

Wüsten, Palmen und Basare –

Die cineastische Geographie  
des imaginierten Orients

Dissertation  
zur Erlangung des Grades  
Doktor der Naturwissenschaften

am Fachbereich  
Chemie, Pharmazie und Geowissenschaften  
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Stefan Zimmermann  
geboren am 23. Juli 1970 in Göttingen

Mainz, Januar 2007

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Wüsten, Palmen und Basare – Die cineastische Geographie des imaginierten Orients**

Der Orient als geographischer Topos paust sich durch populäre Medien wie kaum ein anderer. Besonders das Kino vermag es diese Imagination aufscheinen zu lassen. Der cineastisch-imaginierte Orient existiert parallel zur Lebenswelt und konstituiert auf diese Weise eine ganz eigene Wirklichkeit. Gegenstand der Arbeit ist es die Konstruktionsprinzipien des cineastischen Orients zu entschlüsseln sowie eine dafür geeignete Analyseform zu entwickeln.

Der Arbeit liegt ein Grundverständnis zugrunde, dass das Unterhaltungskino als ein besonderes Medium alltäglicher Imaginationen betrachtet und auf diese Weise Welt und Wirklichkeit generierend ist. Der empirisch-analytische Teil der Arbeit entwickelt aus tradiertem filmanalytischem Handwerkszeug eine geographische Filmlektüre. Die Analyse, bzw. Lektüre, der ausgewählten Filme durchleuchtet die vom Kino transportierten Mythen und die sich wiederholenden Narrative des cineastischen Orients. Die Lektüre orientiert sich dabei an visuellen und handlungszentrierten filmischen Topoi und liest diese als filmische Standardorte. Zudem werden existierende personengebundene Stereotype herausgearbeitet, die als Grundlage der Kreation des Anderen und als Konstruktionsprinzip des Fremden verstanden werden. Diese haben Konsequenzen für eine filmisch kommunizierte und geschaffene populäre Geopolitik und ermöglichen ein Verständnis der diskursiv-gesellschaftlichen Strukturen der Filme. Die innere Logik des cineastischen Orients ist dabei nicht nur auf Bilder oder nur auf die narrativen Elemente ausgerichtet, sondern erschließt sich aus deren Kombination. Die detaillierte Lektüre der in den Kommunikations-Prozess involvierten Sequenzen und Einstellungen zeigen schließlich, wie die globalen Bilderwelten des Kinos zum Bestandteil einer intermedial hervorgebrachten und im Laufe der Zeit gewachsenen Geographie geworden sind und welche Bedeutung und Funktion die filmimmanente Geographie für die Dramaturgie des cineastischen Orients besitzt.

## ABSTRACT

### **Wüsten, Palmen und Basare – Die cineastische Geographie des imaginierten Orients**

Not only that the Culture for which Hollywood has shown its greatest contempt has been the [Arab or] Middle East Culture, it always has been one of the most depicted regions. The Orient, i.e. North Africa and the Middle East, always stood in the focus of western imagination and is a permanent topos in western cinema. Research has shown that the represented geography and culture exists parallel to the life-world and helps shaping an idea of what is known as the Orient.

The dissertation demonstrates how cinema creates geographies and fosters exotic perceptions of regions, landscapes and cultures, using cognitive film theory as means of analysis. The internal logic of the cinematic Orient uses a combined approach to show how cinema's narratives and visual culture has to be combined for a better understanding of what might be called a cinematic Orient.

# Vorwort

Das Medium Film taucht seit fünfzig Jahren immer wieder als Forschungsgegenstand oder -methode in geographischen Forschungsarbeiten auf. Dessen ungeachtet werden methodisch ernstzunehmende Perspektiven erst seit den 1980er Jahren verfolgt (vgl. BURGESS & GOLD 1984, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Den meisten Aufsätzen und Buchkapiteln sieht man die Bemühungen an, dem scheinbar banalen Thema gerecht zu werden. Die Bildhaftigkeit des Mediums Film und dessen Bedeutung für die Geographie werden in den Arbeiten, aus welchen Gründen auch immer, zumeist untergeordnet behandelt (vgl. LUKINEAL & KENNEDY 1997, ROSE 2001, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Dabei ist es die gerade Stärke der Bilder, die für die Bedeutung des Mediums zentral sind und dem Kino und Fernsehen einen nicht zu unterschätzenden Siegeszug durch nahezu alle Gesellschaften und Gesellschaftsschichten ermöglichen (vgl. ROSE 2001, BRAUDY 2002). Nicht zuletzt weil die Verbreitung von Filmen durch Kino, Fernsehen und das enorme Angebot von Videokassetten, DVDs und den sich gerade etablierenden Online-Angeboten des *pay-per-view*, die dafür sorgen, dass bewegte Bilder ubiquitär bereitgestellt sind. Die Dominanz der bewegten Bilder in der globalen gesellschaftlichen Wirklichkeit motiviert gegenwärtig Geistes- und Sozialwissenschaften, sich mit Bildern (vgl. SACHS-HOMBACH 2005) und Filmen (vgl. KABATEK 2003, BRONFEN 2004) zu beschäftigen.

Die Analyse von Landschaften, als klassischem wenn nicht gar ureigenstem Gegenstand der Geographie, findet sich bereits in den frühen Arbeiten der ersten Filmtheoretiker. Bereits 1924 richtete der Filmtheoretiker und Kritiker Béla Balázs sein Augenmerk auf Landschaften im Film und ihre spezifischen Physiognomien, die nur bedingt mit den Landschaften der alltäglichen Wirklichkeit gleich zu setzen waren. Landschaften werden vorwiegend unter den Gesichtspunkten der dramaturgischen Wirkung und der filmimmanenten poetischen Möglichkeiten diskutiert (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001, LUKINBEAL 2005). Eine weitere, immer wieder thematisierte Dimension filmtheoretischer Arbeit gilt der Konzeption filmischen Raums und der Überwindung raum-zeitlicher Kontinuitäten (vgl. ARNHEIM 1932). Infolgedessen existieren vernehmliche Anschlussmöglichkeiten zur Kulturgeographie, die sich

der Untersuchung von Ort, Raum, Landschaft und Umwelt sowie deren Repräsentationen verschrieben hat.

Wieso sich aber mit einer derart gestalteten Thematik im Rahmen einer geographischen Dissertation auseinandersetzen? Die ersten Gedanken lassen sich sehr weit zurückverfolgen und sind alles andere als wissenschaftlich begründet, sondern sehr persönlich. Im Alter von fünf Jahren stellten Ärzte bei mir *morbus perthes* fest, eine Krankheit, die im Laufe der folgenden Jahre einige Hüft-Operationen, ein völliges Belastungsverbot und das dreimonatige Liegen in einem speziellen so genannten Beckengips nach sich zog. Ein Zustand, der für einen ansonsten recht agilen und unternehmungslustigen Jungen nur schwer zu ertragen ist. Um meine Langeweile und meine für die Außenwelt missliche Situation aufzuwerten, gestanden mir meine Eltern einen bis dahin kaum genehmigten Luxus zu: das Fernsehen. Mitte der 1970er Jahre war das Kinderprogramm der öffentlich-rechtlichen Programme gelinde gesagt etwas begrenzt (vgl. BURESCH 2003), weshalb mir auch immer wieder die Spielfilme des Morgenfernsehens zugestanden wurden. So waren es die Hollywoodfilme der 50er und 60er Jahre, die mir Ablenkung und erste Blicke in die Welt erlaubten. Auf diese Weise lernte ich die Welt kennen, das Bild Hollywoods bestimmte meine Vorstellungswelt und es dauerte lange, bis ich meine gewonnenen Bilder mit den scheinbar realen Orten abgleichen konnte. Ich erlebte am eigenen Leib, wie das Fernsehen und später das Kino meine subjektiven Wahrnehmungen beeinflussen konnte, und es ohne Zweifel immer noch in bestimmten Bereichen tut. Bestimmte Bilder, ganz gleich ob im Film oder anderen Medien, schaffen es nach wie vor Emotionen zu erwecken (vgl. GRAU & KEIL 2005) oder gewähren vermeintliche Einblicke in komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge und liefern auf diesem Weg auch Ideen und Vorstellungen von filmisch transportierten Orten und Landschaften.

Viele Jahre später, als mir die Stelle am Geographischen Institut der Johannes Gutenberg-Universität angeboten wurde, war mir die Großregion, die im Folgenden untersucht wird – der Orient, nur aus den Massenmedien bekannt. Ich hatte die Reiseberichte Carsten Niebuhrs gelesen – ein ehemaliger Kommilitone stammte aus dem gleichen holsteinischen Ort, wie der Orientreisende – und die Orient-Bände Karl Mays verschlungen. Später waren es die Bildwelten Casablanças – während der Pubertät schmückte, wie in vielen Jugendzimmern, ein

Filmplakat mit Humphrey Bogart und Ingrid Bergman meine Zimmerwand. Es folgte die Begeisterung für den ultimativen Filmhelden Indiana Jones und für den faszinierenden Sonderling T. E. Lawrence, die mir, beide auf ihre filmische Art, einen Teil der Welt näher brachten, der streng genommen nur in der Imagination existierte und trotzdem scheinbar vertraut war.

Als ich das Angebot aus Mainz erhielt, aus geographischer Perspektive wissenschaftlich über Film zu arbeiten und zudem noch über den Orient, fiel die Entscheidung nicht schwer. Sehr viel schwieriger gestalteten sich im Lauf der vergangenen Jahre die Fragen an den cineastischen Orient, ihn einzugrenzen und in eine sinnvolle und wissenschaftlich adäquate Form zu bringen. Handelte es sich doch zu einem Gutteil um Phantasien und Imaginationen, die alleine bei mir auf eine lange und äußerst subjektive Geschichte zurückblicken.

Der erste akademische Kontakt mit dem Orient erfolgte innerhalb des Netzwerkes *Cinema, Media and the Middle East*, das durch Initiative von Prof. Dr. Anton Escher und Prof. Dr. Günter Meyer ins Leben gerufen wurde. Durch finanzielle Unterstützung des Zentrums für interkulturelle Studien (ZIS) der Johannes Gutenberg Universität, Mainz, wurden eine Handvoll Kandidaten verschiedener Fachdisziplinen zusammengebracht, um den visuellen Orient aus verschiedenen Blickwinkeln zu erhellen und in den aktuellen Wissenschaftsdiskurs zu integrieren. Im Netzwerk arbeiteten mit mir meine Kolleginnen: Regina Heilmann, Felicitas Kleiner und Diana Wenzel. Bei ihnen möchte ich mich an dieser Stelle bedanken, dass ich an fachlichen und außerfachlichen Diskussionen teilhaben und davon profitieren konnte.

Die Bearbeitung des Themas zeichnete sich durch eine sehr abwechslungsreiche und bisweilen abenteuerliche Forschungstätigkeit aus und deckte die ursprünglichen geographischen Erkenntniswege des Reisens<sup>i</sup>, Beobachtens, der Archiv- und Bibliotheksarbeit<sup>ii</sup> mit ab. Neuer hingegen war die Arbeit am Filmschnittplatz, der eine genaue Untersuchung der Filme ermöglichte und einen großen Teil der Arbeit ausmachte.

---

<sup>i</sup> Für Interviews, Besuche von Drehorten und dem Austausch mit Kollegen der Filmgeographie, führten mich die Arbeiten unter anderem nach Marokko (2000), Tunesien (2001) und mehrfach in die USA (2002 und 2004) und zur Archivarbeit nach Großbritannien (2001 und 2003).

<sup>ii</sup> Als besonders hilfreich, für die Literaturrecherche und Archivarbeit zeigte sich die Arbeit im British Film Institute in London (2003).

Zum Sprachgebrauch innerhalb der Arbeit ist anzumerken, dass bedingt durch Literaturlage und fehlende Übersetzung und Transformation filmspezifischer Begriffe, besonders im technischen Bereich, in die Deutsche Sprache, immer wieder Anglizismen Verwendung finden. So tritt die mittlerweile beinahe eingedeutschte *Location* häufig an die Stelle des Drehortes, da die Konnotationen des englisch-amerikanischen Begriffs die Besonderheit des Ortes und die Bedeutung innerhalb des Systems Filmwelt unterstreichen und hervorheben. Andere Fachtermini, wie z.B. *establishing shot*, werden ebenfalls im Original verwendet und nicht durch fehlerhafte Übertragungen ihrer Aussagekraft beraubt. Die Sprache Hollywoods ist Englisch, auch wenn das Kino besonders in seinen frühen Jahren von Franzosen und Deutschen geprägt war. Die Verwendung der benutzten Anglizismen ist folglich keinesfalls eine Missachtung des Deutschen, sondern vielmehr eine beabsichtigte Akzentuierung eines bestehenden Diskurses, seiner wichtigsten Protagonisten und der besonderen Position Hollywoods, auch und besonders für die vorliegende Arbeit.

Um eine bessere Lesbarkeit zu ermöglichen, verzichte ich auf feminisierende und neutralisierende Wortdrechseln, sondern behalte die männliche Form eines Wortes bei, wenn diese die eigentliche und allgemein genutzte Form ist. In der Folge wird dementsprechend von Kinozuschauern gesprochen und nicht von Zuschauerinnen. Man möge mir diese Nachlässigkeit verzeihen.

Die vorliegende Arbeit erfordert diverse methodische Zugänge, die das klassische Gerüst der Geographie überwinden und in angrenzenden Disziplinen methodische und theoretische Anleihen tätigen. Die verwendeten Konzepte, Theorien und Erklärungsansätze mögen aus Sicht der Fachvertreter dabei etwas zu oberflächlich behandelt worden sein. Sie sind nur auf das von mir untersuchte und benötigte Maß aufgegriffen worden, um so einen Zugang zur cineastischen Geographie des imaginierten Orients zu ermöglichen. Ich hoffe deshalb, dass auch die Vertreter der betroffenen Fächer mir nachsehen mögen, dass ich deren Ansätze nicht in ihrem vollen Umfang rezipiert und aufgegriffen habe, sondern sie auf das Notwendigste reduziert und der Sache angemessen verwendet habe.

Göttingen, im Januar 2007

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IV
Abbildungsverzeichnis	XI
Tabellenverzeichnis	XIV
Textkastenverzeichnis	XIV
<b>1 Einleitung und Fragestellungen</b>	<b>1</b>
1.1 Allgemeine Absicht	5
1.2 Gegenstand der Arbeit – Fragestellungen an den durch das Kino imaginierten Orient	5
<b>2 Theoretische Grundlagen</b>	<b>9</b>
2.1 Medien und Geographie	9
2.1.1 Kulturgeographie, Massenmedien und Visualität	9
2.1.2 Geographie im Film	23
2.1.3 Geographische Anknüpfungspunkte zu den Filmwissenschaften	26
2.1.3.1 Filmraum	26
2.1.3.2 Filmlandschaften und filmische Orte	34
2.2 Cineastische-Geographie(n) als Gegenstand medialer Wahrnehmung	38
2.2.1 Mediale Wahrnehmung	38
2.2.2 Konstruktion medialer Geographien	43
2.2.3 Wahrnehmung aus zweiter Hand – das Kino als Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum	49
2.2.4 Aneignung visueller und narrativer filmischer Information	53
2.3 Orient und Orientalismus	64
2.3.1 Orient	64
2.3.2 Orientalismus und Orient als Gegenstand der Populärkultur	77
2.3.3 Filmischer Orientalismus als populäre Geopolitik	84
<b>3 Methodische Reflexionen, geographische Filmlektüre &amp; Auswahl der Filme</b>	<b>86</b>
3.1 Methodische Reflexionen	88
3.2 Filmanalyse als geographische Filmlektüre	94
3.3 Auswahl der Filme	107

<b>4</b>	<b><i>Konstruktionsprinzipien des cineastischen Orients</i></b> .....	<b>112</b>
4.1	Der Orient als Erlebnisort des Unterhaltungskinos _____	113
4.2	Das Fremde und das Bekannte im cineastischen Orient _____	119
4.3	Der Fremde im cineastischen Orient _____	134
4.3.1	Das Fremde als Bedrohung und Gefährdung der Existenz _____	141
4.3.2	Das Fremde als das Untergeordnete _____	142
4.3.3	Das Fremde als das Verfolgte, dem Hilfe zu teil kommen muss _____	145
4.3.4	Das Fremde als das Komische _____	147
4.4	Übergreifende und vermischte Stereotype _____	149
<b>5</b>	<b><i>Die Geographie des cineastischen Orients</i></b> .....	<b>155</b>
5.1	Konzeptionen der cineastischen Geographie des imaginierten Orients _____	155
5.2	Die Landschaften des filmischen Orients _____	166
5.3	Der Orient als entgrenzter Raum _____	183
5.4	Die Sprache des filmischen Orients _____	187
5.5	Die Orientzeit _____	191
5.6	Standardorte des cineastischen Orients _____	194
<b>6</b>	<b><i>Das Wesen des cineastischen Orients</i></b> .....	<b>242</b>
<b>7</b>	<b><i>Der imaginierte Orient als Gegenstand populärer Geopolitik</i></b> .....	<b>271</b>
7.1	Narrative Strategien _____	271
7.2	Visuelle Strategien _____	284
<b>8.</b>	<b><i>Fazit</i></b> .....	<b>289</b>
8.1	Die cineastische Geographie des imaginierten Orients im Überblick _____	290
8.2	Ausblick _____	297
	<b><i>Literaturverzeichnis</i></b> .....	<b>298</b>
	<b><i>Anhang</i></b> .....	<b>319</b>
<b>A</b>	<b><i>Zusatzinformationen zu den Filmen</i></b> .....	<b>320</b>
A.1.	Tabelle Künstlerische Gestaltung und Ausstattung & Filmauszeichnungen	320
A.2.	Tabelle Regie, Drehbuch und Kamera _____	324
<b>B</b>	<b><i>Gekürzte Sequenz-Protokolle der filmischen Handlungsorte</i></b> .....	<b>325</b>
B.1.	The Sheik (1921) _____	325
B.2.	Morocco (1930) _____	331
B.3.	Casablanca (1942) _____	333
B.4.	Road to Morocco (1942) _____	336
B.5.	The man who knew too much (1955) _____	338
B.6.	Lawrence of Arabia (1962) _____	340

B.7.	Topkapi (1964)	346
B.8.	The man who would be king (1975)	349
B.9.	The Wind and the Lion (1975)	353
B.10.	Death on the Nile (1978)	357
B.11.	Midnight Express (1978)	360
B.12.	Raiders of the lost Ark (1981)	364
B.13.	Gallipoli (1987)	368
B.14.	Ishtar (1987)	372
B.14.	The Sheltering Sky (1990)	376
B.15.	Not without my daughter (1991)	380
B.16.	The English Patient (1996)	385
B.17.	Hideous Kinky (1998)	391
B.18.	The Mummy (1994)	395
B.19.	Hidalgo (2004)	399

# Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Paramount Location Map 1927 .....	33
Abb. 2	Kognitives Prozessmodell des Filmverstehens.....	62
Abb. 3	Der filmische Orient und der Orient nach E. Banse.....	67
Abb. 4	Dimensionen der Filmanalyse .....	90
Abb. 5	Lektüre cineastischer Geographien .....	102
Abb. 6	Grauman's Egyptian Theater, Sitz der American Cinemateque .....	116
Abb. 7	The Thief of Bagdad (1924).....	118
Abb. 8	Australische Soldaten in Ägypten (Gallipoli, 1981) .....	121
Abb. 9	Poirot an Bord der Karnak (Death on the Nile, 1978) .....	126
Abb. 10	„Heldenhafte Erscheinung“ (The Mummy, 1999).....	126
Abb. 11	R. Valentino (The Sheik, 1921).....	128
Abb. 12	Orientalische Kostüme (Road to Morocco, 1942).....	131
Abb. 13	Istanbul Alltags-Impression (Topkapi, 1964) .....	133
Abb. 14	Souk (Casablanca, 1942).....	144
Abb. 15	ARAB RESTAURANT (The Man who knew too much, 1955) .....	157
Abb. 16	Transfer-Sequenz – Außen (The Man who knew too much, 1955).....	160
Abb. 17	Transfer-Sequenz - Innen ( The Man who knew too much, 1955).....	160
Abb. 18	Wasserpfeife in Rick's Café - Casablanca (1942).....	164
Abb. 19	Desert Drive Inn (Road to Morocco, 1942) .....	168
Abb. 20	Tangiers. View of the town with Aissaula Mosque .....	170
Abb. 21	Stadtansicht Kairo nach Bernhard Fiedler .....	170
Abb. 22	Beispiele für verschiedene Bildformate des establishing shots von Städten.....	171
Abb. 23	Verschiedene Bildformate in der Landschaftsdarstellung .....	172
Abb. 24	Teheran (Not without my Daughter, 1991) .....	178
Abb. 25	Marrakech. Bab Aguentaou .....	180
Abb. 26	Digital aufbereitetes Stadttor Kairo (The Mummy, 1999) .....	180

Abb. 27	Oriental-Speak in der Wüste von Ishtar (Ishtar, 1987).....	189
Abb. 28	Wegweiser in der Wüste (Road to Morocco, 1942).....	190
Abb. 29	„The two ends of Time and Space“ .....	194
Abb. 30	Filmische Handlungsräume der analysierten Filme .....	197
Abb. 31	Auswahl Palast.....	200
Abb. 32	Auswahl Gegenlicht Aufnahmen.....	203
Abb. 33	Auswahl städtischer Establishing Shots .....	205
Abb. 34	Auswahl Hotels und Bars des cineastischen Orients .....	207
Abb. 35	Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 1-5).....	208
Abb. 36	Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 6-10).....	209
Abb. 37	Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 11-15).....	210
Abb. 38	Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 16-20).....	211
Abb. 39	Abb. Auswahl Basar und Souk .....	213
Abb. 40	London (The Man who knew too much, 1955).....	217
Abb. 41	Marrakech (The Man who knew too much, 1955) .....	217
Abb. 42	Cairo (Raiders of the lost Ark, 1981).....	219
Abb. 43	Auswahl der Darstellung von Oasen .....	221
Abb. 44	Wüste im Licht (The Sheik, 1921).....	222
Abb. 45	Amy Jolly geht in die Wüste (Morocco, 1930).....	223
Abb. 46	Unermesslichkeit der Wüste (Lawrence of Arabia, 1962) .....	224
Abb. 47	Rogers und Clarke in der Wüste (Ishtar, 1987).....	225
Abb. 48	Port, Kit und Tunner zu Beginn der Reise (The Sheltering Sky, 1990).....	227
Abb. 49	Karawane – innere Geographie (The Sheltering Sky, 1990) .....	227
Abb. 37	Almasy in der Wüste (The English Patient, 1996).....	228
Abb. 50	Wüstendarstellung .....	229
Abb. 51	Auswahl der Darstellung von Ruinen.....	231
Abb. 52	Auswahl der Darstellung von Wüstenlagern .....	232
Abb. 53	Auswahl der Darstellung von Transfersequenzen .....	234
Abb. 54	Spezifische Darstellung der Handlungsorte.....	236
Abb. 55	Dreh- und Entstehungsorte des filmischen Orients .....	241
Abb. 56	Türkisches Gefängnis (Midnight Express, 1978) .....	251

Abb. 57	Raisuli mit Geisel (The Wind and the Lion, 1975).....	252
Abb. 58	Marokkanerin (Morocco, 1930).....	256
Abb. 59	Fathma, vom Stamm der Ouled Nail, Tunis .....	256
Abb. 60	Prostituierte aus Tanger (Sheltering Sky,1990) .....	256
Abb. 61	Haremsphantasie (Road to Morocco, 1942) .....	258
Abb. 62	Betende in The Sheik (1921) .....	260
Abb. 63	Biskra Oasis. The Great Prayer .....	260
Abb. 64	Aufgebrachte Marokkaner (The Man who knew too much, 1955) .....	261
Abb. 77	Türkische Geheimpolizei (Topkapi, 1964) .....	280
Abb. 78	Peachy und Dravot in Kafiristan (The Man who would be King, 1975) .....	281
Abb. 79	Die CIA hat alles unter Kontrolle in Ishtar (Ishtar, 1987).....	282
Abb. 80	Visuelle Itinerare .....	285
Abb. 81	Kipling zeigt den Weg (The Man who would be King, 1975).....	286
Abb. 82	Links: Kartenstudium (The English Patient, 1996).....	286
Abb. 83	Rechts: Repräsentation der Staatsmacht (Topkapi, 1964) .....	286
Abb. 84	Militärisch-strategische Karten (Lawrence of Arabia, 1962) .....	286
Abb. 85	Schatzkarte (Ishtar, 1987).....	287
Abb. 86	Globus (The Wind and the Lion, 1975) .....	287

# Tabellenverzeichnis

Tab. 1	Übersicht mediengeographischer Arbeiten _____	19
Tab. 2	Kommunikation räumlicher Information _____	42
Tab. 3	Zeichensysteme im Film _____	91
Tab. 4	Typologie filmischer Icons, Indizes und Symbole _____	95
Tab. 5	Ansätze, Fragestellungen und Methoden der Filmwissenschaft _____	100
Tab. 6	Übersicht der analysierten Filme _____	110
Tab. 7	Grundmuster der Darstellung von stereotypisierten Arabern _____	151
Tab. 8	Verwendete Bildformate der ausgewählten Kinofilme _____	175
Tab. 9	Semantische Orient-Okzident-Opposition _____	184
Tab. 10	Historische Dimension der analysierten Spielfilme _____	192

# Textkastenverzeichnis

Text 1	Mögliche Les- und Verständnisarten filmgeographischer Einheiten _____	24
Text 2	Hauptmotive des Orients nach Banse (1934) _____	69
Text 3	Unterhaltung der Familie McKenna – Eingangssequenz The Man who knew too much, 1955 _____	160

# 1 Einleitung und Fragestellungen

*„Die Menschen leben heute nicht in der Welt. Sie leben nicht einmal in der Sprache. Sie leben vielmehr in ihren Bildern, in den Bildern, die sie sich von der Welt, von sich selbst und von anderen Menschen gemacht haben, die man ihnen von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht hat.“ (KAMPER 1994:7)*

Die westlichen Gesellschaften sind in hohem Maße medial geprägt und machen sich viele intermediale und intertextuelle Bezüge zu Nutze, die als Handlungsgrundlage des alltäglichen Lebens dienen und als strukturierende Muster verstanden werden können. Diese stammen überwiegend aus dem visuell Verbreiteten und wirken, sowohl kollektiv gesellschaftlich, als auch subjektiv für jedes Individuum (vgl. BURGESS & GOLD 1984). Als wirkungsmächtigstes Massenmedium gilt der Film, der Vorstellungen, Meinungen, Ideen und vor allem Bilder global verbreitet und verschiedenste Menschen weltweit erreicht (vgl. MANOVICH 2001). Spielfilme gibt es nahezu überall auf der Welt, in jedem Land, in jeder Kultur und haben sich in ihren vielfältigen Ausprägungen und Erscheinungen als fester Bestandteil von Sprachen und Gesellschaften etabliert. Dieses Massenprodukt der Unterhaltung kann niemals harmlos oder unschuldig sein. Man kann sicher so weit gehen und sagen, dass Film die Literatur des 21. Jahrhunderts ist und aufgrund seiner technisch ausgereiften Darstellungsmöglichkeiten das Massenmedium des 20. und 21. Jahrhunderts schlechthin ist (MONACO 1995, MIKOS 2003).

*„Mass production, which has characterized literary dissemination since the early diffusion of print technology, has spread to other material cultural domains that include painting, photography, film, television, radio and software. In other words, literature [...] no longer dominate[s] cultural production.“ (COCHRAN 1998:73)*

Die Metapher des Spielfilms als Fenster in Befindlichkeiten, Bedürfnisse und Vorstellungen von Gesellschaften ist mittlerweile zum Allgemeinplatz geworden (vgl. KRACAUER 1963). Kaum jemand wird bestreiten, dass Film und cineastische Erzählungen Menschen erreichen, sie beeinflussen, Bedürfnisse schüren,

Meinungen und Urteile bestätigen und verfestigen kann. Filme sind Kulturgüter, die Repräsentationen von Orten und Menschen beinhalten und dementsprechend Vorstellungen davon, wie die Welt ist oder sein sollte verbreiten (vgl. MEE & DOWLING 2003, ESCHER 2006). In einer Welt, in der Massenmedien politische Einstellungen, Alltagssprache, Musikgeschmack sowie Modestile und damit beinahe jegliche Dimension unseres täglichen Lebens beeinflussen und zu Teilen bestimmen, stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß Massenmedien dazu beitragen, bestimmte Vorstellungen und Bilder von Orten, Regionen und Landschaften zu vermitteln und wie dies geschieht. Was SOJA (1989:1) „making of geography“ nennt, findet täglich in Filmen und weiteren massenmedialen Erscheinungsformen statt. Am wirkmächtigsten gelingt es den Spielfilmen, die Geschichten erzählen, auch die dazugehörige Geographie zu vermitteln (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Dies basiert nicht zuletzt auf der Tatsache, dass Handlungen immer an einem bestimmten Ort gebunden sind, was sich auch das erzählende Kino zu nutze macht (vgl. MORETTI 1999). Film ermöglicht scheinbar – nicht zuletzt wegen der vermeintlich gewährten Authentizität, – Wirklichkeit abzubilden oder zumindest wirklichkeitsnah zu repräsentieren und auf diese Weise außerhalb des Mediums und der Rezeptionssituation zu erfahren. Filmnarration kann als Verdichtung raum-zeitlicher Erfahrung verstanden werden und ist infolgedessen Mittel und Medium der Komplexitätsreduktion. Aufgrund der Massenkompabilität berührt das Medium Film zahlreiche Bereiche der Gesellschaft und der alltäglichen Lebenswelt. Gesellschaftliche Transformationen und Geographien der Alltagswelt sind gegenwärtig stärker massenmedial beeinflusst, als zu irgendeiner Zeit zuvor. Geographien, als räumliche Vorstellungen begriffen, existieren in erster Linie als Wahrnehmungs-Bilder, die aus zahlreichen Quellen gespeist werden und sich scheinbar immer wieder aufs Neue erfinden. Die mediale Manipulation hinsichtlich Einstellungen gegenüber Orten, Regionen und Ländern ist eine logische Folge der massen-medialen Bilder- und Geschichtenflut (vgl. SILBERMANN 1970, ESCHER & ZIMMERMANN 2001, ESCHER 2006). Gerade die Erschaffung und Gestaltung filmischer Geographien gilt als besondere Stärke des narrativen Kinos, nicht zuletzt, weil dies in den meisten Filmen auf der Unterhaltungsebene geschieht und damit einen besonders positiven Zugang ermöglicht (vgl. HOPKINS 1994). Im Laufe der Kino- und Mediengeschichte sind auf diesem Weg einige Geographien besonders nachdrücklich und ausgefeilt durch das Unterhaltungskino beschrieben, gestaltet und verbreitet worden. Neben dem US-amerikanischen

Westen ist vor allem die als Orient<sup>1</sup> bekannte Großregion nachhaltig geprägt worden. Dieser Großregion nimmt sich die Arbeit im Folgenden an.

Der vorangestellte Titel der Arbeit stammt der Feder des umstrittenen Geographen und Reiseschriftstellers Ewald Banse, der unter Richthofen in Berlin und unter Kirchhoff in Halle studierte und den Orientbegriff in die deutschsprachige Geographie einführte (BANSE 1908). Das Aufgreifen des Banse Titels von 1934 für die vorliegende Arbeit ist in erster Linie Ausdruck gebräuchlicher Repräsentationsstrategien medialer und wissenschaftlicher Art und soll auf keinen Fall eine ideologische Nähe zu den weiteren Arbeiten Bansas dokumentieren. Die Leser mögen diesen *Ideenraub* nachsehen, bekundet er vielmehr die Nähe der im Folgenden untersuchten Filme zu Bansas populär-wissenschaftlicher Reiseschriftstellerei. Diese hat mehr mit modernem Reportage-Infotainment gemein, als mit seriöser akademischer Literatur. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb ist diese scheinbar unwissenschaftliche Darstellung und Repräsentation gesellschaftlich sehr viel wirkmächtiger als die rein akademische Beobachtung und Aufbereitung (vgl. BANSE 1932). Besonders die bildhaft-metaphorische Sprache Bansas sowie dessen dichotomen Gedankengrundlagen seiner Orientkonzeption (vgl. HENZE 1968) machen die Publikationen attraktiv für mediale Betrachtungen. Die populären Darstellungen und Publikationen Bansas nehmen beinahe die filmische Orientdarstellung vorweg, ebnen ihnen zumindest den Weg. Der Titel der Arbeit nimmt also genaugenommen ein Teilergebnis der Arbeit vorweg. Was anfänglich nur als Arbeitstitel gedacht war, erscheint nach durchgeführter Analyse und Betrachtung der Filme als zu passend und stimmig, um darauf verzichten zu können.

Einer, wenn nicht der Hauptproduzent dieser Bilder, ist das westliche Unterhaltungs- und Massenkino das überwiegend aus den Vereinigten Staaten bedient wird.<sup>2</sup> Pikanterweise produzieren die USA nur 5% aller Filme weltweit, spielen jedoch 50% der weltweiten Gewinne ein (RAMONET 2002). Allein deshalb

---

<sup>1</sup> Zur genauen Definition und Ausführung des Orientbegriffes und seiner räumlichen und kategorialen Eingrenzung siehe Kapitel 2.3.

<sup>2</sup> Im Folgenden wird anstelle von westlichem Massenkino der Terminus Hollywoodkino verwendet, der nicht ausschließlich für das US-amerikanische Kino reserviert ist, sondern aufgrund von ähnlichen Produktionsbedingungen und narrativen Strategien für den massentauglichen, westlichen und abendfüllenden Spielfilm steht. Hollywood ist zum Synonym für die Fabrikation von filmischer Ware aus dem westlichen Kulturraum geworden und gilt gemeinhin als Beschreibung für westliche Kinoproduktion, solange es sich dabei nicht explizit um Arthausfilme oder Autorenkino handelt.

erscheint eine Analyse, die sich auf die dominierenden westlichen Filmnationen konzentriert nicht nur vernünftig sondern notwendig.

Hollywood als „Schattenreich der globalisierten Medienindustrie“ beherrscht in Europa 70% des Marktes (VONDERAU 2006:9) und ist maßgeblich an der Versorgung der Zuschauer mit bewegten Bildern beteiligt. Hollywood hat in den vergangenen Jahren sein Unterhaltungsprogramm rekonfiguriert, so sind die Filme nicht mehr das Wichtigste, die Geschichten darum sind bedeutender geworden. Merchandising und *spin offs* bestimmen den Markt und es entstehen scheinbar neue Geschichten. Diese vorgebliche kulturelle Diversität bietet den zuvor erwähnten universellen Ansatzpunkt und die Möglichkeit das Hollywoodkino weltweit zu verstehen. Noch ein weiterer Grund spricht für die Beschäftigung mit Hollywood-Spielfilmen. So erkennen PAECH & PAECH (2000:207), dass mit Einführung des Tonfilms ein Kino des Imaginären erschaffen wurde, das als klassischer Hollywood-Film zum Standard eines imaginären Realismus geworden ist. Der hohe Verbreitungsgrad der Hollywood-Produktionen und die perfekte Distributions-Maschinerie leisten ihr übriges, um die Geschichten einem ständig wachsenden Publikum zuzuführen. Auch aus diesem Grund ist das Hollywoodkino das Medium, das für eine Analyse am besten geeignet ist. Besonders, wenn es darum geht, bestehende Ideen, Vorstellungen, Repräsentationen und auch mögliche Stereotype einem möglichst großen Publikum zu präsentieren und sie damit gesellschaftlich relevant werden zu lassen.

Filmische Repräsentationen sind immer in soziale Kontexte eingebettet und können durch die sich in der Wahrnehmung ergebenden Sinn gebenden Kartierungen, den gesellschaftlichen *status quo* sowohl in Frage stellen als auch aufrechterhalten. Hollywoodkino ist in der Regel daran interessiert, den *status quo* aufrecht zu erhalten, was sich deutlich an tradierten Feindbildern, gesellschaftlichen Stereotypen und genrespezifischen Klischees zeigen lässt.

Das, was lebensweltlich und auch umgangssprachlich als Orient subsumiert wird, spielt für die Filmindustrie von Beginn an eine große Rolle. Sowohl als Handlungsraum, als auch als Ort filmischer Produktion. Die Darstellung des Orients als romantischem Ort voller Exotik und fremdartigen Landschaften, in denen sich wiederholt westliche Helden mit unbekanntem und vor allem widrigen Bedingungen abzufinden haben, stand und steht vielfach im Vordergrund des

narrativen Kinos (vgl. SEEßLEN 1996). Die Konstruktion und Erschaffung des Orients, der im westlichen Verständnis die Rolle des Andersartigen einnimmt, findet täglich und überall statt: in der Werbung, in zahlreichen Zeitschriftenartikeln, Romanen, Computerspielen und selbstverständlich und zudem besonders deutlich im Spielfilm (vgl. SHURMER-SMITH & HANAM 1994). Es ist folglich der Spielfilm, der als audiovisuelles, technisches Medium die massenwirksame Verbreitung von Unterhaltung, Kunst und auch Wissen betreibt (vgl. KIEFER & STIGLEGGER 2003:188 f.). Aus diesen Kommunikationskanälen werden Zuschauer mittels Unterhaltung und ästhetischer Überhöhung, mit sorgfältig strukturierten Informationen versorgt. Letztere transportieren neben den wesenhaften Aussagen häufig einen Subtext, den es zu dekodieren gilt.

## **1.1 Allgemeine Absicht**

Die Arbeit sucht in den folgenden Kapiteln Einblicke in die Medien- oder Film-Geographie zu gewähren, in dem eine Übersicht über bisherige Ansätze erstellt wird, während der Fokus dabei auf den Repräsentationsstrategien der Orientdarstellung im westlichen Massen- und Unterhaltungskino liegt. Anhand einer Geographie des Mediums Spielfilm, die sowohl die intrinsische Geographie des Films, als auch die Geographie der Filmproduktion betrachtet (vgl. LUKINBEAL 1995, KENNEDY & LUKINBEAL 1997), wird dargelegt, welche Faktoren dafür sorgen, dass bestimmte Geographien evoziert und verbreitet werden. Dieses Unterfangen nimmt sich dabei nicht einer universellen Geographie an, sondern versucht die filmische Erschaffung einer ausgewählten Region, am Beispiel des Orients, sowohl zu dokumentieren, als auch zu dekonstruieren.

## **1.2 Gegenstand der Arbeit – Fragestellungen an den durch das Kino imaginierten Orient**

Das Zustandekommen filmischer Imaginationen aus einer geographischen Perspektive ist übergeordneter Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Aus diesem

Grund wird untersucht welches Verständnis von Welt im Allgemeinen und vom Orient im Speziellen vom Unterhaltungskino erschaffen wird und mit welchen Konstruktionsprinzipien diese konkreten filmischen Weltentwürfe erzeugt werden und wie diese im Bewusstsein der Rezipienten Verankerung finden. Die Arbeit basiert auf einem Grundverständnis, dass das Unterhaltungskino als ein besonderes Medium alltäglicher Imaginationen betrachtet und auf diese Weise Welt und Wirklichkeit generierend ist. Filmrezeption funktioniert nie ausschließlich auf der subjektiven Seite des konsumierenden Individuums. Film als visuelles Medium funktioniert in seiner vollen Dimension und Wirkung erst, wenn Film und gesellschaftliche Lebenswelt eine Symbiose eingehen (vgl. ANDERSON 1996) und diese in Wechselwirkung als lebensweltliche Konsequenz gelebt werden. Film und seine Inhalte kommen erst dann zum tragen, wenn filmische Aussagen durch lebensweltlichen Abgleich mit Bedeutung versehen werden kann. Die fiktionalen Welten und Aussagen des Kinos verschmelzen im Wahrnehmungsprozess mit generellem Weltwissen zu einer Hyperrealität im Sinne Ecos und Baudrillards und gestalten so neue Inhalte, schreiben Geschichte und beeinflussen schlussendlich Geographien. Die Wirkweisen und Strategien des Unterhaltungskinos werden im Folgenden am scheinbaren Kunstobjekt Orient dargelegt.

Das Kino hat immer schon eine besondere Affinität zur als Orient beschriebenen Großregion gezeigt. Als Gesamtregion wird schon sehr früh der Orient als filmisch repräsentierter oder abgebildeter Raum erfasst und ausführlich vom Kino beschrieben (vgl. DEEKEN 2004). ALVAREZ (zitiert nach SHAHEEN 2001:1) verdeutlicht dies: „The Culture for which Hollywood has shown its greatest contempt has been the [Arab or] Middle East Culture.“ Diese filmische Kultur benötigt einen entsprechenden Handlungsraum, der bislang nicht oder nur unzureichend thematisiert wurde (vgl. EISELE 2002). Die zugrunde liegenden Überlegungen rücken sowohl die Bedeutung als auch die Funktion des Räumlichen als verbindendes Element von Kultur und Gesellschaft in den Fokus und unterstreichen erneut die Bedeutung, die imaginierte Geographien, für neue Geographien einnehmen können, wenn nicht gar müssen (vgl. GEBHARDT et al. 2003). Bisher existieren nur Arbeiten zu einzelnen Filmen (vgl. z.B. LACEY 2000; POOLE 2000; ZIMMERMANN & ESCHER 2005) oder zu spezifischen filmischen Orten, die in der Regel als Beispiel für ein bestimmtes, geographisch determiniertes Genre stehen (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001, 2004, 2005). Die vorliegende

Arbeit sucht in erster Linie einen Beitrag zur visuellen Geographie im Besonderen und zur filmischen Geographie im Allgemeinen zu leisten. Der Schwerpunkt liegt dabei in der Betrachtung der filmischen oder cineastischen Geographie und sucht diese zu definieren, sie gegenüber anderen Forschungszweigen abzugrenzen und in den geographischen Kanon einzufügen. Um diese Vorhaben umzusetzen, werden unterschiedliche Perspektiven eingenommen, die im Folgenden dargelegt werden. So gilt es die filmischen Orte den dafür vorgesehenen Handlungen zuzuweisen, wiewohl MORETTI (1999) darauf hinweist, dass dies nicht das Ende der geographischen Analyse sein kann, sondern deren Anfang darstellt.

Die zentralen Fragestellungen der Arbeit greifen vier Themenkomplexe auf, die zunächst getrennt voneinander behandelt und abschließend zu einer Gesamtübersicht zusammengeführt werden sollen. So wird demonstriert, wie medien- und filmwissenschaftliche Ansätze in geographische Forschung einfließen und diese bereichern kann.

- Zweckdienlich ist die Frage nach den Konstruktionsprinzipien und den Strategien des Unterhaltungskinos, den cineastisch imaginierten Orient zu erschaffen und ihn lebensweltlich zu verorten: sowohl topographisch als auch gesellschaftlich.
- Die zentrale Frage richtet sich an die Geographie des cineastischen Orients. An die Grundelemente eines massenmedial vermittelten Orients und den darin erkennbaren Räumen, Landschaften und Orten. Welche Räume, Landschaften und Orte rufen den cineastischen Orient hervor und wie werden sie filmisch hervorgerufen?
- Der dritte Fragekomplex untersucht das Wesen des cineastischen Orients, das sich durch die Darstellung von Gesellschaft, Menschen, Werten, Orientierungen und wiederkehrenden Geschichten offenbart. Wobei die Sinn gebenden Strukturen und die Einbettung in größere Zusammenhänge als charakterisierend verstanden werden. Die durchgeführten Filmlektüren wenden sich an die agierenden Personen, die transportierten und aufgebauten Mythen, wiederkehrende Themen und filmspezifische Sujets und deren Bedeutung für ein mögliches Orientgenre.

- Im Sinne einer alltagsweltlichen Dimension des Unterhaltungskinos wendet sich die abschließende Frage an die vom Kino transportierte populäre Geopolitik (vgl. DODDS 2002) und die daran geknüpfte gesellschaftliche Legitimation der filmisch etablierten Geschichten und Feststellungen. Welche populär-geopolitischen Realitäten erschafft oder benutzt das Unterhaltungskino, um seine Geschichten vom Orient zu transportieren?

Dem übergeordnet ist es ein erklärtes Ziel der Arbeit medien- und filmwissenschaftliche Ansätze für die Geographie urbar zu machen. Im Rahmen der zuvor aufgeführten Fragekomplexe sucht die Arbeit Antworten auf die folgenden, noch einmal präzisierten Fragen zu finden: Welche Geographien, welche Landschaften und Informationen, welche Aussagen bezüglich geopolitischer Dimensionen hat das Kino bisher den Zuschauern vermittelt und wie können diese von den Rezipienten in ihre Vorstellungen eingebettet werden? Woher stammen die Bilder und Geschichten und wie und warum sind sie zu einem festen Diskurs-Bestandteil geworden?<sup>3</sup> Wie ist es möglich, dass diese medial kommunizierten Bilder und Mythen wirken? Welche Themen und Sujets bestimmen das populäre Orientbild? Um dies zu beantworten, bewegt sich die vorliegende Arbeit in vielen Bereichen scheinbar im Deskriptiven und zeigt so ein scheinbares Problem filmwissenschaftlicher Arbeit; ist diese doch per Definition in hohem Maße auf das Beobachten und Beschreiben angewiesen. Die deskriptiven Aufnahmen und Verfahren sind indes erforderlich und werden zielgerecht verwendet, aus einer beabsichtigten Perspektive als Untersuchungsgegenstand gesichtet, gelesen und in größere Beziehungen zueinander gebracht.

---

<sup>3</sup> Die Fragen nach dem Woher sind selbstverständlich nur exemplarisch zu belegen, die Antworten böten Stoff für viele noch zu schreibende Arbeiten.

## 2 Theoretische Grundlagen

Die theoretische Annäherung an das Thema basiert auf drei verschiedenen Entwicklungs- und Betrachtungslinien. Der erste Teil widmet sich der Verquickung von Massenmedien und Geographie und gewährt Einblicke in konzeptionelle Überlegungen einer sich langsam entwickelnden Filmgeographie. Dies geschieht unter dem Aspekt der Einbindung filmwissenschaftlicher Überlegungen, ohne deren Grundlagen, theoretischer und praktischer Art eine filmgeographische Arbeit nicht geschrieben werden kann (vgl. AITKEN & DIXON 2006, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Das zweite Standbein der theoretischen Grundlagen findet sich in den Kommunikations- und Kognitionswissenschaften. Die daraus resultierende Synthese belegt Schritt für Schritt, wie filmische Informationen vermittelt, konsumiert und kognitiv verarbeitet werden, und diese als zur Generierung einer filmgeographischen Wirklichkeit führen. Drittes Element theoretischer Beschäftigung stellt die Adaption, Weiterentwicklung und Überführung der Konzepte des Literaturwissenschaftlers Edward SAID dar (vgl. 1978, 1981) in populärkulturelle Zusammenhänge und leiten daraus die theoretischen Grundlagen eines filmisch geschaffenen Orients ab.

### 2.1 Medien und Geographie

#### 2.1.1 Kulturgeographie, Massenmedien und Visualität

Die als „Neue Kulturgeographie“ oder *new cultural geography* bezeichnete Öffnung des Faches Humangeographie für neue Methoden, ein erweitertes Gesellschaftsverständnis sowie ein nachdrückliches Bewusstsein gegenüber kultureller Dimensionen alltäglicher Wirklichkeit sollte als Entwicklungsmöglichkeit des Faches Geographie verstanden werden, um die Konkurrenzfähigkeit im universitären Kontext zu erhalten (vgl. SHURMER-SMITH & HANNAM 1994, SHURMER-SMITH 2002, GEBHARDT et al. 2003). Letztendlich erfordern die Ziele dieser Erweiterung des Faches keine dramatischen Änderungen, sondern fordern lediglich eine angemessene Ergänzung bestehender Methoden und eine verstärkte

interdisziplinäre Forschungssituation. Dazu gehört zweifellos die gezielte Auseinandersetzung der Geographie mit den Massenmedien (vgl. ZIMMERMANN 2003), von denen das Medium Film als das Wirkmächtigste und als Leitmedium angesehen wird (vgl. PAECH 2005), weshalb es aus kulturgeographischer Sicht gesonderte Beachtung verdient (LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006).

Die gesonderte Beachtung visueller Informationen, Medien und ihre Einbindung in geographische Forschung finden Schritt für Schritt statt, und die Vorstellung der Geographie als eine visuelle Disziplin ist keineswegs neu. Vielmehr existiert eine lange Geschichte dieser Auffassung (vgl. DRIVER 2003). Bilder im Besonderen und Repräsentationen im Allgemeinen sind bislang zu großen Teilen von der Geographiedidaktik thematisiert worden. Aber auch außerhalb der Didaktik existiert ein ausgeprägtes Interesse für die visuellen Grundlagen geographischer Forschung (vgl. LEHMANN 1968). Augenscheinlich wird dies unter anderem in den klassischen Darstellungsvariationen der Geographie, den Landschaftsgemälden und -zeichnungen, den Landkarten und Satellitenbildern, den Krokis, den Fotos und schlussendlich auch in den Images und Vorstellungsbildern, die für die Alltagsgeographie unerlässlich sind und in imaginären Geographien münden (vgl. ZIMMERMANN 1998). In letzter Konsequenz müssen Massenmedien als visuelle und audiovisuelle Produkte Gegenstand der geographischer Forschung sein und dies nicht nur im Sinne der von der Geographie und von Geographen produzierten Bildern, sondern auch und ganz besonders in den Bildern, die gesellschaftliche Standards und Wahrnehmungsmuster produzieren. ROSE (2003:212) weist darauf hin, dass das Einklagen der Visualität als Bestandteil der Disziplin – besonders in den vergangenen Jahren – zu einem Allgemeinplatz geworden ist. Die Geographie baut seit jeher auf Visualität und visuelle Images, um das Fachspezifische Wissen zu erschaffen und zu erhalten und ist neben der Anthropologie die einzige Sozialwissenschaft, die in ähnlichem Maße auf dem Visuellen beruht (ibid.). Dies alles vor dem Hintergrund, dass eine Visualisierung, eine bildhafte Umsetzung, niemals nur eine Illustration ist, sondern immer eine Konstruktion darstellt, die Untersuchungsgegenstand sein sollte. Visualisierungen beinhalten immer Wertungen und Deutungsmöglichkeiten und spiegeln auf diese Weise Machtverhältnisse wieder (vgl. SACHS-HOMBACH 2005). So sind visuelle Informationen und deren strukturierenden Einflüsse auf geographisches Wissen besonders zu beachten (vgl. ROSE 2003:213). Die Frage, die jedoch immer wieder aufgeworfen wird, ist die nach empirischen Arbeiten, die sich visuellen

Geographien annehmen (vgl. ROSE 2001, 2003; DRIVER 2003). Ein Hauptproblem liegt darin, dass Bilder häufig nicht oder nur unzureichend interpretiert werden oder an Stelle von Interpretationen eingesetzt werden (vgl. CRANG 2003:241). Sprach- und Text-Informationen sind in diesem Kontext leichter verhandelbar und werden gemeinhin als alltagstauglicher und verlässlicher betrachtet (vgl. AITKEN 1994).

Wichtig ist die Unterscheidung der unterschiedlichen Dimensionen von Visualität, die der Disziplin eingeschrieben sind (vgl. RYAN 2003), so gilt es die verschiedenen Ebenen des Bildkonsums, der Produzenten, der Bilder, der Rezipienten und der Orte des Konsums zu betrachten. ROSE (2001) regt besonders die Untersuchung der räumlichen Dimension der Präsentation an, greift damit jedoch nicht weit genug. Bilder jeglicher Art sollten im Verständnis einer kulturellen Geographie auch als historische Spuren – im Sinne von zu untersuchenden Quellen – verstanden werden (vgl. BURKE 2003), gewähren sie Einblicke in die Konstruktion populärer Geographien (vgl. LUTZ & COLLINS 1993). Visualität als Grundlage geographischen Wissens bedarf weiterführender Untersuchungen. CRANG (2003:242) sieht eine besondere und notwendige Möglichkeit für eine visuelle Geographie: „I think a disciplinary visuality is a useful concept with which to interrogate the production of geography.“ Weiterführend stellt CRANG (2003:243) die Bedeutung heraus, die eine genauere Untersuchung der Präsentation und Präsentatoren und nicht wie bisher üblich die Untersuchung der Bildproduzenten einnehmen sollte. Er unterstreicht damit die vom Publikum konstruierte Autorität, die der Institution Kino sowie dem Fernsehen eingeräumt wird.

Wort und Bild gelten als Hauptinhaltskategorien medialer Kommunikation, wobei die auf Bildern dargestellten Objekte in gleichem Maße zugänglich sind, wie die Objekte der direkten visuellen Wahrnehmung. Schließlich können Objekte auch nur als Bild auf der Netzhaut wahrgenommen werden. Anders verhält es sich mit Objekten, die durch Sprache erschaffen werden, da Sprache sich „abstrakter, symbolischer Codes bedient, die ihrerseits lediglich Beschreibungen von Wahrnehmungsinhalten sind“ (SINGER 2004:56).

Nach BIEMANN (2002:77) ist Geographie visuelle Kultur. Das hat zur Folge, dass die Auseinandersetzung mit Alltags generierenden geographischen Inhalten eine noch stärkere Notwendigkeit erfährt. Geographie ist demnach nicht nur auf

visuellen Informationen aufgebaut, sondern kann und muss selbst als visuelle Kultur verstanden werden. Träger und Multiplikatoren dieser kulturellen Dimension sind unter anderem Bilder, Fotos und Filme. Die filmisch transportierten Bilder zielen nicht in erster Linie auf die Darstellung kultureller Differenz ab, sie nehmen dies billigend in Kauf und greifen auf die Nutzung filmischer Exotismen und Konstrukten des Anderen als filmisches Mittel zurück.

In unserer gegenwärtigen Welt werden Inhalte neben den oralen und textlichen immer stärker in visueller Form transportiert und verbreitet. Bilder und Images transportieren Informationen, können Freude und Ablehnung hervorrufen, Meinungen beeinflussen, Konsum oder das Verlangen danach wecken und sogar Machtpositionen vermitteln sowie aufrecht erhalten (vgl. ROGOFF 2000:29). Wer und was in diesen medial verbreiteten Bildern zu sehen ist, bestimmt unsere Wahrnehmung nachhaltig und formt damit schlussendlich die Konstruktion individueller Weltentwürfe. Welche Bereiche historischer Informationen in Bildern verpackt zugänglich sind, formt die Vorstellung historischer Bezüge und betont oder negiert lebensweltlich Faktisches. Visuelle Repräsentationen steuern die Wahrnehmungen von Fakt und Fiktion und erschweren eindeutige Unterscheidungen, lösen diese bisweilen auf und lassen Differenzen verschwimmen. Massenmedien in ihren audiovisuellen Erscheinungen verwässern die Distinktion von Fakt und Fiktion und erschweren die graduelle Unterscheidung (vgl. BAUDRILLARD 1994). Medien erschaffen auf diese Weise auch Räume der Vorstellung, die Schritt für Schritt alltagsweltliche Bedeutung erlangen.

Visuelle Medien informieren nicht nur über Geschehnisse aus Städten, Ländern und Regionen, sondern befördern Informationen und sind sowohl Boten, als auch Vermittler von Wissen und Bildern aus allen Teilen dieser Erde. Das allein ist noch nichts Neues, schon 1920 schrieb der Filmkritiker Scheffauer, dass der Mensch die Erde kennen lernen werde wie sein eigenes Haus, auch wenn er niemals über die engen Grenzen seines Dorfes hinauskomme (vgl. KRACAUER 1964:394). In dieser stark vereinfachten und unzureichend reflektierten Aussage steckt dennoch ein enormes Wirkpotential hinsichtlich der kognitiven Abhängigkeit bildhafter Information. Der Zugang kann als Alltagsgeographie, aber auch als imaginierte Geographie verstanden werden, also auf einer Geographie, die in hohem Maße auf Repräsentationen beruht (vgl. GREGORY 1995a, SAID 1978).

Repräsentationen sowohl von Landschaften, als auch von den dort lebenden Menschen, den ihnen zugeschriebenen Kulturen und den zugrunde liegenden Wünschen, Phantasien und auch stereotypen Vorurteilen. Eben jene vorgefertigten Meinungen, die alltägliche Routinen strukturieren helfen und als kommunizierte *Wahrheiten* Eingang in das kollektive Gedächtnis von Gesellschaften finden. Dabei spielt es zunächst keine Rolle, welches Gesellschaftsverständnis man zugrunde legt, denn:

„*We may debate whether our society is a society of spectacle or of simulation, but, undoubtedly it is a society of the screen.*” (MANOVICH 2001:94)

Seit mehr als fünfzig Jahren wird das Massenmedium Film mittlerweile als Gegenstand der Kulturgeographie betrachtet (vgl. BURGESS & GOLD 1985, AITKEN & DIXON 2006, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006)). Dabei hat sich bislang jedoch keine einheitliche Forschungsrichtung und erst recht keine einheitlicher Methodenapparat herauskristallisiert (vgl. LUKINBEAL & KENNEDY 1997, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Die unterschiedlichen Herangehensweisen erlauben zahlreiche Erkenntnis generierende Methoden und fordern, den Fragestellungen gemäß, angepasste Lesarten und kritische Analysen des Visuellen. Diese sollen den Raum und den Ort in den Mittelpunkt der Medienforschung rücken. Die Beschäftigung mit Film aus geographischer Perspektive und die unterschiedlichsten Vorgehensweisen dokumentieren nicht zuletzt die divergente theoretische Orientierung der Filmwissenschaften (vgl. FELIX 2003). CRANG (1998) schränkt die besonderen Fähigkeiten des Mediums Film und die daran angeknüpften Möglichkeiten zum einen etwas ein, zum anderen zeigt er inwiefern Film nicht nur einen Ort mit einer Bedeutung versehen kann, sondern die unzählbaren Charakteristika miteinander verbindet, um mittels der dem Film zugrunde liegenden Bewegung der abgebildeten Objekte, diese mit nicht enden wollenden Neuzuschreibungen versieht. Dabei knüpft er unbewusst an Vertreter verschiedener filmtheoretischer Konzepte aus unterschiedlichen Zeiten an. Besonders erkennt er die Bedeutung der Bewegung, die auch schon für KRACAUER (1963) von ausnehmender Funktion war. Zudem ebnet er Konzeptionen der *cultural studies* den Weg, die im weiteren Kontext auf die Polysemie visueller Medien verweisen (vgl. HALL 1997). Film, als Produkt, ist im postmodernen Kontext nichts anderes als ein Text (vgl. AITKEN 1994). Lediglich die gesellschaftliche Rezeption funktioniert auf anderen Ebenen. So wird bereits in der

Schule Textanalyse vermittelt, während die Beschäftigung mit visuellen Medien selten oder gar nicht erfolgt (vgl. ZIMMERMANN 2003). Bereits 1988 beschreibt COSGROVE, die sich langsam etablierende Neuentwicklung innerhalb der Humanbeziehungswissenschaften Kulturgeographie und bekundet sein Wohlgefallen:

*„The change in title [of the Social Geography Study Group to include Cultural Geography] is an entirely welcome event for someone like myself who has always believed that human geography should celebrate the cultural diversity of our world and pay attention to the ways in which human beliefs, values and ideals continuously shape its landscapes. It is a change which signals a profound and, in some respects, an overdue change in geographical philosophy and methodology.” (COSGROVE 1988, zitiert in: PHILO 1991:1)*

Gerade hier gilt es für die Kulturgeographie sich in Zukunft weiter einzubringen, um genaue und vielfältige Einsichten in die komplexen Prozesse zu gewinnen, die von Beginn der Filmgeschichte an dafür sorgen, dass eine filmische Welt entsteht. Diese existiert parallel zur Lebenswelt und ist doch immer wieder mit ihr verwoben, in dem sie alltags strukturierende Funktionen liefert. Die als neue Kulturgeographie bezeichnete Zuwendung zu neuen Methoden, neuem Gesellschaftsverständnis und das wachsende Bewusstsein bezüglich kultureller Dimensionen in allen Bereichen der Humangeographie sollte zwingend als Entwicklungsmöglichkeit für die Geographie verstanden werden (vgl. SHURMER-SMITH 2002, GEBHARDT et al. 2003). Letztendlich erfordern die Ziele dieser als neue Kulturgeographie bezeichneten Reorganisation des Faches keine drastischen Änderungen, sondern stellen lediglich eine angemessene Erweiterung bestehender Methoden und die verstärkte interdisziplinäre Zusammenarbeit dar. In diese Neuorientierung gehört die gezielte Auseinandersetzung der Geographie mit den Massenmedien, von denen das Medium Film als das Leitmedium mit der größten Wirkmächtigkeit ist (vgl. PAECH 2005). Aus diesem Grund muss Film Gegenstand einer gesellschaftswissenschaftlich orientierten Geographie sein (vgl. AITKEN & DIXON, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Deshalb erscheint eine weiterführende Beschäftigung und Diskussion mit dem Medium Film, die auch in Deutschland erneut aufgegriffen und weitergeführt werden sollte, zwingend notwendig. Die eingehenden Überlegungen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den zahlreichen Neugestaltungen und Umorientierungen der Geistes- und Kulturwissenschaften, den verschiedenen *turns*, die neben dem *cultural turn* (vgl. BLOTEVOGEL 2003) den *visual turn* (ROSE 2001, SACHS-HOMBACH 2005) oder den

*iconic turn* (vgl. BURDA & MAAR 2004) berücksichtigen und nach wie vor die aktuelle Forschungslandschaft prägen (vgl. GEBHARDT et al. 2003). Zollt man diesen Strömungen Tribut<sup>4</sup>, ist es nicht verwunderlich, dass die Massenmedien – speziell die visuellen Medien – immer stärker in den Fokus aktueller Forschungsprojekte geraten. Besonders die Fragen nach Repräsentationen, der Produktion von Wissen, mimetischen Positionen der Massenmedien im Allgemeinen und Filme im Speziellen sind zentrale Themen einer neuen Kulturgeographie, die sich den Medien annimmt.

SHURMER-SMITH & HANNAM (1994) greifen neben dem Streben nach Erkenntnis einen weiteren, nicht zu vernachlässigenden Grund auf, der aber gleichzeitig zu hoher Sorgfalt und Methodengenauigkeit mahnt: den Spaß an der Forschung und der Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien in der Kulturgeographie. Filme ansehen macht Spaß, ihre Analyse bedarf jedoch einer differenzierten, theoriegeleiteten und soliden Grundlage (vgl. KENNEDY & LUKINBEAL 1997)<sup>5</sup>. Besonders die Verbreitung von Filmen durch Kino, Fernsehen und das mittlerweile enorme Angebot auf Video und DVD sorgen dafür, dass bewegte Bilder gerade zu ubiquitär verfügbar sind. Gleichzeitig sind ihre Wirkungen auf Rezipientenseite, speziell aus geographischer Perspektive, bislang nur rudimentär oder gar nicht untersucht worden. Ausnahmen bilden lediglich die Arbeiten von JANCOVICH et al. (2003) und MEE & DOWLING (2003).

Filmgeographische Arbeit kann unter anderem. Hollywood, Bollywood oder ein anderes nationales Kino als Gegenstand kulturgeographischer Analyse zum Gegenstand haben. Es lässt sich nicht leugnen, dass diese konkurrierenden Kulturindustrien eine zentrale Rolle in der Erschaffung und Aufrechterhaltung regionaler, kultureller und individueller Identitäten spielen (vgl. O'REGAN 2002). So kann die Beschäftigung mit nationalem Kino nicht nur Einblicke in die Erschaffung ortsspezifischer Charakteristika liefern, sondern auch kulturhistorische Bezüge auf ihre Ortsrelevanz liefern, was die Beschäftigung mit Film, besonders für die historische Geographie, interessant und letztlich auch notwendig macht. Die beschriebenen Kulturindustrien sind in hohem Maße global vernetzt und die, auf diesen Kanälen verbreiteten Informationsströme, verbinden die

---

<sup>4</sup> Diese Äußerung ist keineswegs polemisch zu verstehen; sind es doch genau jene neuen Einflüsse, die Arbeiten wie die vorliegende erst ermöglichen.

<sup>5</sup> Dies umso mehr, da auch fachintern die Auseinandersetzung mit medialen Repräsentationen immer noch recht zaghaft vorangetrieben und bisweilen belächelt wird. Während bestehende Arbeiten mit großem Interesse von anderen Medien- und Gesellschaftswissenschaften rezipiert werden.

Produktion von sinnstiftenden Inhalten und deren kulturelle Reproduktionen. Die im Hintergrund stehenden Kapitalströme und daraus resultierende hegemonialen Strukturen und politischen Dimensionen bieten Kulturgeographen phantastische Möglichkeiten diese zu dekonstruieren und sich in die Aufarbeitung dieser Prozesse einzubringen, die für das Zustandekommen einer *cinematic world* verantwortlich sind (vgl. ESCHER 2006). Das Medium Film vermag es nicht nur einen Ort zu repräsentieren, sondern vielmehr zahllose Orte; deren Bezüge und Geschichten aufzuzeigen und diese durch ihre besondere Verkettung und Verbindung zu einem System zahlloser Orts-Konnotationen werden zu lassen. Diese besondere Form der *geography in film* (vgl. LUKINBEAL 1995) ist eine der Stärken filmisch transportierter Geographie, nicht die Darstellung des einzelnen Ortes, sondern besonders die mit den filmischen Mitteln des Schnitts und der Montage ermöglichte Verkettung unendlicher Bilderwelten arrangiert eine exponentielle, polyseme und fraktale Geographie, die nach wissenschaftlicher Aufbereitung schreitet. Neben dem visuellen Schauwert der Einstellungen und der zielgerichteten Ausstattung und Inszenierung einzelner Kameraeinstellungen, sind es vor allem die den Orten zugeschriebenen Inhalte, die in kontextuellen Subtexten und auf weniger subtile Art, durch Handlungen filmischer Charaktere sowie durch den Orten unmittelbar zugeschriebene Attribute zu Teil werden. CRESWELL & DIXON (2002:1) postulieren: „film has clearly become a cutting-edge research and pedagogical tool for geographers in a wide array of subfields and a diverse set of institutional contexts.“ Filmgeographie ist demnach auf dem besten Wege zu einer neuen Teildisziplin der Kulturgeographie heranzuwachsen, die am Schnittpunkt zwischen Geographie, Kommunikations- und Medienwissenschaft sowie den Literatur-, Politik- und Filmwissenschaften angesiedelt ist und auch in Deutschland eine größere Beachtung verdient hätte (vgl. LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006).

Erste Überlegungen einer Mediengeographie tauchen in Deutschland auf und können in ihren Anfängen bis zu Ewald BANSE (1932) zurückverfolgt werden. Denn schon 1932 schlägt BANSE in seinem Buch *Die Geographie und ihre Probleme* vor, dass sich die Geographie auch in bislang nicht von ihr erforschten Bereichen der Wissenschaften einbringen muss. Er nennt als Beispiel die erzählende Geographie, die durchaus als Vorstufe einer filmischen Geographie angesehen werden kann und auf einer vereinfachten Form geographischer Berichterstattung beruht. BANSE (1932:21) sieht den Hauptgegenstand der erzählenden Geographie in der Tatsache,

dass sie farbige Bilder von Landschaften bietet und „darüber hinaus auf dichterischem Wege Zusammenhänge erschließt, die dem beobachtenden Verstande schwerer erkennbar sind.“ Zudem trägt die erzählende Geographie „Wissen und Anschauung geographischer Art in weite Kreise, die der strengeren geographischen Behandlung der gleichen Stoffe unzugänglich bleiben“ (ibid.). So sind es die als imaginative Geographien bezeichneten Ansätze denen in unserer heutigen Welt zentrale Bedeutung zukommt (vgl. SAID 1978, GREGORY 1994, MASSEY 1995). Die Vorstellungen von Welt bilden einen Eckpfeiler einer neu belebten Kulturgeographie, zu der auch der Bereich der Mediengeographie in nahezu allen Ausprägungen zu zählen ist. Filmgeographie als Sub- oder Teildisziplin einer Mediengeographie kann, auf internationalem Parkett, in ihren Anfängen bis zum Aufruf von WRIGHT (1947) zurückverfolgt werden. Demgemäß darf sich Geographie nicht ausschließlich mit traditionellen – objektiven – Inhalten befassen, sondern soll ganz gezielt auch periphere Gebiete geographischer Forschung berücksichtigen. Diese bezeichnet er als subjektive Forschungen, die damit beginnen soll die unbekanntes Gebiete geographischer Forschung zu kartieren. In erster Linie beobachtet er dies in Reisebüchern, Zeitschriften und Zeitungen, zudem in Unterhaltungsliteratur und in der Malerei erfolgen (vgl. WRIGHT 1947:10).

Die Forderung, unbekanntes Terrain zu erforschen, wurde von LOWENTHAL (1961) bekräftigt und erneut formuliert. Dieses Mal um die Komponenten persönliche Wahrnehmung, Imagination und subjektive Betrachtung der Realität erweitert. LOWENTHAL (1961) bezeichnet diesen Ansatz als „geography of the mind“ oder als persönliche Geographie. Die Überlegungen einer subjektiv gefärbten individuellen Geographie wurden von PRINCE (1961) und WATSON (1969) erneut aufgegriffen und konzeptionell weiter geführt. Laut PRINCE (1961) benötigt gute geographische Beschreibung und Ausführung nicht nur den gebührenden Respekt vor der Wahrheit und Präzision, sondern ebenfalls die richtigen Eingebungen und die nötige kreative Imagination. Die häufig zitierte Aussage von WATSON (1969:10) empfiehlt, Imagination und subjektive Wahrnehmung wichtig zu nehmen, denn:

*“Not all geography derives from the earth itself; some of it springs from our idea of the earth. This geography within the mind can at times be the effective geography to which men adjust and thus be*

*more important than the supposedly real geography of the earth. Man has the particular aptitude of being able to live by the notion of reality which may be more real than reality itself."*

Seither haben Geographen zahlreiche Facetten massenmedialer Erscheinungen untersucht und als Forschungsgegenstand entdeckt (siehe Tab. 1). Auch Geographie selbst wurde bisweilen als Kunst und entsprechend massenkompatibles und populäres Phänomen betrachtet (vgl. MEINIG 1982, PORTEOUS 1986, HAGGETT 1990). Die geographisch begründete Auseinandersetzung mit Film ist als logische und konsequente Fortführung der eingeschlagenen Richtung zu sehen und vereinigt auf diesem Weg verschiedenste Perspektiven und Wissenschaftsdisziplinen.

Die Hauptschwierigkeit früher geographischer Beschäftigung mit Massenmedien ist die normative Setzung, dass Film die Repräsentation eines absoluten Raumes ermöglicht. Der seit den 1990er Jahren geführte Diskurs, ob materielle Realität der nicht-materiellen vorzuziehen sei, bewahrt die geradezu klassische binäre Unterscheidung, die wie ein *schwarz/weiß* oder *richtig/falsch* Gegensatz die Auseinandersetzung innerhalb der Geographie bestimmt (PRICE & LEWIS 1993, 1993B, COSGROVE 1993, DUNCAN 1993, JACKSON 1993). HARVEY (1989:308) bereichert diese Diskussion, indem er die Behauptung aufstellt, dass in der endgültigen Analyse Film nur ein Schauspiel sei, das innerhalb eines abgeschlossenen Raums auf einer tiefen, losen Leinwand stattfindet. Für HARVEY (1989) ist die materielle Komponente des Films immer bedeutender als die Repräsentation, denn kein Film „has the power to overturn established ways of seeing or transcend the conflictual conditions of the moment“ (HARVEY 1989:322).

Forschungsmedium	Autor (Jahr)
Literatur	Pocock (1981) Salter & Lloyd (1976) Moore & Golledge (1976) Banse (1932)
Bildende Kunst/Malerei	Tuan (1990) King (1990) Daniels & Cosgrove (1988) Rees (1973) Lehmann (1968)
Zeitung	Burgess (1985) Brooker-Gross (1983) Walmsley (1980)
Zeitschrift	Zimmermann (1998)
Musik	Gill (1993) Moss (1992) Carney (1987) Jarvis (1985) Ford & Henderson (1974) Ford (1971)
Reiseliteratur	Zube & Kennedy (1990) Jackson (1972)
Comics	Lukinbeal & Kennedy (1993)
Werbung	Fleming & Roth (1991) Sack (1988, 1992)
Postkarten	Zimmermann & Escher (2001) Marsh (1985)
Fernsehen	Adams (1992) Burgess (1987) Gold (1987) Higson (1987)
Film	Lefebvre (2006) Cresswell & Dixon (2002) Clarke (1997) Aitken & Zonn (1994) Wirth (1952)

**Tab. 1** Übersicht mediengeographischer Arbeiten

Eine konträre Position nehmen BURGESS & GOLD (1985) ein und bieten die erste Sammlung geographischer Aufsätze mit dem Titel „*Geography. The Media & Popular Culture*“ heraus. Darin werden verschiedene Massenmedien zum Gegenstand geographischer Überlegungen. BURGESS & GOLD (1985) weisen darauf hin, dass Medien integrale Bestandteile der Populärkultur sind und damit gesellschaftliche Relevanz besitzen<sup>6</sup>. Als solche stellen sie ein essentielles Element im Prozess der Verschmelzung von individueller und kollektiver Erfahrung dar, denn sie regeln das Verhältnis zwischen Menschen und Orten. In ihrer Einleitung gehen BURGESS & GOLD (1985) darauf ein, dass mediengeographische Arbeiten in zwei Gedankenschulen beheimatet sein können. So sehen sie die amerikanische Forschung eher in einer der humanistischen Geographie verpflichteten Linie, in welcher das Individuum, mit seiner subjektiven Weltsicht und Wahrnehmung im Mittelpunkt steht. Die theoretischen Konzepte sehen sie in der Sozial- und der kognitiven Psychologie und zwar sowohl im Theoretischen, als auch im Methodischen (vgl. BURGESS & GOLD 1985:7). Die europäischen Arbeiten konzentrieren sich hingegen auf gesellschaftliche Prozesse und medial transportierte Ideologie. BURGESS (1990) bedauert diese verallgemeinernde Aussage und lässt erahnen, dass die Aussagen bis zu LOEWENTHAL (1961) zurückverfolgt werden können, der sensorische Wahrnehmung, also Erfahrung aus erster Hand, bereits der sozialen Erklärung geographischer Phänomene vorgezogen hat. KENNEDY & LUKINBEAL (1997) sind es, die diese Bipolarität aufgreifen und zeigen, dass es sich schlussendlich um die Repräsentation eines Kontinuums handelt, das zwischen einer subjektbezogenen und einer gesellschaftswissenschaftlichen Perspektive einerseits und zwischen kognitiver Theorie und Sozialtheorie andererseits besteht. Fünf Jahre nach BURGESS & GOLD (1985) bekundet die Aufsatzsammlung „Place Images in Media. Portrayal, Experience, and Meaning“ (ZONN 1990), dass nicht nur die Methoden der

---

<sup>6</sup> Eine eindeutige Begriffsbestimmung von Populärkultur oder gar eine Definition von Populärkultur existiert nicht. Seit Anfang der 1960er Jahre befassen sich die Sozialwissenschaften in den USA und Großbritannien unter dem Mantel der Cultural Studies mit dem als Populärkultur beschriebenen Forschungsgegenstand (vgl. HÜGEL 2003:1 f.). Als führende Kulturwissenschaftler auf diesem Gebiet gelten John Fiske, Stuart Hall sowie Lawrence Grossberg. Eine allgemein anerkannte Theorie der Populärkultur existiert ebenso wenig, wie es eine Einigkeit darüber gibt, welche Gegenstände oder kulturellen Aktivitäten zur Populärkultur gehören und welche nicht. Weitgehende Übereinstimmung herrscht jedoch hinsichtlich der Auffassung, dass eine hierarchische wertende Ordnung von Hochkultur und Populärkultur falsch sei. Ebenfalls Übereinstimmung herrscht bei den neben den *Cultural Studies* mit der Erforschung der Populärkultur befassten Disziplinen: *Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft, Soziologie, Volkskunde, Psychologie und Publizistik*, dass Populärkultur etwas mit Vergnügen und Spaß zu tun hat (ibid.).

geographischen Filmbetrachtung durchdachter, sondern auch die Fragestellungen und Themenvielfalt ausgeweitet wurden.

Im Jahr 1994 erscheint ein weiteres Kompendium, das Medien und deren Bedeutung für geographische Forschung in den Mittelpunkt hebt. Dieses Buch von AITKEN & ZONN, das sich mit „*Place, Power, Situation and Spectacle*“ auseinandersetzt, ist die erste wirkliche filmgeographische Zusammenstellung und gibt mit dem Untertitel „*A Geography of Film*“ dem neuen Forschungsfeld einen Namen und zeigt erste Hinweise auf eine sich formierende Teildisziplin (vgl. LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Die Herausgeber argumentieren, dass *space* und *place* im Spielfilm und darüber hinaus grundlegend mit soziokulturellen Prozessen und politischen Strategien verwoben sind. Woraus folgt, dass Raum und Ort feste Bestandteile im Prozess der *cinematic communication* sind, d. h. mit der Wechselwirkung von Gesellschaft mit Film und Kino einhergehen (AITKEN & ZONN 1994). Daneben führen AITKEN & ZONN (1994:5) aus:

*“... if we, as geographers, agree with many of the commentators on the postmodern condition who see little difference between our political culture and our celluloid culture, between real-life and reel life, then cinematic representation needs to be a part of geographic investigation”*,

Die deutschsprachige Filmgeographie stellt letztlich ein eher neues Forschungsfeld dar und das obschon BANSE (1932), erste Gedanken vorformulierte und zumindest eine Mediengeographie konzeptionell vorbereitete. WIRTH (1952) stellt in seiner Dissertation über die „Stoffprobleme des Films“ geographische Überlegungen und zieht eine Analyse der Handlungsorte mit ein und ermöglicht auf diese Weise, die in der vorliegenden Studie weitergeführten Gedanken in eine kognitive Filmgeographie münden zu lassen. Die narrative Struktur steht im Mittelpunkt der Betrachtung und der gezielte Einsatz von Ort und Raum für die filmische Struktur bilden den geographischen Beitrag. Die Überlegungen zu einem Verständnis des Filmraums basieren dabei auf den Inszenierungen des klassischen Theaters und verweisen auf eine weitere Tradition, die im angelsächsischen Diskurs keine Beobachtung fand: die Einbettung in erzähltheoretische und literaturwissenschaftliche Konzeptionen.

Gut zwanzig Jahre nach WIRTH (1952) veröffentlicht HÖFIG (1973) die filmhistorische Dissertation „Der deutsche Heimatfilm 1947-1960“ und legt damit den eigentlichen Grundstein einer filmgeographischen Tradition in Deutschland. Der bewusst breit gefasste Ansatz macht sich Drehorte, Repräsentationen und den Gebrauch filmischer Landschaften zu nutze und erlaubt einen Blick auf die ökonomische Strukturen des Genres. Den Printmedien nimmt sich ZIMMERMANN (1998) an, er untersucht den medialen Einfluss der Publikumszeitschrift GEO auf eine Alltagsgeographie und widmet sich in einem Kapitel dem Einfluss und der Wirkkraft audio-visueller Medien für den Prozess der Wirklichkeitsgenerierung.

ESCHER & ZIMMERMANN (2001) nehmen sich filmischen Landschaften an und offerierten mehrere geographische Perspektiven auf das Medium Film, bevor sie sich der Konstruktion und Wirkweise filmisch gestalteter Städte zuwendeten (ZIMMERMANN & ESCHER 2001, 2004; ESCHER & ZIMMERMANN 2004). Stadt im Film scheint eines der dankbarsten Themenfelder zu sein, so nutzt BOLLHÖFER (2003) die filmische Stadt, um die Diskussion um die neue Kulturgeographie zu bedienen. Die gegenwärtig umfassendste dem Thema Film gewidmete geographische Buchpublikation bieten CRESSWELL und DIXON (2002), mit ihrer Anthologie „*Engaging Film: geographies of mobility and identity*“. Indem sie ein neues Verständnis der Ontologie filmischer Repräsentation einfordern. Film wird darin nicht mehr als „mere images of unmediated expressions of the mind“ verstanden, sondern steht eher für „the temporary embodiment of social processes that continually construct and deconstruct the world as we know it“ (CRESSWELL & DIXON 2002:3f.). Film ist demgemäß vielmehr Ausdruck sozialer Innovationen, indem er die vertraute Welt kontinuierlich konstruiert, verwirft und dekonstruiert und damit letztlich Welt erschafft und lebensweltliche Rückbindung ermöglicht.

Ähnlich argumentiert auch LUKINBEAL (2004:247), der feststellt, dass „distinctions between reality and representation, primary and secondary experiences, first-hand and second-hand observations change hands endlessly in a world of *Top Gun* presidents, *Terminator* Governors and „reality TV.““ Weiterhin sehen CRESSWELL & DIXON (2002), die Entwicklung dass der Unterschied zwischen der lebensweltlichen und der filmischen Dimension des Mediums wissenschaftsintern verstärkt wird. Was durch die stärkere Berücksichtigung der textlichen Metapher in der Landschaftskunde und der Filmgeographie begründet ist. Funktioniert die Anwendung der textlichen Metapher auf materielle Landschaften, so entzieht sich

dies für den Einsatz in der Filmanalyse „film resists such fixity“ wie CRESSWELL & DIXON (2004:4) feststellen. Film ist demgemäß eher als Simulacrum zu verstehen und weniger als Repräsentation der lebensweltlichen Wirklichkeit, da die Bilder oftmals erst die Vorstellung und die Idole, die sich dann in der Lebenswelt auswirken, erschaffen (vgl. CLARKE 1997).

Bedauerlicherweise existiert bislang keine einheitliche theoretische Vorgehensweise im Spannungsfeld Film und Geographie (vgl. KENNEDY & LUKINBEAL 1997, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Die konzeptionellen Grundannahmen umfassen zahlreiche Positionen und demonstrieren damit gleichzeitig die Methodenvielfalt und die derzeit fehlende einende Herangehensweise. Ohne eine systematische Aufbereitung bestehender Arbeiten und eine konsequente Weiterentwicklung des Methodenapparates, wird es auf Dauer sehr schwer sein, eine Geographie der Massenmedien, mit einem Schwerpunkt im Bereich der visuellen Massenmedien, zu implementieren. Geschieht dies nicht, ist zu befürchten, dass andere Fachbereiche, namentlich die Kultur-, Literatur- und auch die Film- und Medienwissenschaften die konsequente Aufbereitung medialer Orts-Konstruktionen und Repräsentationen übernehmen und sich damit ein geographisches Themenfeld einverleiben. Ein großes, wenn nicht das größte Manko ist, dass die interdisziplinäre Zusammenarbeit sich in allen erdenklichen Fächern bedient hat; nur nicht in der Geographie.<sup>7</sup>

### 2.1.2 Geographie im Film

Die Geographie im Film, im Gegensatz zur Geographie des Films, befasst sich mit den zahlreichen Ebenen der Repräsentation und nicht mit der Produktion (vgl. LUKINBEAL 1995). Sofern es darum geht, die repräsentierte cineastische Geographie theoretisch zu fassen, muss geklärt werden, welche Begriffe in welcher Form und vor welchem fachlichen Hintergrund verwendet werden. Wird der Terminus Raum benutzt, erfolgt dies meist aus filmtheoretischer Perspektive, was zu einigen Verständnisproblemen führen kann, vorausgesetzt es wird von einer geographischen Herangehensweise ausgegangen. Der filmische Raum ist eine Kategorie, die so unterschiedlich verstanden werden kann, wie das Medium Film

---

<sup>7</sup> Dieses Manko liegt sicher darin begründet, dass die Geographie außerhalb ihres Fachs häufig als reine Naturwissenschaft betrachtet wird und in der Wahrnehmung anderer Gesellschafts- und Sozialwissenschaften nicht mit medienrelevanten Themen in Verbindung gebracht wird.

selbst. Raum als soziale Konstruktion, ist analog zum filmischen Raum, der medial und technisch konstruiert wird. Diese verschiedenen Artikulationen sind umso schwieriger in eine Analyse und eine daraus resultierende Verständnis einzubauen, wenn es sich um eine geographische Arbeit handelt. BELLER et al. (2000:7) heben besonders die kreative Tätigkeit des Mediums Film hervor, das seit über hundert Jahren Räume cinematographisch erschafft und erkundet. Dabei ist das audiovisuelle Bild immer ein zweidimensionales, welches über das fotografische Abbilden die Illusion der Dreidimensionalität erzeugt. In der spezifischen Verzahnung von Zeit und Raum, in der „Dynamisierung des Raumes“ und der „Verräumlichung der Zeit“ liegt die Besonderheit audiovisueller Medien (PANOFSKY 1967:343 ff.). Bei allen unterschiedlichen Ansätzen ist aus geographischer Sicht jedoch einzig die Frage nach den filmischen Räumen, Orten sowie Landschaften und damit nach den cinematographischen Geographien und ihren gesellschaftlichen Implikationen und Rückbindungen relevant.

- Die *Location* beantwortet die Frage nach dem ‚Wo‘ der Handlung und verortet die Geschichte auf dem Globus.
- Der *Ort* stellt die Frage nach dem ‚Wie‘ des Ortes und nach seiner Funktion in der Narration. Außerdem gibt die Kategorie Ort Auskünfte über kulturelle und physische Attribute des repräsentierten Ortes und verleiht ihm so seinen Charakter bzw. den *sense of place*.
- Mensch-Umwelt-Beziehung oder Transaktionalismus. Stellt die Beziehung zwischen Mensch und seiner Umwelt in den Mittelpunkt und hilft mittels gemeinschaftlich zu lesender Darstellung Einblicke in die Struktur der filmisch handelnden Personen zu erlangen.
- Bewegung: Eine Besonderheit des Kinos ist die Ablichtung menschlicher Handlungen, die sich als Bewegung von Personen, Gegenständen und sogar Ideen zeigen kann. Zudem kann die Kategorie Bewegung auch zur Veranschaulichung von Reisen und der damit verbundenen Verknüpfung unterschiedlicher Orte zu einer Sinneinheit widerspiegeln.
- Regionen kennzeichnen sich durch verallgemeinernde Repräsentationsregime aus und helfen durch ihre reduzierte Darstellung als solche erkannt zu werden.

**Text 1** *Mögliche Les- und Verständnisarten filmgeographischer Einheiten*

Visueller filmischer Raum wird ebenfalls analog mit Raum- und Landschaftsdarstellungen in den bildenden Künsten als szenischer Raum betrachtet (vgl. LEHMANN 1968). Dieser wiederum gliedert sich in den Einstellungsraum, den montierten Raum und als nicht visuelle Komponente in den Ton-Raum (vgl. ROTHER 1997). Technische Abgrenzungskriterien, die den filmischen Raum als gestalterisches Problem erfassen sind die gebräuchlichen

Merkmale. Letztlich ist filmischer Raum, in technischem Sinne, immer die Addition verschiedener Einstellungen, die unterschiedliche Raumsegmente repräsentieren. Interessanterweise können einzelne Einstellungen völlig verschiedene Handlungsorte aufbauen. Durch entsprechende Montage auf der einen und Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer auf der anderen Seite entsteht eine filmische Geographie, die aus den einzelnen Raumelementen konstitutiv gebildet wird. Durch den zugrunde liegenden Schnitt wird zum einen Sinn induziert, zum anderen kontinuierlich Räume geschaffen. HICKETHIER (2019:42) ergänzt, dass das kommunizierte Bild traditionell als eine „ortsgebundene Organisation der Dinge“ erscheint, dabei jedoch ohne Zeitstruktur auskommt.

HAYWARD (2000:343) reduziert Raumdarstellung im Spielfilm darauf, neben der Kategorie Zeit dafür verantwortlich zu sein, den Realitätseffekt zu bedienen und durch die Verbindung einzelner Einstellungen räumliche Bezüge aufzustellen, die es dem Zuschauer ermöglichen ein sinnhaftes Ganzes zu betrachten. Film ermöglicht auch Orte, Städte, Regionen und Länder aufzusuchen, die den Rezipienten lebensweltlich unzugänglich sind. Diese Unerreichbarkeit ist darin begründet, dass es sich um imaginative Orte handelt oder aber die Länder und Landschaften aufgrund politischer Probleme und infrastruktureller Widrigkeiten nicht oder nur äußerst schwierig zu bereisen sind (vgl. LUKINBEAL 2006). Der filmische Raum ist bislang bei seiner ganzen Komplexität nur selten Gegenstand der Filmanalyse und das obschon dessen Instrumentalisierung von großem Nutzen sein kann (vgl. FAULSTICH 2002:144).

Filmische Bilder erzeugen eine kognitive räumliche Wirkung und sind genau genommen Flächen, die im so genannten *frame* zu sehen sind. Eine vergleichbare filmische Raumillusion existiert ansonsten noch in anderen visuellen Medien, wie der Malerei und der Photographie. Der filmische Raum stellt einen künstlich konstruierten Raum dar, der in der Regel keine Entsprechung in der so genannten Wirklichkeit hat. Die Konstruktion erfolgt, wie in der darstellenden Kunst häufig zu beobachten zentralperspektivisch und knüpft damit an unsere alltägliche, der Orientierung dienenden, Raumwahrnehmung an und ermöglicht auf diese Weise das Zustandekommen der filmischen Illusion. Diese Illusion kann durch narrative Konventionen bestätigt werden, aber auch durch diese aufgehoben werden. So macht es wenig Sinn in einem Film alle Personen nur im oberen Bildsegment zu verankern, unter Umständen sogar kopfüber, und dieses Vorgehen auch noch

durch die Geschichte zu erklären. Die narrative Struktur muss infolgedessen mit der bekannten Vorstellungswelt übereinstimmen oder zumindest schlüssig sein.

Die Illusion von Räumlichkeit wird durch verschiedene filmische Mittel erreicht. So kann Räumlichkeit durch die Verwendung verschiedener Objektgrößen erreicht werden; je kleiner ein Objekt erscheint, desto tiefer wirkt der Bildraum. Ähnliches kann durch gefilmte Objektüberschneidungen herbeigeführt werden, was Dreidimensionalität vortäuscht. Entsprechendes kann durch den gezielten Einsatz von Farben erzielt werden, der Vordergrund wird dabei in kräftigen Farben gehalten, während der Hintergrund durch helle, strahlende Farben in Szene gesetzt wird, was zu einer Vorstellung von Plastizität führt und dabei nicht zuletzt auf verschiedenem Reflexionsvermögen der Objekte zurückzuführen ist (vgl. WINKLER 2002:491).

### **2.1.3 Geographische Anknüpfungspunkte zu den Filmwissenschaften**

#### ***2.1.3.1 Filmraum***

Bezeichnenderweise beschäftigen sich sowohl Geographie als auch Filmwissenschaften mit Räumen, jedoch aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Grundannahmen. Filmraum kennzeichnet häufig den Bildausschnitt, den das fertige Filmprodukt als Wahrnehmungsfiguration dem Zuschauer anbietet. Räume in Film- und Fernsichtexten beeinflussen Handlungen und haben symbolische Funktionen (vgl. WULFF 1999:103 f.). Der Ort des Geschehens lässt bestimmte Folgehandlungen innerhalb der narrativen Struktur erahnen (vgl. MORETTI 1999, MIKOS 2003), wobei die angesprochene symbolische Funktion von Räumen nicht filmspezifisch ist, sondern auch in der Alltagswelt der Zuschauer wiederentdeckt werden kann, was die Lesbarkeit für den Rezipienten vereinfacht. WULFF (1999:122) akzentuiert die Bedeutung der Kontrastierung verschiedener symbolischer Räume:

*„Die Gegenüberstellung verschiedener oder verschieden interpretierter Räume ist der Zeichenträger, dem ein Bedeutungsgefüge zugeordnet ist, das mit der Bedeutung des jeweiligen Textes koordiniert ist und das oft auf Kategorien der Wahrnehmung, der Beschreibung oder der Metaphorisierung des sozialen Lebens zurückweist.“*

Einige Filme erzeugen nach ROTHER (1997:122) symbolische Raummodelle, die für sich Bedeutungen haben, so benennt er die klassische Innen-/ Außen-gegenüberstellung, symbolhafte Veränderungen der Räume als Ausdruck der psychischen Befindlichkeit der Figuren (vgl. KENNEDY 1994). Filmraum wird, sofern es sich dabei um den dramaturgischen Raum handelt, durch den *establishing shot* eingeführt. Der *establishing shot* ist der filmtechnische Terminus für eine Einstellung, die zu Beginn einer Sequenz oder eines Filmes einen allgemeinen Überblick über den Handlungsort, die Charaktere und ganz generell über die Situation gibt. Häufig bietet diese visuelle Exposition auch eine Genre-Zuordnung, wobei man dann eher von einem „*emblematic shot*“ spricht (vgl. HAYWARD 2000:98). Dieser legt stärkeres Gewicht auf die narrative Einbettung. Der *establishing shot* ermöglicht einen Überblick über den Handlungsraum, wobei er neben besonders augenscheinlichen Motiven auf bekannte *icons* zurückgreift, die es dem Zuschauer sofort ermöglichen, den sich anschließenden Film, respektive die folgende Szene zu verorten und damit die Geschichte für den Zuschauer lesbar zu gestalten und den gezeigten Ort im Kontext seiner lebensweltlichen Kenntnis der Welt zuzuordnen. Aus diesem Grund spielen *icons* eine tragende Rolle, die in der Regel einen hohen Wiedererkennungswert besitzen und nicht selten an den Zuschauern bekannten Bildern orientiert sind (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001). Eine weitere technische Gestaltungsmöglichkeit des Filmraums bietet die Lichtgestaltung, die für die Konzeption des filmischen Raums bedeutend ist; indem mittels des Lichts die zweidimensionalen Film- und Fernsehbilder den Eindruck von Dreidimensionalität hervorrufen, die dargestellten Objekte erscheinen plastisch (vgl. GANS 1999:6). Hierbei handelt es sich um ein Phänomen, das bereits aus der Malerei und der Photographie bekannt ist (vgl. LEHMANN 1968). Licht und Schatten sind dafür verantwortlich, dass dem Zuschauer der entscheidende Eindruck von den Dimensionen des Raumes vermittelt wird (vgl. DUNKER 1993:119). Im Genre des *Film Noirs* sorgt die gezielte Lichtgestaltung mit seiner *Low-Key*-Ausleuchtung – lange Schatten und unbeleuchtete Bildteile – für die Erschaffung eines ganzen Stadtbildes, nebst allen dazugehörigen Geschichten, die ganz besondere Raumeindrücke hervorruft. So ist die moderne amerikanische Stadt des *Film Noir* häufig als Bedrohung, körperlicher, wie seelischer Art für das Individuum portraitiert, ebenso wie sie als Bedrohung für die amerikanische Gesellschaft gezeichnet wird (vgl. KRUTNIK 1997:88). Das düstere New York als Sinnbild für die Stadt des Bösen, scheinbar ein Labyrinth des Fremden, erscheint nicht zuletzt wegen der subtilen Lichtgestaltung als Prototyp der bedrohenden

Stadt (vgl. KRUTNIK 1997). Die narrative Funktion der Lichtgestaltung, die Erzeugung bestimmter Stimmungen durch Verwendung unterschiedlicher Beleuchtungsstile wird weitgehend ausgenutzt und ist neben der Farbgestaltung ein phantastisches Mittel, das „die jeweilige Grundstimmung unmittelbar ins Unterbewusstsein der Zuschauer transportiert“ (DUNKER 1993:14).

Filmischer Raum kann ebenso durch gezielte Montage und entsprechend geschnittene Sequenzen auf- und ausgebaut werden. MIKOS (2003:217) spricht von konstruktiv geschnittenen Sequenzen, die auf die kognitiven Aktivitäten der Zuschauer übertragen werden und diese zwingt, durch eigene mentale Anstrengung sich das Gesamtbild zu erschließen. „Aufgrund der räumlichen Beziehung zwischen den Einstellungen wird der filmische Raum geschaffen“ (MIKOS 2003:217).

*„Durch das Zusammenfügen der einzelnen Stücke bildet der Regisseur sich seinen eigenen, ganz filmischen Raum. Er vereinigt einzelne Elemente, die vielleicht von ihm an verschiedenen Orten des realen, tatsächlichen Raums auf das Filmband gebannt sind, zu einem filmischen Raum.“ (PUDOWKIN 1928:74)*

Der Schnitt ermöglicht es, die verschiedenen Einstellungen so aneinander zu fügen, dass dadurch für den Rezipienten ein Raumeindruck entsteht. Dabei gilt es die wesentlichen Konventionen der Wahrnehmung von Räumen zu befolgen, also „oben, unten, rechts, links, vorn, hinten, ansteigend, absteigend usw.“ (MIKOS 2003:217). Die Zuschauer müssen also am Handlungsraum und -ort Orientierung finden, um der filmischen Narration folgen zu können. MIKOS (2003) weist darauf hin, dass es für jeden Filmemacher theoretisch möglich ist, jeden Ort mit jedem beliebigen Ort in einer Sequenz durch einen Schnitt zu verbinden und dadurch Beziehungen konstruieren zu können. Damit dies erfolgreich – im Sinne der kognitiven Aktivität der Zuschauer – gelingt und die Illusion aufrecht gehalten werden kann, ist für die *continuity* erforderlich, dass keine Anschlussfehler auftreten, die die *mis-en-scène* verändern und damit zu einem Bruch in der Wahrnehmung führen kann (vgl. ANDERSON 1996). Ebenso wichtig ist die Wahrung bestimmter Sehkonventionen, wie z.B. die der 180°-Regel, welche besagt, dass die Sichtachse der Handlung auf einer Seite bleiben muss, wobei die Kamera auf einer Seite der Handlung positioniert ist. Die Kamera darf das Geschehen zwar von verschiedenen Positionen aufnehmen, die imaginäre 180°-Linie darf jedoch

nicht überschritten und die Perspektive nicht über die Linie verändert werden, da der Zuschauer seine räumliche Orientierung verlieren würde (vgl. ARIJON 2000). Wird diese Regel verletzt, ist der Zuschauer verwirrt und seine Aufmerksamkeit wendet sich vom „Realitätseindruck“ des Films ab, hin zu Fragen an die Machart des Films (vgl. MIKOS 2003:218). Auch die Montage ermöglicht die Erweiterung des filmischen Raumes. Als Belege hierfür sind die als *Eyeline-Matches* und die *Point-of-View-Schnitte* bezeichneten Aufnahmepraktiken. Der erstgenannte Fall bezeichnet den Blick einer Figur, welcher der Zuschauer folgt, wie sie auf etwas außerhalb des Bildausschnitts blickt und damit neben dem direkt sichtbaren Bild eine weitere Dimension eröffnet, wobei Objekt und schauende Person nie in einer Einstellung zu sehen sind. Als Sonderfall kann der *Point-of-View-Schnitt* betrachtet werden, der eine ähnliche Extension des Filmraumes ermöglicht, allerdings wird hierbei im Folgebild der vermeintliche Blick der zuvor gezeigten Person von der Kamera übernommen. Durch diese filmische Erzähltechnik werden die Zuschauer zusätzlich „in die mentalen und emotionalen Prozesse des blickenden Akteurs einbezogen“ und gewährt auf diesem Weg einen „privilegierten Zugang zur Psychologie“ der Figur (MIKOS 2003:219).

Unterhalten sich zwei Personen im Film, wird dies in der Regel im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aneinander geschnitten, die räumliche Komposition ist für den Zuschauer die des Gegenübers, er nimmt so quasi die Rolle des Gesprächspartners ein, was dem Zuschauer Proximität suggeriert und ihn damit in die Geschichte integriert, was zu einem höheren Realitätseindruck führt. Das Hollywood-Kino zieht es jedoch in anderen Filmsituationen vor den Blickpunkt der Kamera und den Blickpunkt des Zuschauers getrennt zu halten, um die narrativen Möglichkeiten der Kamera zu bewahren und voll auszuschöpfen (vgl. MALTBY 1995:212), eine Konvention, die der Zuschauer im Laufe der Zeit als gängige Praxis akzeptiert hat.

Der in der Vorstellung bemühte geographische Realismus, der jeder Imagination zugrunde liegen muss, sollte als volatiler Anspruch verstanden und nicht mit den Kategorien objektiv und sachlich beschrieben werden. Realismus ist vielmehr ein visueller Stil des Kinos, der filmeigene Techniken verwendet, um eine echte, lebensnahe Kino-Erfahrung zu schaffen. Dabei geht es, wie bereits erwähnt nicht darum, einen Ort oder eine filmische Erzählung nach faktischen Gesichtspunkten zu repräsentieren, sondern sie vielmehr glaubhaft zu gestalten. Filmischer

Realismus zieht auf die Befriedigung der Rezeptionserwartung ab. Wird diese befriedigt, wird der Film als realistisch eingestuft. LUKINBEAL (2006) erkennt drei grundlegende Qualitäten geographischen Realismus im filmischen Kontext. So dominiert die filmische Erzählung die filmische Geographie, wenn es um den Realismus und den Produktionsort geht. Des Weiteren dominieren ökonomische Gesichtspunkte die erzählerische Praxis. Wobei immer gilt, dass die erstgenannten Gründe durch persönliche Vorlieben des Filmemachers untergraben werden können.<sup>8</sup>

Filmerleben und Konsum von Film sowie die gezielte Auseinandersetzung mit dem Medium, ob bewusst oder unbewusst, erschafft eine Vielzahl von Räumen, die überlagert vorkommen, nebeneinander existieren und subjektiv wahrgenommen werden (WINKLER 2002:493). Der technisch-geometrische Raum, der auf der Ebene des Mediums wahrgenommen wird, die multiplen ästhetischen Räume innerhalb der Filme, welche die filmimmanente Geographie beherbergen und der Raum des Kinos, der als unmittelbarer Ort des Konsums betrachtet werden muss und der laut MALTBY (1995:189) erst den Zuschauer erschafft und dessen Sinne dahingehend schärft, dass er dem Visuellen folgen und sich ganz dem Film verschreiben kann.

*„The cinema exists in the space between the audience and the screen.“  
(Jean-Luc Godard zitiert nach MALTBY 1995:189)*

Der filmische Raum und die räumlichen Repräsentationen, die Hollywood verbreitet, sind in hohem Maß durch Konventionen bestimmt. Um die filmischen Vorgaben und die Konventionen in ihrer vollen Bedeutung verstehen zu können, ist die Kooperation der Zuschauer notwendig, wobei diese die benötigte Erfahrung besitzen müssen, um die bildhaft vermittelten Repräsentationen dekodieren zu können und diese in sinnhafte Komponenten des Schauspiels oder der Erzählung zu transformieren. Erst wenn die bestehenden Erfahrungen und Erwartungen die notwendige Lesart zulassen, kann der Zuschauer sich auf die kommunizierten Inhalte stützen und diese entsprechend der filmischen Erzählung in bestehende Konventionen einbetten und gemäß der Vorgaben verstehen. MALTBY (1995) weist zwar darauf hin, dass diese Konventionen im Laufe der Geschichte Hollywoods

---

<sup>8</sup> LUKINBEAL (2006) verschweigt in dieser Aufstellung die übergeordnete politische Dimension, die häufig die anderen aufgeführten Gründe dominiert.

Änderungen unterworfen waren, diese jedoch so gering sind, dass der überwiegende Teil an Erwartungen und Idealvorstellungen kongruent geblieben sind was besonders die Bildsprache betrifft, die ein hohes Maß an Persistenz erkennen lässt. Gleiches gilt für die verwendeten Bilder und Trope, die als Verankerungen den Film für den Zuschauer nachvollziehbar und kategorisierbar machen.

Zahlreiche Autoren beschreiben, wie Hollywood in den 1910er Jahren New York als das Zentrum der Filmindustrie ablöste und zum vorherrschenden Bilderlieferanten für die Welt wurde (vgl. LUKINBEAL 1998, 2006). GROB (2002:256) nennt neben den Gründen wie billiges Land und preiswerte Arbeitskräfte, dass vor allem die vielfältigen Schauplätze, also die Drehorte eine hohe Anziehungskraft besaßen. LUKINBEAL (1998) belegt für die frühe Entwicklung der Hollywood-Filmproduktion, dass die Produktionsfirmen bereits sehr früh Drehorte suchten, die aus Kostengründen und auch aus logistischer Planung regionalen Analogien folgten. Zu repräsentierende Regionen und Landschaften konnten von Hollywood relativ schnell erreicht werden und auch das Wetter spielte in der Regel mit. Die daraus resultierenden Lichtverhältnisse sorgten für gute Drehbedingungen, was die Drehzeit verkürzte und damit eine enorme Kostenersparnis mit sich brachte, da ein besseres Drehverhältnis erreicht werden konnte, indem weniger teures Filmmaterial belichtet werden musste. Zu Beginn der Kinogeschichte waren zumeist reine Studioproduktionen zu sehen. Das Studiosystem war bis in die 1940er Jahre vorherrschend und vereinigte nahezu alle Produktionsprozesse unter einem Dach. Die Filme wurden entweder in Hallen oder auf einem zugehörigen Freigelände, den *back lots* gedreht. Die filmisch dargestellte und inszenierte Geographie war infolgedessen reduziert, standardisiert und unterlag produktionsbedingten Einschränkungen. Diese Reduktion wurde bald kompensiert und erste Schritte führten die Produktionsgesellschaften an erreichbare Drehorte, die im Gegensatz zum Studio-Set nicht eigens für den Film aufgebaut werden und den dargestellten Handlungen den nötigen authentischen Rahmen geben sollten (ROTHER 1997). Als Set wird prinzipiell der Spiel- oder Drehort bezeichnet, an dem die Filmaufnahmen stattfinden. Dabei spielt es keine Rolle ob es sich um die künstlich gestaltete Kulisse eines Studios oder eine Außenaufnahme unter freiem Himmel handelt. Die klassische Studiokulisse bietet den Vorteil der Unabhängigkeit von widrigen Licht- und Witterungsverhältnissen. Die erforderlichen, oder zumindest gewünschten

Licht- und Witterungsverhältnisse waren neben der thematischen Nachfrage dafür verantwortlich, dass Nordafrika in das Interesse von Filmemachern geriet. Auch wenn dies mittlerweile durch die sich ständig verbessernde digitale Tricktechnik nahezu unbedeutend geworden ist, so ist doch die Nachfrage nach entsprechenden Originalschauplätzen ungebrochen; selbst wenn diese dann digital aufbereitet werden. Es scheint demnach darum zu gehen, die Zuschauer mit Bildern zu versorgen, die diese zu sehen erwarten und mit den vorhandenen Bildern ihrer Vorstellung abzugleichen. Grundlage für diese perfekte Organisation der Distribution und der optimierten Wertschöpfung ist die frühe Organisation des so genannten Hollywood-Systems, das auf industrielle Produktion, Distribution und Präsentation setzte. Aber auch die kreative Komponente des Hollywood-Systems ist von Beginn an organisiert und setzt auf gezielt ausgesuchte Stars, einen einheitlichen Pool an Autoren, Regisseuren und Kameraleuten (vgl. GROB 2002:259).

Das Hollywoodkino griff sehr früh auf die reichhaltige morphologische Vielfalt und den abwechslungsreichen landschaftlichen Reichtum Kaliforniens zurück, um authentisch wirkende *Locations* zu finden. Diese wurden aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit dem abzulichtenden Original ausgewählt und schufen so erste Standards in der Wahrnehmung. Die großen Filmstudios bauten sehr schnell ein gut funktionierendes Netzwerk an *Locations* auf, die als Drehort-Double für nicht erreichbare Regionen eintreten mussten (vgl. Paramount Location Map, Abb. 1). Die Studioproduktionen ließen auch ein besonderes Produktionsgefüge entstehen, das immer noch Einfluss auf die Filmproduktion hat. In diese Zeit fallen auch filmtechnische Innovationen, die maßgeblich die Produktionen der kommenden Jahre bestimmen und prägen sollte. Das Filmen an Außendrehorten und die damit verbundenen Schwierigkeiten haben von Beginn an die Filmtechnologie vorangetrieben und haben einen großen Einfluss auf die Glaubwürdigkeit und damit auch auf den ökonomischen Erfolg von Spielfilmen.

*“Location shooting [...] began as a direct consequence of vertical disintegration, like many such practices; it seems to have reinforced itself in circular and cumulative fashion with the result that the studios can no longer control its use. The initial increase encouraged technological innovation designed to make location work easier. The Cinemobile (a mobile studio) and the panflex camera (hand-held, but very quiet), made it possible to achieve technical quality on location equal to the studio or backlot. Location shooting is now a genuine alternative to the studio in most situations.” (STORPER 1989:285)*



Abb. 1 Paramount Location Map 1927 (verändert nach LUKINBEAL 2000:73)

Das *location shooting* ist auch heute noch ein wichtiger Zweig des Filmgeschäfts, der besonders für die ästhetische Umsetzung der literarischen Vorlagen große Dienste leistet und nicht selten, die als filmische Geographie eingehende Komponente darstellt. Eine Variation des traditionellen *location shooting*, an Originalschauplätzen, stellen die *runaway* Produktionen dar, die unter anderem als ästhetische *runaway* Produktionen für eine beabsichtigte filmische Illusion bezüglich der historischen und geographischen Zuschreibung an Orten gedreht werden, die der filmischen Vorlage repräsentatorisch am Nächsten kommen (vgl.

LUKINBEAL 2006). Der in diesem Fall häufig bemühte Begriff der Regionalanalogien wird unter anderem von HAGGETT (1990:81) verwendet, um die gängige Praxis des Drehens an Orten und in Landschaften zu beschreiben, die der Vorlage des Films am Nächsten sind. Die *Paramount Location Map* aus dem Jahr 1927 belegt, dass diese Art filmischer Imagination auf eine lange Praxis zurückblicken kann und nach Landschaftstypen suchte, die eine lebensweltliche Entsprechung haben.

Bereits die frühen Filmtheoretiker (vgl. ARNHEIM 1932, KRACAUER 1996) nutzen Natur und Landschaft häufig synonym, und zeugen so von der inhärenten Schwierigkeit mit filmtheoretischer Literatur geographisch zu arbeiten. HOPKINS (1994:47) beschreibt die Freude, die Spielfilme beim Zuschauer erwecken können, dadurch, dass sie – zumindest teilweise – eine eigene, filmische Geographie erschaffen können. Film gestattet Orte, Städte, Regionen und Länder aufzusuchen, die den Rezipienten unzugänglich sind. Diese Unerreichbarkeit mag daran liegen, dass es sich um imaginative Orte handelt oder aber die Länder aufgrund von politischen Problemen nicht zu bereisen sind.

### **2.1.3.2 *Filmlandschaften und filmische Orte***

Während der Filmraum immer die konzeptionelle Nähe zu filmtechnischen und gestalterischen Ebenen des Films berücksichtigt, sind Landschaften und Orte des Kinos von stärkerer narrativer Funktion bestimmt (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001, LEFEBVRE 2006). Filmische Landschaften haben ihren Ursprung in lebensweltlichen Umwelten, die von den Rezipienten als virtuelle Geographie erfahren werden. Sofern Film als Kunstform verstanden wird, eröffnet er Einblicke in die Art und Weise wie eine Gesellschaft, zur Zeit der Filmentstehung, das Visuelle erschafft und für ihre Zwecke nutzt (vgl. RODAWAY 1994:160). Bei allen technischen und ökonomischen Rahmenbedingungen, die zum visuellen Gesamteindruck des Mediums Film führen, kann und darf nicht außer acht gelassen werden, dass Film von Zuschauern gesehen wird, in einem bestimmten sozialen Milieu, einer politischen Kultur entstanden ist und obendrein noch ein kulturelles Produkt darstellt. Die Krux, dass Film sowohl Gesellschaft reflektiert, gar als Spiegel gesellschaftlicher Konventionen herangezogen werden kann (vgl. KRACAUER 1963, 1996) und gleichzeitig ein Gesellschaft beeinflussendes Medium

ist, bezeichnet RODAWAY (1994:161) als komplexe Dialektik. Der Einfluss auf Gesellschaft und Kultur, ist für die Komponente Geographie nicht oder nur unzureichend aufgegriffen worden. Wenngleich die filmische oder auch cineastische Geographie als gesellschaftliches Konstrukt ohnehin Bestandteil eines gesellschaftlichen Diskurses ist.

Die filmische oder cineastische Geographie besteht zum einen aus geographischen Images – Landschaften und Orten, die auf einer Synthese aus unterschiedlichen Kameraperspektiven, verschiedenen Einstellungsgrößen und Blickpunkten beruhen und zum anderen aus tradierten visuellen Vorgaben und deren eingeschriebenen Geschichten. Diese sind von Filmschaffenden konzipiert und greifen bestehende Bilder auf, die den Zuschauern als Erkennungshilfe dienen. Eine Melange aus lebensweltlichen *Locations*, Studiosets und mittlerweile immer häufiger digitalen Landschaften – entsprechend aneinander geschnitten, imaginierte aber realistisch wirkende Landschaften erschafft, welche die Grundlage einer cineastischen Geographie darstellt (vgl. RODAWAY 1994). Filmische Landschaften, die auf diese Art generiert werden, werden im Wahrnehmungsprozess zu einem Zeichen von Realität (HIGSON 1984:9). Die Faszination des visuellen Bildes ist zentraler Bestandteil einer cineastischen Geographie, die im weitesten Sinne der „geography in film“ nach LUKINBEAL (1995) folgt, diese jedoch um die globale Vernetzung der Geschichten und filmisch erzählten Orte erweitert. RODAWAY (1994:162) führt ebenfalls die Faszination an, die beim Konsumieren von Filmbildern entstehen und deren Konsum er als fundamental betrachtet. Wobei der Konsum filmischer Landschaften eher eine hedonistische als eine kritische Lesart widerspiegelt und daher eher eine subjektiv-persönliche als eine gesellschaftliche Rezeption darstellt. Filmisch durchschrittene Landschaften präsentieren sich in den Beispielen aus den Augen des Protagonisten, der zugleich Identifikationsfigur und Führer durch filmische Welten ist. Bei den zugrunde liegenden Filmproduktionen handelt es sich durchweg um westliche Leinwandhelden. Diese treten als Reisende, Archäologen, Soldaten oder als geheimnisumwitterte Weltbürger auf und fungieren als Vermittler einer scheinbar unbekanntem Welt. Häufig ist der Hauptcharakterzug davon bestimmt das kulturelle Erbe der Menschheit im Kampf gegen Profit orientierte Bösewichte zu verteidigen (vgl. SEELEN 1996).

ESCHER & ZIMMERMANN (2001) analysieren Hollywoodspielfilme auf ihre Konstruktionsfähigkeit filmischer Landschaften und entwickeln eine Typologie filmischer Landschaften. Die Konzeption greift nur bedingt den Begriff des filmischen Raums auf, da er implizit Bestandteil einer filmischen Landschaft ist. So lässt sich festhalten, dass Film Orte konstruiert, Landschaften erfindet, Geschichten erzählt und Bedeutungen im Kontext der Kategorien Raum und Zeit setzt (vgl. LUKINBEAL 2005, ESCHER & ZIMMERMANN 2001, HIGSON 1987).

Eine lebensweltliche reale Landschaft und ihr repräsentiertes Abbild in einem Film sind ontologisch identisch, wenn der Zuschauer sein Misstrauen gegenüber der filmischen Landschaft ablegen und diese als real betrachten kann (vgl. BAZIN 1967). Nur wenn dies geschieht, ist der Zuschauer bereit und in der Lage der filmisch transportierten Geschichte zu folgen und sich auf diese zu konzentrieren (LUKINBEAL 1998). So ist der filmische Orient als Gesamtentwurf nur dann glaubwürdig, wenn er vom Zuschauer als authentisch und lebensweltlich korrekt eingestuft wird und bestehende Erwartungen und Vorstellungen erfüllt werden. Landschaft ist immer ein subjektiv bewerteter und betrachteter Ausschnitt der Erdoberfläche. Grundlegend ist das Verständnis von LACOSTE (1990:72), dass es „in ein und demselben Raum“ mehrere unterschiedliche Landschaften geben kann und dies einzig von der Beobachtungsposition abhängig ist. Dies unterstützt die Position der Filmgeographie, dass die Verbindung von Geographie und visuellen Massenmedien Erkenntnisse bezüglich der Wahrnehmung und Adaption von Weltwissen liefern kann. Orte, die jenseits der normalen Erfahrungswelt der Zuschauer liegen – was für den Orient mit großer Wahrscheinlichkeit nach wie vor zutrifft, können durch eine vereinfachte Bildsprache der Filme und die reduzierte Verwendung von Symbolen und ausgesuchten Erkennungsmuster zur Identifikation beitragen. Wenn der Rezipient eines Filmes die dargestellte Geographie als real definiert, dann ist sie auch in den Folgen real. Was wiederum bedeutet, dass der Zuschauer seine Umwelt immer mit den filmischen Vorgaben abzugleichen sucht.

Landschaft, im filmischen Kontext, ist ein Ort des Sehens, ein kulturelles Image und auch ein Vorstellungsbild (vgl. JAKLE 1997), das unsere Umwelt repräsentiert, strukturiert und dabei immer subjektiv konstruiert wird. Dabei ist Landschaft eher aktiv als passiv, zumindest wenn es darum geht, dass bestimmte Landschaftselemente eine Reaktion des Zuschauers heraufbeschwören (ZONN

1984:145). Die Massenmedien bedienen die Rezipienten gezielt mit Bildern filmischer Landschaften und helfen Prädispositionen hinsichtlich bestimmter Landschaftstypen aufzubauen, zu erhalten und zu verstärken. Spielfilm erschafft eine besondere Form von Landschaft, da das Medium aufgrund von Präsentationstechniken einen subjektiv gerichteten Blick aus einem bestimmten Betrachtungswinkel, d. h. nur einen Ausschnitt thematisiert. Das Kino produziert Landschaften und erschafft Orte, die es ohne Film in dieser Art nicht gäbe (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Die marokkanische Hafenstadt Casablanca ist ein solcher Fall, hat sie erst durch den gleichnamigen Film ihre ganz spezifische Bedeutung erlangt.

Eine filmisch offenbarte Landschaft kann als Repräsentation oder Wiedergabe einer lebensweltlichen oder fiktiven Umwelt – die vom Rezipienten betrachtet wird – verstanden werden. Ähnliches gilt auch für die narrativ genutzten Orte filmischer Erzählungen. Aufgrund des Mediums ist solch eine Landschaft oder ein portraierter Ort eine besonders raffinierte und wirkmächtige Wiedergabemöglichkeit (vgl. HOPKINS 1994). Durch die Abfolge statischer Bilder entsteht die Illusion von räumlicher Tiefe, Lautstärke und Bewegungen, die in der Kombination mit Ton, Dialog, Musik und Soundeffekten eine Umwelt erschaffen, in der die Grenzen zwischen Lebenswelt und Phantasie, zwischen Fakt und Fiktion verschwommen sind. Die konstruierten Landschaften, die wiederkehrenden filmischen Topoi und die gelebte Geographie, die letztlich auch Teil des Films ist, spielen bei der akademischen Auseinandersetzung mit Film eine bislang nur wenig bedachte Rolle. Modifiziert und erweitert nach HIGSON (1987) und ESCHER & ZIMMERMANN (2001) können der Landschaft im Film sieben unterschiedliche Funktionen zugewiesen werden, die in Kapitel 5 auf den Orient angewandt werden.

Filmische Landschaften können als ästhetisches Produkt verstanden werden, während der filmische Raum gemeinhin eher als symbolischer Mittler oder als filmtechnischer Terminus Verwendung findet. Filmische Orte können ebenso symbolische, wie auch narrative Funktionen haben, untermauern jedoch häufig die lebensweltliche Rückbindung. Auf diese Weise markieren sie zudem populärgeopolitische Bezüge, die als Anker und Verbindung in die Realität erster Ordnung dienen. Topographische Genauigkeit spielt lediglich für das Wiedererkennen eine Rolle, die im *Establishing Shot* besonders augenscheinlich ist. Bestimmende Kraft

ist der hohe Wiedererkennungswert und die ikonographische Qualität der abgelichteten Orte, die sich als fester Bestandteil einer nicht nur cineastischen, sondern vielmehr visuellen Welt etabliert haben. Der filmische Raum sowie der filmische Ort dienen der Orientierung und dem Verständnis der Zuschauer. Der Raum ermöglicht den Film in kollektive Vorstellungen einzubetten, während filmische Orte eine narrative Orientierung ermöglichen (vgl. ANDERSON 1996).

Das Aufscheinen spezifischer Handlungsorte kann ebenso wie die Nutzung filmischer Landschaften oder symbolischer Räume Genre stiftend sein, zumindest jedoch räumliche Wahrnehmungsmuster begründen und für deren weitere Verbreitung sorgen.

## 2.2 Cineastische-Geographie(n) als Gegenstand medialer Wahrnehmung

### 2.2.1 Mediale Wahrnehmung

*„Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ (LUHMANN 2004:9)*

Wie vorab dargelegt wurde, liegt neben der filmtechnischen Komponente filmisch konstruierter Räume ein gesondertes Augenmerk auf der Wahrnehmung derselbigen. Die Diskussion, inwiefern Filme Wirklichkeit abbilden oder sie gar erschaffen, ist so alt, wie das Medium selbst. Verschiedene Disziplinen bieten seither auch unterschiedlichste Vorgehensweisen an, um dem Problem auf den Grund zu gehen. So existieren die beiden Grundparadigmen der Medienwissenschaften, die zum einen davon ausgehen, dass Medien als Spiegel der Gesellschaft fungieren und ein detailgetreues Abbild generieren und transferieren und somit dem „ptolemäischen Paradigma“ folgen. Auf der anderen Seite steht das so genannte „kopernikanische“ Paradigma, das eine konstruktivistische Perspektive einnimmt (vgl. SCHULZ 1989, BONFADELLI 2002). Daraus folgt, dass zwischen einer Medienrealität und einer lebensweltlichen Realität nicht unterschieden werden, da Medien integraler Bestandteil der Gesellschaft sind und Medien an allen gesellschaftlich-kognitiven Konstruktionsprozessen beteiligt sind.

*„Offensichtlich kann jeder, der nur ein wenig intelligent und mehr als vier Jahre alt ist, den Inhalt von Filmen, Schallplatten, Rundfunk und Fernsehen – mehr oder weniger – ohne besondere Ausbildung in den Grundzügen verstehen. Doch gerade weil die Medien die Realität so genau nachbilden, nehmen wir sie eher auf, als daß wir sie verarbeiten.“ (MONACO 1995:8)*

MONACO (1995) beginnt sein grundlegendes Werk über Filmverständnis mit den zentralen Problemen moderner Mediengesellschaften und stellt heraus, dass die Gesellschaft tagein, tagaus mit Unmengen an Informationen überhäuft wird und die Medienrezipienten nicht die Frage nach der Vermittlungsart stellt. Die Medienrezeption erfolgt relativ kritiklos und das Zustandekommen medial kommunizierter Inhalte bleibt zumeist unreflektiert, was direkte Folgen auf das Handeln der Subjekte hat und als Zeichen alltagsweltlicher Rückbindung verstanden werden kann (vgl. ZIMMERMANN 2003).

Das Massenmedium Film scheint sich zunächst den einschlägigen Theorien der Medienwirkungsforschung zu entziehen, die Theorien sind in der Regel an Nachrichten-Medien entwickelt und getestet worden. Teile der Film-Wissenschaftlern erwecken den Eindruck, dass sie nicht daran interessiert sind, dass Filme auch von Zuschauern gesehen werden – zumindest solange es nicht um Fragen der Filmökonomie oder Bildästhetik geht. Zumeist steht der Film als Kunstwerk im Mittelpunkt der Betrachtung. Die beim Zuschauer ausgelösten Wirkungen und Reaktionen werden nur als Teil der Filmkritik erfasst oder den Kommunikationswissenschaften überlassen. Diese wiederum beschäftigen sich stärker mit den eingangs erwähnten Nachrichtenmedien und streifen die populären, visuellen Medien nur marginal oder behandeln sie pauschal als diskursive Erscheinungen.

Die Bilder, die der Wahrnehmung von Orten, Landschaften oder Umwelt im Allgemeinen zugrunde liegen, stellen eine Synthese verschiedener Arten von Information dar, die sowohl durch Augen, Ohren, Nase und Bewegungswahrnehmungen vermittelt werden. Hierfür spielt es keine Rolle, auf welcher Ebene sich der Einzelne bewegt. Die Sinne werden zur Orientierung auf allen Ebenen herangezogen und ermöglichen es, uns dort zu Recht zu finden.

RODAWAY (1994:10) führt zwei grundlegende Arten der Wahrnehmung auf, wie sie im Alltag vorherrschend sind:

- Wahrnehmung als Informations-Rezeption, unter Zuhilfenahme aller Sinnesorgane.
- Wahrnehmung als geistige Erkenntnis, unter Zuhilfenahme aller sensorischen Informationen und deren mentale Verknüpfung mit Erinnerungen und Erwartungen.

RODAWAY (1994) erklärt, dass, um ein anwendungsorientiertes Verständnis der kognitiven Wahrnehmungsabläufe für die Geographie, die einzelnen Komponenten spezifiziert werden müssen. So ist Wahrnehmung zum einen als Sinneseindruck zu verstehen, der eine Beziehung zwischen wahrnehmender Person und seiner Umwelt darstellt, zum anderen ist Wahrnehmung Erkenntnis generiert und daher ein kognitiver Prozess, der auf Erinnerung, Wiedererkennen, assoziativen Bildern und weiteren kulturell nivellierten Gedankenprozessen basiert (RODAWAY 1994, LUKINBEAL 1995). Wahrnehmung wird folglich sowohl durch die Leistung der Sinnesorgane, als auch durch medial vorgegebene Meinungen, Prädispositionen und Vorurteile bestimmt. Diese werden durch unterschiedliche Vorbildung, Sozialisation und kulturelle Konditionierung determiniert (RODAWAY 1994:11 f.). Medien im Allgemeinen und audiovisuelle im Besonderen können Wahrnehmungen demnach befördern und ergänzen. WINKLER (1985) weist dessen ungeachtet auf den entscheidenden Unterschied zwischen Film- und Alltagserfahrung hin und zeigt, dass das filmisch-visuelle in anderer Weise erscheint, als die Wahrnehmung erster Ordnung. Der Filmzuschauer kann im Idealfall auf zahlreiche Kameraperspektiven und Bildausschnitte zurückgreifen, zudem profitiert er noch von den verschiedenen Formen der Montage und des Schnitts. Film macht die Welt „sichtbar und hörbar“ (BLOTHNER 1999:37), wobei der Schwerpunkt sicher im Visuellen liegt.<sup>9</sup>

Diese kognitive Vorbildung wird in unserer Gesellschaft zu einem großen Teil von den Medien getragen. Räumliche Information kann und wird auf unterschiedlichen Wegen auf- und wahrgenommen. Dabei spielen sowohl öffentliche als auch persönliche Informationen und Erfahrungen eine Rolle, die für die Wahrnehmung

---

<sup>9</sup> In den vergangenen Jahren sind einige Versuche unternommen worden die Komponente des Filmsounds, speziell der Filmmusik und ihrer Rolle im Zustandekommen filmischer Repräsentation zu untersuchen (vgl. z.B. HENNECKA 2002).

und das Entstehen und Konstruieren kognitiver Karten bedeutsam sind. Sucht man dem Begriff der kognitiven Karte zu entgehen, kann auch von ortsspezifischer Information gesprochen werden, die dem *concept of place* angelehnt ist. Eine prinzipielle Trennung zwischen sekundärer Medienwirklichkeit und primärer Realität kann und darf nicht vollzogen werden. BONFADELLI (2002:52) spricht von einer Sinnhaften Beobachtung unterschiedlicher gesellschaftlicher Instanzen, die eigene Weltsichten konstruieren und kommunizieren, wie es z.B. das Hollywood-beziehungsweise das Unterhaltungs-Kino macht. In diesem Kontext erscheint es wenig sinnvoll, die Medienrealität mit Indikatoren der primären Wirklichkeit zu vergleichen. Es ist jedoch sinnvoll, in diesem Kontext den Blick hinter die medial kommunizierten Strukturen und das gezielte Aufdecken dieser konstituierenden Konstruktionsmechanismen und Prinzipien zu lenken. Konstruktions- und Repräsentationsmechanismen und Strategien gilt es zu beobachten und zu evaluieren, wenn weitergehende Aussagen über filmisch induzierte und generierte Wirklichkeiten getroffen werden sollen. Die Vorstellung Film sei ein „Spiegel der Realität“ ist ein Missverständnis, es entspricht nicht den Konstellationen der alltäglich gelebten Welt. Es handelt sich dabei immer um ideologisch geprägte Inhalte und, um im geographischen Kontext zu bleiben, entsprechende Landschaft generierende Informationen, die über den Umweg der Unterhaltung verbreitet werden (HOPKINS 1994, LUKINBEAL 1998, ESCHER & ZIMMERMANN 2001). CLARK & ALLEN (1977) ergänzen, dass derartige Images häufig von visuellen und akademischen Klischees abhängig sind und dennoch sind sie der Überzeugung, dass diese naive Form der Konzeptionalisierung einen außergewöhnlichen Nutzen haben kann. Die filmische Repräsentation hängt folglich von vielen verschiedenen Faktoren ab: zum einen vom politischen Umfeld, vom sozialen Milieu, in dem der Film entstanden ist (LUKINBEAL & KENNEDY 1993, GOLD 1985), den kulturellen und ideologischen Einstellungen des Filmemachers (ZIMMERMANN & ESCHER 2005, AITKEN 1991, JENKINS 1990), vom Bedürfnis, den Film als Unterhaltung zu konzipieren (LIVERMAN & SHERMAN 1985), von Farbgebung und Beleuchtung (FORD 1994) und natürlich von der eigentlichen Thematik und dem Genre des Films und nicht zu vergessen von ökonomischen Zwängen und Anforderungen. Die Art und Weise medialer Kommunikation, oder Kommunikation ganz allgemein, lässt sich vermeintlich einfach fassen.

	<b>Öffentliche Information</b>	<b>Private Information</b>
<b>Wer?</b>	ausgebildete Fachleute (z.B. Filmemacher, Journalisten)	persönliche Kontakte (z.B. Familie, Freunde)
<b>Sagt was?</b>	Beschreibung, basierend auf Beobachtung	Erfahrung, basierend auf Erinnerung
<b>Zu wem?</b>	Massengesellschaft (z.B. Kinozuschauer)	primäre Kontaktgruppen (z.B. Familie, Nachbarn)
<b>Wie?</b>	Ausstrahlung und Veröffentlichung	interpersonale Kommunikation

**Tab. 2** *Kommunikation räumlicher Information (verändert nach: WALMSLEY 1984:53)*

Grundlage dieser Aufbereitung ist die so genannte *Lasswell*-Formel, die das Grundmodell der linearen Kommunikation beschreibt, die eigentlich aus fünf Elementen besteht:

*„Who – says what – to whom – in which channel – with what effect?“*  
(vgl. LASWELL 1948)<sup>10</sup>

Dominierende Meinungen, Bilder und Vorstellungen von bestimmten Orten sind in der Regel gesellschaftlich determiniert. Massenmedien machen sich dies ganz gezielt zu nutze und arbeiten mit diesen gezielten Verallgemeinerungen. Generalisationen dieser Art sind essentiell für das Denken. Ohne sie können wir weder in der Welt noch in unseren Erfahrungen sinnvolle Strukturen erkennen. Wir können gar nicht anders, wir müssen verallgemeinern, wenn über Gruppen und Gesellschaften und über die Unterschiede zwischen diesen gesprochen wird. Filme schöpfen gerade aus diesen verallgemeinernden Aussagen ihr volles Potenzial, was sich in ihrer Polysemie zeigt.

<sup>10</sup> WALMSLEY (1984) verzichtet in seinem Modell auf das letzte Element: die Medienwirkung und beschreibt damit bereits ein großes und immer noch aktuelles Manko der geographischen Medienforschung: das Auslassen der Wirkungsforschung.

### 2.2.2 Konstruktion medialer Geographien

Medien- und Kommunikationswissenschaften haben seit einigen Jahrzehnten konstruktivistische Ansätze, in die Rezeptionsforschung integriert (RUSCH 1999:7) und haben praktische Arbeiten mit der theoretischen Position des radikalen Konstruktivismus verbunden (REICH et al. 2005:16). Nach GROßMANN (1999:15) handelt es sich jedoch eher um konstruktivistische Weiterentwicklungen dieser Position, während der ungefilterte radikale Konstruktivismus kaum Eingang in die Praxis gefunden hat. Der Konstruktivismus baut auf philosophische beziehungsweise erkenntnistheoretische Strömungen, die sich mit dem Beitrag des Subjekts im Prozess des Erkennens von Wirklichkeiten auseinander setzen (vgl. BURKART 1999:55). Konstruktivismus vereint Ansätze aus verschiedenen Disziplinen wie Soziologie, Geschichte, Kulturwissenschaften sowie Wissenschaftstheorie und -soziologie (MIGGELBRINK 2002:339), ist aber auch aus der Kulturgeographie nicht mehr wegzudenken. Mit dem als *cultural turn* beschriebenen Umdenken in den Kulturwissenschaften finden konstruktivistische Argumente in den letzten Jahrzehnten auch in der Geographie verstärkt Anwendung. So verweist bereits MASSEY (1984:3) mit ihrer Feststellung „space is a social construct“ darauf, dass auch die Geographie in hohem Maße auf Konstruktionen beruht. Konstruktivismus erscheint als adäquater Erklärungsansatz, beschreibt er wie eine Instanz, die in der Regel als Beobachter bezeichnet wird, eine Wirklichkeit *sui generis* erzeugt, die nicht als Abbild einer realen, schon vorab existierenden Außenwelt begriffen werden kann (vgl. WEBER 2003:184).

Daneben gibt der Konstruktivismus die Position vor, dass die Außenwelt nichts Vorgegebenes ist und folglich auch nicht erst entdeckt wird, sondern dass sie „vielmehr von uns, unserer Sprache und unseren Wahrnehmungen erzeugt beziehungsweise erst aufgebaut“ wird (WEBER 2003:181). Ferner ist es allein die Instanz, die im Akt des Erkennens die Wirklichkeit erzeugt. Unter Konstruktion wird in diesem Kontext zumeist gerade nicht das planerische beziehungsweise intentionale Entwerfen einer Wirklichkeit verstanden, sondern das unbewusste, implizit ablaufende Erzeugen dieser Wirklichkeiten. Konstruktion bezeichnet im streng konstruktivistischen Sinne also keine Verfahren der bewussten Erzeugung von Wirklichkeit; vielmehr wird Wirklichkeit als jene phänomenale Welt definiert,

die vom Menschen beziehungsweise dem kognitiven System erst erzeugt wird (vgl. MATURANA & VARELA 1987).

Der radikale Konstruktivismus leugnet dagegen keine absolute Realität, erklärt aber auch, dass sie niemals erkannt werden kann. Erkenntnis kann folglich nicht mehr als Darstellung einer bewusstseinsunabhängigen äußeren Realität aufgefasst werden, sondern lediglich als „nützliche Fiktion“, die der Lebenserhaltung dient (HARBACH 2004:144 f.). Der radikale Konstruktivismus geht also davon aus, dass Informationen nicht passiv aufgenommen werden, sondern dass sie vom Individuum selbst erzeugt werden, dass sie „Konstrukte unseres Gehirns“ darstellen (HARBACH 2004:149). Damit stellt „menschliches Wissen eine menschliche Konstruktion“ dar (VON GLASERSFELD 1992:30). In Bezug auf medienwissenschaftliche Untersuchung hat es sich dabei als sinnvoll erwiesen, sich nicht gemäß des radikalen Konstruktivismus mit einer theoretischen Grundlage zufrieden zu geben, die mit der bloßen Behauptung „Medien konstruieren Wirklichkeit“ einhergeht. Würde man diese Aussage erweitern, um „Medien konstruieren Wirklichkeit mehr oder weniger beabsichtigt“ – wenn demnach eine Art der Inszenierungsgrad unterstellt würde, dann würde dies einer weitestgehend ausdifferenzierten Mediengesellschaft eher gerecht werden. Ein solches Verständnis eines so genannten empirischen Konstruktivismus kann das wissenschaftliche Arbeiten mit den Medien erleichtern (vgl. WEBER 2002:13). Um die Informationen nutzen zu können, bedarf es eines Systems von Repräsentationen, das heißt einer Struktur von einzelnen Elementen, die als Träger fungieren. Ein solches Repräsentationssystem stellt zum Beispiel die Sprache dar, vermittelt sie semantische Informationen. Aus linguistischer Sicht ist Repräsentation die Verbindung zwischen einem materiellen Gegenstand, Konzepten und Zeichen. Die *cultural studies* fassen Repräsentation ganz pragmatisch aus einer zielgerichteten Perspektive: „to say something meaningful about or to represent the world meaningful to other people“ (HALL 1997:15). Durch Repräsentationen wird Wissen verfüg- und kommunizierbar gemacht. Das Kulturverständnis des *cultural turn* lehnt sich an diese Konzeption an und betrachtet Kultur analog als „shared conceptual maps, shared language systems and the codes which govern the relationships of translation between them (HALL 1997:21)“. Die situative Bedeutung wird durch das jeweilige Repräsentationssystem geschaffen beziehungsweise konstruiert. Auch Medien konstruieren in

einem komplexen Prozess der Repräsentation Bedeutungen, weshalb konstruktivistische Ansätze für die Medien eine entscheidende Rolle spielen.

Häufig werden Massenmedien als Wirklichkeitskonstrukteure bezeichnet (vgl. SCHMIDT 2002), wobei die konstruktivistische Position davon ausgeht, dass Medien die Wirklichkeit nicht widerspiegeln, sondern dass sie diese erst konstruieren. „Representations in the mass media are not merely captured images that mimic reality, but actively reconstruct our daily lives“ (LUKINBEAL 1995:30). Durch die Präsentationstechniken des Mediums Film wird eine eigene Filmwelt, eine filmische Wirklichkeit erzeugt, die durch ihre mediale Eigendynamik besonders starke selbstreflexive Rahmenbedingungen aufstellt. Diese Überlegungen stehen im ersten Verständnis einer strengen konstruktivistischen Auffassung vom unbewussten, implizit ablaufenden Erzeugen von Wirklichkeiten diametral entgegen. Medien scheinen aufgrund der ihnen zugrunde liegenden technischen Präsentationsmechanismen und -strategien vielmehr einem planmäßigen Entwurfsprozess zu folgen. Es gilt jedoch zu beachten, dass die Inhalte von Medien nicht ausschließlich als Abbilder der Wirklichkeit zu begreifen sind, „sondern als Angebot an kognitive und kommunikative Systeme, unter ihren jeweiligen Systembedingungen Wirklichkeitskonstruktionen in Gang zu setzen. Werden diese Angebote nicht genutzt, ‚transportieren‘ Medienangebote gar nichts“ (SCHMIDT 1994:12). Dem Rezipienten kommt in diesem Prozess die zentrale Rolle zu. Der Konstruktivismus geht davon aus, dass sich die Mediennutzer aktiv aus den Medienwirklichkeiten ihre Rezipientenwirklichkeiten konstruieren, und dass die Medien Wirklichkeiten erzeugen, indem sie senden, bzw. kommunizieren. Für den Rezipienten ist die Entstehung eines audiovisuellen Produktes in all seinen Schritten – von der Planung über die Aufnahme bis hin zu Schnitt, Montage und Vertonung – in der Regel nicht nachvollziehbar, denn Medien tendieren dazu, „die eigene Medialität unsichtbar zu machen“ (SCHMIDT 1994:14). WEBER (2002:14) betont, in Anlehnung an BENJAMIN (1963), den Gedanken, „dass die vermeintlich reale Lebenswelt, wie sie uns möglichst ungefiltert und ungeschminkt auf den Bildschirmen erscheint, gerade den höchsten Grad an apparativer Artifizialität erfordert, um als real zu wirken“. Lange Zeit wurde die aktiv konstruierende Rolle des Menschen übersehen, liegen die Eigenschaften und Bedeutungen der einzelnen Medienangebote nicht in ihnen selbst, sondern werden ihnen vom denkenden und handelnden Menschen in sozialen Kontexten zugeschrieben (BURKART 1999:61). Die Medienkonstruktionen, die im jeweiligen Mediensystem entstehen, können „in

anderen Wirklichkeiten von Aktanten ganz unterschiedlich rezipiert und genutzt werden, um wiederum andere Wirklichkeiten entstehen zu lassen“ (SCHMIDT 2002:9 f.). Auf der Grundlage eines empirischen Konstruktivismus sieht WEBER (2002:14) einen Trend zu mehr Fiktionalisierung, weil Wirklichkeitskonstruktionen nicht nur immer ausdifferenzierter werden, sondern immer „raffinierter, technisch avancierter und ökonomisch motivierter würden“. Darüber hinaus können mediale Wirklichkeitskonstruktionen nicht nur als bloßer erkenntnistheoretischer Sachverhalt, sondern als mehr oder minder bewusste Strategien entlarvt und veranschaulicht werden.

Film als Nachbildung der Wirklichkeit gilt als angestrebtes Ziel, um die Illusion perfekt zu machen. Genau genommen ist das, was der Zuschauer im Film zu sehen bekommt sogar eine angereicherte und sehr viel raffinierter gestaltete Version der Wirklichkeit (vgl. ARIJON 2000:27). Da es der Zuschauer mit verschiedenen Perspektiven und unterschiedlichen visuellen Informationen, die kulturelle Subtexte implizit in sich tragen, zu tun bekommt, ist der kognitive Zugang zur filmischen Wirklichkeit ein intensiviertes Wirklichkeitserlebnis (vgl. ANDERSON 1996). Zuschauer betrachten Filme ohnehin nicht als Ganzes, sondern widmen sich unterschiedlichen Aspekten (vgl. BRAUDY 2002:9). Die filmische Aufeinanderfolge der Teilansichten und fragmentierten Raumsegmente orientiert sich an der menschlichen Wahrnehmung, die den Gesamtumfang der Umwelt ebenfalls nie als gleichzeitig erfasste Totale aufnimmt, sondern immer in unterschiedlichen Teilansichten, in verschiedenen Blicken auf die Welt. Gerade durch die Multiperspektivität der Kamera und die multifokale Mobilität der Kamera konstituiert sich der Gegenstand erst als Gegenstand:

*„Nicht nur die Konstanz der Objekte stellen wir immer wieder her, sondern auch die des raumzeitlichen Rahmens.“ (MORIN 1958:140)*

Die Kontinuität der raumzeitlichen Abfolgen im Film wird auch durch eine Vielzahl in den Filmbildern eingeschriebene Elemente hergestellt und verstärkt. Es sind vor allem Verweise, die auf der visuellen Ebene Anknüpfungspunkte in den einzelnen Einstellungen anbieten (z.B. Blicke, die aus dem Bild hinausgehen und im folgenden Bild scheinbar erwidert werden, Bewegungsabläufe, die in der nächsten Einstellung eine Fortsetzung finden). Auf der Tonebene stellen Geräusche, Musik einstellungsübergreifende Texte Verbindungen her. Der

narrative Raum weist auch in der Binnenstruktur seiner Bilder bereits eine Vielzahl von Klammern auf, die die Herstellungen des Kontinuums unterstützen und fördern. Kognitive Karten und kognitives Kartieren variieren je nach der Perspektive des Menschen von der Welt. Jeder muss zwar, um zu überleben, die Welt kognitiv kartieren können; die spezielle Beschaffenheit und der Gebrauch dieser Fähigkeit zeigen jedoch von Person zu Person erhebliche Unterschiede. Letztlich kann aus der Wahrnehmung medialer Vorgaben eine individuelle Wahrnehmung generiert werden, die sich analog zur mentalen Herstellung kognitiver Karten verhält. Individuelle Wahrnehmung ist ein wichtiger Faktor beim Erstellen von kognitiven Karten, die helfen, dass wir uns in unserer Umwelt bewegen und orientieren können. „Unser Bild von der Welt ist für uns die Grundlage für einen großen Teil unseres räumlichen Verhaltens; [...]“ (DOWNS & STEA 1982:31). Bewusstes Wahrnehmen, Aufmerksamkeit und Erkennen sind die bestimmenden Schritte, damit im Gehirn ein Bild der Welt entstehen kann.

Medieninhalte werden aber auch gesellschaftlich erlernt und kommunizierbar gemacht. Als akkumuliertes Wissen ist das rezipierte Filmwissen Bestandteil eines *taken for granted* Verständnisses verfügbar. Ist dieses Wissen bei Großteilen der Gesellschaft vorhanden, geht es häufig in das kollektive kulturelle Gedächtnis über. ASSMANN (1988:15) folgend, ist dieses Gedächtnis eine Art Sammelbegriff für

*„den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in deren „Pflege“ sie ihr Selbstbild stabilisiert vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“*

Demzufolge kann das kulturelle Gedächtnis ein normatives Bild generieren, welches eine bestimmte Wertperspektive beinhaltet, die auch für die Perspektive auf Orte und Landschaften denkbar ist, und zwar nicht ausschließlich im Kontext von Erinnerungsorten (vgl. ASSMANN 1999), sondern ebenfalls im Kontext medial verhandelter Orte. Diese sind im Zuge der medialen Kommunikation aufbereitet und gesellschaftlich verfügbar gemacht wurden. Diese Orte entstehen außerhalb des eigentlichen Films, sie sind vielmehr Teil bestehender Code-Systeme und können als solche in das „autobiographische Gedächtnis“ Eingang finden (vgl. WELZER 2005:185 f.). Diese Annahme basiert auf Organisationsprinzipien, die

sozial gebildet werden und narrativen Grundmustern folgen (ibid.). Wahrnehmung und Interpretation erkannter Muster bilden den Zugang zu solchen Strukturen, die erinnert werden und für nachfolgende kognitive Verarbeitung zur Verfügung stehen (vgl. GOFFMAN 1981).

Kognitive Muster der Wirklichkeitskonstruktion sind autobiographisch und fallen bei jedem Menschen unterschiedlich aus und dennoch werden bei vielen Menschen – zumindest im Großen und Ganzen – ähnliche Vorstellungen erzeugt. Ein und derselbe Film kann je nach Persönlichkeit des Zuschauers positive, negative oder neutrale Bewertungen hervorrufen, was auch für die Darstellung der Orte gilt. Die Frage ist infolgedessen nicht, ob die dargestellte Landschaft tatsächlich so dargestellt wird wie die physische Welt erscheint, sondern ob der Rezipient der Darstellung vertraut und in welcher Art und Weise er selektiv bestimmte Landschaftselemente wahrnimmt. Das Medium Film erlangt dabei eine Glaubwürdigkeit der Darstellung, die weit über das Maß an Glaubwürdigkeit hinaus reicht, welches man einer Einzelperson gegenüber aufbringen würde (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Das Kino verbreitet diese dafür grundlegenden Bilder, die „gelegentliche signifikante Kristallisationszonen schematischer Wahrnehmung bilden“ (KABATEK 2003:44). Diese Art der kulturellen Kodierung und Sinnggebung reichert den Fundus „gemeinsamer Werte, Erfahrungen, Erwartungen und Deutungen, der die ‚symbolische Sinnwelt‘ bzw. das ‚Weltbild‘“ einer Gesellschaft an (ASSMANN 1999:140).

Es gilt jedoch festzuhalten, dass die filmische Geographie, mit ihren Räumen, Landschaften und Orten nicht mit ihren lebensweltlichen Pendants gleichgesetzt werden können (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Filmischer Raum ist in jedem Fall ein bereits erzählter Raum und damit für den Zuschauer ein längst bewertetes Produkt. Allein die Tatsache, dass eine auf eine bestimmte Art und Weise repräsentierte Landschaft Teil eines Films ist, was sie ihrer Neutralität enthebt. Denn es ist nicht zufällig, dass eine gezeigte Landschaft Teil eines Films ist. Der Zuschauer nimmt bereits Gesehenes wahr und verarbeitet dieses Landschaftssurrogat zu seinem subjektiven Wahrnehmungsbild.

In diesem Konstruktionsprozess sind verschiedene Filter tätig, die die Wahrnehmung bestimmen, beeinflussen und schlussendlich steuern. Der Filmemacher und Drehbuchautor als *Créateur* der filmisch gestalteten Welt steht

dabei am Anfang der materiellen Produktionskette und lenkt durch seine Vorstellungen, das, was im weiteren Verlauf der Produktion durch die Kamera aufgenommen wird und in der Vorstellung der Rezipienten mündet. Jeder Kinobesucher und Fernsehzuschauer gestaltet sich, bedingt durch Sozialisation, Wissen, kulturelle Prägung und bereits vorhandener Prädispositionen seine eigene Geographie.

### 2.2.3 Wahrnehmung aus zweiter Hand – das Kino als Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum

*„Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt. Seit der schlagartigen Einführung des Tonfilms ist die mechanische Vervielfältigung ganz und gar diesem Vorhaben dienstbar gemacht worden. Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden.“ (ADORNO & HORKHEIMER zitiert nach: ADORNO 1970-1986:147)*

Betrachtet man die vorangehenden Ansätze und Ausführungen, die Wahrnehmung detaillierter determinieren, so beschränken sich diese auf ein immediates Erkennen. Wahrnehmung ist aber kein in sich abgeschlossener Vorgang, sondern ein ständiger Lernprozess, der als Folge einer aktiven Auseinandersetzung mit der Umwelt verstanden werden muss. Umwelt wird immer neu wahrgenommen, definiert und interpretiert (vgl. WIRTH 1979:191). Ähnliches gilt auch für eine Wahrnehmung, die mittels Medien, ganz gleich welcher Art, generiert wird. Wahrnehmung, wie sie über die Medien transformiert wird, ist immer Kommunikation. Soziale, wie auch räumliche Wirklichkeit, wird nicht mehr unmittelbar, sondern durch die Medien und nur in Ausschnitten erfahren. Entscheidend ist, dass durch vollzogene Einwegkommunikation der Sender in eine passive Haltung versetzt wird. Was immer auch durch den Empfänger oder Rezipienten wahrgenommen wird, ist zunächst nicht die eigene Wirklichkeit im engeren Sinne. Dennoch wird sie zumeist als solche verstanden und benutzt.

WARK (1994) behandelt globale Medienereignisse, die er als Ausbrüche aus der alltäglichen Medien- und Bilderflut versteht und die dadurch in den Köpfen der Leser entstehende virtuelle Geographie, die er weder als wahr oder unwahr, als real oder unreal verstehen will. WARK führt die unterschiedlichen Wahrnehmungssphären auf, die für ein kognitives Kartieren der Welt verantwortlich sind und die für das mediale Bild der Erde Verantwortung tragen:

*„We live every day in a familiar terrain: the place where we sleep, the place where we work, the place where we hang out when not working or sleeping. From these places we acquire a geography of experience. We live everyday also in another terrain, equally familiar: the terrain created by the television, the telephone, the telecommunications networks crisscrossing the globe. These „vectors“ produce in us a kind of experience, the experience of telesthesia - perception at a distance. This is our „virtual geography“, the experience of which doubles, troubles, and generally permeates our experience of the experience of the space we experience first hand.“ (WARK 1994: preface vii)*

Diese Erfahrung bezeichnet WARK (1994) als „perception at a distance“, also Wahrnehmung aus der Entfernung. Damit wird ein kognitiver Prozess beschrieben, in dem die subjektive Erfahrung keine unmittelbare, oder nur eine untergeordnete Rolle spielt. Massenmedien sorgen verstärkt für die Versorgung mit adäquaten, zur Verarbeitung stehenden Bildern, Geschichten und visuellen Sinneinheiten, die – ähnlich kognitiven Karten – Vorstellungen der Rezipienten lenken (vgl. JAMESON 1992).

SHURMER-SMITH & HANNAM (1994) verweisen ebenfalls auf mediale Großereignisse, zu denen auch und im Zeitalter der großen Inszenierungen ganz besonders Spielfilme mit entsprechender Medienpräsenz und Reichweite gehören. Allerdings sprechen SHURMER-SMITH & HANNAM (1994) diesen Filmen, im Vergleich mit anderen medialen Erscheinungsformen, die ortsgenerierenden Fähigkeiten ab. In ihren Augen sind diese auf die Funktion der reinen Attraktion reduziert und dienen so dem verbreitenden Medium und weniger den medial transportierten Inhalten. Damit folgen sie dem McLuhanschen Paradigma, dass das Medium bereits die Botschaft ist (vgl. MCLUHAN 1964). Der Ort selbst weist nicht mehr die eigentliche Bedeutung auf, er ist geradezu austauschbar geworden:

*„Spectacles have become ecstatic or catastrophic events that no longer rely solely on a tangible monument, but on the television, cinema or computer screen.“ (SHURMER-SMITH & HANNAM 1994:211)*

Diese Aussage unterstreicht, in welcher Art und Weise alltägliche Lebenswelt von räumlicher Wahrnehmung bestimmt und getragen wird, und welche Rolle Massenmedien in diesem Prozess spielen. Medial gewonnene Erfahrung der Rezipienten ist nicht mit der individuellen gleichzusetzen. Sie wird vielmehr durch Dritte – in den vorliegenden Beispielen durch Filmemacher bzw. Regisseure – vorgegeben. Der Rezipient bedient sich den Sinnen eines anderen und ist auf dessen Darstellung und Beschreibung angewiesen. Jeder Rezipient nimmt subjektiv wahr und konstruiert demnach auch sein Weltbild unterschiedlich; zudem existieren auch keine identischen Grundvoraussetzungen für die Informationsbeschaffung. Dennoch kann für quasi-identische Startbedingungen gesorgt werden: hierfür ist es notwendig, die Ausgangsposition von der Seite des Rezipienten auf die Seite des Filmemachers, beziehungsweise Ausstatters oder Set-Designers zu verlagern. RODAWAY (1994) verweist auf die Einsicht und Betrachtung der Rezipienten, die filmische Landschaften nicht teilnehmend im Sinne einer täglichen oder zumindest regelmäßigen Alltagserfahrung wahrnehmen, sondern diese als kameragelenkte Erfahrung aus der zweiten Hand, den Ideen des Regisseurs folgend erfahren. Im Gegensatz zur persönlichen direkten Erfahrung, wird die filmische Geographie über das passive Sehen erfahren, was einer Konsumentenaktivität gleichkommt (vgl. RODAWAY 1994:161). Filmische Orte werden demnach konsumiert und nicht aktiv erfahren. Die visuellen Bestandteile der filmischen Landschaften und Orte sind *Icons* oder Symbole, die ihrerseits eine eigene Geschichte transportieren und somit die cineastischen Orte zusätzlich mit Bedeutung aufladen. Diese synthetischen Orte entstammen einer externen Bildwelt, die, mit Hilfe lebensweltlicher Bezüge, archetypische Images erzeugt, die wiederum auf kulturellen Traditionen und häufig stereotyper Zuschreibungsmuster basieren. Innerhalb der so geschaffenen Filmwelt besteht ein verhandelter Code, der ein Repertoire an visuellen Images parat hält, auf denen diese filmische Welt basiert. Diese Bilder sind gesellschaftlich etabliert, werden unentwegt wiederholt und verstärken auf diese Weise eine Struktur, die eine *cinematic world* erschafft (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005).

Das zuvor erläuterte Konzept der Wahrnehmung aus der Distanz, das aus den Kommunikationswissenschaften stammt (vgl. WARK 1994), kann unmittelbar in ein geographisches überführt werden. Geographie beschäftigt sich sowohl mit der physischen als auch mit der vom Menschen bewohnten Welt. Dabei handelt es sich

streng genommen um eine Wiedergabe oder Darstellung einer wahrgenommenen, beziehungsweise erfahrenen Welt. Beide werden direkt, mittels der Sinne, aufgenommen und durch den Verstand verarbeitet. Wahrnehmung, als Prozess verstanden, ist demnach grundlegend für geographisches Verständnis. Geographische Wahrnehmung ist, einfach ausgedrückt, die Wahrnehmung unserer uns umgebenden Welt, von räumlichen Strukturen und von ortsspezifischen Charakteristika. RODAWAY (1994) bündelt diese Wahrnehmungen und richtet sie auf ein Ziel aus: „Geographical perception is... – to recognise our situation in a world and to have a sense of a world.“ (ibid. 1994:13). Er erkennt auch, dass das geographische Interesse an Wahrnehmung zunächst einmal die komplexen Umgebungen des Alltags als Gegenstand haben sollte. Aber auch die Funktion der Entscheidungsvorbereitung findet Eingang, und zwar unter Berücksichtigung verschiedener sozio-ökonomischer sowie kultureller Hintergründe. An dieser Stelle muss erneut die Kategorie des filmischen Raumes bemüht werden, der von ANDERSON (1996) in seinem ganzen Bedeutungsumfang unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet wird und weit über die beschriebenen filmischen Mittel und Montageformen hinausgeht. Der Fokus liegt nicht im technischen Bereich, sondern in der kognitiv-räumlichen Wirkung auf den Rezipienten. Dieser kognitive Zugang zur Raumerschließung des Films durch die Rezipienten ist in weiterführenden Konzepten einer kognitiven Filmtheorie eingebettet (vgl. ANDERSON 1996, WUSS 1999). Diese zugrunde liegende Struktur bezeichnet ANDERSON (1996:108) als Konstruktionen der dritten Art – in Bezug auf die schon zuvor angesprochene Kontinuität und beschreibt damit die Fähigkeit der Zuschauer, auch jenseits der projektiven Geometrie, Erkenntnisse aus den photographischen Bildern, die der Film transportiert, zu ziehen. Dabei liefern die Bilder Informationen, welche die Zuschauer umfassend die gesamte diegetische Filmwelt erschließen lassen, ohne dass der Zuschauer diese in einer Einstellung und einer Perspektive sehen kann. Dies hängt mit einer Fähigkeit des menschlichen Hirns zusammen, die es ermöglicht, dass räumliche Informationen hierarchisch strukturiert werden und sie zudem auch noch abrufbar sind, ohne dass die dazugehörigen Orte erneut lebensweltlich aufgesucht werden müssen (vgl. NEISSER 1988:368 f.). Demzufolge unterliegen diese Wahrnehmungskonstruktionen der dritten Kategorie nicht den verwendeten Kameraperspektiven und den genutzten Montagen, sondern vielmehr der Leistungsfähigkeit der Rezipienten aus den gesehenen Bildern ein hierarchisches räumliches Muster zu erkennen, was ANDERSON (1996:109) mit den Worten „a gestalt of places nested

within places“ umschreibt. Der Zuschauer erstellt eine Art kognitive Karte, die den filmischen Raum gliedert, mit allen einzelnen Elementen und verortet so die Geschichte und fügt sie in einen breiter gefassten Rahmen ein. HICKETHIER (1996:42) führt dies unter anderem darauf zurück, dass das Erzählen durch den Gebrauch von Bildern Veränderungen unterworfen war, genauso wie die Bilder selbst, die durch das Erzählen andere geworden sind.

#### 2.2.4 Aneignung visueller und narrativer filmischer Information

*„The modern world is very much a ‘seen’ phenomenon.”*  
(JENKS 1995:2)

Kinofilme haben immer schon die Vorstellungen der Zuschauer gelenkt, Sehnsüchte aufgegriffen und Meinungen verfestigt, aber auch zum Nachdenken sowie die Imagination angeregt und sind politisch instrumentalisiert worden. Die Literaturwissenschaften und die Künste werden seit jeher darauf verpflichtet durch Lektüre und Betrachtung ihrer Werke die Rezipienten in eine bessere, idealisierte und vorbildhafte Welt zu versetzen (vgl. LOBSIEN 2003), wodurch ihre Rezeption eine Aufwertung im System der Wahrnehmung erfährt. Das Medium Film geht unverhohlener mit den Rezipienten um und strebt nicht zwingend nach einer besseren oder vorbildhaften Welt. Dies ist ein Beleg dafür, dass das audiovisuelle Medium Film sehr viel näher an audiovisuellen Nachrichtenmedien orientiert ist, als gemeinhin angenommen wird. Laut LOBSIEN (2003:21) ist ein Grundproblem der Weltimagination, dass die Andersheit der weiteren optionalen Welten die eigentliche Imagination überfordert und sie so zum Gegner der Vernunft werden lässt. Damit die Wahrnehmung trotzdem von Erfolg gekrönt ist, muss die inszenierte Imagination gängige Sujets visualisieren und bestehende Bilder nutzen und neu kombinieren. Im Gegensatz zu kognitiven Karten, die in diesem Kontext auch bemüht werden (vgl. DOWNS & STEA 1973), sind imaginative Geographien niemals nur das Ergebnis reiner kognitiver Prozesse. Sie sind in viel stärkerem Maße von bereits bestehenden Dispositionen, der eigenen Fantasie und Vorstellung, von gesellschaftlichen Zwängen und Vorgaben abhängig, als dies kognitive Karten in ihrer Grundannahme zulassen.

Genau genommen müssen alle Geographien imaginativ sein:

*„They [imaginative geographies] articulate not simply the differences between this place and that, inscribing different images of here and there, but they also shape the ways in which, from our particular perspectives, we conceive of the connections and separations between them.” (GREGORY 1994:204)*

Diese Repräsentationen von Orten, Menschen und nicht zu vernachlässigen Landschaften, Kulturen und Natur werden unter dem Begriff der imaginativen Geographie (vgl. SAID 1978) subsumiert, wobei nur die eine Seite des Begriffs abgedeckt ist. Erst wenn die Relationen zwischen Produzent und Produkt aufgedeckt werden, kann von einer tatsächlichen imaginativen Geographie im Sinne von SAID (1978) und GREGORY (1994) gesprochen werden. Imaginationen sind vielfach von Wunschphantasien begleitet, die im klaren Gegensatz zum lebensweltlichen Bezug stehen (vgl. KABATEK 2003:45). Diese Wunschphantasien sind daran beteiligt, „Überzeugungen über die Welt zu unterstützen, die unserem Wissen über die Welt, wie sie wirklich ist, widersprechen“ (ALLEN 1995a:518).

Nicht von Ungefähr wird das Kino auch als Illusionsmaschine bezeichnet. Das Kino ruft immer wieder zu einem Wettstreit der Kulturen auf und lässt keine Zweifel aufkommen, wer diese Konkurrenz für sich entscheidet. So ist es das Hollywood-Kino, das Erfahrungen zulässt und den Rezipienten Ausblicke in das Weltgeschehen eröffnet und zwar besonders deutlich in den so genannten B-Filmen. Die tatsächliche, lebensweltliche Auseinandersetzung der Rezipienten mit den als realistisch geltenden Inhalten erfolgt überhaupt erst in den B-Filmen. „In ihnen kommt dagegen unmittelbar ein Abbild vom Alltag zum Vorschein, der in den A-Filmen eher verfremdet oder ästhetisiert wird. Die B-Filme bieten sich daher unmittelbarer, weil unvermittelt, für das durchschnittliche Publikum als Objekte der Identifikation an.“ (SCHURIAN 1995:98).

Die bei den A-Filmen beobachteten Ästhetisierungen führen jedoch auch zu einer ganz spezifischen Filmsprache und entwickeln eine genrespezifische Ikonographie, die nicht nur ein Prinzip, sondern vielmehr ein Set an visuellen und narrativen Mustern anbietet und auf diese Weise den Zugang zu diesen Publikumsfilmen erleichtert und das Verständnis trägt. Die prägenden Einflüsse der B-Filme, gerade für die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen, die sich den Bildwelten

nur schwer entziehen können, ist laut SCHURIAN (1995:98) darin begründet, dass speziell diese Filme eine bildlich, suggestiv höchst einprägsame Darbietung in ihren filmischen Möglichkeiten böten. Der Einfluss von Film und Fernsehen ist mittlerweile ubiquitär geworden; und speziell durch das Aufgreifen der visuellen Bildung durch audiovisuelle Medien sind mehr Menschen als je zuvor überhaupt durch irgendein Medium sozialisiert worden (vgl. SCHURIAN 1995:99).<sup>11</sup>

Das Kino oder ganz allgemein der Konsum visueller Medien bietet eine verdichtete Form lebensweltlicher Informationen und Emotionen, die kognitiv in persönliche Erfahrungen und Handlungsstrategien der Rezipienten eingebaut werden. „Das Kino ist nicht das Leben, und es ist es doch“, versucht es BLOTHNER (1999:23) zu fassen und zeigt damit die Schwierigkeit auf, die volle gesellschaftliche Tragweite und Bedeutung des Kinos zu charakterisieren und zu deuten.

Raum und Zeit als Schlüsselkategorien des Mediums Film ermöglichen eine der Lebenswelt deutlich überlegene Wahrnehmung. ANDERSON (1996:97) beschreibt die alltägliche Dimension der Wahrnehmung folgendermaßen:

*„Spatially, we can perceive things as small as a grain of sand or as large as a mountain, and our sense of time ranges from about a tenth of a second to perhaps three generations of our family.“*

Wo hingegen Film Einblicke in besonders entfernte Gegenden und historisch-thematische Sprünge gestattet, die sich der lebensweltlichen Wahrnehmung entziehen. DUBBINI (2002) spricht künstlerischen Darstellungen, zu denen man zweifelsfrei auch den Film zählen muss, den Hang zum geographischen zu und legitimiert sie. Weiterhin ist festzuhalten, dass die Wiedererkennung eine übergeordnete Rolle für die Repräsentation und deren Rezeption spielt. Nur bereits Gesehenes kann auch wieder erkannt werden. Dieses gilt besonders für wahrgenommene Geographie, für perzeptive Landschaften.

---

<sup>11</sup> Interessanterweise spricht SCHURIAN (1995:99) dem Fernsehen die kategorisierende Einordnung als Massenmedium ab, da inzwischen keine gleichzeitige Nutzung der Zuschauer eines Angebotes erfolgt, sondern die Vielfalt dazu führt, dass jeder Zuschauer seinen subjektiv geführten eigenen Zugang findet und sich seines individuellen Programmwunsches bedient. Dabei wird jedoch außer Acht gelassen, dass permanente Wiederholungen, die Verbreitung auf diversen Speichermedien und die aller Orten zu beobachtende Immanenz der Intermedialität die Reichweite der visuellen Medien in bisher unbekannte Dimensionen katapultiert.

*„The topography that the geographer has before his eyes and attempts to understand depends of course on elements as material as geological formations, but its also depends much more than one would think, on mental representations, value systems, and an ideology. Moreover, it represents the translation, the inscription on the terrain, of the whole of a culture.” (DUBY & LARDREAU 1980; zitiert nach DUBBINI 2002:10)*

Konsequent weitergedacht bedeutet dies, dass alle topographischen oder geographischen Repräsentationen, die auf dem Zweischnitt von Präsentation und Dekodieren von Zeichen beruhen, von ökonomischen Zwängen, militärisch-politischen Strategien oder reformerischen Idealen determiniert sind. Der Künstler respektive der Filmemacher und der Rezipient müssen bemüht sein, die größtmögliche Anzahl an signifikanten Bildern der realen, lebensweltlichen Umgebung zu finden und diese in ein System korrespondierender Objekte zu überführen (vgl. DUBBINI 2002:136). Dies gilt nicht nur für das tatsächliche Bild, sondern auch für die bereits erwähnten weiteren Kategorien, die kulturelle Praktiken, politische Sachverhalte und Mythen aufgreifen und diese kontinuierlich reproduzieren.

Damit repräsentierte Welten sinnhafte Rückbindungen zulassen, ist neben der Ausgestaltung der zugehörigen Geographie eine imaginative Einbettung in wiederkehrende Mythen, Metanarrative und Charakteristika notwendig. Diese entziehen sich jedoch weitestgehend sinnlich-subjektiven Wahrnehmungen sondern entfalten sich als Charakteristika, die essentialistisch kollektiv erfasst werden. Diese Rückversicherung der Zuschauer widerspricht nicht einer konstruktivistischen Grundposition, sondern bedient sich vielmehr einem empirischen Konstruktivismus, der das wissenschaftliche Arbeiten mit Massenmedien erleichtert (vgl. WEBER 2002:13). Die Strukturierungen durch angeeignete Informationen bestehen demnach aus der Kategorie des Wesens einer filmisch inszenierten Geographie und beschreiben wiederkehrende Grundmuster filmischer Erzählung. Das Wesen eines Gegenstandes ist in der Regel die Zuschreibung, die den Charakter kennzeichnet und deren Eigenheit, auch als Abgrenzungskriterium dient (vgl. SEIFERT 1996). Problematisch an diesem Terminus ist, dass er strenggenommen die Essenz als Merkmal beschreibt und sich letztlich einer sinnlichen Wahrnehmung entzieht. Dennoch findet der Begriff als Erhebungskategorie Verwendung, steht er für die Invarianten und Hauptmerkmale des Untersuchungsgegenstands. Als mögliches Pendant zum

Begriff des Wesens ist auch der des Charakters denkbar. Allerdings ist dieser umgangssprachlich an die Ausprägung und Gestaltung von Persönlichkeiten gebunden. Aus diesem Grund ziehe ich den Begriff des Wesens vor. Mediale Mythen existieren als kollektive Vorstellungen, die als Metanarrative populärkulturellen Zuschnitts eine ungeahnte Wirkmächtigkeit aufweisen. Dies gilt besonders für Filme, die historische Begebenheiten aufgreifen und als Mythos-Kreatoren fungieren, indem sie quasi-historische Kontexte erschaffen (BRAUDY 2002:125).

Für den Film ist es evident, dass ein Schwerpunkt im Visuellen liegt, es demnach zuvorderst darum geht, bekannte Bilder und Icons zu verwenden. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die breite Öffentlichkeit dem Medium Film nach wie vor ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit zuspricht. Das fotografische Abbild der Realität genießt in der Öffentlichkeit eine relativ unkritische Zustimmung, die häufig auch in der Filmrezeption zu beobachten ist (vgl. ROSE 2001). Eine Schwierigkeit stellt in diesem Zusammenhang sicherlich die Beschäftigung mit der Repräsentation dar. Die Beschäftigung mit einer Original- und Fälschungs-Konstellation erweist sich dabei nicht nur als naive Konzeptionalisierung, sondern als grundsätzlich ungeeignet. Besonders Kritiker, die an der *falschen* Darstellung etwas auszusetzen haben (vgl. SHAHEEN 2001), sollten sich fragen, ob ihr theoretischer Rahmen nicht zu überdenken ist. BACHTINS Gedanken bezüglich einer künstlerischen Repräsentation scheinen eine adäquate Annäherung zu ermöglichen. Indem er Begriffe wie Realität und Wahrheit vermeidet, kann er sich den künstlerischen Produkten in angemessener Art und Weise nähern. Menschliches Bewusstsein und künstlerische Tätigkeit kommen erst gar nicht in direkten Kontakt mit dem Realen, sondern nur über die Ideologie ihrer umgebenden Welt (vgl. STAM 1989). Die Vorstellung einer wertfreien Kopie der Wirklichkeit, des Realen, kann in diesem Sinne nicht möglich sein. Die Literatur und das Kino greifen in ihrer Repräsentation der Welt immer auf eine bereits vermittelte, textualisierte und diskursive sozio-ideologische Welt zurück (vgl. SHOHAT & STAM 1994:180).

Die Rezeption eines Spielfilms kann als Reise verstanden werden, zumindest wenn es sich um die Praktiken des Sehens und Konsumierens handelt. Kein filmischer Ort im fertigen Produkt ist zufällig gewählt, immer stecken eine Reihe von Entscheidungen und Abwägungen dahinter. Genau, wie es mit touristisch interessanten Orten ist, verhält es sich mit den ausgesuchten *Locations* und den

hergerichteten Sets. Das sich die Sichtweise von Touristen und Filmrezipienten sehr ähneln, wenn nicht sogar identisch sind, weist auf den Schauwert hin, der sowohl touristischen Destinationen, als auch filmischen Orten zugeschrieben wird. Dabei weist er auch auf die Bedeutung filmischer Orte im Konsumptionsprozess innerhalb des touristischen Blicks hin:

*„Places are chosen to be gazed upon because there is anticipation, especially through daydreaming and fantasy, of intense pleasures, either on a different scale or involving different senses from those customarily encountered. Such anticipation is constructed and sustained through a variety of non-tourist practises, such as film, TV, literature, magazines, records and videos, which construct and reinforce that gaze.” (URRY 2002:3)*

Der touristische Blick, oder die entsprechend eingenommene Perspektive, verlangt vom Reisenden ähnliche Fähigkeiten, wie die des Kinogängers, der als Medienrezipient damit beschäftigt ist, den Film zu deuten und in sein bestehendes Verständnis einzubetten. Um es dem Zuschauer leichter zu machen, verwendet sowohl der Film, als auch die Tourismusindustrie tradierte Setzungen, die nicht nur einfach zu lesen, sondern auch zweifelsfrei zuzuschreiben sind:

*“The gaze is constructed through signs, and tourism involves the collection of signs. When tourists see two people kissing in Paris what they capture in the gaze is ‘timeless romantic Paris’. When a small village in England is seen, what they gaze upon is the ‘real olde England’.” (URRY 2002:3)*

Dabei spielt die eingeschlagene Perspektive, auch für die untersuchten Filme eine entscheidende Rolle. Der Beobachter nähert sich zum einen als Quasi-Reisender, zum anderen als Filmrezipient der cineastischen Geographie des Orients. Beide Formen der Wahrnehmung unterliegen verwandten Funktionsmechanismen (vgl. ROSE 2001, URRY 2002), insbesondere was die Orientierung mittels Zeichen und wiederkehrenden Elementen betrifft. Der Rezipient kann sich mit dem Reisenden solidarisieren, übernimmt dessen Perspektive und erlebt mit den Augen des Reisenden die Situation erneut.

*“The tourist is interested in everything as a sign of itself ... All over the world the unsung armies of semioticians, the tourists, are fanning out in search of the signs of Frenchness, typical Italian behaviour, exemplary Oriental scenes, typical American thruways, traditional English Pubs.” (CULLER 1981:127)*

Der Tourist ist laut CULLER (1981) an allen Erscheinungen, die er wahrnimmt, als Zeichen an sich interessiert und damit dem Kinobesucher sehr ähnlich, wobei bestehendes Wissen als Deutungsgrundlage erhalten muss:

*“All over the world the unsung armies of semioticians, the tourists, are fanning out in search of the signs of Frenchness, typical Italian behaviour, exemplary Oriental scenes, typical American thruways, traditional English Pubs.” (CULLER 1981:127)*

Getreu BRUNO (2005:113) ist Film keine Form des *Sightseeings*, sondern vielmehr eine Form des *site-seeings*. Eine Tätigkeit die durchaus an der Praxis des touristischen Blicks festhält, dabei jedoch eine ganz spezifische, Film induzierte Eigendynamik entwickelt. Filmzuschauer sehen einzelne Orte des Films, die sie ganz bewusst aus der filmischen Wahrnehmung auskoppeln können und wie einzelne Fotos – auch Urlaubsbilder – mit einem narrativen Inhalt versehen können. Letztlich ist es genau diese Handlung, das Sehen, die für das Zustandekommen imaginierter Geographien verantwortlich ist. Über das Sehen als kognitivem Prozess werden Assoziationen hervorgerufen, die gesehenen Bilder werden wiederum zu Vorstellungsbildern, die bereits kulturelle und soziale Vorstellungen und Dispositionen in sich tragen. Film ist aber auch ein zu lesendes Medium, das neben der rein visuellen Information auch einen beträchtlichen Anteil an kulturell-literarischen Fähigkeiten verlangt.

Film selbst wird bisweilen als quasi-literarische Gattung betrachtet: „Man könnte den Film als eine Art Über-Roman bezeichnen, dessen schriftliche Form nur eine schwache, vorläufige Form wäre“ (BAZIN 2004:350). Nach FAULSTICH (1995:8) lassen sich Filme, insbesondere Spielfilme, als Literatur auffassen, da sie *per se* darauf ausgerichtet sind, interpretiert zu werden. Eine Meinung, die auch von AITKEN (1994) geteilt wird und der in diesem Kontext darauf verweist, wie ungeübt der Filmrezipient im Lesen von Filmen ist. Besonders durch ihre Vieldeutigkeit und das fehlende theoretische Rüstzeug der Konsumenten sind Filme schwer zu ergründen. Dies unterstreicht auch WINTER (1992), der dies mit der Polysemie der Filme zu erklären sucht. Dazu verwendet er die semiotische Grundannahme, dass der Rezipient, sofern er Filme verstehen will, diese als Text lesen muss (vgl. WINTER 1992:35). FAULSTICH sieht den Spielfilm als „ästhetisches Produkt, das dadurch charakterisiert ist, dass seine Informationen nicht möglichst eindeutig sind, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional; und

das heißt: interpretierbar.“ (FAULSTICH <sup>2</sup>1995:9). REYNOLDS (1973:8) sieht im Film dieselbe Wirkungsabsicht wie in der Literatur, nämlich die Schaffung einer Illusion von alltäglich gelebten Erfahrungen. Der Film bedient sich demnach einer dynamischen und figurativen Bildersprache, ähnlich wie dies in der Literatur geschieht und schafft auf diese Weise Imaginationen, die in die Lebenswelt der Rezipienten nachwirken. Nach SCHWEINITZ (2002:145) gilt das Kino gar als Haupterbe der literarischen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts, da es ähnliche Bedürfnisse nach Erzählung mit ähnlich strukturierten Geschichten befriedigt.

War zunächst die Sprache – zunächst in gesprochener, später auch in geschriebener Form – das dominierende Medium für das Erzählen, so kommt mit der Etablierung des Films ein neues Erzählmedium hinzu. Die narrativen Züge des Films basieren auf dessen Präsentationstechniken, die es ermöglichen, die zeitliche Ordnung, Zusammenhänge und Motivierung der Handlungen über die Bildebene zu vermitteln und somit übergreifend strukturierte und komplexe Geschichten darzustellen (vgl. SCHWEINITZ 2002:145). Dieser Auffassung folgend, sind Spielfilme mit Einschränkung als Literatur oder Vermittler von Geschichten zu verstehen (KRESS 1996:29), allerdings stellen Spielfilme Geschichten in bewegten Bildern dar und verwenden dafür spezielle auf dessen Bedürfnisse zugeschnittene Ausdrucksformen. „Erzählungen werden in Filmen wie im Alltag dazu benutzt, über die Welt nachzudenken, Wahrnehmungen zu organisieren und Sinn und Bedeutung zu stiften“ (KRESS 1996:30). Spielfilm lässt sich demzufolge lesen und interpretieren wie eine Erzählung, wodurch Strukturen und Wirkungsabsichten aufgezeigt werden können, die als Subtext jenseits der Repräsentationen liegen, und damit zusätzliche Bedeutungsebenen aufdecken können. Nicht zuletzt aus diesem Grund müssen die Filme als Erzählungen betrachtet werden, die – natürlich aus ihrem spezifischen Blickwinkel – eigene Geschichten über die abgebildeten Orte zu erzählen vermag. Diese sind vom Publikum nicht alle gleichermaßen einfach zu erfassen und bis in alle Feinheiten zu ergründen und doch vermögen die Filme ihre eigene kleine Geschichte zum großen Kanon der cinematographischen Welt beizutragen und diese zu einem festen Bestandteil der Lebenswelt werden zu lassen (vgl. ESCHER 2006).

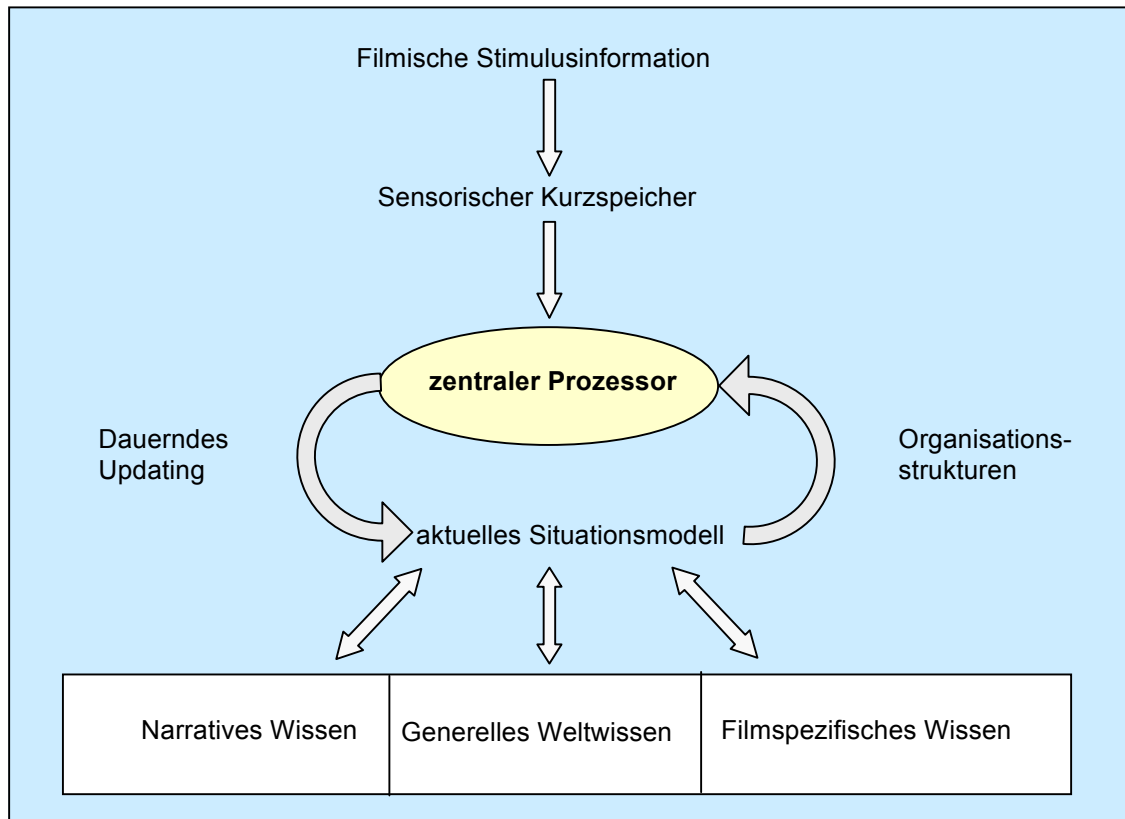
Visuelle Wahrnehmung ist, wie jede Form von Wahrnehmung von bildhaften Erbschaften geprägt (vgl. KABATEK 2003:44). Die Aneignung und kognitive Umsetzung filmischer Inhalte und deren Bedeutung für die Geographie basiert auf

unterschiedlichsten Ansätzen, die zum Teil bereits dargelegt wurden, zum anderen häufig aus dem Bereich der Landschafts- und Umweltwahrnehmung stammen (vgl. LUKINBEAL 1995). So ist es auch nicht erstaunlich, dass das Aufkommen filmgeographischer Arbeiten besonders von Vertretern der *perceptual geography* oder Wahrnehmungsgeographie vorangetrieben wurde (vgl. ZONN 1984, 1985; ZUBE & KENNEDY 1990). Aus geographischer Sicht, hat LUKINBEAL (1995:34 ff.) einige perceptionstheoretische Modelle und Konzeptionen zusammengestellt, erläutert und auf ihre Tauglichkeit für Medien- beziehungsweise filmgeographische Fragen und Probleme getestet<sup>12</sup>. Die besprochenen Modelle eignen sich nur bedingt, um die kognitiv-mentalenen Folgen der Filmrezeption für die Geographie zu erklären. Die gezielte Auseinandersetzung mit kognitiven Modellen, die nicht ausschließlich auf die Konstruktion von Landschaften und Orten fokussiert sind, sondern das Medium Film und durch dessen Perzeption bedingte kognitive Prozesse in den Vordergrund stellen, eignet sich für die Erklärung geographischer Filminhalte besser. Darüber hinaus ermöglicht ein medienpsychologisches Modell die Entstehung und Verankerung imaginativer Geographien auf Seiten der Rezipienten zu erklären.

In Anlehnung an OHLER (1994) und OHLER & NIEDING (2002) kann ein zum besseren Verständnis filmischer Adaption führendes kognitives Prozessmodell herangezogen werden, da es die Grundstrukturen filmischen Verstehens deutlich werden lässt (Abb. 2).

---

<sup>12</sup> LUKINBEAL (1995:34 ff.) reproduziert und adaptiert Modelle der Landschaftswahrnehmung (ZONN 1984, 1985) sowie ein transaktionales Modell der Orts-Konstruktion (vgl. ZUBE & KENNEDY 1990). Diese theoretischen Konzeptionen genügen medialen Fragestellungen jedoch nicht oder nur bedingt, wie auch Lukinbeal (1995:117 ff.) erläutert. Aus diesem Grund werden die dort aufbereiteten und diskutierten Modelle nicht erneut besprochen, sondern sind an dieser Stelle durch ein Modell der Medienpsychologie ersetzt, das den Besonderheiten und Ansprüchen an das Medium Film in höherem Maße Rechnung trägt.



**Abb. 2** Kognitives Prozessmodell des Filmverstehens (nach OHLER 1994:33)

OHLER (1994) versteht den Prozess der Filmverarbeitung folgendermaßen: Die filmischen Stimuli gelangen in einen sensorischen Kurzspeicher und erreichen von dort einen als „zentralen Prozessor“ bezeichneten Bereich, der jedoch lediglich über eine eingeschränkte Kapazität verfügt. Dieser Prozessor erarbeitet dauerhaft ein aktuelles Situationsmodell, das ständig auf wechselnde Eindrücke reagiert und diese soweit verarbeitet, dass die wichtigsten handlungstragenden Elemente vereinigt werden. Damit diese kognitive Leistung effizient erfolgen kann, werden aus dem Gedächtnis so genannte „Organisationsstrukturen“ abgerufen, die für den zentralen Prozessor System stützend und erhaltend sind (OHLER 1994:33 ff.). Diese rekurrieren auf drei Wissensgebiete: Das *narrative Wissen*, also die Fähigkeit der filmischen Handlung zu folgen und dabei notwendiges Verständnis aufzubringen, um filmische Plots und erzähltechnische Konventionen zu erkennen. Das *generelle Weltwissen*, erworben durch Ausbildung und Sozialisation, ermöglicht filmisch kommunizierte Inhalte, in für das Verstehen notwendige Kontexte zu integrieren. Schlussendlich das *filmspezifische Wissen*, das sowohl für den notwendigen Abstand zum Film, als auch das gesonderte Wissen im Hinblick auf weitere filmische Repräsentationen steht.

Das narrative Wissen wird auf diesem Weg mit dem Filmwissen verknüpft. Das narrative Schema hält ein „Netz von Erwartungen hinsichtlich der filmischen Komposition“ bereit und nimmt für die filmische Darstellungsform eine Schlüssel-Funktion für die Weiterentwicklung der Handlung ein (OHLER 1994:37). Dies stützt sich jedoch nicht ausschließlich auf bestehende Genrekonventionen, die nicht nur narrative Schemata bemühen, sondern auch spezifisches Wissen um filmische Darstellung, Themen und Figurenkonstellationen bereithalten. Die Zuschauer verlassen sich demnach auf bereits vorhandenes Wissen, konkrete Rezeptionserwartungen und ein Mindestmaß an filmerzählerischer Allgemeinplätze, die auch in Bezug auf filmische Geographie ihren Dienst leisten. Durch ständige Abgleichung und neue Informationsaufnahme ist der Prozess des Filmverstehens perpetuierend und letztlich als endloser Prozess zu verstehen. Mit dem „generellen Weltwissen“ sind bestimmte kulturelle Konnotationen verbunden, die häufig auf lange Traditionen verweisen. Dieses kodierte Wissen findet sich z.B. in Form des Stereotyps wieder, worin gleich eine Falle des Systems zu erkennen ist. Das vermeintliche Alltagswissen ist eng mit dem narrativen Wissen verknüpft. Die entsprechenden Geschichten sind in ihrem Ausgang, den Definitionen und Zuweisungen im Hinblick auf die Charaktereigenschaften von Protagonisten und Antagonisten sowie bezüglich spezifischer Zuschreibungen der repräsentierten Regionen und Völker schlichtweg bekannt sind. Die Einbettung dieser Wissenskomponenten in diskursive Strukturen ist bis heute vom westlichen Wertekanon bekannt und wird zuvorderst durch intermediale Prozesse aufrecht gehalten und sowohl über das narrative Wissen der Rezipienten, als auch über das generelle Weltwissen in den Prozess des kognitiven Filmverstehens integriert (vgl. WUSS 2019). Der Prozess des Filmverstehens ist demnach ein äußerst komplexer Vorgang, der aus unterschiedlichsten Quellen gespeist wird und immer einen individuellen Prozess darstellt. LAYES (2008:18) beschreibt die Strukturierungsfähigkeit des Individuums, das in der Lage ist, „[...] die Welt und seine Position in der Welt mit spezifischen Bedeutungen zu belegen und dadurch sinnhafte Strukturen zu schaffen.“

WUSS (2019), der ebenfalls einen kognitiven Ansatz favorisiert, um Filmerleben und Filmwahrnehmung zu erklären, sucht verschiedene Wahrnehmungs-Strukturen in unterschiedliche Strukturtypen zu untergliedern und bietet Möglichkeiten sowohl für den filmischen Mikrobereich an (die Einstellung und die Sequenz), als auch für den Makrobereich (die Gesamtkomposition). Daraus ergeben

sich jedoch keine gravierenden Unterschiede zum Perzeptionsmodell von OHLER (1994), vielmehr gehen sie darin auf.

## 2.3 Orient und Orientalismus

*„Damit das Wort Orient im Geist seine volle Wirkung entfalten kann, ist es vor allem wichtig, niemals selbst in jener unbestimmten Gegend gewesen zu sein, die es bezeichnet. Man sollte durch Bilder, Berichte, Lektüren und einige wenige Dinge nur die ungenauesten, ungelehrtesten, ja verworrensten Kenntnisse haben. Nur so bereitet man sich einen guten Stoff zum Träumen. Man braucht dazu eine Mischung aus Zeit und Raum, aus Pseudowahrheiten und falschen Tatsachen, aus winzigen Details und unvollständigen Übersichten. Dort liegt der Orient der Seele.“ (Paul Valéry 1953, zitiert nach KOPPELKAMM 1987:9)*

### 2.3.1 Orient

Als abschließende theoretische Ebene beschäftigt sich die Arbeit mit der Großregion, die alltagsweltlich und Umgangssprachlich als Orient firmiert. Dabei geht es nicht darum die Said'sche Orientalismus-Debatte erneut zu entfachen und deren Rezeption innerhalb der wissenschaftlichen Geographie zu dokumentieren, sondern darum welche Konstruktionsprinzipien und Repräsentationspraktiken des populärkulturellen Unterhaltungskinos zur Schaffung und Aufrechterhaltung des Orients in seiner medialen Ausgestaltung führen. Es gilt zu zeigen, wie ein fragiles Konstrukt, wie der Orient mittels visueller Medien, in erster Linie durch Spielfilme, erhalten und erschaffen wird und wurde. Diesen Einfluss auf die Alltagsgeographie gilt es im Folgenden zu belegen und die dahinter stehenden Repräsentationsmuster aufzuzeigen. Das, was BANSE (1910) als Orient benennt, wird als medial kommuniziertes, vorwiegend visuelles Konzept verstanden. Aufbereitet wird deshalb, der als cineastischer Orient bezeichnete räumliche Gegenstand ausgewählter Filme, die eine entsprechende Verortung zulassen und eine strukturierende, übergeordnete imaginierte Geographie erkennen lassen. Betrachtet wird folglich eine cineastische Metageographie, welcher der filmisch erzählte Orient zugehörig ist.

Wo liegt der Orient? Oder was genau ist der Orient? Das sind die Fragen, die zunächst geklärt werden müssen, um eine weitere Durchführung der Arbeit zu ermöglichen. Das, was als Orient Bestandteil populärkultureller Kommunikation und lebensweltlicher Wirklichkeit ist, ist Teil und zugleich Ergebnis verschiedener Diskurse, die geographische, historische, sprachwissenschaftliche, politische und ästhetische Dimensionen bemühen.

Der Begriff des Orients leitet sich vom lateinischen *oriens* ab und heißt soviel wie Osten oder Morgen und bedeutet, in Abhängigkeit vom geographischen Standpunkt des Beobachters, die Richtung des Sonnenaufgangs und damit die Regionen und Länder, die in Richtung des Sonnenaufgangs liegen (vgl. POLASCHEGG 2005:64). Der Orient wird zum Ausdruck von Alterität und Fremdheit, behält im populären Diskurs jedoch immer auch eine geographische Konnotation, die sich durch Anbindung lebensweltlicher Bezugspunkte jenseits der Imagination bewegt. Der Orient als Zuschreibung, besteht aus mehreren Komponenten, von denen die lebensweltliche Geographie zunächst die Strukturgebende ist. Dies liegt am historischen Gebrauch des Begriffs, der keine eindeutigen geographischen Zuweisungen erlaubt, weshalb der Terminus Orient im Folgenden mit den Abgrenzungen von BANSE (1910) gleichgesetzt werden soll. POLASCHEGG (2005:63) versucht den Orient dort zu verorten, wo er in ihren Ausführungen seit dem frühen 19. Jahrhundert zu finden ist und wo er heute liegt. Da diese Bestimmung aus geographischer Sicht etwas zu kurz greift, findet die Einteilung von BANSE (1910) Verwendung.

Diese Orientkonzeption erscheint als, für die Arbeit sinnvollste, da sie die erste geographische Festschreibung des Orients darstellt (vgl. ESCHER 2005). SAID (1978:4) stellt zwar fest, dass der Orient bis ins 19. Jahrhundert nur aus Indien und den biblischen Ländern bestanden hätte, untermauert damit jedoch die von IRWIN (2006) geäußerte Kritik, dass sich SAID (1978) lediglich auf eine ganze bestimmte und eingegrenzte Literatur gestützt hat. Hauptproblem der Orientgenerierung scheint die Vielfalt an zugehörigen Ländern, Völkern, Sprachen, Religionen und Lebensformen zu sein, die eine Vereinheitlichung streng genommen verhindern. Die Suche nach dem gemeinsamen Nenner wurde schließlich in der Religion, dem Islam, und der unter einem Feindbild subsumierten vermeintlichen Gegner des Westens gefunden (vgl. IRWIN 2006, POLASCHEGG 2005, PFLITSCH 2003, SARDAR 2002). Der Orient wird demnach

immer in der Position des Anderen gesehen, immer als Gegenstück zum Westen – der genauso genommen ebenfalls keine Entität darstellt – sondern erst durch die Abgrenzung gegenüber den Ländern des Orients eine eigene, auf Abgrenzung basierende Identität erhält.

Dies belegt SAID (1978:1), indem er das Identitätsstiftende „Andere“, den so genannten Orient, als Projektionsfläche für die Ängste und Sehnsüchte des Westens, für Träume und Phantasien und nicht zuletzt für alle verbotenen oder ausgegrenzten Wünsche und Vorstellungen erkennt. So hat sich der Westen ein äußerst komplexes und zudem sehr diffuses Orientbild geschaffen, das auch nicht vor regionalen und räumlichen Zuschreibungen halt macht. Das vom Westen geschaffene Fremdbild nutzt geographische Bilder um weitere Zuschreibungen zu rechtfertigen und mit dem notwendigen Authentizitätspotenzial aufzuladen. Kurioserweise bietet die so gewonnene geographische Information mehr Einsichten in das kulturelle Befinden der Europäer selbst, als über den imaginativen Raum des Orients: „Orientalism responded more to the culture that produced it than to its putative object, which was also produced by the West.“ (SAID 1978:22). Dies ist auch der Grund, warum SAID (1978:1) mutmaßt, dass der Orient eine „European invention“ ist, die seit der Antike ein Ort der Romantik, exotischer Wesen, verzaubernder Erinnerungen und Landschaften sowie bemerkenswerter Erfahrungen ist. BANSE (1934:23) hingegen verortet diese Landschaften, Länder und Orte:

*„Eine entwickelte geographische Erkenntnis stellt Nordafrika und Vorderasien, von Rio de Oro bis nach Afghanistan, unter dem Namen Orient als selbständigen Erdteil neben Europa.“*

BANSE berichtet, dass er 1908 auf die Idee vom Orient als einem selbstständigen Erdteil kam und sich dessen Erforschung und Darstellung als Lebensaufgabe stellte (vgl. KÜHN 1968:13 f.). Die wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Darstellung des Orients durch Banse, mit seiner Ausschöpfung der metaphorischen und von Bildern nur so strotzenden Sprache ist der Schlüssel zu einer medial verbreiteten Geographie, die als populäre Variante Bestandteil des Unterhaltungskinos ist. Dieser Ansatz verhält sich nahezu kongruent zum filmisch imaginierten Orient Hollywoods und zeigt, dass dem Orient durchaus eine geographische Komponente zuzuschreiben ist.

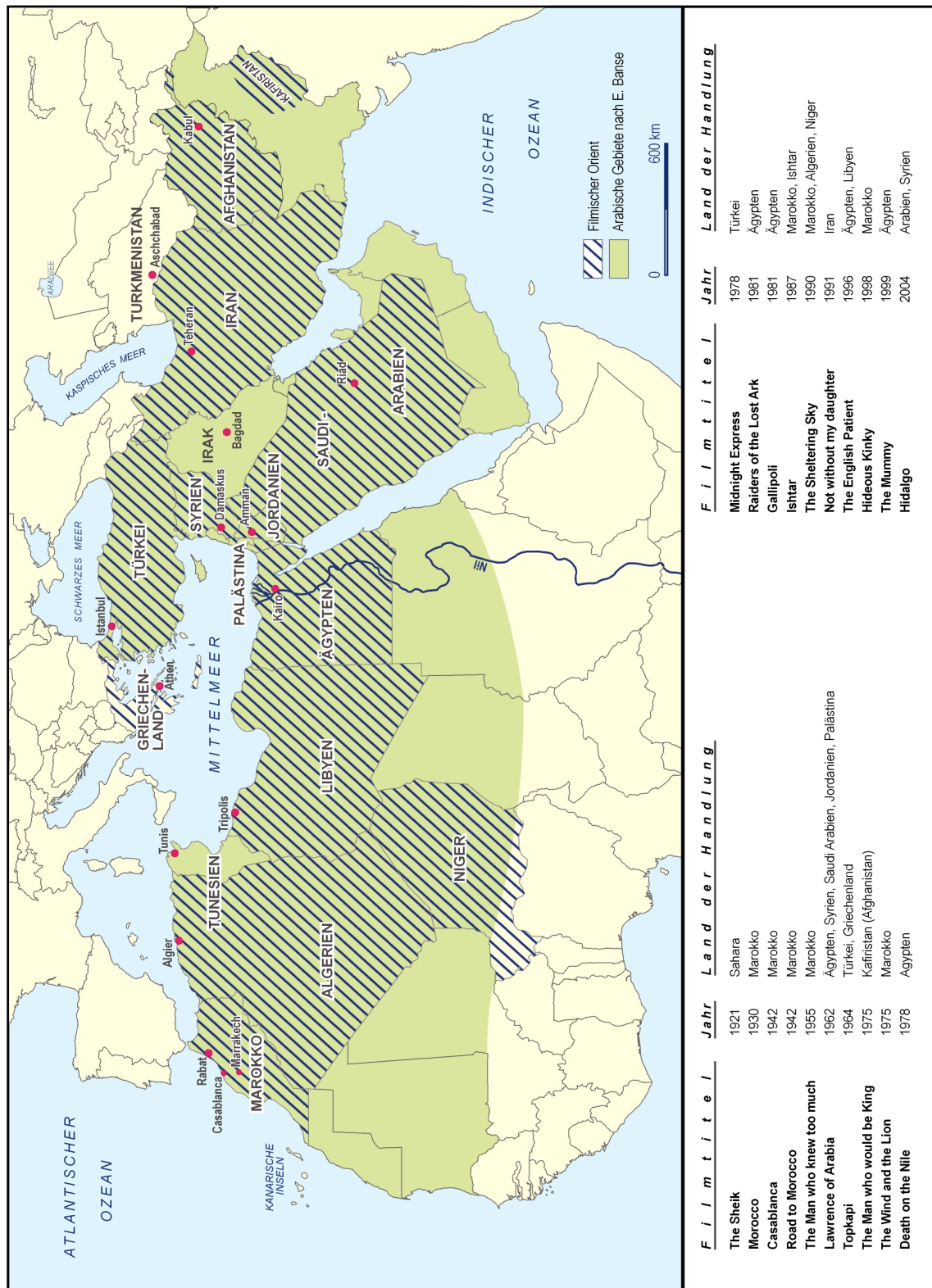


Abb. 3 Der filmische Orient und der Orient nach Banse.

Der Orient, wie BANSE (1909, 1910, 1926, 1931, 1934) ihn konzeptionalisiert, ist ein krudes Sammelsurium an Eindrücken, präzisen Beschreibungen, tradierten Vorurteilen und bisweilen sehr abenteuerlichen und stimmungsvollen Reiseerzählungen. Bei der Verwendung aller Stereotype und durchaus imperialen Gedankenguts fällt auf, dass BANSE (1934) immer wieder äußerst stimmungsvoll die visuelle Komponente in der Orientwahrnehmung betont. Farbe, Licht und Perspektive bestimmen die Wahrnehmung und die daraus entstehenden Beschreibungen. Der ungebräuchliche Einsatz des Begriffs Orient, wird von BANSE (1908:1 f.) thematisiert, indem er feststellt, dass der Gebrauch unter Geographen „geradezu verpönt“ ist, jedoch eine ganzheitliche Betrachtung der Länder, in denen der Islam die bestimmende Religion und das Dromedar, als sekundäres Leitmal, anzutreffendes Nutztier ist erfordert. So gilt Bansas *Wüsten, Palmen und Basare* zwar als virtuoses Reisewerk, jedoch als eines, welches keine wissenschaftliche Erkenntnis transportiert. HENZE (1968:72) sieht das Buch gar zwischen Reisebeschreibung und Dichtung angesiedelt. Die Verwendung einer besonders metaphorischen und lebendigen Sprache sowie BANSES (1920:21) Forderungen nach einer Geographie, die eine Transformation der Wirklichkeit in „wesenhafte Bilder“ zum Ziel hat.

Die spätere Beschreibung durch Ewald BANSE (1910:3) könnte aus einem Drehbuch entspringen und belegt die sprachliche Bildhaftigkeit, die dem Orient zugrunde liegt: „Wo nicht der Gebetsruf des Muezzin schallt vom schlangenschlanken Minâre, da fühlt man sich nicht im Orient.“ Der Orient, so BANSE (1908:2) ist nicht mehr an seinen eigentlichen Wortsinn – als Westen – gebunden, sondern beschreibt vielmehr eine „kultur-verschiedene und fremde Nebenwelt“. Also einen semantisierten Raum, wie er auch von den Massenmedien nur allzu bereitwillig konstruiert wird. Der Orient ist als Raum zu fassen, der „einer andern, besondern Kulturwelt“ zugehörig ist (BANSE 1910:3). Religion als Zugehörigkeitsmerkmal wird weiterhin als Hauptindiz geführt, doch ergänzt BANSE (1912:4) diese um ein weiteres, landschaftliches Charakteristikum „die Steppe“.

Bansas Biograf HENZE (1968) ist bei aller Wertschätzung der Arbeiten immer wieder verwundert, wenn er in den Arbeiten eine besonders bildhafte und geradezu künstlerische Ausgestaltung entdeckt. „So ist das Ganze doch nur ein mit allen Buntstiften fleißig ausgemaltes Itinerar.“ (HENZE 1968:70). Er beschreibt damit

zwar Bansas Werk über die Bagdadbahn (1913), doch muss diese Einschätzung auch auf zahlreiche weitere Publikationen ausgedehnt werden. HAGEN (1923:67) erkennt in seiner Besprechung von *Wüsten, Palmen und Basare*, dass bei den Bemühungen des Autors die nordafrikanischen Eindrücke zu schildern der Gelehrte bisweilen verstummt, wenn Banse „den künstlerischen Impulsen des Schriftstellers“ folgt, um auf diese Weise ein Bild zu zeichnen, das „Stimmungen“ einfängt und in dem er die „Widerspiegelung eines empfindsamen Künstlergemütes“ erkennt.

Hauptmotiv:	Beschreibung:
Wüste	„Während im Abendlande die See, von Ebenen umrahmt, im Mittelpunkt des Geschehens steht, tritt im Morgenlande die Wüste übermächtig hervor. Die Wüste mit ihren Sand- und Steinöden, erweitert durch ausgedehnte Steppenflächen, legt sich zwischen die Einzelländer und macht sie zu getrennten Räumen, deren Zusammenhang nur von Nomaden und Karawanenjägern, nicht, wie im Norden, von Völkerwanderungen getragen wird.“ (BANSE 1934:13)
Oasen	„Wüste und Oase – in diesen beiden Gegensätzen, die einander so nahe liegen wie Leben und Tod, tritt den meisten die Landschaft des Orients am bildhaftesten vor Augen.“ (BANSE 1934:50) „Das Wort Oase zaubert saftiges Grün und nickende Palmwipfel, sanften Schatten und träumerisches Nichtstun an murmelnden Bächen herauf – dahinter aber, abgetan, heißer Sonnenbrand, würgender Durst und heimlicher Überfall.“ (BANSE 1934:50)
Trümmer	„Wohin man auch kommt im Morgenland, überall tritt einem Verfall, Staub, Moder entgegen. Uns was das schlimmste ist, stets herrscht die Empfindung: einst wars hier viel besser und schöner als heut. Nicht nur die Ruinen sind hier Trümmer, auch das Lebende, das gegenwärtige ist nur Trumm des Untergegangenen.“ (BANSE 1934:67)
Orientalische Landschaft	„Die orientalische Landschaft wirkt auf unser Auge und unser Gemüt in aller erster Linie durch ihre Lichtfülle und ihren Farbenreichtum, die um so mehr in Erscheinung treten, je trockener die Luft und je karger infolgedessen als Pflanzenleben ist.“ (BANSE 1934: 37)

**Text 2** *Hauptmotive des Orients nach Banse (1934)*

Der Wissenschaftler als Künstler und umgekehrt, so tritt Banse immer wieder in Erscheinung und entzieht sich auf diese Weise immer wieder dem wissenschaftlichen *Mainstream*, öffnet sich jedoch der nicht akademischen

Leserschaft und fasziniert durch: „Überraschende Vergleiche, manchmal vortrefflich gewählt, nie alltäglich, doch mitunter phantastisch bis hart an der Grenze des Geschmacklosen (HAGEN 1923:68).“ Die besonders bildhafte Sprache, die BANSE in seinen Darstellungen gebraucht, findet sich ebenso in der Darstellung und der literarischen Vorlage des Kinos wieder. In den Drehbüchern finden sich die Umsetzungen vergleichbarer sprachlicher Vorgaben und deren Adaptionen für die Leinwand. Aber auch Zeitgenossen Baneses verschreiben sich im wahrsten Sinne des Wortes den populären Reiseabenteuern, die laut BANSE (1932) bestens dazu geeignet sind geographisches Verständnis zu vermitteln. Aus den allgemeinen Annahmen BANSES (1932) lässt sich folgern, dass Film, ähnlich der Literatur, alltägliche Geographien vermitteln kann (vgl. ZIMMERMANN 1998). Tatsächlich ist es gerade diese ambivalente Beziehung zwischen Wissenschaft und Imagination, die als Grundlage vieler Spielfilme existiert (vgl. BRAUDY 2002:7).

Diese Alltags-Geographien setzen sich aus direkt erfahrenen und indirekt oder sekundär vermittelten Phänomenen, Ideen und Vorstellungen über Länder, Orte und Landschaften zusammen. Massenmedien und Spielfilme im Besonderen erschaffen jenen Orient, der aufgrund seiner Bildhaftigkeit gesellschaftliche Imagination beflügelt. Die populäre Geographieschreibung, eine Praxis, die wie bereits gezeigt, gegenwärtig von audiovisuellen Massenmedien übernommen wird, ist schon bei Zeitgenossen BANSES zu beobachten gewesen. Ein zunächst sprachliches Konstrukt, ohne scheinbare lebensweltliche Rückbindung und konkrete Verankerung stellt der Orient dar. BANSE (1909) kreierte und betrachtete den Orient in seiner räumlichen Dimension als einheitlichen Kulturraum und führte ihn als Gegenstand in der Geographie ein. Seither ist der Orient in vielfältiger Art und Weise beobachtet, beschrieben und analysiert worden. Der Begriff des Orients in seiner ganzen Bedeutung, ist mannigfaltig deut-, les- und verwendbar und demnach polysem (HALL 1997). Die imaginative Dimension der als Orient firmierenden Großregion ist von Wissenschaft, Medien und Kunst übernommen worden und dank der Rolle der Beobachter, Beschreibenden und analysierenden Wissenschaftler in mindestens ebensolchem Umfang zum Gegenstand geworden, wie an den zahlreichen Arbeiten Edward SAIDS (vgl. 1978, 1981) deutlich ist. Orient ist zum umfassenden Diskurs geworden.

Ein Beispiel für die vergleichbare Art der Darstellung, die bestehende Vorstellungen bedienen, bietet einer der zahlreichen Reiseberichte dieser Epoche,

der sich eines ähnlichen Zugangs bedient. Der vorliegende und zum Vergleich bestimmte Ausschnitt, entstammt der Feder von Fred VON BOHLEN-HEGEWALD aus dem Jahr 1939: „Schleier, Fez und Turban“ und dokumentiert eine Reise „Mit Auto, Kamera und mir allein 20000 Kilometer durch den Balkan und quer durch Iran“. Bereits auf den ersten Seiten macht er nicht nur deutlich, wie über Teile des Orients gedacht wurde, so beginnt er sein Buch mit der Frage:

*„Würde ich, wenn ich mich zwei Jahre auf dem Balkan und in Vorderasien mit all dem Optimismus eines jungen Mannes umhergetrieben hätte – ja würde ich dann später alles, aber auch alles erzählen und zeigen, was ich da draußen tat und ließ?“ (VON BOHLEN-HEGEWALD 1939:5)*

Er gibt auch sofort die Antwort: „Wohl kaum!“ (ibid.), wodurch die Haltung gegenüber den bereisten und erfahrenen Ländern deutlich wird. Sie bestehen aus Orten des Abenteurers, nicht ernst zu nehmen im Sinne einer emanzipierten Beziehung auf Augenhöhe und genereller Verfügungsraum für alles, was man Zuhause nicht darf oder kann, weshalb im Nachhinein auch nicht darüber gesprochen werden kann. Ferner räumt er, im Gegensatz zu Banse, ein, dass er kein Wissenschaftler sei und die Unternehmung aus reiner Abenteuerlust unternommen hat (vgl. VON BOHLEN-HEGEWALD 1939:5 f.). Dieses Eingeständnis untermauert er mit seiner Leidenschaft für Karl-May-Bücher, die schon zu Schulzeiten die spätere Reiseroute festgelegt hätten. Eine Reise „durch Länder, deren Gesamtbild von ‚Schleier, Fez und Turban‘ beherrscht wird (VON BOHLEN-HEGEWALD 1939:6).“ Der Sprachgebrauch nutzt bereits allgemeine sowie spezielle kulturelle Codes (vgl. BITOMSKY 1972), die den filmischen Zeichen vorausgehen, sie verständlich machen. Von besonderem Interesse ist natürlich, dass VON BOHLEN-HEGEWALD einen Film über seine Reise drehte und bei seinen bevorstehenden Abenteuern immer schon bereits gelesene, als Vorbild vor seinem geistigen Auge hatte. Der Filmemacher als Opfer der eigenen Imagination. DEEKEN (2004) beschreibt diese Praxis der Reisefilme und frühen Aneignung und Umwandlung literarischer Landschaften in cineastische ausführlich und verweist auf deren visuelle Nachhaltigkeit.

Der Orient als geographisches Konstrukt, weist historisch jedoch auch topographische Abgrenzungsprobleme auf, denen Banse weitestgehend aus dem Weg geht. So schrieb der sozialistische Politiker und Arbeiterführer Ferdinand

Lasalle 1856 an seine in Düsseldorf gebliebene Familie, dass diese nun erreichte Stadt, Belgrad, „das erste Stück Orient“ gewesen ist, das er gesehen habe (zitiert nach SCHEFFLER 1995:105). Der Orient begann in der Alltagswahrnehmung bereits auf dem Balkan und belegt eine Konstellation, die allen konstruierten Einheiten zu Eigen ist: ein Gegenstück zum bekannten Europa, ein anderes, fremdes Raumgebilde; entstanden durch Abgrenzung und eurozentristische Blickweise. Die sich wandelnden Grenzziehungen zwischen dem Westen und dem Orient werden dadurch belegt, dass wer den Orient im 18. und 19. Jahrhundert bereisen wollte, nicht einmal das heutige Europa verlassen musste. „Bosnien, Serbien, die Walachei oder Moldau muteten den Westeuropäer nicht weniger orientalisches an als die arabische Halbinsel“ (POLASCHEGG 2005:70). Auch Sizilien wurde im 19. Jahrhundert als dem Orient zugehörig betrachtet (ibid.) und eine Gleichsetzung der Konzepte Afrika und Orient kann ebenfalls beobachtet werden (FENDRI 1996:99 ff.), was als Indiz für die Bedeutungslosigkeit der geographischen Dimension des Orientbegriffes gesehen werden muss.

PFLITSCH (2003:11 f.) zeigt die Schwierigkeit der Verwendung des Sammelbegriffs Orient, der in der westlichen Vorstellung Versatzstücke chinesischer, japanischer, indischer, arabischer, persischer und türkischer Kultur vereint und dabei auch die altorientalischen Kulturen Babyloniens, Assyriens und des Pharaonischen Ägyptens als Ideensteinbruch nutzt. Bereits zu Zeiten der Kreuzzüge entstand das Bild des gewalttätigen und fanatischen Moslems, der als böse und ignorant den edlen und aufrichtigen Christen nach dem Leben trachtete. Ein Bild, das sich bis heute hartnäckig hält und zentraler Gegenstand der Orientbeschreibung ist. Laut SARDAR (2002) finden sich die Referenzen hierfür vor allem im aufstrebenden Osmanischen Reich und beschreiben die Reaktion der Christen, die sich erst durch die vermeintliche Bedrohung als „Westen“ verstehen. Die Zuschreibungen und Semantisierungen des Orients sind nicht nur despektierlicher und abwertender Natur, sie stellen vielmehr eine Bestandsaufnahme höfisch, feudaler Zuschreibungen dar, die sowohl christliche, als auch muslimische Ritter und deren Handlungen und Verhalten als Grundlage heranziehen (vgl. EISELE 2002). Die entstehenden Erzähltraditionen bedienen sich von Anfang an dichotomer Gegensatzpaare, die eher geneigt sind eine schwarz-weiß Kategorisierung als die Akzentuierung durch Zwischentöne zuzulassen. Die Geschichte des Orients ist folglich von Anfang an eine originäre Abgrenzungserzählung, durch die anhand prototypischer Narration das Positive selbst gegen das negative Andere abgegrenzt

werden muss. Es existierten einige wenige positive Beispiele, die auch der anderen Seite Gehör verleihen und somit zu einem austarierten Bild beitragen, werden jedoch gesellschaftlich weitestgehend ignoriert (vgl. EISELE 2002:69).

Sofern vom Orient gesprochen wird, ist nicht von vornherein klar, in welchem Kontext diese Bezeichnung gewählt ist. Häufig ist nicht zu erkennen, ob der Terminus als geographische, kulturelle oder abbildungstheoretische Bezeichnung gewählt ist. So gibt es zahlreiche Zuschreibungen, die mit dem Orient in Verbindung gebracht werden und unterschiedliche Besonderheiten hervorheben. SYDRAM (1992) den Orient eine westliche Erfindung und greift damit einen Allgemeinplatz westlicher Wissenschaft auf, wohingegen PEKAR (1999:12) den Orient als „Fiktion“ beschreibt, der sich leicht zur Zuschreibung von BERMAN (1996:14) als „Konstruktion“ abhebt. KOPPELKAMM (1987) begreift den Orient als „Imagination“, was für eine konstruktivistische Auffassung eine treffende Auffassung zu sein scheint, wenngleich man dann genauso genommen zu dem Ergebnis gelangen muss, dass es in der logischen Folge keinen Orient gibt (vgl. RODINSON 1991:134).

Was für verschiedene Positionierungen gegenüber dem Orient als Topos auch gewählt werden, mittlerweile gilt es als *common sense*, dass der Orient eine soziale Konstruktion ist:

*„Offenbar ist der imaginäre Charakter des Orients und die Existenz eines irgendwie gearteten Zusammenhangs sozialer Konstruktionen mit Machtverhältnissen inzwischen derart evident, daß alle Differenzen im Lichte dieser Selbstverständlichkeit zu Marginalien schrumpfen (Zwischen dem imaginären Charakter des Orientbildes des Westens und den herrschenden politischen und ökonomischen Machtverhältnissen besteht zweifelsfrei eine kausale Beziehung, was sich auch in der Bildsprache des filmischen Orients widerspiegelt.“*  
(POLASCHEGG 2005:17)

Auch SARDAR (1999:23) greift diese Diskussion auf, geht in der Argumentation noch einen Schritt weiter und zeigt, dass die westliche Beschäftigung mit dem Orient in der Regel nicht auf Erfahrung aus erster Hand beruht, sondern es sich um ein lange Zeit gewachsenes Fantasiegebilde handelt, das aus vielen Bausteinen zusammensetzt und dem Gesamtgebiet, das als Orient subsumiert wird, übergestülpt wird. Die wissenschaftliche Literatur spricht auch häufig vom Mythos Orient (vgl. SARDAR 1999, PFLITSCH 2003) und schreibt damit dem genannten

Phänomen eine ganz spezifische Funktion zu. So ist der Orient als Mythos, und Mythen produzierendes Konstrukt, fester Bestandteil westlicher Populär- und Alltagskultur und zeigt sich in vielen Bereichen des täglichen Lebens und kann als Orientalismus verstanden werden. Orientalismus ist sowohl die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Orient als auch der Orientdiskurs Foucaultschen Zuschnitts in all seinen Ausprägungen (vgl. SAID 1978, 1995). Demnach stellt Orientalismus eine Absicht dar, bestimmte Länder, Personengruppen und deren Verhaltensweisen als orientalisches zu beschreiben. Die so geäußerten und vor allem kommunizierten Aussagen sind Bestandteil eines Diskurses, der laut BERNSTEIN (ibid.) eine ideologische Waffe darstellt, die gezielt von Frankreich, Großbritannien und den Vereinigten Staaten eingesetzt wird und wurde, um durch eine abwertende Darstellung und den zielgerichteten Einsatz bestehenden Wissens Machtkonstellationen aufrecht zu erhalten. Die resultierenden hegemonialen Strukturen dienen dazu, die Länder und Kulturen des Nahen Ostens und Nordafrikas – mit Abstrichen auch einige asiatische Länder – auf Dauer in koloniale Abhängigkeit zu bringen. „It is a way of perceiving these areas that has been supported, justified, and reinforced by the West’s colonialist and imperialist ventures” (BERNSTEIN 1997:2).

Die Orientkonstruktion fußt auf drei gebräuchlichen Abgrenzungsstrategien: zum einen existierte die Abgrenzung durch den lateinischen Katholizismus, der das Mittelalter bestimmte und Grundlage der Kreuzzüge und späteren Türkenkriege war. Problem dabei ist, dass der Balkan, Bulgarien und Rumänien, Russland und Griechenland nicht zu Europa gehören würden, was die Eingangs erwähnte Aussage Lasalles belegen würde. Die zweite Strategie sieht eine Abgrenzung, die sich auf die hellenistische Antike und zugehöriges kulturelles Erbe stützt. In der gebräuchlichen Konzeption zählt der Nahe Osten, einschließlich Ägypten und Persien dazu (vgl. PFLITSCH 2003). Die gegenwärtig vorherrschende Variante ist die Grenzziehung zwischen Christentum und Islam (ESCHER 2005). Auf geographischer Ebene ist diese Grenzziehung ungleich schwieriger, so trennt Orient und Okzident keine reale Grenze. Sie sind laut PFLITSCH (2003:13) auf keiner Landkarte verzeichnet, was nicht verwunderlich ist, handelt es sich dabei doch lediglich um Ideen, die scheinbar keine lebensweltliche Verortung zulassen. Sowohl die geographische, als auch die kulturelle, die sprachliche und die religiöse Komponente des Orientbegriffs ist dermaßen vielfältig, dass es nicht nur ungemäß anmutet vom Orient zu sprechen, sondern geradezu anmaßend und Ausdruck

europäischer Arroganz. So ist speziell die geographische Kategorie sehr ungenau. Nicht zuletzt aus diesem Grund gelangt er zu der Erkenntnis, dass die Geographie zur Ortsbestimmung weniger wichtig ist, als die Phantasie, also in der Vorstellungswelt zu suchen ist. Laut STONE (1998:248) ist Orient die alte Bezeichnung für den Nahen Osten und spiegelt besonders für Europäer ein Set an Ideen wider, das eine Vorstellungswelt repräsentiert, die bedeutender als der lebensweltlich reale Raum ist. Damit zeigt sich recht deutlich, dass hier eine Verständniskategorie genutzt werden kann, die GREGORY (1994) als imaginative Geographie beschrieben hat. Die Vorstellungskraft, die Orte und Räume semantisiert und ihnen Bedeutung verleiht, ist, wie zuvor ausgeführt, von weitaus größerer Tragweite, als primäre Wahrnehmung. SARDAR (2002:14) hingegen spricht davon, dass zumindest der Orientalismus geographisch klar eingegrenzt ist, basiert er doch auf der Abgrenzung der westlichen Zivilisationen gegenüber den mächtigen Zivilisationen des Ostens. Genau genommen gehört natürlich auch noch Nordafrika dazu, was jedoch häufig unterschlagen wird.

Die scheinbar überwundene Geographie des Orientkonzepts wird abgefangen durch die unspezifischen historischen Zuschreibungsfelder, die sich in Form des Orientmärchens<sup>13</sup>, der Kreuzzugsmythologie und -geschichte sowie der aus den Kreuzzügen stammende und seither beinahe stetig gewinnende Kontext der Religionszuschreibung und -verteufelung. Allerdings spielt die Religion zu Beginn eher eine untergeordnete Rolle, was erst im Laufe der Zeit an Bedeutung gewinnen sollte. POLASCHEGG (2005:83) spricht vom Islam als semantische Klammer aller orientalischen Völker und Regionen, räumt aber auch ein, dass diese Klammer im 18. und 19. Jahrhundert noch nicht in dem Maße greift wie es gegenwärtig der Fall ist (vgl. ESCHER 2005, POPP 2004). Dass diese Klammer noch nicht vollends greifen konnte, liegt sicher auch am weiter gefassten Orientbegriff, der das Osmanische Reich, Persien, Indien, die Mongolei und Japan zusammenfasste.

Von Seiten der Literaturwissenschaft wird dem Konzept Orient eine lebensweltliche Konnotation und Umsetzung weitestgehend abgesprochen, der Orient existiert demnach lediglich als Vorstellungsraum und somit reine

---

<sup>13</sup> Die Orientmärchen schufen nicht nur mythenhafte sich perpetuierende Geschichten, sondern nannten die Orte der wichtigsten Handlungen (Bagdad, Basra, Damaskus, Kairo, Mosul) und belegten sie, neben den märchenhaften Szenarien mit alltagsweltlichen und rückbindbaren Zuschreibungen, die sich bis heute in der Orientbeschreibung wieder finden (vgl. z.B. OTT 2004, FETSCHER 1994).

Imagination (vgl. HENTSCH 1988). Auch STEMMLER (2004:13) stellt fest, dass der Orient bis heute in „geografischer Unbestimmtheit verblieben“ ist und sich einer eindeutigen Beschreibung entzieht. Eine Aussage, die im konträren Gegensatz zu BANSE (1910, 1934) und seiner Grenzziehung steht. SARDAR (2002:165) stellt lapidar fest, dass es den einen Orient ohnehin nicht gibt, was der Konstruktion letztlich keine Grenzen setzt. Damit bekommt er eigentlich die Zuweisung eines Wunderlandes, in dem alles möglich ist und die Geographie in seinem Verständnis eigentlich überflüssig wird. Aufgrund der diskursiven Existenz handelt es sich genauso genommen um ein besonders stabiles Konstrukt, da die Existenz durch den Diskurs gewährleistet ist. Dennoch lautet das einhellige Urteil, dass der Orient kein geographischer Ort sei. Vielmehr handele es sich um „ein *topos*, ein Satz verallgemeinerter Referenzen und eine Anhäufung von Charakteristika, die ihren Ursprung im europäischen Wissenssystem und kulturellen Imaginären haben (STEMMLER 2004:13).“ Der Orient, wie er sich jenseits geographischer Diskussion präsentiert, ist das Produkt eines Zusammenspiels aus gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, politischen, ökonomischen und ästhetischen Kräften, die von Europa ausgehend jede Form der Wahrnehmung und Repräsentation des Orients bestimmt haben (vgl. POLASCHEGG 2005:2 f.). Verschiedene diskursive Elemente überschneiden sich und schließen sich in ihrer wissenschaftlichen Betrachtung vereinzelt aus, was an der starken Spezialisierung, individueller Differenzen und nationalen Perspektive der Betrachtung begründet ist. POLASCHEGG (2005:101) stellt in diesem Kontext fest, dass der Begriff Orient „nicht unschärfer, imaginärer oder ‚fiktiver‘ als andere Konzepte“ ist. Allerdings ist das Konzept Orient literarisch besonders produktiv.

Der in diesem Zusammenhang fallende Begriff Orientalismus, wie er in der Verwendung SAIDS (1978) eingebracht wird, dient jedoch der Beschreibung und Kategorisierung einer spezifischen geographischen Region, seiner Bevölkerung und der spezifischen, dort verorteten Kultur (vgl. MARCUSE 2004:809).<sup>14</sup> Orientalismus kann aber auch als Wissenschaftszugang verstanden werden und beschreibt die Praxis der Wissenschaften, die sich dem Orient annehmen, ihn erst erschaffen und als interdiskursives Phänomen am Leben hält. Besonders die Literaturwissenschaften haben sich in der Vergangenheit bei der Aufbereitung des wissenschaftlichen Orientalismus hervorgetan, was POLASCHEGG (2005:1) zu der

---

<sup>14</sup> Interessanterweise ist die Rede von einer spezifischen Kultur, die in dieser Region auszumachen ist, was einer Nivellierung und Gleichsetzung verschiedenster lokaler und regionaler kultureller Praktiken gleichkommt. Eine Praxis, die das Kino zu höchster Perfektion entwickelt hat.

Äußerung veranlasst, dass wenn man sich auf das Forschungsfeld des Orientalismus einlässt auf keinen Fall Einsamkeit fürchten müsse.

Die Analyse bestehender Orientbilder, beziehungsweise Orient-Repräsentationen ist bislang lediglich von den Literaturwissenschaften geleistet und an einzelne Autoren geknüpft worden (vgl. IRWIN 2006). Eine fruchtbare kritische Rezeption verschiedener Forschungsrichtungen existiert ebenso wenig, wie eine notwendige globale Betrachtung. POLASCHEGG (2005:4) diskutiert hier besonders den vorherrschenden anglo-französischen Kontext, der wissenschaftliche Orientalismus-Debatten begleitet. Eine Kritik, die IRWIN (2006) auch besonders gegenüber SAIDS Grundlagenwerk *Orientalism* äußert und das Versäumnis anhand bestehender Forschungsschulen aufzeigt.

### **2.3.2 Orientalismus und Orient als Gegenstand der Populärkultur**

Bei aller geäußerten Kritik, sind die Kernaussagen, die in SAIDS Analysen auf der Analyse literarischer Quellen beruhen, von hoher Gültigkeit (vgl. MARCUSE 2004). Bis auf den heutigen Tag wird der Osten in orientalistischen Bezügen gedacht, besonders, wenn es um kulturelle Stereotype geht, die massenmedial aufbereitet und verbreitet werden. Die für Kommunikations- und Medienwissenschaftler beinahe trivial anmutenden Grundaussage Saids lautet frei übertragen, dass Texte, die den Orient thematisieren nicht nur Wissen erzeugen und verbreiten, sondern damit auch Realität entstehen lassen (vgl. SAID 1978:94 f.). Dies wiederum mündet in der Generierung von Traditionen, was zu einem Fortschreibungszyklus führt und bestens in zuvor dargelegte Konzepte der kognitiven Prozessmodelle des Filmverstehens eingefügt werden kann (vgl. OHLER 1994). Die Diskursmacht des wie auch immer gearteten Orientalismus, sieht SAID (1978:21) vor allem darin, dass der lebensweltlich reale Orient durch sein fiktives Image und existierende orientalistische Repräsentationen vollständig ersetzt und damit dem Westen – im Beispiel Europa – als Verfügungsraum zugänglich gemacht wurde und wird. Orientalismus und die Beschäftigung mit dem Orient im Allgemeinen ist demzufolge zugleich Gedächtnis, Vorstellungskraft und den Bedürfnissen dienliche Verwendbarkeit innerhalb eines Repräsentationsprozesses, „der Wissen und Informationen strukturiert (SARDAR 2002:168).“ SHOCHAT (1997) greift die Bedeutung populärer Medien und der Populärkultur im Besonderen für die

Schaffung und Verbreitung eines populären Orientalismus auf, der parallel zu dem von SAID beschriebenen akademischen Orientalismus existiert. SHOHAT (1997:57) beobachtet, dass:

*„Western popular culture ... has operated on the same Eurocentric discursive continuum as such disciplines as philosophy, Egyptology, anthropology, historiography and geography.”*

Orientalismus auf populärer Ebene, geht nicht alleine auf die quantitative Zunahme orientalischer Texte im ausgehenden 18. Jahrhundert zurück, sondern lässt sich auch durch die grundlegende Wandlung des sowohl ästhetischen als auch wissenschaftlichen Zugriffs auf den Orient begründen, der als künstlerischer Wahrnehmungs- und Ordnungsmodus des Westens die Einstellungen und Gestaltungsvorgaben bis heute prägt (vgl. POLASCHEGG 2005:5). Populären Orientalismus zu dechiffrieren oder zu belegen bedeutet letztlich, eine spezifische Lektüre anzuwenden, die im Sinne von SAID (1981) als diskursive kanonische Autorität gewertet werden muss. Die Lektüre wendet sich an die „sense of self-sufficient, self-correcting, self-endorsing power [that] gave and still gives Orientalism its remarkably un-self-conscious rhetoric.” (SAID 1981:134).

SAID (1978) stützt sich im Vergleich zu SARDAR (2002) fast ausschließlich auf die Analyse von Literatur: wissenschaftliche Studien, Reiseliteratur und Romane bilden die Grundlage seiner Ausführungen. Diese populäre Variante des Orientalismus ist jedoch nicht auf Texte im herkömmlichen Sinne begrenzt, sondern schließt auch Werke der bildenden Kunst und der visuellen Medien mit ein. War es zunächst die Kirche und die Volksdichtung, die für die Verbreitung von Orientideen und -bildern verantwortlich, so nehmen sich im Laufe der Zeit die Künste der Aufbereitung des Orients an. Dazu zählt PFLITSCH (2003:14), die Literatur, Oper, Malerei und Photographie. HATZIG (1991:294 f.) weist daraufhin, dass bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Orient eine faszinierende Wirkung auf Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Filmemacher ausübte. Wobei dort bereits die Verwendung bestehender Stereotype eine tragende Rolle einnahm. Diese Auffassung fand ihren Ausdruck in Literatur, Musik, Malerei, Tanz und auch in der frühen Fotografie. Die Bild erschaffenden geographischen Grundlagen waren die Regionen Nordafrikas und des westlichen Asiens (STONE 1998:248). Besonders die erste Übersetzung der Märchen aus Tausendundeiner Nacht, durch den französischen Diplomaten Antoine Galland, die Europa im Jahr 1704

erreichten, basieren auf einer persischen Geschichtensammlung des 14. Jahrhunderts, die wiederum ihren Ursprung im 8. Jahrhundert hat und legen den Grundstein für den künstlerisch überhöhten Orient (vgl. IRWIN 2006). Diese Sammlung erwies sich als derart beliebt, dass zahlreiche neue Geschichtensammlungen auf den Markt kamen. Die Erzählungen um Sindbad den Seefahrer wurden kurzerhand in Verbindung mit den Geschichten aus Tausendundeiner Nacht publiziert und eröffneten den Lesern eine neue, abenteuerlich-exotische Welt, die als erste populäre Orientdarstellung gilt. Neben dem Altorientalischen Zugang, der in allen Orientdarstellungen zumindest partiell mitklingt, sind es besonders biblische Stoffe, die Eingang in die westliche Kultur und deren Gesellschaften gefunden haben. Auch in diesem Kontext ist der von SARDAR (1999:15) erkannte Gegensatz, zwischen dem Westen – zunächst Europa – und dem vermeintlich unzivilisierten Orient, der zu alledem wurde, was der Westen nicht wahr und doch sein wollte, immer bestimmendes Element. Wobei Westen in diesem Fall mit Christentum gleichzusetzen ist. In alttestamentarischen Stoffen wird ein archaisches Bild des Orients gezeigt, das ebenfalls der Ablehnung des Westens zugrunde liegt obwohl er Grundlage des bestehenden Wertesystems ist. So ist es letztlich nicht verwunderlich, wenn SARDAR (1999) zu dem Ergebnis gelangt, dass Orientalismus konstruierte Ignoranz ist, die eine bewusste Selbsttäuschung zugrunde liegt, die auf den Orient projiziert wird (SARDAR 1999:17). In der Folge ist es besonders die weibliche Leserschaft, die sich im 19. Jahrhundert für die romantisierenden Geschichten erwärmt und die den Orient als sinnlichen Raum in die Stuben Europas transportieren. Es ist die Poesie Beckfords, Byrons und Moores, die bereits den späteren Erfolg einiger Hollywoodfilme vorweg zu nehmen scheinen (vgl. SHOHAT & STAM 1994:163). Wohingegen Reiseberichte, Dokumentationen und Abenteuergeschichten, die zeitgleich den westlichen Markt erobern, überwiegend von einer männlichen Leserschaft rezipiert werden. So sind es die inflationär erscheinenden Reiseberichte, die den Orient und weitere Regionen außerhalb der westlichen Welt in die Köpfe der Leser bringen und eine Sprachregelung schaffen, die auch heute noch populäre Diskurse bestimmt. Diese verweisen mitunter aufeinander, was unter dem Konzept der Intermedialität zusammengefasst werden kann (vgl. RAJEWSKY 2002).

Die Extension und Ausweitung auf einen weiterführenden Orient fand in der Imagination statt, sowohl auf Akteursseite, als auch auf Seite der Rezipienten. Die umfassendste Bearbeitung des Orientbildes und seiner unterschiedlichen und sich wandelnden Facetten aus vorfilmischer Zeit bietet der Katalog der Ausstellung, „Europa und der Orient 800-1900“ (SIEVERNICH & BUDDE 1989). Die Arbeit öffnet den Fundus westlicher Orientphantasien und belegt den Einfluss des Orients auf die Populärkultur des Westens. So finden sich Orienteinflüsse in den ägyptischen Bühnenbildern zu Mozarts Zauberflöte von Carl Friedrich Schinkel (vgl. SIEVERNICH & BUDDE 1989:48 f.), in bemalten Wandfliesen mit osmanischen Reitern und in der Präsentation von chinesischem Porzellan. Der literarische Orient ist der älteste, wenn es darum geht, inwiefern der Westen ein Bild des Orients von Nordafrika bis ins heutige Pakistan oder sogar noch weiter östlich aufgebaut und verbreitet hat. Er entstand bereits zu Zeiten der Kreuzzüge und lieferte Informationen über prächtige Architektur, fremde Tiere und andersartige und unzivilisierte Menschen. In der Zeit der Kreuzzüge entstand dann auch das Bild des bösen und verdorbenen Moslems, der die Attribute: zügellos, barbarisch, schmutzig, minderwertig, ignorant, dumm, hässlich, monströs, gewalttätig und nicht zu vergessen, fanatisch auf sich vereinen konnte (SARDAR 1999:15). Besonders die beiden letztgenannten Zuschreibungen tauchen auch in neueren Hollywood-Spielfilmen auf und sind, nach dem 11. September 2001, zum Inbegriff eines neuen Diskurses geworden, der seither westliche Sicherheitspolitik und öffentliche Wahrnehmung bestimmt. SARDAR (2002) zeigt, dass die Referenzen hierfür bereits im aufstrebenden Osmanischen Reich zu finden sind und beschreibt die Reaktion der Christen, die sich von da an als „Westen“ verstanden.<sup>15</sup> Die Zuschreibungen sind nicht nur despektierlicher und abwertender Natur, sie stellen vielmehr eine Bestandsaufnahme höfisch, feudaler Zuschreibungen dar, die sowohl christliche, als auch muslimische Ritter und deren Handlungen und Verhalten als Grundlage heranziehen (vgl. EISELE 2002). Die entstehenden Erzähltraditionen bedienen sich von Anfang an dichotomen Gegensatzpaaren, die eher geneigt sind eine schwarz-weiß Kategorisierung als die Akzentuierung durch Zwischentöne zuzulassen.

Der „moderne Mythos“ Orient, die „geheimnisvolle Sphinx“ Orient (BANSE 1910) wurde, wie schon umrissen, vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis Anfang des 20.

---

<sup>15</sup> Diese Abgrenzungsemantik kann auch im US-amerikanischen Terror-Diskurs beobachtet werden, der die Meinung transportiert, dass derzeit ein „civilization's fight“ zu beobachten ist (PINTAK 2006:103 f.).

Jahrhunderts von westlichen Politikern, Militärs, Künstlern und Reisenden geschaffen (SAID 1978, STEVENS 1984, SARDAR 2002 u. a.). „Mythos und Sphinx“ Orient versuchen die Kultur- und Kunstschaffenden mit den Techniken des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts einzufangen und ein Gesicht zu geben. Dabei spielen vor allem die Fotografie (vgl. ROUVINEZ 1998) und der sich langsam etablierende Hollywoodfilm eine dominante Rolle. „Mythos und Sphinx“ werden künstlerische Filmrealität und stehen den orientalistischen Malern des 18. und 19. Jahrhunderts in keiner Dimension nach. Die visuellen Vorgaben, basieren, zumeist auf literarischen Tropen und finden sich auch in der Geographie wieder. Vor allem BANSE (1910, 1934) beschreibt einige der gängigsten Motive und etikettiert sie mit auffallend bildhaften Attributen.

Populärer Orientalismus bezeichnet letztlich den Prozess, der die repräsentatorische Essentialisierung einer Region, einer Volks- oder Personengruppe, basierend auf einigen wenigen Merkmalen und Zuschreibungen zum Gegenstand hat. Dabei wird der Westen, in der Regel Europa sowie das Christentum als Maßstab zugrunde gelegt. Der gegenwärtig zu beobachtende Orientalismus findet sich in verschiedensten Ausprägungen und ist nicht auf die Annahmen SAIDS beschränkt. Orientalismus in seiner heutigen Ausprägung kann als Trope, Metapher, Set an Annahmen und Meinungen, Weltsicht oder als Diskurs betrachtet werden. Während die Schaffung, Erhaltung und Verbreitung entsprechender Annahmen und Aussagen durch Wissenschaft, Literatur, Politik und Ökonomie in den Ideen SAIDS (1978, 1981) die tragenden Säulen sind, die dieses synthetische Konzept des Orientalismus tragen, sind es schlussendlich die Massenmedien, die mittlerweile die bedeutendste Säule darstellen. Zumal die zuvor genannten Elemente sich alle in den Massenmedien wieder finden und auch weiterhin die Rahmenbedingungen liefern, die dem Zweck dienen, diese ansonsten nicht zu fassende Großregion verhandelbar zu machen.

Dieser als populärerer Orientalismus bezeichnete Zweig, oder besser die konsequente Einbettung der von SAID geäußerten Thesen in die Populärkultur ist zuvorderst ein Phänomen der Massenmedien. Spezifische Details, kleine Hinweise und genauestens organisierte Bilder gelten gemeinhin als Indizien und als Zeichen eines breiter angelegten Phänomens, als dies von SAID (1978) intendiert war.

Diese Alltagsorientalismen beobachtet IRWIN (2004:232) in vielen Formen, so wie:

*„...Turkish cigarettes, Flying Carpet Travel Agents, Flying Carpet Dry Cleaning outlets, cinemas called the Alhambra, Egyptian music halls, Orientalist sheet music, camel jokes, the Genie in advertisements for brass polish, three wishes jokes, Wilson, Keppel and Betty's Egyptian sand dance, Kettelby's 'In a Persian Market', the Bonzo Dog Doo Dah Band's 'Ali Baba and his Camel', Fry's Turkish Delight, the posters for conjuring and circus shows, Tommy Cooper's fez, night club versions of the Dance of the Seven Veils, Chu Chin Chow and the storyboard of the pinball machine...”*

Im Weiteren erkennt IRWIN (ibid.) auch die besondere Funktion der Unterhaltungsliteratur, die in bestimmten Wellen orientalische Themen in die Bestsellerlisten brachten.<sup>16</sup> Aber auch in den unterschiedlichsten Bereichen des Massenkonsums spielte der Orient eine große auf keinen Fall zu vernachlässigende Größe. Besonders die Vereinigten Staaten und Großbritannien waren Entstehungsorte dieser Form des Orientkonsums und ließen die Verbindungen von Kommerz und Politik, von Imperialismus und kolonialen Bedürfnissen in den Auslagen der Kaufhäuser erscheinen (vgl. MCALISTER 2005:20 f.). Die im 19. Jahrhundert aufkeimenden Strukturen des Massenkonsums und der Produktdiversifikation und ihre Verbindung zu Orientmoden finden sich in zahlreichen Produkten und Branchen und belegen die Durchdringung des Alltags mit dem Konzept des Orients.

*„Store displays highlighted the link between shopping and sensuousness or sexuality, both of which were associated with the Orient. Harem scenes, Japanese gardens, Persian carpets and fabric, stores decorated as mosques or desert oases: the Orient was everywhere in these consumer stagings.” (MCALISTER 2005:21)*

Europäische Repräsentationen des Orients verwendeten prächtige Farben, bunte Kleider und üppige Ausstattung sowie ausschweifende Sexualität und Luxus und suchten auf diesem Weg eine Verbindung zu den neu zu gewinnenden Konsumenten herzustellen. Grob fahrlässig wäre es jedoch anzunehmen, dass diese Selbsttäuschung sich auf die Beschreibung von Gesellschaft und Kultur beschränken würde. Besonders eigene Erwartungen auf Seiten der Rezipienten

---

<sup>16</sup> IRWIN (2004:232) nennt an dieser Stelle vor allem Robert Hitchens *The Garden of Allah*, E.M. Hulls *The Sheik* und P.C. Wrens *Beau Geste*. Beachtung findet ebenfalls der belgische Comic-Klassiker *Tintin et le crab avec les pinces d'or* von Hergé. Alle diese literarischen Vorgaben wurden in der Folge zu erfolgreichen Filmen weiterverarbeitet.

werden geschürt und als Kuriositäten in einer bunten Völkerschau präsentiert. Reiseberichte und Abenteuerromane des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind es, die sich auf Exotismen stürzen und letztlich die Repräsentation der thematisierten Länder für das Medium Film vorbereiten und den Rezipienten zugänglich macht.<sup>17</sup> SAID trifft in seinem Werk *Orientalism* (1978) nahezu keine Aussagen über Film und äußert sich in seinen späteren Werken nur sehr zurückhaltend über Repräsentationen des Orients in der populären Kultur.

*„In films and television the Arab is associated either with lechery or bloodthirsty dishonesty. He appears as an oversexed degenerate, capable it is true of cleverly devious intrigues, but essentially sadistic, treacherous and low.“ (SAID 1978:286 f.)*

IRWIN (2004:223) versucht diese Aussage auf der einen Seite zu entkräften, indem er Beispiele nennt, die ohne derartige Stereotype auskommt<sup>18</sup>, darüber hinaus äußert er die Vermutung, dass SAID (1978:286 f.) in seinem Werk auf die Untersuchung populären Materials verzichtet hat, weil es als zu trivial von ihm betrachtet wurde. Er gesteht den populären Medien lediglich die Schaffung und Aufrechterhaltung bössartiger Vorurteile gegenüber den arabischen Menschen ein und belegt dies durch Nennung der gängigsten Stereotype.

IRWIN (2004:225) beanstandet die Kritik an der mangelnden Werktreue, der Filme, da ohnehin nur wenige Personen den Tausendundeine-Nacht-Text gelesen hätten, was für die anderen Orientfilme ebenfalls gilt. Während die Filme zum Bestandteil der Alltagskultur geworden sind, gehören die literarischen Vorlagen, die bisweilen präziser und ausgefeilter sind, nur in die Sphäre akademischen Interesses. Aber selbst positive Beispiele für literarische Adaptionen kommen nicht daher, ohne zuvor für den westlichen Kino-Markt angepasst und entsprechend umgestaltet zu werden.

IRWIN (2004:224) weist daraufhin, dass bei aller populären Orientdarstellung besonders die frühen Filme von Pabst<sup>19</sup>, Lubitsch<sup>20</sup> aber auch einige spätere Werke, wie Pasolinis *Il Fiore della Mille e Una Notte* (1974) als positive Beispiele

---

<sup>17</sup> Sardar (2002:137) geht soweit, dass er den Rezipienten von Trivilliteratur nicht einmal ein Vorwurf machen möchte, wenn sie den ihnen präsentierten Inhalten glauben.

<sup>18</sup> *The Thief of Baghdad* [beide Versionen], *King Richard and the Crusaders*, *Kismet*, *Lawrence of Arabia* oder *The Lion of the Desert* (vgl. IRWIN 2004:223).

<sup>19</sup> *Der Müde Tod* (1921), *Geheimnisse des Orients* (1928).

<sup>20</sup> *Sumurun* (1920).

gelten, der überwiegende Rest der Tausendundeine Nacht-Filme einen großen „mulch of trash“ darstellt. Wie er zu dieser Einschätzung gelangt und welche Maßstäbe angelegt werden, teilt er jedoch nicht mit. Aus der weiteren Positionierung kann jedoch geschlossen werden, dass es um Werkstreue, die künstlerische Filmgestaltung und eine neutrale Sichtweise auf den Orient geht.

Der als filmischer, oder cineastischer Orient, bezeichnete Ausschnitt repräsentatorischer Praxis stellt demnach nur einen Teilaspekt dar, ist wahrscheinlich jedoch die nachhaltigste Strategie medialer Repräsentationen und die vollendete Version schlechthin, weshalb dieser im Folgenden näher betrachtet wird. Es gilt aber zu bedenken, dass die Dimension der bildhaften Imagination aufgrund ihres suggestiven Potenzials nur schwer eindeutig interpretiert werden kann (SAID 1978:6 f.).

### **2.3.3 Filmischer Orientalismus als populäre Geopolitik**

Die politische Dimension des Orientalismus-Diskurses soll an dieser Stelle nicht erneut aufgegriffen werden, vielmehr geht es in diesem Abschnitt um den sehr viel spezielleren Aspekt einer filmimmanenten populären Geopolitik (vgl. DODDS 2003, 2005). Diese zeigt sich in der Repräsentationsweise und -praxis zahlreicher Hollywood-Produktionen und stellt als quasi Banalisierung auch ein Spezifikum des Hollywood-Films dar. Die Berührungspunkte von politischer Geographie und Kino sind deutlich zu erkennen, dies vor dem Hintergrund, dass im Sinne einer populären Geopolitik (vgl. DODDS 2003) Film und seine Aussageebenen als kognitive Karten geopolitischer Vorstellungen verstanden werden können (vgl. JAMESON 1984, 1988, 1992). Diese Position basiert auf der Annahme, dass sich die westlichen Gesellschaften immer stärker in Richtung monopolistischem Kapitalismus entwickeln, was dazu führt, dass Individuen in der sozialen Realität nur noch als feststehende phänomenologische Lesarten der Welt zum Tragen kommen. Alltägliche Erfahrungen des Einzelnen reichen nicht mehr aus, um das Zustandekommen sozialer Realitäten zu erklären, besonders, da persönliche Erfahrungen nur einen unbedeutenden Beitrag innerhalb der Matrix kapitalistischer Strukturen darstellen (vgl. JAMESON 1992). Durch visuelle Medien, wie Fotos, Film, Video und Fernsehen, mit denen wir täglich konfrontiert werden, sind wir mit vereinfachten Bildern und Vorstellungen ganz spezifischer

geopolitischer Räume versorgt. Diese Räume können kognitiv kartiert werden, was zur Folge hat, dass die Schaffung geopolitischer Vorstellungen eng mit dem Spannungsfeld Film, Kapitalismus und Raum zusammenhängen (vgl. LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). BUNNELL (2004) belegt diese Fähigkeiten des kognitiven Kartierens filmisch vermittelter Vorstellungen und zeigt, dass Filme mehr sind als harmlose Unterhaltung und, dass sie bewegliche Akteure im Prozess eines *re-mapping* sind. Diesen Prozess sieht BUNNELL (2004) im Spannungsfeld von Handel, kultureller Bedeutungen und Politik angesiedelt.

Orient, als Konzept, existiert folglich auf mehreren Ebenen: als politisch-geographischer Großraum, als literarischer und wissenschaftlicher Topos, als kulturelle Erscheinung und nicht zuletzt als mediales Produkt, das mittels Imagination unterschiedlichste Ebenen zu befruchten scheint. Will man sich diesem komplexen Gebilde aus geographischer Sicht nähern, muss nach einenden Konstruktionsmechanismen gesucht werden.

### 3 Methodische Reflexionen, geographische Filmlektüre & Auswahl der Filme

Nachdem das vorherige Kapitel die theoretischen Grundlagen der Arbeit erörtert hat, gilt es nun den methodischen Zugang, oder besser die methodischen Zugänge zu den aufgeworfenen Fragen und deren pragmatische Umsetzung zu präsentieren. Vorab muss erneut darauf verwiesen werden, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine geographische Studie handelt und das obschon die zu untersuchenden Strukturen, Räume und Landschaften sich scheinbar gebräuchlichen Untersuchungsmethoden der Geographie entziehen. Aus diesem Grund ist die grundsätzliche Form der Filmanalyse ausführlicher dargelegt, als normalerweise üblich. Sie bietet zudem einen Überblick über mediengeographische Ansätze und zeigt, dass der für die vorliegende Studie eingeschlagene Weg nur einer von vielen ist.

KENNEDY & LUKINBEAL (1997) weisen daraufhin, dass es den allgemeingültigen methodischen Zugang zu einer Filmgeographie bislang nicht gibt. Aus diesem Grund ist es sinnvoll und erforderlich filmwissenschaftliche Methoden und Überlegungen zu bemühen und diese mit geographischen zu verschneiden. FAULSTICH (1995) stellt klar, dass ein Methodenpluralismus für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film geradezu zwingend notwendig ist. Die *eine* Filmtheorie, die einer Analyse zugrunde liegt gibt es ebenso wenig, wie eine allumfassende Metatheorie, mit der man dem Medium begegnen kann. Allerdings ist den gängigen Filmtheorien gemein, dass sie generativ sind, sich also primär mit der Erschaffung von Filmen beschäftigen (BRAUDY 2002). Aus diesem Grund werden nachstehend verschiedene Möglichkeiten und Dimensionen bestehender Filmanalysen vorgestellt und für mögliche geographische Betrachtungen zugänglich gemacht.

Der geforderte Methodenpluralismus lässt eine Mischung qualitativer und quantitativer Methoden und mündet in deren Urbarmachung für die geographische Betrachtung einer cineastischen Geographie. Diese ist als übergeordnetes Konzept zu verstehen, dass zu großen Teilen aus visuellen Inhalten besteht und neben filmimmanenten Informationen auch diskursive, außerfilmische Strukturen berücksichtigt sowie narrative Inhalte auf ihre Wirklichkeitsgenerierenden Faktoren untersucht. Es wäre jedoch falsch zu erwarten, dass ein tieferer Sinn oder eine tatsächliche Bedeutung eines Films erschöpfend ergründet werden kann (vgl. FAULSTICH 1995:90). Aus der Fokussierung der Arbeit, die Darstellung und Konstruktionsmechanismen des cineastischen Orients ergründen zu wollen, ergeben sich grundlegende methodische Implikationen. So ist das Erkennen einer repräsentierten cineastisch-imaginativen Geographie das Hauptziel der Arbeit. Diese stützt sich auf eine Analyse der Handlungsorte, die wiederum in eine Lektüre des systemischen Gefüges semantischer Makroräume eingepasst ist. Die verwendeten Methoden sind medienwissenschaftlich, filmtheoretisch aber auch literaturwissenschaftlich, ohne dabei die Verbindung zur Geographie einzubüßen. Gerade die Methodenkombination gilt in den Filmwissenschaften als „fruchtbringend“ und bietet sich vor allem in genrespezifischen Ansätzen sowie historisch motivierten Analysen an (vgl. FAULSTICH 1995:91). Es sind also nicht primär die Filme, die untersucht werden, sondern deren kommunizierten Repräsentationen.

Die originär geographischen Gegenstände die Landschaft, Ort und der Raum, werden sowohl konzeptionell als auch lebensweltlich zu untersuchen, weshalb sich die Arbeit in erster Linie darum bemüht, die ausgewählten Filme auf deren imaginativen geographischen Inhalte zu untersuchen und diese im Kontext einer Filmgeographie zu erklären und abschließend zu bewerten. Die klassische Arbeit im Feld, wie sie in der Geographie als ideale Form wissenschaftlicher Arbeit betrachtet wird, findet nur am Rande statt. In Form von qualitativen Interviews, die tiefere Einblicke bezüglich filmpraktischer Arbeit liefern. Ein Großteil filmgeographischer Arbeit findet an einem, für die Geographie neuen Arbeitsplatz statt: am Schnittplatz.

### 3.1 Methodische Reflexionen

Gegenwärtige Arbeiten sehen mehrere Aspekte filmgeographischer Arbeit (vgl. AITKEN & DIXON 2006, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Hauptsächlich handelt es sich um Studien, die sich der Repräsentation von Orten annehmen (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005), der filmischen Produktion dieser Orte (vgl. BOLLHÖFER 2003, LUKINBEAL 2006) oder die Beschäftigung mit der Konsumtion des filmischen Ortes in den Mittelpunkt stellen (ZIMMERMANN 2003). Derzeit spielt die Produktion von Filmen mit geographischen Inhalten eine gewichtige Rolle (vgl. LUKINBEAL 2004). So findet sich ein mögliches Analyseschema im *circuit of culture* (DU GAY 1997). Dieser analytische Kreislauf dient als Orientierungsmöglichkeit und bildet einen allgemeinen Rahmen, der nicht als rigides Muster zu verstehen ist. Es stellt sich die Frage: Welche Analyseraster sind für eine geographische Analyse sinnvoll, praktikabel und bieten zudem valide Daten? Besonders unter dem Gesichtspunkt, dass auch von Seiten der Filmwissenschaften ein Handlungsbedarf bezüglich der Analyse filmischer Raumstrukturen besteht. So moniert FAULSTICH (2002:144), dass der filmische Raum in seiner ganzen Komplexität nur selten Gegenstand der Filmanalyse ist und das obwohl dessen Instrumentalisierung von großem Nutzen sein kann.

Welche Aspekte müssen im Zentrum einer geographischen Analyse stehen? Und was bedeutet in diesem Kontext geographische Film-Analyse? Bezieht sich die Geographie eines Films lediglich auf die genrespezifische Zuschreibung, dann ist eine entsprechende Analyse sehr schnell an ihrem Ende angelangt. Betrachtet werden die filmisch dargestellten, imaginativen Geographien auch aus der Perspektive der *critical geography* was Zusammenhänge zur kritischen Geopolitik und einer kritischen Lesart wirtschaftsgeographischer Produktionsmechanismen aufdeckt (vgl. DODDS 2002, 2003, LUKINBEAL 2006). Die eingeschlagene Analyserichtung hat dann allerdings nichts mehr mit klassischer oder modifizierter Filmanalyse gemein, sondern bewegt sich in Richtung einer Diskursanalyse im Sinne Foucaults. Dann kann sie dazu dienen, gesellschaftlich konstruierte und manifestierte politische Meinungen zu belegen und ein besseres Verständnis über die zugrunde liegenden hegemonialen Strukturen zu erhalten. Diese komplett auszuklammern kann und darf nicht akzeptiert werden, zumal die Konstruktion dessen, was als Orient kommuniziert wird immer eine nicht zu vernachlässigende politische Komponente aufweist (vgl. SAID 1995, SARDAR 2000,

ESCHER 2005). Die Beschäftigung mit dem *Orient* ist immer auch politische Stellungnahme und verdient nicht zuletzt aus diesem Grund besonders sorgfältige Erforschung. Diese Dimension einer Analyse steht jedoch eher als Metaebene zur Disposition, spielt die transportierte filmische Geographie eine wichtigere Rolle. Anhand tradierter Analysevarianten wird im Folgenden gezeigt, wie geographisch relevante Informationen in den Fokus massenmedialer Beobachtung gelangen.

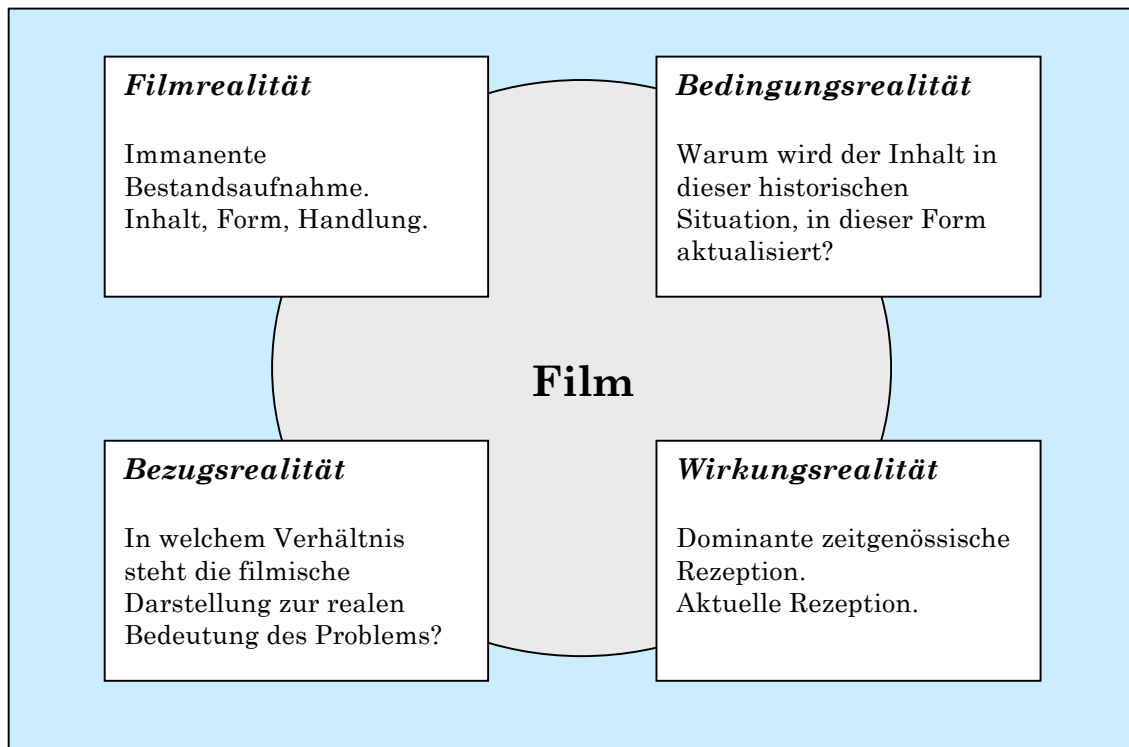
Die strukturalistische Filmanalyse, die sich den verwendeten Einstellungsgrößen, den Kamerapositionen und der technischen Beschaffenheit, wie z.B. der Beleuchtung und der Einstellungen annimmt, liefert geradewegs ein Überangebot an quantifizierbaren Daten (vgl. HICKETHIER 1996, KORTE 1999, MIKOS 2003); sie steht vom zeitlichen Aufwand jedoch unter gegebenen Fragekomplexen in keinem Verhältnis zum erwartete Ergebnis<sup>21</sup>. Nicht zuletzt aus diesem Grund nimmt sich die vorliegende Arbeit diesen Charakteristika nur in besonders auffälligen Situationen an. Es ist aufgrund der Anzahl der betrachteten Filme möglich, Aussagen bezüglich der erwähnten Kategorien zu machen, ohne diese in vollem Umfang als quantifizierbare Datensätze zu präsentieren. Dennoch erscheint es notwendig weitere, variierende Ansätze grob zu umreißen. Letztlich auch, um per Ausschlussverfahren die gewählte, auf geographischen Fragen Rücksicht nehmende Variante zu etablieren. Filmanalyse als Instrument der Wissensfindung, ist eine komplexe und eine für die Geographie bislang nicht oder nur sehr unzureichend genutzte Methode (vgl. KENNEDY & LUKINBEAL 1997, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Es gilt jedoch zu bedenken, dass selbst eine differenzierte Filmanalyse immer nur die in der filmischen Produktionsstruktur herausgehobenen rezeptionsleitenden Signale identifizieren kann (KORTE 1999). Deshalb steht eine Filmanalyse auch immer im Spannungsverhältnis von historisch-gesellschaftlichen Einflüssen und den realen, lebensweltlichen Rezeptionen, also der gesellschaftlichen Wahrnehmung des Films im Alltagsleben.

Eine umfassende, multivariable Filmanalyse berücksichtigt verschiedene Aspekte, um ein möglichst passgenaues und aussagefähiges und kommunizierbares Bild des Filmes zu erhalten. Um diesen Anforderungen aus Film- und Medienwissenschaftlicher Perspektive gerecht zu werden, schlägt KORTE (1999)

---

<sup>21</sup> Im Vorfeld durchgeführte Filmanalysen, die unter Zuhilfenahme von herkömmlichen Sequenz- und Einstellungsprotokollen Informationen kommunizierbar gemacht haben, sind für die vorliegende Arbeit nicht oder nur bedingt sinnvoll.

ein Analysemodell vor, dass als Grundgerüst auch für eine geographische Analyse herangezogen werden kann und einen guten Überblick ermöglicht:



**Abb. 4** Dimensionen der Filmanalyse (verändert nach: KORTE 1999:21)

Die von KORTE (1999) als **Filmrealität** beschriebene Ebene vereinigt alle filmspezifischen Daten des Objekts. Dazu gehören Inhalte, formale und technische Daten, der Einsatz filmischer Mittel, der inhaltliche und formale Aufbau des Films, die handelnden Personen, die Handlungsorte, die für die spezielle Fragestellung von Bedeutung sind sowie die narrative Struktur und ihre Handlungshöhepunkte. Überdies soll die Informationslenkung und die Spannungsdramaturgie untersucht werden. Diese Analyse allein kann unter Umständen bereits genügend Information über einen bestimmten Film zur Verfügung stellen. Soll jedoch eine ganzheitliche Filmanalyse durchgeführt werden, müssen zusätzliche Ebenen in die Analyse einfließen. Im vorliegenden Fall führt es zu weit alle genannten Ebenen, auch durch Verschriftung, zugänglich zu machen. Aus filmgeographischer Sicht genügt es, ein Inventar der Handlungsorte mit den repräsentierten Invarianten zu erstellen und diese, auch hinsichtlich ihrer Ausprägungen zu analysieren und zu interpretieren. Hinsichtlich der Deutung und

Interpretation wiederkehrender Elemente cineastischer Natur erscheint es sinnvoll, filmimmanente Zeichensysteme heranzuziehen (vgl. Tab. 4).

	<b>Singuläres aktuelles Zeichen</b>	<b>Allgemeine kulturelle Codes</b>	<b>Spezielle kulturelle Codes</b>	<b>Filmspezifische Codes und Zeichen</b>
<b>Figuren</b>	Auge, Hand, Mund, etc.	Sprache, Gebärden, Physiognomie, Statur, etc.	Gestus, Rolle, Charakterfach, Darstellerschule, etc.	Star-Typus, die „blonde Frau“ bei Hitchcock, der „edle Wilde“, etc.
<b>Handlung Plot Aktion</b>	ein „Gang zum Fenster“, das Türschloss verschließen	Küssen, Verfolgen, Flüchten, Kämpfen, etc.	„suspense“, „boy meets girl“, Monolog, etc.	Happy-End, Show-Down, Vampir-Kuss, Beduinen-Angriff, etc.
<b>Schauplatz Orte Räume</b>	„Ort“ des Verbrechens, „Treffpunkt“, etc.	„Orient“, „Medina“, „Hotel“, „ländliche Gegend“, etc.	„kitchen sink“, Architektur, Geographie, etc.	„Western- Landschaft“, die „unbeleuchtete Straße im Krimi“, die „Wüste“ im Orient-Film, etc.
<b>Ausstattung Deko Objekte</b>	das „Indiz“, Requisit, etc.	der „Buick“, Fingerabdruck, Schmuck, etc.	„Louis-Quinze“, „Orientalismus“, etc.	„Revolver“ im Action-Film, „Koffer mit Geld“ im Krimi, etc.

**Tab.3** Zeichensysteme im Film (verändert nach BITOMSKY 1972, in KUCHENBUCH 2005:95)

Die **Bedingungsrealität** dient der Ermittlung der Kontextfaktoren, also jenen Faktoren, die für die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films ausschlaggebend waren (vgl. KORTE 1999). Dabei geht es in erster Linie um die Aufarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation, die zur Entstehung des Films geführt hat oder die Entstehung beeinflusst hat. Dazu zählen Faktoren wie: Stand der Filmtechnik, der filmischen Gestaltung, der Stellung des Films im Vergleich zur zeitgenössischen Filmproduktion – sowohl formal, als auch

inhaltlich. Ferner werden Bezüge zu weiteren inhaltlich oder intentional ähnlichen Filmen, den weiteren Arbeiten des Regisseurs, des Film-Teams aber auch der Produktionsfirma oder des zugehörigen Genres, dokumentiert und thematisiert (vgl. MIKOS 2003). KORTE (1999:21) führt auch die gegebene Notwendigkeit an sich in diesem Zusammenhang der literarischen Vorlage zu widmen und stellt die Frage „Warum dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert wird?“. Diese Ausweitung der Fragestellung erfolgt nur rudimentär, da es in erster Linie um die filmisch umgesetzten Geographien, also die visuell aufbereiteten Geographien und deren Imaginationen geht und der Gesamtkomplex der literarischen Geographie sowohl den Rahmen der Untersuchung sprengen würde (vgl. MORETTI 1999). Ein gewichtiger Punkt dieses Untersuchungsfeldes ist die Intention des Regisseurs, der letztendlich der geistige Erzeuger der filmischen Geographie ist. Qualitative Interviews mit Filmschaffenden und eine systematische Auswertung diesbezüglicher Literatur (vgl. z.B. KNAPP & KULAS 2005, MINGHELLA & BRICKNELL 2005, GERARD et al. 2000, TRUFFAUT 1973), die als Interview Ersatz dienen, suchen auch diese Ebene partiell zu bereichern.<sup>22</sup> Dessen ungeachtet ist es wichtig zu sehen, welche Filme auf literarischen Vorlagen beruhen oder welche Projekte in einen realen lebensweltlichen und historischen Rahmen eingebettet sind. Dies geschieht in der so genannten Bezugsrealität.

Die **Bezugsrealität** behandelt die inhaltliche historische Dimension des Films, respektive der Filme. Der Fokus ist auf das Verhältnis der filmischen Darstellung zur real-lebensweltlichen Bedeutung des thematisierten Problems und der zugrunde liegenden Ereignisse gerichtet. Es gilt die zeitgeschichtliche und die kontextuelle Ebene der Filmtröpe zu untersuchen. Für die Untersuchung des cineastischen Orients, bedeutet dies zum einen, den laufenden Orientalismus- und Kolonialismus-Diskurs aufzugreifen, und zum anderen auf die filmische Geschichtsschreibung einzugehen (vgl. VASEY 1997). Besonders die Praxis filmischer Geschichtsschreibung und die mediale Glättung historischer Ereignisse

---

<sup>22</sup> Der Versuch mit Filmemachern, der untersuchten Filme in Verbindung zu treten und entsprechende Interviews zu führen ist nur in Einzelfällen von Erfolg gekrönt worden. Häufig wurden Anfragen an Produktionsbüros gar nicht oder negativ beantwortet. Aus diesem Grund konnten lediglich qualitative Interviews mit den Filmschaffenden Moez Kamoun und Phillipa Day in Tunis geführt werden. Zudem wurden weitere qualitative Interviews mit dem Set-Designer und Innenarchitekten Kenyon Kramer und dem norwegischen Statisten Ken Brekke in Marrakesch geführt. Weitere Interviews stammen aus bereits publizierten Sammlungen und verschiedenen filmrelevanten Publikationen.

samt der Erschaffung und Einschreibung filmischer Geographien und Vorstellungen sind Kennzeichen der Bezugsrealität.

Die Ebene der *Wirkungsrealität* beschäftigt sich umfassend mit der Publikumsstruktur, den Präferenzen der Rezipienten einschließlich der Rezeptionsorte, der Laufzeiten des Films, den Intentionen der Produzenten etc. Zusätzlich dazu gilt es, eine Aufarbeitung der zeitgenössischen Rezeption des Films sowie dessen Rezeptionsgeschichte zu diskutieren. Die Analyse der Wirkungsrealität dient generell einer historischen Einbettung und Rückbindung der verschiedenen Sujets und wird durch unterschiedliche Zuschauerreaktionen, die über zeitgenössische Filmkritik betrachtet werden erfasst. Dieser Bereich stellt für die geographierelevante Forschung einen heiklen Punkt dar und kann nur in partieller Betrachtung mit Berücksichtigung finden, da er ein vom Rest der Untersuchung komplett anderes Instrumentarium verlangt und letztlich mindestens eine weitere Arbeit darstellen würde. Die Frage nach der Wirkungsrealität ist in den Bereich der Medienwirkungs- und Rezeptionsforschung eingepasst, beschäftigt sich mit dem Verständnis, den erzielten Wirkungen auf Seiten der Rezipienten und bewegt sich außerhalb der eigentlichen filmgeographischen Arbeit.<sup>23</sup> Geographische Arbeiten, die sich diesem komplexen Gegenstand annehmen existieren derzeit lediglich im Bereich des Filmtourismus (vgl. ZIMMERMANN 2003) oder in Form der Analyse von ökonomischen und infrastrukturellen Bedeutungen eines Films für einen Drehort, bzw. eine Drehregion (vgl. STORPER & CHRISTOPHERSON 1987).

Bei aller Interpretation darf auf keinen Fall vergessen werden, dass Filme, wie alle künstlerischen Texte, über das Bewusstsein ihrer Produzenten hinaus weisen, und der Filmemacher sich letztlich seine eigene Welt schafft, wie auch der Zuschauer sich im Umgang mit Filmen ihre eigene Welt schaffen (KANZOG 1991:29). Das wiederum bedeutet im Umkehrschluss, dass im Rahmen des gesamten

---

<sup>23</sup> Bislang existieren zu den Medienwirkungen aus filmgeographischer Sicht beinahe keine Arbeiten. Lediglich JANCOVICH et al. (2003) nehmen sich den Zuschauern an, während MEE & DOWLING (2003) Filmkritiken nutzen, um über den Umweg der veröffentlichten Meinung Einblicke in sozial konstruierte Wahrnehmungen der Filmrezeption zu gewinnen. Eine Möglichkeit, die sehr tragfähig ist, besonders, wenn Medienwirkungen einer zurückliegenden Epoche analysiert werden sollen. Klaus Dodds schlägt in seinem Vortrag „Consumption and Popular Geopolitics: James Bond and the Internet Movie Database“, IGU-Conference „Geographies and the Media – The Cultural Approach in Geography“ in Leipzig (23.-25. Juni 2005) vor, Internetforen heranzuziehen, um Aussagen über Filmwahrnehmung zu gewinnen. Die daraus resultierenden Wirkungen und kommunizierte Inhalte seien dort besonders deutlich und zudem besonders gut zugänglich. Es gilt jedoch zu bedenken, dass mit dieser Methode keine allgemeingültigen Aussagen zu erhalten sind. Zu klein ist die Gruppe derer, die sich in solchen Spezialistenforen zu Wort melden und zu speziell ist die Motivation dies zu tun. Es handelt sich in der Regel um *filmbuffs*, die nicht als Referenzgruppe für die Allgemeinheit herangezogen werden sollten.

Kommunikations- und Konsumtionsprozesses mehrere Filter zwischengeschaltet sind, die eine eindeutige und allgemeingültige Zuschreibung verhindern oder zumindest erschweren. Die hier aufgeführten Punkte böten einzeln betrachtet bereits ausreichende Fragen und Analysemöglichkeiten für zahlreiche isolierte Studien. Aus diesem Grund fließen nur kursorische Inhalte in die geographische Lektüre der Filme ein und ergänzen diese, wenn nötig und tragen zu einem ganzheitlichen Verständnis der vom Kino transportierten Imagination bei.

### **3.2 Filmanalyse als geographische Filmlektüre**

LIEBRAND (2003:11 f.) schlägt an Stelle des Begriffs Filmanalyse den Terminus Filmlektüre vor, weil es in der Auseinandersetzung mit den betrachteten Filmen keine Interpretation im „emphatischen Sinne“ gibt, sondern ein zielgerichtetes Lesen eines Films erklärtes Ziel ist. Untersucht LIEBRAND (2003) in ihrer Arbeit Gendertopographien, so sind diese als Gegenstand nicht mit Kategorien einer allumfassenden Filmanalyse zu vergleichen, sondern bieten lediglich einen Blick auf ein begrenztes Themenfeld innerhalb eines bestehenden Analyserahmens. Demgemäß handelt es sich bei einer Filmlektüre um eine problemorientierte Lesart, die eine systematische Perspektive auf einen, bzw. eine Gruppe von Filmen eröffnen kann. Die Lektüre richtet sich nicht ausschließlich auf bereits hinlänglich bekannte Reduzierungen des Orients, sondern setzt sich mit der erschaffenen filmischen Geographie auseinander, die aus verschiedenen Konstruktionsprinzipien zusammengesetzt ist. Legt man eine Polysemie der untersuchten Filme zugrunde, dann wird deutlich, dass die Analyse präzise begrenzt sein muss, um nicht nur bereits Bekanntes aufzubereiten. Dann nämlich ginge es lediglich um die Untersuchung des Orientalismus, der sich als wissenschaftliche Tradition, laut SARDAR (2002:26) aus „Theologie, Philosophie und Soziologie, aus Repräsentationstechniken, literarische Fiktion und Reiseschriftstellerei zusammensetzt.“ Die Lektüre geht darüber hinaus und dekodiert so die Filmrealität und fügt die entschlüsselten Elemente zu einer umfassenden cineastischen Geographie zusammen. So auch im vorliegenden Fall, in dem die räumlichen Dimensionen des topographischen, politischen und gesellschaftlichen Orients zum Gegenstand der Filmlektüre werden und die als Grundgesamtheit

erfassten Filme bezüglich der repräsentierten Geographie gelesen werden und den bisweilen starren Rahmen einer reinen Analyse verlassen.

Anders als die Mehrzahl der Arbeiten, die sich aus geographischer Sichtweise dem Medium Film annehmen (vgl. z.B. CRESWELL & DIXON 2002, BOLLHÖFER 2003), erfolgt die Lektüre nicht ausschließlich auf traditionell semiotischer Grundlage, sondern verfolgt einen kognitiven und wahrnehmungsorientierten Ansatz, der in den Filmwissenschaften nicht ganz widerstandslos verfolgt wird (vgl. ANDERSON 1996, WUSS 1999). Trotzdem werden kulturelle Codes und Zeichen in einem alltagsweltlich-pragmatischen Verständnis betrachtet, der ein allgemeines lebensweltliches Verständnis zulässt. Der Schlüssel zu einem Verständnis einer filmischen oder cineastischen Geographie liegt in der kognitiven Filmtheorie (vgl. ANDERSON 1996, WUSS 1999). Im Gegensatz zu BAZIN (2004), der Film nicht auf einen Gegensatz verschiedener Konzepte verstanden haben will, sondern das Medium vielmehr als photochemisches Archiv der Realität begreift, beschreibt ANDERSON (1996:7), dass in der Postmoderne überhaupt kein Bedarf für eine – wie auch immer – geartete übergeordnete Filmtheorie besteht, was für die Methodik in der Folge bedeutet, dass der vorgenannte Methodenpluralismus einzig adäquates Mittel ist.

<b>Zeichentypus</b>	<b>Bedeutung</b>	<b>Vorgang</b>	<b>Beispiel</b>
Icon	Ähnlichkeit	kann gesehen werden	Fotos, Statuen
Index	Kausaler Zusammenhang	Kann synthetisiert werden	Rauch kann als Signifikant für Feuer verstanden werden
Symbol	Gesellschaftliche Übereinkunft	Muss erlernt werden	Begriffe, Rituale

**Tab.4** *Typologie filmischer Icons, Indizes und Symbole (nach Hopkins 1994:52)*

Wird Spielfilm wie zuvor beschrieben analog zu Text verstanden, bietet sich, auch für ein kognitives Filmverständnis, die hermeneutische Textinterpretation und die ihr zugrunde liegenden konstruktivistischen Auffassungen von Wissenserwerb als Methodik an (vgl. AITKEN 1994). Genau genommen handelt es sich also um eine zielgerichtete Interpretation des audiovisuellen Materials (vgl. FAULSTICH <sup>2</sup>1995) und baut auf den in der Analyse gewonnenen Informationen auf.

Hermeneutische Analyse-Verfahren, die finden sich vor allem in den Geisteswissenschaften und untersuchen die Voraussetzungen und Verfahrensweisen, um den von einem Verfasser intendierten und in einen Text gelegten Sinn deutend zu erschließen. Hermeneutisches Verstehen und Interpretieren ist ein Erkenntnisvorgang, dessen Ziel die Umsetzung eines Perspektivwechsels vom Beobachter zum Teilnehmer ist. Das wiederum bedeutet, für den Wissenschaftler, dass er sich in die Perspektive des untersuchten Autors, in diesem Fall des Filmemachers hineinzuversetzen hat (vgl. STEGMANN 1997:23). Ein Vorgang den ich als Filmrezipient ebenso verfolge wie als Wissenschaftler und mir eine rezeptionsbasierte Untersuchung ermöglicht. Konstruktivistische Auffassungen gehen davon aus, dass ein völliges Einfühlen unmöglich ist, da eine nicht zu überwindende Distanz zwischen Forscher und Forschungsgegenstand existiert und der Untersuchungsgegenstand zudem einem ständigen Wandel unterworfen ist<sup>24</sup>. So gilt für die Analyse, dass keine absolute Wahrheit existiert, sondern nur „Wahrheitsähnlichkeit“, der sich der Forscher durch Feststellung von Unterschieden, durch Vergleiche, Analogieschlüsse oder anderweitige Aufbereitung von Wissen annähert (HELLER 1987:427). Hermeneutisches Verstehen im konstruktivistischen Sinn ist immer „Fremd-Verstehen“ (STEGMANN 1997:23). Als Konsequenz folgt, dass es keine immediate Gewissheit bezüglich der Zuverlässigkeit des ermittelten Sinns geben kann, zumal das Fremde nicht unmittelbar zu erfahren ist, wodurch Fehldeutungen und Missverständnisse nicht auszuschließen sind (vgl. VON FOERSTER 1992:46).

---

<sup>24</sup> Landschaften unterliegen in ihrer Wahrnehmung einem Wandlungsprozess, d.h. sie verändern sich ständig, nicht zuletzt durch die sich wandelnde subjektive Perspektive und die nicht zu unterschätzende gesellschaftliche Kontextualisierung und deren Konstruktion.

GRZESIK (1993:9 f.) beschreibt in seiner konstruktivistisch-operativen Theorie des Textverstehens den Konstruktionsprozess des Textverstehens wie folgt:

*„Jede Information, die einem Text zugeschrieben wird, ist eine subjektive Konstruktion. Sie kommt dadurch zustande, dass der Leser zur Verwirklichung seiner Leseabsicht bestimmte Operationen auswählt. Die Objektivität der so gewonnenen Information – das heißt ihre Entsprechung mit dem vom Autor sprachlich codierten Sinn – kann nicht als unmittelbare Übereinstimmung aufgefasst, sondern durch Kontrolloperationen zunehmend wahrscheinlicher gemacht werden. Dies geschieht insbesondere durch die Kontrolle von Sprachkonventionen, durch den Vergleich mit anderen Texten desselben Autors, durch den Vergleich mit eigenem Weltwissen für den dargestellten Sachbereich, das aus anderen Quellen stammt, durch den Vergleich mit Selbstzeugnissen des Autors und durch die Verständigung über die Zuverlässigkeit des eigenen Textverstehens mit anderen Lesern. So muss auch die Objektivität von Textsinn subjektiv konstruiert werden, weil Textsinn nicht intersubjektiv wahrnehmbar ist und weil kein Text ein bestimmtes oder nur ein einziges Verständnis erzwingt, sondern jeder Text ein Spektrum von Verstehensmöglichkeiten eröffnet.“*

Wird der Prozess des Textverstehens auf den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie und seine Gegenstände, also den Orient thematisierenden Spielfilm übertragen, so folgt daraus, dass eine möglichst objektive Interpretation der Wirkungsabsicht des Regisseurs durch den Rezipienten wahrscheinlicher wird, wenn der Rezipient, bzw. der Forscher auf bestimmte Kontrollverfahren zurückgreift. Dies erfolgt aus dem Vergleich weiterer Filme desselben Regisseurs sowie aus der Rückbindung an entsprechende Genrefilme sowie durch den Abgleich mit individuell verfügbarem narrativen, filmspezifischem und allgemeinem Weltwissen (vgl. OHLER 1994, OHLER & NIEDING 2002) und Interviews über Wirkungsabsichten der Filmschaffenden. Die Abfrage dieser Wissensformen stellt die Lektüre vor ein gesondertes Problem geographischer Auseinandersetzung mit Film, da die fast völlige Absenz von Rezipientenforschung ein Manko darstellt. Einzige nennenswerte Ausnahme ist die Arbeit von JANCOVICH et al. (2003). Dabei ist es besonders wichtig, genaue soziale Rezeptionsabläufe und deren Variablen, bezüglich der Orts- und Raumstiftenden kognitiven Prozesse zu verstehen.<sup>25</sup> Erst wenn diese bekannt sind, können Aussagen über die Wahrnehmung cineastischer Geographie gemacht werden.

---

<sup>25</sup> Für aktuelle Filme, sollte dies in zukünftigen Studien geschehen und durch standardisierte qualitative Verfahren auch für die Geographie gewinnbringend genutzt werden.

Stehen historische Filme im Fokus der Betrachtung, kommt man nicht umhin, sich nach alternativen methodischen Möglichkeiten umzusehen. MEE & DOWLING (2003) schlagen einen alternativen Zugang zur gesellschaftlichen Rezeption eines spezifischen Films vor. Mittels Filmkritiken und Besprechungen versuchen sie sich, dem als *gatekeeper* bezeichneten Vermittler, innerhalb des Kommunikationsprozess zu nähern (vgl. WHITE 1950). D.h. der Journalist, Filmkritiker oder an dieser Stelle der Filmemacher, fungiert als Filterinstanz, welche durch Reduktion, subjektive Überlegungen und Vorlieben sowie ökonomische Rahmenbedingungen kontrolliert, welche Informationen an den Rezipienten weitergegeben werden. Die Studie greift deshalb hin und wieder auf zeitgenössische Filmkritik zurück und ermöglicht auf diese Weise einen Einblick in die, den Film begleitende Rezeption, die ein Gradmesser gesellschaftlicher Akzeptanz und Resonanz ist. Zudem kann die Kritik auch als Gradmesser eigener Beobachtung und Lektüre sein. Berücksichtigt werden Kritiker aus internationalen Publikationen, die als Multiplikatoren betrachtet werden müssen und durch ihre veröffentlichte Meinung die Rezeption der Filme, auf Seiten der Kinobesucher nachhaltig beeinflussen, und durch ihre Setzung innerhalb des internationalen Mediensystems auch weitere Journalisten und Filmkritiker zur Verbreitung und Adaption bestehender Bilder anregt. Die Filmkritiker<sup>26</sup> haben über Jahrzehnte das Rezeptionsverhalten ihrer Leser und weiterer journalistischer Kommunikatoren beeinflusst und durch ihre Tätigkeit den Umgang mit Filmen und deren öffentliche Wahrnehmung wesentlich bestimmt und zum Teil sicherlich gesteuert.

Durch die exemplarische Berücksichtigung von Interviews mit Regisseuren oder Filmschaffenden sowie der Einbindung von Texten und Interviews, die von Regisseuren zu ihren Filmen veröffentlicht wurden, werden ergänzende Dimensionen der Bezugs- und Wirkungsrealität der Filme entschlüsselt (vgl. KORTE 1999). Dieses dialogische Verständniskonzept stützt sich auf die subjektive Komponente filmischer Rezeption und deren Untersuchung, also die Untersuchungsabsicht des Interpreten. Dafür müssen Einblicke in dessen individuell verfügbares Weltwissen offen gelegt werden, stellt es einen gewichtigen Bestandteil innerhalb des Erkenntnisvorgangs dar. Dadurch kann eine Filmanalyse oder -interpretation auch zu unterschiedlichen Ergebnissen führen

---

<sup>26</sup> Herangezogen wurden die Kritiken der New York Times und der Washington Post, da diese als internationale Ausgaben weltweiten Zugriff ermöglichen und dementsprechend als *gatekeeper* akzeptiert sind.

(vgl. WINTER 1992, FAULSTICH <sup>2</sup>1995). Die Filmwissenschaft nimmt sich der systematischen Analyse der „Gestaltungs- und Vermittlungsformen“ an, die konstitutiv an der Bedeutungskonstruktion teilhaben (FAULSTICH <sup>2</sup>1995:11) und sucht auf diese Weise einen gemeinsamen Nenner zu konfigurieren. Die objektivierende Komponente des Erkenntnisvorgangs, der eigentlich wissenschaftliche Anspruch der Interpretation, wird durch verschiedene Vergleichs- und Kontrollmethoden im Hinblick auf den vom Regisseur intendierten Sinn wahrscheinlicher (STEGMANN 1997:24 f.). Der Prozess ist vergleichbar mit der Aufgabe des Regisseurs, der zunächst die vom Drehbuchautor während des szenischen Schreibens konzipierten Orte, Gegenstände, Symbole und Motive verstehen und anschließend filmisch umsetzen muss. Der Drehbuchautor verwandelt zunächst seine – subjektiv geprägten und gesellschaftlich konstruierten – Vorstellungen ins Symbolische (siehe Tab. 4). Die bestehenden Dispositionen und Imaginationen geben den Rahmen an, nach denen die Geschichte funktionieren soll. Der Regisseur muss nun das vom Autor in symbolische Form transferierte Drehbuch ins Visuell-Filmische übertragen und dem Publikum die durch Sprache vermittelten Bilder des Autors möglichst wirklichkeitsnah erscheinen lassen. Allerdings kann der Regisseur bei der filmischen Umsetzung den Autor direkt zu dem von ihm gemeinten Sinn befragen, häufig gar eng zusammenarbeiten. Das „Konstrukt“ des Autors wird demgemäß „ins Leben zurückverwandelt“ (REICH et al. 2005:41). Ebenso wie der Regisseur den intendierten Sinn des Drehbuchautors zu entschlüsseln sucht, muss im Rahmen der Filmanalyse die Wirkungsabsicht der Bilder, welche der Filmemacher in Zusammenarbeit mit dem Filmteam konstruiert, entschlüsselt werden. Deshalb kann das Drehbuch, also die textliche Strukturierung einer Handlung, auf deren Grundlage ein Film gedreht wird, wertvolle Hinweise auf Bedeutungszuschreibungen im Film liefern (NEUMANN 2002:133). Dabei befinden wir uns in einem System der Zirkularität, berufen sich Interpretationen immer auf bereits existierende Auslegungen und Deutungen (vgl. ESCHER 1999:169 f.). Dies äußert sich auch für den analytischen Prozess des Filmverstehens, den MIKOS (2003:69 f.) als die Schwierigkeit des Wissenschaftlers, sich genügend vom Gegenstand zu lösen, beschreibt. Vor allem da der Wissenschaftler als besonderer Zuschauer dem „Film ein theoretisches Vorverständnis entgegenbringt und sich damit auf eine metakommunikative Ebene“ begibt, die in der Folge „das kommunikative Verhältnis zwischen Film- oder Fernsehtext und ‚normalen‘ Zuschauern reflektiert.“ In diesem Kontext ist es jedoch erforderlich, dass der analysierende

Wissenschaftler Abstand zur normalen Rezeptionsebene gewinnt, die bestehenden Strukturen dabei jedoch in die Reflektion mit einbezogen werden.

<b>Ansatz</b>	<b>Fragestellung</b>	<b>Methode</b>
Film als ästhetischer Gegenstand, Film als Kunst	Was ist schön/gut im Film? Wie ist er materialästhetisch beschaffen?	Materialästhetische Analysen Filmkritiken, Rezensionen Filmessayistik
Film als sprachliches und Sprache als Kommunikationsmittel	Welche Codes verwendet der Film?	Linguistische, präsemiotische Instrumente
<b><i>Film als Medium der Massenkommunikation</i></b>	Welche gesellschaftlich relevanten Themen behandelt der Film explizit oder implizit?	Kommunikationswissenschaftliche und soziologische Theorien, Theorien zur „Popular Culture“
<b><i>Film als Text, Film als literaturähnliches Zeichensystem</i></b>	Was und wie erzählt der Film? Wie setzt der Film literarische Vorlagen um oder wie ist sein Verhältnis zur Literatur?	Philologische, sprach- und literaturwissenschaftliche Methoden, Narratologie
Film als Aufzeichnungs- und Darstellungsmittel für alle sicht- und hörbaren Objekte und Ereignisse	Welche Gegenstände behandelt oder dokumentiert der Film und in welcher Weise?	Abbildungstheoretische, theaterwissenschaftliche, historische, psychologische etc., adäquate fachspezifische Theorien
Film als komplexe Struktur von interdependenten Zeichensystemen	Welche Zeichensysteme verwendet oder etabliert der Film auf welche Art?	Semiotische, systemtheoretische und diskurstheoretische Methoden
<b><i>Film als Kommunikationsmittel</i></b>	Was sind filmspezifische Codesysteme und wie überlagern sie sich mit den afilmischen?	Filmwissenschaftliche Basiszugänge
Film als Ware	Welcher Film ist kommerziell erfolgreich und warum?	Ökonomisch-soziologische Methoden und Messungen
<b><i>Film als Wirkfaktor</i></b>	Wie wirkt der Film auf wen?	Rezeptionsästhetische Messungen, Medienwirkungsforschung

**Tab.5** *Ansätze, Fragestellungen und Methoden der Filmwissenschaft [Hervorhebungen der für die Untersuchung wichtigen Komponenten] (verändert nach: BORSTNAR et al. 2002:14).*

Generell gilt, dass die Filmanalyse eine systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Beschäftigung mit einem spezifischen Film oder einer Gruppe von Filmen darstellt (vgl. FAULSTICH <sup>2</sup>1995, WULFF 1998). Das erklärte Ziel ist es, einen kontextuellen Rahmen zu schaffen, der Informationen bezüglich der Konstruktion von Bedeutung liefert. In einem weiteren Schritt kann es um die verschiedenen problemorientierten Lesarten gehen, was aus geographischer Sicht verschiedene Fragen und Analyseraster zulässt (siehe Tab. 5).

Bislang existiert aus geographischer Sicht kein kohärenter Rahmen, der eine Filmanalyse oder Filmlektüre in seiner Ganzheit zufrieden stellend begleitet (vgl. KENNEDY & LUKINBEAL 1997). Das bedeutet für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film, dass Geographen bestehende Formen der Analyse und Interpretation adaptieren und für die spezifischen Fragestellungen novellieren müssen. In bestimmten Bereichen der Filmlektüre kann eine geographische, also Orts- bzw. Raumanalyse, dem Maßstab der soziologischen Filminterpretation folgen (vgl. WINTER 1992, FAULSTICH <sup>2</sup>1995), wobei die Interpretation eines Films „unter dem Aspekt der Wiedergabe von Wirklichkeit“ erfolgt (FLICKER 1998:77). Die Untersuchung von Spielfilmen behandelt jedoch nicht nur die Wiedergabe von Wirklichkeit, sondern stellt vielmehr die Frage wie Wirklichkeit dramaturgisch und ästhetisch repräsentiert wird (vgl. MIKOS 2003:71).

Die Konstruktionsprinzipien und die sich dahinter verbergenden Strategien und Muster sind es, die für die Entschlüsselung cineatischer Geographien von besonderem Interesse sind. Der letzte Einschub verweist auch auf die eingeschlagene theoretische Konzeption, die ebenfalls einen stimmigen Mix nutzt und sich verschiedene Konzeptionen zu eigen macht, um die aufgeworfenen Fragen zu beantworten.

Die Geographie, als Wissenschaft, sollte sich, ähnlich der *cultural studies*, einen differenzierten Umgang mit kulturindustriellen Produktionen, wie sie Spielfilme zweifelsfrei darstellen, erlauben. Auf dieser Grundlage darf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Spielfilmen keine bloße Ideologiekritik sein. Wenngleich dies nicht immer vollends auszuschließen ist, sondern vielmehr die Beschäftigung mit verschiedenen historisch und politisch wandelbaren Diskursen und Gegendiskursen darstellt (vgl. BENNET & WOOLACOTT 1987).

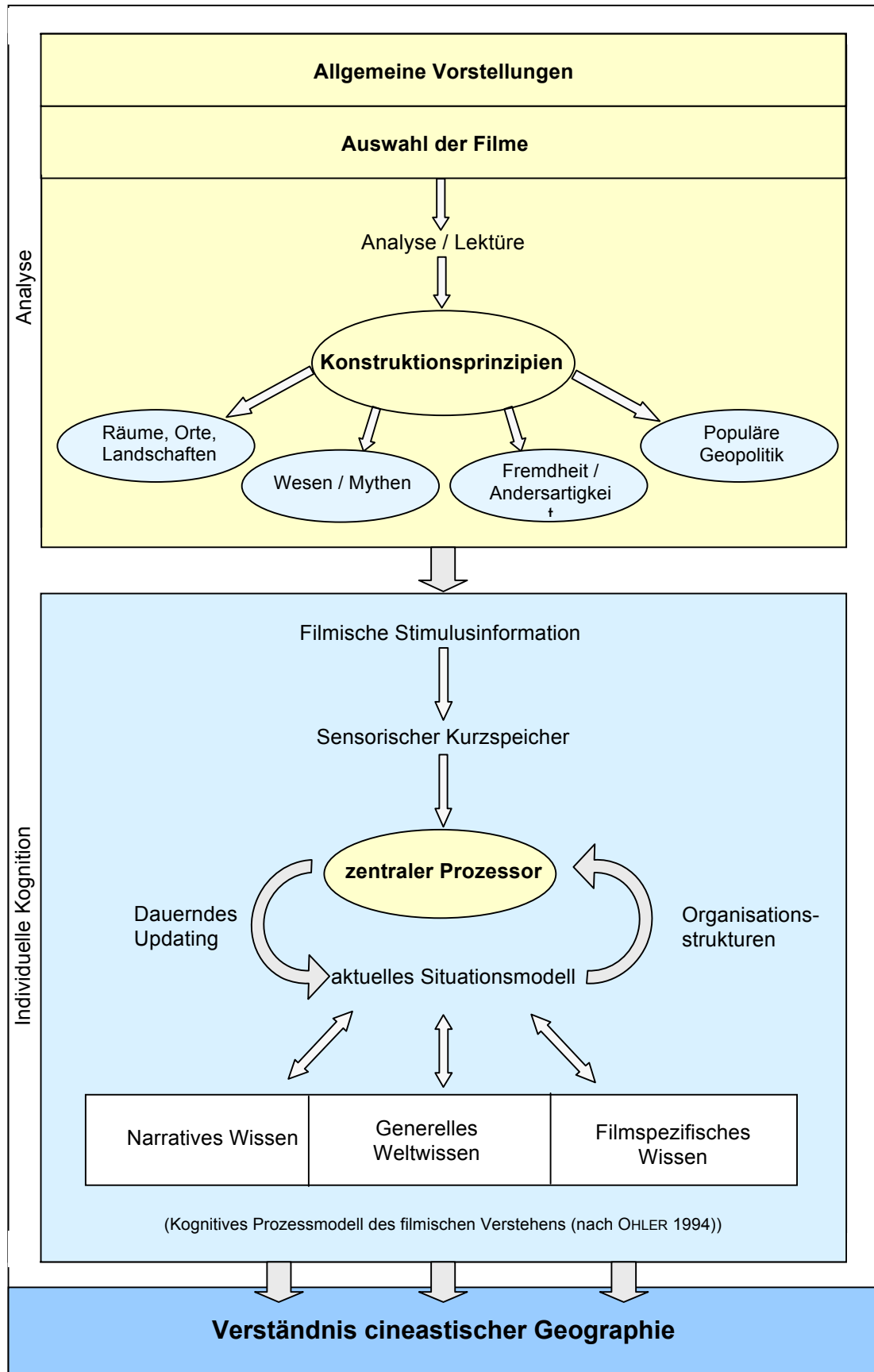


Abb. 5 Lektüre cineastischer Geographien

Die Lektüre cineastischer Geographien (vgl. Abb. 6), setzt ein allgemeines Vorwissen über den Orient voraus, ansonsten kann er als solcher auf Rezipientenseite gar nicht erkannt werden. Die zielgerichtete Filmlektüre greift die Handlungsorte und -räume auf, bildet daraus Standardorte, die in Anlehnung an strukturalistische Morphologien (vgl. BACHTIN 1998, PROPP 1956) sowohl Handlungs- als auch Genre konstituierend sind. Die Analyse der Handlungsorte ist analog zur Analyse empirischer Indikatoren zu sehen und mündet dabei in eine alltagsweltlich lesbare Zuschreibung. In einem zweiten Schritt wird den filmisch-narrativen Handlungsorten eine lebensweltliche Bedeutung und Funktion zugeschrieben. Dabei wird Wert darauf gelegt, dass die Kategorien keine Doppeldeutigkeit oder gar polyseme Deutungsmöglichkeiten aufweisen und sich aus dem tatsächlich visuell-narrativ Kommunizierten ableiten lassen. Im fortschreitenden Analyseprozess sind die sich herauskristallisierenden Handlungsorte zu übergreifenden Gruppen zusammengeführt, die durch weitere Indikatoren eine latente Kategorie stützen. Mehrere untereinander verknüpfte Indikatoren verfestigen auf diese Weise die konzeptionellen Kodierungen und spezifizieren die Konstrukte, die als Handlungsorte lesbar werden. Analyseleitend ist der Blick des Zuschauers, der als präformierter Blick – als Form filmisch-medialer Rezeption – nur bekannten Bildern und Zuschreibungen vertraut. So bleibt der Kinobesucher, bis auf wenige Momente, seinem eigenen Bildrepertoire verhaftet und treu. Die Wahrnehmung orientiert sich im Folgenden an Fragmenten und Einzelementen, die der cineastische Orient für die Zuschauer parat hält und preisgibt.

So stehen die konzeptionellen Grundüberlegungen zum Chronotopos im Blickpunkt der Lektüre cineastischer Geographie (BACHTIN 1998). Aufbauend auf morphologisch-strukturalistischen Überlegungen, sind dann im Verlauf der Analyse, Kategorien gebildet worden, die sowohl filmtechnisch, als auch narrativ für den cineastischen Orient stehen und genrespezifische Standardorte entwickeln. Ohne dabei die allgemeingültige Dimension des filmischen Handlungsort zu verlieren. Zumal der filmisch inszenierte und genutzte Ort „die Aussage einer Szene unterstützen oder einen Kontrast schaffen“ kann (SCHÜTTE 1999:107).

Filmisch transportierte Mythen und darin eingebettete Meta-Stories (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2005), also Grundmuster der Erzählung, werden als bestimmende und sich wiederholende Erzählungen ebenso in die Lektüre eingebunden, wie die

Personendarstellung der Filmcharaktere, die Einblicke in die Konstruktion des Anderen gewähren. Diese bilden die Grundgesamtheit einer durch das Kino beschriebenen Bevölkerung und werden als Mittel genutzt, um Raumsemantiken zu figuralisieren und politische Dimensionen darzustellen, um diese abschließend lesbar zu machen. Die dabei verwendeten Stereotype werden im empirischen Teil dokumentiert, in Kontexte gestellt und vor ihrem filmischen Hintergrund auf ihre Verbindung zur cineastischen Geographie untersucht. In der Gesamtheit der eingeschlagenen Untersuchungen, ergibt sich daraus ein Bild des filmisch konstruierten Orients in verschiedenen Dimensionen und sucht auf diese Weise Antworten auf die zu Beginn gestellten Fragen zu finden und einen möglichen Ansatz einer holistischen Filmgeographie zu liefern (vgl. KENNEDY & LUKINBEAL 1997). Filmcharaktere verleihen im wahrsten Sinne des Wortes den repräsentierten Regionen und Gesellschaften ein Gesicht und sorgen auf diese Weise für ein gesteigertes Maß an Authentizität und lebensweltlicher Rückbindung. Der theoretische Rahmen der vorgenommenen Filmlektüren ist dabei um eine Entontologisierung bemüht, die auch LIEBRAND (2003) im Kontext einer Filmlektüre einfordert. Dies setzt voraus, dass die Zuschauer das rezipierte Wissen nutzen – bewusst oder unbewusst, und es auf diese Weise kommunikativ verfügbar machen. Das filmisch erworbene Wissen ist Teil des diskursiven Weltwissens der Rezipienten und fließt mit in deren Vorstellungen ein.

MESSARIS (1994) unterscheidet zwei verschiedene Funktionen, die für die visuelle Kommunikation als Unterscheidungsmerkmale herangezogen werden können: die Beschreibung und die Analyse. Die Beschreibung dreht sich um die Darstellung verschiedener Handlungen und greift dabei auf die Ausprägungen einzelner Objekte oder Situationen zurück (MESSARIS 1994:22). Die Analyse oder Lektüre, als zielgerichtete Untersuchung, unterscheidet sich dabei grundlegend von der reinen Beschreibung, indem es um großmaßstäbliche Generalisierungen und Klassenbildungen geht. Individuelle Beschreibungen, wie sie in der Beschreibung vorkommen existieren nicht. Ziel ist vielmehr Aussagen über Grundlagen für initiierte Handlungen und Geschehnisse zu treffen (ibid.). Beschreibung und Analyse überlappen sich jedoch häufig und sind im Kommunikations- und Lektüreprozess nur schwer voneinander zu trennen.

Ein wichtiger Schritt innerhalb der Erhebungskette relevanter filmischer Daten besteht in der Auswahl des Transkriptionsmodus. Interpretative und analytische

Annäherungen an audiovisuelle Medien erfolgen idealer Weise als Filmprotokoll. Ein Protokoll, das die einzelnen Einstellungen sowohl erfasst, als auch möglicherweise erste Analysen und Einblicke zulässt. Das der Analyse zugrunde liegende Protokoll stellt zunächst einen rein deskriptiven Zugang zum Spielfilm dar, auch wenn darin bereits Analysedaten mit enthalten sein können (vgl. BORSTNAR et al. 2002). So können die zugrunde liegenden Filmprotokolle zwischen verschiedenen Grundarten variieren: Einstellungsprotokoll, Sequenzprotokoll, komplettes Filmprotokoll oder wie in der vorliegenden Studie ein modifiziertes Sequenzprotokoll, dass die verschiedenen Handlungsorte als Unterscheidungsmerkmale nutzt. Alle Protokollarten stellen Transkriptionsvarianten des filmischen Materials dar und sind eine abstrahierte Bild-Deskriptionen, die eine zitierfähige Basis für den wissenschaftlichen Diskurs über den betrachteten Film ermöglichen (vgl. BORSTNAR et al. 2002). KANZOG (1991:29) verweist so auch auf die zentrale Aufgabe der Filmanalyse: „... sie muß kommunizierfähig sein.“, wodurch sie objektivierbar und für wissenschaftliche Auseinandersetzung nachvollziehbar wird. Eine eingehende Interpretation des gesichteten Materials ist erst möglich, wenn mittels strukturalistischer Erfassung quantitative Daten als Basis bereitgestellt werden. Die Verschriftung läuft dabei nach festgelegten Regeln ab und ermöglicht so eine objektive und auf das Erkenntnisinteresse ausgerichtete Aufnahme. Die Studie konzentriert sich auf die der Handlung zugrunde liegenden Orte filmischen Geschehens und verwendet diese als Strukturgebende Einheiten. Nach FAULSTICH (2002:72) ist es nur in einigen wenigen Fällen sinnvoll ein komplettes Filmprotokoll zu erstellen<sup>27</sup>. Die auf diese Weise erstellten Protokolle folgen den Fragestellungen und bilden Orientierungssysteme, die auf ihre Nützlichkeit geprüft werden müssen. Im vorliegenden Fall ist eine Protokollierung der auf Handlungsorten basierenden Sequenzen ausreichend. Der Handlungsablauf, als Grundlage der filmischen Betrachtung, wird in Sequenzprotokollen festgehalten. Zusätzlich wird eine Verortung der Handlungen durchgeführt und zwar in Verbindung mit einer visuellen Aufbereitung filmisch-narrativer Strukturen. Dies in Form einer Darstellung der zeitlichen Entwicklung und der dramaturgischen Verwendung der Handlungsräume und -orte. Die gewählte operationalisierte und standardisierte Form der Erhebung erlaubt es Auskünfte über die repräsentierte Topographie der einzelnen Filmbeispiele zu

---

<sup>27</sup> In der Analyse der Dramaturgieformen zeigt LEHR (2001) am Beispiel des Films *The English Patient*, dass dieser aus 1691 Einstellungen besteht, von denen jedoch nur ein geringer Teil für eine geographische Analyse, respektive Interpretation geeignet ist. Der Aufwand einer kompletten Protokollierung ist für die vorliegende Arbeit nicht gerechtfertigt.

sammeln.<sup>28</sup> Die gewonnenen quantitativen Feststellungen bilden das Grundgerüst für eine anschließende qualitative Analyse der ermittelten Daten. Diese systematische Darstellung der inhaltlichen und formalen Einheiten der Filme, ermöglicht die filmische Sukzession (vgl. KORTE 1999) zu verfolgen und bietet zudem Anhaltspunkte über auftretende und wiederkehrende Gesetzmäßigkeiten und Konstruktionsprinzipien filmischer Imagination. Die spätere Überführung der ermittelten Sequenzangaben in eine, auf Handlungsräume und -Orte, ausgerichtete Sequenzgrafik, schafft somit ein Referenzsystem filmischer Geographie. Auf diese Weise und durch den Vergleich der ausgewählten Stichproben ergeben sich spezifische Einblicke, in die dramaturgische Gestaltung sowie in die Logik wiederkehrender Topoi filmisch transportierter Geographien. Der dokumentierte Handlungsablauf soll zudem als Zeitachse verstanden werden, da der Faktor Zeit, in dieser zusätzlichen Visualisierung filmischen Geschehens, zunächst das Organisationskriterium darstellt. Auch wenn, diese Form der Visualisierung lediglich den Filmablauf dokumentiert, ist sie für die an die Filme gestellten Fragen, die bestmögliche. Besonders wenn es darum geht, mehrere Filme miteinander zu vergleichen, hat sich diese besondere Form der quasi-heuristischen Analyse bewährt (vgl. KORTE 1999:49 f.) Die weitere Aufschlüsselung in filmische Handlungsräume und Handlungsorte gewährt ungewöhnliche Einsichten in filmpraktische Differenzierungen und gestalterische Vielfalt und ist der Schlüssel zu den Konstruktionsprinzipien filmischer Imagination. Die geographische Filmlektüre beschränkt sich thematisch auf die Bereiche Raum, Ort und Landschaft als zentrale Kategorien, die jedoch erst dann zum Tragen kommen, wenn sie durch ergänzende Zuschreibungen präzisiert werden. Als weitere Konstruktionsprinzipien werden übergeordnete Mythen und Metanarrative erfasst, die das Wesen der repräsentierten Region verdeutlichen. Über die mediale Konstruktion personengebundener Stereotype gelangt die Studie zu Erkenntnissen bezüglich der Konstruktion von Fremdheit, die neben der Betrachtung populärer Geopolitik den Gesamteindruck einer cineastischen Geographie vervollständigen. Die zugrundeliegenden Analyse- und Lektüreschritte orientieren sich an den filmischen Bestandteilen: des Textes, der Narration und als bestimmendes und alles überragendes Element des Bildes. Subtexte, wie sie den meisten Filmen eingeschrieben scheinen, sind nicht grundlegender Bestandteil der Lektüre, da sie eher in den Bereich der Filminterpretation gehören und keine Kohärenz gewährleisten.

---

<sup>28</sup> Ein gekürztes Sequenzprotokoll der Filme findet sich im Anhang.

### 3.3 Auswahl der Filme

Die Auswahl der Spielfilme ist ein zentraler Punkt der vorliegenden Studie, deshalb basiert die Auswahl zunächst auf der geographischen Verortung – dem Orient als Schauplatz und Handlungsort – der thematischen Ausrichtung. Allen ausgewählten Filmen ist der makrogeographische Handlungsraum gemein, der, wenn nicht ausschließlich so doch partiell, dem Orient im Verständnis von BANSE (1910) zuzuordnen ist. Handlungsraum der Filme muss demnach Nordafrika, der Mittlere beziehungsweise Nahe Osten, einschließlich der Türkei sein.

Es spielt keine Rolle, dass existierende Differenzen der geographischen Aussagekraft und des intendierten geographischen Gegenstands der Filme zu beobachten sind, sondern vielmehr die darüber hinaus bestehenden Invarianten geographisch- materieller Elemente Anwendung finden. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit einem imaginierten Orient führt SARDAR (2002) an, dass es sich dabei in erster Linie nicht um tatsächliche Erfahrungen mit dem Orient handelt, sondern vielmehr ein Phantasiegebilde ist, das sich aus westlichen Phantasien zusammensetzt. Nicht zuletzt aus diesem Grund, ist der Orient im Film ein idealer Untersuchungsgegenstand, da es sich beim Gegenstand streng genommen um eine doppelte Imagination handelt.

Die zur Analyse herangezogenen Filme sind keineswegs ausschließlich Kunstfilme, sondern in erster Linie Publikumsfilme, die im Folgenden unter dem Begriff Hollywoodkino subsumiert werden. Warum ausgerechnet der Hollywoodfilm im Zentrum der Beobachtungen steht ist schnell erklärt. Zum einen hängt es damit zusammen, dass der klassische Hollywood-Stil im Laufe der Zeit von einem immer größer werdenden Publikum und in einer universal verständlichen Erzählweise verfolgt werden konnte (ANDERSON 1996:12). Zum anderen ist das Hollywoodkino kein singulär US-amerikanisches Phänomen, sondern ein Produkt oder eine künstlerische Ausdrucksform, in deren Entstehung Menschen aus den verschiedensten Kulturen mit den unterschiedlichsten Interessen und Vorgaben eingebunden sind. Hollywood ist mittlerweile Synonym für die Fabrikation von filmischer Ware aus dem westlichen Kulturraum geworden. Dahinter verbergen sich nicht nur die Art und Weise der industriellen Produktion des Massenmediums Film, sondern auch die Erzählstruktur und das Gros der Themen und Plots. Sie

gehören zu der Gattung von Filmen, die aufgrund ihrer Herkunft und Machart bis in die 1980er Jahre vor allem für ihre verbreiteten Ideologien und die einseitige „kulturindustrielle Manipulation“ des Zuschauers kritisiert wurden (vgl. LIEBRAND 2003:12). Die Studie deckt den Zeitraum von 1921 bis 2004 ab, und erfasst beinahe die gesamte Geschichte des abendfüllenden Spielfilms. Ausgewählt wurden gezielt Filme aus nahezu allen Jahrzehnten der Filmgeschichte<sup>29</sup>, die den Orient als Handlungsraum thematisieren und ihn zu einem eigenständigen Teil der narrativen Ebene der Filme machen. Nicht berücksichtigt wurden monothematische rein biblische oder altorientalische Stoffe, die einen anderen analytischen Zugang verlangen (vgl. TIEMANN 1995). Gleiches gilt für Spielfilme, die sich der Phantasie- und Märchenwelt der 1001 Nacht-Geschichten bedienen.<sup>30</sup>

Die Auswahl beruft sich auf die internationale Wahrnehmung und Akzeptanz der Filme und zwar nicht aus Sicht einiger weniger Filmwissenschaftler, Kritiker oder lokaler Zuschauergruppen. Als Indiz für internationale Berücksichtigung gilt gemeinhin die Auszeichnung mit internationalen Filmpreisen<sup>31</sup>, die zwar nicht unbedingt als Gradmesser für Qualität stehen<sup>32</sup>, eine internationale Berücksichtigung und breite mediale Anerkennung jedoch garantieren. Die zugrunde gelegten Filmpreise stehen für den Spagat der ausgelobten Auszeichnungen zwischen Kunst und Kommerz und garantieren einen Multiplikator-Effekt und steigern so das Ansehen sowie die Medienpräsenz ihrer Empfänger (vgl. PRINZLER 2002). Für die Auswahl der Filme, die den Orient als geographische Verankerung ihrer Handlungen nutzen, gilt folglich, dass sie, wie erwähnt, mit Preisen bedacht wurden, durch ihre filmhistorische Besonderheit oder durch medial gesteuerte Vermarktung auf ein evidenten Publikums- und Medieninteresse gestoßen sind. Der durch die internationale Auszeichnung

---

<sup>29</sup> Ausgespart wurden die ersten beiden Dekaden der Filmproduktion, da sie sowohl thematisch, als auch technisch nicht oder nur unzureichend in den zugrunde liegenden Anspruchskatalog Eingang finden.

<sup>30</sup> An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass sich in der späteren Analyse durchaus Märchenmotive wieder erkennen lassen. Diese sind jedoch keineswegs Genre konstituierend, sondern vielmehr allgemeine Orientzuschreibungen, die erst bei genauerer Untersuchung deutlich werden.

<sup>31</sup> Zu den berücksichtigten Preisen zählen: Academy of Motion Picture Arts and Sciences Award (Oscar), British Academy of Film and Television Arts Award (BAFTA), Australian Film Institute Award (AFI Award) sowie weitere im Anhang aufgeführte internationale Preise. Die Auszeichnungen dokumentieren sowohl die künstlerische, als auch die kommerzielle Bedeutung der Filme, sagen jedoch nichts über die tatsächliche Qualität der einzelnen Filme aus.

<sup>32</sup> Besonders der durchaus umstrittene Oscar, dem seit jeher der fade Beigeschmack der Einflussnahme von Außen und die deutlich kommerzielle Ausrichtung angelastet werden, kann mit Sicherheit keine Qualitätsstandards liefern. Dennoch, oder gerade deswegen ist er der begehrteste und von den Medien mit der meisten Aufmerksamkeit bedachte Filmpreis (vgl. KUBIAK 2005).

ausgewiesene Bekanntheitsgrad und die damit verbundene Vorbildfunktion für Folgeproduktionen spielen in den Bereich der gesellschaftlichen Rezeption mit hinein, finden diese Filme auch in anderen Medien erhöhte Beachtung. Wenn Filme also zum Medienereignis werden, ist dies nicht nur in ökonomischen Dimensionen zu sehen, sondern vielmehr Ausdruck globaler Rezeption in verschiedensten medialen Gattungen.

Nicht berücksichtigt wurden Filme, die aus dem Bereich nationaler Kinos der arabischen Welt stammen, da diese erwiesenermaßen weniger internationale Rezeption erfahren und sich somit den Eingangskriterien entziehen (vgl. SHAFIK 1998, KHATIB 2006). Die untersuchten Filme sind somit alles Produktionen des westlichen Unterhaltungskinos.

Die scheinbar nahe liegende Auswahl aufgrund des finanziellen Erfolges und der ökonomischen Dominanz ist bewusst nicht gewählt worden, da die Filme aus mehr als achtzig Jahren Filmgeschichte nicht in konvergent aussagefähige Verhältnisse zu bringen sind und sie durch zusätzliche Gewinnmaximierung mittels Zweitverwertung im Fernsehen, durch die Auspielung auf Video und DVD oder die Wiederaufnahme ins laufende Kinoprogramm eine einheitliche Kategorisierung und Klassifikation nach ökonomischen Gesichtspunkten verhindern. Ausgewählt wurden schließlich 20 Spielfilme, die für den cineastischen Orient exemplarisch einstehen (siehe Tab. 6) und durch hohe Zuschauerzahlen und ein gesteigertes Medieninteresse zu erhöhter Wahrnehmung gelangt sind. Diese Filme müssen als Vorgaben und Muster für weitere Filme verstanden werden. Aus diesem Grund beschränkt sich die Studie auf eine, für sozialwissenschaftliche Standards, kleine Stichprobe an Filmen. Sie eignet sich jedoch, um repräsentative Aussagen für die visuellen und textlichen Orientzuschreibungen zu gewinnen. Kleine Stichproben haben zudem den Vorteil der größeren Präzision (vgl. BLIERSBACH 1989) und auch aus Gründen der Durchführbarkeit empfiehlt sich die Konzentration auf einige als besonders markant geltende Filme zu richten.

	Titel	Land	Jahr	Regie
1.	The Sheik	USA	1921	Melford, George
2.	Morocco	USA	1930	Sternberg, Josef von
3.	Casablanca	USA	1942	Curtiz, Michael
4.	Road to Morocco	USA	1942	Butler, David
5.	The Man who knew too much	USA	1955	Hitchcock, Alfred
6.	Lawrence of Arabia	GB	1962	Lean, David
7.	Topkapi	USA	1964	Dassin, Jules
8.	The Man who would be King	GB	1975	Huston, John
9.	The Wind and the Lion	USA	1975	Milius, John
10.	Death on the Nile	GB	1978	Guillermin, John
11.	Midnight Express	USA	1978	Parker, Alan
12.	Raiders of the Lost Ark	USA	1981	Spielberg, Steven
13.	Gallipoli	AUS	1981	Weir, Peter
14.	Ishtar	USA	1987	May, Elaine
15.	The Sheltering Sky	GB/ Italien	1990	Bertolucci, Bernardo
16.	Not without my Daughter	USA	1991	Gilbert, Brian
17.	The English Patient	USA	1996	Minghella, Anthony
18.	Hideous Kinky	GB	1998	MacKinnon, Gilles
19.	The Mummy	USA	1999	Sommers, Stephen
20.	Hidalgo	USA	2004	Johnston, Joe

**Tab.6**      *Übersicht der analysierten Filme*

Zusammenfassend wird die Auswahl der Filmbeispiele mit folgenden Kriterien begründet:

- Orient als filmischer Handlungsraum
- Überdurchschnittlicher Bekanntheitsgrad
- Filmhistorische Sukzession
- Genre Autonomie
- Lebensweltlicher Bezug

## 4 Konstruktionsprinzipien des cineastischen Orients

*“Telling the truth can be dangerous business; honest and popular don't go hand in hand...”*

*(Anfangszeile des gleichnamigen Musiktitels aus dem Film Ishtar)*

Welchen Prinzipien und welche narrativen Strategien bei der Erschaffung des filmischen Orients genutzt werden, zeigt der folgende Abschnitt, der unterschiedlichste Strategien aufzeigt. Der Orient ist in der Konzeption SAIDS (1978:54 f.) nichts anderes, als der mit einer Theaterbühne vergleichbare Raum, auf die der Westen seine eigenen Phantasien, Vorstellungen und Wünsche projizieren kann. Diese Projektion dient in erster Linie der Identitätsstiftung des Westens, der sich durch Abgrenzung quasi selbst erst erschafft und aus diesem Grund immer weiter orientalisiert, damit die Abgrenzung erfolgreich und dauerhaft sein kann. Weiter formuliert SAID (1978:1) die Idee, dass der Orient für den Westen stets die Funktion des Anderen, des dichotomen Gegensatzes verkörpert habe. Genau genommen stellt das Andere sogar „one of its deepest and most recurring images of the Other“ dar. Eine Idee, die lange Zeit bestimmend für die Forschungsagenda, besonders US-amerikanischer Wissenschaftler war. Die westliche Geschichte des Orients ist von Anfang an eine originäre Abgrenzungserzählung, durch die anhand prototypischer Narration das Positive selbst gegen das Negative Andere abgegrenzt werden muss. Diese Abgrenzung, erfolgt im Orientkino durch verschiedenste Strategien. Der folgende Abschnitt nimmt sich einigen besonders augenscheinlichen Ausprägungen dieser klischeehaften Darstellungen an und sucht diese in ihren Haupterscheinungsformen und den daraus resultierenden Konsequenzen für die Semantisierungs- und Abgrenzungspraxis darzulegen.

## 4.1 Der Orient als Erlebnisort des Unterhaltungskinos

Die innere Logik und die Konstruktionsprinzipien des filmischen Orients lassen sich zu den Anfängen des Kinos zurückverfolgen. Der Orient, wie er sich seit Anbeginn der Filmarbeit in Nordafrika, dem Nahen und Mittleren Osten präsentiert ist aufgrund seiner historischen Wurzeln immer schon von verschiedenen Quellen gespeist worden. So entstand der klassische Orient Hollywoods zunächst in den Studios, den dazugehörigen Anlagen und *on location* in Kalifornien, Utah und Arizona gedreht. Aber auch in den zum Orient gezählten Ländern findet sehr früh schon Filmproduktion statt, so existieren Filmaufnahmen französischen Ursprungs aus Algerien und Tunesien, die bereits um 1896 entstanden (vgl. DEEKEN 2004:50 f.). Dabei handelt es sich jedoch nicht um Spielfilme, sondern in erster Linie um die frühe Unterhaltungsform, den Reisefilm.

Zum einen ist der vom Kino geschaffene Orient ein ästhetisches Produkt; immer bemüht einwandfreie Bilder zu liefern und diese mit Vorgaben aus der Kunst und Fotografie abzugleichen. Zum anderen spielen auch die Präferenzen und bestehenden Imaginationen der Filmemacher und Kameraleute eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der ästhetische Blick, der der filmisch dargestellten Arabischen Welt zuteil wird, lässt den Orient komplett zu einem Kunstprodukt werden. Gerade der cineastisch-imaginierte Orient, der zur Diskussion steht, hat eine besondere Verbindung zu seinen lebensweltlichen Anknüpfungspunkten und -orten. Sie stehen als außerfilmische Orte des Kinos ebenso zur Disposition und legen den Grundstein sowohl für die Produktion filmischer Geographien als auch für deren Rezeption.

*„In the America of the thirties and forties, movie theaters bore the names like ‘The Palace’ and ‘The Paradise’, designed to mark them as sites of gratification and imaginary investment. They were designed and decorated to create a visual ambiance that disarmed its patrons through its apparent abundance, creating a context that loosened ties with a world of habitual reference points and signalled to the patron his/her entrance into another world.” (SINGER 1990:52)*

Der Orient, als kommodifiziertes Produkt ist, wie an anderer Stelle beschrieben, in zahlreichen populären Erscheinungen präsent. Aus diesem Grund müssen auch die Orte Erwähnung finden, an denen Filme konsumiert werden. Dies sind in der

Regel das Kino, als klassischer Ort filmischer Rezeption und durch das Aufkommen des Fernsehens auch das heimische Wohnzimmer (vgl. HIGSON 1987). In letzter Zeit ist Filmkonsum durch technische Innovationen auch Orts ungebunden möglich<sup>33</sup>. Der eigentliche Ort des Sehens – der Ort der Wahrnehmung – der Kinosaal hat bislang nur eine untergeordnete Rolle in der theoretischen Literatur gespielt (vgl. ADAMS 1992, JANCOVICH et al. 2003). Das Lichtspielhaus ist als abgeschlossener Ort, als Ort der Verdunklung laut BLOTHNER (1999) der Ort, an dem der Zuschauer den dargebotenen Film schauen kann.

Der dunkle Kinoraum ist jedoch zweifelsfrei der klassische Ort filmischen Konsumierens und er ist der, durch den seine eingeschriebene perspektivische Darstellung des Filmraums einen Verweis auf eine andere Realität bietet (vgl. HICKETHIER 1996:19). BLOTHNER (1999:23) macht den Alltag dafür verantwortlich, dass das Kino als der „andere Ort“ erschaffen wurde – ein Ort der „Verheißungen und Versprechungen“ parat hält und das Leben in einer „gesteigerten und intensiveren Form“ zulässt. Sobald diese Versprechungen eingelöst werden – zumeist mit dem verlöschenden Licht im Vorführraum einhergehend, betritt der Zuschauer einen neuen „sehr empfindlichen Ort“, den Anfang einer Erzählung (BARTHES 1988:254). Die Erzählung von einer anderen Welt, dem Orient, wie er sich auf den Leinwänden der Kinos entfaltet und aufspannt.

Wie bereits angedeutet, waren die ersten Lichtspielhäuser Attraktionen, ihrer Selbstwillen und nicht nur Orte des bloßen Filmkonsums. Die Kinos waren Orte des Filmerlebens, häufig aufwendige Bauten, die in prunkvollem Dekor und geradezu barocker Überfrachtung exotische Themenwelten aufgriffen, um die Besonderheit filmischer Rezeption zu untermauern. Die frühen Kinos wählten als gestalterische Variation häufig orientalisches Dekor und eine entsprechende Innenarchitektur (vgl. MELNICK & FUCHS 2004). Der Ort des Sehens war bereits zum Orient geworden, bevor der Orient auf der Leinwand aufs Neue erschaffen wurde. Dieser Ort, der „Verheißung und Versprechung“, wird in seiner Extension

---

<sup>33</sup> Der Filmkonsum ist mobil geworden und tragbare DVD-Spieler und die Möglichkeit Filme im Notebook zu sehen vervielfältigen die Konsumptionsmöglichkeit und erschaffen völlig neue *Settings*, die bislang jedoch nicht näher untersucht wurden.

zum so genannten *Setting*<sup>34</sup>, dem Handlungsgenerierenden Ort der in Bezug auf Film als *Setting* bezeichnet wird und der konzeptionell herangezogen wird, wenn es um die Wahrnehmung und die physische Rezeption von Film in Alltagssituationen geht (vgl. SCHURIAN 1998:95 f.). Es sind *Settings*, die in der neueren Psychologie die räumlichen, zeitlichen, personellen und strukturellen Elemente beschreiben, die das menschliche Verhalten bedingen (vgl. BARKER 1968). Die filmischen Orte selbst, können darüber hinaus als *Settings* im Sinne von BARKER (1968) interpretiert werden und sind demnach mit normativen Setzungen versehen: das bedeutet das Verhalten, Regeln, Praktiken und kommunizierte Meinungsbilder vorgegeben werden (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005b) und diese häufig an den filmischen Ort geknüpft sind. Das *Setting* sollte nicht mit dem Set verwechselt werden, das laut SCHURIAN (1998:95) der Ort ist, an dem das vorbereitet wird, „was im nachhinein angerichtet, umgesetzt, gefilmt, geschnitten und was letztlich dann als Film gesendet, als Ereignis wahrgenommen und als Erfahrung erlebt wird.“ Folglich der Ort der Kreation, in technischer und künstlerischer Hinsicht. Der imaginierte Orient eröffnet sich dem Kinobesucher bereits vor dem Beginn des Films.

Die Lichtspielhäuser fungierten als Tor in eine andere Welt, die Welt des Kinos und der großen Illusion und sollten in einer Zeit, in der es noch kein anderes audiovisuelles Medium gab, als tatsächliches Tor, als Verbindungsstück zwischen Lebens- und Filmwelt verstanden werden. LUKINBEAL (1995:84) überstrapaziert die genutzten Metaphern, in dem er gar vom einzigen Flughafen spricht, der Flüge in die Welt des Kinos ermöglichte. Dabei spielten orientalische Themen eine große, wenn nicht gar die Hauptrolle. Diese Tradition lässt sich auf Tradition der Massenunterhaltung, den billigen *Peepshows* und den *Vaudeville Varietes* und den ersten *Nickelodeons* zurückführen, die mit ihren orientalischen Darbietungen<sup>35</sup> eine ganz spezifische, erotische Zuschreibung des Orients ermöglichten (vgl. STONE 1998:252).

---

<sup>34</sup> *Setting* und Set sollten nicht synonym verwendet werden. Im Weiteren dient die Verwendung *Setting* der Beschreibung psychologischer Modelle und verweist auf BARKER (1968), das Set hingegen ist der für die Produktion hergerichtete Drehort des Films.

<sup>35</sup> Stone (1998:252) beschreibt die dort dargebotenen Programme und Revuen als „Harem-style revues“, die in zahllosen Theatern aufgeführt wurden, die Namen hatten, die der arabischen Alltagswelt entliehen waren: „The Egyptian“, „The Baghdad“ und „The Oriental“. Die Bands, die für die musikalische Begleitung der Darbietungen hatten in der Regel Namen, die ebenfalls kontextuelle Bezüge zum Orient aufwiesen: „*The Red Hot Mummie, Amneris and her All-Girl Jazz Band*“ sowie „*Rube Wolf and his Tomb Twisters*“ (ibid.).

Das erste Lichtspielhaus, das sich ägyptischer Ornamentik und Ausstattung bediente, war das im Jahr 1922 eröffnete *Grauman's Egyptian Theatre*, das heute, aufwendig restauriert, die *American Cinematheque* beherbergt. Das noch erhaltene Kino war eines der vielen, die im Zuge der Entdeckung von Tutenchamuns Grab im Jahr 1922, in altägyptischem Stil und passendem Dekor, eröffnet wurde (vgl. MELNICK & FUCHS 2004:40).

Zu Glanzzeiten des *Egyptian Theater* in Los Angeles sorgte ein als Araber verkleideter Schauspieler für Ablenkung während des Anstehens und ermöglichte die perfekte Inszenierung (vgl. HALL 1961:225). Das Kino und Filmmuseum liegt am *Hollywood Boulevard* und ist heute als filmhistorische Institution nicht mehr wegzudenken.



**Abb. 6** *Grauman's Egyptian Theater, Sitz der American Cinemateque (eigenes Foto 2002).*

Die Fremdheit des filmischen Orients wird bereits im Kino vorgegeben. Weltweit eröffneten Kinosäle, die sich orientalistischer Architektur und Ausstattung bedienten und der vorherrschenden Mode entsprechend ägyptische Themen interpretierten. Aber auch Anleihen aus den vorgenannten Geschichten aus Tausendundeiner Nacht wurden, sowohl von der zugrunde liegenden Architektur und der Ausstattung der Filmtheater, gemacht. MELNICK & FUCHS (2004:84) beschreiben den Stil als „Moorish-fantasy“ und äußerte sich durch den kruden Mix

aus allem, was der Westen an orientalischen Klischees und Vorstellungen parat hielt. Am Beispiel des *Fox Theater* in Atlanta, Georgia, zeigen MELNICK & FUCHS (2004:84) wie die Gestaltung eines Kinopalastes der 1920er und 1930er Jahre aussah:

*„Although many Egyptian artifacts were included throughout the building, the style is Moorish-fantasy and 1001 Arabian Nights. On one end, its Middle Eastern courtyard auditorium is graced by the ‘Jewel Drop’ curtain, ornately painted and speckled with sequins and rhinestones. Far up on the other end, the canopy inspired by a Bedouin tent not only defines the seating areas but allows patrons to look up at the sky of twinkling stars, drifting clouds, and projections of other lighting and weather conditions.“*

Die weitere Innenraumgestaltung nutzte optische Täuschungen und brillante „artistic fantasy“ (ibid.) und schuf so ein Muster des orientalisches-exotischen Kinopalastes. Der erste Schritt in fremde Welten wurde für die Kinobesucher bereits mit dem Betreten des aufwendig gestalteten Lichtspielhauses getan. Der Reiz des exotischen lässt sich in der ganzen westlichen Welt festmachen und manifestiert sich keineswegs ausschließlich auf den Bereich der Kinoarchitektur, sondern kann in zahlreichen Bauten weit zurückverfolgt werden (vgl. KOPPELKAMM 1987). Besonders die US-amerikanischen Kinos spielten mit diesen Vorstellungsbildern und bemühten sich um eine gewisse Exotik, die sowohl über den Namen, als auch über die Architektur vermittelt wurde. Hollywood trieb die Erfindung des Fremden auf die Spitze und machte es sich zum Erzähl- und Gestaltungsprinzip (MALTBY 1995).

*„By the early 1920s when people spoke of American motion pictures they began to use the name Hollywood to describe a place, a people, and, as many over the years have said, a state of mind.“ (SKLAR 1975:69)*

Sich weiter entfaltende Konsumstrukturen und die entstehende Kommerzialisierung des US-Amerikanischen Filmgeschäfts bedienten die entstehenden Strukturen des Massenkonsums. Film wurde, wie der Orient als Konsumgut massentauglich und popularisiert, was zu einer weiteren Kommerzialisierung des Orients führte. Spätestens an dieser Stelle wurde durch Kommodifizierung aus dem imaginierten Orient eine ökonomische Strategie. Dies ist auch und ganz besonders in der Inszenierung zu beobachten. Die Präsentation

der filmischen Märchenwelt des Orients, erschafft eine ihm eigene Ikonographie (vgl. Abb.5 *The Thief of Bagdad*, 1924), die von anderen im Orient verorteten Filmen adaptiert wird. Für die Handlungsorte bedeutet dies z.B., dass es immer wieder Variationen von Schatzkammern und Verließen gibt. Die *Arabian Nights Adventures* bedienen einen, für den Orientalismus bezeichnenden Stilmix, der Elemente aus Indien, Persien, der arabischen Welt sowie reine Fantasiegebilde eklektizistisch zusammenfügt und sich damit deutlich vom Westen unterscheidet.

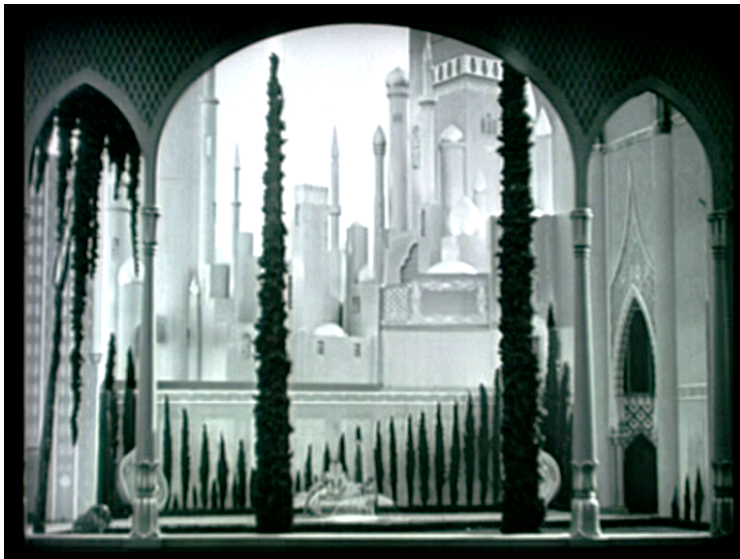


Abb. 7 *The Thief of Bagdad* (1924)

Der imaginierte, vom Kino erschaffene Orient darf jedoch nicht den lebensweltlichen Ländern der arabischen Welt entsprechen, er muss vielmehr den Erwartungen des Publikums folgen. Es gilt demzufolge vielmehr die Phantasie der Zuschauer als deren objektiven Verstand zu erreichen. Sowohl die Personen als auch die örtlichen Zuschreibungen müssen stereotypen Vorstellungen entsprechen, ansonsten können sie nicht oder nur sehr schwer den bestehenden Vorstellungen zugeschrieben werden. Ein tatsächliches Erkennen einer Situation und deren Verortung würden sich unter Umständen kontraproduktiv auf die filmische Konstruktion des Orients auswirken. SEELEN (1996:150) erklärt dies am Grundproblem des Abenteuergenres, das darin besteht dass der Protagonist sich ausschließlich in einer möglichst nicht identifizierbaren geographischen Umgebung bewegen darf, damit die „Schwereelosigkeit“ des Abenteuerfilms erhalten bleibt. Kurz: Je mehr lebensweltliche Realität, desto schlechter die Funktionstüchtigkeit der Orient-Illusion.

Das sicherlich wirkmächtigste Mittel der Wesensgenerierung des cineastischen Orients stellt die Darstellung des fremden und exotischen Anderen über die Repräsentation filmischer Charaktere dar. Diese sind gemeinhin bekannt, geradezu Allgemeinwissen: vor vermeintlichen Sindbads, Ali Babas, namenlosen Dieben und Bettlern sowie despotischen Kalifen und Scheichs wimmelt es im filmischen Entwurf der arabischen Welt; die märchenhafte Adaption kennt noch Derwische, Dämonen und Dschins. Elemente, wie fliegende Teppiche, Sandsturm umwehte Karawanen und Oasen, tauchen ebenso regelmäßig auf, wie die obligatorische Fata Morgana, die sowohl als Referenz des Märchens, als auch als physisches Phänomen Eingang in die Welt des cineastischen Orients erhält. Auf diese Weise ist der Orientfilm letztlich an einen metaphorischen Raum gebunden, der durch zahlreiche Konnotationen an die Erwartungen der Zuschauer anknüpft und mittels symbolischer Funktionen der Räume die Raumkonzepte der Zuschauer aufgreift, wie sie in deren mentalen Konzepten repräsentiert sind (vgl. MIKOS 2003). Ein weiteres wesentliches Element in diesem Erkenntnisprozess des Zuschauers ist das Erkennen, bzw. Wiedererkennen, des Anderen in den zahlreichen Personen, die aufgrund von Sprache, Aussehen, Kleidung oder vergleichbarer Attribute als dem Orient zugehörig erkannt werden.

## **4.2 Das Fremde und das Bekannte im cineastischen Orient**

SARDAR (2002:137) macht die Populärkultur als Träger und Medium des Orientalismus aus. Somit sind es die Medien der Populärkultur, die als Verbreiter der imaginierten Geographie des Orients, die Hauptleistung erbringen. In erster Linie handelt es sich bei der Verbreitung des Orientalismus um ein tradiertes Set an Vorurteilen und standardisierten Zuschreibungen, die sowohl die Araber als auch speziell Moslems als Gewalt verherrlichende Extremisten kennzeichnet (vgl. SARDAR 2002:139). Der medial kommunizierte Orientalismus bedient sich weniger eines akademischen Zugangs, als vielmehr der Aufbereitung bestehender allgemeiner Klischees und Vorurteile, die sich in textlichen und visuellen Tropen wieder finden. Dabei muss SAID (1978:94) Rechnung getragen werden, der über orientalistische Texte sagt, dass sie nicht nur Wissen, sondern auch Realität erschaffen und daraus sogar eine Tradition entsteht. Diese Tradition zeigt sich besonders bei allen bildhaften Medien und wird vom Kino geradezu perfektioniert.

Es sind die Bilder, die die erzählten Geschichten über Orte und Menschen glaubhaft machen und sie in die Imagination der Zuschauer einschreiben. Filme, die in hohem Maße rezipiert werden und nicht ausschließlich im Kino, werden zwangsläufig zu Vorbildern und Mustern für Folge-Produktionen. Diese lassen sich gerne auf funktionierende Bilderwelten und deren Geschichten ein, kopieren diese mitunter, passen sie an und arrangieren sie neu. Die Verbindung zu den Vorbildern bleibt in der Regel jedoch sichtbar. Der Film *Casablanca* eignet sich bestens, um diese Erzeugung von Vorbildern zu belegen, so ist nicht nur die Stadt, die dem Zuschauer als Repräsentation vor Augen schwebt, sondern auch einzelne Topoi des Films; so z. B. *Rick's Café Americain*, als Referenzmuster für jede Bar, die das Kino in der Folge inszenieren sollte (vgl. ANDERSON 1996). Sogar einzelne Verhaltensmuster und bestimmte verbale Referenzen, die der Story entstammen, sind Gemeingut geworden. Man denke nur an: Ich schau Dir in die Augen Kleines oder Dies könnte der Beginn einer wunderbaren Freundschaft werden, ganz zu schweigen von Spiel es Sam. Das häufig im filmischen Zusammenhang erwähnte „Spiels noch einmal Sam“, fällt im ganzen Film nicht einmal, die sich entwickelnde Eigendynamik belegt die gesellschaftliche Relevanz. Aber auch Teile der Ausstattung genießen inzwischen Kultstatus „the cultural objects from Casablanca have become as familiar to Americans as the Statue of Liberty or Uncle Sam“ (MERLOCK-JACKSON 2000: 38). Neben den Bildwelten können aber auch musikalische Verweise genutzt werden, um bekannte Ideen zu transportieren. So spielt die Filmmusik eine bedeutende Rolle, die eine eigene Mitteilungsebene darstellt. Die weiteren Dimensionen musikalischen Einflusses auf Film und deren Wirkung auf den Rezipienten finden sich bei BULLERJAHN (2001). Filmmusik kann durch das Aufgreifen bestimmter lokal zugeschriebener Melodien und volkstümlicher Musik eine unterstützende Wirkung bei der filmischen Schaffung eines Ortes oder einer kulturellen Zuschreibung eines Handlungsraumes einnehmen. Einige wenige Leitmotive besitzen eine derartige Wirkkraft, dass sie als Raum konstituierendes Element betrachtet werden können. So ist das von Maurice Jarre geschriebene Leitmotiv zu *Lawrence of Arabia* immer wieder in ähnlicher Form verwendet worden, wenn das Wüsten-Topos in weiteren Filmen thematisiert wird. So ist z.B. das Auftrittsthema von Omar Sharif im Film *Hidalgo* das Hauptthema aus *Lawrence of Arabia* und somit ein klarer Verweis auf ein bereits existierendes Kulturgut und einen Film, der wie kein anderer das Bild der Wüste geprägt hat. Maurice Jarre steuerte auch die Musik zu *The Wind and the*

*Lion* bei und zeigt, dass geschaffene Referenzsysteme von wenigen Künstlern abhängen können.

Im Film *Gallipoli* wird ein Ägypten aus der Perspektive der einfachen australischen Soldaten wird gezeigt, dass von bereits bestehenden Vorurteilen und klischeehaften Einstellungen geprägt ist. Auch hier treten Ägypter als Händler auf, welche die australischen Soldaten mit allerlei gefälschten Artefakten über den Tisch ziehen wollen. Die einfachen Soldaten werden auf die ihnen fremde Kultur und die zu erwartenden Situationen mit folgenden Sätzen von einem Offizier vorbereitet:

*„Men, you are shortly to be set loose on the local inhabitants, who, you will be surprised to find, don't look at all like you.“*

Worauf die zuhörenden Soldaten mit Gelächter reagieren. Das personifizierte Fremde wird erneut der Lächerlichkeit preisgegeben und der konstruierte Abstand wird durch die bloße Zuweisung der Andersartigkeit nicht einmal subtil vermittelt.



**Abb. 8** Australische Soldaten in Ägypten (*Gallipoli*, 1981)

Im Film *Gallipoli* herrscht ein anzüglicher Militärjargon vor, der von kolonialer Überlegenheitspose bestimmt wird, trägt die Vorstellungen, dass man sich hier [Ägypten] in einem Land befände, das nicht auf einer vergleichbaren Entwicklungsstufe steht, das voller schmutziger Prostituierten („Life is cheap here, Snowy, and the women have no respect for themselves.“) ist und in dem es Essen gibt, das jenseits allem bekannten einzustufen ist. Ein Motiv, das sehr häufig im Film Verwendung findet, wenn es darum geht die Andersartigkeit auszudrücken. Die tatsächliche Vielfalt des Orients muss durch den Orientalismus aufgebrochen,

geradezu dekonstruiert werden, um ihn und seinen originären Gegenstand in eine verhandelbare Größe zu verwandeln.

Die Hinwendung zu einem visuell gestützten Orientalismus findet im 19. Jahrhundert statt und ist besonders durch die Betrachtung des Anderen geprägt. Denn der erste Kontakt mit dem Anderen vollzieht sich primär als visuelles Zusammentreffen. Dabei ist Andersartigkeit scheinbar immer von der Frage nach der zugrunde liegenden Repräsentation und „von der unauflösbaren Ambivalenz des ‚entstellenden‘ kolonialen Blicks“ gelenkt (STEMMLER 2004:10). Wobei die visuelle Ikonographie des frühen filmischen Orients seine Wurzeln vor allem in viktorianischen Quellen hat (vgl. IRWIN 2004:228). Besonders die biblischen Katastrophen-Gemälde von John Martin und Dorés Stahlstiche biblischer und märchenhafter Motive waren neben weiteren Buchillustrationen vorwiegend der Tausend und eine Nacht-Geschichten visuelle Vorgaben der späteren Setdesigner. Aber auch die Vorlagen der Orientalisten nennt IRWIN (2004) als Quellen der Bildgestaltung, ohne darauf zu verzichten, auf die sich selbst reproduzierende Welt des Kinos zu verweisen. Während die Tausendundeine-Nacht-Filme von Beginn der Filmgeschichte an überwiegend für Kinder gemacht wurden, gab es einige Regisseure, die für ein älteres Klientel produzierten, unter ihnen Werke von Fairbanks, Korda und Pasolini. Die jugendlichen Zuschauer sollten mit wahrhaft märchenhaften Bildern und einem „sense of wonder“ in den Bann gezogen werden (IRWIN 2004:223). Die Widerspiegelung realer, d.h. lebensweltlicher Geschehnisse und deren historische Einbettung sowohl in filmische, als auch in außerfilmische Themen gelten als sichere Methode filmischen Erfolgs (vgl. MALTBY 1995), vor denen auch der cineastische Orient keinen Halt macht. Struktur bildend ist neben der märchenhaften Adaption vor allem der biblische und Alte Orient, der die Grundlage für das Verständnis ebnet. Dieser ist nicht nur filmisch ein besonders ausführlich behandelter Gegenstand, sondern zählt auch zu den ersten Themen, denen sich das Medium Film annahm. Die Bibel gibt die Geschichten und den Handlungsraum mehr als präzise vor und lässt den Filmemachern vermeintlich wenig Auslegungs- und Variationsmöglichkeiten und so ist es nicht verwunderlich, dass Jesus Christus zum ersten „Leinwandhelden“ der Kinogeschichte und zur Identifikationsfigur des ersten filmischen Orients wurde (TIEMANN 1995:23). Bereits im Jahr 1897 wurde die Passion Christi mehr als sechsmal verfilmt und bis 1994 fand der Filmheld der ersten Stunde mehr als hundertzwanzigmal den Weg auf die Leinwand – andere Quellen sprechen sogar von mehr als einhundertfünfzig

Verfilmungen (vgl. TIEMANN 1995). Die alttestamentarischen Adaptionen sind dabei nicht einmal berücksichtigt. Diese wurden gesondert, als Monumentalfilme, nicht selten auch als Abenteuerfilme, in die Kinos gebracht und formten die Ausstattungspraxis filmischer Orient-Inszenierung. Wenngleich die Repräsentation des biblischen Orients in bisherigen Untersuchungen vernachlässigt wurde, weist TIEMANN (1995:23) daraufhin, dass es dem Medium Film in allererster Linie darum ging „wie das Bild Jesu, wie das Bild des Heilands im Kino aussehen sollte.“ Die Frage nach der filmischen Umsetzung biblischer Stoffe, nach dem wie und warum wurde generell von den Fragen nach Kassenerfolg oder theologisch-christlicher Relevanz bestimmt (ibid.). Eine derart geführte Diskussion unterstellt eigentlich einen gegenseitigen Ausschluss. Was sich folgendermaßen liest: Je genauer die Umsetzung, desto geringer der Erfolg an der Kinokasse. Eine ernüchternde aber durchaus erhellende Perspektive auf das Kinogeschehen, die sich auch auf die Geographie der filmisch inszenierten arabischen Welt ummünzen lässt. Die Erzähllogik und die verwendeten Repräsentationsstrukturen rekurren demnach in hohem Maße historisch gewachsene und über die Jahrhunderte verfestigte Bilder, Stereotype sowie Erzählungen und folgen nur in geringem Maß modernen Adaptionen. Diese sind nur dann erforderlich, wenn Handlungen authentifiziert werden müssen, was durch verschiedene Strategien umgesetzt wird. Zum einen durch Nennung bekannter Orte und deren narrative Einbettung – basierend auf aktuellen Fakten, zum anderen durch Einbindung bestehenden *Footage*-Materials aus Nachrichtensendungen oder anderen Fernsehformaten.<sup>36</sup>

Orientalismus im Sinne von SAID (1978, 1981) ist dann nicht mehr nur als Beobachtungsperspektive zu verstehen, sondern eher als repräsentatorische Dimension im Sinne von HALL (1997). Es ist ein kulturelles Repertoire an Zuschreibungen, die überwiegend als Teil einer visuellen Repräsentationspraxis Differenz und Andersartigkeit zum Ausdruck bringen und zwar in allen Bereichen alltäglichen Lebens. Am beharrlichsten und wirkmächtigsten jedoch in massenmedialen Darstellungsweisen. Der filmische Orient ist zumeist als Land östlich des Westens festgeschrieben worden, die Differenz liegt einzig in der Abgrenzung zum bekannten Westen. Als ein Reich der Geschichten ist es

---

<sup>36</sup> Das hier erwähnte *Footage*-Material muss nicht zwingender Weise aus tatsächlichem Nachrichtensendungen stammen. Häufig genügt schon die Verwendung verwackelter Aufnahmen einer Handkamera oder die Verwendung digital gealterter Filmausschnitte, um beim Rezipienten den Stimulus „Nachrichten“ auszulösen.

zweifelsfrei manifestierter Bestandteil der Populärkultur und des alltäglichen Lebens (vgl. SARDAR 1999:13). In den vergangenen achtzig Jahren hat sich das Unterhaltungskino diesen Geschichten angenommen. Diese Erzählungen haben im Laufe der Zeit einen Orient hervorgebracht, der zwar scheinbar geographisch eingegrenzt ist (vgl. SARDAR 1999:14 f.), sich aber ständig weiterentwickelt, da Filme den Orient immer wieder neu erfinden und damit auch die Räume des Kinos ausweiten. Das Festhalten an tradierten Bildern reglementiert diese Kreationen und dennoch sind Änderungen erkennbar; häufig nur oberflächlich, bleiben einmal aufgebaute und genutzte Geschichten in ihrer Struktur durch die Jahre identisch.

STONE (1998:247) weist daraufhin, dass das Missverstehen und die stereotype Betrachtung der Kulturen des Nahen Ostens eine lange Geschichte in den Vereinigten Staaten haben. Ganz besonders hat sich das Hollywoodkino hervorgetan, dieses wissentliche Missverstehen zu transportieren und von den Anfängen des Kinos an, lieferten Filmemacher ihre eigenen Entwürfe nahöstlicher Kultur, ganz nach den eigenen, sprich filmischen Bedürfnissen (ibid.). Obwohl es sich bei vielen Entwürfen und Vorstellungen um individuelle Vorstellungen der Filmemacher handelt, haben die transportierten Bilder im Laufe der Zeit beharrlich hartnäckige Vorstellungen des Orients entstehen lassen, die aus dem populären Diskurs nicht mehr wegzudenken sind (ibid.). So sind die beiden erfolglosen Musiker im Film *Ishtar* derart erfolglos, dass sie von ihrem New Yorker Agenten lediglich einen Auftritt in Marokko vermittelt bekommen. Dort angekommen treten sie im *Chez Casablanca* Nachtclub auf. Sie machen Bekanntschaft mit der jungen Rebellin Shirra (Adjani), die sie gleich über ihr fiktives Heimatland Ishtar und seine Beziehung zum Westen aufklärt:

*„Western culture is superior... You are American, from a young country. Ours is an old, devious world“, und ergänzt: „ the people have never seen a refrigerator. [Yet] the dome of the palace in Ishtar is gold.“*

Das Fremde und Andere wird sowohl visuell, als auch textlich transportiert, so gibt es zu den obligatorischen Szenen im Souk, den passenden Kommentar von Rogers: „Funny, isn't it? You never appreciate your own country until you leave it.“ Dieses Konstruktionsweise funktioniert aber auch andersherum, so transportieren im Film *Hideous Kinky* Bilder die Geschichte eines bunten und alles in allem glücklichen aber archaischen Orients, der als das *Andere*, zum bekannten Westen

gekennzeichnet ist und zwar nicht nur in Bildern, sondern auch auf textlicher Ebene, so beschreibt Julia (Winslet) die zurück gelassene Heimat: „London’s cold, cold and sad.“. Also auch hier eine Abgrenzungsstrategie, die in diesem Fall einen eher positiven Orient entwickelt.

Die Ausstattung der Filme kann auch dazu beitragen, das Fremde zu erkennen, besonders die frühen Filme des Genres setzen hier Standards und sind bis heute maßgeblich an den Vorstellungen und Imaginationen des cineastischen Orients beteiligt. Die ersten Filme, die Valentinos Durchbruch und seinen Kultstatus besiegelten *The Sheik* and *The Son of the Sheik*<sup>37</sup>, waren keine Ausnahmeerscheinungen, sondern vielmehr Teil eines sich gerade etablierenden Orienttrends im Kino, der mittels Prologen und *Flashbacks* einen symptomatischen Orient konstruierte, der mittels Tanzeinlagen, Set- und Kostümdesign seine Besonderheit erhielt (vgl. STUDLAR 1997). Orient-Elemente, wie sie sich in den genannten Filmen finden, werden zur Entstehung der genannten Filme gerade entwickelt und lassen sich in vielen Fällen auf die Beispiele zurückführen.

Die filmische Adaption des gleichnamigen Agatha Christie Romans aus dem Jahr 1937 besticht zunächst einmal durch das große Staraufgebot an Schauspielern. Ebenso wie durch das perfekte Kostümdesign, für das Anthony Powell<sup>38</sup> den Oscar gewann. Der Fall wird durch den exzentrischen belgischen Detektiv Hercule Poirot (Peter Ustinov) aufgeklärt. Das Lexikon des Internationalen Films (2002:3158) sieht die filmische Adaption als vergleichsweise schwerfällig an, dank Peter Ustinov und zahlreicher anderer Stars kann immerhin noch von einem verschmückt-amüsanten Kammerspiel gesprochen werden, dass die filmisch inszenierten und repräsentierten Araber lediglich als schmückendes Beiwerk nutzt, die westlichen Protagonisten jedoch mit der Aufgabe versieht, die ihnen am besten zu Gesicht steht: dem Reisen. So sind sie alle auf einer großen Entdeckungstour des fremden und abenteuerlichen Ägyptens (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2005).

---

<sup>37</sup> *The Son of the Sheik* erschien 1926 posthum nach Valentinos plötzlichem Tod.

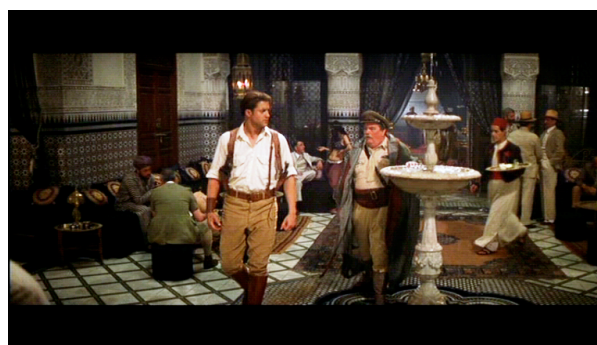
<sup>38</sup> Anthony Powell stattete ebenfalls *Ishtar*, *Indiana Jones and the Temple of Doom* sowie den dritten Teil der Indiana Jones Reihe *Indiana Jones and the last Crusade* mit Kostümen aus.



**Abb. 9** Poirot an Bord der Karnak (*Death on the Nile*, 1978)

Aber auch hier kann es zu viel des Guten werden. Die Ausstattung kann auch dazu führen, dass sie von Wesensmerkmalen ablenkt und Referenzen, visueller und narrativer Art vom eigentlichen Filmgeschehen ablenken. So gelangt HOLDEN (1999), bei der Charakterisierung des Films *The Mummy* zu folgender Aussage:

*„Think ‚Raiders of the lost Ark‘ with cartoon characters, no coherent story line and lavish but cheesy special effects. Think ‚Night of the Living Dead‘ stripped of genuine horror and restaged as an Egyptian-theme Halloween pageant. Think ‚Abbott and Costello Meet the Mummy‘ grafted onto a Bing Crosby-Bob Hope road picture (‘The Road to Hamunaptra’) and pumped up into an epic-size genre spoof.“*



**Abb. 10** „Heldenhafte Erscheinung“ (*The Mummy*, 1999)

Offensichtlich wird hier jedoch ein weiteres Prinzip, dass der Einbettung filmischer Inhalte in bekannte Sujets und das Aufgreifen bewährter Erzähltraditionen zuträgt. Der Film *The Mummy* erzählt von „an American adventurer who stumbled upon the burial site while rattling around Egypt (really Morocco) with the foreign

legion" (HOLDEN 1999). Der Spielfilm wird konsequenterweise als Adaptation des Indiana-Jones Themas gesehen, die Schwächen sind für die Kritik jedoch nur zu deutlich:

*„His [Brendan Fraser] exclamations make Mr. Ford’s throwaway remarks in the Indiana Jones films seem positively Shakespearean in their depth and rationality.” (ibid.)*

MITCHELLS (2004) Filmkritik zum Film *Hidalgo* belegt, dass der filmisch geschaffenen Orient Teil eines selbstreferentiellen Systems ist, dass sich auch jenseits klassischer Muster bedient:

*„...the film has the feel of an exotic locale that seems to have been invented by someone who knows it only from old movies.“*

Gleichzeitig belegt MITCHELLS (2004) aber auch dass die Einbettung zu vieler Bekannter Referenzen einem Film durchaus schaden können.

*„There aren’t many films that include the Wounded Knee massacre, a shot of the Statue of liberty, a computer-generated sandstorm left over from ‘The Scorpion King’, megasize locusts and a grand and incredibly staged rescue from a kidnapping, which logistically and storywise is the film’s high point.“*

Nicht nur die Filmkritik erkennt diese intermediale Vermengung, sondern ebenfalls die Filmwirtschaft und die Produktion, die immer wieder auf die Einbettung in lebensweltliche Bezüge zurückgreifen. Dies dient nicht nur gesteigerter Glaubwürdigkeit des filmischen Produkts, sondern fernerhin auch zur Einbettung in gesellschaftlich konstruiertes Weltwissen (vgl. OHLER 1994). Die literarische Vorlage zu *The Sheik* von Edith Maude Hull wurde in der Werbekampagne für den Film bemüht und offenbart, wie Literatur und Film Hand in Hand die Vorstellungen der Rezipienten erreichen können:

*„They can’t print the book fast enough for the demand. It’s the big controversial topic of the year. Everyone has read it or heard of it or wanted to borrow it or discussed it or wanted to read it or hid it or wondered when it would be made into a picture. And now it is a picture!” (Anzeige zu *The Sheik*, in: *Denver Post*, 29. November 1922, zitiert nach STUDLAR 1997:126)*

Die Faszination, der filmischen Bearbeitung ging soweit, dass Valentino, der ohnehin als eines der größten Idole seiner Zeit galt, Stellung zur Rolle des Mannes in der Gesellschaft bezog. Als Zigarette rauchender *Sheik*, der sich auch außerhalb der Leinwand seiner Rolle fügen musste, gab in einem Interview unverwunden zu, dass letztlich alle Frauen einen archaischen Höhlenmenschen mögen. „No matter whether they are feminists, suffragettes or so-called new women, they like to have a masterful man who makes them do things he asserts (*Movie Weekly*, 19. November 1921, zitiert nach SHOHAT & STAM 1994:169).“



*Abb. 11 R. Valentino (The Sheik, 1921)*

Aber auch andere Einbettungen macht sich das Kino zu nutze. *Death on the Nile*, der 1977 gedrehte Film, war die erste Fremdproduktion, die nach einer langen Pause wieder an Originalschauplätzen in Ägypten gedreht wurde (CLARK 1990). Interessanterweise fiel die New Yorker Uraufführung am 6. Oktober 1978, auf den Termin der Eröffnung der Tutenchamun-Ausstellung, was sowohl von den Medien, als auch von den jeweiligen Veranstaltern gegenseitig genutzt wurde und die lebensweltliche Verbindung gewinnbringend einsetzte, um den Film zu positionieren. Auch die heute eher unbekannteren *double-feature* Aufführungen wurden zielgerichtet auf ein Thema ausgerichtet, so wurde *Topkapi* in den USA wechselweise im Paket mit dem Oscar-Sieger für den besten Kurzfilm *Chagall* oder in Verbindung mit dem B-Movie *Station Six Sahara* aufgeführt. Eine Produktion über eine in der libyschen Wüste gestrandete Amerikanerin (Caroll Baker), die den Männern an einer Pipeline-Station den Kopf verdreht.

Das die Verquickung filmischer Welten mit der Lebenswelt und deren Aufgehen in anderen medialen Gattungen eine lange bestehende Praxis darstellt, wird daran

deutlich, dass Aufnahmen aus dem Film *The Sheik* Eingang in populärwissenschaftliche Publikationen finden: Die Lebenserinnerungen des marokkanischen „Sultan der Berge“ Raisuli, der viele Jahre später als einer der Hauptcharaktere in *The Wind and the Lion* auf die Leinwand zurückkehren sollte. Gleich zu Beginn des Buches wird eine Reproduktion eines Filmbildes aus *The Sheik* verwendet, untertitelt mit: „Morgengebet in einer marokkanischen Stadt“<sup>39</sup> (HANSTEIN 1924:8a). Der Hinweis, dass es sich dabei um ein Filmbild handelt, taucht knapp und kaum sichtbar am Ende des Buches auf<sup>40</sup>, belegt noch die anderen aus dem Film entnommenen Bilder und vermischt diese mit vermeintlich realen Fotografien. Allein die Bildkomposition lässt darauf schließen, dass die Aufnahme kein Originalfoto sein kann, die Perspektive lässt dies nicht zu und auch die Konturen der Stadtsilhouette lassen auf ein *Matte-Painting*<sup>41</sup> schließen. Interessanterweise findet die Bildkomposition – Minarett rechts, als Bildbegrenzung und die Stadt mit weiteren Minaretten im Hintergrund auf der linken Seite in vielen weiteren Filmen Verwendung. Wiederkehrende Kompositionen lassen auf eine Art Grammatik der filmischen Erzählung schließen und bieten den Zuschauern auf diese Weise, die Möglichkeit des Widererkennens. Die Verknüpfung, auch intermedial, liefert nicht nur die Nähe der Einstellungen zu Lehnert und Landrock-Fotografien, sondern auch die erklärenden Texttafeln, die nicht nur die Geschichte transportieren, sondern auch Erläuterungen zu den Besonderheiten der dargestellten Kultur, Religion und auch zur Topographie liefern. Gegenwärtig scheinen die medialen Vorbilder wieder bei den Filmen selbst angekommen zu sein, so erkennt GREGORY (2004:216) für die Berichterstattung aus dem Nahen Osten einen *cinematic gaze*, also einen vom Kino geprägten Blick. Auch dieser basiert auf tradierten Vorgaben, hat aber die Kontrolle über die visuelle Kommunikation übernommen. Dies in einer äußerst oberflächlichen und reduzierten Weise und immer auf die Heraushebung des Anderen und Fremden bedacht. Die Vereinfachung der erwähnten Trope findet nicht nur auf inhaltlicher narrativer Ebene, sondern auch und abermals besonders auf der visuellen Ebene statt.

---

<sup>39</sup> vgl. dazu auch Abb. 20 „Beispiele für verschiedene Bildformate des *establishing shots* von Städten“

<sup>40</sup> Der Hinweis des Verlages ist dem Verzeichnis der Abbildungen angestellt und bedankt sich bei der National-Film AG aus Berlin, für die Überlassung der Bildrechte der „wertvollen Original-Aufnahmen aus dem Film ‚Der Scheik‘ (Hanstein 1924:221).

<sup>41</sup> *Matte-Paintings* waren lange Zeit die übliche Methode zur filmischen Darstellung einer lebensweltlich nicht vorhandenen Situation, oder Kulisse ermöglicht eine verhältnismäßig günstige Variante die filmische Geographie zu beeinflussen. Dabei wird das abzubildende Objekt auf eine Glasfläche gemalt und während des Drehs vor die Kamera montiert.

Der Film *Casablanca* erlebte und erlebt nach wie vor beinahe unendliche Aufgüsse und Adaptionen und ist fester Bestandteil der westlichen, besonders der US-amerikanischen Populärkultur. Sowohl die Figuren, als auch die direkten Referenzen sind beinahe allgegenwärtig. Der Film wurde zu einem der bekanntesten in der amerikanischen Kinogeschichte und selbst wenn Menschen ihn nicht gesehen haben, sind sie häufig in der Lage die Geschichte nebst Plot wiederzugeben<sup>42</sup> (vgl. MERLOCK-JACKSON 2000). So hat der Film vor allem ein omnipräsentes Icon amerikanischer Populärkultur geschaffen, ein kleines Stück einverleibten Orients, der für alle Zeiten amerikanisch bleibt. Der mit drei Oscars ausgezeichnete Film (Beste Regie, Bester Film und bestes Drehbuch) gilt als der bekannteste Film der Welt und ist einer der Nordafrika generierenden Filme und wurde von der Kritik als „in the high tradition of their hard-boiled romantic-adventure style“ betrachtet (CROWTHER 1942). Bei der Oscarverleihung war er in fünf weiteren Kategorien nominiert, konnte sich aber nicht durchsetzen. Humphrey Bogart als rebellischer Held, der gegen das Beamtentum aufbegehrt und damit auch noch Erfolg hat ist für Pauline KÄEL (1991) die größte Errungenschaft des Films. Ebenso lobt sie die internationale Besetzung, die zweifellos zum Erfolg des Films beigetragen hat. Der Film, der laut CROWTHER (1942) vor Verschwörern, Gaunern und europäischen Flüchtlingen wimmelt und sich vor dem Hintergrund eines geschmeidigen Cafés in einem nordafrikanischen Hafen abspielt, ist „one of the year’s most exciting and trenchant films“ (ibid.).

Die Referenzen werden auch von Filmkritikern immer wieder beschworen und so wird *Lawrence of Arabia* zu einem Film, der „too many treks through the dunes“ aufweist – und interessanterweise nicht etwa für die Aufnahmen gelobt wird – und dennoch „‘Lawrence’ is a spectacular, a dinosaur dug up from old Hollywood“ (THOMPSON 1962.). Die Presse und die Filmkritik beschwören immer wieder das gute alte Hollywood, das noch große Geschichten erzählte und nachweislich die Sehgewohnheiten und die Grundverständnisse filmischer Kommunikation formte. Eine Absicht, die sich gut mit den Worten des Produzenten, Sam Spiegel, wiedergeben lässt: „To me the answer is still good pictures, not so many pictures. Good ones can run for a long time, and over and over. I only hope the public also wants ‘Lawrence’ to do so“ (THOMPSON 1962.). Der Wunsch kann, zumindest was *Lawrence of Arabia* betrifft, als erfüllt gelten. Auch heute wird der Film noch

---

<sup>42</sup> Eine Beobachtung, die der Autor in zahlreichen Lehrveranstaltungen, zur visuellen Geographie, ebenfalls immer wieder machen konnte.

weltweit in Kinos<sup>43</sup> aufgeführt, läuft regelmäßig im Fernsehen und wird erfolgreich als DVD vertrieben.

Die Abgrenzungsstrategie wird auch an anderer Stelle deutlich: ein geradezu perfektes Spiel mit dem Ost/West Gegensatz findet sich in den *Road to... Movies*, der Bob Hope und Bing Crosby im vorliegenden Beispiel nach Nordafrika verschlägt. Pauline KAEL (1991:632 f.) beschreibt die Reihe als „comedies with songs and a lot of patter“ und fügt an, dass man die Filme gesehen haben muss, um den besonderen Reiz verstehen zu können. Der Film aus der erfolgreichen Road to-Reihe mit Bob Hope und Bing Crosby, wird von der Kritik als „fantastic excursion“ (CROWTHER 1942a) beschrieben und führt weiter den eigentlichen Zweck der Reihe aus: „...Road to Morocco is Route 1 to delightful ‚escape‘.“



**Abb. 12** Orientalische Kostüme (*Road to Morocco*, 1942)

Das Spiel mit Gegensätzen wird durch den eingeschlagenen Weg der Komödie erst ermöglicht. Über alles Unbekannte darf gelacht werden und jede noch so alberne Vorstellung aus dem Wissensrepertoire der Zuschauer wird umgesetzt. In einer Zeit, die vor einer bisweilen bedrohlichen *political correctness* Themen aufgreifen und ohne erhobene Zeigefinger produzieren konnte, entstanden Filme, die KAEL (1991) als satirische Melodramen bezeichnete und die zudem besonders ausgeklügelt erschienen. So lobt sie das veralbernde Spiel mit dem Abenteuergenre und das Schlendern der Akteure durch besonders exotische, völlig sinnfreie und dabei fröhliche Situationen, die niemals vortäuschen, dass sie lebensweltliche Themen aufgreifen könnten.

---

<sup>43</sup> Der restaurierte Film lief 1989 wieder in den Kinos an und wurde 1997 erneut in die Kinos gebracht.

Die Grenzziehung zwischen Ost und West, zwischen Morgenland und Abendland, wird filmisch also immer wieder durch die Überschreitung normativer kulturell-moralischer Setzung vollzogen, so beschreibt SHAHEEN (2000:155) das scheinbare Zusammenkommen der verschiedenen Kulturen in *Death on the Nile* eindrücklich. Eine Europäerin, die an Bord des Nildampfers ägyptische Jugendliche entdeckt, die zum Baden auf einer Sandbank herumtollen. Als sie ihr zu winken gleitet ein Lächeln über ihr Gesicht und der Zuschauer bekommt für einen kurzen Moment ein Gefühl des kulturellen Angleichens vermittelt. Dies hält jedoch nicht lang an, schon in der folgenden Einstellung drehen sich die Jungs um und präsentieren ihre heruntergelassenen Hosen. Die Frau erleicht und starrt in Richtung der sie beleidigenden Jugendlichen. Eingebettet in viktorianische Moralvorstellungen und koloniale Setzungen zeigt diese kleine Szene, obwohl es sich dabei lediglich um eine eher zu belächelnde Tat handelt, dass die Kulturen unvereinbar sind.

Auch in *The Man who knew too much* wird das *Andere*, also der Gegensatz zwischen Ost und West, erneut über exotisches Essen und die Aufhebung der Normen – nebst Bruch mit dem eigenen kulturellen Hintergrund der westlichen Protagonisten – über das Thema Nahrungsaufnahme vermittelt.<sup>44</sup> So scheitert Dr. McKenna, dargestellt vom 1,92 Meter großen James Stewart, bereits beim Versuch, sich auf eine andere Esskultur einzulassen beim Versuch auf Bodenhöhe zu Sitzen, was durchaus als charmanter Slapstick zu bewerten ist. Die endgültige Kapitulation vor dem *Anderen* und seinen Normen erfolgt beim anschließenden Versuch mit den Händen zu Essen. Die Warnung vor lokalem Essen erfolgt im gleichen Atemzug, steht demnach nicht nur für sinnliche Genüsse, sondern ist auch Ausdruck der Herabsetzung, so hat ein Offizier im Film *Gallipoli* gleich die richtigen Hinweise parat: “Beware of local eggs and the local liquor, which is poisonous.”

Das zuvor genutzte Beispiel leitet in eine weitere Strategie filmischer Konstruktion des anderen und Fremden über: der touristische Blick (vgl. URRY 2002). Er findet immer wieder Verwendung, wenn es darum geht Eindrücke bestimmter filmischer Orte zu präsentieren und diese als Handlungshintergrund in die filmische Erzählung einfließen zu lassen. Der touristische Blick des Unterhaltungskinos greift auch hier auf bestehende, häufig klischeehafte Zuschreibungen zurück und

---

<sup>44</sup> Dieses Beispiel wird in Kapitel 5 näher betrachtet und zeigt, wie filmische settings cineastische Geographie erzeugen kann.

bildet immer wieder geradezu folkloristische Szenerien ab. Der Film *Topkapi* gilt als unterhaltsame Mischung aus Kriminalkomödie und Selbstpersiflage nach dem Muster von *Rififi* (1954) und die New York Times lobt besonders „the extravagantly colorful décor and the atmospheric setting, which happens to be Istanbul.“ Teil der Darstellungs- und Repräsentationsstrategie ist folglich auch die Erschaffung besonders stimmungsvoller Szenarien und eine möglichst extravagante Ausstattung, die ein Mindestmaß an visueller und narrativer Exklusivität gewährleistet.



**Abb. 13** *Istanbul Alltags-Impression (Topkapi, 1964)*

Der spielerische Umgang der Eingangssequenzen ist eher harmlos, bedient sich touristischer Bilder und muss sich den Vorwurf der Verbreitung von Folklore gefallen lassen. Zunächst in Form des angesprochenen touristischen Blicks, der die Fahrt des Gaunersextetts in ihrem mondänen Cabrio durch ein exotisches Istanbul begleitet und den Zuschauer in die Rolle des Flaneurs drängt. In der Exposition Istanbul ist die rituelle Waschung einiger Gläubigen *en passant* zu sehen; auch hier mit dem touristischen Blick, der aus dem offenen Auto zu einer Fahrt durch Istanbul einlädt und durch die filmische Dokumentation der Istanbuler Alltagswelt der 1960er Jahre erfrischende, weil von der filmischen Norm abweichende Einblicke, bietet. Dabei wird Wert auf die Abbildung der einfachen Lebenswelt gelegt. Diese Art filmischer Darstellung kann als Ästhetisierung des Elends umgesetzt werden und pervertiert letztlich den touristischen Blick auf den Orient. Diese Repräsentationsweise findet sich ebenfalls in anderen populären Medien, die sich auf visuellem Weg dem Orient annehmen (vgl. LUTZ & COLLINS 1993, STEET 2000). BORGELT (1993:156) beschreibt die gängige Praxis des frühen Kinos wie folgt: „Utopie – auf der Leinwand als Pseudo-Realität sichtbar gemacht, das schien

den Leuten zu gefallen.“ Später dann auf einem Volksfest, wird die Handlung um den türkischen Öl-Ringkampf (Yağlı Güreş) aufgebaut und auch hier sind die gefilmten Sequenzen von einer Länge, die dem Zuschauer ein wirkliches Verfolgen ermöglicht. Der Zuschauer findet sich ganz klar in der Rolle des Voyeurs, der das vermeintlich Fremde aus sicherer Entfernung beobachten kann.

### 4.3 Der Fremde im cineastischen Orient

Das ausdrucksvollste Konstruktionsprinzip filmischer Fremdheit und die perfideste Strategie der Abgrenzung zum Bekannten liegen zweifelsfrei in der Stereotypisierung der Bewohner des cineastischen Orients. Indem der *Oriental* als das *Andere*, das scheinbare Gegenstück zum Abendländer, respektive westlichen Menschen gestellt wird, findet eine soziale Grenzziehung statt, die das Unterhaltungskino zur Perfektion entwickelt hat. Die genutzten Stereotype bezeichnen in übertragenen und häufig abwertenden Bedeutungszuschreibungen stark vereinfachte, schematisierte, feststehende und weit verbreiteten Vorstellungen einer Gruppe von einer anderen (vgl. NÜNNING 2001) und bestimmen so unseren Alltag. Sie helfen nicht nur in der Alltagskommunikation, sondern helfen kulturelle Identitäten zu konstruieren und aufrecht zu erhalten. „Through the manic assertion of difference, the identity of Western culture and identity can be sustained.“ (MORLEY & ROBINS 1995:167) Die gewonnene und etablierte Identität bietet dem Individuum Orientierungshilfen an, in dem Kategorien des Eigenen und des Fremden in ein Verhältnis gebracht werden. Die Stereotype, die dem Orient zugrunde liegen, sind nicht nur an die Bewohner des Orients gebunden, wenngleich sie in der Regel darüber verbreitet werden. Daraus leitet sich schließlich eine Lektüre der Länder, Landschaften und filmisch in Wert gesetzten Räume und Orte ab. Diese Abgrenzung findet in erheblichem Maße in den Massenmedien statt und erleichtert es wahrgenommene Informationen kognitiv zu verarbeiten und zu strukturieren. LIPPMANN (1922) untersucht in seinem Buch *Public Opinion* die Rolle medial konstruierter Bilder und Vorstellungen und versteht den Begriff des Stereotyps als ein Geflecht von vorgefertigten Meinungen, Einstellungen und Überzeugungen, die der Strukturierung des Wahrgenommenen dienen. Er geht davon aus, dass die Menschen die Welt nicht durch persönliche Erfahrung kennen, sondern sie eher als „picture in their heads“ abrufbereit haben (vgl. LIPPMANN 1922:18), was als ein

deutliches Indiz für die bildhafte Kommunikation auch geographischer Sachverhalte zu verstehen ist.

Die Verwendung von Stereotypen ist eine „kognitive Strategie der selektiven Wahrnehmung und Komplexitätsreduktion“ (NÜNNING 2001:602) und bezeichnet im Verständnis von Lippmann ein stark vereinfachtes Modell der individuellen Umweltwahrnehmung und steht für standardisierte Wahrnehmungsroutinen. Stereotypen zeichnen sich „durch Konstanz und Universalität“, zudem sind sie „schwer beeinflussbar und veränderbar und durchziehen alle Lebens- und Themenbereiche“ (KLEINSTEUBER 1991:63). Dabei handelt es sich um allgemein anerkannte Kategorien, die laut DOWNS & STEA (1982:127) dem „Gedankenaustausch und der Verständigung innerhalb einer Kultur dienen“. Sie dienen als nützliches Werkzeug, um räumliches Wissen ökonomisch zu ordnen. Über die genaue Entstehung und die Ursprünge bekannter Stereotypen und ihrer räumlichen Dimension ist trotz der zahlreichen Beispiele nur wenig bekannt (vgl. DOWNS & STEA 1982:161). Generell sind Stereotypen aber eher personen- oder gesellschaftsgebundene Phänomene, die häufig als ethnisches Vorurteil zu beobachten sind, so beschreibt ALLPORT (1971:23) dieses als, „...eine Antipathie, die sich auf eine fehlerhafte und starre Verallgemeinerung gründet.“ Die begriffliche Vermischung von Vorurteil und Stereotyp sind nicht immer klar abzugrenzen. ALLPORT (1971) versucht den Begriff des Stereotyps von dem des Vorurteils abzugrenzen, indem er Stereotype als Bilder innerhalb einer bestimmten begreift, die von Individuen gebildet würden, um Ablehnungs- oder Bevorzugungsvorteile zu rechtfertigen. Demnach liegt die Funktion eher in der Rationalisierung und Rechtfertigung, als in der Funktion Gruppeneigenschaften anzuzeigen. Stereotype sind somit als kognitive Konzepte zu verstehen, die allenfalls auf Vorurteilen beruhen oder sich diese zu Nutze machen, während Vorurteile als „...affektive, emotional geladene, meist schon früh erworbene bzw. unkritisch übernommene, verhaltenrelevante Einstellungen“, verstanden werden können (ROTH 1999:22). Der cineastische Orient beruft sich besonders in seiner Frühphase auf verhältnismäßig harmlose Vorurteile, die das Kino im Laufe der Zeit zu visuell-narrativen Stereotypen ausbaut. Beleg dafür ist die Darstellung muslimischer Praktiken, die im frühen Unterhaltungskino eher der Unterhaltung dienten, so wird das zu sprechende Gebet vom unentwegten und rhythmischen Niederwerfens in den Sand begleitet (*The Sheik*), während die später dargestellte Form als kollektives Massenphänomen einen eher bedrohlicheren Charakter erhält

(*Not without my Daughter*). Jedoch war bereits in diesen frühen Konzeptionen von Stereotypen deren wichtige Funktion als Orientierungshilfsmittel mit eingeschlossen: durch ihre Nutzung kann der Rezipient den Unterschied zwischen einer relativ komplexen Außenwelt und seinen vereinfachten inneren Vorgängen bewältigen. Diese allgemeine Stereotypenfunktion tritt in einer modifizierten Form auch im filmischen Kontext auf. Charakteristisch für Filmstereotypen ist, dass sie in Häufung verwendet werden. Ständige Wiederholung der Stereotype und ihrer damit verbundenen optischen und akustischen Repräsentationsformen sorgen dafür, dass ihre Funktionen im filmischen Kontext voll entfaltet werden. Ein gängiges personengebundenes Klischee ist das des verschlagenen, oft hinterlistigen Orientalen, der in den frühen Filmen eher als komisches Element auftaucht, während aktuelle Filme die Darstellung nur noch negativ ausfüllen. Die ideologisch motivierten Stereotype kolonialistischen und rassistischen Ursprungs, die auf ethnischer Zuschreibung fußen, spielen eine wichtige Rolle beim Zustandekommen der Regeln aufstellenden Kommunikationsprozesse und sind die wahrscheinlich hartnäckigsten und am schwierigsten abzubauenen, nicht zuletzt, weil sie bis heute politisch instrumentalisiert werden. Von großer Relevanz ist auch die zeitgeschichtliche Bedeutung der verwendeten Stereotype und ihren zugrunde liegenden Codes, da Stereotype häufig zeitlich festgelegt sind. Sie werden nur so lange durch Wiederholungen genährt, wie sie vom einsetzenden Medium benötigt werden, sei es aus Verständnisgründen oder aus Gründen politischer oder kultureller Grenzziehungen. Der Stereotyp des bösen Muslims ist besonders nach dem 9. September 2001 wieder zum Sinnbild des Orientalen *per se* geworden und die Rolle der Religion ist untrennbar mit ihm verwoben (vgl. KHATIB 2006).

SHAHEEN (2001:12 ff.) entwirft eine grobe Rasterung, mit der er in seiner Studie die Hauptgruppen arabischer Diffamierung und Stereotypisierung festhält. Bei den analysierten Filmen konnten folgende Zuweisungen gefunden werden: *Cameos*, *Egyptians*, *Maidens*, *Sheikhs* und *Villains*.<sup>45</sup> Die Gruppierungen und deren indikatorischen Zuschreibungen sind nicht besonders detailliert, dafür ermöglicht eine derartige Konzeptionalisierung einen guten Überblick, der aufzeigt, dass ein bestehendes und kleines Set an Stereotypen ausreicht, um die Bewohner zahlreicher Länder zu reduzieren und sie für das Kino verfügbar macht. SHAHEEN (2001) greift jedoch nur Länder auf, die er zur arabischen Welt zählt, verzichtet

---

<sup>45</sup> SHAHEEN (2001:13) verweist in seiner Studie auf eine weitere Gruppe *Palestinians*, die in der Regel als Terroristen Verwendung finden, im Weiteren jedoch nicht näher behandelt werden sollen.

dabei auf die Türkei, den Iran und Afghanistan, weshalb nicht alle berücksichtigten Filme in seiner Studie beachtet werden. Die Filme versieht er mit folgenden Charakterisierungen: Die Kameo-Auftritte beschreiben die schmückenden Gastauftritte, in denen arabische Personen lediglich als orientalisch-exotisches Beiwerk auftauchen und mehr als Set-Ausstattung fungieren. Sie sind dabei eher gesichtslos und verleihen durch ihre Anwesenheit Lokalkolorit, sie sind fester Bestandteil jedes Orientfilms. Die Kategorie der „Egyptians“ beschreibt die als Ägypter thematisierte Gruppe und beschreibt den Typus des verschlagenen Basarhändlers, des bettelnden Kindes, dient aber auch als Verbindung zu den Untoten des Kinos: den Mumien (vgl. SHAHEEN 2001:24 f.). Die Kategorie der „Maidens“ deckt generell die Gruppe der arabischen Frauen ab und wird von SHAHEEN (2001:22 f.) zugleich als erotisch und dämonisch verkörpert empfunden. Häufig werden in der Darstellung Klischees bedient, die sich um Bauchtanz drehen, die Frauen als verschleierte Requisiten thematisieren oder, in der modernen Variante als Attentäterinnen auftreten lassen. „Sheikhs“ sind in der filmischen Repräsentation Charaktere, denen die Zuschreibung der weisen und älteren Personen gerecht wird. Streng genommen handelt es sich um religiöse Führerfiguren, die vom Kino zu alten, starrköpfigen und bisweilen hässlichen Potentaten gemacht werden und die zu allem Überfluss hinter westlichen Frauen her sind, um sie als neueste Errungenschaft in den Harem zu bekommen (vgl. SHAHEEN 2001:19). SAID (1978:125) sieht die Figur des Kino *Sheik* als potentiellen Vergewaltiger und belegt damit die fließenden Grenzen zwischen den Klassifizierungsgruppen, die lediglich eine grobe Richtlinie vorgeben. Die vermeintlich größte Gruppe stereotypisierter Araber im Kino ist die Gruppe der „Villains“, also der Schurken und Bösewichte. Diese Gruppe steht für den prototypisch bösen Araber, der als Bedrohung für die westlichen Protagonisten sein Unwesen treibt und eine Gefahr für Leben und Gesundheit darstellt (vgl. SHAHEEN 2001:14 f.). In diese Gruppe fallen auch die mittlerweile zum filmischen Allgemeingut gewordenen Terroristen, die seit dem Film *Sirocco* (1951) einen Stammplatz in der filmischen Inszenierung und Besetzung eingenommen haben (SHAHEEN 2001:16) und das gegenwärtige Zuschreibungsideal ist.

Der Fremde, in der vorliegenden Arbeit der filmisch konstruierte Orientale, ist ein Grundmuster filmischen Erzählens (vgl. HICKETHIER 1995). Interessanterweise ist in den untersuchten Filmen der Fremde zunächst immer der Protagonist, da er,

wie im Abenteuerfilm<sup>46</sup> üblich, der eigentliche Eindringling ist. Durch den quasi miterlebten Perspektivwechsel, werden die Einwohner der bereisten Region zu den Fremden und zwar in Abgrenzung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Die Wahrnehmung des Fremden erfolgt also nur in Differenz zum Eigenen – zum Bekannten. Das Fremde im filmischen Orient ist der Orient selbst, ein Ort des kulturell anderen, der Ort der einen Gegenentwurf zum Vertrauten bietet. Der Orient wird im Film als eine Gegenwelt konstruiert, in der das Eigene als höchstes Gut und das Fremde als das Schlechte postuliert wird (vgl. GROTH 2003). So kann der Orient zweifelsfrei als Alterität verstanden und erfahren werden. Nur wenn die Differenz zum Eigenen groß genug ist, kann sie als solche erkannt und erfahren werden.

Der Rezipient erfährt mittels des Protagonisten das fremde Land und nimmt damit die Position des Reisenden ein. Der Zuschauer wird zum Voyeur, zum Beobachter der ihm dargebotenen Welt, die er mit den Augen des stillen Beobachters sieht. Dazu äußern sich MORLEY & ROBINS (1995:133), die ein weiteres Phänomen beobachten:

*„The media now makes us all rather like anthropologists, in our own living rooms, surveying the world of all those ‘Others’ who are represented to us on the screen.“*

Das Fremde, wie von den visuellen Massenmedien transportiert und konstruiert wird, ist Ausdruck einer Suche nach einer bestimmten Art des Exotismus, den BAUDRILLARD & GUILLAUME (1996) als geographisch bezeichnen. Dabei geht es in erster Linie um ein Wahrnehmen von Andersheit, was darauf beruht, dass in einer Welt des relativen materiellen Überflusses das wirklich Knappe die Andersheit ist. Dieses Verlangen nach dem Anderen wird sowohl durch Reisen, als auch durch Mediennutzung gestillt. Medien vermitteln Andersartigkeit, die auf geographischen, ethnischen oder nationalen Zuschreibungen basieren. BAUDRILLARD & GUILLAUME (1996:15) merken jedoch an, „daß Andersheit eher konstruiert als entdeckt wird.“ Durch welche Zuschreibungen werden diese ethnischen oder nationalen Zuschreibungen kommunizierbar und wie entstehen sie

---

<sup>46</sup> Nicht alle analysierten Filme gehören eindeutig zum Abenteuergenre, weisen jedoch partiell Elemente dieses Genres auf und werden aus diesem Grund an den Standards dieser Gruppe gemessen.

im Spielfilm? Auch hierfür gilt, dass ohne die Verwendung von stereotypen Bildern und kulturell vorgefertigten Meinungen nicht auszukommen ist.

Der inszenierte Fremde ist seit Beginn der filmischen Geschichtenverbreitung fester thematischer Bestandteil des Films (vgl. GROTH 2003). Zunächst waren es überwiegend „Indianer und Schwarze“, die aufgrund der geographischen Limitation Hollywoods auf die USA und angrenzende Gebiete thematisiert wurden (GROTH 2003:39). Mit zunehmendem technischen Fortschritts in der Filmindustrie konnten neue *Locations* erschlossen und aufgesucht werden, was die Diffamierung weiterer Bevölkerungsgruppen, in Afrika und Übersee ermöglichte (vgl. GROTH 2003). Mit steigender Nachfrage nach exotischen Handlungs- und Drehorten der Filme, wurde die Darstellung weißer Überlegenheit gegenüber den so genannten primitiven Kulturen kultiviert und in der Darstellung perfektioniert. Deutlich wird dies z.B. an der Darstellung des Indianers im Hollywoodkino, der bis ins Jahr 1950 warten musste, ehe Delmer Daves Film *Broken Arrow* als der erste versöhnliche und Indianer positiv bewertende Film in die Kinos kam. Bezeichnenderweise wird darin die Rolle des Apachen Cochise – von Jeff Chandler gespielt – einem waschechten New Yorker aus Brooklyn. Ähnliches berichtet SHAHEEN (1984) vom *Casting* der Araber in TV-Produktionen, die eigentlich nie eine Chance besitzen, da sie nicht den stereotypen Idealen und Vorstellungen der Produzenten entsprechen.

In einer vom Umfang her einzigartigen Studie, untersucht SHAHEEN (2001:1) mehr als 900 Spielfilme, um die systematische, überall vorhandene und unverfrorene Herabsetzung eines ganzen Volkes, als das er alle Araber verstanden haben möchte<sup>47</sup>, zu dokumentieren. Die von SHAHEEN (2001:2) angeprangerte verzerrte filmische Darstellung der arabischen Männer, Frauen und Kinder hat im Laufe der Kinogeschichte keine oder lediglich minimale Modifikationen erfahren. Araber treten als das kulturelle Andere auf und nur ganz selten treten die Fremden als Individuen auf. Zumeist handelt es sich um ein Kollektiv, das als amorphe Masse relativ konturlos ist. Im cineastischen Orient wird das Kollektiv besonders gerne bemüht, wenn es um die Darstellung betender Muslime oder das quirlige Treiben in Souks und Basaren geht. WULF (2004:24 f.) erkennt dessen ungeachtet, dass die

---

<sup>47</sup> SHAHEEN (2001:2 f., 539) nennt hier die 265 Millionen Araber des Nahen Osten, die in den 22 arabischen Staaten wohnen sowie die weltweit verteilten Araber, die aus den folgenden Ländern stammen: Algerien, Bahrain, Tschad, Komoren, Dschibuti, Ägypten, Irak, Jordanien, Libanon, Libyen, Mauretanien, Marokko, Oman, Palästina, Katar, Saudi Arabien, Somalia, Sudan, Syrien, Tunesien, Vereinigte Arabische Emirate und Jemen.

„Führerfiguren“ ein individuelles Profil besitzen und dadurch der Darstellung von individueller Fehlbarkeit unterliegen können. Trotz allem sind sie im Wesentlichen in ihrer narrativen Positionierung unantastbar und werden nicht in Frage gestellt.

Die feste Verankerung der Stereotype im Hollywood-Kino sorgt für bedrohliche Auftritte bestimmter ethnischer Gruppen, wobei die der filmischen Araber zu der beständigsten Kategorie Furcht einflößender Charaktere gehört und greift dabei auf Angstphantasien zurück, die sich bis zu den Kreuzzügen zurückverfolgen lassen. Das Hollywood-Kino hat – Zeitströmungen folgend – immer Politik gemacht und bestimmte Nationalitäten oder ethnische Gruppen abwertend oder aus sehr reduzierter Perspektive gezeigt (vgl. BIRDWELL 2000). NADEL (1997:186) zeigt anhand von Disney-Filmen, wie das Hollywood-Kino Grenzlinien zieht und in welcher Art und Weise Feindbilder generiert werden und wie dabei präzise Beschreibungen und kulturelle Differenzen auf der Strecke bleiben:

*„If nothing else, this very cursory sampling of narratives that classified and evaluated Iraqis and Iranians, taken as a group, illustrates how vague and protean the Muslim Middle east is to Americans, even to those Americans in the intelligence community; with great facility, the same roles could be played by a secular Arab state or, equally and interchangeably, by a fundamentalistic non-Arab state.“*

Obschon diese stark verallgemeinernden Aussagen durchaus problematisch sind, bleiben die angesprochenen Tendenzen deutlich zu erkennen. Hollywood hat immer wieder durch die eingleisige und stereotype Darstellung bestimmter ethnischer Gruppen Aufmerksamkeit erregt und Grenzen überschritten. Während des Zweiten Weltkriegs wurden Deutsche und Japaner als Bedrohung gezeichnet und Osteuropäer jeglicher Herkunft mussten, in Zeiten des Kalten Krieges, als Feindbilder herhalten (vgl. DODDS 2003, 2005; ORR 2000; GIGLIO 2000). Das Genre der Hollywood-Kriegsfilm lebt wie kein anderes von den grausamen Zuschreibungen des Vietkongs, den niederträchtigen Koreanern und den unmenschlichen Japanern. So wie das britische Kino häufig Stereotype der eigenen kolonialen Vergangenheit reproduziert und dabei nicht immer so kritisch beleuchtet, wie in *The Man who would be King* (vgl. CHOWDHRY 2000). Besonders ausführlich ist die filmische Auseinandersetzung mit den letztgenannten Japanern, als einstigen Kriegsgegnern, die mit den Attributen: grausam, niederträchtig und verräterisch in Verbindung gebracht werden (vgl. RAMONET

2002:144). Hollywood-Produktionen greifen immer wieder auf identische rassistische Klischees zurück, indem ideologische Gegnerschaft und ethnische Differenz ineinander fließen und nicht mehr eindeutig trennbar sind. Aber auch antimilitaristische und kriegskritische Filme kennzeichnen das Angebot während und nach dem Vietnamkrieg, wobei zum Teil auf Parabeln, Metaphern und Anspielungen zurückgegriffen wird (vgl. RAMONET 2002:146). Ein deutliches Indiz für eine sich entwickelnde und differenzierende subtile Filmsprache, die der Darstellung des Orients bislang nicht oder nur ungenügend zu Teil wurde.

Für das Unterhaltungskino erkennt HICKETHIER (1995:22), dass Fremdheit vor allem dort interessant ist, „wo sie mit dem – auch unerklärten – Anspruch auftritt, realitätsnah zu sein und Wirklichkeit abzubilden.“ Bekanntermaßen leben die medialen Dramaturgien davon, dass sie Bekanntes in ein Verhältnis zum Unbekannten setzen und das bekannte Eigene mit dem Fremden konfrontieren. Ein narrativer Topos, der zunächst die Fremdheit und deren zugehörige Charaktere im Spielfilm in zwei grundlegenden Kategorien zulässt: das Fremde als Feind und das Fremde als Freund. Um hinter die Funktionsweisen filmisch transportierter Stereotype zu blicken, schlägt HICKETHIER (1995:22 ff.) vor, vier Grundmuster der Fremdheit auszuweisen, die auch für die Charakterisierung der Fremden im cineastischen Orient prädestiniert scheint.

#### **4.3.1 Das Fremde als Bedrohung und Gefährdung der Existenz**

In dieser Konzeption sind sowohl die Existenz des Protagonisten, als auch die Zuschauer selbst bedroht. In der filmischen Praxis werden auf diese Weise Feindbilder generiert und eine klare binäre Opposition angestrebt. Beinahe alle ausgewählten Filme arbeiten mit dieser Repräsentationsstrategie und unterstellen dem unbekanntem Fremden eine, dem Orient eingeschriebene Bedrohung. EISELE (2002) sieht diese Bedrohung in allen Orientfilmen und beobachtet eine Gefahr für den unversehrten Körper. Vorstellungen von Folter, körperlichem Schmerz und der Verwundung durch Waffen jeglicher Art, sind omnipräsente Bedrohungen für die westlichen Protagonisten (vgl. EISELE 2002). HICKETHIER (1995:23) spricht gar von einer „Dämonisierung“, die als Strategie hinter der gewählten Erzählstrategie steht; „Schematisierung und Vereinseitigung zeichnet solche Darstellungen aus“ und die Zuschauer sollen als Gemeinschaft auf die ihnen präsentierten Feindbilder

reagieren und ihre kollektive Ablehnung zum Ausdruck bringen. Die Bedrohung manifestiert sich unter anderem in der Ausstattung des vorbereiteten Protagonisten, der niemals unbewaffnet die repräsentierten Regionen bereist (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2005). Filme wie *Midnight Express*, *The Man who would be King* oder *Lawrence of Arabia* belegen das bisweilen abnorme Gewaltpotential, das scheinbar allen und allem Fremden eingeschrieben ist. Auch in Filmen wie *Casablanca* oder *The Man who knew too much*, wird deutlich, dass das Leben eines einzelnen Individuums ohne Bedeutung ist.

Der Film *Gallipoli* beschreibt recht verallgemeinernd Ägypter als Diebe – Jungen stehlen einem Soldaten seinen Hut, als Händler mit anzüglichen Photographien und wiederholt als betrügerische Artefakt-Händler, welche die Soldaten um ihren ohnehin kargen Sold betrügen. Auch wenn hier keine unmittelbare Gefahr für Leib und Seele zu beobachten ist, treten die Einheimischen immer wieder als Kriminelle auf.

#### 4.3.2 Das Fremde als das Untergeordnete

HICKETHIER (1995:23 f.) verweist auf die Legitimationsstrategien, die das Kino immer wieder zu bestimmten Themen anbietet, z.B. die Rassentrennung in den USA oder die Unterordnung Eingeborener, die sich den vermeintlich überlegenen Europäern und deren Idealen zu unterwerfen haben. Die wiederkehrenden Rollenmuster spiegeln auch ein Wunschdenken der Europäer und Amerikaner wider, die im Film Kolonialpolitik sowohl legitimieren als auch das Bild des primitiven Wilden gezielt einsetzen, um klare Vorstellungen sozialer und kultureller Differenzen aufzuzeigen. Dem Fremden wohnt in diesen Beispielen auch immer „ein Moment des Bedrohlichen“ inne, das trotzdem funktioniert und nur selten aus der hegemonialen Struktur ausbricht, weil es unter Kontrolle gehalten und „an niederer Stelle in das bestehende Wertesystem integriert ist (HICKETHIER 1995:24).“ Das bewusste herunterspielen der Bedeutung des Fremden ist letztlich nur eine Domestizierung des Fremden, in allen Dimensionen. Es besteht die latente Gefahr des Ausbrechens aus dem fremdbestimmten Regelwerk, was wiederum zu einer noch rigideren Umsetzung der Unterwerfung und Einpassung in koloniale Strukturen führt. Ein Thema, das nach wie vor besondere Beachtung durch das Kino findet. Kolonial-Geschichten bieten Grundlage

zahlreicher Filme und deren populäre Präsentation und Aufbereitung trägt zu einer Glorifizierung und Ästhetisierung bei, die wie im Falle von *Death on the Nile*, die gute alte Zeit beschwört. Durch die zielgerichtete Besetzung und Charakterisierung der arabischen Antagonisten als servile, bisweilen linkisch charakterlose Akteure, erfolgt filmisch eine kollektive Zuschreibung als Gesellschaft der Untergeordneten. Treten die Charaktere als Helfer des Bösen auf, werden die Figuren häufig noch überzeichnet dargestellt. Im Film *The Mummy* ist sich der ägyptische Handlanger des auferstandenen Priesters nicht zu schade, für die offensichtlich böse Sache einzustehen, da sie ihm vermeintliche Reichtümer verspricht. Die Botschaft ist einfach: jeder Fremde hat seinen Preis und der Westen ist zu jeder Zeit in der Lage diesen Preis zu entrichten.

Die Angehörigen der Fremdenlegion verbreiten rassistische Äußerungen über die Marokkaner, die vom Legionär Brown (Cooper) in *Morocco* als „walking bed sheets“ bezeichnet werden und Gefahr gehe von ihnen auch nicht aus, da sie nicht geradeaus schießen könnten. Generell ist der Fremde dem westlichen Protagonisten immer unterlegen, sei es in der technischen Ausrüstung, dem Wissen oder der Integrität. Handlanger und Gelegenheitsdiebe sind noch die besseren Zuschreibungen, die dem Araber vom Kino zugedacht werden (vgl. SHAHEEN 2001). Dies hat zur Folge, dass der Widerpart des westlichen Reisenden auch moralisch untergeordnet ist und somit zum Symbol eigener Abhängigkeit macht. Wenn sogar die Kamele in *Road to Morocco* über die Araber sagen: „When I see how silly these people behave, I'm happy to be a camel.“, dann wird deutlich, welchen Stellenwert sie im filmischen Orient einnehmen. Ein Motiv das sich durch die Filmgeschichte paust, ohne Gefahr laufen zu müssen, in naher Zukunft abgelöst zu werden (vgl. CHOWDHRY 2000).

Die Einordnung der filmisch repräsentierten Orientalen und erfolgt häufig durch Verletzung bestehender westlicher Normen und Vorstellungen, die der Zuschauer als Richtwerte und Kriterien anschlägt. So beobachtet man in *Casablanca* Araber, die als üble Wucherer, Ganoven und westlichen Frauen nachstellende unzivilisierte Männer auftreten. SHAHEEN (2001:125) nennt unter anderem charakterlose Verkäufer, Kellner, Teppichhändler, einen Türsteher und einen Jongleur als arabische Figuren. Die Filmzuschauer machen Bekanntschaft mit dem sprichwörtlichen Feilschen auf dem Souk und werden filmisch in die Praktiken und Absichten des Handelns eingeführt, so preist ein Händler Ilsa

(Bergmann) sein Leinen als das beste Marokkos an: „You will not find a treasure like this in all Morocco, Mademoiselle. Only 700 Francs.“ Als Rick (Bogart) sie darauf hinweist, dass sie betrogen wird, versucht der Händler die Situation zu retten: „Ah, the lady’s a friend of Rick’s. For friends of Rick’s we have a small discount. Did I say 700 Francs? You can have it for 200.“ Um die zusätzliche Unterwürfigkeit noch zu überbieten, korrigiert der Händler im Folgenden noch ein letztes Mal: „For special friends of Rick’s we have a special discount, 100 Francs.“



**Abb. 14** Souk (Casablanca, 1942)

Ilsa und Rick verlassen den Souk natürlich ohne auf das Angebot einzugehen; der überlegene Europäer, respektive Amerikaner lässt sich nicht auf die primitiven Spiele des Orients ein und demonstriert Handlungshoheit und überlegenen freien Willen.

Ein weiteres verbreitetes Vorurteil, das besonders in populären Medien zu entdecken ist, ist die „Vielweiberei“, die in Verbindung mit Habgier und Berechnung als extrem ablehnungswürdig und damit untergeordnet erscheint. So kommt im Film *Death on the Nile* eine Europäerin vor, die über die bevorstehende Heirat ihres französischen Mädchens mit einem Araber, zu berichten weiß, dass:

*„She wants to get married to an Egyptian; no less [...] I had him checked out. He had a wife already [and] he wouldn’t touch her without a dowry.“*

Zusätzlich zur westlichen Frau fordert der Ägypter also noch eine Mitgift; eine Beleidigung der viktorianischen Normen und ein bis heute immer wieder anzutreffendes Stereotyp vom berechnenden und polygamen Orientalen.

Selbstredend laufen bei den Schiffsankünften um Kleingeld bittende Kinder um die wohlhabenden Touristen herum. SHAHEEN (2001:156) beobachtet eine weitere Missachtung und Herabwürdigung von Arabern, so ist der Schiffskapitän nicht wie üblich Ägypter, sondern ein Inder, der in seiner klischeehaften Darstellung ein weiteres Beispiel europäischer Überlegenheitsphantasien darstellt und die besondere britische Situation als die Kolonialmacht beleuchtet.

Auch *Raiders of the lost Ark* kommt nicht ohne die geradezu obligatorischen Bettler und Handlanger aus, die den ganzen Film über als Hintergrund dienen um auf diese Weise erneut die Vorstellung der Rückständigkeit zu belegen und wieder Ausdruck des unterlegenen Orients sind. Indiana Jones, der typische westliche Held, der den Zuschauern den Eindruck vermittelt als Begleitung bei der Inbesitznahme der fremden, unbekannten Welt dabei zu sein, verfügt über Expertenwissen, was ihn deutlich über die Einheimischen stellt und ein typisches Motiv kolonialer Abenteuerliteratur wiederbelebt. Indiana Jones' Freund Sallah (Rhys-Davies), der als positiv besetzter Ägypter fungiert, erfüllt trotz positiver Konnotation einschlägige Stereotype, die SHAHEEN (2001:391) darin sieht, dass die weibliche Partnerin von Professor Jones „attractive, outspoken and active“ ist, während Sallahs Frau als „mute, passive and homely“ beschrieben wird und demnach dem Bild der ins Haus gedrängten Muslimin entspricht. Also auch auf dieser Ebene wird der ansonsten positiv konnotierte Einheimische herabgewürdigt, gelingt es ihm nicht eine attraktive Frau zu bekommen.

#### **4.3.3 Das Fremde als das Verfolgte, dem Hilfe zu teil kommen muss**

An dieser Stelle bemüht HICKETHIER (1995:24 f.) das genreübergreifende Mitleid des Zuschauers mit dem „*underdog*“. Grundsätzlich ist das Fremde nicht wirklich fremd, sondern bekommt durch zusätzliche Attribution einen weiteren Wesenszug verliehen und ist, wenn nicht bekannt, so zumindest vertraut. Dadurch entfällt zumeist die immanente Bedrohung. Das Fremde wird, vom Zuschauer und dem filmischen Protagonisten als ungefährlich empfunden und erscheint häufig in der Rolle des Kindes, des Greises oder als Frau. Als Person, die sich in einem Stadium befindet bevor Gefahr von ihr ausgehen kann; als ohnehin schwache und zumeist naive Person oder in einem Stadium der Weisheit, wenn Vorgaben der Europäer ohne Gesichtsverlust als die richtigen akzeptiert werden können. Der westliche

Held bekommt häufig einen einheimischen Begleiter zur Seite gestellt, der sich aus den zuvor genannten Gruppen rekrutiert. Kind oder Greis, bisweilen auch eine Frau, sind die Schlüsselpersonen und Vermittler zwischen Orient und Okzident. Die Darstellung und Charakterisierung nutzt häufig alle Möglichkeiten, um zu zeigen, dass nicht der westliche Protagonist die Hilfe benötigt, sondern es sich vielmehr anders herum verhält. HICKETHIER (1995:24) kritisiert diese Form der Konzeptionalisierung als „Infantilisierung des Fremden“, was schlussendlich wieder zu einer Beherrschung und Kontrolle des Fremden führt. Auf diese Weise wird darauf verzichtet, Machkonstruktionen nicht in Frage zu stellen, sondern sie im Grunde genommen zu bestätigen und damit aufrecht zu erhalten. Im Film *Ishtar* wird an einer Stelle die Aufforderung: „act Arab!“, was mit flapsigem und unverständlichem Kauderwelsch befolgt wird, von den vermeintlich tumben Beduinen jedoch akzeptiert wird. SHAHEEN (2001:261) stellt die Frage, ob die Regisseurin unter anderen Voraussetzungen auch die Aufforderung zum „jüdisch spielen“ gegeben hätte, was ein neues politisches Spiel eröffnet und eine immer wieder laut werdende Kritik der Einflussnahme durch jüdisches Kapital in Hollywood bemüht, was erneut die Tragweite filmischer Erzählungen unterstreicht und eine weitere Diskussion eröffnet, die Kritiker Hollywoods immer wieder bewegt (vgl. GABLER 2004). Überschreitet man die Stereotypisierung des Fremden auf persönlicher Ebene, dann gilt es auch dem Materiellen Hilfe zu teil kommen zu lassen. Dies kommt in der immer wieder zu beobachtenden Besetzung archäologischer Themen zum Tragen. In nahezu allen, den Orient thematisierenden Filmen, tauchen immer wieder Archäologen auf, die den dargestellten Menschen und ihren Herkunftsländern helfen müssen, da ohne diese Hilfe die kulturelle Bedeutung der zu findenden Objekte weder erkannt noch geschützt werden könnten. STERN (2000:445) merkt dazu an, dass die Archäologen die neuen Helden der 80er Jahre seien: „Indiana Jones macht James Bond Konkurrenz. Spielt ein Archäologe mit, so verspricht sich das Publikum Spannung und Action.“ Der dramaturgische Einsatz des Fachmannes für Altertümer und vergangene Kulturen eignet sich als Legitimation, unter dem Vorwand der Hilfe, die Länder kulturell auszubeuten und sie auf einer niederen kulturellen Stufe erscheinen zu lassen. Der Beistand wird demnach nicht nur Personen gewährt, sondern auch gegenüber den als rückständig betrachteten Ländern, die nicht in der Lage sind ihren einstigen kulturellen Reichtum zu erkennen, geschweige denn zu bewahren. Selbst wenn der Protagonist durchweg positiv gezeichnet ist, bleibt ein fader Beigeschmack, führt er sich, obschon sprachkundig und mit dem nötigen

Alltagswissen ausgestattet, immer als Eindringling auf oder aber als imperialer Eindringling, der weder das bereiste Land, noch dessen Bewohner achtet. Für den Zuschauer ergibt sich daraus immer eine Gratwanderung, die zwischen Ablehnung der vermeintlich primitiven Kultur und der Wertschätzung der ehemaligen Hochkultur verläuft. Das auch die Ausstatter der Filme, die Rollenvorgabe in diese Richtung vorantreiben beschreibt STERN (2000:446), der darauf hinweist, dass die filmischen Archäologen stets den realen Vorbildern der 20er Jahre angeglichen sind, jedoch nur als Spiegel der kolonialen Verhältnisse zu verstehen sind. Die Geringschätzung, gegenüber den repräsentierten Kulturen und deren Gleichmachung, wird durch die wiederholt unzureichende Ausstattung der Filme belegt. STERN (ibid.) beobachtet, dass die Grabungsarbeiter, die sich auf den filmischen Ausgrabungsstätten tummeln, durch ihre Kopftücher und Turbane eher auf Indien verweisen als auf Ägypten, das als das klassische filmische Ausgrabungsland gilt. Durch die scheinbare Unterentwicklung im technischen und sozialen Umfeld, ist der cineastische Orient als hilfsbedürftiger Raum prädestiniert. Niemals kann der fremde Probleme alleine, auf sich gestellt lösen, immer bedarf es der Hilfe von Außen. *Lawrence of Arabia* zeichnet ein Bild unzivilisierter Barbaren, die erst beginnen zu funktionieren, als ihnen die Hilfe eines westlichen Beraters zu teil wird.

Der Film *Lawrence of Arabia* von David Lean greift ebenfalls auf tradierte Stereotype zurück. Die Stereotype sind deutlich sichtbar und effektiv: so sind die Araber einfältig, grausam und unzuverlässig und doch auch höchst schützenswert, sie scheinen nicht geschaffen für eine moderne und zivilisierte Welt. Die Europäer liefern *Know-how* und versuchen den Arabern, in Form von T. E. Lawrence, nicht nur die notwendige moderne Kriegsführung beizubringen – die Araber, obwohl immerhin aus verschiedenen Clans bestehend – werden als die Verlierer einer sich immer schneller entwickelnden Welt gezeigt, denen nur von Außen geholfen werden kann. Eine Auffassung die auch gegenwärtig den westlich geführten Diskurs der arabischen Welt bestimmt.

#### 4.3.4 Das Fremde als das Komische

Wird das Fremde als das Komische inszeniert, wirkt es nicht bedrohlich, allenfalls sonderbar und mitunter rückständig. Von dieser Fremdheit geht keinerlei

Bedrohung aus, vielmehr unterstreicht es die Haltung des Zuschauers und Protagonisten, dass vom Fremden, über den man Lachen kann, keine Gefahr ausgeht (vgl. HICKETHIER 1995:25). Immer wieder kommt es zur Überhöhung bestimmter Handlungen, die aufgrund des Unwissens von Zuschauer und Protagonist zu komischen Verwicklungen und Situationen führt. Häufig scheint es, dass kulturspezifische Handlungen, für die keine adäquate Erklärung vorliegt, der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Besonders viel Unwesen treiben Komödien, die vor scheinbar nichts zurückschrecken und sich über alles und jeden lustig machen. Auf diesem Wege werden besonders viele Klischees bedient und durch die komische Überhöhung noch verstärkt. So fragt z.B. Bob Hope in *Road to Morocco* einen bärtigen Mann „Are you short of blades?“ Der Bart, heutzutage Indiz religiösen Fundamentalismus, dient an dieser Stelle des Films lediglich der Komik, die als Abgrenzungsstrategie gewählt wird.

Der Fremdenführer im Film *Ishtar* trägt ein Michael Jackson T-Shirt und wird damit auf eine vermeintlich lustige Art als rückständig gezeichnet, gilt es als nicht zeitgemäß sich zu diesem Künstler zu bekennen. Auch die Sprache wird häufig dazu verwandt Späße auf Kosten der Araber zu machen. Dies gilt in besonderem Maß für die Tausendundeine-Nacht-Filme, die aus schwerfälligen Dialogen, dem Taumel über nicht enden wollenden Basaren, musikalischen Intermezzi und eigenartigen Comedy-Szenen bestehen (vgl. IRWIN 2004:225). Diese werden nur noch durch belanglose Kämpfe mit Monstern überboten und finden sich, auch in weiteren, den Orient als Handlungsraum nutzenden Genres wieder. Es ist aber immer wieder das sich lustig machen und die damit verbundene Herabwürdigung kultureller und religiöser Praktiken, die als fremd verstanden und somit nicht adäquat repräsentiert werden.

Überzogen gespielte Würde arabischer Charaktere und eine besondere Theatralik kann von *The Sheik* bis hin zu *Hidalgo* bei filmischen Arabern entdeckt werden. Auch das Essen des filmischen Orients dient nicht nur der Präsentation von Exotik und Fremdheit im Allgemeinen, sondern auch, um das Fremde auf diesem Weg der Lächerlichkeit preis zu geben. Die auch an anderer Stelle erwähnte Szene aus *The Man who knew too much*, in der James Stewart versucht sich den Gepflogenheiten des Landes anzupassen und auf großen Kissen sitzend, vor einem kleinen Tisch seine Beine arrangiert, ist Beleg für diese Praxis filmischer Geringschätzung. So ist nicht der Protagonist komisch, der innerhalb der Geschichte natürlich für die

Performanz verantwortlich ist, sondern eher die Kultur, die solch absonderliche Essgewohnheiten hervorbringt. Auch der mutmaßliche Menschenhandel, der in *Road to Morocco* thematisiert wird, findet seine Verwendung, um die faktische Unvorstellbarkeit eines solchen Vorgehens ins Lächerliche zu ziehen, indem Bing Crosby Bob Hope an einen Einheimischen verkauft, um Geld für ein opulentes Mal zu erhalten.

#### 4.4 Übergreifende und vermischte Stereotype

*„Arabs are fabulously wealthy; they are barbaric and uncultured; they are sex maniacs with a penchant for white slavery.“*  
(SHAHEEN 1984:148)

Interessanterweise wird auf der einen Seite ein scheinbar unermesslicher Reichtum unterstellt und auf die Araber projiziert; der filmische Orient lebt dabei von den farbenprächtigen und mitunter opulenten Darstellungen prächtiger Paläste und exotischem Überschwang einerseits und von einer ästhetisierenden Armut auf der anderen Seite, die immer wieder Bettler und abgerissenen Vaganten abbildet. Womit ein weiterer wichtiger Punkt der vermeintlichen Standardisierung der Darstellung angesprochen ist: die Kostümierung und Ausstattung.

*„These stereotypes are incorporated into the filmmaker’s instant Arab kit hat includes belly dancers’ outfits, veils, kaffiyehs (headdresses), flowing gowns and robes, scimitars, limousines, and camels.“* (ibid.)

Unredlich wird die Rolle des Films, wenn nicht einmal mehr Bilder notwendig sind, um Botschaften zu vermitteln, so ist in *Back to the Future* (1985) eine Gruppe von libyschen Terroristen für die Lieferung von illegalem, spaltbarem Uran verantwortlich. Die Terroristen haben nicht einmal eine Sprechrolle und doch ist allein durch die dramaturgisch-narrative Zuweisung alles gesagt. Die interne Logik des Filmes basiert auf einer außerfilmischen Zuschreibung, die der Zuschauer kritiklos akzeptiert und nicht in Frage stellt. Woher sollte ein Terrorist, der im Uran-Schmuggel tätig ist kommen, wenn nicht aus dem Orient? Die Bösen des Hollywoodkinos kommen lange schon aus dem Orient und derzeit sieht es nicht so aus, als ob sich dies in naher Zukunft ändern könnte. Bereits zu Beginn der

Kinogeschichte, waren orientalische Despoten gefragte Filmcharaktere und als es politisch inkorrekt wurde, die Bösen aus dem Bereich US-amerikanischer Bürger zu besetzen – Indianer durften nicht mehr negativ dargestellt werden – erlebte der böse Orientale eine Wiederbelebung (vgl. SARDAR 2002:141).

Verunglimpfungen der *Orientalen*, wie sie das Kino nur zu gerne bietet, tragen in hohem Maße zu einer Semantisierung des Raumes bei. Die Stereotype Kategorisierungen der Einheimischen und der respektlose Umgang der Hauptfiguren mit ihnen, sorgen in der Wahrnehmung für eine nicht zu vernachlässigende Größe der Raumsemantik, die über die reine Bebilderung und szenische Umsetzung nicht erreicht werden könnte.

Ein Vergleich der beiden Fremdheitsraster wie gezeigt in Tabelle 7 und ihrer jeweiligen narrativen Funktions-Zuweisung belegen, dass besonders neuere und große Hollywoodproduktionen reichlich Gebrauch vom Spiel der Konstruktion des Anderen machen. Auf diese Weise kann und wird eine zunehmende Entfremdung unterstützt, die die Uneinbarkeit von Westen und Osten filmisch untermauert. Die Kombination unterschiedlicher Stereotypen verfestigt die Konstruktion des Anderen um ein Vielfaches, so wird z.B. die Figur des korrupten und widerwärtigen Aufsehers in *The Mummy* noch abstoßender inszeniert, indem er versucht neben der Bezahlung für eine Erpressung noch ein Extra von Evie (Weisz) zu erhalten: „500 Pounds and what else? I'm a very lonely man.“ Sexuelle Freizügigkeit, die nicht nur als Grenzüberschreitung sondern auch als Personencharakteristikum und Positionierung des befremdlichen Ägypters dient.

Kritiker haben den Film *Ishtar* immer wieder als schlechte Imitation von *Cosby* und *Hopes Road to Morocco* beschrieben (vgl. SHAHEEN 2001:262). Der Film, nicht nur finanziell eine einzige Katastrophe, wird auch wegen seiner Darstellung arabischer Figuren beanstandet. THOMSON (1987:442) rügt den Film für die ungeahnt geschmacklose und gewaltsame Darstellung von Arabern und SHAHEEN (2001) kommt nicht umhin, den Film auf die Liste der schlimmsten Filme, in denen Araber vorkommen, zu setzen.

<b>Film</b>	<b>Grundmuster der Darstellung von Arabern</b> (nach Shaheen 2001)	<b>Rollen des Fremden im cineastischen Orient</b> (angelehnt an Hickethier 1995)
The Sheik	Sheikhs, Maidens	Untergeordnete
Morocco	keine erkannt	Bedrohung
Casablanca	Villains	Bedrohung, Untergeordnete
Road to Morocco	Sheikhs, Maidens	Bedrohung, Komische
The Man who knew too much	Cameos, Villains	Bedrohung
Lawrence of Arabia	Sheikhs	Bedrohung, Untergeordnete, Verfolgte
Topkapi	nicht berücksichtigt	Verfolgte, Komische
The Wind and the Lion	Sheikhs	Bedrohung, Untergeordnete, Komisch
The Man who would be King	nicht berücksichtigt	Untergeordnete
Midnight Express	nicht berücksichtigt	Bedrohung
Death on the Nile	Egyptians	Untergeordnete
Raiders of the Lost Ark	Egyptians	Bedrohung, Untergeordnete, Verfolgte, Komische
Gallipoli	Cameos, Egyptians, Maidens	Bedrohung, Untergeordnete
Ishtar	Villains (worst list)	Bedrohung, Untergeordnete, Verfolgte, Komische
The Sheltering Sky	Maidens, Villains (worst list)	Bedrohung
Not without my daughter	nicht berücksichtigt	Bedrohung
The English Patient	Maidens	Verfolgte
Hideous Kinky	Maidens	Verfolgte
The Mummy	Egyptians	Bedrohung, Untergeordnete, Verfolgte, Komische
Hidalgo	nicht berücksichtigt	Bedrohung, Untergeordnete, Verfolgte, Komische

**Tab. 7** Grundmuster der Darstellung von stereotypisierten Arabern  
(verändert nach: SHAHEEN 2001)

Die intermediale Außenwirkung des Films *Ishtar* zeigt sich durch die unrühmliche Verleihung des „Golden Pit Awards“ durch die *National Ethnic Coalition of Organizations* (NECO), die nicht nur den Film für seine negativen Stereotypen „auszeichnete“, sondern auch noch die Hauptdarsteller Hoffman und Beatty mit einem Award bedachte (vgl. SHAHEEN 2001), den sie, basierend auf einem Filmdialog der sich über eine Pilgerfahrt nach Mekka lustig macht, verdient hätten.<sup>48</sup> Bei aller Negativ-Kritik gibt es aber auch durchaus positive Einschätzungen, welche, bei allen Fehlern, die komödienhafte Inszenierung loben und die Präsentation als „Raider’s of the Romanced Jewel“ Hybrid positiv bewerten (vgl. HOWE 1987). Die Gefahr der Verharmlosung durch Witze ist deutlich zu erkennen, sind die zu entdeckenden Klischees zu stark und die Liste der in *Ishtar* aufgegriffenen Vorurteile und Stereotype ist lang und ausführlich; so gibt es erneut Probleme mit der als nicht essbar eingestuften Küche des Gastlandes, so sieht man Rogers (Hoffman) in einer Nahaufnahme mit den Fingern in schmierig-fettigem Essen herumstochern. Zudem sind die vorkommenden Händler allesamt Betrüger. Rogers (Hoffman) und Clarke (Beatty) werden beim Versuch ein Kamel zu kaufen mit einem blinden Tier versorgt, was in der filmischen Handlung dazu führt, dass sie sich in der Wüste verlaufen.

Ausnehmend wirkmächtig ist, wie bereits mehrfach erwähnt das Medium Film, das als das Medium schlechthin die Herabsetzung der Araber geradezu perfektioniert hat (vgl. SARDAR 2002, SHAHEEN 2001), und so sieht SARDAR (1999) die verwendeten Stereotype der Kategorie *böser muslimischer Orientale* – mittlerweile häufig auch als Vergewaltiger oder Terrorist – so sehr im filmischen Portfolio Hollywoods verankert, dass der standardisierte Araber derzeit die Nummer eins unter den Filmbösewichten darstellt. Diese Figur entwickelte sich langsam und fortschreitend; ausgehend von der Figur des orientalischen Despoten, der in allen *oriental fantasies* vorkam, über den korrupten Militär- oder Polizeiangehörigen des Abenteuerfilms, bis hin zum halsabschneiderischen Karawanenführer. Das Hollywoodkino belegt, sofern es als populäres Archiv verstanden wird, was der Westen von der arabischen Welt hält, nämlich gar nichts.

---

<sup>48</sup> Auch außerhalb des Films werden Witze über Land und Leute gemacht. So antwortet Dustin Hoffman in einem Interview mit *People* (25. May 1987: zitiert nach SHAHEEN 2001:262) auf die Frage nach dem Film *Ishtar* „All I remember of Morocco is work and diarrhea.“ Während Warren Beatty in einem HBO Interview gefragt wird, ob Israels Bombardement Tunesiens, das zeitgleich zum Drehbeginn statt fand und damit schon genug Zeugnis über journalistisches Geographieverständnis ablegt, ihm Angst gemacht hätte, mit einem ebenso schlichten „Only when you can’t make it to the bathroom.“, antwortet (zitiert nach: SHAHEEN 2001:262) .

Es sind nicht nur die Filmemacher und Drehbuchautoren, es sind die Gesellschaften, die mit den Füßen über Erfolg oder Misserfolg der Geschichten entscheiden; daran wird deutlich, dass die verbreiteten Geschichten beim Publikum ankommen und sie damit eine gewisse Legitimation erhalten. Die als böse gezeichneten Charaktere finden häufig Verwendung, auch wenn kein unmittelbarer Zusammenhang der Handlung mit dem eigentlichen filmischen Orient besteht (vgl. SARDAR 1999:95). Der westliche Reisende im Film erinnert mitunter an das Menschenbild des *Homo Sacer* (vgl. AGAMBEN 1995), also an den Menschen, der außerhalb des geltenden Rechts- und Wertesystems steht und deshalb vollkommen schutzlos ist. Zumindest eine oberflächliche Betrachtung ließe eine solche Einschätzung zu, was dem Zuschauer suggeriert, dass der Orient, oder in der Lebenswelt, die arabische Welt ein unberechenbarer und für den westlichen Reisenden gefährlicher Raum ist. STONE (1998:247 f.) stellt fest, dass der filmische Orient die eine weitere kulturelle Repräsentation in erster Linie an dargestellten *Gender*-Identitäten ausrichtet. Diese Feststellung wird an der scheinbar einfachen Gegenüberstellung von starkem Mann und schwacher Frau festgemacht, wobei orientalische Männer als starke exzentrische Protagonisten und Frauen als passive, geheimnisvoll introvertierte Widerparts thematisiert werden (vgl. STONE 1998:248). Diese etwas zu kurz greifende Auffassung wird von zahlreichen Autoren geteilt (vgl. SHOHAT 1997), deckt jedoch die um einiges komplexere Repräsentationspraxis nur bedingt ab. So taucht der Hinweis auf die Feminisierung arabischer Protagonisten ebenso wenig auf, wie die eigentliche Absenz weiblicher Charaktere, sofern sie nicht westlicher Herkunft sind. Sprechrollen für Orientalinnen sieht das westliche Kino beinahe nicht vor. Lediglich als verschleierte und unterwürfige Frauen, die nur als exotische Beiwerk Verwendung finden.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass ein wichtiges Konstruktionsprinzip filmischen Schaffens die Ausrichtung an Bekanntem ist. Was hier zu beobachten ist, macht Hollywood, d.h. das westliche Unterhaltungs- und Massenkino, von Anbeginn an. Es erzählt Geschichten, die den Markterfordernissen der Zielmärkte entsprechen und die an bestehende Traditionen aus Literatur und bildenden Künsten anknüpfen. Dafür werden speziell im Abenteuergenre Klischees bemüht, die zumeist rassistisch, nicht selten von kolonialem Geist beseelt und häufig schlichtweg unkorrekt in der historischen Aufbereitung sind. Wie nicht anders zu erwarten, sind die öffentlich kommunizierten Proteste vergleichsweise gering,

zumindest was die Zielländer angeht. Die im Ausland geäußerte Kritik findet nur selten den Weg in die Produktionsländer und wenn, wird diese nur belächelt oder als antiamerikanisch kritisiert (vgl. LACEY 2000, LOCKMAN 2004).

Diese besondere Form von Hauruck-Americana stößt auch auf kritische Reaktionen und so bleibt es nicht unkommentiert, dass im Film *The Mummy* die schwarz gewandeten Beduinen den westlichen Figuren als Lebensbedrohung gegenüber treten und schlussendlich von Cowboyhut tragenden Amerikanern erschossen werden. „This is a messed up country.“, ist die entsprechende Einschätzung eines amerikanischen Charakters. Der ehemalige *Associated Press* Reporter Michael Hoffman II bezeichnete *The Mummy* als „racist masterpiece“ voll von Stereotypen und schlägt daraufhin den Titel „*The Dummy*“ vor (zitiert nach: SHAHEEN 2001: 334), dem ist nichts mehr hinzuzufügen.

Eine gute abschließende Einschätzung filmspezifischer Konstruktionsmodi liefert LANE (1999) in seiner Besprechung des Films *The Mummy* für die Zeitschrift *The New Yorker*.

*„Finally there it he Arab question. The Arab people have always had the roughest ... deal from Hollywood, but with the death of the Cold war the stereotype has been granted even more wretched prominence. In The Mummy, I could scarcely believe what I was watching... So, here's a party game for any producers with a Middle Eastern setting in mind; try replacing one Semitic group with another – Jews instead of Arabs – and THEN listen for the laugh... One could argue that the racism of The Mummy is merely period detail, or that the gags slip by so quickly that they don't have a chance to stick. I find, however, that they hang around while the rest of the movie fades.“*

Kaum eine andere filmisch beschriebene Volksgruppe, Ethnie oder Nation hat im Laufe der Filmgeschichte derart viel Ablehnung erfahren wie die filmisch inszenierten Araber und kaum eine Gruppe steht für das personifizierte Böse und verachtungswürdige.

## 5 Die Geographie des cineastischen Orients

*„Ziel einer Filmgeographie sollte sein [...] die fiktionalen Filmwelten und die erschaffenen Landschaften sowie die zunehmenden Zwischenwelten [...] zu entzaubern, um dadurch einer uns immer fremder werdenden Medienwelt vernünftig entgegentreten zu können.“ (ESCHER & ZIMMERMANN 2001:234)*

### 5.1 Konzeptionen der cineastischen Geographie des imaginierten Orients

Der filmisch imaginierte Orient ist nicht nur Schauplatz und Handlungsraum, sondern Chronotopos, Sujet und inszeniertes Gegenbild zum narrativen Bezugssystem der westlichen Protagonisten der Filme.

*„Yet to the extent that the Otherness of the Orient or of Africa is employed in Western films, either to deliver an experience not available in the West or to fuel tired western fictional genres, the difference between the West and its other must decrease.“ (ANDREW 1997:241)*

Cineastische Geographien lassen sich auf unterschiedlichste Art und Weise dekodieren, lesen und interpretieren und verlangen nach verschiedenen Lesarten, von denen die wichtigsten im Folgenden vorgestellt und angewandt werden. Die hier eingeschlagene Untersuchungsrichtung konzentriert sich auf die übergeordneten filmischen Räume, die inszenierten Landschaften, die narrativen Standardorte sowie die notwendigen Grenzüberschreitungen, die filmische Geographien erst arrangieren und in ihrem ganzen Umfang lesbar machen (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005b). Film ist nicht die kohärente Imitation menschlicher Handlungen, für die er in seinen Anfangsjahren gehalten wurde; er muss seine Orte und Zeiten sowie die Handlungen gerade wegen der Zerlegung in fragmentarische Elemente auf neue Weise konstruieren, um auf diese Weise den Eindruck der Einheitlichkeit und die daraus resultierende Wirkung zu erzielen.

Aus diesem Grund schließt sich auch die Betrachtung einer Orient spezifischen Zeit und der verwendeten Sprache an. Film, ganz speziell der Film Hollywoods, bedient sich bei den aristotelischen Grundregeln des Dramas (vgl. KRÜTZEN 2004). Um eine medial funktionierende Identifikation zu gewährleisten – diese ist für den Einstieg des Zuschauers in die filmisch kommunizierte Geschichte nötig, sollte eine lebensweltliche Anknüpfungsmöglichkeit bestehen (vgl. BLOTHNER 1999). Diese kann in der mimetischen Wiedergabe der Handlungsorte als Orte des Erkennens und Erinnerns geschehen oder in der Hollywood eigenen Hintergrundgeschichte, die als Subtext miterzählt wird und dem Zuschauer Nähe zum Sujet suggeriert. Durch diese Sichtweise wird der Zuschauer zum Quasi-Experten, da er die Filminhalte, wenn auch nicht identisch, auch schon durchlebt hat oder zumindest von vergleichbaren Situationen Kenntnis hat. Das gilt besonders für Orte, die erst durch die Inszenierung des Kinos entstehen und als lichtgespielte Orte die cineastische Imagination beflügeln und vorantreiben.

Der sich anschließende Abschnitt zeigt an ausgewählten Beispielen, welche Voraussetzungen und Grundlagen auf Seiten der Filmschaffenden für das Zustandekommen filmischer Imaginationen des cineastischen Orients verantwortlich sind, und leitet, aufbauend auf diesem Wissen in eine Analyse der Handlungsräume und -orte des cineastischen Orients über.

Der erste Schritt des Films in die Lebenswelt wird in der Regel am Filmset oder am Drehort gemacht. Er stellt den Bereich dar, der im Allgemeinen als Ort der Produktion betrachtet wird und dabei die gedankliche Welt des Skriptes verlässt und eine eigenständige Realität erreicht. MAIER (1994:7) umschreibt dies recht deutlich: „A location is a real place.“ Ein Ort, der bereits eine spezifische Struktur darstellt, und dabei ein Gebiet oder ein *setting* an dem Handlung und/oder Dialog stattfindet. Im Gegensatz zum Set ist eine *Location* ein Ort, der im Produktionsprozess aufgesucht werden muss, um einer Szene zum handlungsrelevanten Hintergrund zu verhelfen. In Filmskripten können die Angaben bezüglich einer Location sehr präzise und ausführlich sein, wie z.B. im Drehbuch zu *The Man who knew too much* (1955), in dem nicht nur der Handlungsort beschrieben wird, sondern darüber hinaus noch äußerst präzise Angaben zu Ausstattung, Beleuchtung und zum Kameraeinsatz geliefert werden:

*„INT. ARAB RESTAURANT – (NIGHT) – MED. FULL SHOT*

*The CAMERA is slowly MOVING around the interior of an Arab restaurant catering to European tourists. It has a Moorish atmosphere, and the diners are sitting on cushions or low sofas. Long-robed waiters are padding in and out from the kitchens, quietly and efficiently serving food. There are non Arab women to be seen. The air has a smoky quality, and the room is filled with the murmur of voices and the clink of dishes. Perhaps soft music of an oriental nature is heard in the background. The light is supplied principally from candles.” (HAYES 1955:22)*



**Abb. 15** ARAB RESTAURANT (*The Man who knew too much*, 1955)

Die Vorgaben des Drehbuchautoren Hayes wurden von dem Location Scout, den Setdesignern und Ausstattern Sam Comer und Arthur Krams umgesetzt und ergaben in Absprache mit Alfred Hitchcock oben abgebildetes Szenario (siehe Abb. 37).

Autoren, Regisseure, *Set-Designer* und Filmausstatter haben nur eine grobe Vorstellung davon im Kopf, wie das fertige Produkt einmal aussehen soll (vgl. MAIER 1994). Nur ganz selten hat der Autor eine ganz spezifische, an einen Ort gebundene Lokalität vor Augen, und nicht selten existiert kein zur Vorstellung korrespondierender Ort. Im Produktionsprozess liegt es am *Location-Scout*, einen geeigneten Ort zu finden, der allen Beteiligten gleichermaßen gefällt und für die Produktionsfirma sowohl in finanzieller als auch in logistischer Weise akzeptabel ist. Erst diese Grundvoraussetzungen sorgen für die Möglichkeit, den ausgewählten Ort zu filmen und durch Montage, Schnitt und mögliche nachträgliche Vertonung zu einer Illusion werden zu lassen.

Daraus folgt, dass kein Drehort zufällig gewählt ist. Dennoch muss unterschieden werden, ob der daraus resultierende Handlungsort narrativ zwingend ist oder ob es für die Geschichte eine zwingende Notwendigkeit darstellt, ausgerechnet den verwendeten Ort zu inszenieren. Ein Beispiel für die Variabilität und Austauschbarkeit der Handlungsräume nebst -orten, bieten die zwei Fassungen von Hitchcocks Film *The Man who knew too much* aus den Jahren 1934 und 1955, der in der ersten Verfilmung seinen Anfang in der Schweiz nahm und in der Neuauflage die Geschichte nach Marokko verlegte, ohne dabei den *plot* der Handlung zu verändern. Die Gesamtzusammenhänge verschieben sich jedoch deutlich in Richtung eines politischen Thrillers, der dabei sowohl auf Genre-Spezifika als auch auf allgemein gültigen Fiktionen beruht. Die verschiedenen Handlungsorte und Handlungsräume, verstanden als Schauplätze der filmischen Werke, tragen die narrative Struktur des Films. Der filmische Ort hängt in hohem Maße von den dort stattfindenden Handlungen ab. Der Zuschauer verarbeitet die ihm präsentierte Umwelt zunächst als Bildinformation, erst danach wird sie in einen sinnhaften Kontext gebracht. Um dies zu ermöglichen wird, der ablaufende kognitive Prozess durch vertraute lebensweltliche Bezüge unterstützt. Neben den filmtechnischen Gestaltungsmöglichkeiten hilft die Ausstattung der Filme, einen Raum entsprechend der narrativen Funktion zu gestalten und zu repräsentieren. Diese narrative Funktion betrifft nicht nur die Zeit, die soziale Charakterisierung und den kulturellen Rahmen, sondern auch den Ort des Geschehens, also den Handlungsort (vgl. AFFRON & AFFRON 1995). Die Ausstattung des Sets trägt zur Charakterisierung des Handlungsortes bei und weckt gezielt Erwartungen des Zuschauers. So findet sich in der zuvor beschriebenen Szene alles, was der normale Zuschauer in einem orientalischen Restaurant erwartet. Die Gäste sitzen auf Kissen, die Speisen werden aus großen Schalen mit den Händen gegessen und die orientalischen Bediensteten versehen stumm aber effektiv ihren Dienst.

Die Regisseure sind die Verantwortlichen für cineastisch verbreitete Weltansichten, den Perspektiven auf die Welt und sie treten als Verbreiter filmischer Bilder und Vorstellungen auf (vgl. BRAUDY 2002). Sie sind für die Umsetzung der Filmideen und die Adaption des Drehbuches verantwortlich und tragen dabei alle Verantwortung für die Endfassung des Films (vgl. HAYWARD 2000). Im Laufe der Filmgeschichte sind verschiedene Anforderungsprofile für Regisseure zu beobachten gewesen; vom reinen Inszenator, dem Theaterregisseur recht nah, oszilliert die Aufgabenverteilung hin zum *Auteur*, der für alle kreativen

Schaffungsprozesse verantwortlich ist, von der Idee bis zur finalen Umsetzung. BALÀSZ (2001:12) weist darauf hin, dass die Regisseure Sinnstifter sind, ohne dabei das Verständnis für das Wie und das Warum aufbringen zu müssen. Die Filmschaffenden sind auch weniger auf exakte, der Realität verpflichtete Arbeit trainiert, sie sind vielmehr der Erfahrung verpflichtet und damit den bestehenden Bildern, bereits erzählten Geschichten und Personenkonstellationen sowie nicht zuletzt den tradierten Orts- und Landschaftszuschreibungen (vgl. BALÀSZ 2001). Seit den 1970er Jahren nimmt die Bedeutung der Regisseure für das Kommerzkino, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, ab. Hingegen wächst die Bedeutung der Stars und der Genrezugehörigkeit und lockt die Zuschauer in die Kinos (vgl. HAYWARD 2000:86 f.). So bietet der cineastische Orient immer wieder eine beliebte Projektionsfläche, garantiert er seit Anbeginn des Kinos ganz spezifische und kontinuierlich nachgefragte Sujets, die jedoch von Anfang an durch Stars zum Leben erweckt wurden. Die ästhetisch relevanten Filmproduktionen werden jedoch deutlich von der Regie dominiert und weniger von der Genrezugehörigkeit (vgl. ROTHER 1997). Insgesamt bleibt die Rolle der Regisseure zentral und ihre Funktion im Schaffungsprozess evident. Die Regisseure sind auch weiterhin die zentrale Figur des Filmerschaffens, so obliegt ihnen nicht nur die Bündelung und Koordination des gesamten Films und der dazugehörigen Tätigkeiten, sondern sie zeichnen sich für die Gestaltung der *Mise en scène* verantwortlich und sind somit, neben den Artdirektoren und Setdesignern, die Macher des cineastischen Orients. Lässt man Regisseure zu Wort kommen, dann sind die besten Augenblicke, die das Medium Film bietet, ohnehin immer Momente des Schauspiels und nie bestimmter Einstellungen oder besonders pittoresker Drehorte (MINGHELLA & BRICKNELL 2005:82). Sie können zwar durch perfekte Kameraarbeit, ein gelungenes *Location-Scouting* oder ein stimmiges und aufwendiges *Set-Design* ergänzt oder aufgewertet werden, sie aber nie in ihrer Funktion und Bedeutung ersetzen.

Regisseure sind geradezu verpflichtet die Rezipienten mit bekannten Informationen abholen, sie mit bekannten Bildern zu versorgen, um Neues und Unbekanntes zu verstehen und kognitiv zu verarbeiten. (Ab-)Bilder werden häufig in Anlehnung an Bekanntes gefertigt. Dabei korrespondieren die Vergleiche mit bekannt-realen Vorlagen und reflektieren im Zuge der Repräsentation gleichzeitig politische, gesellschaftliche und kulturelle Werte, die zur Zeit der Herstellung vorherrschend waren (vgl. DUBBINI 2002:56). Mustergültig schafft es Hayes, dies

im Film *The Man who knew too much* (1955) umzusetzen. Folgende Anmerkungen und Feststellungen sind Teil der Unterhaltung, die von der Familie McKenna während ihrer Fahrt von Casablanca nach Marrakech in einem öffentlichen Überlandbus geführt wird. Die Fahrt, die für die von ANDERSON (1998) geforderte Action im Film steht und der eher kritisierten Textlastigkeit des Hollywoodstils gegenübersteht, tritt gegenüber der sprachlichen Festlegungen deutlich in den Hintergrund.



**Abb. 16** Transfer-Sequenz – Außen (*The Man who knew too much*, 1955)



**Abb. 17** Transfer-Sequenz - Innen (*The Man who knew too much*, 1955)

- „You saw the scenery last year when we were driving to Las Vegas.“
- „In school they called it the dark continent, but it's twice as bright as Indianapolis.“
- „It's not really Africa, it's French Morocco.“
- „It's 100 miles north of the Sahara desert.“
- „Muslim women never take off their veil.“
- „I want to have one of *these* Arabian nights.“
- „I know it's mysterious Morocco.“

**Text 3** Unterhaltung der Familie McKenna – Eingangssequenz *The Man who knew too much*, 1955

Die ausdrückliche Verwendung regionaler Analogien<sup>49</sup> im Gespräch, die sonst eher von den kreativen *Runaway*-Produktionen bekannt sind, belegen die Bedeutung einer genauen Verortung und Exposition. Die fehlende oder nur Sequenzweise erfolgende Bebilderung der marokkanischen Landschaft wird durch die verwendete Analogie zur Landschaft Nevadas wettgemacht.<sup>50</sup> Ebenfalls wird darauf verwiesen, dass Nordafrika nicht mit dem restlichen Afrika gleichzusetzen ist. Auch wird mit dem ansonsten verbreiteten Wüstenmythos gebrochen. Gäbe es da nicht die finalen Äußerungen, das Drehbuch könnte für den Versuch, mit gängigen Klischees und Mythen zu brechen, gelobt werden. Muslimische Frauen, die sich nie von ihren Schleiern trennen, und ein scheinbar geheimnisvolles Marokko, das diese ganz speziellen arabischen Nächte zu bieten hat, berufen sich auf traditionelle Vorstellungen des Orients, wie ihn die *arabian night adventures* der Vorkriegszeit ausführlich schilderten (vgl. KLEINER 2004).

Im Folgenden werden die aus geographischer Sicht Struktur gebenden Elemente filmisch-cineastischer Geographie erfasst und diskutiert.

*„Im Verlauf der Film- und Fernsehsozialisation lernen die Zuschauer mit bestimmten Orten auch eine bestimmte Art von Geschichten zu verbinden. Das Wissen über Orte ist immer auch mit Geschichten über diese Orte verbunden.“ (MIKOS 2003:225)*

Wie bereits gezeigt, glänzt der cineastische Orient vor allem mit einer möglichst exotischen Ausstattung der Filmsets, mit gezielter Inszenierung des vorhandenen Schauwerts und legt einen Fokus auf Kostüme. Neben dieser Zuordnungsleistung dienen Handlungsorte und deren Ausstattung auch immer dazu, den Zuschauern die räumliche Anordnung und Verteilung der Schauplätze zu verdeutlichen (vgl. ANDERSON 1996; KUCHENBUCH 2005). Darüber hinaus dient die Ausstattung der Handlungsorte auch immer, dazu den historischen Kontext herzustellen und die „soziale Sphäre“ zu verdeutlichen (MIKOS 2003:225). Der cineastische Orient gestaltet die Handlungsorte durch die Verwendung historischer Requisiten, so sind

---

<sup>49</sup> Peter HAGGETT (1990:81) verwendet den Begriff der „regional analogues“, die Filmproduzenten befolgen. Als Beispiele nennt er Sam Spiegels *Bridge on the River Kwai*, der in Burma, dem heutigen Myanmar, spielt aber in der Trockenzone im Süd-Osten Sri Lankas gedreht wurde. Zudem erinnert HAGGETT (1990:81 f.) an Carlo Pontis *Doctor Zhivago*, der an verschiedensten Locations auf der ganzen Welt (Spanien, Finnland, Kanada) entstanden ist, um filmische Regional Analogien zur nicht zugänglichen Sowjetunion zu erhalten.

<sup>50</sup> Diese Vorgehensweise findet sich in beinahe allen analysierten Filmen und kann als gängige Praxis im Konstruktionsprozess filmischer Geographie betrachtet werden.

z.B. die verwendeten Verkehrsmittel absolut notwendig für die zeitliche Verortung. Doppeldecker-Flugzeuge und Dampfschiffe gehören zum festen Inventar des cineastisch geschaffenen Orients. Auch die „soziale Sphäre“ wird durch Ausstattung und *Set Design* am Handlungsort verdeutlicht. So wird mittels Ausstattung der Charaktere deren sozialer Status für den Zuschauer lesbar und durch Gestaltung der Orte deren gesellschaftliche Einbettung noch unterstrichen. Das immer wieder thematisierte Hotel spielt als Standardort des cineastischen Orients eine gesonderte Rolle, die als Kennungsmerkmal von Klassenzugehörigkeit zu verstehen ist. Zudem besitzen Handlungsorte aufgrund ihrer filmischen Präsentation die Fähigkeit Stimmungen zu generieren (vgl. ROWE 1996:94 f.), und tragen somit zur notwendigen Emotionalisierung bei. Dabei korrespondieren Ausstattung und szenische Gestaltung des Ortes gemeinhin mit mentalen Konzepten der Zuschauer (MIKOS 2003:226). Ein Muster, das die dunkle Inszenierung der Kino-Medina von Beginn an nutzt, um die bedrohende narrative Funktion der Stadt zu nutzen (vgl. MORGAN 1997). Als weitere Gestaltung des Bildinhalts gilt das *Mise en Scène*.

*„Mise en scène names what is there on the screen and emanating through the loud speakers, before the spectator's eyes and ears. It is what the spectator looks at and listens to, but not necessarily what they see and hear.“ (ELSAESSER & BUCKLAND 2002: 82)*

Diese Form der Inszenierung geht inhaltlich auf die Kritiker und Theoretiker der *Cahiers du Cinéma* zurück und ist als Gegenentwurf zur Montagetheorie des russischen Revolutionskinos gedacht gewesen. BAZIN (1975) verweist auf den Realitätseindruck, der im Film stärker ist als in irgendeiner anderen Kunstform, was er mit der fotochemischen Reproduktion der abgebildeten Objekte zu rechtfertigen sucht. So fordert er auch eine signifikante Darstellung alles Konkreten und Essentiellen der Welt. Aus diesen Forderungen leitet er einen räumlichen Realismus ab, der nicht durch die Montage, sondern durch eine gelungene *Mise en Scène* herbeigeführt werden soll (BAZIN 1975). Unterschiedliche Raumebenen und Raumbestandteile können im Bazin'schen Sinne durch Kamerabewegungen oder Bewegung vor der Kamera herbeigeführt werden (ibid.). Auf diese Weise wird der Basar, respektive Souk dargestellt: schnelle Kamerabewegungen und eine deutlich überfrachtete Bildkomposition lassen ein Gefühl des Verlorenseins und absoluter Fremdheit aufkommen.

Ebenso wird der Bedeutung filmischen Dekors eine nicht zu unterschätzende Rolle zugewiesen, die einen dramatischen Realismus begünstigt. Grundlegender Unterschied zur Montage als Gestaltungsmittel des Films ist die gezielte Inszenierung des Films, die bereits vor dem Drehen einsetzt und nicht erst nach den Dreharbeiten beginnt. *Mise en Scène* beschreibt die komplette Inszenierung des Filmbildes zum Wohle einer kompletteren filmischen Aussage, die den bewussten Leistungen sowohl des Regisseurs, als auch den Leistungen der Zuschauer gerecht wird. ELSAESSER & BUCKLAND (2002:80) begreifen die *Mise en Scène* als die Verbindung zwischen dem *Was* und dem *Wie* des Films. Es dreht sich um die Beziehung zwischen Schauspieler und Dekor, zwischen dem Bildvorder- und Hintergrund oder noch präziser zwischen dem Charakter und dem gestalteten Set.<sup>51</sup> Das *Mise en Scène* kann aber auch für die reduzierte, individuelle Weltsicht eines Regisseurs stehen (vgl. ELSAESSER & BUCKLAND 2002:82). Der auf diese Weise entstehende filmische Raum unterscheidet sich konzeptionell vom „mechanischen Raum, den der Blick der Kamera erzeugt“. (WINKLER 1992:89) In neueren filmtheoretischen Ansätzen wird dieser Raum als ein diegetischer, narrativer Raum verstanden, als ein Raum also, dessen einzelne Segmente sich durch das im Gedächtnis des Betrachters gespeicherte Wahrnehmen der im Film gezeigten und damit akkumulierten Raumsegmente zu einem Ganzen zusammenschließen. Kennzeichen der narrativen Raumvorstellungen ist, dass sie durch Intentionen eines Erzählers oder Autors bestimmt werden, die die Abfolge der Bildsegmente organisieren und die in der zu erzählenden Geschichte liegen. Der narrative Raum schafft als filmischer Raum sehr viele diskontinuierliche Elemente zu integrieren und in eine Raumkohärenz, also in die Kontinuität eines wahrgenommenen Raums, einzubinden (WINKLER 1992:92). Als Konsequenz für den cineastischen Orients folgt daraus, dass Zuschauer sich nicht an vermeintlichen Fehlern stören, sie diese akzeptieren und kognitiv neu arrangieren. Ein Beispiel hierfür ist die Wasserpfeife, die in *Ricks's Café* im Film *Casablanca* geraucht wird, obwohl in Marokko diese nicht geraucht wurde, da sie osmanischen Ursprungs ist. Dennoch scheint sie zum feststehenden Orient-Repertoire zu gehören.

---

<sup>51</sup> Um mit einem bekannten Beispiel zu arbeiten, kann an dieser Stelle erneut auf die ARAB-Restaurant Sequenz aus *The Man who knew too much* verwiesen werden, in der über die Performanz von James Stewart die Inkompatibilität zwischen Orient und Okzident aufgezeigt wird. Dies wird jedoch nur deutlich, wenn die Rahmenbedingungen deutlich erkennbar sind. Ohne das *Mise en Scène* würde das Lokal nicht als exotisch-orientalisch erkannt und die Schwierigkeit des Essens könnte einzig und allein mit der Ungeschicktheit des Protagonisten erklärt werden.



**Abb. 18** Wasserpfeife in Rick's Café - Casablanca (1942)

Der Orient als Handlungsraum taucht auch im Film immer wieder als Projektionsfläche dessen auf, was im Westen verwehrt bleibt, nur in der Idealvorstellung zu erreichen ist oder was gegen bestehendes Recht oder Moralvorstellungen des Westens verstößt. Dafür ist es notwendig, eine deutlich unterschiedliche Filmwelt zu erschaffen, in der andere Regeln gelten können. Nowell-Smith (1998b:138) fasst dies passend zusammen: „nasty things can be contemplated provided they happen somewhere else.“ Die beiden Helden in Road to Morocco bekunden immer wieder „It's a strange country.“ und drücken damit wieder das komplette Unverständnis aus, was durch aktives Fehlverhalten zu komischen Verwicklungen führt. Der Film wird korrekterweise als Orient-Märchen und Eskapismus-Szenario für die daheim Gebliebenen des Zweiten Weltkriegs verstanden, indem die filmimmanente Geographie von vornherein keine oder nur eine schmückende Rolle spielt. Crowther (1942a) erinnert die Zuschauer daran, dass:

*„...you mustn't forget that geography means nothing in a Crosby-Hope film.“*

Dennoch wird weiterhin ausgeführt:

*„...a fairy-tale background of oriental splendors, turbaned villains, Miss Lamour and Dona Drake in scant attire, and a line in a song whereby the heroes indicate that they are Morocco-bound“ (ibid.).*

Die filmische Geographie spielt, anders als angemerkt eine große Rolle, zumindest aus akademischer Sicht, vermittelt der Unterhaltungsfilm doch ein ausnehmend reduziertes und dennoch kommunikatives- und tragfähiges Bild eines Orients, der jenseits aller politisch korrekten Zuschreibungen liegt und dennoch – oder gerade deshalb – ergänzt CROWTHER (1942a):

*„It might be set down in any country where Miss Lamour could be a gauze-gowned princess and Bing and Bob could wrangle hotly about which one should win her fair hand, then later go through mad and fast adventures when they have to shove a native Sheik aside.“*

Erneut eine Gleichschaltung des Raumes, der als Orient subsumiert wird, nämlich als die Region, in der Dorothy Lamour eine verschleierte Prinzessin spielen kann und wo man auch noch einem echten Scheich erfolgreich die Stirn bieten kann. Bezeichnenderweise taucht in der Besetzungsliste einer von Hollywoods arabischen Widergängern auf: Anthony Quinn, der sich als Scheich erproben darf und dem Publikum so einen visuellen Widererkennungspart liefert.

So ist die als Hörraum beschriebene Komponente des Films eine Strategie der Authentifizierung, die sich aus dem diegetischen und dem extradiegetischen Ton zusammensetzt. Dazu eignen sich besonders gut die Basarszenen, die von ihrem lebensweltlichen Grundrauschen den Eindruck unmittelbarer Teilnahme vermitteln. Dabei unterscheidet man zwischen den filmeigenen Geräuschen und den von Außen hinzukommenden, sei es als nachträglich vertonte Sequenz oder als *on location* aufgenommener diegetischer oder synchroner Filmtone. Der filmische Ton erschafft den Hörraum und ergänzt den visuellen Wahrnehmungsraum, der zwar in der Literatur als der bedeutendere verstanden wird (vgl. HICKETHIER 1996), von Filmemachern aber als zumindest gleichberechtigt, wenn nicht überlegen betrachtet wird. So sagte Akira KUROSAWA über den Filmtone: „Cinematic sound is that which does not simply add to, but multiplies, two or three times, the effect of the image.“ (zitiert nach GIANNETTI 1976:183). Der Ruf des Muezzins funktioniert im Orientkino nach genau diesem Prinzip, er vervielfacht die authentische Situation und Abbildung eines gezeigten Minaretts um ein vielfaches. Wie bei den Bildern und Geschichten existieren auch in der akustischen Ebene Stereotype, die ein einfacheres Erkennen und ein schnelleres Zuordnen ermöglichen. So verweisen bestimmte Effekte auf dazugehörige Handlungen oder Abläufe, mitunter verselbstständigen sich diese Geräusche und sie werden zu so

genannten „Geräuschstereotypen“ (HICKETHIER <sup>2</sup>1996:94). Die filmische Wüste kommt ebenso wenig ohne Grundrauschen, wie es vom aufkommenden Sandsturm kündigt aus, wie die Städte des filmischen Orients nicht ohne das zur Kakophonie anschwellende Stimmen-Wirrwarr der Basare auskommt. Anknüpfend fordert MONACO (1995:125 f.), dass der Filmtone die Fähigkeit besitzen sollte, das totale akustische Umfeld zu reproduzieren, also möglichst die hörbare Atmosphäre eines Ortes genau wieder zu geben. Hauptschwierigkeit ist, dass aufgrund der menschlichen Rezeptionsgewohnheiten der Ton kontinuierlich, Bilder jedoch willkürlich aufgenommen werden können (MONACO 1995:122). Ton kann nur in seiner Real-Zeit existieren, jede Tempoveränderung führt zu einer Abweichung des Tons und kann so zu Brüchen der Wahrnehmung führen (ibid.). Das Bild, in der Alltagswahrnehmung, dem Auditiven überlegen, wird in der filmischen Wahrnehmung erst in der Kombination zum perfekten Illusionsmedium und erschafft fließende Landschafts-Illusionen. Bei fehlendem oder fehlerhaftem Ton nimmt der Realitätseindruck rapide ab, die Illusion ist nicht perfekt. Um unterschiedliche Schnittbilder aneinanderzufügen und dabei einen Eindruck von Kontinuität zu erhalten, wird eine so genannte „Atmo“ erzeugt, eine zum filmischen Ort gehörende „akustische Atmosphäre“, die „den Wirklichkeitseindruck des Visuellen wesentlich steigert“ (HICKETHIER <sup>2</sup>1996). Um den Wirklichkeitseindruck der Bilder weiter zu steigern, werden bestimmte Geräusche synchron zu den Handlungen verwendet, die die Zuschauer aus der Alltagswelt kennen und mit der entsprechenden Handlung in Verbindung bringen können (ibid.). Interessanterweise sind die Zuschauer nur zu einem bestimmten Grad in der Lage, Geräusche eindeutig mit Bedeutungen abzugleichen und diese zuzuordnen, besonders wenn diese aus einer vermeintlich fremden Welt stammen. Der Orient muss also auch in der akustischen Welt entsprechend vereinfacht repräsentiert werden, da er sonst nicht einwandfrei zu erkennen ist.

## 5.2 Die Landschaften des filmischen Orients

Filmische Landschaft als Rahmen der Handlung, kann als Bühne dienen; in diesem Fall als unspezifischer Orient. Dabei wird die Landschaft des cineastischen Orients als narrativer Raum verstanden, der für die Darstellung lediglich die räumliche Handlungsebene bietet, dabei jedoch die Aussage spezifischer Szenen unterstützen oder einen Kontrast schaffen kann (SCHÜTTE 1999).

Außergewöhnliche Landschaften, wie die filmisch inszenierte Wüste oder das bunte Treiben in den Städten und deren topographische Besonderheiten sowie deren hoher Wiedererkennungswert bilden den Einstieg in Genre-Landschaften, die sich im Laufe der Zeit weiter entwickelt haben und durch weitere Landschaftsausprägungen deren Erkennen ermöglichen. BORDWELL (2003:194) spricht vom Entdecken der Schaulust und der „üppigen Schönheit des Bildes“ durch die Filmemacher.

Wie in Kapitel 6 gezeigt wird, kann der cineastische Orient als Abenteuer-Raum verstanden werden. In diesem Fall sind die dargestellten Landschaften noch genauer zu betrachten und deren Funktionen darzulegen. Dass die Außenaufnahme zum Abenteuerfilm gehört, wie keine andere, beschreibt WULF (2004:22 f.) und vergisst auch nicht darauf zu verweisen, dass diese so portraitierte Landschaft Teil der abenteuerlichen Verstrickung ist und medienhistorisch auf die Landschaftsdarstellung der frühen Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts in Form von Illustrationen, Landschaftsphotographien und Postkarten zurückgeht, wengleich die narrative Struktur sich, weiter zurückverfolgen lässt. Filmische Landschaft tritt häufig in der Rolle des Schauspielers auf (vgl. HIGSON 1987, ESCHER & ZIMMERMANN 2001, LUKINBEAL 2005, LEFEBVRE 2006) und kann aufgrund des einzigartigen Schauwertes und der technischen Möglichkeiten der Repräsentation besonders imposant umgesetzt werden.

Laut WULF (2004:23) ist der Abenteuerfilm mit weiten Landschaftstotalen durchsetzt, was sowohl die Unendlichkeit der Natur, als auch die gleichzeitige Abwesenheit der Zivilisation ausdrückt. Das Spiel einiger Filme, mit bestehenden Genrekonventionen, wird deutlich, wenn diese Konventionen gebrochen werden. In *The Road to Morocco*, der eigentlich kein klassischer Abenteuerfilm ist, jedoch einige Elemente dieses Genres aufweist, wird in einer Sequenz sowohl die Unendlichkeit der Natur thematisiert, als auch die im Bewusstsein der Protagonisten vorhandene und scheinbar allgegenwärtige US-amerikanische Zivilisation in Form eines als Luftspiegelung imaginierten Drive Inns (vgl. Abb. 38). Diese Auslegung einer Oase, scheint die amerikanische und damit Hollywoods Traumvorstellung einer Wüste zu sein. Die Überwindung der Leere durch kulturelle Setzungen und symbolischer Inbesitznahme ist evident. Selbst wenn die Aussage der Sequenz lediglich darauf bedacht war, entsprechende komische Akzentuierungen zu setzen, sollte die tiefere Bedeutung dahinter nicht ignoriert

werden. Wie gut könnte die Welt sein, wenn die amerikanische Massenkultur auch aus dem letzten Winkel der Welt etwas Lebenswertes erschafft? Diese Frage impliziert einen scheinbaren Grundtenor Hollywoods; amerikanisch-westliche Werte, Vorstellungen und Ideale werden weltweit als das zu erstrebende Ideal präsentiert.



**Abb. 19** *Desert Drive Inn (Road to Morocco, 1942)*

Demgemäß berichtete der amerikanische Kriegsberichterstatter Ernie Pyle<sup>52</sup> von seinen Erfahrungen in der Nordafrikanischen Wüste, die nichts mit der der ihm aus Filmen vertrauten Wüste gemein hatte. Die Wüste war für PYLE (1943) eine Enttäuschung, seine Erwartungen konnten nicht im Mindesten mit der lebensweltlichen Erfahrung mithalten. Die Wüste war: „nothing more spectacular than the country in the more remote parts of our own Southwest (PYLE 1943:191 f.). Ein Vorwurf ist ihm aufgrund der vorherrschenden amerikanischen Populärkultur nicht zu machen, entstanden die bis dato gedrehten Wüsten-Filme, überwiegend im *Imperial County*<sup>53</sup> in Kalifornien. EDWARDS (2005:53) erklärt, dass die kalifornische Wüste sowohl Drehort für die orientalischen Wüstenabenteuer, wie für das uramerikanische Genre des Westernfilme genutzt wurde, was die spätere Lesbarkeit der Landschaften nachhaltig beeinflusste und sie zum Teil eines vollends selbstreferentiellen Systems werden lies. Der Maghreb war somit

<sup>52</sup> Ernie Pyle gilt als der erste *embedded journalist*, d.h. als Berichterstatter, der mit der kämpfenden Truppe im Kampfgebiet unterwegs ist.

<sup>53</sup> Die Internet Movie Database (<http://imdbpro.com>) nennt ca. 50 Filme, die das Imperial County als Location genutzt haben, darunter: *The Son of the Sheik* (1926), *Beau Geste* (1926), *The Four Feathers* (1929), *Morocco* (1930), *The Lost Patrol* (1934) und *The Garden of Allah* (1936).

nicht nur für Pyle, sondern auch für das Publikum fest in amerikanische Vorstellungen eingebettet (ibid.).

Zu Beginn der Filmgeschichte erweiterten *Matte-paintings* die vorhandenen Landschaften in „imaginäre, gewaltige Panoramen“, die die Natur wie sakrale Urlandschaften aussehen lassen (ibid.).<sup>54</sup> SEEBLEN (1996:157) ist der Meinung, dass im Laufe der Genreexistenz ein Wandel stattgefunden hat, fort von artifiziellen Landschaften hin zu einer realistischen Darstellung, die von der „Wirklichkeit der Umgebung“ positiv belebt wird, nicht zuletzt durch die Anstrengungen, die Schauspieler beim Dreh *on location* zu erleiden haben. Mittlerweile scheint das Unterhaltungskino an einem Punkt angelangt zu sein, der wieder stark in Richtung artifizierlicher Präsenz geht. Gerade wenn dies lediglich dazu dient, dem Film eine besondere Note zu verleihen, die ihn von anderen Mitbewerbern auf dem großen Bildermarkt abhebt. Die im Folgenden dargestellten filmischen Städte und deren Darstellungsgrundlagen sind:

- Biskra (*The Sheik*, 1921) – basiert auf: *Matte-Painting*
- Casablanca (*Casablanca*, 1942) – basiert auf einem *Matte-painting* und der Adaption eines Lehnert und Landrock-Bildes der Stadt Tanger<sup>55</sup>
- Kairo (*Raiders of the lost Ark*, 1981) – basiert auf einer Landschaftstotalen, aufgenommen in Kairouan, Tunesien
- Kairo (*The Mummy*) – basiert auf digitaler Technik, die Stiche des späten 19. Jahrhunderts als Vorlage nutzt<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> vgl. *Establishing Shots* der filmischen orientalischen Stadt; *The Sheik* und *Casablanca* (folgende Seite).

<sup>55</sup> Die Vorlage von Lehnert & Landrock zeigt jedoch nicht Casablanca, sondern Tanger, was bei genauer Lektüre des Films auch als Vorlage des narrativen Topos zu erkennen ist. Das Bild trägt den Namen „Tanger. Blick auf die Stadt mit der Aissauia-Moschee“ (JARROLDS PUBLISHERS 1925:187).

<sup>56</sup> Die Übereinstimmung und Komposition sind sehr auffällig und belegen, wenn auch keine direkte Kopie des Bildes vorliegt, dann zumindest eine visuelle Familienzugehörigkeit (vgl. z.B. DANIEL 1882: 297).



*Abb. 20 Tangiers. View of the town with Aissaula Mosque (Lehnert & Landrock o.J. In: JARROLD'S PUBLISHERS 1925:187).*



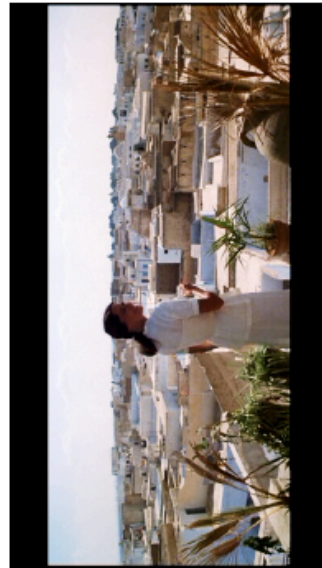
*Abb. 21 Stadtansicht Kairo nach Bernhard Fiedler (in: DANIEL 1882:297)*



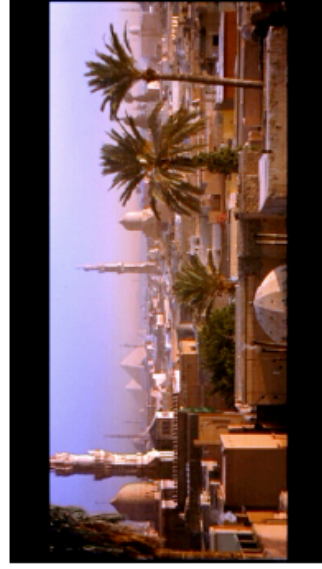
The Sheik (1921), Bildformat 1,33:1



Casablanca (1942), Bildformat 1,37:1

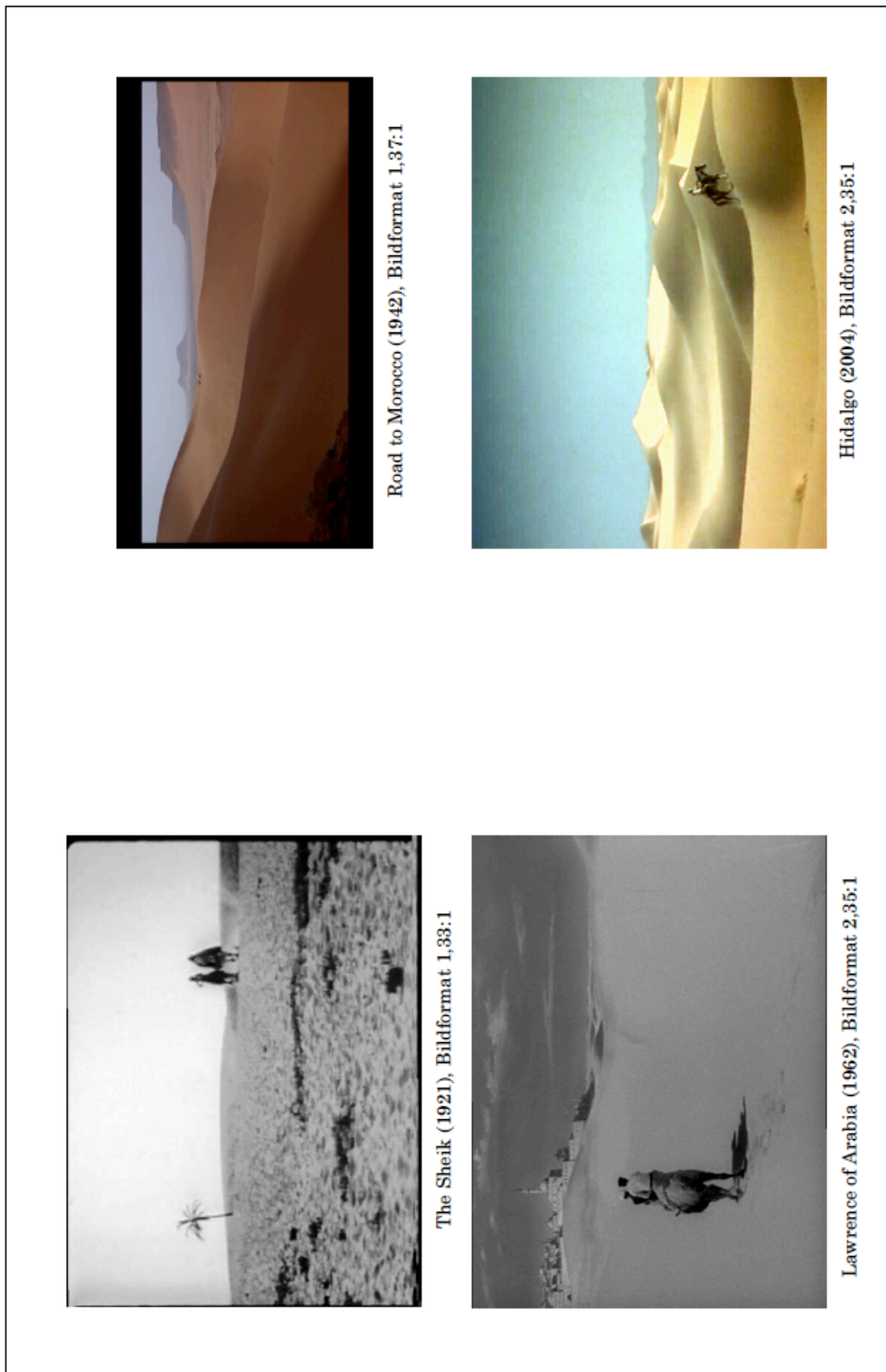


Raiders of the lost Arc (1981), Bildformat 2,35:1



The Mummy (1999), Bildformat 2,35:1

**Abb. 22** Beispiele für verschiedene Bildformate des establishing shots von Städten (bei Beibehaltung der Seitenverhältnisse)



*Abb. 23 Verschiedene Bildformate in der Landschaftsdarstellung (bei Beibehaltung der Seitenverhältnisse)*

Die Bestandteile des filmischen Raumes und seiner Landschaften treten in verschiedenen Ausprägungen auf, so z.B. in der gefilmten Architektur und deren Darstellung von Innen- und Außenräumen, den eigens geschaffenen Szenarien und der repräsentierten Natur. Die filmisch imaginierte Natur des Orients pendelt zwischen zwei Grundhaltungen, zum einen die symbolhaft konnotierten Raumsemantiken und zum anderen in Form eines bildhaften Exotismus. Der filmische Raum ist zudem der Handlungsraum der Figuren und damit der unmittelbare Aktionsraum.

Eine weitere anzutreffende Möglichkeit der Landschaftsdarstellung ist die des Schauspiels (LACOSTE 1990:63), wobei Landschaft aufgrund ihrer Einzigartigkeit präsentiert wird. In diesem Fall stehen Einzigartigkeit, Schönheit und Ästhetik im Vordergrund. Das gilt insbesondere für die künstlerische Inszenierung, die im Vordergrund steht. LACOSTE (1990:68) sieht in der vermehrten filmischen Ablichtung von bestimmten Landschaften deren Bedeutung, verweist aber gleichzeitig auf die möglichen Manipulationsmöglichkeiten, die in der technischen Aufbereitung solcher Repräsentationen liegen. So sind die Totalen der Sandwüste in *Lawrence of Arabia* von besonderem Schauwert und gewähren nicht nur Einblicke in T.E. Lawrence Gefühlsleben, sondern zeugen auch von der Möglichkeit des Zusammenspiels zwischen den Protagonisten und der als Schauspieler auftretenden Landschaft (vgl. KENNEDY 1994). Besonders die Sandwüste, wie sie im Spielfilm üblicherweise Verwendung findet, wird aufgrund des möglichen panoramatischen Blicks immer wieder bemüht, und ist zum festen Bestandteil des filmischen Orients geworden. Die Faszination der Bildästhetik lässt sich auch hier auf entsprechende Landschaftstotalen der frühen Reisefotographie zurückführen (vgl. DEEKEN 2004).

Die filmtechnische Aufbereitung von Landschaften als Schauspiel und Spektakel ist stark durch das verwendete Bildformat reglementiert (siehe Abb. 23). Die Darstellung filmischer Geographien wird auch von der entsprechenden Bildgröße und der daraus resultierenden Präsentation bestimmt. Diese hängt in besonderem Maße vom verwendeten Bildformat ab, also der Größe der Bildfläche. Ferner spielt das Seitenverhältnis (Breite : Höhe) eine Rolle und beeinflusst durch die abgebildeten Proportionen des projizierten Bildes dessen visuell-narrative Qualität. Je größer das Bild, desto mehr Detailinformationen kann es innerhalb einer Aufnahme beinhalten und umso größer ist der Informationsgehalt. In der

Kritik des Films *The Man who knew too much* lobt CROWTHER (1956) den perfekten Einsatz des modernen VistaVision-Breitwand Formats, den Hitchcock perfekt mit seinem alten und bekannten Stil kombiniert und dadurch ein cleveres Produkt abliefern. Die zweite Verfilmung nutzt zum einen gezielt eine deutlich exotischere *Location* als in der ersten Fassung und so wird aus Davos Marrakech. CROWTHER (1956) merkt dazu an, dass das marokkanische Marrakech jener Ort ist, der das landschaftlich reizvolle in den Film einbringt, nicht zuletzt durch das verwendete Breitwandformat zu voller Wirkung gelangt.

Es sind die Panoramatotalen, die wegen ihres Schauwertes für die Abbildung und künstlerische Inszenierung von Landschaftsausschnitten Verwendung finden. Für den cineastischen Orient sind es die Wüste sowie die Stadtansichten, die üblicherweise mit dem *establishing shot* die exotisch wirkenden Minarette, Kuppeln und Dächer der orientalischen Stadt einführt (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001). Sie inszenieren den ersten Blick auf den abzubildenden Gegenstand und helfen den Film für die Zuschauer zu verorten und die folgende Geschichte in einen kontextuellen Rahmen zu bringen.

Bis in die 1950er Jahre wurde im Academy-Format (1,37:1) oder mit noch kleineren Formaten gearbeitet, wenngleich die großen Filmstudios bereits in den 1920er Jahren mit breiteren Formaten experimentierten (vgl. GROB 2002). Die ausgewählten Filme zeigen, dass die thematische Ausrichtung ein breiteres Format bevorzugt und unterstützt. GROB (2002:86) vertritt die Meinung, dass Breitwandformate ihre Gegenstände und Inhalte nicht nur zeigen, sondern sie vielmehr präsentieren und leitet daraus ab, dass die Scope-Filme die Spannung aus dem Konflikt und dem ihm umgebenden Raum gewonnen. So wird im Breitwandkino eine neue Erzählstrategie eingeschlagen, die das besondere, spannungsvolle Arrangement von „skizzierter Aktion und grandiosem Raum“ in den Vordergrund stellt (ibid.). Der grandiose Raum, der hier Erwähnung findet, ist mit der Konzeption der filmischen Gestaltung von Landschaft als Schauspiel und Schauspieler gleichzusetzen (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Auch wenn Kritiker immer wieder eine Überschau der cineastischen Bilder bemerkt haben, sind die Bilder doch von solch beeindruckender visueller Ästhetik, dass sich die eigentliche Wirkung des breiten Formats nicht sofort zeigt.

<i>Titel (Original)</i>	<i>Jahr</i>	<i>Bildformat</i>
<b>The Sheik</b>	1921	1,33:1
<b>Morocco</b>	1930	1,2:1
<b>Casablanca</b>	1942	1,37:1
<b>Road to Morocco</b>	1942	1,37:1
<b>The Man who knew too much</b>	1956	1,66:1
<b>Lawrence of Arabia</b>	1962	2,2:1
<b>Topkapi</b>	1964	1,85:1
<b>The Wind and the Lion</b>	1975	2,35:1
<b>The Man who would be King</b>	1975	2,35:1
<b>Midnight Express</b>	1978	1,85:1
<b>Death on the Nile</b>	1978	1,85:1
<b>Raiders of the Lost Ark</b>	1981	2,35:1
<b>Gallipoli</b>	1981	2,35:1
<b>Ishtar</b>	1987	1,85:1
<b>The Sheltering Sky</b>	1990	1,85:1
<b>Not without my Daughter</b>	1991	1,85:1
<b>The English Patient</b>	1996	1,85:1
<b>Hideous Kinky</b>	1998	2,35:1
<b>The Mummy</b>	1999	2,35:1
<b>Hidalgo</b>	2004	2,35:1

**Tab. 8** *Verwendete Bildformate der ausgewählten Kinofilme.  
Quelle: (<http://imdbpro.com>; Verleihinformationen)*

Der filmische Orient ist ein Produkt des Breitwandformats, nur so kommen die beeindruckenden Panoramatotalen der Wüstenlandschaften und die *establishing shots* exotischer Städte zum Tragen und können ihre Wirkung beim Zuschauer hinterlassen. Neben dem Western-Genre ist es vor allem der im Orient spielende

Film, der auf die Ikonographie der Sandlandschaften setzt und ohne diese nicht von Erfolg gekrönt wäre. Das breite Filmformat entfaltet seine Wirkung sukzessive und erschafft einen offenen filmischen Raum. Das Offene der Darstellung kann mit einer filmisch-geographischen Unbestimmtheit einhergehen, die WULFF (2004) als wichtiges Element des schon häufiger bemühten Abenteuergenres sieht. Was nicht genau erkannt oder zugewiesen werden kann, lässt mehr Spielraum für die Imagination, gesteht mögliche *falsche* Repräsentationen zu und kann sich in letzter Konsequenz darauf berufen, keinem lebensweltlichen Original zu folgen.

Die filmische Verwendung von Landschaften als Metapher oder Symbol, dient im Film dazu, bestimmte Stimmungen zu unterstützen oder Dispositionen der Rezipienten hinsichtlich der Raumbewertung aufzubauen oder zu verstärken (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Anhand des Beispiels von „Insel und Dschungel“ zeigt (KOEBCNER 1994), dass einem bestimmten Landschaftstyp spezifische Motive, Konflikte, Abläufe, Schlüsse und Gefühle im Film zugeordnet werden können. Voraussetzung dafür ist, dass die Landschaft im Film als Handlungsraum für die Akteure definiert ist und nicht als beliebiger Hintergrund fungiert. Ähnliches ist auch für Orient spezifische Topoi zu beobachten, so steht die filmisch inszenierte Wüste häufig als Symbol für Läuterung, als Metapher für Anfang und Ende oder als Metapher der Herausforderung oder des Übergangs. Als verwandtes Beispiel wird die filmisch inszenierte Oase als Metapher für das paradiesische Eden verwendet, während die Darstellung der orientalischen Altstädte dazu dient, die Rückständigkeit im Vergleich zu westlichen Stadtentwürfen und damit mit der vermeintlichen Zivilisation, darzustellen.

Wird die Landschaft als Mythos<sup>57</sup> eingesetzt, erhält die inhaltliche Attribution des visuellen Gegenstands eine besondere Dimension innerhalb des kognitiven Prozesses. Ein Phänomen, das auch ZONN & AITKEN (1994) für Australien aufzeigen, wo in zahlreichen Filmen – unter anderem in *Gallipoli* – eine von Männern dominierte Umwelt dargestellt wird und in einen identitätsstiftenden Gründungsmythos eingebunden wird (vgl. GIBSON 1994). Der Orient wird in der Regel als weiblich konnotierter Raum gelesen, die Wüste in Anthony Minghellas *The English Patient* lässt mehrere Lesarten zu, ist in erster Linie aber klar zuzuweisende weibliche Semantisierung der Wüste. So ist die Wüste des

---

<sup>57</sup> Zum weiteren Zugang der Filme über die Analyse von Mythen siehe Kapitel 6.

englischen Patienten eine jungfräulich und unberührte (vgl. LIEBRAND 2003:24), die Wüste des *Lawrence of Arabia*, zumindest zu Beginn des Films, eine ebenfalls reine. Diese kann sowohl als Metapher für Lawrence eigene Reinheit stehen, als auch Ausdruck des Wüsten-Egos des Protagonisten sein und hilft auf diese Weise den Mythos des britischen Exzentrikers ausdrucksvoll zu unterstreichen. Person und Landschaft sind in diesem Fall als gemeinsame, transaktionale mythische Konstruktion zu lesen und vermitteln eine äußerst nützliche filmische Positionierung von Charakter und filmischem Handlungsrahmen (vgl. KENNEDY 1994). WULF (2004:22) spricht von den Ländern und Kontinenten, die durchquert werden wollen und sieht hinter all dem, eine Art sportliche Motivation, die schlussendlich für das Genre und seine Nähe zu Imperialismus und Kolonialismus steht.<sup>58</sup>

Soll Landschaft als Garant für Authentizität und Glaubwürdigkeit stehen, muss sie einen Erkennungswert aufweisen. Diese, zunächst nahe liegende Verwendung filmischer Landschaft, wird in der Regel über die Möglichkeit, dass Landschaft als Ort im Film vorkommt, eingesetzt. Dabei ist Ort so zu verstehen, dass es sich um den alltäglichen Aktionsraum des Menschen handelt, wobei der Ort zum einen das subjektiv erlebte Lebenszentrum darstellt und gleichzeitig der Ort der emotionalen Bindung und Bedürfnisbefriedigung ist (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Für das Medium Film steht dabei das Erkennen des Ortes an erster Stelle, denn dadurch wird eine zumindest scheinbare Authentizität gewährleistet. Diese filmischen Orte können sowohl historische als auch geographische Orte sein, die dem narrativen Inhalt des Films Realismus verleihen. Dies funktioniert gemeinhin auf zwei Ebenen: entweder der Zuschauer erkennt den Ort als ihm bekannten Ort, oder er beurteilt den Ort als authentisch repräsentierten Ort und weist ihm damit die Bedeutung eines realen oder zumindest dem Film dienlichen realen Ort zu. Ersteres erfolgt unter Zuhilfenahme von den Zuschauern vertrauten *icons*, Symbolen oder Wahrzeichen im Lynch'schen Sinne. So tauchen in Filmen, die Ägypten thematisieren nahezu immer die Pyramiden und die Sphinx auf (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2004). In den vorliegenden Beispielen kann dies z.B. für Kairo auf durchaus verschiedene Weise in den folgenden Filmen beobachtet werden: *Death on the Nile*, *Gallipoli* und *The Mummy*. Während weitere Beispiele

---

<sup>58</sup> Die beschriebene Nähe zu Imperialismus und Kolonialismus liegt zunächst in der historischen Tradition begründet und weniger in einer positiven Bewertung, wenngleich die dargestellten Konstellationen durch Genre-Konventionen häufig eine zumindest wohlwollende Akzeptanz unterstützen.

die Authentifizierungsstrategie mittels historischer oder lebensweltlich realer Einbettung einschlagen: *Lawrence of Arabia* und *The English Patient*. In diesen Fällen dienen die realen Hintergründe der Weltkriege und die literarischen Vorlagen als erforderliches Authentifizierungspotenzial. Um die Stadtlandschaft Teherans in *Not without my Daughter* mit dem nötigen Maß an Authentizität zu versorgen, wurden beim Dreh in Israel – Teheran ist den wenigstens Zuschauern lebensweltlich bekannt – Bilder von Khomeini in allen allgemeinen Stadtsequenzen integriert.



**Abb. 24** Teheran (*Not without my Daughter*, 1991)

Die komplexen filmischen Räume erfüllen ganz spezifische Funktionen im System einer medial geschaffenen Welt, einer *cinematic world* (vgl. ESCHER 2006). Die Anpassung von Inhalt, Repräsentation und Handlung zu einem schlüssigen und konsensfähigen Medienprodukt ist oberstes Ziel. Die filmische Welt, in der durch lebensweltliche Bezüge – Nennungen exakter Orts- und Zeitangaben – Authentizität suggeriert wird (vgl. KORTE 1999), muss auch immer vor ihrem historischen Hintergrund gelesen werden. Filmischer Raum und filmische Landschaften müssen in einen kognitiven Zusammenhang gebracht werden, die möglichst perfekte Ausschöpfung der Sinne ist für eine Authentifizierung und Wiedererkennung wichtig (vgl. RODAWAY 1994). Beispiel hierfür ist der Film *Casablanca*, indem Rick Blaine (Humphrey Bogart), der undurchsichtige Held, des Films *Casablanca* vorlebt, was die Zuschauer bewegt: „I don't know what's right any longer. You'll have to do the thinking for both of us, for all of us.“ Mit dem filmischen Bekenntnis Ricks, übernahm er die Musterrolle für Millionen von Heimatfront-Kinogängern und ermöglichte eine Solidarisierung der besonderen Art. Auch sie sollten sich einer andern Meinung anschließen und den Krieg aktiv unterstützen. Wie weitere populäre Unterhaltungsbeiträge der damaligen Epoche erklärte *Casablanca* den Kinobesuchern, was sie tun sollten und wofür in diesem

Krieg gekämpft wurde (vgl. NACHBAR 2000:4). Dafür war es wichtig mehrere Genre zu verbinden, auch um ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Diese narrativen Elemente des Kinos sind notwendig, um entsprechende Orte rückbindbar zu machen.

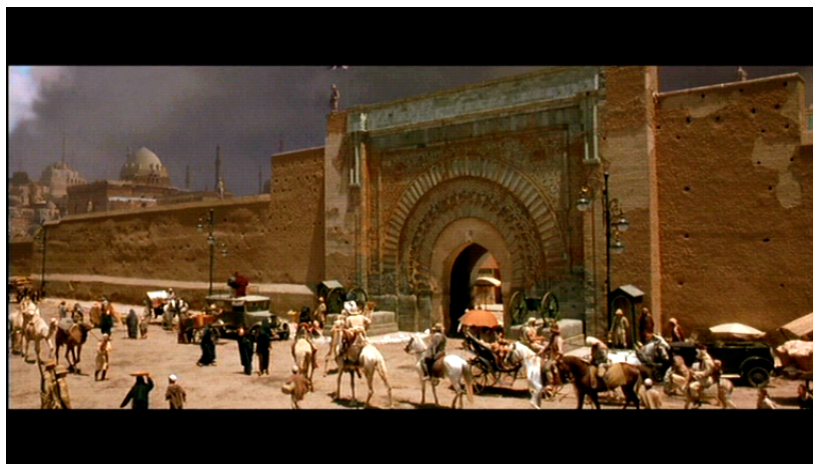
Die Landschaft, die als *location* und *set* konzeptionalisiert wird und die damit zusammenhängende Abbildung der Alltagswelt spielen für ein Verständnis der Geographie des Films eine weitere Rolle im Verständnis filmischer Geographieschreibung (ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Die klassische Studiokulisse bietet den Vorteil der Unabhängigkeit von widrigen Licht- und Witterungsverhältnissen. Die erforderlichen, oder zumindest gewünschten Licht- und Witterungsverhältnisse waren neben der thematischen Nachfrage dafür verantwortlich, dass Nordafrika in das Interesse von Filmemachern geriet. Auch wenn diese mittlerweile durch sich ständig besser werdende digitale Tricktechnik nahezu unbedeutend geworden ist, so ist doch die Nachfrage nach entsprechenden Originalschauplätzen ungebrochen; selbst wenn diese in der *Postproduction* digital aufbereitet und in digitale Traumwelten eingebettet werden wie in *The Mummy*. So wird das Bab Aguenau aus Marrakech in der digitalen Nachbearbeitung ein Stadttor Kairos (siehe Abb. 26). Es geht darum, die Zuschauer mit Bildern zu versorgen, die diese zu sehen erwarten und mit den vorhandenen Bildern ihrer Vorstellung abzugleichen. Dreht sich dieser Ansatz um den unmittelbar lebensweltlichen Kontakt des Films, benötigen Spielfilme keine authentische topographische und geographische Wiedergabe. Obschon Innovationen die Film- und Aufnahmetechnik weiterentwickeln, spielen *on location* - Produktionen nach wie vor eine wichtige Rolle. Allerdings müssen die gewählte *Location* und der dargestellte Ort respektive die dargestellte Landschaft im Film und in der Lebenswelt nicht immer übereinstimmen (vgl. HAGGETT 1990, LUKINBEAL 2006).

Anhand von gesammelten Aussagen des italienisch-britischen Regisseurs Anthony Minghella, dem Regisseur von *The English Patient*, wird exemplarisch gezeigt, wie die zuvor diskutierten Strategien und Überlegungen bezüglich der Erschaffung filmischer Landschaften, der Funktion der Regisseure und der Ausstattungspraxis Einfluss auf das Filmprodukt haben.

*„I don't like the idea of decorating the film with a landscape: taking a story and throwing it up against a beautiful landscape, as if you could take a story and set it anywhere and it would be exactly the same story, just different scenery. On the contrary, I think the scenery has to impose itself on the narrative. The landscape of the film has to bite back the storytelling.” (MINGHELLA & BRICKNELL 2005:53)*



**Abb. 25** Marrakech. Bab Agoujaou  
(Lehnert & Landrock o.J In: JARROLD'S PUBLISHERS 1925:226).



**Abb. 26** Digital aufbereitetes Stadttor Kairo (The Mummy, 1999)

Der Regisseur betrachtet die filmische Geographie unter den Gesichtspunkten der Bild-Charakteristik und ihrer Wirkung des Ortes auf den *sense of place* (vgl. MINGHELLA & BRICKNELL 2005:54). Dabei verweist er auf die verschiedenen

gestalterischen Einflüsse, die für die cineastische Geographie von Bedeutung sind, auf die entsprechenden visuellen Vorgaben, die für die Imagination verantwortlich sind, und die enge Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Set-Ausstatter. „If you put a camera in front of events, you’re not just collecting visual information, you’re choosing the visual landscape that you are collecting” (MINGHELLA & BRICKNELL 2005:57). Filmen bedeutet demnach Sammeln cineastischer Landschaften und zwar aufgrund ihres Schauwertes und ihrer narrativen Bedeutung, auch über den Film hinaus. Die perfekten und bereits bestehenden *Locations* sind in der Lebenswelt nicht oder nur ganz selten zu finden, zumindest im Bewusstsein des Ausstatters Stuart Craig, der an *The English Patient* mitarbeitete: „We’re not going to find the location. You have to tell me what you want to see in the location and we’ll create it” (MINGHELLA & BRICKNELL 2005:57). Filmgeographie ist demnach von vornherein imaginativ, orientiert sich die filmisch inszenierte Landschaft orientiert sich an der Vorstellung und nicht an konkreten Beispielen. Die Problematik des Filmemachers liegt in der ihm zur Verfügung stehenden Zeit, in der er die spezifische Orts-Charakteristik komprimieren und destillieren muss und letztlich nur daran scheitern kann.

*„There isn’t the time to be wandering around [...]; you can only collect flashes: a bus journey, somebody walking across a square, somebody sitting in a café.” (ibid.)*

Nur mit diesen angeschnittenen Möglichkeiten kann der Filmemacher seiner Absicht einer möglichst perfekten Inszenierung nahe kommen. Häufig muss dies mit besonderem Fingerspitzengefühl und der nötigen Erfahrung erfolgen:

*„...you have to smell the street, you have to have activity in the street which stands in for more than it can be without it becoming intrusive – which is why you get rather overexcited location work sometimes which tries to put every event in front of Big Ben or the Eiffel Tower. It is metonymic filming. You have to both avoid that ridiculous compression of geography with the panning and craning of ur-architectural signifiers, but, by the same token, the frame and the activity within the frame has to stand in for more than the film can show.” (MINGHELLA & BRICKNELL 2005:57)*

Der Regisseur ist immer wieder selbst verblüfft, wie filmische Geographie funktioniert, obwohl es sich dabei um ein reines Kunstprodukt handelt und die entstehende fiktionale Landschaft und die erkennbaren Standardorte sich durch pragmatische und ästhetische Motive selbst ordnet (vgl. MINGHELLA & BRICKNELL 2005:58). Die von ihm selbst geschaffenen filmischen Landschaften spiegeln nie die lebensweltlichen Länder und Landschaften wider, sie sind das Produkt eigener Sinnesempfindung und dabei absolut subjektiv. Das, was als filmische Geographie letztlich gelesen und verstanden werden kann, ist das Produkt dessen, was der Film erschaffen hat: die Summe der filmisch imaginierten Standardorte. Die Fantasie und Anregungen, die der Regisseur als Grundlage seiner filmischen Arbeit sieht, stammen nicht, aus der Welt des Kinos (vgl. MINGHELLA & BRICKNELL 2005:95). Seine Vorstellungen und der daraus resultierende visuelle Stil sind gemeinsam mit seinen Kameramännern entstanden. Besonders hebt er die Arbeit mit John Seale heraus, mit dem er auch *The English Patient* drehte. Die Beziehung zwischen Kameramann und der zu filmenden Landschaft nimmt eine besondere Position, ein und so kommt er nicht umhin, einen anderen Film aus der Auswahl dahingehend zu kritisieren:

*„The Sheltering Sky, for example, is a magnificent film visually. But on occasion it seems that you can actually feel the camera drifting away from the actors to be seduced by the landscape, and that’s very understandable – it’s a wonderful landscape. But if the film is going to insist on the humanity of its story, then, for me, the camera has to stay on course; it has to be actor- and character-led.” (MINGHELLA & BRICKNELL 2005:96)*

Dies ist eine Einschätzung, die besonders für den imaginierten Orient zuzutreffen scheint. Sind doch immer wieder besonders spektakuläre Kameraeinstellungen besonders pittoresker Landschaften und Stadtansichten zu beobachten. Nur zu gerne verlieren sich Filmemacher und Kameraleute in den bunten Farben, exotisch-inszenierter Besonderheiten und lenken von der eigentlichen Handlung ab. Die Grenzen zwischen abgebildetem Kitsch und dokumentierender Kameraarbeit verlaufen häufig sehr eng beieinander und müssen durch ein stimmiges Skript oder perfekte Schauspieler aufgefangen werden.

### 5.3 Der Orient als entgrenzter Raum

Der Orient als filmischer Gegenstand eignet sich hervorragend, um für den Zuschauer Grenzüberschreitungen zu inszenieren, zu visualisieren und entstehen zu lassen. Filmischer Raum entsteht, im narrativen, nicht-technischen Sinn, auch durch Grenzziehungen, die durch verschiedene konstitutive Aspekte dazu beitragen, den Filmen räumliche Informationen einzuschreiben (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005). Grundlage bieten die film- und literaturwissenschaftlichen Ausführungen von KRAH (1999) und LOTMAN (1972), die folgende Raumkonzeptionen im Medium Film vertreten sehen: den geographischen, den topologischen, den perzeptiven, den narrativen und den konzeptionellen sowie den semantischen Raum als Grundlagen filmischen Raumverständnisses (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005b).

Der geographische Raum beschreibt die grobe Verortung der Erzählung und Einbettung in die Lebenswelt der Betrachter, wie das filmische Kairo in *Lawrence of Arabia* oder in *The English Patient*. Die Filme lassen keinen Zweifel am unmittelbaren Handlungsort, der topographisch verortbar und lebensweltlich zuzuordnen ist. Der topologische bzw. metaphorische Raum greift einen typischen Ort auf, der im Film immer wiederkehrt und an dem für die Erzählung des Films klar definierte Handlungssequenzen und Bedeutungszusammenhänge, auch über die Grenzen des Films hinaus, gebunden sind. Ein Beispiel hierfür ist das Marrakech Esther Freuds in *Hideous Kinky*, das durch die strikten thematischen Vorgaben der literarischen Vorgabe definiert ist. Der perzeptive Raum wird, angeregt und induziert durch den Film, von der Wahrnehmung der Zuschauer gestaltet, er kommt dem imaginierten Raum am nächsten und ist besonders stark von subjektiver Rezeption abhängig. Deutlich wird dies am Beispiel von *Casablanca*. Ein filmischer Ort, der erst in der Vorstellungswelt der Rezipienten aufscheint. Es ist die subjektive Wahrnehmung des Zuschauers, die sich auf der Basis von Sozialisation und Vorkenntnissen des jeweiligen Rezipienten entfaltet und diesen rezeptiven Raum erschafft. Der narrative Raum ergibt sich aus der Verkettung aller für die Erzählung notwendigen Orte und ist Struktur gebendes Element. Die Kenntnis des narrativen Raumes ermöglicht dem Zuschauer das logische Verfolgen und das sinnhafte Verstehen der Filmhandlung. Der narrative Raum beruft sich auf die figurative Ausstattung und indiziert spezifische Orte. So

ist jedem Zuschauer klar, dass auf dem Basar Handel stattfindet, wohingegen der Einsatz der Wüste häufig mit einer transitorischen Sequenz der Handlung zu rechnen ist. Der konzeptionelle Raum steht für die binäre Dichotomisierung der dargestellten Qualitäten eines Phänomens, wie sie in den eindeutigen Zuschreibungen von Geschlecht Mann oder Frau oder im Fall der vorliegenden Studie des Gegensatzes Orient/Okzident zu finden ist. Diese Art dichotomer Zuschreibung lässt im Film konzeptionelle Räume entstehen, auch wenn diese Schwarz-Weiß-Malerei nicht lebensweltlicher Wirklichkeit entspricht. Die vorliegenden Beispiele nutzen die Dichotomisierung von Orient und Okzident und greifen diese binäre Logik auf, um Grundannahmen der Filmlogik zu verdeutlichen. Der semantische Raum (vgl. LOTMAN 1972) wird durch einen Mix des narrativen und perzeptiven Raumes gebildet und steht für ein ideologisches Teilsystem der dargestellten Welt. Wichtig ist, dass ein semantischer Raum immer in Opposition zu einem anderen semantischen Raum stehen muss. Der klassische Fall ist auch hier die Orient-Okzident Opposition und die entsprechende binäre Semantisierung (vgl. Tab. 9).

<b>Orient</b>	<b>Okzident</b>
schwarz	weiß
böse	gut
Schatten	Licht
Nachahmen	Schaffen
Knecht	Herr
Chaos	Ordnung
Teufel	Gott

**Tab. 9** *Semantische Orient-Okzident-Opposition*  
(BANSE 1926:7-8)

An dieser Stelle kann erneut auf die bildhaft-sprachliche Vorgabe Baneses verwiesen werden, die durch die Verwendung dichotomer Semantiken besticht. Die von BANSE (1926) geäußerten Gegensätze pausen sich nicht nur durch literarische Vorgaben, sondern finden sich in allen populärkulturellen Orientbeschreibungen.<sup>59</sup> Auf der Grenzüberschreitungstheorie von LOTMAN (1972) basierend können die semantischen Räume der westlichen, bekannten Welt dem semantischen Raum des

<sup>59</sup> Auch die wissenschaftlich institutionalisierte Geographie verfiel bisweilen in analoge binäre Oppositionen (vgl. BOECKLER 2005).

Orients in all seinen Zuschreibungen diametral gegenüber gestellt werden. Hierbei geht es um als Ereignisse beschriebene Größen innerhalb der narrativen Struktur des Films. Ein semantischer Raum nach LOTMAN (1972) stellt ein ideologisches Teilsystem der dargestellten Welt dar. Diese entsteht durch die Verknüpfung semantischer Merkmale, die den Gesamtraum als Wahrnehmungsbild erst ermöglichen. Durch wiederkehrende und im Vorfeld konnotierte Merkmale und Zuschreibungen wird der cineastische Orient zu einem semantischen Raum, der seine Semantisierungen aus zahlreichen Quellen speist.

Im Gegensatz zum topographischen Raum, also z.B. der zunächst wertfrei gedachten Stadt, werden die semantischen Räume durch personalisierte Zuschreibungen semantisiert, was zur Folge hat, dass die kommunizierten Zusammenhänge eine abstrakte Zuschreibung erhalten. Wird der filmisch inszenierte Orient als semantisierter Raum gedacht, dann erfolgt dies häufig mittels handelnder Personen. Werden Figuren als verschlagen oder böse, häufig sogar betrügerisch semantisiert, wie z.B. in *Ishtar* oder *Hidalgo*, dann entsteht daraus der abstrakte semantische Raum des Verschlagenen, Bösen und Betrügerischen. Dies funktioniert jedoch nur in der Opposition zu einem anderen gegenteilig semantisierten Raum, den der Zuschauer in seiner eigenen Lebenswelt findet. In der Regel ist dies der positiv konnotierte Westen, der als – wenn auch nicht immer positive, dann doch zumindest konträr gezeichnete Gegenpol auftritt. Die vorliegenden Beispiele offenbaren dies eindeutig in den Zuschreibungen, die dem orientalisierten Handlungsraum zugewiesen werden. Dies geschieht in binären Vergleichen, die durch die Protagonisten verdeutlicht und getragen werden. Die Protagonisten sind für die Schaffung semantischer Räume von außerordentlicher Bedeutung, stellen sie die Figur dar, die stellvertretend für den Kinobesucher, respektive Filmrezipienten, den imaginierten Orient erst erschaffen. Durch ihr Handeln und Wandeln zwischen verschiedenen semantischen Räumen, wird erst eine cineastische Geographie les- und deutbar. Die auf diese Weise vermittelte Geographie wird weniger durch physische Merkmale lebensweltlicher räumlicher Ordnungen aufgebaut, sondern vielmehr durch Zuschreibungen nicht-räumlicher Merkmale. Um einem Wort eine Bedeutung zu geben, bedarf es zunächst einer semantischen Fähigkeit, ähnliches gilt für das gesehene Bild oder die betrachtete Sequenz eines Filmes. Erst durch die Fähigkeit die Hinweise zu lesen und in der Folge zu verarbeiten, werden entsprechende Bilder semantisiert, d.h. mit einer Zuschreibung versehen, die in Abgrenzung zu anderen Objekten

gleicher Qualität erfolgen. Eine solche Zuschreibung kann auch außerhalb der Filmrealität im System der Bezugsrealität zu finden sein. Die Geschichten und Mythen, die sich um den Film *Casablanca* drehen und ranken, sind mindestens ebenso spannend, wie der Film selbst. Die Publikationen zum meistgesehenen Film der Welt sind schier unerschöpflich und beschäftigen sich mit unendlich vielen Themen, allein die Geographie des Films wird nur am Rande oder gar nicht thematisiert. Dabei bietet der Film zahlreiche geographische Anknüpfungspunkte. So wird in einer Pressemitteilung der *Warner Brothers* Casablanca als Stadt gekennzeichnet, in der alles käuflich ist (vgl. HARMETZ 1992:49), was der Grundauffassung des Orients als Verfügungsraum sehr nahe kommt.

Räume im filmischen Kontext, sind nach PROPP (1957) als strukturgebende Interaktionseinheiten oder typisierte Handlungssequenzen immer funktionsgebunden. Sie werden über diese Funktionen definiert, zumindest solange es um narrative Funktionen geht. Sie können als aktantielle Funktionen auch handlungsauslösende Orte konstituieren (KRAH 1999). Daraus folgt, dass Handlung, egal welcher Art und jedweder Intention als Grundvoraussetzung der Raumerschaffung dient. Filmische Räume werden erst an den von ihnen selbst produzierten Grenzen und Grenzziehungen konkret. Für den cineastischen Orient zeigen sich Grenzen auch häufig in der Überforderung des westlichen Akteurs, sich den Aufgaben zu stellen, die der Orient bereithält. Grenzen sind im Film selten unmittelbar sichtbar, sie werden erst durch das faktische Überschreiten innerhalb der dramaturgischen Handlung deutlich und stecken dadurch den filmischen Raum ab. Einzige Ausnahme ist das immer wiederkehrende Element des Verlieses oder Gefängnisses, das klar begrenzt eigentlich eine unmittelbare Möglichkeit des Entkommens ermöglicht. Beispiele hierfür finden sich in den Filmen: *The Sheik*, *The Mummy*, *Midnight Express* und in *Road to Morocco*. Grenzsituationen, die die Dramaturgie der filmischen Orientierzählung beeinflussen und in denen die Protagonisten an den Rand physischer und psychischer Belastbarkeit gebracht werden gehören zum Standardrepertoire. Grenzüberschreitung ist folglich zwingend notwendig, wenn unterscheidbare filmische Räume die Handlung strukturieren und voranbringen sollen. Ohne filmische Geographie fällt es schwer, eine strukturierte erkennbare Handlung aufzuzeigen.

Das Wesen der Grenze ist in der Alltagswelt in erster Linie topographischer und territorialer Art. Die geographische und politische Dimension der Grenze spielt

ebenfalls eine nicht zu vernachlässigende Rolle, erst nachstehend wird die Bedeutung – als Metapher – auch auf andere Lebensbereiche ausgeweitet. Grenzen, egal welchen Zuschnitts, trennen etwas voneinander ab, sowohl körperlich als auch gesellschaftlich und kulturell (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005b). Dies wiederum hat zur Folge, dass Kommunikation und Austausch nur durch Überschreitung von Grenzen möglich ist. Daraus lässt sich folgern, dass immer dann eine filmisch induzierte Grenze vorhanden ist, wenn ein Übergang, ein Austausch, Kommunikation oder Handlung stattfindet. Es sind genau diese Momente filmischer Erzählung, die nicht nur zur Dramatisierung beitragen, sondern den filmischen Raum, zumindest auf der narrativen Ebene sukzessive voranbringt. Grenzen sind in vielerlei Dimensionen verhandelbar, wobei sich die Qualität der gegenseitigen Abgrenzung sich mit den Rahmenbedingungen ändern kann. Bei der Bestimmung subjektiver Identität suchen wir unsere Grenzen und legen sie je nach unseren Bedürfnissen und Möglichkeiten fest. Gängige Grenzen finden sich zwischen Stadt und Land oder Natur und Kultur, da sich diese binären Gegenüberstellungen besonders gut eignen, um einfache Raumsemantiken filmisch zu inszenieren. Sprachgrenzen, wie sie in den ausgewählten Filmen existieren sollten, fallen zumeist der einheitlichen Sprachgestaltung Hollywoods zum Opfer. Einige bemerkenswerte und bisweilen erheiternde Ausnahmen, die durchaus als Grenzüberschreitung verstanden werden könnten, finden sich in der Untersuchung der Sprachen des filmischen Orients, die auch zur Schaffung filmischer Geographie beitragen.

## 5.4 Die Sprache des filmischen Orients

Eine Thematik, die bereits im Medium selbst liegt, also systemimmanent ist und sich durch die massenmedialen Markterfordernisse eigentlich erklären sollte, verdient genauere Betrachtung. Gerade weil es scheinbar banal ist, die Sprache des westlich imaginierten Orients zu thematisieren muss dies erfolgen. Die Hauptcharaktere können fast ausnahmslos in der fremden Welt zurechtkommen und für die Zuschauer sicht- und hörbar, Einheimische ansprechen können. Der cineastische Orient, respektive seine Bewohner, bedient sich einer gesonderten Sprache dem „Orientalspeak“ (vgl. IRWIN 2004:229). Streng genommen bleibt die Sprache dabei das Englisch Hollywoods. STAM (1989:81) beobachtet folgendes:

*„In films set in North Africa, for example, Arabic exists as an indecipherable murmur, while the ‘real’ language of communication is the French of Jean Gabin in *Pepe le Moko* or the English of Bogart and Bergman in *Casablanca*. Even in David Lean’s *Lawrence of Arabia* (1962), a film that is pretentiously, even ostentatiously, sympathetic to the Arabs, we hear almost no Arabic, but English is spoken in a motley of accents, almost all of which (Omar Sharif’s being the exception) have little to do with Arabic.”*

Das Ganze wird noch problematischer und wirft alles andere als ein positives Bild auf Hollywood, wenn man versucht dem Türkisch in *Midnight Express* zu folgen. Das Türkisch entpuppt sich sehr schnell als Maltesisch. Eine Sprache, die aus dem maghrebischen Arabisch entstanden ist, jedoch eine eigene Phonologie und Syntax aufweist; bei einem aus dem Italienischen stammenden Wortschatz. Da der Film auf Malta gedreht wurde, und aus verständlichem Grund keine türkischen Komparsen zur Verfügung standen, sind die Massenszenen, in denen Türkisch gesprochen wird, einfach auf Maltesisch gedreht worden. Der hier vorliegende Sachverhalt ist streng genommen eine „linguistic discrimination“ (STAM 1989:80), die sich jedoch alles andere als negativ auf die Akzeptanz des Films auswirkte. Dies ist letztlich wieder ein Beleg für die erfolgreiche cineastische Imagination unserer Welt. Es spielt keine Rolle, welche Gründe zu bestimmten Reduktionen, Neudeutungen oder *re-mappings* geführt haben, solange die Rezipienten nicht in ihrer Wahrnehmung und Erwartung gestört werden. IRWIN (2004:229) beobachtet: „Orientalspeak is a delightful language that is surprisingly easy to learn.“ Eine Sprache, die besonders dadurch gekennzeichnet ist, dass sie in erster Linie guttural ist und je böser und niederträchtiger die Personen sind, desto gutturaler wird die Sprache (ibid.). Besonders komisch wird dies, wenn der von Sean Connery gespielte Raisuli in *The Wind and the Lion* anstelle eines Berberdialekts einen schottischen Akzent nutzt und sich eher anhört, als wolle er in einem Vorort des heimatlichen Edinburghs ein Pint Bier bestellen. Aus diesem filmischen Dilemma musste das Kino eine eigene Filmsprache entwickeln, die durch gutturale Überhöhung und besonders bildhafte Ausschmückungen von sprachlichen Unzulänglichkeiten der Schauspieler ablenken konnte.

Die dem Zuschauer, in der Regel, unbekanntes Sprachen des Orients werden genutzt, um sich über sie lustig zu machen. Beim fingierten Waffenkauf in der

Wüste von Ishtar, wird die Sprache als Motiv einer Slapstick-Einlage von Dustin Hoffman eingesetzt, der in einer Fantasiesprache versucht zwischen Waffenhändlern und Beduinen zu vermitteln.



Abb. 27 *Oriental-Speak in der Wüste von Ishtar (Ishtar 1987)*

Diese, dem cineastischen Orient eigene Sprache ist durch einen herrschaftlichen Tonfall, pathetischen Ausdruck und die Überfrachtung mit Sprichwörtern und der Beschwörung des Schicksals gekennzeichnet (IRWIN 2004:229). Vieles scheint geschrieben zu sein und es ist gemeinhin das Schicksal, das vorab für die Protagonisten bestimmt ist. So geschehen in *Road to Morocco*, wo das Schicksal in den Sternen geschrieben steht oder einfach nur geschrieben, und wenn es vom westlichen Helden erst erzwungen werden muss, wie in *Lawrence of Arabia*. Die mitunter märchenhaft altmodische Sprechweise, die sich sonderbarer Satzkonstruktionen und überfrachteter Bilder bedient, lässt sich zum einen auf Gallands Tausendundeine-Nacht-Übersetzungen und auf seine Sammlung *Les Paroles remarquables, les Bons mots et les Maximes des Orientaux* aus dem Jahr 1694 zurückführen (ibid.). Zweite Hauptquelle dürfte die Bibel sein, die als große Erzählung nach wie vor eine bedeutende normierende Funktion innehat. GROTH (2003:94 f.) ergänzt, dass die Sprache des Films sowohl in gesprochener, als auch in geschriebener Form Äußerungen darstellen, die Stereotype aufbauen und verbreiten. Das Spektrum filmischer Sprache reicht dabei von sehr direkten Aussagen, bis hin zu spielerisch bildhaften Ausführungen, die wiederum mit den transportierten Personenstereotypen korrelieren. Aber auch in der geschriebenen Form zeigt sich, dass die Macher des cineastischen Orients nicht immer gut

beraten sind, so entdecken die beiden in der Wüste gestrandeten Freunde entdecken nach kurzer Orientierungslosigkeit ein Schild, das sie wieder auf den rechten Weg führt.



**Abb. 28** Wegweiser in der Wüste - *Road to Morocco* (1942)

Ein bilingualer Wegweiser, der neben der arabischen Version auch noch die englische Variante für die Zuschauer – und die beiden ahnungslosen Freunde – verwendet. Der Kameraschwenk unterstützt bewusst die westliche Lesart, von links nach rechts, während der arabische Text entgegengesetzt zu lesen wäre. Das englischsprachige Schild führt nicht nur den Filmtitel ein, sondern hält die Angaben relativ vage, wohingegen der arabische Text mit *tariq al-Marraksh* die Straße nach Marrakech ausweist (vgl. EDWARDS 2005:16). Schon alleine die Verwendung des Namens *Morocco* ist eine thematische Verortung im Orient und ist Verweis auf die französisch-kolonialen Bezüge und keine Referenz an den eigentlichen Nationalstaat Marokko, dessen Name auf Arabisch *al-Maghrib*, den Westen kennzeichnet (ibid.). Eine Bezeichnung, die Europa und die Vereinigten Staaten für sich reserviert zu haben scheinen. Die zahlreichen kulturellen Zuschreibungen, die dem arabischen Namen zuteil werden, behandelt EDWARDS (2005:17 f.) ausführlich und verweist darauf, dass sie dem englischen Wort Marokko komplett fehlen.

## 5.5 Die Orientzeit

Der cineastische Orient, wie er sich in den ausgewählten Beispielen präsentiert, ist zu einem historischen und historisierenden Film-Raum geworden. Lediglich die frühen Filme der Analyse-Gruppe, bis einschließlich *The man who knew too much* (1955), greifen den orientalistisch exotischen Hintergrund als Handlungsraum der damaligen filmischen Gegenwart auf und verorten ihn auf diese Weise nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich. Filme kommen selten ohne zeitlich-historischen Rahmen aus, besonders bei fiktionalen Filmen ist die Einbettung in den Zuschauern bekannte Zeithorizonte hilfreich. In erster Linie geschieht dies, damit der Geschichte gefolgt werden kann und sie kontextuell an bekannten Themen angebunden werden kann (vgl. BAUDRY 2002). Filme können in einer längst vergangenen Zeit spielen, ohne dabei einen textuellen Bezug zur Jetzt-Zeit zu haben (vgl. MIKOS 2003:110). Filme können aber auch eine historische Handlung zum Gegenstand haben und dabei ein aktuelles Thema aufgreifen und die Rahmenhandlung lediglich als Hintergrund verwenden, ähnlich des szenischen Einsatzes der Setausstattung. Gleich der Praxis des filmischen Orients, der über seine historische Dimensionierung Gegenwartseinstellungen bekräftigen kann. Historische Themen, werden mitunter als Ausdrucksmöglichkeit gewählt, um ein aktuelles Thema nicht direkt ansprechen zu müssen. So gilt z.B. *The Man who would be King* als ausgewiesene Kolonialkritik (vgl. DWYER 2004).

Indiz für eine Geschichte, die nicht in der Gegenwart spielt, ist häufig, wie bereits erwähnt, die Darstellung antiquierter Reismethoden. So wird der cineastische Orient von Doppeldeckern überflogen, mit alten Überlandbussen und Oldtimern durchkreuzt sowie von prächtigen Dampfschiffen angefahren.

*Topkapi*, als Gaunerkomödie ist weniger auf einen historischen Handlungsraum und –rahmen angewiesen. Die exotische Kulisse und die internationale Zusammensetzung, sowohl der Schauspieler, als auch der ihnen zugewiesenen Nationalitäten und die für den Plot wichtige filmische Erschaffung des *sense of place*, der dem filmischen Istanbul zugewiesen wird, machen keinen historischen Orient notwendig. Die narrative Struktur des Films verlangt lediglich die zugeschriebene Exotik, die als Zeichen des damaligen Zeitgeistes schmückendes Beiwerk und geradezu touristisch präsentiert wird.

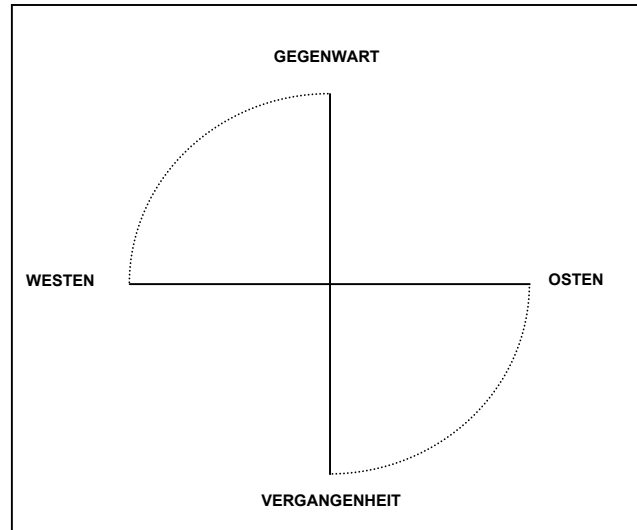
<i>Titel (Original)</i>	<i>Jahr</i>	<i>Handlungszeitraum</i>
<b>The Sheik</b>	1921	1920er
<b>Morocco</b>	1930	1930er
<b>Casablanca</b>	1942	1940er
<b>Road to Morocco</b>	1942	1940er
<b>The Man who knew too much</b>	1956	1950er
<b>Lawrence of Arabia</b>	1962	1910er
<b>Topkapi</b>	1964	1960er
<b>The Wind and the Lion</b>	1975	1880er
<b>The Man who would be King</b>	1975	1904
<b>Midnight Express</b>	1978	1970
<b>Death on the Nile</b>	1978	1920er/30er
<b>Raiders of the Lost Ark</b>	1981	1930er
<b>Gallipoli</b>	1981	1910er
<b>Ishtar</b>	1987	1980er
<b>The Sheltering Sky</b>	1990	1949
<b>Not without my Daughter</b>	1991	1984
<b>The English Patient</b>	1996	1930er/40er
<b>Hideous Kinky</b>	1998	1972
<b>The Mummy</b>	1999	1920er
<b>Hidalgo</b>	2004	1890er

*Tab. 10 Historische Dimension der analysierten Spielfilme*

*Ishtar* lässt eine zeitliche Zuordnung lediglich durch die New York thematisierenden Sequenzen zu und lässt den Zuschauer bezüglich der genauen zeitlichen Festsetzung im Unklaren. Der Verweis auf politische Unruhen und den Einsatz der CIA vor Ort, erlaubt dem Zuschauer eine Festsetzung, die sich relativ nah am gegenwärtigen Geschehen bewegt.

Der ansonsten fehlende Gegenwartsbezug der meisten Filme ist eindeutig als Beleg für ein fehlendes Interesse an einer modernen Darstellung der arabischen Welt zu verstehen. Liegt eine aktuelle Darstellung, die das Interesse der Zuschauer weckt vor, sind es in der Regel Filme, die an aktuellen fiktiven oder realen Ereignissen anknüpfen und zumindest die westliche Einbettung ermöglichen (vgl. PINTAK 2006, MCALISTER 2005, LOCKMAN 2004). Gegenwärtig sind solche Filme ausschließlich im Kriegs- bzw. Terror-Genre zu finden. Die Darstellung des arabischen Handlungsraumes bleibt nahezu zeitlos; sie verharret in bekannten Motiven und möglichen historischen Rahmenbedingungen. Was auch immer filmisch passiert, es geschieht vor dem Hintergrund der historischen Rückschritte und -blicke. Die verwendeten Motive und die dem Handlungsraum zugeschriebenen Geschichten scheinen nicht über die 1940er Jahre hinauszukommen, was auch ein wiederholter Hinweis auf die Blütezeit des Abenteuer-Genres ist (vgl. SEEßLEN 1996). Der cineastische Orient ist demnach nicht nur ein räumlich begrenztes Konstrukt, sondern auch und ganz besonders eine zeitliche Entität, die mit der räumlichen Einheit einhergeht. Raum und Zeit sind eine untrennbare Einheit und verhalten sich konträr zur sonstigen Kinopraxis, die die Einheit von Raum und Zeit aufbricht und zur Besonderheit hat werden lassen.

Der imaginierte Kino-Orient ist historisierend, beinahe ahistorisch und kommt auf diese Weise niemals mit der Gegenwart in Berührung und erzeugt eine Art Abenteuerzeit (vgl. BACHTIN 1989), eine Epoche, die untrennbar mit der Imagination des Orients verbunden ist. GREGORY (1995) versucht die dichotome Struktur von Raum und Zeit im Orient als Einheit zu denken und belegt, wie das Kino nicht nur einen Raum erschafft, sondern im gleichen Prozess eine Orientzeit kreiert.



**Abb. 29** „The two ends of Time and Space“ (GREGORY 1995:34)

Durch den Einsatz historischer Trope im Film, tritt das Geschichtliche als Vorwand für eine allgemeine Erlebnisreizung auf und hat auf diese Weise eine ähnliche Funktion, wie die Verwendung exotischer Ausstattung. Der historische Kontext wird als zusätzlicher Anreiz verwendet, der dem cineastischen Orient Patina verleiht und ihn nicht aus seinen temporalen Bezügen entkommen lässt. Letztlich ist der filmische Orient in der Vergangenheit angesiedelt, während dem Westen die Zukunft gehört (vgl. GREGORY 1995).

## 5.6 Standardorte des cineastischen Orients

*„Die wahren Orte sind auf keiner Karte verzeichnet“  
(Melville, Moby Dick)*

Betrachtet man eine Gruppe von Filmen, die wie in der vorliegenden Auswahl charakteristische und analoge Themen berühren, dabei eine Klassifizierung als Genre jedoch nicht ohne weiteres zulassen, eröffnen sie dennoch eine vereinende Einstellung. Darüber hinaus gewähren diese Filme auch die Möglichkeit, Hinweise zur gesellschaftlichen Konstruktion anderer Gesellschaften und Räume zu erkennen. Denkt man diese Möglichkeit weiter, gelangt man unweigerlich zu der

Gedankenfigur des Chronotopos (vgl. BACHTIN 1989), hinter dem sich ein Schlüssel zur Analyse filmischer Geographien verbirgt. Der Chronotopos ist eine Konstruktion, der für das Medium Film als *setting* oder Handlungsort verstanden wird. Er ist zunächst eine gedankliche Figur, die den Zusammenhang zwischen Ort und Zeit einer Erzählung, respektive eines Films aufgreift und als Ganzes erfahren lässt. Folgt man den Ausführungen von BACHTIN (1989), dann besteht ein evidenter Zusammenhang zwischen Raum und Zeit einer Erzählung. Der Chronotopos formt eine Raum-Zeit-Gesetzmäßigkeit und sorgt für eine narrative Struktur, ein System, das Zeit und Raum miteinander verbindet und lesbar macht. Das Wechselspiel zwischen Narration – bildhafter und textlicher, Adaption filmischen Wissens und die Überführung in räumliche Zuschreibungsmuster gewährt Einblicke in ein Präsentationssystem, das in hohem Maße cinematographischen Raum oder passender: cineastische Geographien generiert.

An dieser Stelle muss, um einen Unterschied zum klassischen, den Literaturwissenschaften entliehen, Terminus des Chronotopos herzustellen, der Begriff des Standardortes eingeführt werden. Der Standardort, als Sinn gebendes Strukturelement innerhalb der Handlung, ist weniger von der Zeit, als vielmehr von den narrativ bedeutenden räumlichen Funktionen abhängig. Diese sind, sowohl für verschiedene Genres, als auch für singuläre Film-Narrationen bedeutsam. Ermöglichen sie durch ihre strukturelle Reduktion, bekannte semantische Regionalisierungen und Genreübergreifende räumliche Homologien der filmisch kommunizierten Erzählung zu verfolgen. Die Standardorte sind zunächst Wahrnehmungen des Anderen und als solche letztlich vorgegeben, weil kulturell tradierte Sinnzuschreibungen diese Form der Wahrnehmung mitbestimmen (vgl. OHLER 1994). Orientalismen sind aber auch spezifische Konstellationen des Blicks (vgl. STEMMLER 2004:45), die die Wahrnehmung lenken und in bestehende Kommunikationszusammenhänge stellen. Im Folgenden werden diese Elemente einer visuellen Geographie betrachtet und analysiert. Die Analyse oder Lektüre der filmischen Handlungsorte basiert auf einer, der strukturalistischen Filmanalyse<sup>60</sup>, entliehenen Untersuchungsform. Dies ist nicht

---

<sup>60</sup> Die strukturalistische Analyse der Handlungsorte scheint zunächst den Filmen aus filmgestalterisch-künstlerischer nicht gerecht zu werden, reduziert sie die komplexen Produkte auf einzelne Elemente, die als reduzierte Einzelercheinungen erfasst werden. Diese sind jedoch speziell aus geographischer Sicht von außerordentlicher Bedeutung, belegen sie, welche Orte und deren visuelle Umsetzungen den cineastischen Orient erschaffen und die Wahrnehmung mittels filmischer Ikonographien lenken.

zuletzt dadurch möglich, dass der amerikanische Spielfilm Prototypen entwickelt hat, „die dem Menschen in der ganzen Welt als Verbündete und Freunde gelten“ (FIELD 1993:10), sprich erkennbar und beständig sind.

Eine übergeordnete Dimension der Analyse filmimmanenter Geographie bildet die der intrinsischen filmischen Räume, die im geradezu klassischen Stadt – Land – Gegensatz gefunden wird. Die orientalische Stadt als Sitz von Reichtum, Dekadenz und Ausschweifung, findet sich durchweg in den *Arabian Nights Adventures* (vgl. KLEINER 2004), wohingegen das Land – im Orientkino fast ausnahmslos die Wüste – der Rückzugsraum der edlen Wilden oder barbarischen Reiterhorden ist, die sich gegen die Tyrannei der Städter, oder des städtischen Despoten, auflehnen, beziehungsweise als Wegelagerer westliche Reisende überfallen. Damit knüpft die Analyse an Erzählkonventionen des Unterhaltungskinos an, die auf binären Gegensätzen beruhen und auf diese Weise einen leichteren Zugang zum Film ermöglichen (vgl. MALTBY 1995, FIELD 1993). Die Analyse der Handlungsorte zeigt ein etwas kurioses Bild des filmischen Orients. Es existieren zwei Haupthandlungsräume: die Stadt beziehungsweise Siedlung und das Land, in der Regel als Wüste oder zumindest Halbwüste inszeniert. Der Stadt-Land-Gegensatz ist zunächst das bestimmende Element und in beinahe allen Filmen präsent. Ausnahmen bilden die Filme, die überwiegend in der Stadt spielen, wie *Casablanca*, *Topkapi*, *Not without my Daughter* und *Hideous Kinky*, die, wenn das Land nicht eingehend visualisiert wird, zumindest auf der textlich symbolischen Ebene den Gegensatz bemühen.

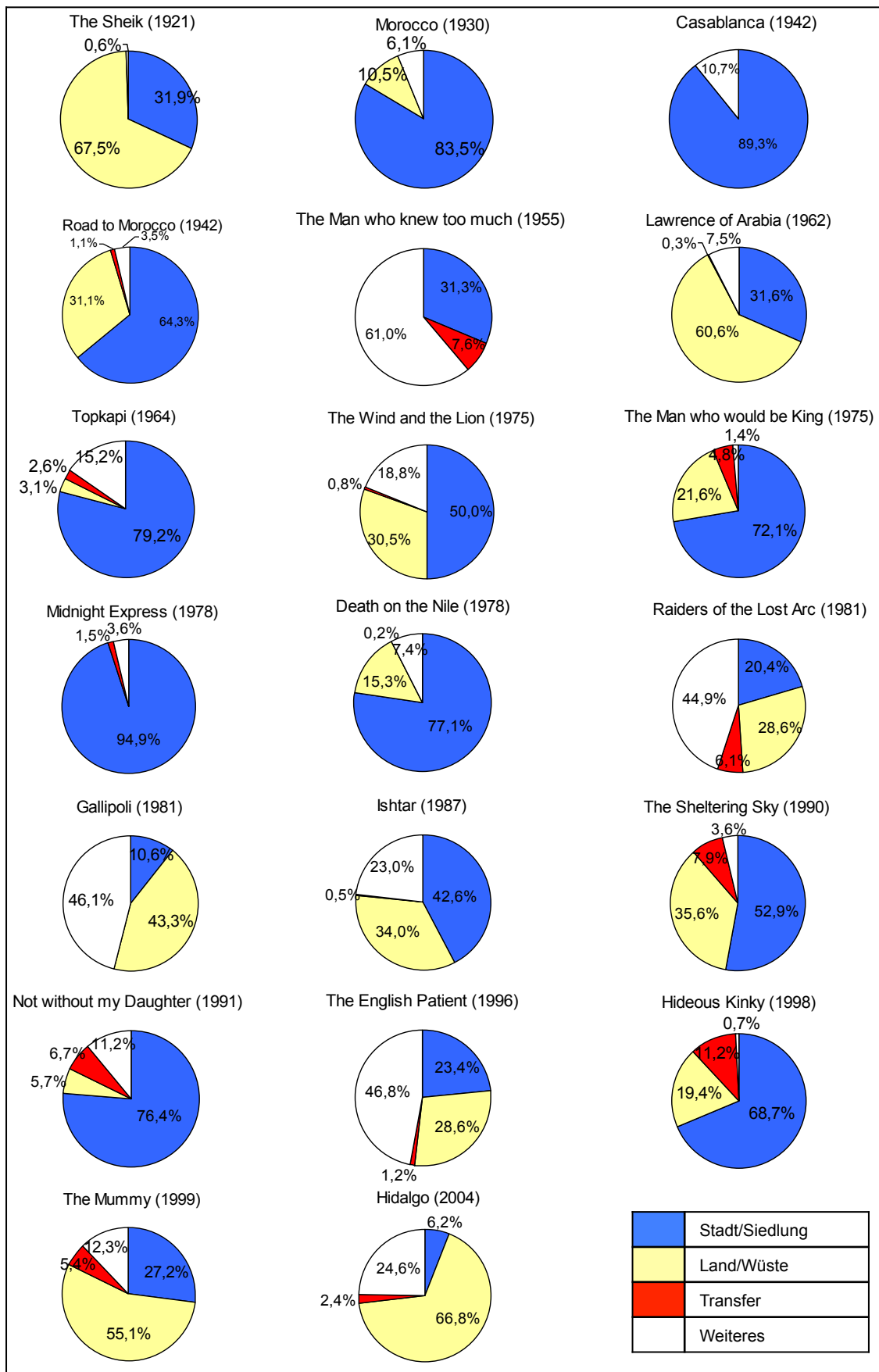


Abb. 30 Filmische Handlungsräume der analysierten Filme (%)

Diese Zuweisung kann analog zu Erhebungen der strukturierenden Filmanalysen verstanden werden. So entwickelte sich das herausgearbeitete Kategorienschema im Laufe der Untersuchung und wurde nach inhaltlichen und typisierenden Strukturelementen zusammengeführt. Aus Gründen der Praktikabilität ist für die Analyse der übergeordneten Handlungsräume nach den Hauptgruppen Stadt/Siedlung, Land/Wüste, Transfer und Weiteres unterschieden worden. Einzig die Kategorien Stadt/Siedlung und Land/Wüste, die lebensweltlich zuzuordnen sind, eignen sich, detaillierter und differenzierter aufgeschlüsselt zu werden (siehe Abb. 30).

Der Chronotopos als Genre ausweisendes Element wird von BACHTIN (vgl. 1989:8) eingeführt. Diese Urform des Standardortes funktioniert nur unter der Voraussetzung, dass Raum und Zeit zusammenwirken und als Determinanten des filmischen Ortes herangezogen werden. Dieser Zusammenhang wird dadurch deutlich, dass immer nur ganz bestimmte, unter den jeweiligen historischen Rahmenbedingungen mögliche Aspekte des Chronotopos die künstlerische Gestaltung determinieren und hinsichtlich der Repräsentation vermeintlich realer Chronotope limitierend sind. Die Handlungsorte funktionieren, weil der spezifische Ort niemals außerhalb seiner historischen Zuschreibung existieren kann (siehe Kapitel 5.5). In erster Linie ist dies ein diskontinuierlicher Prozess, der eine produktive Genreform herausarbeitet. Diese verfestigen sich im Laufe der Zeit zu Traditionen und „lebten auch dann beharrlich weiter, als sie bereits ihre realistisch-produktive und adäquate Bedeutung gänzlich eingebüßt hatten“ (BACHTIN 1989:9). Der Orient ist folglich selbst als Chronotopos zu verstehen, setzt er sich filmisch aus Phänomenen und Orten zusammen, die „völlig verschiedenen Zeiten entstammen“ und doch koexistieren (ibid.). Beispiel hierfür sind die allgegenwärtigen Ruinen, die auch Banse (1934) als Indikator für den Orient heranzieht und als Verweise auf den alten Orient und seine Hochkulturen stehen. Zudem können sie Hinweis auf die als rückständig beschriebenen Lebensweisen der Gesellschaft dienen. Völlig gegensätzlicher Natur sind die vermeintlich modernen Rückzugsräume der westlichen Reisenden, die Hotels, Bars und Restaurants, die Anleihen einer modernen Welt zu sein scheinen. Durch diese strukturelle Durchmischung bekommt der zugrunde liegende Prozess einen besonders komplexen und dementsprechend schwer zu dekonstruierenden Charakter.

Der Chronotopos Orient kann die unterschiedlichsten Ausprägungen hinsichtlich der Narrationsorganisation und Verortung wahrnehmen:

„*The chronotope offers specific settings where stories can ‘take place’ (the atemporal otherworldly forest of romance, the ‘nowhere’ of fictional utopias, the roads and inns of the picaresque novel, the merchant and whaling ships of Conrad’s or Melville’s tales).*” (STAM 1989:11)

Die auf diese Weise entdeckten Standardorte sind konkrete Beispiele für raumzeitliche Strukturen im Film, die mit historischen Lebenswelten korrelieren, aber niemals mit ihnen gleichzusetzen sind. Sie bilden die Welt nur unter künstlerischen Gesichtspunkten ab, offerieren den Zuschauern jedoch vermeintliche Authentizität, z.B. durch die Anreicherung mit Elementen, die aus dem reichhaltigen Fundus der populären Kultur stammen. So verweisen bestimmte Einstellungen immer wieder auf die schon erwähnten frühen Reise-Photographien und auf Bilder der Orientalisten. STAM (1989) weist auf die anschaulichen raumzeitlichen narrativen Strukturen hin, die für die Entwicklung von Charakteren, Orten und generellen narrativen Möglichkeiten eher ein Hindernis darstellen, formen sie doch ein diskursives Simulacrum des Lebens und der Welt. Bestes Beispiel hierfür ist *Rick’s Café Americain* aus dem Film *Casablanca*, ein Simulacrum *par excellence*. Eine filmisch erschaffene Bar, die globalen Erkennungswert besitzt, und von der es unzählbare Adaptionen auf dem gesamten Globus gibt. Die Bar muss als Prototyp des Rückzugsrefugiums des westlichen Reisenden und Abenteurers gesehen werden, der in den Bars seine Verbindung zur hinter sich gelassenen Heimat findet.

Die Gestaltung des filmimmanenten Raumes, der Standardorte und der filmischen Zeit gestattet Einblicke in den Aufbau der narrativen Figuren, die letztlich die imaginierte Geographie für die Rezipienten zugänglich macht. Die spezifischen Orte verlangen nach hinreichend charakterisierten Personen, die mit dem Ort auf der narrativen Ebene verbunden sind. Der filmisch inszenierte Souk funktioniert nicht ohne den verschlagenen Händler, der übertriebene Ware anbietet (z.B. *Casablanca*, *Road to Morocco*, *Gallipoli*), genauso wenig wie der Standardort ‚Palast‘ nicht ohne den entweder despotischen oft auch weisen Herrscher

auskommt (z.B. *Road to Morocco*, *The Man who would be King*, *The Wind and the Lion*). Das Verlies oder Gefängnis benötigt den tumben und äußerst brutalen und gefühlskalten Wärter, dessen liebster Zeitvertreib im Quälen der Gefangenen besteht (z.B. *Lawrence of Arabia*, *Road to Morocco*, *Midnight Express* und *Topkapi*). Um erfolgreich im Sinne der zu transportierenden Informationen zu sein, nutzt die Ausstattung der Szene ihre Möglichkeit aus, um über räumliche und zeitliche Attribute die Figuren zu vervollständigen. Davon profitieren sowohl die filmischen Charaktere, als auch die Gestaltung filmisch lesbarer Geographien.



Road to Morocco (1942)



The Wind and the Lion (1975)



The Man who would be King (1975)



Ishtar (1987)

**Abb. 31** Auswahl Palast (beibehaltene Seitenverhältnisse)

Was BACHTIN (1989) als Chronotopos konzipiert, ist für geographische Betrachtungen, nichts anderes als eine kognitive Karte, die neben der topographischen Komponente der Erzählung noch den Aspekt der Zeit mitberücksichtigt. Diese funktionieren, in der Wahrnehmung der Zuschauer, durch kulturelle Konventionen und tradierte Bilder, die als Vorstellungen die Imagination bedienen. Chronotope unterliegen generell Genretraditionen und

knüpfen an bekannte Bilder und Trope an. Angewandt auf den imaginierten Orient des Kinos lassen sich mehrere symbolhafte Orte herausarbeiten, die spezifische, konventionalisierte Funktionen aufweisen und als Chronotope bezeichnet werden können. Das wiederum bedeutet für den cineastischen Orient, dass er, sofern er als filmische Entität verstanden wird, nicht aus den bekannten Konventionen ausbrechen kann, sondern aus einem feststehenden Set an Orten und Bildern schöpfen muss. Die Standardorte des cineastischen Orients entstehen erst durch deren regelmäßiges Auftreten und deren geringe Variabilität in Bezug auf das *Mise en Scène* und die narrative Grundstruktur. Im Laufe der Filmgeschichte haben sich diese Ortsspezifika entwickelt und sind Teil des dramaturgischen Sets geworden (vgl. KRÜTZEN 2004).

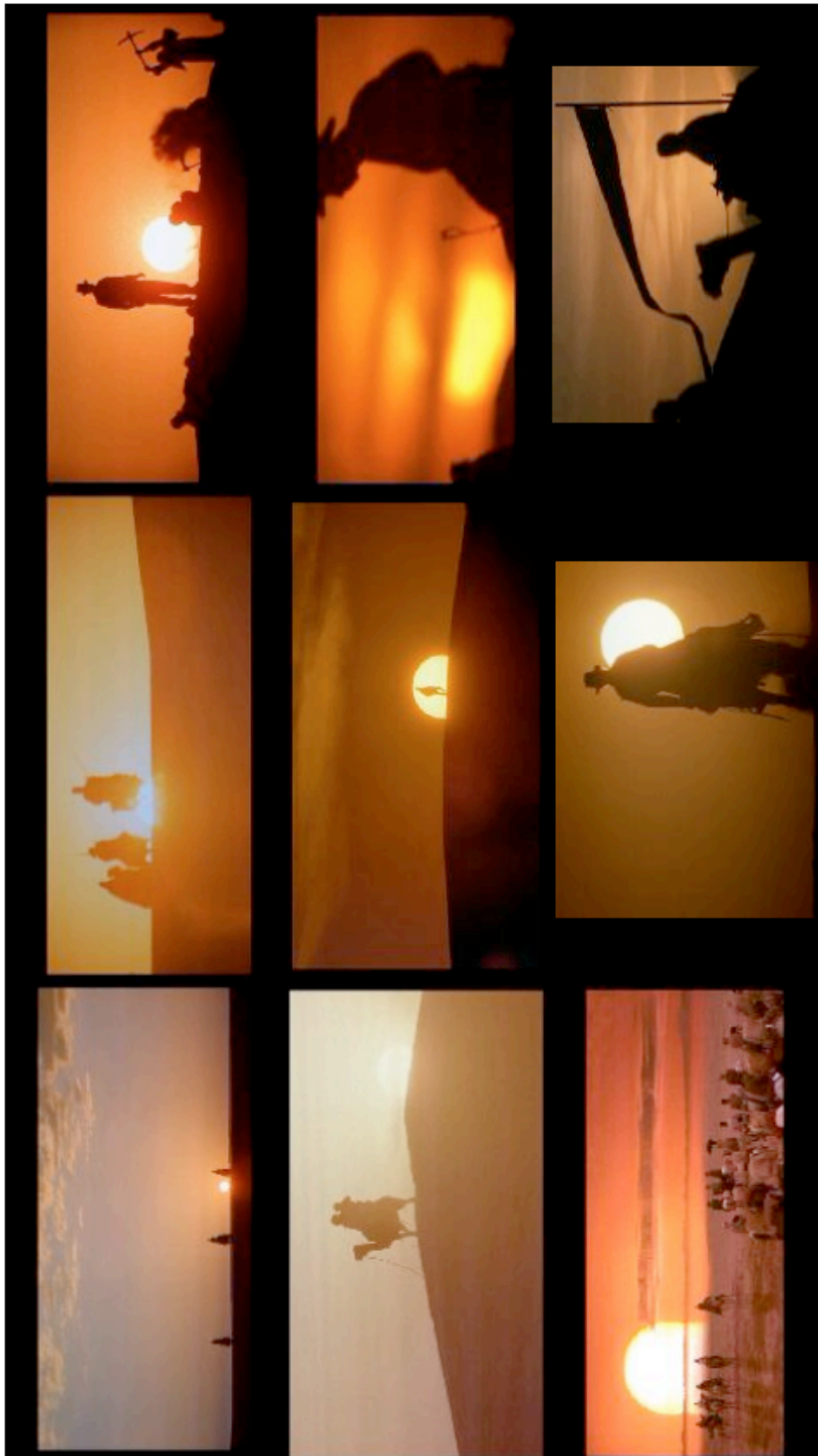
Auf der Basis der analysierten Handlungsräume (siehe. Abb. 40) ergibt sich, dass die Hauptkategorien der Standardorte auf filmisch-narrative Situation verweisen können. So sind Filme mit einem deutlichen Überhang des Handlungsortes ‚Wüste‘ in der Regel Filme, die auf den dramaturgischen Effekt der Selbst- und Identitätsfindung setzen. Filme wie *The Sheik*, *Lawrence of Arabia*, *The English Patient*, *Gallipoli*, *The Sheltering Sky* sowie *Hidalgo* können scheinbar nicht einem gemeinsamen Genre zugerechnet werden. Dennoch kann die prozentual auffällige Handlungsdauer in der Wüste als Indiz für etwaige Gemeinsamkeiten verstanden werden.

„*The desert, in this sense, functions narratively as an isolating element, as sexually and morally separate imaginary territory.*”  
(SHOHAT 1997:54)

SHOHAT & STAM (1994:169) gehen sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnen die Wüste in ihrer narrativen Funktion als Ort moralischer Liminalität, also als ein Ort, der sich im absoluten Grenzbereich befindet. ESCHER & ZIMMERMANN (2005:168 f.) weisen auf den liminalen Charakter Kairos im Orientfilm hin, der sich darin zeigt, dass mit dem handlungsbedingten Aufsuchen des Ortes ein Übergangsritus vollzogen werden muss. Es kommt zu einer Umdeutung bestehender Werte, Normen und Zeichen, die sich dramatisch auf die filmische Erzählung und deren Protagonisten auswirkt. Die Wüste ist die Kairo umgebende

Dimension, der Raum, der durchschritten werden muss, damit die Geschichte fortgeführt und zu einem Ende gebracht werden kann. Die gestalterische Aufwertung der Wüste, z.B. durch exotische Tiere (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2004), gelingt jedoch nicht immer. Den Filmemachern und Ausstattern des Films *The Road to Morocco* unterlief ein folgenschwerer Fehler. Die im Film vorkommenden Kamele sind Trampeltiere (*camelus ferus bactrianus*), die in den asiatischen Wüstengebieten beheimatet sind. Dem Film muss dabei jedoch zu Gute gehalten werden, dass er letztlich mit Vorstellungen, Stereotypen und Genrenachbarn spielt, ohne dabei in Verdacht zu geraten, lebensweltlich korrekt darstellen zu wollen.

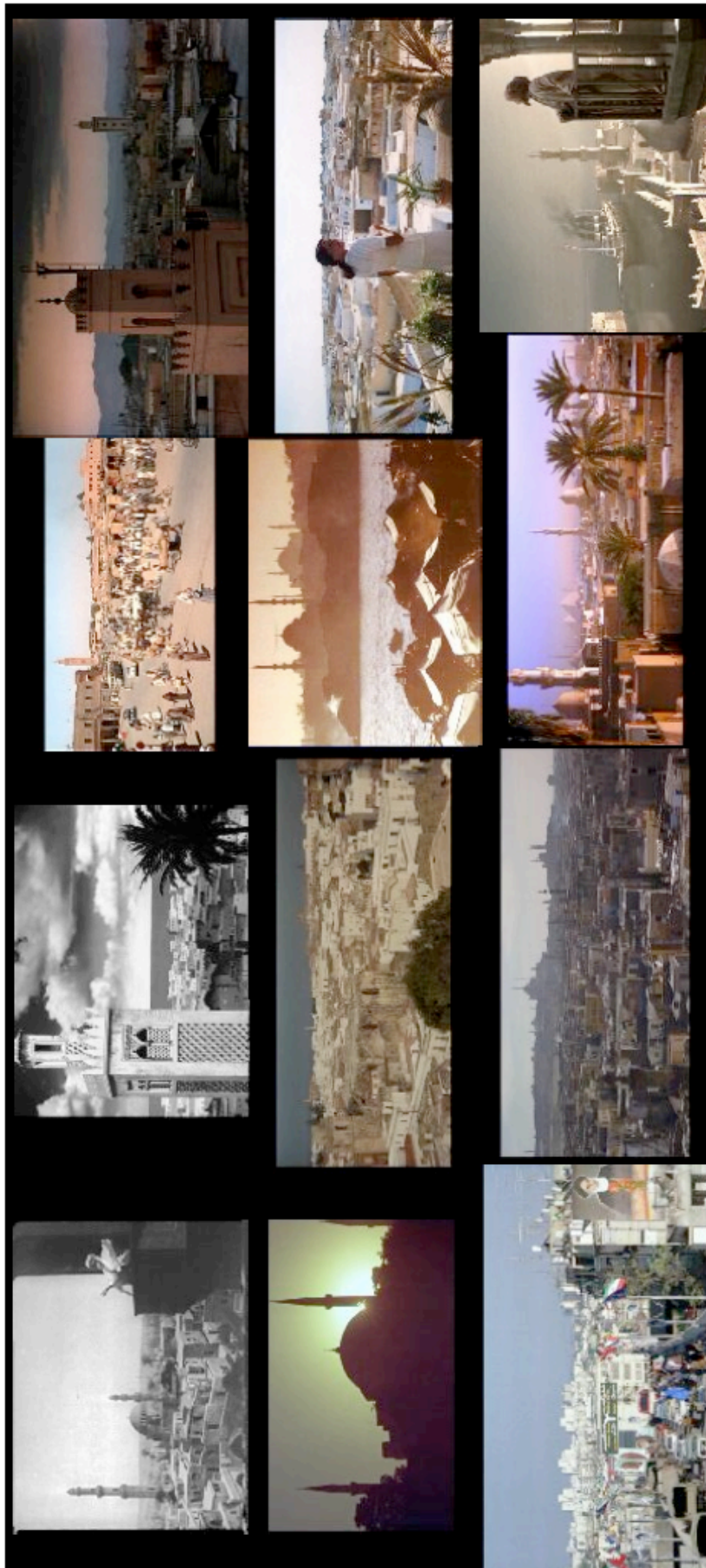
Im Film *The Sheik* wird die Wüste zum Raum der westlichen Offenbarung. Lady Diana offenbart sich erst nach Flucht und dem Erkennen ihrer Liebe zu Sheik Ahmed indem sie die Wüste kurzerhand in einen Sandkasten umfunktioniert und dort eine Nachricht an ihren Geliebten hinterlässt: „I love Ahmed.“; eine Nachricht, die trotz zu beobachtender *Saltation* auch Stunden später noch lesbar ist, was ein weiterer Beleg für die symbolhafte Implementierung der Wüste in die cineastischen Erzählweise ist. Die filmische Wüste hat demnach nur wenig mit der lebensweltlichen gemein, sie ist vielmehr zum gestalterischen Element geworden, das sowohl metaphorisch als auch aufgrund des unterstellten Schauwertes für das Kino Bedeutung hat. Das Kino versucht die Wüste auf unterschiedliche Weisen in seinen Dienst zu stellen und greift dafür auch auf filmtechnische Gestaltungsmöglichkeiten zurück. MIKOS (2003:203) erklärt, dass „zwei unterschiedliche Handlungsorte in einem Film durch eine entsprechende Farbgebung charakterisiert sein“ können. Ein derartiges Lichtwechselfpiel wird auch für die filmische Umsetzung und Erschaffung des Orients herangezogen: so wird die Wüste immer im gleißenden Sonnenlicht gefilmt, während die Gassen der orientalischen Stadt immer im Schatten liegen. Jedoch bildet die romantische Semantisierung der Wüste mittels Gegenlicht- und Sonnenuntergangsaufnahmen, die als Standardsituation ausnahmslos in jedem analysierten Film vorkommt, der die Wüsten des Orients thematisiert, eine Ausnahme. Diese Form der filmischen Stilisierung greift den Mythos des romantisch-verklärten Orients auf und bebildert ihn immer wieder aufs Neue (vgl. BERNSTEIN & STUDLAR 1997). Sogar die Filme, die sich in höherem Maße über die Standardorte der Stadt erschließen, greifen auf diese Form der Stilisierung zurück, nutzen jedoch Stadtpanoramen, die im Gegenlicht aufgenommen wurden.



**Abb. 32** Auswahl Gegenlicht Aufnahmen [beibehaltene Seitenverhältnisse]: Nennung der Filme von links nach rechts:  
 Oben: *Lawrence of Arabia* (1962), *The Wind and the Lion* (1975), *Raiders of the lost Ark* (1981)  
 Mitte: *Ishtar* (1987), *The English Patient* (1996), *The Mummy* (1999)  
 Unten: *Mummy* (1999), *Hidalgo* (2004), *Hidalgo* (2004)

Was im Folgenden unter der Kategorie ‚Stadt allgemein‘ aufgeführt wird, beinhaltet Stadt- beziehungsweise Siedlungsansichten. Die Aufnahmen konzentrieren sich auf filmische Umsetzungen alltäglichen städtischen Lebens, ohne detaillierte Informationen zu bieten, die spezifischere Zuordnungen erlauben würden. Die gewählte Abbildungspraxis nutzt unterschiedliche Bildgrößen, in der Regel jedoch Totalen und Großaufnahmen, bisweilen Panoramen. Die Kategorie greift auf Stadtansichten Merianschen Zuschnitts zurück und setzt diese als *establishing shot* ein, um die filmische Narration immer wieder in einen allgemeinen orientalischen Kontext zu stellen. Interessanterweise spielen diese wirkmächtigen visuellen Referenzen nur eine untergeordnete Rolle, wenn es um die Dauer der verwendeten Einstellungen geht. Die allgemeinen Ansichten sind tatsächlich nur kurze visuelle Erinnerungsbilder, die im Laufe der Geschichte narrative Elemente verbinden können oder nur als Zuschreibungscharakteristikum Verwendung finden.

Alle untersuchten Filme bauen auf diese Form der Verortung der Geschichte. Sogar der Film *Midnight Express*, der beinahe ausschließlich in einem Gefängnis angesiedelt ist, greift auf die immer wiederkehrenden Einblendungen der Istanbuler Stadt-Silhouette zurück und verortet die Handlung. Die als ‚Stadt allgemein‘ kategorisierten Elemente, dienen demnach einer groben Verortung, die zur präzisen Zuweisung werden, wenn auf bekannte *icons* zurückgegriffen wird (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001). Markante Gebäude und bekannte Stadtansichten benötigen keine langen Rezeptionszeiten; entweder sie werden sofort erkannt oder nicht. Ist die Verortung mittels *establishing shot* gelungen, kann die narrative Ebene des Films übernehmen und detailreicher werden und die Stadt „filmisch“ betreten.



**Abb. 33** Auswahl städtischer Establishing Shots (beibehaltene Seitenverhältnisse); Nennung der Filme von links nach rechts:  
 Oben: *The Sheik* (1921), *Casablanca* (1942), *The Man who knew too much* (1955), *Lawrence of Arabia* (1962)  
 Mitte: *Topkapi* (1964), *The Wind and the Lion* (1975), *Midnight Express* (1978), *Raiders of the Lost Ark* (1981)  
 Unten: *Not without my daughter* (1991), *Hideous Kinky* (1998), *The Mummy* (1999), *Hidalgo* (2004)

Die filmisch orientalische Stadt nutzt am häufigsten die Standardorte Hotel, Restaurant und Bar (vgl. Abb.: 34) und bettet damit die Geschichten in Reisetopiken. Die Verbindung zwischen dem touristischen und dem filmischen Blick ist, wie an anderer Stelle bereits aufgeführt, nahezu identisch und kann deshalb besonders nachdrücklich mit Bildern des *tourist gaze* arbeiten (vgl. URRY 2002). ESCHER & ZIMMERMANN (2005:166) weisen dem Hotel die Funktion des quasi-heimatlichen Territoriums zu und ergänzen noch die Bar, den Club und bedingt das Museum und die Bibliothek; wobei die letztgenannten bereits auf das folgende Sujet verweisen. Das Hotel, sofern höherer Güte, steht eindeutig für die westlich-europäische Inbesitznahme des Orients und die fortwährende Präsenz der kolonialen Mächte. Die nostalgische Kulisse der kolonialen ägyptischen Luxushotels (z.B. das *Old Cataract Hotel* in *Death on the Nile*, *Shepherd's Hotel* in *The English Patient* und *Gallipoli*<sup>61</sup>), die als mondäne und elegante Refugien und Bastionen westlicher Zivilisation über die markanten Außenfassaden erschlossen werden. Grundlagen hierfür lieferten einmal mehr Photographien, wie sie unter anderem von Lehnert und Landrock vertrieben wurden. Die Fotografien bieten die visuellen Referenzen, das Kino bedient sich bei den bekannten Bildern und knüpft damit an die bestehenden Konnotationen an. Wer dort absteigt, gehört zu den besseren Kreisen und kann das besuchte Land mit dem nötigen Abstand erfahren. Aus heutiger Sicht beinhalten die Bilder noch sehr viel mehr, belegen sie „das Flair längst vergangener Zeiten“ und schreiben diese in heutige Bedeutungszusammenhänge mit ein (WEISS 2004:9). Die zeitgenössischen Archivalien bebildern den Orient der 20er und 30er Jahre des vorherigen Jahrhunderts, also jenen Orient, der überwiegend als Komponente des Abenteuerfilm-Orients erhalten muss.

---

<sup>61</sup> Das *Shepherd's Hotel* in Peter Weirs *Gallipoli* ist interessanter Weise nicht am Originalschauplatz, nicht einmal in Ägypten gefilmt worden, sondern in der Halle des Bahnhofs von Adelaide in Südastralien.



**Abb. 34** Hotels und Bars des cineastischen Orients (beibehaltene Seitenverhältnisse): Nennung der Filme von links nach rechts:  
 Oben: Morocco (1930), Casablanca (1942), The Man who knew too much (1955), Lawrence of Arabia (1962)  
 Mitte: Death on the Nile (1978), Gallipoli (1981), Ishtar (1987), The Sheltering Sky (1990)  
 Unten: The English Patient (1996), The Mummy (1999)

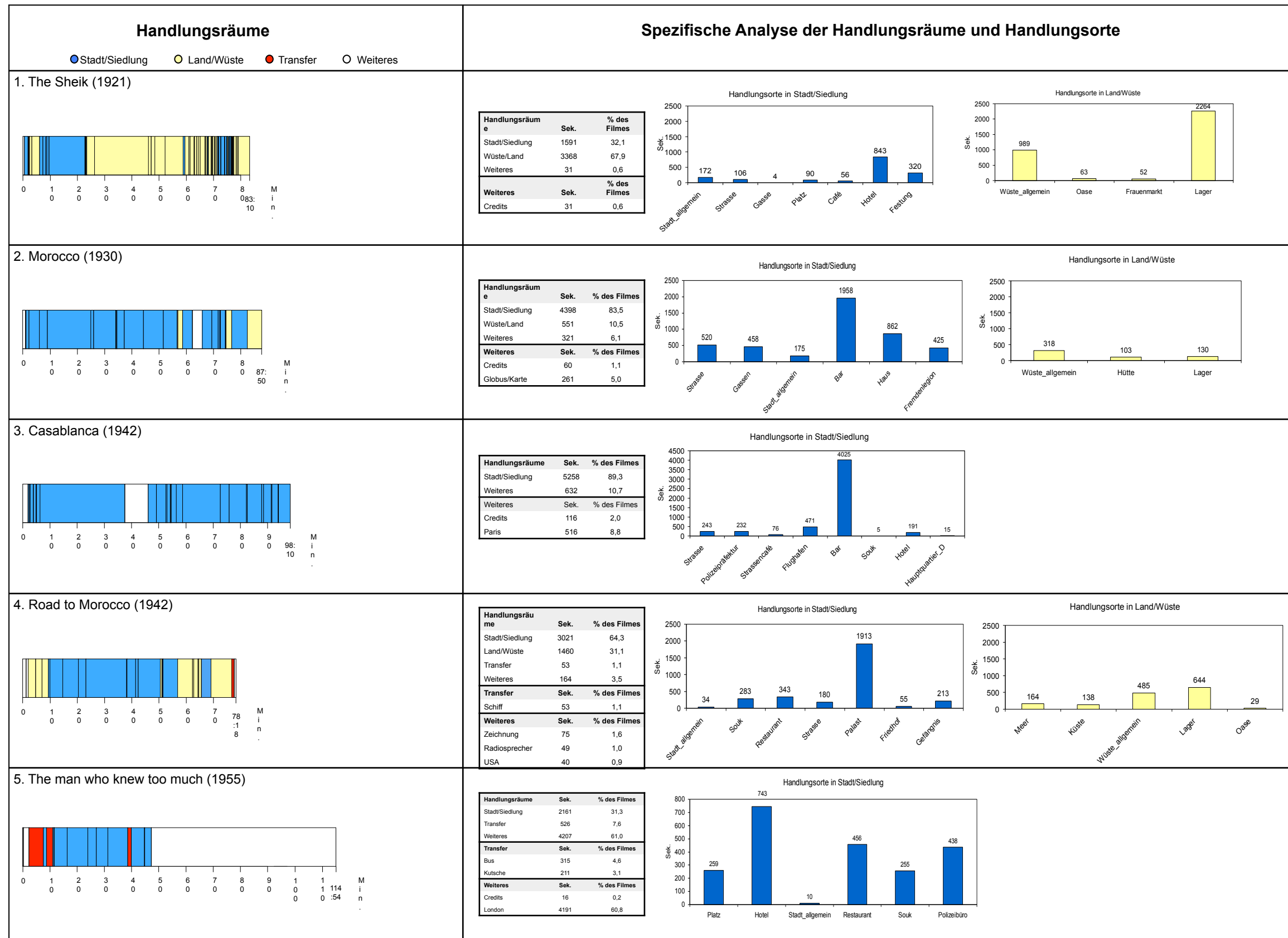


Abb. 35 Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 1-5)

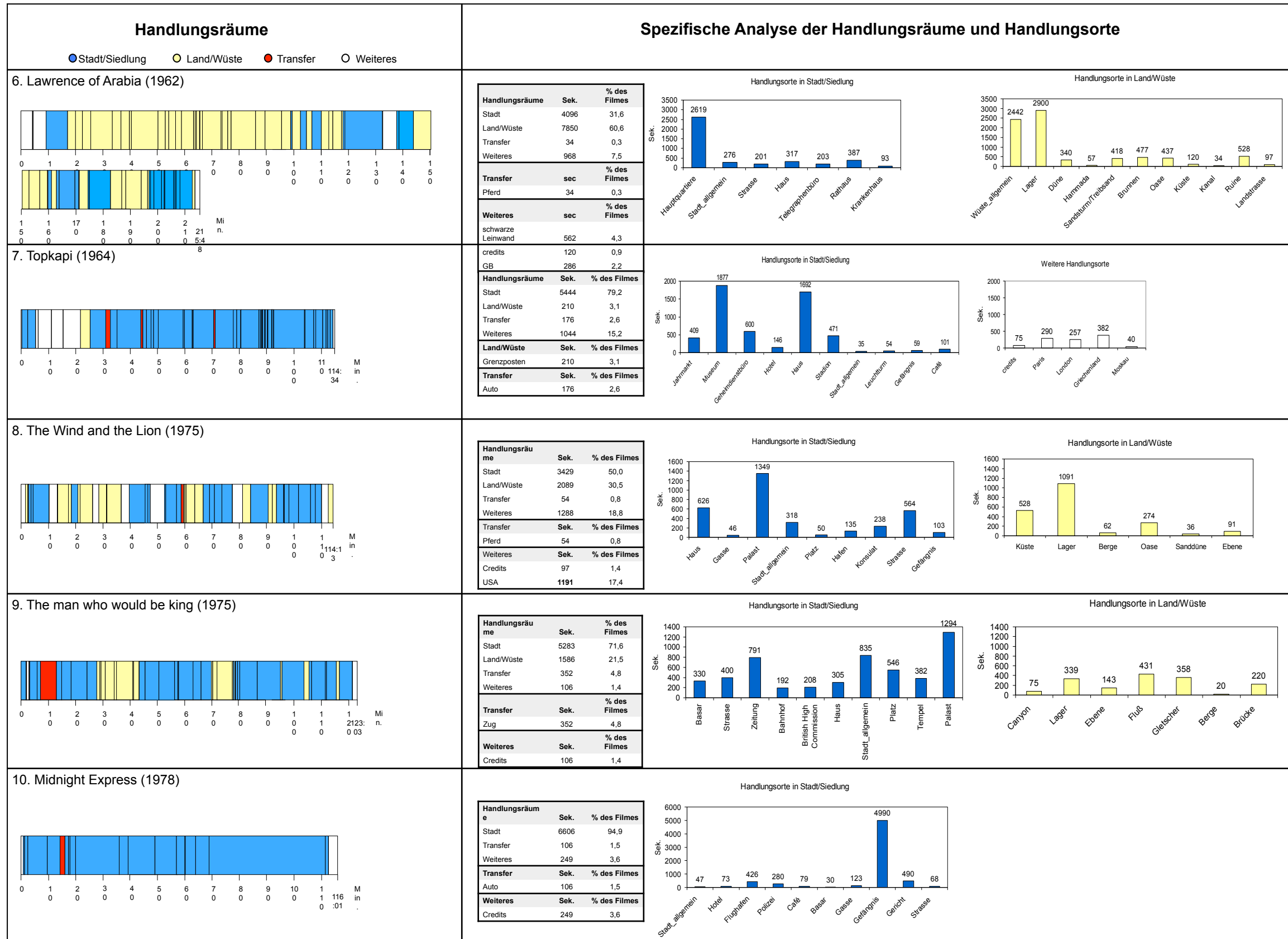


Abb. 36 Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 6-10)

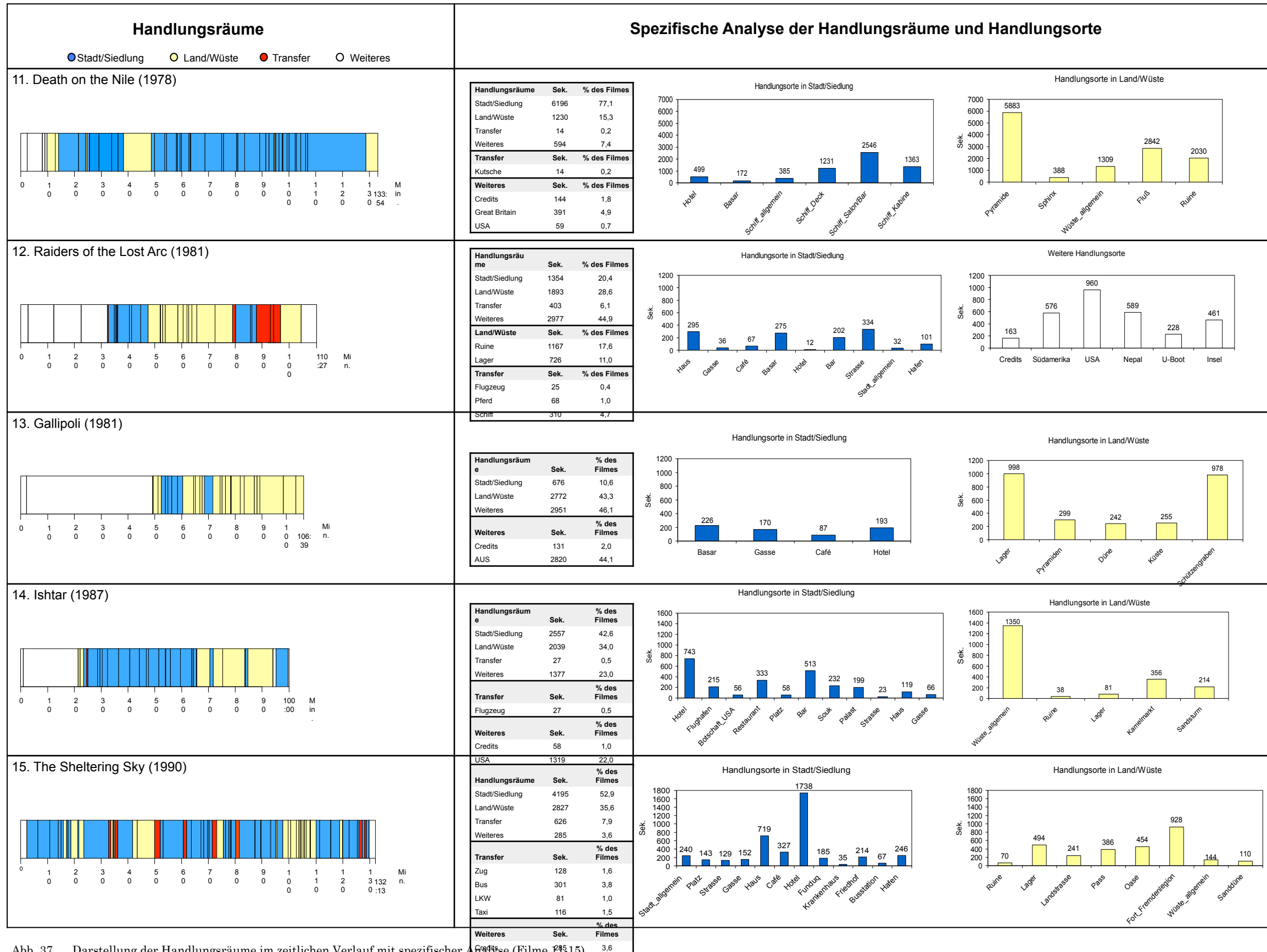


Abb. 37 Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 11-15)

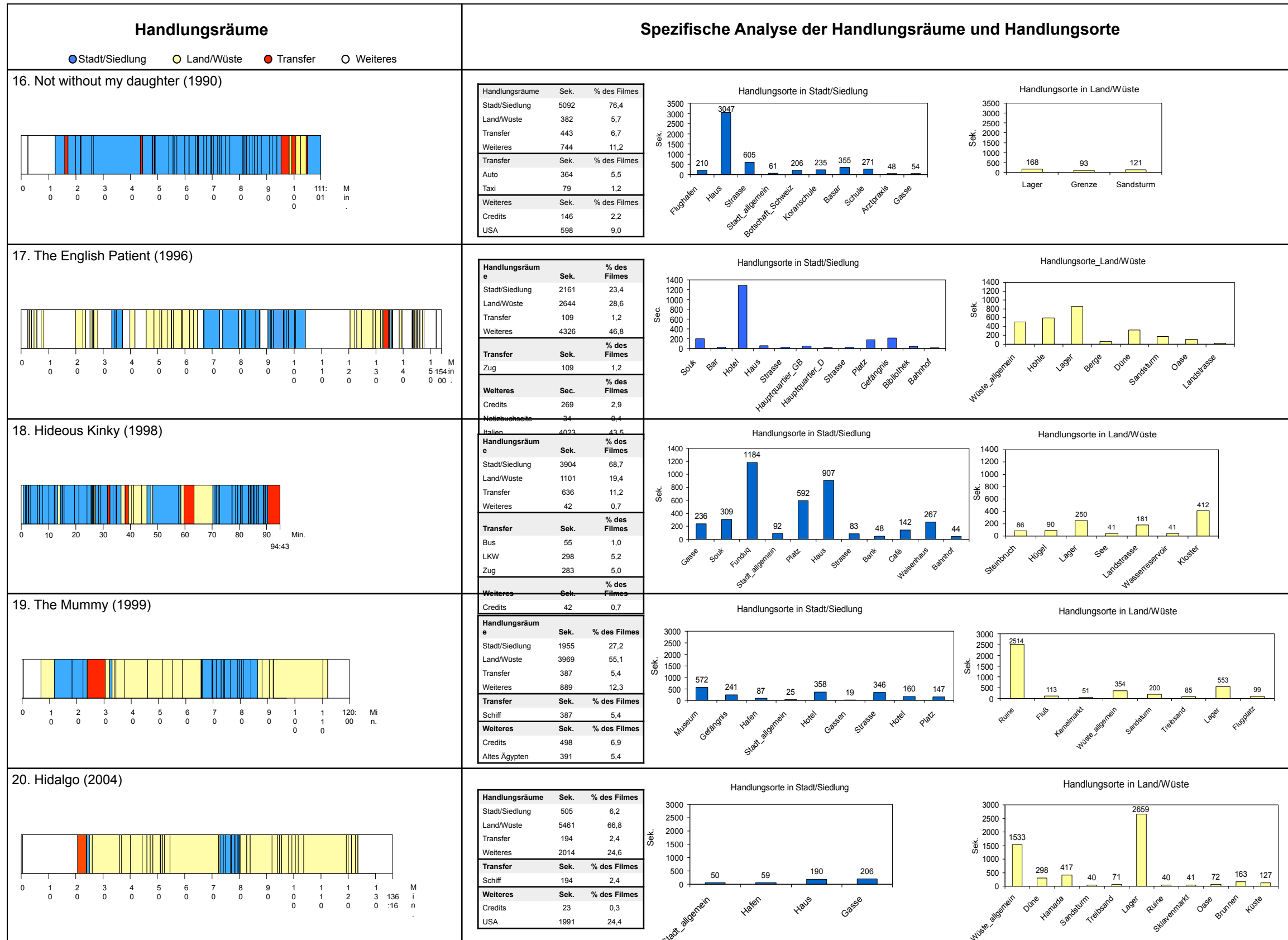


Abb. 38 Darstellung der Handlungsräume im zeitlichen Verlauf mit spezifischer Analyse (Filme 16-20)

Stereotype spielen nicht nur, wie bereits gezeigt, bei der Personendarstellung eine Rolle, sondern werden auch für die Inszenierung der cineastischen Geographie bemüht. So bestehen die inszenierten Städte lediglich aus Altstädten, die gängigen Verkehrsmittel sind Kutschen oder einfachste Überlandbusse, und die westlichen Protagonisten treffen auf primitive, geradezu archaische Länder, die mitunter märchenhaft verklärt sind, wie in *Road to Morocco*, oder an der Schwelle zu den Schurkenstaaten neuerer Zuschreibung, wie in *Not without my Daughter*. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, dass der Orient ein äußerst heterogenes und vielgestaltiges Ganzes ist, sofern man der Betrachtung der Ganzheit nachhängen möchte. Letztlich ist der Orient nur über einige wenige strukturgebende Linien zu einen. Einzig in der Vereinfachung liegt die Möglichkeit ein vereinheitlichendes Beschreibungsmodell zu nutzen. Das Kino bedient sich in seiner Darstellung von Anbeginn an analoger Reduzierungen und Vereinheitlichungen, um den Zuschauern einen möglichst einfachen Zugang zu ermöglichen. Bei der Gestaltung des cineastischen Orients bietet die Kategorie filmische Geographie einen immensen Beitrag die Geschichten zu verfolgen und das kulturelle Gepäck der westlichen Zuschauer aufzunehmen, um durch tradierte Konventionen Geschichten zu ihrer vollen Entfaltung zu verhelfen.

Die Kategorie ‚Straße innerhalb einer Siedlung‘ erklärt sich aus dem alltagsgebräuchlichen Kontext und bildet neben der Kategorie ‚Gasse‘, die eher schmal und besonders typisch für die orientalische Stadt ist, die Möglichkeit, Platz für motorbetriebene Fahrzeuge zu bieten. Der ‚Platz‘ und die ‚Gasse‘ sind filmisch lediglich als Verbindungselement zwischen bedeutsameren Handlungsorten vorgesehen. Die Kategorie ‚Souk/Basar‘ ist der Ausdruck des Alltagslebens schlechthin. Nirgendwo sonst ist die bunt-exotische Welt des Orients so präsent, wie auf den Märkten. Lebens- und Genussmittel, die auf den verschiedenen Basaren und Souks angeboten, in den Cafés konsumiert sowie in den filmischen Restaurants bestellt werden, sind ebenfalls bedeutende semantische Funktionsträger. Seit dem frühen 17. Jahrhundert versorgen zahlreiche europäische Handelsgesellschaften die Länder des Westens mit Gewürzen, Kakao, Kaffee und teuren Stoffen und heben den Orient in eine exponierte Stellung. Denn nur dort gibt es die Schätze, die der Westen benötigt, um ein angenehmeres Leben zu führen. Der Orient, oder was als solcher subsumiert wird, ist ein kommodifizierter Ort geworden. Orient wird konsumiert und als Produkt betrachtet. Teppiche, wie sie als Requisit in allen Orientfilmen Verwendung

finden, sind Elemente der *Mise en Scène*, die sich in allen Genrespielarten wieder finden, ob als fliegender Teppich in den Märchenadaptionen aus Tausendundeiner Nacht, als schmückendes Element und Requisit in prunkvollen Palästen und Zelten der Beduinen sowie als touristisches Motiv. Dieses verwendet das Rohmaterial der gefärbten Wolle und verweist zum einen auf die daraus entstehenden Teppiche, zum anderen wird die Farbenpracht, die dem Orient zugesprochen wird, bildhaft umgesetzt und konstituierendes Element in der Erschaffung der Bildwelten des Orients.



**Abb. 39** Abb. Auswahl Basar und Souk (beibehaltene Seitenverhältnisse); Nennung von links nach rechts: Oben: *Casablanca* (1942), *The man who knew too much* (1955); Mitte: *The Man who would be king* (1975), *Gallipoli* (1981); Unten: *Ishtar* (1987), *Not without my daughter* (1991)

Dahingegen fehlen Moscheen als Handlungsort komplett und tauchen lediglich als exotisierende Elemente des Stadtbildes auf. Sie sind lediglich Ausdruck exotischer Andersheit. Religiöse Handlungen werden von den Filmen ebenfalls nur cursorisch behandelt, Gebete finden auf der Straße, im Sand oder innerhalb der Wohnung statt (z.B. *The Sheik*, *Morocco*, *Not without my Daughter*, *Hidalgo*).

Das Hollywood-Kino hat, diesen Vorgaben folgend den Typ der cineastischen Medina geschaffen und nimmt damit faktisch den Ländern Nordafrikas und des Nahen Ostens ihre moderne Stadtentwicklung. Die Städte des filmischen Orients schaffen es nicht, das Raum-Zeit-Kontinuum der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zu verlassen. Sie kommen nicht, mit Ausnahmen der Kriegsfilme, die sich den Golfkriegen annehmen, über das Jahr 1940 hinaus.

Die Kategorien-Gruppe der ‚Polizei‘ und der ‚militärischen und kolonialen Hauptquartiere‘ ist zum einen als koloniale Reminiszenz zu verstehen, zum anderen als Verweis auf staatliche Kontrolle und Verwaltung, der die filmischen Protagonisten meistens ausgeliefert sind. Die Darstellung greift dabei immer wieder auf symbolische Akzentuierungen zurück, die durch die Verwendung staatlicher Hoheitssymbole erfolgt (z.B. *Casablanca*, *The Man who knew too much*, *Lawrence of Arabia*, *The Wind and the Lion*, *Midnight Express*, *Not without my Daughter*). Der Chronotopos äußert sich in einem Film oder gar einem Genre als vermittelnde Institution zwischen den zwei sowohl erfahrungsbedingten als auch diskursiven Ordnungen historischer und künstlerischer Natur. Diese sorgen für fiktionale Umwelten, wie sie z.B. aus der Reise-Photographie oder der Malerei visualisiert wurden, in denen historisch determinierte Machtverhältnisse lesbeziehungsweise sichtbar werden (vgl. STAM 1989). Die analysierten Filme bedienen demnach diese diskursiven Ordnungen, indem sie kontinuierlich koloniale Trope reproduzierten.

Erst die Ausstattungspraxis des expressionistischen Kinos nutzte bewusst die Verwendung filmischer Landschaften und an das Kino angepasste Architektur und ermöglichte auf diese Weise die Entwicklung filmspezifischer Codes und visueller Eigenheiten (vgl. IRWIN 2004), die besonders das Bild der filmischen Stadt des Orients nachhaltig prägte. So war es zunächst das deutsche Kino<sup>62</sup>, das für die

---

<sup>62</sup> IRWIN (2004) nennt Robert Wiene und Fritz Lang als Begründer dieser Tradition.

entstehenden Bilderwelten die Maßstäbe setzte und Vorgaben aus der Kunst in die sich langsam entwickelnde kommerzielle Welt der Populärkultur einbrachte. All diese Einflüsse fanden ihren Weg in die Vereinigten Staaten und nach Hollywood, wo sie noch weiterentwickelt und für das Kommerzkinos adaptiert wurden. Welches grundlegendes Orientverständnis vorherrschte verdeutlicht Douglas Fairbanks, der laut IRWIN (2004:227) keinerlei Interesse am realen Nahen Osten, geschweige denn der Ethnographie dieser Großregion hatte. Fairbanks und sein Team waren vielmehr an der Verbreitung amerikanischer Werte, russischem Ballett und deutschem Expressionismus interessiert (ibid.). Ray Harryhausen, der Produzent der *Sinbad* Filme<sup>63</sup>, bemerkte, dass Orient-Märchenfilme immer sehr kostspielig in der Produktion sind, da man das gesamte Set der orientalischen Stadt bauen müsse (IRWIN 2004:227). Filme wie Bäkys *Münchhausen*<sup>64</sup> und auch Disneys *Aladdin* haben beide bei der Gestaltung der Stadt in Kordas *Thief of Bagdad* ihre Anleihen genommen (IRWIN 2004:229). Eine Praxis, die nach wie vor zu den wichtigsten Prinzipien des Kinos zu gehören scheint: Kopiere was Erfolg gebracht hat! Eine Maxime, die nicht nur auf visueller Ebene, sondern auch und ganz besonders auf Seiten der narrativen Elemente umgesetzt wird. Die Stadt des filmischen Orients unterliegt letztlich den Regeln der vom Kino geschaffenen Stadt, die sowohl Handlungsraum als auch reine Kulisse sein kann. Bunte Straßenszenen haben selten einen dramaturgischen Zweck, wohingegen die dunkle Gasse immer Ausdruck von Angst und Isolation ist. Dass so etwas wie Filmstädte, filmische Orte oder medial transportierte Städte besteht, steht außer Frage (vgl. CLARKE 1997, LUKINBEAL 1998, SHIEL 2001, VOGT 2001, ZIMMERMANN & ESCHER 2001, ESCHER & ZIMMERMANN 2004). Gemeinhin wird erst von einer filmischen Stadt gesprochen, wenn sie bewusst als filmische Größe mitinszeniert wird, so wie es ESCHER & ZIMMERMANN (2005) für Kairo beobachten. Die Stadt muss demnach einen Status besitzen, der sie nicht nur als bloße Kulisse verwendet. Stellt eine Stadt lediglich die *Locations*, kann von einer Filmstadt gesprochen werden. Eine filmische Stadt entsteht jedoch erst durch die kontinuierliche Nutzung als dramaturgische figur- und handlungsbestimmende Größe (vgl. VOGT 2001, ZIMMERMANN & ESCHER 2001). Dadurch erschafft das Kino Mythen und Vorstellungen von Orten, die in der Lage sind, ein bestimmtes Image einer Stadt über Dekaden zu bestimmen und ihr Bild nachhaltig zu prägen.

---

<sup>63</sup> z. B. *Sinbad and the Eye of the Tiger* (1977) und *The Golden Voyage of Sinbad* (1974).

<sup>64</sup> Der Film aus dem Jahr 1943 war der erste deutsche Farbfilm und wurde sowohl im Studio als auch *on location* in Venedig gedreht.

Das Wohnhaus der Stadt des cineastischen Orients spielt entgegen anderer Studien (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001) in den ausgewählten Filmen nur eine marginale Rolle. Es findet Verwendung, verschwimmt aber zusehends mit anderen, dem Wohnen zugeschriebenen Elementen und bleibt deshalb überwiegend konturlos. Daraus lässt sich folgern, dass die Protagonisten der ausgewählten Filme weder originär im Orient ansässig sind noch dass Kontakte zu Einheimischen besonders ausführlich thematisiert werden.

Wie VOGT (2001:26 f.) richtig bemerkt, bietet ein Stadtfilm neben seiner ästhetischen Konstruktion auch immer das Bestreben, eine Wirkungsabsicht ins Bewusstsein des Publikums zu transportieren, und so liegt die Vermutung auf der Hand, dass kein Interesse an der Verbreitung eines differenzierten Bildes der orientalischen Stadt besteht. HICKETHIER (1987:148) ist der Meinung, dass die Vielzahl der Geschichten und die zu divergierenden Erzählweisen innerhalb verschiedener Stadtfilme gegen das Entstehen eines eigenständigen Stadtfilmgenres sprechen. Dennoch muss, zumindest aus geographischer Sicht, gesagt werden, dass gerade die kontinuierliche Fortschreibung über einen verhältnismäßig langen Zeitraum ein Image erzeugt, das neben den üblichen Zuschreibungen eine eigenständige Geographie des Ortes erschafft (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001, ESCHER & ZIMMERMANN 2004). Einige Einstellungen und Kameranews genügen in der Regel, um einen Ort im Rahmen einer Spielfilmhandlung zu definieren, und einige wenige Referenzen dieses Ortes erzeugen beim Zuschauer mit seinem Verständnis der Alltagswelt die filmisch erzählte Stadt oder Landschaft. Ausdifferenzierte Optionen bestehen im gezielten Kamera-Einsatz, der mittels Kamerafahrten, die Bildtiefe erfassen kann. Eine ähnliche Wirkung kann auch durch die Bewegung einzelner Objekte erzielt werden, wenn z.B. Autos durch das Bild fahren oder einfach Menschen den Bildraum durchschreiten. Flüge über Landschaften, wie sie bei *The English Patient* beobachtet werden können, erzielen eine vergleichbare Illusion. Eine der ältesten filmischen Effekte zur Generierung filmischen Raumes ist auch die so genannte Querfahrt, wie sie beim subjektiven *point-of-view-Blick* aus dem Zugabteil oder dem fahrenden Auto bekannt ist. In *Lawrence of Arabia* werden auch die verschiedenen Transfersequenzen entsprechend gefilmt.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> In *Lawrence of Arabia* finden nur Bewegungen Verwendung, die von links nach rechts über die Leinwand gehen. Dies dient der Hervorhebung der sich weiter bewegenden Geschichte.

Die Städte des filmischen Orients präsentieren sich als von düsteren Gassen durchzogene Altstädte, die entweder von Menschenmassen bevölkert und frequentiert oder aber völlig leer und dunkel sind, auf jeden Fall aber zahlreiche Gefahren für den westlichen Reisenden bereithalten. Sie werden auf jeden Fall als Gegenstück zum bekannten Westen inszeniert und dienen der Illustration des Gegensatzes von Chaos und Ordnung. Spielte die erste Fassung des Films, wie bereits erwähnt, noch in der Schweiz, verlagerte Alfred Hitchcock die Handlung nach Marrakech. Dies schien der geeignete Platz für ein Remake, eines Filmes dessen Plot um eine internationale Affäre und eine Entführung gesponnen ist. Begann die erste Verfilmung aus dem Jahr 1934 in der Schweiz, im mondänen St. Moritz, wird die Handlung 1955 – ein Jahr vor der Unabhängigkeit Marokkos von Frankreich – nach Marokko verlegt. Was in der ersten Version die exotisch wirkenden Sprungschancen sind, ist in der späten Verfilmung der *Djemma el Fna* mit seinen Akrobaten und die nahen Souks. Auch hier geht es zunächst um den Schauwert, das Besondere und Neue. Sofern Filme in bekannten narrativen Mustern verharren, müssen sie auch Neues präsentieren, um die Zuschauer zu faszinieren.



**Abb. 40** London (*The Man who knew too much*, 1955)

**Abb. 41** Marrakech (*The Man who knew too much*, 1955)



Hitchcocks zweite, nun amerikanische Verfilmung von *The Man who knew too much* arbeitet mit klaren Gegenüberstellungen, von bekannter westlicher Welt – in vorliegenden Fall London und dem exotisch inszenierten Marrakech, das durch die

Darstellung der Souk-Gassen dem Zuschauer Furcht, Angst und Ungewissheit vermitteln (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001) und dabei den absoluten Gegensatz zum geradezu klinisch aufgeräumten London bildet. Das zuvor beschriebene Konstruktionsprinzip filmischer Fremdheit wird im vorliegenden Beispiel für die Charakterisierung des filmischen Marrakechs genutzt. Die omnipräsente Gefahr, die in den Souks lauert und durch den hinterhältigen Mord, der in den Gassen stattfindet wird diese latente Gefahr für den Zuschauer sichtbar. Dieser Film greift auf bekannte orientalistische Muster zurück und setzte aufgrund seines künstlerischen und kommerziellen Erfolgs Vorgaben und Muster für spätere Filme.

Im Film lässt die Dunkelheit das Orientalische zum geheimnisvoll Märchenhaften werden. Alfred Hitchcock verzichtet in *The Man who knew too much* nicht auf eine stimmungsvolle Nachtansicht der flachen Dächer Marrakeschs. Dabei ermöglicht er dem Zuschauer einen filmischen Blick aus dem Hotelfenster über die Dächer der Medina auf zahlreiche Minarette, die im lebensweltlichen Marrakesch in dieser Konstellation nicht existieren (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001).

Die aus den Standardorten entstandene *cinematic city* setzt sich aus szenischen Einheiten zusammen, die kontextabhängig isoliert werden können, was eine strukturalistische Analyse erst ermöglicht. Aber erst die Gesamtheit der einzelnen Orte und Topoi erschaffen die imaginative Stadt. Aus diesen Bildern entstehen in kontinuierlicher Fortschreibung ein filmischer Raum und ein zunächst filmisches Image, das sukzessive das Konstrukt einer *cinematic city* ausmacht (vgl. CLARKE 1997). Diese filmische Stadt verdient erst dann den Namen, wenn sie nicht nur als Schauplatz und Kulisse fungiert, sondern als dramatische und dramaturgische Figur in Erscheinung tritt (vgl. PRÜMM 1992). Die Stadt des cineastischen Orients bildet da keine Ausnahme. Dabei rekurriert das Medium Film in hohem Maße bestehende Bilder und Vorstellungen, ergänzt diese jedoch und schreibt Schritt für Schritt ein eigenständiges Image. Wenn es also schon kein eigenständiges Genre des Stadtfilms gibt, so existieren doch – auch über Genre Grenzen hinweg – bestimmte Symbole, Bilder, Icons und nicht zuletzt Geschichten, die eine filmische Stadt erst zu dem machen, was es ist: ein großes Vexierbild, das trotz aller Gegensätze auf eine große Anzahl von Invarianten zurückgreifen kann. Beispiel für eine ungenügende Adaption bestehender Bilder bietet CANBY (1981) der Filmkritiker der *New York Times*. Er kritisiert die mangelhafte Darstellung Kairos

in *Raiders of the Lost Ark* und spricht damit ein Problem an, das auftritt, wenn bestimmte Vorstellungen bezüglich eines Ortes existieren und diese nicht oder nur ungenügend von den Filmemachern umgesetzt werden:

*„The Cairo we see on the screen is obviously a North African city but, also obviously it’s not Cairo. There’s no pyramid in sight. My one quibble with Mr. Spielberg is that he didn’t insert a familiar, preferably unmatching stock shot of Cairo into the scene to make sure we got the point. Sam Katzman would have insisted on it but, I suppose, we can’t have everything.”<sup>66</sup>*

Er verlangt einen erklärenden Film-Erzählstil, der den Zuschauer durch klare visuelle Informationen durch die Geschichte lenkt und die filmimmanente Geographie belegt. Seiner Meinung bedarf es eines großen Produzenten des alten Hollywoods, der darauf bestanden hätte solche Informationen zu liefern. Ein Produzent, der unter Anderem orientalische Märchenphantasien wie *Harum Scarum* mit Elvis Presley und *Siren of Bagdad* mit Paul Henreid auf seinem Konto stehen hat.



**Abb. 42** *Cairo (Raiders of the lost Ark, 1981)*

In der Charakterisierung filmsicher Orte zeigte sich, dass nicht nur filmtechnische Mittel, sondern auch textliche Zuschreibungen, als off-Stimme genutzt werden, um einen Ort filmisch einzuführen und ihn mit einer entsprechenden Konnotation versehen. Die zum Ausdruck kommende koloniale Überlegenheit, die sich in der Sprache manifestiert und als solche auch an den Kinozuschauer weitergegeben wird, führt den filmischen Ort Casablanca passend ein:

<sup>66</sup> Canby urteilt richtig; es handelt sich um Kairouan in Tunesien.

„Casablanca, city of hope and despair – located in French Morocco. Rendezvous of adventurers, criminals, refugees – lured there by the hope of escape to the Americas! But they're trapped, for there is no escape!“ (Off-Stimme zu Beginn des Films)

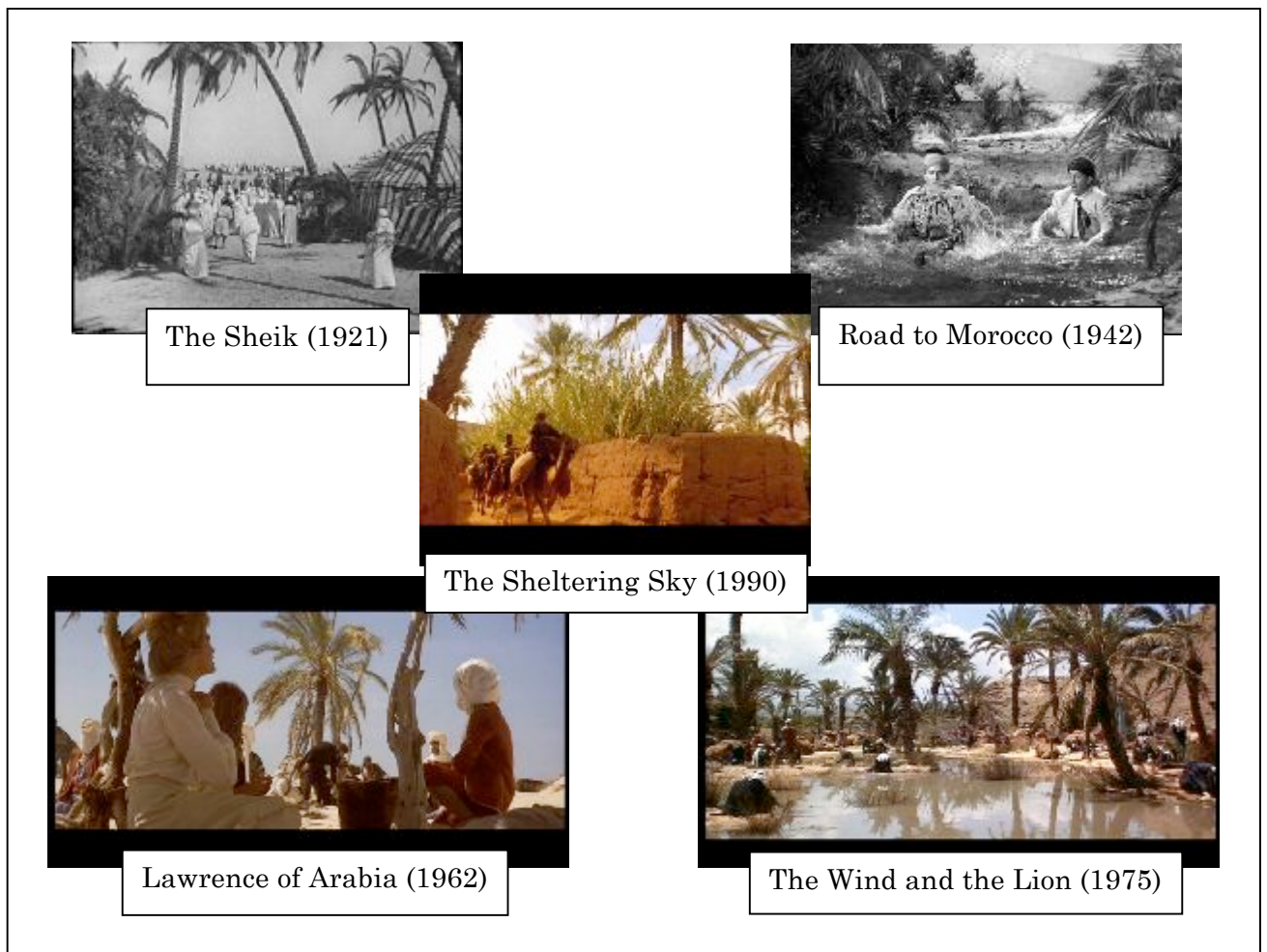
BACHTIN (1989) verweist darauf, dass Zeit und Raum im Roman – die Verwendung für die filmische Erzählung wird als analog verstanden – an sich verbunden sind und der Chronotopos diese beiden Kategorien materialisiert und damit kognitiv zugänglich macht. BACHTIN (1989:8) erkennt, dass im künstlerischen-literarischen Chronotopos räumliche und zeitliche Merkmale zu einem „sinnvollen und konkreten Ganzen“ verschmelzen. Dabei finden sich die Merkmale der Zeit im Raum, während der Raum von der Zeit mit Sinn erfüllt wird (ibid.). Wobei der Faktor Zeit sowohl narrativ als auch historisch zu verstehen ist.

Der Standardort Wüste scheint als einzige Konstante und übergeordneter Handlungsraum in der filmisch imaginierten orientalischen Landschaft, und zwar sowohl in der Repräsentation als auch der Narration. POLASCHEGG (2005:85) spricht gar von einer eigenen „morgenländischen Topographie“, die besonders in der Darstellung des 18. und 19. Jahrhunderts die orientalischen Länder nicht an Landschaften knüpft, sondern „an gegenwärtige wie vergangene Völker und Reiche“. Auch die im Film dargestellte Geographie kommt nicht ohne die beschriebene ästhetische Überhöhung und narrative begründete Reduktion der Realität aus. So sind filmische Wüsten fast immer Sandwüsten<sup>67</sup> – lediglich *Lawrence of Arabia* und *Hidalgo* bilden auch noch andere Wüstenformen ab; im Falle von *Lawrence of Arabia* werden diese sogar als Möglichkeiten einer filmisch inszenierten Mensch-Umwelt-Beziehung eingesetzt (vgl. KENNEDY 1994). Die einzig eindeutig dem Orient zuzuschreibende topographisch-landschaftliche Größe war und ist die Wüste (vgl. LINDEMANN 2000). In Verbindung mit einer Palme oder einer Oase ist es die Wüste – in der Regel die Sandwüste – die durch die Darstellung besonders imposanter Barchane und Parabeldünen glänzt. POLASCHEGG (2005:86) erkennt, dass die Wüste in konkreten ikonographischen oder literarischen Beziehungen selten als einziger orientalischer Marker auftritt,

---

<sup>67</sup> Die tatsächliche Verteilung der Wüsten auf der Erde zeigt, dass lediglich 14-20% der Trockengebiete Sandwüsten mit Formen äolischer Akkumulation sind (vgl. BLUME 1991:111).

POLASCHEGG (2005:86) erkennt, dass die Wüste in konkreten ikonographischen oder literarischen Beziehungen selten als einziger orientalischer Marker auftritt, sondern zumeist in Kombination mit anderen. Filmische Oasen sind in der Regel, kleine Wasserlöcher oder Brunnen, die von einigen wenigen Dattelpalmen umgeben sind und gar nichts mit lebensweltlichen Oasen gemein hat. Man könnte diese Form der visuellen Adaption des Kinos als das Phänomen der singulären Palme bezeichnen, da die filmische Oase häufig ein von wenigen Palmen gesäumtes Wasserloch ist.



**Abb. 39** Auswahl der Darstellung von Oasen (beibehaltene Seitenverhältnisse)

der Sahara stehen. Die auf diese Weise reproduzierten und immer aufs Neue bedienten Bilder des Orients, vermitteln den Zuschauern auf der einen Seite den mystisch verklärten, auf der anderen Seite den bedrohlichen und zu unterwerfenden Orient. *The Sheik* ist der Film, der den Starkult um Rudolph Valentino begründete, gilt nicht umsonst als der Initial-Film für die Wüstendarstellung und die daraus resultierenden Wirkungen auf den „leidenschaftlichen“ und „unkontrollierten“ Westeuropäer (BERNSTEIN 1997:1). George Melford, als Regisseur des Films, wird von der zeitgenössischen Kritik die kinematographische Qualität des Werkes abgesprochen, wenngleich er die Wüste einige Male effektiv einsetzt. In den Augen des Rezensenten scheint er diese Darstellungen jedoch etwas überinszeniert zu haben:

*„The only trouble in this is that he has used the desert too much, and especially too much in the sun.” (The New York Times, 7. November 1921)*

„If realism was his object he has certainly accomplished it” (ibid.). Dies jedoch zu Lasten der Augen der Rezipienten:

*„By the time half a dozen of these glaring white desert scenes have followed each other on the screen your eyes are ready to give up.” (ibid.)*



Die zeitgenössische Kritik kommt zu dem Ergebnis: Realität ja, Sonne nein! Wüste darf nur ästhetisch sein, vielleicht noch stilistisches Mittel aber auf keinen Fall

darf die Sonne scheinen. Der positiv goutierte Realismus bezog sich demnach auf die Schauspieler, weniger auf Ausstattung und Wiedergabe filmischer Geographie und doch gibt der Kritiker dem interessierten Zuschauer noch einen wichtigen Hinweis mit auf den Weg: „Those who go to see the picture would do well to take their amber glasses with them (ibid.).“ Warum nicht mal die Sonnenbrille mit ins Kino nehmen, wenn man sich in die Wüste begibt? Es ist aber genau diese Fähigkeit der orientalischen Landschaft, die auch BANSE (1934:37) als Besonderheit herausstellt:

*„Die orientalische Landschaft wirkt auf unser Auge und unser Gemüt in aller erster Linie durch ihre Lichtfülle und ihren Farbenreichtum, die um so mehr in Erscheinung treten, je trockener die Luft und je karger infolgedessen das Pflanzenleben ist.“*

Dennoch kommt KAEL (1991) nicht umhin die Schlusssequenz zu kritisieren, in der Amy Jolly dem Legionär in die Wüste folgt. Dafür streift sie sich die Schuhe von den Füßen und geht den voranmarschierenden Legionären barfuss hinterher. Ein Bild, das nicht nur albern daherkommt, anmerkt, sondern auch der Wüste die notwendige Portion Ernsthaftigkeit abspricht und gänzlich in einen Mythenraum verwandelt (vgl. KAEL 1991). Hier wird deutlich, dass die Wüste nunmehr als filmästhetisches Element Verwendung findet.



**Abb. 45** Amy Jolly geht in die Wüste (Morocco, 1930)

KAEL (1991) erkennt in *Lawrence of Arabia*, dass die filmische Darstellung der Wüste in ihrer unermesslichen Weite und die Reize eines großen Filmepos die

Zuschauer am Gehen hindern könnten. Der viel gelobte und ausgezeichnete Film scheitert kläglich am Versuch einer akzeptablen Interpretation der historischen Figur Thomas Edward Lawrence; erschwert dies noch durch die unverständlich dargestellte Handlung (vgl. KÄEL 1991). Dennoch gesteht sie dem Film ein hohes Maß an literarischer Qualität sowie geschmackvolle und spannende Unterhaltung zu, wenn man den Maßstab solch teurer Unterhaltung zugrunde legt (ibid.).



**Abb. 46** *Unermesslichkeit der Wüste (Lawrence of Arabia, 1962)*

Die Action eines gigantischen Westerns sieht CROWTHER (1962) als eines der Hauptprobleme des Films, der als „eye-filling outdoor spectacle“ inszeniert ist. Super-Panavision als Zugang zur endlosen Wüste, garniert mit scharfsinnigen britischen Offizieren, die in massiven maurischen Hallen aufeinander treffen ist für Crowther (ibid.) der erste konzeptionelle Fehler des Films, der im Weiteren unter dem glanzlosen und viel zu langen Dialogen Robert Bolts leidet: „Seldom has so little been said in so many words“ (ibid.). Positiv wirkt der Film dennoch, was trotz der Gesamtlänge von drei Stunden und 40 Minuten durchaus zu erwähnen ist: „There is some magnificent scenery, barbaric fights, a mirage in the desert that is superb (the only episode in the picture that conveys a sense of mystery)“ (CROWTHER 1962). Der Film, der Standards in der filmischen Wüstendarstellung setzte, wird auch von der Kritik immer wieder für die „magnificent and exotic scenery“ gelobt, der aber zeitgleich für die relativ konventionelle Bedienung von Action-Film-Klischees kritisiert wird (ibid.).

Rita KEMPLEY (1989) von der Washington Post kommentiert die Wiederaufführung der restaurierten Fassung:

*„A thousand camels bray in Dolby and the Arabian night dries up under a new Kodak sun. Out of a 70-mm desert rides ‘Lawrence of Arabia’, a thundering restoration of the 27-year old legend. As long as ever and never better – technology serves the epic well.”*

Technologie als Schlüssel zur filmischen Perfektion, ein Rezept, das die Entwicklung der filmischen Erzählung und Illusion immer vorangetrieben hat und auch den von Hollywood imaginierten Orient berührt hat. Der Film *Lawrence of Arabia* kommt beinahe ohne Standardisierungen bezüglich der Orts- und Raumdarstellungen aus, erschafft dabei eher welche und ist sicher einer der Orient abbildenden Filme, die bis heute das Orient-Bild der Zuschauer zumindest bezüglich der Wüste prägen. Die Darstellung der Wüste im Panavision-Verfahren, einem extremen Breitwandverfahren, ermöglichte eine Wahrnehmung, die jenseits aller zuvor verwendeten Einstellungen liegt. Besonders die langen Einstellungen, die heute kaum mehr in die schnellen Schnittfolgen passen, die das gegenwärtige Mainstream-Kino bedient, lassen eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Wüstentopik zu. KENNEDY (1997) belegt eindrucksvoll, inwiefern die Figur des T. E. Lawrence mit der dargestellten Wüste eine Beziehung eingeht und wie mittels der gezielten Landschaftsthematik eine transaktionalistische Situation geschaffen wird. Die es dem Zuschauer erleichtert, das Befinden der Figur aufgrund der Landschaftsdarstellung zu verstehen (vgl. KENNEDY 1997:164 f.).



**Abb. 47** Rogers und Clarke in der Wüste (*Ishtar*, 1987)

*Ishtar* kann durchaus als Abenteuergeschichte verstanden werden, wenngleich die Filmkritik das Projekt lediglich als zweitklassige Abenteuergeschichte, die durch

undurchsichtige Ausweichmanöver glänzt einstuft (vgl. HINSON 1987). Dennoch wird die Inszenierung der Wüste gelobt, die zwar von wimmelnden Statisten bevölkert ist und als: „vast desert landscape stretching out to the horizon“ beschreiben wird (ibid.). MASLIN (1987) erkennt darin gar ein „big-scenery adventure“ und greift auch wieder den Vergleich zu den Road-to-Filmen auf: „This version of a Bob Hope-Bing Crosby ‚Road‘ movie might amount to a ‚Road to Ruin‘.“ Janet MASLIN (1987) geht auf die schöne Kinematographie Vittorio Storaios ein, der auch schon für die Kameraarbeit bei *Apokalypse Now* verantwortlich war und später für die fabelhafte Arbeit an *Sheltering Sky* mit dem *Bafta Film Award* ausgezeichnet wurde. Ihn trifft jedoch keine Schuld daran, dass

*„...it [the film] never develops a memorable visual style or even a sharp sense of place“, was zur Folge hat, dass „Ishtar remains a vague setting, and it is made even more so by too-frequent, too-noticeable cutting in every sense“ (MASLIN 1987.).*

Die Geschichte des Films *The Sheltering Sky* kann laut CANBY (1990) nur in Afrika spielen, ein Ausdruck narrativer Geographie. Dabei ist es wie sooft die Wüste, an der die Besonderheit festgemacht wird:

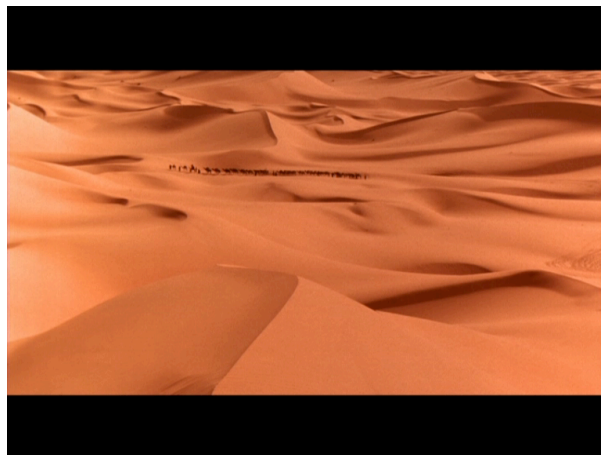
*„The Sahara is a magnificent metaphor for a universe that is overwhelming in its vastness and complexity, but also as a grain of sand“ (ibid.).*

Spinnt man dies weiter und reduziert die Geschichte auf die wesentlichen Bestandteile des Plots, dann ist *The Sheltering Sky* „a sort of existential update on Rudolph Valentino’s old chestnut ‚The Sheik‘“ (ibid.). Allerdings in einer, auch Zeit bedingten, filmtechnisch versierten Erzähltechnik, die ohne präzise Geographie nicht auskommt. So wird die Entwicklung der Charaktere an der filmisch imaginierten Geographie erarbeitet. „As the geography becomes more barren and more exotic and more fly-infested, they become more desperate“ (ibid.).



**Abb. 48** *Port, Kit und Tunner zu Beginn der Reise*  
(*The Sheltering Sky*, 1990)

Die Historikerin DEBORAH ROOT (1999) erkennt in *The Sheltering Sky* geradezu ein Fallbeispiel westlicher Kommodifizierung des Anderen und der Andersartigkeit. Die Andersartigkeit findet scheinbar lediglich in der Figuration der fremden Landschaften der Sahara ihren Ausdruck (ibid.). Besonders der Topos des Vergessens und der Flucht vor der eigenen, westlichen Kultur, drückt sich in der Verwendung spezifischer Wüstenlandschaften aus, die eine lange bestehende und kulturell transportierte Konzeption und Idee ausdrücken (ibid.:172). So stellt die Wüste, besonders die Sahara, einen zentralen Ort filmischer Imagination dar, deren Wurzeln sich weit zurückverfolgen lassen und als beständigster Teil der Orient Geographie präsent ist.



**Abb. 49** *Karawane – innere Geographie*  
(*The Sheltering Sky*, 1990)

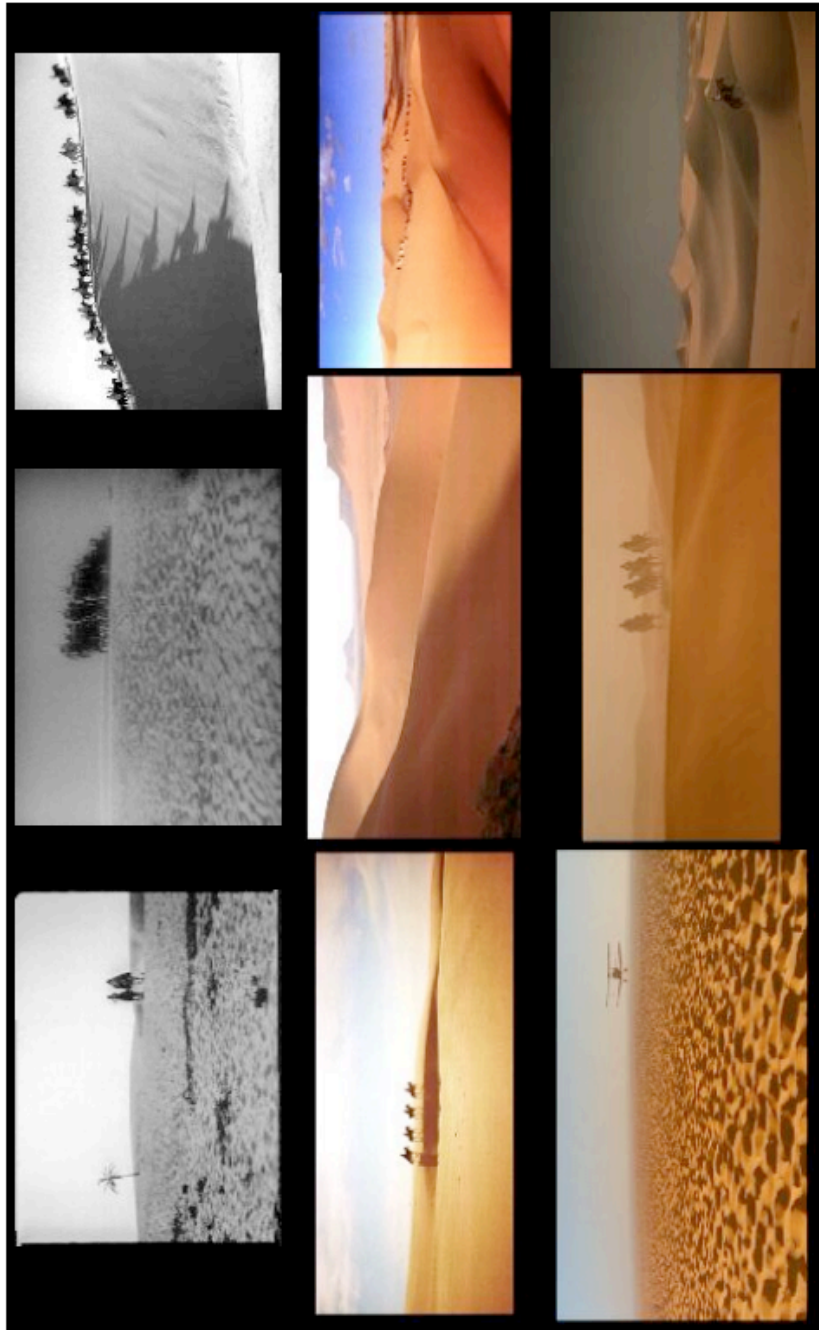
LACEY (2000:246) benennt verwendete Elemente, wie den stilistischen Einsatz der Sahara, von Arabern, Tuaregs, Berber und Muslime, die den Arbeiten von Paul Bowles nicht nur Lokalkolorit verleihen, wie zahlreiche Autoren unterstellt haben, sondern Ausdruck einer inneren Geographie sind. Die verwendeten Elemente dienen keineswegs ausschließlich als Requisit und Dekor, sondern sind zielgerecht angewendet und besitzen vielmehr symbolische Qualitäten, die helfen, der inneren Struktur der Geschichte Gewicht zu verleihen (ibid.). Ein Gewicht, das dringend benötigt wird; kann eine lebensweltliche Rückbindung nur bedingt geleistet werden, da Bowles eine „fantasy landscape of towns and oases with invented names“ geschaffen hat und die Grundlage für die spätere Kinoadaption war (STEWART 1974:50).



**Abb. 37** *Almasy in der Wüste (The English Patient, 1996)*

Das epische Kinowerk *The English Patient* wird nicht nur für seine gefühlvolle Exotik gelobt sondern auch, weil es „glorious desert vistas at the ‚Lawrence of Arabia‘ level“ produziert und dadurch an das große Vorbild heranrückt (vgl. MASLIN 1996).

Unter der Kategorie ‚Wüste allgemein‘ verbergen sich, ähnlich den Stadtansichten, meist Totale und Landschaftspanoramen. Die Bebilderung erfolgt eindeutig aufgrund des Schauwertes. Die spektakulären Aufnahmen finden Verwendung, wenn die Thematik der Selbstfindung und die vermeintliche Unbedeutsamkeit des Individuums ausgedrückt werden soll, und eignen sich aufgrund der kulturell eingeschriebenen Konnotationen bestens, um dieser Funktion gerecht zu werden. Die Wüstenpanoramen und allgemein gehaltene Aufnahmen versuchen von Beginn an die scheinbare Unendlichkeit zu visualisieren.

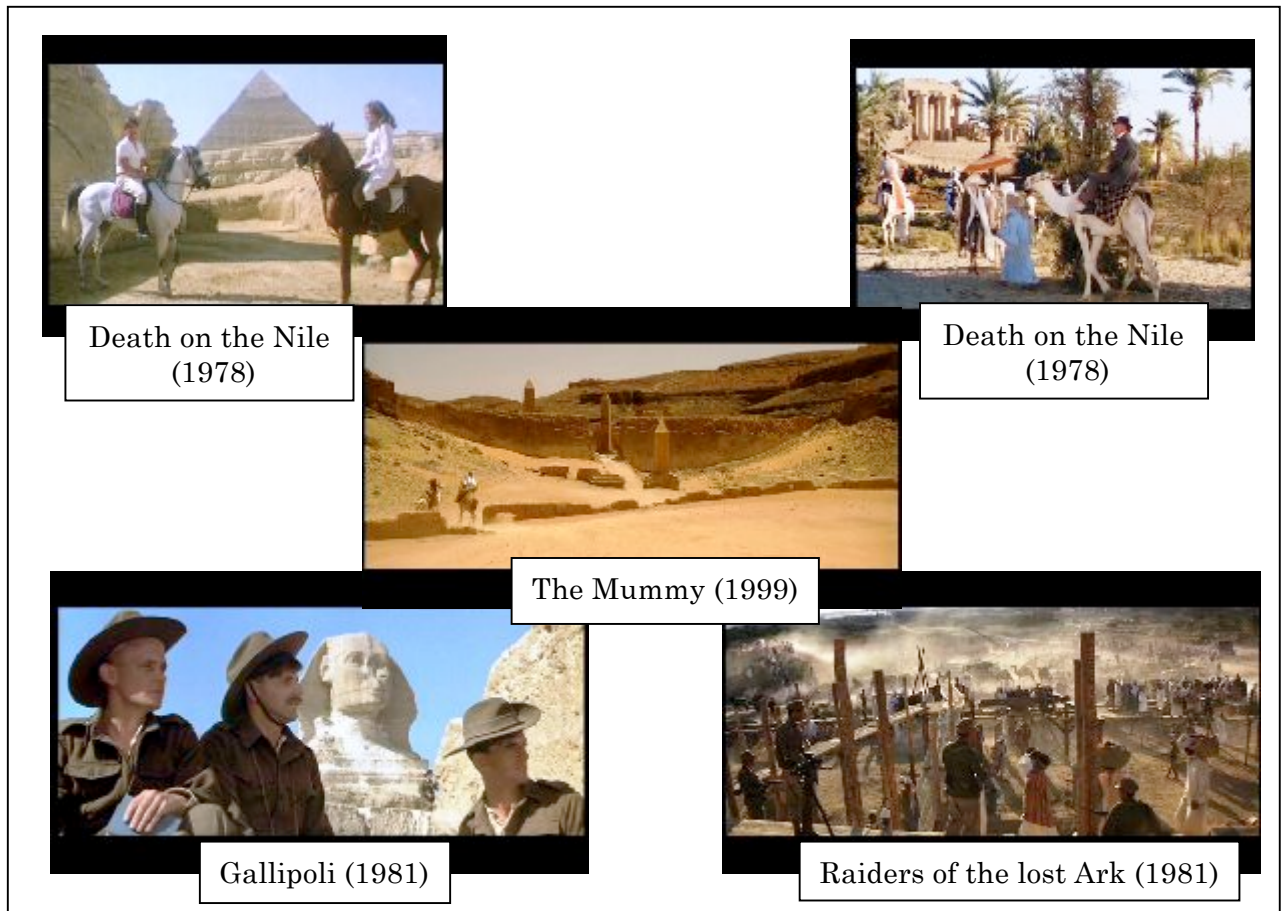


**Abb. 50** Wüstendarstellung (beibehaltene Seitenverhältnisse); Nennung der Filme von links nach rechts:  
 Oben: *The Sheik* (1921), *Morocco* (1930), *Road to Morocco* (1942)  
 Mitte: *The Wind and the Lion* (1975), *Lawrence of Arabia* (1962), *The Sheltering Sky* (1990)  
 Unten: *The English Patient* (1996), *The Mummy* (1999), *Hidalgo* (2004)

Wie bereits gezeigt, gelingt dies jedoch erst mit der Entwicklung filmischer Breitwandformate, die, beginnend mit *Lawrence of Arabia*, die Visualisierung der Wüste in neue Dimensionen gehoben hat. Seither hat es jedoch kaum Erweiterungen in der Darstellung gegeben. Durch technische Innovationen haben jedoch die digitalen Gestaltungsmöglichkeiten an Bedeutung zugenommen, und so greifen neuere Filme wie z.B. *The Mummy* und *Hidalgo* nur zu bereitwillig auf das Spektakel des digitalen Sandsturms zurück, der mittlerweile ebenso zur filmischen Wüste gehört wie der Gefahr bringende Treibsand (z.B. *Lawrence of Arabia*, *Hidalgo*). Momentan vermag es die *Special-Effect*-Abteilung und die programmierten virtuellen Welten, ein wenig Abwechslung und eine neue Qualität an Bildern zu erzeugen. Wirklich neu daran sind in erster Linie die relative Beschränktheit der Darstellungsmöglichkeiten sowie die noch deutlichere Orientierung an bekanntem Bildmaterial. Auch hier gilt: Funktioniert eine entsprechende digitale Sequenz und steht das *Know How* zur Verfügung, dann kann der Kino-Zuschauer sicher sein, dass er nicht zum letzten Mal dieser Technik ausgesetzt wird. Vielmehr werden die Zuschauer mit den technischen Innovationen versorgt, bis etwas Besseres und Aufregenderes entwickelt wird.

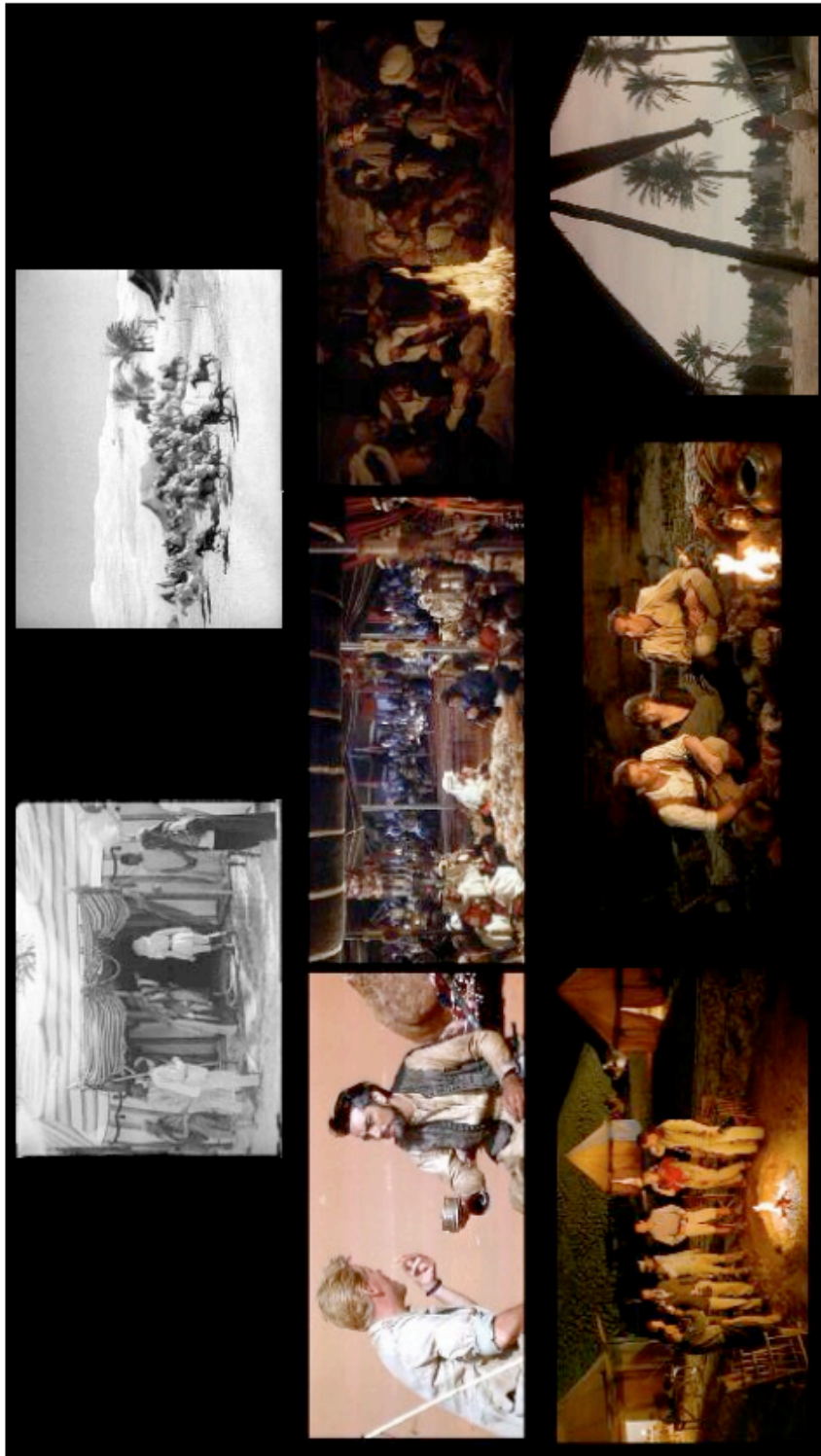
Daneben umfasst die Kategorie ‚Ruine‘ sowohl archäologische Grabungsstätten als auch aufgelassene Siedlungen, die dokumentieren, dass der Orient die besseren Tage bereits hinter sich hat. Dennoch verweisen sie auf den kulturellen Hintergrund, der vom Unterhaltungskino jedoch immer wieder für absonderliche Mumien-Filme kolportiert wird. Im Hollywoodkino finden die von BANSE (1934) beschriebenen Trümmer immer wieder dramaturgische Verwendung, allerdings in der Zuschreibung als archäologische Besonderheit, Wahrzeichen, wie die Pyramiden oder die Sphinx oder ganz allgemein als archäologische Ausgrabungsstätte, an der zukünftige Wahrzeichen und Fragmente einer einst bestehenden Kultur ans Licht befördert werden müssen. So werden die Tempelanlagen von Karnak in *Death of the Nile* nicht nur nach klassischem Vorbild von den handelnden Figuren besucht, sondern werden auch nach klassischen Vorbildern von Jack Cardiff abgebildet. Die Einstellungen des Films sind erneut nahezu mit Fotografien von Lehnert und Landrock identisch, die in den 1910er und 20er Jahren entstanden. Für den Film *The English Patient* verbrachte nicht nur der Regisseur Anthony Minghella, sondern auch der Produktionsdesigner Stuart Craig lange Zeit im Archiv der *Royal Geographical Society* in London, wo sie die Dokumente und besonders die Photos, die der

Geschichte zugrunde liegenden Expedition eingehend studierten – die gleiche Quelle der Inspiration, die auch der Verfasser der Romanvorlage Michael Ondaatje nutzte (ETTEDGUI 2001:74).



*Abb. 51 Auswahl der Darstellung von Ruinen (beibehaltene Seitenverhältnisse)*

Das ‚Lager‘ in der Wüste ist eine Mischform aus verschiedenen dramaturgischen Handlungsorten und beinhaltet sowohl Beduinenlager als auch Rast- und Schlafplätze der Protagonisten unter dem freien Himmel. Die Häufung dieser Kategorie verweist auf die großen Entfernungen, die beim Reisen in der Wüste zurückgelegt werden müssen, und dient letztlich weniger der Darstellung der Wüste als der Hervorhebung der Filmzeit. In Form des Beduinenlagers erfährt die Darstellung mitunter eigenwillige Züge: Isolierte Zelte auf einem Dünenkamm, umgeben von wenigen Palmen. POLASCHEGG (2005:86) erkennt darin aber auch biblische Motive und den Topos der „stolzen und freien arabischen Beduinen“.



**Abb. 52** Auswahl der Darstellung von Wüstenlagern (beibehaltene Seitenverhältnisse); Nennung der Filme von links nach rechts:  
 Oben: *The Sheik* (1921), *Road to Morocco* (1942)  
 Mitte: *Lawrence of Arabia* (1962), *Lawrence of Arabia* (1962), *The Wind and the Lion* (1975)  
 Unten: *The English Patient* (1996), *The Mummy* (1999), *Hidalgo* (2004)

So bleibt alleine die alles umfassende Wüste, die neben unspezifischen Siedlungen, zumeist Städte, die Repräsentation bestimmt. Die Wüste scheint sogar in Filmen, in denen sie nicht bildlich präsent ist, als wichtiges imaginatives Zuschreibungswerkzeug zu dienen. Mustergültig wird dies z.B. in *Casablanca* bedient, wo die bekannte Unterhaltung zwischen Rick Blane und Capitaine Renault über Ricks Motivation, nach Casablanca zu kommen, jene Quellen sind, für die Stadt so berühmt sein soll, bis sich herausstellt, dass es sich dabei um eine Fehlinformation handelte und Casablanca mitten in der Wüste liegt. Eine Aussage, die ebenso falsch wie bezeichnend für die Charakterisierung filmischer Landschaften ist, dient neben den zu erntenden Lachern des Publikums gleichzeitig der Semantisierung des Ortes durch die Zuschreibung der scheinbar schwer zugänglichen Stadt.

Die Kategorie ‚Transfer‘ beschreibt die Verbindungs-Sequenzen zwischen zwei Handlungsorten. In dieser Gattung findet der Transport gewöhnlich mit einem auf den Orient abgestimmten Verkehrsmittel statt, d.h. es handelt sich um Fahr- bzw. Flugzeuge, die der Orientzeit zugeschrieben werden können. Die Transfer-Sequenzen bebildern das Reisen im Orient und haben keinen weiteren dramaturgischen Wert. Sofern Reisen im Film mit einem dramaturgischen Impetus erfolgen, ist die Sequenz in der sich daraus ergebenden Kategorie berücksichtigt. Vom Dampfschiff (z.B. *Hidalgo*, *Death on the Nile*), über den einfachen Überlandbus (z.B. *The Man who knew too much*, *Sheltering Sky*) und den offenen LKW (z.B. *Hideous Kinky*) bis hin zu Doppeldecker-Flugzeugen (z.B. *The English Patient*, *The Mummy*) und altmodisch anmutenden Zügen (z.B. *The Man who would be King*, *Hideous Kinky*) findet sich alles in der Kategorie ‚Transfer‘ wieder.



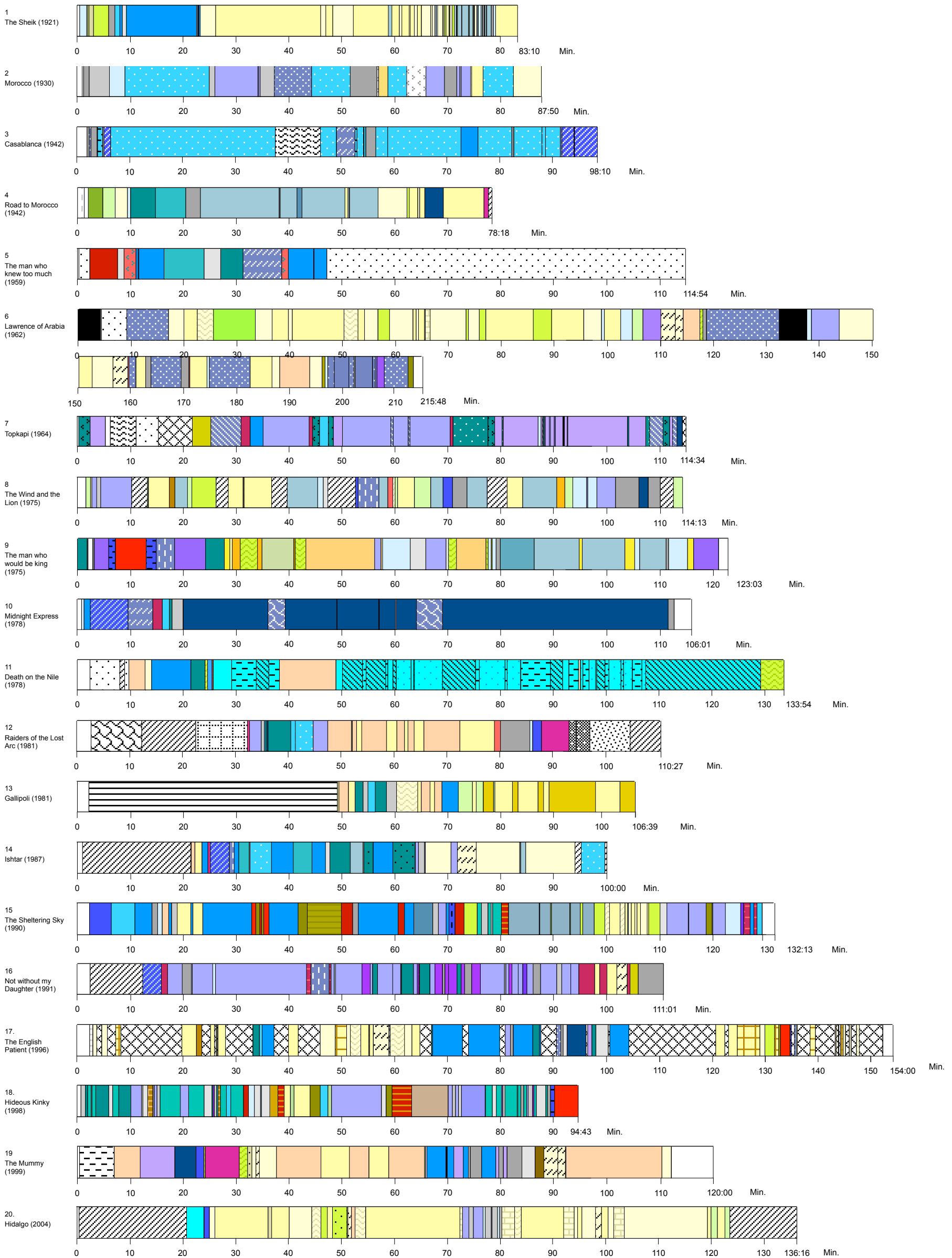
**Abb. 53** Auswahl der Darstellung von Transfersequenzen (beibehaltene Seitenverhältnisse);  
 Nennung der Filme von links nach rechts:  
 Oben: *The Man who knew too much* (1955), *The Man who would be King* (1975)  
 Mitte: *Death on the Nile* (1978), *The Sheltering Sky* (1990), *The Sheltering Sky* (1990))  
 Unten: *The English Patient* (1996), *The English Patient* (1996), *The Mummy* (1999)

Die nicht dem Orient zugehörigen Teile des Films, die unter der Kategorie ‚Weiteres‘ betrachtet werden, stellen gemeinhin das narrative Mittel der Gegenüberstellung dar, um den Kontrast zum Orient aufzubauen, und vertrauen dabei tradierten dichotomen Gegenüberstellungen (z.B. *The Man who knew too much*, *Lawrence of Arabia*, *The Wind and the Lion*, *Gallipoli*, *Ishtar*, *The English Patient*, *Hidalgo*).

Erst, wenn die Kategorien der filmischen Orte etwas geöffnet werden, lassen sich deutlichere Strukturen erkennen. So kristallisieren sich in der differenzierten Darstellung der Handlungsorte (Abb. 54) einige bemerkenswerte Details heraus. Die frühen Filme nutzten sehr viel weniger Handlungsorte und tragen auf diese Weise zu einer Herausbildung standardisierter Formen bei. Erst im Laufe der Zeit differenziert sich die Abbildungspraxis, die visuelle Gestaltung gewinnt an Bedeutung, und mit zunehmender technischer Entwicklung können andere Formen der filmischen Umsetzung erfolgen.

Auffällig ist, dass die Sequenzdauern deutlich kürzer geworden sind, was mit den veränderten Sehgewohnheiten und den generell schneller inszenierten Filmen zusammenhängt (vgl. MIKOS 2003). Der cineastische Orient gewinnt im Laufe der Filmgeschichte in der Ausstattung an Vielfalt. Die zudem zu beobachtende Dynamisierung der Filmhandlung trägt zur Ausweitung der filmischen Geographie bei (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005b), lässt die Standardorte jedoch nicht mehr so deutlich aufscheinen. Die zunehmend präzisere Ausgestaltung filmischer Sets und die daraus resultierende Vielfalt der Inszenierung der Handlungsorte erschafft im filmischen Orient eine bisweilen äußerst differenzierte Bildsprache, die nur noch punktuell auf ihre visuellen Vorbilder verweist. Die einst starren eins zu eins Kopien der Orientalisten und frühen Reisefotografen sind mittlerweile aufwendigen Computeranimationen gewichen und dennoch gehören die visuellen Reminiszenzen nach wie vor zum Repertoire des Lichtgespielten Orients.

Abb. 54 Spezifische Darstellung der Handlungsorte



\* Legende: siehe Farbtafel im Buchrücken und Tabellen der Einzelanalysen der Filme (Anhang)

Während die Geschichten, die dem Orient vom Kino zugeschrieben werden, sich in nahezu allen Fällen dichotomer Gegensätze bedienen, unterliegen die bildhaften Umsetzungen der filmischen Handlungsorte, die den cineastischen Orient visualisieren, vielmehr einer rhizomatischen Struktur. Ein Rhizom<sup>68</sup> ist dabei als ein vielwurzeliges System zu verstehen, das nicht in einfachen Dichotomien aufgeht. „Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden, es wuchert entlang seiner eigenen oder anderer Linien weiter.“ (DELEUZE & GUATTARI 1977:16). Einzelne Elemente können untereinander verbunden werden, ohne dass dabei eine übergeordnete hierarchische Struktur gebend sein muss. Unterschiedlichste Sachverhalte und Qualitäten können miteinander in Verbindung treten und neue Bedeutungen konstituieren. Ein Beispiel hierfür ist die Konstruktion der orientalischen Stadt im Kino, die je nach Bedarf verschiedene Elemente aufweist und diese nebeneinander bestehen können ohne dass eine Gewichtung in der Bedeutung erfolgt.

So gesehen, stellt der cineastische Orient ein komplexes Gesamtwerk dar, das auf den ersten Blick und bedingt durch Jahrhunderte alte Lese- und Deutungstraditionen als scheinbar binärer Gegenentwurf zum Westen zu interpretieren ist. Auf den zweiten Blick wird die sehr viel verzweigtere Struktur deutlich, die von polysemen und nicht hierarchisierbaren Elementen bestimmt ist. Der Orient als Handlungsraum ist ein schwer, wenn nicht unmöglich zu beschreibendes Ganzes. Variieren die verbindlichen Zuschreibungen und Abgrenzungskriterien zu stark und verweisen die geführten Diskurse auf verschiedenste Elemente, die häufig keine oder nur unzureichende Nähe und Verbindungen aufweisen, dann ist der Orient nicht mehr in seinen dichotomen Daseinkategorien zu erkennen. Der Orient, besonders der cineastische, besteht aus einigen Standardorten, die in spezifischer Variation in nahezu allen Filmen vorzufinden sind. So besteht, die filmische Wüste nahezu aus kaum zu überwindenden Sanddünen, die von kargen Oasen durchbrochen werden. Diese bestehen zumeist aus einigen wenigen Palmen und einem Wasserloch, das auch als Viehtränke eines Western-Films bestehen könnte.

---

<sup>68</sup> Die von DELEUZE & GUATTARI (1977) benutzte Metapher des Rhizoms entstammt der Biologie und bezeichnet - im Kontext der Botanik - ein Wurzelsystem, das keine eindeutige Hauptwurzel hat, sondern aus zahlreichen nicht hierarchischen Wurzeln besteht. Die Idee der Verwendung des Rhizoms als Alternative herkömmlicher Wissensorganisationen und Taxonomien, die in der Regel die Baum-Metapher verwenden, findet vor allem für das Internet, oder andere interaktive Medien Verwendung. DELEUZE & GUATTARI (1977) geht es vor allem darum zu zeigen, dass Ordnungsstrukturen durchaus polysem verstanden werden müssen und Neuverknüpfungen und Verwerfungen zulassen.

Der cineastische Orient unterliegt folglich viel weniger einer klassisch dichotomen Gegenüberstellung von West und, sondern viel mehr einer rhizomatischen kleingliederigen Struktur, die sich besonders in der filmisch geschaffenen Geographie widerspiegelt. Die inszenierten Orte und Landschaften sind zwar durchaus als Gegenentwurf zum bekannten Westen zu deuten, zu festgeschrieben sind hier die tradierten Muster, sie bieten darüber hinaus aber eine viel tiefer sitzende Erzähllogik, die zwar erst im Einklang mit den zugehörigen Geschichten in kontextuelle Zusammenhänge gebracht werden können, dafür aber Einblicke in als wichtig empfundene Bereiche gewähren.

Der cineastische Orient ist ein komplexes geographisches Gefüge aus stereotypen Landschafts- und Personenbeschreibungen, die allesamt Anleihen in der Literatur, Malerei und Fotografie nehmen. Überdies bemüht der cineastische Orient Exotismen und Mythen, die im kollektiven Gedächtnis verankert und als kulturelles Erbe seit Generationen weitergereicht werden. An dieser Stelle sollte auch über die sich selbst verstärkenden Signale nachgedacht werden, die im Zuge der Wechselwirkungen von Repräsentationen und lebensweltlicher Rezeption auftreten können. So führt das Verwenden eines sich durch Abschleifung der gebrauchten Zuschreibungen wandelnden und abschwächenden Profils der Ortsdarstellung zu einer Vereinfachung der besonderen Art. *The Mummy* nutzt computergenerierte *establishing shots* Kairos, die sich an tradierten Bildern orientieren, in der Ausführung und Artifizialität jedoch nur noch Versatzstücke bereits verwendeter Bilder aufgreifen. Auch wenn durch die Schaffung neuer Erkenntnisse – durch das Zurückgreifen auf neue Darstellungsformen – Bilder eine gewisse Veredelung erfahren können, sind sie auf bekannte Vorgaben angewiesen. SAID (1978) stellt indessen klar, dass der Diskurs nicht rückwirkend zur Legitimation der kolonialen Eroberungen erfunden wurde, sondern als einendes Feindbild des Okzidents bereits lange zuvor existierte und aus eben jenem Grund als Voraussetzung des Orientalismus zu sehen ist und dazu beigetragen hat, dass Film im Laufe seiner Geschichte als Medium, die Art und Weise, wie der Einzelne die Welt sieht und wie er sich darin verhält, verändert. Das ist es, was MONACO (1995:260) als geradezu revolutionär bezeichnet, und im gleichen Atemzug ausführt, dass die zugrunde liegende Produktion, also die Praxis und Aufbereitung dieser einschneidenden Einblicke alles andere als revolutionär ist. Die Politik des Films wird infolgedessen durch zwei grundlegende Paradoxien bestimmt, die „revolutionäre Filmform“ einerseits und die auf „konservativen und

traditionellen Werten“ beruhenden Inhalte andererseits (ibid.). So beschreibt er die Wirkweise des Medium Films, indem er die politisch-kulturelle Dimension beobachtet und auf den von Historikern geführten Diskurs verweist, „...ob der Film einfach die nationale Kultur widerspiegelte oder ob er ein Phantasiebild davon aufbaute, das schließlich als Wirklichkeit akzeptiert wurde.“ (MONACO 1995:260). Festzuhalten ist auf jeden Fall, dass die Verquickung von filmischer und lebensweltlicher Politik so eng ist, dass in der Regel nicht eindeutig entschieden werden kann, was Ursache und was Folge ist (vgl. MONACO 1995, ORR 2000, RAMONET 2002, LUKINBEAL 2005, LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006).

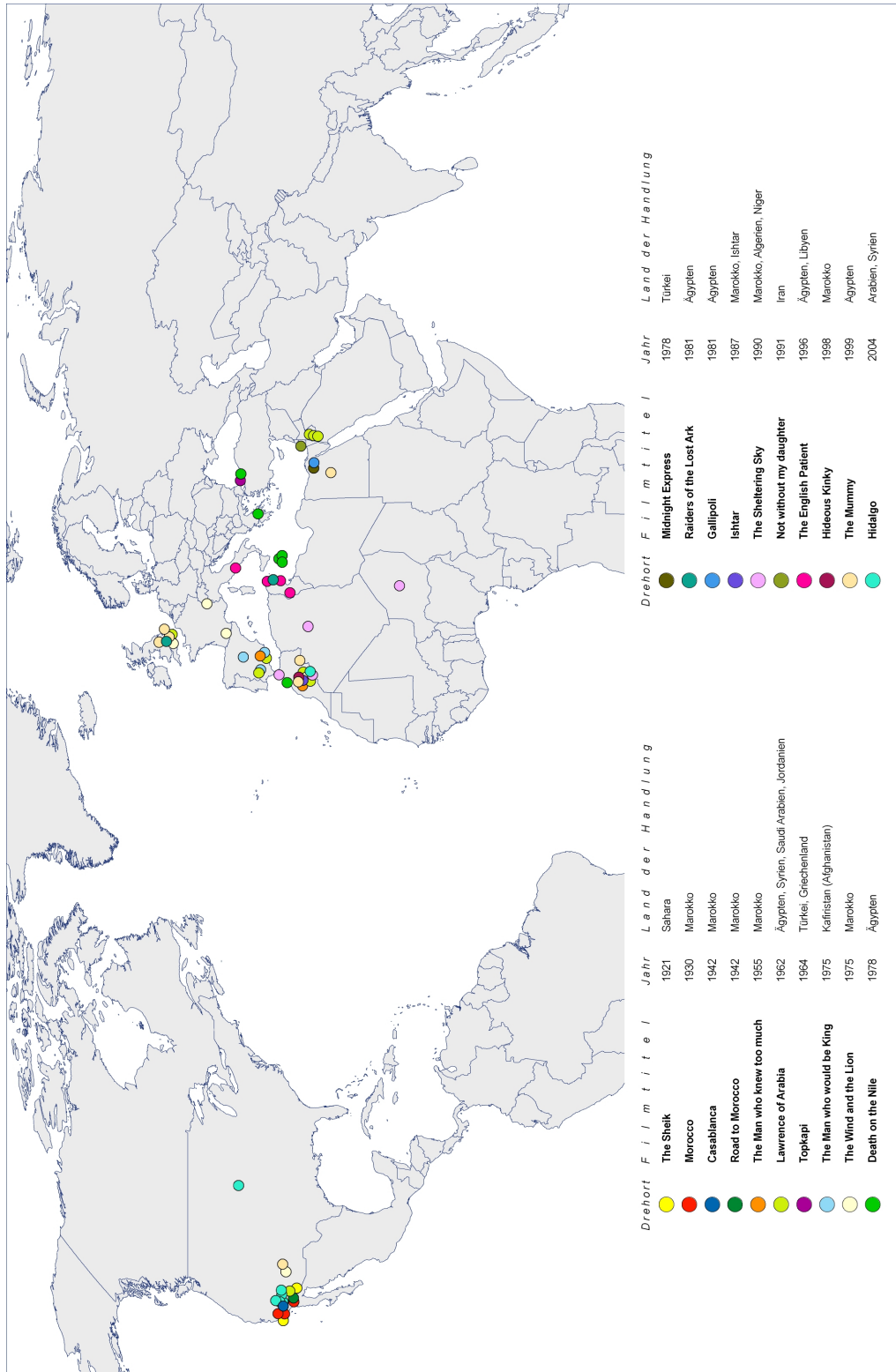
Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die orientalische Ikonographie der Alltagskultur auch ohne genaues Quellenstudium geleistet werden kann (vgl. IRWIN 2004:225). Die Bilder, die kontinuierlich reproduziert werden, unterstützen verschiedene kognitive Funktionen und greifen bestehendes Wissen auf. So können die Bilder als narrative Elemente oder als rein dekoratives Beiwerk Verwendung finden. Die Orient-Konnotationen sind derartig polymorph, dass sie am Besten als mediale Inszenierungen zu verstehen sind, besonders, da es sich häufig um ikonographische, also bildhafte Repräsentationen und Zuschreibungen handelt (vgl. POLASCHEGG 2005:90). Vorstellungen und Geschichten, die dem Orient eingeschrieben sind, werden von den Massenmedien und besonders vom Kino und ihren visuellen Vorläufern, den Illustrationen in Reise- und Märchenbüchern, den Bildern der Orientalisten und den frühen Reisefotografie gefunden. Sie bilden die Grundlage für visuelle filmische Inszenierungen und für wahrzunehmende cineastische Geographien.

Die tatsächliche Produktion des filmischen Orients findet heute vor allem in der materiellen Lebenswelt Nordafrikas statt. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass für die filmische Darstellung des Orients die Prinzipien der literarischen Umsetzung genutzt werden, diese jedoch größeren Wert auf die bildhafte Ausgestaltung der verwendeten Trope legen. Der Blick auf den cineastisch imaginierten Orient ist bei der eingeschlagenen Perspektive ein Blick des Westens auf den als minderwertig eingestuften Osten. Wenigstens zu Beginn der filmischen Okkupation der Region durch das westliche Kino, werden die Rollen der Einheimischen von europäischen und amerikanischen Schauspielern übernommen. Einzig in verschiedenen Nebenrollen übernehmen ortsansässige Schauspieler Aufgaben. Die Darstellung des Orients erfolgt Hollywood gemäß

reduziert und den Filmprojekten angepasst und ist auf einige wenige weltweit verteilte Drehorte konzentriert. Eine Übersicht der Drehorte der untersuchten Filme verdeutlicht diese Tendenz und belegt, dass einige wenige *Locations* ausreichen, um für den Orient einzustehen und als Bildquelle zu fungieren (vgl. Abb. 55). Neben der Produktion in Hollywood haben sich im Laufe der Zeit besonders Marokko und Tunesien als Dreh- und Produktionsorte etabliert (vgl. ZIMMERMANN 2003).

Die filmische Geographie entsteht – analog zur lebensweltlichen Alltagsgeographie – durch das Überschreiten von Grenzen (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005b), das erkennen prototypischer Landschaften und standardisierten Ortszuschreibungen, deren Gestaltung Einblicke in die filmische Handlung gewähren kann. Basierend auf zuvor beschriebenen Annahmen findet der filmisch imaginierte Orient unterschiedliche Ausprägungen; die jedoch eine Typologie der filmischen Orte zulässt und dabei einerseits auf einer Ikonographie des Orients basieren, und zum anderen durch die textliche Verhandlung und diskursiv verfügbare Informationen, die zwischen filmischer Information einerseits und kulturell tradierter Vorstellungen der Rezipienten andererseits Raumsemantiken produzieren. Diese sind sowohl textlich konstruiert, als auch bildhaft erzeugt.

Abb. 55 Dreh- und Entstehungsorte des filmischen Orients.



## 6 Das Wesen des cineastischen Orients

*„Daß es viele, andere, mögliche Welten gibt, ist ein in genau dem gleichen Maße verbreiteter Gedanke, wie jener, dass wir solche Welten, in unserer Phantasie entwerfen können.“ (LOBSIEN 2003:7)*

Der filmisch imaginierte Orient und die darin eingeschriebene und imaginierte Geographie ist bekanntermaßen erklärter Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Die Art der Fiktion, die über cineastische Geographie vermittelt wird und schließlich indem mündet, was gemeinhin als Imagination verstanden wird, muss als Vorstellung eines bestimmten Ortes oder eines Mythen beladenen Großraums – wie es der Orient darstellt – verstanden werden. Neben der filmisch transportierten Geographie sind es vor allem die Mythen und wiederkehrenden Erzählungen, die die Imagination des Orients tragen und als Wesen des cineastischen Orients zum Gesamtcharakter beitragen (vgl. SEIFERT 1996). Der filmischen Imagination kommt dabei eine Art Zwitterposition zwischen Denken und Wahrnehmen zu (vgl. KLEINSCHMIDT 1999). Die polysemen Strukturen der Filme und die sich herauskristallisierenden Lektüren ermöglichen ein Set an bestehenden Metastories zu entdecken, die auf diesen Imaginationen beruhen. STEET (2000) beruft sich auf einige Trope, die von den Printmedien sowohl visuell, als auch textlich bedient werden. So nennt sie unter anderem: *arabische Frauen, arabische Männer, arabische Kultur im Allgemeinen und den Islam*. Diese einzelnen Merkmale werden in ihrer Darstellung von bestehenden visuellen Konventionen geprägt und in der Regel durch dichotome Setzungen kommuniziert und durch sinnhaft-kognitive Prozesse mit aktuellen politischen Ereignissen und allgemeinem Weltwissen verknüpft (vgl. OHLER 1994). Die dem Orient eingeschriebenen Mythen sind jedoch noch komplexer und vielschichtiger und werden in der Folge eingehender betrachtet.

Es gilt die eingangs erwähnten Zwischenwelten der Medien zu entzaubern, was nach wie vor oberstes Ziel einer Filmgeographie sein muss. Seit BARTHES (1964:86)

ist bekannt, dass Medien, insbesondere Filme „Träger der mythischen Aussage“ sein können. SHORT (1991:3) betrachtet Mythen demzufolge auch als:

*„messages passed through the ages and over the generations, kept fresh by use and reuse... they are of fundamental importance in how all societies 'see' their physical environments.“*

Und nicht nur die eigene, unmittelbare Umgebung, sondern auch die nicht durch Erfahrung aus erster Hand erfahrene. Mythen bedienen Abstraktionen und ermöglichen so, sich mit systemzugehörigen, allgemeinen Mythen zu verbinden. SHORT (1991) folgend, geschieht dies eher, als das Geschichten oder Erzählungen bestimmte Orte ausmachen und definieren. Mythen basieren natürlich auf Erzählungen, die sowohl Menschen, als auch Orte aufgreifen und sie im gesellschaftlichen Bewusstsein verankern. Mythen und deren bildhafte Grundlagen, die filmisch reproduziert werden, beginnen sich zu überlagern und verfestigen eine alltagstaugliche Geographie, die durch ihre Verankerung im Alltagswissen und ihre kulturellen Konnotationen überdauern und als selbstreflexives System kollektive imaginative Geographien bestimmen und befördern (vgl. GREGORY 1994). So bedienen die ausgewählten Filme alle die Vorstellung des Orients als größtmögliche Fremdheit und zwar in allen erdenklichen Dimensionen. Die dafür verantwortlichen Mythen und Metanarrative beeinflussen jedoch nicht nur, die Umweltwahrnehmung, sondern übernehmen noch weitere wichtige Funktionen. Die erste Funktion beeinflusst die Art und Weise wie Menschen sich verhalten und wie sie sich mit ihrer Alltagswelt, respektive Umwelt, arrangieren (HOLLOWAY & HUBBARD 2001:118). Die zweite, mit Personen oder besser einer Gruppe von Menschen, verknüpfte Funktion von Mythen, liegt darin, Aussagen über diese Menschen zu tätigen (ibid.). Eine ganz besondere Charakteristik solcher kollektiven Mythologien liegt darin, dass sie gleichzeitig aus positiven und negativen Elementen bestehen kann, was sie nicht nur mehrdeutig erscheinen lässt, sondern sie zugleich auch schwierig zu thematisieren und zu analysieren macht. Letztlich nur ein Beleg für die Komplexität menschlicher Imagination. So kann es sein, dass dem cineastischen Orient auf der einen Seite die Gefahr der körperlichen Bedrohung eingeschrieben wird, während nebenher der Mythos besteht, dass der Orient jegliche Form von Sinnbefriedigung bietet. Zwei scheinbar diametral unterschiedliche Mythen, die gleichzeitig für das Konstrukt Orient eintreten. Einem Film wie *Casablanca*, der derweil als eigenständiger Mythos betrachtet wird gebührt aus geographischer

Sicht, für die Erschaffung eines weltweit genenwärtigen Orients, besondere Berücksichtigung. MERLOCK (2000:4) bezeichnet den Film als:

*„The Century’s Key Hollywood Film’ and a significant part of America’s and the world’s cinematic and cultural landscape.“*

Dies hängt damit zusammen, dass *Casablanca* der am häufigsten ausgestrahlte Film der Fernsehgeschichte ist (vgl. MERLOCK-JACKSON 2000: 35). Aber nicht nur das, *Casablanca* ist auch einer der ersten Filme, die kommerziell auf Video erschienen und seitdem unverändert zur Ausstattung jeder Videothek gehört. Und zwar weltweit (ibid.). Die Geschichte des Kinos eignet sich perfekt als Modell des 20. Jahrhunderts und verlangt vom Zuschauer sich unterschiedlichsten Bereichen der Darstellung und Repräsentation anzunehmen. Film ermöglicht auf diese Weise die Geschichte zu re-evaluieren und genaue Einblicke in die Vergangenheit zu erhalten (vgl. BRAUDY 2002:5). *Casablanca*, kaum einem einzigen Genre zuzuordnen, ist auch einer der kommerziell erfolgreichsten Filme aller Zeiten und hat einen beträchtlichen Anteil an der filmischen Mystifizierung, wenn nicht für ein Gesamtkonstrukt Orient, dann zumindest für den Ort Casablanca (vgl. EDWARDS 2005). Allen Hollywood-Filmen, die sich diesem Konstrukt in der einen oder anderen Weise annehmen, ist gemein, dass sie zahlreiche Klischees bedienen, die bei aller nostalgischen Antiquiertheit auch erschreckend aktuell sind.

Es zeigt sich, dass die Filme wiederkehrende Bilder verwenden und bekannte Ideen nutzen. Sie erzählen verwandte Geschichten und erschaffen ein feststehendes Grundgerüst an Inszenierungen, Bildern, Geschichten und Diskursen, die nicht einwandfrei voneinander zu trennen sind. Die polysemen Strukturen der Filme und die sich herauskristallisierenden Lektüren ermöglichen ein Set an bestehenden Metastories zu entdecken. Einige der untersuchten Filme haben, wie zuvor erwähnt selber den Status eines Mythos, so ist *Casablanca* sicherlich zum Inbegriff des amerikanischen Allmachtstopos geworden, während *Gallipoli* für die Länder des Commonwealth nicht nur die historische Bedeutung dokumentiert, sondern eine besondere Position im Prozess der Identitätsfindung der australischen Gesellschaft einnimmt (vgl. AITKEN & ZONN 1993). Die Figur des T.E. Lawrence wird mittlerweile als selbstständiger Mythos verstanden und hätte nicht unbedingt eines Filmes benötigt (vgl. CATON 1999). Dieser wiederum verfestigt den Lawrence-Mythos, als Befreier der arabischen Welt, der schließlich

an der ebenfalls zum Mythos gewordenen Uneinbarkeit der Araber und den eigenen Vorgaben scheitert. Die Lektüre der Meta-Stories und Mythen gewährt Einblicke, in die dem Orient zugrunde liegenden Hauptdiskurslinien. Die Grundmuster der Erzählungen haben keine besondere Bandbreite. Sie variieren lediglich minimal, in einem ebenfalls bekannten Rahmen und ermöglichen den Zuschauern auch vermeintlich verwobene Filmplots relativ gut verfolgen zu können. In Verbindung mit den verwendeten Handlungsorten und Räumen, entwickelt sich eine spezifische Nähe der Sujets, die bei entsprechender Akzeptanz zur Herausbildung eigener Genres und Subgenres führen kann. Ein Beispiel für Hollywoods mythengestützte Erzählstrategie ist der Film *Hidalgo*, nach Verleiherinformationen<sup>68</sup> auf einer wahren Geschichte basierend, der den amerikanischen Langstrecken Reiter Frank T. Hopkins zu einem Distanzrennen in die arabische Wüste schickt, das dieser auf seinem Mustang für sich entscheiden kann. Auch in David Leans Meisterwerk *Lawrence of Arabia* bedarf es einer historischen Figur, um die Geschichte lebensweltlich zu verankern. Und auch hier ist es der Mann aus dem Westen, der mit seinem Wissen und Glauben, ob an sich, ein Pferd oder an eine höhere Macht spielt hier zunächst keine Rolle, der den Orient besser versteht als die eigentliche, die indigene Bevölkerung. Ein Mann, der mit den Naturgegebenheiten besser umgehen kann und der im Falle von T.E. Lawrence auch noch ausgewiesener Kenner des Koran, der Landessprache und der gesellschaftlichen Befindlichkeiten des Gastlandes respektive der Gastkultur ist. Der filmische Abenteurer und Archäologe Indiana Jones verkörpert in *Raiders of the lost Ark* (1981) ein ähnliches Beispiel, kann er sich ob seines erworbenen Wissens bestens in Nordafrika und letztlich in der ganzen Welt bewegen, dabei seine Gegenspieler ständig kontrollieren, manipulieren und schlussendlich der guten Sache dienen. Auf märchenhafter Basis spielen Bob Hope und Bing Crosby in ihrer Musikkomödie *Road to Morocco* gegen schurkische Potentaten, alltägliche orientalische Widrigkeiten und immer wieder gegen die Wüste an. Letztere ist eine der visuell am beständigsten genutzten cineastischen Motive, wenn es darum geht und ging, den Orient auf die Leinwand zu bannen. Wird diese nicht visuell vermittelt, dann wird zumindest mit der Vorstellung davon gespielt.

Rudolph Valentino, als Stummfilmstar der ersten Stunde, begeisterte das Publikum in den Filmen *The Sheik* (1921) und *The Son of the Sheik* (1926) und

---

<sup>68</sup> vgl. imdb.pro.com

prägte das Bild des romantisch-archaischen Orients, der aus viel Sand und wenig Fortschritt bestand. Das Orient-Sujet findet sich zugleich in zahlreichen Märchenverfilmungen (vgl. KLEINER 2004), die freie Interpretationen aus 1001 Nacht-Stoffen und den kommerziell erfolgreichen Sindbad-Erzählungen bieten. Die geschaffenen Filmsets, wie z.B. bei *The Thief of Bagdad* (1924) wurden zu visuellen Ankern der Filmgeschichte, die Kulissen und deren Erscheinung wurden kopiert, verfeinert und den film-technischen Vorgaben angepasst. Aktuelle Filme, wie *Hidalgo* (2004) sind demzufolge auf keinen Fall als harmlose Orientphantasien zu betrachten, sondern stellen vielmehr Reflektionen des Alltags in all seinen Facetten dar und verdienen eingehender Betrachtung.

Die Invarianten dieser Filmgruppe finden sich zu einem gewissen Grad in der Personendarstellung und deren Charakterisierung, ebenfalls in der Zuschreibung spezifischer Landschaftsformen, in der visuellen und narrativen Aufbereitung der inszenierten Landschaften und der filmisch gestalteten Orte. All dies mündet in einer Orient-Ikonographie und muss als Geographiestiftend betrachtet werden. Wir haben es mit einem System zu tun, dessen Wurzeln, wie schon angedeutet, sich sehr weit zurück verfolgen lassen und von Anbeginn des Kinos Bilder kreiert und bestehende literarische Trope aufgreift und diese, auch in aktuelle Diskurse einbringt. Diese sind nicht zuletzt als Bestandteile des Orientalismus-Diskurses zu sehen und erhalten ihre Extension in ein populärkulturelles Medium (vgl. SAID 1978, SARDAR 1999). Dabei wurde der Orientalismus vergangener Jahrhunderte aus Literatur und bildenden Künsten vom neuen, zunächst visuellen, später dann audio-visuellen Medium adaptiert.

Mythen sind die großen Erzählungen – die Metanarrative, die sowohl die physischen als auch die imaginativen Reisen durch unbekannte und bekannte Orte und Räume ermöglichen und Landschaften mit Zuschreibungen versehen (vgl. HOLLOWAY & HUBBARD 2001) und darüber hinaus ein kommunizierbares Wissen repräsentieren. Diese räumlichen Mythen können prinzipiell nicht global verstanden werden, es verhält sich eher so, dass unterschiedliche Gesellschaften über verschiedene Glaubens- und Referenzsysteme verfügen und folglich auch differenzierte Übereinkünfte bezüglich der Orts- und Raumwahrnehmung aufweisen. HOLLOWAY & HUBBARD (2001:116) weisen auf die fundamentale Bedeutung dieser Mythen hin, die für die Einstellung gegenüber bestimmten Orts-Typen verantwortlich sind. Eine Grundannahme ist die des relationalen

Mythenverständnisses, das darauf baut, dass ortsspezifische Bezüge immer im Gegensatz zu einem anderen aufgeführt werden. Dies geschieht analog zu dichotomen Kategorien. Für den Fall des Orients funktioniert dies mustergültig, so wird der Westen z.B. als Zentrum, der Orient als Peripherie verstanden.

Grundlegende mythische Muster und wiederkehrende Geschichten des cineastischen Orients finden sich in den folgenden übergeordneten Szenarien, die auf verschiedene Weisen konstruiert werden:

- Der Mythos des Orients als Ort der Bedrohung
- Der Mythos des Orients als Ort der Sinnlichkeit
- Der Mythos des Orients als Ort der Romantik
- Der Mythos des Orients als Ort des Wissens und der Weisheit
- Der Mythos des Orients als Abenteuerraum

Das Kino vermengt die genannten Varianten, wobei das Szenario der Bedrohung das wahrscheinlich stärkste und Wirkmächtigste ist. Die aufgeführten Punkte auch den stereotypen Personenzuschreibungen, was nahe legt, dass die Semantisierung der räumlichen Dimension über die Charaktere erfolgt, sie zumindest nicht getrennt voneinander zu denken sind. Besonders Sinnlichkeit und sexuelle Ausschweifung ist ein von den literarischen Vorgaben besonders bedientes Thema, was in der Haremsphantasie seinen stärksten Ausdruck findet (vgl. MERNISSI 2000) und als Sinnbefriedigung seinen Ausdruck auch in der sinnlich geprägten Präsentation und Verköstigung exotischer Speisen liegen kann (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2001). Die Komponente Wissen und Weisheit findet Ausdruck in personifizierten Zuschreibungen. In Form eines weisen Alten, nicht selten in Person des weisen und erst zu gewinnenden *Sheik*, wie er sowohl in *Lawrence of Arabia* als auch in *Hidalgo* zum Set der *dramatis personae* gehört und Träger mythischer Bedeutung ist. Traditionell verhält sich dieser Charakter zunächst skeptisch, folgt dann aber den Vorgaben des westlichen Wissenden. Der Subtext gibt preis, dass der Orient sich, sofern er über genügend Weisheit verfügt früher oder später westlichen Idealen fügt. Der Film *The English Patient* kommt fast ohne klischeehafte Personen-Darstellungen aus, was sehr positiv anzumerken ist. Die Beduinen versorgen sogar den schwer verwundeten Almàsý (Fiennes) nach seinem Flugzeugabschuss durch die Deutschen mit Natur- oder Ethnomedizin. Worin sich ein weiteres Stereotyp findet: der edle Wilde, der im Einklang mit der

Natur tradiertes Wissen hat, was sich der Schulmedizin weitestgehend entzieht. Beduinen bekommen häufig die Zuschreibung des edlen Wilden, der als stolzer, mitunter eitler aber in der Regel weiser und gerechter Mensch portraitiert wird (vgl. z.B. *Lawrence of Arabia*, *Wind and the Lion*).

Betrachtet man das Konzept Orient unter dem Gesichtspunkt geographischer Mythen, dann gelangt man unweigerlich an den Rand der westlichen Zivilisation und seiner Vorstellungen. Die aufgeworfenen und verbreiteten Mythen, die den Orient allgemein und den filmischen besonders bedienen, dienten immer schon dazu, koloniale Praktiken zu rechtfertigen (vgl. LOUTFI 1996, CHOWDHRY 2000), das Andere zu konstruieren und dem Unterhaltungskino eine geeignete Topographie einzuschreiben.

Der Mythos, im Sinne von Roland Barthes, ist nicht in einer Linie mit klassischer Mythologie zu denken, es ist vielmehr das Ergebnis eines Perzeptionsprozesses und seiner kognitiven Umsetzungen. Die Figur des Mythos dokumentiert die Art und Weise, wie über bestimmte Menschen, Orte und Länder gedacht wird (vgl. BIGNELL 2002:16 f.). Ein Mythos ist also nichts anderes als eine Form der Realisierung von alltagsweltlichen Ideologien (vgl. BARTHES 1964). Mythen können nur ganz selten für sich alleine stehen, sie sind vielmehr Teil eines mythischen Diskurses, wie er vom Kino vorangetrieben wird und sind als solche Träger von Alltagsinformationen. Die zuweilen bildhaften Versatzstücke, auch alter Mythen, lassen sich mit einer Einschätzung LÉVI-STRAUSS (1968:29) fassen:

*„Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben; dennoch muß es sich ihrer bedienen, an welches Problem es auch immer herangeht, denn es hat nichts anderes zur Hand.“*

Die Rezipienten sind folglich auf die Beobachtungen, deren Beschreibungen und Deutungen angewiesen. Besonders gilt dies, wenn es um das Lesen geographischer Mythen geht. Auch weil LÉVI-STRAUSS (1968:35) erkennt, dass ältere Mythen und deren Elemente, wie sie besonders in Anlehnung an den Alten Orient zu finden sind und als „Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft“ Eingang in gegenwärtige, neue Mythen finden. Daraus ergeben sich häufig komplett neue Bedeutungen. Wurde die Wüste

von den Medien zum einen als Heil bringender Ort der Reinigung und Katharsis und als Ort der Selbstfindung (z.B. *Lawrence of Arabia*, *The Sheltering Sky*) betrachtet, taucht sie in anderen Deutungszusammenhängen nunmehr als Bedrohung auf (vgl. LINDEMANN & SCHMITZ-EMANS 2000). In *Lawrence of Arabia* ist sogar ein solcher Wandel innerhalb eines Filmes zu beobachten und auch in *Hidalgo* wandelt sich die Bedeutung der Wüste. Besonders medial verbreitete Mythen – was wohl mittlerweile auf alle zutrifft – unterliegen diesen Neudeutungen in besonderem Maße, unterliegen sie doch Modetrends, allgemeinen gesellschaftlichen Stimmungen und Befindlichkeiten. Die in allen untersuchten Filmen auftretende Bedrohung der Protagonisten ist narrativer Ausdruck eines solchen mythischen Diskurses, der nicht zuletzt aufgrund der Berichterstattung in den Nachrichtenmedien am Leben gehalten wird. Wird Wüste als physische Bedrohung für Leib und Seele kommuniziert, folgt daraus in der kognitiven Reflexion des Films auch eine Bedrohung durch die Bewohner des medialen Orients. Am Beispiel der Wüste zeigt sich deutlich, dass Mythen sowohl positive, als auch negative Seiten beherbergen können. Mythen präsentieren sich ohnehin häufig in binären Oppositionen, also in sich einander ausschließenden Gegensatzpaaren, die durch strukturelle Verknüpfungen miteinander verbunden sind.

Die positive Dimension und Konnotation orientalischer Mythen erlaubt es dem Westen, den Orient als exotisches Paradies, als Ort überzogenen Luxus, der sexuellen Freizügigkeit – in Form des allgegenwärtigen Harems – der verführerischen Düfte und der geheimnisvollen Zauberei zu sehen. Diese, vor allem in den Märchenfilmen attribuierten Mythen, lassen die Bewohner des Orients häufig als gastfreundlich und weise erscheinen. Die gleichzeitig mitklingenden negativen Zuschreibungen orientalischer Gesellschaften sind Dekadenz, Müßiggang und die völlige Absenz von Zivilisation (vgl. HOLLOWAY & HUBBARD 2001:138), Zuschreibungen, die sich durch beinahe alle Filmbeispiele ziehen. Die vermeintliche Rückständigkeit des Orients und die negativen Konnotationen beschreiben die Bewohner der arabischen Welt als gefühllos, unverständlich und grausam und gerade diese untergräbt ihren zivilisatorischen Status (vgl. OGBORN 1988). Der Kino-Zuschauer erfährt, dass ein Leben eines Einzelnen keine Bedeutung hat, wie der filmische T.E. Lawrence ein ums andere Mal erfahren muss und das Rechtsprechung außerhalb westlicher Rechtsnormen erfolgt. Dies knüpft an die momentanen Dreh- und Angelpunkte in der Kreation des Orients

durch die audiovisuellen Massenmedien an: der Mythos des Terrors und des Kampfes von Gut gegen Böse (vgl. MCALISTER 2005). Die Mythisierung erfolgt durch die filmische Erschaffung moderner Helden und die Verteufelung des Anderen (vgl. PINTAK 2006:103 f.). Schritt für Schritt baut das Kino Feindbilder auf und belegt Personengruppen mit negativen Zuschreibungen. Filme, wie *Ishtar*, die als scheinbar harmlose Unterhaltung konsumiert werden, transportieren und bedienen solche Mythen. Indem die arabische Welt als verlogen, betrügerisch und vor allem bösartig fundamentalistisch portraitiert wird, verfestigen sich bestehende Bilder. Das Unterhaltungs-Kino und andere, vor allem US-amerikanische Massenmedien bedienen immer wieder einen populären Grundtenor, der eine klare Demarkationslinie zwischen dem freiheitsliebenden Westen und dem fundamentalistisch und engstirnigen Orient erschafft (vgl. KHATIB 2006).

Ein gängiger Mythos ist der der Gefangenschaft, der in vielen Filmen präsent ist und sofern thematisiert von besonders bedrohlichem Ausmaß ist (vgl. EISELE 2002). Der Film *The Sheik* (1921) bedient mehrere Mythen und leitet immer wiederkehrende und gerne aufgegriffene Erzählungen auf, so wird die junge Engländerin Diana Mayo (Agnes Ayres) von Sheik Ahmed (Rudolph Valentino) entführt. Mehrere Verstrickungen führen zur Flucht Dianas, die sich aber eingestehen muss, dass sie Ahmed liebt, und damit in den Mythos des romantischen Orients überleitet. Sie wird jedoch von einem bösartigen und bedrohlichen Araber erneut entführt und später von Ahmed und seinen Gefolgsleuten gerettet. Die zeitgenössische Kritik befand die Geschichte aufgrund ihres romantischen Inhalts sogar für nicht beleidigend: „And you won't be offended by having a white girl marry an Arab, either, for the sheik isn't really a native of the desert at all“ (The New York Times 1921).

Deutlich bedrohlicher und schonungsloser thematisiert *Midnight Express* das sprichwörtliche türkische Gefängnis und bedient dabei zahlreiche Horrorszenarien, schürt Xenophobie, Homophobie und zeigt bedrückende politische Einsichten bezüglich der türkischen Herrschaftsstruktur der 1960er Jahre. Das *Sagamilcar* Gefängnis in Istanbul ist der eigentliche Handlungsort der Geschichte um den amerikanischen Studenten Billy Hayes, der beim Drogenschmuggel erwischt wird und aufgrund zahlreicher undurchsichtiger juristischer Ränke und einer inszenierten Verhandlung zu einer übergebührenden Haftstrafe verurteilt. Die auf

dem Buch von Billy Hayes basierende Geschichte verändert einige grundlegende Details; so wird aus dem homosexuellen Studenten der heterosexuelle Reisende, für den das Gefängnis als einzige große Vergewaltigung inszeniert, die Gefahr des gewaltsamen Übergriffs darstellt. Ebenfalls eine literarische Adaption, die jedoch erst in der Bearbeitung durch Oliver Stone seine ganz eigenen Qualitäten gewinnt. Der Film basiert auf dem autobiographischen Buch von Billy Hayes, der als Student versuchte zwei Kilogramm Haschisch aus der Türkei zu schmuggeln, erwischt wurde und dafür zu dreißig Jahren Haft verurteilt wurde. Wie Pauline KAEL (1991) feststellt, sind die reizvollsten Episoden des Films erst durch Oliver Stones Fantasie entstanden. Der Film ist zwar eine einzige zielstrebige Manipulation des Zuschauers; dabei aber „most photogenic sadomasochistic brutalization that they [Oliver Stone und Alan Parker, Anmerkung des Autors] could dream up“ (KAEL 1991:479).



*Abb. 56* Türkisches Gefängnis  
(*Midnight Express*, 1978)

Der Film handelt sich von Pein zu Pein des Protagonisten und seiner westlichen Vertrauten und erinnert in seiner bildhaften Umsetzung an „a porno fantasy about the sacrifice of a virgin“ (KAEL 1991:479). Eine Vorstellung, die wiederum ziemlich genaue Einblicke in die Vorstellungswelt der Kritikerin gewährt und mehr von der Geschichte lebt, als von seinen Bildern. Die Gefangenschaft, die auch häufig in Form von Entführung auftritt, ist indizierendes Thema zahlreicher Filme und wird als eigenständiger Mythos narrationsleitend. Ein perfektes Beispiel für die klischeehafte Darstellung des historisch verklärten Orients, in dem die Bedrohung allgegenwärtig ist, ist der Film *The Wind and the Lion*. Der Film beginnt mit einem gewalttätigen Überfall arabischer Reiter, die ein Haus überfallen, mit

Pferden in die unterste Etage einreiten und die Dienerschaft kaltblütig niedermetzeln. Die Botschaft ist eindeutig und nicht einmal als Botschaft des Subtextes verpackt: der Araber ist brutal und der westlichen Zivilisation nur im Kampf ohne Regeln ebenbürtig gar überlegen. Der Film, der sich an einer wahren Begebenheit orientiert, sich jedoch nicht an die Fakten hält und aus dem älteren amerikanischen, männlichen Entführungsoffer eine junge Witwe und Mutter zweier Kinder macht, erzählt seine eigene Geschichte.



**Abb. 57** *Raisuli mit Geisel*  
(*The Wind and the Lion*, 1975)

KAEL (1991:840 f.) lässt kaum ein gutes Haar an John Milius Film, der zwar zunächst wie ein wunderschön altmodischer „swords-in-the-desert“ Film beginnt, dann jedoch so ziemlich in jeder Kategorie scheitert. Die eigentliche Schwäche sieht Kael (1991) in den minderwertigen Dialogen und dem amateurhaften Schauspiel der Nebenrollen, was wiederum Zeugnis über die Missachtung arabischer Charaktere ablegt und somit der allgegenwärtigen Rückständigkeit Gesicht verleihen. Brisanteres, weil aktuelleres Beispiel, ist der Film *Not without my Daughter*, der aus westlicher Sicht ebenfalls eine Entführung, bzw. eine Freiheitsberaubung im Iran Khomenis thematisiert und damit zum Politikum wird.

Aus den zuvor beschriebenen Mythen lässt sich ein weiterer Mythos folgern, der bisweilen auch in Kombination mit anderen auftritt: der Mythos des Orients als Ort der körperlichen Bedrohung und des drohenden Todes (vgl. EISELE 2002). Im Film *The Sheik*, wird die Bedrohung mehrfach thematisiert. Sowohl die Wüste, als auch die fremden Beduinen treten als Bedrohung in Erscheinung. SHOCHAT (1997:54) spricht von Valentinos Gegenpart als „real Arab rapist“ und erklärt, dass dieser erst besiegt werden konnte, nachdem die tatsächliche westliche Herkunft Ahmeds bekannt wurde. Die Bedrohung geht immer von den außerhalb

des westlichen Wertesystems stehenden Orientalen aus (vgl. EISELE 2002). *The English Patient* bedient in einer äußerst erschreckenden Darstellung, die schon von EISELE (2002) beschriebene Brutalität, die in vielen, den Orient abbildenden Filmen zum Ausdruck kommt. In diesem Fall wird diese Unterstellung sogar um ein Vielfaches überboten: In Tobruk verlangt ein deutscher Offizier von einer libyschen Krankenschwester, dass sie einem amerikanischen Gefangenen (Dafoe) die Daumen mit einem Skalpell abtrennen soll. Die noch anwesenden deutschen Soldaten werden schockiert dargestellt, was dem gängigen Bild des Afrika-Corps Soldaten entspricht, der generell nicht als „schlechter Deutscher“ portraitiert wird, sondern eher als fairer Gegner, dem man ritterliche oder zumindest gleichberechtigte Achtung schuldet<sup>69</sup>. Im Film gehorcht die Krankenschwester dem abscheulichen Befehl und trennt dem Gefangenen beide Daumen ab, dem Klischee des gefühllosen und menschenverachtenden Orientalen wird genüge getan. Dabei findet auch hier wieder eine Überhöhung statt, wird die Tat von einer Frau ausgeführt und nicht von einem Waffen beladenen Gotteskrieger. SHAHEEN (2001:185) besteht auf der Feststellung, dass die Krankenschwester eine Muslimin ist, was jedoch ohne weiteren Beleg bleiben muss. Das aufwendige Remake des Boris Karloff Klassikers von 1932, *The Mummy*, strotzt nur so vor klischeehaften Araber-Darstellungen. Die Unterstellung der absoluten Gewaltbereitschaft und Freude an unverhältnismäßiger Grausamkeit paust sich durch mehrere Sequenzen und zeigt erneut, dass einige übergeordnete Geschichten verschiedene Mythen verknüpfen. Belegt wird dies im Film *The Mummy* anhand der Gefängnisszene, in der die Gefangenen die voranschreitende Hinrichtung des westlichen Mitgefangenen durch Anfeuerungsgeschrei begleiten und ihn möglichst schnell am Galgen sehen wollen.

Nebenher existieren aber auch positive Mythen, wie der des romantischen Ortes, der in seiner Erzähllogik an das Märchen anknüpft und zahlreiche Parallelen aufweist. ANDREW (1997) erwähnt die Bedeutung der von Nostalgie und Romantik, die innerhalb dieses Genres immer wieder eingesetzt wird, um den Orient in bekannt verklärten Zuschreibungen, Farben und Musikpassagen zu entwickeln. Der filmische Orient ist dabei historisch betrachtet, immer schon von Phantastik, Märcheninhalten und Romantik beeinflusst worden (vgl. KLEINER 2004). Die Märchenbasis, die sehr vielen Orientfilmen eigen ist, findet sich in unzählbaren

---

<sup>69</sup> Vgl. z.B. *Taxi pour Tobruk* (1960).

Filmen (*Road to Morocco*, *Ishtar*, *The Man who would be King*), aber auch in der Erfolgsreihe der Indiana Jones- Verfilmungen (*Raiders of the lost Ark*, *The Temple of Doom* und *The Last Crusade*) wieder.

Der Film *The Sheik* hat für das romantische Melodram nicht nur visuelle, sondern auch erzählerische Standards gesetzt, die in folgenden Genrefilmen immer wieder übernommen wurden. Ähnlich wie *The Thief of Bagdad* Standards für das Genre der Arabian Nights Filme geliefert hat (vgl. BERNSTEIN 1997:4). Die narrative Struktur des Films eröffnet dem Zuschauer erst relativ spät, dass Valentino kein Araber, sondern Halb-Englisch Halb-Spanisch ist und erst, nachdem dies dem Zuschauer mitgeteilt wurde, kann er sich gegen den wahren arabischen Schurken und Entführer wenden und die verschleppte Britin aus den Fängen des kriminellen Arabers und aus dessen Harem befreien und erst dann wird aus der animalischen und Besitz ergreifenden Verschleppung Lady Dianas die für die Geschichte notwendige romantische Liebe.

Nebenher existiert eine weitere Hauptlinie der Orientfilme, die gezielt auf die weiblichen Zuschauer ausgerichtet ist (vgl. SHOHAT & STAM 1994). Diese „oriental fantasy adventure“-Filme lassen sich auf die romantischen Poeten zurückführen und leben von ihrer Ausstattung als Kostümfilme (KHAF 1999:19). Beispiele hierfür sind die Rudolph Valentino Film *The Sheik* (1921) und *The Son of the Sheik* (1926), als erfolgreiche Fortsetzung. Beide Subgenres bedienen sich literarischer Traditionen der Orientrepräsentation und entwickeln einen eigenen Weg der bildhaften Inszenierung. Während der Märchenfilm zwar immer wieder den Bezug zu den Geschichten aus 1001 Nacht sucht und deshalb Bagdad als Märchenstadt Harun Al Rashids thematisiert<sup>70</sup>, nutzen die Kostümfilme eine neue geradezu ästhetisierte Orientversion, die eine Bildpragmatik verfolgt, die in hohem Maße aufklärerisch und beinahe dokumentarisch ist, ohne den Bezug zu den literarischen Vorlagen zu verleugnen. Bestes Beispiel hierfür ist erneut *The Sheik*, der in knappen Sequenzen den Orient als imaginierten Raum erschafft, aber durchaus nach realen Elementen sucht. *Morocco* als Liebesdrama, bedient den Markt mit exotischer Ausstattung und gezielt orientalischem Dekor, den SHOHAT & STAM (1994:251) als „dotted with palm trees and lazily traversed by camels“ beschreiben. Ganz gleich, ob es sich um französische Filme (*Pépé le Moko*) oder US-

---

<sup>70</sup> KLEINER (2004:94) beschreibt hierzu die Eingangssequenz von *Kismet* (1944), in der Bagdad als „alte Märchenstadt“ beschrieben wird.

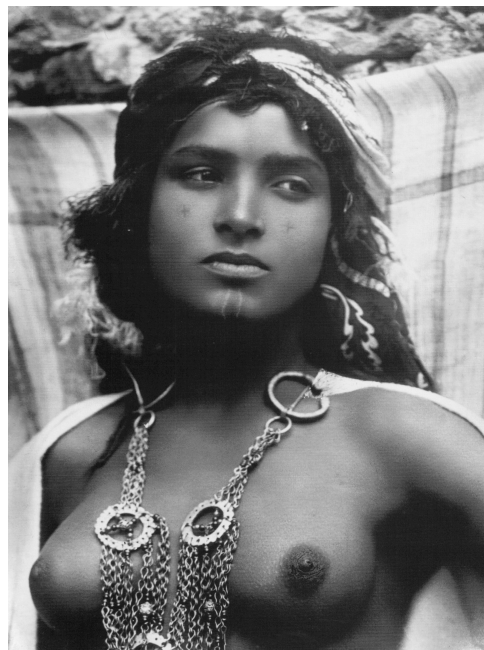
amerikanische (*Morocco, Casablanca*) handelt, sie alle beuten Nordafrika als exotisches *setting* aus und kommen dabei allgemeinen kolonialen Vorstellungen nach. Der Film *Morocco* gilt dem ungeachtet als brillant inszeniertes, denkwürdig besetztes Werk, das von der suggestiven Atmosphäre großer Gefühle lebt und dessen Wirkung in zahlreichen raffinierten Details sichtbar wird (vgl. Lexikon des Internationalen Films 2002:2051), dabei jedoch vom romantischen Grundmotiv bestimmt bleibt. Vorangestellte Beispiele zeigen die Nähe der unterschiedlichen Konstruktionsprinzipien, die nie vollends zu trennen sind und neben gesellschaftlichen, räumliche und filmspezifische Aussagen miteinander verknüpfen.

Ein weiterer romantisierter Mythos ist der der Selbstfindung, wie ihn Bernardo Bertolucci in dem adaptierten von Paul Bowles adaptierten Roman, aus dem Jahr 1949, über ein Künstlerehepaar (Debra Winger und John Malkovich) und ihren Reisebegleiter (Campbell Scott), thematisiert. Die Reisenden, die sich auf der Suche nach neuen Werten auf eine ziellose Reise durch Nordafrika begeben, sind erfüllt vom Suchen nach Identität und Bestimmung. Das Lexikon des Internationalen Films (2002:1356) sieht am Ende der Reise den Tod und die rauschhafte Selbstauslöschung durch den Eros. Der Komponist Port stirbt an Typhus, während seine Witwe die Geliebte eines Karawanenhändlers wird, bevor sie dem Wahnsinn verfällt.

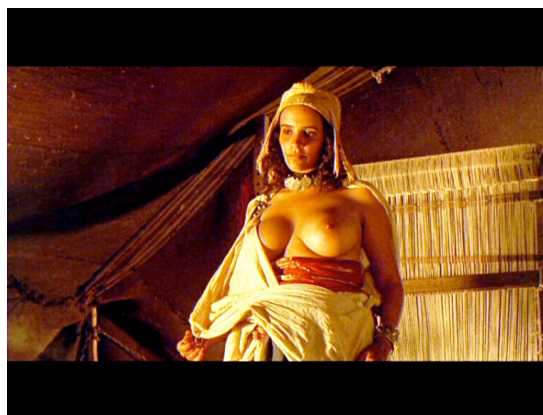
Einer der sich am hartnäckigsten haltenden Mythen ist der des Orients als Raum der erotischen Phantastik und Freizügigkeit, der seine materielle Form zumeist als Harem findet. Dem mythischen Stereotyp gerecht werdend, biedern sich in *Morocco* arabische Prostituierte den Legionären an und speisen die nicht auszurottenden Haremsphantasien, die sich bis auf den heutigen Tag im westlichen Kino wieder finden und weist große stilistische Nähe zu Photographien von Lehnert und Landrock auf. Der Besuch bei der Prostituierten gehört auch in *Sheltering Sky* zum narrativen Set und auch hier wird die Nähe zu visuellen Vorlagen nur allzu deutlich. Das Kino bedient sich solcher Vorgaben nur allzu gerne und nutzt entsprechend bekannte Visualisierungen, um imaginative Anknüpfungspunkte zu liefern.



*Abb. 58 Marokkanerin (Morocco, 1930)*



*Abb. 59 Fathma, vom Stamm der Ouled Nail, Tunis (Lehnert & Landrock, o.J. in: Rouvinez 1998:41)*



*Abb. 60 Prostituierte aus Tanger (Sheltering Sky, 1990)*

SHOHAT (1997) betrachtet den Film *The Sheik* gar als Beleg für ein weiteres gängiges Orient-Sujet, die Vergewaltigungs- und Rettungs-Phantasie, die im gleichen Atemzug zu nennen ist aber auch unter der Kategorie der körperlichen Bedrohung Erwähnung finden könnte. Der filmische, ebenso wie der literarische Orient, greifen die Vorstellung von sexueller Omnipotenz und -präsenz auf, die sich für Frauen, wie auch für Männer finden lässt. Im Gegensatz zu den westlichen Protagonisten, die selten ihre wahren Bedürfnisse kennen, sind die Bewohner der repräsentierten Länder eher Sklaven der eigenen, geradewegs animalischen Sexualität.

„*While the white woman has to be lured, made captive and virtually raped to awaken her represented desire, the Arab/black/Latin women are driven by a raging libido.*“ (SHOHAT 1997:41)

So ist es nicht verwunderlich, dass diese Thematik in vielen Filmen präsent ist, besonders gemischte Beziehungen scheinen für das Publikum von großem Reiz zu sein. Der Topos, der *mixed love story*, findet sich unter anderem in *The Sheik*, *Road to Morocco*, andeutungsweise auch in *Morocco* und ebenfalls in aktuellen Filmen wie *Hideous Kinky* und ist zum festen Bestandteil des cineastisch-mythischen Orients geworden. Teil dieses Topos ist auch das Motiv des erotisch-exotischen Bauchtanzes, der als geradezu eigenständige Hybridform aus spanischem, indischem und persischem Tanz eigens für das Kino entwickelt worden zu sein schien (vgl. MATTES 2002). SHOHAT & STAM (1994:108) beschreiben den Einsatz der Tanzszenen in den frühen Orientfilmen als „displayed alien flesh to hint at the masculinist pleasures of exploration.“ Das Fremde ist demnach auch hier die treibende Kraft und wieder einmal ist es das maximal Fremde, das den Reiz des Orients und all seiner Facetten auszumachen scheint.

Ebenfalls begründet der Film *The Sheik* die lang anhaltende Tradition des unterschwelligen Spiels mit *cross-dressing*, latenter Homoerotik und angedeuteter Transsexualität, was den Orient wiederum als abseitig bestehender westlicher Normen erscheinen lässt. Die spielerische Form des „gender-switching“ beobachten SHOHAT & STAM (1994:167 f.) in zahlreichen Orientfilmen, so nennen sie *The Thief of Bagdad* mit Douglas Fairbanks, *Harum Scarum* mit Elvis Presley als Inkarnation von Valentinos Sheik-Charakter, *Lawrence of Arabia* und auch Elaine Mays *Ishtar*. Alle Filme haben gemein, dass die Verkleidung mit arabischer

Kleidung in der westlichen Vorstellung einer Maskerade in Frauenkleidung gleichkommt. Der Orient wird so zum Ort der Verkleidung, des Falschseins und zum Ort, an dem Identitäten ausgetauscht, bzw. ausgelöscht werden können; die Raumsemantik ist eindeutig.

Während Lady Diana Mayo (Agnes Ayres) in weiblicher, orientalischer Kleidung zunächst unbeobachtet Eingang in das als Heiratsmarkt fungierende Casino findet, um später in männlich martialischer Expeditionskleidung in die Wüste aufzubrechen, finden sich die Männer des filmischen Orients in Kleidung, die als weiblich verstanden wird. Die weibliche Konnotation dieser Kleidung kann zumindest teilweise auf entsprechende Pressebilder und deren Rezeption des echten T. E. Lawrence zurückgeführt werden (vgl. SHOHAT & STAM 1994: 168, SHOHAT 1997:53) und war auch für die Ausstattung von *The Sheik* mit verantwortlich.



**Abb. 61** *Haremsphantasie (Road to Morocco, 1942)*

Immer wieder lüftet die orientalische Frau exklusiv ihre Schleier für die westlichen Eindringlinge, einen Eindruck der auch schon von den Orientalisten und auch den ersten Fotografen vermittelt wurde, die Haremsphantasien transportierten (vgl. SHOHAT & STAM 1994:168, SHOHAT 1997:46). Westliche Haremsobsessionen sind nicht nur für die visuelle Inszenierung des cineastischen Orients von ausschlaggebender Bedeutung, sondern autorisierten auf diese Weise die Verbreitung sexueller Vorstellungen, die auf andere, nicht westliche Regionen, wie z.B. den Orient, projiziert wurden (SHOHAT 1997:47).

Die Lenkung filmischer Zuschauer ist mittlerweile so weit gediehen, dass selbst die Kritikerin KEMPLEY (1989) in *Lawrence of Arabia* „... a glimpse of a harem...“<sup>71</sup> gesehen haben will. Mit einer gehörigen Portion Orientalismus schätzt sie den Film als „It’s the most literate film ever made“ und lobt Bolts Skript, als „a simple narrative that serves as psychobiography, military history, diplomatic primer and critique of British colonialism“ (ibid.). In der filmischen Adaption erkennen SHOHAT & STAM (1994:168) im Subtext der Personenkonfiguration des T. E. Lawrence, deutliche Anzeichen einer „interracial“ Homoerotik, die die Fortführung einer langen Tradition bildet und symptomatisch für die Beschreibung des *Orients* ist. Die Kategorie einer im Westen nicht lebberen sexuellen Identität wird auch in diesem Film abermals bemüht.

Weitere gängige Mythen sind in den Orientalismus-Diskurs eingebettet und werden vom westlichen Kino bereitwillig aufgegriffen. So taucht immer wieder das Thema verborgener Schätze auf. In Jules Dassin’s Film *Topkapi* nutzt der Regisseur den Orient gleich in mehreren Dimensionen, zum einen als schmückend orientalischen Hintergrund, was durch den touristischen Blick nur zu deutlich belegt wird und zum anderen geht es um den Orient als Hort großer Schätze. Dass diese, im vorliegenden Fall, in einem internationalen Museum liegen und dort jedermann zugänglich sind, ändert letztlich nichts an der Tatsache, dass es wieder westliche Helden sind, die einen Schatz – hier einen mit Juwelen besetzten Dolch – stehlen wollen. Schätze führen aber auch den Archäologen Indiana Jones in *Raiders of the lost Ark* nach Ägypten. Überhaupt ist Ägypten das Land, das als Land der verborgenen Schätze in die *cinematic world* eingeschrieben ist. Im übertragenen Sinn ist auch die Annahme eines Engagements in *Ishtar* letztlich die Suche nach dem versteckten Glück und somit auch die Suche nach einem mythisch-symbolischen Schatz.

Die filmische Inszenierung des Islam als Orientkonstituierendes Element hat zu Beginn der Filmgeschichte keine phobische oder affirmative Funktion, durchaus aber eine mythische Qualität. Der filmisch dargestellte Islam zeigt sich vor allem durch die architektonischen innerstädtischen Elemente, vorwiegend Minarette und

---

<sup>71</sup> Diese Einschätzung KEMPLEYS ist alles andere als nachvollziehbar, kommen Frauen im ganzen Film nur in zwei Einstellungen vor. In beiden Einstellungen sind die Frauen

Koranschulen.<sup>72</sup> Innenaufnahmen aus Moscheen existieren nicht. Im Film *The Sheik* werden die Gläubigen noch von vorne gefilmt, was den Betenden ein Gesicht verleiht oder besser zugesteht. In späteren Filmen wird entweder von der Seite oder gar aus der Rückenperspektive gefilmt, was den visuellen Eindruck einer gesichtslosen Masse hervorruft und nur so gelesen werden kann. Auch hier ist die konzeptionelle Nähe der Bildgestaltung zur frühen Fotografie von Lehnert und Landrock evident. Filme, wie *Not without my Daughter* nutzen auch das städtisch-religiöse Element der Koran-Schule, die als fremd und bedrohlich dargestellt wird und ein historisch, scheinbar überholtes Schulbild vermittelt.



**Abb. 62** *Betende in The Sheik (1921)*



**Abb. 63** *Biskra Oasis. The Great Prayer*  
(LEHNERT & LANDROCK o.J. in:  
JARROLDS PUBLISHERS 1925:155)

<sup>72</sup> Städtische Einrichtungen, wie z.B. Badehäuser tauchen im populären Hollywoodkino nicht auf. Das Autorenkino greift mitunter auf den Handlungsort Hammam zurück, verwendet diesen dann aber immer wieder mit dem voyeuristischen Blick des westlichen Beobachters einer ihm fremden Erotik. Auch homoerotische Assoziationen werden mit diesem Handlungsort hervorgerufen, wie z. B. im Film *Hammam* von Ferzan Özpetek aus dem Jahr 1997.

Der Islam wird häufig als starre und unversöhnliche Religion dargestellt, die keine Versehen und Abweichungen der starren Regeln kennt. Als dem jungen Hank McKenna im vollen Überlandbus in Richtung Marrakesch ein Missgeschick widerfährt – er reißt im Stolpern einer Marokkanerin den Schleier vom Gesicht – wird er vom aufgebrachten Ehemann der betroffenen Frau heftig angegangen. Die klärende Frage des Vaters „Why was he so angry? It was only an accident.“ Wird von der französischen Reisebekanntschaft Louis Bernard (Gélin) geradezu allwissend beantwortet: „The Moslem religion allows for no accidents.“ Islam wird als nicht aufgeklärte, archaische Religion präsentiert, die sich dem westlichen Beobachter nicht erschließt und damit erneut die Funktion des Stereotyps als Phobie und greift einen Diskurs auf, der seit dem Mittelalter nichts an seiner Aktualität eingebüßt hat.



**Abb. 64** Aufgebrachte Marokkaner  
(*The Man who knew too much*, 1955)

Im Film *Not without my Daughter* wird der Iran in der Kritik KEMPLEYS (1991) kurzerhand als „then Khomeni country“ beschrieben und der üble Schurke, der muslimische Ehemann (Alfred Molina) Betty Mahmoodys (Sally Field) wird des Eidbruchs beschuldigt:

*„He swears on the Koran that he will do nothing to jeopardize their safety, that Iran is the Disneyland of the Gulf, that the check’s in the mail and he’ll still respect her in the morning.“*

Was die Schwierigkeit zum Ausdruck bringt, einen den Orient thematisierenden Film zu produzieren, der nicht von vornherein Stimmung machen will, zu festgeschrieben sind entsprechende Dispositionen der Zuschauer. CANBY (1991)

glaubt zunächst noch an die Absicht des Regisseurs Brian Gilberts einen zumindest nicht unfairen Film zu drehen, muss aber einsehen, dass:

*„'Not without my Daughter' probably didn't set out to be biased against all things Muslim, but when such a complex, loaded subject is treated so witlessly, the effect is certainly bigoted.”*

Der cineastische Islam-Diskurs hat sich im Laufe der Zeit am deutlichsten gewandelt. Stand er zu Beginn lediglich als unterstützendes Element, beinahe folkloristisch, dem Orient zur Seite. Der Islam gewann in der filmischen Inszenierung des Orients zusehends an Bedeutung und überlagert mittlerweile andere bestehende Vorstellungen und Zuschreibungen (vgl. MCALISTER 2005, KHATIB 2006).

Orientalismus muss übergeordnet als Macht beladener Mythos betrachtet werden und zwar dergestalt, dass er rassistische Stereotype mit westlichen Überlegenheitsphantasien mixt und beiläufig Gender-Stereotype aufwirft, indem er Bilder bedient, die Orientalinnen als exotisch, geheimnisvoll und mit einer passiven Sexualität belegt repräsentiert (vgl. HOLLOWAY & HUBBARD 2001:141). Die aufgeführten Beispiele sind selbstverständlich nur exemplarisch und die Verwendung bestimmter Mythen im Kino führt nicht bei allen Rezipienten zu identischen Deutungen. Die vom Kino angebotenen Mythen sind zwar extrem begrenzt und möglichst anspruchslos gehalten – um ein hohes Maß an Widerspruchsfreiheit zu gewährleisten – und dennoch können verwendete Bilder zu differenten Deutungen führen. Gerade die scheinbare Zugänglichkeit der kommunizierten Inhalte gilt es zu beachten, sind doch zahlreiche Elemente mit mehrfachen oder Zusatzbedeutungen versehen.

*„The discourse of the Hollywood movie has two important attributes which have really not changed very much over the years. It is normalising and it is imperial.” (NOWELL-SMITH 1998b:136)*

Der mytho-geographische Raum des cineastischen Orients lebt besonders von einem scheinbar alles überlagernden Mythos und Charakteristikum, der alle zuvor genannten Elemente zu einem scheint. Es ist der Mythos des Abenteurers, der dem filmischen Orient eingeschrieben scheint wie kein zweiter. So existiert sicherlich kein gleichförmiges Orient-Genre, wie es EISELE (2002) erkennen will. Allerdings existieren visuelle und narrative Invarianten, die als Genre konstituierend

verstanden werden können, aufgrund genereller Unterschiede der Filme in Plotstruktur, Dramaturgie und Einbettung in Subgenres, kann jedoch bestens Falls von einem Metagenre gesprochen werden. Ein Metagenre, das aus geographischer Perspektive durchaus sinnvoll erscheint, aufgrund bestehender Konventionen und Traditionen jedoch nur schwer zu etablieren ist. Der cineastisch-geographische Raum des Orients, der durch das Medium Film erschaffen wird, kann als filmsemiotisches und kognitives Strukturierungsmittel sowie als Erkenntnishilfe herangezogen werden, dient dabei jedoch nur selten einer filmwissenschaftlichen Erkenntnisstrategie. Die vom Metagenre vollzogenen Grenzziehungen sind aufgrund ihrer Deutlichkeit, Stringenz und Persistenz durch die Epochen des Filme-Machens von Bedeutung und belegen die Wirkmächtigkeit der vom Hollywood- oder Unterhaltungskino erschaffenen Bilder und Erzählungen. So ist es eine logische Konsequenz, dass der filmisch geschaffene Orient auf einem Bildsystem basiert, das global verfügbar und in historisch kontinuierlicher Fortschreibung entstanden ist. Die zugrunde liegenden Geschichten und Bilder entstammen den ersten Reiseberichten und den frühen bildhaften Adaptionen der einschlägigen Sujets. Die visuelle Umsetzung basiert, wie bereits ausgeführt, auf künstlerischen Entwicklungen der Orientalisten und der frühen Fotografen, die den Orient als akkumuliertes Bildarchiv nutzten und bestehende Erzählungen und Mythen visuell umsetzten. Vielmehr weisen die vermeintlichen Orientfilme Elemente des Abenteuerfilms auf, was den Eindruck zulässt, dass die filmisch inszenierte arabische Welt eine Welt voller Gefahren ist und somit von einem weiteren Mythos gesprochen werden kann. Der filmische Orient ist in der Darstellung ein Ort jenseits bestehender Ordnungen und Normen und damit ein Ort latenter und manifester Bedrohung. Grundsätzlich gilt, dass insbesondere Genre-Filme dies befördern, da sie gesellschaftliche Konventionen rekonstruieren und erschaffen und damit auch gezielt bestehende gesellschaftliche Problemfelder bedienen (BRAUDY 2002:124).

EISELE (2002) bezeichnet Filme dieser Art als Eastern und erkennt darin ein eigenständiges Genre, ignoriert dabei jedoch, dass diese Umschreibung den fernöstlichen *Martial-Arts-Filmen* zuteil wird (vgl. RAUSCHER 2002). Der Zusammenhang zwischen Genrezugehörigkeit der Filme und der dargestellten filmischen Geographie spielt eine ausschlaggebende Rolle. Die Filmwissenschaften verstehen unter Genre generell Gruppen von Spielfilmen, die auf verschiedenen identischen Merkmalen beruhen. Ein denkbare Merkmal findet sich im

geographischen bzw. topographischen Ursprung (vgl. SCHWEINITZ 2002). Aber auch in thematischen Gruppierungen, wie sie vom Abenteuer- oder Katastrophenfilm bekannt sind, können als Indiz herangezogen werden. Die Merkmale sind frei kombinierbar und in der Regel nur schwierig auf ein kennzeichnendes zu begrenzen.

Nicht, dass die ausgewählten Filmbeispiele auf tradierte narrative Grundmuster und einschlägige Genrekonventionen verzichten – die betrachteten Orientfilme weisen eher Elemente des Abenteuerfilms auf – und dennoch wird man ihnen nicht gerecht, beachtete man nicht auch thematische Verschiebungen und Varianten, die unterschiedliche Lesarten ermöglichen. Für alle ausgewählten Filme gilt, dass sie mehr oder weniger dem Abenteuer-Genre zugehörig sind. So sieht CANBY (1975) den Film *The Man who would be King* als Abenteuerfilm in bester Tradition, der sowohl romantisch als auch unlogisch in seiner Erzählweise ist, dabei jedoch „highly entertaining“ ist und alles andere als einen Anachronismus darstellt. CANBY (1975) vergleicht den Film mit dem ebenfalls untersuchten *The Wind and the Lion* und sieht dabei *The Man who would be King* in jeder Beziehung als den besseren Film, zumal dieser nicht vorgibt historische Ereignisse mit zeitgenössischem Wissen rechthaberisch darzustellen (ibid.). Die Abenteuergeschichte kommt dabei nicht ohne imaginierte Geographien aus und lebt von der Reise der beiden Protagonisten, die sich Schritt für Schritt das unbekannte Land aneignen. Das Lexikon des Internationalen Films (2002) sieht den Film als stilistisch und erzählerisch vielseitigen Reiseabenteuerfilm, der ein einfallsreiches Wechselspiel zwischen poetischer Erzählkunst und grotesk überspitzter Komödie zu bieten hat. KAEL (1991:461) beschreibt den Film als „wonderfully full and satisfying“, während sie die Geschichte des Films als „farfetched adventure fantasy“ abtut und im gleichen Atemzug die hervorragende schauspielerische Leistung von Michael Caine und Sean Connery akzentuiert. Beides Schauspieler, die sich vor allem im Abenteuergenre verdient gemacht haben. Letzteres kann auch als Teil einer Strategie gesehen werden, da es Schauspieler gibt, die eher mit einem bestimmten Genre in Verbindung gebracht werden als andere (vgl. MALTBY 1995).

Steven Spielbergs Wiederbelebung des filmischen Heldenepos der klassischen Sonntagsmatinee schickt den Helden in Person des Archäologie Professors Henry „Indiana“ Jones auf die Reise, um die alttestamentarische Bundeslade zu finden.

Hinter diesem Heiligtum sind, wegen der ihr zugesprochenen magischen Kraft, auch die filmisch oft bemühten Nazis her. Der aufwendige Abenteuerfilm, der Action und Effekte *en masse* miteinander vermengt, spielt überwiegend in Ägypten und hat sich mit dem Bösen in mehreren Figurationen auseinanderzusetzen. Der Film verschreibt sich den glorreichen Tagen der *b-pictures* und ist laut CANBY (1981) der raffinierteste amerikanische Abenteuerfilm. *Raiders of the Lost Ark* stellt ein Amalgam von George Lucas verrückten Einfällen dar und fügt die einzelnen Plots ohne tatsächliche Berücksichtigung von Handlung und Schauspiel zusammen (KAEL 1991:612). Der sowohl vom Publikum, als auch von den Kritikern, weltweit begeistert aufgenommene erste Teil der Trilogie<sup>73</sup>, gilt als Abenteuer- und Action-Film einer neuen Generation (vgl. KOEBNER 2002:548 f.), während SISSEL (1981) den Film als moderne Fassung des *Thief of Bagdad* bezeichnet und davon spricht, dass dieser Film zur Kategorie der Filme gehört, die einen in der Kindheit als erstes in den Bann ziehen und für das Kino begeistern. Dieser Film ist in erster Linie Abenteuerfilm und dennoch sind auch hier wieder Versatzstücke zahlreicher anderer Genre zu erkennen. Allerdings präsentiert sich der Orient zuvorderst als Spielfeld des Abenteurers und Abenteurers.

Der Abenteurer, als Figur, ist zum kulturellen Standard der Erlebnisgesellschaft geworden (vgl. KÖCK 1990:160 f.) und wird vom Kinopublikum bedingungslos akzeptiert und eröffnet dem Zuschauer auf diese Weise einen ganz spezifischen Blick auf die auserkorenen Handlungsorte und -räume. Die Abenteurer, als Akteure und Träger der medialen Informationen, bewegen sich in verschiedenen Welten (vgl. HÜGEL 2003b:96), eher Sphären, welche die unterschiedlichsten Spielwiesen der westlichen Einflussnahme darstellen und innerhalb verschiedenster Genres dennoch ein festes Set an Zuschreibungen erkennen lassen. Die handlungsleitende Figur des Abenteurers ist im Kino nicht auf das Abenteuer-Genre beschränkt, vielmehr findet sich die Figur in zahlreichen weiteren Genres wieder. So ist der Reisende, der die weißen Flecken auf der Landkarte tilgen will von gleicher Abenteuerqualität, wie die beiden Musiker, die ihr Glück im Land Ishtar suchen und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. Die zugrunde liegende Motivation, besser der Anstoß für den Aufbruch ins Abenteuer, ist immer beseelt von der Idee etwas Besseres, Neues aus dem eigenen Leben oder

---

<sup>73</sup> Bisher handelt es sich um eine Trilogie: *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) und *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989). Für 2008 ist ein vierter Teil angekündigt.

einer spezifischen Lebensphase zu machen. Bestehende Regeln und Normen werden dabei immer mitgenommen, quasi als kulturelles Gepäck. Der auf diese Art bereiste Orient wird auf diese Weise durch die Handlungen der Protagonisten zum Verfügungsraum, der durch individuelle Handlungen der Protagonisten mit Bedeutung aufgeladen wird. Handlungstheoretische Überlegungen (vgl. WERLEN 2000) haben zur Folge, dass der so erfahrene Orient durch zu beobachtende Handlungen der Hauptcharaktere, in der Regel Abenteurer, mit Inhalten versehen wird und geradezu Handlungsanweisungen für die Zuschauer parat hält. Der Charakter des wissenden und informierten Abenteurers wirkt als handlungsleitendes Vorbild auf den Rezipienten und kann als Rechtfertigungsgrund für individuelle Handlungen und gezieltes Verhalten herangezogen werden. Sie können als klassifikatorisches Orientierungskriterium verstanden werden, das die räumliche Dimension vom territorialen Standpunkt des Handelnden als besonders relevant betrachtet (vgl. WERLEN 2000:332 f.). Daraus lässt sich folgern, dass gültige Standards des Handelns, wie sie in der Rollenerwartung seitens der Rezipienten bereits festgeschrieben sind, konventionell mit Orten und Objekten verbunden sind. Filmisch-narrative Handlungsorte verlangen, wie bereits in Kapitel 5 ausgeführt, bestimmte Aktionen bzw. und folgen sowohl der narrativen Logik, als auch der Bedienung gängiger Klischees und der Anknüpfung an subjektives Weltwissen der Rezipienten. Die auf diese Weise entwickelten und konsumierbaren Orte gewähren Einblicke in normative Standards und Setzungen sowohl der Filmindustrie, als auch der gesellschaftlich konstruierten Rezeptionserwartung, die gemeinsam Konnotationen von Körper, Herrschaft und Macht enthalten können. Die solchermaßen entstandenen kognitiven Regionen sind symbolisierte Räume, die unter medial kommunizierten Zuschreibungen entstehen. WERLEN (1997:272 f.) beschreibt Typen alltäglichen Geographie Machens und zeigt, ohne dies dabei explizit in Betracht gezogen zu haben, dass cineastische Geographien in den zuvor genannten Dimensionen zu finden ist. So wird der Orient in Ermangelung einer faktisch, präzisen topographischen Verortung für den Kinobesucher zum mythogeographischen Raum, der Ziel für Reisen ist; ganz gleich, ob diese nun real oder imaginär erfolgen (vgl. STEMMLER 2004:13).

MASLIN (1981), von der New York Times, erkennt in dem australischen Film *Gallipoli* einen Kriegsfilm, der schöner ist, als jeder andere Kriegsfilm bisher, was nicht zuletzt an der emotionalen Kraft liegt. Peter Weirs Film gewinnt durch sein

Vertrauen in eine naturalistische Darstellung, welche die Leichtigkeit der Erzählung in ein hohes Maß an unkomplizierter Eigendynamik verwandelt und die Geschichte trotz aller Bitterkeit in eine leichte Abenteuergeschichte verwandelt (vgl. MASLIN 1981). Auch in diesem eigentlich als Kriegsfilm zu erkennenden Werk scheint das Genre der Abenteuergeschichte die Zuschauer in besonderem Maße zu erreichen. Nicht zuletzt, weil die sich darbietende fremde Welt als scheinbar größte Herausforderung präsentiert.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass die untersuchten Filme immer wieder Elemente des Abenteuerfilms aufweisen. Dass die kein Zufall ist, versucht der sich anschließende Abschnitt darzulegen. Das Abenteuergenre-Genre, ist in hohem Maße geographisch und eines der beliebtesten und zugleich unbeachteten der Filmgeschichte ist (WULF 2004:9). Die Inhalte des Abenteuerfilms gehen stoff- und motivgeschichtlich auf die populäre Literatur des 19. Jahrhunderts zurück, wenngleich das literarische Motiv sogar weiter, bis in die mittelalterliche Ritter-Ideologie zurück zu verfolgen ist (ibid.). Die Entstehung des literarischen Genres und der Entdeckung des Orients als Genre und Topos fallen also in eine Epoche. Interessanterweise ging es auch dort schon um die Reise ins Heilige Land, das es zu erobern galt und dem christlichen Westen zugänglich gemacht werden sollte. Die Reise des Protagonisten ist essentieller Bestandteil des Genres und zentraler Inhalt aller Abenteuer- und Orient-Erfahrung und findet sich allen Filmbeispielen wieder. Die gewählte Erzähl-Perspektive ist die des Abenteurers, des Europäers oder Amerikaners, letztlich die „des Zivilisierten, den es in die Fremde verschlagen hat.“ (WULF 2004:25). SEEBLEN (1996:175) beschreibt das Abenteuergenre als ein Kino der Eroberer und des Mannes der nie erwachsen wird, der so tut, „als gelte seine Bewegung, seine Aggression schließlich, nicht der Unterwerfung eines kolonialisierten Raumes, sondern der Rekonstruktion eines paradiesischen Neverlandes.“ In diesem Kontext unterstellt er auch gewisse eskapistische Grundmuster, die dafür sorgen, dass sich das Genre mit „echten Entdeckern“ immer recht schwer getan habe (ibid.). Dabei handelt es sich um Charaktere, die sich letztlich in allen ausgewählten Filmen wieder finden.

Da der Orient per Definition mit den Augen des westlichen Beobachters gesehen wird (vgl. SAID 1978), ist in dessen Entstehungsgeschichte immer schon die Rolle des westlichen Abenteurers und Entdeckers mit eingeschrieben. Es spielt keine Rolle, ob der Held aufgrund wissenschaftlicher Erkenntnissuche oder dem Streben

und Jagen nach Schätzen und Reichtümern (*Raiders of the lost Ark, Ishtar, The Man who would be King, The English Patient, Topkapi, The Mummy*), militärischer Aufgaben (*Casablanca, Lawrence of Arabia, The English Patient, Gallipoli*), einer Reise (*The Man who knew too much, Death on the Nile, The Sheltering Sky*), einer kriminellen Handlung (*Topkapi, Midnight Express*) oder einem wirklich reinen Abenteuer, also einer im Vorfeld nicht kalkulierbaren Handlung (*The Sheik, Morocco, Road to Morocco, Casablanca, The Man who would be King, Ishtar, Not without my Daughter, Hideous Kinky, Hidalgo*) sich in den Orient begibt. Das Motiv kann sich wandeln, die Ansichten und Aussichten auf und über den Orient jedoch nur selten. Der semantische Kern des Wortes Abenteuer im nicht Kalkulierbaren „der nicht voraussehbaren Konfrontation mit einer gefährlichen Situation“ (HOFFMANN 1977:73) steht im Mittelpunkt der Handlung und ist auch eines der zentralen, wenn nicht gar das zentrale Motive des cineastischen Orients. Die Gefahren sind vielfältig und der cineastische Orient formt sich unter dem Einfluss bestehender Mythen und wiederkehrender Motive zu einem Ort der Gefahr und des ultimativ Anderen. Die Helden meistern die ihnen gestellten Aufgaben zumeist mit Bravour, und beweisen ein aufs andere Mal die westliche Überlegenheit und die Möglichkeit und Freiheit des Reisens, die Protagonisten für sich beanspruchen. An dieser Stelle wird die Verbindung von Reise und Abenteuer sichtbar, die für die Adaption der gestellten Themen in filmische Trope bedeutsam ist. Die Überlagerungen der verschiedenen untersuchten Konstruktionsprinzipien werden auch an dieser Stelle deutlich. Das Reisetopos des Orientkinos belegt die Beherrschung des Raumes durch die Abenteurer und unterstreicht den fehlenden Besitzanspruch. Beherrschen ja, besitzen nein, so einfach lautet die Formel des Orientreisenden.<sup>74</sup> HÜGEL (2003b:93) erkennt, dass jeder Abenteurer einen ihm „angemessenen Raum, indem er sich schrankenlos bewegen kann“ einnimmt und diesen durch die nur ihm eigene Geschwindigkeit bezwingt. Die Reisenden eignen sich den Raum für ihre Zwecke an und kommen durch eine Art Mimikry-Strategie zum Erfolg. Die aufgeklärten Reisenden sind Kenner der von ihnen bereisten und erfahrenen Regionen. Der Erfolg ist jedoch nie ein ökonomischer. Reichtümer sind, obwohl deren Gewinn in Aussicht gestellt wird, nicht zu erwerben. Lediglich die Abenteurer zweiter Ordnung, die Begleiter und Weggefährten, werden adäquat entlohnt und können damit der Abenteurerexistenz entkommen. Ein Entkommen, dass in der Regel nicht oberstes Ziel der Abenteurer ist, die anders als JEGLIN &

---

<sup>74</sup> Dieses Phänomen verhält sich konträr zum kolonial geprägten Orient, der als Besitz verstanden wurde.

PETZEL (1977/78:11) behaupten, keinen Flucht-Raum aufsuchen, sondern vielmehr etwas Eigenes realisieren (vgl. HÜGEL 2003b). Die Ferne oder das Exotische sind also keine primären Grundvoraussetzungen für das Abenteuer, doch erleichtern entsprechende Rahmenbedingungen die Wahrnehmung von Handlungen als Abenteuer. Die Hauptcharaktere, die sich im Film als Abenteurer erweisen, folgen eigenen Regeln, passen diese soweit wie möglich an die Regeln der aufgesuchten Orte an. „Der Abenteurer ist Spiegel und Maske der Welt, aus der er kommt“ (HÜGEL 2003b:94). Es gilt also auch hier, dass die Erzählungen weit mehr über die Herkunftsländer und Gesellschaften verraten als über die Handlungsorte und -regionen, mit der Einschränkung, dass die Filme sowohl Aussagen über das Produktionsland und deren Gesellschaft zulassen (vgl. KRACAUER 1963), als auch über das narrativ aufgespannte Herkunftsland des Protagonisten. SEEßLEN (1996) stellt fest, dass es speziell für einen Abenteuerfilm besser ist, wenn die filmische Geographie nicht vollends dekodierbar ist, der Zuschauer über die genaue Verortung im Unklaren gelassen wird. Wichtig ist, dass die Zuschauer sich in ihrem Referenzsystem des Orients zurechtfinden und ihre Bezüge erkennen, ganz gleich ob es sich dabei um Stereotypen oder *Orient-Icons* erkennen. Es geht dabei nicht um die Abbildung der Realität, was ohnehin nur in der subjektiven Wahrnehmung des einzelnen Rezipienten möglich ist, sondern um die Wahrnehmung einer selbstreferentiellen und konstruierten Wirklichkeit.

Im Abenteuerfilm zeigt sich die exponierte Stellung des filmischen Orients in der *cinematic world*, der als exemplarischer Raum imperialer Fantasien erobert werden muss. Die narrative Struktur der Abenteuergeschichten ist laut WULF (2004:10 f.) um das Reisen organisiert. Zu Beginn jeder Geschichte steht immer eine Aufforderung, die sich der Held selbst stellt oder die an ihn herangetragen wird und der er sich nicht widersetzen kann (vgl. CAMPBELL 1999). Das Verlassen der Heimat ist oberstes Gebot und der Beginn des klassischen Abenteuers und immer gilt es dabei Regionen aufzusuchen, in denen unweigerlich Gefahren drohen (WULF 2004:12). Die Abenteuer-Geschichten sind typische Geschichten Hollywoods, ein Scheitern des Hauptcharakters ist deshalb äußerst selten, die Bedrohung, deren sich der Held aussetzt, lässt ihn reifen und zur eigentlichen Größe erwachsen (WULF 2004:14). Eine Beobachtung, die in allen ausgewählten Filmen gemacht werden kann. Ausnahme hierbei ist lediglich die tragische Figur des T. E. Lawrence (vgl. CATON 1999), die jedoch durch die historischen Vorgaben

eigenen Regeln folgen muss und weniger an den Rahmenbedingungen als an sich selbst scheitert und zerbricht.

Die Filme reproduzieren Hollywoods eigene Erzählstrategien, betten die Handlung in zum Teil glaubwürdige Begebenheiten und erinnern auch immer wieder daran. Was dann folgt muss als Propaganda, Geschichtsklitterung oder einfach nur Reflektion der gesellschaftlichen Befindlichkeit gesehen werden. Aus Ermangelung lebensweltlich vorhandener Helden, erschafft das Kino eine zunächst nur imaginativ verfügbare Interpretation der Welt. Die zwar fehlende Helden hervorbringen kann und auch Ausdruck zeitgenössischer gesellschaftlicher Wünsche ist und dabei immer wieder auf Mythen zurückgreift. Genre-Filme, wie das Abenteuerkino, greifen gezielt gesellschaftliche Probleme und Ängste auf, die in starkem Zusammenhang zwischen psychischer Befindlichkeit der Rezeptions-Gesellschaft und dem Individuum steht und so bestehende Dispositionen erkennen lassen (vgl. BRAUDY 2002:123). So ist das Abenteuer-Genre immer an ein Set von Motiven, Einstellungen und Weltansichten gekoppelt, die unaufhörlich reproduziert werden und natürlich immer auch die Absichten des Regisseurs bedienen. BRAUDY (2002:121) erkennt auch, dass bestimmte Genre-Zyklen existieren, die gezielt Emotionen und Sehnsüchte der Zuschauer bedienen und auf diese Weise Einblicke in die Rezeptions-Gesellschaft und deren Bedürfnisse ermöglichen. Der im Orient spielende Abenteuerfilm scheint demnach genau diese Forderungen zu bedienen, ansonsten hätte er sich nicht als Grundmuster durch die Filmgeschichte gehalten. Der Orient als eigenständiges Genre Merkmal scheint für die Rezipienten zu unbedeutend, als das sich ein eigenständiges Genre gebildet hätte. Allerdings scheint der Abenteuerfilm nicht ohne seinen Handlungsraum Orient auszukommen. Zu festgeschrieben sind die Klischees und Vorurteile, zu bedeutend die populär-tradierten Bilder und Vorstellungen und zu wichtig scheint, der wie auch immer repräsentierte Orientale des Kinos, der es dem Westen erst ermöglicht sich als Westen zu verstehen.

Gegenwärtig finden jedoch auch differenziertere Filme den Weg auf die Leinwand<sup>75</sup>, nachdem die Aufarbeitung der Golfkriege<sup>76</sup> ebenfalls thematisiert wurde, kann es jetzt wieder um das Anknüpfen an filmische Traditionen gehen, vielleicht auch unter Berufung auch neue Zuschreibungen.

---

<sup>75</sup> Kritische Beispiele, finden sich z.B. in den Filmen: *Syriana* (2006) und *Lord of War* (2006).

<sup>76</sup> Z.B. *Three Kings* (1999) und *Jarhead* (2005).

# 7 Der imaginierte Orient als Gegenstand populärer Geopolitik

*„Mit dem Kino beginnt eine große Geschichte der Täuschungen, denn um der Realität möglichst nah zu sein, muss man sich besonders weit von ihr entfernen.“ REICH et al. (2005:40)*

## 7.1 Narrative Strategien

Die Grundposition imaginativer Geographien stützt sich in hohem Maße auf Abgrenzung und Abtrennung (SAID 1978). Genau genommen dreht es sich um die Trennung dessen, was als „wir“ und „sie“ Differenzen auch Gegenstand populärer Geopolitik ist (vgl. DODDS 2003, 2003a, 2005). Die Konstruktion einer imaginativen Geographie basiert dabei auf Repräsentationen des „Anderen“ in Form unterschiedlicher figurativer Gestaltungen von Orten, Räumen und Landschaften (vgl. GREGORY 1995:29). Hollywoods Repräsentationen dieser anderen Räume, Orte und Landschaften verfolgen eine besondere Zuschreibungspolitik und Ideologie. Durch die Distanzierung von den repräsentierten Inhalten evozieren die Filme eine scheinbare Objektivität, die den Zuschauern vorgibt nicht mehr nur bloße Unterhaltung zu bieten, sondern vielmehr Einblicke in politische und kulturelle Besonderheiten zu vermitteln. Mittels Dramatisierung von Entfernungen und Differenzen wird die Unterscheidung und Semantisierung der Zuschreibungsräume vorangetrieben. Im Verständnis von SAID (1978, 1981) sind imaginative Geographien nichts anderes, als diskursive Strukturen, die besonders dichte Konstellationen von Macht, Wissen und Räumlichkeit darstellen. Dabei greift SAID genau genommen Vorstellungen von BACHELARD (1987) auf, der sich der „Poetik des Raumes“ annimmt, dabei allerdings, die von SAID in den Vordergrund gestellte politische Dimension dieser Raumpoetik außer Acht lässt (vgl. GREGORY 1995).

Die Konstellationen imaginativer Geographien und deren Bedeutungen pausen sich neben der Aufarbeitung des westlichen Orientbildes durch das Gesamtwerk des Literaturwissenschaftlers SAID:

*„Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas and forms, about images and imaginings.” (SAID 1993:7)*

Dabei scheint er eine Idee aufzugreifen, die HAGGETT (1990:94) bereits einige Jahre zuvor von Seiten der Geographie aufgeworfen hat:

*„The battle for minds and regions takes a new form in late twentieth century, with TV replacing gunboats.“<sup>77</sup>*

Das besonders das Kino diesen Krieg schon lange kämpft und zwar sowohl in narrativer als auch ökonomischer Hinsicht, eröffnet eine weitere Debatte um mediale Repräsentationen und deren alltagsweltliche Bedeutung durch Imaginationen.

Die folgenden Beispiele sind, im Hinblick auf ihre geographische Realität aus ganz bestimmten Gründen gewählt worden: sie benötigen ein gesichertes Maß an realistisch erscheinender Geographie, d.h. die Landschaften, Orte, Menschen und Geschichten müssen vom Zuschauer als angemessen beurteilt werden können. Wie dies geschieht ist in den vorherigen Kapiteln hinlänglich erklärt. Die Rezipienten müssen die dargestellte Geographie als authentisch einschätzen, damit sie nicht durch Kritik oder Zweifel von der Geschichte abgelenkt werden. Die Drehorte müssen im Verhältnis also ähnlich genug sein, damit diese als *Location-Double* akzeptiert werden können und keinen negativen Einfluss auf die ästhetische Rezeption und damit auf die Glaubwürdigkeit der Filme haben.

Für den Zuschauer wird dies greifbar, wenn Filme aufgrund ihrer politischen Botschaften nicht an den lebensweltlich korrekten Drehorten umgesetzt werden können, sondern *stand-ins* bemüht werden müssen (vgl. LUKINBEAL 2006). Die

---

<sup>77</sup> Peter HAGGETT (1990) greift damit beinahe den Geschehnissen des 1991er Golfkrieges voraus, indem Angriffszeiten in die *prime time* des US-amerikanischen Fernsehens gelegt wurden, um die Kriegshandlungen gegenwärtiger zu machen und sie damit lebensweltlich verankern zu können.

politische Dimension der Orientfilmproduktion wird in der lebensweltlichen Dimension deutlich, wenn bestimmte Filmthemen, aufgrund äußerer Limitationen, nicht umzusetzen sind. Häufig scheitert die Umsetzung eines Filmstoffes an der politischen Tragweite oder der Brisanz eines Themas. Bevor die Filme die Imagination lenken können und die Einstellungen der Zuschauer erreichen, müssen sie gedreht werden. Nicht immer lässt sich das ohne Probleme realisieren, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Politisch motivierte *Runaway* Produktionen hat es neben den ökonomisch motivierten und denen aus kreativ gestalterischen immer schon gegeben. Geographischer Realismus, im filmischen Kontext kann deshalb auf mehreren Ebenen gedacht werden. So geht es zum einen darum, tatsächliche Orte und Geschehnisse filmgerecht aufzubereiten und abzubilden. Zum anderen darum, in wie fern geographischer Realismus als praktischer Ansatz einen möglichst realistischen Eindruck einer filmisch inszenierten Geographie prägen kann. Diese beiden Herangehensweisen schließen sich weder komplett aus noch ein. LUKINBEAL (2004, 1998) nutzt das Konzept geographischen Realismus als ästhetisch motivierte Handlung, die eine fiktionale Erzählung an den *sense of place* eines Ortes anbindet.

Der Film *The Man who would be King* ist ein geradezu ein klassischer Film, der ein britisches Thema bearbeitet, in einer entfernten Provinz des heutigen Afghanistans spielt und eine nicht oder nur sehr schwer zugängliche Region als Erzählraum verwendet. Diese Grundvoraussetzung stellt für das *on location* Filmen im Stile Hollywoods keine besonders gute Wahl dar, was die Filmemacher zunächst darauf brachte, den Film in der Türkei zu drehen. Dies scheiterte jedoch an politischen Differenzen zwischen den Vereinigten Staaten und der Türkei. Der Einfluss von staatlich-administrativer sowie staatlich-ökonomischer Seite spielt für filmische Großprojekte nach wie vor eine nicht zu unterschätzende Rolle (vgl. LUKINBEAL 2006). Besonders Filme, die mit großen Budgets und einer internationalen Crew arbeiten, ermöglichen derart starke Einflüsse auf die Wahrnehmung der Zuschauer, dass sich kein Staat negative Publicity durch im Land entstanden Filme leisten kann. Einmal mehr wurde deshalb Marokko von John Huston als Produktionsland ausgewählt. Die Filmarbeiten fanden an drei Drehorten statt: Marrakech, Ouarzazate und Tinghir (vgl. DWYER 2004), wobei das afghanische Dorf in Marrakech errichtet wurde, die Kyberpass Szenen in

Ouarzazate und weitere, ergänzende Aufnahmen in Tinghir. Die Geschichte des Englischen Patienten, ist sowohl in Libyen, als auch in Ägypten angesiedelt. Die filmische Umsetzung konnte nicht in Ägypten erfolgen, da vorangegangene Anschläge auf Touristen die Versicherungssumme in die Höhe trieb und das Budget zu sprengen drohte (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2005). So sprang kurzer Hand Tunesien als Drehortlieferant ein. Dabei wurden mehrere Drehorte in Tunesien genutzt, die für das Kairo der 1930er Jahre stehen mussten. Dies geschah aus verschiedenen Gründen: Zum einen weil Kairo mittlerweile zu modern war, um als Drehort der eigenen Geschichte zu fungieren, zum anderen, weil die politische Lage Ägyptens zu unsicher war und die daraus resultierenden ökonomischen Risiken für die Produktionsfirmen zu groß waren. LUKINBEAL & ZIMMERMANN (2006) bezeichnen diese Form filmhistorischer Interpretation und *doubeln* von Schauplätzen und Drehorten als „crimes against geography“, wengleich bekannt ist, dass dies mittlerweile gängige Praxis ist. Politisch ungleich brisanter gestaltete sich die Umsetzung des Filmes *Not without my Daughter*, der ein sehr kritisches Thema aufgreift. Die zugrundeliegende Metastory wird, wie in Kapitel 6 erwähnt, bis heute immer wieder in verschiedenen Variationen aufgegriffen und erweitert. Der Film konnte nicht im Teheran Khomenis gedreht werden. Ein Film, der lediglich Sympathisanten des Schahs als positive Iraner darstellt, hätte niemals eine Drehgenehmigung erhalten, zumal er bestehende Stereotype reproduziert und diese sogar im Sinne der Geschichte noch überhöht. Das filmisch inszenierte Teheran entstand komplett in Israel an mehreren Drehorten. In einem Land, das alles andere als freundliche Beziehungen zu Iran pflegt und an einer Verbreitung entsprechend negativer Bilder und Geschichten ein gesteigertes Interesse hat (vgl. KHATIB 2006).

Ähnlich verhält es sich mit der Produktion von *Midnight Express*. Einem Film, der besonders durch die rassistische Kritik an der Türkei und dem türkischen Rechtssystem von sich Reden machte. Diese einseitige Parteinahme verhinderte bereits im Vorfeld, dass der Film in der Türkei entstehen konnte. Einzig die Fahrt durch die Stadt und die immer wieder eingeschnittenen Stadtsilhouetten wurden in Istanbul gedreht und können als *guerilla shooting* verbucht werden. Das Gefängnis, die Gerichtsgebäude und notwendige Schnittszenen wurden in und auf Malta gedreht. Mittlerweile ist Malta als eine ganz besondere *Location*

ausgewiesen, und vor allem auf die Produktion historischer Themen spezialisiert<sup>78</sup>. Es existieren demnach *Locations*, die trotz brisanter politischer Themen oder aufgrund anderer Beschränkungen als Drehort zur Verfügung stehen. Im Laufe der Filmgeschichte haben sich, für die Darstellung des Orients besonders Marokko und Tunesien, im wahrsten Sinne des Wortes, in den Vordergrund gespielt.

Eine weitere Facette des imaginierten Orients berührt die schon angesprochene Dimension des geopolitischen Spielfelds der modernen Supermächte, verweist gleichzeitig auf die Herleitung aus dem altägyptischen Herrschaftsraum, der immer schon Anziehungspunkt verschiedenster Kulturen war und nach wie vor durch eine äußerst reduzierte aber ausgefeilte Ikonographie glänzt:

*„The cinematic Orient, then, is best epitomized by an iconography of papyruses, sphinxes, and mummies, whose existence and revival depend on the ‘look’ and ‘reading’ of the Westerner. This rescue of the past, in other words, suppresses the voice of the present and thus legitimates by default the availability of the space of the Orient for the geopolitical manoeuvres of the Western powers.” (SHOHAT 1997:26)*

Der filmisch-cineastische Orient wird häufig durch das Genre der Kriegsfilme eingeführt, allerdings immer mit einem besonderen Bezug zum Handlungsraum. Zahlreiche Filme nutzen die Auseinandersetzungen mit dem zum Mythos Hollywoods gewordenen *Wüstenfuchs* Generalfeldmarschall Rommel und seinem britischen Widerpart Montgomery, um Wüstenlandschaften und darin eingeschriebene Geschichte zu rekonstruieren. Besonders die Schlacht um El-Alamein bietet vielen Hollywood-Filmen<sup>79</sup>, den nötigen Aufhänger und auch das deutsche Kino nutzte die Figur des Erwin Rommel um ihre Version des Nordafrika-Feldzuges zu erzählen.<sup>80</sup> Kino wird demnach auch dazu verwendet ihre Versionen historischer Begebenheiten zu erzählen. Die gängigen Motive und Epochen sind fester Bestandteil des populären Orients geworden und halten die westliche Sicht historischer Ereignisse in Bildern fest. Das auf diesem Weg koloniale Szenarien reproduziert und dem Publikum passend aufbereitet werden, steht außer Frage (vgl. CHOWDHRY 2000).

<sup>78</sup> Die Mediterranean Film Studios in Kalkara sind besonders auf die Umsetzung historischer Themen spezialisiert und haben neben einen ausgedehnten Studiogelände den größten Filmtank der Welt für die Realisierung von Schiffsabenteuern auf ihrem Areal.

<sup>79</sup> z.B. *Five Graves to Cairo* (1943) und *The Desert Fox* (1951).

<sup>80</sup> z.B. *Rommel ruft Kairo* (1958)

Laut BERNSTEIN (1997) ist Orientalismus geradezu eine ideologische Waffe des Westens, speziell eine Waffe der ehemaligen Kolonialmächte Frankreich, Großbritannien und der Vereinigten Staaten, was sich filmisch in einer abwertenden Form der Darstellung zeigt. „It is a way of perceiving these areas that has been supported, justified, and reinforced by the West’s colonialist and imperialist ventures” (BERNSTEIN 1997:2). Noch greifbarer wird dies am Beispiel des cineastischen Orients, dem seit jeher eine deutliche politische Bedeutung eingeschrieben ist. So ist die Beschäftigung mit dem Orient eine Art Betrachtungsperspektive auf die Kolonien, die von einer externen Position eingenommen wird und dabei stets westlichen Absichten folgt (vgl. SAID 1978). Auch wenn diese Kolonien politisch nicht mehr existent sind, wird durch ökonomische Abhängigkeit auf der einen Seite und den medial geführten Diskurs auf der anderen Seite, der die Elemente des Orientalismus tagtäglich bebildert und verbreitet bestimmt (vgl. LOCKMAN 2004, MCALLISTAR 2005, KHATIB 2006, PINTAK 2006). MARCUSE (2004:809 f.) sieht den Orientalismus als Weltansicht europäischer und US-amerikanischer Eliten, die weniger einen geradewegs krankhaften Rassismus bedienen, sondern vielmehr ein Set an Einstellungen und Entwürfen des Orients verbreiten. Diese basieren auf Machtkonstellationen, die sowohl in der Filmwelt präsent und den Zuschauern vertraut sind. Diese Konstellationen sind in allen betrachteten Filmen visualisiert und pausen sich als Grundmuster durch alle Erzählungen.

Ein Problem ist, dass nur ausgewählte und gefilterte Geschichten vom Kino erzählt werden; Geschichten, die vor langer Zeit spielen, die Orte auf dem Stand der ohnehin imaginierten Historie belassen und somit keinerlei Entwicklung im Sinne eines gesellschaftlichen sowieso technischen Fortschritts zulassen. Das Kino sorgt auf diese Weise für die Aufrechterhaltung eines kolonial-imperialistischen *status quo* mit Mitteln, die oberflächlich als Ästhetisierungs- und Authentifizierungsstrategien daher kommen. KRACAUER (1963:281) spricht in diesem Zusammenhang von „Blendungsversuchen“, die die zahlreichen historischen Filme ausmachen und lediglich das Gewesene illustrieren wollen. Selbst wenn Filme eine eher kritische Position einschlagen, werden entsprechende kolonial-chauvinistische Standpunkte von einzelnen filmischen Charakteren vertreten, was zu einer partiellen Aufrechterhaltung und Kommunikation dieser Gedanken führt. Bei aller kritischen Distanz gegenüber dem Filmwerk besteht die

Gefahr, dass durch anhaltende Wiederholung und thematische Redundanz einschlägige Aussagen in das verfügbare Weltwissen der Zuschauer übernommen werden und zu einer Aufrechterhaltung kolonial motivierter Diskursfragmente führen kann. Der cineastische Orient ist eine rein imaginative Einheit, die durch Brücken in der Lebenswelt verankert wird und durch ein komplexes Wechselspiel medialer Fragmente, bildlicher und narrativer Natur, verfestigt wird. Ein Wunschbild und zugleich fester Bestandteil der Alltagskommunikation, der in der Begrifflichkeit zwischen Orient, arabischer Welt und islamischer Welt hin und her oszilliert, die geographisch relevanten Elemente jedoch aus der Welt des imaginierten Orients bezieht. So ist die ästhetisch-visuelle Komponente Teil des Orientdiskurses, während die politisch-ökonomischen Vorstellungen eher aus dem Bereich der arabischen Welt, also der lebensweltlichen Dimension stammen. Die Verschiebung zu Filmen, die einen deutlich stärkeren politischen Subtext bezüglich des Orients transportieren, sollte als post-orientalistisch bezeichnet werden. Diese Filme sind nicht an einer Aufrechterhaltung kolonial-hegemonialer Strukturen interessiert und auch die damit einhergehende historische Verklärung und ästhetische Positionierung ist nicht mehr Teil der Repräsentationsstrategien, sondern müssen getrennt betrachtet werden. BERNSTEIN (1997:2) erkennt in den Filmen zahlreiche Parallelen zwischen den westeuropäischen Ideologien des 19. Jahrhunderts, die einen kolonialen Imperialismus bedienten und mit einer natürlichen Überlegenheit des christlichen Westens gegenüber dem islamischen Orient argumentierten und dem von SAID (1978) als Orientalismus bezeichneten Diskurs, und sieht diesen vom Kino aufrecht erhalten. Die Vorstellungen sind eng an die räumlichen Vorgaben gebunden und lassen sich in ihrer Konzeption nur in Verbindung mit den ihnen zugrunde liegenden Raumsemantiken denken.

So erfährt der Zuschauer im Film *Ishtar*, dass die CIA die Diktatur im Land Ishtar unterstützt und dass Marokko einen Pakt mit Gaddafi unterzeichnet haben soll, womit lebensweltliche Verankerungen vorgenommen werden. Bei aller dem Film innewohnenden Komik oder fehlender Tiefe, je nach Geschmack und subjektiver Wahrnehmung, kommt eine weitere amerikanische Grundhaltung zum Vorschein. Es geht immer darum, die Botschaft zu vermitteln, dass Freiheit und Demokratie der unterdrückten Welt zu bringen sei. Diese filmisch verbreitete Meinung lässt sich in folgender Szene gut belegen: Beim Versuch Dustin Hoffman als Spion anzuwerben bekommt er durch einen CIA-Agenten vor Ort 150 US-Dollar die Woche angeboten: „It’s not much, but you can’t really put a price on Democracy.“

Es ist sicherlich keine neue Erkenntnis, dass Filme mehr über die Produktionsländer offen legen, als über die filmisch inszenierten und repräsentierten (vgl. KRACAUER 1963, SILBERMANN 1970). Letzteres zu ignorieren ist mehr als fahrlässig, zumal die Rezipienten in erster Linie eine Auseinandersetzung mit den konsumierten Bildern anstreben und weniger über zugrunde liegende hegemoniale Strukturen nachdenken. Der cineastisch geschaffene Orient kann eigentlich nur in der Imagination existieren, weist er aufgrund seiner wirkmächtigen Bilder einen außergewöhnlichen Einfluss auf die Konfiguration gesellschaftlicher Geographie- und Politik-Konstruktionen und Imaginationen auf, und ist in verschiedensten Wahrnehmungsebenen präsent (vgl. WARK 1994).

Das augenblicklich bestehende wissenschaftliche und öffentliche Interesse am Orient, in nahezu allen Dimensionen des Alltags, ist durch weltpolitische und gesellschaftliche Ereignisse begründet. Ein verstärktes neuerliches Interesse am Orient beginnt mit der medialen Aufbereitung des Golfkrieges 1991 und Attentate auf europäische Touristen in der arabischen Welt (vgl. KHATIB 2006). Von besonderer Bedeutung sind entsprechende mediale Großereignisse, wie z.B. die Anschläge auf das *World Trade Center* und das Pentagon am 11. September 2001 (vgl. WARK 1994).<sup>81</sup> Auf wissenschaftlicher Ebene löste HUNTINGTON (1993) mit seiner Arbeit über kulturelle Grenzen und daraus resultierenden Prognosen über drohende Auseinandersetzungen kontroverse Debatten aus, beförderte auf diese Weise aber auch den Orient als Kulturraum wieder in den Blickwinkel der Öffentlichkeit.<sup>82</sup> Der *clash of civilizations* oder auch *Kampf der Kulturen* ist eine der am häufigsten verwendeten Beschreibungen und Metaphern geworden, die von den Medien aber auch den Wissenschaften im Zusammenhang mit terroristischen Aktionen islamistischer Urheber Verwendung finden (vgl. POLASCHEGG 2005:18).<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Interessanterweise ist die kognitive Verknüpfung des 11. September nicht mehr nur ausschließlich New York und *ground zero*. Vielmehr schafft die Verbindung geradezu translozierbare Orte und Räume, da die Anschläge mittlerweile mit der arabischen Welt und dem Orient als Urheber in Verbindung gebracht werden.

<sup>82</sup> An dieser Stelle soll nicht die Diskussion um Kulturerdteile und die Konstruktionen des wissenschaftlichen Diskurses aufgegriffen werden. Die Erwähnung erfolgt lediglich aus Gründen der Vollständigkeit. Für eine umfassende Diskussion siehe z.B. BÖGE (1997).

<sup>83</sup> Der verwendete Kulturbegriff in diesem Kontext ist ein stark ethnologisch geprägter und umfasst alles, was nicht Natur ist (POLASCHEGG 2005:22 f.). Demnach gehört in diesem durchaus pragmatischen Zuschnitt alles zur Kategorie Kultur, was sich in Kunstprodukten, Lebensäußerungen und Praktiken sowie ideellen und normativen Setzungen wiederfindet. RECKWITZ (2000:78) spricht gar von einem „totalitätsorientierten Kulturbegriff“, der verwendet

Im Film wird dieses Bild seit jeher benutzt, um auf gesellschaftliche und kulturelle Unterschiede zu verweisen und ist seit Anbeginn des Kinos Gegenstand filmischer Erzählpraxis.

Amerikanische Autoren, wie EDWARDS (2005:50 f.) kommen nicht umhin, darauf zu verweisen, dass Filme im Stile von *The Sheik* koloniale Verhältnisse Großbritanniens widerspiegeln, während Legionärsfilme à la Beau Geste, die französische Kolonialgeschichte aufbereiten. Eigene Fehltritte werden in der Regel nicht kommentiert, was letztlich auch eine geopolitische Aussage beinhaltet.

Die klaren Absichten bezüglich filmisch transportierter Aussagen wird am Beispiel des Films *Road to Morocco* deutlich, für den Paramount zwei Enden produzieren ließ. Paramount strich allerdings die Variante in der Hope und Crosby sich freiwillig zu den *Marines* melden und sich mit dem letzten Satz: „See you on the road to Tokyo“ verabschieden (vgl. Internet Movie Database (o. J.)). Kein Jahr nach dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbor verzichteten die Verantwortlichen auf diesen lebensweltlichen Bezug, um den fröhlichen und sinnfreien Rahmen nicht zu verlassen.

Aber auch *Casablanca* eignet sich für eine solche Einbettungsstrategie. Allein die Entstehungsgeschichte von *Casablanca* ist etwas ganz besonderes, so kann von einer wahrhaft internationalen Produktion sprechen, mit einer Crew die sich aus beinahe unvorstellbar vielen Nationalitäten zusammensetzte. Viele davon Flüchtlinge aus Europa, die den Kriegswirren und der nationalsozialistischen Besetzung und Verschleppung entkommen waren. So drückt der Film nicht nur eine besondere geopolitische Situation aus, sondern prägt auch das Bild einer einzelnen Stadt mit einer Nachhaltigkeit, die ihres gleichen sucht. Und auch die zeitgenössische geopolitische Dimension *Casablanca*s wird von CROWTHER (1942) thematisiert, denn der Film wird nicht überall den gleichen Anklang finden: „It certainly won't make Vichy happy – but that's just another point for it“ (ibid.).

Auch die Repräsentation staatlicher Funktionsträger ist von geopolitischer Brisanz. So ist die Darstellung der türkischen Geheimpolizei im Film *Topkapi*, besonders überzogen dargestellt, ganz im Sinne der Filmkomödie, und doch

---

wird, um „die immanente Komplexität von Lebensweisen und gleichzeitig ihre Distinktheit gegenüber anderen Lebensformen hervorzuheben.“

schwingt eine gehörige Portion Überwachungs- und Kontrollphobie mit. Der Film bietet nicht nur ästhetische und bunte Alltagsbilder aus Istanbul, sondern vermittelt den Rezipienten in einem Atemzug, dass die Türkei ein überwachter und militärisch geführter Staat ist, der keinerlei Ausbrüche aus der Ordnung gestattet. Auch wenn die überwachten europäischen Charaktere Kriminelle sind, untermauert der Film aus dem Jahr 1964, dem Jahr des Inkrafttretens des Assoziationsabkommens zwischen der EU und der Türkei, eine besondere Distanz gegenüber der Türkei.



**Abb. 77** *Türkische Geheimpolizei (Topkapi, 1964)*

Der, zumindest marginal, auf einer wahren Geschichte beruhende Film *The Wind and the Lion*, thematisiert die Entführung einer Amerikanerin (Candice Bergen) und ihrer Kinder aus Tanger des Jahres 1904 durch den Führer der Rif-Kabylen el-Raisuli (Sean Connery). Dies zum Zweck politischer Erpressung, also ein Phänomen, das durchaus aktuelle Bezüge zu Entführungen westlicher Journalisten, Touristen und Angehöriger von Hilfsorganisationen hat. Die militärische Intervention des damaligen US-Präsidenten Theodor Roosevelt wird zu leichten satirischen Seitenhieben im Rahmen einer aufwendigen Film-Operette genutzt (vgl. Lexikon des Internationalen Films 2002). Die geopolitische Bewertung des Films belegt Amerikas Auftauchen als politische Supermacht und Weltpolizei. Die Handlung, die eigentlich um den wachsenden Respekt zwischen der entführten Eden Pedecaris und ihrem Entführer, dem Berberführer el-Raisuli aufgebaut sein sollte, thematisiert viel stärker Amerikas Bestreben als Supermacht in Erscheinung zu treten und begründet die Tradition der Vereinigten Staaten als filmische und lebensweltliche Supermacht.

Die filmische Adaptation einer Rudyard Kipling Kurzgeschichte <sup>84</sup>, über zwei Schwindler und Kleinkriminelle (Michael Caine und Sean Connery), die als ehemalige Armeeangehörige im kolonialen Indien und Afghanistan unterwegs sind, bieten einen Einblick in die afghanische Provinz Kafiristan<sup>85</sup>, die einst von Alexander dem Großen kontrolliert wurde, so die Geschichte und der Film. „Now a part of Afghanistan but then an undiscovered territory not visited by a known tourist or king since Alexander the Great” (CANBY 1975). Die durchaus kritische Auseinandersetzung mit dem britischen Kolonialismus, sieht CANBY (1975) als „kind of raffish metaphor for the British colonial experience that did not end for another half century“.



**Abb. 78** Peachy und Dravot in Kafiristan  
(*The Man who would be King*, 1975)

Der Film *Ishtar* erzählt die Geschichte zweier Mächtegern *Songwriter*, die aufgrund ihrer äußerst dürftigen Fähigkeiten schwer vermittelbar sind und vor dem heimischen Publikum in New York auf ganzer Linie versagen. Elaine May, die Regisseurin erschafft laut Pauline KÄEL (1991) eine Art *Road to – Komödie*, die den beiden Protagonisten bezeichnenderweise nur das Engagement in Marokko zugesteht. Die beiden hätten auch nach Honduras gehen können, fürchten dort jedoch marodierende „*death squads*“ und entscheiden sich für das kleinere Übel: Marokko.

<sup>84</sup> Rudyard Kipling, in Bombay geboren und einer der erfolgreichsten und populärsten Schriftsteller seiner Zeit, bekam 1907 den Nobelpreis für Literatur und lieferte besonders in den 1930er Jahren zahlreiche literarische Vorlagen für Hollywoodverfilmungen: *The Lives of an Bengal Lancer* (1935), *Clive of India* (1935), *The Charge of the Light Brigade* (1936), *The Elephant Boy*, *Wee Willie Winkie*, *Captains Courageous* und *The Light that Failed* (alle 1937).

<sup>85</sup> Kafiristan heißt auf Deutsch „Land der Ungläubigen“ und ist der Name einer nördlich von Kabul gelegenen Provinz des heutigen Afghanistans und galt lange Zeit als Zentrum des anti-islamischen Widerstandes.



*Abb. 79 Die CIA hat alles unter Kontrolle in Ishtar (Ishtar, 1987)*

HINSON (1987) erkennt ebenfalls die Nähe zu den Hope und Crosby Filmen, sieht diese Verfilmung jedoch eher als postmoderne Variante. Dort entwickelt sich die Geschichte jedoch in ein recht chaotisches Agentenspiel, was von KAEL (1991) und MASLIN (1987) kurzerhand in den „Middle-East“ verlegt wird, was ihrer Meinung dazu führt, dass die Geschichte glamourös und in romantischem Stil erzählt wird. HINSON (1987) sieht eine ordentliche detailgetreue Repräsentation New Yorks und eine relativ sichere Beschreibung der dortigen Lebensverhältnisse, anders verhält es sich jedoch von dem Moment an, als die sicheren Straßen New Yorks gegen die Wüste Marokkos eingetauscht wird. Von da an verliert der Film nicht nur Persönlichkeit sondern auch an Bodenhaftung. Der Film wird oberflächlich und greift auf etablierte Bilder, Klischees und Geschichten zurück. Selbstverständlich erfährt der Zuschauer des Films *Ishtar*, dass die Wüste ein Ort voller Waffenhändler ist und sich das Land, wie sollte es in der arabischen Welt anders sein, am Rande eines Bürgerkrieges befindet. Durch Unkenntnis lebensweltlicher Rahmenbedingungen, werden grobe Zuschreibungen viel einfacher akzeptiert und selten kritisch beäugt, ein Phänomen, das besonders im Unterhaltungskino zu beobachten ist (vgl. LUKINBEAL 1995). Das Phantasieland Ishtar, im Film Nachbarstaat Marokkos, bietet die Palette an orientalischen Klischees und Zuschreibungen, die kaum eine Spezifikation der Handlungszeit verlangen. Die gängigen Klischees sind den Zuschauern durchweg bekannt und pausen sich durch Literatur- und Filmgeschichte (vgl. BERNSTEIN 1997). Einzig die im Film formulierten Hinweise auf die politische Instabilität der entsprechenden Länder scheinen an aktuelle Ereignisse anzuknüpfen und schreiben so eine besonders wirksame und nachhaltige Form populärer Geopolitik.

KEMPLEY (1991) bemängelt die filmische Umsetzung von *Not without my Daughter*, die ähnlich subtil vorgeht, wie ein Propagandafilm des Zweiten Weltkriegs. Allerdings sehr viel glaubwürdiger, denn ähnlich dem Beispiel *Ishtar*, greift *Not without my Daughter* einen Diskurs auf, der in entsprechenden Varianten nach wie vor medial präsent ist und durch den Versuch einen Gegenwartsbezug herzustellen gleichzeitig brisanter und authentischer wird. Durch die intermediale Präsenz und den Erfolg des gleichnamigen Buches verstärken sich filmisch transportierte Aussagen um ein vielfaches (vgl. RAJEWSKY 2002).

*„Die Geschichte ist echt passiert und also auch irgendwie wahr; und Millionen von Leserinnen scheinen genau auf diese Geschichte gewartet zu haben, und dadurch wird sie noch viel wahrer.“*  
(SEEßLEN 1991)

Vor dem Hintergrund, dass der Film den Iran als höllengleiches Gegenstück zur perfekten und friedlichen Welt der Vereinigten Staaten zeichnet, bekommt die narrative Konstruktion und die sozialräumliche Dialektik der Erzählpraxis besonderes Gewicht. Die Inszenierung und gestalterische Umsetzung der Eingangssequenz zeichnet die grüne Pracht der US-amerikanischen Vorstadtvilla am See geradezu paradiesisch, während bereits die Ankunft der Familie Mahmoody im Teheran Khomenis als diametrales Gegenbild inszeniert wird. Die Vereinigten Staaten als modernes Idyll, mit Anleihen pastoraler Ideale, während der Iran als rückständig archaischer Ort repräsentiert wird, der scheinbar außerhalb westlicher Vorstellungen zu liegen scheint. Die laute und unwirtliche Stadt wird dem Zuschauer durch omnipräsente Khomeni-Konterfeie im Stadtbild präsentiert. Die Verwendung der Bilder befähigt den Zuschauern die Geschichte zeitlich und politisch einzustufen und sie damit auch potentiell zu authentifizieren. Vergleichbare Bilder sind durch das Fernsehen zur Genüge vermittelt und dem Publikum bekannt und betten sie auf diese Weise in aktuelle Diskurse ein (vgl. MCALISTER 2005).

## 7.2 Visuelle Strategien

Aus geographischer Sicht, sind besonders die Momente alltäglicher geographischer Zuschreibung interessant, die Handlungen, Orte und Länder durch vermeintliche Einbettung in wissenschaftlichen Darstellungen legitimieren. Wie könnte dies besser geschehen, als mit der filmischen Implementierung von glaubhaften und verlässlichen Darstellungen der Erde? Vor das kognitive geopolitische *re-mapping* tritt jedoch eine sehr viel augenscheinlichere Methode, um den Zuschauer in Alltagskonventionen und medial vertraute Bezüge zu setzen: Karten und Globen. Mit diesem Herrschaftswissen ausgestattet, bewegt sich der Film-Held, ebenso wie das westliche Unterhaltungskino sicher auf unbekanntem Terrain. Die Heldenfigur hat somit Zugriff auf eine Art von Wissen, die automatisch hegemoniale Strukturen offenlegt und die als fester Bestandteil in allen untersuchten Filmen zu beobachten sind. Populäre Geopolitik spielt folglich nicht nur im narrativen Kontext der Filme eine Rolle, sondern greift auch gezielt auf die visuelle Hilfe von Karten und Kartenskizzen zurück. Landkarten sind Ausdruck und populäre Visualisierungen aktueller politischer Sachverhalte und die damit verbundenen Schwierigkeiten im Kommunikationsprozess sind vielfach diskutiert (vgl. CLEMENS & DITTMANN 2004). Auch das Kino hat immer wieder auf solche zusätzlichen Visualisierungen zurückgegriffen. Der Film *Morocco* begründet die Tradition des filmischen Karten- und Globeneinsatzes, die in verschiedenen Formen Verwendung finden und zum einen als historische Einbettung, zum anderen als Verortung der filmischen Erzählung zu verstehen sind. Die historische Komponente der Kartennutzung positioniert die Filme in einer ganz bestimmten Epoche, und ermöglicht den Film in historische Bezüge zu setzen. SHOHAT (1997:28) verweist auf die dargestellte Zeit, die sowohl mit der Entstehung der Geographie als Wissenschaft, wie auch mit der Ära der kolonialen Besetzungen einhergeht. Das Kino macht nur zu gerne Gebrauch von der visuellen Unterstützung, die Landkarten als Kommunikationsmedien ermöglichen. SHOHAT (1997) geht soweit, dass sie im Film die Fortführung der wissenschaftlichen Geographie mit anderen Mitteln sieht:

*„By associating itself with the visual medium of maps, cinema represents itself scientifically, as being a twentieth-century continuation of the discipline of geography.” (SHOHAT 1997:28)*

Diese Kernaussage sollte als zentraler Satz der Filmgeographie verstanden werden; das Kino ist das Medium, dass die Geographie ins 20. Jahrhundert setzt. Die filmische Verwendung von Landkarten, Globen und Kartenskizzen als Bestandteil des filmischen Vokabulars, als eingeblendete Karte oder Itinerar werden darüber hinaus gezielt als Referenzen und Zeichen in die filmische Erzählung integriert. Das Abenteuergenre nutzt besonders die Itinerare, die nicht nur die Reise des Helden dokumentieren, sondern zudem durch Verwendung historischer Karten die Geschichte in der entsprechenden historischen Epoche ansiedeln können. So findet der Zuschauer den Weg der Legionäre aus *Morocco* ebenso, wie auch die Flugroute von Henry ‚Indiana‘ Jones in *Raiders of the lost Ark*, die als animierte Wegstrecke mit Überblendungen verfolgt werden kann oder die der Flüchtlingsströme in *Casablanca*. Mithilfe der Karten werden nicht nur Raum-Zeitliche Gefüge beschrieben und in eine filmsprachliche Dimension transferiert, sondern auch erneut historische Bezüge hergesellt. Karten als Ausdruck von Macht und Visualisierung zeitgenössischer Hegemonialstrukturen. Daneben bieten Landkarten eine Draufsicht auf Raum und die darin eingeschriebenen Sachverhalte, welche die als rationales Kommunikationsmittel genutzten Abbilder vermeintlicher Wirklichkeiten zur Authentifizierung nutzen. Diese Draufsichten legitimieren repräsentierte Situationen durch die Gleichsetzung mit vorherrschenden Machtkonstellationen, die auch durch die Kameraführung unterstrichen wird (vgl. VIRILIO 1986b)

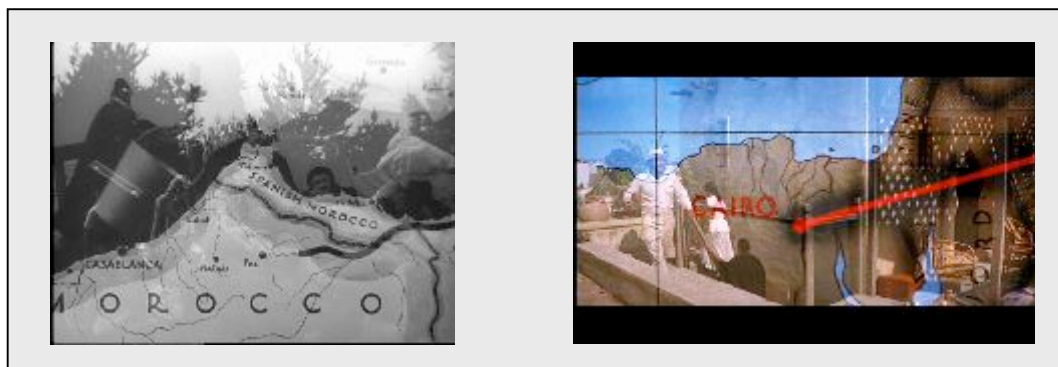


Abb. 80 Visuelle Itinerare (Links: *Casablanca* (1942); rechts: *Raiders of the lost Ark* (1981))

Landkarten sind demnach Symbole und Ausdruck der kolonialen und militärischen Macht und in beinahe allen offiziellen Büros präsent. Angefangen in Louis Renault Büro in *Casablanca*, über Rudyard Kiplings Büro in *The Man who would be King*, bis hin zum offiziellen Kartenmaterial der geographischen Exkursion um Laszlo Almásy in *The English Patient*. Das westliche Herrschaftswissen um

Kartenmaterial und die damit verbundenen kolonialen Bezüge sind allgegenwärtig. So beginnt die filmische Karriere des T.E. Lawrence in den Kellerräumen des militärischen Geheimdienstes in Kairo, wo er mit dem Kolorieren von Karten beschäftigt ist.



**Abb. 81** Kipling zeigt den Weg (*The Man who would be King*, 1975)



**Abb. 82** Links: Kartenstudium (*The English Patient*, 1996)

**Abb. 83** Rechts: Repräsentation der Staatsmacht (*Topkapi*, 1964)



**Abb. 84** Militärisch-strategische Karten (*Lawrence of Arabia*, 1962)

Kartenskizzen und deren Lesbarkeit als Fachwissen, tauchen in zahlreichen Abenteuerfilmen auf und sind sogar mögliches Indiz für dieses von Hollywood geliebte Genre. So schaffen es Rogers und Clarke in *Ishtar* die antike Kartenskizze zu lesen, ebenso, wie die kartenähnliche Abbildung aus *The Mummy* den Weg nach *Hamunaptra*, der Stadt der Toten, weist und somit den Plot der Schatzsuche erst ermöglichen. Selbst in *Midnight Express* kommen die westlichen Gefängnisinsassen in den Besitz einer Kartenskizze, die ihnen die Flucht

ermöglichen soll. Das diese letztlich scheitert, liegt dabei weniger an der Qualität der Skizze als an der Entdeckung der Fluchtvorbereitung. Landkarten gehören auch zur Ausstattung jedes Abenteurers und Schatzsuchers und sind durchaus als Erkennungsmerkmal des Helden zu verstehen. Zudem dienen sie als Verweis auf koloniale Erzählungen und deren Legitimation, auch um sie historisch zu positionieren. SHOCHAT & STAM (1994:146) sehen besonders in einer aufkommenden wissenschaftlichen Aura, die durch die Verwendung von Karten und Globen erzeugt wird, einen Hinweis auf die Bedeutung der Geographie als koloniale Wissenschaft.



*Abb. 85 Schatzkarte (Ishtar, 1987)*



*Abb. 86 Globus (The Wind and the Lion, 1975)*

Der Globus im Büro von Theodore Roosevelt in *The Wind and the Lion* offenbart auf geradezu einschüchternde Art, die amerikanische Verfügungsgewalt und die hegemoniale Inbesitznahme überseeischer Gebiete.

*„The recurrent image of the spinning globe, similarly, entitles the scientist to possess the world, since the globe, as the world’s representation, allegorizes the relationship between creator and creation.” (SHOHAT 1997:29)*

Einzig die Filme mit märchenhaftem Inhalt kommen ohne Landkarten oder quasi-offizielle Verortung aus. Sie bilden eine nicht zu greifende Wirklichkeit ab, eine reine Fiktion, die sich nicht verorten lässt, zumindest nicht in lebensweltlichen

Bezügen. Die märchenhaften Standardorte sind ohnehin in der Imagination der Rezipienten festgeschrieben und bedürfen keiner weiteren Erinnerung.

Populäre Geopolitik als filmischer Gegenstand funktioniert auf mehreren Ebenen. Zum einen als Teil einer Authentifizierungsstrategie, die es den Zuschauern ermöglicht die repräsentierten Sachverhalte und die dargestellten Länder und Orte in ein bestehendes Verständnis einzubetten und zum anderen als Teil eines kognitiven Prozesses, der soziale Realitäten schafft und die Erzeugung geopolitischer Vorstellungen und massentauglicher Leitbildern begünstigt und aufrecht erhält. Gesellschaftliches Handeln, und als solches ist Filmwahrnehmung zu verstehen, basiert nicht auf objektiven Informationen, sondern auf subjektiven und kollektiven Vorstellungen. Daraus folgt, dass das Hollywoodkino von jeher seine eigene Geschichts- und Politikschreibung betrieben hat und kontinuierlich räumliche Semantiken verbreitet hat, die als Grundlage hegemonialer Deutungsmuster dienen (vgl. ORR 2000). Das bewusste *re-mapping* der Welt, kann als Teil einer übergeordneten Strategie verstanden werden, die versucht die Position der Vereinigten Staaten als einzige globale Supermacht festzuschreiben (vgl. BRZEZINSKI 1999). Die auf diese Weise verbreiteten Leitbilder sind als kollektiv verfügbare Informationen Teil einer Metanarration, die den Westen als die Krone der Schöpfung positioniert und Grundlagen für ein visuell kommuniziertes Hegemonialsystem liefert. Cineastische Geographien und deren populäre Geopolitik sind als hegemoniale kulturelle Praktiken zu verstehen, die dadurch entstehen, dass soziale Räume und Ordnungen essentialisiert werden (vgl. NATTER & JONES 1997: 150).

## 8. Fazit

Die vorherigen Kapitel durchdringen unterschiedlichste Bereiche und Dimensionen filmgeographischer Welten im Allgemeinen und die des cineastischen Orients im Besonderen. Die Einbettung geographischer Imaginationen in wahrnehmungstheoretische Perspektiven und die Urbarmachung medien- und filmwissenschaftlicher Ansätze für die Geographie war ein erklärtes Ziel der Arbeit. Das abschließende Kapitel fasst die gewonnenen Erkenntnisse noch einmal zusammen und zeigt, wie aus Vorstellungen imaginierte Geographien werden können, welche Rolle das Kino dabei spielt und wie diese Imaginationen in eine *cinematic world* münden und welcher inneren Logik sie dabei folgen. Basierend auf den zugrunde liegenden Fragen und der Lektüre 20 ausgewählter Filme, wurde gezeigt, wie diese Konzepte ineinander greifen.

Die erarbeiteten Ergebnisse beziehen sich primär auf die Repräsentationsstrategien des Unterhaltungskinos, die cineastische Geographie des imaginierten Orients darzustellen. Der Versuch allgemeingültige Aussagen über die Erschaffung filmischer Geographien zu machen, war ein ebenso erklärtes wie die Entwicklung eines geeigneten Analyseapparates. Die gewonnenen Schlüsse sind zudem auf andere filmisch geschaffene Orte und Landschaften anwendbar und können helfen, mediale Konstrukte und Konstruktionsprinzipien sowie deren Wahrnehmung zu entschlüsseln. Es bleibt festzuhalten, dass die cineastische Geographie des imaginierten Orients eine vielschichtige und komplexe Entität bildet. Um dem Gesamtentwurf möglichst nahe zu kommen, wurde eine als geographische Filmlektüre bezeichnete Analyseform entwickelt, die sich auf tradierte Ansätze der Filmanalyse, sowie kulturwissenschaftliche Film-Interpretationen stützt.

## 8.1 Die cineastische Geographie des imaginierten Orients im Überblick

Der vom Kino geschaffene Orient liegt der ersten Annahme gemäß in den durch das Kino gesetzten Grenzen des imaginierten Orients, wie er auch durch die wissenschaftliche Geographie und Alltagskultur konstruiert wurde und wird. Da der Orient lebensweltlich keine berechtigte Entsprechung hat (vgl. ESCHER 2005), muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der arabischen Welt dem Konstrukt Orient lebensweltlich am nächsten kommt.

Der Orient, wie er sich dem westlichen Kinopublikum präsentiert, ist ein in hohem Maße ästhetisches Produkt, das in bestehende westliche Gesellschaftsideale und -Entwürfe integriert wird und ohne das der Westen nur schwerlich auskommt. Den Vorwurf, dass die Repräsentation nichts mit dem lebensweltlichen Original gemein hat, ist streng genommen nicht nur abwegig, sondern geht auch am eigentlichen Problem vorbei. Das populäre Unterhaltungskino hat zu keiner Zeit den Anspruch gehabt, ein lebensweltliches Abbild zu erschaffen. Es geht darum, Emotionen zu wecken und Zuschauer für Geschichten und Bilder einzunehmen. Der Orient, wie er konzeptionell verstanden wird, kann demnach gar keine lebensweltliche Entsprechung haben, da das Konstrukt Orient lediglich ein Konstrukt ist; ein Produkt das ausschließlich in der Phantasie und Imagination der Konsumenten populärkultureller Medien besteht.

Problematisch ist in diesem Zusammenhang jedoch der Prozess des Filmverstehens, der dafür sorgt, dass medial vermittelte Informationen sukzessive alltagsweltliches Wissen generieren. Film ist auf der Wahrnehmungsebene eines der subjektivsten Medien – jeder Film evoziert beim Betrachter neue Bilder und öffnet Tür und Tor zu eigenen Welten und deren Imaginationen, während Film gleichzeitig durch intermediale Präsenz eines der am stärksten gesellschaftlich normierten Medien ist. Filme wirken sowohl auf individueller, als auch auf gesamtgesellschaftlicher Ebene (vgl. RAJEWSKY 2002). Das wiederum führt zur Einbettung filmisch vermittelter Informationen in lebensweltliche Diskurse und kann zu einer Einschreibung in das kollektive Gedächtnis führen.

Film besitzt als das populäre Medium der Gegenwart die Möglichkeit, Vorstellungen, Ideen und Einstellungen gegenüber Menschen, Orten und

Landschaften zu generieren, zu verstärken und in gewisser Weise zu verwalten. Unter Zuhilfenahme verschiedener Varianten der Filmanalyse gelingt es zu zeigen, dass ein feststehendes Set an filmischen Orten besteht, das für das Konstrukt des filmischen Orients verantwortlich ist. Die auf diese Weise dekonstruierten Handlungsorte der Filme pausen sich durch die Filmgeschichte und können als Marker für bestimmte Subgenres herangezogen werden. Der cineastische Orient kommt mit wenigen standardisierten Orten aus und hilft auf diese Weise, eine Vorstellungswelt zu erschaffen und aufrecht zu erhalten, die ihre Bezüge einzig in der Geschichte findet. Die Stadt und die Wüste sind die bestimmenden Handlungsräume des cineastischen Orients und finden je nach Subgenre weitere Ausdifferenzierungen.

Der erste Fragenkomplex, der sich den Konstruktionsprinzipien des cineastischen Orients annahm, zeigte, dass durch die Erzeugung von Fremdheit und Andersartigkeit ein erster Beitrag zur Schaffung eines filmisch konstruierten Orients geleistet wird. Eine solche Differenzierungs- und Abgrenzungsstrategie wird durch die Verwendung personengebundener Stereotype transportiert und kontinuierlich aufgebaut. So zeigte sich, dass verwendete Grundmuster der Charakterisierung und Abstimmung von Schauspiel-Rollen auf Erzähl- und Abbildungstraditionen zurückgreifen, die sich vereinzelt bis zu den Berichten der Kreuzfahrer zurückverfolgen lassen. Dieses Verharren in solchen Traditionen steht besonders den Hollywoodproduktionen im Weg; eine Weiterentwicklung oder gar ein Aufbrechen solcher Kategorien kann nicht beobachtet werden. Die filmische Reproduktion gesellschaftlich-kultureller Praktiken, wie auch religiöse Handlungen, die den Islam kennzeichnen sollen, wandeln sich im Lauf der Produktionsgeschichte von einem rein dekorativ-exotischen Ausstattungsprinzip zu einem auf Differenz und bisweilen Ablehnung hervorrufenden Element (vgl. KHATIB 2006). Deutlich ist jedoch nach wie vor, dass die vorherrschenden Konstruktionsprinzipien die Gestaltung des Anderen in den Vordergrund stellen und ein hohes Maß an Differenz als Ziel verfolgen. Die Filme rekurren in hohem Maße bestehende Klischees aus der Literatur und bildenden Kunst und erschaffen darauf aufbauend personengebundene Stereotyp-Gruppen. Das Unterhaltungskino besitzt die Fähigkeit, eigene Stereotype zu erschaffen und auszugestalten. Besonders das Hollywoodkino hat in seiner eigenen Bildsprache und Erzählweise das Image des Orients und seiner Bewohner in einer herabgesetzten Form geprägt. Hollywood, respektive das Unterhaltungskino, bedient dabei scheinbar

Bedürfnissen einer globalisierten Rezipientenschaft und greift auf bestehende und bewährte Codes, Bilder und Geschichten zurück. In Verbindung mit unterschiedlichsten Alltagsorientalismen verselbstständigen sich die existierenden Geschichten und erhalten nach und nach den Status von Mythen. Auf diese Weise helfen die bestehenden Erzähltraditionen von Anfang an, den Orient in dichotomen Gegensatzpaaren zu beschreiben und zu bebildern.

Die zentrale Frage der Arbeit richtete sich an die filmisch transportierte und repräsentierte Geographie des imaginierten Orients und stellt den filmgeographischen Dreischritt: Landschaft - Raum und Ort unter besondere Beobachtung. Während die filmischen Räume eher als Terminus der Filmwissenschaften Verwendung findet, können die anderen Konzepte relativ problemlos in ein geographisches Verständnis integriert werden. Filmraum als Grundlage filmischer Inszenierung und Reflektionsfläche geographischer Filmwelten ermöglicht Einblicke in die Handlungsstruktur filmischer Erzählungen. Die polysemen filmischen Räume lassen für die imaginierte Geographie verschiedene Lesarten zu. Auf diese Weise ermöglicht der ausgedehnte Filmraum, durch volle Entfaltung und Ausnutzung sich entwickelnder und etablierender Technologien, Landschaftstotalen der Wüste und Stadtpanoramen zu zeigen, die sich deutlich von subjektiver visueller Wahrnehmung abheben. Gerade die Repräsentation und die zur Schaustellung der filmisch imaginierten Wüste profitiert von der Einführung verschiedener Breitwandformate. Der Schauwert der Wüste, mit eindrucksvollen Dünenkämmen und spektakulären Schattenwürfen bestimmt bis zum heutigen Tag die filmisch in Wert gesetzte Wüste und belebt den Mythos unendlicher Sandwüsten, die beim Kinopublikum den Eindruck hinterlassen, dass ausschließlich die Form des Erg als Wüste zu akzeptieren ist.

Die Semantisierungspraxis des westlichen Unterhaltungskinos macht sich spezifische Filmräume zu Nutze. Zuschreibungen erfolgen mittels Stimmungen oder Handlungen von Personen führen zu einer Wahrnehmung, die den inszenierten Sequenzen aufgrund narrativer Zuschreibungen eine faktische Attribution zuteil werden lässt. Der Orient wird immer wieder als rückständig, regellos und abenteuerlich charakterisiert. Nebenher ermöglichen auch geographisch geprägte Ansätze, den Fokus auf die Genderisierung filmischer Räume zu werfen, spielen diese doch für das Verständnis filmischer Orient-Narration eine deutliche Sprache. Der Orient, als filmische Entität steht für die

maskulin geprägte Erfahrungs- und Entdeckerwelt und lässt kaum Platz für die Inszenierung durch Frauen. Einzig als schmückendes Beiwerk haben sie im Orient-Film eine Daseinsberechtigung.

Den filmischen Landschaften des Orients sind jedoch durchaus feminine Komponenten eingeschrieben. So besitzt für Liebrand (2003) die Wüste als ästhetisches Element durchwegs weibliche Attribute und lebt von der weichen Kurvenzeichnung der Dünenfelder. Besonders aufgrund ihres hohen Schauwertes und der Nähe zu touristischen Blickkonventionen werden filmisch Landschaften des Orients aufgegriffen. Die visuelle Erweiterung des bekannten Blicks durch Panorama-Aufnahmen oder die ästhetisierende filmische Adaption bestimmter Aufnahmeverfahren sowie deren Verknüpfung mit bekannten Perspektiven, die aus der Malerei und Fotografie gesellschaftliche Allgemeinplätze bieten, üben besonderen Reiz auf die filmische Inszenierung aus.

Eine eingehende Analyse der Handlungsorte zeigte die Bedeutung, die diese für die Organisation filmischer Narration besitzen. Die sich daraus ergebende Topologie des imaginierten filmischen Orients zeigt, wie wichtig spezifische Topoi für die dramaturgische Gestaltung visueller Medien sind. Die filmischen Standardorte werden in ihrer Disposition visuell angelegt. Die Ausstattung, das Schauspiel und die kognitive Anbindung an bekannt-vertraute Szenarien erschließt dem Zuschauer den eigentlichen *sense of place*. Die Topologie des cineastischen Orients belegt, dass die Ausdifferenzierung und Spezialisierung im europäischen Unterhaltungskino immer eine größere Rolle gespielt hat, als im Hollywoodkino, das mit einer sehr viel geringeren Zahl an handlungsstrukturierenden Standardorten seine Geschichten erzählt. Die untersuchten Filme europäischer Produktionen sind deutlich ausdifferenzierter in der Gestaltung einzelner Handlungsorte, als auch in der absoluten Zahl verschiedener Orte pro Film. Das Hollywoodkino hingegen belässt es bei einigen etablierten Lokalitäten und behält diese wenigen als standardisierte Muster am Leben. Auf diese Weise bleibt die filmische Geographie relativ unbestimmt und ist nicht eindeutig rückzubinden. Dies gilt besonders für die frühen Filme Hollywoods, die eine Imagination fördern die einem touristischen Blick den Vorrang geben. Aktuellere Filme schaffen es bisweilen, sich von bestehenden Klischees zu lösen und verabschieden sich auf diese Weise auch von einem märchenhaften Orient, der zwar visuell immer noch greifbar scheint, sich narrativ jedoch verabschiedet hat und das obgleich die dem

Orient zugewiesene Zeit nicht weit über die Anfänge des 20. Jahrhunderts hinausreicht. Das, was das Kino im Laufe der Geschichte als Orient hervorgebracht hat, ist zeitlich und räumlich in der Vergangenheit festgeschrieben. Eine Region, die einzig dadurch zusammenhängt, dass sie keine Entwicklungspotenziale aufweist.

Diese Feststellung findet sich auch in der Untersuchung des anschließenden Fragekomplexes, der sich mit den Metanarrativen, Mythen und Zuschreibungen auseinandersetzt und das Wesen der filmisch gefassten Großregion untersucht. Die filmische Charakterisierung des cineastisch imaginierten Orients erfolgt über wiederkehrende Geschichten und Handlungsstränge, deren Strukturen durch schriftliche, bildhafte vorfilmische Medien angelegt wurden. Die filmischen Adaptionen rekurrieren traditionelle Erzählungen, haben diese aber als visuelle Erzählungen eigene Ausprägungen erfahren. Die Zuschreibungen unterschiedlicher Art vermögen es meines Erachtens nicht, ein eigenständiges filmisches Orient-Genre zu erschaffen. Vielmehr lassen die untersuchten Filme den Schluss zu, dass Filme, die den Orient als Handlungsraum verwenden, zum Genre des Abenteuerfilms zählen. Auf diese Weise avanciert der cineastische Orient zum Verfügungsraum des Westens. Die Länder, die unter dem Begriff Orient subsumiert werden, zeichnet das Unterhaltungskino nur zu bereitwillig als Spielfeld für Abenteuerphantasien jedweder Art, so ist es nicht verwunderlich, dass den repräsentierten Ländern und Regionen ausnahmslos Bedrohung und Rückständigkeit zugeschrieben wird. Die transportierten Fantasien und Mythen, die zwischen den Gegensätzen Bedrohung und sinnlicher Erfüllung pendeln können, betten den Orient in ein Netz aus Meta-Narrativen, die eine lebensweltlich korrekte Rückbindung erschweren, wenn nicht gar verhindern.

Die Frage nach der Vermittlung und Erschaffung populärer Geopolitiken verdeutlicht die repräsentatorische Praxis des Kinos, die zur Authentifizierung auf lebensweltliche historische Rahmendaten und Ereignisse zurückgreift. Lebensweltliche Vorbilder dienen als diskursive Verankerungen der filmischen Bezugsrealität und verleihen Glaubwürdigkeit, besonders wenn historische Ereignisse oder machtpolitische Szenarien im Vordergrund der Narration stehen. Aber auch die Auswirkungen politischer Rahmenbedingungen auf die Produktion von Filmen sind immens und belegen, welche gesellschaftliche Relevanz das Unterhaltungskino besitzt.

Hollywood hat von Anbeginn seine kulturelle und ökonomische Stellung benutzt, um amerikanische Wertvorstellungen global zu verbreiten und speziell, wenn es um die Repräsentation des Orients geht, dies geradewegs aggressiv betrieben. Das Kino sorgt so für die Aufrechterhaltung eines kolonial-imperialistischen *status quo* mit Mitteln, die KRACAUER (1963:281) als Blendungsversuche bezeichnet. Filme die sich vermeintlich an historischen Vorbildern orientieren, greifen aufgrund des gewählten Topos immer wieder auf die Repräsentation kolonialer Strukturen und die Weiterverbreitung entsprechender Gedanken zurück. Die im Kino gezeigten Filme reflektieren nicht nur Hollywoods Interesse am Orient, sondern dokumentieren die sich wandelnde Einstellung gegenüber der islamisch-orientalischen Welt, die als vom Kino erweckt, tiefe Einblicke in vorherrschende politische Strukturen und gesellschaftliche Einstellungen ermöglichen. Nebenher offerieren die Filme eine Nomenklatur kulturbedingter Mimikry-Muster und Repräsentationsstrukturen, die nicht nur piktoral, sondern auch über sich wiederholende Erzählmuster und Topoi kulturelle Praktiken reflektieren. Diese sind in besonderem Maße als negativ konnotierte Raumsemantiken zu lesen, die mittels filmischer Kommunikation Eingang in lebensweltliche Diskurse erlangen. Die Bildsprache des Kinos macht sich eine ganz spezifische Erzählweise zu Eigen. So werden zur Visualisierung von Machtverhältnissen immer wieder Landkarten in die filmische Erzählung integriert, die hoheitliche Ansprüche dokumentieren und eine visuelle Inbesitznahme ausdrücken.

Es muss die Frage gestattet sein, ob Film Meinungen und Bilder erst erschafft oder bereits bestehende Images und Dispositionen geschickt aufgreift und damit sowohl Rezeptionserwartungen erfüllt sowie Markterfordernissen nachkommt, oder ob die Filme Zeugnis der zeitgenössischen Einstellungen ablegen? Dann sind die Filme als historische Belege zu lesen, die wiederum Auskunft über die Produktionsbedingungen, Einstellung und Befindlichkeit der produzierenden Gesellschaft darstellen.

Die filmimmanente Geographie ist als essentieller Bestandteil des Unterhaltungskinos nicht wegzudenken und muss als Verständniskategorie visueller Erzählungen begriffen werden. Unterschiedliche Wahrnehmungshorizonte filmischer Geographie erlauben den Zuschauern, den Film auf diversen Ebenen zu verstehen und alltagsweltlich rückzubinden.

Abschließend kann gesagt werden, dass Film sich zum einen in der Kunst des Weglassens übt – nur so wird Film lesbar – und zum anderen als Erschaffer neuer Welten aktiv ist. Dies geschieht durch kontinuierliches Zurückreifen auf bestehende Geschichten, Mythen und Szenarien, die allesamt nicht ohne eine filmimmanente Geographie denkbar wären. Dabei ist Film immer ein historisches Medium. Auch dann, wenn es sich um aktuelle Themen handelt, ist das Medium selbst immer mit der Retrospektive beschäftigt. Sofern eine Geschichte erzählt wird, die an literarischen Vorbildern oder an vermeintlich wahren Begebenheiten orientiert ist, gestattet Film nur den Blick zurück und immer aus charakteristischen Perspektiven. Von der ersten Idee, bis zum fertigen Filmprodukt vergeht eine verhältnismäßig lange Zeit, in der Regel ca. zwei Jahre, sofern es sich um ein interessantes Produkt handelt, das nicht lange um Produzenten bemüht sein muss.

Schlussendlich bleibt zu sagen, dass der einstige Arbeitstitel „Wüsten, Palmen und Basare“ sehr viel passender ist, als zunächst beabsichtigt, stehen die einzelnen Begriffe für verantwortliche Konstruktions- und Zuschreibungsprinzipien. Die Wüste als übergeordneter Handlungsraum, der den Orient als Abenteuerraum semantisiert, die Palme als singuläres Zeichen, das als Verweisungselement für Orientfantasien steht und der Basar, als filmischer Standardort, der Teil einer Topologie spezifischer Handlungsorte des Kinos ist und den Zuschauern das Verfolgen filmischer Dramaturgie erleichtert. Passend auch, weil der Titel durch die gewählten Beispiele bereits auf die Bildmächtigkeit des Orients verweist und die bloße Nennung bereits assoziative Bilder hervorruft und Stimmungen evoziert.

## 8.2 Ausblick

Ein Blick in die Zukunft sei zum Schluss noch gestattet. Die geographische Beschäftigung mit Film konzentriert sich bislang überwiegend auf die Analyse filmischer Repräsentationen – auch diese Arbeit bildet da keine Ausnahme. Die Zukunft einer ernst zu nehmenden Mediengeographie, als Bestandteil der Sozialgeographie, muss darum bemüht sein, Methoden der Medienwirkungsforschung in ihre eigenen Studien zu integrieren. Nur auf diese Weise kann es gelingen, Informationen über das präzise Zustandekommen medialer Repräsentationen zu erhalten. Besonders in Zeiten, in denen mehr Bilder als je zuvor gesellschaftlich verfügbar sind, muss die Geographie den sich verändernden Bedingungen stellen.

Die Zukunft der Filmgeographie liegt in der Konzentration der Geographie auf ihre eigentliche Stärke, die Empirie. Ohne eine gezielte Aufbereitung bestehender Arbeiten und die konsequente Weiterentwicklung des Methodenapparates, wird es auf Dauer nur sehr schwer sein, eine Geographie mit einem Schwerpunkt im Bereich der visuellen Massenmedien zu implementieren. Geschieht dies nicht, ist zu befürchten, dass andere Fachbereiche, explizit die Kultur-, Literatur- und auch die Film- und Medienwissenschaften, die konsequente Aufbereitung medialer Ortskonstruktionen und Repräsentationen übernehmen und sich damit ein eigentlich urgeographisches Themenfeld einverleiben. Dies gilt umso mehr, wenn man sich vor Augen hält, was Steven Spielberg (DIE ZEIT 2005/52) in einem Interview zu seinem Film *Munich* sagte:

„It's all geography today.“

# Literatur

- ADAMS, PAUL C. (1992): Television as gathering place. In: *Annals of the Association of American Geographers*, 82 (1). S. 117-135.
- ADORNO, THEODOR, W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften*. [hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a, 20 Bde.] Frankfurt am Main.
- AFFRON, CHARLES & AFFRON, MIRELLA JONA (1995): *Sets in Motion. Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick.
- AITKEN, STUART C. (1991): A Transactional Geography of the Image-Event: the Films of Scottish Director, Bill Forsyth. In: *Transactions: Institute of British Geographers* 16. S. 105-118.
- AITKEN, STUART C. (1994): I'd Rather Watch the Movie than Read the Book. In: *Journal of Geography in Higher Education*. Vol. 18, Nr. 3, S. 291-307.
- AITKEN, STUART C. & DIXON, DEBORAH C. (2006): Imagining geographies of film. In: *Erdkunde* 60(4). S. 326-336.
- AITKEN, STUART C. & ZONN, LEO E. (1993): Weir(d) sex: representation of gender-environment relations in Peter Weir's *Picnic at Hanging Rock* and *Gallipoli*. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 11. S. 191-212.
- AITKEN, STUART C. & ZONN, LEO E. (Hrsg.) (1994): *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Boston.
- AITKEN, STUART C. & ZONN, LEO E. (1994): Re-Presenting the Place Pastiche. In: AITKEN STUART C. & ZONN, LEO E. (Hrsg.): *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Boston. S. 3-25.
- ALLEN, JOHN (2003): *Lost Geographies of Power*. Oxford.
- ALLEN, RICHARD (1995): *Projecting Illusion – Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge.
- ALLEN, RICHARD (1995a): Film, Fiktion und psychoanalytische Theorie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 4, Nr. 3. S. 507-530.
- ALLPORT, GORDON W. (1971): *Die Natur des Vorurteils*. Köln.
- ALTMAN, ROBERT (1999): *Film/Genre*. London.
- ANDERSON, J.D. (1996): *The Reality of Illusion – an ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale.
- ARIJON, DANIEL (2000): *Grammatik der Filmsprache*. Frankfurt am Main.
- ARMES, ROY (2005): *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington & Indianapolis.
- ARNHEIM, RUDOLF (1932): *Film als Kunst*. Berlin.
- ASSMANN, JAN (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ASSMANN, JAN & HÖLSCHER, TONIO (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt/Main. S. 9-19.
- ASSMANN, JAN (1999): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- AL-AZMEH, AZIZ (1987): „Islamic Studies and the European imagination. In: *Islamic Culture*, H. 1. S. 1-27.

- BACHELARD, GASTON (1987): Poetik des Raumes. Frankfurt am Main.
- BACHTIN, MICHAÏL M. (1989): Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt am Main.
- BALÁSZ, BÉLA (2001): Der sichtbare Mensch. Frankfurt am Main. [Deutsche Erstausgabe 1924]
- BANSE, EWALD (1909): Der Orient – ein geographischer Begriff? In: Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik. 31 (1). S. 1-7.
- BANSE, EWALD (1910): Die Atlasländer (Orient I). Eine Länderkunde. Leipzig.
- BANSE, EWALD (1910a): Der arabische Orient (Orient II). Eine Länderkunde. Leipzig.
- BANSE, EWALD (1910b): Der arische Orient (Orient III). Eine Länderkunde. Leipzig.
- BANSE, EWALD (1920): Expressionismus und Geographie. Braunschweig.
- BANSE, EWALD (1921): Wüsten, Palmen und Basare. Braunschweig.
- BANSE, EWALD (1926): Abendland und Morgenland: Landschaft, Rasse, Kultur zweier Welten. Braunschweig.
- BANSE, EWALD (1931): Das Beduinenbuch. Berlin.
- BANSE, EWALD (1932): Die Geographie und ihre Probleme. Berlin.
- BANSE, EWALD (1934): Das Buch vom Morgenlande. Einführung und Gestaltung. Leipzig.
- BARKER, ROGER G. (1968): Ecological Psychology: concepts and methods for studying the environment and behaviour. Stanford.
- BARTHES, ROLAND (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt am Main.
- BAUDRILLARD, JEAN (1994): Simulacra and Simulation. Ann Arbor.
- BAUDRILLARD, JEAN (2004): Amerika. Berlin.
- BAZIN, ANDRÉ (1971): What is Cinema? Volume II. Berkeley & Los Angeles.
- BAZIN, ANDRÉ (1975): Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films. Köln.
- BERMAN, NINA (1996): Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900. Stuttgart.
- BERNSTEIN, MATTHEW & STUCLAR, GAYLYN (Hrsg.) (1997): Visions of the East – Orientalism in Film. New Brunswick.
- BEIER, LARS-OLAV & SEEßLEN, GEORG (Hrsg.) (1999): Alfred Hitchcock. Berlin.
- BELLER, HANS et al. (Hrsg.) (2000): Onscreen/Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes. Ostfildern bei Stuttgart.
- BHABHA, HOMI K. (1990): Introduction: narrating the nation. In: ders. (Hrsg.): Nation and Narration. London. S. 1-7.
- BHABHA, HOMI K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen.
- BIGNELL, JONATHAN (2002): Media Semiotics. Manchester & New York.
- BILLINGHAM, PETER (2000): Sensing the City through Television. Bristol.
- BIRDWELL, MICHAEL, E. (2000): Das andere Hollywood der dreißiger Jahre – Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis. Hamburg & Wien.
- BLOTHNER, DIRK (1999): Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films. Bergisch-Gladbach.
- BLUME, HELMUT (1991): Das Relief der Erde. Stuttgart.
- BOECKLER, MARC (2005): Geographie kultureller Praxis. Syrische Unternehmer und die globale Moderne. Bielefeld.
- BÖGE, WIEBEKE (1997): Die Einteilung der Erde in Grossräume – Zum Weltbild der deutschsprachigen Geographie seit 1871. Hamburg.
- BOHLEN-HEGEWALD, FRED VON (1939): Schleier, Fez und Turban. Mit Auto, Kamera und mir allein 20000 Kilometer durch den Balkan und quer durch Iran. Berlin.

- BONFADELLI, HEINZ (2002): Medieninhaltsforschung – Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Konstanz.
- BORDWELL, DAVID (2003): Visual Style in Cinema. Frankfurt am Main.
- BORSTNAR, NILS, PABST, ECKHARD & WULFF, HANS-JÜRGEN (2002): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz.
- BOULANGER, PIERRE (1975): Le Cinéma Colonial. Paris.
- BRAUDY, LEO (2002): The World in a Frame – What we see in Films. Chicago.
- BRONFEN, ELISABETH (2004): Home in Hollywood – The Imaginary Geography of Cinema. New York.
- BROOKER-GROSS, SUSAN (1983): Spatial Aspects of Newsworthiness. In: Geografiska Annaler 65B. S. 1-9.
- BROWN, TIMOTHY J. (2004): Deconstructing the Dialectical Tensions in *The Horse Whisperer*: How Myths Represent Competing Cultural Values. In: The Journal of Popular Culture. Vol. 38. Nr. 2. S. 274-195.
- BRUNO, GIULIANA (2005): Architektur und das bewegte Bild. In: EUE, RALPH & JATHO, GABRIELE (Hrsg.): Schauplätze, Drehorte, Spielräume – Production Design + Film. Berlin. S. 113-127.
- BRZEZINSKI, Zbigniew (1999): Die einzige Weltmacht. Amerikas Strategie der Vorherrschaft. Frankfurt am Main.
- BULLERJAHN, CLAUDIA (2001): Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg.
- BURESCH, WOLFGANG (2003): Von Puppen und dem (Zeit-)Geist im deutschen Kinderfernsehen – Entwicklungen der letzten 40 Jahre. In: ders. (Hrsg.): Kinderfernsehen. Vom Hasen Cäsar bis zu Tinky Winky, Dipsy und Co. Frankfurt am Main. S. 11-37.
- BURGESS, JACQUELINE (1982): Filming the Fens: a visual interpretation of regional character. In: GOLD, JOHN R. & BURGESS, JACQUELINE (Hrsg.): Valued Environments. London. S. 35-54.
- BURGESS, JACQUELINE & GOLD, JOHN R. (1985): Introduction: Place, the Media and Popular Culture. In: BURGESS, JACQUELINE & GOLD, JOHN R. (Hrsg.): Geography, the Media & Popular Culture. London. S. 1-32.
- BURKART, ROLAND (1999): Alter Wein in neuen Schläuchen? Anmerkungen zur Konstruktivismus-Debatte in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. In: RUSCH, GERHARD & SCHMIDT, SIEGFRIED J. (Hrsg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt am Main. S. 55-72.
- BUTLER, R. W. (1990): The influence of the media in shaping international tourist patterns. In: Tourism Recreation Research, 15 (2). S. 46-53.
- BUTTNER, ANNE (1990): Geography, Humanism, and Global Concern. In: Annals of the Association of American Geographers 80 (1). S. 1-33.
- CAMPBELL, JOSEPH (1999): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt am Main & Leipzig.
- CANBY, VINCENT (1975): Connery and Caine Flee Kipling India. In: New York Times. 18. Dezember.
- CANBY, VINCENT (1981): Raiders of the Lost Ark. In: The New York Times. 12. Juni.
- CANBY, VINCENT (1990): Review/Film; Toward the Heart of the Sahara, Chic but Lost in Its Vastness. In: New York Times. 12. Dezember.
- CARNES, MARK C. (1996): Past Imperfect: History According to the Movies. (Interview with film director Oliver Stone). In: Cineaste. (22)4. S. 33-37.
- Carney, George (Hrsg.) (1987): The Sounds of People and Places: Readings in American Folk and Popular Music. Lanham M.D.

- CARROLL, NOEL (1996): *Theorizing the moving image*. Cambridge.
- CATON, STEVEN C. (1999): *Lawrence of Arabia : a film's anthropology*. Berkeley & Los Angeles.
- CHOWDHRY, PREM (2000): *Colonial India and the making of empire cinema. Image, ideology and identity*. Manchester.
- CLARK, ARTHUR (1990): *Agatha Christie – Mysteries and the Middle East*. In: *Saudi Aramco World*. Juli/August. (4) 2.
- CLARK, M. J. & ALLEN, W.J. (1977): *Films: Cities via The Screen*. In: *Geographical Magazine* 49, S. 341.
- CLARKE, DAVID B. (Hrsg.) (1997): *The Cinematic City*. London.
- CLEMENS, JÜRGEN & DITTMANN, ANDREAS (2004): *The Power of Maps and the war against Terrorism in Afghanistan. A Critical Review of German News maps*. In: *Internationales Asienforum*, Vol. 35. No. 1-2. S. 31-45.
- COCHRAN, TERRY (1997): "The Matter of language." In: *Boundary 2* 25.2. S. 71-93.
- COLBERT, MARY (1997): "Beyond effects: an interview with John Seale". In: *Cinema Papers*, 115: 4. S. 6-9.
- CONS, G. (1959): *The geographical film in education*. In: *The Geographical Magazine* 32. S. 456-66.
- COSGROVE, DENIS (1984): *Social Formation and Symbolic Landscapes*. Madison.
- COSGROVE, DENIS & JACKSON, PETER (1987): *New directions in cultural geography*. Area 19, S. 95-101.
- COULDRY, NICK & MCCARTHY, ANNA (Hrsg.) (2004): *Mediaspace – Place, Scale and Culture in a Media Age*. London.
- CRANG, MIKE, CRANG, PAUL & MAY, J. (Hrsg.) (1999): *Virtual Geographies : bodies, space and relations*. London.
- CRESWELL, TIM & DIXON, DEBORAH (Hrsg.) (2002): *Engaging Film: geographies of mobility and identity*. Lanham, Boulder, New York & Oxford.
- CROWTHER, BOSLEY (1942): *Road to Morocco*. In: *New York Times*. 12. November.
- CROWTHER, BOSLEY (1962): *A desert warfare Spy*. In: *New York Times*. 17. Dezember.
- CROWTHER, BOSLEY (1964): *The Screen Recruiting Jewl Thieves: "Topkapi", by Dassin Opens at 2 Theatres*. In: *New York Times*. 18. September.
- CROWTHER, BOSLEY (1966): *Screen: "Khartoum" Opens: Olivier Excels in tale of Blood and Sand*. In: *New York Times*. 14. Juli.
- CULLER, J. (1981): „Semiotics of Tourism“. In: *American Journal of Semiotics* (1). S. 127-140.
- DA COSTA, MARIA HELENA (2003): *Cinematic Cities. Researching films as geographical texts*. In: BLUNT, ALISON et al. (Hrsg.): *Cultural Geography in Practice*. London. S. 191-201.
- DANIEL, HERMANN ADALBERT (1882): *Handbuch der Geographie. Erster Band*. Leipzig.
- DEAR, MICHAEL J. (2000): *The Postmodern Urban Condition*. Oxford.
- DEEKEN, ANNETTE (2004): *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid.
- DEEKEN, ANNETTE & BÖSEL, MONIKA (1996): „An den süßen Wassern Asiens“ – *Frauenreisen in den Orient*. Frankfurt & New York.
- DELEUZE, GILLES (1997): *Cinema – Das Bewegungs-Bild*. [französische Originalfassung 1983] Frankfurt am Main.
- DELEUZE, GILLES (1997a): *Cinema – Das Zeit-Bild*. [französische Originalfassung 1985] Frankfurt am Main.
- DENZIN, N. (1991): *Images of Postmodern Society*. London.

- DIXON, DEBORAH & ZONN, LEO E. (2004): Film Networks and the Places of Technology. In: BRUNN, STANLEY D. et al. (Hrsg.): *Geography and Technology*. Dordrecht, Boston & London. S. 243-266.
- DODDS, KLAUS (2003): Licensed to stereotype: Popular geopolitics, James Bond and the spectre of balcanism. In: *Geopolitics* (8)2. S. 125-156.
- DODDS, KLAUS (2003a): Reel Geopolitics. In: *media education journal* 34. S. 3-8.
- DODDS, KLAUS (2005): Screening Geopolitics: James Bond and the Early Cold War films (1962-1967). In: *Geopolitics* (10). S. 266-289.
- DODDS, KLAUS (2006): Popular geopolitics and audience dispositions: James Bond and the Internet Movie Database (IMDb). In: *Transactions of the Institute of British Geographers*. NS 31, S. 116-130.
- DOWNES, ROBERT & STEA, DAVID (1982): *Kognitive Karten: Die Welt in unseren Köpfen*. New York.
- DUBBINI, RENZO (2002): *Geography of the Gaze in early modern Europe*. Chicago & London.
- DUBY, GEORGES & LARDREAU, GUY (1980): *Dialogues*. Paris.
- DU GAY, PAUL (Hrsg.) (1997): *Production of Culture/Cultures of Production*. London.
- DUNKER, ACHIM (1993): „Die chinesische Sonne scheint immer von unten“. *Licht- und Schattengestaltung im Film*. München.
- DWYER, KEVIN (2004): *Beyond Casablanca. M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Bloomington & Indianapolis.
- ECO, UMBERTO (1987): *Travels in Hyperreality*. London.
- EDWARDS, BRIAN T. (2005): *Morocco Bound – Disorienting America’s Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*. Durham & London.
- EISELE, JOHN, C. (2002): The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern. In: *Cinema Journal* 41, No. 4. S. 68-94.
- ELAM, DIANE (1994): *Feminism and Deconstructionism: Mis. En Abyeme*. New York.
- ELSAESSER, THOMAS & BUCKLAND, WARREN (2002): *Studying Contemporary American Film*. London.
- ESCHER, ANTON (1999): Das Fremde darf fremd bleiben! Pragmatische Strategien des Handlungsverstehens bei sozialgeographischen Forschungen im islamischen Orient. In: *Geographische Zeitschrift* 87. Heft 3+4. S. 165-177.
- ESCHER, ANTON (2005): Arabische Welt, Islamische Welt oder Orient? In: *Praxis Geographie* (3). S. 4-11.
- ESCHER, ANTON (2006): The geography of cinema – a cinematic world. In: *Erdkunde* 60(4). S. 307-314.
- ESCHER, ANTON & ZIMMERMANN, STEFAN (2001): Geography meets Hollywood - Die Rolle der Landschaft im Spielfilm. *Geographische Zeitschrift*, 89 Jg., H. 4. S. 227-236.
- ESCHER, ANTON & ZIMMERMANN, STEFAN (2004): Hollywoods wahre nordafrikanische Städte. In: MEYER, GÜNTER (Hrsg.) *Die Arabische Welt im Spiegel der Kulturgeographie*. Mainz. S. 162-167.
- ESCHER, ANTON & ZIMMERMANN, STEFAN (2005): Drei Riten für Cairo – Wie Hollywood die Stadt Cairo erschafft. In: ESCHER, ANTON & KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Mythos Ägypten*. Remscheid. *West-Östliche Medienperspektiven II*. S. 156-168.
- ETTEDGUI, PETER (2001): *Filmkünste: Produktionsdesign*. Reinbek bei Hamburg.
- EUE, RALPH & JATHO, GABRIELE (Hrsg.) (2005): *Schauplätze, Drehorte, Spielräume – Production Design + Film*. Berlin.
- FAULSTICH, WERNER (1995): *Die Filminterpretation*. Göttingen.

- FAULSTICH, WERNER (2002): Grundkurs Filmanalyse. München.
- FAULSTICH, WERNER (2005): Filmgeschichte. Paderborn.
- FAULSTICH, WERNER & FAULSTICH, INGEBORG (1977): Modelle der Filmanalyse. München.
- FAVROD, CHARLES-HENRI (1998): Lehnert & Landrock. In: ROUVINEZ, ANDRÉ (Hrsg.): Lehnert & Landrock. Orient – 1904-1930. Heidelberg. S. 4-5.
- FELIX, JÜRGEN (Hrsg.) (2003): Moderne Filmtheorie. Mainz.
- FENDRY, MOUNIR (1996): Kulturmensch in „barbarischer“ Fremde. Deutsche Reisende im Tunesien des 19. Jahrhundert. München.
- FETSCHER, IRING: (1994): Nachwort. In: SAGER, SIVLVIA (Hrsg.): Tausendundeine Nacht. Die schönsten Geschichten. Zürich. S. 481-485.
- FIELD, SYD (²1993): The Screenwriters Workbook. Frankfurt am Main.
- FLEMING, DOUGLAS & ROTH, R. (1991): Place in Advertising. In: Geographical Review, 81(2). S. 281-291.
- FLICKER, EVA (1998): Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromanzen aus Hollywood. Wiesbaden.
- FOERSTER, HEINZ VON (1992): Entdecken oder Erfinden. Wie lässt sich Verstehen verstehen? In: GUMIN, H. und H. MEIER (Hrsg.): Einführung in den Konstruktivismus 5. München & Zürich. S. 41-88.
- FOSTER, ALLAN (2000): The Movie Traveller. A Film Fan's Travel Guide to the UK and Ireland. Edinburgh.
- FORD, LARRY (1971): Geographical Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music. In: *Journal of Geography* 70. S. 455-464.
- FORD, LARRY (1994): Sunshine and Shadow: Lightning and Color in the Depiction of Cities on Film. In: AITKEN STUART C. & ZONN, LEO E. (Hrsg.) (1994): Place, Power, Situation, and Spectacle : A Geography of Film. Boston. S. 119-136.
- FORD, LARRY & HENDERSON, F. (1974): The Image of Place in American Popular Music. In: *Places* 1(1). S. 31-37.
- FOUCAULT, MICHEL (1990): Andere Räume. In: BARCK, KARLHEINZ. et al. (Hrsg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig. S. 34-46.
- FRÜH, WERNER (1998): Inhaltsanalyse: Theorie und Praxis. Konstanz.
- GABLER, NEAL (1998): Life: the Movie. How Entertainment Conquered Reality. New York.
- GABLER, NEAL (2004): Ein eigenes Reich. Berlin.
- GALTUNG, JOHAN & RUGE, MARI H. (1965): The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Foreign Newspapers. In: *Journal of Peace Research* 2, S. 64-91.
- GANS, THOMAS (1999): Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film. Aachen.
- GERARD, FABIEN S.; KLINE, T. JEFFERSON & SKLAREW, BRUCE (Hrsg.) (2000): Bernardo Bertolucci – Interviews. Jackson.
- GERDES, JULIA & KOEBNER, THOMAS (2002): Einstellungsgrößen. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. S. 138-142.
- GERHARD, UTE & LINK, JÜRGEN (1992): „Der Orient im Mediendiskurs – aktuelle Feinbilder und Kollektivsymbolik“. In: LÜDERS, MICHAEL (Hrsg.): Der Islam im Aufbruch? Perspektiven der arabischen Welt. München. S. 277-297.
- GERHOLD, LARS & BORNEMANN, STEFAN (2004): Qualitative Analyse audiovisueller Informationen mit ATLAS.ti. In: *Medienpädagogik*. [www.medienpaed.com/04-1/gerhold04-1.pdf](http://www.medienpaed.com/04-1/gerhold04-1.pdf) (Zugriff: 23.07.2005)

- GERNER, STEFAN & ZIMMERMANN, MICHAEL F. (Hrsg.) (1997): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Bonn.
- GIANNETTI, LOUIS D. (1976): Understanding Movies. Englewood Cliffs.
- GIBSON, ROSS (1994): Formative Landscapes. In: MURRAY, SCOTT (Hrsg.): Australian Cinema. Sydney. S. 45-60.
- GIGLIO, ERNEST (2000): Here's looking at you: Hollywood, film, and politics. New York.
- GILL, W. (1993): Region, Agency, and Popular Music: The Northwest Sound, 1958-1966. In: *The Canadian Geographer* 37(2): 120-131.
- GLASERSFELD, ERNST VON (1992): Aspekte des Konstruktivismus: Vico, Berkeley, Piaget. In: RUSCH, GERHARDT & SCHMIDT, SIEGFRIED J. (Hrsg.): Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung. Frankfurt am Main.
- GLASERSFELD, ERNST VON (1997): Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme. Frankfurt am Main.
- GOFFMAN, ERVING (1981): Strategische Interaktion. München.
- GOLD, JOHN (1980): An Introduction to Behavioural Geography. Oxford.
- GOLD, JOHN (1985): From ‚Metropolis‘ to ‚The City‘: Film Visions of the Future City, 1919-1939. In: BURGESS, JACQUELINE & GOLD, JOHN R. (Hrsg.): Geography, the Media & Popular Culture. London. S. 123-143.
- GORDON, WILLIAM A. (1999): The ultimate Hollywood tour book: The incomparable guide to movie star's homes, movie and tv locations, scandals, murders, suicides, and all the famous tourist sites. El Toro.
- GRAU, OLIVER & KEIL, ANDREAS (Hrsg.) (2001): Mediale Emotionen - Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound. Frankfurt am Main.
- GREGORY, DEREK (1994): Geographical Imaginations. Oxford.
- GREGORY, DEREK (1995): Between the book and the lamp: imaginative geographies of Egypt, 1849-50. In: Transactions of the Institute of British Geographers NS 20. S. 29-57.
- GREGORY, DEREK (2003): Emperors of the Gaze: Photographic Practices and Productions of Space in Egypt, 1839-1914. In: SCHWARTZ, JOAN M. & RYAN, JAMES R. (Hrsg.): Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination. London & New York. S. 195-225.
- GREGORY, DEREK (2004): The Colonial Present. Oxford.
- GROB, NORBERT (2001): Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino. St. Augustin.
- GROB, NORBERT (2002): Hollywood. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.) (2002): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. S. 256-263.
- GROBKLAUS, GÖTZ (1995): Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main.
- GROßMANN, BRIT (1999): Der Einfluss des Radikalen Konstruktivismus auf die Kommunikationswissenschaft. In: RUSCH, GEBHARD & SCHMIDT, SIEGFRIED J. (Hrsg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt am Main. S. 55-72.
- GROTH, SIBYLLE (2003): Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Marburg.
- GRÜNDER, HORST (1985): Geschichte der deutschen Kolonien. Paderborn.
- HAGEN, HERMANN B. (1923): Banse, Ewald: Wüsten, Palmen und Basare. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. Vol. 1923. S. 67-68.
- HAGGETT, PETER (1990): The Geographer's Art. Oxford.

- HAHN, THORSTEN (1999): das Subjekt des Spektakels. Das Imaginäre im Kino. In: KLEINSCHMIDT, ERICH & PETHES, NICOLAS (Hrsg.): Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur. Köln, Weimar & Wien. S. 179-201.
- HALBWACHS, MAURICE (1966): Das Gedächtnis und seine sozialen Beziehungen. Berlin und Neuwied.
- HALL, BEN (1961): *The Best Remaining Seats*. New York.
- HALL, STUART (1997): THE SPECTACLE OF THE ‚OTHER‘. In: ders. (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practises*. London. S. 223-279.
- HARBACH, HEINZ (2004): *Konstruktivismus und Realismus in den Sozial- und Verhaltenswissenschaften (= Soziologie: Forschung und Wissenschaft 11)*. Münster.
- HARD, GERHARD & BARTELS, DIETRICH (2003): Eine „Raum“-Klärung für aufgeweckte Studenten. In: HARD, Gerhard (Hrsg.): *Dimensionen geographischen Denkens. Aufsätze zur Theorie der Geographie. Bd. 2*. Göttingen. (= Osnabrücker Studien zur Geographie Bd. 23) S. 15-28.
- HARMETZ, ALJEAN (1992): *Verhaften sie die üblichen Verdächtigen. Wie Casablanca gemacht wurde*. Berlin.
- HARMETZ, ALJEAN (2002): *The Making of Casablanca. Bogart, Bergman, and World War II*. New York.
- HAY, JAMES; GROSSBERG, LAWRENCE & WARTELLA, ELLEN (Hrsg.) (1996): *The Audience and its Landscape*. Boulder.
- HAY, JAMES (1995): *Invisible Cities/Visible Geographies*. In: *Television: The Critical View*. Oxford.
- HAYWARD, SUSAN (2000): *Cinema Studies: The Key Concepts*. London & New York.
- HEILMANN, REGINA (2004): *Paradigma Babylon: Rezeption und Visualisierung des alten Orients im Spielfilm. Ein Beitrag der Vorderasiatischen Archäologie zur Orientalismus-Forschung. Inaugural-Dissertation*. Mainz.
- HELLER, A. (1987): Von einer Hermeneutik in den Sozialwissenschaften zu einer Hermeneutik der Sozialwissenschaften. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39. Opladen. S. 425-451.
- HELLER, WILFRIED (2000): Vorwort: Zukunftsperspektiven humangeographischer und regionalwissenschaftlicher Forschung. *Geographische Revue. Zeitschrift für Literatur und Diskussion*. 2 (1). S. 3-4.
- HENNECKA, NICI (2002): *Musikalische Repräsentation Berlins im Spielfilm. Inauguraldissertation*. Berlin.
- HENTSCH, THIERRY (1988): *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de L'Est méditerranéen*. Paris.
- HENZE, DIETMAR (1968): *Ewald Banse und seine Stellung in der Geographie auf Grund seiner Schriften, Tagebücher und Briefe. Inaugural-Dissertation. Naturwissenschaftliche Fakultät der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. Frankfurt am Main*.
- HEPP, ANDREAS (1999): *Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen & Wiesbaden.
- HICKETHIER, KNUT (1987): *Kino Kino*. In: KNÖDLER-BUNTE, EBERHARD & HICKETHIER, KNUT (Hrsg.): *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*. Berlin.
- HICKETHIER, KNUT (1995): *Zwischen Abwehr und Umarmung – Die Konstruktion des Anderen in Filmen*. In: KARPFF, ERNST, KIESEL, DORON & VISARIUS, KARSTEN (Hrsg.): *„Getürkte Bilder“ Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg. S. 21-40.
- HICKETHIER, KNUT (1996): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart.

- HIGSON, ANDREW (1987): The Landscapes of Television. In: *Landscape Research* 12 (3). S. 8-13.
- HÖFIG, WILLI (1973): *Der deutsche Heimatfilm*. Stuttgart.
- HOFFMAN, DONALD D. (2000): *Visuelle Intelligenz – Wie die Welt im Kopf entsteht*. Stuttgart.
- HOLLOWAY, LEWIS & HUBBARD, PHIL (2001): *People and Place: the extraordinary geographies of everyday life*. Harlow & London.
- HOPKINS, JEFFREY (1994): A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation. In: AITKEN, STUART C. & ZONN, LEO E. (Hrsg.): *Place, Power, Situation, and Spectacle : A Geography of Film*. Boston, S. 47-65.
- HORTON, ANDREW (2003): *Reel landscapes: cinematic environments documented and created*. In: ROBERTSON, IAIN & RICHARDS, PENNY (Hrsg.): *Studying Cultural Landscapes*. London. S. 71-90.
- HOWE, DESSON (1987): *Ishtar*. In: *Washington Post*, 15. Mai 1987.
- HUNTINGTON, SAMUEL (1993): The clash of civilizations?. In: *Foreign Affairs* 72. S. 22-49.
- HUNZIKER, PETER (1996): *Medien, Kommunikation und Gesellschaft – Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation*. Darmstadt.
- HÜGEL, HANS-OTTO (Hrsg.) (2003): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart.
- Institut für Auslandsbeziehungen & Württembergischer Kunstverein (Hrsg.) (1987): *Exotische Welten – Europäische Phantasien. Hauptkatalog*. Stuttgart.
- Internet Movie Database (o. J.); <http://imdbpro.com/title/tt0035262/trivia> (Zugriff 23.7.2006)
- IRWIN, ROBERT (2004): *A Thousand and one Nights at the Movies*. In: *Middle eastern Literatures*. Vol. 7. No. 2. S. 223-233.
- IRWIN, ROBERT (2006): *The Lust of knowing. The Orientalists and their Enemies*. London.
- IZOD, John (2000): Active imagination and the analysis of film. *Journal of Analytical Psychology*, 45. S. 267-285.
- JACKSON, R. (1972): *Myth and Reality: Environmental Perception of the Mormon Pioneers*. In: *Rocky Mountain Social Science Journal* 9. S. 33-38.
- JAKLE, JOHN A. (1987): *The Visual Elements of Landscape*. Amherst.
- JANCOVICH, MARK, FAIRE, LUCY & STUBBINGS, SARAH (2003): *The Place of the Audience – Cultural Geographies of Film Consumption*. London.
- JANSSON, ANDERS (2001): *Image Culture: Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity*. Göteborg.
- JARROLD PUBLISHERS (Hrsg.) (1925): *Picturesque North Africa. Tripolis. Tunis. Algeria. Morocco. Architecture – Landscape – The Life of the People*. London.
- JARVIS, BRIAN (1998): *Postmodern Cartographies*. London.
- JENKINS, A. (1990): *A View of Contemporary China: A Production Study of a Documentary Film*. In: ZONN, LEO (Hrsg.) *Place Images in Media*. Totowa, N.J., S. 207-229.
- JENKS, CHRIS (1995): The centrality of the eye in Western culture. In: JENKS, CHRIS (Hrsg.): *Visual Culture*. London. S. 1-12.
- JENKS, CHRIS (1995): *Visual culture*. London
- KABATEK, WOLFGANG (2003): *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld.
- KAMPER, DIETMAR (1994): *Bildstörungen – Im Orbit des Imaginären*. Stuttgart.
- KANZOG, KLAUS (1991): *Konstruktivistische Probleme der Filmwahrnehmung und Filmprotokollierung*. In: KORTE, HELMUT & FAULSTICH, WERNER (Hrsg.): *Filmanalyse interdisziplinär*. Göttingen. S. 20-30.
- KARPF, ERNST, KIESEL, DORON & VISARIUS, KARSTEN (Hrsg.) (1995): *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg.

- KATZ, CHUCK (1999): *Manhattan on Film: Walking Tours of Hollywood's Fabled Front Lot*. New York.
- KENNEDY, CHRISTINA (1994): *The Myth of Heroism: Man and Desert in Lawrence of Arabia*. In: AITKEN, STUART C. & ZONN, LEO E. (Hrsg.): *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Boston, S. 161-179.
- KENNEDY, CHRISTINA & LUKINBEAL, CHRIS (1997): *Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film*. *Progress in Human Geography* 21, S. 33-50.
- KHAF, MOHJA (1999): *Western representation of the Muslim woman: From Termagant to Odaliske*. Texas.
- KHATIB, LINA (2006): *Filming the modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. London & New York.
- KIEFER, BERND & RUCKRIEGL, PETER (2002): *Realismus, sozialistischer Realismus, poetischer Realismus, Neorealismus*. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 493-499
- KIEFER, BERND & STIGLEGGER, MARCUS (2003): *Film*. In: HÜGEL, HANS-OTTO (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart. S. 188-193.
- KING, R. (1990): *Geographical Insights of the Artist*. In: *Geographical Magazine* 62(4). S. 40-42.
- KNIGHT, A. (1957): *Geography and the documentary film: The United States*. *The Geographical Magazine* 30, S. 290-301.
- KLEINER, FELICITAS (2004): *Scheherazade on screen – Arabian Nights Adventures in Hollywood*. Inauguraldissertation. Mainz.
- KLEINSCHMIDT, ERICH (1999): *Die Imagination des Imaginären*. In: KLEINSCHMIDT, ERICH & PETHES, NICOLAS (Hrsg.): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln, Weimar & Wien. S. 15-32.
- KLEINSCHMIDT, ERICH & PETHES, NICOLAS (Hrsg.) (1999): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln, Weimar & Wien.
- KLEINSTEUBER, HANS J. (1991): *Stereotype, Images und Vorurteile. Die Bilder in den Köpfen der Menschen*. In: TRAUTMANN, GÜNTER (Hrsg.): *Die hässlichen Deutschen? Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*. Darmstadt. S. 60-68.
- KNAPP, LAURENCE & KULAS, ANDREA F. (Hrsg.) (2005): *Ridley Scott – Interviews*. Jackson.
- KOEBNER, THOMAS (2005): *Wenn die Mumien erwachen... Ein Subgenre der Filmgeschichte zwischen Schauerromantik und Horrorplastik*. In: ESCHER, ANTON & KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Mythos Ägypten. Remscheid. West-Östliche Medienperspektiven II*. S. 176-184.
- KOEBNER, THOMAS (Hrsg.) (2002): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart.
- KOERTE, PETER (1999): *The Man who knew too much (1955)*. In: BEIER, LARS-OLAV & SEEBLEN, GEORG (Hrsg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin. S. 378-381.
- KONZETT, DELIA (2004): *War and Orientalism in Hollywood Combat Film*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 21:4. S. 327-338.
- KOPPELKAMM, STEFAN (1987): *Der imaginäre Orient – Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*. Berlin.
- KORTE, HELMUT (1999): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1963): *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1996): *Theorie des Films : Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main.
- KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.) (1998): *Medien, Computer, Realität – Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main. S. 55- 72.

- KRÜTZEN, MICHAELA (2004): Dramaturgie des Films : Wie Hollywood erzählt. Frankfurt am Main.
- KRUTNIK, FRANK (1997): Something more than night. Tales of the noir city. In: CLARKE, DAVID B. (Hrsg.): *The Cinematic City*. London & New York. S. 83-109.
- KUBIAK, HANS-JÜRGEN (2005): Die Oscar-Filme. Marburg.
- KUCHENBUCH, THOMAS (2005): Filmanalyse: Theorien – Methoden – Kritik. Wien, Köln & Weimar.
- KÜHN, ARTHUR (1968): Westermann Lexikon der Geographie – Geschichte der Geographie (Sonderdruck). Braunschweig.
- KUZMA, LYNN M. & HANEY, PATRICK J. (2001): And... Action! Using Film to Learn about Foreign Policy. In: *International Studies Perspectives*. 2. S. 33-50.
- LACEY, R. KEVIN (2000): Western Movie Representation of Arab-African North Africa: *The Sheltering Sky* and the Question of Orientalism. In: LACEY, R. KEVIN & COURY, RALPH M. (Hrsg.): *The Arab-African & Islamic Worlds*. New York & Washington. S. 237-258.
- LACOSTE, YVES (1990): Wozu dient die Landschaft? Was ist eine schöne Landschaft? In: LACOSTE, YVES: *Geographie und politisches Handeln*. Berlin, S. 63-91.
- LANE, ANTHONY (1999): ohne Titel. In: *The New Yorker*. 10. Mai 1999.
- LAYES, GABRIEL (2000): Grundformen des Fremderlebens. Eine Analyse von Handlungsorientierungen in der interkulturellen Interaktion. Münster.
- LEFEBVRE, MARTIN (2006): between setting and landscape in cinema. In: DERS. (Hrsg.): *Landscape and Film*. New York & London.
- LEHMANN, HERBERT (1968): Formen landschaftlicher Raumerfahrung im Spiegel der bildenden Kunst. In: *Mitteilungen der Fränkischen Geographischen Gesellschaft*. Band 13/14. Erlangen. S. 1-51.
- LEHR, DAGMAR (2001): Offene und geschlossene Dramaturgie des kommerziellen Spielfilms und ihre Umsetzung am Beispiel der Filme „*Der englische Patient*“ von Anthony Minghella und „*Lost Highway*“ von David Lynch. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Wien.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1968): Das wilde Denken. Frankfurt am Main.
- KOLL, HORST PETER, LUX, STEFAN & MESSIAS, HANS (Hrsg.) (2002): *Lexikon des Internationalen Films*. 4 Bände. Frankfurt am Main.
- Lexikon des Internationalen Films (online update zu: KOLL, HORST PETER, LUX, STEFAN & MESSIAS, HANS (Hrsg.) (2002): *Lexikon des Internationalen Films*. 4 Bände. Frankfurt am Main.): <http://www.filmevona-z.de>
- LIEBRAND, CLAUDIA (2003): Gendertopographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln.
- LINDEMANN, UWE & SCHMITZ-EMANS, MONIKA (Hrsg.) (2000): Einleitung. In: ders.: *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherung an einen interkulturellen Topos*. Würzburg. S. 9-13.
- LINDNER, PETER (1999): „Orientalismus“, imaginative Geographie und der familiäre Handlungsraum palästinensischer Industrieunternehmer. In: *Geographische Zeitschrift*, 87 Jg., H. 3+4. S. 194-210.
- LIPPMANN, WALTER (1922): *Public Opinion*. New York.
- LIVERMAN, D. & SHERMAN, D. R. (1985): Natural Hazards in Novels and Films: Implications for Hazard Perception and Behaviour. In: BURGESS, JACQUELINE & GOLD, JOHN R. *Geography, the Media & Popular Culture*. London, S. 86-95.
- LOBSIEN, ECKHARD (Hrsg.) (2003): *Imaginationswelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580-1750*. Heidelberg.

- LOCKMAN, ZACHARY (2004): *Contending Visions of the Middle East – The History and Politics of Orientalism*. Cambridge.
- LÖFGREN, ORVAR (2000): *On Holiday: A History of Vacationing*. Berkeley.
- LOSHITZKY, YOSEFA (2000): *Orientalist representations: Palestinians and Arabs in some postcolonial film and literature*. In: HALLAM, ELIZABETH & STREET, BRIAN V. (Hrsg.): *Cultural Encounters – Representing “Otherness”*. London & New York.
- LOTMAN, JURIJ M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- LOTMAN, JURIJ M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik – Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt am Main.
- LOUTFI, MARTINE ASTIER (1996): *Film Industry and Colonial Representation*. In: SHERZER, DINA (Hrsg.): *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*. Austin. S. 20-29.
- LUHMANN, NIKLAS (2004): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden.
- LUKINBEAL, CHRIS (1995): *A Geography in Film, A Geography of Film*. Unveröffentlichte Master Arbeit. California State University, Hayward.
- LUKINBEAL, CHRIS (1996): *A Geography from Media: Bringing the Image back to Ground*. unveröffentlichtes Manuskript, präsentiert auf: Association of Pacific Coast Geographers Conference in Sacramento, CA.
- LUKINBEAL, CHRIS (1998): *Reel-to-Real Geographies: The Top Five Cinematic Cities in North America*. In: *The California Geographer* 38. S. 64-78.
- LUKINBEAL, CHRIS (2000): *'On Location' in San Diego: Film, Television and Urban Thirdspace*. Unveröffentlichte Dissertation. San Diego State University/University of California. Santa Barbara.
- LUKINBEAL, CHRIS (2005): *Cinematic Landscapes*. In: *Journal of Cultural Geography*. 23 (1). S. 3-22.
- LUKINBEAL, CHRIS (2006): *Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania*. In: *Erdkunde* 60/4. S. 337-345.
- LUKINBEAL, CHRIS & KENNEDY, CHRISTINA (1993): *Dick Tracy's Cityscape*. Association of Pacific Coast Geographers' Yearbook 55. S. 76-96.
- LUKINBEAL, CHRIS & ZIMMERMANN, STEFAN (2006): *Film geography: a new subfield*. In: *Erdkunde* 60(4). S. 315-326.
- LUTZ, CATHERINE A. & COLLINS, JANE L. (1993): *Reading National Geographic*. Chicago & London.
- LYNCH, KEVIN (1960): *The Image of the City*. Cambridge.
- MAAR, CHRISTA & BURDA, HUBERT (Hrsg.) (2004): *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder*. Köln.
- MALTBY, RICHARD (1983): *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. New Jersey.
- MALTBY, RICHARD (1995): *Hollywood Cinema*. Oxford.
- MANOVICH, LEV (2001): *The Language of New Media*. Cambridge/Ma.
- MANTHEY, DIRK (Hrsg.) (1998): *Making of... – Wie ein Film entsteht*. Reinbek bei Hamburg.
- MANVELL, ROBERT (1953): *The geography of film-making*. In: *The Geographical Magazine* 25. S. 640-50.
- MANVELL, ROBERT (1956): *Geography and the documentary film*. In: *The Geographical Magazine* 29. S. 417-22.
- MARCUSE, PETER (2004): *Said's Orientalism: A Vital Contribution Today*. *Antipode*, Vol. 36 (5). S. 809-817.

- MARSCHALL, SUSANNE (2002): Set. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. S. 552.
- MARSH, J. (1985): Postcard Landscapes: An Exploration in Method. *The Canadian Geographer* 29(3), 265-267.
- MASLIN, JANET (1981): Australian "Gallipoli". In: New York Times. 28. August.
- MASLIN, JANET (1987): Film: Hoffmann and Beatty in Elaine May's "Ishtar". In: New York Times. 15. Mai.
- MASLIN, JANET (1996): Adrift in Fiery Layers of Memory. In: The New York Times. 15. November.
- MASLIN, JANET (1999): Film Review; Life With Mother Can Be Erratic, to Say the Least. In: New York Times. 16. April.
- MASSOOD, PAULA J. (2003): City Spaces and City Times: Bakhtin's Chronotope and Recent African-American Film. In: SHIEL, MARK & FITZMAURICE, TONY (Hrsg.): Screening the City. London & New York. S. 200-215.
- MATTES, STEPHANIE (2002): Orient im Film – Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Wien.
- MATURANA, HUMBERTO R. & VARELA, FRANCISCO J. (1987): Der Baum der Erkenntnis. Bern & München.
- MCALISTER, MELANI (2005): Epic Encounters: culture, media, and U.S. interests in the Middle East since 1945. Berkeley & Los Angeles.
- MCLUHAN, MARSHALL (1964): Understanding Media: The Extensions of Man. New York.
- MEE, KATHLEEN & DOWLING, ROBYN (2003): Reading *Idiot Box*: film reviews intertwining the social and cultural. In: *Social & Cultural Geography*, Vol. 4, No. 2. S. 185-199.
- MELNICK, ROSS & FUCHS, ANDREAS (2004): Cinema Treasures. A New Look at Classic Movie Theaters. St. Paul.
- MELVILLE, HERMAN (1977): Moby Dick. Frankfurt am Main.
- MERLOCK, RAY (2000): Casablanca – Popular Film of the Century. In: *Journal of Popular Film & Television* 27, 4. S. 2-4.
- MERLOCK-JACKSON, KATHY (2000): Playing It Again and Again: Casablanca's Impact on American Mass Media and Popular Culture. In: *Journal of Popular Film & Television* 27, 4. S. 33-41.
- MERNISSI, FATIMA (2000): Harem. Westliche Phantasien – östliche Wirklichkeit. Freiburg, Basel und Wien.
- MESSARIS, PAUL (1994): Visual Literacy: Image, Mind & Reality. Boulder, San Francisco & Oxford.
- MEYROWITZ, JOSHUA (1985): No Sense of Place. The Impact of electronic Media on Social Behaviour. New York & Oxford.
- MIDDING, GERHARD (1999): Aus angemessen bequemer Distanz – Dekors und Schauplätze bei Hitchcock. In: BEIER, LARS-OLAV & SEEßLEN, GEORG (Hrsg.): Alfred Hitchcock. Berlin. S. 125-144.
- MIKOS, LOTHAR (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz.
- MILLER, FRANK (1992): Casablanca – As Times Go By: Mythos und Legende eines Kultfilms. München.
- MINAS, GÜNTER (1987): Projektionen der Phantasie – Exotik im europäischen und amerikanischen Kino. In: Institut für Auslandsbeziehungen & Württembergischer Kunstverein (Hrsg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien. Hauptkatalog. Stuttgart. S. 210-219.

- MINGHELLA, ANTHONY & BRICKNELL, TIMOTHY (2005): *Minghella on Minghella*. London.
- MONACO, JAMES (1995): *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg.
- MONACO, JAMES (2000): *Film und Neue Medien*. Reinbek bei Hamburg.
- MOORE, G. T. & GOLLEDGE, R. G. (Hrsg.) (1976): *Environmental Knowing*. Stroudsburg, PA.
- MORAITIS, CATHERINE (2004): *The Art of David Lean: A Textual Analysis of Audio-Visual Structure*. Canterbury.
- MORAT, DANIEL (2005): *Das Kino*. In: GEISTHÖVEL, ALEXA & KNOCH, HABBO (Hrsg.): *Orte der Moderne – Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main. S. 228-237.
- MORETTI, FRANCO (2001): *Planet Hollywood*. In: *New Left Review*. 9. May/June. S. 90-101.
- MORETTI, FRANCO (1999): *Atlas des europäischen Romans: Wo die Literatur spielte*. Köln.
- MORIN, EDGAR (1958): *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart.
- MORLEY, DAVID (1996): *The Geography of Television: Ethnography, Communications, and Community*. In: HAY, JAMES; GROSSBERG, LAWRENCE & WARTELLA, ELLEN (Hrsg.): *The Audience and its Landscape*. Boulder. S. 317-342.
- MORLEY, DAVID & ROBINS, KEVIN (1995): *Spaces of Identity, Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London & New York.
- MOSS, PAMELA (1992): *Where is the Promised Land? Class and Gender in Bruce Springsteen Rock Lyrics*. In: *Geografiska Annaler* 74B(3): 167-187.
- MÜLLER, MARION (2002): *Architektur/Bauten*. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 26-33.
- NACHBAR, JACK (2000): *Doing the thinking for all of us: Casablanca and the home front*. *Journal of Popular Film & Television* 27, 4. S. 5-15.
- NADEL, ALAN (1997): *A Whole New (Disney) World Order: Aladdin, Atomic Power, and the Muslim Middle East*. In: BERNSTEIN, MATTHEW & STUDLAR, GAYLYN (Hrsg.): *Visions of the East – Orientalism in Film*. New Brunswick. S. 184-206.
- NATTER, WOLFGANG & JONES, JOHN PAUL (1997): *Identity, Space and Other Uncertainties*. In: BENKO, GEORGES & STROHMAYER, ULF (Hrsg.): *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*. Oxford. S. 141-161.
- NEALE, STEVE (2000): *Genre and Hollywood*. London.
- NEISSER, ULRIC (1988): *“What is ordinary Memory the Memory Of?”* In: NEISSER, ULRIC & WINOGRAD, EUGENE (Hrsg.): *Remembering Reconsidered*. Cambridge.
- NEUMANN, KERSTIN-LUISE (2002): *Drehbuch*. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 133-134.
- NICHOLS, BILL (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis.
- NOWELL-SMITH, GEOFFREY (1998a): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart & Weimar.
- NOWELL-SMITH, GEOFFREY (1998b): *The beautiful and the bad: notes on some actorial stereotypes*. In: NOWELL-SMITH, GEOFFREY & RICCI, STEVENS (Hrsg.): *Hollywood & Europe: economics, culture, national identity 1945-95*. London. S. 135-141.
- NOWELL-SMITH, GEOFFREY & RICCI, STEVENS (Hrsg.): *Hollywood & Europe: economics, culture, national identity 1945-95*. London.
- NÜNNING, ANSGAR (2001): *Stereotyp*. In: ebd. (Hrsg.) (2001): *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart. S. 602-603.
- O'BRIAN, CHARLES (1997): *The “Cinéma colonial” of 1930s France: Film Narration as Spatial Practice*. In: BERNSTEIN, MATTHEW & STUDLAR, GAYLYN (Hrsg.): *Visions of the East – Orientalism in Film*. New Brunswick. S. 207-231.

- O'REAGAN, TOM (2002): A National Cinema. In: Turner, Graeme (Hrsg.): The Film Cultures Reader. London & New York. S. 139-164.
- OGBORN, MILES (1988): ‚Love-state-ego: centres and margins in nineteenth-century Britain’. In: Environment and Planning D: Society and Space 10. S. 287-305.
- OHLER, PETER (1994): Kognitive Filmpsychologie. Münster.
- OHLER, PETER & NIEDING, GERHILD (2002): Kognitive Filmpsychologie 1990 und 2001. In: SELLMER, JAN & WULFF, HANS J. (Hrsg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg. S. 9-40.
- ORR, JOHN (2000): The Art and Politics of Film. Edinburgh.
- OSBORNE, PETER D. (2000): Travelling Light: photography, travel and visual culture. Manchester.
- PAECH, JOACHIM (1997): Literatur und Film. Stuttgart.
- PAECH, JOACHIM (2003): Intermedialität des Films. In: FELIX, JÜRGEN (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. S. 287-312.
- PAECH, JOACHIM (2005): Medienwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Frankfurt am Main. 79-96.
- PAECH, ANNE & PAECH, JOACHIM (2000): Menschen im Kino – Film und Literatur erzählen. Stuttgart.
- PANOFSKY, ERWIN (1967): Stil und Stoff des Films. In: Filmkritik. H. 6, S. 343-355.
- PEKAR, THOMAS (1999): Ernst Jünger und der Orient. Mythos – Lektüre – Reise. Würzburg.
- PETHES, NICOLAS (1999): Über Bilder(n) sprechen. In: KLEINSCHMIDT, ERICH & PETHES, NICOLAS (Hrsg.): Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur. Köln, Weimar & Wien. S. 1-14.
- PETZEL, MICHAEL (1998): Karl-May-Filmbuch : Stories und Bilder aus der deutschen Traumfabrik. Bamberg.
- PFLITSCH, ANDEAS (2003): Mythos Orient. Eine Entdeckungsreise. Freiburg, Basel & Wien.
- PINTAK, LAWRENCE (2006): Reflections in a Bloodshot Lens. – America, Islam and the War of Ideas. London & Ann Arbor.
- POCOCK, DOUGLAS (1981): Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place. London.
- POLASCHEGG, ANDREA (2005): Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin & New York.
- POOLE, FRANCIS (2000): The Wind and the Lion: Myth versus Reality in the Life and Times of Moulay Ahmed al-Raisuli. In: LACEY, R. KEVIN & COURY, RALPH M. (Hrsg.): The Arab-African & Islamic Worlds. New York & Washington. S. 279-288.
- POPP, HERBERT (2004): Die Arabische Welt – was ist das eigentlich? in: MEYER, GÜNTER (Hrsg.): Die Arabische Welt im Spiegel der Kulturgeographie. Mainz. S. 8-29.
- POPP, HERBERT (2001): Lokale Vermarktung eines Standorts von globalem Interesse. Weltkulturerbe Ait Benhaddou (Marokko). In: GR 53 (6). S. 44-49.
- POPP, HERBERT (1993): Tendenzen der Tourismusentwicklung in den Maghrebländern. In: STRUCK, ERNST (Hrsg.): Aktuelle Strukturen und Entwicklungen im Mittelmeerraum. – Passau. S. 79-100.
- PORTEOUS, DOUGLAS (1986): Geography as a Personal Art. In: The Operational Geographer. 10. S. 43-44.
- POWER, MARCUS & CRAMPTON, PETER (2005): Reel Geopolitics: Cinematographing Political Space. In: Geopolitics, 10. S. 193-203.

- PRINZLER, HANS-HELMUT (2002): Filmpreise. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. S. 200-202.
- PROPP, VLADIMIR (1958): Morphology of the Folktale. In: International Journal of American Linguistics. Volume 24, Number 4.
- PRÜMM, KARL (1992): Empfindsame Reise in die Filmstadt. In: JACOBSEN, WOLFGANG (Hrsg.): Babelsberg 1912-1992. Ein Filmstudio. Berlin. S. 117-134.
- PUDOWKIN, VSEVOLOD (1928): Filmregie und Filmmanuskript. Berlin.
- PYLE, ERNIE (1943): Here is your War. New York.
- RAMONET, IGNACIO (2002): Liebesgrüße aus Hollywood : Die versteckten Botschaften der bewegten Bilder. Zürich.
- RAJEWSKY, IRINA O. (2002): Intermedialität. Tübingen & Basel.
- RAUSCHER, ANDREAS (2002): Martial-Arts-Film / Eastern. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. S. 364-366.
- RECKWITZ, ANDREAS (2000): Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms. Weilerswist.
- REES, RONALD (1973): Geography and Landscape Painting: An Introduction to a Neglected Field. In: *Scottish Geographical Magazine* 89. S. 147-157.
- RELPH, EDWARD (1981): Rational landscapes and humanistic geography. London.
- RILEY, ROGER; BAKER, DWAYNE & VAN DOREN, CARLTON S. (1998): Movie Induced Tourism. In: *Annals of Tourism Research*, Vol. 25(4). S. 919-935.
- RODAWAY, PAUL (1994): Sensuous Geographies: Body, sense and place. London & New York.
- RODINSON, MAXIME (1991): Die Faszination des Islam. München.
- ROGGY, CHRISTIAN (2002): Schüfftan-Verfahren. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. S. 532.
- ROGOFF, IRIT (2000): Terra Infirma: Geography's visual culture. London.
- ROLOFF, BERNHARD & SEEßLEN, GEORG (1981): Mord im Kino – Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Reinbek bei Hamburg. (= Grundlagen des populären Films 8).
- ROOT, DEBORAH (1999): Cannibal Culture: Art, Appropriation, & the Commodification of Difference. Boulder.
- ROSE, GILLIAN (2001): Visual Methodologies. London.
- ROSE, GILLIAN (2003): On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography “Visual”? In: *Antipode* Vol. 35. S. 212-221.
- ROTH, KLAUS (1999): “Bilder in den Köpfen“. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht. In: HEUBERGER, VALERIA et al. (Hrsg.): Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Frankfurt am Main. S. 21-44.
- ROUVINEZ, ANDRÉ (Hrsg.) (1998): Lehnert & Landrock. Orient – 1904-1930. Heidelberg.
- ROTHER, RAINER (Hrsg.) (1997): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg.
- ROWE, ALLAN (1996): Film Form and Narrative. In: NELMES, JILL (Hrsg.): An Introduction to Film Studies. London & New York. S. 87-120.
- RUSCH, GEBHARD (1999): Kommunikation der Wirklichkeit der Medien der Wirklichkeit der Kommunikation. Wiedenbrück. In: RUSCH, GEBHARD & SCHMIDT, SIEGFRIED J. (Hrsg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt am Main. S. 7-12.
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.) (2005): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main.
- SAID, EDWARD W. (1978): Orientalism. New York.

- SAID, EDWARD W. (1981): *Covering Islam*. New York.
- SAID, EDWARD W. (1993): *Culture and Imperialism*. New York.
- SANELLO, FRANK (2003): *Reel v. Real. How Hollywood Turns Fact into Fiction*. Lanham, New York & Oxford.
- SARDAR, ZIAUDDIN (1998): *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture*. London & Chicago.
- SARDAR, ZIAUDDIN (1999): *Der fremde Orient : Geschichte eines Vorurteils*. Berlin.
- SCHEFFLER, THOMAS (1995): „Exotismus und Orientalismus“. In: *Kulturrevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, Nr. 32/33. S. 105-111.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (2002): *Medien als Wirklichkeitskonstrukteure*. In: *Medien Impulse*, H. Juni. S. 5-10.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (1998): *Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition*. In: KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität – Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main. S. 55- 72.
- SCHNEIDER, JOST (2003): *Einführung in die Romananalyse*. Darmstadt.
- SCHNELL, RALF (Hrsg.) (2005): *Wahrnehmung Kognition Ästhetik*. Bielefeld.
- SCHULZ, WINFRIED (1989): *Massenmedien und Realität. Die „ptolemäische“ und die „kopernikanische“ Auffassung*. In: KAASE, MAX & SCHULZ, WINFRIED (Hrsg.): *Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Opladen. S. 135-149.
- SCHURIAN, WALTER (1998): *Film im Fernsehen. Zur Psychologie der Filmerfahrung im Alltag*. Göttingen.
- SCHÜTTE, OLIVER (1999): *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch-Gladbach.
- SCHWARTZ, JOAN M. & RYAN, JAMES R. (Hrsg.) (2003): *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. London & New York.
- SCHWEINITZ, JÖRG (2002): *Genre*. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 244-246.
- SCOTT, ALLEN J. (2005): *On Hollywood. The Place, the Industry*. Princeton & Oxford.
- SEEBLEN, GEORG (1996): *Abenteuer: Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms*. Marburg.
- SEEBLEN, GEORG (2000): *Global Dream Play – Hollywood am Beginn des nächsten Jahrhunderts*. In: *epd Film 1/ 2000*, S. 18-25.
- SEIFERT, JOSEF (1996): *Sein und Wesen*. Heidelberg.
- SELLMER, JAN & WULFF, HANS J. (Hrsg.) (2002): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg.
- SENNETT, ROBERT S. (1994): *Setting the Scene: The Great Hollywood Art Directors*. New York.
- SHAFIK, VIOLA (1998): *Arab Cinema: history and cultural identity*. Cairo.
- SHAHEEN, JACK G. (1984): *The TV-Arab*. Ohio.
- SHAHEEN, JACK G. (2001): *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People*. New York & Northampton.
- SHARP, JOANNE P. (2000): *Towards a critical analysis of fictive geographies*. In: *Area 32*, 3. S. 327-334.
- SHERZER, DINA (Hrsg.) (1996): *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*. Austin.
- SHIEL, MARK & FITZMAURICE, TONY (Hrsg.) (2003): *Screening the City*. London & New York.
- SHOHAT, ELLA (1997): *Gender and Culture of empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*. In: BERNSTEIN, MATTHEW & STUDLAR, GAYLYN (Hrsg.): *Visions of the East – Orientalism in Film*. New Brunswick. S. 19-68.

- SHOHAT, ELLA & STAM, ROBERT (1994): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London & New York.
- SHORT, JOHN RENNIE (1991): *Imagined Country: Society, Culture and Environment*. London.
- SHURMER-SMITH, PAMELA & HANNAM, KEVIN (1994): *Worlds of Desire – Realms of Power — a cultural geography*. London.
- SIEVERNICH, GEREON & BUDDE, HENDRIK (Hrsg.) (1989): *Europa und der Orient. 800-1900*. Gütersloh & München.
- SILBERMANN, ALPHONS (1970): Nationale Imagebildung durch den Spielfilm. In: SILBERMANN, ALPHONS (Hrsg.): *Die Massenmedien und ihre Folgen. Kommunikationssoziologische Studien*, München, S. 149-158.
- SINGER, L. (1990): *Eye/Mind/Screen: Towards a Phenomenology of Cinematic Scopophilia*. In: *Quarterly Review of Film and Video*, 12. S. 51-67.
- SINGER, WOLF (2004): Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung. In: MAAR, CHRISTA & BURDA, HUBERT (Hrsg.): *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder*. Köln. S. 56-76.
- SISKEL, GENE (1981): *Raiders of the lost Ark*. In: *Chicago Tribune*. 12. Juni 1981.
- SKLAR, ROBERT (1975): *Movie-Made America*. New York.
- SKRENTNY, WERNER (2002): *Wo Hitchcocks Vögel schreien. USA-Guide für Filmfans*. Hamburg und Wien.
- SOJA, EDWARD (1989): *Postmodern Geographies*. London.
- SPOTO, DONALD (1993): *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*. München
- STAM, ROBERT (1989): *Subversive Pleasures – Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore & London.
- STEET, LINDA (2000): *Veils and Daggers. A century of National Geographic's Representation of the Arab World*. Philadelphia.
- STEMMLER, SUSANNE (2004): *Topographie des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich*. Bielefeld.
- STERN, TOM (1999): *Abendland filmt Morgenland. Agatha Christie, der Film und die Archäologie*. In: TRÜMPLER, CHARLOTTE (Hrsg.) (1999): *Agatha Christie und der Orient – Kriminalistik und Archäologie*. Essen, Bern, München & Wien. S. 435-464.
- STEVENS, MARY ANNE (1984): *Western Art and its Encounter with the Islamic World 1789-1914*. In: STEVENS, MARY ANNE (Hrsg.): *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*. London. S. 15- 23.
- STEWART, LAWRENCE (1974): *Paul Bowles: The Illumination of North Africa*. Carbondale.
- STOLLERY, MARTIN: (2000): *Lawrence of Arabia (=York Film Notes)*. London.
- STONE, REBECCA (1998): *Reverse Imagery – Middle Eastern Themes in Hollywood*. In: ZUHUR, SHERIFA (Hrsg.): *Images of Enchantment – Visual and Performing Arts of the Middle East*. Kairo. S. 247-263.
- STORPER, MICHAEL & CHRISTOPHERSON, SUSAN (1987): *Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomeration: The Case of the US Motion Picture Industry*. In: *Annals of the Association of American Geographers* 77(1). S. 104-117.
- SYDRAM, KARL ULRICH (1989): „Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“. In: SIEVERNICH, GEREON & BUDDE, HENDRIK (Hrsg.): *Europa und der Orient. 800-1900*. S. 324-341.
- THOMAS, DEBORAH (2001): *Reading Hollywood – Spaces and Meaning in American Film*. London.
- THOMSON, DAVID (1987): *Warren Beatty and Desert Eyes*. New York.
- THORER, AXEL (1990): *Casablanca*. Rastatt.

- TIEMANN, MANFRED (1995): *Bibel im Film. Ein Handbuch für Religionsunterricht, Gemeindearbeit und Erwachsenenbildung.* Stuttgart.
- TRABER, BODO & WULFF, HANS J. (Hrsg.) (2004): *Filmgenres – Abenteuerfilm.* Stuttgart.
- TREDELL, NICOLAS (2002): *Cinemas of the Mind.* Cambridge.
- TRUFFAUT, FRANCOIS (1973): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München.
- TRÜMLER, CHARLOTTE (Hrsg.) (1999): *Agatha Christie und der Orient – Kriminalistik und Archäologie.* Essen, Bern, München & Wien.
- TUAN, YI FU (1990): *Realism and Fantasy in Art, History, and Geography.* In: *Annals of the Association of American Geographers* 80(3). S. 435-446.
- TUDOR, ANDREW (1973): *Theories of Film.* London.
- TURNER, GRAEME (Hrsg.) (2002): *The Film Cultures Reader.* London & New York.
- URRY, JOHN (2002): *The Tourist Gaze.* London.
- VATTIMO, GIANNI & WELSCH, WOLFGANG (Hrsg.) (1998): *Medien-Welten Wirklichkeiten.* München.
- VIRILIO, PAUL (1986a): *Der Film leitet ein neues Zeitalter der Menschheit ein. Ästhetik des Verschwindens.* Berlin.
- VIRILIO, PAUL (1986b): *Ästhetik des Verschwindens.* Berlin.
- VOSSEN, URSULA (2002a): *Außenaufnahme/Innenaufnahme.* In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films.* Stuttgart. S. 40-43.
- VOSSEN, URSULA (2002b): *Ausstattung.* In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films.* Stuttgart. S. 43-45.
- WALMSLEY, D.J. (1980): *Spatial Bias in Australian News Reporting,* in: *Australian Geographer,* 14. S. 342-349.
- WALMSLEY, D.J. (1982): *Mass Media and Spatial Awareness.* In: *Tijdschrift voor Econ. en Soc. Geografie,* 73. S. 32-42.
- WALMSLEY, D.J. & LEWIS, G. J. (1984): *Human Geography: behavioural approaches,* Harlow.
- WARDENGA, UTE (1992): *Orientbilder der deutschen Geographie im 19. und 20. Jahrhundert.* In: BÜTTNER, MANFRED & LEITNER, WILHELM (Hrsg.): *Beziehungen zwischen Orient und Okzident. Interdisziplinäre und interregionale Forschungen. Ergebnisse des Symposiums Graz, 3.-6. September 1992. Teil 1.* Bochum. S. 185-210.
- WARK, MCKENZIE (1994): *Virtual Geography: living with global media events,* Indianapolis
- WEBB, MICHAEL (Hrsg.) (1986): *Hollywood, Legend and Reality.* Boston.
- WEBER, STEFAN (2002): *Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion.* In: *Medienimpulse* 40. S. 11-16.
- WEBER, STEFAN (2003): *Konstruktivistische Medientheorien.* In: WEBER, STEFAN (Hrsg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus.* Konstanz. S. 180-201.
- WEISS, WALTER M. (2004): *Im Land der Pharaonen – Ägypten in historischen Fotos von Lehnert und Landrock.* Heidelberg.
- WERLEN, BENNO (1993): *Gibt es eine Geographie ohne Raum? Zum Verhältnis von traditioneller Geographie und zeitgenössischen Gesellschaften.* *Erdkunde,* Bd. 47, Heft 4, S. 241-255.
- WERLEN, BENNO (1995): *Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen. Band 1: Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum.* In: *Erdkundliches Wissen,* Heft 116. Stuttgart.
- WERLEN, BENNO (2001): *Sozialgeographie.* Stuttgart.

- WELZER, HARALD (2005): Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München.
- WHITE, DAVID M. (1950): The ‚Gatekeeper‘: A Case Study in the Selection of News. In: *Journalism Quarterly*, 27. S. 383-390.
- WIESING, LAMBERT (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main.
- WINKLER, HARTMUT (2002): Raum. In: KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 491-493.
- WINTER, RAINER (1992): *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München.
- WINTERHOFF-SPURK, PETER (2004): *Medienpsychologie. Eine Einführung*. Stuttgart.
- WIRTH, EUGEN (1952): *Stoffprobleme des Films*. Inaugural-Dissertation. Freiburg.
- WIRTH, EUGEN (1979): *Theoretische Geographie*. Stuttgart.
- WRIGHT, B. (1956): Geography and the documentary film: Britain since 1945. In: *The Geographical Magazine* 29. S. 586-95.
- WULFF, HANS J. (1998): Semiotik der Filmanalyse. Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse. In: *Kodikas/Code*, 21/1-2. S. 19-36.
- WULFF, HANS J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen.
- WUSS, PETER (1999): *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin.
- DIE ZEIT (2005): Der Film zum Terror. Nr. 52. (21.12.2005).
- ZIMMERMANN, STEFAN (1998): *Medien und ihr Beitrag zum geographischen Weltbild des Alltags – Eine fachspezifische Analyse der Monatszeitschrift GEO*. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Göttingen.
- ZIMMERMANN, STEFAN (2002): *Medienforschung in der Geographie*. In: *Praxis Geographie* 6. S. 42-43.
- ZIMMERMANN, STEFAN (2003): „Reisen in den Film“ – Filmtourismus in Nordafrika. In: EGNER, HEIKE (Hrsg.): *Tourismus – Lösung oder Fluch?: Die Frage nach der nachhaltigen Entwicklung peripherer Regionen*. Mainz, S. 75-83. (= Mainzer Kontaktstudium Geographie 9).
- ZIMMERMANN, STEFAN (2006): Marokko und Hollywood. In: *Diplomatisches Magazin*. Jg. 47. H. 7/8. S. 10-11.
- ZIMMERMANN, STEFAN & ESCHER, ANTON (2001): *Géographie de la "cinematic city Marrakech"*. *Cahier d' Etudes Maghrébines – Zeitschrift für Studien zum Maghreb*. No. 15. S. 113-124.
- ZIMMERMANN, STEFAN & ESCHER, ANTON (2005a): „Cinematic Marrakesh“. Eine Cinematic City. In: ESCHER, ANTON & KOEBNER, THOMAS (Hrsg.): *Mitteilungen über den Maghreb. West-Östliche Medienperspektiven I*. Remscheid. S. 60-74.
- ZIMMERMANN, STEFAN & ESCHER, ANTON (2005b): *Spielfilm, Geographie und Grenzen. Grenzüberschreitungen am Beispiel von Fatih Akins Spielfilm "Gegen die Wand"*. In: *Berichte zur deutschen Landeskunde*. Bd. 79, H. 2/3. S. 265-276.
- ZONN, LEO. E. (1990): *Tusayan, the Traveler, and the IMAX Theatre: An Introduction to Place Images in Media*. In: ZONN, LEO E. (Hrsg.) (1990): *Place images in media: Portrayal, Experience, and Meaning*. Totowa, N.J. S. 1-5.
- ZONN, LEO. E. (1984): *Landscape Depiction and Perception: A Transactional Approach*. In: *Landscape Journal* 3 (2). S. 144-150.

- ZONN, LEO. E. (1985): Images of Place: A Geography of the Media. In: Royal Geographical Society of Australia, South Australian Branch 84. S. 35-45.
- ZUBE, ERVIN & KENNEDY, CHRISTINA (1990): Changing Images of the Arizona Environment. In: ZONN, LEO E. (Hrsg.) (1990): Place images in media: Portrayal, Experience, and Meaning. Totowa, N.J. S. 20-35.
- ZUHUR, SHERIFA (Hrsg.) (1998): Images of Enchantment – Visual and Performing Arts of the Middle East. Kairo.
- ZURSTIEGE, GUIDO (Hrsg.) (2000): Festschrift für die Wirklichkeit. Wiesbaden.

## A Zusatzinformationen zu den Filmen

### A.1.Tabelle Künstlerische Gestaltung und Ausstattung & Filmauszeichnungen

	<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>	<b>Art Direction (AD), Set Direction (SD), Kostüme (K)</b> k.A. = keine Angaben	<b>Filmpreise und Auszeichnungen</b> (Academy Awards; BAFTA Awards; Golden Globes, USA; Grammy Awards; Australian Film Institute [AFI]; DVD Exclusive Awards; Satellite Awards; Weitere internationale Preise [WIP])
1	The Sheik	1921	AD: k.A. SD: k.A. K: k.A.	
2	Morocco	1930	AD: k.A. SD: k.A. K: Benton, Trevis	4x Nominated, Oscar 1931: (Best Actress in a Leading Role; Best Art Direction; Best Cinematography; Best Director) WIP: 1x Won
3	Casablanca	1942	AD: Weyl, Carl Jules SD: Hopkins, George James K: Orry-Kelly	3x Won, Oscar 1944: (Best Writing; Best Director; Best Picture); 5x Nominated, Oscar 1944: (Best Cinematography, Black-and-White; Best Film Editing; Best Actor in a Supporting Role; Best Music, Scoring of a Dramatic or Comedy Picture; Best Actor in a Leading Role) 1x Nominated, DVDX Award 2003: (Best Overall DVD, Classic Movie)
4	Road to Morocco	1942	AD: Dreier, Hans; Usher, Robert SD: k.A. K: Head, Edith	2x Nominated, Oscar 1943: (Best Writing, Original Screenplay; Best Sound, Recording)
5	The Man who knew too much	1955	AD: Bumstead, Henry; Pereira, Hal SD: Krams, Arthur; Comer, Sam K: k.A.	1x Won, Oscar 1957: (Best Music, Original Song) 1x Nominated, Satellite Award 2005: (Outstanding Classic DVD) WIP: 1x Won, 2x Nominated

	<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>	<b>Art Direction (AD), Set Direction (SD), Kostüme (K)</b> k.A. = keine Angaben	<b>Filmpreise und Auszeichnungen</b> (Academy Awards; BAFTA Awards; Golden Globes, USA; Grammy Awards; Australian Film Institute [AFI]; DVD Exclusive Awards; Satellite Awards; Weitere internationale Preise [WIP])
6	Lawrence of Arabia	1962	AD: Stoll, John SD: Simoni, Dario K: Dalton, Phyllis	7x Won, Oscar 1963: (Best Cinematography, Color; Best Art Direction-Set Decoration, Color; Best Film Editing; Best Sound; Best Music, Score - Substantially Original; Best Director; Best Picture); 3x Nominated, Oscar 1963: (Best Writing, Screenplay Based on Material from another Medium; Best Actor in a Leading Role; Best Actor in a Supporting Role); 3x Won, BAFTA Film Award 1963: (Best British Film; Best Film from any Source; Best British Screenplay; Best British Actor); 1x Nominated, BAFTA Film Award 1963: (Best foreign Actor); 5x Won, Golden Globe 1963: (Best Motion Picture - Drama; Best Motion Picture Director; Best Supporting Actor; Most Promising Newcomer - Male; Best Cinematography - Color); 1x Nominated, Golden Globe 1963: (Most Promising Newcomer - Male); 1x Nominated, Grammy 1964: (Best Original Score from a Motion Picture or Television Show) WIP: 8x Won, 4x Nominated
7	Topkapi	1964	AD: Aldredge, Theoni SD: Douy, Max K: Douy, Jacques; Labussière, André	1x Won, Oscar 1965: (Best Actor in a Supporting Role)
8	The Man who would be King	1975	AD: Inglis, Tony SD: k.A. K: Head, Edith	4x Nominated, Oscar 1976: (Best Costume Design; Best Writing, Screenplay Adapted From Other Material; Best Film Editing; Best Art Direction-Set Decoration); 2x Nominated, BAFTA Film Award: (Best Costume Design; Best Cinematography) 1x Nominated Golden Globe 1976: (best Original Score - Motion Picture) WIP: 1x Nominated
9	The Wind and the Lion	1975	AD: Patón, Antonio SD: k.A. K: La Motte, Richard	2x Nominated, Oscar 1976: (Best Music, Original Score; Best Sound); 1x Nominated, Anthony Asquith Award for Film Music (BAFTA), 1976 WIP: 1x Nominated
10	Death on the Nile	1978	AD: Ackland-Snow, Brian; Ackland-Snow, Terry; Carlin Sr., Dan SD: k.A. K: Powell, Antony; Matera, Barbara	1x Won, Oscar 1979: (Best Costume Design); 1x Won, BAFTA Film Award 1979: (Best Costume Design); 3x Nominated, BAFTA Film Award 1979: (Best Supporting Actress; Best Supporting Actress; Best Actor); 1x Nominated, Golden Globe 1979: (Best Foreign Film) WIP: 3x Won, 1x Nominated

	<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>	<b>Art Direction (AD), Set Direction (SD), Kostüme (K)</b> k.A. = keine Angaben	<b>Filmpreise und Auszeichnungen</b> (Academy Awards; BAFTA Awards; Golden Globes, USA; Grammy Awards; Australian Film Institute [AFI]; DVD Exclusive Awards; Satellite Awards; Weitere internationale Preise [WIP])
11	Midnight Express	1978	AD: Hercules, Evan SD: k.A. K: Canonero, Milena	2x Won, Oscar 1979: (Best Music, Original Score; Best Writing, Screenplay Based on Material from Another Medium); 6x Nominated, Oscar 1979: (Best Film Editing; Best Actor in a Supporting Role; Best Picture; Best Director; Best Film; Best Newcomer); 3x Won, BAFTA Film Award 1979: (Best Film Editing; Best Supporting Actor; Best Direction); 6x Won, Golden Globe 1979: (Best Motion Picture - Drama; Best Motion Picture Acting Debut - Male; Best Motion Picture Actor in a Supporting Role; Best Original Score - Motion Picture; Best Screenplay - Motion Picture); 2x Nominated, Golden Globe 1979: (Best Director - Motion Picture; Best Motion Picture Actor - Drama); 1x Nominated, Grammy 1979 (Best Album of Original Score Written for a Motion Picture or Television Special) WIP: 4x Won, 2x Nominated
12	Raiders of the Lost Ark	1981	AD: Dilley, Leslie SD: Ford, Micheal K: Nadoolman, Deborah	4x Won, Oscar 1982: (Best Sound; Best Effects, Visual Effects; Best Film Editing; Best Art Direction-Set Decoration); 4x Nominated, Oscar 1982: (Best Picture; Best Cinematography; Best Director; Best Music, Original Score); 1x Won, BAFTA Film Award 1982: (Best Production Design/Art Direction); 5x Nominated, BAFTA Film Award 1982: (Best Film; Best Sound; Best Editing; Best Supporting Artist; Best Cinematography); 1x Nominated, Anthony Asquith Award for Film Music (BAFTA)1982 Special Achievement Award 1982 (Sound effects editing); 1x Nominated, Golden Globe 1982: (Best Director - Motion Pictures) 1x Won, Grammy 1982: (Best Album of Original Score Written for a Motion Picture of Television Show) 2x Nominated, DVDX Award 2003: (Best Behind-the-Scenes Program; Best Overall DVD, Classic Movie) 3x Nominated, Golden Satellite Award 2004: (Best Classic DVD Release; Best DVD Extras; Best Overall DVD) WIP: 21x Won, 4x Nominated
13	Gallipoli	1981	AD: Pinter, Herbert SD: k.A. K: k.A.	1x Nominated, Golden Globe 1982: (Best Foreign Film); 8x Won, AFI Award 1981: (Best Achievement Editing; Best Achievement in Cinematography; Best Achievement in Sound; Best Actor in a Lead Role; Best Actor in a Supporting Role; Best Film; Best Director; Best Screenplay, Original or Adapted); 4x Nominated, AFI Award 1981: (Best Achievement in Costume Design; Best Actor in a Supporting Role; Best Actor in a Lead Role; Best Achievement in Production Design) WIP: 1x Won

	<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>	<b>Art Direction (AD), Set Direction (SD), Kostüme (K)</b> k.A. = keine Angaben	<b>Filmpreise und Auszeichnungen</b> (Academy Awards; BAFTA Awards; Golden Globes, USA; Grammy Awards; Australian Film Institute [AFI]; DVD Exclusive Awards; Satellite Awards; Weitere internationale Preise [WIP])
14	Ishtar	1987	AD: Groom, Bill; Paul, Vicky SD: Erickson, Jim; Hicks, Alan; Jordan, Steven J. K: Powell, Antony	
15	The Sheltering Sky	1990	AD: Sanders, Andrew SD: k.A. K: Acheson, James	1x Won, BAFTA Film Award 1991: (Best Cinematography); 1x Nominated, BAFTA Film Award 1991: (Best Production Design); 1x Won, Golden Globe 1991: (Best Original Score - Motion Picture); 1x Nominated, Golden Globe 1991: (Best Director - Motion Picture) WIP: 3x Won
16	Not without my Daughter	1991	AD: Avivi, Avishay; Crowe, Desmond SD: Avivi, Anat K: Ede, Nic	WIP: 2x Won

	Titel	Jahr	Art Direction (AD), Set Direction (SD), Kostüme (K) k.A. = keine Angaben	Filmpreise und Auszeichnungen (Academy Awards; BAFTA Awards; Golden Globes, USA; Grammy Awards; Australian Film Institute [AFI]; DVD Exclusive Awards; Satellite Awards; Weitere internationale Preise [WIP])
17	The English Patient	1996	AD: Crugnola, Aurelio SD: Crugnola, Aurelio; McMillan, Stephanie K: Jones, Gary; Roth, Ann	9x Won, Oscar 1997: (Best Actress in a Supporting Role; Best Art Direction-Set Decoration; Best Picture; Best Director; Best sound; Best Film Editing; Best costume Design; best Cinematography; Best Music, Original Dramatic Score); 3x Nominated, Oscar 1997: (Best Actor in a Leading Role; Best Actress in a Leading Role; Best Writing, Screenplay Based on Material from Another Medium); 5x Won, BAFTA Film Award 1997: (Best Editing; Best Performance by an Actress in a Supporting Role; Best Screenplay - Adapted; Best Cinematography; Best Film); 1x Won, Anthony Asquith Award for Film Music (BAFTA) 1997; 7x Nominated, BAFTA Film Award 1997: (Best Costume Design; Best Performance by an Actress in a Leading Role; Best Sound; Best Make Up/Hair; Best Production Design; Best Performance by an Actor in a Leading Role); 1x Nominated, David Lean Award For Direction (BAFTA) 1997; 2x Won, Golden Globe 1997: (Best Motion Pictures - Drama; Best Original Score - Motion Picture); 5x Nominated, Golden Globe 1997: (Best Director - Motion Pictures; Best Performance by an Actor in a Motion Picture - Drama; Best Screenplay - Motion Picture; Best Performance by an Actress in a Motion Picture - Drama; Best Performance by an Actress in a Supporting Role in a Motion Picture); 1x Won, Grammy 1998: (Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for Television); 1x Won, Grammy 1998: (Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for Television); 1x Nominated, Best Foreign Film Award (AFI) 1997 3x Won, Golden Satellite Award 1997: (Best Motion Picture Screenplay - Adaptation; Outstanding Cinematography; Outstanding Original Score); 6x Nominated, Golden Satellite Award 1997: (Best Director of a Motion Picture; Outstanding Film Editing; Best Performance by an Actress in a Motion Picture - Drama; Outstanding Art Direction; Best Performance by an Actor in a Motion Picture - Drama; Best Motion Picture - Drama) WIP: 26x Won, 15x Nominated
18	Hideous Kinky	1998	AD: Henson, Jon SD: k.A. K: Carin, Kate	WIP: 1x Won
19	The Mummy	1999	AD: Masters, Giles; Reading, Tony; Robinson, Cliff; Russel, Peter SD: Howitt, Peter K: Bloomfield, John	1x Nominated, Oscar 2000 (Best Sound); 1x Nominated, BAFTA Film Award 2000: (Best Achievement in Special Visual Effects); 1x Nominated, Golden Satellite Award 2000 (Best Visual Effects) WIP: 5x Won, 13x Nominated
20	Hidalgo	2004	AD: Abounouom, Ahmed; Constant, Kevin; Sizemore, Troy SD: Lewis, Garrett K: Kurland, Jeffrey	WIP: 1x Nominated

## A.2.Tabelle Regie, Drehbuch und Kamera

	Titel	Land	Jahr	Regie	Buch und literarische Grundlage	Kamera	Laufzeit (Verleihangaben)
1	<i>The Sheik</i>	USA	1921	Melford, George	Katterjohn, Monte M. (nach: Edith Maude Hull)	Marshall, William	80 min.
2	<i>Morocco</i>	USA	1930	Sternberg, Josef von	Forthman, Jules (basierend auf: <i>Amy Jolly</i> von Benno Vigny)	Garmes, Lee; Ballard, Lucien	90 min.
3	<i>Casablanca</i>	USA	1942	Curtiz, Michael	Koch, Howard; Epstein, Julius, J. und Epstein, Philip G. (basierend auf: <i>Everyboy comes to Rick's</i> von Burnett und Alison)	Arthur Edeson	102 min.
4	<i>Road to Morocco</i>	USA	1942	Butler, David	Butler, Frank; Hartman, Don	Mellor, William C.	82 min.
5	<i>The Man who knew too much</i>	USA	1955	Hitchcock, Alfred	Hayes, Michael; McPhail, Angus (basierend auf: der gleichnamigen Erzählung von D.B. Wyndham-Lewis)	Burks, Robert	119 min.
6	<i>Lawrence of Arabia</i>	GB	1962	Lean, David	Bolt, Robert; Wilson, Michael (nach: Seven Pillars of Wisdom)	Young, Freddie	214 min. (Original 222 min.)
7	<i>Topkapi</i>	USA	1964	Dassin, Jules	Danischewski, Mona (nach: <i>The Light of Day</i> von Eric Ambler)	Alekan, Henri	120 min.
8	<i>The Man who would be King</i>	GB	1975	Huston, John	Hill, Gladys; Huston, John (nach: Rudyard Kipling)	Morris, Oswald	129 min.
9	<i>The Wind and the Lion</i>	USA	1975	Milius, John	Milius, John	Willimas, Billy	119 min.
10	<i>Death on the Nile</i>	GB	1978	Guillermin, John	Shaffer, Anthony (nach: Agatha Christie)	Cardiff, Jack	140 min.
11	<i>Midnight Express</i>	USA	1978	Parker, Alan	Hayes, Billy; Hoffer, William; Screenplay: Stone, Oliver	Seresin, Michael	121 min.
12	<i>Raiders of the Lost Ark</i>	USA	1981	Spielberg, Steven	Kasdan, Lawrence (nach: George Lucas und Philip Kaufman)	Slocombe, Douglas	115 min.
13	<i>Gallipoli</i>	AUS	1981	Weir, Peter	Williamson, Davis	Boyd, Russell	110 min.
14	<i>Ishtar</i>	USA	1987	May, Elaine	May, Elaine	Storaro, Vittorio	107 min.
15	<i>The Sheltering Sky</i>	GB/ Italien	1990	Bertolucci, Bernardo	Peploe, Mark; Bertolucci, Bernardo (nach: Paul Bowles)	Storaro, Vittorio	142 min.
16	<i>Not without my Daughter</i>	USA	1991	Gilbert, Brian	Mahmoody, Betty; Hoffer, William	Hannan, Peter	115 min.
17	<i>The English Patient</i>	USA	1996	Minghella, Anthony	Ondaatje, Michael; Minghella, Anthony	Seale, John	160 min.
18	<i>Hideous Kinky</i>	GB	1998	MacKinnon, Gilles	Freud, Esther; MacKinnon, Billy	Borman, John de	98 min.
19	<i>The Mummy</i>	USA	1999	Sommers, Stephen	Sommers, Stephen; Fonvielle, Lloyd	Biddle, Adrian	124 min.
20	<i>Hidalgo</i>	USA	2004	Johnston, Joe	Fusco, John	Johnson, Shelly	136 min.

## B Gekürzte Sequenz-Protokolle der filmischen Handlungsorte

### B.1. The Sheik (1921)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:31:00	Credits		Musik: Original Score Roger Bellon
00:31:00	01:15:00	Stadt allgemein		Texttafel: "Mohammed's land - where saint and sinner chant as one - Their Praise to Allah - bowing low beneath the desert sun."
01:46	00:04:00	Stadt allgemein	Bild Muezzin	
01:50	00:04:00	Wüste allgemein		Texttafel: "Allah is Allah - there is no God but Allah!"
01:54	00:08:00	Wüste allgemein	Wüste: Betende von vorne	
02:02	00:12:00	Oase		Texttafel: " In this world of peace and flame lies a palm of the Sahara - a blessed oasis of the sands."
02:14	00:05:00	Oase	Wüste; Palmen; Zelt	
02:19	00:13:00	Wüste Markt		Text: „Maidens chosen for the marriage market - An ancient custom by which wives are secured for the wealthy sons of Allah."
02:32	00:08:00	Wüste Markt	Frauen	
02:40	00:06:00	Wüste Markt		Text: "Zilah, one of the prizes destined for the marriage lottery. Ruth Miller."
02:46	00:05:00	Wüste Markt	Frauen	
02:51	00:07:00	Wüste Markt		Text: "A tribal chieftan protests the sale of his sweetheart. Yousaef - George Waggener."
2:58	00:13:00	Wüste Markt		
3:11	02:12:00	Oase	Valentino als Scheich; Ahmed Ben Hassan (raucht Zigarette), entscheidet weise	
5:23	00:39:00	Oase		Text
6:02	00:04:00	Strasse		Text: Biskra the Beautiful - Gateway to the desert
6:06	01:06:00	Strasse	Biskra; Straßenszenen; Europäer trifft Bettler	
7:12	00:12:00	Café		Text: "A city of adventure - where the new civilization rubs elbows with the old."
7:24	00:44:00	Café	Europäische Reisende; Gespräch zwischen alten Jungfern (Engländerinnen)	
8:08	00:26:00	Hotel	Fräulein Mago wird eingeführt; genau so ihr Bruder	
8:34	00:46:00	Platz	vor dem Hotel; Karawanserei	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
9:20	00:03:00	Hotel		Text: "Evening in the Monte Carlo of the desert"
9:23	01:32:00	Hotel	Abendgesellschaft; Casino; Diana soll dazu gebracht werden, die Reise zu verschieben	
10:55	00:13:00	Hotel	Diana geht in Begleitung zu den anderen Gästen	
11:08	00:36:00	Hotel	Der Sheik kommt an; das Casino ist für Araber vorbehalten	
11:44	00:16:00	Hotel	Sheik sieht Diana	
12:00	00:12:00	Hotel	innen; im Hintergrund Tänzerinnen	
12:12	00:33:00	Hotel	außen: Diana befragt französischen Offizier	Text: "Educated in Paris"
12:45	00:36:00	Hotel	innen; im Hintergrund Tänzerinnen; Diana geht hinein	
13:21	00:34:00	Hotel	Zimmer Diana: Diana beauftragt das Zimmermädchen, die Tracht der Tänzerinnen zu besorgen	
13:55	00:11:00	Hotel	Zimmer Sheik: er macht sich fertig; raucht Zigarette	
14:06	00:54:00	Hotel	Zimmer Diana: Tänzerin bringt Kostüm	
15:00	00:08:00	Hotel	Hochzeitsmarkt im Casino	Text: Like a page
15:08	00:40:00	Hotel	Casino; Spielsaal	
15:48	03:58:00	Hotel	Diana verschafft sich als Tänzerin verkleidet Eintritt zum Casino; Diana wird ausgewählt; Sheik erkennt sie (weiße Frau); Sheik wirft Diana aus Casino, giert aber die ganze Zeit lüsternd	Text: Cultured English Girl
19:46	00:24:00	Hotel	außen; Sheik klettert auf Balkon	
20:10	00:11:00	Hotel	Zimmer Diana; sie schläft noch	
20:21	01:05:00	Hotel	Zimmer Diana; Sheik betritt das Zimmer; manipuliert Dianas Waffe	
21:26	00:07:00	Hotel	Sheik klettert wieder von Balkon	
21:33	00:07:00	Hotel	Zimmer Diana; sie erwacht	
21:40	00:14:00	Hotel	vor Hotel: Sheik heruntergeklettert, singt	
21:54	00:08:00	Hotel	Zimmer Diana; sie hört den Gesang und sucht nach dessen Herkunft	
22:02	00:04:00	Hotel	außen: Sheik singt weiter	
22:06	00:11:00	Hotel	außen; Balkon vor Dianas Zimmer	
22:17	00:02:00	Hotel	Sheik hinter Gitterfenster	
22:19	00:02:00	Hotel	Diana	
22:21	00:03:00	Hotel	Sheik	
22:24	00:13:00	Hotel	Diana (Balkon); zielt sich und geht zurück ins Zimmer	
22:37	00:11:00	Platz	Kamelmarkt (Karawanserei) vor dem Hotel	
22:48	00:06:00	Hotel	Zimmer Diana; Blick Richtung Wüste; singuläre Palme	
22:54:00	00:04:00	Platz	Kamelmarkt vor dem Hotel	
22:58	00:14:00	Hotel	Zimmer Diana; Blick aus dem Fenster	
23:12	00:06:00	Wüste allgemein		Text: Intro the sand garden of the sun
23:18	00:20:00	Wüste allgemein	singuläre Palme	
23:38	00:50:00	Wüste allgemein	Aubrey verlässt seine Schwester	"In einem Monat in London"
24:28	01:38:00	Wüste allgemein	Reiterhorde; Diana will fliehen; Sheik stellt sie und entführt sie	
26:06	00:48:00	Lager	Ort der "Gefangenschaft" (Geiselnahme); Ankunft der Reiter	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
26:54	00:27:00	Lager	Zelt Sheik; außen; an die türkische Flagge angelehnte Flagge	
27:21	02:35:00	Lager	Zelt Sheik; innen; Diana	"Are you not woman enough to know?"
29:56	00:40:00	Lager	Schlafstätte im Zelt (wie eigenes Zimmer)	
30:36	00:20:00	Lager	Zelt: Sheik schlägt Gong für Diener (Franzose)	
30:56	00:07:00	Lager	Schlafstätte Diana	
31:03	00:02:00	Lager	Palmen; Tiere werden entladen	
31:05	00:09:00	Lager	Zelt Sheik	
31:14	00:44:00	Lager	Schlafstätte Diana; Sklavin kommt herein	
31:58:00	00:08:00	Lager	Sandsturm	
32:06	01:00:00	Lager	Zelt innen; Essen; Diana trägt Kreuz am Hals	Sheik: "the desert is a great hiding place"
33:06	01:10:00	Lager	Diana will fliehen, rennt raus in den Sandsturm; Sheik bringt sie zurück; Sheik küsst Diana	Text: "in that sand fury you would not live an hour."
34:16	00:09:00	Lager	außen; Sandsturm	
34:25	00:23:00	Lager	Zelt: Sheik trägt Diana weg; Diener kommt herein; Pferde haben sich losgerissen	
34:48	00:01:00	Lager	außen; Sandsturm; Sheik sucht die Pferde	
34:49	00:09:00	Lager	Zelt innen; Diana verzweifelt	
34:58	00:03:00	Lager	außen; Sandsturm	
35:01	00:13:00	Lager	Zelt innen; Diana weint	
35:14	02:09:00	Lager	Zelt; Sheik zurück, erkennt die Leiden Dianas, verzweifelt selber daran	
37:23	00:18:00	Lager	Schlafstätte am Morgen; Diana im Bett	
37:41	00:45:00	Lager	Sheik gibt Waffen an Franzosen	
38:26	00:39:00	Lager	Schlafstätte Diana; Sklavin wirft Blicke auf schlafende Diana	
39:05	00:09:00	Lager	Rückblick: Sklavin erklärt, dass sie vor Dianas Bett geschlafen hat	
39:14	00:34:00	Lager	Diana wird eingekleidet	
39:48	00:22:00	Lager	Zelt Sheik (rauchend); Frühstück für Diana (mit Rose)	
40:10	00:45:00	Lager	Frühstück wird an Sklavin übergeben, dieses weiterzureichen; Diana wirft Rose weg	Text: after a week of sullen (Gefangenschaft für eine Woche)
40:55	00:07:00	Lager	Oase; Esel; Brunnen	
41:02	00:16:00	Lager	Diana liegt im Schatten unter Palmen, liest einen Liebesroman ("The amazing lovers"), der dem Sheik persönlich gewidmet wurde vom Autoren	
41:18	00:13:00	Lager	Sheik kommt mit Reitern zurück ins Lager	
41:31	00:33:00	Lager	Zelt außen; liest Brief vom Schriftsteller, der ihn in Biskra treffen will	
42:04	02:43:00	Lager	Zelt Sheik; Sheik beginnt wieder zu singen; Diana fasziniert (mittlerweile orientalisches aufgepeppt); jetzt erkennt sie, dass er es war, der unter dem Fenster in Biskra gesungen hat; Sheik berichtet vom bevorstehenden Besuch des französischen Freundes	
44:47	01:12:00	Lager	Schlafstätte Diana; Sheik sagt, dass er für 3 Tage nach Biskra fährt	Text: "a man from her own world"
45:59	00:59:00	Wüste allgemein	2 Reiter: Diana + Gaston (frz. Diener); er soll Blumen pflücken; sie flieht zu Pferde	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
46:58:00	01:18:00	Lager	Sheik + Europäer (Schriftsteller: Adolphe Menjou); dieser kritisiert den Lebensstil des Sheiks: Nach allem was war, musst du dich nicht wie ein Wilder aufführen	Sheik: "Where an Arab sees a woman he wants, he takes her!"
48:16:00	00:30:00	Wüste allgemein	Diana stürzt vom Pferd; liegt alleine dort	Diana; Sturz von Pferd
48:46:00	02:52:00	Wüste allgemein	Karawane mit räuberischen Arabern findet Pferd und treffen auf Diana, die an ihre Rettung glaubt! Sheik und Gefolgsleute sind schneller und retten sie. Sheik erklärt, was ansonsten passiert wäre	Karawane; räuberische Araber
51:38:00	00:33:00	Wüste allgemein	Gaston wird gefunden	
52:11:00	00:42:00	Lager	Zelt Sheik; Essen mit Sheik und frz. Autoren (Abendgarderobe); Gast sitzt an einem Tisch, während der Sheik am Boden sitzt; Diana dazwischen (Sofa)	
52:53	00:10:00	Lager	Schlafstätte Diana	
53:03	01:09:00	Lager	Zelt; Franzose schüttelt den Kopf, redet dem Sheik ins Gewissen	
54:12	04:00:00	Lager	Zelt Vorbereich; Autor (ist auch Arzt) und Diana sitzen am Tisch, er schreibt, sie lies; draußen wird gebetet, während Frauen an Betenden vorbeilaufen; Gespräch über "Männer"; Diener kommt angelaufen wegen des Unfalls	
58:12	00:29:00	Lager	Zelt: Sheik kommt herein und beobachtet Diana	
58:41	00:11:00	Lager	Zelt Autor: Wundversorgung des Beduinen	Text: "In the harem of Omar's the bandit"
58:52	00:38:00	Festung	Harem; Wasserpfeife	
59:30	00:52:00	Lager	Zelt Sheik + Diana; warnt sie vor den Omairs Spionen; gibt ihr die Waffe zurück	
60:22	00:33:00	Lager	Zelt Sheik + Autor	
60:55	00:27:00	Wüste allgemein	Dünen; Reiter; Diana, Gaston und Bdu	
61:22	00:21:00	Lager	Zelt Sheik + Autor	
61:43	00:05:00	Lager	Gefangene an Holzgestell	"a spy of Omar, the bandit"
61:48	00:59:00	Lager	Zelt; Streit über Diana	
62:47	00:12:00	Wüste allgemein	Spion entdeckt Diana in Dünen; Begleiter stehen abseits	
62:59	00:46:00	Lager	Zelt; Autor erklärt Sheik, dass er Diana liebt	
63:45	00:20:00	Wüste allgemein	Omairs Männer reiten los, um Diana zu entführen	
64:05	00:14:00	Wüste allgemein	Diana in Dünen	Diana schreibt in den Sand: "Ahmed I love you"
64:19	00:42:00	Lager	Zelt: Sheik entscheidet, dass der Autor Diana wieder nach Biskra zurückbringen soll, damit es ihr wieder besser geht	
65:01	01:49:00	Wüste allgemein	Diana im Sand; Banditen kommen an; Kampf; Dianas Begleiter werden getötet; Omair nimmt Diana mit	
66:50	00:20:00	Lager	Zelt; Sheik besteigt Schimmel	
67:10	00:28:00	Wüste allgemein	Omar nimmt Diana mit aufs Pferd; Tote bleiben zurück	
67:38	00:02:00	Wüste allgemein	Ritt auf Dünen im Gegenlicht	Text: „The stronghold of the barbarous Omair.“
67:40	00:15:00	Festung		
67:55	00:14:00	Stadt allgemein	Stadtansicht	Matte-painting

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
68:09	00:58:00	Wüste allgemein	Sheik findet Gaston und sieht, was der Diener in den Sand geschrieben hat; Gaston lebt noch und kann verraten, wer Diana entführt/geraubt hat.	
69:07	00:04:00	Festung	Zelle Diana; diese schläft; wird von einem schwarzen Eunuchen bewacht	
69:11	00:17:00	Wüste allgemein	Sheik reitet mit Gaston weg	
69:28	00:20:00	Oase	Treffen der Stämme	
69:48	00:19:00	Lager	Zelt: Sheik lädt Faustfeuerwaffen	
70:07	00:18:00	Lager	Zelt; Autor/Arzt kümmert sich um den verwundeten Gaston	
70:25	00:05:00	Wüste allgemein	3 Palmen; Reiterhorde (Schnell!)	
70:30	00:06:00	Lager	Zelt; Sheik + Autor ; Sheik erzählt von Verstärkung, die nachkommen soll	
70:36	00:22:00	Wüste allgemein	Reiter	
70:58	00:26:00	Oase	Treffen der Stämme; Sheik reitet voran	
71:24	00:20:00	Stadt allgemein	Stadttor	
71:44	00:04:00	Gasse	Gassen (sehr dunkel)	
71:48	00:08:00	Platz	Tanz	
71:56	00:48:00	Festung	Zelle/Schlafgemach Diana; Harem	
72:44	00:05:00	Wüste allgemein	Reiter (schnell!)	
72:49	00:22:00	Festung	Zelle; Sklavinnen kommen zum Ankleiden (gewaltsam)	
73:11	00:25:00	Festung	Omars Raum(er liegt auf Kissen)	
73:36	00:08:00	Festung	Zelle; Eunuch holt Diana	
73:44	00:17:00	Festung	Omars Raum; Diana	
74:01	00:03:00	Festung	vor Harem; bewaffnete Eunuchen	
74:04	00:02:00	Platz	Tanz	
74:06	00:06:00	Wüste allgemein	Reiter	
74:12	00:39:00	Festung	Harem; Omair macht sich über Diana her; eifersüchtige Sklavin nimmt Dolch	
74:51:00	00:06:00	Wüste allgemein	Reiter	
74:57	00:02:00	Platz	Tanz	
74:59	00:04:00	Stadt allgemein	Tor	
75:03	00:29:00	Wüste allgemein	Reiter auf Dünenkamm	
75:32	00:11:00	Festung	Harem; Diana schlägt um sich und versucht zu entkommen	
75:43	00:02:00	Platz	Tanz	
75:45	00:30:00	Stadt allgemein	Tor; Reiter kommen an; klettern über Stadtmauer	
76:15	00:16:00	Festung	Harem; Diana ruft nach Ahmet	
76:31	00:02:00	Stadt allgemein	Tor wird geöffnet	
76:33	00:15:00	Platz	Tanz; Reiter kommen in die Stadt; Kampf	
76:48	00:02:00	Festung	Harem; Kampf	
76:50	00:08:00	Strasse	Kampf	
76:58	00:20:00	Festung	Harem; Tür geht auf, Ahmet kämpft mit Omair	
77:18	00:03:00	Strasse	Kampf	
77:21	00:52:00	Festung	Harem; Kampf; Ahmet wird niedergeschlagen; Verbündete retten ihn	
78:13	00:25:00	Strasse	Aufladen	
78:38	00:23:00	Stadt allgemein	Tor; Stadt wird verlassen	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
79:01	00:09:00	Lager	alle warten vor dem Zelt	
79:10	03:10:00	Lager	Zelt innen; Autor wird von Diana befragt; Sheik liegt badagiert auf dem Bett; sie sitzt an seinem Bett und hält die Hand; Erleichterung; Ahmet erwacht; Autor geht aus dem Zelt heraus	Diana Text: "His hand is so big for an Arab." Autor Text: "He is not an Arab. His father was an Englishman, his mother a Spaniard."
82:20	00:03:00	Lager	Zelt außen; Autor verkündet Genesung	
82:23	00:27:00	Lager	Zelt innen; die Liebenden kriegen sich	
82:50	00:20:00	Lager	Zelt außen; Araber freuen sich über Genesung; Gebet; alle werfen sich vor dem Autoren in den Sand	Text: „All things are with Allah!"
83:10				

**B.2. Morocco (1930)**

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
00:00:00	01:00:00	Credits	gemalte Gasse	tragende orientalische Musik
01:00:00	00:14:00	Globus/Karte		drehender Globus
01:14	01:04:00	Strasse	Stadtter; Palmen; staubig; Kampf mit Esel; Legion kommt marschierend; Enge	
02:18	01:20:00	Gassen	inneres Tor	
03:38	02:30:00	Gassen	Muezzin; betende Muslime	
06:08	02:55:00	Stadt allgemein	Schiffsdeck; Stadtansicht Mogador; Nacht; Kapitän: Tingeltangel singend; Selbstmordpassagiere (One-way ticket)	
09:03	02:42:00	Bar	Nachtclub innen; Europäer in Frack, Einheimische in Dgellabahs; verschiedene Uniformen; Frauen in Abendgarderobe; Zigeunerinnen	
11:45	01:31:00	Bar	Garderobe; Amy Jolly (Dietrich in Frack)	Nachtclubbesitzer: "Der gemeine Legionär ist ein Niemand."
13:16	01:44:00	Bar	Bühne	
15:00	03:14:00	Bar	Auftritt Amy	
18:14	00:41:00	Bar	1. Filmkuss: Frau/Frau	
18:55	00:21:00	Bar	Garderobe	"Verkauf Äpfel"
19:16	05:44:00	Bar	Nachtclub: Lied und Apfelverkauf	
25:00	01:02:00	Gassen	Nacht; Straßenlaterne; Tom wird von Mme César gestellt	
26:02	07:47:00	Haus	von Amy Jolly; Tom geht hinein (1. Besuch); (enttäuschte Frau); "Abtasten der gegenseitigen Positionen; Tom bietet Hilfe an	"es gibt auch Fremdenlegionen für Frauen
33:49	00:19:00	Haus	Tom geht	
34:08	00:06:00	Gassen	Tom in dunkler Gasse	orientalische Musik
34:14	00:21:00	Haus	Zimmer von Amy	
34:35	01:39:00	Gassen	Amy verlässt das Zimmer, ist in dunkler Gasse	
36:14	00:30:00	Gassen		
36:44	00:31:00	Gassen	Überfall auf Tom und Amy von zwei Männern	
37:15	01:30:00	Fremdenlegion	Büro Offizier; Verhör von Tom	
38:45	02:00:00	Fremdenlegion	Amy wird hereingeholt	
40:45	01:59:00	Fremdenlegion	Tom wird herausgebracht	
42:44	01:36:00	Fremdenlegion	Zelle: Tom wird befreit und er erhält	
44:20	00:17:00	Bar	Nachtclub	
44:37	01:47:00	Bar	Garderobe Amy; sie bekommt erzählt, dass Tom die Stadt wohl verlassen muss	
46:24	00:25:00	Bar	Treppenhaus; Tom klopft an Garderobe	
46:49	01:26:00	Bar	Garderobe (ohne Orient Ausstattung); Wechsel ins Treppenhaus	
48:15	00:51:00	Bar	Tom betritt Garderobe	
49:06	02:34:00	Bar	Kuss: Amy und Tom; Plan des gemeinsamen Durchbrennens	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
51:40	05:03:00	Strasse	Legion (wird von hinten marschierend gezeigt); Kamele, Esel, Zigeunerinnen (=Prostituierte)	"Die Frauen müssen verrückt sein"
56:43	00:18:00	Globus/Karte	Marsch von Mogador über Atlasgebirge	Karteneinblendung
57:01	01:43:00	Hütte	Ankunft an Strohhöhlen; einheimisches/verlassenes Dorf; Schüsse fallen	
58:44	03:37:00	Bar	Garderobe Amy; sie hat sich betrunken; leere Champagnerflasche	
62:21	02:39:00	Globus/Karte	Überblendung der marschierenden Soldaten (Atlas); Himmelfahrtskommando: Ausheben des MG-Nests gemeinsam mit Offizier César	Kartenrelief
65:00	01:00:00	Globus/Karte	Offizier wird getötet	
66:00	02:04:00	Haus	von Le Bessiere	
68:04	01:26:00	Haus	Speisesaal: Verlobungsfeier Le Bessiere mit Kensington	
69:30	02:18:00	Strasse	vor dem Haus; Heimkehr der verwundeten Legionäre	
71:48	00:37:00	Haus	Speisesaal	
72:25	00:15:00	Strasse	vor dem Haus	
72:40	00:20:00	Haus	Amy betritt Haus (Palast)	
73:00	01:09:00	Haus	Speisesaal	
74:09	00:19:00	Haus	außen: Rolls Royce	
74:28	00:10:00	Globus/Karte	Überblendung	Karte
74:38	00:17:00	Lager	Sängerin vor Palme	
74:55:00	00:07:00	Lager	Ankunft des Rolls Royce vor Legionsstützpunkt	
75:02	01:46:00	Lager	innen; Fragen nach Brown; Krankenstation (Siechtum); palmartige Pflanzen	
76:48	01:04:00	Bar	Bauchtanz (verschleiert)	
77:52	00:23:00	Bar	außen; dann betritt Amy die Bar	
78:15	04:17:00	Bar	Gespräch Amy und Tom; Orient Information (Musik und Uniform	
82:32	05:18:00	Wüste allgemein	Stadtter = Sammelplatz; Wüstensand wird Sandsturm	
87:50				

## B.3. Casablanca (1942)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	01:08:00	Credits	Orientalisierte Musik (westlich); Marseillaise	Afrika-Karte
01:08:00	00:48:00	Credits	Überblendungen	Globus + animierte Karte (direkt in Casablanca)
01:56	00:07:00	Strasse	Minarett	
02:03	00:16:00	Strasse	buntes Treiben, exotische Tiere (Affe)	
02:19	00:19:00	Polizeipräfektur		Karte an der Wand
02:38	01:07:00	Strasse	Polizei fährt durch buntes Treiben; Verhaftung eines Verdächtigen	
03:45	00:04:00	Polizeipräfektur	Außen	
03:49	00:54:00	Strassencafé	gegenüber der Polizeipräfektur; Flüchtlinge tauschen Informationen aus	
04:43	00:17:00	Strasse	mit Flüchtlingen	
05:00	01:14:00	Flughafen	Ankunft Major Strasser	
06:14	01:41:00	Bar	Rick's Café Americain; außen; Nacht; subjektive Kamera betritt das Café; innen: Schwarzmarkt, Informationsaustausch	
7:55	00:51:00	Bar	Rick's Café ;innen; Casino	
08:46	02:14:00	Bar	Rick's Café; innen; Casino; Auftreten von Rick; Rick + Ugarte: Gespräch über Ugartes Praxis und generelle Situationsbeschreibung	
11:00	01:12:00	Bar	Rick's Café; innen; Casino; Ugarte zeigt Rick die Visapapiere	
12:12	02:42:00	Bar	Rick's Café; Bar (dunkler als Casino); Nebeneinander vieler verschiedener Nationalitäten	
14:54	01:44:00	Bar	Rick's Café; außen; Abfahrt Ivonne; Blick auf Flughafen vom Café aus	"I came for the waters. ... We're in the desert! ... I was misinformed."
16:38	00:31:00	Bar	Rick's Café; Bar	
17:09	02:41:00	Bar	Rick's Café; Tresorraum	Renaud: In Casablanca bin ich Herr über mein Schicksal.
19:50:00	00:54:00	Bar	Rick's Café; Strasser betritt Bar	
20:44	00:35:00	Bar	Rick's Café; Casino; versuchte Festnahme Ugartes; Schießerei	
21:19	03:21:00	Bar	Rick's Café; Bar; Ugarte wird abgeführt; Rick hält Ugarte fest	"Welche Nationalität haben sie?" " Ich bin Trinker..."
24:40	03:16:00	Bar	Rick's Café; Bar; Laszlo und Elsa betreten Rick's Café	
27:56	02:04:00	Bar	Rick's Café; spanische Sängerin; Lampen und Schattenwurf sind die einzigen Indizes	
30:00	01:28:00	Bar	Rick's Café; Sam und Elsa	
31:28	00:40:00	Bar	Rick's Café	Sam singt; "You must remember this ..."
32:08	02:04:00	Bar	Rick's Café	Rick zu Sam: " Ich habe dir doch gesagt, du sollst es nie wieder spielen ..."
34:12:00	00:37:00	Bar	Rick's Café; außen; Laszlo und Elsa verlassen das Café und reden über Rick	
34:49	02:31:00	Bar	Rick's Café; Bar; Rick betrinkt sich	"Ich wette in New York schlafen sie jetzt, sogar in ganz Amerika."

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
37:20	02:22:00	Paris	Arc de Triumphe; Autofahrt Rick und Elsa; Bateau Monde auf der Seine (Eifelturm); Tanzcafé; Zimmer mit edler Ausstattung	Rückblick
39:42	00:16:00	Paris	Originalfootage dt. Truppen beim Einmarsch nach Paris	Rückblick
39:58	00:39:00	Paris	Zeitungsverkäufer; Strassencafé	Rückblick
40:37	04:03:00	Paris	La Bella Amore (Bar); Heiratsantrag von Rick	Rückblick
44:40	01:16:00	Paris	Bahnhof (nach Marseille)	Rückblick
45:56	03:00:00	Bar	Elsa besucht betrunkenen Rick (nach fast einer Flasche Whisky)	
48:56	03:29:00	Polizeipräfektur	Renaud; Mj. Strasser - mach Laszlo Angebot; Ugarte ist tot	Karte an der Wand
52:25	00:22:00	Strassencafé	Totale: buntes Treiben	
52:47	01:13:00	Bar	Blue Parrot (deutlich einfacher als R.C.); Ferrari (Besitzer des B.P.) will Visa kaufen (vom Fenster des B.P. zu sehen) Elsa am Wäschestand	
54:00	00:05:00	Souk		
54:05	00:20:00	Bar	Blue Parrot	
54:25	01:53:00	Strasse	vor Blue Parrot; Rick geht zu Elsa an den Stand; im Hintergrund Schattengerüst	"Der haut dich übers Ohr"
56:18:00	02:21:00	Bar	Blue Parrot; Laszlo und Elsa bei Ferrari; Elsa soll alleine fahren	"Die Deutschen haben Wunder verboten ..."
58:39	00:04:00	Bar	Rick's Café; außen	
58:43	05:55:00	Bar	Rick's Café; innen; Deutsch betreten Bar; Rick trinkt; Schlägerei zwischen Deutschen und Franzosen; Gespräch zwischen Kellner und dem dt. Paar	
64:38	00:42:00	Bar	Rick's Café; Laszlo und Elsa betreten das Café	
65:20	01:57:00	Bar	Rick's Café; Casino; Rick überredet jungen Ehemann auf 22 zu setzen; Bestechung Renauds	
67:17	00:53:00	Bar	Rick's Café; Bar; Rick und Renaud	"Betrachten Sie es als Hommage an die Liebe"
68:10	01:00:00	Bar	Rick's Café; Privatzimmer	
69:10	03:20:00	Bar	Rick's Café; Bar; erboster Strasser; Renaud schließt Rick's Café	"Vielleicht haben sie schon mitbekommen, dass in Casablanca ein Menschenleben nicht viel zählt."
72:30	00:08:00	Hotel		
72:38	03:03:00	Hotel	Hotelzimmer; Laszlo und Elsa	
75:41	00:39:00	Bar	Rick's Café; Bar; Karl und Rick	
76:20	03:21:00	Bar	Rick's Café; Privatzimmer; Elsa bittet Rick um Visa, bedroht ihn mit Waffe, gesteht ihre Liebe – Kuss	
79:41	00:03:00	Bar	Rick's Café; Blick zum Leuchtturm über Flugfeld	
79:44	02:22:00	Bar	Rick's Café; Privatzimmer; entspanntes, ehrliches Gespräch zwischen Elsa und Rick	
82:06	00:21:00	Strasse	Nacht; Laszlo und Karl sind auf der Flucht	
82:27	00:07:00	Bar	Rick's Café; Bar	
82:34:00	00:15:00	Bar	Rick's Café; Privatzimmer; Rick und Elsa - hören, was unten los ist	
82:49	00:19:00	Bar	Rick's Café; Bar	"Karl, was ist passiert?"
83:08	00:12:00	Bar	Rick's Café; Privatzimmer; Rick spricht mit Karl	"Ich möchte, dass sie Ms. Lund ins Hotel bringen ..."

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
83:20	01:38:00	Bar	Rick's Café; Bar; Rick und Laszlo führen "Männergespräch"	"If we will stop fighting our enemies, the world will die"
84:58	00:24:00	Bar	Rick's Café; Polizei stürmt das Café	
85:22	02:23:00	Bar	Rick's Café; Renauds Büro; Rick und Renaud	Karte im Hintergrund
87:45	00:40:00	Bar	Blue Parrot; Rick verkauft Ferrari sein Café	
88:25	00:59:00	Bar	Rick's Café; Bar; Rick empfängt Renaud	
89:24	01:52:00	Bar	Rick's Café; Bar; Ilsa und Laszlo kommen herein; Renaud nimmt Laszlo fest; Rick bedroht Renaud	
91:16	00:15:00	deutsches Hauptquartier	Büro Major Strasser; Renaud telefoniert mit Strasser; Kommando zum Flughafen	
91:31	00:26:00	Flughafen	Nacht	
91:57	01:51:00	Flughafen	Wagen mit allen Personen kommt am Flughafen an; Rick eröffnet Ilsa, dass sie mit ihrem Mann flieht	
93:48	00:02:00	Strasse	Major Strasser fährt sehr schnell durch Casablanca	
93:50	02:03:00	Flughafen	Rick eröffnet den Plan	
95:53	02:17:00	Flughafen	Strasser kommt an und wird von Rick erschossen; demonstratives Wegwerfen einer Flasche mit Vichy-Wasser; Flugzeug startet	
98:10			The End; Marseillaise	Karte im Hintergrund

## B.4. Road to Morocco (1942)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	01:15:00	Zeichnung	Wüste mit Dünen, Kamele, Zelte; Festung	Musik: Big Band
01:15:00	00:49:00	Radiosprecher	Verschiedene Sprachen	
02:04	02:44:00	Wasser	Protagonisten auf Floß auf Meer	
04:48	00:12:00	Küste	Ankunft an Küste	
05:00	02:06:00	Küste	getrocknet am Strand; Dünen im Hintergrund; Trampeltier tritt auf	
07:06	02:20:00	Wüste allgemein		Bob Hope: „This must be the place where they empty all the hour-glasses“
09:26	00:04:00	Stadt allgemein	Stadtmauer	"Paramount will protect us, for we are signed for five more years..."
09:30	00:30:00	Stadt allgemein	Eintritt durch das Tor	
10:00	01:08:00	Souk	Gang durch Souk; schießende berittene Beduinen	Bob Hope (fasst altem Mann an Bart): "You're short of blades?" "It's a strange country" - beim Anblick einer verschleierte Schönheit korrigiert er sich: "Well, not too strange."
11:08	01:46:00	Souk		"to us the unfortunate ones are sacred"
12:54	00:36:00	Souk	Laden innen	
13:30	01:13:00	Souk	Laden außen	
14:43	04:12:00	Restaurant	innen; flacher Tisch voll exotischen Essens	TRAUM
18:55	01:31:00	Restaurant	Big verkauft Bob an Einheimischen; Bob wird von kräftigem, finsternen Häschen abgeholt und mit Sack über dem Kopf aus Lokal getragen	
20:26	02:46:00	Strasse	Big auf leerer Strasse; singt "Schönheit" auf Balkon an; er bekommt Nachricht aus Palast zugeworfen	Nachricht: "I'm tortured day and night"
23:12	03:46:00	Palast	Big klettert über Palast Mauer und durchwandert operettenhaften Palast voller Tänzerinnen und farbiger Diener.	
26:58	05:43:00	Palast	2 Freunde beginnen Streit; Maniküre und Pediküre für Bob	Hyder Khan says: "to marry him and I have to obey (it's written in the stars)"
32:41	01:19:00	Palast	Lady's bodour; Sofas, Tauben, Balkon; Big singt für Dorothy in Studio Kulisse; sie steht auf Balkon, kommt zu ihm in den Garten	
34:00:00	01:33:00	Palast	Garten	
35:33	01:14:00	Palast	Bob im Schlafzimmer	
36:47	01:17:00	Palast	Garten: Big + Dorothy	
38:04	00:10:00	Strasse	schießende Reiter	
38:14	00:58:00	Palast	innen; Prince Kassim	
39:12	00:38:00	Palast	innen: Hyder Khans Arbeitszimmer	
39:50	01:34:00	Palast	Garten; Bob liest Six Lessons	"this is a very strange country" "we have very strange customs, very strange laws"

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
41:24	00:55:00	Friedhof	Grabstein wird geschrieben	
42:19:00	02:13:00	Palast	innen: Bob zieht sich an; wird vermessen für Sarg von dem königlichen Bestatter	
44:32	01:35:00	Palast	Garten; Bob versucht Big zu überzeugen, dass er doch nicht der richtige sei und ihm den Vortritt lassen will	
46:07	01:09:00	Palast	Schlafzimmer; Bob bekommt Besuch von 'Aunt Lucy'	
47:16	00:32:00	Palast	innen: Hyder Khans Arbeitszimmer; Teleskop	
47:48	01:01:00	Palast	Bob, Big und Dorothy; Hyder Khan erklärt seine Fehler	
48:49	00:17:00	Palast	Bob wird frisiert (Hochzeit)	
49:06	00:55:00	Palast	Hyder Khan erklärt	
50:01	00:24:00	Palast	Bob + Big; Big erklärt, er steht ein und heiratet	
50:25	00:28:00	Lager	Beduinen Zelt; Moulag Kassim	
50:53	00:06:00	Lager	Reiter brechen auf	
50:59	00:21:00	Palast	Innenhof; Hochzeitsvorbereitung	
51:20	00:04:00	Strasse	schießende Reiter	
51:24	05:24:00	Palast	Innenhof; Kassim stellt sich Big an seine Handlanger; Kampf im Palast (Beduinen gegen Wachen); Bob und Big verstecken sich als nickende Köpfe	"Take one of the girls for yourself"
56:48	02:15:00	Wüste allgemein	Sanddünen; Trampeltiere + Pferde	
59:03:00	00:13:00	Wüste allgemein	Bob und Big alleine in der Wüste zurückgelassen; Drive Inn Mirage	
59:16	02:58:00	Wüste allgemein	Rettung?; Sie wollen Hamburger und Bier; laufen weiter: Bib trägt Bob	
62:14	00:29:00	Oase	plötzlich gefunden, sofort in Wasser gesprungen	
62:43	01:24:00	Lager	Beduinen-Versteck; 4 Palmen	
64:07	00:12:00	Lager	Zelt innen: Ringkampf	
64:19	00:19:00	Wüste allgemein	Außen	
64:38	00:54:00	Lager	Zelt innen; Bob und Big kommen verkleidet herein; Drohung die Ohren abzuschneiden	"Take them out and bring back their ears"
65:32	03:33:00	Gefängnis	gemauertes Verlies; Wache zu blöd	
69:05	07:13:00	Lager	Zelt innen; Tanz, Schwertjonglage; 'eternal peace' versprochen und Sekunde später: "Hawak mit explodierender Zigarette ruft eternal Feindschaft hervor; verschiedene Stämme durch Trikots unterschieden; "This is war!"	Kamel spricht: "When I see how silly these people (arabs) behave I'm happy to be a camel!"
76:18	00:27:00	Lager	Nacht; Flucht (Pferd, Bahn, Schiff)	
76:45	00:49:00	Schiff	4 of them on board of ship	
77:34	00:04:00	Schiff	Bob enters Powder room (smoking)	
77:38	00:40:00	USA	4 oauf einem Floß im Hintergrund	
78:18				

## B.5. The man who knew too much (1955)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:16:00	Credits		
00:16:00	02:04:00	London	Royal Albert Hall	Musicians
02:20	04:40:00	Bus	Interview; 100 miles north the Sahara desert	"You saw the same scenery last summer when we were driving to Las Vegas" "It's not really Africa, it's French Morocco" "twice as bright as Indianapolis"
07:00	00:35:00	Bus	entering Marrakech	
07:35	00:19:00	Platz	Jema El Fna	
07:54	00:51:00	Platz	Jema El Fna; steigen aus	
08:45	00:13:00	Kutsche		"I want to have one of these Arabian nights"
08:58	02:04:00	Kutsche		"I know it's mysterious Morocco"
11:02	00:22:00	Hotel	Außen	
11:24	00:06:00	Stadt allgemein		Nachtblick von Marrakech
11:30	04:48:00	Hotel	Innen	
16:18	07:36:00	Restaurant		
23:54	03:09:00	Platz	Jema El Fna; steigen aus Bus aus; Akrobaten, Schlangen, Geschichtenerzähler	
27:03	01:25:00	Souk		
28:28	02:50:00	Souk	Louis Bernard informiert MacKenna über die geplanten Assosiations	
31:18	01:17:00	Polizeibüro	Innen	
32:35	02:45:00	Polizeibüro	Innen	
35:20	03:16:00	Polizeibüro	innen; Telefongespräch; der Junge erschrickt	
38:36	01:14:00	Kutsche	zurück zum Hotel	
39:50	00:49:00	Hotel	Außen	
40:39	03:59:00	Hotel	Zimmer von MacKenna; erzählt von hijacking	
44:38	00:04:00	Stadt allgemein		Nachtblick von Marrakech
44:42	02:25:00	Hotel	Zimmer	
47:07	01:31:00	London	Flughafen	
48:38	05:06:00	London	Flughafen; Büro; Telefongespräch (öffentliches Telefon)	
53:44	03:41:00	London	London Hotel	
57:25	01:57:00	London	Camden Town; Strasse	
59:22	00:50:00	London	Camden Town; Ambrose Chappell; Eingang	
60:12	03:44:00	London	Camden Town; Ambrose Chappell; innen	
63:56	01:11:00	London	London Hotel	"It's not a man, it's a place" (Ambrose Street West 2)
65:07	00:13:00	London	Ambrose Street	
65:20	01:41:00	London	Hotel	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
67:01	00:07:00	London	Ambrose Street	
67:08	00:22:00	London	Kapelle innen	
67:30	04:20:00	London	Kapelle; oberer Raum; Killer bekommt Information, wer getötet werden soll	
71:50	00:18:00	London	Kapelle außen	
72:08	00:56:00	London	Kapelle außen	
73:04	06:22:00	London	Kapelle innen	
79:26	00:59:00	London	Strasse; öffentliches Telefon	
80:25	02:11:00	London	Strasse; Polizei kommt und sucht den Platz ab	
82:36	00:22:00	London	Bankyard	
82:58	00:19:00	London	Kapelle innen	
83:17	00:43:00	London	Botschaft außen	
84:00	00:30:00	London	Botschaft Küche	
84:30	00:09:00	London	Botschaft außen	
84:39	00:13:00	London	Botschaft innen; Bedienstete unterhalten sich	
84:52	00:28:00	London	Kapelle außen; MacKenna klettert auf das Dach	
85:20	00:33:00	London	Royal Albert Hall	Außenansicht
85:53	01:36:00	London	Royal Albert Hall innen; Lobby	
87:29	05:56:00	London	Royal Albert Hall; Konzertsaal	
93:25	00:13:00	London	Royal Albert Hall innen; Lobby	
93:38	03:52:00	London	Royal Albert Hall; Konzertsaal	
97:30	01:19:00	London	Royal Albert Hall innen; Lobby	
98:49	00:31:00	London	Royal Albert Hall Büro	
99:20	00:33:00	London	Botschaft innen	
99:53	03:03:00	London	Royal Albert Hall Büro	
102:56	01:49:00	London	Royal Albert Hall Büro	
104:45	00:11:00	London	Botschaft; Telefonzelle	
104:56	00:05:00	London	Royal Albert Hall; Telefonzelle	
105:01	00:12:00	London	Strasse; Taxi; Weg zur Botschaft	
105:13	02:10:00	London	Botschaft innen	
107:23	00:31:00	London	Botschaft innen; Treppenhaus	
107:54	00:08:00	London	Botschaft innen	
108:02	00:18:00	London	Botschaft innen	
108:20	01:04:00	London	Botschaft innen	
109:24	01:04:00	London	Botschaft innen	
110:28	00:03:00	London	Botschaft innen	
110:31	00:11:00	London	Botschaft innen	
110:42	03:31:00	London	Botschaft innen	
114:13	00:02:00	London	Botschaft innen	
114:15	00:19:00	London	Botschaft Außentreppe	
114:34	00:20:00	London	Hotel; Freunde schlafen	
114:54				

## B.6. Lawrence of Arabia (1962)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	04:14:00	schwarze Leinwand		nur Musik
04:14:00	00:11:00	credits		Vorgeschichte
04:25	01:37:00	GB	Motorrad von oben	Vorgeschichte; Musik wird beschwingter
06:02	00:12:00	GB	Lawrence auf Motorrad; fährt los; englisches Dorf	Vorgeschichte
06:14	01:06:00	GB	Landstrasse; Lawrence mit Goggles; schnelle Fahrt, enge Strasse	Vorgeschichte
07:20	00:08:00	GB	Unfall, Lawrence tot	Vorgeschichte
07:28	01:43:00	GB	Kirche (St. Paul's); erst innen (Allenby wird gebeten, etwas über Lawrence zu sagen), dann außen; Trauergottesdienst zu Ende	Vorgeschichte
09:11	02:05:00	brit. Hauptquartier	Lawrence im Kartenraum; Zigaretten und Streichholz-Trick	Kairo
11:16	00:44:00	brit. Hauptquartier	Offizierskasino	
12:00	03:49:00	brit. Hauptquartier	Büro; Dryden setzt sich für Lawrence ein	Karte "Beduinen sind ein Volk von Schafdieben"
15:49	00:17:00	brit. Hauptquartier	Flur	
16:06	00:58:00	brit. Hauptquartier	Büro Dryden	"Wüste nur für 2 Arten ein Spaß: Götter und Beduinen, sie sind keines von beiden"
17:04	01:06:00	Wüste allgemein	aufgehende Sonne	
18:10	01:50:00	Wüste allgemein	Lawrence und Beduinen-Führer auf Kamel	Landschaftstotale
20:00	01:25:00	Lager	Nachtlager; Gespräch über die Herkunft von Lawrence (England)	"a fat country with fat people"
21:25	01:07:00	Lager	Morgen; Essen; Lawrence verschenkt seine Pistole	
22:32	02:06:00	Düne	Weiterritt; Saltationen; Beduine erklärt, wie man ein Kamel richtig reitet	
24:38	00:56:00	Düne	Lawrence abgeworfen, danach immer besser	fast alles in totaler Bildeinstellung
25:34	07:57:00	Brunnen	Führer bezeichnet die Haris als schmutziges Volk; Lawrence pfeift: The bank of Monte Carlo; Ankunft am Brunnen	Totale; TE Lawrence: "So long as the Arabs fight tribe against tribe, so long they'll be a little people, a silly people; greedy, barbarous and cruel, as you are."
33:31:00	03:13:00	Wüste allgemein	Lawrence alleine weiter; orientiert sich mit Kompass; singt Fred Gilberts "The Man who broke the Bank at Monte Carlo"; bekommt schallenden Applaus; erzählt vom Mord an seinem Begleiter "Bloody Savages!"; Aufgabe: "appreciate the situation" = "the situation is bloody awful"	
36:44	00:36:00	Lager	Flugzeuge; Doppeldecker; greifen das Beduinenlager an	"More south you're still in range. They simply won't understand what modern weapons do."
37:20	01:42:00	Lager	Beduinenlager; türkischer Luftangriff; Beduinen reiten mit gezückten Sicheln im Lager herum	
39:02	00:47:00	Lager	Lawrence wird vorgestellt	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
39:49	00:43:00	Wüste allgemein	Nachtmarsch der Beduinen	
40:32	01:20:00	Lager	Lawrence bekommt seine 2 Burschen vorgestellt	"I don't need servants"
41:52	00:16:00	Lager	Nachtlager; Muezzin	
42:08	05:22:00	Lager	Zelt von Feysal; Koran; Sherif Ali kommt dazu; Lawrence als Koran-Kenner	"Britain is great because it has discipline"
47:30:00	02:48:00	Lager	Lawrence bleibt noch im Zelt; Feysal fragt nach seiner Meinung; Feysal lobt arabische Invention (Cordoba) - Vergangenheit	Feysal: "We need the English or what now man can provide: a miracle"
50:18	01:15:00	Düne	Lawrence; geht in sich und wandelt im Sand; Jungs beobachten ihn	
51:33	01:14:00	Düne	Sonnenaufgang; Lawrence sitzt und denkt	
52:47	00:09:00	Düne	Lawrence hat die Idee: Aquaba	
52:56	01:16:00	Lager	Sherif Ali beurteilt den Aquaba-Plan	"it cannot be approached from the land"
54:12	01:14:00	Wüste allgemein	Nacht; Aufbruch der 50 gegen Aquaba	
55:26	01:17:00	Wüste allgemein	Kamele; Lawrence mit Feuer in den Augen	Totale
56:43	02:12:00	Oase	Lawrence badet Füße und liest; Jungs kommen an (elternlos wie Lawrence)	
58:55	04:22:00	Wüste allgemein	Eisenbahn und "wirkliche Wüste"; kein Wasser; Kieswüste; Windhose	
63:17	00:34:00	Lager	Nachtlager; Lawrence rasiert sich	
63:51	00:13:00	Wüste allgemein	Nachtritt	
64:04	00:16:00	Wüste allgemein	Tagesritt	
64:20	01:08:00	Lager	Tageslager	
65:28	00:09:00	Wüste allgemein	Ritt	Totale
65:37	00:57:00	Hammada		"that is the sun's anvil"
66:34	03:21:00	Wüste allgemein	Nachtritt; Gegenlicht und Schattenspiele; Beduine fällt von Kamel und läuft wieder auf; Cassim von Kamel gefallen; Ali will nicht umdrehen	Ali: "It is written!" Lawrence: "Nothing is written" Ali: "I should be in Aquaba, that is written in her!" (zeigt auf seinen Kopf)
69:55	03:26:00	Wüste allgemein	Lawrence reitet zurück; einer der Jungs wartet; Sonne; Cassim entledigt sich seiner Ausrüstung; Trockenrisse	
73:21:00	00:29:00	Oase	Wasserstelle; alle warten auf Lawrence	
73:50	01:28:00	Wüste allgemein	Wüste; Junge wartet	Subjektive über Sand - immer schneller; Lawrence Theme
75:18	00:36:00	Wüste allgemein	Lawrence und Cassim	
75:54	01:10:00	Oase	Wasserstelle; Lager	
77:04	02:25:00	Lager	Lawrence kommt mit Cassim an; Sherif Ali ist fasziniert, bittet ihn, sein Lager anzunehmen	erste Worte (Lawrence): "Nothing is written"
79:29	01:59:00	Lager	Nachtlager; Lagerfeuer; Ali verbrennt die Uniform von Lawrence; sagt ihm, er könne seinen Namen selber wählen	"for some men nothing is written unless they write it"
81:28	00:48:00	Lager	arabische Kleidung für Lawrence	
82:16	00:36:00	Lager	reitet in seiner neuen Garderobe; begleitende Araber werden zu seinen Gefolgsleuten	
82:52	03:12:00	Lager	Lawrence entdeckt sich neu; verbeugt sich vor seinem Schatten; Auda Abu Tayi kommt an; sein Sohn begrüßt militärisch europäisch, während Lawrence arabische Verbeugung vorzieht	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
86:04	03:26:00	Oase	Wasserstelle; Auda stellt Ali zur Rede; Lawrence erklärt Auda sein Anliegen; Auda lädt alle zum Essen ein	
89:30	01:52:00	Lager	Wadi Rhum; Lager von Auda; wilde Begrüßung	
91:22	04:13:00	Lager	Zelt Auda; Abend	Lawrence: "We work that for the Arabs" Auda: "the Arabs? What tribe is that?" Lawrence: "A tribe of slaves" Auda: "killed 75 man in a bottle" Auda zu Lawrence: "your mother mated with a scorpion"
95:35	03:20:00	Wüste allgemein	Aufbruch nach Akaba; los reiten und sammeln; Männer singen; Frauen bleiben zurück	"God be with you"
98:55	00:33:00	Stadt allgemein	Nacht; oberhalb von Akaba; Lawrence + Ali	
99:28	00:10:00	Lager	Schuss	
99:38:00	02:52:00	Lager	Toter im Lager; Blutfehde; Lawrence muss Cassim erschießen	"it is the law Arence" "it was written than"
102:30	02:10:00	Stadt allgemein	türkische Garnison in Akaba; der Angriff beginnt; ungeordnet und archaisch; Türken werden überrollt; Stadt wird im Handstreich genommen, Kanonen bleiben ungenutzt	
104:40	02:00:00	Küste	Meer, Abend/Nacht; Schlacht ist gewonnen; Lawrence am Wasser	"the miracle is accomplished"
106:40	03:23:00	Telegrafbüro	Akaba; Audas Männer wüten im Telegrafbüro; nächste Plan: Wüste Sinai durchqueren nach Kairo!; Auda findet nur Papiergeld; Lawrence stellt Schuldschein im Namen der Krone aus: 5000 Gold Guineen	
110:03	02:12:00	Sandsturm	Windhose; Lawrence mit den Jungs durch den Sinai nach Kairo; verspricht ihnen Betten und Laken; verliert Kompass; Gegenlicht	"nach Westen, dann erreichen wir den Kanal"
112:15	00:33:00	Sandsturm		
112:48	01:27:00	Treibsand	Rettungsversuch schlägt fehl	
114:15	03:08:00	Ruine	Weitermarsch; Staub, Wind; Lawrence realisiert eigene Fehlbarkeit	
117:23	00:34:00	Kanal	Suez-Kanal	Motorradfahrer: "Who are you?"
117:57	00:38:00	Strasse	pulsierendes Leben; Lawrence auf LKW	Kairo
118:35	00:35:00	Hauptquartier GB	außen	
119:10	00:27:00	Hauptquartier GB	Posten schreit Lawrence an	"What do you think where you are going, Mustapher? We're thirsty!"
119:37	02:34:00	Hauptquartier GB	Offizierskasino; Bar; "Lemonade"	"We've taken Akaba; the Wogs have, we have!"
122:11	04:57:00	Hauptquartier GB	Büro Allenby; geht zunächst Personalakte durch; Lawrence erklärt Allenby seine Taktik; Lawrence will nicht zurück, weil er Menschen getötet hat und dabei Freude/Entzückung empfunden hat	"it was a brilliant bit of soldiering"
127:08	00:29:00	Hauptquartier GB	Weg; außen; alle salutieren	
127:37	00:37:00	Hauptquartier GB	Casino; Major Lawrence	
128:14	02:00:00	Hauptquartier GB	Innenhof; Lawrence will doch zurück, geschmeichelt von Bewunderung	
130:14	01:06:00	Hauptquartier GB	Innenhof; genaue Planung	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
131:20	00:18:00	Hauptquartier GB	Casino; Bewunderung aller britischen Offiziere	
131:38	00:40:00	Hauptquartier GB	außen; Allenby	
132:18	05:08:00	schwarze Leinwand		Intermission (Musik; geht in Lawrence Theme über)
137:26:00	00:52:00	Stadt allgemein	Bentley	Stadtansicht Akaba
138:18:00	05:17:00	Haus	Akaba; Hauptquartier Prince Feysal Truppe; Bentley such Lawrence; Amerikaner sind für alle da, die sich für Freiheit einsetzen	Bentley: "I'm looking for a hero!" Bentley über Allenby: "Isim customer"
143:35:00	05:19:00	Wüste allgemein	Eisenbahn; Überfall; Fotografieren (amerikanischer Journalist); Schießerei; Araber mit Maschinengewehr; Zug Plünderung; Araber wie Wilde; Auda köpft Türken; Lawrence wird angeschossen (erste körperliche Verletzung); Auda zerstört Fotoapparat ("he is a bit old fashioned!"); Lawrence läßt sich feiern, posiert für Foto	
148:54:00	01:06:00	Wüste allgemein	Ali und britischer Offizier kommen an	Brighton: "Looting ... Makes thieves" Ali: "It's custom"
150:00:00	02:33:00	Lager	Bentley lacht über Alis Pläne und befragt Lawrence	Bentley: "What attracts you to the desert?" Lawrence: "It's clean!"
152:33:00	03:57:00	Wüste allgemein	Eisenbahn; Überfall auf Pferdetransport (Auda will etwas „ehrenhaftes“: Pferde); Auda will nach „getaner“ Arbeit nach Hause; Lawrence wird alleine zurückgelassen	Musik gewinnt an Schwung, kurzzeitige Westernanklänge
156:30	02:46:00	Sandsturm	Bahngleis; erneute Sprengung wird vorbereitet; Diener von Lawrence verwundet sich und muss von ihm erschossen werden	
159:16	00:21:00	Pferd	Ritt nach Deera	
159:37	01:18:00	brit. Hauptquartier	Allenbys Büro	
160:55	01:53:00	Lager	Vor der Höhle tobt dichtes Schneetreiben; Ali und Lawrence streiten; Lawrence fragt wer ihn nach Deera begleitet	
162:48	01:01:00	Strasse	schmutzige Strasse in Deera; Lawrence geht über Wasser; Lawrence wird gefangen genommen	
163:49	05:43:00	türk. Hauptquartier	Gefangene werde vorgeführt; Lawrence wird geprügelt, eine Vergewaltigung angedeutet	türk Bey fordert: "beat him"
169:32	01:28:00	Strasse	Ali wartet auf Lawrence, der auf die Strasse geworfen wird	
171:00	00:13:00	Pferd	Ritt durch Berglandschaft (Schnee, Matsch und Nebel)	
171:13	03:17:00	Lager	Lawrence soll sich erholen und schlafen	
174:30	00:28:00	Stadt allgemein	buntes Treiben auf Jerusalems Strassen	
174:58	01:04:00	brit. Hauptquartier	Allenby und Lawrence sprechen miteinander	Allenby: "bloody woggs!" Lawrence: "Yes!"
176:02	00:17:00	brit. Hauptquartier		
176:19	03:51:00	brit. Hauptquartier	Feysal, Allenby, Brighton und Lawrence treffen zusammen; Feysal gratuliert zur Beförderung; Lawrence erfährt vom Sykes-Piquot-Vertrag (16. März 1916); Lawrence teilt Allenby mit, dass er seinen Abschied eingereicht hat	"I have no Arab friends"

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
180:10	00:50:00	brit. Hauptquartier	Bentley befragt Dryden, der ihm keine Informationen geben will	
181:00	01:43:00	brit. Hauptquartier	Allenby versucht Lawrence zu überreden in der Armee zu bleiben; Lawrence verlangt Artillerie für die Araber	
182:43	03:16:00	Lager	Lawrence trifft auf Audas und Alis Stämme; Bentley und gedungene Mörder begleiten ihn; Aufbruch	
185:59	00:53:00	Lager	britisches Feldlager; Allenby zeigt auf Karte welche Strategie verfolgt wird	
186:52	00:30:00	Wüste allgemein	Ritt nach Damaskus	
187:22	00:56:00	Wüste allgemein	britische Fußtruppen; Allenby und Brighton im offenen Wagen	Dudelsack-Musik der marschierenden Truppe
188:18	01:05:00	Ruine	geplündertes Dorf; türkische Verwundete auf dem Rückzug	
189:23	01:33:00	Ruine	zerstörtes Dorf; Lawrence sieht, was passiert ist und greift mit seinen Leuten den Rückzugskonvoi an	
190:56	03:02:00	Ruine	Ali versucht Lawrence davon Abzuhalten, aber erfolglos	no prisoners!
193:58	00:45:00	Wüste allgemein	Schlachtfeld; Lawrence blutüberströmt	
194:43	01:35:00	Wüste allgemein	Araber ziehen weiter, Bentley ist geschockt	
196:18	00:37:00	Landstrasse	Reiter bringt Lawrence Trauben aus Damaskus	
196:55	00:33:00	Stadt allgemein	Allenby, Brighton und Dryden in Damaskus	
197:28	01:16:00	brit. Hauptquartier		
198:44	02:48:00	Rathaus	Versammlung des "Arab Council"; verschiedene Stämme sind für die unterschiedlichen Versorgungseinrichtungen zuständig, weshalb nichts funktioniert	
201:32	00:59:00	brit. Hauptquartier	Brighton sieht vom Balkon Feuer in der Stadt, Allenby übt sich gedanklich im Angeln und will nach Hause; Stromausfall; singende Beduinen ziehen durch die Strassen	Allenby über die Araber: "Marvellous looking beggars!"
202:31	00:14:00	Strasse	Beduinen verlassen die Stadt	
202:45	02:19:00	Rathaus	Versammlung ist aufgelöst, kaum mehr jemand da, durch fehlenden Strom alles dunkel	
205:04	00:58:00	Rathaus	Auda und Ali streiten	
206:02	00:28:00	brit. Hauptquartier	Sanitätsoffizier berichtet, dass er noch nie etwas vergleichbares gesehen hätte	
206:30	00:22:00	Rathaus	Sanitätsoffizier beschwert sich bei Lawrence über die schlechten Zustände im Krankenhaus	
206:52	00:56:00	Krankenhaus	türkisches Lazarett; deutlich überbelegt, kein Wasser mehr, Lawrence entsetzt	
207:48	00:37:00	Krankenhaus	britisches Rotes Kreuz kommt an; Offizier ist entsetzt	
208:25	02:19:00	brit. Hauptquartier	Feysal bei Allenby; Lawrence wird zum Colonel befördert	
210:44	00:30:00	brit. Hauptquartier	Casino des HQ; Soldat schüttelt Lawrence die Hand	
211:14	01:41:00	brit. Hauptquartier	Allenby und Feysal	Feysal: "Illusions can be very powerful!"
212:55	00:04:00	brit. Hauptquartier	Brighton sucht Lawrence	
212:59	01:00:00	Landstrasse	Lawrence wird gefahren; Fahrer hupt beim Überholen von Kamelen; Lawrence steht im offenen Wagen auf; Wagen wird von Motorrad überholt (Klammer zum Anfang)	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
213:59	01:49:00	credits	black screen nach credits	Lawrence-Thema geht in Marsch über
215:48				

**B.7. Topkapi (1964)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:18:00	Credits		
00:18:00	02:07:00	Jahrmarkt		Titelmusik (Melina Mercori)
02:25	01:15:00	Palast	Mercouri in Istanbul im Serail	Rede mit Publikum; Reiseführer Informationen
03:40	01:36:00	Palast	Schatzkammer im Serail; Information über 4 Smaragde	
05:16	00:57:00	Credits		Titel
06:13	01:55:00	Paris	Walter trifft Elisabeth; dunkle Strasse im Nebel	
08:08	02:55:00	Paris	Studio von Elisabeth; sie eröffnet den Plan	
11:03	04:17:00	London	Duo trifft Cedric; Kuriositätenkabinett von Cedric	
15:20	03:49:00	Griechenland	Caballa; 1. Treffen mit Arthur Simpson am Hafen	
19:09	02:33:00	Griechenland	Duo sitzt vor malerischer Kulisse am Hafen (Yacht-Club); wird angeworben	
21:42	03:30:00	Grenzposten	Simpson fährt Auto (Cabriolet) Richtung türkischer Grenze; Armee im Hintergrund	Frage: "Kann man das nicht arabisch regeln?"
25:12	04:26:00	Geheimdienstbüro	dunkles Verhörzimmer; türkischer Geheimdienst verhört Simpson	Geheimdienst befragt mit Karte von Istanbul
29:38	01:16:00	Geheimdienstbüro	Werkstatt	
30:54	01:44:00	Auto	Istanbul; Blick auf exotisches Alltagsleben; Waschung vor Moschee; Straßenhändler	subjektive Kamera aus Cabriolet, häufig seitlich oder rückwärts gerichtet
32:38	02:26:00	Hotel	Simpson hält vor Hotel Hilton und gibt Auto ab	
35:04	03:21:00	Haus	Villa am Bosphorus; Sitz der Gangster	Außenaufnahme/Totale
38:25	01:35:00	Haus	Küche; Koch trinkt mit Simpson	
40:00	00:56:00	Haus	Zimmer Simpson	Außenansicht bei Nacht
40:56	02:30:00	Haus	Zimmer Elisabeth	
43:26	00:20:00	Haus	Garage	
43:46	00:40:00	Auto	Strasse in Istanbul	
44:26	01:21:00	Jahrmarkt	vor der Hagia Sofia (Totale); dann Rundgang (Topkapi Serail)	
45:47	01:41:00	Café	Simpson und Geheimdienstoffizier	
47:28	00:54:00	Jahrmarkt	immer wieder Hagio Sofia im Hintergrund	
48:22	01:01:00	Palast	Schatzkammer des Topkapi Serail; 1. Ausspionieren	
49:23	00:41:00	Palast	Innenhof	
50:04	01:39:00	Haus	Villa am Bosphorus; innen; Vorbereitung der Utensilien	
51:43	02:41:00	Haus	Villa; Zwischenschnitt Simpson und Koch; Hans jagt Koch und verletzt sich die Hände	
54:24	01:12:00	Haus	Villa; innen am Tag; neue Pläne, Ersatz für den verletzten Hans	
55:36	00:26:00	Haus	Villa Hof; Auto Simpson	
56:02	02:59:00	Haus	Villa innen; Simpsons Kraft wird getestet	
59:01	00:12:00	Haus	Villa außen; Guiglio taucht nach Dolch Repliken	
59:13	00:29:00	Geheimdienstbüro		Landkarten

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
59:42	02:47:00	Haus	Villa innen; Simpson wird eingeweiht; er berichtet von Geheimdienstaktivität	
62:29	00:19:00	Geheimdienstbüro	Büro; Fotos werden betrachtet	
62:48	02:27:00	Haus	Villa innen am Abend; neue Pläne	
65:15	00:20:00	Haus	Villa außen; Bosphorus; Wasser	
65:35	02:04:00	Haus	Villa; Wohnzimmer am Tag; der Plan reift	
67:39	01:07:00	Haus	Villa; Wohnzimmer; Zusammenräumen der notwendigen Ausrüstung	
68:46	00:44:00	Haus	Villa; Schlafzimmer Elisabeth	
69:30	00:52:00	Haus	Villa; Wohnzimmer; Ausrüstung geht weiter	
70:22	00:32:00	Auto	Fahrt ins Stadion	
70:54	03:33:00	Stadion	Aufmarsch der Militärkapelle und der Ringer; Einölen der Ringer	türkische Musik
74:27:00	01:55:00	Stadion	Elisabeth wandert um das Stadion herum und schaut sich das Jahrmarkttreiben an; dann wieder Ringer im Stadion	Schnitt - Gegenschnitt: Beobachter
76:22	01:06:00	Stadion	Simpson unterwegs	
77:28	01:14:00	Jahrmarkt	Bauchtanz	
78:42	00:58:00	Palast	Wachen schließen die Pforte des Topkapi Serail auf (Außenaufnahme)	
79:40	00:24:00	Palast	Topkapi innen	
80:04	00:11:00	Stadion	Ringkampfarena	
80:15	01:02:00	Palast	Topkapi innen	
81:17	05:33:00	Palast	Topkapi außen (Dach); Blick über Bosphorus und Dächer; Blick in Innenhof	
86:50	00:35:00	Stadt allgemein	Muezzin; Rundgang über Flohmarkt	abendliche Stadtansicht
87:25	00:15:00	Palast	Topkapi Dach	
87:40	00:07:00	Geheimdienstbüro		
87:47:00	00:10:00	Stadion	Ringkampfarena	
87:57:00	00:11:00	Leuchtturm		
88:08	00:42:00	Palast	Topkapi Dach	
88:50	00:11:00	Leuchtturm		Verlangsamten des Lichts
89:01	00:45:00	Palast	Topkapi Dach; Abseilen beginnt	
89:46	00:13:00	Leuchtturm		Verlangsamten
89:59	01:24:00	Palast	Topkapi Dach; Abseilen (beinahe Absturz)	
91:23	00:05:00	Leuchtturm		
91:28	00:08:00	Palast	Topkapi	
91:36	00:05:00	Leuchtturm		
91:41	00:32:00	Palast	Topkapi (Guilio ist drinnen)	
92:13	00:09:00	Leuchtturm		
92:22	01:14:00	Palast	Topkapi	
93:36	00:37:00	Palast	Topkapi innen; Guiglio bereitet sich	
94:13	00:11:00	Palast	Topkapi außen (Dach)	
94:24	00:08:00	Palast	Topkapi innen	
94:32	00:37:00	Palast	Topkapi außen und innen im ständigen Wechsel	
95:09	08:27:00	Palast	Topkapi innen; Abseilen; eigentlicher Diebstahl	
103:36	00:14:00	Stadion	Ringkampfarena	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
103:50	03:12:00	Palast	Topkapi, Dach; Guiglio klettert samt Dolch heraus (Vogel kommt heraus); Trio verlässt Topkapi-Gelände	
107:02	00:42:00	Stadion	Geheimpolizei wartet auf Gangster	Musik
107:44	02:33:00	Geheimdienstbüro	Hauptquartier innen	
110:17	01:13:00	Jahrmarkt	Beschicker werden kontrolliert	
111:30	00:35:00	Topkapi	Vogel löst Alarm aus; Schnitt auf Telefone	
112:05	00:46:00	Geheimdienstbüro		
112:51	00:04:00	Geheimdienstbüro	Sextett im Büro der Geheimpolizei	
112:55	00:59:00	Gefängnis	Gefängnishof (Frauen und Männer getrennt); Gleichschritt	
113:54	00:40:00	Moskau	Kreml; alle wandern durch Schnee	
114:34				

## B.8. The man who would be king (1975)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	01:53:00	Basar	Schmiede; Handwerker; Blinde Bettler; Schlangebeschwörung; Kamele	
01:53:00	00:07:00	Strasse	vor Stadtmauer (Kutsche)	
02:00	00:56:00	Credits		
02:56	00:14:00	Strasse	dunkel; Zoom auf Haus, Fenster	
03:10	02:43:00	Zeitung	Zeitungsbüro; Mann (Peachy Carnahan) kommt herein (alt und gebrochen, zernarbt und zerlumpt)	
05:53	01:15:00	Bahnhof	Wartesaal	
07:08	00:17:00	Zug	Abteil	
07:25	00:09:00	Zug	Zugansicht; Dach	
07:34	05:26:00	Zug	Abteil; Carnahan will gestohlene Uhr zurückgeben (Freimaurer-Uhrenkette); Carnahan wirft Inder aus dem Zug und unterstellt diesem die von ihm gestohlene Uhr seinerseits gestohlen zu haben; Kipling bedankt sich; Freimaurer-Erkennungsritual	"zu Fuß, zu Pferde, auf dem Kamel" rumgekommen
13:00	01:57:00	Bahnhof	Marwar; Nacht; Kipling überbringt Nachricht in Dravot (Connery); wird zurückgelassen	Marwar
14:57	03:28:00	British High Commission	Kipling setzt sich für Dravot und Carnahan ein; erklärt, war Freimaurerei ausmacht; Dravot + Carnahan werden vorgeführt (Gangster); D. + C. sind in Indien geblieben, um nicht als Hotelportier arbeiten zu müssen	
18:25	05:52:00	Zeitung	Northern Star; Druckerei; Dravot + Carnahan besuchen ihn; Vertag: Könige von Kafiristan, kein Alkohol, keine Frauen; Zeuge Kipling	"Wir gehen weg, um Könige zu werden, Könige von Kafiristan"; Landkarte
24:17	03:37:00	Basar	Kiplin in Kutsche; penetrante Händler; Marktplatz; Kamele; Nacht; Kiplin gverschenkt zum Abschied sein Freimaurerabzeichen	
27:54	01:05:00	Canyon	Karawane	
28:59	00:27:00	Lager	Nachtlager (Feuer)	
29:26	00:32:00	Ebene	Stimme aus dem Off (Umbruch der Geschichte - es gibt kein Zurück)	Landschaftstotale
29:58	00:37:00	Ebene	Nachtmarsch	
30:35	00:23:00	Ebene		Landschaftstotale
30:58:00	00:52:00	Fluss	Überquerung; Gefahr Stromschnelle	
31:50	02:22:00	Fluss	anderes Ufer; Lager; Trocknen der Klamotten; Afghanen; drei Mulis werden beraubt; Feuerstelle	
34:12	00:51:00	Ebene	eiskalte Region des Hochgebirges	
35:03	02:11:00	Gletscher	Eis; erneutes Hindernis; Riesen in Schnee und Eis/ Götzenbilder (von Kafirir)	Singen: "The son of god goes forth to war.."
37:14	00:37:00	Gletscher	Kafiristan; Schneebrett abgebrochen	Musik dramatisch
37:51	02:11:00	Gletscher	Gletscherspalte; Feuerstelle Unterschlupf; Götzenbilder werden verbrannt; Bedrohung durch Natur; schließen mit dem Leben ab - erzählen sich alte Kriegsgeschichten	
40:02	00:44:00	Gletscher	Lawine geht ab und schafft neuen Übergang	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
40:46	00:15:00	Gletscher	Schneefeld wird überquert	
41:01:00	00:20:00	Berge	kommen aus Schnee heraus in die Berge	Totale - Kafirstan
41:21	01:25:00	Fluss	Ufer; friedliches Wäschewaschen; Beobachter eines Überfalls bewaffneter Reiter; greifen ein und erschießen Angreifer	
42:46	00:34:00	Fluss	Flussufer; Schauplatz des Überfalls	
43:20	02:09:00	Stadt allgemein	Ankunft an Siedlung; werden beschossen und als Feinde betrachtet; Gurka-Soldat als Übersetzer und Vermittler	"Ihr braucht keine Angst zu haben, es sind Weiße!" "Keine Götter, aber Engländer, das kommt gleich danach."
45:29	05:05:00	Strasse	Peachy Carnahan demonstriert die Macht von Gewehren; erzählen von ihren Plänen; Grausamkeit: Gefangener wird von den Frauen entmannt	
50:34	03:22:00	Platz	Tanz; Frauen gleich angezogen; Männer trinken; Uta bietet an: 27 Töchter und 32 Söhne (Vielweiberei); Polospiel mit "different countries, different customs"	
53:56	02:12:00	Platz	Exerzierplatz; Männer werden zu Soldaten ausgebildet	"good soldiers don't think, they just obey"
56:08	00:10:00	Platz	Exerzierplatz	
56:18	01:12:00	Haus	Schlafzimmer; Carnahan wird von 2 Frauen umsorgt; eine Frau entkleidet sich, er beruft sich auf seinen Vertrag	
57:30	02:06:00	Stadt allgemein	Ausmarsch	Totalansicht
57:50	01:46:00	Stadt allgemein	andere Stadt (Ait Benhaddou); Soldaten rücken aus; Schlacht; Überlegenheit der ausgebildeten Truppen	Totale
59:36	01:24:00	Stadt allgemein	Priester; alle Kämpfer legen sich hin	
61:00	05:03:00	Stadt allgemein	Kavallerie und Fusiliere entscheiden Schlacht; scheinbare Verwundung Dravot (Pfeil), er kämpft weiter	
63:07	02:56:00	Platz	in der eingenommenen Stadt; Ootah will Gegner köpfen; Einigung der verschiedenen Stämme als Ziel	
66:03	00:47:00	Haus	Zimmer von Dravot und Carnahan; überlegen, was ein Pfandleiher in London für ihre Kriegsbeute zahlen würde	
66:50	00:14:00	Haus	Dach; präsentieren sich der siegreichen Armee	
67:04:00	02:52:00	Haus	Zimmer von Dravot und Carnahan; Dravot wird als Gott betrachtet (Sohn von Alexander); überlegen, ob sie die Geschichte aufklären sollen	
69:56	00:26:00	Platz	Polospiel mit Kopf von Besiegten	
70:22	01:34:00	Fluss	Flussebene; weiterer Feldzug unter Sikander II.; Armee wächst ständig an; verschiedene geeinte Stämme (gekennzeichnet durch verschiedene Kleidung); Armee mit Kapelle, Fußtruppen, Kavallerie	
71:56	00:22:00	Stadt allgemein	Ait Benhaddou; Ruf eilt voraus, kein Kampf mehr nötig; Geschenke	
72:18	05:12:00	Lager	Sikander II. hält Hof; Geschenke (Schmuck; Lebensmittel); im Hintergrund Ait Benhaddou; Begegnung mit Roxanne; heilige Männer kommen aus Sikander Gul, sprechen Einladung aus, dorthin zu kommen	
77:30	00:24:00	Fluss	Wasserfülle	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
77:54	00:34:00	Stadt allgemein	Sikander Gul; Felsenlager	Totale
78:28	00:10:00	Canyon	Canyon mit Wasser (Weg)	
78:38	00:42:00	Stadt allgemein	Eingangstor; Waffen müssen abgelegt werden	
79:20	00:48:00	Strasse	aufgeräumt; organisiert	
80:08	04:00:00	Tempel	Tempelanlage; Hohe Priester will Dravot testen und ihn mit Pfeil beschießen; Carnahan springt dazwischen; bei der geplanten Tötung sehen sie Freimaurerkette und sehen darin Ausdruck der Göttlichkeit	
84:08	00:20:00	Tempel	rituelle Feier (Krönungszeremonie) zur Ankunft von Sikanders Sohn	
84:28	00:10:00	Tempel	Thron	
84:38	00:30:00	Tempel	rituelle Ankleidung von Dravot (als Sikander II)	
85:08	01:12:00	Tempel	außen; Krönung	
86:20	00:10:00	Tempel	Krönung	
86:30	04:46:00	Palast	innen; Sikander II; Schatzkammer (Märchenmotiv); Schatz geht an Sikanders Sohn; Dank für die sorgsame Aufbewahrung	innen
91:16:00	03:44:00	Palast	Vorplatz; Sikander muss Gericht halten; Vielweiberei als gesellschaftliches Problem; Dravot wird zum Gesetz; erläßt Proklamation; Peachy soll sich verbeugen (wegen der Außenwirkung)	
95:00	00:34:00	Brücke	über Schlucht	
95:34	04:19:00	Palast	innen; Carnahan will aufbrechen; Dravot will bleiben; Dravot beginnt, seine Göttlichkeit als Tatsache zu sehen; will Staat gründen; Streit kommt auf	
99:53	02:26:00	Palast	Dravot auf dem Dach, erzählt über seine Herkunft und Absicht, Roxanne zu heiraten; bringt Priester gegen sich auf; wird böse	
102:19	01:18:00	Palast	innen; Carnahan schleppt Schätze zusammen	
103:37	01:51:00	Brücke	Schlucht vor dem Palast; warten auf Braut	
105:28	00:16:00	Stadt allgemein	Tor von Sikander Gul	
105:44	00:40:00	Stadt allgemein	Sikander Gul	
106:24	02:30:00	Palast	innen; Dravot auf Bett; Carnahan sagt ihm, dass er gehen will und spricht von der fairen Aufteilung; versucht ihn zu überzeugen mitzukommen; Ziel: London; Dravot bittet Carnahan einen Tag länger zu bleiben und Trauzeuge zu sein	
108:54	02:31:00	Palast	Vorplatz; Treppe; Rosenblätter für den Weg der Braut; Hochzeit; Roxanne unter Drogen, beißt ihn; Dravot blutet und zeigt seine menschliche Herkunft	"We've got to brass it out, Danny. Danny, brass it out!"
111:25	00:26:00	Strasse	leer; Menschenmenge als Verfolger	
111:51	02:29:00	Stadt allgemein	Tor von Sikander Gul; Schüsse; Flucht in Richtung Brücke; Schützen werden mit Steinen erschlagen; erste Mulis gehen durch; Schatz fällt aus Tasche; Mulis stürzen in Schlucht; Guka stirbt für seine Herren	
114:20	01:06:00	Stadt allgemein	Ankunft "Hohe Priester"	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
115:26	01:08:00	Brücke	Dravot setzt Krone auf und geht auf Brücke	Singen: "The son of god goes forth to war.."
116:34	00:07:00	Brücke	Dravot stürzt zu Tode	
116:41	03:36:00	Zeitung	Büro von Kipling; Carnahan (Wahnsinnig geworden) trägt mumifizierten Kopf seines Freundes mit sich mit goldener Krone und erzählt	"Peachy wurde gekreuzigt, konnte nicht sterben, wurde laufen gelassen"
120:17	02:46:00	Credits		
123:03				

## B.9. The Wind and the Lion (1975)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:20:00	Credits		
00:20:00	01:17:00	Credits		monumentale Klänge
01:37	00:53:00	Küste	Wellen; Meer; Strand mit Möwen; Reiter am Strand	
02:30	00:14:00	Lager	Zeltlager; Überfall	
02:44	00:54:00	Haus	Garten der Villa; Mittagessen (Ruhe)	Tanger
03:38	00:46:00	Gasse	Reiter in engen Gassen; Platz; Zerstörung	
04:24	00:46:00	Haus	Garten der Villa; Junge blickt auf Stadt herunter (Ruhe); Diener stürzt mit Dolch im Rücken	
05:10	01:02:00	Haus	Reiter auf Gelände der Villa; Verfolgung der Europäer/Amerikaner; Amerikaner stirbt durch das Schwert	
06:12	00:03:00	Haus	Junge flieht ins Haus; Reiter folgt ihm	
06:15	00:10:00	Haus	Garten der Villa: alles wird zerstört	
06:25	00:15:00	Haus	Villa innen; Reiter zerstören alle Zeugnisse westlicher Kultur (Grammophon, Bilder, Vorhänge)	
6:40	00:06:00	Haus	Villa Garten; Frau (Eden) wird entführt (mit aufs Pferd genommen)	
06:46	00:14:00	Haus	Junge wehrt sich und flieht; Koch wird mit Säbel erschlagen	
07:00	00:40:00	Haus	Villa Garten; Junge wird gefasst; Gouvernante und Mädchen fliehen; Gouvernante wird mit Gewehrkolben niedergeschlagen; Mädchen gibt freiwillig auf	
7:40	00:12:00	Haus	Villa innen; Verwüstung allen Inventars	
7:52	00:30:00	Haus	Villa außen; Verlassen des Grundstücks	
8:22	01:36:00	Haus	Ei Raisuli im Garten der Villa; Pferd geht durch; Eden lacht	
9:58	00:18:00	Haus	Ei Raisuli schlägt Eden wegen des Lachens	
10:16:00	00:51:00	USA	Büro; Roosevelt posiert für Fotos; Infos über Riff-Kabylen	Globus mit Hand auf Nordafrika
11:07	01:16:00	USA	Park in Washington; Politiker reden über "den Cowboy"; "Roosevelt als boxender Cowboy"; spricht Raisulis Namen falsch aus; Sekretär klärt ihn über mehrfache Entführungen auf	
12:23	00:53:00	USA	Bogenschießen von Roosevelt; setzt die Flotte in Bewegung	"Ich will Respekt vor Menschenleben und amerikanischem Eigentum"
13:16	00:07:00	Küste	Reiter vor dem Meer	Gegenlichtaufnahme
13:23	01:26:00	Lager	Junge unter Berberdecke; Frauen schlafen noch; wecken	
14:49	01:01:00	Lager	Zelt von Raisuli; Junge beobachtet ihn	
15:50	01:28:00	Lager	Berber prügeln sich um Edens Kleidung, während sie versucht sich anzuziehen; erst als Raisuli sich einschaltet lassen sie ab; Entführte besteigen Pferde; Eden beruft sich auf Gott	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
17:18	01:02:00	Berge	Gruppe reitet in die Berge	"Das ist das Riff. Ich bin Muly Hahmed Mohammed El-Raisuli" (als Off-Stimme, später im Bild)
18:20:00	02:25:00	Palast	Palast des Pascha von Tanger; Pascha wehrt Amerikaner ab, indem er sich auf deutsche und französische Truppen beruft; Löwe als Gastgeschenk für den Sultan	
20:45	00:52:00	Küste	Reiter vor Gebirge; Zum Strand; Kamele Palmen, Sand	Totale
21:37	03:43:00	Oase	Brunnen; singuläre Palme; Gebet der Muslime; Raisuli erklärt Eden, warum man "Diebe" töten muss (Kopf abschlagen)	
25:20	00:51:00	Oase	reiten weiter; musste Allahs Wille folgen	
26:11	02:18:00	USA	Bahnhof; Roosevelt Wahlkampfveranstaltung; Frage nach Panama-Kanal; Marocco als Wahlkampfthema; Zug fährt los; Volksfeststimmung	Schilder: Elect Roosevelt 1904
28:29	01:09:00	Lager	Reiter erreichen Lager der Kabylen; rituelle Waschung und Gebet; Reiterspiele; Schlachtung von Schafen wird angedeutet	
29:38	00:09:00	Lager	Essen am Feuer	
29:47	01:28:00	Lager	Zelt; prunkvolle Teppiche; Bett wird für Eden bereitet neben Raisuli, der Witze macht und wieder Schwert benutzt	
31:15	00:09:00	Düne	Sonnenaufgang	
31:24	03:05:00	Lager	Zelt; Schach-Spiel; Raisuli erklärt die Entführung und dass sie gegen den Sultan gerichtet ist, um diesen in Schwierigkeiten zu bringen	Eden: "Raisuli ist nur ein Werkzeug seines Willens"
34:29	02:07:00	Lager	schießende Reitergruppe nähert sich dem Lager; überbringen abgeschnittene Zunge; beauftragen Verbündeten, einer Frau einen Finger abzuschneiden und ihn als "Ersatz" zu schicken	
36:36	02:54:00	USA	Yellowstone; Roosevelt kommt von der Jagd; Panorama, Planwagen, Cowboys	"Die Welt wird USA nie lieben, bewundern ja, aber nie lieben"
39:30	00:39:00	Palast	Palast des Sultans in Fez; bewacht von deutschen Soldaten; Amerikaner bringen die Löwen als Geschenk	
40:09	00:54:00	Palast	Innen	Amerikaner: "Wir haben Leute die alles können2"
41:03	03:55:00	Palast	Garten; Fahrradpolo; Deutsche, Franzosen; Amerikaner, Sultan; Prunk	
44:58:00	00:20:00	Palast		
45:18	01:02:00	Stadt allgemein	Ksar wird von Raisuli und der Gruppe angeritten	
46:20	00:50:00	Platz	William und Jennifer spielen "Räuber und Gendam", malen sich aus, was wohl aus ihnen wird	
47:10	05:16:00	USA	Roosevelts Geburtstagsparty in seinem Haus (=Weißes Haus) mit Verwandten und Freuden; schneidet Geburtstagstorte an; bekommt Gewehr geschenkt; diktiert "Brief an Winchester; posiert als Bär für den Restaurator	
52:26	00:26:00	Hafen	Tanger; Kutsche zum Konsulat (Admiral kommt an)	
52:52	03:58:00	Konsulat	Büro; Marine erklärt ihre Taktik; Admiral schimpft und flucht über Diplomaten	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
56:50	01:40:00	Palast	Palast Raisuli; Eden weckt ihre Kinder und will fliehen; William überwältigt schlafende Wachen; Eden besticht weitere Wache (Pferde)	
58:30	00:54:00	Pferd	Fluchtritt; Berge	
59:24	00:27:00	Düne		
59:51	00:29:00	Küste		
60:20	03:09:00	Lager	weiteres Lager am Strand; Männer in blau gewandet; erneut in Gefangenschaft	
63:29	03:03:00	Küste	Raisuli am Horizont - seine Geiseln; schießt auf andere Berber; Kampf am Strand; Eden tötet einen Entführer mit Lanze und William erschießt einen (Notwehr); Raisuli köpft mehrere Gegner und "befreit" seine Geiseln	
66:32	02:21:00	Palast	Palast Raisuli; Park; Gäste von Raisuli; er erklärt, dass er nie die Absicht hatte, sie zu töten	
68:53	01:49:00	Hafen	Marine/Armee marschiert auf (landen an); Bajonette aufgepflanzt	
70:42	02:44:00	Strasse	Soldaten marschieren im Laufschrift durch Tanger (vorbei an frz. + dt. Konsulat); treiben die Menschen vor sich her	
73:26	01:42:00	Palast	Truppe marschiert auf, bezieht Stellung; Feuer auf Wachen ohne Warnung; stürmen den Palast	
75:08:00	01:20:00	Palast	Innenhof; US-Soldaten erschießen Marokkaner; nehmen Pascha als Gefangenen	
76:28	00:45:00	Palast	außen; Navy-Band marschiert über Leiche; US-Flagge auf Palast	
77:13	03:46:00	USA	Kutschfahrt (Allee); Roosevelt am Schießstand; erklärt seinen Kindern, dass Raisuli ein Gangster ist	
80:59	02:55:00	Lager	Raisuli erzählt Geschichten am Feuer über seine Gefangenschaft, Baracken	
83:54	04:13:00	Palast Raisuli	außen; Stammesfürst kommt an; Angebot an Raisuli von Roosevelt; Eden erklärt Raisuli, was für ihn und seine Ziele am besten ist	Raisuli: "Alles ist im Wandel"
88:07	02:15:00	Palast Raisuli	Festung wird verlassen; Geiseln zurück; Raisuli versteht die Frau (Eden) nicht; bunte Banner	
90:22	01:31:00	Ebene	Reitergruppe singt religiöse Lieder mit Gespräch	
91:53	01:31:00	Küste	Abend; kleine Siedlung; Gefolgsmann wird aufgefordert, den heiligen Krieg zu führen, falls Raisuli etwas zustößt	
93:24	02:34:00	Stadt allgemein	Nachts; dt. Soldaten; Marine Corps der USA; Deutsche nehmen Raisuli gefangen (Gefolgsmann hat ihn ausgeliefert)	
95:58	00:10:00	Haus	Familie in Sicherheit	
96:08	01:42:00	Stadt allgemein	außen vor dem Dorf; Gefolgsmann erzählt von Raisulis Gefangennahme; scheinbarer Helfer er europäischen Truppen führt Raisulis Männer zum Kampf gegen die "Besatzer"	
97:50	00:40:00	Haus	innen; William setzt sich für Raisuli ein	
98:30	00:32:00	Haus	Traumsequenz von William (Bilder der Gefangenschaft; positiv)	
99:02	00:45:00	Haus	wird durch Mundharmonika geweckt; Eden nimmt Williams Dolch	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
99:47	01:33:00	Haus	Captain wird durch Eden bedroht und überwältigt; Eden bedroht alle Soldaten; überzeugt die Amerikaner	"weil ein Amerikaner sein Wort hält"
101:20	01:47:00	Strasse	Truppe flankiert Eden; währenddessen bereiten sich Berber vor	
103:07	00:41:00	Strasse	dt. Unteroffizier schiebt Eden und den Captain; dt. Soldaten eröffnen das Feuer	
103:48	01:57:00	Strasse	Sturm der Berber; dt. Truppe bringt Geschütz in Stellung; Reiter sterben im Kanonenhagel	
105:45	01:43:00	Gefängnis	Raisulis Zelle (hängt kopfüber); Eden befreit ihn	
107:28	02:15:00	Strasse	Raisuli entkommt; dt. Offizier zu Pferde gegen Raisuli; William reicht Raisuli das versprochene Gewehr	
109:43	00:10:00	Küste	Roosevelt aus dem OFF	Welle vom Anfang
109:53	02:37:00	USA	smithonian Museum: Bär + Roosevelt; liest Brief von Raisuli (=Löwe), Roosevelt (=Wind)	
112:30	01:43:00	Küste	Marokko; Gegenlicht; Sheriff von Wazan + Raisuli	"Gibt es nichts in deinem Leben, für das sich alles zu verlieren lohnte?"
114:13				

**B.10. Death on the Nile (1978)**

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
00:00:00	02:24:00	Opening Credits	Wasser	
02:24:00	00:26:00	Great Britain	ausgeglichene Landidylle	
02:50	00:08:00	Great Britain	Dorfschule	
02:58	00:10:00	Great Britain	Strasse	
03:08	00:52:00	Great Britain	Einfahrt des Landsitzes	Einfahrt
04:00	00:26:00	Great Britain	Landsitz; Ms Ridgeway wird begrüßt	
04:26	00:28:00	Great Britain	Landsitz; Halle	Halle
04:54	00:14:00	Great Britain	Landsitz; Treppenhaus	Treppenhaus
05:08	01:26:00	Great Britain	Landsitz; Schlafzimmer	Schlafzimmer
06:34	00:41:00	Great Britain	Strasse; Jacqueline und Doyle fahren zum Landsitz	
07:15	00:50:00	Great Britain	Ankunft und Jobübergabe vor dem Landsitz	
08:05	00:59:00	USA	Büro; Wolkenkratzer im Hintergrund	
09:04	00:50:00	Great Britain	Salon; Hochzeitsbild (Zeitung); St. Paul's im Hintergrund	
09:54	00:36:00	Pyramide	Ritt im Wüstensand	
10:30	02:20:00	Pyramide	Ankunft; Jacqueline verfolgt das Paar	
12:50	00:10:00	Pyramide	Reiten weg	
13:00	00:03:00	Sphinx		
13:03	01:07:00	Wüste allgemein	Ritt des Paares	
14:10	00:11:00	Wüste allgemein	Poirot	
14:21	00:06:00	Hotel	Old Cataract Hotel	Nachtansicht
14:27	06:50:00	Hotel	Ballsaal	Poirot: "The truth is so difficult to tell"
21:17	00:29:00	Hotel	außen; Nil	
21:46	02:04:00	Basar	Gasse (Assuan); Jacqueline zeigt Poirot ihre Pistole	
23:50	00:48:00	Basar	Poirot und Doyle	
24:38	00:28:00	Fluss	Nil; P. + D. gehen am Ufer entlang	Nil
25:06	00:04:00	Hotel		Nachtansicht
25:10	00:50:00	Hotel	Kutsche	
26:00	00:14:00	Kutsche	Fahrt zum Bahnhof	
26:14	03:26:00	Schiff allgemein	Reisende gehen an Bord; indischer Manager begrüßt Gäste	
29:40	04:41:00	Schiff Deck	Schiff verlässt Assuan; Gespräche an Deck	
34:21	00:07:00	Schiff Deck	Abend	
34:28	02:26:00	Schiff Salon/Bar	Poirot hört mehr als er darf (soll!)	
36:54	01:32:00	Schiff Deck	Mrs. Doyle soll Papiere unterschreiben	
38:26	00:26:00	Schiff Deck		Im Hintergrund Luxor
38:52	01:22:00	Ruine	Luxor an Land; Eselsritt	
40:14	02:27:00	Ruine	Tempel von Karnak	Reisende lesen Reiseführer
42:41	03:10:00	Ruine	Tempel; Ruhe; stiller Beobachten	
45:51	00:37:00	Ruine	fallender Stein; "Anschlag" auf Jacqueline	
46:28	01:31:00	Ruine	alle kommen angelaufen	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
47:59	01:35:00	Ruine	Abu Simbel; Tempel des Phrao Ramses II.; aufkommender Sturm	
49:34	01:13:00	Schiff allgemein	Poirot und Jacqueline	
50:47	01:39:00	Schiff Salon/Bar	Dr. Bessner + Linnet Ridgeway	
52:26	02:08:00	Schiff Salon/Bar	episodische Gespräche im Spielsaal	
54:34:00	00:38:00	Schiff Deck	Poirot bringt Otterbourne zur Kabine	
55:12	03:44:00	Schiff Salon/Bar	Kartenspiel; Jacqueline stört betrunken; Schuß: Verletzung von Day	
58:56	00:23:00	Schiff Deck	zur Kabine von Jacqueline, begleitet von Ferguson	
59:19	00:09:00	Schiff Kabine	Poirot	
59:28	00:47:00	Schiff Kabine	Jacqueline; Bowers kommt zur Betreuung	
60:15	00:34:00	Schiff Salon/Bar	Spielsaal; Wundversorgung durch Dr. Bessner	
60:49	00:28:00	Schiff Kabine	Jacqueline	
61:17	02:21:00	Schiff Kabine	Dr. Bessner; Behandlung von Doyles Wunde	
63:38	00:27:00	Schiff allgemein	legt am Ufer an; Schrei	
64:05	00:07:00	Schiff Deck	schreiendes Zimmermädchen	
64:12	02:14:00	Schiff Kabine	Linnet Ridgeway erschossen; Untersuchung durch Dr. Bessner, Poirot, Colonel	
66:26:00	00:20:00	Schiff Kabine	Flashback: Poirot erzählt vom Vorabend	
66:46:00	00:46:00	Schiff Kabine	Ridgeways Kabine	
67:32	00:51:00	Schiff Kabine	Flashback: Poirot erzählt was Dr. Bessner machte	
68:23	01:07:00	Schiff Kabine	Ridgeways Kabine; Ridgeway und Colonel Race	
69:30	00:35:00	Schiff Salon/Bar	Poirot befragt Beteiligte	
70:05	00:14:00	Schiff Salon/Bar	Flashback: Ferguson	
70:19	00:13:00	Schiff Salon/Bar	Poirot	
70:32	00:43:00	Schiff Salon/Bar	Flashback: Tochter von Otterbourne	
71:15	01:25:00	Schiff Salon/Bar	Poirot geht weiter ...	
72:40	00:42:00	Schiff Salon/Bar	Flashback:Bowers	
73:22	02:24:00	Schiff Salon/Bar	Poirot macht weiter; Jacqueline kommt herein	
75:46	00:42:00	Schiff Deck	Poirot und Colonel Race	
76:28	03:28:00	Schiff Kabine	Doyle: wird von Poirot und Colonel Race geweckt und befragt	
79:56	00:08:00	Schiff Kabine	Flashback: Zimmermädchen	
80:04	01:16:00	Schiff Kabine	Doyle; Louse - Poirot beschuldigt sie, die Perlen gestohlen zu haben	
81:20	00:26:00	Schiff Deck	Poirot und Colonel Race wollen sich frisch machen	Nil-Aussicht
81:46	02:31:00	Schiff Kabine	Poirot; Schlange (Kobra) im Zimmer; Colonel Race rettet ihn	
84:17	03:49:00	Schiff Deck	Poirot und Colonel Race ermitteln weiter; Van Schuyler wird befragt wegen der Perlen; Matrosen finden Pistole im Wasser	
88:06	00:32:00	Schiff Deck	Flashback: van Schuyler	
88:38	01:13:00	Schiff Deck	Befragung geht weiter	"the presence of evil
89:51	01:47:00	Schiff Salon/Bar	Otterbourne wird beschuldigt	
91:38	00:09:00	Schiff Salon/Bar	Flashback Otterbourne	
91:47	00:25:00	Schiff Salon/Bar		
92:12	00:21:00	Schiff Weiteres	Poirot und Race unter Deck	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
92:33	00:47:00	Schiff Weiteres	Kühlraum: Perlen zurück an Leiche	
93:20	01:47:00	Schiff Deck	Pennington betritt seine Kabine	Poirot: "not the only passenger who travelled armed"
95:07	00:25:00	Ruine	Flashback: Karnack-Tempel- Amschlag	
95:32	00:24:00	Schiff Kabine	Pennington; Streit	
95:56	01:09:00	Schiff Deck	Poirot und Jacqueline	
97:05	01:17:00	Kabine	Doyles Kabine; Poirot holt Jacqueline zum Entschuldigen und Beileid aussprechen	
98:22	00:11:00	Schiff allgemein		Nachtansicht
98:33	01:35:00	Schiff Salon/Bar	Speisesaal	Musik diegetisch; Kapelle
100:08	00:42:00	Schiff Deck	Stewart verteilt Handtücher und findet blutiges Handtuch	
100:50	02:14:00	Schiff Kabine	Kabine Luise; sie ist tot (weil sie die Mörder gesehen hat); Dr. Bessner stellt Tod fest	
103:04	00:28:00	Schiff Deck	Gespräch Poirot	
103:32	01:38:00	Schiff Kabine	Kabine Doyle; Otterbourne sagt, sie wisse alles	
105:10	00:35:00	Schiff Deck	Flashback	
105:45	00:41:00	Schiff Deck	Otterbourne erschossen; alle kommen angelaufen	
106:26	00:33:00	Schiff Deck		
106:59	00:44:00	Schiff Kabine	Ferguson und Otterbournes Tochter	
107:43	21:43:00	Schiff Salon/Bar	Poirot spielt in Flashbacks alle möglichen Szenarien durch	
129:26	02:50:00	Fluss	Ankunft in Assuan; Schiff liegt am Kai; alle verlassen das Schiff; Verabschiedungen	
132:16	00:24:00	Fluss	Ansicht des Schiffes von gegenüberliegender Fluss-Seite	
132:40	01:14:00	Fluss	Abspann: Wasser	
133:54				

## B.11. Midnight Express (1978)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:28:00	Credits		
00:28:00	00:22:00	Credits		
00:50	00:26:00	Stadt allgemein	stimmungsvolle dunkle Bilder von Istanbul	spannungsgeladene Musik
01:16	01:13:00	Hotel	unordentliches Zimmer; Verpackung von Haschisch in Alufolie; Verschnüren am Körper	
02:29	01:12:00	Flughafen		türkische Musik
03:41	00:42:00	Flughafen	öffentliche Toilette; Billy nervös, benetzt Gesicht mit Wasser, kontrolliert	Toilette
04:23	01:43:00	Flughafen	Zoll; Kontrolle; erklärt Frisbee (kennt der Zöllner nicht)	
06:06	00:47:00	Flughafen	Transfer Bus; Mädchen liest Zeitung (Herald Tribune): "Nixon erbost über paläst. Entführer; Janis Joplin an Überdosis gestorben"	Transfer
06:53	01:07:00	Flughafen	Bus; sehr bestimmender Polizeioffizier; Kontrolle; Billy mit Waffe bedroht	Susan: "Jesus Christ, they always have everything ass backwards in Turkey."
08:00	00:40:00	Flughafen	Rollbahn; vor dem Einsteigen; genaue Kontrolle aller Passagiere (Armee + Polizei)	
08:40	00:20:00	Flughafen	genaue Leibesvisitation	
09:00	00:23:00	Flughafen	Billy von Armee und Polizei umzingelt; Freude bei Beamten	
9:23	00:12:00	Flughafen	Festnahme; Billy in Handschellen abgeführt	
09:35	00:09:00	Polizei	langer Flur	
09:44	02:25:00	Polizei	Verhörraum; alles wird aus Taschen genommen; Souvenir zerschlagen, Zahnpasta herausgedrückt, Kamera auseinander gerissen; Billy wird mit alter Kamera fotografiert; trägt Kreuz; Offizier schlägt anderen Polizisten, weil sie weitere Drogen im Stiefel übersehen haben	
12:09	00:48:00	Polizei	Verhörraum; Billy steht nackt im Raum	
12:57	01:18:00	Polizei	Büro Polizeichef; Verhör mit Dolmetscher; Haschisch stammt vom Basar	"Ihm wird in Aussicht gestellt, dass er im Falle der Kooperation nach Hause könne!"
14:15	01:46:00	Auto	Fahrt durch Istanbul; Brücke; enge Strasse (Kinder spielen Fußball); enge Strasse; Basar; laut	
16:01	01:19:00	Café	Ankunft an Café; Billy soll Dealer wieder erkennen; innen	Café
17:20:00	00:30:00	Basar	Billy flieht in Richtung Basar; eng, voll; Armee	
17:50	00:09:00	Gasse	Hinterhof; Schmutz	
17:59	00:46:00	Gasse	Hühnerschlachter	
18:45	00:59:00	Gasse	Treppenhaus, dunkel	
19:44	00:09:00	Gasse	Billy wird erneut festgenommen (von Amerikanern)	
19:53	00:25:00	Gefängnis	Polizeifahrzeug; Stacheldraht	
20:18	00:35:00	Gefängnis	Friseur; Haare werden geschoren	Friseur

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
20:53	01:42:00	Gefängnis	Zelle; kalt, dreckig, keine Decke; Aufseher auf einem Auge blind (Narben)	
22:35:00	00:15:00	Gefängnis	Billy wird verprügelt und mir verbundenen Augen abgeführt	
22:50	01:33:00	Gefängnis	Duschanlage; wird verprügelt; nackt ausgezogen	
24:23	01:35:00	Gefängnis	Zelle; im Hintergrund erklingt Muezzin; Halbdunkel; bricht zusammen; Mithäftlinge kümmern sich um ihn	
25:58	02:55:00	Gefängnis	Hof; Spiele; Tiere; Ringkämpfe	Jimmy Booth: "don't trust any of them" Erich (Schwede): "Anything is possible in Turkey"
28:53	02:34:00	Gefängnis	Zelle; Max spritzt sich	"No straight lawyers in Turkey!" "There are special classes in corruption at night school" "catch the midnight express"
31:27	04:27:00	Gefängnis	Begegnungszelle; Vater besucht Billy; türkischer Anwalt (dick; Goldzähne); Vater isst nur noch im Hotel Hilton	Vater: "I think the food is lousy!"
35:54	01:46:00	Gericht	Staatsanwalt greift Billy an; Billy bekommt nichts übersetzt	
37:40	00:24:00	Gericht	Galerie	
38:04	01:06:00	Gericht	Urteilsverkündung: 4 Jahre, 2 Monate; Billy wird wieder abgeführt	
39:10	02:30:00	Gefängnis	Begegnungszelle; Vater erklärt ihm alles und versucht, ihn zu beruhigen	
41:40	01:12:00	Gefängnis	Zelle Billy; ihm wird bewusst, dass er im Gefängnis fest sitzt	
42:52	00:37:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum	
43:29	02:45:00	Gefängnis	Hof; Volleyball; Prügelei; "Turkish revenge" (= Messerstich in den Hintern); Vergewaltigung eines Jungen um Jungengefängnis	"Homosexuality is a big crime here, but most of them it every chance they get." "
46:14	01:38:00	Gefängnis	Zelle; Riffki (Versorger)	
47:52	00:24:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum	
48:16	00:41:00	Gefängnis	Hof; Nacht; Eisenbahngeräusche; Katze überfahren	
48:57:00	00:05:00	Stadt allgemein	Nachtansicht; Muezzin; Minarett	
49:02	01:22:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum; tote Katze aufgehängt	
50:24	01:27:00	Gefängnis	Begegnungszelle; Anwalt trifft Billy; stellt mögliche Bestechung in Aussicht	
51:51	02:25:00	Gefängnis	Zelle; Karte (Jimmy Booth)	Karte (blueprint des Gefängnisses)
54:16	02:04:00	Gefängnis	Balkon: Jimmy erklärt seinen Plan	
56:20	00:33:00	Gefängnis	Jimmy halb tot geprügelt (hinter verschlossener Tür)	
56:53	00:05:00	Stadt allgemein		Stadtansicht Istanbul; türkische Musik
56:58	00:35:00	Gefängnis	Billy auf Balkon	
57:33	00:23:00	Gefängnis	Bad (Hammam ähnlich)	
57:56	01:16:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum; geölte Körper am trainieren (Yoga); Billy + Erich	
59:12	00:50:00	Gefängnis	Dusche; Sex andeutet (Billy + Erich); Billy schüttelt den Kopf	
60:02	00:11:00	Stadt allgemein	Muezzin; Sonnenaufgang	Stadtansichten
60:13	00:14:00	Gefängnis	Hof	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
60:27	00:35:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum; Erich wird entlassen; verabschiedet sich	
61:02	00:58:00	Gefängnis	Bad; Jimmy + Billy; neuer Fluchtplan	
62:00:00	00:16:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum; Billy hat Nachricht	
62:16	01:44:00	Gefängnis	Begegnungszelle; "bad news"; neue Verhandlung: Lebenslang!	
64:00	04:32:00	Gericht	Gerichtsanhörung; Billy erklärt seine Lage; Lebenslang wird in 30 Jahre umgewandelt	Billy: "You don't know mercy!" "You would know a just society is based on the concept of mercy. It's sense of fair play and justice." "I hate you, I hate your nation, I hate your people. And I fuck your sons and daughters, because they are pigs" "For a nation of pigs it's funny you don't eat them" Richter: "My hands are tied by Ankara"
68:32	00:22:00	Gericht	Billy wird abgeführt	
68:54	00:46:00	Gefängnis	Zelle; Jimmy spielt	
69:40	01:14:00	Gefängnis	Jimmy + Billy untersuchen Dusche aufgrund des Plans (Karte); weicher Mörtel	
70:54	00:16:00	Gefängnis	Zimmer Riffki	
71:10	02:46:00	Gefängnis	Bad; Steine heraus/wieder hinein; auf kommenden Tag verschoben	
73:56	00:11:00	Gefängnis	Zimmer Riffki; macht Tee	
74:07	00:22:00	Gefängnis	Zelle; Vorbereitungen für die Flucht	
74:29	03:00:00	Gefängnis	Katakomben - Einstieg; dunkel; Gefahr; Wassergeplätscher	
77:29	00:37:00	Gefängnis	Sackgasse; Entscheidung zurück zu gehen	
78:06	01:38:00	Gefängnis	Zimmer Riffki; Gang entdeckt; Jimmy wird weggebracht	
79:44	02:34:00	Gefängnis	Zelle; Max hat Messer, will Riffki töten für seinen Verrat; weiß, wo Riffkis Geld ist (back of the radio)	
82:18	00:20:00	Gefängnis	Riffki; Radio leer!	
82:38	01:04:00	Gefängnis	Zellen werden von Polizei durchsucht; alles auseinander gerissen; blinde Zerstörungswut; versteckt in Riffkis Tee	
83:42	01:06:00	Gefängnis	Gemeinschaftsraum; Jimmy's Bruch wieder aufgegangen (Nachricht)	
84:48	01:54:00	Gefängnis	Razzia-artige Untersuchung; Riffki schwärzt Max an; Brille kaputt; Billy kann mittlerweile Türkisch	
86:42	02:16:00	Gefängnis	Bad; Billy mit Messer auf Riffki; Billy beißt Riffki die Zunge ab	
88:58	00:12:00	Gefängnis	Hof; Einzelhaft	
89:10	02:13:00	Gefängnis	Sektion13 (geschlossene Abteilung); Billy geisteskrank, verwahrlost; Max auf der Flucht; Wärter verprügelt Max	
91:23	02:33:00	Gefängnis	Keller der Sektion 13; dunkel; ständiges Gemurmel	"ganz unten angekommen"
93:56:00	00:43:00	Gefängnis	Gebet (auch bei den Geisteskranken)	
94:39:00	00:21:00	Gefängnis	Hof der Sektion13	
95:00:00	04:24:00	Gefängnis	Besucherraum: Susan von Scheibe getrennt; zeigt ihre Brüste, er masturbiert; Fotoalbum (100 Dollar Note)	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
99:24:00	01:45:00	Gefängnis	Keller der Sektion 13; gespenstisch; Billy geht gegen die Laufrichtung; Ahmet sagt ihm, was er tun soll	
101:09:00	00:57:00	Gefängnis	Billy geht wieder hoch	
102:06	00:57:00	Gefängnis	Sektion 13; Pillenausgabe; Billy gibt Medikamente weiter	
103:03	02:22:00	Gefängnis	Abort; Billy öffnet Fotoalbum (1000 Dollar); in den Schuh; Max liegt neben den Aborten, Billy verabschiedet sich	
105:25	02:12:00	Gefängnis	Billy folgt; Oberaufseher; auf Türkisch; 100 Dollar; wird auf Hof gebracht; Sanatorium	
107:37	01:31:00	Gefängnis	Bad; Aufseher schlägt Billy zusammen; Billy tötet Wachmann; nimmt Pistole an sich	
109:08	01:13:00	Gefängnis	dunkler Raum; (scheinbar TV im Hintergrund); Billy in Uniform	
110:21	01:13:00	Gefängnis	Treppe; Billy bekommt Schlüssel zugeworfen; öffnet Tür; Licht	
111:34	01:08:00	Strasse	Billy frei; sandig und staubig	Insert: Wann Billy wieder zu Hause ankommen ist.
112:42	00:36:00	Credits		Bilder Einblendung; Schwarz-weiß (wie Familienaufnahmen)
113:18	02:43:00	Credits		
116:01				

**B.12. Raiders of the lost Ark (1981)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	02:43:00	Credits	1. Sequenz Berggipfel; direkte Einführung der Helden; Hochland; Affengeschrei; Expedition; Gefahr: Entdecken einer vergifteten Pfeilspitze	
02:43:00	01:21:00	Südamerika	Fluss; Indy benutzt zum ersten Mal seine Peitsche	
04:04	02:36:00	Südamerika	Eingang Höhle; Spinnweben, Fackeln; voller Fallen; überwiegend dunkel; 1. Begleiter (ängstlich); Indy (entschlossen)	
06:40	02:43:00	Südamerika	Schatzkammer der Höhle; Austausch der Goldfigur gegen Sand; Auslösen des Mechanismus; sehr schnell: Falle, Pfeile; heruntergehendes Tor	
09:23	00:59:00	Südamerika	Höhle außen; Indios mit Speer und Pfeilen bedrohen Indy; Belloq nimmt ihm die Figur ab	
10:22	00:26:00	Südamerika	Indy flieht durch den Dschungel	
10:48	00:57:00	Südamerika	Fluss mit Wasserflugzeug (Doppeldecker); Indy läuft darauf zu	
11:45	00:34:00	Südamerika	im Flieger; Schlange im Flieger	
12:19	00:08:00	USA	College	
12:27	02:21:00	USA	College; Klassenraum (fast ausschließlich Studentinnen); Gespräch mit Marcus Brody	"One of the great dangers of archaeology ... I'm talking about folklore!" "There is only one place where he can sell it: Marrakech"
14:48	04:47:00	USA	College; Aula; Gespräch mit Geheimdienst (2 Männer); dt. Grabung in der Wüste außerhalb Kairos	
19:35	00:17:00	USA	Indys Haus; außen	
19:52	01:31:00	USA	Indys Haus; innen; Indy öffnet Tür für Brody; Indy beginnt zu packen (auch Pistole)	Globus auf dem Tisch
21:23	00:37:00	USA	Hafen; Wasserflugzeug; Indy wird als bekannt begrüßt	
22:00	00:30:00	USA	Flugzeug; Ziel Nepal	Überblendung mit Karte und Routenanzeige
22:30	01:55:00	Nepal	Kneipe; Frau im Wetttrinken mit feistem Kerl; Glas gegen Glas; Sprache Russisch; Frau gewinnt und streicht Gewinn ein	
24:25	03:20:00	Nepal	Indy betritt die Kneipe; zunächst nur als Schatten sichtbar; Kneipe leer; die Frau (Marion) schlägt Indy; Streit wegen alter Zeiten; sie trägt das Kopfstück an einer Kette;	
27:45	03:55:00	Nepal	Deutsche kommen in die Kneipe; Bedrohung mit Feuer; Indy kommt zu Hilfe (Bullenpeitsche und Pistole); Schießerei; Kneipe brennt	
31:40:00	00:24:00	Nepal	Kneipe	
32:04	00:15:00	Nepal	vor der Kneipe (brennt) im Schnee	Marion: "Ich bin dein verdammter Partner"
32:19	00:25:00	Flugzeug	Flugzeug	Überblendung mit Karte
32:44	02:12:00	Haus	Dachterasse vor Sallahs Haus; Fortschritt der Grabungen	Cairo

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
34:56	00:36:00	Gasse	Gasse; Indy + Marion	
35:32	00:15:00	Café	Orientale trifft Deutschen	
35:47	00:14:00	Basar	Indy + Marion	
36:01	00:12:00	Hotel	Hotelzimmer der Deutschen	
36:13:00	00:32:00	Basar	Indy mit Einkauf	
36:45	03:15:00	Basar	Indy wird angegriffen (Orientalen als Zuschauer); Verfolgung von Marion (Mann mit Messer); Indy auf der Suche nach Marion; Indy erschießt Schwertkämpfer; verwinkelte Medina (Labyrinth)	
40:00	00:17:00	Basar	Bettler	
40:17	00:17:00	Basar	Explosion des Wagens (scheinbar mit Marion)	
40:34	00:37:00	Café	Indy trinkt Alkohol	
41:11	00:15:00	Café	Indy wird aufgefordert, in die Bar zu kommen	
41:26	02:22:00	Bar	innen; Belloq raucht Shisha; Jones trinkt Whisky	
43:48	00:25:00	Bar	Bedrohung mit Waffen; Rettung durch Kinder	
44:13	00:35:00	Bar	Bar außen	
44:48	02:43:00	Haus	Haus des 'alten Weisen' (als Übersetzer); falsches Kopfstück; Gitterfenster	Sallah singt: "I'm the Monarch of the sea .." (Gilbert + Sullivan = Zeugnis für westliche Kultur)
47:31	01:06:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kamele, Esel, Pferde; Arbeiter und deutsche Soldaten; Indy + Sallah auf dem Weg zum Kartenraum	
48:37	00:20:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; am Einstieg zum Kartenraum	
48:57	03:03:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; unterirdischer Kartenraum; Indy seilt sich ab; in der Zwischenzeit wird Sallah von den Deutschen verjagt; Indy baut Stab und Kopfstück auf, um das Versteck zu finden	
52:00	00:07:00	Lager	Ausgrabungsstätte; Sallah rennt ins Zelt	
52:07	00:28:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kartenraum; Indy bemerkt das Fehlen von Sallah	
52:35:00	00:21:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Indy und Sallah auf Grabungsgelände; deutsche Soldaten beschimpfen sie	
52:56	00:58:00	Lager	Ausgrabungsstätte; Indy geht in Belloqus Zelt und entdeckt, dass Marion noch am Leben ist und dort gefangen gehalten wird; Indy lässt sie zurück, um das Projekt "Lade" nicht zu gefährden	
53:54	01:23:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Grabungsstelle; Jones vermisst das Gelände	
55:17	00:51:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Grabungshügel, unter dem die Lade sein muss	
56:08	02:27:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Grabungshügel; Nacht/Gewitter; Platte wird entdeckt und freigelegt; Kammer wird geöffnet; voller gefährlicher Schlangen	Sonnenuntergangsbild
58:35	01:57:00	Lager	Ausgrabungsstätte; Zelt von Belloque; bietet Marion Essen an; gibt Marion Kleid	"zu Fuß wird die Flucht drei Wochen dauern"
60:32	01:26:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Abseilen in Kammer; Indy verbrennt Schlangen mit Benzin	
61:58	00:38:00	Lager	Ausgrabungsstätte; Zelt von Belloque; Marion trinkt mit Belloque	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
62:36	01:13:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer (dunkel); Indy und Sallah suchen nach der Lade und finden sie	
63:49	01:50:00	Lager	Ausgrabungsstätte; Zelt von Belloque; beide betrunken; Marion versucht zu fliehen; wird von Nazis aufgehalten	"You Americans are all the same, always overdressing for the wrong occasions."
65:39	00:21:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer (dunkel); leuchtende Lade wird verpackt und geborgen	
66:00	01:00:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer	
67:00	00:19:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; außen; Belloque und Deutsche; Sonnenaufgang	
67:19	00:07:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer Aufstieg	
67:26	00:14:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Grabung (Hektik); Deutsche stürmen zum Kammer-Einstieg	
67:40	00:57:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer; Belloque am Einstieg, wirft Seil herunter; hat Lade an sich genommen	
68:37:00	00:26:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Marion wird herunter gestoßen; Indy fängt sie	
69:03	00:13:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Einstieg; Deutsche nehmen Lade	
69:16	00:08:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer	
69:24	00:06:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Einstieg; Belloque verabschiedet sich	
69:30	00:11:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer wird geschlossen; Sallah gefangen	
69:41	02:47:00	Ruine	Ausgrabungsstätte; Kammer; Schlangen werden mit Fackeln im Schach gehalten; Feuer geht langsam aus; suchen Weg nach Außen; Skelette fallen ihnen entgegen	
72:28	00:36:00	Lager	Flughafen	
73:04	00:16:00	Lager	Flughafen; Kommandant will mit Belloque anstoßen	
73:20	04:16:00	Lager	Flughafen; dt. Lager; Kampf am Flugzeug und auf dem Flugzeug; Flugzeug explodiert	
77:36	00:24:00	Lager	Flughafen; Deutsche sehen sich das Wrack an und beschließen, die Truhe nach Kairo zu bringen und sie von dort auszufliegen	
78:00	00:13:00	Lager	Sallah findet Indy und Marion im Versteck	
78:13	00:18:00	Lager	Ausgrabungsstätte; LKW Transport der Lade	
78:31	00:33:00	Lager	Beladung	
79:04	00:19:00	Pferd	Indy auf Pferd hinter Konvoi hinterher	
79:23	00:49:00	Pferd	Konvoi und Jones Richtung Kairp unterwegs	
80:12	05:34:00	Strasse	Strasse; Indy auf LKW, Kampf mit Fahrer; Zerstörung von Wasserleitungen und Verkaufsstücken; Palmen; Verfolger stürzen in Schlucht; Wasserloch; Indy verliert Peitsche an LKW	
85:46	00:32:00	Stadt allgemein	LKW wird in Einfahrt von einheimischen versteckt	Kairo
86:18	01:41:00	Hafen	Nacht; Tanz; Kapitän Katanga; Indy, Marion + Sallah verabschieden sich	
87:59	00:04:00	Schiff	Fährt	
88:03	02:18:00	Schiff	Kabine; Indy mit Schmerzen, der ganze Körper ist verletzt; Marion "verarztet" ihn, er schläft ein	Kabine

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
90:21	00:18:00	Schiff	Frachtraum; Lade in Nazi-Kiste	
90:39	00:17:00	Schiff	Kabine; Marion schläft; Indy lädt Waffe	
90:56	00:15:00	Schiff	Kapitän (Steuer); U-Boot taucht auf	
91:11	01:58:00	Schiff	Deutsche kommen an Bord; greifen Marion und alle Matrosen; Indy versteckt sich in Lüftungsschacht; Katanga erzählt, dass er Indy getötet hat	
93:09	00:51:00	U-Boot	innen; Jones an Bord; geht außen aufs U-Boot	
94:00	00:27:00	U-Boot	Innen	Kartenüberblendung und Route
94:27	00:01:00	Insel		
94:28	02:30:00	U-Boot	Hafen; Indy nimmt einem Matrosen die Uniform ab	
96:58	01:03:00	Insel	Bundeslade wird von Soldaten mit Standerbegleitung getragen	
98:01	01:51:00	Insel	trockener Sandsteincanyon	
99:52	00:05:00	Insel		Nachtansicht
99:57	01:22:00	Insel	Höhle; "jüdische Zeremonie" zur Öffnung der Lade; Sand in der Lade	
101:19	02:21:00	Insel	Der Spruch beginnt; gleißendes Licht; Nebel wabert; in einem flammenden Inferno werden alle verbrannt, die die Augen nicht abgewendet haben (Sodom + Gomorrah); Indy + Marion (gefesselt) bleiben verschont, da Augen geschlossen waren	
103:40	00:16:00	Insel	Flamme	
103:56	00:42:00	Insel	Canyon; Lade; Indy und Marion verschont geblieben	
104:38	00:05:00	USA	Washington; Obelisk	
104:43	00:42:00	USA	Büro des Geheimdienstes (Siegel des Präsidenten an der Wand)	"Wir haben Experten darauf angesetzt"
105:25	00:35:00	USA	Geheimdienstgebäude; Treppenhaus; Indy + Marion	"Ich spendier die einen Drink"
106:00	00:31:00	USA	Kiste wird verschlossen und in einem 'unendlichen' Lager verstaut (=Symbol für alle Geheimnisse, die die Stadt verschlossen hält)	
106:31	03:56:00	Credits	auf schwarzem Hintergrund	
110:27			Ende	

## B.13. Gallipoli (1987)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:02:11	Credits		Black Screen; rote Schrift; tragende Streicher
00:02:11	03:57:49	AUS	Outback; Großaufnahme Gesichter; Lauftraining	"Western Australia May 1915"
04:00	00:56:00	AUS	Cattle Station (=Station); Australische Cowboys, treiben Vieh zusammen	Western Australia
04:56	03:36:00	AUS	Wettlauf; Ritt ohne Schuhe und Sattel	Landschaftstotale
08:32	00:54:00	AUS	Station; Ankunft	
09:26	01:14:00	AUS	Station; Innen; Füße verbunden; Archy erklärt, dass er in den Krieg will!	innen
10:40	00:29:00	AUS	Station; Innen; Esszimmer: Vater warnt Archy vor dem Rekrutieren; Onkel Jack liest Kiplings Jungelbuch vor	innen
11:09	01:33:00	AUS	Jacks Zimmer	
12:42	00:34:00	AUS	Station außen; Abends: Kinder zurück ins Haupthaus; Jack redet mit Archy	außen
13:16	00:36:00	AUS	Archy's Zimmer; Archy im Bett, liest über die Dardanelle	
13:52	01:22:00	AUS	Lager; Gleisarbeiter sitzen zusammen	
15:14	00:46:00	AUS	Zug kommt an Lager vorbei; Kumpel springen auf den Zug auf und verschwinden	
16:00	00:26:00	AUS	Station; Jacks Zimmer; Archy und Jack machen sich auf den Weg	Jacks Zimmer
16:26	00:37:00	AUS	Station (außen); Verabschiedung	Totale
17:03	02:31:00	AUS	Sportplatz (Stadt); Harry wettet	Musik: 'It's a long way to Tipperary'
19:34	00:20:00	AUS	Sportplatz; Archy zieht Schuhe an	
19:54	01:26:00	AUS	Sportplatz; Kimberley Cup	
21:20	00:35:00	AUS	Sportplatz; Archy gewinnt	
21:55	01:08:00	AUS	Sportplatz; ANZACS marschieren auf und wollen für die Lighthorsemen rekrutieren	"The greatest game of them all"
23:03	00:57:00	AUS	Archy sagt Onkel Jack, dass er sich freiwillig meldet; Jack schenkt ihm seine Uhr	
24:00	00:41:00	AUS	Reitplatz: Rekrutierungsstelle	
24:41	00:37:00	AUS	Hotel: Frank haut aus dem Hotel ab	
25:18	01:22:00	AUS	Frühstückscafé: Archy sitzt dort; Frank kommt herein und gratuliert; Vorschlag, es in Perth noch einmal zu versuchen	
26:40	01:03:00	AUS	springen auf Zug auf; Ziel: Perth	
27:43	03:11:00	AUS	Waggon am Morgen; Zug steht im Outback (50 Meilen laut Auskunft); Durchquerung Outback	Totale und Großaufnahme im Wechsel; Luftaufnahme
30:54	00:41:00	AUS	Nachtlager in der Wüste; Archy erklärt Frank, dass man sich freiwillig melden kann	
31:35	02:17:00	AUS	Sandebene (weiß) wird durchquert (Salzsee); Frank erklärt, dass es ein englischer Krieg ist; Orientierung droht zu schwinden	
33:52	01:08:00	AUS	Outback; Spuren im roten Sand; ausgetrockneter Boden	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
35:00	01:04:00	AUS	Outback; Pause; Kamel; Archy versucht den Grund des Krieges zu erklären und warum Australier in der Türkei kämpften	
36:04	00:40:00	AUS	Outback; Archy und Frank ziehen weiter und schaffen es, die Ebene zu durchqueren	
36:44	00:10:00	AUS	erreichen einzelnes Haus; begrüßen die Tochter der Farm	
36:54	00:19:00	AUS	Farm; Schuheputzen und Körperpflege in der Unterkunft	
37:13	00:49:00	AUS	Farm; Wohnzimmer ("gute Stube") auf der Station: Gäste der Familie	
38:02	00:59:00	AUS	Farm; Unterkunft der "Gäste" = Shearer; Frank überlegt, ob er auch zu den Lighthorseman gehen soll; gesteht, dass er nicht reiten kann	
39:01	00:16:00	AUS	Farm (außen); Reitübung	
39:17	00:40:00	AUS	Ankunft in Perth: Bahnhof; geordnetes buntes Treiben	
39:57	01:56:00	AUS	Unterkunft (Haus von Frank); Fälschung von Archys Papieren; Aufkleben eines Bartes	
41:53	02:34:00	AUS	Rekrutierungsstelle Perth; Zelte; Archy wird angenommen; Frank mit Problemen, muß zur Infanterie	
44:27	00:53:00	AUS	Pub; MP sammelt Kavalleristen ein	
45:20	02:28:00	AUS	Hafen; Verschiffung in Freemantle; Verabschiedung von Offizieren und Soldaten; Frauen bleiben zurück	OZ Flags; Dudelsack-Musik
47:48	00:28:00	AUS	Pub: Betrunkene; Frank trifft seine Bahnarbeiter-Kumpel wieder	
48:16	00:55:00	AUS	Rekrutierungsstelle und Musterungsstelle der Infanterie	
49:11	00:14:00	Lager	Australia Training Camp vor den Pyramiden (Zelte nehmen die Form auf)	Cairo, July 1915
49:25:00	01:49:00	Pyramiden	Rugbyspiel vor den Pyramiden; danach Pause; Händler versuchen Ramsch zu verhöckern; Sphinx	
51:14	01:16:00	Lager	Ansprache in Lager	"über kurz oder lang ... Einheimische Bewohner..."
52:30	01:33:00	Basar	Bazar in Gize; Esel und Kamel; Feilschen	Gize
54:03	00:54:00	Gasse	4 Fremde reiten auf Esel durch die Gasse und reißen Wäsche herunter; veralbern englische Offiziere und singen Schmählieder	
54:57	01:27:00	Café	Geiger, Snowy mit Fez; Aktbilder; Artefakte (beim Kauf betrogen)	
56:24	00:15:00	Bazar	Bazar	dunkel
56:39	01:42:00	Basar	Betreten eines Geschäfts; Händler fragt; randalieren im falschen Geschäft	dunkel
58:21	00:16:00	Basar	Bazar: "falscher Laden!"	dunkel
58:37	01:56:00	Gasse	enge Gasse; Prostituierte; Jungs wollen sich noch einmal vergnügen, nur Snowy ist entsetzt	dunkel
60:33	04:02:00	Sandwüste	Kompanie der Infanterie trainiert; Feinde werden von den Lighthorseman gespielt; Archy und Frank treffen sich wieder; undisziplinierte Schlägerei zwischen Horseman und Infanterie	Totale der Übungseinheit
64:35	00:41:00	Lager	Fahrt zurück ins Lager (Gize); Archy und Frank gemeinsam	
65:16:00	00:39:00	Pyramiden	Lauf zu den Pyramiden	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
65:55:00	00:14:00	Pyramiden	angekommen	
66:09	00:16:00	Pyramiden	Besteigung der Pyramiden während der Muezzin zum Abendgebet ruft	
66:25	00:32:00	Pyramiden	angekommen 'Top of the Pyramid'; Abenddämmerung	
66:57	00:51:00	Lager	Zelt-Lager der Lighthorsemen; Versetzungsgesuch: Archy und Frank wollen gemeinsam in einem Truppenteil dienen	
67:48	01:29:00	Pyramiden	Sphinx; Bahnkumpel vertreiben Händler; Frank zeigt sich in neuer Uniform	
69:17	03:13:00	Hotel	Ballsaal des 'The Nile Hotel'; zu Ehren der "Australian and NZL nurses"; Archy und Frank sind als Boten dort, überstellen den Marschbefehl (von Alexandria in die Dardanellen); dürfen laut Major Barton noch etwas trinken; Tanz mit den Krankenschwestern; ausgelassene Stimmung (Walzer)	
72:30	01:52:00	Küste	Dunkelheit, einzelnes Licht; Truppentransporte vor dem Aufladen; Schüsse (MG-Sperrfeuer)	getragene Musik
74:22	00:49:00	Küste	Boote landen an (Granat-Einschläge)	
75:11	00:45:00	Lager	Unterkünfte (Zeitsprung?) an Anzac Cove	
75:56	01:19:00	Küste	Strand; gemeinsames Schwimmen (unter Beschuss); Tauchen; Schüsse schlagen ins Wasser ein; Verletzter	
77:15	01:55:00	Schützengraben	Archy und Frank sammeln Wasserflaschen	"Morning Abdul"
79:10	00:15:00	Küste	Strand; Granatenbasteln	
79:25	00:30:00	Lager	Granateinschläge und Weitermachen als sei nichts geschehen	
79:55	00:03:00	Lager	türkische Gefangene werden begafft	
79:58	00:42:00	Lager	Schwarzmarkt im nächtlichen Lager	
80:40	00:49:00	Lager	Infanterie wird angelandet; Wiedertreffen	
81:29	01:17:00	Lager	Zelt; Major Barton erfährt von bevorstehendem Ablenkungsangriff	Karte
82:46	01:32:00	Schützengraben	Paket aus der Heimat : Wollpullover, Seife, Saft, Puder	
84:18	00:30:00	Lager	Friedhof; warten auf Beginn der Schlacht (MG-Feuer)	
84:48	03:19:00	Lager	Nacht: "Heimkehr" vieler Verletzter; Bill zurück; Barney tot; Snowy ist verwundet und gibt Frank sein Tagebuch	getragene Musik
88:07	01:02:00	Schützengraben	Archy und Frank trinken zusammen; Mj. Barton erkennt Achy; Archy wird von Frank als "Meldeläufer" vorgeschlagen	
89:09	01:03:00	Lager	Zelt: Mj. Barton hat Flasche Champagner von seiner Frau; klassische Musik, außen lauschen andächtige Soldaten	Nachtansicht Strand
90:12	01:36:00	Schützengraben	Frank wird zu Mj. Barton bestellt als Ersatz für Archy; Frank und Archy verabschieden sich; Vorbereitung; Bajonetten	
91:48	01:42:00	Schützengraben	Brief von Archy an seine Eltern	"Adventure bigger than life"
93:30	02:08:00	Schützengraben	fataler Befehl; Soldaten kommen z.T. gar nicht mehr aus dem eigenen Graben; Verletzte und Tote; Archy trifft es wieder	
95:38	03:27:00	Schützengraben	Telefonleitung unterbrochen; Frank mit Nachricht zu Colonel Robinson, kommt zurück mit dem Befehl weiterzumachen	zu General Gardener: "Lauf wie der Wind" (Musik von J.M. Jarre)

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
99:05	04:38:00	Lager	Zelt Gardener; will alles noch mal überdenken; gemeinsames Warten; Colonel Robinson gibt telefonisch den Befehl zu stürmen; Frank ist noch unterwegs; alle verabschieden sich und schreiben Briefe an die Familie; Beten	getragene Musik
103:43	02:56:00	Schützengraben	Archy ist tot; Übergang in Credits (schwarzer Hintergrund; rote Schrift)	getragene Musik; Tomaso Abinoui: "Adagio in G Minor for Strings and Organ"
106:39			Ende	

## B.14. Ishtar (1987)

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:00:58	credits		"Telling the truth is a dangerous business, hones und popular don't go hand in hand"
00:00:58	01:49:02	USA	unaufgeräumtes Zimmer; komponieren	
01:50	00:25:00	USA	Schaufenster Plattenladen; New York; Strasse; Lyle + Chuck	Plattenladen
02:15	00:29:00	USA	unaufgeräumtes Büro eines Künstleragenten	Künstleragent
02:44	01:20:00	USA	Keller Bar; Newcomer Bühne; mehrere Bands	Bühne
04:04	01:30:00	USA	Bühne; Musik von Band; entgeistertes Publikum	
05:34	01:26:00	USA	verschneite New Yorker Strassen; Angebot: Honduras (Hinweis auf Todeskommandos) oder 10 Wochen Marokko	New Yorker Strassen; Todeskommando; 10 Wochen Marokko
07:00	01:18:00	USA	Bar (leer); nur Barkeeper, Lyle + Chuck	Musik Sinatra: "One more for the road"
08:18	00:22:00	USA	Flashback: Strasse; Lyle als erfolgloser Eisverkäufer	
08:40	00:22:00	USA	Flashback: speißiges Zimmer; Lyle beim Komponieren an Keyboard; Frau ist genervt	
09:02	02:46:00	USA	Flashback: Chuck in griechischem Lokal "Amore" spielend, singt für Gäste; 1. Zusammentreffen von Chuck und Lyle	"my life is nearly over"
11:48	00:18:00	USA	Flashback: unaufgeräumtes Appartement (Chuck's Wohnung); Klamotten wechseln	
12:06	00:12:00	USA	Flashback: griechisches Lokal; am Klavier singend	
12:18	01:17:00	USA	Flashback: unaufgeräumtes Appartement	
13:35	01:36:00	USA	Flashback: Appartement Lyle; er weint, weil er verlassen wurde (wg. der Musik)	
15:11	00:47:00	USA	Flashback: Bar; Chuck flirtet; Lyle	
15:58	00:24:00	USA	Flashback: Strasse; nachts; Regen; Chuck + Lyle; Gespräch über Zukunft	
16:22	00:22:00	USA	Flashback: Appartement Chuck; er wird auch verlassen	Chuck
16:44	00:20:00	USA	Flashback: Appartement Lyle; mit Keyboard auf dem Sofa; trinkt Whiskey	
17:04	00:39:00	USA	Flashback: Appartement Chuck; ruft Lyle an, weinend, weil Carol ihn verlassen hat	schnelle Wechsel zwischen den Apartments
17:43	00:17:00	USA	Flashback: Appartement Chuck; er sitzt am Fenster	
18:00	02:52:00	USA	Flashback: Chuck klettert nach außen (Selbstmord); Eltern + Rabbi wollen ihn wieder zurückholen; Lyle bringt ihn dazu, wieder zurück zu klettern; Polizei klettert am Haus	im Hintergrund New York
20:52	00:32:00	USA	Flashback: Bar; sie entscheiden sich für Marokko (nicht so gefährlich)	
21:24	00:05:00	Wüste allgemein	Ishtar; Sonne;	near Moroccan Border
21:29	00:38:00	Ruine	Ausgrabungen; Archäologen finden Schatzkarte	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
22:07	01:21:00	Lager	Zelt der Archäologen; Karte wird gelesen; Schüsse	
23:28	01:06:00	Hotel	Telefonat; Omar wird ermordet (auf der Suche nach der Karte)	Badia
24:34	00:27:00	Flugzeug	Propeller-Flugzeug; Innenraum; Chuck + Lyle	
25:01	03:35:00	Flughafen	Ishtar; Pässe werden gestempelt; lautes, buntes Treiben; Chuck wird angesprochen (hält Adjanis für einen Mann)	Durchsage: "Die Streitkräfte haben eine Ausgangssperre verhängt" Adjanis: "Ich muss nach Marrakesch, noch heute"
28:36	00:56:00	Amerikanische Botschaft	Lyle muss alleine nach Marrakesch weiterreisen	"Dieses Land steht am Rande eines Bürgerkriegs"
29:32	00:28:00	Hotel	außen; Taxi, Chuck wird übers Ohr gehauen	
30:00	00:14:00	Hotel	Hotelzimmer	Innen
30:14	00:10:00	Hotel	amerikanischer Besuch	
30:24	01:59:00	Restaurant	Restaurant; Chuck isst beidhändig; CIA Mann gibt sich als solcher zu verstehen; die Kommunisten gegen die Emis	"heute Ishtar und morgen ganz Afrika"
32:23	00:07:00	Platz	am nächsten Abend; Schwenk über abendlichen Jema el Fna	
32:30	00:04:00	Bar	Lounge; Chez Casablanca; außen; Ankündigungsplakat	
32:34	01:02:00	Bar	Chez Casablanca; innen; Lyle spielt Klavier	
33:36	02:10:00	Bar	Chuck kommt herein und beginnt zu singen: "That's amore"; Publikum angetan trotz schlechter Performance; alle Nationalitäten sind von großem amerikanischen Schowprogramm begeistert (auch die marokkanischen Kellner)	
35:46	00:31:00	Bar	"Elvis Presley Fanclub von Marrakesch"; sie genießen den Erfolg	
36:17	00:19:00	Bar	Chez Casablanca; außen	
36:36	04:08:00	Hotel	Hotelzimmer Lyle; Adjani als "Einbrecherin"; Lyle schlägt Adjani (vermutet Schwulen); Verabredung auf Kamelmarkt (blindes Kamel)	"CIA unterstützt Diktatur in Ishtar" "Die Kuppel des Palastes des Emirs ist aus Gold und die Bewohner haben noch keinen Eisschrank gesehen"
40:44	03:34:00	Restaurant	Restaurant; Chuck trifft CIA Mann; langes Gespräch	"Marokko hat einen Pakt mit Gaddafi unterzeichnet"
44:18	01:14:00	Hotel	Hotelzimmer Chuck + Lyle; schleicht sich herein; morgens	
45:32	01:21:00	Hotel	Lyle geht aus dem Hotel, wird von "lächerlicher Gestalt" verfolgt; Im werden Drogen angeboten	
46:53	00:51:00	Platz	Jema el Fna; Chuck + Lyle; Abdul bietet sich als Fremdenführer an (trägt Micheal Jackson T-Shirt)	
47:44	01:23:00	Souk	CIA Leute (als Trottel dargestellt) beobachten Russen, Araber, Türken,...	Jema el Fna
49:07	00:53:00	Souk	versuchte Entführung; Schießerei; Flucht	
50:00	00:34:00	Souk	Teppichgeschäft; Chuck + Lyle werden versteckt	
50:34	01:02:00	Souk	Dach des Geschäfts; Flucht	des Geschäfts
51:36	00:14:00	Palast	The Emir's Palace	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
51:50	02:08:00	Palast	Palast innen; Emir und CIA-Mann; Information über Treffen mit Gaddafi	innen
53:58	00:12:00	Strasse	Fahrt im Geländewagen über staubige Strassen	staubig
54:10	01:44:00	Kamelmarkt	Lyle sucht Mohammed und will "blindes Kamel" kaufen; Unverständnis bei Händlern	
55:54	03:42:00	Hotel	Magreb; Chuck beobachtet Lyle aus Zimmer; Tür wird geöffnet; Adjani (bewaffnet) kommt wegen der Karte; erzählt Chuck die Geschichte	"Sie sind hier in einer archaischen und integranten Welt und sie kommen aus einem sehr jungen Land..."
59:36	04:12:00	Kamelmarkt	Lyle hat ein Kamel gekauft; buntes Treiben; CIA-Mann kommt dazu	"Haben Sie Wüsten-Erfahrung? Das ist dort, wo Las Vegas liegt"
63:48	00:35:00	Haus	Versteck der Verschwörer; Plan, sie umzubringen	
64:23	01:06:00	Gasse	Adjani: gibt Lyle Auftrag, in die Wüste zu gehen	
65:29	00:11:00	Haus	Versteck der Verschwörer	
65:40	04:50:00	Wüste allgemein	Chuck + Lyle; Wanderung; Kamel will nicht so wie die beiden; Geier umschwirren Chuck, der reglos im Sand liegt	
70:30	01:13:00	Haus	Versteck der Verschwörer	Archäologe: "In der Wüste wimmelt es nur so von Waffenhändlern"
71:43	02:47:00	Sandsturm	Wüste; Nacht; Chuck + Lyle streiten sich; es kommt heraus, dass beide für verschiedene Seiten spioniert haben	
74:30	00:47:00	Sandsturm	Gegenlicht; Kamel	
75:17	06:55:00	Wüste allgemein	Chuck + Lyle treffen auf Waffenhändler; verschiedene Berberdialekte; Waffenversteigerung	
82:12	00:40:00	Wüste allgemein	Hubschrauber über der Wüste	
82:52	00:39:00	Wüste allgemein	Hubschrauber fliegt wieder weg	
83:31	00:11:00	Strasse	Militär läuft durch die Strasse; Panzersperren	Ishtar
83:42	00:06:00	Palast	Palast außen; Goldkuppel	
83:48	00:51:00	Palast	innen; CIA-Mann und Emir	"Der Feind meiner Feinde ist mein Freund"
84:39	02:21:00	Wüste allgemein	Chuck + Lyle kurz vor dem Verdursten; dem Wahnsinn nahe ... (Lachen, Weinen); falscher Zeitpunkt für Depression	
87:00	01:40:00	Wüste allgemein	Lyle entdeckt Karte auf Chucks Kopf (Tuch-Ersatz); Futter der Jacke	
88:40	02:40:00	Wüste allgemein	Hubschrauber über der Wüste (CIA); Schüsse auf Chuck + Lyle; sie schießen zurück; wollen fliehen, aber Kamel bewegt sich nicht	
91:20	02:40:00	Wüste allgemein	Hubschrauber kommen zurück; Jeep kommt dazu (Abdal, Führer); Hubschrauber greift an	
94:00	01:11:00	USA	Büro in New York; Marty (Agent) hat Karte zugeschickt bekommen und verhandelt mit der CIA; verliert Bedingungen: soziale Reformen in Ishtar, Live-Album von Roger und Clark aufgenommen in Chez Casablanca; CIA-Mann im Büro	7th Battalion als begeistertes Publikum
95:11	00:15:00	Bar	Chez Casablanca; außen	
95:26	04:12:00	Bar	Chez Casablanca; voll; Amy als Gäste; MP als Einheber!; General Westlake schaut eher besorgt, wäre wohl lieber im Kampf	Konzert: "I look to Mekka and see ...." General: "So etwas habe ich noch nie erlebt..."

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
99:38	00:22:00	USA	New York; Plattengeschäft; Cover: Roger + Clark live in concert; Dank an König Hassan II. von Marokko	Plattengeschäft
100:00				

**B.15. The Sheltering Sky (1990)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	02:20:00	Credits	Alte New York Aufnahmen: Radio City Music Hall; U-Bahn; Skyline NY; Schnee; Schiff	Musik
02:20:00	00:40:00	Hafen	großes Schiff; Ruderboot; Gesicht von Port	
03:00	02:14:00	Hafen	Anlanden in Tanger; Port, Kit + Tunner mit Tropenhelm; Orientalen tragen Reisekiste und Koffer; Kinder tragen Koffer	
05:14	01:12:00	Hafen	Immigrationsbüro; alle Künstler	"Aufenthalt? Hier in diesem Land?"
06:26	04:27:00	Café	Paul Bowles an einem Tisch; Schuhputzer; Port erzählt Traum, Kit ist vom Traum verstört; Eric Lyle	Karte wird betrachtet; "In Italien dürfen Frauen seit heute wählen" (1945); Musik: "Je chante" von Charles Trenet aus Radio (aus dem Jahr 1937)
10:53	00:07:00	Hotel		Außenansicht
11:00	02:53:00	Hotel	Zimmer; Kit auf Bett; Rolle von Tunner wird besprochen; Kit will nicht mit Spazierengehen; beinahe Sex; Streit wegen Tunner	"nichts von sich preisgeben, weil wir irgendwann wieder in NY sind"
13:53	00:11:00	Hotel	Empfang; Schlüsselabgabe	
14:04	01:04:00	Strasse	sehr französisch; verschleierte Frauen; lautstarke orientalische Musik; Kit blickt an Fenster	
15:08	00:50:00	Stadt allgemein	Stadtmauer; Palmen; mehrere Muezzin rufen zum Gebet	Stadtansicht von oben
15:58	01:10:00	Ruine	Ruinen der Kasbah; Port im Freien auf Mauer; bekommt Prostituierte angeboten	
17:08	00:30:00	Hotel	Zimmer Kit; schaut in Ports Zimmer: leer	
17:38	01:02:00	Gassen	Treppe; Port wird zu den Zelten gebracht; entferntes Lagerfeuer	Trommelmusik
18:40	02:28:00	Lager	Zelt; Prostituierte gibt Port Tee	
21:08	00:06:00	Lager	außen; Frauen verschleiert	
21:14	00:24:00	Hotel	Zimmer; Turner schaut in Kits Zimmer: leer	
21:38	01:06:00	Lager	Zelt; Prostituierte versucht, Port Geld zu stehlen	
22:44	00:46:00	Lager	außen; Prostituierte ruft Männer zu Hilfe; Port flieht, wird verfolgt	
23:30	04:52:00	Hotel	Hotelzimmer; Zimmer Kit: Albtraum (Schweiß gebadet); Tunner klopft an; sieht, dass Ports Zimmer immer noch leer ist; macht sich fertig; Kit sagt, dass sie nicht weiß, was sie will (zu müde); Zimmer Port: kommt wieder, sieht schlimm aus (Eifersucht!)	
28:22:00	02:19:00	Hotel	Speisesaal; reden über die Lyles (Mutter + erwachsener Sohn); Stromausfall; Kerzen werden gebracht	Bowles (Autor) aus dem Off
30:41	02:03:00	Hotel	Zimmer Port; geht zu Kit; klären, wer mit wem die Reise antritt	
32:44	00:46:00	Zug	Blick aus dem Abteifenster; Regen an Scheiben	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
33:30	00:47:00	Landstrasse	beladener weißer Mercedes; Mutter (Lyle) redet von den Arabern als stinkende, primitive Rasse; Port sagt, er finde die Araber eigentlich sympathisch; Mutter: weil sie so servil sind	"They search our room, they steal our things" "Who?" "The Arabs!" They hate us all."
34:17	00:19:00	Zug	kommt aus Tunnel; Tunner hat Champagner mit in den Zug genommen	
34:36	00:23:00	Landstrasse	Auto auf unbefestigter Landstrasse; Esel kommt entgegen	
34:59	01:03:00	Zug	Champagner; Zug steht in Ebene, ruckelt wieder los	
36:02	02:48:00	Hotel	Tankstelle und Lokal; Hotel ohne fließendes Wasser; Gebet eines Muezzins	
38:50:00	00:43:00	Hotel	innen; Teppiche werden geklopft; Port holt etwas aus dem Zimmer	
39:33	01:40:00	Hotel	Zimmer Kit; liegt nackt auf dem Bett; Tunner neben ihr; Tunner mit sehr viel an Gepäck	
41:13	00:21:00	Hotel	Dach	
41:34	01:44:00	Landstrasse	Port + Kit fahren Fahrrad und singen	Totale
43:18	06:26:00	Pass	zu Fuss; Fahrräder liegen; Blick in die Ferne; Kit + Port sitzen, schweigen; Kit weint; Sex	warmes Licht
49:44	01:24:00	Bus	voll; Nacht; tagsüber viele Fliegen	
51:08	00:21:00	Bus	passiert Siedlung	
51:29	00:21:00	Bus	innen; Blick aus dem Fenster	
51:50	01:05:00	Strasse	Ain Korfa; Beerdigungszug; Hütten; Kinder tragen das Gepäck; reges Treiben; Kit: Hinweis auf den unbeschreiblichen Geruch	
52:55	01:55:00	Hotel	Unterkunft; sehr einfach; Speiseraum: Harira + Wein; Mehlwürmer im Essen	
54:50	00:18:00	Hotel	außen; die Lyles kommen an	
55:08	01:36:00	Hotel	innen; dunkel; Frage nach dem 'Glücklichsein'	
56:44	01:48:00	Hotel	Zimmer Port; Eric Lyle bringt Geld zurück; sagt sie fahren nach Messad	
58:32	00:38:00	Hotel	Zimmer Kit; Frühstück und Nachricht, dass Tunner mit den Lyles gefahren ist (nach Bon Noura)	
59:10	01:17:00	Hotel	Port packt den riesigen Reisekoffer (Schrankkoffer)	
60:27:00	01:11:00	Bus	unbefestigte Strasse; Blick in die Landschaft; beladener LKW fährt an ihnen vorbei	orientalische Musik
61:38	01:48:00	Hotel	Kit wäscht ihre Sachen und erklärt, dass sie seit dem Verlassen des Schiffs, wie auf der Flucht gelebt hat; kein Spiegel im Haus; Port hat Pass verloren	
63:26	03:19:00	Friedhof	Anhöhe; Blick auf Siedlung / Oase; Sahis beim Training (Ausbildung)	"Timbuktu, El Gha, es ist doch überall das Gleiche!"
66:45	00:15:00	Friedhof	schwitzender Port (Krankheit!)	
67:00	01:04:00	Platz	Tanz; Port bekommt Kif angeboten	
68:04	01:29:00	Haus	Nebenraum: Tanz; Port schaut zu	Tranceritual
69:33	00:33:00	Hotel	Zimmer Port; Fremdenlegionär bringt Nachricht	
70:06	01:07:00	Busstation	Port will Ticket haben; Bus ist ausgebucht; Bestechung	
71:13	01:44:00	Bus	nach El Gha; Port bricht zusammen (schwer krank)	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
72:57	02:26:00	Oase	Ankunft in El Gha; Kamele; Port bricht erneut zusammen	
75:23	00:47:00	Funduc	Port fiebert	
76:10	01:12:00	Gasse	dunkel, relativ leer; Labyrinth	
77:22	00:37:00	Funduc	Hotel du Ksar; Kit erfährt, dass eine Epidemie ausgebrochen ist; Bettler	
77:59	00:18:00	Gasse		
78:17	01:41:00	Funduc	Port bewegt sich im Fieber zur Musik; übergibt sich; Kit realisiert ihre Situation	Musik
79:58	00:36:00	LKW	Verladung auf LKW nach Spa; Fremdenlegion	
80:34:00	00:20:00	LKW	Ladefläche	
80:54	00:25:00	LKW	Fahrt; Palmen und Sand	
81:19	01:51:00	Fort	Legionsstandort; Arzt; kahler Raum, nur eigenes Gepäck; Kit gibt Port die Tabletten	
83:10	01:06:00	Fort	sandiger Innenhof; Blick auf Kamele; Kit geht barfuss im Sand; Gegenlicht	
84:16	01:29:00	Fort	karger Raum; Kit bekommt Suppe gebracht, gibt sie Port; dieser kann nichts essen	
85:45	01:23:00	Fort	Innenhof; Sandsturm (Geräusch); Sand dringt durch alle Ritzen ins Haus ein; Kit legt sich zu Port; er nimmt sie in die Arme	
87:08	00:06:00	Sandsturm	Düne außerhalb des Forts; Sturm hält an	
87:14	00:22:00	Fort	Wind und Sand wehen herein	
87:36	00:13:00	Fort	Innenhof; Tore werden verschlossen	
87:49	01:28:00	Fort	karger Raum; Kit rührt Milchpulver an (Medikament!); Port kann nicht mehr schlucken, fiebert stark	
89:17	00:13:00	Oase		Blick über nächtliche Siedlung
89:30	03:26:00	Fort	karger Raum; Port ruft nach Kit und erzählt, dass er Angst hat	"er ist furchtbar weit weg und allein" "jetzt weiß er, dass er nur für sie gelebt hat"
92:56	00:06:00	Oase		Blick über nächtliche Siedlung
93:02	01:16:00	Fort	Kit schließt Tür; geht aus dem Fort heraus; Port stöhnt und schreit, während Kit zum Bus unterwegs ist	
94:18	00:35:00	Fort	Legionär spritzt Port Morphin	
94:53	00:26:00	Oase	suchen nach Arzt	
95:19	02:06:00	Fort	Kit liegt still neben Port und schließt ihm die Augen; küsst ihn zum Abschied	
97:25	02:05:00	Oase	Kit sitzt am Fluss und wartet; Karawane; nur ein Koffer und Tropenhelm ist alles, was geblieben ist; schließt sich der Karawane an	
99:30	00:56:00	Sanddüne	Karawane	
100:26	02:13:00	Lager	Nachtlager; Lagerfeuer; Karawanenführer will Kit; sie zielt sich	
102:39	00:54:00	Sanddünen	Tag; roter Sand	Schwenk: unendliche Weiter
103:33	00:27:00	Lager	Nachtlager; Karawane	
104:00	00:13:00	Fort	Grab von Port; Tunner steht dort	
104:13	00:32:00	Wüste	Karawane	
104:45	00:41:00	Lager	Nachtlager; Karawane; Kit sitzt mit am Feuer	
105:26	00:24:00	Wüste	Karawane	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
105:50	00:07:00	Lager	Nacht	
105:57	01:22:00	Wüste	Karawane	
107:19	00:20:00	Lager	Nacht	
107:39	02:09:00	Oase	Karawane; man vergräbt Kits Bekleidung	
109:48	01:19:00	Platz	Kamelentladung; Familien begrüßen ihre Männer; Kit trägt Männerkleidung	
111:07	01:51:00	Haus	Kit wird hereingeführt; versteckt und eingeschlossen; Frauen auf Dach	
112:58	01:41:00	Haus	Zimmer; Beduine reinigt und wäscht ihre Füße; entkleidet sie und wäscht sie	
114:39	00:14:00	Haus	Dach; Junge guckt ins Zimmer; beobachtet Sex	
114:53	00:25:00	Haus		
115:18	00:06:00	Stadt allgemein	Timbuktu	Schnittbild
115:24	01:10:00	Haus	Kit im Haus; zerschneidet ihre Briefe und Aufzeichnungen, nutzt diese als Dekoration für den kargen Raum	
116:34	01:18:00	Haus	Beduine kommt zu Kit; Sex	
117:52	00:06:00	Haus	Junge beobachtet Sex; gibt Frauen zu verstehen, was passiert	
117:58	00:50:00	Haus	Zimmer; Beduine muß wieder gehen; Kit betrachtet sich	
118:48	01:07:00	Landstrasse	Mercedes der Lyles	
119:55	00:09:00	Oase	Lyles treffen auf Tunner	
120:04	02:22:00	Haus	Zimmer Kit; sie beginnt zu schreiben; wird aufgefordert herauszukommen; Kit zeigt sich als Frau	Gesang von Frauen; Kalebassegetrommel
122:26	03:04:00	Stadt allgemein	Timbuktu; Markt; exotische Tiere; Kit taumelt durch die ihr fremde Welt; rohes Fleisch, voll Fliegen; zunehmend lauter; ihr Geld wird nicht akzeptiert; Kit wird von der aufgebrauchten Menge verprügelt	
125:30	00:35:00	Krankenhaus	Kit völlig gebrochen, verrückt geworden; Frau aus der Botschaft soll ihr helfen	
126:05	01:15:00	Taxi	Tanger; Fahrt ins Grand Hotel; Hafenansicht	
127:20	00:47:00	Hotel	außen im Taxi vor Hotel: wo alles begann	
128:07	00:41:00	Taxi	Tunner am Taxi; Kit weg; alleine unterwegs	
128:48	01:00:00	Café	Kit trifft Paul Bowles; Schlussworte über die endliche Unendlichkeit des Lebens	Musik: "Je chante" von Charles Trenet
129:48	02:25:00	credits		
132:13				

**B.16. Not without my daughter (1991)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:11:00	Credits		(spielt 1984 während des 1. Golfkrieges)
00:11:00	00:51:00	Credits		
01:02	01:24:00	Credits	Seeufer	leichte Musik
02:26	01:45:00	USA	Haus von See aus; Mann mit Kind am Steg am Angeln; Idylle	
04:11	00:45:00	USA	Krankenhaus; Vater von vorher als Arzt; Aufenthaltsraum; amerikanische Ärzte beginnen, Witze über Ausbildung im Iran zu machen	leise Musik: Vissi d'Arte aus Tosca von Puccini
04:56	01:27:00	USA	Garten im Grünen (Wasser im Hintergrund); Moody + Betty; erzählt von seiner Familie und den Anfeindungen	
06:23	01:50:00	USA	Kinderzimmer; Moody liest Tochter aus Aladdin vor	Vater: "I was born in Persia, they call it Iran now. ... Iran has got caves and mountains and deserts just like in the story and Mosques. They are so beautiful, they are like jewels. You want to see those?"
08:13	02:32:00	USA	Moody's Wohnzimmer; er telefoniert auf Farsi mit seiner Schwester in Teheran; Betty kommt dazu; Moody gießt sich einen Whiskey ein; er schlägt 2 Wochen Urlaub im Iran vor; er hat seit 10 Jahren seine Familie nicht gesehen	
10:45	01:39:00	USA	Schlafzimmer; Moody bittet erneut, für 2 Wochen nach Teheran zu fahren; er schwört auf den heiligen Koran, dass er die Familie keiner Gefahren aussetzen wird und dass sie nach 2 Wochen zurückkehren! Betty ist einverstanden	
12:24	00:29:00	Flughafen	Maschine landet	
12:53	02:08:00	Flughafen	Tür geht auf; Moody wird umringt von zahlreichen Menschen (Familie); Frauen tragen schwarzen Hejab/Schador im Iran; Frauen begrüßen Betty und Mahtob (Mondlicht)	
15:01	00:53:00	Flughafen	außen am Auto; Betty bekommt Mantel geschenkt; Bild von Khoumeni	
15:54	01:10:00	Auto	Betty blickt aus dem Auto; wieder Bild von Khoumeni; Moodys Schwester sehr unfreundlich, steigert Bettys Unwohlsein indem sie sagt, dass Betty ohne Verschleierung verhaftet würde	Stadtsilhouette Teheran
17:04	01:00:00	Haus	Ankunft; Frauen bewerfen das Auto mit Blumen; Moody erklärt, warum das Schaf getötet wurde und wieso sie darüber steigen sollen	
18:04	00:31:00	Haus	Dach; Ruf des Muezzins; Betende auf Sportplatz der Universität	
18:35	00:11:00	Haus		
18:46	00:10:00	Haus	Dusche; Betty	
18:56	00:41:00	Haus	Schlafzimmer (dunkel); Anklopfer; Moody muss zum Beten	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
19:37	00:13:00	Haus	Wohnzimmer; ganze Familie betet	
19:50:00	00:46:00	Strasse	Frauen im Shador; Bild von Khoumeni; Autos; moderne Stadt	
20:36	00:58:00	Strasse	Bewaffnete springen zur Gruppe, reden durcheinander; Bettys Haare werden unter dem Hejab versteckt	
21:34	00:10:00	Stadt allgemein		
21:44	01:14:00	Haus	Wohnzimmer; Abendessen der Familie; Gebet und Ruhe vor dem Essen; danach sehr laut, alle reden durcheinander; Moody's Schwester giftet Betty mit Blicken an	
22:58	02:41:00	Haus	Dach; Moody + Betty reden über Vorkommnisse; Familie sieht Moody als Amerikaner; 2-3 mal duschen: wegen der Temperaturen; nach dem Liebesakt duschen – unrein	
25:39	00:36:00	Stadt allgemein	Muezzin; Moschee; Lautsprecher aus denen zum Frühgebet gerufen wird	
26:15	00:34:00	Haus	Schlafzimmer; Morgengebet; erster Ausbruch Moody's wegen Bettys Bitte, nicht beten zu gehen	
26:49	00:38:00	Haus	Wohnzimmer; lauter Streit des Cousins mit Moody; Moody blickt aus dem Fenster zu seiner Tochter	
27:27:00	00:28:00	Haus	Dach; Blick auf Stadt; Betty fotografiert; Moody holt sie herein	
27:55	01:52:00	Haus	innen; Treppe; Moody spricht mit Betty über die Kündigung in seinem Krankenhaus; Moody fragt ob sie denkt, dass sie in Michigan einen Iraner haben wollen; Betty will nach Hause und das amerikanische Rechtssystem nutzen	
29:47	03:51:00	Haus	Schlafzimmer; Betty packt; Moody bringt Teppiche, hat noch nicht gepackt; Cousin spricht von benötigtem Stempel (3 Tage vorher); Geständnis Moody: wir werden hier bleiben und im Iran leben; Mahtob soll nach dem Islam erzogen werden, soll lernen, was wahre Werte sind; Moody schlägt Betty: du bist in meinem Land, du bist meine Frau, du tust was ich dir sage!	
33:38	02:35:00	Haus	Wohnzimmer; gemeinsames Essen; Betty läßt übersetzen, sie weint; sie spricht über Vertrauen; alle gegen Betty	
36:13	01:21:00	Haus	Schlafzimmer; Betty sucht Geld und versteckt es unter der Matraze; Mahtob ins Bett; Betty will mit Moody reden	Moody: "Es gibt nichts mehr zu reden!"
37:34	00:21:00	Haus	Moody im Treppenhaus; Flur; scheint gebrochen	
37:55	00:31:00	Haus	Moody telefoniert auf Englisch und sagt jemandem, dass er/sie nicht mit Betty spreche kann, weil er ihr Mann ist und das entscheiden kann	
38:26	02:24:00	Haus	Schlafzimmer; außen Regen; Moody bringt Essen, wie in einem Gefängnis; Betty betet mit Mathob zu ihrem Gott; sie will nach Hause und nie von Mathob getrennt werden und will Schutz	
40:50	00:40:00	Haus	Küche; Betty telefoniert mit ihrer Mutter; sagt ihr, dass sie zum amerikanischen Visa-Büro in die Schweizer Botschaft gehen soll; Moody kommt und legt auf	
41:30	00:37:00	Haus		

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
42:07	00:39:00	Haus	Küche; Betty ruft in Schweizer Botschaft an (sie kann nicht laut sprechen)	
42:46	00:43:00	Haus	Schlafzimmer; Moody kommt und erklärt ihr, dass seine Familie sie genau beobachtet (=soziale Kontrolle); Mathob soll bald Schule besuchen, benötigt passende Kleidung	
43:29	00:51:00	Taxi	Betty + Mathob zur Schweizer Botschaft	
44:20	03:26:00	Schweizer Botschaft	Botschaftsangestellte teilt ihr mit, dass sie durch die Heirat iranische Staatsbürgerin ist; im Falle einer Scheidung gehen die Kinder zum Vater	
47:46	00:19:00	Taxi		
48:05	00:35:00	Haus	Moody schlägt Betty, droht ihr, sie umzubringen	
48:40:00	00:15:00	Stadt allgemein		Stadtansichten im Regen
48:55	00:36:00	Haus	Wohnzimmer; Geburtstag Mathob	
49:31	02:18:00	Haus	Schlafzimmer; Betty am Fenster, bedankt sich bei Moody für das Fest; trägt Kreuz an der Kette; sie fragt Moody, wann er wieder zur Besinnung kommt; Moody erklärt ihr, dass er nicht wollte, dass es so wird (=schwacher Mann, durch Gemeinschaft dazu getrieben)	
51:49	00:32:00	Haus	Haus von Nasserine und Manual; neue Unterkunft	
52:21	00:34:00	Haus	Zimmer von Betty	
52:55	01:00:00	Haus	Wohnzimmer; Onkel von Moody zu Besuch (Mullah); fragt Betty nach dem Schador und klärt auf: keine islamische Pflicht	
53:55	00:39:00	Koranschule	Betty lernt andere Amerikanerinnen kennen	
54:34	00:55:00	Koranschule	Hof; konvertierte Amerikanerin	
55:29	00:24:00	Haus	Schlafzimmer; Betty erklärt Mathob, dass sie auf alles achten soll und lernen muss; andere Kultur verstehen, wenn man sie nutzen will	
55:53	00:54:00	Basar	Moody mit Mathob; eng, laut, viele Soldaten	
56:47	00:24:00	Haus	Haus der "Freunde" (Ellen + iranischer Mann); Wohnzimmer, gemeinsames Essen	
57:11	02:30:00	Haus	Haus der "Freunde"; Küche; Ellen öffnet ihre Haare; erzählen über ihre Probleme (Schläge; Sorgerecht); Betty erzählt Ellen von ihren Plänen, in die USA zu gehen; sie kann hingerichtet werden (Bedrohung!)	
59:41	01:33:00	Haus	Haus von Nasserine und Manual; Moody bekommt auch im Iran keine Arbeit wegen seiner Vergangenheit; Betty soll alleine auf den Markt gehen	
61:14	00:08:00	Strasse	Demonstration	
61:22	02:17:00	Basar	Wechselgeld im Bekleidungsladen; Betreiber ist Schah-Anhänger und erlaubt ihr dort zu telefonieren; sein Sohn ist gefallen, hat in Texas studiert; Verbündeter (Hamid)	
63:39	00:43:00	Haus	Schlafzimmer; Betty + Mathob beten	
64:22:00	00:18:00	Koranschule	Mathob weint	
64:40	00:09:00	Taxi		
64:49	00:41:00	Basar	Bekleidungsladen wird passiert; Schador tragende Frauen	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
65:30	01:08:00	Basar	Bekleidungsladen; Hinterzimmer; Hamid stellt Kontaktperson vor	
66:38	00:06:00	Basar		
66:44	00:56:00	Haus	Betty und Moody; Mathob hat den ganzen Tag in der Schule geweint	
67:40	01:00:00	Koranschule	Granateinschläge/Bomben; alle laufen durcheinander; Sirenen	
68:40	00:24:00	Koranschule	Keller; Schutzraum	
69:04	00:23:00	Strasse	Moody macht Vorwürfe gegenüber der USA, die den Irak mit Waffen versorgen	
69:27	00:39:00	Koranschule	Hof; Betty; Ellen wurde von Ehemann geschlagen; er greift Betty verbal an	
70:06	01:35:00	Schule	Mahtob; Betty betrachtet Bild ihrer Eltern aus den USA; andere Frauen erklären, dass sie helfen	
71:41	00:49:00	Basar	Bekleidungsladen; Hinterzimmer; Verbindungsperson zeigt Fluchtweg auf	
72:30	00:40:00	Schule	Mahtob; Moody wartet und verprügelt Betty im öffentlichen Raum; schlägt auch Mathob	
73:10	01:18:00	Strasse	Moody bringt Betty nach Hause; sie läuft weg; Strassenszenen; Betty telefoniert aus Telefonzelle	
74:28	01:41:00	Schule	Mahtob; Betty bricht zusammen, weil ihr keiner helfen kann	
76:09	00:25:00	Haus	Schlafzimmer; Betty beschwört Mathob, nichts zu verraten	
76:34	01:04:00	Haus	Wohnzimmer; Moody teilt Betty mit, dass sie keine Frage mehr zu stellen hat; Moody verschleppt Mathob	
77:38	00:53:00	Haus	Hof; Moody will von der Tochter wissen, wo sie gewesen sind	
78:31	00:49:00	Haus	Zimmer von Betty; Moody bringt Essen in die "Zelle"	
79:20	01:26:00	Haus	Wohnung Betty; Gebetsformeln hörbar; Splittereinschlag (Granaten und Bomben); Betty kann nicht raus, weil sie eingeschlossen ist; Moody kommt mit Mathob zurück	
80:46	00:20:00	Strasse		Insert: 6 Monate später
81:06	00:34:00	Haus	Wohnung Betty; Betty spricht Farsi; alle sind begeistert	
81:40	00:35:00	Schule	Mahtob; Betty steigt in VW Käfer	
82:15	01:11:00	Haus	Haus des Verbindungsmannes; sehr kultiviert, erklärt, dass sogar das Wort Paradies persischen Ursprungs ist	
83:26	00:25:00	Haus	Haus Betty; gemeinsames Weihnachtsfest	Weihnachtsmusik; Tannenbaum
83:51	00:26:00	Haus	Hinterhof Verbindungsmann	"Der Golf ist zu gefährlich"
84:17	00:48:00	Arztpraxis	Praxis Moody; Betty telefoniert mit ihrer Mutter: Vater schwer krank; Moody sagt: wir besuchen sie	
85:05	01:13:00	Haus	Essen (am Tisch)	
86:18	01:25:00	Strasse	Hinterhof; im BMW; Treffen mit Verbindungsmann; er erklärt, dass in diesem Land Leute herumlaufen, die ein 9-jähriges Kind als heiratsfähig betrachteten; Soldaten: schanghaien Fußball spielende Jungs für den Krieg (werden zum Minenräumen genutzt)	
87:43	03:03:00	Haus	Moody erklärt, dass Betty den Besitz in den USA verkaufen soll; Moody weg (Notfall)	
90:46	00:54:00	Gasse	Betty und Mathob fliehen	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
91:40	01:45:00	Haus	Haus von Miss Nassini (Fluchthelfer); Mathob hat Kuscheltier vergessen; Betty telefoniert mit Moody	
93:25	01:33:00	Haus	Haus von Betty und Moody; Telefongespräch	
94:58	02:25:00	Auto	Fahrt durch Teheran; Flucht - völlig ausgeliefert; Autowechsel; Ziel: Sagros-Gebirge "Kurdistan"; Straßensperren und Kontrollen	
97:23	00:36:00	Auto	unbefestigte Strassen im Gebirge	
97:59	00:55:00	Hütte	einfache Unterkunft; Mann nimmt Pass, Uhr und Ring ab	
98:54	01:22:00	Auto	Weiterfahrt im Jeep; Schüsse auf das Auto	
100:16	01:53:00	Hütte	einfache Unterkunft; Raum wird von vielen Menschen geteilt; kurdischer Mittelsmann versucht Betty zu vergewaltigen; Fahrer des Jeeps weist ihn zurecht	
102:09	01:33:00	Grenze	Checkpoint; Mann bringt Betty und Mathob über die Grenze	
103:42	02:01:00	Sandsturm	im Gebirge; Kontaktperson (Kurde) nimmt sie auf dem Pferd mit	
105:43	00:31:00	Auto	steigen in ein Auto und werden in die Türkei gebracht; Betty bekommt Tasche mit Schmuck und Papieren wieder (war zur Sicherheit versteckt)	
106:14	04:47:00	Türkei	Strasse; amerikanische Flagge	"We're home baby, we're home"
111:01			Insert: Betty und Tochter kehren am 9.2.1988 zu ihrer Familie zurück ...	

**B.17. The English Patient (1996)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	02:29:00	Credits	Figur "Schwimmer" wird gemalt	
02:29:00	00:34:00	Notizbuchseite	Überblendung	
03:03	00:26:00	Wüste allgemein		
03:29	00:17:00	Wüste allgemein	Abschuss durch deutsche Truppen	
03:46	00:57:00	Italien	Lazarettzug	Schwarzblende
04:43	01:03:00	Wüste allgemein	Beduinen bergen Flugzeug und schwer verwundete Piloten (verbrannt)	
05:46	01:34:00	Italien	Rotkreuz-Zelte; kommen unter Beschuss	
07:20	01:00:00	Höhle	Beduinen; Versorgung der verwundeten Piloten	
08:20	01:39:00	Italien	Meeresstrand: Verwundete gehen spazieren; Badehäuser am Strand	Insert: Oktober 1944
09:59	00:07:00	Italien	Landstrasse; zerbombtes Haus; Rotkreuz-Konvoi; Jeep fährt auf Miene	
10:06	04:40:00	Italien	Landstrasse; Patient liegt in LKW; Mienensucher aktiv; an der Strasse werden die Verwundeten versorgt (Morphium); am Fuße des Klosters gelegen	
14:46	00:14:00	Italien	Klostergarten	
15:00	00:36:00	Italien	Kloster innen; zerbombtes Interieur (Bibliothek)	
15:36	00:43:00	Italien	Konvoi an Strasse	
16:19	00:48:00	Italien	Kloster; Patient wird in sein Bett gelegt	
17:07	00:23:00	Italien	Hana bezieht ihr Zimmer im Kloster	
17:30	01:34:00	Italien	Kloster; Bibliothek; Hana baut Treppe aus Büchern; Herodot	
19:04	00:17:00	Italien	Klostergarten; sie duscht im Freien	
19:21	00:34:00	Italien	Zimmer des Patienten; greift sich Herodot; zu schwach und zu eingeschränkt	
19:55:00	01:20:00	Lager	man sieht eine Hand zeichnen; Arabisch aus dem Off; man spricht mit Araber; Doppeldecker landen; Ankunft von Katharine Clifford und Ehemann; Lager der Archäologen	weicher Schnitt (Überblendung)
21:15	01:24:00	Lager	Zelt	
22:39	01:01:00	Berge	Flug; 2 Doppeldecker in Schlucht	
23:40	01:16:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten (karg und nur das Notwendigste); er erzählt von seiner Forschertätigkeit	
24:56	00:19:00	Italien	Klosterhof; Hana spielt "Himmel + Hölle"	
25:15	00:05:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten	
25:20	00:43:00	Lager	Lager der Archäologen; nachts; Flaschendrehen	
26:03	00:19:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Hana liest Herodot	
26:22:00	00:11:00	Lager	Lager der Archäologen; sie Geschichte wird von Katharine ebenfalls vorgetragen	
26:33	00:07:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; jetzt liest wieder Hana	
26:40	01:24:00	Lager	Lager der Archäologen; Katharine, Lagerfeuer	
28:04	00:35:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; er döst, Hana legt Herodot beiseite	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
28:39	01:20:00	Italien	Klostergarten; Caravaggio kommt an	Fade out in Sonnenaufgang
29:59	01:09:00	Italien	Klosterküche	
31:08	00:44:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; erzählt von Caravaggio	
31:52	01:25:00	Italien	Kloster; Hana hängt Sonnenschutz auf; Patient befragt Caravaggio nach Afrika	
33:17	01:10:00	Souk	Kairo; Katharine; Almasy klärt sie auf, dass Sie übers Ohr gehauen wurden und er die Decke zurückbringen möchte	Überblendung; mit Frage nach Almasy setzt Musik ein; Almasy: "Haben sie schon die Pyramiden besucht? Oder die Sphinx?"
34:27	00:31:00	Bar	Besprechung der weiteren Pläne	Kairo
34:58	00:46:00	Hotel	Außenanlage des Hotels (Frauen sind in der Bar verboten)	
35:44	01:29:00	Hotel	Ballsaal; Almasy fühlt sich verpflichtet, eine europäische Frau in diesem Stadtteil zu schützen; Almasy und Katharine tanzen	
37:13	00:37:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Hana ist eingeschlafen, entschuldigt sich	
37:50	02:06:00	Italien	Küche des Klosters; Hana wäscht sich; Caravaggio kommt dazu; Caravaggio sagt Hana, dass er weiß, wer der Patient ist	Titelmusik kommt auf
39:56	00:41:00	Lager	Wüstenlager; Nacht	
40:37:00	01:11:00	Lager	Wüstenlager; Tag; Clifford verabschiedet sich	
41:48	00:20:00	Italien	Kloster; Hana entdeckt Klavier in zerbombtem Zimmer	
42:08	00:27:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Caravaggio spritzt sich Morphium	
42:35	00:05:00	Italien	Kloster auf Hügel	Totalansicht
42:40	01:35:00	Italien	Kloster; zerbombtes Zimmer mit Klavier; Kip kommt an und warnt vor Minen; findet Mine	
44:15	00:21:00	Italien	Klostergarten; Kip+Caravaggio + Sergeant bauen Zelt auf	
44:36	00:47:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; er erklärt ihr, dass Kip Sikh ist (Turban)	
45:23	00:03:00	Italien	Motorräder; Kip und Sergeant fahren weg (Gasse)	
45:26	00:23:00	Italien	Klostergarten; Hana bearbeitet Beet	
45:49	00:08:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; er singt	
45:57	01:47:00	Wüste allgemein	Jeep; Almasy singt; Fahrt durch Leere Schlucht; Gebet der arabischen Helfer; Almasy geht alleine los; er untersucht das Gestein auf Spuren	
47:44	01:04:00	Wüste allgemein		
48:48	00:42:00	Höhle	Almasy geht ins Dunkel	
49:30	00:13:00	Höhle	außen	
49:43	00:35:00	Höhle	innen; Bilder: Schwimmer in der Wüste	
50:18	00:09:00	Höhle	Anfangsmotiv: Abmalen der Schwimmer	
50:27:00	00:13:00	Höhle	außen; Ausgrabung	
50:40	00:14:00	Höhle	innen; Arbeiten laufen	
50:54	00:45:00	Wüste allgemein	Jeep-Fahrt durch Wüste	
51:39	02:01:00	Düne	Unfall; Jeep kippt Düne herunter (selbst verschuldet); Wagen fährt sich fest; Katharine bleibt bei Almasy	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
53:40	01:33:00	Lager	Notlager in der Wüste; Katharine gibt Almasy ihre Bilder, er sagt jedoch, dass sie Fotos gemacht haben!	
55:13	00:06:00	Düne	Wüste; Nacht; Katharine sitzt im Sand und raucht	
55:19	00:40:00	Lager	Nachtlager; Almasy holt Katharine wegen Aufziehen eines Sandsturms	
55:59	02:55:00	Sandsturm	Versteck im Auto; Almasy und Katharine in einem Wagen; Sand begräbt Autos; Almasy erzählt über Winde, Wirbelstürme und deren Ausprägungen	
58:54	00:13:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten	
59:07	02:45:00	Düne	halb verschütteter Wagen; Auto fährt an ihnen vorbei (verloren!); Almasy möchte die Bilder nun doch haben; Almasy gräbt anderes Auto frei; Europäer helfen den arabischen Begleitern	
61:52	01:22:00	Wüste allgemein	weitere Suche; Katharine liest Almasys Notizen	
63:14	01:30:00	Lager	Nacht; Leuchtpistolenschuss; Katharine erzählt von Geoffreys Spionagetätigkeit; Antwort auf Signal, die Araber freuen sich	"Bin ich die K. in ihrem Buch?"
64:44	00:16:00	Italien	Kloster; Gang	
65:00	01:54:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Kip liest vor	
66:54	00:10:00	Souk	in der Medina; Stände und Händler	
67:04	01:08:00	Hotel	außen; Treppe; Almasy bekommt Buch zurück	
68:12	04:33:00	Hotel	Zimmer; Almasy schläft; es klopft; Katharine besucht ihn; schlägt ihn; er kniet nieder und sie beginnen sich zu lieben; er zerreißt ihr Kleid; nächste Einstellung: er näht ihr Kleid, sie liegt im Morgenmantel auf dem Bett; er sitzt in der Badewanne, sie wäscht ihm die Haare; sie zieht sich aus und geht zu ihm in die Wanne; verschlüsseltes Gespräch über Beziehung (sie ist beleidigt)	
72:45	01:06:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Hana liest in Almasys Buch	
73:51	01:59:00	Hotel	Innenhof: Feier für britische Soldaten; Weihnachtsmusik	
75:50	01:13:00	Hotel	innen; Katharine und Almasy lieben sich	Stille Nacht (Dudelsack)
77:03	00:15:00	Hotel	Innenhof; Weihnachtsfeier; Essen, Trinken	
77:18	00:31:00	Hotel	innen; Sex	
77:49	00:15:00	Hotel	Innenhof	
78:04	01:41:00	Hotel	innen; Almasy läuft Christo über den Weg; Katharine möchte nach Hause	Katharine: "I'd dy for some green"
79:45	01:03:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Carvaggio am Bett des Patienten, fragt, ob er ihn kennt	
80:48	00:58:00	Haus	Büro; Clifton und ein weiterer Mann; Carvaggio kommt herein	
81:46	00:30:00	Strasse	Kairo; Taxi; Clifton sieht Katharine wegfahren	
82:16	03:22:00	Hotel	Zimmer; Katharine nackt auf dem Bett; Almasy vor Fenster; setzt sich aufs Bett und veralbert Katharine; turteln; erzählt, dass Madoxx wohl bescheid weiß; lieben sich	"Hier bin ich eine andere Ehefrau"
85:38	00:18:00	Hotel	Sheapheard's Hotel außen; Clifton sitzt im Auto und wartet; betrinkt sich mit dem mitgebrachten Champagner	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
85:56	01:14:00	Souk	Handwerkerquartier (Rauch von Feuerstelle); Almasy kauft Katharine einen Fingerhut mit Safran	Musik: "Cheek to cheek"
87:10	00:16:00	Hotel	außen; Clifford immer noch im Auto	
87:26	01:29:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Plattenspieler; Carvaggio hat alte Platte gestohlen	Musik: "Cheek to cheek"
88:55	00:49:00	Italien	Klostergarten; Zelt von Kip; wäscht die Haare; Hana bringt ihm Öl für die Haare	
89:44	00:39:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Carvaggio erzählt mit dem Patienten	
90:23	00:52:00	Hauptquartier GB	Carvaggio; Englands Hauptquartier zerstört	Insert: Tobruk Juni 1942
91:15	00:27:00	Strasse	Strand, Palmen; Fallschirmjäger und deutsche Panzertruppen; verschleierte Frauen; Englische Gefangene	
91:42	00:44:00	Platz	am Meer; Überprüfungsstelle der deutschen Soldaten	
92:26	03:34:00	Platz	am Meer; Verhörraum (vergittert); Major verhört Carvaggio; muslimische "Krankenschwester" schneidet Carvaggio die Daumen ab	"Was kriegt man für Ehebruch? Hände abgehackt? Oder für Stehlen?"
96:00	00:18:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Carvaggio erzählt, was er mit den Schuldigen getan hat und das noch einer fehlt	
96:18	00:46:00	Bibliothek	Almasy arbeitet an Karten in Bibliothek	Insert: Kairo März 1939; Karten
97:04	00:44:00	Souk		
97:48	02:18:00	Platz	open-air-Kino (Wochenschau); Katharine und Almasy; sie will ihn verlassen, er will das nicht	
100:06	00:20:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Patient stönt (Alptraum)	
100:26	03:37:00	Hotel	Britisches Hauptquartier; alle trinken zusammen; Almasy betrunken, singt und beleidigt alle; Tanz; Almasy eifersüchtig, fragt Katharine, wie sie das machen kann	
104:03	00:40:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Patient schickt Hana weg	
104:43	00:41:00	Italien	Kloster; Hana verlässt das Zimmer und findet Lichter (Kerzen)	
105:24	00:36:00	Italien	Kloster; Schuppen; dort wartet Kip, der sie auf dem Motorrad in den Ort fährt	
106:00	00:07:00	Italien	Kirchenvorplatz	
106:07	02:19:00	Italien	Kirche; innen; dunkel; Kip legt ihr Klettergeschirr an und zieht sie zu einem Fresko hoch; küssen sich	
108:26	01:09:00	Italien	Kloster; Schuppen, in dem Kip schläft; Hana und Kip nackt	
109:35	00:03:00	Italien	Ansicht des Klosters am Morgen	
109:38	00:52:00	Italien	Schuppen; außen; Klostergarten	
110:30	00:28:00	Italien	Brücke; Bombenschacht	
110:58	00:06:00	Italien	Hana fährt am Flussufer entlang	
111:04	00:14:00	Italien	Bombenschacht	
111:18	00:10:00	Italien	Fahrt am Ufer	
111:28	00:09:00	Italien	Bombenschacht	
111:37	00:07:00	Italien	Hauptstrasse; Panzer der Amerikaner	
111:44	00:22:00	Italien	Bombenschacht	
112:06	00:03:00	Italien	Brücke/Hauptstrasse	
112:09	00:02:00	Italien	Bombenschacht	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
112:11	00:02:00	Italien	Brücke/Hauptstrasse	
112:13	00:12:00	Italien	Bombenschacht	
112:25	00:08:00	Italien	Brücke/Hauptstrasse	
112:33	00:02:00	Italien	Bombenschacht	
112:35	00:08:00	Italien	Brücke/Hauptstrasse	
112:43	00:21:00	Italien	Bombenschacht	
113:04	00:02:00	Italien	Hauptstrasse; Hana auf dem Fahrrad	
113:06	00:35:00	Italien	Bombenschacht; geschafft: Bombe ist entschärft	
113:41	00:41:00	Italien	Hauptstrasse; Amerikaner werden Willkommen geheißen; Krieg ist zu Ende; Kip und Hana auf der Brücke	"Cheek to cheek"
114:22	00:02:00	Italien	Kloster in Wolken	
114:24	00:10:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; es regnet	
114:34	00:34:00	Italien	Klostergarten; Carvaggio und Soldat tragen Patienten in den Regen	"Cheek to cheek"
115:08	00:20:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Musik, Tanz	
115:28	00:46:00	Italien	Dorfplatz, Kapelle; Soldaten feiern mit Einwohnern	
116:14	00:11:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; eigene Feier	
116:25	00:36:00	Italien	Dorfplatz; Krankenwagen; Blut am Denkmal; Mine explodiert, Hardy (Soldat) tot	
117:01	00:50:00	Italien	Kloster; Schuppen; Kips Unterkunft	
117:51	00:08:00	Italien	Kloster, außen; bei Nacht	
117:59	02:30:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Carvaggio erklärt dem Patienten, dass er seine Existenz kennt	
120:29	01:45:00	Lager	Madox + Almasys verabschieden sich	
122:14	00:45:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Carvaggio erzählt die Geschichte; Almasys erzählt mit Katharines Tod	
122:59	01:41:00	Lager	Lager der Archäologen; Doppeldecker; Stimme aus dem Off (Almasys), erzählt von Clifton; Flugzeugcrash (Clifton); Katharine verletzt im Flieger	
124:40	01:02:00	Höhle	außen; Katharine gesteht ihre Liebe	
125:42	03:12:00	Höhle	innen; Katharine wird von Almasys versorgt und fürs Erste verarztet; Almasys soll Geoffrey begraben	Katharine: "Ich möchte nicht in der Wüste sterben"
128:54	00:56:00	Wüste allgemein	Sand; Gegenlicht; Dünenfelder	
129:50	01:53:00	Oase	Almasys kommt in die Siedlung und versucht britischen Soldaten zu erklären, dass er ein Auto braucht und einen Arzt; er wird niedergeschlagen	
131:43	00:47:00	Höhle	Katharine schreibt ihre letzten Gedanken	
132:30	00:19:00	Landstrasse		
132:49	01:49:00	Zug	Almasys wird für einen Deutschen gehalten und abtransportiert nach Bengasi; Almasys tötet Soldaten und flieht	
134:38	00:17:00	Bahnhof	Bahngleis	
134:55	00:35:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten	"sie mußte meinetwegen sterben"
135:30	00:23:00	Hauptquartier D	bekommt Madox Flugzeug	
135:53	00:13:00	Lager	ehemaliges Lager wird angefliegen	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
136:06	00:49:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten	"erst in den Krankenakten wurde ich zum englischen Patienten" "ich bin schon seit Jahren tot"
136:55	01:29:00	Italien	Klostergarten; Kip baut Zelt ab; er erzählt, dass er abkommandiert ist; Sikh redet über seine britischen Kameraden	
138:24	00:07:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten	
138:31	00:58:00	Höhle	Eingang; Katharine tot; er legt sich zu ihr	
139:29	00:55:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Hana; er weiß, dass er sterben wird	
140:24	00:53:00	Italien	Kloster außen; Strasse; Kip verläßt das Kloster und verabschiedet sich vn Hana	
141:17	01:55:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Hana spritzt Morphium; Almasy schiebt 5 Ampullen zu ihr = die Bitte, ihm eine Überdosis zu spritzen; Hana spritzt ihm das Morphium	
143:12	00:12:00	Höhle	Katharine	
143:24	00:22:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; Hana liest Katharines letzten Worte	
143:46	00:09:00	Höhle		
143:55	00:19:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten	
144:14	00:27:00	Höhle		
144:41	00:25:00	Wüste allgemein	vor der Höhle, er trägt sie weg zum Flugzeug	
145:06	00:39:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten, Almasy (= Patient) ist tot	
145:45	00:20:00	Wüste allgemein	Flugzeug startet	
146:05	00:13:00	Italien	Kloster; Zimmer des Patienten; jetzt ohne Patienten (	
146:18	00:46:00	Italien	Fahrt an Kloster vorbei; Carvaggio und Hana werden bis Florenz mitgenommen	
147:04	00:30:00	Düne	Flugzeug; Wüste	
147:34	04:26:00	Italien	Landstrasse	
152:00	02:00:00	Credits		
154:00				

**B.18. Hideous Kinky (1998)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:00:42	credits		orientalische Musik
00:00:42	01:13:18	Gasse	Mädchen erzählt	Traum
01:14	00:21:00	Gasse	Gassen; dunkel, leer; nur laufendes Mädchen	Traum
01:35	00:22:00	Souk	Marktbeschicker; Eselskarren; Hammelköpfe; buntes Treiben; Musik; Tanz; fremde Gesichter	Traum
01:57	00:40:00	Funduc	Zimmer von Julia; Tochter darf nicht ins Bett	
02:37	00:09:00	Stadt allgemein	Dachansicht Marrakesch; in Hintergrund der Atlas; 2 Minarette; Muezzin	INSERT: Marrakech 1972
02:46	00:44:00	Funduc		
03:30	02:26:00	Souk	Akrobaten, Händler; Schlangenbeschwörer, diegetische Musik; Julia und Tochter packen falsches Weihnachtsgeschenk aus	
05:56	00:42:00	Platz	Reiterspiele; Ebene vor Mauern und Palmen	
06:38	00:22:00	Funduc	Zimmer; Balkon	"in London ist es kalt .... Keine Kamele" "keine Skorpione"
07:00	00:47:00	Funduc	Zimmer; Bett des Mädchens	Mädchen: "Ich würde gerne normal sein"
07:47	01:18:00	Souk	Akrobaten, Trommelstakkato; Menschenkreise; laut, Menschenrufe; Erzähler	
09:05	00:15:00	Souk	Eingang; Julia versucht, ihre Puppen zu verkaufen	
09:20	00:48:00	Souk	Vorstellung geht weiter; Julia und Bilal lernen sich kennen	
10:08	01:07:00	Haus	Hippie-Wohnhaus; außen	
11:15	00:52:00	Haus	Haus von Eva (schwedische Freundin); außen; Schuh von Sufi "die Schule der Auslöschung des Egos"	
12:07	00:14:00	Gasse	eng; Schatten; Nachhauseweg	
12:21	00:55:00	Platz	Jema El Fna; Abendstimmung; Musik	
13:16	00:57:00	Steinbruch	archaisch primitiv; Bilal; harte körperliche Arbeit	
14:13	00:16:00	Strasse	in Medina; Mädchen folgen Bilal	Strasse
14:29	00:31:00	Haus	Unterkunft von Bilal; eng, kein persönlicher Raum, keine Privatsphäre; dunkel	
15:00	00:24:00	Gasse	Bilal + Julia Sex	"on the Road again"
15:24	00:13:00	Gasse	hell; Töchter spielen, während marokkanische Frauen arbeiten	
15:37	00:15:00	Funduc	Sex-Szene; Tochter kommt rein	
15:52	01:20:00	Funduc	Wohnung Julia; Küche; Bilal schneidet Gemüse; wird von Julia verarztet; Julia erzählt, warum sie gegangen ist	
17:12	01:29:00	Funduc	Innenhof mit farbigen Teppichen ausgelegt; Kinder bejubeln Rad schlagenden Bilal; Kinder turnen; Bilal versucht, Mädchen zu unterhalten	Musik: "Here comes the sun"
18:41	00:48:00	Funduc	Wohnung Julia; Bilal muss in den Schrank (singt)	
19:29	01:34:00	Haus	Innenhof; Eva fällt in Trance	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
21:03	01:16:00	Funduq	Wohnung Julia; Bee erklärt ihrer Mutter, dass sie in die Schule muss	
22:19	00:11:00	Funduq	Julia bekommt Arbeit als Übersetzerin	
22:30	00:44:00	Funduq	Balkon; Julia übersetzt mit Bilal Berbergedichte, ohne die Sprache zu beherrschen	
23:14	00:46:00	Funduq	Hof; Wasser holen	Hof
24:00	01:28:00	Platz	buntes Treiben; Julia liest Übersetzung	
25:28	00:12:00	Funduq	Wohnung Julia; Abend; keine Arbeit mehr	
25:40	00:20:00	Bank	Post; kein Geld da	Post
26:00	00:22:00	Gasse	Julia verkauft ihre Puppen und wird von Marokkanerinnen angegangen; Puppen werden zerstört	
26:22	00:16:00	Funduq	Julia kommt nach Hause; Prostituierte haben sie bestohlen	
26:38	00:29:00	Steinbruch	Bilal verliert Job	
27:07	01:09:00	Funduq	Wohnung Julia, Balkon; Julia gefrustet (kein Geld)	Bilal: "Ihr könnt kein Geld haben, ihr seid Engländer. ... Viele Engländer haben kein Geld"
28:16	00:53:00	Cafè	Strassencafé; Bilal als Wahrsager; liest aus Minztee-Resten	
29:09	00:22:00	Funduq	Hof; Julia hängt Wäsche auf (Hose geklaut)	
29:31	01:11:00	Funduq	Balkon; Julia will Prostituierte zur Rede stellen; Prostituierte "verprügeln"; daraufhin wirft Julia mit Tomaten; bedroht die drei mit Krug	Balkon
30:42	00:49:00	Funduq	Zimmer Julia; verletzte Hand wird verarztet; in der Schule werden die "5 Säulen des Islam" gelernt (Beten, Almosen geben, Lernen, Fasten, Pilgern)	
31:31	00:55:00	Bus	Busfahrt (Überlandbus)	Reiseimpressionen
32:26	01:08:00	Stadt allgemein	Ankunft von Bilal, Julia und den Mädchen; Fußweg an Mauer ins Dorf	Totale
33:34	01:06:00	Platz	Frauen unter sich; Musik und Tanz	
34:40	00:09:00	Stadt allgemein	Bilal bindet Mädchen Turban	im Hintergrund der Atlas
34:49	01:37:00	Platz	Männer-Treffen; Esel im Hintergrund; Tochter als Junge nimmt am Treffen teil	"Seine Frau zu vernachlässigen ist eine Todsünde und ein Verbrechen gegen Gott"
36:26	01:30:00	Hügel	Hügel außerhalb Bilals Dorf; Bilal und Julia	Bilal: "Ich komme von Nirgendwo"
37:56	00:28:00	LKW	Fahrt auf LKW-Ladefläche	Totale; Landschaften
38:24	00:45:00	LKW	Polizeikontrolle; Bilal gibt sich als Julias Mann aus	
39:09	01:08:00	Lager	Lager am See; Julia betet	
40:17	00:41:00	See	Schwimmen im See	
40:58	00:44:00	Lager	Lager am See; Bilal und die Töchter	"Hotel ist ein schlimmer Ort"
41:42	00:27:00	Lager	Nacht; kein Essen mehr; Lagerfeuer	
42:09	00:21:00	Lager	am Morgen; Warten auf Bilal	
42:30	00:19:00	Lager	Bilal auf Anhöhe über See; nachdenkend	
42:49	01:11:00	Lager	Lager am See; Julia liest im Zelt; Bilal hat 46 Dosen Sardinen besorgt; Mädchen krank, übergeben sich	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
44:00	01:28:00	Landstrasse	Bilal hält Auto an, um die Mädchen und Julia nach Marrakesch zu schicken; er geht nach Agadir, weil es dort Arbeit gibt; Julia und Bilal verabschieden sich	
45:28	00:27:00	Landstrasse	Auto fährt los; Bilal bleibt zurück; düstere Wolken	
45:55	01:29:00	Cafè	innen mit Blick auf Strasse; Julia schreibt; Mann (Franzose) spricht Töchter an und lädt Mädchen und Mutter ein (er kennt den Vater)	
47:24	00:41:00	Wasserreservoir	Fische füttern; Mädchen erfahren, dass sie keine Unterkunft haben	
48:05	00:17:00	Haus	Haus des Franzosen Santoni	eingeführt mit Ortstotale; Atlas im Hintergrund
48:22	00:32:00	Haus	Innen	
48:54	00:18:00	Haus	Zimmer der Mädchen	
49:12	00:39:00	Haus	Garten + Zimmer von Charlotte	
49:51	02:25:00	Haus	Salon; Julia wird über das Sufitum informiert; Marokkaner beschreibt die Tragödie seines Landes: die Flucht vor der Wirklichkeit	Julia: "Europa wurde um eine spirituelle Welt betrogen"
52:16	01:43:00	Haus	Garten; Charlotte sagt Julia, dass Kinder Zucht und Ordnung brauchen; Julia sagt, dass sie nicht zu einem 14 h Job zurück wolle, bei dem man abends nichts vorzuweisen hätte.	
53:59	00:57:00	Haus	innen; Schattenspiele	
54:56	01:50:00	Haus	Zimmer der Mädchen; Bee hat mit Charlotte geredet, will bei Santoni im Haus bleiben	"Ich brauche keine neuen Abenteuer, Mum, ich will in die Schule gehen und endlich etwas lernen."
56:46	00:14:00	Haus	Blick vom Garten ins Zimmer; Julia betet	Blick in Zimmer
57:00	00:30:00	Haus	Garten; Innenhof; Charlotte spielt mit Bee "blinde Kuh"; Julia schaut wehmütig zu	Innenhof
57:30	00:51:00	Platz	schmutzig; Julia und Lucy verabschieden sich von Bee	
58:21	01:06:00	Landstrasse	Mauer und Palmen im Hintergrund; Tramper; Julia lernt Henning kennen	Musik:"A Horse with no Name"
59:27	00:33:00	LKW	Fahrt auf LKW-Ladefläche; Julia versucht, Henning vor Sonnenstich zu bewahren; Ksar, Dorfer, Palmen, Leere	
60:00	02:58:00	LKW	Lucy auf LKW; Henning als fast gekreuzter Spinner; beinahe Kamel überfahren	LKW
62:58	00:14:00	LKW	alleine weiter	
63:12	00:28:00	Kloster	im Sufi-Kloster angekommen	
63:40	00:17:00	Kloster	Nacht; im zugewiesenen Zimmer	Zimmer
63:57	00:46:00	Kloster	Innenhof; Totenklage und Trauerzug	Innenhof
64:43	00:45:00	Kloster	Lucy spielt für sich allein, während Julia auf Erleuchtung wartet	
65:28	00:52:00	Kloster	Julia betet und aus dem Off erklärt sie Lucy, was Sufismus bedeutet	
66:20	02:10:00	Kloster	Julia trifft neuen Scheich; Gespräch über Barakka; gesteht ihre Liebe zu ihrem Mann; Julia merkt, dass sie noch nicht so weit ist	
68:30	00:58:00	Kloster	Nacht; Bee im Hinterhof (Albtraum)	
69:28	00:18:00	Kloster	im Zimmer, im Bett; Julia und Lucy	
69:46	00:18:00	Kloster	Rückfahrt	
70:04	00:48:00	Haus	Ankunft an Santonis Haus	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
70:52	00:34:00	Gasse	dunkel; Bilals Unterkunft	
71:26	00:34:00	Haus	Evas Haus bei Hippies (erfährt, dass Bee weg ist); Nacht	
72:00	00:31:00	Platz	am frühen Morgen; dreckig	
72:31	01:59:00	Waisenhaus	Aziz bringt Julia zu einem christlichen Waisenhaus, in dem Bee lebt; Innenhof; Geburtstag von Bee; Julia realisiert, dass sie als Mutter versagt hat	Innenhof
74:30	00:38:00	Waisenhaus	Dach; Wäsche machen; Gespräch Bee + Lucy	
75:08	01:50:00	Waisenhaus	Innenhof; Streit zwischen Julia und Leiterin eskaliert; Mädchen lauschen an der Tür; Waisenkinder machen Randalen	Innenhof
76:58	00:06:00	Platz	Jema el Fnaa	
77:04	00:20:00	Fundug	früheres Zimmer	
77:24	00:24:00	Fundug	Innenhof	"wieder eine Familie"
77:48	00:30:00	Fundug	früheres Zimmer; Bilal in Uniform	
78:18	00:48:00	Platz	Jema el Fna; Bilal erklärt seine Arbeit; Garküche, Stände; Bee wird krank	
79:06	00:58:00	Fundug	Zimmer; Arzt ist bei Bee (Streptokokken); teures Medikament; Arzt möchte Kinder nach Hause schicken	"eure Konzerne sind nicht nett zu uns Afrikanern"
80:04	00:13:00	Bank	Post; wieder kein Geld angekommen	Direktor: "Das ist die marokkanische Staatspost, da ist alles möglich"
80:17	00:25:00	Gasse	Reiter	
80:42	00:18:00	Fundug	Zimmer; Bee reagiert nicht mehr	
81:00	02:00:00	Fundug	Bilal kommt zurück; Bee bekommt Schmuck von Bilal	
83:00	00:06:00	Stadt allgemein		Nachtansicht Stadt
83:06	00:34:00	Fundug	Zimmer; Nacht; Bilal packt seine Uniform, muss gehen	
83:40	00:30:00	Strasse	schnelle Kamerafahrt und Bilal, der durch grelle nächtliche Strasse läuft	laute Musik
84:10	00:34:00	Fundug	Zimmer; Julia entdeckt fehlende Uniform westliches Zimmer; Ankleiden der Uniform vor Fremden; verkauft Uniform für \$ 50	
84:44	00:16:00	Haus	Bilal und Aziz auf dem Weg nach Außen; gehen Polizei aus dem Weg; Reiter passieren die Häuser, wie zuvor Bilal	
85:00	00:51:00	Gasse		
85:51	00:15:00	Bank	Bilal löst Cheque ein	
86:06	00:27:00	Fundug	Julia zeigt 3 Tickets nach London (Nacht)	
86:33	01:48:00	Platz	Julia hinter Aziz her; sie erfährt, dass Bilal nach Casa ist (auf der Flucht wegen gestohlener Uniform)	"Du weißt doch, was sie mit Dieben in Marrakesch machen"
88:21	00:18:00	Fundug	Zimmer; Lucy und Bee erzählen	Erzählung geht aus dem Off ins nächste Bild
88:39	00:37:00	Strasse	Familie verlässt Fundug; Reiter	
89:16	00:44:00	Bahnhof	Bahnhof	
90:00	04:43:00	Zug	Blick aus dem Zug (Bilder wie zu Beginn); Bilal auf LKW neben Zug; Abschied	tragende Piano Musik geht über in: "You don't have to cry"
94:43				

**B.19. The Mummy (1994)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:22:00	credits		Logo geht über in Sonne
00:22:00	06:13:00	Altes Ägypten	Pyramiden; Sphinx; alles in rötlichen Tönen, Theben; Palast; Anck Su Namun + Imhotep (vollziehen Ehebruch); Mord des Pharaos; Gefangennahme Imhoteps; Selbstmord Anck Su Namun; Ritual: lebend begraben; Hamunaptra (Stadt der Toten); der schlimmste der vorstellbaren Flüche	Stimme aus dem Off
06:35	00:18:00	Altes Ägypten	The Mummy Titel	
06:53	04:57:00	Ruine	Legionäre beziehen Stellung in Ruine; Angriff berittener Araber; Offizier flieht; übermächtige Angreiferzahl	Hamunaptra (1923)
11:50	00:17:00	Museum	Eingang	einige Jahre später
12:07	02:27:00	Museum	innen; Bibliothek; Klamauk; Bücherregale; Entschuldigung von Evelyn Carnahan	
14:34	02:14:00	Museum	Nebenraum; dunkel; Grabkammer; Fackeln; Jonathan erschreckt seine Schwester	
16:48	00:06:00	Museum	Hamunaptra angeblich nur Mythos	Landkarte (3000 Jahre alt)
16:54	01:27:00	Museum	Büro des Museumsdirektor	
18:21	04:01:00	Gefängnis	Gefangener wird wie Tier gehalten und geschlagen, bricht aber nicht zusammen; Hinrichtung als Spektakel (Begeisterung bei Mithäftlingen)	
22:22	01:27:00	Hafen		Gizeh
23:49	00:17:00	Fluss		
24:06	00:45:00	Schiff	Deck; Kartenspiel; Wetten, wer zuerst in Hamunaptra ankommt	
24:51	02:43:00	Schiff	Deck; Eve liest; Rick reinigt seine Waffen; Schatzsucher!	Beni: "These Americans are smart"
27:34	00:17:00	Schiff	Rick wirft Beni über Bord	
27:51	01:26:00	Schiff	Kabine Eve; Eindringling; Schießerei	"Relax! I'm the map"
29:17	01:16:00	Schiff	Deck; Feuer; Passagiere springen ins Wasser; Eve über Bord	
30:33	00:47:00	Fluss	Rick springt ins Wasser; Jonathan beschwert sich über Amerikaner, wird aber von diesen gerettet	Jonathan: "Bloody good show chaps!"
31:20	00:08:00	Fluss	alle ins Wasser	
31:28	00:41:00	Fluss	Ufer	
32:09	00:51:00	Kamelmarkt	Eve mit Schleier	
33:00	00:46:00	Wüste allgemein	Ritt; parallel zu Jonathans Äußerung sieht man den ägyptischen Begleiter spucken	Jonathan: "I never did like camels, filthy buggers, they smell, they bite, they spit. Disgusting!"
33:46	00:41:00	Sandsturm	kurz	
34:27	02:04:00	Wüste allgemein	Nacht; sie werden beobachtet; Morgen: Beni und Amerikaner treten auf	
36:31	01:13:00	Wüste allgemein	das Rennen beginnt	
37:44	01:26:00	Ruine	Ausgrabungslager, Eve gibt die Anweisungen, sie ist die Expertin	Hamunaptra
39:10	02:40:00	Ruine	Grabkammer; Mumifizierungssaal; Dunkelheit	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
41:50	00:24:00	Ruine	Grabkammer	
42:14	01:13:00	Ruine	Gang	
43:27	01:46:00	Ruine	das Böse entweicht	
45:13	00:55:00	Ruine	Grabkammer; Schlüssel im Sarkophag; Hassan tot	
46:08	01:10:00	Lager	Nachtlager; Lagerfeuer	"I believe in being prepared"
47:18	02:05:00	Lager	Reiter überfallen Lager der Amerikaner; diese bekommen die Aufforderung, den Ort zu verlassen	
49:23	02:00:00	Lager	Eve keine Abenteurerin	"I'm a librarian"
51:23	00:07:00	Lager	Sonnenaufgang	
51:30	01:46:00	Ruine	Grabkammer; Amerikaner bergen das heilige Buch	"stupid, superstitious bastard" (der Orientale)
53:16	01:15:00	Ruine	Grabkammer; Sarkophag wird geöffnet	
54:31	00:37:00	Ruine	Grabkammer; Amerikaner	"The book of the dead"
55:08	03:27:00	Lager	Nachtlager; Eve erzählt, dass die gefundenen Skarabien den lebendigen Körper gefressen haben, der im Sarkophag lag; sie erzählt von den 10 Plagen Ägyptens; Eve stiehlt das Buch der Toten, öffnet es und erweckt die Mumie Imhoteps	
58:35	00:15:00	Lager	Heuschrecken	
58:50	01:26:00	Ruine	Grabkammer; Flucht in Katakomben; Dunkelheit	
60:16	00:53:00	Ruine	Grabkammer; Gang; Skarabien; Ekel; Flucht	
61:09	00:53:00	Ruine	Grabkammer; Eve verläuft sich und trifft auf die Mumie	
62:02	00:23:00	Ruine	Grabkammer; Skarabien verfolgen	
62:25	00:10:00	Ruine	Grabkammer; Eve	
62:35	00:06:00	Ruine	Grabkammer; Rick + Jonathan	
62:41	00:21:00	Ruine	Grabkammer; angekommen; Rick + Jonathan bei Eve	
63:02	01:00:00	Ruine	Grabkammer; Rick, Jonathan und Eve laufen in die Arme der "Wächter" die zurück gekommen sind; Augen und Zunge heraus	
64:02	01:34:00	Ruine	Grabkammer; Beni auf Flucht vor der Mumie; nutzt alle religiösen Symbole, um den Tod abzuhalten	
65:36:00	00:09:00	Lager	Hamunaptra wird verlassen	
65:45	00:17:00	Stadt allgemein	Fort Bryden	Stadtansicht Kairo
66:02	01:07:00	Hotel	Zimmer; Rick (packt) und Eve (packt aus) streiten	
67:09	01:09:00	Hotel	Bar	
68:18	00:45:00	Hotel	Suite	
69:03	00:22:00	Hotel	Bar; Fluch: Wasser wird zu Blut	
69:25	00:12:00	Hotel	Hof	
69:37	00:03:00	Stadt allgemein	Feuer am Himmel	Stadtansicht
69:40	00:09:00	Hotel	Hof	
69:49	00:05:00	Stadt allgemein		Stadtansicht
69:54	00:15:00	Hotel	Beni flieht vor Rick	
70:09	01:01:00	Hotel	Suite; Imhotep (hat Angst vor Katzen)	
71:10	01:48:00	Museum		
72:58	00:58:00	Hotel	Beratung	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
73:56	00:19:00	Gassen	leer, dunkel	"Museumsleitung unterwegs
74:15:00	01:23:00	Strasse	Beni flieht und wird gestellt	
75:38	00:44:00	Strasse	dunkel; Imhotep nimmt wieder Gestalt an	
76:22	01:27:00	Hotel	Amerikaner bewachen Eve	
77:49	01:00:00	Hotel	Zimmer Eve; Imhotep dringt als Sand ein	
78:49	00:13:00	Hotel	Imhotep wird verjagt mit einer Katze	
79:02	00:09:00	Museum	Außen	
79:11	00:25:00	Museum	innen; weitere Vorgehensweise	
79:36	00:50:00	Strasse	dunkel; vor Museum; Menschenmassen, die Imhotep wie Puppe folgen	
80:26	00:18:00	Museum		
80:44	00:21:00	Museum	Menschenmassen dringen in Museum ein	
81:05	00:56:00	Strasse	vor Museum; Jonathan wird überrascht und macht einfach mit Imhotep mit; startet Auto; aufgebrachte Masse verfolgt die "Helden"	
82:01	01:53:00	Strasse	in Kairo; Autofluht; Imhotep tötet zurückgelassenen Amerikaner	
83:54	02:27:00	Platz	Flucht geht zu Fuß weiter; Imhotep kommt auf Platz an; Beni als Einheimischer übersetzt, wird jedoch von Eve korrigiert; Imhotep nimmt Eve mit und befiehlt der Masse, sie trotz Absprachen zu töten; Museumsdirektor als guter Helfer; findet den Tod für seine Verbündeten	
86:21	00:49:00	Flugplatz	Gizeh; Hilfstruppen	Flieger: "What's the challenge then?" Rick: "Rescue the damsel in distress, kill the bad guy and save the world."
87:10	00:50:00	Flugplatz	Flugzeug (Doppeldecker); Windhose (Imhoteps Transport)	
88:00	02:39:00	Wüste allgemein	Flucht im Flieger vor Imhotep (Sandsturm)	
90:39	01:25:00	Wüste allgemein	Flugzeugwrack; Pilot gestorben, Maschine versinkt im Treibsand	
92:04	00:02:00	Wüste allgemein	auf dem Weg	
92:06	00:30:00	Ruine	Grabkammer; Imhotep, Eve und Beni	
92:36	00:58:00	Ruine	Grabkammer; Einstieg: Rick, Jonathan und Verbündeter; Skarabien	
93:34	00:42:00	Ruine	Grabkammer; Imhotep erweckt	Eve: "Bainbridge scholars never heard about this!"
94:16	01:51:00	Ruine	Grabkammer; Rick und Rest; Schatzkammer; Untote kommen aus dem Boden (Imhoteps Priester)	
96:07	00:13:00	Ruine	Grabkammer; Ritualraum; Imhotep bereitet Ritual vor; Eve angekettet	
96:20	00:26:00	Ruine	Grabkammer; Gang; Rick und andere auf der Flucht vor Priestern; Statue von Horus	
96:46:00	00:14:00	Ruine	außen; Beni holt Kamele	Hamunaptra
97:00:00	00:32:00	Ruine	Grabkammer; Ritualraum; Imhotep	
97:32:00	00:16:00	Ruine	Grabkammer; Horus Statue	
97:48:00	00:15:00	Ruine	außen; Beni bereitet seinen Beutezug vor	
98:03:00	00:48:00	Ruine	Grabkammer; Horus Statue; Book of the Anum Rah; Bewacher opfert sich für die Sache	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
98:51	02:31:00	Ruine	Grabkammer; Ritualraum; Imhotep beginnt mit der Zeremonie; Jonathan kommt; Rick kommt, kämpft mit den Mumien und befreit Eve von den Fesseln	
101:22	05:52:00	Ruine	Grabkammer; Armee der Mumien marschiert auf; Gänge, Verfolgungsjagd; Schwertkampf; Rick wird von Imhotep durch die Grabkammer geprügelt bis Eve die Formel aus dem Buch vorliest; Rick ersticht Imhotep	
107:14	01:03:00	Ruine	Grabkammer; Beni will Schatz aus dem Grab bringen; er löst damit einen Mechanismus aus, der das Grab zum Einstürzen bringt; Flucht	
108:17	01:35:00	Ruine	Grabkammer; Schatzkammer; Einsicht, dass die Schätze zurück bleiben müssen; Beni schafft es nicht; ist verschüttet in den Schätzen	
109:52	00:23:00	Ruine	außen; alles stürzt zusammen	
110:15	01:13:00	Wüste allgemein	Rettung; Bewacher bedankt sich für die Hilfe; bittet um Allahs Beistand	
111:28	00:36:00	Wüste allgemein	Kuss: Rick + Eve	
112:04	07:56:00	Credits	vor halbdunklem Grab-Interieur	eingefügte Hyroglyphen
120:00				

**B.20. Hidalgo (2004)**

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
00:00:00	00:23:00	Credits		
00:23:00	00:15:00	USA	vereister Wald	
00:38	00:15:00	USA	Fluss / Wald	
00:53	00:37:00	USA	Pferde am Fluss	
01:30	00:50:00	USA	open range (Hintergrund)	
02:20	00:09:00	USA	open range (Hintergrund)	
02:29	01:21:00	USA	Saloon; Whiskey; Hopkins wird herausgefordert	
03:50	00:10:00	USA	Hopkins erhält Marschbefehl "Wounded Knee"	
04:00	00:58:00	USA	Indianerlager (Tipis, Musik, Tanz); düster	
04:58	01:50:00	USA	Hopkins kommt an; erklärt einem Soldaten etwas; Soldaten beginnen, die Indianer zu entwaffnen	
06:48	00:07:00	USA	Gemetzel beginnt	
06:55	00:21:00	USA	Hopkins hört Schuss; ist schon weggeritten und dreht um	
7:16	00:53:00	USA	zurück am Wounded Knee; Schneefall setzt ein; brennende Tipis; zahllose tote Indianer; Ende einer Zivilisation	
8:09	01:24:00	USA	Indianer-Show' in Manage (Buffalo Bill Cody); Hopkins betrunken im Zelt; sieht das Ende der Indianer - in Boston	
9:33	01:50:00	USA	Eisenbahn; Pokerspiel; Hopkins übersetzt Eagle Horn's Klagen; Buffalo Bill bittet zu sagen, dass das Ende der Wildpferde da ist; er möchte dem Häuptling ein Vollblut nach seiner Wahl schenken	
11:23	01:46:00	USA	Indianer-Show' in Manage; Aziz (Gesandter des Sheiks) ist Zuschauer; betrunkenener Hopkins	
13:09	02:52:00	USA	Zelt; Angebot des Sheiks und Kritik am Endurance Racer, weil er angeblich nicht der Weltgrößte ist; erzählt von 3000 mile Race (more than 1000 years old)	"along the Persian Gulf and the Iraq and across the sands of Syria to Damaskus"
16:01	00:11:00	USA	Alptraum (Wounded Knee)	
16:12	01:52:00	USA	Häuptling kommt zu Hopkins ins Zelt; Gespräch auf Lakota	
18:04	01:16:00	USA	Bahnhof; Pferdeverladung; Hopkins bekommt das gesammelte Geld der Truppe und wird aufgefordert, zu siegen und das Geld nicht zu verschwenden; raus aus Waggon	
19:20	01:22:00	USA	Hafen; Schiff; Freiheitsstatue	"The House of the Sheik Rhyad will be greatly honored"
20:42	00:41:00	Schiff	Lageraum; Pferd wird gequält; Hopkins niedergeschlagen; Aziz geht dazwischen	
21:23	02:33:00	Schiff	Salon; Hopkins kühlt Auge mit Eis; Davenports (Major und Lady)	
23:56	00:05:00	Stadt allgemein	Ankunft des Schiffs; Minarett; Muezzin	
24:01	00:30:00	Hafen	Abladen; britische Soldaten	
24:31	00:29:00	Hafen	Skalven auf dem Weg zum Markt	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
25:00	01:03:00	Wüste allgemein	Musik setzt ein auf dem Weg zum Wüstenlager	
26:03	01:33:00	Lager	Zelt von Sheik Rhiyadh; Gespräch mit seiner Tochter)	
27:36	01:01:00	Lager	Ankunft; Kamel	
28:37	02:31:00	Lager	Karte des Rennens im alten Turm; 1000 Jahre Tradition; alter Mann erzählt von Gefahren	"Man go mad"
31:08	00:03:00	Lager	Abends	
31:11	04:10:00	Lager	von Sheik; Hopkins wird eingeladen; Sheik hat 5 Söhne, 3 sind auf dem Rennen ums Leben gekommen; Geld spielt keine Rolle, nur die Ehre zählt; Sheik interessiert sich für den Colt	"First foreigner to complete that race"
35:21	00:45:00	Lager	Alter Mann packt Essensration aus und durchsucht das Gepäck (Mundharmonika), riecht am Whiskey und verzieht das Gesicht; Indianer	
36:06	00:41:00	Sklavenmarkt	kleiner Junge flieht	
36:47	01:37:00	Lager	Lady Davenport; Tee und Infos über ihren Hintergrund	
38:24	01:05:00	Lager	Hopkins Zelt; Flagge; Junge mit Wasser zurück	
39:29	00:36:00	Lager	Gegenlicht; Turm wird zum Start präpariert	
40:05	02:42:00	Wüste allgemein	Aufmarsch am Turm beginnt;	Sakr stellt sich vor und spricht seinen Namen wie "sucker" aus
42:47	01:33:00	Wüste allgemein	Startschuss	
44:20	00:46:00	Düne	Sandwüste beginnt	
45:06	00:57:00	Düne	erstes Pferd muss getötet werden; Sakr ermahnt nicht zu helfen, weil es gegen das Gesetz verstößt	
46:03	01:12:00	Oase	Hopkins will Hasen schießen; Sakr kommt ihm mit Falle zuvor	
47:15	00:58:00	Lager	Nacht; Hopkins spielt Mundharmonika	
48:13	00:17:00	Brunnen	nächster Tag	
48:30	00:35:00	Brunnen	Beduine bezahlt Europäer (britische Soldaten); verweigern ihm das Wasser; er stiehlt Wasser	
49:05	01:51:00	Brunnen	Hopkins kommt am Brunnen an	
50:56	00:12:00	Wüste allgemein	Hopkins + Pferd trinken gemeinsam	
51:08	00:40:00	Sandsturm		
51:48	00:40:00	Ruine	Hopkins erreicht verlassene Siedlung; Sandsturm zieht über Unterschlupf ihn weg	
52:28	01:26:00	Düne	Sandsturm vorüber, aber Wasser ist verloren	arabische Gesänge
53:54:00	00:35:00	Düne	Tag-Nacht-Wechsel; Wolken ziehen vorbei	
54:29	01:21:00	Lager	singuläre Palme; Prince (Bin Al Rah)	
55:50	00:57:00	Lager	Hopkins kommt in Lager an; Trinken; Allah Beschwörungen	
56:47	01:58:00	Lager	Zelt des Sheiks; liest Buffalo Bill's Wild West; Besuch seines Neffen, der ihn provoziert	
58:45	02:51:00	Lager	Zelt von Hopkins; Besuch von Tochter des Sheiks; gibt ihm Datteln und Kamelbutter; im Falle eines Gewinns von Prince Bin Al Rah würde sie seine (fünfte) Frau werden; Hopkins gesteht seine Halbblutschaft	Tochter des Sheiks: "the youngest in his harem, no more than a slave in his house" Hopkins: "red people are like the Bedou a horse culture! ... I'm that kind!"

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
61:36	00:07:00	Lager	Überfall auf Zelt	
61:43	01:17:00	Lager	Zelt des Sheiks; Tochter wird angeklagt	
63:00	03:36:00	Lager	Hopkins wird in Fesseln ins Zelt gebracht; Kastration als Bestrafung für Vergewaltigung, die er nicht begangen hat; Wild Bill Hickocks Bekanntschaft rettet ihn und das Duell an OK Corral	
66:36	00:09:00	Lager	außen; Schüsse	
66:45	00:09:00	Lager	bewaffnete Reiter stürmen das Lager	
66:54	00:21:00	Lager	Bewaffneter dringt in das Zelt ein; Sheik köpft ihn im Schwertkampf	
67:15	02:15:00	Lager	Davenport rettet ihr Pferd; Kampf im Lager; Jazira (Tochter des Sheiks) befreit Hopkins; Kampf im Zelt; Hopkins wirft sein Messer und tötet den Schwertkämpfer; Sheik rettet Hopkins das Leben; Jazira entführt	
69:30	00:20:00	Lager	Ruhe kehrt ein	
69:50	00:29:00	Lager	Sheik entdeckt, dass das 'Breeding Book' gestohlen wurde	
70:19	01:31:00	Lager	am Tag; außen; Aziz wird wegen des Buches beinahe geköpft	Hopkins augenzwinkernd: "Western justice, Partner!"
71:50:00	00:33:00	Lager	Aziz verrät Jaziras Aufenthaltsort	Sheik: "bring my daughter back by night and you will be forgiven"
72:23	00:30:00	Hamada	Hopkins begleitet von Aziz und schwarzem Sklaven	
72:53	01:14:00	Haus	Versteck von Jazira; arabisches Gespräch; Prince liest aus Zuchtbuch	
74:07	00:53:00	Gasse	Siedlung wird erreicht; Schatten	
75:00	01:50:00	Haus	Versteck außen; Nachricht von Hopkins Ankunft (Aziz); Austausch: Pferd gegen Jazira	
76:50	00:23:00	Stadt allgemein	Schwindel fliegt auf; Flucht; Sklave kämpft für die gute Sache	
77:13	00:41:00	Gasse	Flucht; Orientierung geht verloren	
77:54	00:26:00	Gasse	Jazira öffnet aus Versehen eine Tür, hinter der Leoparden sind; Verfolgungsjagd zu Fuß durch enge Gassen der stampflehnhäuser	
78:20	00:06:00	Haus	Jazira holt das Zuchtbuch	
78:26	01:02:00	Gasse	Hidalgo (Pferd) bringt Jazira durch die Gassen	
79:28	00:22:00	Stadt allgemein	Flucht über Dächer (Hopkins)	
79:50	00:24:00	Gasse	Sprung durch Schattengeber; Hopkins + Jazira fliehen auf Hidalgo	
80:14	00:13:00	Hamada	Flucht	
80:27	02:09:00	Hamada	kurzer Stopp; Ritt durch Hamada	"Please, I wish you to look at me ..."
82:36	01:14:00	Düne	Erg; Pause; Hopkins erklärt, dass der eigentliche Name des Pferdes 'big dog' war	
83:50	00:24:00	Lager	Sheik	
84:14	00:24:00	Lager	Ankunft Hopkins und Jazira	
84:38	00:57:00	Lager	Zelt von Hopkins	"Allah chooses"
85:35	03:10:00	Lager	Zelt von Lady Davenport (Funktion der Bar); Whiskey (Annehmlichkeiten des Westens); sie will Hopkins Geld zahlen, damit er aufgibt; Hopkins lehnt ab	

Realtime (min:sec)	Szenendauer	Handlungsort	Spezifikation des Ortes und des Inhalts	Besonderheiten
88:45	01:13:00	Lager	außen; Nacht	Jazira: "You'll proof them right, that blood is more important than will .."
89:58	00:39:00	Lager	Hopkins betrinkt sich; Sheik bedankt sich	
90:37	01:14:00	Lager	morgens; Hidalgo wartet auf den Start	
91:51	00:41:00	Hamada	Reiter wieder unterwegs	
92:32	01:22:00	Hamada	Beduinen; Lady Davenport erklärt, dass Hidalgo zu erschießen ist, dass Hopkins aber am Leben bleiben soll	
93:54:00	00:40:00	Wüste allgemein	Hopkins unterwegs; Hamada/Erg im Wechsel	
94:34:00	00:46:00	Lager	Heuschrecken am Nachtlager (Erg)	
95:20:00	00:27:00	Wüste allgemein	Heuschreckensturm	
95:47:00	02:07:00	Wüste allgemein	Heuschrecken sind weg; die toten Heuschrecken werden gegessen	
97:54:00	00:19:00	Treibsand		
98:13	00:15:00	Treibsand	Hopkins im Sand unterwegs	
98:28	00:37:00	Treibsand	Hopkins kommt am Sand an und befreit Sakr aus Treibsand	
99:05	01:16:00	Lager	Nachtlager	
100:21	00:36:00	Wüste allgemein	Hopkins alleine weiter; Sakr hat sich getötet (unklar)	
100:57	00:29:00	Wüste allgemein	Hopkins fällt vom Pferd	
101:26	01:34:00	Hamada	Beduinen beobachten Hopkins und Davenports Reiter	
103:00	00:28:00	Hamada	Schuss auf Hopkins und Prince Bin Al Rah	
103:28	01:19:00	Wüste allgemein	Hidalgo stürzt in Fallgrube und verletzt sich schwer; wird am Leben gelassen (Pfeilspitze herausgeschnitten)	
104:47	00:24:00	Wüste allgemein	Mann hilft ihm aus Grube heraus	
105:11	01:34:00	Wüste allgemein	2 Geparde werden frei gelassen; Helfer wird niedergeschlagen	
106:45	01:15:00	Wüste allgemein	Kampf; Hopkins; Beduine stürzt in Fallgrube	
108:00	01:30:00	Wüste allgemein	Hopkins schließt dem Helfer die Augen; Trockenrisse; Hopkins wieder auf dem Weg	
109:30	02:30:00	Wüste allgemein	Spiegelungen (Wüste sieht aus wie Wasser); Hidalgo stürzt; droht zu sterben, blutet aus Nüstern; Hopkins nimmt Abschied	
112:00	00:52:00	Wüste allgemein	Vision beginnt; Tanzritual seiner Vorfahren	
112:52	01:27:00	Wüste allgemein	ritueller Gesang von Hopkins; sucht seine Mutter (Schnee)	
114:19	00:31:00	Wüste allgemein	Prince Bin Al Rah kommt vorbei	
114:50	00:23:00	Wüste allgemein	Hidalgo steht wieder	
115:13	00:12:00	Wüste allgemein	Hopkins läßt alles hinter sich (Sattel, Hut); bekennt sich zu seiner indianischen Herkunft	
115:25	01:35:00	Wüste allgemein	Ziel (eigentlich Damaskus); alle warten auf Ankunft; Wüste geht direkt bis ans Meer	
117:00	02:12:00	Wüste allgemein	Ankunft auf großer Ebene; Wettrennen	
119:12	00:38:00	Lager	Hidalgo blutet aus Nüstern; Zielankunft; Zeltlager	Zeitlupe
119:50	01:10:00	Küste	Hopkins reitet zum Meer; hisst Flagge; faire Verabschiedung	
121:00	00:30:00	Lager	Zelt des Sheiks; Allahs Wille; Hopkins kann Gast sein, so lange er will	

<b>Realtime (min:sec)</b>	<b>Szenendauer</b>	<b>Handlungsort</b>	<b>Spezifikation des Ortes und des Inhalts</b>	<b>Besonderheiten</b>
121:30	00:55:00	Lager	Hopkins schenkt Colt an Sheik	"I lost the race, Frank Hopkins" "but you won a friend"
122:25	00:57:00	Küste	Strand; unverschleierte Jazira (nur Kopftuch); Verabschiedung; sie redet Hopkins mit seinem Indianernamen an: 'blue child'	
123:22	02:58:00	USA	Hügellandschaft; Wildpferde; Hopkins hat alle Wildpferde gekauft und läßt sie frei	
126:20	01:52:00	USA	läßt Hidalgo frei; riesige Herde galoppiert	Totale
128:12	00:27:00	USA	black screen	Insert: lebte bis 1951, starb im Alter von 86 Jahren und setzte sich bis an sein Lebensende für die Wilden Mustangs ein
128:39	06:32:00	USA	final credits	Insert: In Oklahoma sind die Nachfahren Hidalgos noch am Rumlaufen.
135:11	01:03:00	USA		
136:14				

Farbtafel der Handlungsorte

Stadt/Siedlung	Stadt_allgemein	Städion	Hauptquartier/Fremdelegion	Friedhof
	Platz	Kamelmarkt	Palast/Schloß	Hafen
	Gasse	Jahrmärkte	Konkulu/Bolscha	Flughafen
	Strasse	Haus	Gebäude	Busstation
	Café	Waisenhaus	Gewandwerkstatt	Bahnhof
	Strasse/Café	Museum/Bibliothek	Tempel	Leuchtturm
	Bar	Zeitung	Palast	Schiff_Stadtäquivalent
	Hotel	Telegraphenbüro	Festung	Schiff_Kabine
	Restaurant	Schule/Koranschule	Fort	Schiff_Salon/Bar
	Funduq	Arztpraxis/Krankenhaus	Gefängnis	Schiff_Deck
Souk/Basar	Rathaus	Bank		
Land/Wüste	Wüste_allgemein	Schützengraben	Landstrasse	Oase
	Hamada	Ruine/Pyramide/Sphinx	Pass	Brunnen
	Düne	Kloster	Flugplatz	Fluss/Kanal
	Sandstein/Treibsand	Berge	Kamelmarkt	Küste
	Frauenmarkt/ Sklavenmarkt	Steinbruch	Grenzposten	See/Wasserreservoir
	Lager	Hügel	Canyon	Insel
	Höhle	Ebene	Gletscher	Meer
	Hütte			
Transfer	Pferd	Auto	Bus	Flugzeug
	Kutsche	Taxi	LKW	Schiff
	Zug			
Weiteres	Credits	USA	Japan	Meer
	Radiosprecher	Paris	AUS	Island
	Globus/Karte	Great Britain	Altes Ägypten	Insel
	Zeichnung	Griechenland	Island	schwarze Leinwand
	Notizbuchseite	Moskau	Schweden	

Filmspezifische Farbtafeln (Filme 1-10)

The Sheik (1921)	Morocco (1930)	Casablanca (1942)	Road to Morocco (1942)	The man who knew too much (1959)	Lawrence of Arabia (1962)	Topkapi (1964)	The Wind and the Lion (1975)	The man who would be king (1975)	Midnight Express (1978)
Credits	Credits	Credits	Zeichnung	Credits	schwarze Leinwand	Credits	Credits	Basar	Credits
Stadt_allgemein	Globus/Warte	Strasse	Radiosprecher	*Lorbon*	credits	Jahrmarkt	Küste	Strasse	Stadt_allgemein
Wüste_allgemein	Strasse	Strasse/Cafe	Meer	Bus	*GB*	Museum	Lager	Credits	Hotel
Oase	Gasse	Strasse/Cafe	Küste	Platz			Haus	Zeitung	Bahnhof
Frauenmarkt	Stadt_allgemein	Strasse	Wüste_allgemein	Kutsche	Wüste_allgemein	*Lorbon*	Gasse	Bahnhof	Bahnhof
Strasse	Bar		Stadt_allgemein	Hotel	Lager			Zug	Auto
Cafe	Haus		Souk	Stadt_allgemein	Düne	Grenzposten	Berge	Hotel	Cafe
Hotel	Fremdenlegion	Souk	Restaurant	Restaurant	Brunnen		Palast	Canyon	Basar
Platz	Lager	Hotel	Strasse	Souk	Hamada	Auto	Oase	Lager	Gasse
Lager	Hütte	Palast	Palast		Oase	Hotel	Sanddüne	Ebene	Gefangnis
Festung	Wüste_allgemein		Friedhof		Stadt_allgemein	Haus	Lager	Fluß	Gefangnis
Gasse			Lager		Küste	Cafe	Stadt_allgemein	Gletscher	Strasse
			Oase		Telegraphenbüro	*Station*	Platz	Berge	
			Gefangnis		Jahrmarkt	Jahrmarkt	Hafen	Stadt_allgemein	
			Schiff		Ruine	Leuchtturm	Kanal	Haus	
					Kanal	Museum	Pferd	Platz	
					Strasse	Gefangnis	Strasse	Tempel	
					Haus	Palast	Ebene	Palast	
					Pferd		Gefangnis		
					Strasse				
					Pferd				
					Landstrasse				
					Rathaus				
					Krankenhaus				

Filmspezifische Farbtafeln (Filme 11-20)

Death on the Nile (1978)	Raiders of the Lost Arc (1981)	Gallipoli (1981)	Ishtar (1987)	The Sheltering Sky (1990)	Not without my Daughter (1991)	The English Patient (1996)	Hideous Kinky (1996)	The Mummy (1999)	Hidalgo (2004)
credits	Credits	Credits	Credits	Credits	Credits	Credits	credits	credits	Credits
*Großf. Bftan*				Hafen	Hafen	Notizbucheite	Gasse	Altes Ägypten	Schiff
Pyramide/Sphinx	Nebel	Pyramiden	Ruine	Hotel	Auto	Wüste_allgemein	Fundqu	Museum	Stadt_allgemein
Wüste_allgemein	Flugzeug	Basar	Lager	Strasse	Haus	Höhle	Stadt_allgemein	Gefangnis	Hafen
Hotel	Haus	Gasse	Hotel	Stadt_allgemein	Strasse	Lager	Platz	Hafen	Wüste_allgemein
Basar	Gasse	Cafe	Flugzeug	Ruine	Stadt_allgemein	Berge	Haus	Fluß	Lager
Fluß	Cafe	Düne	Gefangnis	Gasse	Taxi	Strassenbr	Schiff	Schiff	Skavenmarkt
Kutsche	Basar	Hotel	Basar	Lager	Basar	Souk	Strasse	*Kamelmarkt*	Sanddüne
Schiff_allgemein	Hotel	Küste	Restaurant	Zug	Koranschule/Schule	Bar	Bank	Wüste_allgemein	Oase
Schiff Deck	Bar	Schützengraben	Platz	Landstrasse	Basar	Hotel	Cafe		
Schiff Kabine	Lager		Souk	Bus	Gasse	Sanddüne	Bus	Lager	Ruine
	Pferd		Palast	Friedhof	Hütte	Haus	LKW	Hotel	Haus
	Strasse		Strasse	Haus	Grenze	Strasse	Lager	Gassen	Gasse
	Stadt_allgemein		Kamelmarkt	Busstation		Hauptquartier_GB	See	Strasse	Küste
	Hafen		Haus	Oase		Platz	Landstrasse	Platz	
	Schiff		Gasse	Fundqu		Gefangnis	Wasserreservoir	Flugplatz	
			LKW	LKW		Bibliothek	Kloster		
				Fort		Oase	Wasserhaus		
				Sanddüne		Landstrasse	Bahnhof		
				Krankenhaus		Zug	Zug		
				Taxi		Bahnhof			

## Lebenslauf von Stefan Zimmermann

Riemannstr. 20 37083 Göttingen

**Geboren** am 23.7.1970 in Göttingen

**Staatsangehörigkeit:** Deutsch

**Verheiratet** mit Sandra Zimmermann, geb. Göckens

Ein Sohn (\*21.März 2005)

### Schule

1977-1983            Grundschule und Orientierungsstufe in Göttingen  
1983-1990            Felix-Klein-Gymnasium Göttingen  
Abschluss: allgemeine Hochschulreife

### Studium

1990-1991            Studium „Lehramt am Gymnasium“ – Deutsch und Erdkunde,  
Georg-August-Universität Göttingen

1991-1998            Studium der Geographie (Diplom), Georg-August-Universität  
Göttingen  
*Nebenfächer: Politikwissenschaft, Publizistik- und  
Kommunikationswissenschaft, Staats- und Verwaltungsrecht*

1994-1995            Auslandssemester an der University of Exeter, Großbritannien  
*Studienschwerpunkt: Kultur- und Wirtschaftsgeographie sowie  
Politische Geographie*

1998                    Abschluss des Diplomstudienganges Geographie  
(Note: *sehr gut*)  
*Nebenfächer: Politikwissenschaft, Publizistik- und  
Kommunikationswissenschaft  
Diplomarbeit: Medien und ihr Beitrag zum geographischen Weltbild  
des Alltags – eine fachspezifische Analyse der Monatszeitschrift GEO*

### Wissenschaftliche Beschäftigungsverhältnisse:

03/2000 – 10/2007    wissenschaftlicher Mitarbeiter am Geographischen Institut der  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

2007 – 2009            ausführende Leitung des DFG-Projektes Orte zwischen filmischer  
Imagination und touristischer Lebenswelt (ES 68/12-1)

seit 11/2007            Lehrkraft für besondere Aufgaben (Lecturer) am Geographischen  
Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz