört Babylon und befreit die versklavten Hebräer. Dabei verliebt sich Cyrus in die unschuldige babylonische Prinzessin Panthea. Daniel führt sein Volk heim nach Israel. – Ein *plot*, der auf eine Mixtur alttestamentlicher Quellen, die Fantasie des Drehbuchautoren sowie die Opern *Semiramide*, siehe Kap. 4.3 und *Nabucco*, siehe Kap. 4.4 verweist und große Ähnlichkeit zu dem aufweist, was in Italien als beliebter neomythologischer Film bezeichnet wird, inklusive einer *Maciste*-Figur, siehe Kap. 9.

In vielen *biblical epics* oder Monumentalfilme mit antiken und frühchristlichen Sujets ist seit der Einführung des Tonfilms von einer Bemühung zu sprechen, den Filmdialogen eine antik(isierend)e Rhetorik zu verleihen sowie vor allem mittels verschiedener Akzente Ablehnung und Akzeptanz zu erzeugen. Während Film-Orientalen und zuweilen auch Film-Orientalinnen in vielen Monumentalfilmen geradezu demonstrativ gebrochenes Englisch sprechen, so war für die Identifikationsfiguren, die Helden der Produktionen, britisches oder amerikanisches Englisch reserviert. Für den großen Erfolg benötigten die *epics* ohnehin das Standardkonzept eines amerikanischen Konservatismus. Dieser erforderte Ikonen wie Charlton Heston und deren Verkörperung von „larger than life-figures“.²⁰³ Doch gerade im Bibelfilm glückten die Übergänge vom Heiligen zum Profanen bei weitem nicht immer. Da sich die modernen Vereinigten Staaten mit den ‚guten‘ Figuren in einem *epic* zuweilen geradezu schamlos identifizierten, suggerieren diese Filme, es gäbe feste Prinzipien, die, sofern sie eingehalten würden, Platz für Helden böten. Ein solcher Held verkörperte dabei all jene Werte, die die Vereinigten Staaten zu dem gemacht haben, was sie in den 1950er Jahren waren: eine Weltmacht.²⁰⁴ Mit dem Überwinden von Feinden zeigt sich – der Logik der Filme nach – sozusagen Gott auf Seiten des Filmhelden und somit den USA. Zwar wird dabei „episch“, jedoch ohne Tiefe inszeniert. Die altorientalische Antike, vor allem als historisch-geografisches Umfeld des Alten Testaments, wird einem Raster für Spielfilmtauglichkeit unterworfen. Somit wird eine Hälfte im Film monumental, prächtig, heidnisch, unterdrückend und damit negativ inszeniert. Die andere Hälfte hingegen ist bescheiden, arm, rechtgläubig, unterdrückt und dadurch positiv konnotiert. Zwar wird der Figur des Orientalen oder der Orientalin durchaus eine der Hauptrollen zugeteilt – doch als Helden oder Heldinnen der Geschichte waren sie im Rahmen dieses Modells nicht vorgesehen.

Jeder Ansatz eines Regisseurs, es einmal anders zu machen, endete entweder in einem finanziellen Misserfolg,²⁰⁵ Kritik, oder, im Fall von SPARTACUS (USA 1960) gar mit dem Vorwurf einer kommunistischen Haltung des Regisseurs Stanley Kubrick. Das Hollywood *epic* nach 1949 präsentierte einen konservativen Blick auf das Alte Testament, der sich – entgegen aller Behauptungen der Studios – weswegen kaum zeitgenössische Erkenntnisse aus Altertumforschung und Theologie, sondern eben jene all Erzählungen, Mythen, Bilder, Klischees und Stereotypen erneut aufgegriffen wurden, die bereits vor den 1950er Jahren den Themenkreis bildeten. Hierbei wurde (bis auf SODOM AND GOMORRAH und THE BIBLE...IN THE BEGINNING, die beide erst nach 1960 konzipiert worden waren) in den Vereinigten Staaten nie der Versuch unternommen, die alten, in ihren gesellschaftlich-religiösen Kontext eingebundenen, Erzählungen zeitgemäß zu interpretieren. Dies wäre einer Dekonstruktion der Erzählungen gleichgekommen, die vor allem im Amerika der 1950er Jahre zum Vorwurf der Blasphemie und letztlich zum Vorwurf anti-israelischer sowie pro-sowjetischer Haltung seitens des Regisseurs geführt hätte. Was den *post-war*-Film Hollywoods betrifft, so lässt sich der im Western-Genre verarbeitete *frontier*-Mythos in Bezug auf das Selbstverständnis der USA auch auf *biblical epics* und ihre Funktionalisierung des Babylon-Mythos übertragen:

²⁰³ Vgl. HIRSCH, 106-107. Figuren wie Alexander beurteilt der Autor zu Recht als Ausnahme, als „imperfect heroes (...)“, als „sensual, hedonistic“ und nicht mit Hestons Aura der absoluten Kontrolle sowie seines Puritanismus vergleichbar. Hirsch sieht eine direkte Verbindung zur privaten Persönlichkeit der Schauspieler Richard Burton und Charlton Heston sowie dem öffentlichen Interesse an ihnen.

²⁰⁴ Zum in Rom angesiedelten Monumentalfilm und der dort entworfenen Historiographie als Maskerade für amerikanische Ideale siehe grundsätzlich WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. Ihre Erkenntnisse grenzen direkt an das hier dargelegte Paradigma Babylon an.

²⁰⁵ Der Wirtschaftssektor Monumentalfilm war nicht zu unterschätzen und machte es ebenfalls unmöglich, das an solchen Filmen interessierte Publikum mit einem moderneren Ansatz zu konfrontieren.

In a captivity narrative, the two opposing groups battle for dominance over a harsh yet desirable terrain. This terrain is a „frontier“. (...) the concept of „frontier“ has no specific geographic location. The frontier is an undeveloped borderland of interaction unowned and therefore contested ground. (...) A frontier, then, is the site of economic struggle (...) Captivity narratives are set on a frontier; in them, a white person becomes a victim of the fight over its terrain and is taken by force to the enemy's world. This world is culturally alien to the captive who must adapt to its unfamiliar norms and dictates or die. (...) This circumstance of alienation and forced adaptation - or intimacy - may be described in the narration as interesting or as traumatizing, but ultimately, the captive who survives must leave the captor's world.²⁰⁶

Unter diesem Aspekt betrachtet, ist selbst die pro israelische Haltung der USA spätestens seit den Auseinandersetzungen mit Ägypten im Jahre 1956 im Film ein Bild für ur-amerikanische Werte, fundamental-christliches Bibelverständnis sowie die Politik des Kalten Krieges. Alle hier untersuchten Filme beziehen ihre Handlung auf das Christentum und die Werte des Abendlandes, inklusive der Parole Woodrow Wilsons „to make the world safe for democracy“. Ohne Holocaust und den Kalten Krieg wäre das eine zweite Blütezeit dieses Subgenres innerhalb des Monumentalfilms so nicht vorstellbar gewesen. Denn eine seiner Prioritäten ist es, die Welt mittels eines pathetischen Gestus' in einen Bereich der Tyrannei und Freiheit aufzuteilen, in Form des auf die Kinoleinwand projizierten Traumas Zion gegen Babylon. Erst mit Mitte der 1960er Jahre ging das Genre der *biblical epics* amerikanischer Prägung zu Ende. Regisseure wie das Publikum verlangten nach neuen Themen und Sujets. Die Gegenkultur der 1960er Jahre war in voller Blüte, es galt die Gleichstellung der Geschlechter zu erreichen, Rassentrennung auch innerhalb Hollywoods abzuschaffen und den Filmen eine wirklich zeitgemäße, modernistische Relevanz zuzugestehen. Aus Sicht der *midsixties* hatte das babylonische Trauma Hollywoodscher Prägung seine Wurzeln in den frühen 1950er Jahren und spätestens jetzt nichts mehr im interkulturellen Diskurs der Filmwelt zu suchen. Die wahren Helden waren zunehmend nicht mehr nur gut, sondern Außenseiter, die aus bestehenden Normen ausbrachen. Der Alte Orient sollte im 20. Jh. nicht mehr zum historischen *Schauplatz* eines Kinofilms werden.²⁰⁷

²⁰⁶ MORTIMER, Hollywood's Frontier Captives. Cultural Anxiety and the Captivity Plot in American Film, 3.

²⁰⁷ Eine Ausnahme bis zum Jahr 2000 bilden diesbezüglich TV-Produktionen religiöser Prägung und religionspädagogischer Orientierung, wie sie von christlichen Sendeanstalten in den USA, aber auch der britischen Hallmark-Production oder der deutschen KirchGruppe in den 1980/90er Jahren für den europäischen Fernsehmarkt produziert worden sind (z.B. DIE BIBEL: SAMSON UND DELILA (BRD/Italien/USA 1996), DIE BIBEL: ESTHER (Italien/BRD 1998), DIE BIBEL: JEREMIA (Italien/BRD 1998)).

Kapitel 9

Krawall in Babylon:

Der Alte Orient im italienischen Kolossalfilm der 1950/60er Jahre

Einführung

I muscoli di Ercole, l'astuzia di Ulisse, il sacrificio dei cristiani nel circo, gli splendori della Roma dei Cesari, le crudeltà di antiche regine, l'ardimento dei vichinghi: cultura in nero e a colori per il consumo di massa.¹

In Italien sehnte sich die Bevölkerung nach ihrer Niederlage im Zweiten Weltkrieg und dem Ende der faschistischen Herrschaft nach Bildern und Pracht, die sie aus dem Alltag von Zeit zu Zeit entführen sollten. Trotz der eigenen italienischen Antikfilmtradition, durch die in den 1910er Jahren die Filmwirtschaft in den Vereinigten Staaten maßgeblich beeinflusst worden war (siehe Kapitel 5.2 und 5.3), hatten die *biblical epics* und andere Antikfilme Hollywoods seit Beginn der 1950er Jahre ihrerseits Imitationen in Italien zur Folge. Diese so genannten Kolossal- oder Sandalenfilme (englisch *sword and sandal epics*, französisch *péplum/pépila*, italienisch *sandalone*) wurden größtenteils, und vor allem schnell und billig, in den römischen Cinecittà-Studios gedreht.² Die Leistung der Schauspieler, sofern diesen zum Rollenstudium überhaupt viel Zeit blieb, rangierte in der Regel zwischen mittelmäßig bis ungenügend, zumeist Anspruch und Konzeption der Filme angemessen. Diese Kolossalfilme bildeten eine Anknüpfung an die eigene Filmtradition ohne jenen politischen Missbrauch des Mediums, der zuvor unter Mussolini durch Antikfilme, vor allem *SCIPIO AFRICANUS*, betrieben worden war. Für die Produktionen aus Cinecittà bemerkenswert ist eine unverkrampft gestaltete Synthese aus antiken, antik-mythologischen, biblischen sowie fantastischen Sujets. Evident ist hierbei der Einfluss der landeseigenen Operntradition, das italienische *faible* für Gauklertum, Zirkusmilieu und nicht zuletzt des gelebten Katholizismus italienischer Prägung. Anders als in fundamentalistisch-christlich, d.h. protestantisch geprägten Bibel- und Antikfilmen aus den Vereinigten Staaten, werden die Filme als Teil der *cultura popolare* im positiven Sinne betrachtet. Daher bedurfte es auch keiner aufwendigen Werbemaschinerie, die den Anspruch der Filme an Historizität betonte (vgl. Kapitel 8). Anachronismus respektive Ahistorizität in Handlung und Visualisierung wurde in Italien niemals gewertet. Ähnlich wie im späteren Mittelalter- und Fantasyfilm operieren diese Kolossalfilme weder mit einer angeblich originalgetreuen Vermittlung vergangener Ereignisse, noch ziehen sie – im Gegensatz zu Hollywood – eine Verbindung vom Dargestellten zur Gegenwart oder unterliegen einer dogmatischen Thematisierung von religiösen Grundsätzen oder Moral. Die in den Filmen präsentierte Welt wirkt oftmals naiv. Der Lebensraum, in dem die Filme angesiedelt wurden, ging von antiker Historie nahtlos in die Welt antiker Mythologie über, beides sozusagen Mutterboden der eigenen Landesgeschichte.³ Der Kolossalfilm imitierte dabei die epische Bildsprache (wenn finanzierbar inklusive Massenszenen) und Rhetorik des amerikanischen

¹ Aus: VALLARDI. EDIZIONE PERIODICHE, *La Storia del Cinema*, Vol. Terzo, 28. Eine weiterführende, umfassende „bibliografia essenziale“ findet sich bei MARIOTTI (Hg.), *Cinecittà tra cronaca e storia. 1937 - 1989, Le vicende*, 354f.

² Einen Überblick von den ersten Produktionsfirmen im Rahmen des Genres bis zu den 1960er Jahren bietet VITOLA, *Breve Storia della Mitologia nel Cinema*, 1f. Dort findet sich auch eine Liste namens „Hollywood sul Tevere“ bezüglich Hollywoodproduktionen, die in Cinecittà gedreht worden sind.

³ Für einen Überblick über die Fülle an gräco-römischen, mythologischen, ägyptischen etc. Sujets siehe AZIZA, *Le péplum*, 150-153.

Monumentalfilms, ohne jedoch dabei als *epic* gelten zu wollen. Die Sujets im Bereich dieses vielmehr *film storico-mitologico*⁴ speisten sich jedoch kaum aus tiefer Religiosität. Vielmehr wurde das Publikum in eine einfache Weltordnung entführt, in ferne Zeiten, als ‚Männer noch Männer und Frauen noch Frauen waren‘, oder, anders ausgedrückt: *forza fisica* an Stelle von *picture postcard piety*.

In der Mitte der 1950er Jahre befand sich die italienische Filmwirtschaft darüber hinaus in einer finanziellen Krise. Insofern erschienen Kolossalfilme als ideale Rettung. Während die Produktionen in der Regel mit einem äußerst niedrigen Budget auskamen, spielten sie während der ersten Jahre vergleichsweise Unsummen ein.⁵ Auf eine bis dato ungekannte Weise vereinten die Filme die Kinogänger. Und obwohl Schlag auf Schlag Kolossalfilme gedreht wurden, zeugen diese doch von ungeheurem Ideenreichtum, was wiederum, vergleichbar ihrer Popularität durchaus auch ein Qualitätsmerkmal der anderen Art sein kann.⁶ In der Anfangszeit bot der italienische Kolossalfilm ferner eine Karriere­möglichkeit für amerikanische Schauspieler, die nicht zu den Topstars Hollywoods zählten, vor allem jedoch für aufstrebende Bodybuilder („Mr. Amerika“, „Mr. Universum“ et cetera), sich zu profilieren. Auch die Möglichkeiten der Koproduktion wurden genutzt (siehe Kapitel 8.5). Darüber hinaus verdiente Cinecittà während der 1950er und 1960er Jahren große Summen Geld mit rein amerikanischen Produktionen, die in ihren preiswerteren Studios und den Rom umgebenden Landschaften gedreht worden waren, Beispiele wären die Monumentalfilme BEN-HUR (USA 1959) oder CLEOPATRA (USA 1963) (vgl. auch Kapitel 8). Eine erneute Krise der Filmwirtschaft im Jahre 1962/63 hatte schließlich auf der einen Seite endgültig zur Durchsetzung des niveaувollen italienischen Neorealismus und auf der anderen Seite zur Ersetzung des Kolossalfilms durch den Spaghetti-Western geführt, dessen Regisseure und Drehbuchautoren oftmals identisch waren. Diese, ausgehend filmwirtschaftliche wie filmhistorische Phase des Kolossalfilms zeigt sich auch in den Themen- und Sujeterweiterungen: Maciste, Ercole, Ulisse, Sansone und Golia kämpften nun nicht mehr Seite an Seite mit Amazonen, gegen Zyklopen und zur Rettung entführter antiker Prinzessinnen, sondern mit Filmfiguren wie Zorro und King Kong oder gar Vampiren, im Zentrum der Erde oder auf Atlantis ebenso wie in den unendlichen Weiten des Universums. Die Filme wurden spätestens jetzt zu deutlich erkennbaren Parodien ihres eigenen Genres, durchsetzt von Ironie, gepaart mit Erotik und Sadismus. Gerade durch den Umstand, dass jene Produktionen aufgrund ihrer Konzeption nie ein Problem damit hatten, von vornherein als „minore“ bezeichnet zu werden, zeigten sie eine zufällig entstandene Seelenverwandtschaft zu amerikanischen Science Fiction B-Movies in den 1950er Jahren – Filme, durch die sich in den USA ungeahnte Möglichkeiten zur Systemkritik boten (siehe auch im Fazit von Kapitel 8). Gerade die Beliebtheit⁷ dieser, vom amerikanischen Monumentalfilm unterscheidbaren, Form von Exotismus und Eskapismus – nichts desto trotz mit Dekadenz, Pracht und Untergang (vgl. Troja, Pompeji, Neros Rom et cetera) – ist Grund für regelmäßige Péplum-Festivals im

⁴ Zu den „ideali eterni“, bzw. „Il boom del filone storico-mitologico“, siehe ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI (Hg.), Cinema. Grande Storia Illustrata, volume sesto, 198-200.

⁵ Siehe hierzu CASA, Strutturale Industriali del Péplum, 18 - 19, jedoch vor allem SPINAZZOLA, La Crisi del 1956 e l'Avvento dei „Supercolossi“, 165-174 sowie DERS., Il Documentario Esotico-Erotico e il Filone Mitologico, 315-332. Der Autor beleuchtet auch die soziokulturellen Hintergründe Italiens in jener Zeit sowie die daraus ebenfalls hervorgegangene Richtung des italienischen Neorealismus. Für eine knappe Reflexion des Fantastischen im Kontext des neomythologischen Films siehe ferner LANNUT, Le péplum fantastique, 72-74, für die Frage nach den dennoch vorhandenen Grenzen innerhalb des Genres die Diskussion von LEGRAND, Genres sans limites ou limites du genre. Le peplum italien 1955-1968, 84-89.

⁶ Zum filmsoziologisch bedeutsamen Aspekt des seriellen Charakters siehe ASTA, Un Cinéma Musclé, 13f.

⁷ Bis heute gibt es weltweit Liebhaberkreise, die sich das Sammeln möglichst aller dieser so genannten Kult- oder *camp*-Filme zum Ziel gesetzt haben. Einige der hier bearbeiteten Filme habe ich daher auf diesem Wege, in Form von (schlecht erhaltenen) VHS-Kopien zweifelhafter Herkunft erwerben können.

franco-italienischen Raum.⁸ Auch die europäische Filmforschung widmete sich in den 1980/90er Jahren diesem Phänomen.⁹ Sechs Filme wurden aus der insgesamt unüberschaubaren Menge an Kolossalproduktions ausgewählt, da sie konkret im Alten Orient angesiedelt sind.¹⁰ Den Anfang bilden zwei Verfilmungen alttestamentlicher Sujets. Es folgen drei Produktionen über die semi-mythologischen Herrscherfiguren Semiramis und Sardanapal. Abschließend wird die Babylon-Rezeption im Neomythologischen Film untersucht¹¹ Weitere biblische Sujets finden sich beispielsweise in *ERODE IL GRANDE*, *DAVIDE E GOLIA*, *GIUSEPPE VENDUTO DAI FRATELLI*, *PONZIO PILATO* oder *GIACOBBE*. Diese rezipieren zwar einen Orient, doch kaum den Alten Orient respektive den Babylon-Mythos. Ferner gab es auch im Orient angesiedelte Filmopern, wie beispielsweise *AIDA* von Clemente Fracassi aus dem Jahre 1953 mit Sophia Loren in der Hauptrolle (gesungen von Ebe Stignani).¹² Auf *THE 300 SPARTANS (I/F/USA 1962)*¹³ sowie *I COLOSSO DI RODI (I 1962)*¹⁴, die die Thematik der Perser auf griechischem Boden rezipieren, wird im Rahmen dieses Kapitels cursorisch eingegangen. Gleiches betrifft Filme wie *IL SEGNO DI ROMA*¹⁵ (I 1958), das seiner zeitlichen Einordnung in die Jahrhunderte nach Christi in Dekor und Dialog den Alten Orient aufgreift, sowie die Romanverfilmung *SALAMBÒ (I/F 1959)*. Überschneidungen in Gestalt von Sub-Genres sind zwangsläufig und durchaus im Sinn der Regisseure.

9.1 Alttestamentliche Sujets

9.1.1 LA REGINA DI SABA (1952)

Vorbemerkungen

Als ersten italienischen Bibelfilm nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges drehte Pietro Francisci, der 1937 bei der Produktion *SCIPIO AFRICANUS* als Regieassistent tätig gewesen war (jedoch nicht namentlich geführt), seinen ersten eigenen Monumentalfilm für die Firma Oro Film. Circa 40 Jahre nach der französischen Produktion *LA REINE DE SABA* (siehe Kapitel

⁸ Siehe z.B. ROUCHY, *L'épopée du péplum*, oder o.V., Val-de-Marne. *Que sont mes péplum devenues?*, 24,

⁹ Siehe RICHARD (Hg.), *Le péplum. L'Antiquité au Cinéma*; vgl. auch Kap. 5 sowie zu gräco-römischen Sujets den Sonderband von CINÉMACTION (Hg.), *Le péplum: l'antiquité au cinéma*.

¹⁰ Für eine (etwaige) Rezeption des hellenistischen/frühchristlichen sowie byzantinischen Orients siehe die Filmographie in DUMONT, *Chronologie du film historique à l'antiquité*, 157-158; 179.

¹¹ Der Genrebegriff des Neomythologismus wurde von Vittorio Cottafavi aufgebracht, einem Regisseur, der selbst *Maciste/Ercole*-Filme gedreht und das Genre maßgeblich mitgeprägt hat. Zu dessen Œuvre siehe auch das Interview mit dem Regisseur bei SIARRI-PLAZANET, Vittorio Cottafavi. *Des films contre le pouvoir*, 97 - 102.

¹² Siehe VERMILYE, *Great Italian Films*, 70.

¹³ Regie führte Rudolph Maté. In dieser Koproduktion wird ein historisches Ereignis inszeniert, das dazu führte, dass der Perserherrscher Xerxes den einzigen, wenn auch nur vorläufigen Sieg auf griechischem, d.h. abendländischen Boden erringen konnte: Jene verlorene Schlacht eines kleinen Spartanertrupps an den Thermopylen im Jahre 480 v. Chr. wird im Film denn auch als Märtyrertod mutiger, kerniger Männer inszeniert, während die glitzernden, bunten, in Luxuszelten campierenden, effeminierten Perser im Film letztlich nur durch Heimtücke den Sieg davonzutragen vermögen.

¹⁴ Sergio Leone lässt hingegen Xerxes „im Jahre 280 v. Chr.“ nach einem Drehbuch von Ennio de Concini (vgl. *ESTHER AND THE KING*, Kap. 8.5) auf Rhodos residieren, wo es ihm anscheinend besser gefällt als zu Hause in Persepolis. Von dort aus plant er, sich mit Phönikern zu verbünden und mit ihnen Griechenland zu erobern.

¹⁵ Zu diesem Film im Kontext der Rezeption der palmyrenischen Königin Zenobia siehe auch den Beitrag von WIEBER-SCARIOT, *Herrscherin und doch ganz Frau*, 73 - 89, in dem sich die Autorin bereits mit der auch bei griechisch-römischen Sujets immer wiederkehrenden Orienttopik im Antikfilm befasst, sowie WIEBER, *Die Augusta aus der Wüste - die palmyrenische Herrscherin Zenobia*, 281-310. Erwähnenswert für vorliegende Arbeit ist, dass Schapur, (historischer) König von Persien, im Film das Weltreich der Römer übernehmen will und dabei Palmyra für seinen ersten Handlungstreue auserkoren hat.

5.1.7) und gut dreißig Jahre nach J. Gordon Edwards THE QUEEN OF SHEBA (siehe Kapitel 7.2) wurde mit dem aufwändigen Schwarzweißfilm LA REGINA DI SABA der Stoff um den biblischen König Salomon und die Königin von Saba ein weiteres Mal aufgegriffen. Der Untertitel lautete „Una Storia D’Amore Immortale“. Der Film hatte eine Originallänge von 103 Minuten und war in kommerzieller Hinsicht ungeheuer erfolgreich.¹⁶ Filmstart war der 15. November 1952.¹⁷ Zunächst erfolgt die Einblendung eines Prologtextes¹⁸.

Handlung

A thousand years BC there ruled on the throne of Israel the wise king Solomon. On the opposite side of the great Arabian Desert, a strange nation came out of the cloud of legend and mystery (...). Prinz Reboamo (Gino Leurini), Sohn des Königs Salomone (Gino Cervi), kehrt heim. Im Schlepptau hat er zwei Gefangene, Männer aus dem Lande Gad, die unterwegs gewesen waren in das Königreich Saba, um an einer internationalen Versammlung teilzunehmen. Israel hingegen ist als einzige Nation nicht eingeladen, was bei Salomone den Verdacht erregt, Saba führe etwas gegen sein eigenes Land im Schilde. Durch eine Heirat Reboamos mit Zamira (Marina Berti), der Tochter des Königs von Tyrus, gedenkt der auf Frieden bedachte Salomone ohnehin gerade, die politische Sicherheit seines Landes zu stabilisieren. Der Prinz reitet auf Wunsch seines Vaters mit einem treuen Gefolgsmann inkognito nach Saba, um sich dort als die beiden in Jerusalem inhaftierten Gesandten aus Gad auszugeben und die Pläne der ehrgeizigen Thronanwärterin, Prinzessin Balkis von Saba (Leonora Ruffo), zu durchkreuzen. Auf dem Weg durch die Wüste entdecken Reboamo und sein Diener eine erfrischende Oase. Der geheime Ort dient der Prinzessin als Refugium von den Bürden des Alltags. Reboamo kommt gerade noch rechtzeitig, denn die beiden Frauen werden von einer tödlichen Python bedroht. Es ist Liebe auf den ersten Blick, sowohl zwischen Reboamo und Balkis als auch zwischen den beiden Dienern. Doch die Prinzessin verrät dem Prinzen nicht wer sie ist, und auch dieser reist unter falschem Namen. Auf dem Palastgelände treffen sie sich schließlich wieder, gerade als Kabaele, Oberbefehlshaber der sabäischen Truppen und Verlobter der Balkis, dort grausam seine Macht demonstriert. Die beiden Männer werden sofort zu Feinden, werben sie doch um die gleiche Frau. Im Lauf der Zeit kommen sich Balkis und Reboamo näher, doch als ihr Vater, der König von Saba überraschend stirbt, wird sie zur Königin gekrönt. Die Gesetze des Landes sind streng: Fortan muss die noch Jungfräuliche unvermählt bleiben und darf nur Samas (*sic!*) dienen, dem Sonnengott und oberste Gottheit des Landes. Es gelingt Reboamo nicht, die Königin von ihrem Vorhaben abzubringen, gemeinsam mit alliierten Truppen aus Assyrien, Babylon, Edom und anderen Ländern gegen Israel und den gütigen König Salomone zu marschieren. Indes findet Kabaele heraus, dass Reboamo und sein Diener nicht die beiden Gesandten aus dem Lande Gad sind. Doch Atti, die Zofe der Balkis, hat ihrem Geliebten, dem Gefolgsmann des Reboamo, einen geheimen Gang gezeigt, der von einer Grotte im Palastgarten direkt zur jener Oase führt. Enttäuscht und zornig, vor allem, nachdem sie von Reboamos Verlobung mit der Prinzessin von Tyros erfahren hat, erklärt Balkis Israel den Krieg.

¹⁶ Darüber hinaus wurde er auch gewinnbringend ins Ausland, nach USA, Kanada, England und das Commonwealth, Japan, Indien, Malaysia, Korea, Süd-Afrika und auf die Philippinischen Inseln verkauft, vgl. einen Eintrag in der Zeitschrift *L'Eco del Cinema*, 15.-31. August 1952, 30-31, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Rom, Oktober 2001.

¹⁷ (...) Presentato dal 15.11.52 (...) al „Supercinema“ e „Galleria“ di Roma. Durata di proiezione: m. 91. (...)", siehe ebenda. Dieser Eintrag ist der einzige Beleg, den ich zum Premierendatum finden konnte, während die dort angegebene Länge von 91 min. eine um ca. 10 Minuten gekürzte Fassung darstellen muss.

¹⁸ Es ist mir leider nur gelungen, den Film in einer englischsprachigen Synchronisation auf DVD zu erwerben.

In Jerusalem jedoch hat König Salomone die Königin durchschaut. Da die Königin darauf besteht, Reboamo eigenhändig zu töten, fordert Kabaele, dem der Tod des Prinzen sehr gelegen käme, an ihrer statt diesen zum Duell heraus. Im Laufe des Kampfes werden Balkis und Reboamo schwer verletzt. Als der Prinz erkennt, dass sich seine geliebte Balkis hinter der Rüstung verborgen hatte, trägt er sie auf seinem Pferd in den Palast seines Vaters. Zamira sucht sie auf und gesteht ihr, dass Reboamo sie nie geliebt habe und dass Balkis um ihn kämpfen solle. Doch Chaldis, der Oberpriester, ihre Berater und Soldaten zeigen für ihre Sehnsüchte kein Verständnis. Verzweifelt flieht sie in das Tal des Schweigens. Beide Buhler um ihre Liebe, Reboamo und Kabaele, folgen ihr. Am Ende kommt es zu einem Zweikampf, der für den Offizier tödlich endet. Bei ihrer Rückkehr haben Balkis jedoch auch die Priester verziehen. Einer glücklichen Vermählung von Balkis und Reboamo und der Vereinigung ihrer beiden Länder steht nun nichts mehr im Wege. *Fine.*

Set-Design und Kostüme

Das Set-Design der Produktion ist von äußerst aufwändiger Machtart, architektonisch jedoch überaus eklektisch.¹⁹ Besonders eindrücklich ist, neben dem Stadttor Sabas sowie seinem Tempel- und Palastbezirk, der Palast von König Salomon in Jerusalem, der gleichzeitig anscheinend auch als Tempel fungiert. Äußerlich ist er ganz in weiß gehalten, der Thronsaal hingegen ist prächtig ausgeschmückt. Nachbildungen neuassyrischer menschenköpfiger Flügelstiere flankieren die breite Treppe, die zum Thronraum hinaufführt. An den Wänden sind Motive neuassyrischer Palastreliefs zu sehen. Die Wand am anderen Ende, der Eingangsseite des Raumes, ist mit altorientalisch anmutenden, floralen und geometrischen Mustern bemalt. Da für die Visualisierung des antiken Jerusalems bereits auf mesopotamische Kunst zurückgegriffen wurde, muss für das Land Saba eine andere Vorlage herangezogen werden: Das Land Saba beziehungsweise Palast und Tempel seiner im Film namenlosen Stadt sind daher ägyptisch gehalten. Nachbildungen von Götter- und Herrscherdarstellungen sowie eine deutliche Anlehnung an altägyptische Architektur zeichnen das mythische Land Saba aus. Der dortige Šamaš-Priester trägt eine, vom ägyptischen Nemes inspirierte, Kopfbedeckung. Als räumliche Schnittstelle beider Länder fungiert eine geheimnisvolle Oase in der Wüste. Dort befinden sich wunderschöner Wasserfälle. Gedreht wurde hierfür im Norden Roms bei Trevignano.²⁰

Die Bekleidung der hochgestellten Männer verweist zum einen lose auf den Orient, zum anderen auch auf die Tracht römischer Feldherren. Die Kostüme der Frauen sind vor allem aus glitzernden Stoffen und freizügig geschnitten. Zuweilen trägt Prinzessin Balkis auch eine Art erotischer Kampfausrüstung, da sie im Film reitend, mit Pfeil und Bogen und anderen Waffen auftritt. Das Gewand der Zamira, der Königstochter von Tyrus, ist nach Vorlagen kretischer Roben gestaltet,²¹ wodurch ein Bezug zum Mittelmeer hergestellt wird. Die Priester Jerusalems sind – gemäß der filmischen Tradition – schlicht und ehrwürdig mit langen Roben bekleidet, während die Hohepriester des Gottes Samas, oberster Priester von Saba, orientalisch anmutende Fantasiegewänder tragen. Das einfache Volk ist mit schlichten

¹⁹ In Frage käme hierbei vor allem Carmine Gallones pompöse Regiearbeit *SCIPIO AFRICANUS*, deren Handlung von Benito Mussolini konzipiert worden war. Doch dort wird Karthago, dessen Filmkulissen infrage gekommen wären, kaum visualisiert. Erwähnenswert jedoch ist, dass dort, im karthagischen Rat der Ältesten, krude Halbplastiken vierflügeliger vogelköpfiger Genien an den Wänden zu sehen sind, die neuassyrischen Originalen nachempfunden wurden, um den Handlungsort orientalisch zu gestalten und ihn dadurch von der Welt Roms abzugrenzen. Somit kommt keine weitere Produktion infrage, aus deren Restbeständen Kulissen hätten verwendet werden können, sondern diese wurden tatsächlich für das mediokre *LA REGINA DI SABA* angefertigt.

²⁰ Die Wasserfälle dienten sehr vielen Kolossalfilmen aus Cinecittà für romantische Handlungssequenzen.

²¹ Vgl. z.B. die Darstellung der Schlangengöttin aus Kreta, siehe z.B. ORTHMANN, *Der Alte Orient*, Abb. 441.

pseudo-antik aussehenden Gewändern ausgestattet. Insgesamt ist die Visualisierung daher eine Mischung aus antikisierendem und orientalisierendem Design, Eigenentwürfen und Vorstellungen von einem mittelalterlichen Orients aus *Tausendundeiner Nacht*, während in der Filmarchitektur noch Anklänge an die monumentalen Kulissen des Films *SCIPIO AFRICANUS* zu erkennen sind.

Inspirationen und Quellen

Inhaltlich hat der Film nur äußerst wenig mit der biblischen Vorlage gemein. Salomone wird zwar als weise inszeniert, weswegen im Film auch die berühmte Gerichtsverhandlung bezüglich der beiden Mütter, die um ein Kind streiten, gezeigt wird. Doch der Kontakt zwischen König und Königin wird im Film auf ein Liebestechelmechtel des Sohnes mit der Königin übertragen, wie es bereits Karl Goldmark in seiner Oper *Die Königin von Saba* getan hatte (siehe Kapitel 4.5). Die Szene, in der die beiden Liebenden sich beinahe im Kampf töten, da der junge Prinz nicht ahnt, wer sich hinter der Rüstung versteckt, übernimmt hierfür Details aus *La Gerusalemme Liberata*, dem *Versepos* von Torquato Tasso aus dem Jahr 1581, das eine große Rezeptionsgeschichte vorweisen kann, so auch im frühen Film (vgl. Kapitel 4 und 5). Doch Schlagworte wie Ägypten, Assyrien und Babylonien dienen der Handlung zur exotischen Ausschmückung, Details, die jedoch nicht weiter verfolgt werden. Der zuweilen in die Handlung integrierte Verweis auf den jüdischen Glauben wirkt bemüht und fungiert lediglich als Gegenpart der Prinzessin Balkis, die zwar von Männern umworben wird, als Jungfrau und Königin nach den Gesetzen des Landes jedoch nur ihrer männlichen Gottheit Šamaš dienen darf – ein Rückgriff auf Flauberts *Salammô* (siehe Kapitel 2.2.2). Der Film ist daher weder eine Bibelverfilmung noch ein Remake älterer Produktionen (vgl. *LA REINE DE SABA*, Kap. 5.1.7 und *THE QUEEN OF SHEBA* aus dem Jahre 1921, Kapitel 7.2). *LA REGINA DI SABA* ist ferner auch nicht als Versuch zu bewerten, die Filmsprache von Produktionen wie *SAMSON AND DELILAH* (1949) (siehe Kapitel 8.1) oder *QUO VADIS* (1951) zu imitieren, sondern wirkt im Gegenteil noch dem Filmstil der 1940er Jahre verhaftet. Was *LA REGINA DI SABA* von den gleichzeitig in den USA entstehenden *biblical epics* darüber hinaus unterscheidet, ist seine Humorebene, die vor allem durch die Rolle des weisen und sympathischen Salomone in die Handlung integriert wird. Szenerien wie beispielsweise die Oase, in der sich gleich zwei Paare ineinander verlieben, die geheime Grotte im Palastgarten von Saba sowie die Darbietungen in der Taverne erinnern an Kunstformen wie *Opera buffa*, *Variété* oder den Zirkus.

Kritiken

In den Vereinigten Staaten, wo *LA REGINA DI SABA* am 3. November des folgenden Jahres 1953 im New Yorker Astor Theater Premiere hatte, lief der Film unter dem Titel *THE QUEEN OF SHEBA* für lange Zeit ebenfalls erfolgreich und wurde erst zugunsten der Hollywood-Produktion *SOLOMON AND SHEBA* (siehe Kap. 8.3) im Jahre 1959 vom Markt gekommen. Entgegen seines kommerziellen Erfolgs wurde dem Film wenig Qualität zugestanden. So kommentierte A. Albertazzi in der Zeitschrift *Intermezzo* in der Ausgabe vom 15. Dezember 1952:

Questo film di Francisci, più che di un amore biblico dà l'idea di una rappresentazione da 'teatro dei pupi'. I due protagonisti sono troppo giovani per i loro ruoli: si direbbero due bravi ragazzi che gochino a fare del cinema.²²

²² Unpaginiertes *clipping*, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Oktober 2001.

Schlussbemerkungen

Es kann davon ausgegangen werden, dass King Vidor, der einige Jahre später seinen Monumentalfilm SOLOMON AND SHEBA drehte, die italienische Produktion bekannt war. Dies wird nicht zuletzt durch Vidors Handlungskonstrukt der Versammlung der „North African Allies“ deutlich (siehe Kapitel 8.5). Doch der amerikanische Regisseur schmälert die Rolle der Königin: Bei ihm ist sie nicht die Initiatorin und Anführerin eines Angriffs auf Salomone, sondern die eine Frau unter Männern, was der Handlung eine andere Dynamik verleiht. Ferner dient das Bündnis bei Vidor als Terrain für die zeitgenössische politische Haltung der USA im Nah-Ost-Konflikt, zumal sein Film nach der Ägyptenkrise 1956 entstanden ist. Der erste Historienfilm von Pietro Francisci läutet indes auch in Italien die Epoche des monumentalen Antik-, weniger Bibelfilms ein. Doch fungiert die Produktion LA REGINA DI SABA, über die in den vergangenen fünfzig Jahren nichts publiziert worden ist, kaum als Prototyp, denn dafür ist ihr Stil noch nicht in den 1950er Jahren ‚angekommen‘. Auch inhaltlich wird Francisci erst fünf Jahre später die Regeln der erfolgreichen, so dann auch in Serie produzierten Kolossalfilme etablieren: Im Jahre 1957 erscheint sein Film LE FATICHE DI ERCOLE, 1958 folgt sein nicht minder erfolgreiches ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA und mit ihm unzählige neomythologische Filme mit Muskelhelden, die entweder ein Volk oder eine Jungfrau zu befreien haben.

9.1.2 GIUDITTA E OLOFERNE (1958)

Vorbemerkungen

Noch ein bekanntes alttestamentliches Sujet sollte während der 1950er Jahre erneut aufgegriffen werden²³: 50 Jahre nach der ersten Verfilmung des Stoffes in Italien selbst (siehe Kap. 5.2.1) sowie 45 Jahre nach David Wark Griffiths JUDITH OF BETHULIA (siehe Kap. 5.3.3) verfilmte Fernando Cerchio unter Mithilfe zahlreicher Koautoren für Vic Films Rome-C.E.C. Paris die apokryphe Erzählung von der Belagerung der Stadt Bethulien durch den assyrischen Hauptmann Holofernes (siehe Kapitel 1.1). Die Premiere fand am 23. Februar 1959 in Rom statt. 1960 schließlich wurde der Film unter dem Titel HEAD OF A TYRANT (*tagline*: She

²³ Eine weitere internationale Koproduktionen, die mehr oder weniger den Alten Orient rezipiert, war ferner die Produktion SALAMBÒ (Stella Film, Napoli / Fidès Film, Paris 1959) nach Gustave Flauberts *Salammô* (siehe Kap. 2.2). In dieser, schlichtweg grauenvollen, Adaption wurde der Stoff nun, circa 35 Jahre nach Marodons epischen Stummfilm (siehe Kap. 7.5) und 45 respektive 50 Jahre nach den ersten beiden italienischen Kurzverfilmungen des Romans (siehe Kap. 5.2) erneut aufgegriffen, *happy ending* inbegriffen. Regie führte Sergio Grieco, ein routinierter Fachmann für Antikfilme kolossaler Machtart. In der Hauptrolle war, ein Jahr nach seinem Part als Herodes in ERODE IL GRANDE, Edmund Purdom zu sehen (vgl. THE EGYPTIAN sowie THE PRODIGAL, siehe Kap. 8.2), dessen Hollywoodkarriere in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre aufgrund einer Affäre mit der Gattin eines mächtigen Produzenten dort abrupt geendet hatte. Der Film imitiert in einzelnen Passagen durchaus den Erzählstil des amerikanischen biblisch-orientalischen Monumentalfilms. So hieß es in der Werbung: „Two hundred years before Christ, there existed on earth an era of grandeur and glory that knew no equal!“ Mit dem gleichen Set wurde noch im gleichen Jahr der Kolossalfilm CARTAGINE IN FIAMME von Emilio Salgari gedreht, frei nach dem gleichnamigen Historienroman des 19. Jh. (vgl. den Exkurs zu Cabiria in Kap. 5.2). In der italienischen und französischen Presse wurde der Film als ein „Salammô Italiana“ geradezu beschimpft. In Deutschland beispielsweise veranlasste der Film jedoch den Münchner Süd-West-Verlag, den Originalroman als „Buch zum Film“ wieder aufzulegen. Auf dem Schutzumschlag befinden sich *film stills* und dort ist unter anderem zu lesen: „Es ist kein Wunder, dass sich nunmehr der Film „Aufstand der Legionen“ mit einem außergewöhnlichen Erfolg dieses bilderreichen Romans angenommen hat, welcher mit Recht zur Weltliteratur zählt.“ (Ich bedanke mich bei Prof. Dr. Ruth Lindner für den Hinweis auf diese Publikation.)

shamed herself to save a nation!) von Universal International auch in die Vereinigten Staaten verliehen, wo er ebenfalls in den Kinos zu sehen war, allerdings kaum mit Erfolg. Die Originallänge des Films, gedreht in Farbe und Breiwandformat, betrug 100 Minuten. Der Film ist bislang unbearbeitet.²⁴

Handlung

Bethulien ist eine kleine Stadt im Lande Judäa. Die Menschen betreiben Ackerbau, Viehzucht und Handel, sind fromm und haben keinen Statthalter, sondern werden von einem gerechten Ältestenrat regiert. Plötzlich belagert Oloferne aus Ninive, rechte Hand und oberster Befehlshaber der Truppen des Eroberers Nebukadnezar, die Stadt, um sich für einen Ägyptenfeldzug zu rüsten. Die Bewohner Bethuliens haben keine andere Wahl als sich vor Oloferne zu verneigen sowie ihrem eigenen Gott Jehova abzuschwören und stattdessen Assur, den fürchterlichen Kriegsgott der Assyrer, anzubeten. Kurz nach der Ankunft des grausamen Oloferne verüben Judiths Brüder und ihr Verlobter Gabriele ein Attentat auf diesen, das jedoch misslingt. Daraufhin lässt der Krieger verkünden, dass, würden am Morgen des fünften Tages nicht die Schuldigen bekannt, werde die Stadt Bethulien dem Erdboden gleichgemacht und alle darin lebenden Menschen für immer aus der Geschichte getilgt. Die einzigen, die ungehindert Zugang zur prächtigen Unterkunft des Oloferne haben, sind Dirnen. Giuditta fühlt sich zur Rettung ihres unschuldigen Volkes auserwählt. Es gelingt ihr nicht nur, unversehrt in die Unterkunft des Holofernes zu gelangen, sondern gar, dessen Aufmerksamkeit zu gewinnen. Dieser, zum ersten Mal der Liebe fähig, will wegen ihrer Bitten gar seinen Erlass, das Volk der Stadt zu töten, widerrufen. Doch als seine Berater und Stellvertreter deutlich machen, dass sie ihn für einen Schwächling halten, der sich plötzlich dem Willen einer Jüdin beugt, steht er zu seinen Morddrohungen. Auch Giuditta hat für Oloferne ungewollt Gefühle entwickelt. Doch als Oloferne sein Versprechen nicht wahr macht und ihr seine Zerrissenheit sowie seine Sehnsucht nach innerem Frieden offenbart, steht ihr ursprünglicher Entschluss erneut fest. Mit seinem abgeschlagenen Kopf in der Hand ihres ausgestreckten Arms betritt Giuditta kurz darauf die Eingangstreppe von Olofernes Haus. Die Angst der Assyrer macht den Einwohnern Bethuliens Mut. Tapfer verteidigen sie sich und ihre Stadt, der Sieg ist ihnen somit sicher. Als Giudittas Brüder sie am Stuhl des Oloferne liegend auffinden, bittet die Verzweifelte, auch sie, die Schwester, mit dem Schwert zu töten. Zur Verwunderung ihrer Familie gesteht sie, die Berührungen des grauenhaften Oloferne genossen haben. Dank ihrer Familie kommt sie wieder zur Besinnung und verlässt den Ort des Schreckens als Heldin. *Fine*.

Set-Design und Kostüme

Sämtliche Sets wurden krude zusammengezimmert. Da die Kulissen jedoch grundsätzlich die Antike, und ein wenig auch den Orient assoziieren, konnten sie in zukünftigen Kolossalfilmen beliebig eingesetzt werden –Beispiel ist die Produktion *ERODE IL GRANDE* aus dem gleichen

²⁴ Der Film ist lediglich Teil einer von Gary Smith angelegten, jedoch unausgewerteten Zusammenstellung von 250 Historien-, Antik- und Bibelfilmen, vgl. „It has been nearly fifty years since D.W. Griffith’s film version of Judith of Bethulia. The story of an innocent girl who gives herself to a cruel general to save her people seems to be sure fire motion picture material. Therefore, it is surprising that a sound version was not produced earlier than 1960. *HEAD OF A TYRANT* is a fine film and although, it was given a full theatrical release in the United States, it has seldom been seen since. It deserves to be taken out of limbo and made available once again.“; siehe SMITH, Epic Films, 97. Zur – meiner Meinung nach – Unvereinbarkeit des Judith-Sujets mit den Idealen des amerikanischen Bibelfilms der 1950er Jahre vgl. den Abschnitt Schlussbemerkungen weiter unten.

Jahr, deren Drehbuchautoren sich mit jenen von GUIDITTA E OLOFERNE decken. Das gleiche gilt auch die für verschiedenen, billig angefertigten Kostüme, die die Schauspieler tragen. Lediglich die Kleidung und vor allem die Haartracht des Assyrsers Oloferne verweisen auf Vorbilder wie Herrscherdarstellungen auf neuassyrischen Palastreliefs. Das fiktionale und absurde Aussehen der assyrischen Gottheit Assur orientiert sich an altägyptischen Götterdarstellungen in Tiergestalt, um möglichst abstoßend und fremd zu wirken.

Inspirationen und Quellen

Hinsichtlich der Vorlage übernimmt GIUDITTA E OLOFERNE ausschließlich das apokryphe Grundgerüst des alttestamentlichen Buches *Judit* (siehe Kapitel 1.1): Eine Einwohnerin der Stadt Bethulien bringt sich in Lebensgefahr um ihr Volk zu retten, indem sie aufgrund ihrer Schönheit die Aufmerksamkeit des orientalischen Feldherren erregt, und diesen in betrunkenem Zustand enthauptet. Im Film ist Giuditta allerdings eine blutjunge Frau, frisch verlobt und daher mitnichten die würdige Witwe der biblischen Vorlage. Was ihre Gefühle für den mächtigen Mann aus Ninive betreffen, so suggerieren bereits die Filme GIUDITTA E OLOFERNE (siehe Kapitel 5.2.1) aus dem Jahre 1908 als auch JUDITH OF BETHULIA aus dem Jahre 1913 (siehe Kapitel 5.3.2) die zerrissene Gefühlswelt der Heldin und die erotische Komponente der Handlung, die in dieser Produktion aus den ausgehenden 1950er Jahren weitaus deutlicher in den Vordergrund gerückt wird.

Kritiken

Aussagekräftige Filmkritiken finden sich heute keine mehr.²⁵

Schlussbemerkungen

Obwohl der Film auch in den USA gezeigt worden ist, hätte das Sujet, trotz seiner Zugehörigkeit zu den bekanntesten Erzählungen des Alten Testaments beziehungsweise der Apokryphen dort niemals während der 1950er Jahre verfilmt werden können. Denn die Rolle der Giuditta entspricht in keiner Weise den Vorstellungen einer idealen Frau und Heldin im Amerika jener Zeit (vgl. die Frauenfigur Merit in *THE EGYPTIAN*, siehe Kap. 8.2, oder der Zephora in *THE TEN COMMANDMENTS*) Der Part einer männermordenden Frau gebührt der gängigen Auffassung nach nur einer Orientalin, deren Figur als per se hinterhältig, berechnend und böse konzipiert ist (vgl. die Figur der Magda in *SOLOMON AND SHEBA*, siehe Kap. 8.5) oder die aus falscher Überzeugung handelt (vgl. die Figur der Ruth in *THE STORY OF RUTH*, siehe Kap. 8.4), und keiner Jüdin. Den amerikanischen Bibelfilmdialog imitiert GIUDITTA E OLOFERNE letztlich aufgrund des alttestamentlichen Sujets, denn des Öfteren finden sich Äußerungen hinsichtlich des „unsichtbaren Gottes“, dessen Allgegenwart und Macht. Doch die Sequenzen, in denen der jüdische Hohepriester, der blinde Vater Judiths, deren Brüder oder diese selbst angeblich religiös motiviert handeln, wirken weniger überzeugend als vielmehr unangemessen, da vor allem ein erotisch-gewalttätiges Abenteuerspektakel inszeniert wurde. Mit Frauen, die bis zum Ende der Geschichte Gutes und Böses in sich vereinen, hat er daher kein Problem (vgl. die Figur der Zenobia in *IL SEGNO DI ROMA* oder der Semiramis in *IO SEMIRAMIDE*, Kapitel 9.3.2).

²⁵ Ein wenig aussagekräftiger Ausschnitt findet sich bei CHITI/POPPI, *Dizionario Del Cinema Italiano*. I Film: Vol. 2, dal 1945 al 1959, 175.

9.2 Antik-mythologische Sujets

9.2.1 LA CORTIGIANA DI BABILONIA (Pantheon Film 1955)

Vorbemerkungen

Das in Italien seit Dantes *Inferno* aus dem 14. Jh. beliebte Sujet der grausamen Assyrerkönigin Semiramis (siehe Kapitel 1.2) wurde nun, im Zuge des italienischen Kolossalfilms, fast ein halbes Jahrhundert nach den Produktionen SÉMIRAMIS (siehe Kap. 5.1.6), LA VERGINE DI BABILONIA und LA REGINA DI NINIVE (siehe Kapitel 5.2.2 und 5.1.3) erneut aufgegriffen. Im Lauf des Jahres 1954 wurde die italienische Produktion mit dem Titel LA CORTIGIANA DI BABILONIA gedreht. Regie führte hierbei Carlo Ludovico Bragaglia, der in den kommenden Jahren noch so manche *sandalone* quer durch Zeiten und Kulturen beisteuern sollte. Das Drehbuch verfasste er gemeinsam mit Ennio De Concini und Giuseppe Mangione, nachdem das Semiramis-Sujet zunächst von Maria Bory für die Leinwand adaptiert worden war. Der Filmtitel orientierte sich vermutlich an der kommerziell sehr erfolgreichen Produktion FRINE, LA CORTIGIANA D'ORIENTE aus dem Jahre 1953/54. Die Hauptrolle wurde der Amerikanerin Rhonda Fleming zugewiesen, die bereits kurz zuvor die Cleopatra in der schnell und billig produzierten Columbia-Produktion SERPENT OF THE NILE verkörpert hatte.²⁶ LA CORTIGIANA DI BABILONIA ist daher eines der frühesten Beispiele für den zunehmenden Import zweitrangiger amerikanischer Schauspieler. Unter dem Titel THE QUEEN OF BABYLON wurde der Film von der Filmfirma 20th Century Fox auch in den USA vertrieben. Es ist anzunehmen, dass der Begriff „Kurtisane“ in den USA ungern benutzt worden wäre – „Königin“ war sicherlich lieber gesehen. Hinzu kommt, dass auch der Name Semiramis im Filmtitel keine Assoziationen hervorgerufen hätte, da diese von der (Populär-) Kultur der Vereinigten Staaten nicht rezipiert worden war.²⁷ Er kam in Italien im Jahr 1955 in die Kinos, hat eine Länge von 98 Minuten und ist bisher nicht bearbeitet worden.

Handlung

Babylonien wurde von den Assyrern erobert und König Assur (Roldano Lupi) residiert nun in seiner neuen Hauptstadt Babylon. Er verbreitet unter der Bevölkerung Angst und Schrecken. Nur wenige haben den Mut, sich gegen ihn aufzulehnen, darunter auch Amal, Fürst der Chaldäer (Ricardo Montalban). Als er als einziger im Palast von Babylon nicht vor Assur die Knie beugt, lässt dieser ihn von seinen Soldaten verfolgen. Schwer verwundet wird Amal von dem schönen Hirtenmädchen Semiramide (Rhonda Fleming) gefunden und in ihrer einsamen Hütte gesund gepflegt. Die beiden verlieben sich. Doch Soldaten des Königs nehmen sie gefangen und bringen sie in den Kerker unter Babylons Palast. Dort wird sie von Sibari (Carlo Ninchi), dem Vetter des Königs, als Tänzerin ausgewählt. Bald darauf findet der König Gefallen an ihr, der neuen Tänzerin für die Göttin Istar. Semiramide verweigert sich ihm, was sein Interesse nur noch steigert. Kurz darauf dringt Amal in Semiramides Gemächer ein und beide verabreden, sich am nächsten Abend in der alten Schänke am Osttor zu treffen, um von dort aus mit einer Karawane nach Ninive zu fliehen. Doch die Pläne werden von Lisia

²⁶ Vgl. die gleichfalls billige und bald vom Markt genommene Columbia-Produktion SLAVES OF BABYLON (siehe im Fazit von Kap. 8).

²⁷ Der Mythos der Semiramis beeinflusste indirekt die Filmfigur der Attarea in INTOLERANCE, siehe Kap. 6.3.

(Tamara Lees), der eifersüchtigen Lieblingskurtisane des Königs vereitelt. Nachdem der ehrgeizige Sibari durch Lisia von Semiramides Fluchtabsichten erfährt und es ihm gelingt, Amal gefangen zu nehmen, erpresst er Semiramide: Wird sie die Geliebte des Königs und dient dabei ihm selbst als Handlangerin auf dem Weg zur Macht, so verschont er Amal. Verzweifelt willigt Semiramide ein. Der König, den sie fasziniert wie nie eine Frau zuvor, macht sie gar zu seiner Gemahlin. Amal hört von der Heirat der beiden und glaubt, Semiramide habe ihn verraten und ihre Liebe nur vorgetäuscht. Im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeiten werden die mittlerweile ebenfalls gefangenen aufständischen Chaldäer aus dem Kerker entlassen. Zur Volksbelustigung findet ein medisches Spiel statt: Gelingt es einem der Männer, in einem Becken voller Krokodile zu überleben, so schenkt der König allen Aufständischen die Freiheit. Amal, den Sibari absichtlich verschont hatte, gelingt indes die Flucht aus dem Kerker. Vor den Augen Semiramides stürzt er sich in den fast aussichtslosen Kampf. Bald kann Semiramide den Anblick des mit den Krokodilen kämpfenden Amal nicht länger ertragen und lässt das Spiel abbrechen. Amal und seine Leute werden zu lebenslanger Arbeit in einem Steinbruch für den Tempelneubau von Mosul verurteilt. Auch dort planen die Männer weiterhin ungebrochenen Mutes einen Aufstand gegen König Assur. Eines Tages sucht Semiramide Amal auf. Nach anfänglichem Misstrauen seinerseits gelingt es ihr, Amal davon zu überzeugen, dass sie ihn nie verraten, sondern immer geliebt habe. Dennoch erklärt er ihre Beziehung für beendet, um ihr Leben nicht zu gefährden. Als Semiramide in dieser Nacht verzweifelt in den Palast zurückkehrt, will sie ihrem Gemahl, dem König, die Wahrheit gestehen. Doch als sie dessen Gemächer betritt, liegt Assur tot vor seinem Bett, denn er wurde mit Wein vergiftet. In diesem Moment tritt Sibari, der wahre Attentäter, hinzu und beschuldigt Semiramide des Mordes an Assur. Die ehemalige Lieblingskurtisane Lisia, die seit ihrem Verrat von Gewissensbissen geplagt worden war, wird zufällig Zeugin des Geschehens. Ihr gelingt die Flucht aus dem Palast, dabei wird sie jedoch vom Pfeil eines Wachsoldaten tödlich verwundet. Sie reitet in den Steinbruch und kann während ihrer letzten Atemzüge berichten, dass Semiramide die Verurteilung zum Tode bevorstehe. Amal sieht den Moment der Revolte gekommen. Auf seinen Aufruf hin reiten alle Stämme Babyloniens vereint nach Babylon, dem Usurpator Sibari entgegen. Indes wird Semiramide nach Anbruch des Morgens auf einen Scheiterhaufen gebunden. In letzter Sekunde wird sie von Amal gerettet. Sibari hingegen stürzt im Zweikampf mit Amal in das Becken der Krokodile. Semiramide wird nun zur Regentin Babylons ausgerufen. Die Knechtschaft der Babylonier durch die Assyrer ist beendet und der Liebe zwischen Semiramide und Amal steht nun nichts mehr im Weg. *Fine.*

Set-Design und Kostüme

Die Ausstattung des Films, für die Vittorio Valentini verantwortlich war, ist beachtlich. Da die Filmhandlung in weiten Teilen in Babylon selbst angesiedelt ist, ist von einer deutlichen Bestrebung zu sprechen, das Milieu altorientalisch zu gestalten. Hinzu kommt die Bemühung, den Palastbereich von Babylon respektive die Außenaufnahmen des Palastes, der ihm vorgelagerten Plätze und eine Art Prozessionsstraße monumental erscheinen zu lassen. Hierfür bedienten sich die Filmarchitekten der Außenfassaden des Museo della Civiltà Romana bei Rom. Das beeindruckende Gebäude, ein typisches Beispiel für faschistische Architektur Italiens, war zwischen den Jahren 1938 und 1942 von Pietro Aschieri²⁸, Domenico Bernardini und Cesare Pascoletti erbaut worden. Um die antikisierenden Mauern und Säulen in den Palast Babylons zu verwandeln, wurden einige Aufsätze an den

²⁸ Der Architekt des Museo della Civiltà war ebenso für das Set-Design des Films *SCIPIO AFRICANUS* verantwortlich gewesen.

Gebäudeteilen angebracht, die dem Ganzen ein altorientalisches *flair* verleihen. Hinzu kommen weitere Aufnahmen an äußeren Gebäudeteilen wie einem klassisch-antik anmutenden Wasserbecken inmitten einer Gartenanlage, das als die „Hängenden Gärten“ von Babylon dient. Für die – eher einer heutigen Hochzeitszeremonie gleichende – Heiratsszene zwischen Assur und Semiramis wurde im Innenhof des Museo della Civiltà, wo auch Feierlichkeiten zu Ehren der Filmgöttin Istar inszeniert worden waren, ein Baldachin aufgestellt. Davor befindet sich ein Opferaltar nebst Priester, der dem mittelassyrischen Symbolsockel des altorientalischen Herrschers Tukulti-Ninurta nachempfunden ist, und der auch von anderen Set-Designern in ihren Filmen aufgegriffen werden wird, so zum Beispiel in *IO SEMIRAMIDE* und *LE SETTE FOLGORI DI ASSUR* (siehe Kapitel 9.2.2). An den Außenwänden des Gebäudes wurden für die Massenszenen darüber hinaus silberne menschenköpfige Flügelstiere symmetrisch aufgestellt. *Matte paintings* deuten die Prozessionsstraße zu Ehren der Göttin Istar aus Babylon an. Für die Innenaufnahmen wurde vor allem der Thronsaal üppig mit bunten, mehrreihigen Friesen, großen Halbplastiken und anderen Nachbildungen der verschiedensten, vor allem neuassyrischen Reliefs und Artefakte aus den Palästen Nimruds und Khorsabads ausgestattet. Der Raum ist voll dunkelroter Säulen, die verzierte goldene Basen aufweisen; menschenköpfige Flügelstiere flankieren die Wände. Dargestellt sind der König zu beiden Seiten des Lebensbaumes, vierflügelige vogelköpfige Genien, Heros mit Löwe oder Rehkitz sowie königliches Gefolge und Gesandtschaften. Ebenfalls altorientalisch anmutend sind Teile der als private Gemächer von Semiramis, Assur und Sibari fungierenden Studioräume, in denen das Motiv des Lebensbaums in Form eines aufwendigen Fenstergitters oder z.B. das Palmenmotiv des Ischtartors aus Babylon zu sehen ist. Ferner finden sich Rosettenmuster.

Die Kostüme von Amal und Semiramis entsprechen mitnichten antiken und/oder orientalischen Vorlagen. Vor allem die Kleidung Amals gleicht einer Mischung aus Zigeuner und Seeräuber frei nach Hollywood. König Assur ähnelt mit seinem Bart und Herrschergewand noch am ehesten Darstellungen altorientalischer Könige oder Würdenträger. Die im Thronsaal versammelten „Völkerschaften Sumers“ erscheinen als bunter Trupp von Fantasie- und Klischeeorientalen, wie sie auch in einem Kreuzfahrer-Kolossal film hätten eingesetzt werden können. Die orientalische Atmosphäre am Königshof wird durch schwarze Statisten abgerundet, deren Aufgabe es ist, als Sklaven dem Herrscher mit blaugrünen Wedeln Luft zuzufächern. Neben den Verweisen auf altorientalische Kunst und Accessoires sind die Räume mit den gängigen orientalisierenden oder antikisierenden Gegenständen ausgestattet: Teppiche, Kissen, Vorhänge, Räucherständer, Goldbecher, Diwan, Marmor, Obstschalen et cetera. Auffallend ist, dass der Thronsaal auch als Festsaal dient, hierfür jedoch die Möbel und Säulen anders angeordnet sowie dem Raum mehr Farbigkeit verliehen wurden. Das Publikum gewinnt so den Eindruck, für die Produktionen seien verschiedene Räume erbaut und ausgestattet worden (vgl. auch *IO SEMIRAMIDE*, Kapitel 9.2.2.). Hinzu kommt die auffallend gute Kameraführung und die ästhetische Ausleuchtung samt unzähliger Farbeffekte.

Inspirationen und Quellen

Inhaltlich hat die Filmhandlung nicht mehr mit den antiken Legenden von Semiramis (siehe Kapitel 1.2 und 2.2.3), Herrin von Assyrien und Babylonien, gemeinsam als der Umstand, dass diese als Frau den Thron besteigt und der historischen Tatsache, dass Babylonien tatsächlich von den Assyrern erobert worden ist. Die im Filmdialog angesprochenen „Völkerschaften Sumers“ passen jedoch zeitlich in keiner Weise in das Handlungsgerüst.

Unabdingbar sind scheinbar jedoch die Einbindung der Liebesgöttin Ištar und die damit verbundenen erotischen und grausamen Feierlichkeiten, die im Film vermutlich das babylonische Neujahrsfest darstellen sollen.²⁹

Schlussbemerkungen

Die eineinhalbstündige Handlung richtet sich insgesamt nach den Publikumsbedürfnissen hinsichtlich eines Abenteuerfilms inklusive Orientexotik. Unter diesem Aspekt wird Manches geboten: von einer gefährdeten Liebesbeziehung über Kampfszenen, Palastintrigen, einer Kneipenschlägerei³⁰, Krokodile, dressierte Äffchen und Hofnarren bis hin zu Miniaturwagenrennen, die von kleinwüchsigen Männern zur Belustigung des Königs abgehalten werden, ist alles enthalten. Folterszenen im Kerker und Steinbrüche sind gleichfalls konstitutiv für einen italienischen Kolossalfilm. Das Spiel der Protagonisten wirkt jedoch so lau und unmotiviert wie das Drehbuch dürftig, ohne Tiefe und Aussage ist. Neben den exorbitanten Kurven und Tanzkünsten der Rhonda Fleming als Semiramide bleibt vor allem die beeindruckende, bunte und überladene Ausstattung des Films sowie der lockere Umgang mit altorientalischer Geschichte im Gedächtnis.

9.2.2 IO SEMIRAMIDE (1962)

9.2.2.1 Vorbemerkungen

Aufgrund der bereits angesprochenen Beliebtheit der semimythologischen altorientalischen Königin Semiramis schien es das Kinopublikum nicht zu stören, dass diese einige Jahre nach *LA CORTIGIANA DI BABILONIA* erneut ins Zentrum eines Kolossalfilms gerückt wurde. Regie führte Primo Zeglio, einer der Spezialisten des Genres, für die Firma Ap Film. Das Sujet adaptierten Sergio Spina und Luigi de Santis. Fede Arnaud und Alberto Liberati wiederum verarbeiteten es zum Drehbuch und für Filmarchitektur und Ausstattung war Franco Lollo verantwortlich.³¹ Die Rolle der Semiramis wurde mit der Französin Yvonne Furneaux besetzt, die in den Jahren davor und danach durchaus auch in qualitätvollen Produktionen mitwirkte. Der Film, dessen Produktionsfirma schon längere Zeit nicht mehr existiert, ist bis heute weder bearbeitet worden, noch ließen sich Unterlagen zum *making-of*, Werbebroschüren oder zeitgenössische Kritiken finden, sondern lediglich nicht wirklich aussagekräftige Filmposter. Die Länge des kurzweiligen und verhältnismäßig aufwendig gestalteten Films beträgt gut eineinhalb Stunden. Was die Handlung betrifft, so ist diese eine Mischung aus Mythologie und Fantasie. Obwohl der Film im Jahre 1962 abgedreht worden war, fand die italienische Premiere erst am 5. März des darauf folgenden Jahres 1963 statt. In Frankreich kam der Film mit dem Titel *SÉMIRAMIS, LA DÉESE D'ORIENT* in die Kinos, in den Vereinigten Staaten als *SLAVE QUEEN OF BABYLON*, in Deutschland wiederum als *SKLAVEN DER SEMIRAMIS*.³²

²⁹ Das Fest für Ištar hat möglicherweise einige Jahre später Henry Koster bei seiner Inszenierung des moabitischen Opferfestes in *THE STORY OF RUTH* inspiriert – allerdings handelt es sich in jenem amerikanischen *biblical epic* um Menschenopfer, speziell die kleiner unschuldiger Mädchen, womit dem falschen Götzen Kemosch gegenüber dem Jahwe der Bibel die allergrausamsten Attribute angehängt werden, siehe Kap. 8.4.

³⁰ Eine solche gibt es auch in der ‚Taverne‘ in *LA REGINA DI SABA*, vgl. Kap. 9.1.1.

³¹ Die Angaben finden sich in der ‚Filmografia 1962‘ bei MARIOTTI (Hg.), *Cinecittà Tra Cronaca E Storia 1937-1989*, II I Film, 351.

³² Im Jahre 2001 wurde mir eine Kopie aus dem Archiv des ZDF angefertigt. Jüngst – am 2. Juli 2004 – lief der Film zum ersten Mal wieder im deutschen Fernsehen, auf dem Sender Tele5.

9.2.2.2 Handlung

Die junge, schöne und schlaue Semiramide (Yvonne Furneaux) lebt am Hofe Ninives als Kurtisane des greisen Königs Ninurte (Renzo Ricci). Sie hat große Pläne, die einiges an Überlegung und Aufwand mit sich bringen, ihr eines nicht allzu fernen Tages die Krone und Macht beschere sollen. Überall hat sie Späher und Spione. So erfährt sie auch, dass der oberste Kriegsherr Onnos (Germano Longo), ihr ehemaliger Liebhaber, sich nach erfolgreich geschlagener Schlacht gegen die Sumerer und Dardanier mit Sklaven und Beute auf dem Rückweg nach Assyrien befindet. Und sie weiß, dass dieser mit seinen Gefolgsleuten ein Attentat auf den altersschwachen König der Assyrer plant. Um Zugang zu dessen Lager vor den Toren Ninives zu erhalten, inszeniert sie während einer rauschenden Feier im Festsaal des Palastes einen Zwischenfall, in dessen Folge ein Mundschenk Wein über dem Gewand Ninurtes vergießt. Semiramide deutet ihm dies als schlechtes Omen und gibt vor, eine Vision zu haben, in der Ninive von den eigenen Truppen belagert und bedroht würde. Ghelas (Gianni Rizzo), oberster Ratgeber Ninurtes, versucht indes, den König zu beruhigen. Doch dieser glaubt der schönen Semiramide und lässt die Wachen der Stadt verstärken. Semiramide erbittet von ihm, vor die Tore der Stadt treten zu dürfen, um ihre Vorahnung überprüfen zu können. Er lässt sie gewähren. Im Lager macht sie Onnos ausfindig und behauptet, sich all die Jahre während des Krieges nach ihm verzehrt zu haben. Blind vor Leidenschaft, will er sie zu seiner Frau machen. Doch sie belügt ihn weiter, indem sie erklärt, Ninurte sowie bereits die ganze Stadt wüssten von seinem verräterischen Vorhaben. Gerade als Semiramide zum letzten Mal Onnos verweigert, ihre Quellen zu nennen, reitet Ghelas in das Lager und lädt den Kriegsherrn ein zu einem großem Empfang am folgenden Morgen vor dem Palast Ninives, zu dem er unbewaffnet zu erscheinen habe. Onnos akzeptiert. Am nächsten Tag führt er Ninurte seine Kriegsbeute vor. Dieser spricht ihm sein Vertrauen aus, lobt und beschenkt ihn. Unter den Versklavten befindet sich auch Kir (John Ericson), König der Dardanier, gegen den Onnos einen ganz besonderen Hass empfindet. Zur Belustigung des Volkes wird Kir zum Zweikampf gegen die stärksten Sumerer gezwungen. Der junge, kräftige König erregt dabei die Aufmerksamkeit der schönen Semiramide, was zwar Ninurte, nicht jedoch Onnos entgeht. Daher erbittet dieser Kir als Geschenk von Ninurte. Semiramide hingegen, die von Onnos zum ersten Mal an der Seite des Königs gesehen wird, gelingt es durch bedachte Worte, den schwelenden Aufstand zu verhindern. Ninurte, der sie zwar für schlaue und grausam hält, ihr Spiel dennoch nicht wirklich durchschaut, bewundert sie für ihr vermeintlich diplomatisches Geschick. Semiramide erbittet daraufhin vom König die Provinz Schera, wo sie mit Hilfe von Tausenden dardanischen Sklaven ihre eigene Stadt errichten lassen will – Babylon. Der König ist einverstanden. Am kommenden Tag sucht Ghelas im Namen von Semiramide Onnos auf und fordert von ihm nicht nur alle gefangenen Dardanier, sondern auch deren König Kir. Außer sich vor Wut und Eifersucht sorgt Onnos dafür, dass der bereits von ihm Gefolterte die Nacht vor den Toren der Stadt nicht überleben wird. Doch die Männer des jungen Königs befreien ihn, von gierigen Löwen bedrohten, Herrscher und bringen ihn in Semiramides Gemächer. Dort wird Kir gesund gepflegt und Semiramide unterbreitet ihm den Vorschlag, seine Landsleute sollten ihre Stadt erbauen. Als Gegenleistung könnten sie im Anschluss daran in ihre Heimat zurückkehren. Kir geht bald darauf ein, denn auch er ist Semiramide verfallen. Geschickt setzt sie den greisen Ninurte darüber in Kenntnis, dass sie Kir, das Geschenk Ninurtes an Onnos, vor dessen Grausamkeit gerettet habe, woraufhin der gütige König diesen zum Lehrer seines kleinen Sohnes Adad bestimmt. In der folgenden Zeit haben Semiramide und Kir eine leidenschaftliche Affäre, die jedoch von Ninurte bemerkt wird, während Onnos weiterhin plant, Ninurtes Platz einzunehmen und Semiramide zu schaden.

Als ein Priester Ninurte weissagt, dass seine Tage gezählt seien, das Land bald von einer Frau regiert werde, seine Gefährtin Semiramide als einzige am Hofe wirkliche Zuneigung für den kleinen Knaben Adad empfinde und den Thron bis zu seiner Volljährigkeit für ihn schützen würde, lässt Ninurte die Vermählung mit Semiramide bekannt geben. Aus diesem Grunde veranlasst er, Kir nach einer weiteren gemeinsam verbrachten Nacht mit Semiramide verhaften und töten zu lassen. Doch diesem glückt von einer Anhöhe durch einen Sprung in den Tigris die Flucht. Semiramide, die Onnos für den Übeltäter hält, wird von diesem überzeugt, dass Ninurte hinter der grausamen Tat steckt. Beide verbindet nun der Wunsch, den König vom Thron zu stürzen. Onnos, der Semiramide noch immer liebt, vereinbart mit ihr, am Tage der Vermählung in den Palast einzudringen und Ninurte zu entmachten. Bald ist es soweit, doch Onnos hat nicht mit der List und Selbstsucht der neuen Königin gerechnet. Denn diese hat Ghelas, den obersten Ratgeber des Königs, in ihre Pläne eingeweiht. Im allgemeinen Tumult, der im Palast durch Onnos Worte und den Angriff seiner Soldaten ausgebrochen ist, ersticht Ghelas Ninurte. Daraufhin bezichtigt er Onnos dessen Ermordung, da der Feldherr den Thron usurpieren wollte. Onnos gelingt es, aus Ninive zu entfliehen.

In der folgenden Zeit regiert Semiramide erfolgreich an des Knaben Adad statt Assyrien, sichert die Grenzen und vermehrt den Reichtum. Aus der Ferne hassen sie nun Onnos, der mittlerweile Söldnertruppen um sich versammelt hat, sowie Kir, der glaubt, Semiramide selbst habe den Befehl zu seiner Verhaftung und Hinrichtung gegeben. Doch trotz ihres Ehrgeizes und ihrer Machtgier kann die Königin Kir nicht vergessen und hofft, dass er noch irgendwo am Leben ist. Unterdessen befiehlt sie den besten Architekten des Orients, den Bau ihrer neuen ruhmreichen Stadt Babylon innerhalb der nächsten Monate zu vollenden. Doch aufgrund ihrer Härte sind bereits Tausende der Dardanier gestorben. Auch Kir arbeitet freiwillig am Bau der Stadt, um seinem versklavten Volk beizustehen. Als eines Tages ein Astronom der Königin die Sterne liest, verkündet er, Kir sei noch am Leben und Semiramide solle dem Rufe ihres Herzens folgen, das sie zum richtigen Ort geleitet wird. Die Königin macht sich daher auf nach Babylon. Gerade während ihrer Ankunft sollen einmal wieder aufständische Sklaven hingerichtet werden. Unter ihnen befindet sich auch Kir, den Semiramide verzweifelt zu erkennen sucht. Aus Angst, er könnte ebenfalls sterben, lässt sie die Folterspiele abbrechen. In dem Moment wird das Lager der Sklaven angegriffen. Es ist Onnos mit seinen Söldnertruppen. Doch anstatt sich mit diesem zu verbünden kämpfen die Dardanier, angeführt von König Kir, auf Seiten der Königin. Onnos wird getötet. Gerührt über die Treue und endlich wiedervereint mit ihrer großen Liebe, verspricht Semiramide den Dardanier die Freiheit. Im Anschluss an ihrer aller Rückkehr nach Ninive wünscht sie, Kir möge als ihr Gefährte für immer im Palast bleiben, doch der sieht seinen Platz auf dem Thron seinen Landes Dardanien. Ohnehin hat er bereits Vorbereitungen getroffen, Ninive, und damit Assyrien, mit seinen restlichen Männern zu erobern und selbst als König beide Länder zu regieren, mit Semiramide als Gattin an seiner Seite. Als er ihr seine Pläne offenbart, fühlt diese sich hintergangen und befürchtet den Verlust ihrer Macht. Während ihrer letzten Liebesnacht reicht sie ihm einen Becher mit vergiftetem Wein. Kir stirbt in ihren Armen. Am folgenden Morgen lässt sie seinen Leichnam vor dem Palast aufbahnen und spricht vor dem Volk. Sie behauptet, Kir, ihr Geliebter, sei aus Gram gestorben, da einige seiner Männer eine Verschwörung gegen das verbündete Assyrien planten. Doch die Dardanier schenken ihren Worten keinen Glauben. Von den Mauern der Stadt wird ein Pfeil abgeschossen - tödlich verwundet spricht Semiramide ihre letzten Worte. Sie überträgt Ghelas die Verantwortung für den Knaben Adad und erbittet, neben Kir bestattet zu werden. Die Herrschaft einer großen und grausamen Königin ist zu Ende. *Fine.*

9.2.2.3 Set-Design und Kostüme

IO SEMIRAMIDE ist ein typisches Beispiel für die Raffinesse hinsichtlich der Kulissenkunst eines schnell produzierten italienischen Kolossalfilms. Denn trotz allem gebotenen Prunk fällt bei näherer Betrachtung ins Auge, dass aufgrund einer durchdachten und ökonomischen Arbeitsweise nur geringer Aufwand für die Visualisierung der Stadt Ninive zur Zeit der Assyrer betrieben wurde.

Die äußere Filmtopographie von Ninive

Eine, die Spannung sogleich steigernde Eröffnungssequenz, zeigt die ‚Landschaft‘ Assyriens: Ein Spion der Königin reitet zurück in den Palast der Hauptstadt Ninive, wo sich im Thronsaal gerade eine Art Orgienfeier abspielt, die die ganze Aufmerksamkeit des Königs beansprucht. Gleich zu Beginn ist ebenfalls das später noch mehrfach in Szene gesetzte rotbraune Stadttor mit dazugehöriger Stadtmauer zu sehen, die beide zwar äußerst bescheiden, jedoch durchaus altorientalisch anmuten. Auf dem Weg zum Palast, der von Palmen gesäumt wird, muss ein weiteres Tor, diesmal wie die innere Stadtmauer in weiß gehalten, passiert werden, um auf einen Platz vor dem Palasteingang zu gelangen. Tor- und Mauerkonstruktionen erinnern durch ihre Zinnen, Vorsprünge, Nischengliederung sowie eine bogenförmige Verzierung, bestehend aus glasiert aussehenden Rauten, an Layards Zeichnungen zu Khorsabad. Auffällig ist, dass die Tor- und Mauerkulissen derart schlicht gestaltet sind, dass sie noch in beliebig vielen anderen Antikfilmen eingesetzt werden können. Auf den Alten Orient verweist auch die Außenfassade des Palastes: Zwei Freitreppen führen, in Anlehnung an die Doppeltreppe des Apadana von Persepolis, seitlich hinauf zum Palasteingang. Sowohl auf dem Mauerwerk unterhalb der Treppenstufen als auch an der Frontfassade der Palastkulisse befinden sich überall halbplastische, gräulich-kalksteinfarbene gehaltene Imitationen neuassyrischer Palastreliefs, die allerdings nie aus der Nähe gezeigt werden. Gleiches gilt für die, zuweilen krude auf anderes Mauerwerk im Freien aufgemalten Stiere und Löwen auf dunkelblauem Grund, der zuweilen in ein Gelbgrün übergeht,³³ in Anlehnung an die glasierten Wände der Prozessionsstraße zu Ehren der Göttin Ištar im Babylon Nebukadnezars II. Es ist daher erkennbar, dass sich Franco Lolli, der für das Set-Design zuständig war, von Palast- und Tempelarchitektur aus Persepolis, Assur, Ninive oder Babylon inspirieren ließ.

Ferner findet eine Begegnung zwischen Semiramide und Kir an einem romantischen Wasserfall statt: Auch für IO SEMIRAMIDE wurde hierfür an den Wasserfällen Trevignanos im Norden Roms gedreht. Bemerkenswert ist dabei, dass König Kir dem jungen assyrischen Thronerben Adad das Übersetzen über einen Fluss anhand luftgefüllter Ziegenhäute demonstriert – eine Technik, die die Set-Designer um Franco Lolli auf Abbildungen neuassyrischer Reliefs im Thronsaal des Nordwest-Palast von Nimrud fanden und die unter der Herrschaft König Assurnasirpals (883-859 v. Chr.) entstanden waren.³⁴ In dieser Szene sieht das Publikum auch die Königin sich dem Gewässer in einer von Sklaven getragenen Sänfte nähern – ein im Antikfilm äußerst beliebtes Bildklischee.

³³ Dieser authentische Farbton, den Franco Lolli (wie andere Set-Designer nach ihm) von den Ausstellungsobjekten im Vorderasiatischen Museum in Berlin übernahm, entsteht erst durch Verwitterung und chemische Reaktion der farbig glasierten Ziegel mit ihrer Umwelt, weswegen an dieser Stelle durchaus Lollis Ambition sowie erkennbar sein Spaß an der Umsetzung betont werden kann.

³⁴ Siehe z.B. BARNETT, Assyrian Sculpture in the British Museum, Tafel 21/22.

Die innere Filmtopographie von Ninive

Die Innenszenen von *IO SEMIRAMIDE* spielen sich überwiegend in einem großen Raum ab, der im Lauf des Films sowohl als Thronsaal, als auch als aber Tempelinneres eingesetzt wird: Im Fall des Thronsaals dominieren symmetrisch aufgestellte Blöcke, die aus purem Gold sein sollen. Dargestellt ist halbplastisch zumeist das gleiche Motiv, und zwar Details achämenidischer Palastreliefs, wohl auch hier inspiriert von Darstellungen aus Persepolis, auf denen Gesandtschaften oder der Herrscher mit Beratern und Gefolge dargestellt sind. Lolli konnte so mit einer einzigen Vorlage fast den ganzen Raum ausstaffieren. Die Tatsache, dass diese altorientalischen Motive auf mobilen Quadern angebracht sind, deutet einmal mehr darauf hin, dass der Studioraum auch für andere Filmorte erhalten musste, denn die Blöcke konnten einfach aus dem Raum entfernt und durch andere ersetzt werden. Die Seite des Raumes, an der sich im Film der Herrscher auf seinem Thron oder, wie im Film ebenfalls zu sehen auf einem Liegebett befindet, wird durch einen Mauervorsprung beiderseits abgegrenzt. Dieser wird auffallend von großen, (im Film goldenen) menschenköpfigen Flügelstieren flankiert, wie dies in Nimrud im Palast des Assurnasirpal beispielsweise der Fall war (vgl. auch den Thronraum in *LA CORTIGIANA DI BABILONIA*, Kapitel 9.2.1). Die Wände des Raumes sind aus Ziegeln angefertigt, was grundsätzlich auf den Alten Orient verweist. Gängige Accessoires wie Fackeln, Kissen, Polster, goldene Kelche und Obstschalen sowie Tänzerinnen und Musikanten mit Leier und Doppelrohrblattinstrumenten runden während der Palastfeiern die orientalische Atmosphäre ab. Hinsichtlich der Ausleuchtung, die viel dazu beiträgt, den Studioraum immer wieder zu verwandeln, dominieren im Thronsaal die Farben grau (Stein), gold und dunkelblau. Fungiert der Raum als Tempel, so wird er indes kaum ausgeleuchtet und erinnert an eine düstere Krypta. Statt der goldenen Blöcke mit Szenen neuassyrischer Palastreliefs stehen nun an der gleichen Stelle kleinere Goldblöcke mit jeweils halbplastisch gearbeiteten menschenköpfigen Flügelstieren. Diese orientieren sich sowohl an jenen aus Khorsabad zur Zeit Sargons II (721-705 v. Chr.) als auch an jenen aus dem Nordwestpalast Nimruds, die unter Assurnasirpal angefertigt worden waren. Ein fiktives aber wirkungsvolles Detail sind die Kopfbedeckungen der gleichen Flügelstierkulissen, die während der Inszenierung des Raums als Tempel mittels Fackeln angezündet werden und somit der Mystifizierung der Szenerie dienen. Die Schmalseite, an der ansonsten für die Thronsaal-Sequenzen der Thron Ninurtes aufgestellt wird, dient nun als Aufstellungsort einer vermeintlichen Götterstatue, deren ikonographisches Vorbild die Statue von Salmanassar III (838/839 v. Chr.) aus Nimrud gewesen ist.³⁵ Als Altar in der Mitte des Raumes fungiert der berühmte Symbolsockel, der die Anbetung des Königs Tukulti-Ninurta I (1244-1208 v. Chr.) darstellt, ein Herrscher der mittelassyrischen Zeit.³⁶ Die Farben, die während der Tempelszenen im Raum dominieren, sind gold und rot. Passend wirkt auch ein großes rotes Stück Stoff, mittels dessen der Raum optisch verkleinert wird. Erhalten bleiben hingegen die beiden übergroßen goldenen menschenköpfigen Flügelstiere.

In den Privatgemächern der Semiramide, die einige Male zu sehen sind, dominieren die Farben gold und dunkelblau. Auffallend sind dabei die zuweilen gold eingefärbten Ziegel an den Wänden, die als glitzernder Lichteffect den Raum feminin und geheimnisvoll erscheinen lassen sollen. An den Wänden befinden sich Motive, die den Anlagen Nebukadnezars II aus Babylon entlehnt wurden, vor allem schreitende Löwen und Stiere, Rosetten- und Palmenmuster. Auffällig platziert wird während eines erhitzten Dialogs von Semiramide und Kir eine Nachbildung des Ziegenbocks mit Strauch, einem der bedeutenden Funde aus dem frühdynastischen Königsfriedhof von Ur (vgl. den Einsatz von Artefakten aus Ur in *SAMSON*

³⁵ Siehe ORTHMANN (Hg.), *Der alte Orient*, Abb. 172. Die Statue befindet sich heute im Iraq Museum, Bagdad.

³⁶ Siehe ebenda Abb. 195; 308-309. Es scheint nicht weiter zu stören, dass für eine Szene, die wiederum im Thronsaal spielt, vergessen wurde, den im Film als Altar für die Götter dienenden Sockel zu entfernen.

AND DELILAH sowie THE PRODIGAL, siehe Kapitel 8).³⁷ Im Laufe der Palastrebellion sieht das Publikum für einen kurzen Moment eine Art Galerie, die im Freien um den Palast herumführen soll. Auch dort werden wieder Fassadenmotive der Prozessionsstraße Babylons, vor allem Rosetten auf dunkelblauen glasierten Ziegeln sowie das schwarz-weiße geometrische Band als Wandverzierung aufgegriffen. In einer anderen Szene des Films trifft Semiramide ihren ehemaligen Liebhaber und jetzigen Feind Onnos in einer Art Rüstkammer, die mit allerhand (pseudo-)antiken Waffen und -Kunstobjekten ausgestattet ist. Darunter befindet sich, neben griechischen Amphoren, auch eine goldene Skulptur der ägyptischen Katzengottheit Bastet, wobei diese entweder für ausländische Beute steht, oder aber, was wahrscheinlicher ist, von Lolli einfach als weiteres exotisches Accessoire aus den Beständen des Studios im Raum platziert worden ist. Die raffinierte Fensterkonstruktion, mit der der Raum ferner ausgestattet ist, erinnert allerdings nicht an den Alten Orient, sondern an die Ausstattung aus Science-Fiction-Filmen der 1950/60er Jahre. Des Weiteren wollten Zeglio oder Lolli ein Set unterbringen, das streng genommen nur in einem Römerfilm zu sehen sein sollte und wofür es sicherlich ursprünglich auch angefertigt worden war: ein Dampfbad, in dem der verbitterte Feldherr Onnos mit seinen Anhängern konspirative Gespräche führt, um so die Usurpation des Thrones zu planen. Ferner verweist die von Semiramide als Feldzeichen bezeichnete Standarte des Volkes der Dardanier auf die Bild-Recherche Lollis: Als Symbol wurde das achämenidische Motiv des Gottes Ahura Mazda in der Flügelsonne gewählt.

Baustelle Babylon

Die Stadt Babylon, die das ehrgeizigste aller Projekte der Königin darstellt, wird im Film zu ihren Lebzeiten nicht mehr fertig. Daher muss sich der Zuschauer, wie auch Semiramide, mit einem Modell zufrieden geben. Daher sind es im Film eben jene Baumeister, die der Königin ein Modell präsentieren. Hierfür verwendete Franco Lolli gängige Modelle, wie sie beispielsweise im Vorderasiatischen Museum, Berlin, oder dem Babylon-Museum im Irak zu sehen sind, des südlichen Bereichs des inneren Stadtbezirkes zur spätbabylonischen Periode unter Nebukadnezar II. Es dominiert die Ziqqurat Etemenanki, das historische Original des biblischen Tempelturms von Babylon. Zu sehen sind ferner Esagila, der Tempel des Stadtgottes Marduk, kleine Nebengebäude sowie eine Brücke über den Euphrat. Später in Film bereist die Königin die im Bau befindliche Stadt.

Kostüme

Die Kostüme der Schauspieler entsprechen überwiegend Klischeevorstellungen orientalischer Kleidung sowie der Fantasie der Kostümschneider. Die Kleider Semiramides betonen ihre Schönheit und Verführungskünste, während König Ninurte, sein Ratgeber Ghelas sowie vor allem die Priester noch am ehesten altorientalisch erscheinen. Onnos wiederum wirkt umringt von seinen Soldaten zuweilen wie die Karikatur eines römischen Feldherrn. Die teilweise vollkommen absurden Kostüme Kirs betonen vor allem dessen physische Vorzüge. Insgesamt ist festzustellen, dass Lolli bei IO SEMIRAMIDE nicht allzu viel Geld für eine Visualisierung Ninives zur Verfügung gestanden haben kann (vgl. hingegen die üppige Ausstattung in LA CORTIGIANA DI BABILONIA, Kapitel 9.2.1). Hinzu kommt mit Sicherheit die Anweisung des Studios, die Kulissen multifunktional zu gestalten, so dass diese auch noch in folgenden, schnell produzierten Kolossalfilmen eingesetzt werden können (siehe LE SETTE FOLGORI DI ASSUR, das gar mit exakt dem gleichen Set gedreht wurde, Kapitel 9.2.3). Aller Bescheidenheit zum trotz bleibt augenfällig, dass Lolli Einiges an altorientalischen Artefakten und Architektur angeschaut haben muss. Denn für die Kulissentteile bedient er sich – wie auch

³⁷ Siehe z.B. ORTHMANN, Der Alte Orient, Tafel 41.

andere italienische Set-Designer – nicht nur bei den Reliefs und Plastiken der neuassyrischen Residenzen und ferner beim Bauzustand Babylons zur Zeit Nebukadnezars II, sondern er ließ sich neben assyrischer Kunst auch von Funden aus dem weitaus älter datierenden Königsfriedhof von Ur und achämenidischer Kunst inspirieren, was den Drehorten insgesamt durchaus ein altorientalisches *flair* verleiht.

9.2.2.4 Inspirationen und Quellen

Auffallend ist bereits der Anfang der Produktion, als der Vorspann mit allen am Film beteiligten Personen abläuft: Die ersten gut zwei Minuten erscheinen als Umkehrung der Eröffnungssequenz von *THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH* (siehe Kapitel 8.6). Dort entkommt eine Spionin des Prinzen heimlich frühmorgens dem Palast von Sodom, in dem gerade eine Palastfeier zu Ende geht, und reitet hinaus in die Landschaft, während hier ein Späher der Semiramide durch die abendliche Landschaft unbemerkt zurück zum Palast reitet, wo gerade eine ‚Orgienfeier‘ stattfindet. Wahrscheinlich ist, dass dem Filmteam von *IO SEMIRAMIDE* zum Zeitpunkt der Dreharbeiten die Szene bekannt war. Diese war zum einen bereits gefilmt, als die Dreharbeiten zu *IO SEMIRAMIDE* begannen, und zum anderen handelte es sich dort schließlich um eine italienisch-amerikanische Koproduktion, die überwiegend von italienischer Hand produziert worden ist. Doch der größtenteils absurde und oftmals bemüht wirkende Dialog des Films ist von geringem Interesse. Die Handlung jedoch folgt in einigen Punkten der Semiramis-Legende, wie sie vor allem durch Ktesias und Diodor überliefert ist (vgl. Kapitel 1.2).³⁸ Manche Namen und Details sind hingegen der tatsächlichen Historie Assyriens entnommen, andere wiederum fiktiv.

Ninurte, der greise König Assyriens

Nach Ktesias und Diodor fand die erste Begegnung zwischen der ehrgeizigen und begabten Semiramis und König Ninus erst statt, nachdem der König bereits für viele Jahre an der Macht war und ihm ein Weltreich zu Füßen lag. Kurz nach der Hochzeit und der Geburt des gemeinsamen Sohnes und Erben Ninyas verstirbt König Ninus. Die von Diodor zuweilen erwähnte Großzügigkeit und Gerechtigkeit des Herrschers wird auch in *IO SEMIRAMIDE* für die Charakterisierung des Filmkönigs übernommen. Sein Name, Ninurte, lässt sich im Film vom historischen Herrscher Tukulti-Ninurta ableiten, einem der Vorfahren von Šamši-Adad V, des Gatten der historischen Semiramis. Durch die, für die Dialoge griffigere, Verkürzung bleibt dabei der sumerisch-akkadische Göttername Ninurta sozusagen übrig – ein Umstand, der sich häufig im Kolossalfilm finden lässt (vgl. den Filmnamen Adad weiter unten sowie die anderen Filme dieses Kapitels, siehe auch im Fazit).

Der assyrische Feldherr Onnos

Zu den antiken Quellen entnommenen Personen zählt auch die Filmfigur des verflissenen Liebhabers Onnos: Der Legende nach war dies der Name des ersten Gatten der Semiramis, der sie über alles liebte, jedoch wahnsinnig wurde und Selbstmord beging, als König Ninus in Leidenschaft für die schöne Frau entflammte und sie zu Frau beehrte. So wurde Semiramis zur Königin Assyriens. Laut Diodor, der Ktesias folgt, war Onnos oberster Befehlshaber über die (syrischen) Truppen des Königs – eine Angabe, die der Film übernimmt.

³⁸ Siehe für die folgenden Passagen beispielsweise Diodor, übersetzt von MURPHY, *The Antiquities of Asia, A Translation with Notes of Book II of the Library of History of Diodorus Siculus*, 9-19., sowie z.B. KÖNIG, *Die Persika des Ktesias von Knidos*, 135ff.

Kir, König der Dardan(i)er

Die Figur eines Königs namens Kir, der ein von den Assyrern versklavtes Volk der „Dardanier“ regiert haben soll, ist, was altorientalische Geschichte betrifft, fiktiv. Die Bezeichnung wurde vermutlich dem zum trojanischen Krieg beziehungsweise der *Illias* Homers gehörenden, und daher auch aus der Kulturgeschichte bekannten Volk der Dardaner entlehnt.³⁹ Im Film fungiert Kir als Gegenspieler zu Ninurte und Onnos. Auch er ist der Königin verfallen, erkennt jedoch – wie auch die anderen Männer – ihren Ehrgeiz und ihre Machtgier. Semiramide entflammt hingegen für ihn aufgrund seiner Männlichkeit sowie seines Mutes und Stolzes. Seinen Landsleuten weist der Film den Part jener, bei Diodor erwähnten, unzähligen Sklaven zu, die Semiramide den zügig voranschreitenden Bau der Stadt Babylon ermöglicht hätten.

Ghelas, oberster Ratgeber des Königs der Assyrer

Die fiktive Filmfigur des undurchsichtigen Ratgebers des Königs findet sich in unzähligen Romanen, Theaterstücken und Filmen und ist ferner als Klischee bereits seit Jahrhunderten im Bild des Alten wie islamischen Orients verankert: ein vermeintlich treuer Gefolgsmann, der in Wahrheit vor den größten Palastintrigen und auch Mord am eigenen Herrn nicht zurückschreckt. Im Film wird die Figur jedoch abgemildert, da dieser Semiramide bewundert und (heimlich) liebt, obwohl auch er die Königin von Anfang an – vielleicht am besten von allen – durchschaut.

Adad, Sohn des Königs der Assyrer und Thronerbe

Ktesias und Diodor zufolge schenkt Semiramis, nachdem sie bereits ihrem ersten Gatten Onnos zwei Söhne geboren hatte, dem alten König Ninos einen Sohn, Ninyas. Da die Filmfigur Semiramide jedoch als überwiegend negativ und durchtrieben gezeichnet wird, scheint ihr die Rolle der Mutterschaft nicht angemessen zu sein. So entspricht der familiäre Part der Semiramis im Film dem Märchenmotiv der Stiefmutter. Allerdings wird dieses, vermutlich aufgrund der legendären und historischen Angaben, abgeschwächt. Denn die Priester bestätigen dem König, dass Semiramide die Einzige außer ihm selbst sei, deren Ziel das Wohl des Kindes wäre und dessen Thronicherung oberste Priorität für sie habe. Aus diesem Grunde auch nimmt Ninurte sie zur Frau, so dass sie die Rechte einer Mutter erhält. Die Namensgebung des Filmknaben, Adad, historischer Name des mesopotamischen Wettergottes, entstammt hingegen nicht den Angaben Ktesias' und Diodors, sondern dem des tatsächlichen Sohn der historischen Semiramis, Adad-Nirari III, dessen Thron sie bis zu seiner Volljährigkeit innegehabt hatte. Der für eine Filmfigur zu umständliche Name wurde daher auf seinen göttlichen Namensbestandteil reduziert (vgl. oben bei der Figur des Ninurte).

Semiramis, Königin Assyriens

Laut Diodor liebe die Königin den Luxus und sei triebhaft: So habe sie, anstatt erneut zu heiraten, lieber jede Nacht den hübschesten Soldaten auserkoren ihr beizuwohnen – mit der Folge, dass dieser am nächsten Morgen umgebracht worden sei. Diese Angabe wird im Film von Kir erwähnt, der sie, als neuer Liebhaber, auf dieses Gerücht anspricht. Ihm gegenüber erklärt wiederum die Königin, ihr Streben nach Macht resultiere aus ihrer niederen Herkunft und entbehrensreichen Kindheit, eine Aussage, die sich ebenfalls ansatzweise bei Diodor nachlesen lässt. Auch die ungewollte Abhängigkeit, in die der verliebte Kir gerät, wird dort dergestalt beschrieben, Semiramis besitze außer ihren körperlichen Reizen auch noch andere Vorzüge, mittels derer sie einen Mann ganz und gar beherrschen könne. Ferner folgt Diodor Ktesias' Angabe, die Königin wollte nach dem Tode ihres Gatten Ninos keine gesetzliche Ehe mehr eingehen, aus Furcht, sie könnte des Herrschaftsanspruchs beraubt werden. Doch

³⁹ Das -i- in „Dardanier“ ist vermutlich nur in der deutschen Synchronisation enthalten. (Leider war es trotz eines Aufenthaltes in Cinecittà unmöglich, den Film im Original anzusehen).

während Semiramis den antiken Quellen zufolge nach einer langen Regentschaft aus dem Leben geradezu entfleucht, wird sie im Film Opfer der jahrelang geknechteten Sklaven. Diodor berichtet, dass Semiramis in der Zeit nach dem Tode ihres Gatten voller Unternehmungen steckte und sich vor allem zum Ziel gesetzt hatte, den König an Erfolgen, Macht und Ansehen zu übertreffen. Hierzu gehörte auch der Bau einer neuen prächtigen Stadt im unterworfenen Babylonien, weswegen sie die besten Architekten von überall her zusammen kommen ließ. Dazu kamen zwei Millionen Männer aus dem ganzen Königreich, die die Stadt errichten sollten. Ferner berichten bereits Herodot, vor allem aber Ktesias und Diodor über die Maßnahmen, die Semiramis ergriffen habe, um die Stadt zu bewässern, aber auch vor Überschwemmung zu schützen: So habe die Königin im Marschland außerhalb der Stadt Bewässerungsgräben angelegt und gezielt das Wasser in die Stadt eingeleitet. Dies wird von den Drehbuchautoren aufgegriffen und in die Filmhandlung integriert. Auch mit Semiramides Feststellung, sie habe für den Bau der Stadt die besten Architekten des Orients zusammen gerufen, folgt der Film den Angaben des Ktesias und Diodor. Was ihre Bautätigkeiten betrifft, so folgt der Film auch hier den Angaben Diodors, gar mit dem Befehl der Königin, die Stadt müsse nun innerhalb eines Jahres fertig sein. Im Anschluss daran wendet sich der antike Historiker der Bedeutung der chaldäischen Astronomie zu, die ebenfalls Eingang in die Filmhandlung gefunden hat, wenn auch der Hofastronom der Semiramide mehr für Horoskope in Liebesdingen zuständig zu sein scheint. Dieser verkörpert eine groteske Figur, wie sie in den meisten Kolossalfilmen anzutreffen ist. Selbstverständlich erwähnt Semiramide im Film auch das ehrgeizige Projekt der „Hängenden Gärten“ von Babylon, womit sich der Film anderen antiken Quellen als Ktesias und Diodor zuwendet. Denn während Diodor zwar den Bau der berühmten Hängenden Gärten erwähnt, ihn jedoch einem anderen, späteren König zuschreibt, sind es vor allem der griechische Geschichtsschreiber und Geograph Strabon sowie römischen Autoren, die dieses antike Weltwunder Semiramis zuweisen (siehe Kapitel 1.2). Was auch Zuschauern in Erinnerung bleibt denen nichts über die semimythologische Semiramis und ihre Rezeption bekannt ist, ist die augenfällige Anleihe an Kleopatra, der letzten Königin Ägyptens. Vermutlich blieben Primo Zeglio und seinem Team die Dreharbeiten zur 20th Century Fox-Produktion CLEOPATRA (1963) nicht verborgen, da doch der Film überwiegend in Rom gedreht wurde.⁴⁰ So erinnern nicht nur die Beziehungsstreitigkeiten an einige Szenen zwischen Cäsar und Cleopatra oder Marc Anton und Cleopatra, sondern auch zeitweilig Aussehen und Ausstattung der Semiramide bei der Inszenierung ihres Todes: mit ägyptisch anmutenden Herrscherinsignien in den gefalteten Armen ruht sie schließlich neben Kir, dem geliebten Feind.

IO SEMIRAMIDE und I SETTE PECCATI DI SEMIRAMIDE

Grundzüge und Tätigkeiten der Semiramide entstammen grundsätzlich den bereits aufgeführten antiken Quellen, doch zeugt der negative Charakter der legendären Semiramis in IO SEMIRAMIDE vor allem von der abendländischen Rezeption dieser ersten orientalischen Königin. Denn im Laufe der Jahrhunderte wurde der mythologischen Semiramis immer weniger Bewunderung zuteil, sondern vielmehr Attribute angehängt wie schamlos, wollüstig,

⁴⁰ In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist die Produktion IL SEPROLCRO DI RE bzw. CLEOPATRA'S DAUGHTER (Explorer Film, Roma/C.F.P.C. Paris 1960) mit Debra Paget als einziger Nicht-Italienerin in der Hauptrolle. Regie führte Fernando Cerchio. Paget spielt Sheila, die junge, schöne Stieftochter der Könige von Assyrien. Als rechtmäßige Tochter von Cleopatra und Marco Antonio konnte sie der Ermordung als Kind entgehen und wurde heimlich am Hofe Assyriens aufgezogen. Als zwanzig Jahre später Assyrien von Ägypten angegriffen wird, erhebt sie Anspruch auf den usurpierten Thron, wird jedoch als Geisel genommen und soll mit dem grausamen und unrechtmäßigen Pharao verheiratet werden. Ihr Herz gehört jedoch dem jungen Hofarzt... Der Film war bereits 1961 abgedreht worden, allerdings wurde zunächst die umfangreiche Werbemaschinerie für CLEOPATRA (Fox 1963) abgewartet, um CLEOPATRA'S DAUGHTER im gleichen Fahrwasser zu lancieren.

unzüchtig und blutdürstig. Gleichzeitig faszinierte und schockierte sie als eine trotz aller Schönheit und Sinneslust politisch intelligent und durchdacht handelnde Person, die in einer reinen Männerwelt triumphieren konnte. Auch Dante und spätere Künstler folgen mit ihren Diffamierungen der legendären Semiramis zahlreichen frühen christlichen Autoren und Historikern, die die Königin in ihren Schriften erwähnt hatten. Interessant hinsichtlich der offenkundigen Beliebtheit der legendären Königin in der italienischen Kulturgeschichte respektive Populärkultur ist die Tatsache, dass für die erste Hälfte der 1960er Jahre gar eine weitere Verfilmung des Semiramis-Sujets geplant war, deren Filmtitel *I SETTE PECCATI DI SEMIRAMIDE* lautet.⁴¹ Während der Titel bereits wenig subtil im Leben der Königin die sieben biblischen Todsünden ausmacht, wird dem Drehbuch das berühmte Zitat aus Dantes Höllenschilderung, „A vizio di lussuria fu sì rotta, che libito fe lecito in sua legge“, vorangestellt. Adaptiert wurden die verschiedenen Legenden, die sich um die Königin ranken, von Bartolomeo Rossetti und Franco Caruso, zum Drehbuch verarbeiteten die Handlung schließlich Adriano Bolzoni und Giorgio Bartoli; ein endgültiges *shooting script* wurde nie erstellt. Die orientalische Königin Semiramis wird dort als „Semiramide, regina di assiria e babilonia“ in die Handlung eingeführt; einer Erzählerstimme sollte ein Prolog zuteil werden:

Dove oggi è polvere e deserto, quattromila anni fa, nella lontana notte dei tempi, tra il Tigri e l'Eufrate, tutta la potenza Assiria, la vita e la morte si concentrarono nelle mani di una donna. Una grande leggendaria regina il cui nome, dopo millenni, ancora fa sognare di desiderio e tremare d'orrore. Questa è la storia di Semiramide, signora di Babilonia, padrona di un impero e schiava del peccato, la cui grandezza e la cui infamia non potranno mai essere dimenticare.

Neben Semiramide gibt es dort die Filmfiguren Ninurta sowie den jungen Offizier Marduk, auch hier, wie bei *IO SEMIRAMIDE*, hinsichtlich der Namensgebung inspiriert von altorientalischen Götternamen, ferner Ninyas samt einer ihn liebenden Prinzessin, den jungen Sohn des Königs, sowie Gavas, den obersten Minister. Weitere Nebenfiguren dienen vor allem amourösen Abenteuern und einer stattlichen Anzahl Palastintrigen. Für Palastorgien wiederum wären ferner zahlreiche Statisten benötigt worden, ebenso für die vorgesehenen Schlachtenszenen. *I SETTE PECCATI DI SEMIRAMIDE* schließt weitaus enger und umfangreicher den Schilderungen des Diodor und Ktesias an. Doch das Drehbuch folgt nicht nur antiken Historikern, sondern auch dem Libretto der Oper *Semiramide* (siehe Kapitel 4, vgl. Kapitel 5.2.), die sich in Italien ungebrochener Beliebtheit erfreut. Die Filmhandlung beginnt mit einer abgewandelten Schilderung Diodors, Semiramis sei von ihrer Mutter, einer Priesterin, in einer Oase zur Welt gebracht und dort versteckt worden. Während sie der Legende nach zeitweilig von Tauben ernährt wurde, überspringt dies der Film bis zu der Stelle, wo das Mädchen von einfachen Hirten aufgenommen wird und bei diesen heranwächst. Sobald Semiramide jedoch als Erwachsene über ihren Geliebten Marduk im Laufe des Films an die Macht gerät, wird sie als „schön und aggressiv“ sowie als „unglaublich verführerisch“ geschildert. Am Ende will sich der von Semiramide um sein rechtmäßiges Erbe geprellte Königssohn Ninyas rächen, als er, verkleidet im Schutze der „orgia pagana non ha limiti“, durch einen Geheimgang in die Sternwarte des Palastes gelangt. Doch Semiramide tötet dort im Beisein des Astronomen nicht nur ihren Gatten Ninurta, sondern auch Ninyas. Als Marduk, der Offizier und Liebhaber von ihren blutdürstigen Taten erfährt, handelt er unverzüglich. Doch bald werden die beiden mitten im Schlachtengetümmel an einer Oase von ihrer Leidenschaft erneut übermannt. Semiramide will nun die Herrschaft mit Marduk teilen, doch dieser möchte nicht auf einem blutbesudelten Thron sitzen. Erneut eiskalt lässt

⁴¹ Ich durfte in der Scuola Nazionale di Cinema im Oktober 2001 Einsicht in das nicht realisierte Drehbuch nehmen, dessen Auftraggeber, eine Filmfirma namens Organizzazione Grandi Films Spettacolari Franco Caruso, heute nicht mehr existiert. Es war mir daher nicht möglich, weitere Informationen zu gewinnen.

Semiramide ihn, der dem von ihr ermordeten Ninyas stets Treue und Freundschaft geschworen hatte, ebenfalls erstechen. Den Aufstand schlägt sie nieder. Nach langer Regierungszeit tritt sie noch einmal vor ihr Volk und lässt verkünden: *Questa è la voce di Semiramide, e questo è il volere della regina. In tutte le tribù e in tutti i popoli delle quattro terre, dove sovrano domina il Leone Alato di Assur, un uomo ogni tre dovrà muoversi con cibo e strumenti e raccogliersi nelle sabbie di Lehon, dove sorgerà una città più grande di dieci colte dieci Ninive intera. Questa città noi costruiremo ed il suo nome sarà Babilonia. Si parli Semiramide come regina di Babilonia e di lei si scriva: la regina non ebbe mai altro amore oltre il trono e la potenza del suo popolo. Così per volontà degli dei e mia.*⁴² Danach kehrt sie zurück in den Thronsaal ihres Palastes, während sich die Kamera immer weiter von ihr entfernt, denn, so hätte es der Erzähler berichtet: *„questa è la storia di Semiramide, donna e regina entrata nella legenda dell’umanità. La più grande e la più sola. I giardini di Babilonia non ebbero mai fiore più perverso e più triste.“*Fine.

Altorientalische Götter-, Herrscher- und Prophetennamen aus verschiedenen Zeiten und Kulturen für Filmfiguren wie Hammurabi und Zoroastro, die Erwähnung eines „culto di Anu“ in Uruk, ein assyrischer Astronom namens Nûr, dessen Name dem arabischen Wort für Licht entlehnt ist, Völkerschaften wie Elamiter, Armenier, Ammoriter und Lydier sowie die im Kolossalfilm mit altorientalischem Sujet obligatorischen Jungfrauenopfer für die Göttin Ištar runden die orientalische Atmosphäre ab, die laut Angaben im Drehbuch auch mittels Imitationen assyrischer Reliefs im Thronsaal und an der Außenfassade des Palastes erzielt werden sollte. Auch ein Babylon-Modell war, wie bei IO SEMIRAMIDE, in die Handlung integriert: *„Babilonia, quale dovrà essere un giorno, come dovrà sorgere a dominare le terre comprese tra il Tigri e l’Eufrate.“*⁴³ Der Astronom wiederum sagt Semiramide im Verlauf des Films nicht nur die Herrschaft über Assyrien, sondern gar den Bau des Turmes von Babylon selbst sowie dessen Schicksal voraus, womit die Drehbuchautoren auch noch die biblische Legende des Turmes von Babylon (siehe Kapitel 1.1) mit Semiramide verbanden: *Nelle profezie di Hammurabi è scritto che una donna governerà Ninive. La regina edificherà Babilonia proprio là dove sorgono le rovine della gran torre di Babele, nel luogo dove un Dio Unico ha confuso il linguaggio degli uomini.*⁴⁴

Darüber hinaus hätte sich der Film mit Drehorten wie Oase, Wüste, Palast von Ninive, Stadtmauer et cetera, zur Schau gestellten „äthiopischen Sklavinnen“ sowie der gelegentlichen Erwähnung altorientalischer Götter nahtlos in den Reigen italienischer Kolossalfilme mit dem Schauplatz Alter Orient eingefügt. Hierzu zählt ebenso die zur Ištarfeier gehörende „Nacht der Narren“, in der ein vom Volk gewählter „re buffone“ für eine Nacht die Amtsgeschäfte übernimmt, der jedoch *„alle prime luci dell’alba anche il suo cadavere finirà in pasto agli sciacalli o in fondo al Tigri.“*⁴⁵ Für diese Idee wandelt das Filmteam denn auch eine ebenfalls bei Diodorus als Anhang zur Kernlegende erwähnte Variante ab, wie Semiramis laut Athenaeus und anderen Historikern auf den Thron gelangt sei: Dort heißt es, der König habe Semiramis zum Spaß für fünf Tage die Amtsgeschäfte übertragen. Während dieser Zeit habe im Palast eine große Feier stattgefunden. Semiramis wiederum habe, als ehemalige Lieblingskurtisane des Königs, die Gunst der Stunde genutzt, dank ihrer Machtbefugnisse den König einsperren lassen und fortan selbst regiert. Vermutlich aufgrund der Tatsache, dass Apo-Film mit ihrer Produktion IO SEMIRAMIDE schneller war, konnte I SETTE PECCATI DI SEMIRAMIDE nicht mehr realisiert werden. Die am Drehbuch beteiligten Personen sind jedoch für viele Drehbücher im Genrebereich des Kolossalfilms

⁴² Zitiert nach dem Drehbuch *I Setti Peccati di Semiramide*, 100.

⁴³ Zitat nach ebenda 42.

⁴⁴ Zitiert nach ebenda 44.

⁴⁵ Zitiert nach ebenda 60.

sowie auch bald darauf des Spaghettiwestern verantwortlich. Dies lässt darauf schließen, dass eine mangelhafte Qualität der Filmhandlung sicher nicht der Grund dafür war, das Drehbuch letztlich in der Schublade der Filmfirma verschwinden zu lassen, während IO SEMIRAMIDE im Jahre 1963 in Farbe und Breitwandformat als bereits zweiter Semiramis-Film nach LA CORTIGIANA DI BABILONIA in den Kinos des In- und Auslandes gezeigt wurde.

9.2.2.5 Kritiken

Zeitgenössische Filmkritiken zu IO SEMIRAMIDE sind heute keine mehr auffindbar, da die Produktion – eben einer unter unzähligen *sandalone* – anscheinend nur in der Tagespresse, nicht aber in Filmzeitschriften besprochen worden ist. So heißt es im Rahmen einer anonymen Kritik über mehrere Filme im *Il Giorno* vom 16. Januar 1964 lediglich rückblickend:

Semiramide, la leggendaria fondatrice di Babilonia (...) è approdata al cinemascope. Primo Zeglio (...) ne ha fatto un ritratto che, nelle sue linee esteriori, ricorda quel dell'Antinea protagonista dell'*Atlantide* di Pabst: una creatura tutta gelo, erotismo e ambizione. Il film è denso di colpi di scena, come si addice una storia di intrighi su sfondo cartaceo assiro-babilonese. Con la complicità dei grigi occhi di Yvonne Furneaux c'è anche un ottimo Renzo Riccio che dà dignità al fumetto.⁴⁶

Interessant ist, dass der Film in diversen Filmlexika unter dem Stichwort „Bibelfilm“ rubriziert wurde. Den Kritikern und Filmhistorikern war demnach nicht bekannt, woher die Geschichte um die grausame erste Königin des Orients stammte. Dies war vermutlich ohnehin irrelevant, denn als Qualitätsfilm ist IO SEMIRAMIDE, der niemals käuflich zu erwerben war und heute nahezu vergessen ist, trotz eines wohlwollenden Vergleichs mit Pabsts Stummfilmepos sicherlich nicht in die Geschichte eingegangen.

9.2.2.6 Schlussbemerkungen

Zwar kann für Italien von einer starken Semiramis-Rezeption spätestens seit Dante und vor allem aufgrund ihres Eingangs in die Operngeschichte gesprochen werden (vgl. Kapitel 1.2 und 4.3); es ist jedoch davon auszugehen, dass außerhalb Italiens die zwar historisch belegte, jedoch vor allem durch Legenden tradierte Figur einer orientalischen Herrscherin, es an Bekanntheit und Beliebtheit mitnichten mit Kleopatra aufnehmen konnte. Im Unterschied zur ersten italienischen Semiramis-Adaption LA REGINA DI NINIVE aus dem Jahre 1911 (siehe Kapitel 5.2.3) ist jedoch das gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jh. große Interesse an der damals entdeckten Historizität der Königin nun bereits wieder erloschen. Dennoch beweisen die Namensgebungen und einige Details im Film, dass sich Zeglio und die anderen Drehbuchautoren auch mit ihrem historischen Umfeld zumindest kurz auseinandergesetzt haben. Doch ihr Mythos eignet sich als Sujet eines Antikfilms weitaus besser als das Einbeziehen tatsächlicher historischer Fakten. Denn dies hätte Semiramis zwar den Status einer großen Regentin gelassen, wohingegen auf die ihr im Laufe der Jahrhunderte nachgesagten, enorm spielfilmtauglichen Eigenschaften wie Wollust, Machtgier und Intrigen hätte verzichtet werden müssen. Seit dem Ende des italienischen Kolossalfilms ist das Semiramis-Sujet nie wieder Gegenstand einer Spielfilmproduktion gewesen.

⁴⁶ Unpaginiertes *clipping*, eingesehen in der Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Oktober 2001.

9.2.3 LE SETTE FOLGORI DI ASSUR (1962)

Vorbemerkungen

Im selben Jahr wie *IO SEMIRAMIDE* wurde mit dessen Set und den gleichen Kostümen von Apo Film ein weiterer Kolossalfilm gedreht, der das zweite, neben dem Semiramis-Mythos bekannteste altorientalische Sujet der Kulturgeschichte adaptierte, Sardanapal (siehe Kapitel 1.2, 2.2.2, 3.3, 5.2.3 und 6.3). Die Handlung konstruierte, wie bereits bei *IO SEMIRAMIDE*, Sergio Spina, der im Anschluss daran gemeinsam mit Diego Fabbri, Luigi de Simone und Gino de Santis das Drehbuch verfasste. Für die Ausstattung war erneut Franco Lolli zuständig.⁴⁷ Regie führte der mit dem Genre ebenfalls vertraute Silvio Amadio. In den USA wurde der Film von Globe Films International unter dem Titel *WAR GODS OF BABYLON* vertrieben – denn der Name des Gottes Assur hätte beim amerikanischen Filmpublikum keinerlei Assoziationen erzeugt. Der Film ist bislang nicht bearbeitet worden.

Handlung

Der weise Prophet Zoroastro (Arnoldo Foà), der aus dem medischen Gebirge stammt, ist auf dem Weg nach Ninive. Bald sieht das Publikum ein Dorf, das bei einem Überfall von assyrischen Soldaten dem Erdboden gleichgemacht wurde. Auch die Familie der jungen schönen Mirra (Jacky Lane) wurde bei diesem Angriff getötet, doch das Mädchen überlebt. Durch die Ruinen des Dorfes führt auch der Weg Zoroastros, der, mittels Anrufungen seines Gottes Assur, die unter Schock stehende Mirra wieder zur Besinnung bringt. Bald gelangen die beiden nach Ninive. Die Stadt wird von Sardanapal (Howard Duff), dem strengen König der Assyrer, Sohn des verstorbenen Asarhaddon, beherrscht. Mirra wird bald zur Vertrauten von Crisia, einer Dienerin und Freundin von dessen jüngerem Bruder Samas (Luciano Marin). Zoroaster hingegen wird zunächst eingekerkert, da er der Bevölkerung predigt, der Gotteslästerung Einhalt zu gebieten. Samas verliebt sich in Mirra und begehrt sie zur Frau. Sardanapal will Samas bald zum Mitregenten im unterworfenen Babylon einsetzen, doch zunächst muss dieser sieben Tage im Tempel fasten. Im Anschluss daran findet seine feierliche Ernennung statt sowie eine Löwenjagd, während dieser Sardanapal seinem Bruder das Leben rettet. Arbace, der Gesandte aus Babylon und zukünftiger Untertan Samas', erkennt die Schwäche des jungen Prinzen. Auch Mirra fühlt sich bald zum reifen Sardanapal hingezogen, der sie ihrerseits aufrichtig liebt. Um Mirra nicht in einen gefährlichen Konflikt zu stürzen, ernennt Sardanapal seinen Bruder Samas früher als geplant zum König von Babylon. Samas erfährt jedoch von den Gefühlen seines Bruders und entflammt in Hass und Eifersucht. Auf dem Weg in sein neues Amt in Babylon leidet Samas unter der Tatsache, dass Mirra nicht ihn liebt, sondern in Gedanken stets bei seinem älteren Bruder in Ninive weilt. Sein ehrgeiziger und hinterhältiger General Arbace (Giancarlo Sbragia) überredet ihn daher vollends, gegen Assyrien, und damit gegen seinen eigenen Bruder Sardanapal in den Krieg zu ziehen. Um Babylonien zur Unabhängigkeit zu verhelfen, verbündet sich Samas dabei mit den Persern, Medern und Nubiern. Außer von seinem assyrischen Kindheitsfreund Ammurabi, der die Dienerin Crisia liebt, wird er aufgrund seiner Jugend, der verzweifelten Hingabe an Mirra und seiner militärischen Unerfahrenheit von den mit ihm gegen Ninive verbündeten Alliierten verspottet. Doch in Wahrheit hasst der Babylonier Arbace nicht nur den Assyrer Sardanapal, sondern auch dessen Bruder Samas und strebt vielmehr selbst die

⁴⁷ Alle Angaben nach MARIOTTI, *Cinecittà Tra Cronaca E Storia 1937-1989*. Band II: I film, 353.

Herrschaft über Babylonien an. Er lässt den König von seinem Helfershelfer Belas im Hinterhalt töten und bezichtigt Sardanapal des Verbrechens. Dieser wiederum zieht gegen ihn den Krieg um seinen geliebten Bruder Samas zu rächen. Sardanapal betet zu Assur und verspricht, im Falle eines Sieges diesem zu Ehren einen großen Tempel zu bauen. Mirra, die Arbace zwar misstraut, eilt in das Feldlager der Assyrer, um den Tod ihres Mannes Samas zu rächen, da sie diesen für den Mörder ihres Mannes hält. Doch Sardanapal ergreift ihren Dolch und kann sie von der Wahrheit überzeugen. Der König rüstet nun zum Kampf gegen Arbace. Während einer Opferzeremonie an einem Feldheiligtum sagt ihm der Hohepriester von Ninive voraus, dass er unbesiegbar sei, solange er die Götter auf seiner Seite habe. Nur, wenn der Tigris seinen Lauf ändere, würden er und sein Reich untergehen. Doch es scheint, als trüge er zunächst den Sieg davon. Sardanapal wird jedoch verwundet, so dass er nach Ninive zurückkehren muss. Verzweifelt über den Tod seines Bruders und die politische Situation lehnt er sich gegen Assur auf und schwört diesem ab. Seiner geliebten Mirra erklärt er, dass er Babylon auch ohne Hilfe der Götter besiegen wird. Aus Freude über den Sieg findet im Palast von Ninive ein großes Fest statt. Doch die zornigen Götter lassen den Fluss über die Ufer treten. Ammuarbi erkennt den Verrat des Arbace und tötet ihn im Duell. Dennoch geht Ninive unter. Denn aus Stolz und Aussichtslosigkeit steckt Sardanapal seinen Palast in Brand und erhebt, umringt von seinem Gefolge, ein letztes Mal den Becher mit Wein. Er beendet sein Leben in den Armen seiner geliebten Mirra, die aufgrund der sie heimsuchenden Schuldgefühle mit diesem zu sterben wünscht. *Fine*.

Set-Design und Kostüme

Der Film wurde mit denselben Sets, Möbeln, Statuen und Accessoires gedreht wie kurz zuvor *IO SEMIRAMIDE* (siehe daher Kapitel 9.3.2). Für die Szene der Stürzung des Gottes Assur imitiert der Film eher Rundplastiken neuassyrischer Herrscher.⁴⁸ Hinzu kommen für die Aufnahmen im offenen Feld Zelte und Soldaten in Rüstungen, wie sie aus vielen Kolossalfilmen bekannt sind und noch am ehesten römischer Militärausrüstung ähneln. Da die Handlung des Films entweder in Ninive oder auf dem Schlachtfeld und im Zeltlager der Babylonier angesiedelt ist, war es ferner nicht nötig, Babylon als Stadt zu visualisieren. Für die ausufernden Zerstörungs- und Überflutungsszenen in Ninive fertigte Lolli darüber hinaus noch eine Reihe billig gemachter Miniaturmodelle an, die im Film mit viel Lust an Zerstörung minutenlang entweder in Flammen aufgehen oder durch die hineinstürzenden Fluten des Flusses zerbersten. Im Jahr seines Erscheinens erschien eine in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache abgefasste Broschüre, mit der für den Film geworben wurde.⁴⁹ Dort finden sich, neben einigen *screen shots*, auch Delacroix' Gemälde vom Tod des Sardanapal (siehe Kapitel 3.3) sowie einige Abbildungen neuassyrischer und babylonischer Kunst, die auf eine bemerkenswerte Recherchetätigkeit hinweisen.

Inspirationen und Quellen

Nicht nur in visueller Hinsicht zeugt die Produktion von verblüffender Recherchetätigkeit. Der Film greift, zuweilen mit äußerst holprigen Handlungswenden, die Legende um den Assyrerkönig Sardanapal auf (siehe Kapitel 1.2) beziehungsweise dessen berühmtestes Rezeptionsbeispiel, das gleichnamige Drama von Lord Byron (siehe Kapitel 2.2.1). Denn dort feiert der Assyrer ein letztes Gelage, bevor er seinen Palast in Ninive anzündet und mitsamt

⁴⁸ Siehe z.B. ORTHMANN, *Der Alte Orient*, Tafel 172-173.

⁴⁹ Eingesehen im British Film Institute, Special Collections Department, April 2003, unpaginiert.

seinen Sklaven und Gefolge in den Armen des geliebten Sklavenmädchens Myrrha stirbt. Auch die Figur des hinterhältigen Arbace entstammt der Dramenvorlage, die wiederum ihren Ursprung in der Figur des Arbakes bei Ktesias und Diodor hat. Allerdings strebt Arbace dort als Meder Arbaces an, den Thron von Ninive, und nicht Babylon, zu besteigen. Die Namenswahl seines Günstlings Belas ist auf die Figur des babylonischen Wahrsagers Beleses im Drama beziehungsweise die antike Vorlage zurückzuführen, während im Film Namen wie Crisia, die Zofe des Königs, vornehmlich der Opernwelt entstammen – in vielen Kolossalfilmen ist eine Crisia anzutreffen. Im Film wird die durchgängig passiv dargestellte Mirra zum Auslöser eines Bruderstreits, den es in dieser Form in Byrons Tragödie nicht gibt. Dort ist vielmehr der Schwager des Sardanapal, Salimenes, bestürzt darüber, dass der König Frau und Kinder vernachlässigt, hält ihm jedoch bis zum Ende die Treue. Allerdings liebt auch er Mirra, die im Drama wenn nicht aktiv handelnd, so doch als interessante Persönlichkeit in Erscheinung tritt. Myrrha fühlt sich bei Byron ihrerseits zu Salimenes hingezogen – dennoch gilt ihre Liebe und Loyalität Sardanapal. Doch der Sardanapal im Film ist – dies entgegen der Inszenierung Byrons – kein effeminiertes, wenn auch bei beiden ein sympathischer Despot und unfähiger Vater kleiner Söhne, sondern ein einsamer Mann und erfahrener Regent und Krieger. Denn die Erwähnung des Vaters Asarhaddon bereits zu Beginn der Handlung verweist hingegen darauf, dass den Drehbuchautoren bekannt war, dass der mythologische Assyrerkönig auf den Herrscher Assurbanipal, Sohn des Asarhaddon, zurückgeht, der im 7. Jh. v. Chr. König von Assyrien gewesen war. Was wiederum den historischen Assurbanipal betrifft,⁵⁰ so übernimmt der Film nicht nur dessen lebenslange Leidenschaft für die Löwenjagd, sondern vor allem die Tatsache, dass durch dessen Vater Asarhaddon sein, in Wahrheit älterer, Bruder Šamaš-šum-ukkin (668-648 v. Chr.), anstatt, wie zunächst vorgesehen er selbst, zum König von Babylon eingesetzt wurde. Šamaš-šum-ukkin rebellierte seinerseits, gemeinsam mit anderen umliegenden Völkern, gegen seinen Bruder, dem es jedoch gelang, den Aufstand niederzuschlagen. Der Tod des Šamaš-šum-ukkin in den Flammen seines Palastes galt als großer Frevel angesichts der Tatsache, dass Babylon auch von den Assyrern als religiöses Zentrum erachtet wurde, auch wenn der dort eingesetzte König dem Herrscher Assyriens unterstand. Der Einfachheit halber erhält die Figur im Film nur den Beginn des Namens und stellt aus dramaturgischen Gründen den jüngeren Bruder dar, durch dessen Jugendlichkeit und unbesonnenen Charakter eher die Hinwendung Mirras an den älteren, reiferen Bruder nachvollzogen werden kann. Darüber hinaus erscheint es dem Publikum vermutlich logischer, dass der jüngere Bruder vom Vater zum Regenten Babylons auserkoren worden war, welches Assyrien unterstand.

Die Handlung schöpft somit aus unterschiedlichen Quellen, die den Drehbuchautoren die Möglichkeit gaben, nicht nur Ninive, sondern auch das oftmals erwähnte Babylon als exotisches Königsreich in die Handlung zu integrieren und, da die beiden Reiche alsbald zu Feinden werden, dem Publikum eine Menge der beliebten Schlachtszenen samt Militärlageratmosphäre zu präsentieren. Weitere Figurennamen wie Enuma, Ammurabi, Adad oder, im Fall des nubischen Befehlshabers, Uruk sind hinzugefügt worden, um deutlich ein altorientalisches Milieu zu kreieren.⁵¹ Gleiches gilt für den, dem Reichsgott Assur dienenden, Propheten Zoroaster. Auf dessen Namen war das Filmteam möglicherweise entweder aufgrund medischer Figuren in der Byronschen Tragödie gekommen oder aber durch die Tatsache, dass Eigenschaften der Gottheit Assur Einfluss auf den später bei den Persern verehrten Gott Ahura-Mazda nahmen, dessen Religionsstifter der Priester und Prophet

⁵⁰ Für einen Überblick zur Regentschaftszeit Assurbanipals und seines Bruders siehe beispielsweise CASSIN et al. (Hg.), Fischer Weltgeschichte Band 4, 84-89.

⁵¹ Hier geht der Film also durch seine Namensgebungen sogar über die vergleichbaren Kolossalfilme hinaus (siehe bereits in Kap. 9.2.2.4): Enuma als Abkürzung des babylonischen Schöpfungsmythos Enūma Eliš, Uruk nach der gleichnamigen mesopotamischen Stadt, die durch intensive Ausgrabungen weltberühmt war.

Zarathustra (Zoroaster) war. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das gotteslästerliche Stürzen der im Film den Gott Assur darstellenden Götterstatue auf Befehl des wahnsinnig gewordenen Sardanapal. Der Filmtitel bezieht sich mit der Erwähnung von Blitzen somit auch weniger auf den altorientalischen Wettergott Adad. Gemeint ist vielmehr eine Prophezeiung, die dem Staats- und Stadtgott Assur zugeordnet wird, dessen Zorn ein Unwetter veranlasst, das – im Unterschied zu Byrons Drama – zum Untergang Ninives führt. Somit lehnt sich die Produktion durchaus auch an die Erzählung vom biblischen Belsazar und den Untergang seines Reiches aufgrund des Zorn Gottes an (siehe Kapitel 1.1), zudem untermauert durch die Prophetenfigur, und stellt somit eine Art Analogie zum Jahweglauben und letztlich dem Christentum her. Denn der, gegen falsche Götzen und moralischen Verfall predigende, Film-Prophet Zoroaster lässt nur Assur als rechtmäßigen Gott gelten, was im Film auch gemäß der historischen Tatsachen beziehungsweise der Theologie der Assyrer inszeniert wird.⁵² Die Prophezeiung, das Assyrerreich würde untergehen wenn der Fluss zum Feind der Stadt würde, verkünden die eigenen Priester des Königs, welche zu Anfang des Films Zoroasters Tod gefordert hatten. Dieses Detail entstammt hingegen den Angaben Diodors, der sich wiederum auf Ktesias beruft.⁵³ In *LE SETTE FOLGORI DI ASSUR* lässt Sardanapal den Thronsaal in Flammen aufgehen, gemäß den Quellenangaben hinsichtlich der Errichtung eines gigantischen Scheiterhaufens innerhalb des verriegelten Palastes.

Kritiken

An Kritiken fand sich nur ein einziger, recht junger Eintrag in einem italienischen Filmlexikon.⁵⁴

Schlussbemerkungen

Über ein halbes Jahrhundert nach der Produktion *SARDANAPALO* 1910 (siehe Kapitel 5.2.2.4) war Leben und Sterben des mythologischen letzten Assyrer Königs Sardanapal erneut Gegenstand eines italienischen Antikfilms, was die zeitlose Beliebtheit dieses Sujets bei der Suche nach Stoffen für Kolossalfilme verdeutlicht.⁵⁵ Durch die, in *epics* jedweder Art ansonsten unüblichen, Inspirationen aus historischen Ereignissen des neuassyrischen Reiches in Kombination einer Art Adaption von Lord Byrons Theaterstück *Sardanapal* verblüfft dieser Kolossalfilm mit einer ihm ansonsten kaum zugetrauten Tiefe. Es scheint daher, als habe die Produktionsfirma Apo nach den Dreharbeiten zu *IO SEMIRAMIDE* unbedingt noch einen weiteren Film in dem vergleichsweise kostspieligen Set drehen wollen, das schließlich das antike Ninive darstellte. Die Schlachtenszenen, zu langen Sequenzen der Zerstörung sowie das pervers anmutende Untergangsspektakel inklusive Selbstverbrennung wären in einem Antikfilm Hollywoods undenkbar.

⁵² Möglicherweise spielen – hinsichtlich des Ortes Ninive – auch die Katastrophenandrohung der alttestamentlichen Bücher *Jona* und *Nahum* mit in die Filmhandlung hinein (siehe Kap. 1.1), da die Inszenierung des Zoroaster grundsätzlich an Prophetenfiguren aus Bibelfilmen erinnert.

⁵³ Siehe MURPHY, *The Antiquities of Asia*, 34-35 sowie KÖNIG, *Die Persika des Ktesias von Knidos*, 155-160.

⁵⁴ Zitiert nach MARIOTTI, (Hg.), *Cinecittà tra cronica e storia 1937-1989*. Band II: I film, 356.

⁵⁵ Zur schier unüberschaubaren Anzahl solcher Filme gehört auch *Salambo* alias *THE LOVES OF SALAMMBO* (vgl. die Produktion von 1925, siehe Kap. 7.5) von Sergio Grieco aus dem Jahre 1962, in dem unter anderem Edmund Purdom (vgl. seine Rollen in *THE PRODIGAL* sowie *THE EGYPTIAN*, siehe Kap. 8.2) eine Hauptrolle inne hatte, nachdem aufgrund eines privaten Skandals seine Hollywood-Karriere beendet war, er somit jedoch weiterhin dem Genre treu blieb. Da dieser Film, der ebenfalls für den TV-Markt als Videokassette zu kaufen ist, jedoch kaum altorientalische Atmosphäre aufweist, habe ich ihn nicht in die Filmographie dieser Arbeit aufgenommen.

9.3 Neomythologische altorientalische Sujets

9.3.1 L'EROE DI BABILONIA (1963)

Vorbemerkungen

Was den Alten Orient betrifft, so konnte der neomythologische Held durchaus auch in Gestalt eines Königssohnes auftreten, dem gleichzeitig die Mission eines Messias zugewiesen wurde. Unter dem Titel L'EROE DI BABILONIA drehte der erfahrene Kolossalregisseur Siro Marcellini im Jahre 1963 für C.I.R.A.-F.I.A./Gladiator/Embassy Films einen Film über unterdrückte Sklaven, vom Opfertod bedrohte Jungfrauen, eine böse Oberpriesterin und einen despotischen Usurpator auf dem babylonischen Thron. In den Vereinigten Staaten wurde der Film kurz nach seinem Erscheinen mit den Alternativtiteln THE BEAST OF BABYLON AGAINST THE SON OF HERCULES beziehungsweise GOLIATH, KING OF SLAVES vermarktet, da die beiden Prototypen des Genres, Herkules und Goliath, dem amerikanischen Publikum im Jahre 1963 bereits ein Begriff waren. Die ursprüngliche Länge des Films wurde von 95 Minuten für den TV-Markt auf 86 Minuten gekürzt. Das Drehbuch, verfasst von Gian Paolo Callegari und Siro Marcellini, ist vergleichsweise abwechslungsreich, die Dialoge sind allerdings an Schlichtheit kaum zu unterbieten. Der Film ist bisher unbearbeitet.

Handlung

Babylon befindet sich auf dem Höhepunkt seiner Macht. Der grausame Usurpator Baldazzare (Piero Lulli) regiert das Land und verbreitet Angst und Schrecken. Unterstützung erhält er von der so schönen wie grausamen Hohepriesterin Ura (Moira Orfei). König Sargo, ein Bruder Baldazzares, wurde von diesem hingerichtet. Dessen Sohn Nippur (Gordon Scott), der junge, rechtmäßige Thronerbe, lebt aufgrund der politischen Unruhen seit fünfzehn Jahren am Hofe des Königs Ciro von Persien (Mario Petri). Viele der Babylonier fristen in Steinbrüchen und Minen ihr Dasein. Jährlich werden die schönsten Jungfrauen des Landes zu Ehren der Göttin Istar geopfert. Eine mutige Gruppe Widerstandskämpfer plant indes, den Usurpator vom Thron zu stürzen und das geknechtete Volk zu erlösen. Auch Nippur, nun ein erwachsener und starker Mann, macht sich auf in seine Heimat, um Anspruch auf den Thron zu erheben. Während er inkognito nach Babylon reitet, kann er in letzter Minute eine Sklavin, die schöne junge Tamira (Geneviève Grad), vor den Soldaten des Tyrannen und damit vor der Opferung an Istar retten. Bei beiden ist es Liebe auf den ersten Blick. Nippur bringt das Mädchen an einen sicheren Ort und setzt seine Reise fort. Nach ersten Auseinandersetzungen gibt er sich Baldazzare als Neffe und Anwärter auf den Thron zu erkennen. Nippur fordert von diesem darüber hinaus, das Volk von Babylon gut zu behandeln und den Mädchenopfern ein Ende zu bereiten. Doch der Usurpator plant, Nippur und die Widerstandskämpfer zu beseitigen. Die ehrgeizige Ura hat eigene Ziele: Sie offenbart Nippur, dass sie mit diesem Thron und Bett teilen will und daher ein Attentat auf Baldazzare plant. Doch der Held lässt sich nicht beirren. Bald kommt ihm sein Ziehvater, König Ciro, mit den persischen Truppen zu Hilfe. Gemeinsam mit den tapferen Widerstandskämpfern gelingt es ihnen schließlich nach einigen Rückschlägen, Babylon von der Tyrannenherrschaft Baldazzares und Uras zu befreien. Den Mädchenopfern ist für immer ein Ende gesetzt und das versklavte Volk wird aus den Minen befreit. Prinz Nippur kann den Thron besteigen und sein Land fortan gütig und im Frieden regieren, mit dem Sklavenmädchen Tamira als Gattin an seiner Seite. *Fine.*

Set-Design und Kostüme

Hinsichtlich der Ausstattung findet sich der Alte Orient vor allem im Thron- respektive Empfangssaal des Palastes von Babylon sowie in ein, zwei gezeigten privaten Gemächern. An den Wänden des Saals verlaufen im unteren Bereich rundum aufgemalte Motive, die Darstellungen auf neuassyrischen Palastreliefs entlehnt sind. Darüber finden sich, oftmals auf dunkelrotem Grund, babylonische Rosettenmuster und florale Elemente. In einer Art Altarraum befindet sich ein verrückbarer Stein, der in die Kerker unter dem Tempel führt. Darauf gemalt ist ein babylonischer Löwe in Anlehnung an die glasierten Ziegelwände der Prozessionsstraße in Babylon. Die Statue der Göttin Ištar hingegen ist eine Mischung aus Ištar-Darstellungen und vierflügeligen Genien. Im Hintergrund des Raumes steht ein vergoldeter menschenköpfiger Flügelstier. Eine ähnliche Version ist auch außen, vor der Palastkulisse aufgestellt. In den privaten Gemächern Nippurs sind Säulenkapitelle zu sehen, auf denen das altbabylonische Motiv des thronenden Gottes mit fürbittender Gottheit zu erkennen ist. An den Wänden findet sich aufgemalt das Palmenmotiv, in Anlehnung an die glasierten Ziegel des Ischtartores. Des Weiteren findet sich die halbplastische Darstellung eines altorientalischen Herrschers. Der Held trägt zumeist gepanzerte Lederkostüme, die lose an, im Pseudo-Mittelalter spielende Fantasyfilme erinnern und vor allem seine physischen Vorzüge betonen. Sein Medaillon könnte nach echtem Schmuck wie z.B. einem altbabylonischen Fund aus Dilbat angefertigt worden sein.⁵⁶ Die Gewänder der Figuren Ura und Baldasare erinnern hingegen durchaus an den Alten Orient und bestehen aus bunten, glitzernden Stoffen und aufwändigen Kopfbedeckungen. Der üppige Schmuck sowie die Ohrringe und Bartracht des Baldazzare verweisen teilweise auf historische Darstellungen, teils entsprechen sie orientalistischen Klischees. Das weiß geschminkte Gesicht des Königs wurde vermutlich von Beschreibungen Sardanapals (siehe Kapitel 1.2 und 2.2.1) inspiriert. Eine Gruppe tanzender Frauen ist in exotisch-futuristischem Stil gekleidet, während die zu opfernden Jungfrauen weiße lange Gewänder und im Haar rosa Blüten tragen. Im Hintergrund stehen schwarze (nubische) Sklavinnen mit Wedeln. Neben den obligatorischen Accessoires wie Weinkelche, Obstschalen, Teppiche und drapierte Stoffe wird das *flair* im typischen Stil des neomythologischen Films abgerundet durch Nahe liegende Steinbrüche, eine Hügelandschaft mit Mischwald bei zuweilen bewölktem Himmel, Bäche, durch die die Pferde waten müssen, sowie ein bis zwei vergleichsweise aufwändige Massenszenen.

Inspirationen und Quellen

Der fiktiven Handlung des Films liegen mehrere Inspirationsquellen zu Grunde: Zum einen greift der Film Details aus dem alttestamentlichen Buch *Daniel* auf beziehungsweise spielt mit dem italienischen Namen Baldazzare auf die biblische Figur des despotischen Königs Belsazar an (siehe Kapitel 1.1), wie es im Film schön öfter geschehen ist (siehe Kapitel 5.1.5 und 6). Ebenfalls aus dem *Daniel*-Buch stammt die positiv besetzte Gestalt des zu Hilfe eilenden Perserherrschers, der Belsazar vom Thron stürzt und dessen tyrannische Herrschaft beendet – Ciro entspricht Kyros.⁵⁷ Der Name des (nicht in Erscheinung tretenden) König Sargo als ermordeter Vater des Nippur war vermutlich dem Assyrerherrscher Sargon II entlehnt worden, womit auch hier bei der Namensvergabe sowohl Stadt- als auch Götternamen aus diversen Quellen Eingang in die Handlung fanden.

⁵⁶ Vgl. ORTHMANN, Der Alte Orient, Tafel 253a.

⁵⁷ Im Buch *Daniel* wird die Figur als „Meder Darius“ bezeichnet. Gemeint ist jedoch der Perser Kyros, siehe Kap. 1.1, vgl. Kap. 6.

Für die Filmfigur des Prinzen Nippur bedienten sich Callegari und Marcellini bei der Semiramis-Legende (siehe Kapitel 1.2) respektive deren Rezeption in der italienischen Oper, vor allem *Semiramide* aus dem Jahre 1823 (siehe Kapitel 4.3 und 5.2.3): Ninyas, Thronerbe von Babylon und Sohn der grausamen Semiramis, lebte fünfzehn Jahre inkognito am Hofe eines befreundeten Königs und kehrt nun zurück. Sein Vater wurde von Semiramide und ihrem Geliebten, mit dem sie fortan das Land regiert, getötet. Am Ende rächt Ninyas durch beider Tod seinen Vater und wird zum rechtmäßigen König von Babylon. Der Film übernimmt hier ferner Charakterzüge für seine Hohepriesterin Ura. Auch die Filmfigur des Mädchens Tamira entstammt der italienischen Opernwelt, in der dieser Frauename häufig Verwendung fand. So heißt beispielsweise die Semiramis-Figur im italienischen Antikfilm *LA REGINA DI NINIVE* aus dem Jahre 1911 selbst Tamira (siehe Kapitel 5.2.2.3). Ebenfalls dort finden sich das Motiv der Schäferhütte, die auch in *L'EROE DI BABILONIA* eine Rolle spielt, sowie ein dem Sohn übergebenes Medaillon des verstorbenen Vaters und Königs, die Exilszeit von fünfzehn Jahren sowie die Wiederkehr inkognito. Ergänzt wurden die aus dem Alten Testament und antiken Mythen beziehungsweise der Operngeschichte des eigenen Landes übernommenen Motive von viel Fantasie, angepasst an die Charakteristika des neomythologischen Films, der den guten starken Helden in den Vordergrund zu stellen hatte.

Noch mehr Helden in Babylon

ERCOLE CONTRO I TIRANNI DI BABILONIA (1964)

Auch andere neomythologische Helden verschlug es nach Babylon⁵⁸: So kämpfte im Jahr 1964 der „Hellene Hercules“ in einer Produktion der Firma Fortunato Misiano für Romania Film auf Seiten der Schwachen und Unterdrückten Babyloniens. Mit wenig Aufwand, kruden Sets und einer aus allen bereits da gewesenen Versatzstücken zusammengesetzten, dabei mageren Handlung drehte Domenico Paolella den knapp 90-minütigen Spielfilm *ERCOLE CONTRO I TIRANNI DI BABILONIA*. Gemeinsam mit Luciano Martino verfasste er das Drehbuch. Unter dem gleichnamigen Titel *HERCULES AGAINST THE TYRANTS OF BABYLON* wurde der Film ein Jahr später von American International für den amerikanischen TV-Markt erworben. Der Film spielt „vor drei Tausend Jahren“. Die Handlung kreist um drei grausame Geschwister, die die Stadt Babylon beherrschen: Salmanassar, sein Bruder Assur und deren schöne junge Schwester Tanit. Alle trachten sich gegenseitig nach dem Leben. Bei einem Überfall auf Teile der Hellenischen Flotte nehmen die Babylonier – ohne es zu wissen – auch Esperia, die Königin der Hellenen gefangen. Fortan muss sie mit den anderen in den Steinbrüchen von Babylon und Ninive arbeiten. Doch Ercole (Rock Stevens), der Esperia liebt, macht sich auf die Suche nach ihr. Dabei gerät er in die Auseinandersetzungen zwischen dem hinterhältigen Phaleg, dem König der Assyrer, und den drei Babyloniern. Jeder will Ercole für seine Zwecke einspannen und verspricht ihm dafür Lohn. Niemandem wirklich trauend, gelingt dem Held aufgrund seiner Tapferkeit und Stärke schließlich die Befreiung aller versklavten Hellenen. Salmanassar, Assur, Tanit sowie Phaleg sterben einen gerechten Tod und Ercole kehrt mit Esperia und ihren Volk heim nach Hellas.

⁵⁸ Die Titel der unzähligen Ercole-Adaptionen suggerieren zuweilen ein räumliches und inhaltliches Setting im Alten Orient, so z.B. eine Produktion aus dem Jahre 1959 mit dem Titel *ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA* alias *HERCULES AGAINST THE QUEEN OF SHEBA*: Während das Land und die Kultur Lydiens der italienischen Öffentlichkeit durch die Tradition von Orientopern oder die gräco-römische Geschichte ein Begriff war, weckte dieses in den USA keine Assoziationen. Der Filmtitel wurde für den amerikanischen TV-Markt daher zu *HERCULES AND THE QUEEN OF SHEBA* abgewandelt, womit die beabsichtigte Orient-Exotik durch den Rückgriff auf die aus der Bibel bekannte Königin von Saba beibehalten werden konnte (vgl. auch die Umwandlung von (der Gottheit) „Assur“ in „Babylon“ bei *LE SETTE FOLGORI DI ASSUR*, Kap. 9.2.3). Der Film thematisiert einen Helden, der in, aus der Mythologie inspirierte sowie fiktionale Abenteuer verstrickt wird, die sich um eine wunderschöne, allerdings böse Herrscherin ranken.

Altorientalisch wird das Milieu vor allem durch die permanente, aber dennoch unmotivierte Erwähnung der Orte Babylon und Ninive sowie aufgrund der Namen der drei Tyrannen. Lediglich ein vergoldeter menschenköpfiger Flügelstier und zwei Wandfriese in Anlehnung an neuassyrische Palastreliefs unterscheiden die ansonsten wild zusammengeklauten Sets und Accessoires von anderen, in der Antike angesiedelten Filmsujets. Im Film finden sich Versatzstücke aus der griechischen Mythologie, altorientalischen Geschichte, Gustave Flauberts Roman *Salammô* neben rein fantastischen Elementen. Die Männer prügeln und ermorden sich und Frauen werden gequält: Für viele Stunden werden in einer Szene die Sklavinnen auf offenem Feld an Pfähle gebunden, damit eine von ihnen schließlich die Königin preisgeben wird. Als diese den Grausamkeiten ein Ende setzen will und sich Salamanassar und Assur zu erkennen gibt, behaupten auch alle anderen Frauen, die Königin zu sein – eine dreiste Anleihe aus Stanley Kubricks Sklavenepos SPARTACUS. Die babylonische Prinzessin ist die Schlimmste von allen, da sie die Pläne der Männer nicht nur durchschaut, sondern am Ende für den Einsturz ihrer eigenen Stadt verantwortlich ist. Aus der Zeit seiner Veröffentlichung in den italienischen Kinos findet sich nur eine knappe Erwähnung, zitiert in einem aktuellen Filmlexikon: „Si tratta di un lavoro mediocre, realizzato con frettulosa superficialità“⁵⁹.

MACISTE, L'EROE PIÙ GRANDE DEL MONDO (1964)

Eine weitere, in diesem Zusammenhang zu erwähnende Produktion aus dem gleichen Jahr nimmt noch weniger Bezug auf das antike Babylon. Diesmal naht Rettung durch den einsamen Muskelhelden Maciste (Mark Forest), oder: MACISTE, L'EROE PIÙ GRANDE DEL MONDO. Das Drehbuch verfassten Roberto Gianviti und Francesco Scardamaglia, Regie führte Michele Lupo. Produziert wurde der ca. 80 minütige Film von Leone Film, ebenso wie ERCOLE CONTRO I TIRANNI DI BABILONIA und viele weitere italienische Produktionen für den amerikanischen Verleih American International. Im amerikanischen Titel GOLIATH AND THE SINS OF BABYLON wurde, wie allzu oft, die in den USA unbekannt Figur mit der des unbesiegbaren „Goliath“ ersetzt. Der Großteil der dünnen Handlung spielt im „kleinen Königreich Nefer am Persischen Golf im Jahre zweihundert vor Christus“. Die Stadt wurde von den Babyloniern erobert. Als Statthalter und Marionette Babylons regiert der bereits etwas ältere Onkel der eigentlichen Erbin, Prinzessin Resia. Diese jedoch liebt einen der wenigen Widerstandskämpfer im Land, die unter anderem dagegen kämpfen, dass alljährlich die dreißig schönsten Jungfrauen des Landes per Schiff nach Babylonien deportiert werden, um dort zum Gefallen des Königs den Göttern geopfert zu werden. Per Zufall schließt sich auch der unbesiegbare Maciste der Gruppe an. Nach vielen Irrungen und Wirrungen werden am Ende nicht nur die Jungfrauen verschont, sondern auch die Stadt Babylon angezündet und Resia zur rechtmäßigen Thronerbin des Landes Nefer ernannt. Maciste kann weiterziehen.

Die Kulissen bestehen auch hier aus Versatzstücken verschiedener älterer Produktionen, die entweder mit der Antike oder dem Orient, vornehmlich einem mittelalterlichen, zu tun hatten. Am auffälligsten hierbei ist der Thronsaal – allerdings nicht der von Babylon, der erst sehr spät und nur kurz zu sehen ist, sondern in der Hauptstadt des Landes Nefer: Im Raum sind einige gemalte Motive frei nach Vorlagen neuassyrischer Palastreliefs auszumachen, im Vordergrund ist eine überlebensgroße sumerische Beterstatuette zu sehen, die metallenen Türen sind mit Rosettenbändern beschlagen. Außerhalb der Stadt dürfen auch die römischen Wasserfälle bei Trevignano als geheimer Treffpunkt zwischen den Prinzessin und dem jungen Widerstandskämpfer nicht fehlen. Wie auch Set und Kostüme eine bunte Mischung ergeben, so enthält die Handlung ebenfalls alle Elemente eines neomythologischen Films: die

⁵⁹ Anonymus, in: CHITI/POPPI, Dizionario Del Cinema Italiano. I Film, Vol. 2, dal 1945 al 1959, 196.

ungeheuren, nie versiegenden Kräfte des guten Helden, eine Menge Schlägereien, Gladiatorenkämpfe, Galeerenszenen sowie ein Wagenrennen – einige der Sequenzen stammen jedoch eindeutig aus älteren Produktionen und wurden in den Film unverhohlen hinein geschnitten. Eine, die humoresken Momente noch unterstützende Figur ist ein ‚Zwerg‘, der aufgrund seiner geringen Körpergröße den Widerstandskämpfern so manchen Dienst erweisen kann. Das „Königreich Nefer“ und Babylon sind so austauschbar wie nebensächlich. Grund für die Aufnahme von Babylon in das Handlungskonzept sind lediglich die hinlänglich erwähnten Assoziationen wie Despotie und Tempelkult – vor allem hier in Form einer gern inszenierten Jungfrauenopferung.

L'EROE DI BABILONIA war lediglich italienischen Tageszeitungen kleine Einträge wert. So berichtete auch der *Corriere della Sierra* hinsichtlich des Films in seiner Ausgabe vom 10. Dezember 1963 kurz und knapp von Babylon als einer „città del caos“, in der der muskulöse Herkules nach durchstandenen Abenteuern für Ruhe gesorgt habe. In einem aktuellen Filmlexikon findet sich der schlichte Kommentar „Film di modesta fattura, realizzato con scarse risorse inventive e con scontate soluzioni narrative (...)“⁶⁰

Schlussbemerkungen

Die spezifischen Motive des Stoffes wurden im Ausland mit Sicherheit nicht wahrgenommen. Für den TV-Markt der USA wurde für den Film mit Bildunterschriften wie „dramatischen Szenen“ und vor allem dem „Raub der Jungfrauen als Höhepunkt“ geworben – kaum verwunderlich angesichts der Tatsache, dass leidende, schreiende Frauen eine Spezialität des italienischen Kolossalfilms waren. Eine derartig lustvolle und mitnichten sonderlich ernst gemeinte Darstellung wäre für Hollywood hingegen undenkbar gewesen, weswegen sich gerade solche Filme dort auffallender Beliebtheit erfreuten. Erwähnt wurden selbstverständlich die Menschenopfer an die Göttin Ištar sowie das Unterdrückungsthema:

(...) groups of slaves from the oppressed nations (...) the rightful heir to the throne who is in exile under the protection of King Cyrus. (...) and Nippur and Tamira are free to reign over a tranquil Babylon, fully protected by their good friend Cyrus.⁶¹

Die vielen Szenen, in denen nicht nur Steinbrüche in Babylon, sondern auch prügelnde Männer in zuweilen nicht ernst gemeinten Kämpfen zu sehen sind, verweisen überdeutlich darauf, dass es höchste Zeit ist, dem Spaghetti-Western Platz zu machen. Würdiger Nachfolger des Maciste- beziehungsweise Kolossalfilmgenres ist denn auch die kurz darauf das Publikum fesselnde Regiearbeit von Sergio Leone, *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (vgl. auch das Fazit dieses Kapitels weiter unten).

⁶⁰ Siehe CHITI/POPPI, *Dizionario Del Cinema Italiano. I Film*, Vol. 2, dal 1945 al 1959, 198.

⁶¹ Zitiert nach einem amerikanischen zeitgenössischen *press book*, eingesehen im British Film Institute, Special Collection Department, August 2001, unpaginiert.

Fazit

Wie vor allem im späteren Fantasy der 1970/80er Jahre findet sich bereits im italienischen Kolossalfilm der 1950/60er Jahre das Grundthema Eskapismus. Die Kinozuschauer werden aus dem hoch technisierten Alltag kurzzeitig hinaus- und in eine, als archaisch verstandene, Welt voller Märchen und Mythen hineinkatapultiert.⁶² Daher rezipiert der italienische Kolossalfilm – unter allen sich bietenden antiken Kulturen und Mythen – auch den Alten Orient auf eine völlig andere Art und Weise als der amerikanische Monumentalfilm. Auf der Bibel basierende Produktionen wie *LA REGINA DI SABA* oder *GIUDITTA E OLOFERNE* weisen daher keine ernsthaft erkennbare religiöse Motivation auf, sondern fallen vielmehr aufgrund der Aktionen ihrer Heldinnen aus dem gängigen Muster der erfolgreichen US-Produktionen (siehe Kapitel 8). Ohnehin gleichen die Frauenfiguren zuweilen einer Karikatur: Die guten sind Sklavinnen oder Dorfmädchen, selbstredend also von niederem Stand, unschuldig und schön. Sie müssen geradezu von einem Helden errettet werden und besteigen am Ende gar mit diesem den rechtmäßigen Thron (siehe beispielsweise *LA CORTIGIANA DI BABILONIA* oder *L'EROE DI BABILONIA* in diesem Kapitel). Die bösen oder anfänglich bösen Frauen hingegen sind vornehmlich Herrscherinnen oder Priesterinnen, demnach von hohem Stand, in keiner Hinsicht unschuldig, des Öfteren sadistisch veranlagt (vgl. die internationale Koproduktion *THE LAST DAYS OF SODOM AND GOMORRAH* aus den frühen 1960er Jahren, siehe Kapitel 8.6) und von eher gefährlicher Schönheit, die sie durchaus einzusetzen verstehen. Am Ende müssen sie vom Helden bekämpft oder idealerweise bekehrt und dann erobert werden (siehe beispielsweise *IO SEMIRAMIDE*, Kapitel 9.2.2.) – eine Darstellung, die auf ihre Art gut mit den gängigen Vorstellungen orientalischer Herrscherinnen vereinbar ist. Bis auf die (Pseudo-)Bibeladaptionen *LA REGINA DI SABA* und *GIUDITTA E OLOFERNE*, die ohnehin visuell kaum altorientalisch anmuten, sind es vor allem antike Legenden über den Alten Orient aus der gräco-römischen Überlieferung und Tradierung, denen sich vor allem der *film storico-mitologico* zuwandte, da sie in Italien über viele Jahrhunderte hinweg rezipiert worden waren. Hierbei dominiert eindeutig das Sujet der Assyrerkönigin Semiramis, doch auch das im italienischen Film bereits im Jahre 1910 aufgegriffene Sardanapal-Sujet (vgl. Kapitel 5.2.2.3). Für beide Figuren ist es unabdingbar eine altorientalische Filmtopographie zu kreieren, was trotz des niedrigen Budgets durchaus als geglückt bezeichnet werden kann. Im Gegensatz zum gängigen amerikanischen Monumentalfilm haben die Filme daher ihren Schauplatz konkret in altorientalischen Städten wie Ninive und Babylon.

Das deutlich gewordene, wenn auch spielerisch umgesetzte, Interesse an altorientalischer Geschichte, an Herrscherpersönlichkeiten Assyriens und Babyloniens, sowie ein Einsatz von klangvollen Ortsangaben wie Ninive und Götternamen wie Adad, Assur, Marduk oder Ninurta, die zwar ohne Rücksicht auf ihre genaue geographische, historische oder kulturelle Herkunft verwendet werden, war beim amerikanischen Monumentalfilm nicht vorhanden. Darüber hinaus hätten all diese Begriffe beim dortigen Publikum keinerlei Assoziationen hervorrufen, da sie über die alttestamentliche Babylon-Thematik hinaus führen, die USA jedoch eine hierauf fokussierte Rezeption des Alten Orients durchlaufen hat. Die Tradierung altorientalischer Geschichte und Legenden in Europa hingegen, wie sie seit Diodor, über

⁶² Vgl. auch DALL'ASTA, *Un Cinéma Muscle*, 45: (...) Un système textuel „social-démocrate-paternaliste“. Cela superposerait la priorité de l'articulation narrative sur l'iconographie: on a vu celle-ci très riche au contraire de fondements originaux, et rebelle au dispositif sémantique officiel-à travers l'ancrage à la tradition populaire du cirque, la tentation exhibitionniste, l'exotisme et „l'africanité“ de Maciste, ainsi que le traitement du rapport identité/altérité. (...) Die Autorin untersucht das Phänomen Maciste darüber hinaus unter Zuhilfenahme der semiotischen Struktur dieser Filme, deutet ausführlich deren zeitgenössisch-kulturelle Funktion im Spiegel von Claude Lévi-Strauss' Thesen seiner Arbeit *La Pensée Sauvage*. Siehe ebenda, 47f. Ihr zufolge ständen jene Filme vor allem für den kollektiven Traum von der Überwindung des Todes.

Dante, Rossini und unzähligen andere Historiker und Künstler sogar dem durchschnittlichen Publikum, zumindest jedoch den Filmmachern und ihren Teams, ein Begriff war, interessierte im Amerika der 1950/60er Jahre niemanden unter den Produzenten und Regisseuren. Für den italienischen Kolossalfilm indes sind sie ideal. Nach Abenteuervarianten zur Königin von Saba oder Judith von Bethulien, der Ausreizung des Semiramis- und Sardanapal-Sujets, sowie dem gelegentlichen Einsatz Babylons als Ort orientalischer Despoten ist auch in Italien Mitte der 1960er Jahre anscheinend alles zum Alten Orient gesagt worden. Wie auch der Versuch, den Bibelfilm neu zu definieren, mit *THE BIBLE... IN THE BEGINNING* gleichzeitig den Schlussstrich markiert (siehe den Exkurs in Kapitel 8), kennzeichnen auch die inhaltsleeren Verweise auf Babylon im neomythologischen Film das Ende für den Alten Orient als Schauplatz des Geschehens. Ohnehin hatte sich das Kolossalfilm-Genre Mitte der 1960er Jahre totgelaufen und wurde zur bloßen Parodie. Statt Muskel beladener Helden der Antike verlangte das Publikum nun nach dem schmutzigen Antihelden des Italowestern. Dort hatte der Alte Orient nun wirklich nichts mehr verloren.

Resümee

Die abendländische Rezeption des Alten Orients ist geprägt vom kulturellen und militärischen Austausch der assyrischen, babylonischen und persischen Reiche mit Israel und Juda sowie Griechenland. Die alttestamentlichen Erzählungen und Prophetien spiegeln dabei Traumata wieder, die sich auf die Eroberung durch die Assyrer und das babylonisch-persische Exil beziehen. Schilderungen eines barbarischen, despotischen Orients sind bei den Griechen auf Propaganda im Rahmen kriegerischer Auseinandersetzungen zurückzuführen. Sie dienten jedoch daneben einem exotistischen Interesse, das durchaus als (antiker) Orientalismus bezeichnet werden kann. Was das Abendland betrifft, so griff es altorientalische Sujets, Figuren und Motive aufgrund der biblischen Tradition und der klassisch-antiken Tradierung ununterbrochen auf; eine Rezeption über byzantinische und islamische Kultur ist dagegen kaum von Bedeutung. Die altorientalischen Sujets und Figuren wurden unabhängig von ihrer Motivation oder ihrem Grad an Historizität ineinander verwoben und durch Antiken- und Orientimaginationen erweitert; ein bedeutendes Beispiel der Neuzeit stellt die Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* dar. Reise-, Handels- und Forschertätigkeiten der Europäer steigerten dabei Interesse und Fantasien. In Bezug auf den Alten Orient wird der Bedarf des Abendlandes an Exotismus in Gestalt der schillernden ‚anderen Welt‘, des ‚vertrauten Fremden‘ dabei mittels zwei dominanter und untrennbar verbundener Inszenierungsschemata gedeckt: Das Schema vom effeminierten orientalischen Despoten war über Jahrhunderte der gräco-römischen Rezeption von Sardanapal sowie den Perserherrschern und der biblischen von Belsazar und Nebukadnezar entstanden. Das Schema der verführerischen, bösen Orientalin basierte gleichfalls über Jahrhunderte hinweg auf gräco-römisch rezipierten Frauenfiguren wie Semiramis und Kleopatra oder biblischen wie Delilah oder Salome. Beide Schemata waren nicht nur dem historischen Kern ihrer Legendenbildung, sondern seit dem 18. Jh. auch dem Orientalismus unterworfen. Dabei wurden Angaben aus *Tausendundeine Nacht* auf Vorstellungen vom Leben antiker orientalischer Herrscher und ihrer Frauen rückprojiziert. Verbunden mit, als historische Fakten betrachteten, antiken und biblischen Quellen wurde somit bereits vor den ersten Ausgrabungen ein Bild des antiken Orients voller Pracht, Despotie und Andersartigkeit manifest. Altorientalische Figuren und Sujets – ob historisch, mythologisch oder als Neuschöpfungen – finden sich daher in Literatur, Malerei und Bibelillustration ebenso wie in der Oper. Dort spiegelten sich jeweils Moden, Imagination und Wissen ihrer Zeit. Im Zuge der Entstehung der Orientarchäologie und den ersten Ausgrabungen erlebten die meisten Sujets in der zweiten Hälfte des 19. Jh. ein *revival*. Assyrien war plötzlich in neu gegründeten Sälen europäischer und nordamerikanischer Museen oder Sammlungen wie auch in Weltausstellungen und Kristallpalästen präsent. Für die Öffentlichkeit wurde der Transport in die westlichen Museen als gesellschaftliches Ereignis inszeniert. Nie zuvor und nie danach stand der Alte Orient derart im Zentrum des Interesses der abendländischen Öffentlichkeit beiderseits des Atlantiks.

Für die im Film unverzichtbare Visualisierung der Sujets verschmolzen in Folge dessen die modischen Motive aus dem Orientalismus des 19. Jh. mit der neu entdeckten monumentalen assyrischen Kunst und Architektur, die es erstmalig erlaubte, von einer gewissen Authentizität der Bilder zu sprechen. Dies vollzog sich daher zu einer Zeit, in der Babylon, das Herz der über zweitausendjährigen Vorstellung vom Alten Orient, noch gar nicht ausgegraben war. Doch die Kombination beider Bildwelten stellte fortan den optischen Code des Alten Orients dar. Somit bildete die Zeit der Assyrienmode und neu entstehenden Wissenschaft der

Vorderasiatischen Archäologie hinsichtlich der cinematischen Rezeption die formative Phase, in der nicht nur ikonographische Maßstäbe gesetzt, sondern auch ein festes Themenspektrum konsolidiert wurde. Was die filmische Erzählstruktur der adaptierten Sujets betrifft, so übernahm der Film vor allem die des historischen Romans. Dieser hatte sich, neben vor allem gräco-römischer und altägyptischer Geschichte, auch den antiken Kulturen des Orients und biblischen Erzählungen zugewandt. Altorientalische wie alttestamentliche Sujets und Figuren gehörten daher bis 1900, der Zeit des Anbruchs der Filmgeschichte, zum Bildungs- und Glaubenskanon der abendländischen Gesellschaft. Das in der Öffentlichkeit dominierende Bild wurde zwar im Lauf des 20. Jh. durch eine große Anzahl an Ausgrabungen berichtigt, erweitert und langsam verdrängt. Doch dies galt nur für den Bereich der Wissenschaft und für wissenschaftsinteressierte Rezipienten, mitnichten jedoch für die Populärkultur. Im Kino bildeten daher hinsichtlich des Alten Orients bewährte und somit im kollektiven Gedächtnis der abendländischen Gesellschaft verankerte Mythen und Topoi die Matrix aller filmischen Konzeptionen und waren für dieses Massenmedium daher stets weitaus attraktiver als authentifizierte Ergebnisse der altertumswissenschaftlichen Forschung des 20. Jh.

Ein bedeutsamer Aspekt, dem sich Rezeption und Visualisierung des Alten Orients im Film unterzuordnen hatten, ist ihre Instrumentalisierung. Die Rezeption streift dabei die europäische Strömung des Gräcolatinismus ebenso wie den Kolonialismus, die Entstehung junger Wissenschaften wie Ethnologie und Anthropologie sowie den Exotismus. Doch neben dem gräco-römischen Ideal existierte nach wie vor die jüdisch-christliche Tradition. Was die Genese der Vorderasiatischen Archäologie betrifft, so stand auch diese im Zeichen alttestamentlicher sowie ferner auch imperialistischer Forschung, die sich einem bildungspolitischen Auftrag verbunden fühlte. Dabei wurde die vornehmlich von Engländern und Franzosen erschlossene assyrische Kultur durchaus nicht als das Andere empfunden, im Gegensatz zum zeitgenössischen Orient. Sie galt mehr als Wiege der westlichen Zivilisation, denn als Mutterboden der jüngeren, islamischen Kultur im Vorderen Orient. Kenntnis und Artefakte assyrischer Kunst seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. wurden daher seinerzeit in den Kanon der westlichen humanistischen Tradition aufgenommen. Nur so konnten sie eine sog. Manie zur Folge haben. Doch allmählich verschob sich in der populären Wahrnehmung das positive Bild der so genannten Hochkultur hin zum negativen. Zum einen geschah dies aufgrund des Einflusses der orientalistischen Strömung, deren Orienttopik sich letztlich immer aus einer Welt des Anderen, Fremden speiste. Zum anderen ist die Verschiebung hin zu einem negativ konnotierten Alten Orient mit der Babylon-Rezeption im Kontext christlich-jüdischer Werte zu erklären. In den Vereinigten Staaten geschah dies unter deutlichem Einfluss des Protestantismus. Denn von jeher hatten sich die frühen Siedler und Puritaner in ihrem Kampf um Unabhängigkeit und Neuanfang als ein auserwähltes Volk betrachtet, das wie Israel einer babylonischen Gefangenschaft entkommen war. Das Bild, das mit dem Gründungsmythos der USA verbunden wird, ist wiederum wie kaum ein anderes in die Populärkultur, und somit auch den Film eingeflossen. Das vor allem biblische, jedoch auch durch antike Geschichtsschreibung geprägte Bild der antiken Metropole wurde daher im 20. Jh. zugunsten ihrer wissenschaftlichen Rekonstruktion kaum modifiziert. Sämtliche Konfigurationen der altorientalischen Legendenikonographie im Spielfilm fungierten daher vor allem als Sichtbarmachung von Identität und Alterität und befriedigten gleichzeitig den Bedarf an Exotismus sowie den mit dem Kino an sich verbundenen Voyeurismus. Dabei unterlagen die hier untersuchten Produktionen, die allesamt für die so genannte Masse konzipiert worden waren, wechselnden gesellschaftlichen Paradigmen. Für die Stummfilmzeit, das heißt für die Jahre zwischen 1900 und 1929, können Rezeption und Visualisierung des Alten Orients vor allem unter den Schlagworten „Mythos und Moral“ rubriziert werden, für die Produktionen der Tonfilmzeit (1949–1965) unter den Schlagworten „Eskapismus und Exil“.

Durch die zumeist erstmalige inhaltliche Bearbeitung der ältesten Filmbeispiele wurde deutlich, dass die Anfangsjahre des Filmschaffens eine zweigeteilte Sicht des Alten Orients spiegeln: Babylon wird dabei bis circa 1914 teils im Sinne des biblischen Babel-Bildes, aber auch aufgrund der jungen wissenschaftlichen Erkenntnisse als antike Metropole Babylon rezipiert. Gleiches gilt für die Adaption altorientalischer Sujets. Zum einen zeugen Filme wie SAMSON ET DALILA, DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS, LE MARIAGE D'ESTHER, LE FESTIN DE BALTHASAR oder GIUDITTA E OLOFERNE von der Bibelfestigkeit der damaligen Bevölkerung, zum anderen vom noch spürbaren Einfluss des Orientalismus sowie der Kenntnis assyrischer Kunst und Architektur aus den großen Ausgrabungen. Letzteres demonstrieren auch LA VERGINE DI BABILONIA, LA REGINA DI NINIVE, SARDANAPALO RE DELL'ASSIRIA oder SEMIRAMIS. LA MORT DE CAMBYSE zeigt eine Kenntnis monumentaler persischer Artefakte. Biblische Sujets, die mit dem Alten Orient in keinem direkten Zusammenhang stehen, wurden ohne (antike) Orientexotik inszeniert, so beispielsweise LE FILS PRODIGUE oder CAÏN ET ABEL. In den USA waren indes altorientalische Filmsujets zwar von europäischen Produktionen beeinflusst, jedoch vor allem der protestantischen „tradition of iconic episodes“ unterworfen, so auch DANIEL. Während sich im frühen Film, mehr oder weniger drastisch ausgestaltet, immer die Figurenschemata ‚orientalischer Despot‘ und ‚orientalische Verführerin‘ finden lassen, werden die biblische Heldinnen Judith und Esther – im Gegensatz zur Malerei des *fin de siècle* – als brave Frauen inszeniert, allerdings bewusst in einen exotischen altorientalischen Kontext platziert. Ab circa 1910, einer Zeit, in welcher der Film als eigenständiges, künstlerisches Medium zunehmend an Bedeutung gewann, regte vor allem der Historienroman des 19. Jh. Regisseure zu ersten Neuschöpfungen an, die auf bekannten altorientalischen Sujets nur noch lose basierten, so zu LA VERGINE DI BABILONIA oder LA REGINA DI NINIVE. Erst mit LA REINE DE SABA aus dem Jahre 1913 beginnt der Film, auch eine biblische Erzählung um fiktionale Elemente zu erweitern, die der Melodramatik dienen. Das auf einem Theaterstück der Jahrhundertwende basierende JUDITH OF BETHULIA aus dem Jahre 1914 spiegelt dabei ein letztes Mal die Assyrienmode des letzten Drittels des 19. Jh. Aufgrund jeweiliger Gesellschaftspolitik und eigener Landestraktionen der Filmnationen Frankreich, Italien und USA war es daher sinnvoll, diese Länder hinsichtlich ihrer auffallend häufigen Adaption antik- und biblisch-orientalischer Sujets von einander getrennt zu behandeln.

Es war ebenfalls notwendig, das nur wenig jüngere INTOLERANCE aufgrund seiner Einzigartigkeit und Datenfülle als eigenes Kapitel zu bearbeiten. Der Film ist das berühmteste Beispiel für eine cinematische Rezeption des Alten Orients und unerreicht hinsichtlich seiner aufwändigen Visualisierung, für die nicht nur auf assyrische Kunst und Architektur, sondern bereits auf die atemberaubenden Funde aus Babylon selbst zurückgegriffen wurde. Der Film David Wark Griffiths reflektiert dabei die zweieinhalb tausendjährige Rezeptionsgeschichte des alttestamentlichen Babels wie des Babylons der griechischen Geschichtsschreibung. Ergänzt wird dies jedoch durch eine subjektive und zum Teil widersprüchliche Auswahl weiterer mythologischer und auch neu kreierter Figuren sowie vor allem durch Erkenntnisse aus der noch jungen archäologischen und philologischen Forschung. Dennoch vermochte sich der Film inhaltlichen und visuellen Klischees des Orientalismus nicht zu entziehen. INTOLERANCE spiegelt ferner aufgrund der Opposition des Regisseurs gegenüber dem um 1915 erstarkenden Protestantismus Amerikas die Kontroverse zwischen fundamentalistischem Bibelverständnis und historisch-kritischer Methode. Diese Mixtur hatte zur Folge, dass einzelne inhaltliche Aspekte weder von Seiten des Publikums noch von Filmwissenschaftlern verstanden werden konnten. Aus altertumswissenschaftlicher Perspektive konnten diese aufgeklärt und auf ihre Quellen zurück geführt werden, die, wie im Fall von Lord Byrons

Sardanapalus-Figur, auch der Literatur entstammten. Griffiths Adaption des Babylon-Mythos war dabei religiös, sondern ethisch-moralisch motiviert.

Rezeption und Visualisierung des Alten Orients standen in den 1920er Jahren unter zwei großen Themen: der Moderne und ihre ethisch-moralischen Fragen einerseits sowie der *femme fatale* als wesentlicher Bestandteil einer ungebrochenen Orientmode. Der Verweis auf altorientalische Mythen und Geschichte ist dabei so mannigfaltig und frei wie nie zuvor. Immer noch werden die Filme dabei vor allem aus einer Mixtur an orientalistischen und neuassyrischen Motiven visualisiert, doch wie bereits bei INTOLERANCE werden sie auch durch babylonische Kunst und Architektur, die Anfang des 20. Jh. bekannt worden war bereichert. Die Dekade wird hinsichtlich Babylon mit Cecil B. DeMilles Komödie MALE AND FEMALE eingeläutet, in welcher der Autor ein orientalistisches Gedicht aus dem 19. Jh. zur imaginären Babylon-Vision umdeutete. Doch letztlich bleibt die Vision ein exotistischer Augenschmaus in Anlehnung an vorangegangene Produktionen wie INTOLERANCE, aber auch SALOME und CLEOPATRA. Beide Filme ermutigten ihren Regisseur J. Gordon Edwards zu einer vollkommen freien Adaption des Saba-Sujets. In the QUEEN OF SHEBA ist daher die Königin eine perfekte *femme fatale*. Einem höheren Anspruch versucht kurz darauf die österreichische Produktion SODOM UND GOMORRHA – DIE LEGENDE VON SÜNDE UND STRAFE gerecht zu werden. Diese gab mittels des seinerzeit beliebten kombinatorischen Verfahrens vor, das drohende „Neue Sodom und Gomorrha“ der Gegenwart durch moralische Verweise auf das der Bibel sowie eine fiktionale, in Assyrien angesiedelte „Orientalische Erzählung“ zu verhindern. Für die Befriedigung der Schaulust wurden auch hier keine Kosten und Mühen gescheut sowie dabei deutlich auf neuassyrische und spätbabylonische Kunst und Architektur zurückgegriffen. Doch die ‚biblischen‘ und ‚antiken‘ Handlungsstränge dienten vor allem der Präsentation gleich zweier orientalischer *femmes fatales*. Ein Jahr später wird in SAMSON UND DELILA eine alttestamentliche Erzählung zitiert, anhand derer auf höherem und humorvollem Niveau moralische Fragen der Gegenwart geklärt werden. Die orientalische *femme fatale* der biblischen Episoden ist dabei am Ende der emanzipierten Frau der Gegenwart unterlegen. Während SALAMMBO Mitte der 1920er Jahre als reine Literaturverfilmung ein letztes Mal dem französischen Orientalismus des 19. Jh. huldigt, wurden in den Vereinigten Staaten bald zwei biblisch-orientalische, aufwändig visualisierte Monumentalfilme gedreht, die erneut vorgaben, sich auf die Bibel zu berufen. In THE WANDERER wie auch in NOAH'S ARK dient der Alte Orient dabei als spektakulärer Raum, in dem, da er eine vergangene Zivilisation darstellt, alles erlaubt scheint, ähnlich wie in THE QUEEN OF SHEBA oder auch in SODOM UND GOMORRAH. Die angeblich moralische Motivation kommt im kombinatorischen NOAH'S ARK wenigstens rudimentär durch die Thematisierung der Schrecken des Ersten Weltkrieges zur Sprache, während bei THE WANDERER nur vordergründig der Sündenfall und Sittenverfall junger Männer beklagt wird, deren Hingabe an eine orientalische *femme fatale* indes in aller Breite gezeigt wird. Doch hinsichtlich der ‚klassischen‘ altorientalischen Sujets ist im Monumentalfilm der 1920er Jahre für eine Figur wie der rechtgläubigen, einer patriarchalischen Gesellschaft dienenden Judith kein Platz, da sie sich im Gegensatz zu ihrer Rezeption in der Malerei des *fin de siècle* nicht zur modernen *femme fatale* innerhalb eines Bibelfilms eignete. Gleiches gilt für die biblische Ester-Gestalt, auch wenn diese zeitlich und vor allem räumlich ebenfalls in einen (alt)orientalischen Kontext hätte gesetzt werden können. Doch von einer christlich-fundamentalistisch motivierten Moral Hollywoods ist in diesen Jahren eher wenig zu spüren. Ferner finden sich auch im Bibelfilm der 1920er Jahre außerbiblisch rezipierte Gottheiten wie Ištar oder Ortsangaben wie Akkad, die ihrerseits ein letztes Mal auf die Assyriomanie und die neuen Kenntnisse des ausgehenden 19. Jh. verweisen. Der Exotismus der 1920er Jahre speiste sich dabei aus einer Orienttopik, zu der untrennbar ein erotisch aufgeladenes Frauen- und Männerbild zählte. Allerdings zeugen im Abenteuergenre, das seinerseits den islamischen Orient rezipierte, bereits zu dieser Zeit Filme

wie THE SHEIK oder THE THIEF OF BAGDAD von einer latent rassistischen Darstellung der Film-Orientalen, wie sie bereits durch die ambivalente Rezeption von *Tausendundeiner Nacht* angelegt worden war. – Es war alles erlaubt, im großen Stil. Nicht zuletzt deswegen hatte das Publikum Ende der 1920er Jahre für zwei Jahrzehnte genug davon.

Anders verlief die Rezeption des Alten Orients während der Monumentalfilmära der 1950/60er Jahre. Die Visualisierung speist sich zwar aus den gleichen Quellen wie bisher; spezifisch altorientalische Kunst und Architektur wird jedoch nicht mehr so flächendeckend und opulent im Film umgesetzt, zumal die Produktionen in der Regel vorgeben, eine israelitische Filmtopographie zu präsentieren. Allen Verfilmungen gemeinsam ist vor allem die Präsentation zweier, sich gegenüberstehender und ausschließender Lebenswelten: Israel oder Juda (im Ausnahmefall Griechenland) und der Alte Orient. Immer geht es dabei um ein als rechtsgläubig, friedliebend und freiheitlich dargestelltes System (Judentum, später Christentum) gegenüber dem (Alten) Orient (eine Modifikation, jedoch nicht Umkehrung findet sich in ESTHER AND THE KING und liegt im Sujet begründet). Die Filme leben von ihren Kontrasten, die nicht ethisch-moralisch, sondern religiös-moralisch begründet werden. Hervorstechend sind die Gott–Götzen- sowie Jungfrauen–Huren- und Helden–Despoten-Dichotomien, die miteinander verflochten werden. Dabei werden zurückhaltende Frauengestalten in Anlehnung an das Alte Testament als benötigter Gegenpol zur Figur der verführerischen Orientalin kreiert, so die jüdische Ziehschwester König Salomons im Film SOLOMON AND SHEBA, während die Königin von Saba den weiblichen Orient personifiziert, die Gegenwelt zu jüdischem Glauben und patriarchalischem System. Ähnliches gilt für die verlassenen jüdischen Verlobten in SAMSON AND DELILAH und THE PRODIGAL, deren Männer Orientalinnen verfallen. Zeigen die Orientalinnen indes Reue und den Willen zur Konversion, so kommen sie mit dem Leben davon. Die Bekehrung und Entwicklung hin zu einem vollwertigen Gesellschaftsmitglied zieht dabei eine Art Berufsaufgabe mit sich und wird mit Mutterglück belohnt, so in SOLOMON AND SHEBA und THE STORY OF RUTH. Nichteinsicht hingegen wird mit dem Tod bestraft, wie in THE PRODIGAL oder auch SAMSON AND DELILAH. Die Orientalinnen sind ohnehin allesamt kinderlos, wodurch ihre gesellschaftliche Positionierung außerhalb der Norm unterstrichen werden soll. Im Film der 1920er hatten, eher aus emanzipatorischen Gründen, Kinder kaum zur selbstbewussten und erotischen Figur der orientalischen *femme fatale* gepasst. Im Film der 1950/60er Jahre wird keiner orientalischen Herrscherin eine wirkliche Fähigkeit, ihr Land zu regieren, zugesprochen, während die jüdischen Filmfrauen gar nie erst danach streben. Weibliche konnotierte Eigenschaften wie Prunksucht, Luxus, emotionale Kriegsführung et cetera stehen der Orientalin dabei im Weg. Weitere orientalische Frauenfiguren finden sich, aufgrund eines Recycling von Sujets und Motiven des 1920er Jahre Films, auch in Gestalt von Priesterinnen altorientalischer Gottheiten. Allerdings im Unterschied zu jenen damals dienen sie nun ausschließlich aus dem Alten Testament bekannten und tradierten Gottheiten. In THE EGYPTIAN, wird die unmoralische ägyptische Edelkurtisane der Romanvorlage zur Babylonierin, während ihr eine weibliche Figur gegenübergestellt wird, die weitaus frommer als im Roman auftritt. Somit wird gar das Bild der „Hure Babylon“ aus der *Offenbarung* des Johannes auf eine böse, gefährliche Prostituierte aus Babylon übertragen, die aufgrund ihrer Fremdheit nie der Gesellschaftsnorm entsprechen kann. Orientalische Herrscher spielen als Despoten marginale Nebenrollen, die aufgrund ihrer Konzeption sofort erkennen lassen, dass sie als grausame, im Luxus schwelgende Gestalten dem Untergang geweiht sind. Gleiches gilt für die wenigen Filme, die sich Konflikten zwischen Griechen und Persern widmen, wie ALEXANDER THE GREAT oder THE 300 SPARTANS. Der Fall der Perser erscheint als herbeigesehnte „new idea“ wie in ALEXANDER THE GREAT. Ein persischer Sieg indes scheint ungerecht, wie in THE 300 SPARTANS, in dessen Inszenierung, griechischen Textquellen gemäß, der Triumph der Perser auf Verrat und Hinterlist basiert und die Niederlage der Griechen als männliches

Martyrersterben präsentiert wird. Bekannt ist, dass Monumentalfilme außerhalb des biblischen Themenkreises – ähnlich wie bei Israel und Juda – beabsichtigten, eine Identifikation des westlichen Publikums mit den Römern (oder Griechen) zu erreichen. Doch dabei unterlag die Recherche der gräco-römischen Welt einer größeren Strenge in punkto Authentizität und Historizität. Dies ist darauf zurückzuführen, dass in biblischen Monumentalfilmen ausschließlich das Alte Testament als Fundgrube und (vermeintliche) Quelle berücksichtigt wurde und somit einer differenzierten Darstellung des Alten Orients kaum Raum zugestanden wurde. In diesem Zusammenhang erklärt sich auch, warum der amerikanische Film der 1950/60er Jahre Gottheiten wie Istar oder altorientalische Figuren wie Semiramis und Sardanapal nicht adaptierte. Babylon und sein Umfeld wurden, im Gegensatz zur Stummfilmzeit, im amerikanischen Monumentalfilm der 1950/60er Jahre vor allem als Ort des Antichrist betrachtet und Jerusalem und dessen Umfeld als Herkunftsort jüdisch-christlichen Glaubens. Aufgrund der, immer wieder betonten, israelitischen Perspektive verbot es sich daher Babylon als Zentrum des Übels und der Bedrohung zum aufwändig inszenierten Schauplatz eines Bibelfilms zu machen. Dennoch schlossen die amerikanischen Monumentalfilme der 1950/60er Jahre die jüdisch-christliche Heldenfigur Judith aus. Für eine Adaption des Sujets wäre die Darstellung von weiblicher Gewalt samt einer sexuellen Konnotation unumgänglich gewesen, wie sie jedoch mitnichten in das Frauenbild der Zeit gepasst hätte. Esther, für die wiederum im Kontext des Orientalismus der 1920er Jahre kein Platz gewesen war, eignete sich durchaus. Da die Filmemacher vorgaben, mittels Unterhaltung christliche Werte hochhalten zu wollen, verboten sich grundsätzlich modernistische Adaptionen biblischer Sujets. Kaum ein Monumentalfilm verzichtete indes auf die Erwähnung Babylons. Ob nun in *THE ROBE* attraktive Sklavinnen aus Babylon gepriesen werden oder der Ort gemeinsam mit Syrien, Saba und anderen orientalischen ‚Orten‘ der Exotik halber erwähnt wird wie in *THE TEN COMMANDMENTS* – die Nennung Babylons ruft auch fernab eines biblischen Bezugs unweigerlich die Assoziation einer faszinierenden und verruchten Anderen Welt hervor. Ähnlich wird der Orient mittels der unglücklichen Heirat zwischen der ‚westlichen‘ Kaisertochter und dem, als ‚Orientale‘ inszenierten König von Armenien in *THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE* thematisiert. Die Monumentalfilme der 1950/60er Jahre sind, neben ihrer immer noch relevanten Verwurzelung im Puritanismus der vorangehenden Jahrhunderte sowie der aktuellen, konkreten Nahostpolitik, auch dem amerikanischen *frontier*-Mythos verhaftet. Der „Gang nach Westen“ drängte im Rahmen der in den Filmen enthaltenen Nahostpolitik auch den östlichen Orient zurück. Integrativer Bestandteil war dabei der „call for freedom“, wie ihn Cecil B. DeMille in *THE TEN COMMANDMENTS* ausgerufen hatte. Das babylonische Exil wurde verarbeitet und auch die Eroberung Griechenlands misslang; der Orient war dem Untergang geweiht. Gleichzeitig waren dabei dem religiös verbrämten, exotistischen, Voyeurismus auch während der McCarthy-Ära aufgrund der vermeintlichen Berufung auf die Bibel verhältnismäßig wenig Grenzen gesetzt. Doch trotz allem hatte es einen derart bieder dargestellten Alten Orient bis dato im Film noch nicht gegeben.

Der italienische Kolossalfilm ist indes nicht bieder. Vielmehr steht über den Verfilmungen ein gesellschaftliches Bedürfnis nach Eskapismus. Dadurch wird der Alte Orient zum individuell interpretierbaren Raum. Die italienischen Antikfilme sind dabei frei von zeitpolitischen Implikationen, vor allem aufgrund eines zuvor bereits erfolgten Missbrauchs dieses Mediums im eigenen Land. Nicht zuletzt durch den Katholizismus waren unzählige Topoi, Sujets und Motive aus der Bibel wie auch aus der griechisch-römischen Antike in mannigfaltiger Tradierung in die Gegenwart und somit auch in die Populärkultur hineintransportiert worden, während, im Gegensatz dazu, die amerikanische Rezeption des Alten Orients vorwiegend der dort beheimateten Ausprägung des Protestantismus unterstand. Was Filmhandlungen generell anbelangte, so adaptierte der Kolossalfilm einfach alles an Versatzstücken aus der

Vergangenheit und wandte sich in diesem Kontext zuweilen dem Alten Orient und dessen Babylon-Mythos zu. Auch wenn dabei gelegentlich biblische Erzählungen aufgegriffen wurden, kann niemals von einer religiösen (oder angeblich religiöser) Motivation gesprochen werden, sondern von reinem Spektakel, so bei *LA REGINA DI SABA*. Eine Figur wie Judit erschien dem Kolossalfilm ideal für die Darstellung weiblicher Gewalt samt erotischer Konnotation, so in *GIUDITTA E OLOFERNE*. Im Zusammenhang mit der Lust an antiker Mythologie wiederum wurde daher, gar mehrfach, auf die in Italien spätestens seit Dante bekannte Semiramis zurückgegriffen, so in *LA CORTIGIANA DI BABILONIA*, *IO SEMIRAMIDE* und *I SETTI PECCATI DI SEMIRAMIDE*. Ähnliches gilt für die Figur des Sardanapal in *LE SETTE FOLGORI DI ASSUR*. So ergab sich ferner die Möglichkeit, obendrein Gottheiten wie Istar und Assur dem eskapistischen Repertoire einzuverleiben. Dabei hantierte der italienische Kolossalfilm unbefangen mit Städtenamen wie Ninive, während diese für den amerikanischen Markt stets in Babylon umgeändert wurden. In Abhängigkeit von dieser, traditionellen, Antiken- und Mythenbegeisterung ist auch hier immer noch auch die lebendige Operntradition Italiens zu sehen, deren antik-orientalische Sujets vom italienischen Antikfilm der Frühzeit sowie erneut vom Kolossalfilm aufgegriffen wurden. Gleiches gilt für die Lust an Visualisierung und Liebe zum Detail, die gegenüber den amerikanischen biblisch-orientalischen Filmen hervorsteht. Da sich in Italien niemand scheute, Babylon und seine Despoten in das Zentrum der Filme zu setzen und ihrem (pseudo-)historischen Umfeld mindestens ebensoviel Raum zuzugestehen wie dem Helden, entstand im Kontext dieser freien Mythenadaption geradezu folgerichtig zudem eine Neomythologie für die Kinoleinwand. Und deren Helden hatten zuweilen auch gegen Babylon zu kämpfen, so in *L'EROE DI BABILONIA* und weiteren Produktionen.

Das Ende des Monumental- und Kolossalfilms Mitte der 1960er Jahre bedeutete gleichzeitig das Ende des Alten Orients als Schauplatz eines Spielfilms. Ein Großteil der in dieser Arbeit behandelten Filme wurde – aus Sicht der Filmwissenschaft zu Recht – kaum je in einer ernsthaften filmästhetischen Untersuchung gewürdigt. Die frühesten Beispiele wiederum ruhen unbemerkt in Archiven und harren einer etwaigen zukünftigen Kompilation auf DVD, allerdings eher aufgrund von Interesse an der Entwicklung des Mediums Film allgemein. Die Darstellungsweise altorientalischer Figuren, wie sie der Film bis zum Ende des Stummfilms letztlich in Anlehnung an das historisch gewachsene Bild den vorangegangenen Jahrhunderten entlehnt hatte, wurde seit den 1950er Jahren durch einen weitaus unverhohleneren Bezug zu konkreten politischen Verhältnissen zusätzlich überprägt. Somit kann abschließend von einem, somit kulturgeschichtlich entstandenen, „arab image“ gesprochen werden. Dieses gilt als „quintessential Other for American movie-goers“ (Laurence Michalak). Das biblische Babylon-Trauma und der antike Orient finden dabei allerdings kaum noch Eingang in eine Spielfilmproduktion. Statt im Alten Orient oder in „colonial fantasies“ in Anlehnung an *Tausendundeine Nacht* wurde dieses Phänomen ab den 1970er Jahren im zeitgenössische Nahen Osten filmisch angesiedelt. Das Publikum assoziierte fortan aufgrund der Filmdramaturgie beim Namen Allah Fanatismus und daher auch noch gewissermaßen einen heidnischen Gott – wie seinerzeit im Monumentalfilm. Film-Despoten aus dem Orient wurden von Film-Terroristen aus Nahost abgelöst. Aufgrund des vorausgesetzten Antagonismus' zwischen dem Islam und dem Juden- sowie Christentum, wurde dabei die ethnische, kulturelle und religiöse Vielfalt des Orients ebenso missachtet wie in Antik- und Bibelfilmen. Diese Reduktion führte in medialen Bereichen der USA und Europa, vor allem in der Populärkultur, spätestens seit Beginn der Postmoderne zum Bild des Vorderen Orients als eines Ortes voll gefährlicher Fanatiker und daher zur Unterstellung einer mit dem Abendland unvereinbaren ‚orientalischen‘ Denkstruktur. Das Bild des Orients als Antithese, als Gegenzivilisation des Westens, ist dabei funktional. Solche, vor allem im Medium Film transportierten, Bilder sollen letztlich auch negative Seiten der eigenen Kultur

verdecken, können aber ebenso zu gefährlichen Gegenreaktionen führen. In einigen Spielfilmen wird dabei erneut auf den Alten Orient zurückgegriffen: So ist es in *THE EXORCIST* (USA 1973) der altorientalische Dämon Pazuzu, der dort im Rahmen einer Ausgrabung in Ninive entdeckt wird, und danach die amerikanische Gesellschaft heimsucht. Andere, sumerische, Dämonen quälen währenddem vier Jugendliche in einer Blockhütte im Wald in *EVIL DEAD* (USA 1977), ganz Manhattan in *GHOSTBUSTERS* (USA 1984) oder die Bevölkerung einer amerikanischen Kleinstadt im Rahmen der TV-Serie *BUFFY, THE VAMPIRE SLAYER* (USA 2001). In *TRUE LIES* (USA 1994) wiederum werden einer archäologischen Forschungseinrichtung durch eine zwielichtige, diffus asiatisch aussehende, Antikenhändlerin altorientalische Flügelstiere verkauft, die als Trojanische Pferde fungieren. Denn in ihrem Inneren befinden sich atomare Sprengköpfe, durch deren Zündung islamistische Terroristen die USA erpressen wollen ihren Forderungen nachzugeben. Die mediale Diffamierung von Orientalen seit Beginn der westlichen Filmgeschichte beurteilt beispielsweise auch Michael Moore in seiner Dokumentation *BOWLING FOR COLUMBINE* (USA 2002) als kontraproduktiv im „Kampf gegen den Terror“. Moore schneidet hierfür eine kurze Sequenz aus einem Orientstummfilm, in der ein fanatisch dargestellter, prächtig gekleideter, Sultan mit wahnwitzigem Blick einen Säbel schwingt, gegen Aufnahmen von an wirklichen Orientalen durchgeführten Flughafenkontrollen. Ein Paradigmenwechsel hin zu einem positiven Bild fand für den Alten Orient indes im Paralleluniversum der TV-Science Fiction statt, die diesen als Teil des menschlichen Weltkulturerbes erachtet.

Der Spielfilm spiegelt wie kein anderes Medium des 20. Jh. das populäre Bild vom Alten Orient im Westen. Vorliegende Untersuchung stellt hierbei im Rahmen der zweieinhalb Jahrtausende alten Rezeption einen aktuellen Ausschnitt dar. Dieser – so wurde deutlich – ist jedoch nur unter Berücksichtigung von Paradigmen der verschiedenen Zeiten und Räume des 20. Jh. verständlich, bleibt jedoch durchgängig mit dem Orientalismus verbunden. Die Form der Antikenrezeption sagt dabei weitaus mehr über die Gesellschaft aus, die rezipiert, als über die Antike selbst. Dennoch gehört ihre Berücksichtigung zum Aufgabenfeld der Vorderasiatischen Archäologie und Altorientalistik. Denn diese erforscht den antiken Orient im Orient von heute. Im Zuge der Irak-Offensive im Jahr 2003 und ihren Folgen rückte der Alte Orient aufgrund der verheerenden Plünderungen antiker Kulturgüter wieder in das Blickfeld der Öffentlichkeit. Im Zuge des derzeitigen *revival* von Monumentalfilmen im Digitalen Zeitalter bleibt es für zukünftige Spielfilme, die den Alten Orient inszenieren wollen, abzuwarten, welchem Paradigma sie unterworfen sein werden.

Filmografie

Die Filmografie enthält alle im Textteil der Arbeit mit einer Ordnungszahl gekennzeichneten Produktionen, beispielsweise 5.1.2 DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS, 7.7 THE WANDERER oder 8.1 SAMSON AND DELILAH. Alle Filme werden kapitelübergreifend in chronologischer Abfolge und nach Originaltitel aufgelistet. Drehbuch und Skript fallen zu „Drehbuch“ zusammen; unter „Vorlage“ sind eine antike Quelle, die Bibel, ein älterer Film, Drama oder Ähnliches zu verstehen. Fehlende Informationen werden gekennzeichnet (--). Auf Angaben aus z.B. der Internet Movie Data Base (www.imdb.com) wurde hier verzichtet, da diese oftmals nicht verifizierbar waren. Alle Filme bis 1928 sind Stumm-, alle jüngeren Tonfilme.

1902

Titel	Samson et Dalila
Alternativtitel	-- (?)
Jahr	1902
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères
Regisseur	Ferdinand Zecca
Produzent	Gebrüder Pathé
Farbe	S/W
Länge	ca. 3 Minuten
Hauptdarsteller	-- (?)
Vorlage	Buch <i>Richter</i> , Altes Testament
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	Es existiert ein <i>remake</i> von Pathé mit dem Titel Samson aus dem Jahr 1908 (Regie: Albert Capellani) (ebenfalls in London einzusehen)
siehe Kapitel	5.1.1

1905

Titel	Daniel dans la Fosse aux Lions
Alternativtitel	Daniel in the Lions Den (UK)
Jahr	1905
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères
Regisseur	Lucien Nonguet
Produzent	Gebrüder Pathé
Farbe	S/W
Länge	ca. 2 Minuten
Hauptdarsteller	-- (?)
Vorlage	Buch <i>Daniel</i> , Altes Testament
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	--
siehe Kapitel	5.1.2

1908

Titel	Giuditta e Oloferne
Alternativtitel	Judith and Holophernes (UK und USA) et. al.
Jahr	1908
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	Cines
Regisseur	-- (?)
Produzent	-- (?)
Farbe	S/W
Länge	ca. 4 Minuten
Hauptdarsteller	-- (?)
Vorlage	Buch <i>Judit</i> , Altes Testament
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	Wird in der Literatur auch (selten) in das Jahr 1906 datiert.
siehe Kapitel	5.2.1

1909

Titel	Mort de Cambyse, La
Alternativtitel	Der Tod des Kambyses (D)
Jahr	1909
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Gaumont
Regisseur	-- (?)
Produzent	-- (?)
Farbe	S/W
Länge	ca. 8 Minuten
Hauptdarsteller	Monsieur Alexandre (Cambyse) et. al.
Vorlage	Herodot, <i>Historien</i> ; evt. Opern-Libretto (?)
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	Der Film enthält Zwischentitel; vermutete Vorlage aus Oper oder Theater
siehe Kapitel	5.1.3

1910

Titel	Festin de Balthasar, Le
Alternativtitel	Belshazzar's Feast (UK), The Fall of Babylon (USA) et. al.
Jahr	1910
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Gaumont
Regisseur	Louis Feuillade
Produzent	-- (?)
Farbe	S/W
Länge	ca. 7 Minuten
Hauptdarsteller	Léonce Perret (Balthasar), Georges Wague (Daniel)
Vorlage	Buch <i>Daniel</i> , Altes Testament
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	- Der Film enthält Zwischentitel. - Das Sujet wurde mit dem gleichen Titel bereits von Pathé Frères im Jahre 1905 verfilmt, siehe Kap. 5.1.4.
siehe Kapitel	5.1.4

1910

Titel	Mariage d'Esther, Le
Alternativtitel	The Marriage of Esther (UK)
Jahr	1910
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Gaumont
Regisseur	Louis Feuillade
Produzent	-- (?)
Farbe	S/W
Länge	ca. 15 Minuten
Hauptdarsteller	-- (?)
Vorlage	Buch <i>Ester</i> , Altes Testament
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Videokopie)
Kommentar	- Der Film existiert auch in einer handkolorierten Fassung (einsehbar in London), weswegen in Filmlisten in der Regel von zwei verschiedenen Verfilmungen gesprochen wird. - Der Film enthält Zwischentitel.
siehe Kapitel	5.1.5

1910

Titel	Sémiramis
Alternativtitel	Semiramis (UK)
Jahr	1910
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères
Regisseur	Camille de Morlhon
Produzent	Gebrüder Pathé
Farbe	S/W
Länge	ca. 8 Minuten
Hauptdarsteller	-- (?)
Vorlage	Ktesias bzw. Diodor, evtl. Josephin Péladan; Fantasie
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London.
Kommentar	Der Film enthält Zwischentitel.
siehe Kapitel	5.1.6

1910

Titel	Vergine di Babilonia, La
Alternativtitel	Ninia, King of Babylon (UK)
Jahr	1910
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	S. A. Ambrosio
Regisseur	Luigi Maggi
Produzent	Arturo Ambrosio
Farbe	S/W
Länge	ca. (Minuten
Hauptdarsteller	Alberto A. Capozzi (Ninia), Mary Cléo Tarlarini (Esther)
Vorlage	alttestamentliche, klassisch-antike sowie fiktive Elemente
Drehbuch	Arrigo Frusta (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London
Kommentar	Der Film enthält Zwischentitel.
siehe Kapitel	5.2.2

1911

Titel	Regina di Ninive, La
Alternativtitel	Das Verbrechen der Königin von Ninive (D), The Queen of Nineveh (UK)
Jahr	1911
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	S. A. Ambrosio
Regisseur	Luigi Maggi
Produzent	Arturo Ambrosio
Farbe	S/W
Länge	ca. 11 Minuten
Hauptdarsteller	Gigetta Morando (Tamiri), Oreste Grandi (Canach), Alberto A. Capozzi (Assur), Luigi Maggi (Sanherib), Ernesto Vaser (Mitrane) et. al.
Vorlage	Oper <i>La Semiramide</i> (1823) von Rossini/Rossi
Drehbuch	Arrigo Frusta
Bezugsquelle	Einsehbar im British Film Institute, London
Kommentar	Der Film enthält Zwischentitel (englischer Sprache).
siehe Kapitel	5.2.3

1913

Titel	Reine de Saba, La
Alternativtitel	The Queen of Sheba (UK und USA)
Jahr	1913
Herkunftsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères
Regisseur	René Le Prince
Produzent	Gebrüder Pathé
Farbe	S/W
Länge	ca. 20 Minuten
Hauptdarsteller	Monsieur Aléxandre (Salomon)
Vorlage	Buch 1 <i>Könige</i> , Altes Testament; Fantasie
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	Der Film enthält Zwischentitel. Neben den Studioaufnahmen wurde an Schauplätzen in Ägypten gedreht.
siehe Kapitel	5.1.7

1913

Titel	Daniel
Alternativtitel	-- (?)
Jahr	1913
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Vitagraph
Regisseur	Frederick Thompson
Produzent	-- (?)
Farbe	S/W
Länge	(?) s. u. Kommentar
Hauptdarsteller	-- (?)
Vorlage	Buch <i>Daniel</i> , Altes Testament; Fantasie
Drehbuch	-- (?)
Bezugsquelle	British Film Institute, London (Rolle)
Kommentar	Der Film enthält Zwischentitel. In der London-Kopie fehlt dem Film das Ende, weswegen die Originallänge (vermutlich +/- 10 Minuten) nicht bekannt ist.
siehe Kapitel	5.3.1

1914

Titel	Judith of Bethulia
Alternativtitel	Judith von Bethulien (D) et. al.
Jahr	1913
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Biograph
Regisseur	David Wark Griffith
Produzent	-- (?)
Farbe	S/W
Länge	ca. 80 Minuten
Hauptdarsteller	Blanche Sweet (Judith), Henry B. Walthall (Holofernes) et. al.
Vorlage	Der Film basiert offiziell auf dem gleichnamigen Theaterstück von Thomas Bailey Aldrich aus dem Jahre 1904
Drehbuch	David Wark Griffith
Bezugsquelle	Kaufkassette
Kommentar	Damals nicht angegeben wurde der Kauf eines Drehbuchs aus dem Jahre 1913 mit dem Titel <i>Judith and Holofernes</i> von Grace A. Pierce.
siehe Kapitel	5.3.2

1916

Titel	Intolerance. A Sun Play of the Ages
Alternativtitel	Intoleranz (Deutschland); Intolérance (Frankreich) et. al.
Jahr	1916
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Wark Production Company
Regisseur	David Wark Griffith
Produzent	David Wark Griffith
Farbe	S/W
Länge	Premierenfassung ca. 3 1/2 Stunden; Kaufkassette/DVD ca. 3 Stunden
Hauptdarsteller	Tully Marshall (Belpriester); Elmo Lincoln (Belshazzars Bodyguard) et. al.
Vorlage	für die „Babylonian Story“: Buch <i>Daniel</i> Altes Testament; Herodot, <i>Historien</i> ; Keilschrifttexte et. al. ; Fantasie
Drehbuch	David Wark Griffith
Bezugsquelle	DVD, Griffith-Kompilation
Kommentar	Die Babylon-Sequenzen wurden im Jahre 1919 als eigenständiger Spielfilm mit einigen neu hinzu gedrehten Szenen unter dem Titel The Fall of Babylon erneut in die Kinos gebracht. Der Film enthält Zwischentitel. Es liegt weder die Premierenfassung (käuflich) vor, noch ist die vom Museum of Modern Art rekonstruierte Fassung derzeit einsehbar. Auf den Film bezieht sich der Kinofilm Good Morning Babilonia der Gebrüder Taviani (I, F, USA 1987), eine Hommage an Intolerance .
siehe Kapitel	6

1919

Titel	Male and Female
Alternativtitel	The Admirable Crichton (UK)
Jahr	1919
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Famous Players-Lasky
Regisseur	Cecil B. DeMille
Produzent	Jesse Lasky
Farbe	S/W
Länge	ca. 1 1/2 Stunden
Hauptdarsteller	Gloria Swanson (Lady Mary); Thomas Meighan (Butler Crichton); Lila Lee (Tweeny); Theodore Roberts (Lord Loam) et. al.
Vorlage	<i>The Admirable Crichton</i> , Theaterstück von James M. Barrie (1902)
Drehbuch	Jeannie MacPherson
Bezugsquelle	DVD
Kommentar	Der Film war seit Ende der 1990er Jahre für einige Zeit auf DVD zu erwerben.
siehe Kapitel	7.1

1921

Titel	Queen of Sheba, The
Alternativtitel	Die Königin von Saba (Deutschland) et. al.
Jahr	1921
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	20 th Century Fox
Regisseur	J. Gordon Edwards
Produzent	William Fox
Farbe	S/W
Länge	-- (?) (abendfüllende Länge)
Hauptdarsteller	Betty Blythe (Queen of Sheba); Fritz Leiber (King Solomon); George Siegmann (King Armud of Sheba); Joan Gordon (Nomis, Sheba´s sister); Nell Craig (Vashti, wife of Solomon) et. al.
Vorlage	Buch <i>Richter</i> sowie Buch <i>Ester</i> , Altes Testament, Koran, Fantasie
Drehbuch	Virginia Tracy
Bezugsquelle	nicht mehr erhalten
Kommentar	Über diesen Film ist heute sehr wenig bekannt. Es existieren nur wenige <i>stills</i> sowie Werbebroschüren und -Programme, von welchen einige eingesehen werden konnten, sowie einige wenige Zeitzeugenberichte.
siehe Kapitel	7.2

1921/1922

Titel	Sodom und Gomorrha - Die Legende von Sünde und Strafe
Alternativtitel	The Queen of Sin (USA) et. al.
Jahr	1921/1922
Herkunftsland	Austria
Produktionsfirma	Sascha-Film
Regisseur	Michael Kertész
Produzent	Alexander Kolowrat
Farbe	S/W
Länge	Teil 1: 2135 Meter. Teil 2: 1810 Meter
Hauptdarsteller	Lucy Doraine (Mary Conway/ Sarah/ Lia), Georg Reimers (Mr. Harber); Michael Varkonyi (Priester / Engel); Walter Slezak (Eduard / Goldschmied); Kurt Ehrle (Lighton / Lot) et. al.
Vorlage	frei nach <i>Genesis</i> 19; Fantasie
Drehbuch	Ladislaus Vajda; Michael Kertész
Bezugsquelle	angefertigte VHS-Kopie vom Film Archiv Austria, Wien
Kommentar	Die derzeit aktuelle Fassung (März 2002) enthält nicht die sog. Syrien-Episode. Nicht mehr alle Filmsequenzen (Premierenfassung) sind erhalten.
siehe Kapitel	7.3

1922

Titel	Samson und Delila
Alternativtitel	Samson and Delilah (USA und UK), Samson et Dalilah (F) et. al.
Jahr	1922
Herkunftsland	Austria
Produktionsfirma	Corda-Film-Consortium im Konzern der Vita-Filmindustrie AG, Wien
Regisseur	Alexander Korda
Produzent	Alexander Korda (?)
Farbe	S/W
Länge	2250 Meter
Hauptdarsteller	Maria Corda (Julia Sorel / Delila / Primadonna); Franz Herterich (Abimelech / Andrej Andrejewitsch); Alfredo Galaor (Samson) et. al.
Vorlage	frei nach <i>Richter</i> , Altes Testament, frei nach Saint-Saëns; Fantasie
Drehbuch	Alexander Korda, Ladislaus Vajda
Bezugsquelle	angefertigte VHS-Kopie vom Film Archiv Austria, Wien
Kommentar	Zur Oper <i>Samson et Dalila</i> siehe Kap. 4.6.
siehe Kapitel	7.4

1925

Titel	Salammbô
Alternativtitel	Salambo. Der Kampf um Karthago (Austria, D), Salambo (UK) et. al.
Jahr	1925
Herkunftsland	Frankreich / Austria
Produktionsfirma	Sascha-Film Wien
Regisseur	Pierre Marodon
Produzent	Alexander Kolowrat
Farbe	S/W
Länge	2750 Meter
Hauptdarsteller	Jeanne de Balzac (Salammbô);
Vorlage	Gustave Flaubert, Salammbô (Roman aus dem Jahre 1862)
Drehbuch	nach dem gleichnamigen Roman von Gustave Flaubert
Bezugsquelle	angefertigte VHS-Kopie des Film Archiv Austria, Wien
Kommentar	Zum Roman siehe Kap. 2.2.2.
siehe Kapitel	7.5

1926

Titel	Wanderer, The
Alternativtitel	Der verlorene Sohn (Deutschland) et. al.
Jahr	1926
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Famous Players-Lasky (vertrieben von Nachfolgefirma Paramount)
Regisseur	Raoul Walsh
Produzent	Adolph Zukor/Jesse L. Lasky
Farbe	S/W
Länge	unklar, ca. 60 Minuten erhalten; Premierenfassung 8,173 ft.
Hauptdarsteller	Greta Nissen (Tisha); William Collier Jr. (Jether); Ernest Torrence (Tola); Herbert Holmes (Prophet) et. al.
Vorlage	frei nach <i>Lukas</i> -Evangelium; Theaterstücke „The Wanderer“ von Maurice V. Samuels (1917) sowie „Der Verlorene Sohn. Ein Legendenspiel“ von Wilhelm August Schmidtborn (1912)
Drehbuch	James T. O'Donohoe
Bezugsquelle	Mir liegen mehrminütige Ausschnitte aus der Dokumentation <i>The Bible according to Hollywood</i> (USA 1994, Brentwood Home Video) vor.
Kommentar	Je eine Filmkopie befindet sich im American Film Institute, Los Angeles sowie der UCLA, Los Angeles (sehr schlecht erhalten; werden nicht gezeigt/zur Verfügung gestellt).
siehe Kapitel	7.6

1928

Titel	Noah's Ark
Alternativtitel	L'Arca di Noè (Italien) et. al.
Jahr	1929
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Warner Bros.
Regisseur	Michael Curtiz aka Michály Kertész
Produzent	Warner
Farbe	S/W
Länge	ca. 2 ½ Stunden (Premierenfassung)
Hauptdarsteller	Dolores Costello (Mary/Miriam); George O'Brien (Travis/Japeth); Noah Berry (Nickoloff/Nephilim) et. al.
Vorlage	(sehr) frei nach <i>Genesis</i> , Altes Testament
Drehbuch	De Leon Anthony
Bezugsquelle	Film ist nur im American Film Institute (AFI), Los Angeles, einzusehen.
Kommentar	Ich habe nur einen ca. 3 min. <i>trailer</i> aus dem Jahre 1928, welcher sich auf der Dokumentation <i>The Bible According to Hollywood</i> (USA 1994, Brentwood Home Video) befindet. 1979 wurde alles noch vorhandene Filmmaterial samt Rechten vom Fernsehsender Turner Entertainment aufgekauft und restauriert, allerdings wird keine Kopie davon hergestellt.
siehe Kapitel	7.6

1949

Titel	Samson and Delilah
Alternativtitel	Samson und Delilah (D) et. al.
Jahr	1949
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Paramount
Regisseur	Cecil B. DeMille
Produzent	Cecil B. DeMille
Farbe	Farbfilm
Länge	128 min. (Premierenfassung 131 min.)
Hauptdarsteller	Victor Mature (Samson); Hedy Lamarr (Delilah); George Sanders (Saran of Gaza); Angela Lansbury (Semadar); Henry Wilcoxon (Artur) et. al.
Vorlage	Buch <i>Richter</i> , Altes Testament, <i>Samson and Delila</i> (1922); Roman <i>Judge and Fool</i> von Vladimir Jabotinsky; <i>Fantasie</i>
Drehbuch	Jesse Lasky Jr. / Frederic Frank
Bezugsquelle	Kaufkassette
Kommentar	- -
siehe Kapitel	8.1

1952

Titel	Regina di Saba, La
Alternativtitel	The Queen of Sheba (USA)
Jahr	1952
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	Oro Film
Regisseur	Pietro Francisci
Produzent	Mario Francisci
Farbe	S/W!
Länge	98 min.
Hauptdarsteller	Balkis, Königin von Saba (Leonora Ruffo); Gino Leurini (Prinz Reboam, Sohn des Salomon); Gino Cervi (Salomon); Mario Ferrati (Chaldis, der Hohepriester von Saba), Marina Berti (Prinzessin Zamira) et. al.
Vorlage	Bibel; Pietro Francisci, Giorgio Graziosi
Drehbuch	Giorgio Graziosi, Raoul De Sarro, Pietro Francisci
Bezugsquelle	DVD
Kommentar	DVD mit englischer Synchronfassung
siehe Kapitel	9.1.1

1955

Titel	Prodigal, The
Alternativtitel	Tempel der Versuchung (D) et. al.
Jahr	1955
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	Metro-Goldwyn-Mayer
Regisseur	Richard Thorpe
Produzent	Charles Schnee
Farbe	Farbfilm
Länge	115 Minuten
Hauptdarsteller	Edmund Purdom (Micah); Lana Turner (Samarra); Louis Calhern (Nahreeb); James Mitchell (Rhakim); Joseph Wiseman (Carmish) et. al.
Vorlage	Gleichnis vom <i>Verlorenen Sohn</i> , Lukas-Evangelium, bearbeitet von Joe Breen und Samuel James Larsen; The Wanderer (USA 1926)
Drehbuch	Maurice Zimm
Bezugsquelle	deutsche TV-Ausstrahlung
Kommentar	Ich habe den Film nur in der deutschen Synchronfassung bekommen.
siehe Kapitel	8.2

1956

Titel	Cortigiana di Babilonia, La
Alternativtitel	The Queen of Babylon (USA), Semiramis, Kurtisane von Babylon (Deutschland) et. al.
Jahr	1956
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	Pantheo Film
Regisseur	Carlo Ludovico
Produzent	N. Wachsberger
Farbe	Farbfilm
Länge	98 Minuten
Hauptdarsteller	Rhonda Fleming (Semiramis); Ricardo Montalban (Amal); Roldano Lupi (Assur), Tamara Lees (Lysia) et. al.
Vorlage	Autorin: Maria Bory, adaptiert von Nicola Manzari und Cesare Vico Lodovici
Drehbuch	Ennio de Concini; Giuseppe Mangione; C.L. Bragaglia
Bezugsquelle	TV-Ausstrahlung (ARTE)
Kommentar	Keine Unterlagen in der Scuola Nazionale del Cinema, Roma; wenige <i>stills</i> im British Film Institute, London; nicht in der originalen Synchronfassung erhältlich.
siehe Kapitel	9.2.1

1958

Titel	Giuditta e Oloferne
Alternativtitel	Head of a Tyrant (USA), La Tête du Tyran (Frankreich)
Jahr	1958
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	Vic Film / Faro Film / Explorer Film (alle drei Roma)
Regisseur	Fernando Cerchio
Produzent	Pietro Ghione per Vic Film
Farbe	Farbfilm
Länge	100 Minuten
Hauptdarsteller	Massimo Girotti (Oloferne); Isabelle Corey (Guiditta), Renato Baldini (Arbar), Gianni Rizzo (Ozia), Leonardo Botta (Gabriele) et. al.
Vorlage	frei nach dem Buch <i>Judit</i> , Altes Testament
Drehbuch	Fernando Cerchio; Damiano Damiani; Gian Paola Callegari; Guido Malatesta
Kommentar	Filmkopie auf Videokassette in sehr schlechtem Zustand, gekürzt von 103 auf 94 Minuten; Film nicht im Archiv der Scuola Nazionale del Cinema, Rom, vorhanden.
siehe Kapitel	9.1.2

1959

Titel	Solomon and Sheba
Alternativtitel	Salomon und die Königin von Saba (Deutschland) et. al.
Jahr	1959
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	United Artists
Regisseur	King Vidor
Produzent	Ted Richmond
Farbe	Farbfilm
Länge	139 Minuten
Hauptdarsteller	Yul Brynner (Solomon); Gina Lollobrigida (Balkis, Queen of Sheba); George Sanders (Adonijah); Marisa Pavan (Abishag); David Farrar (Pharaoh); Harry Andrews (Baltor) et. al.
Vorlage	frei nach 1 <i>Könige</i> , Altes Testament und Koran
Drehbuch	Crane Wilbur, Anthony Veiller, Paul Dudley, George Bruce
Bezugsquelle	Kaufkassette
Kommentar	--
siehe Kapitel	8

1960

Titel	Story of Ruth, The
Alternativtitel	Das Buch Ruth (D) et. al.
Jahr	1960
Herkunftsland	USA
Produktionsfirma	20 th Century Fox
Regisseur	Henry Koster
Produzent	Samuel Engel
Farbe	Farbfilm
Länge	132 Minuten
Hauptdarsteller	Elana Eden (Ruth); Tom Tryon (Mahlon); Stuart Whitman (Boaz); Thayer David (Hedak); Viveca Lindfors (Eleilat) et. al.
Vorlage	frei nach Buch <i>Rut</i> , Altes Testament
Drehbuch	Norman Corwin
Bezugsquelle	Kaufkassette
Kommentar	--
siehe Kapitel	8.4

1960

Titel	Esther and the King
Alternativtitel	Esther e il Re (Italien); Das Schwert von Persien (Deutschland) et. al.
Jahr	1960
Herkunftsland	USA/Italien
Produktionsfirma	20 th Century Fox
Regisseur	Raoul Walsh
Produzent	Raoul Walsh
Farbe	Farbfilm
Länge	109 Minuten
Hauptdarsteller	Joan Collins (Esther); Richard Egan (King Ahasuerus); Denis O'Dea (Mordecai); Sergio Fantoni (Haman); Daniela Rocca (Vashti) et. al.
Vorlage	frei nach Buch <i>Ester</i> , Altes Testament
Drehbuch	Ennio De Concini, Michael Elkins
Bezugsquelle	Kaufkassette
Kommentar	Regieassistent: Mario Bava.
siehe Kapitel	8.5

1962

Titel	Io Semiramide
Alternativtitel	Die Sklavenkönigin (D), Slave Queen of Babylon (USA) et. al.
Jahr	1963
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	Apo Film / Globe International Film
Regisseur	Primo Zeglio
Produzent	Aldo Pomilia
Farbe	Farbfilm
Länge	100 Minuten
Hauptdarsteller	Yvonne Furneaux (Semiramide); John Ericson (Kir); Renzo Ricci (Ninurte); Gianni Rizzo (Ghelas); Germano Lungo (Onnos) et. al.
Vorlage	Sergio Spina, Luigi de Santis, frei nach Ktesias und Diodor
Drehbuch	Fede Arnaud, Alberto Liberati, Primo Zeglio
Bezugsquelle	Privatanfertigung aus dem Archiv des ZDF; vgl. Kommentar unten.
Kommentar	Italienische Fernsehsender wollten mir keine Kopie anfertigen.
siehe Kapitel	9.2.2

1962

Titel	Sette Folgori di Assur, Le
Alternativtitel	Die Sieben Blitze Assurs (D), War Gods of Babylon (USA)
Jahr	1962
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	Apo-Film / Globe International Film
Regisseur	Silvio Amadio
Produzent	Aldo Pomilia
Farbe	Farbfilm
Länge	ca. 90 Minuten
Hauptdarsteller	Arnoldo Foà (Zoroastro); Jacky Lane (Mirra), Howard Duff (Sardanapal); Luciano Marin (Samas) et. al.
Vorlage	Sergio Spina, frei nach Ktesias und Diodor
Drehbuch	Sergio Spina, Diego Fabbri, Luigi de Simone, Gino de Santi
Bezugsquelle	Kopie von Something Weird Video, Seattle (schlechter Zustand)
Kommentar	Es war unmöglich, eine italienische Originalfassung zu sehen.
siehe Kapitel	9.2.3

1962

Titel	Last Days of Sodom and Gomorrah, The
Alternativtitel	Sodoma e Gomorra (Italien) et. al.
Jahr	1962 (I/F); 1963 (USA)
Herkunftsland	Italien/Frankreich/USA
Produktionsfirma	Titanus Production / 20 th Century Fox
Regisseur	Robert Aldrich
Produzent	Goffredo Lombardo / Joseph E. Levine
Farbe	Farbfilm
Länge	154 Minuten
Hauptdarsteller	Anouk Aimée (Queen Bera of Sodom); Stewart Granger (Lot), Pier Angeli (Ildith); Stanley Baker (Astaroth, prince of Sodom); Rossana Podestà (Shua, daughter of Lot) et. al.
Vorlage	Bibel (Genesis), Fantasie
Drehbuch	Hugo Butler / Giorgio Prosperi
Bezugsquelle	Kaufkassette
Kommentar	Die Dreharbeiten (Dialoge) wurden auf englisch durchgeführt.
siehe Kapitel	8.6

1963

Titel	Eroe di Babilonia, L'
Alternativtitel	Der Held von Babylon (Deutschland), Beast of Babylon against the Son of Hercules (USA) et. al.
Jahr	1963
Herkunftsland	Italien
Produktionsfirma	C.I.R.A.C. per F.I.A.
Regisseur	Siro Marcellini
Produzent	Giorgio Agliani
Farbe	Farbfilm
Länge	95 Minuten
Hauptdarsteller	Gordon Scott (Nippur), Geneviève Grad (Tamira), Andrea Scotti (Namar), Celina Cely (Agar), Moira Orfei (Ura) et.al.
Vorlage	Giampaolo Callegari
Drehbuch	Gian Paolo Callegari, Siro Marcellini, Albert Valentin
Bezugsquelle	TV-Ausstrahlung (Kabel 1)
Kommentar	Italienische Fernsehsender wollten mir keine Kopie anfertigen.
siehe Kapitel	9.3.1

Bibliografie

Die Bibliografie enthält alle im Textteil der Arbeit zitierten Beiträge, Artikel, Monographien, Sammelbände, Lexika etc. sowieso verwendete Werke zur Filmgeschichte, Filmwissenschaft sowie Altorientalistik in alphabetischer Reihenfolge nach Autor/Herausgeber. Nicht enthalten sind sämtliche, sich direkt und zeitgenössisch auf einen einzelnen Film beziehenden Filmkritiken sowie Filmberichte und anderes unveröffentlichtes Material zwischen 1902 und 1966 bezüglich einzelner Filme wie *press books*, Drehbücher, *shooting scripts*, *making-of*-Dokumente, Zeitungsartikel (*clippings*), *souvenir brochures* etc., da diese an gegebener Stelle stets komplett und/oder mit der Angabe ihrer Herkunft (Bsp. Filmarchiv Austria, British Film Institute etc.) zitiert werden.

A

ABEL, Richard, *The Ciné goes To Town. French Cinema 1896-1914* (Berkeley/Los Angeles 1994).

ACKROYD, Peter R., *Israel under Babylon and Persia* (Oxford 1970).

AFFERGAN, Francis, *L'Exotisme et Altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie* (Paris 1987).

AHLSTRÖM, Gösta Werner, *The History of Ancient Palestine from the Palaeolithic Period to Alexander's Conquest* (Sheffield 1993).

AL-AZM, Sadik J., *Westliches Geschichtsd Denken aus arabischer Perspektive*, in: Rüsen, Jörn (Hg.), *Westliches Geschichtsd Denken. Eine interkulturelle Debatte* (Göttingen 1999), 191-203.

ALBERTZ, Rainer, *Die Exilszeit. 6. Jahrhundert v. Chr.* (Stuttgart 2001).

ALIGHIERI, Dante, *Die Göttliche Komödie* (München 1994).

AMIET, Pierre, *Suse. 6000 ans d'histoire* (Paris 1988).

ANDERSON, Gillian B., „No music until cue“. *The Reconstruction of D. W. Griffith's Intolerance*, in: *Griffithiana*, no. 38/38, october 1990, 158-169.

ANGELINI Valerio/PUCCI, Fiorangelo, *1896-1914. Materiali per una storia del cinema delle origini* (Torino 1981).

ANGER, Kenneth, *Hollywood Babylon* (Reinbek bei Hamburg) 1999.

ANONYMUS, *I film in costume*, in: Vallardi. *Edizione Periodiche* (Hg.), *La Storia del Cinema* (Milano 1967), 32-52.

ANONYMUS, *Il cinema epico degli Anni Cinquanta*, in: Istituto Geografico de Agostini (Hg.), *Cinema. Grande Storia Illustrata, Volume quarto* (Novara 1981), 244-260.

ANONYMUS, *Il boom del figlione storico-mitologico*, in: Istituto Geografico de Agostini (Hg.), *Cinema. Grande Storia Illustrata, Volume sesto* (Novara 1981), 198-200.

ANTONINI, Sabina, *Bildnisse von Tieren, Menschen und Göttern*, in: Seipel, Wilfried (Hg.), *Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba`* (Wien 1998), 259-260.

- ARC, D', James V, „So let it be written...“: The Creation of Cecil B. DeMille's Autobiography, in: *Literature/Film Quarterly* 14, 1986, 1-9.
- ARCAND, Denys, The Historical Film: Actual and Virtual, in: *Flashback: Films and History, Cultures* II.1, 1974, 13-26.
- ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA (Hg.), *Film d'Africa* (Torino 1999).
- ARISTARCO, Guido, Colossi americani e ideologia, in: *Cinema Nuovo*, No. 166, anno XII, novembre-dicembre 1963, 411-413.
- ARNHEIM, Rudolf, Epic and Dramatic Film, in: *Film Culture*, Vol. 3, no. 1 (11), 1957, 9-10.
- ASHBY, Justine/HIGSON, Andrew, *British Cinema, Past and Present* (London / New York 2000).
- ASHCROFT, Bill/AHLUWALIA, Pal, Edward Said. *The Paradox of Identity* (London / New York 1999).
- ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München 1992).
- ASSMANN, Jan, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur* (Frankfurt am Main 2000).
- ASTA, Monica Dall', *Un Cinéma Musclé* (Crisnée 1992).
- AZIZA, Claude, *L'Ancien Testament: un millier de films! Les western du ciel*, in: *CinémAction*, No. 49, Octobre 1988, 17-36.
- AZIZA, Claude, *La répétition ou l'amour puni? Réflexions sur le péplum des origines*, in: *CinémAction*, No. 53, Octobre 1989, 33-36.
- AZIZA, Claude, *Le Péplum*, in: *CinémAction*, no. 68, Mai 1993, 150-153.
- AZZORPARDI, Michel, *Le temps des Vamps. 1915-1965 (Cinquante ans de sex-appeal)* (Paris 1997).

B

- BABINGTON, Bruce/EVANS, Peter W., *Biblical Epics. Sacred narrative in the Hollywood Cinema* (Manchester und New York 1993).
- BALIO, Tonio (Hg.), *The American Film Industry* (Madison/London 1985).
- BALK, Claudia, *Theatergöttinnen – Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse* (Frankfurt am Main 1994).
- BARNETT, Richard D., *Assyrian Sculpture in the British Museum* (Toronto 1975).
- BARRY, Iris, D. W. Griffith, *An American Film Master* (New York 1940).
- BARRY, Iris/BOWSER, Eileen, D. W. Griffith: *American Film Master* (Garden City 1965).
- BARRY, Iris/BOWSER, Eileen, *The Scope of Intolerance*, in: SOLOMON, Stanley J., *The Classic Cinema. Essays in Criticism* (New York/Chicago 1973), 17-34.
- BARTA, Tony (Hg.), *Screening the Past. Film and Representation of History* (Westport / London 1998).

- BARTH, Rainer, Taschenlexikon Kreuzzüge (München u.a. 1999).
- BARTHES, Roland, Mythen des Alltags (Frankfurt 1964).
- BASINGER, Jeanine, Silent Stars (New York 1999).
- BASLER, Moritz et. al., Historismus und literarische Moderne (Tübingen 1996).
- BAUDRY, Pierre, Les aventures de l'Idée sur 'Intolérance', 1 in: Cahier du Cinéma, no. 240, Jul-Aug. 1972, 51-58 + no. 241, Sep-Oct. 1972, 31-45.
- BAUER, Roger et. al. (Hg.), Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (Frankfurt 1977).
- BAUMGÄRTEL, Bettina / NEYSTERS, Silvia, Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldinnen in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts (Düsseldorf 1995).
- BAXTER, John, Monarch Film Studies: King Vidor (New York 1976).
- BAYERISCHE STAATSOPER (Hg.), Giuseppe Verdi – Nabucco. Oper in vier Akten von Temistocle Solera (München 1989).
- BENGTSON, Hermann, Alexander und die Eroberung des Perserreiches (336-323 v. Chr.), in: Bengtson, Hermann (Hg.), Fischer Weltgeschichte Bd. 5, Griechen und Perser. Die Mittelmeerwelt im Altertum I (Frankfurt am Main) 1991, 283-310.
- BELTON, John, American Cinema / American Culture (New York 1994).
- BENGTSON, Hermann (Hg.), Fischer Weltgeschichte Band. 5. Griechen und Perser. Die Mittelmeerwelt im Altertum I (Frankfurt a. M. 1965).
- BERMAN, Nina, Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900 (Stuttgart 1996).
- BERNAL, Martin, Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (New Brunswick 1987).
- BERNARDINI, Aldo, Il Cinema Muto Italiano 1905-1909, I Film dei primi anni (Roma 1996).
- BERNARDINI, Aldo, Trois cents films italiens (1896-1945), in: Gili, Jean A. et. al. (Hg.), Le Cinema Italien (Paris 1978), 185-192.
- BERNARDINI (Hg.), Archivio del Cinema Italiano, Vol I: Il Cinema Muto 1905-1931 (Roma 1991).
- BERNARDINI, Aldo, Il Cinema Muto Italiano 1910. I Film dei primi anni, Seria Bianco e Nero (Roma 1996).
- BERNARDINI, Aldo/MARTINELLI, Vittorio, Il Cinema Muto Italiano 1911. Seconda Parte, Seria Bianco e Nero (Roma 1996).
- BERNARDINI, Aldo/MARTINELLI, Vittorio, Il Cinema Muto Italiano, prima parte 1913, Seria Bianco e Nero (Roma 1996).
- BERNSTEIN, Matthew/STUDLAR, Gaylyn (Hg.), Visions of the East. Orientalism in Film (New Brunswick 1997).
- BERTETTO, Paolo/RONDOLINO, Gianni (Hg.), Cabiria e il suo Tempo (Torino 1998).
- BERTELLINI, Giorgio (Hg.), Film History Vol. 12, n. 3: Early Italian Cinema (Eastleigh 2000).
- BERTHOLD, Margot (Hg.), CABIRIA. Ein Film von Giovanni Pastrone. Entstehung – Geschichte – Wirkung. Materialien (München 1979).

- BETZWIESER, Thomas, Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime (Laaber 1993).
- BEYER, Dominique, Khorsabad oder die Entdeckung der Assyrer, in: Sievernich, Gereon / Budde, Hendrik, Europa und der Orient (Berlin 1989), 90-101.
- BHABA, Homi K., The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse, in: Screen 24, no. 6, Nov-Dec 1983, 18-36.
- BHABHA, Homi K., The location of culture (London / New York 1994).
- BIDDISS, Michael/WYKE, Maria (Hg.), The uses and abuses of antiquity (Bern u.a. 1999).
- BIENKOWSKI, Piotr (Hg.), Early Edom and Moab. The Beginning of the Iron Age in Southern Jordan (Sheffield 1992).
- BIRETT, Herbert (Hg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920 (München 1980).
- BIRETT, Herbert, Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911 (München 1991).
- BLÄNSDORF, Jürgen, Die *femme fatale* im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel (Tübingen / Basel 1999).
- BLUM, Daniel, A Pictorial History of the Silent Screen (London 1973).
- BOHRER, Frederick N., Le décor assyrien de la salle Sarzec au Louvre, in: Fontan, Elisabeth, De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens (Paris 1994), 242-247.
- BOHRER, Frederick N., Les antiquités assyriennes au XIX siècle: émulation et inspiration, in: Fontan, Elisabeth, De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens (Paris 1994), 248-259.
- BOHRER, Frederick N., Assyria As Art: A Perspective on the Early Reception of Ancient Near Eastern Finds, in: Culture & History, no. 4, 1989, 7-33.
- BONDANELLA, Peter, Italian Cinema. From Neorealism to the Present (New York 1983).
- BONICELLI, Vittorio (Hg.), Dino de Laurentiis presenta LA BIBBIA (Milano 1966).
- BONO, Francesco/CANEPPELE, Paolo/KRENN, Günter (Hg.), Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte (Wien 1999).
- BOOST, C., D. W. Griffith en zijn ‚Intolerance‘ in: Film Forum 12/1958, 224-226 + Film Forum 1/1959, 10-11.
- BORCHMEYER, Dieter (Hg.), Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung an die Moderne (Frankfurt a. M. 1996).
- BORDWELL, David, On the History of Film Style (Cambridge/London 1997).
- BORDWELL, David /STAIGER, Janet et. al. (Hg.), The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960 (London 1988).
- BOSOLD, Bettina, Vom „Titanismo scenografico“ zu Citizen Kane: Flauberts *Salammbô* im internationalen Film, in: LEY, Klaus (Hg.), Flauberts *Salammbô* in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte (Tübingen 1998), 233-238.
- BOURDIEU, Pierre, Zur Soziologie der symbolischen Formen (Frankfurt a. M. 1994).
- BOURGET, Jean-Loup, L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé (Jombart 1992).
- BOURGET, Jean-Loup, Plutarque à Hollywood. La représentation de l'Antiquité au cinéma, in: Positif, no. 468, Dossier L'Antiquité à Hollywood, février 2000, 82-85.

- BOWERS, Ronald, Women in Silent Films, in: Magill, Frank N. (Hg.), *Magill's Survey of Cinema. Silent Films Vol. I* (Eaglewood Cliffs 1982), 125-132.
- BOWSER, Eileen, *The transformation of cinema, 1907 - 1915* (New York 1990).
- BOYER, Paul, *Urban Masses and Moral Order in America, 1900-1920* (Cambridge Mass. 1978).
- BREASTED, James Henry, *Ancient Times, A History of the Early World; an introduction to the study of ancient history and the career of early man* (Boston 1916).
- BRECHT, Christoph, *Geschichte wiederholen. Film, Literatur, Historisches Erzählen am Beispiel Salammbô*, in: Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme* (Wien 2002), 351-385.
- BREWSTER, Ben/JACOBS, Lea, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford 1997).
- BRONFEN, Elisabeth, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (München 1996).
- BRONFEN, Elisabeth/STRAUTMANN, Barbara, *Die Diva. Die Geschichte einer Bewunderung* (München 2002).
- BROWN, Karl, *Adventures with D.W. Griffith* (New York 1976).
- BROWN, Karl, *From Adventures with David Wark Griffith, 55*, in: Adair, Gilbert (Hg.), *Movies* (London 1999), 55-61.
- BROWNE, Nick, *American Film Theory in the Silent Period: Orientalism as an Ideological Form*, in: *WIDE ANGLE* 11, October 1989, 23-31.
- BROWNLOW, Kevin, *Pioniere des Films: vom Stummfilm bis Hollywood* (Frankfurt a. M. 1997).
- BROWNLOW, Kevin, *The Parade's Gone By* (Berkeley 1968).
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945* (Roma 1979).
- BRUNETTA, Gian Piero, *No Place like Rome: The Early Years of Italian Cinema*, in: *Artforum*, summer 1990, 122-125.
- BRUNI, David, *CINEMA 100. I: Il Film Muto Italiano* (Roma 1994).
- BRYAN, Bruce, *Movie Realism and Archaeological Fact*, in: *Art and Archaeology*, vol. XVIII, no. 4, October 1924, 131-144.
- BUISINE, Alain/DODILLE, Norbert (Hg.), *L'Exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion* (Paris 1988).
- BULGAKOWA, Oksana, *Sodom i Gomora. Die russische Fassung*, in: Loacker, Armin / Steiner, Ines (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme* (Wien 2002), 151-162.
- BURGENLÄNDISCHES LANDESMUSEUM (Hg.), *Carl Goldmark (1830-1915) – Opernkomponist der Donaumonarchie. Ausstellung des Burgenländischen Landesmuseums 10. Juli-15. September 1996* (Wien 1996).
- BURCKHARDT, Jacob, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Stuttgart 1946).
- BYRON, George Gordon, *Sardanapalus, a tragedy* (Zwickau 1825).

C

- CALDIRON, Orio, Michael Curtiz. *Un ungherese a Hollywood* (Roma 1992).
- CAMPBELL, Richard H./PITTS, Michael R., *The Bible on Film. A Checklist* (Metuchen/London 1981).
- CANHAM, Kingsley, Curtiz, Walsh, Hathaway: *The Hollywood Professionals* (New York 1974).
- CARNES, Mark C. (Hg.), *Past Imperfect. History According to the Movies* (New York 1995).
- CARY, John, *Spectacular. The Story of Epic Films* (London 1974).
- CASA, Stefano Della / PIAZZA, Carlo (Hg.), *B.C. = Before Conan. Essai D'Etude Sur Le Péplum. Saggi di Documentazione Sul Cinema Storico-Mitologico* (Torino 1983).
- CASADIO, Gianfranco, *Opera e Cinema. La Musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sono ad oggi* (Ravenna 1995).
- CASSIN, Elena et. al. (Hg.), *Fischer Weltgeschichte. Band 4. Die Altorientalischen Reiche III* (Frankfurt a. M. 1967).
- CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago 1967).
- CELIK, Zeyneb, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley 1992).
- CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE/CINEMATEQUE FRANCAISE / BRITISH FILM INSTITUTE (Hg.), *Salammbô, L'Avant-Scène Opéra*, Julie 1991.
- CHANUDAUD, Stéphane, Miklos Rozsa. *Une musique pour le péplum*, in: *Positif*, no. 468, Dossier L'Antiquité à Hollywood, février 2000, 97-101.
- CHITI, Roberto / POPPI, Roberto, *Dizionario Del Cinema Italiano. I Film: Vol. 2, dal 1945 al 1959*, Roma 1991.
- CHRISTADLER, Martin/HANSEN, Miriam, D. W. Griffith's *Intolerance* (1916): *Zum Verhältnis von Film und Geschichte in der Progressive Era*, in: *Amerikastudien / American Studies*, vol. 21, no. 1, 1976, 20-34.
- CIEUTAT, Michel, *Ben-Hur, une bible américaine*, in: *Positif*, no. 468, Dossier L'Antiquité à Hollywood, février 2000, 91-96.
- COLVIN, Sarah, *The Rhetorical Feminine. Gender and Orient on the German Stage, 1647-1742* (Oxford 1999).
- CONNOR, O', John E., *History in Images / Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Studies for an Understanding of the Past*, in: *American Historical Review*, Vol. 93, no. 5, December 1988, 1200-1209.
- CORDOVA, Richard de, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America* (Urbana 1990).
- COSANDEY, Rosalind/GAUDREAU, André/GUNNING, Tom (Hg.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion* (Sainte Foy 1991).
- COSTANTIN, Catherine, *Le roman de Flaubert: provocation, contradiction, révolution esthétique*, in: *L'Avant-Scène du Cinema*, Juli 1991, 6-9.

CROSS, Robin, Bible according to Hollywood (Ward Lock 1984).

CRÜSEMANN, Nicola, Vom Zweistromland zum Kupfergraben. Vorgeschichte und Entstehungsjahre (1899-1918) der Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen vor fach- und kulturpolitischem Hintergrund, Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, Bd. 42 Beiheft (Berlin 2001).

CURTIS, John, The Dying Lion, in: IRAQ, Vol. 54, 1992, 113-117.

D

DANZKER, Jo-Anne Birnie (Hg.), Robert Wilson – Steel Velvet (München 1997).

DENNIS, Ian, Nationalism and Desire in Early Historical Fiction (Ipswich 1997).

DENTZER, Jean-Marie, Damaskus in der hellenistischen und römischen Epoche, in: Fansa, Mamoun/Gaube, Heinz/Windelberg, Jens, Damaskus - Aleppo. 5000 Jahre Stadtentwicklung in Syrien (Oldenburg 2000), 94-100.

DÉSCRIPTION DE L'EGYPTE. Publiée par les ordre des Napoléon Bonaparte (Köln 2000).

DIETRICH, Walter, Die frühe Königezeit in Israel. 10. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 1997).

DIJKSTRA, Bram, Gold and the Virgin Whores of Babylon; Judith and Salome: The Priestesses of Man's Severed Head, in: Dijkstra, Bram, Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture (New York/Oxford 1986), 352-401.

DOANE, Mary Ann, Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis (New York und London 1991).

DOBIE, Madelein, Foreign Bodies. Gender, Language, and Culture in French Orientalism (Stanford 2001).

DREßEN, Wolfgang/MINKENBERG, Georg/OELLERS, Adam C. (Hg.), Ex Oriente. Zur Geschichte und Gegenwart christlicher, jüdischer und muslimischer Kulturen (Mainz 2003).

DREW, William S., D. W. Griffith's Intolerance. Its Genesis and Its Vision (Jefferson 1986).

DREWS, Robert, The Greek Accounts of Near Eastern History (Cambridge Mass. 1973).

DRUSKOWITZ, Helene von, Maximen für Frauen (1903) in: Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Hg.), Samson und Dalila (Wiesbaden 1989), 57-61.

DUMONT, Hervé, Chronologie du film historique, in: CinémAction et. al. (Hg.), Le péplum: l'antiquité au cinéma, CinémAction, no. 89, 1998, 130-180.

DURGNAT, Raymond, Epic, in: Films and Filming vol. 10, no. 3, December 1963, 9-12.

DURGNAT, Raymond, Sexus, Eros, Kino. Der Film als Sittengeschichte (Bremen 1964).

DYER, Richard, Stars (London 1979).

E

EDELSON, Edward, Great Movie Spectaculars (New York 1976).

- EDWARDS, Holly (Hg.), *Noble Dreams, Wicked Pleasures. Orientalism in America, 1870 – 1930* (Princeton 2000).
- EIGLER, Ulrich (Hg.), *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film* (Stuttgart / Weimar 2002).
- EISENSTEIN, Sergej M., *Dickens, Griffith et nous*, in: *Cahier du Cinéma*, no. 231, Aug-Sept. 1971, 14-34 + no. 232, Oct. 1971, 25-42.
- ELIADE, Mircea, *Geschichte der religiösen Ideen. Band 2, Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums* (Freiburg i. Br. u.a. 1981).
- ELIADE, Mircea, *Geschichte der religiösen Ideen. Band 3.1, Von Mohammed bis zum Beginn der Neuzeit* (Freiburg i. Br. u.a. 1983).
- ELIADE, Mircea (Hg.), *Geschichte der religiösen Ideen Band 3.2, Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart* (Freiburg i. Br. 1991).
- EL-RADHI, Falah, *Babel und die Bibel. Mesopotamische Mythen und biblische Märchen* (Frankfurt a. M. 1999).
- ELM, Kaspar, *Die Kreuzzüge. Kriege im Namen Gottes?* (Köln 1996).
- ELSAESSER, Thomas et. al. (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (London 1990).
- ELLEY, Derek, *The Epic Film. Myth and History* (London 1984).
- ELOY, Michel „Moloch-le-brûlant, un poncif de la barbarie orientale“, in: Graitson, Jean-Marie (Hg.), *Péplum: L' Antiquité dans le roman, la BD et le cinéma. Les Cahiers Des Paralittératures 5*, Liège 1993, 75-178.
- ELOY, Michel, *Architecture et péplum: la cité antique*, in: *CinémAction*, no. 75, April 1995, 17-24.
- ENGEL, Helmut, *Das Buch Judit*, in: Zenger, Erich et. al. (Hg.), *Einleitung in das Alte Testament* (Stuttgart 1998), 256-266.
- ESSAULT, Philippe, *Petit Encyclopédie du Cinéma: Intolérance*, in: *Cinéma*, no. 3, 1959, 119-139.
- EVANS, Richard J. *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnisse* (Frankfurt a. M. 1998).
- EVERSON, William K., *Film Spectacles. Are Both a Genre of Their Own and a Help to Other Kinds of Pictures?*, in: *Films in Review* 5.9, November 1954, 459-471.
- EVERSON, William K., *American Silent Film* (New York 1978).

F

- FABBRETTI, Nazareno, *Realismo della Bibbia*, in: *Cineforum*, no. 20, Januar 1964, 985-999.
- FAGAN, Brian, *Return to Babylon. Travelers, Archaeologists, and Monuments in Mesopotamia* (Boston/Toronto 1979).
- FANSA, Mamoun/GAUBE, Heinz/WINDELBERG, Jens, *Damaskus - Aleppo. 5000 Jahre Stadtentwicklung in Syrien* (Oldenburg 2000).
- FARASSINO, Alberto et al. (Hg.), *Gli uomini forti* (Mazotta / Milano 1983).

- FARWELL, Beatrice, Sources for Delacroix' *Death of Sardanapalus*, in: *The Art Bulletin*, March 1958, Vol. XL. No. 1, 66-71.
- FAULSTICH, Werner, *Die Filminterpretation* (Göttingen 1988).
- FAULSTICH, Werner, *Einführung in die Filmanalyse* (Tübingen 1994).
- FAULSTICH, Werner/KORTE, Helmut (Hg.), *Fischer Filmgeschichte Band 1: 1895-1924* (Frankfurt a.M. 1994).
- FELL, John (Hg.), *Film before Griffith* (Berkeley/London 1983).
- FERRIS, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow* (New York 1929).
- FERRO, Marc, *Cinema and History* (Detroit 1988).
- FIELDS, Weston, Sodom and Gomorrah. History and Motif in Biblical Narrative. *Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 231* (Sheffield 1997).
- FINNIE, David H., *Pioneers East: The Early American Experience in the Middle East* (Cambridge 1967).
- FISCHER, Irmtraud, Noomi und Rut: Die unkonventionellen Ahnfrauen des Davidischen Königshauses, in: FISCHER, Irmtraud, *Gottesstreiterinnen. Biblische Erzählungen über die Anfänge Israels* (Bonn 2000), 181-203.
- FISCHER, Jens Malte, Kundry, Salome und Melusine. Verführung und Erlösung in der Oper der Jahrhundertwende, in: Kreuzer, Helmut (Hg.), *Don Juan und Femme fatale* (München 1994), 143-154.
- FISHBEIN, Leslie, *Rebels in Bohemia: The Radicals of the Masses 1911-1917* (Chapel Hill 1982).
- FLAUBERT, Gustave, *Salammbô* (Ditzingen 1991).
- FOHRER, Georg, *Erzähler und Propheten im Alten Testament* (Stuttgart 1998).
- FONTAN, Elisabeth, *De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens* (Paris 1994).
- FORSHEY, Gerald E., *American Religious and Biblical Spectaculars* (Westport / London 1992).
- FRAHM, Eckart, Einleitung in die Sanherib-Inschriften, *Archiv für Orientforschung, Beiheft 26* (Wien 1997).
- FRANTISEK, Déak, *Symbolist Theater. The formation of the Avant-Garde* (Baltimore / London 1993).
- FRASER, George MacDonald, *The Hollywood History of the World. Film Stills from the Kobal Collection* (London 1988).
- FRENZEL, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart 1992).
- FRITZ, Volkmar, *Die Entstehung Israels im 12. und 11. Jahrhundert v. Chr.* (Stuttgart 1996).
- FRITZ, Walter, *Die österreichischen Spielfilme der Stummfilmzeit (1907-1930)* (Wien 1967).
- FRITZ, Walter, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich* (Wien 1997).
- FRITZ, Walter/LACHMANN, Götz (Hg.), *Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 18* (Wien 1988).

FÜRSTENAU, Theo, The Nature of Historical Films, in: Flashback: Films and History, Cultures II.1,1974, 27-41.

G

GAMWELL, Lynn/WELLS, Richard (Hg.), Sigmund Freud and Art. His personal collection of antiquities (Binghampton 1989).

GAREL, Alain, Le Péplum, in: La Revue du Cinéma. Image et Son, no. 305, April 1976, 32-45.

GASSBERG, David, American Historical Pageantry: The Use of Tradition in the Early Twentieth Century (Chapel Hill 1990).

GAUDENZI, Laure, La Danse au Cinéma de 1894 à 1906 (Paris 1990).

GAUDREAULT, Andre, Pathé 1900: fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps (Sainte-Foy/Paris 1993).

GEDULD, Harry M., Focus on David Wark Griffith (Eaglewood Cliffs 1970).

GIANETTO, The Giant Ambrosio, or Italy's most prolific silent film company, in: Bertellini, Giorgio (Hg.), Early Italian Cinema, Film History 12.3. (Eastleigh 2000), 240-249.

GIFFORD, Denis, The British Film Catalogue 1895-1985 (London 1986).

GILBERT, Monique, La bible: illustré par le cinéma, texte adaptes (Paris 1987).

GILLIOT, Claude, Die Königin von Saba` - Legende oder Wirklichkeit?, in: Seipel, Wilfried (Hg.), Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba (Wien 1998), 41-45.

GISH, Lillian, The Movies, Mr. Griffith and Me (Eaglewood Cliffs 1969).

GORI, Gianfranco Miro, Patria Diva: La Storia d'Italia nei film del ventennio (Firenze 1988).

GRAITSON, Jean-Marie (Hg.), Péplum: L'Antiquité dans le roman, la BD et le cinéma. Les Cahiers Des Paralittératures 5 (Liège 1993).

GREEN, Anne, Flaubert and the Historical Novel. Salammbô reassessed (Cambridge 1982).

GRINDON, Leger, Shadows of the Past. Studies in the Historical Fiction Film (Philadelphia 1994).

GRONINGER MUSEUM (Hg.), Femmes fatales 1860-1901 (Antwerpen 2003).

GROSRICHARD, Alain, The Sultan's Court. European Phantasies of the East (London/New York 1998).

GUIBBERT, Pierre (Hg.), Les premiers ans du cinéma français (Perpignan 1985), 162-166.

GUNNING, Tom, D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The early years at Biograph (Urbana 1991).

H

HAARMANN, Ulrich et. al. (Hg.), Geschichte der Arabischen Welt (München 1987).

- HAAS, Volkert, Die junge Wissenschaft der Assyriologie in der Schönen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Schuller, Wolfgang (Hg.), *Antike in der Moderne* (Konstanz 1985), 71-104.
- HAAS, Volkert, Die literarische Rezeption Babylons von der Antike bis zur Gegenwart in: Renger, Johannes (Hg.), *Babylon. Focus Mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos der Moderne*, CDOG 2 (Saarbrücken 1999), 523-552.
- HAAS, Volkert, *Babylonischer Liebesgarten. Erotik und Sexualität im Alten Orient* (München 1999).
- HALL, Edith, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through tragedy* (Oxford 1989).
- HANSEN, Miriam, Griffith's Real Intolerance, in: *Film Comment*, vol. 25, no. 5, Sep./Oct. 1989, 28-29.
- HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge Mass. 1991).
- HANSEN, Miriam, Rätsel der Mütterlichkeit. Studien zum Wiegenmotiv in Griffith's *Intolerance*, in: *Frauen und Film*, no. 41, Dec. 1986, 32-48.
- HANSON, Bernard, D. W. Griffith's „Intolerance“: Some Sources, in: *Art Bulletin*, vol. LIV, no. 4, December 1972, 493-508.
- HART, James, *The Man Who Invented Hollywood: The Autobiography of D. W. Griffith* (Louisville 1972).
- HASENBERG, Peter/THULL, Martin, *Lexikon des internationalen Films* (Hamburg 1995).
- HATTSTEIN, Markus/DELIUS, Peter (Hg.), *Islam. Kunst und Architektur* (Köln 2000).
- HAUSER, Stefan R., Der hellenisierte Orient. Bemerkungen zum Verhältnis von Alter Geschichte, Klassischer und Vorderasiatischer Archäologie, in: Kühne, Hartmut et. al. (Hg.), *Fluchtpunkt Uruk. Archäologische Einheit aus methodischer Vielfalt* (Rahden 1999), 316-341.
- HAUSSIG, Hans-Wilhelm (Hg.), *Herodot. Historien* (Stuttgart 1971).
- HAYNE, Donald (Hg.), *The Autobiography of Cecil B. DeMille* (Eaglewood Cliffs 1959).
- HEILMANN, Regina, That Old Time Religion. Der Einsatz von Mythen am Beispiel des Films *SODOM UND GOMORRHA* in: Loacker, Armin/Steiner, Ines, *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalfilme* (Wien 2002), 93-111.
- HEILMANN, Regina / WENZEL, Diana, "(...) and God is off-screen to the right." Anmerkungen zu Cecil B. DeMilles *The Ten Commandments* (USA 1923 und 1956), in: *MA´AT. Archäologie Ägyptens*, Nr. 1, 2004, 50-59.
- HENDERSON, Robert M., *D. W. Griffith: His life and work* (New York 1972).
- HENDERSON, Robert M., *D. W. Griffith: The Years at Biograph* (New York 1970).
- HENTSCH, Thierry, *Imagining the Middle East* (New York 1992).
- HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN (Hg.), *Samson und Dalila* (Wiesbaden 1989).
- HIGASHI, Sumiko, *Virgins, Vamps and Flappers. The American Silent Movie Heroine* (Montreal 1978).
- HIGASHI, Sumiko, *Cecil B. DeMille. A Guide to References and Resources* (Boston 1985).

- HIGASHI, Sumiko, Cecil B. DeMille and American Culture. The Silent Era (Berkeley/Los Angeles / London 1994).
- HIGHAM, Charles, Cecil B. DeMille (New York 1973).
- HINTERHÄUSER, Hans, Fin de Siècle. Gestalten und Mythen (München 1977).
- HIRSCH, Foster, The Hollywood Epic (South Brunswick/New York/London 1978).
- HORAK, Jan-Christoph Österreichische Monumentalfilme in Amerika, in: Loacker, Armin / Steiner, Ines (Hg.), Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme (Wien 2002), 63-76.
- HOWARD, Lilian „Back to Babylon for New Fashions“, in: Photoplay Magazine, April 1917, 39-40.
- HÜBL, Ingrid, Sascha Kolowrat. Ein Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Kinematographie (Diss. phil, unpubliziert, Universität Wien 1950).
- HUEBNER, Steven, French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style (Oxford / New York 1999).
- HÜBNER Ulrich, Die Ammoniter. Untersuchungen zur Geschichte, Kultur und Religion eines Transjordanischen Volkes im 1. Jahrtausend v. Chr. Abhandlungen des deutschen Palästinavereins Band 16 (Wiesbaden 1992).
- HUFF, Theodore, Intolerance. Shot-by-shot analysis (New York 1966).
- HUSSAIN, Asaf /OLSON, Robert/QURESHI, Jamil (Hg.), Orientalism, Islam and Islamists (Brattleboro 1984).
- HUYSEN, Andreas, The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*, in: New German Critique, vol. 24, no. 25, fall-winter 1981/1982, 221-237.
- INTENDANZ DER OPER FRANKFURT (Hg.), Oper Frankfurt, Saison 1996/97, Gioacchino Rossini, Semiramide, konzertante Aufführung (Frankfurt 1996).

I / J

- JACKSON, Martin A., Film and the Historian, in: Flashback: Films and History, Cultures II.1, 1974, 223-237.
- JACOBSEN, Wolfgang / SUDENDORF, Werner, Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur (Stuttgart/ London 2000).
- JAROS, Karl, Esther. Geschichte und Legende (Mainz 1996).
- JASTROW, Morris, Aspects of Religious Beliefs and Practice in Babylonia and Assyria (New York 1911).
- JASTROW, Morris, The Civilization of Babylonia and Assyria (Boston 1915).
- JOHNSON, Albert, The Tenth Muse in San Francisco, in: Sight & Sound. The Film Quarterly, vol. 24, no. 3, Jan-March 1955, 152-156 + 206-208.
- JORDAN, Stefan, Geschichtstheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Die Schwellenzeit zwischen Pragmatismus und Klassischem Historismus (Frankfurt a. M. 1999).
- JUNG, Carl Gustav, Psychologie und Alchemie (Solothurn 1995).

K

- KABBANI, Rana, *Imperial Fictions. Europe's Myths of the Orient* (Bloomington 1986).
- KAMMERMAYER, Eduard, *Emanuel Schikaneder und seine Zeit. Ein Spiegelbild zu Mozarts Zauberflöte* (Grafenau 1992).
- KAMPS, Johannes, *Geschlechterkampf zwischen Tempel, Yacht und Opernhaus. Alexander Kordas SAMSON UND DELILA*, in: Loacker, Armin/Steiner, Ines, *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalfilme* (Wien 2002), 117-200.
- KAPLAN, E. Ann, *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (New York 1997).
- KASTEN, Jürgen, *Stil aus dritter Hand. Zu einigen stilisierten Elementen in Sodom und Gomorrha* in: Loacker, Armin / Steiner, Ines, *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalfilme* (Wien 2002), 111-124.
- KAUFMANN, J.B. (sic!), *Judith of Bethulia. Producing the „Little“ Epic*, in: *Griffithiana*, no. 50, May 1994, 176-191.
- KEEL, Othmar/UHLINGER, Christoph, *Göttinnen, Götter und Göttersymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quelle* (Freiburg i. Br. u.a. 1993).
- KEMP, Wolfgang (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Berlin 1992).
- KEPLEY, Vance Jr., *INTOLERANCE and the Soviets: a historical investigation*, in: *WIDE ANGLE*, vol. 3, no. 1, 1979, 22-27.
- KERMABON, Jacques (Hg.), *PATHÉ. Premiers Empire du Cinéma* (Paris 1994).
- KING HANSON, Patricia/GEVINSON, Alan (Hg.), *The American Film Institute Catalog. Feature Films 1931-1940* (Berkeley 1993).
- KING HANSON, Patricia/GEVINSON, Alan (Hg.), *The American Film Institute Catalog. Feature Films 1911-1920* (Berkeley 1988).
- KLENGEL-BRANDT, Evelyn, *Babylon und das Vorderasiatische Museum*, in: Renger, Johannes (Hg.), *Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege der Gelehrsamkeit, Mythos der Moderne*, CDOG 2 (Saarbrücken 1999), 241-252.
- KOCH, Heidemarie, *Es kündigt Dareios der König... Vom Leben im persischen Großreich* (Mainz 1992).
- KOEBNER, Thomas/PICKERODT, Gerhard (Hg.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus* (Frankfurt am Main 2000).
- KOHL, Karl-Heinz, *Cherchez la Femme d'Orient*, in: Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik, *Europa und der Orient 800-1900* (Berlin 1989), 356-367.
- KOLDAU, Maria, *Hehre Priesterin und stolze Primadonna: Das Ballett *Salammbô* (1864) von Lorenzo Viena und Paolo Giorza*, in: Ley, Klaus (Hg.), *Flauberts *Salammbô* in Musik, Malerei, Literatur und Film* (Tübingen 1998), 90-107.
- KOLDEWEY, Robert, *Die Tempel von Babylon und Borsippa* (Leipzig 1911).
- KOLDEWEY, Robert, *Das wieder erstehende Babylon* (Leipzig 1913).
- KOLDEWEY, Robert, *Das Ishtar-Tor in Babylon* (Leipzig 1918).

- KOLDEWEY, Robert, Das wiedererstehende Babylon (München 1990).
- KOURY, Phil, Yes, Mr. DeMille (New York 1959).
- KRAFSUR, Richard P., The American Film Institute Catalog of Motion Pictures. Feature Films 1961-1970 (New York/London 1976).
- KRATZ, Reinhard G., Die Propheten Israels (München 2003).
- KRAUSE, Ernst, Oper von A-Z (Leipzig 1962).
- KREIDT, Dietrich, Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater (Stuttgart/Bad Cannstadt 1987).
- KRESS, Michael/LULEY, Wolfgang, Die Bibel: Das Alte Testament und seine filmischen Umsetzungen. Materialien und Arbeitshilfen, Band 1, (München / Frankfurt am Main 1995).
- KUGLER, Franz Xaver, SJ, Im Bannkreis Babels. Panbabylonistische Konstruktionen und Religionsgeschichtliche Tatsachen (Münster 1910).
- KUCKLICK, Bruce, Puritans in Babylon: The Ancient Near East and American Intellectual Life, 1880 – 1930 (Princeton 1996).
- KUNSTZEITUNG, Nr. 81, Mai 2003.
- KURTH, Amélie, Assyrian and Babylonian tradition in classical authors: A critical SYNTHESIS, in: Nissen, Hansjörg / Renger, Johannes (Hg.), Mesopotamien und seine Nachbarn. Politische und kulturelle Wechselbeziehungen im Alten Vorderasien vom 4. bis 1. Jahrtausend v. Chr. (Berlin 1987), 539-553.

L

- LAMPRECHT, Gerhard, Deutsche Stummfilme. Gesamtregister (Berlin 1970).
- LANDY, Marcia, Cinematic Uses of the Past (Minneapolis/London 1996).
- LANDY, Marcia (Hg.), The Historical Film. History and Memory in the Media (New Brunswick 2001).
- LARSEN, Mogens Trolle, Orientalism and the Ancient Near East, in: Culture & History, no. 2, 1987, 96-115.
- LARSEN, Mogens Trolle, Seeing Mesopotamia, in: Culture & History, no. 11, 1992, 107-131.
- LARSEN, Mogens Trolle, The Conquest of Assyria. Excavations in an Antique Land (London/New York 1996).
- LASKOWSKI, Birgit, Piero della Francesca 1416/17-1492 (Köln 1998).
- LAURITZEN, Einar / LUNDQUIST, Gunnar, American Film-Index 1908-1915 (Stockholm 1976).
- LEGRAND, Gérard, Genre sans limites ou limites du "genre". Le péplum italien 1955-1968, in: Postitif, no. 456, Dossier "Le péplum italien", février 1999, 84-89.
- LEHMANN, Rainer G., Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit. Orbis Biblicus et orientalis 133, (Freiburg (Schweiz) 1994).
- LEHMANN, Rainer G., Der Babel-Bibel-Streit – ein kulturpolitisches Wetterleuchten, in: Renger, Johannes (Hg.), Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege der Gelehrsamkeit, Mythos der Moderne, CDOG 2 (Saarbrücken 1999), 505-522.

- LEICK, Gwendolyn, Who's Who in the Ancient Near East (London/New York 2002).
- LEMAIRE, Gérard-Georges, Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei (Köln 2000).
- LEMICHE, Niels Peter, Die Vorgeschichte Israels. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 1996).
- LENK, Sabine, Théâtre Contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich (Münster 1989).
- LENORMANT, François, Choix de textes cunéiformes (Paris 1873).
- LEONDOPOULOS, Jordan, *Intolerance* revisited, in: Literature-Film Quarterly, vol. 18, no. 2, 1990, 70-75.
- LEOUSSI, Athena S., Nationalism and the antique in nineteenth-century English and French Art, in: Biddiss, Michael/Wyke, Maria, Uses and Abuses of Antiquity (Bern 1999), 79-95.
- LEVELL, Nicky, Oriental Visions. Exhibitions, Travel, and Collecting in the Victorian Age (London 2001).
- LEWIS, Reina, Gendering Orientalism: Race, Femininity, and Representation (New York 1996).
- LEY, Klaus, Verborgene Lektüren – *Salammô* und der zeitgenössische Roman in England, in: Ley, Klaus (Hg.), Flauberts *Salammô* in Musik, Malerei, Literatur und Film (Tübingen 1998), 3-36.
- LIBRARY OF CONGRESS (Hg.), The Catalog of Copyright Entries. Motion Pictures 1912-1939 (Washington 1951).
- LIBRARY OF CONGRESS (Hg.), The Catalog of Copyright Entries. Motion Pictures 1950-1959 (Washington 1960).
- LINDNER, Ruth, ‚Sandalenfilme‘ und der archäologische Blick. Protokoll eines Versuches, in: Thetis. Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns, Band 5/6, 1999, 519-536.
- LINK, Hannelore, Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme (Stuttgart u.a. 1976).
- LIZZANI, Carlo, Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta (Roma 1979).
- LLEWELLYN-JONES, Lloyd, The Queen of Sheba in Western Popular Culture 1850-2000, in: Simpson, John (Hg.), Queen of Sheba. Treasures from Ancient Yemen (London 2002), 12-30.
- LOACKER, Armin, WERKSTÄTTEN DER SEH(N)SUCHT. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich, in: Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hg.), Imaginierte Antike, Österreichische Monumentalstummfilme (Wien 2002), 21-62.
- LOH, Johannes, Paradies im Widerspiel der Mächte. Mythenlogik – eine Herausforderung an die Theologie. Beiträge zur Erforschung des Alten Testaments und des Antiken Judentums Bd. 43 (Frankfurt a. M. 1998).
- LOUVISH, Simon, Burning Crosses, in: Sight & Sound, vol. 10, no. 9, Sept. 2000, 12-13.
- LOW, Rachel, The History of the British Film, 1906-1914 (London 1949).
- LUCIANO, Patrick, With Fire and Sword: Italian spectacles on American screens, 1958-1968 (Metuchen / London 1994).

LYONS, Claire L. / PAPADOPOULOS, John K. (Hg.), *The Archaeology of Colonialism* (Los Angeles 2002).

M

MACCALL, Henrietta, *Rediscovery and Aftermath*, in: Dalley, Stephanie et. al. (Hg.), *The Legacy of Mesopotamia* (Oxford 1998), 183-213.

MACCALL, Henrietta, "I am the Bull of Nineveh". *Victorian Design in the Assyrian Style* (London 2003).

MACCANN, Dyer R., *The Stars Appear* (London 1992).

MACCANN, Dyer R., *The Silent Screen* (London 1997).

MACDONALD, Marianne, *SING SORROW. Classics, History, and Heroines in Opera* (Westport/London 2001).

MACKENZIE, John M., *Orientalism. History, Theory and the Arts* (Manchester / New York 1995).

MAGLIOZZI, Ronald S., *Treasures from the Film Archives: a catalog of short silent films held by FIAF archives* (Metuchen/London 1988).

MAEDER, Edward, *Hollywood and History. Costume Design in Film* (Los Angeles 1987).

MAEHDER, Jürgen, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de Siècle*, in: Maehder, Jürgen/Stenzl, Jürg (Hg.), *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienischen Oper im 18. und 19. Jahrhundert* (Frankfurt a. M. 1994), 187-241.

MAIER, Viola/SCHWEIZER, Petra, *Dichtung und Wahrheit: Zum Widerstreit von Wissenschaftlichkeit und literarischer Fiktion im modernen prähistorischen Roman*, in: Kümmel, Christoph et. al., *Archäologie als Kunst. Darstellung - Wirkung - Kommunikation* (Tübingen 1999), 147-160.

MAILLOUX, Serge, *Le péplum: héros musclés*, in: *Séquences*, no. 197, juillet-août 1998, 23-26.

MAINTZ, Marie Luise, *Modest Mussorgskys Opernfragment *Salambo**, in: Ley, Klaus (Hg.), *Flauberts *Salammbô* in Musik, Malerei, Literatur und Film* (Tübingen 1998), 153-162.

MALERBA, Luigi/SINSICALCO, Carmine (Hg.), *Fifty Years of Italian Cinema* (Roma 1954).

MARCHAND, Suzanne L., *The End of Egyptomania: German Scholarship and the Banalization of Egypt: 1830-1914*, in: Seipel, Wilfried (Hg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute* (Wien 2000), 125-134.

MARCHETTI, Gina, *Romance and the „Yellow Peril“: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley 1993).

MARCILAC, Félix, *Les Orientalistes. La vie et l'œuvre de Jacques Majorelle (1886-1962)* (Paris 1995).

MARIOTTI, Franco (Hg.), *Cinecittà Tra Cronaca E Storia 1937-1989, Band I: Le vicende* (Roma 1987).

MARIOTTI, Franco (Hg.), *Cinecittà Tra Cronaca E Storia 1937-1989, Band II: I film* (Roma 1987).

- MARTINELLI, Vittorio, *Il Cinema Muto Italiano 1920. I film del dopoguerra*, Seria Bianco & Bero (Roma 1996).
- MARTINELLI, Vittorio/QUARGNOLO, Mario, *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano* (Torino 1981).
- MARTY, Joseph, *Quelques problèmes de représentation religieuse soulevés par des films biblique, primitifs Pathé*, in: Guibbert, Pierre (Hg.), *Les premiers ans du cinéma français* (Perpignan 1985), 172-180.
- MATTHES, Olaf, *Zur Vorgeschichte der Deutschen Ausgrabungen in Babylon*, in: Renger, Johannes (Hg.), *Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege der Gelehrsamkeit, Mythos der Moderne*, CDOG 2 (Saarbrücken 1999), 33-46.
- MATSCHKE, Klaus-Peter, *Das Kreuz und der Halbmond. Die Geschichte der Türkenkriege* (Düsseldorf u.a. 2004).
- MAY, Lary, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (New York 1980).
- MAYER, David, *Playing out the Empire. Ben-Hur and other Toga Plays and Films. A critical anthology*, Oxford 1984.
- MAYR, Brigitte, *Kleider erzählen Geschichte. Zu den narrativen Elementen des weiblichen Kostüms im Film Sodom und Gomorrha*, in: Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme* (Wien 2002), 125-143.
- MEIER, Ulrich, *Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film*, in: Kreuzer, Helmut (Hg.), *Don Juan und Femme fatale* (München 1994), 155-163.
- MERRITT, Russell, D. W. Griffith's *INTOLERANCE*. *Reconstructing an Unattainable Text*, in: *Film History*, Vol. 4, 1990, 337-375.
- MERRITT, Russell, *On First Looking Into Griffith's Babylon – a reading of a publicity still*, in: *WIDE ANGLE*, vol. 3, no.1, 1979, 13-21.
- MEYERS, Peter, *Film im Geschichtsunterricht* (Frankfurt a. M. 1998).
- MICCICHE, Lino, *Il Cinema Italiano Degli Anni '60* (Venezia 1975).
- MICHALAK, Laurence, *The Arab in American Cinema: A Century of Otherness*, in: *Supplement Cinéaste*, vol. 17, no. 1, 1989, 3-9.
- MILLER, Norbert, *Ägyptische Träume und Alpträume bei Jean-Laurent Le Geay/Giovanni Batista Piranesi*, in: Seipel, Wilfried (Hg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute* (Wien 2000), 231-287.
- MITCHELL, George J. *Billy Bitzer – Pioneer and Innovator*, in: *American Cinematographer*, Jan. 1965, 34-58.
- MISTLEY, Media, *„Why Husbands Leave Home“*, in: *Motion Picture Classics* 6, no. 5, July 1918, 54-57.
- MITRY, Jean, *Ferdinand Zecca et l'école Pathé (1900-1908)*, in: Guibbert, Pierre (Hg.), *Les premiers ans du cinéma français* (Perpignan 1985), 17-26.
- MORRIS, Benny, *Righteous Victims. A History of the Zionist-Arab Conflict, 1881-1999* (New York 1999).
- MORTIMER, Barbara, *Hollywood's Frontier Captives. Cultural Anxiety and the Captivity Plot in American Film* (New York/London 2000).

- MÜLLER, Walter W., Die heidnische Religion des antiken Südarabien, in: Seipelt, Wilfried (Hg.), Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba´ (Wien 1998), 205-208.
- MUNDEN, Kenneth W. (Hg.), The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Feature Films 1921-1930 (New York/London 1971).
- MUNN, Mike, The Stories behind the Scenes of the Great Film Epics (Watford 1982).
- MUSEE DU PETIT PALAIS PARIS (Hg.), Carthage. L'histoire, sa trace et son écho (Paris 1995).
- MUSIL, Robert, Der Mann ohne Eigenschaften (Reinbek bei Hamburg 1978).
- MUSSER, Charles, The emergence of cinema: The American Screen to 1907 (New York 1990).
- MUSSER, Charles, Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Manufacturing Company (Berkeley 1991).

N

- NATIONALTHEATER MANNHEIM (Hg.), Karl Goldmark. Die Königin von Saba (Mannheim 2001).
- NEAL, Steve, Genre and Hollywood (London / New York 2000).
- NESSLRATH, Heinz-Günther, Herodot und Babylon – Der Hauptort Mesopotamiens in den Augen eines Griechen des 5. Jh. v. Chr., in: Renger, Johannes (Hg.), Babylon. Focus Mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos der Moderne, CDOG 2 (Saarbrücken 1999), 189-200.
- NEW YORK TIMES FILM REVIEWS, THE, 1913-1968, Volume 1/1913-1931 (New York 1970).
- NIEHR, Herbert, Das Buch der Richter, in: Zenger, Erich et. al. (Hg.), Einleitung in das Alte Testament (Stuttgart 1998), 196-202.
- NIRUMAND, Bahman, Persien, Modell eines Entwicklungslandes. Oder: Die Diktatur der freien Welt (Reinbek bei Hamburg 1967).
- NOLA, Alfonso di, Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte (München 1997).
- NOORT, Ed, Die Seevölker Palästinas. Palaestina Antiqua Band 8 (Den Haag 1994).

O

- OLTMANN, Katrin, „Stärke liegt manchmal in einer Perücke“. Gender-Maskeraden in Alexander Kordas *Samson und Delila* und Cecil B. DeMilles *Samson and Delilah*, in: Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hg.), Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalfilme (Wien 2002), 201-226.
- OLDFATHER, Charles Henry, The Library of History (Cambridge, Mass./London 1935)
- OMONT, Henri Auguste, Missions archéologiques françaises en Orient aux XVIIe et XVIIIe siècles (Paris 1902).
- OPER BONN (Hg.), SEMIRAMIDE. Melodram in 2 Akten von Gaetano Rossi, Musik von Gioacchino Rossini (Bonn 1988).

ORRISON, Katherine, *Written in Stone: making Cecil B. DeMille's epic, The Ten Commandments* (Lanham 1999).

ORTHMANN, Winfried, *Der Alte Orient* (Berlin 1975).

OTTER, Carmen, *Oper in Wien 1900-1925* (Wien 1991).

OTTERMANN, Stephan, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt a. M. 1980).

P

PEARSON, Roberta, *Das frühe Kino*, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des Internationalen Films* (Stuttgart und Weimar 1998), 13-25.

PEARSON, Roberta/SIMPSON, Philip (Hg.), *Critical Dictionary of Film and Television* (London / New York 2001).

PENNACCHIETTI, Fabrizio A., *Legends of the Queen of Sheba*, in: Simpson, John (Hg.), *Queen of Sheba. Treasures from Ancient Yemen* (London 2002), 31-50.

PERLITT, Lothar, *Riesen im Alten Testament. Ein literarisches Motiv im Wirkungsfeld des Deuteronomismus*, in: Perlitt, Lothar, *Deuteronomium-Studien* (Tübingen 1994).

PERROT, Georges/CHIPIEZ, Charles, *Histoire de l' Art dans l' Antiquité, Tome II, Chaldée et Assyrie* (Paris 1884).

PERROT, Georges/CHIPIEZ, Charles, *Histoire de l' Art dans l' Antiquité, Tome III, Phénicie - Cypre* (Paris 1885).

PERROT, Georges/CHIPIEZ, Charles, *Histoire de l' Art dans l' Antiquité, Tome V, Perse* (Paris 1890).

PETTINATO, Giovanni, *Semiramis. Herrin über Assur und Babylon* (Zürich/München 1988).

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (Hg.), *Le Roman Historique. Récit et Histoire* (Fontenay-le-Comte 2000).

PINCUS-WITTEN, Robert, *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix* (New York 1976).

PINTUS, Pietro, *Storia e Film. Trent'anni di cinema italiano (1945-1975)* (Roma 1980).

PISTONE, Danièle, *Italian Opera from Rossini to Puccini* (Portland 1995).

POPPI, Roberto/PECORARI, Mario, *Dizionario Del Cinema Italiano. I Film: Vol. 3, dal 1960 al 1969* (Roma 1992).

PRATT, George C., *Spellbound in Darkness. Readings in the History and Criticism of the Silent Film* (Rochester 1966).

PRATT, George C., *Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film* (New York 1973).

PRATT, George C., *Forty-five years of Picture Making. An Interview with Cecil B. DeMille*, in: *Film History* 3, 1989, 133-145.

PRAZ, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (München 1996).

PROKOP, Dieter, *Soziologie des Films* (Neuwied / Berlin 1970).

PROKOP, Dieter (Hg.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München 1971), 209-226.

PROKOP, Dieter, *Filmwirtschaft, Filmsoziologie und Filmentwicklung*, in: Prokop, Dieter (Hg.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München 1971), 227-242.

PROKOP, Dieter, *Hollywood, Hollywood. Geschichte, Stars, Geschäfte* (Köln 1988).

PROKOP, Dieter, *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick* (Rombach 1995).

PROLO, Maria Adriana, *Storia del cinema muto italiano, Vol. I* (Milano 1951).

Q / R

QUINLAN, David, *Wicked Women of the Screen* (London 1987).

RABENECK, Ivar, *Der historische Monumentalfilm*, in: Società Dante Aligheri Komitee Frankfurt am Main / Film-Studio der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität e.V. Frankfurt am Main (Hg.), *Meisterwerke des italienischen Stummfilms* (Frankfurt 1959), 17-19.

READE, Julian E., *Early British Excavations at Babylon*, in: Renger, Johannes (Hg.), *Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege der Gelehrsamkeit, Mythos der Moderne*, CDOG 2 (Saarbrücken 1999), 47-66.

REDI, Riccardo, *La passion Pathé, de Ferdinand Zecca, problèmes de datation*, in: Guibbert, Pierre (Hg.), *Les premiers ans du cinéma français* (Perpignan 1985), 167-171.

REES, Brian, *Camille Saint-Saëns. A Life* (London 1999).

RELIGION IN GESCHICHTE UND GEGENWART (RGG, 4. Auflage) (Tübingen 1998).

RENZI, Renzo (Hg.), *Sperduto nel Buio, il cinema muto Italiano e il suo tempo (1905-1930)* (Bologna 1991).

RICHARD, Jean-Marie, *Le peplum. L'Antiquité au cinéma* (Joinville-le-Pont 1983).

RICHARDSON, Robert, *Literature and Film* (New York/London 1985).

ROBERTS, Mary Louise, *Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's Fashion in 1920s France* in: *American Historical Review* 93, June 1993, 657-684.

ROBINSON, David, *Spectacle*, in: *Sight and Sound* vol. 25, no. 1. *The Film Quarterly*, 1955, 22-27 + 55-56.

RÖDER, Brigitte et. al. (Hg.), *Göttinnendämmerung. Das Matriarchat aus archäologischer Sicht* (München 1996).

ROGERS, Robert William, *The Religion of Babylonia and Assyria Especially in Its Relations to Israel* (New York 1908).

RONDI, Gian Luigi, *Italian cinema today, 1952-1965* (Dennis Dobson 1966).

RONDOLINO, Gianni, *I Giorni di Cabiria* (Torino 1993).

ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus* (New York 1973).

- ROSENSTONE, Robert, History in images/history in words Reflections on the possibility of really putting history onto film, in: *American Historical Review* 93, no. 5, December 1988, 1173-1185.
- ROSENSTONE, Robert A. (Hg.), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past* (Princeton 1995).
- ROSENSTONE, Robert A., *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge Mass./London 1995), 45-79.
- ROTHER, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Berlin 1991).
- ROUCHY, Marie-Elisabeth, L'épopée du péplum, in: *Télérama*, nr. 2327, 17. août 1994, 24.
- ROUSSEAU, Olivier, "In CinemaScope" Péplum américain et format large, le spectacle total, in: *Positif*, no. 468, Dossier L'Antiquité à Hollywood, février 2000, 86-90.
- RUDOE, Judy, Henry Layard and les arts décoratif, du style "Ninive" en Angleterre, in: Fontan, Elisabeth, *De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens* (Paris 1994), 7-33.
- RÜSEN, Jörn (Hg.), *Westliches Geschichtsdenken. Eine interkulturelle Debatte* (Göttingen 1999).
- RUSSELL, Malcolm et al, *From Nineveh to New York. The Strange Story of the Assyrian Reliefs in the Metropolitan Museum and the Hidden Masterpiece at Canford School* (Yale 1997).

S

- SAID, Edward, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (London 1995).
- SAID, Edward, *Orientalism Reconsidered*, in: *Race & Class*, 27.2, autumn 1985, 1-15.
- SAID, Edward, *The Politics of Knowledge*, in: *Raritan* 11, summer 1991, 17-31.
- SAID, Edward, *East isn't East: The Impending End of the Age of Orientalism*, in: *Times Literary Supplement*, February 3rd 1995.
- SANTI, Pier Marco de, *I Film di Paolo e Vittorio Taviani* (Roma 1988).
- SAVADA, Elias, *The American Film Institute Catalog. Feature Films 1893-1910* (London 1995).
- SAYCE, Archibald, *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of the Ancient Babylonians* (London 1888).
- SCHALK, Fritz, *Fin de Siècle*, in: BAUER, Roger et. al. (Hg.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* (Frankfurt a. M. 1977), 3-15.
- SCHAUDIG, Hanspeter, *Die Inschriften Nabonids und Kyros' des Großen samt den in ihrem Umfeld entstandenen Tendenzschriften. Textausgabe und Grammatik* (Münster 2001).
- SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH (Hg.), *Lord Byron – Sardanapal* (Zürich 1987).
- SCHENK, Irmbert, *Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms: Von DIE EROBERUNG ROMS (1905) bis CABIRIA (1914)*, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.), *FISCHER FILMGESCHICHTE Band 1: 1895-1924* (Frankfurt a. M. 1984), 150-167.
- SCHENK, Irmbert, *Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914* (Bremen 1991).

- SCHICKEL, Richard, David Wark Griffith. *An American Life* (New York 1984).
- SCHIWIETZ, Lucian, *Trieb, Antagonismus und Tat – Einige vorläufige Bemerkungen zu Heinz Tiessens Tanzdrama Salambo op. 34*, in: Ley, Klaus (Hg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film* (Tübingen 1998), 178-188.
- SCHLEMMER, Gottfried, *Das frühe Filmepos: INTOLERANZ (INTOLERANCE 1916)*, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.), *Fischer Filmgeschichte Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924* (Frankfurt a. M. 1994), 266-287.
- SCHMID, Hansjörg, *Der Tempelturm Etemenanki in Babylon* (Mainz 1995).
- SCHMITT, Anke, *Der Exotismus in der Deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (Hamburg 1988).
- SCHMOLDT, Hans, *Biblische Geschichte* (Stuttgart 2000).
- SCHOORS, Anton, *Die Königreiche Israel und Juda im 8. und 7. Jahrhundert v. Chr.* (Stuttgart 1998).
- SCHULLER, Wolfgang (Hg.), *Antike in der Moderne. Xenia Heft 15* (Konstanz 1987).
- SCHUELLER, Malini Johar, *U.S. Orientalism: Race, Nation, and Gender in Literature, 1790 – 1890* (Michigan 1998).
- SEARLES, Baird, *Epic! History on the Big Screen* (New York 1990).
- SEIPEL, Wilfried (Hg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute* (Wien 2000).
- SHAHEEN, Jack G., *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People* (New York 2001).
- SHEEN, Erica, "The Light of God's Law": Violence and Metaphysics in the '50s Widescreen Biblical Epic, in: *Biblical Interpretation. A Journal of Contemporary Approaches*, Vol. VI, 1998, 292-312.
- SHA'BAD, Fuad, *Islam and Arabs in Early American Thought: Roots of Orientalism in America* (Durham 1991).
- SHOHAT, Ella, *Gender and Culture of Empire*, in: Bernstein, Matthew/Studlar, Gaylyn (Hg.), *Visions of the East. Orientalism in Film* (New Brunswick 1997), 19-66.
- SIARRI-PLAZANET, Nadine, Vittorio Cottafavi. *Des films contre le pouvoir*, in: *Positiv*, no. 456, Dossier: *Le péplum italien*, février 1999, 97-102.
- SIEVERNICH, Gereon/BUDDE, Hendrik (Hg.), *Europa und der Orient* (Berlin 1989).
- SIEVERNICH, Gereon/BUDDE, Hendrik, *Babylon*, in: Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik (Hg.), *Europa und der Orient* (Berlin 1989), 84-89.
- SIEVERNICH, Gereon/BUDDE, Hendrik, *Niederländische Künstler und der Orient im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik (Hg.), *Europa und der Orient* (Berlin 1989), 739-759.
- SIEVERNICH, Gereon/BUDDE, Hendrik, *Künstler der Renaissance und der Orient*, in: Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik (Hg.), *Europa und der Orient* (Berlin 1989), 231-240.
- SILBERMAN, Neil Asher, *Whose game is it anyway? The political and social transformations of American Biblical Archaeology*, in: Meskell, Lynn (Hg.), *Archaeology under Fire. Nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East* (London 1990), 175-188.

- SIMA, Alexander, Religion, in: Simpson, John (Hg.), Queen of Sheba. Treasures from Ancient Yemen (London 2002).
- SKELTON, Robert, Selected Poems of Byron (London 1971).
- SLIDE, Anthony, Stars in Silent Films, in: Magill, Frank N. (Hg.), Magill's Survey of Cinema. Silent Films Vol. I (Englewood Cliffs 1982), 112-118.
- SLIDE, Anthony, Early American Cinema (London 1994).
- SMITH, Gary A., Epic Films. Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies (Jefferson /London 1991).
- SMITH, Paul, The historian and film (Cambridge u.a. 1976).
- SOBCHACK, Vivian, "Surge and Splendor": A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic, in: Grant, Barry Keith (Hg.), Film Genre Reader II (Austin 1995), 280-307.
- SOBCHACK, Vivian (Hg.), The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event (New York 1996).
- SOLOMON, Jon, The Ancient World in the Cinema (South Brunswick/New York 2001).
- SONNEK, Anke, Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber (Kassel 1996).
- SORLIN, Pierre, The Film in History. Restaging the Past (Oxford 1980).
- SORLIN, Pierre, Italian National Cinema 1896-1996 (London/New York 1996).
- SPINAZZOLA, Vittorio, Cinema e Pubblico. Lo Spettacolo filmico in Italia 1945 - 1965 (Milano 1974).
- SPINAZZOLA, Vittorio (Hg.), Film 1963 (Milano 1963).
- STAATLICHE MUSSEN ZU BERLIN (Hg.), Das Vorderasiatische Museum (Mainz 1992).
- STAIGER, Janet, Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema (Minneapolis/London 1995).
- STERN, Seymour, An Index to the Creative Work of David Wark Griffith. Part II The Art Triumphant (c) Intolerance. Thirtieth anniversary Index 1916, in: Special Supplement to Sight and Sound, Index Series no. 8, Sept. 1946.
- STUDLAR, Gaylyn, Discourses of Gender and Ethnicity: The Construction and De(con)struction of Rudolph Valentino as Other, in: Film Criticism 13, no.2, 1989, 18-35.
- STUDLAR, Gaylyn, „Out-Salomeing Salome“: Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism, in: Bernstein, Matthew/Studlar, Gaylyn (Hg.), Visions of the East. Orientalism in Film, (New Brunswick 1997), 99-129.
- STUDLAR, Gaylyn, review essay on „Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film“ by Miriam Hansen, Film Quarterly, vol. XLVII, no. 1, fall 1993, 39-40.
- SÜSSMANN, Johannes, Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824) (Wiesbaden 2000).
- SUROWIEC, Catherine (Hg.), The Lumière Project. The European Film Archives at the Cross Roads (Lisboa 1996).
- SUSTER, Gerald Allen, The Legacy of the Beast (London 1985).
- SWANSON, Gloria, Swanson on Swanson: An Autobiography (New York 1980).

SWANSON, Vern G., Sir Laurence Alma-Tadema, the Painter of the Victorian Vision of the Ancient World (London 1977).

SWEETMAN, John, The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920 (Cambridge 1988).

SYNDRAM, Karl Ulrich, Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Sievernich, Gereon / Budde, Hendrik (Hg.), Europa und der Orient. 800-1000 (Berlin 1989), 324-341.

T

THIEL, Hans Peter/WÜRMLI, Marcus, Wie die Bilder laufen lernten. Ein Spaziergang durch die Geschichte der Traumfabrik (Mannheim 1995).

THIELE, Jens, Die dunklen Seiten der Seele. Das Cabinet des Dr. Caligari (1920), in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.), Fischer Filmgeschichte Band 1, 1895-1924 (Frankfurt a. M. 1994), 344-360.

THOMAS, Nicholas, Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government (Cambridge 1994).

THOMPSON, Frank, Lost Films. Important Movies that Disappeared (New York 1996).

THOMPSON, Kristin/BORDWELL, David, Film History. An Introduction (New York 1994).

THORAU, Henry/KÖHLER, Hartmut (Hg.), Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und Wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart (Frankfurt a. M. 2000).

THORNTON, Lynne, Frauenbilder: Zur Malerei der "Orientalisten", in: Sievernich, Gereon / Budde, Hendrik, Europa und der Orient 800-1900 (Berlin 1989), 342-355.

TOFFETTI, Sergio, Patrone en Turín o la ópera lírica en la época dell'automóvil, in: o.V., Archivos de la Filmoteca (Valencia 1995), 57-70.

TOFFETTI, Segio (Hg.), Il Restauro di „Cabiria“ (Torino 1995).

TOMADJOGLU, Kimberly, Rome's Premiere Film Studio: Società Italiana Cines, in: Bertellini, Giorgio (Hg.), Early Italian Cinema, Film History 12.3. (Eastleigh 2000), 262-275.

TOORN, Karel van der (Hg.), Dictionary of Deities and Demons in the Bible (Leiden u. a. 1995).

TOUR, Claire Dupré la, The written word and Memory in Griffith's *Intolerance* and Dreyer's *La passion de Jeanne d'Arc*, in: IRIS; no. 19, autumn 1995, 55-73.

TOURNIER, Michel, Salammbô ou le rire de Flaubert, in: L'Avant-Scene du Cinema, juillet 1991, 4-5.

TUCKER, Jean E. Voices from the Silents, in: Quarterly Journal of the Library of Congress, vol. 37, no. 3/4, summer/fall 1980, 387-412.

TULLOCH, John, Genetic Structuralism and the Cinema: A look at Fritz Lang's *Metropolis*, in: The Australian Journal of Screen Theory, vol.1, 1976, 3-50.

TURNER, Brian S., Outline of a Theory of Orientalism, in: Turner, Brian. S. (Hg.), Orientalism, Postmodernism and Globalism (London 1994), 1-31.

TUVESON, Ernest Lee, Redeemer Nation: The Idea of America's Millennial Role (Chicago 1968).

U / V

ÜHLINGER, Christoph, Nackte Göttin, in: Edzard, Dietz Otto et. al. (Hg.), Reallexikon der Assyriologie. Band 9 Nab-Nuzi (Berlin / New York 2001), 53-64.

URICCHIO, William/PEARSON, Roberta E., Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films (New Jersey 1993).

USAI, Paolo Cherchi / CODELLI, Lorenzo, The DeMille Legacy (Pordenone 1991).

VARDAC, A. Nichols, Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith (Cambridge Mass. 1949).

VARNEDOE, Kirk, Wien 1900. Kunst, Architektur und Design (Köln 1987).

VARIETY'S FILM REVIEWS. Diverse Vols. (New York 1983).

VAUGHAN, William, Picturing the Past: Art and Architecture in Victorian England, in: Brand, Vanessa (Hg.), The Study of the Past in the Victorian Age (Oxford 1998), 61-76.

VERMILYE, Jerry, Great Italian Films (New York 1994).

VIDAL, Gore, Screening History (Cambridge 1992).

VITOLA, Francesco La Breve Storia Della Mitologia Nel Cinema (Castrovillari 1998).

VOGEL, Lester Irwin, To See a Promised Land: Americans and the Holy Land in the Nineteenth Century (Pennsylvania 1993).

W

WACKER, Grant, The Demise of Biblical Civilization in: Hatch, Nathan O./Noll, Mark A. (Hg.), The Bible in America: Essays in Cultural History (New York 1982), 101-138.

WALDMAN, Harry, Missing Reels. Lost Films of American and European Cinema (Jefferson 2000).

WALKER, Alexander, Sex in the Movies. The Celluloid Sacrifice (Baltimore 1968).

WANKO, Wolfgang, Des Morgenlandes Lust und Grausamkeit. Das schillernde Bild des Orients im Wechselspiel von Malerei und Literatur des 19. Jahrhunderts in: Mayr-Oehring, Erika, Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Salzburg 1997), 72-87.

WARREN, Val, Lost lands, mythical kingdoms and unknown worlds (New York 1979).

WATTS, Harvey M., The Pilgrimage Play at Hollywood, California, in: Art and Archaeology. The Arts throughout the ages, vol. XV, Jan-June 1923, 15-21.

WEGENER, Ulrike B., Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher (Hildesheim 1996).

WEBER, Timothy P., The Two-Edged Sword: The Fundamentalist Use of the Bible“ in: HATCH, Nathan O./NOLL, Mark A. (Hg.), The Bible in America: Essays in Cultural History (New York 1982), 101-138.

- WEIHMANN, Helmut, *Gebaute Illusionen* (Wien 1988).
- WENZEL, Diana, *Die Konstruktion der Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur* (Diss. phil., Universität Mainz 2003).
- WEST, Martin, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth* (Oxford 1997)
- WHITE, Hayden, *Meta-History. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore / London 1973).
- WHITE, Hayden, *The Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism* (Baltimore/London 1978)
- WHITE, Hayden, *AHR Forum: Historiography and Historiophoty*, in: *American Historical Review* 93, no. 5, 1988, 1193-1199.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass* (London 1986).
- WIEBER, Anja, *Die Augusta der Wüste - die palmyrenische Herrscherin Zenobia*, in: Späth, Thomas / Wagner-Hasel, Beate (Hg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterleben und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart/Weimar 2000), 281-310.
- WIEBER-SCARIOT, Anja, *Herrscherin und doch ganz Frau. Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre*, in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis*, vol. 7, no. 14, 1998, 73-89.
- WIEBER-SCARIOT, Anja, *Film*, in: Landfester, Manfred (Hg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 13 A-Fo (Stuttgart/Weimar 1999), 1133-1142.
- WILHELM, Gernot (Hg.), *Zwischen Tigris und Nil. 100 Jahre Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Vorderasien und Ägypten* (Mainz 1998).
- WISEMAN, Donald J., *Nebuchadnezzar and Babylon* (Oxford 1985).
- WOOLLEY, Charles Leonard, *Excavations at Ur* (London/New York 1954).
- WOSTRY, Nikolaus, *Sodom und Gomorrha oder Vom Reiz der Kürze*, in: Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme* (Wien 2002), 163-173.
- WYKE, Maria, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History* (New York/London 1997).

X, Y, Z

- XENOPHON, *Des Kyros Anabasis. Der Zug der Zehntausend* (Stuttgart 1958).
- YEGENOGLU, Meyda, *Colonial Fantasies. Towards a Feminist reading of Orientalism* (Cambridge 1998).
- YOUNG, Robert, *White Mythologies. Writing History and the West* (London / New York 1995).
- ZAMBETTI, Sandro, *Il „massacro“ della Bibbia*, in: *Cineforum*, no. 23, April 1964, 216-224.
- ZARCH, Frédéric, *Catalogue des films projetés à Saint-Etienne avant le première guerre-mondiale* (Saint-Etienne 2002).

- ZENGER, Erich, Das Buch Rut, in: Zenger, Erich et. al. (Hg.), Einleitung in das Alte Testament (Stuttgart 1998), 202-210.
- ZENGER, Erich, Das Buch Ester, in: Zenger, Erich et. al. (Hg.), Einleitung in das Alte Testament (Stuttgart 1998), 266-274.
- ZENGER, Erich et. al., Die Bücher der Prophetie, in: Zenger, Erich et. al. (Hg.), Einleitung in das Alte Testament (Stuttgart 1998), 371-530.
- ZIEGLER, Konrad / SONTHEIMER, Walther (Hg.), Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden (München 1979).
- ZIEROLD, Norman, Sex Goddesses of the Silent Screen (Chicago 1973).
- ZENTNER, Wilhelm / WÜRZ, Anton (Hg.), Reclams Opern- und Operettenführer (Stuttgart 1956).
- ZINTZEN, Christiane, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert (Wien 1998).

Zusammenfassung

Die Dissertation erschließt einen bislang unberücksichtigten Teil der Filmgeschichte: die cinematische Adaption altorientalischer Sujets in Gestalt monumentalistischer Bild-Epen.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert: Die erste beleuchtet die Entwicklung des westlichen Orientalismus mit Augenmerk auf den Alten Orient anhand biblischer und antiker Quellen, orientalischer Märchen, Reiseberichte, Malerei, Operngeschichte und, schlaglichtartig, weiterer kulturhistorischer Gebiete. Hinzu kommen die neuen, Fachwelt wie Öffentlichkeit überwältigenden, Erkenntnisse durch die Archäologie im 19. und frühen 20. Jh.

Teil II konzentriert sich auf die Analyse von Stummfilmen, die die altorientalische Antike oder alttestamentliche Quellen mit Bezug zum Alten Orient thematisieren. Diese stammen aus Frankreich, Italien, Österreich und den USA. Dabei konnte herausgearbeitet werden, dass bis zum Jahr 1914 die französischen Produktionen dem Selbstverständnis nach eher dem Genre Historienfilm unterstanden, die italienischen wiederum dem Genre des, zunehmend spektakulärer werdenden, Antikfilms. Der von beiden Filmstandorten seinerseits zwar beeinflusste frühe amerikanische Film basiert hingegen vor allem auf dem protestantischen Bibelverständnis der eigenen Landesgeschichte und Religiosität.

Ein eigenes Kapitel widmet sich Griffiths Babylon(kon-)version in *INTOLERANCE* aus dem Jahr 1916, bei dessen Untersuchung nicht nur die archäologischen, sondern auch sämtliche historischen wie literarischen Bezüge erstmals auf ihre Quellen zurückverfolgt wurden und bis dahin vorhandene Widersprüche somit geklärt werden konnten. Griffiths Interpretation der Quellen trug dazu bei, dass Babylon bzw. sein Mythos zum ersten und letzten Mal eine positive Konnotation erfuhr.

Ein weiterer Schwerpunkt bis zum Jahr 1928 liegt auf der *gender*-Thematik, speziell auf der *femme fatale* in Gestalt von historischen, legendären und fiktiven altorientalischen Frauenfiguren wie der Königin von Saba, Delilah, Judith oder Semiramis.

Darüber hinaus spiegeln die Filme der 1920er Jahren auch das Bild vom Neuen Babylon.

Bis zum Ende der Stummfilmzeit kann abschließend von einer direkten Traditionslinie zu den Klischees des Orientalismus sowie zum *Assyrian revival* des 19. Jh. gesprochen werden.

Dies ändert sich im dritten Teil der Arbeit, der sich mit der zweiten Blütezeit des Monumentalfilms während der 1950er und 1960er Jahre befasst. Teil III enthält daher sämtliche, heute noch verfügbaren Tonfilme, die den Alten Orient rezipieren. Diese entstammen den Produktionsstätten Hollywood und Cinecittà. Was die US-Filme betrifft, so konnte erneut ein Fokus auf dem amerikanischen Bibelverständnis herausgearbeitet werden, diesmal jedoch speziell auf dem Antagonismus zwischen Babylon und Zion. Denn dieser diente seitens der Regisseure auch der Legitimation der zeitgenössischen Nahostpolitik aus der Geschichte heraus. Darüber hinaus spiegeln die antiken Frauenfiguren die Rolle der Frau in der amerikanischen Gesellschaft während dieser Zeit.

Die italienischen Produktionen dieser Jahre hingegen zeigen, so konnte dargelegt werden, dass diese Filme die altorientalische Antike vielmehr dergestalt inszenieren, wie sie bereits seit Jahrhunderten vor allem durch die griechisch-römische Geschichtsschreibung, Literatur und Operntradition Italiens Teil einer, nicht auf Moral basierenden, landestypischen Motivgeschichte gewesen war, derer sich auch der Film lustvoll bedient.

Bei allen Produktionen wurden, als spezifische Aspekte, stets alle recherchierbaren Informationen zum Film, seiner Entstehung und seiner Handlung, zu seinen Kulissen und Kostümen, zu sämtlichen Inspirationsquellen sowie zeitgenössische Kritiken berücksichtigt. Die abschließenden Bewertungen innerhalb der einzelnen Filmkapitel fließen in einem Fazit zur jeweiligen Epoche ihrer Entstehung zusammen.

Lebenslauf von Regina Heilmann

Angaben zur Person

geboren am 06.02.1973 in Mannheim
deutsche Staatsangehörigkeit
verheiratet
ein Sohn
eine Tochter

Ausbildung

März 2005: Promotion zur Dr. phil. (summa cum laude)
an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Dezember 1998: Hochschulabschluss Magister Artium (sehr gut mit Auszeichnung)
an der Albert Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.

Oktober 1992 - Dezember 1998: Studium der Vorderasiatischen Archäologie
(Hauptfach), Altorientalischen Philologie und Geologie an den Universitäten

Heidelberg: Wintersemester 1992/93 bis Sommersemester 1994,
Tübingen: Wintersemester 1994/95 bis Wintersemester 1995/96,
Freiburg i. Br.: Sommersemester 1996 bis Wintersemester 1998/99.

Mai 1992: Abitur am Liselotte-Gymnasium in Mannheim.

September 1983 - Mai 1992: Liselotte-Gymnasium in Mannheim.

September 1979 - August 1983: Johann Peter Hebel-Grundschule in Mannheim.