

## Das Aladdin-Syndrom

### Zur Phänomenologie des narrativen Orientalismus

Frage: Was haben der deutsche Schriftsteller Ernst Jünger, die North American Space Association (NASA), der Puppenhersteller Mattel und das Magazin *Mad* gemeinsam? Die Antwort dürfte angesichts des für den vorliegenden Aufsatz gewählten Titels nicht allzu schwierig sein: Sie beschäftigen sich alle, jeder auf seine Art, mit Aladdin, einem jugendlichen Taugenichts, der es durch eine Wunderlampe mit einem wunscherfüllenden Geist zu Reichtum und Glück bringt. Die Geschichte von Aladdin und der Wunderlampe hat seit jeher wie kaum eine andere der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* (im folgenden: *1001 Nacht*) die Phantasie westlicher Rezipienten gefesselt und inspiriert. Dabei ist sie gleichzeitig Resultat wie auch Ausgangspunkt einer Kanalisierung der vorherrschenden «okzidentalen» Wahrnehmung des «Orients», die in einem Prozeß stufenweiser Verengung das in der Erzählung geschilderte, als repräsentativ empfundene Bild mit dem islamischen Orient als solchem gleichsetzt. Die komplexe Symptomatik derartiger Erscheinungen eines «narrativen Orientalismus» wird im folgenden anhand des exemplarischen Charakters der Geschichte von Aladdin und der Wunderlampe als «Aladdin-Syndrom» behandelt. Trotz einer großen historischen Tiefe ist dieses «Aladdin-Syndrom» keineswegs eine ausschließlich historische Erscheinung; das mit einer solchermaßen verengten Wahrnehmung des Orients verbundene unrealistische Erleben umfaßt ein Spektrum von Exotismus bis hin zu Fremdenhaß und besitzt Relevanz für die unmittelbare Gegenwart.

Doch zunächst kurz zurück zu den einleitenden Beispielen: Ernst Jünger behandelte in *Aladins Problem* (1983) das Problem des Ich-Erzählers, «in einer nihilistischen Welt leben zu müssen, die im Maß des verfügbaren Wissens die Verbindung zum «Sinn» verloren hat» (M. Meyer 1990, 598); der NASA diene ALADDIN als mnemotisches Kürzel für Atmospheric Layering And Density Distribution of Ions and Neutrals,

ein zwischen 1970 und 1974 durchgeführtes Raketenprogramm zur Messung atmosphärischer und ionosphärischer Bedingungen (C.R. Philbrick [1974]); die Firma Mattel, Produzent der in hunderttausenden von Exemplaren weltweit erfolgreichen Anziehpuppe Barbie, vertritt zum Disney-Zeichentrickfilm *Aladdin* neben einer Sammelserie von drei unterschiedlich ausgestatteten beweglichen Kunststoff-Dschinnis die Charaktere Abu (Äffchen) und Rajah (Tiger) als Plüschfiguren, Dschinni als Stoffpuppe, Aladdin und die großäugige Jasmin als Umziehpuppen mit je zwei Kostümen; das (deutsche) *Mad* schließlich veröffentlichte in seiner 288. Ausgabe Anfang 1994 unter dem Motto «Wir verarschen ALADDIN» die bei Abfassung dieses Aufsatzes vorläufig letzte produktive Rezeption der Geschichte, in der die Disney-Figuren Pinocchio und Jiminy Cricket die *Aladdumm* genannte Parodie des abendfüllenden Disney-Zeichentrickfilms kritisch begutachten (S. Hart/A. Torres 1994).

Der Disney-Film ist die technisch perfekte visuelle Realisierung einer voreingenommenen und wenig um Objektivierung anhand tatsächlicher Verhältnisse bemühten Sichtweise, für die der amerikanische Literaturwissenschaftler Edward W. Said 1978 den Terminus Orientalismus geprägt hat. In mancher Hinsicht ist der Disney-Film allerdings nur konsequentes Resultat der Umstände, welche die Aladdin-Erzählung im Lauf ihrer Geschichte begleitet haben. Deren Beginn läßt sich exakt auf den 5. Mai 1709 festlegen, das Datum, unter dem sich im Tagebuch des französischen Orientalisten Antoine Galland die erste Erwähnung des «conte de la lampe» findet (M. Abdel-Halim 1964, 273). Um diese Erwähnung angemessen würdigen zu können, muß man sich den Kontext der Einführung von *1001 Nacht* in das europäische Gesichtsfeld insgesamt in Erinnerung rufen (Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse bei H. und S. Grotzfeld 1984; W. Walther 1987).

Die Entdeckung und Übersetzung der arabischen Erzählsammlung *1001 Nacht* durch Galland Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte zu einem Zeitpunkt, als im höfischen Frankreich einerseits ein kaum stillbarer Hunger nach märchenhaftem und phantastischem Erzählgut bestand und andererseits die Motive und Projektionsobjekte aus dem eigenen kulturellen Umfeld die Bedürfnisse nicht stillen konnten. Gleichzeitig war das kulturelle Ambiente des islamischen Orients seit dem

Ende der Türkenkriege mehr denn je zur Spielwiese europäischer Projektionen geworden. So war es eine folgerichtige Entwicklung, daß der neuentdeckten orientalischen Märchenerzählerin Scheherazade bald ganz Europa zu Füßen lag (Z. Sardar/M.W. Davies 1990, 50). Galland übersetzte *1001 Nacht* nach einer arabischen Handschrift in einer stark adaptierten Form, deren literarische Meriten aus heutiger Sicht kontrovers eingeschätzt werden (G. May 1986; A.A. Azar 1987). Auf jeden Fall traf er den Nerv der Zeit. Andererseits konnte er aber anhand der ihm vorliegenden Handschrift, die nur 281 Nächte umfaßte, die Nachfrage nicht befriedigen. Das Verlangen danach, das Werk bis zur 1001. Nacht zu vollenden, führte zunächst dazu, daß Gallands Verleger (ohne sein Einverständnis) *1001 Nacht* mit Geschichten aus anderen Quellen fortführte. Als Galland dann im Hause des Orientreisenden Paul Lucas den erzählfreudigen syrischen Maroniten Hannā Diyāb kennenlernte, kam ihm dies gerade recht. Hannā erzählte Galland, wie jener in seinem Tagebuch festhielt, insgesamt 14 Geschichten, von denen Galland sieben in die gedruckte Fassung seiner *1001 Nacht* aufnahm (M. Abdel-Halim 1964, 272-276; G. May 1984, 85f.; H. Grotzfeld 1990).

Auffälligerweise sind es gerade zwei der von Hannā erzählten Geschichten, die beim europäischen Publikum (neben den phantastischen Abenteuern Sindbad des Seefahrers) langfristig den größten Anklang fanden: Die Geschichte von *Aladdin und der Wunderlampe* und die Geschichte von *Ali Baba und den vierzig Räubern*. Gerade hinsichtlich der Geschichte von Aladdin übertreffen sich dabei bis heute die begeisterten Wertungen: Mia Gerhardt etwa spricht von «one of the best-known fairy-tales of the world» (M. Gerhardt 1963, 322), Wiebke Walther vom «in Europa wohl beliebtesten Zaubermärchen» (W. Walther 1987, 113), N.J. Dawood gar von «the most renowned story invented by man» (N.J. Dawood 1973, 12). Angesichts dieser Superlative stellt sich die Frage: Was wurde da eigentlich von dem begeisterten westlichen Publikum im Lauf der letzten drei Jahrhunderte rezipiert? Oder deutlicher: Inwieweit ist die als Meisterwerk orientalischer Erzählkunst wahrgenommene Geschichte von Aladdin orientalisches?

Alles, was die internationale Forschung bisher über die Genese der Aladdin-Geschichte in Erfahrung bringen konnte, ist hochgradig spekulativ, teils eher fragwürdig. Nach Gallands Tagebuch scheint Hannā ihm die Geschichte nicht nur erzählt, sondern später auch schriftlich

zugewandt zu haben; allerdings existiert weder ein arabisches Original hierzu noch eine handschriftliche Zusammenfassung, wie Galland sie für andere der von Hannā erzählten Geschichten angefertigt hat. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden arabische Handschriften der Aladdin-Geschichte aufgefunden, die je nach Blickwinkel unterschiedlich gewertet werden: Die eine Forschungsrichtung betont, daß zumindest eine der Handschriften aufgrund von Indizien früher als die französische Veröffentlichung durch Galland sein müsse, daß Hannā seine Erzählung also aus einem bereits vorliegenden älteren Text schöpfen konnte; die andere erkennt deutliche stilistische Abhängigkeiten der arabischen Fassungen von der französischen Fassung Gallands, ringt sich jedoch nie klar dazu durch, die arabischen Handschriften als adaptierte Übersetzungen aus dem Französischen zu qualifizieren (W. Walther 1987, 113). Kompromißlos deutlich war vor kurzem erst Husain Haddawy, Übersetzer des von Muhsin Mahdi edierten Gallandschen *1001 Nacht*-Manuskripts ins Englische, der die Aladdin-Geschichte aufgrund ihres historisch nachvollziehbaren Werdeganges klar als Fälschung (forgery) bezeichnet (H. Haddawy 1992, xiii; krasse Gegenposition bei R.R. Khawam 1988). Unabhängig von eher philologisch relevanten Fragen haben sich Wissenschaftler verschiedener Fachrichtungen, besonders Folkloristen, mit dem Umfeld der möglichen Entstehung der Aladdin-Geschichte sowie ihrer Einordnung in das typologische System der historisch-vergleichenden Erzählforschung bemüht (H.C. Coote 1881; W.A. Clouston 1887, 314-316, 470-482; A. Arne 1908, 61-71; G.B. Huet 1918; C.R. Long 1956; E. Gaál 1973; K. Ranke 1977).

Das Resultat der bisherigen Untersuchungen läßt sich aus heutiger Sicht wie folgt zusammenfassen: Ein arabischer Ursprung der Aladdin-Geschichte läßt sich nicht zweifelsfrei nachweisen. Aufgrund diverser Begleitumstände liegt eher die Vermutung nahe, daß Galland die Geschichte selbst erfunden und seinem Erzähler Hannā zugeschrieben hat. Zu diesen Begleitumständen gehört die Tatsache, daß die Aladdin-Geschichte (1) bis zum heutigen Tage nicht Bestandteil orientalischer *1001-Nacht* Ausgaben ist; daß sie (2) von europäischem Denken geprägt ist und teils autobiographische Züge aufweist, die mit Gallands persönlichem Werdegang übereinstimmen; daß sie (3) motivlich eng mit den im europäischen Kulturkreis weitverbreiteten Erzählungen vom *Zauberling* (AaTh 560) und vom *Geist im blauen Licht* (AaTh 562) zusam-

menhängt; daß es (4) zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung gang und gäbe war, orientalisierte literarische Produkte einem fiktiven orientalischen Autor zuzuschreiben: François Pétis de la Croix etwa, der mit Galland unmittelbar zeitgenössische Autor der 1710-1712 publizierten Erzählsammlung *Les mille et un jours*, gab als Verfasser recht dreist einen angeblichen persischen Derwisch «Moclès» an – wobei dieser Name übersetzt nichts anderes als «Ich» bedeutet (hierzu U. Marzolph 1992, t. 1, 4).

Schließlich spricht auch und gerade die immense Wirkungsgeschichte dafür, daß hier höchstwahrscheinlich nicht grundlegend fremdes Erzählgut rezipiert wurde, das ja auch fremde Vorstellungswelten und fremde Wertmaßstäbe beinhaltet, sondern eher eine Erzählung, deren Bild vom «Orient» den europäischen Erwartungen und Hoffnungen entsprach und die somit letztlich nur als Projektionsmatritze eines narrativen Orientalismus dient. Dieses Verständnis der Aladdin-Geschichte erklärt am ehesten ihre unzähligen Fassungen in den europäischen Sprachen, von den populären Volksbüchlein des 19. Jahrhunderts (Schenda 1986, Nr. 24, 24a) über Einzelausgaben und Kinderbuchadaptationen (V. Chauvin 1901, 55ff., Nr. 19; A.S.W. Rosenbach 1966, Nr. 720; P. Düsterdieck 1985, Nr. 58-61, 1407, 2319, 7723; Mück 1990, Nr. 96, 98), Märchenspiel und Märchenpantomime (vgl. H. Wegehaupt 1985, Nr. 3145; B. Alderson 1988, 91) bis hin zu den von der Forschung bislang kaum beachteten Populärausgaben der Kaufhaus-, Supermarkt- und Wühltischliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zum unmittelbar zeitgenössischen Phänomen des Disney-Zeichentrickfilms, der seinerseits das Geschehen neu akzentuiert und mit einem bislang nicht gekannten kommerziellen Impetus versieht.

Viele Autoren und Erzähler haben die Aladdin-Geschichte nacherzählt, verformt, adaptiert und interpretiert. Nicht immer waren die Resultate ähnlich kurios wie bei dem von Ulrich Jahn Ende des 19. Jahrhunderts befragten pommerschen Erzähler, der anstelle des in seiner Vorlage erwähnten Eis des Vogel *Ruħħ* (Rokh-Ei) einen König «Reckeï» in der Kuppel des Schlosses der Prinzessin aufgehängt wissen wollte und sich gegen die kritische Nachfrage seines intellektuellen Zuhörers verwahrte: «Wie wollen Sie ihn denn genannt wissen? Sie sind ja klüger, wie ich, geben Sie ihm doch einen Namen, der besser klingt.

König Reckeï heißt er, und so werde ich ihn nennen mein Leben lang» (U. Jahn 1881, XVIf.; vgl. R. Schenda 1993, 225). Meist hingegen blieb das Gerüst der Erzählung gewahrt, wie es in einer der kürzesten mir bekannten Fassungen der Enkel Aladdins im deutschen Kinderbilderbuch *Mecki bei Prinz Aladin* (Köln: Lingen) wiedergibt (vgl. auch E. Sackmann 1994, 71):

Diese Lampe fand mein Großvater eines Tages, als er noch ein kleiner Junge und der Sohn eines armen Schneiders war. Sie lag versteckt in einer Höhle tief unter der Erde, und nur der konnte sie herausholen, der reinen Herzens war. Ein böser Zauberer wußte von dieser Lampe. Da sah er eines Tages Aladin. Er erkannte sofort, daß dieser Knabe imstande sein würde, die Lampe herauszuholen, und schickte ihn in die Höhle. Aber Aladin spürte, daß der Zauberer ein Bösewicht war, und behielt die Lampe. Durch ihre Wunderkraft kam er an den Hof des Königs. Der König gab ihm seine Tochter zur Frau, und so wurde der arme Schneidersohn eines Tages selber König.

Der Disney-Aladdin wahrt zwar noch ein Gerüst, das wesentliche Punkte der ursprünglichen Geschichte aufgreift, darüber hinaus ist aber eine Reihe erzählerischer Kontraktionen vorgenommen worden, die das Geschehen vereinfachen und verdichten: Aladdins Mutter entfällt; der böse Zauberer ist zusammengelegt mit der Widersacherfigur des Wesirs; der Lampengeist erfüllt nur (märchentypisch) drei Wünsche (vgl. hierzu P.E. Cole/M. Smilgis 1992; L.F. Sharman 1993). Andererseits sind als verniedlichende Identifikationsfiguren Begleittiere der hauptsächlichen Handlungsträger eingeführt: Aladdin steht sein Äffchen Abu zur Seite; der böse Wesir Dschafar hat den Papagei Jago; Prinzessin Jasmins bester Freund ist der zahme Tiger Rajah. Die Ansiedlung der Geschichte in der (unmißverständlich arabischen) Stadt Agrabah (einer Mischung mit Anklängen an das indische Agra, dem der Zwiebelturmpalast des Sultans nachempfunden scheint, und dem Maghreb) kann kaum als wesentliche Neuerung gesehen werden: Zwar ist die Geschichte bei Galland ursprünglich in China angesiedelt, das populäre Bewußtsein läßt sie aber seit jeher meist in Arabien spielen. Diese Ansiedlung der Aladdin-Geschichte im arabischen Raum ist tatsächlich so wenig hinterfragt, daß etwa A. Schug dem Bilderbuchillustrator Walter Crane (1875) vorwarf, einen «übersteigerten Exotismus» zu praktizieren, in-

dem er «mit Kostümen, Bauten und Requisiten eine Chinoiserie ausbilde» (A. Schug 1988, 421, zu Nr. 1664) – wobei Crane offenbar nicht mehr tat, als die Textvorlage originalgetreu zu illustrieren. Im Disney-Film ist von China nur mehr ein Feuerwerk und eine Plauderei zwischen Aladdin und Jasmin geblieben, die auf dem Dach eines chinesischen Hauses anlässlich ihres nächtlichen Ausfluges auf dem fliegenden Teppich stattfindet.

Über diese geschickten Adaptationen hinaus haben die Erzähler des Aladdin-Filmes einige implizit wertende Eingriffe vorgenommen, die in ihrer verharmlosenden Stereotypisierung nur als impertinente amerikanische Anmaßungen verstanden werden können: Zunächst einmal ist Aladdin nicht mehr ein Taugenichts und Straßenjunge, sondern ein (wenngleich sympathischer) Dieb, der sich einfach stiehlt, was er braucht (Pinocchio kommentiert dies in der *Mad*-Parodie: «In der Bronx nennt man solche Typen asoziale Straßengangster! Seltsam, was für Helden sich Disney neuerdings für seine Kinderfilme aussucht!» S. Hart/A. Torres 1994, 29); aus europäischer Sicht «typisch amerikanisch» heiligt offensichtlich der Erfolg jedes Mittel. Prinzessin Jasmin besitzt, übereinstimmend mit der nach wie vor dominanten Einschätzung von *1001 Nacht* als eines Repräsentanten sexueller Lebensbejahung, die naive Laszivität einer dürftig bekleideten Nachtclubsängerin, wenngleich sie durchaus eine aktive Heldin ist. Die Spannbreite orientalischer Potentaten wird dargestellt zwischen hilfloser Tölpelhaftigkeit (des Sultans) und berechnender Böswilligkeit (des Wesirs, der sich – wie könnte es anders sein – zur absoluten Weltherrschaft aufschwingen will). Und schließlich haben die Disney-Erzähler eine weitere Kontraktion vorgenommen, die in ihrer subtilen Böswilligkeit kaum noch zu übertreffen ist: Der grobschlächlige Hauptmann der Palastwache, der schwertfuchtelnd und brüllend den Sympathieträger des Filmes gefangennimmt, heißt Rasul. Rasul ist zwar ein auch heute gebräuchlicher Name in der islamischen Welt – so wird etwa auch der Name des an der Produktion beteiligten Chefs des Layouts mit Rasoul Azadani angegeben. Darüber hinaus bedeutet das arabische Wort rasūl ursprünglich, insbesondere in der Genitivkonstruktion rasūl Allāh, «Gesandter (Gottes)» und ist die gebräuchliche Bezeichnung für Mohammed, den Stifter der Religion des Islam. Es wäre oberflächlich, dies als unabsichtliche Gedankenlosigkeit abzutun: Schließlich ist die islamische Welt spätestens seit der Affäre um

die *Satanischen Verse* des pakistanisch-britischen Autors Salman Rushdie (R. Haleber 1989; Z. Sardar/M.W. Davies 1990; D. Pipes 1990; H. Seminck 1993) überaus sensibel bei derartigen Gedankenlosigkeiten, wie im Januar 1994 etwa der vehemente Protest gegen eine neue Création des Pariser Modesch pfers Karl Lagerfeld gezeigt hat, deren Dekolleté mit arabischen Lettern (ursprünglich war sogar von Koranversen die Rede) geschmückt war. Gegen die unmißverständlich rassistische Tendenz des einleitenden Liedes des Disney-Filmes haben im übrigen Organisationen wie das American-Arab Anti Discrimination Committee erfolgreich protestiert: Hier griff das Disney-Team für die als Video vermarktete Fassung auf eine textlich weniger krasse Version zurück (R. Scheinin 1993; J. Shaheen 1993). Abgesehen davon sind ähnlich rassistische Stereotypen auch in der Anfang 1994 von Disney auf den amerikanischen Markt gebrachten Fortsetzung der Aladdin-Geschichte, einem Video-Film namens *The Return of Jafar*, vertreten und haben wiederum ähnliche Proteste ausgelöst.

Ohne im begrenzten Rahmen dieses Festschriftenbeitrages auf alle Details eingehen zu können, dürfte deutlich werden, daß die Disney-Fassung der Aladdin-Geschichte einen bislang in dieser Form nicht dagewesenen Gipfel des narrativen Orientalismus darstellt, der vor allem insofern überaus gefährlich ist, als der Film breite Schichten der Bevölkerung erreicht, die als Kinder und Jugendliche noch nicht in ausreichendem Maß kritikf hig sind und Gefahr laufen, die im Film verankerten Werturteile unwissentlich zu verinnerlichen (vgl. A. Dorfman 1983). Abgesehen davon handelt es sich keineswegs nur um einen Film. Das Disney-Imperium mit seinen weltweiten Merchandising-Stützpunkten sorgt für eine intensive Vermarktung des Produktes Aladdin, wobei jede einzelne der zahlreichen narrativen Fassungen (als Buch, H rspiellkassette oder CD), jedes einzelne der im Medienverbund vermarkteten Begleitprodukte (vgl. P.F. Prentler 1989; H. Heidtmann 1990) Teile der Wertvorstellungen des Films transportiert. Dabei umfaßt die Palette der Sekundärprodukte zusätzlich zu bildlichen Darstellungen auf praktisch jedem denkbaren Artikel Kinderkleidung nach einer bei weitem nicht erschöpfenden Sichtung des deutschen Marktes Anfang 1994 unter anderem folgende Produkte:

Selbstklebende Sammelbilder (inklusive Sammelalbum) und Sammelkarten (Panini); Sticker (Ijsselstein, Utrecht); selbstklebende (bsb)

und nach Vorlagen zu bastelnde (Topp) Fensterbilder; kleine Plastikfiguren, auch als Schlüsselanhänger (Bullyland), zeitweise auch in Sonderangebotspackung von Kodak; Puzzles, 35-500 Teile (Clementoni; Jumbo; MB; Ravensburger; Schmidt International); Brettspiele (Schmidt International; MB); Computerspiel (Sega Mega Drive); Panorama-Ausmalposter (Herlitz) und Poster 68 × 99 (Scandecor); Malblöcke und Notizblöcke (diverse Formate; Herlitz); Adreßbuch und Tagebuch (Herlitz); Buch *Meine Schulfreunde* und Mini-Fotoalbum mit Klarsichthüllen (bsb); Bauchtasche, kleiner Tragesack (What's New); Papiertüten (bsb); Schmuckschatulle als Schatztruhe «mit Geheimfach» (bsb); Schulausrüstung mit Kugelschreiber, Bleistift, Bleistiftspitzer, Lineal, Federtäschchen, Notizheft, Ringbuch, Poster mit Malkreiden (Copywrite); Papierservietten und Plastikbecher [für Kindergeburtstage] (Pfiß-Kuss); Kinder-Service mit Trinkbecher, Teller, kleiner Schüssel und Plastikunterlage (auch einzeln erhältlich; ima); Schlüssel (Mister Minit).

Die in Deutschland vertriebenen Textfassungen zum Disney-Aladdin reichen vom kartonierten Buch für das Kleinkinderalter (zwei Bände mit je 250 Worten) und kleinen Heftchen (vier Heftchen mit je 320-390 Worten; beides Erlangen: Pestalozzi) über die Bände der Reihen Disneys «Minis» (ca. 1280 Worte) und Disneys «Maxis» (ca. 1900 Worte; beide Stuttgart: Ehapa) sowie größerformatige Bildbände (ca. 3200; ca. 3500) bis hin zu den Film nacherzählenden Fassungen (von A.L. Singer) für den Leser mit größerer intellektueller Aufnahmekapazität (Taschenbuch mit ca. 13000 Worten; Bildband mit ca. 15000 Worten; alle München: Schneider). Hinzu kommen noch Kuriositäten wie *Das klingende Disney-Buch* (München: Schneider), eine mit ca. 1350 Worten eher knapp getextete Fassung mit «Klangfeldern», insgesamt zehn Symbolen, die bei leichtem Druck (zu entsprechend gekennzeichneten Textstellen) elektronisch erzeugte Geräusche von sich geben (Geist kommt aus der Lampe, plapperndes Äffchen Abu, kreischender Papagei Jago, böswillig lachender Wesir Dschafar etc.), oder das Panorama-Bastelbuch (Bergisch-Gladbach: Bastei), mit dessen «phantasievollen Panoramen» laut rückseitigem Werbetext «der Zauber dieser Geschichte immer wieder neu im Spiel lebendig werden» kann.

Der kommerzielle Erfolg des Disney-Aladdin hat nach ersten Schätzungen die Erwartungen zumindest in Europa nicht erfüllt. Dabei ist wohl auch zu berücksichtigen, daß es in den letzten Jahren eine er-

hebliche Anzahl sekundär mit dem Thema verbundener Produktionen gibt, die ihr Entstehen möglicherweise unmittelbar der zu erwartenden Sogwirkung der Disney-Produktion verdanken. Hierzu zählen neben diversen Kinderbüchern insbesondere die Anfang 1994, also vor offizieller Freigabe eines Kauf-Videos des Disney-Films, auf dem Markt verfügbaren vier Video-Versionen der Aladdin-Geschichte, zwei Zeichentrickfilme (Arcade; PolyGram), eine vorgelesene Bildergeschichte (Jünger) sowie ein Marionettenspiel (der Rufus Rose Company; Focus). Dies sind im übrigen keineswegs die ersten filmischen Darstellungen zu Aladdin, deren Geschichte über zahlreiche Produktionen diverser Genres (vgl. F. Sa'd 1962, pass.; C. Schmitt 1992, 432ff.) bis zum ersten überhaupt je hergestellten Zeichentrickfilm, Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), zurückreicht (vgl. Horn 1980, 71).

Es wäre sicherlich eine lohnende Aufgabe, die unterschiedlichen Textfassungen sowie die bildlichen Darstellungen der Aladdin-Charaktere auf ihren orientalistischen Aussagewert hin zu analysieren. Dies kann hier verständlicherweise nicht geleistet werden. Abgesehen davon soll die obige detaillierte Besprechung nicht den Eindruck erwecken, der Disney-Aladdin sei ein singuläres Ereignis. Hinsichtlich seiner Breitenwirkung ist er bisher sicherlich einmalig, die in ihm wirksamen Mechanismen allerdings begleiten die Aladdin-Geschichte von Anfang an. Die eingangs erwähnten Etappen der narrativen Reduktion einer komplexen «orientalischen» Realität laufen dabei im wesentlichen in drei symptomatischen Stufen ab: (1) Gleichsetzung der tatsächlichen Wirklichkeit mit der in der Erzählung geschilderten; (2) Identifizierung «orientalischer» Erzählkunst mit *1001 Nacht*; (3) Einschätzung der Aladdin-Geschichte als repräsentatives Beispiel für *1001 Nacht*. Hierzu käme nun als derzeit letzte Entwicklungsstufe des Aladdin-Syndroms (4) Gleichsetzung der Aladdin-Geschichte als solcher mit der Version des Disney-Filmes. Wie verheerend eine Kette derartiger Gleichsetzungen wirken kann, verdeutlicht deren geraffte rückwirkende Auflösung: Der Disney-Film wird demnach ursächlich wahrgenommen als stellvertretend für die «orientalische» Realität.

Aus deutscher Sicht schwer einzuschätzen ist die Frage, welche Rolle bei der Planung des Disney-Filmes der Anfang 1991 abgelaufene «Bilderbuchkrieg» unter dem Stichwort «Desert Storm» hatte. Schien es vielleicht aus Gründen politischer Rason opportun, dem eingefleischten

Feindbild des Schlächters Saddam Hussein in der amerikanischen Öffentlichkeit ein sympathischeres Bild der arabischen Welt entgegenzusetzen? Festzuhalten bleibt auf jeden Fall, daß es seitens der orientalischen Philologien noch erheblich Aufklärungsarbeit zu leisten gibt, um dem breiteren Publikum eine angemessene Würdigung der Qualitäten der Aladdin-Geschichte speziell und von *1001 Nacht* allgemein zu ermöglichen. Diese Arbeit dürfte ähnlich langwierig und aufreibend sein, wie dies im Fall der lange Zeit als typische deutsche (nicht zu sagen «stockhessische») Volksmärchen empfundenen *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm war und ist. Mia Gerhardt hat 1963 in ihrem nach wie vor als Standardwerk geltenden Buch die literarischen Meriten von *1001 Nacht* herausgearbeitet (wobei sie bezeichnenderweise die Aladdin-Geschichte gleichwertig neben anderen Erzählungen behandelte). Während Mia Gerhardt als niederländische Literaturwissenschaftlerin das Arabische nicht beherrschte, ist gerade in den letzten Jahren eine Reihe arabistischer Arbeiten erschienen, die sich dem Werk unter neuen Gesichtspunkten zuwenden. Vielleicht am wichtigsten ist die 1992 erschienene Studie von David Pinault, der als Vergleichsmaterial Texte aus bisher unbeachteten arabischen Sammelhandschriften heranzieht. Führt man diesen, mit dezentem Nachdruck ausgeführten Ansatz weiter, so schält sich die Zufälligkeit der Tatsache heraus, daß ausgerechnet *1001 Nacht* im Westen als typischer Repräsentant orientalisches-arabischer Erzählkunst wahrgenommen wird: Der Titel der arabischen Erzählensammlung, wengleich seit über tausend Jahren gebraucht, diente im Ursprungsgebiet bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als aufgrund der von westlichen Orientalisten initiierten verstärkten Nachfrage zum ersten Mal eine tatsächlich 1001 Nächte umfassende Redaktion erstellt wurde, lediglich als Sammelbecken unterschiedlicher Erzählungen; dies umfaßte zwar ein gewisses Standardrepertoire (in im wesentlichen zwei unterschiedlichen Rezensionen), andererseits aber existiert nach wie vor eine große Anzahl weitgehend unerforschter arabischer Sammelhandschriften, die *1001 Nacht* ebenbürtiges Material enthalten. Unter diesem Blickwinkel sind die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* ein nicht unerheblich erst vom narrativen Orientalismus produziertes Monument, das bisher zwar viel zur literarischen Befruchtung der westlichen Geisteswelt beigetragen, einem angemessenen Verständnis der arabischen Kultur aber eher Schaden zugefügt hat.

- Aarne, Antti: *Vergleichende Märchenforschungen*. Helsingfors 1908
- Abdel-Halim, Mohamed: *Antoine Galland. Sa vie et son œuvre*. Paris 1964
- Alderson, Brian: *Scheherazade in the Nursery*. In: Caracciolo, Peter L.: *The Arabian Nights in English Literature*. Houndmills, London 1988, 81-94
- Azar, Amine A.: *La ruse nuptiale de Sheherazade*. In: *Cahiers de l'Orient* 5 (1987) 160-180
- Chauvin, Victor: *Bibliographie des ouvrages arabes* 5. Liège, Leipzig 1901
- Clouston, William Alexander: *Popular Tales and Fictions* 2. Edinburgh, London 1887
- Cole, Patrick E./Smilgis, Martha: *Aladdin's Magic*. In: *Time*, 9. November 1992, 63f.
- Coote, Henry Charles: *Folk-Lore the Source of some of M. Galland's Tales*. In: *Folk Lore Record* 3,2 (1881) 178-191
- Dawood, N.J.: *Introduction*. In: *Tales from the Thousand and One Nights*. Translated [...] by N.J. Dawood. Harmondsworth [1954] 1973, 7-12
- Dorfman, Ariel: *The Empire's Old Clothes. What the Lone Ranger, Babar, and other Innocent Heroes do to Our Minds*. London 1983
- Düsterdieck, Peter: *Die Sammlung Hobrecker der Universitätsbibliothek Braunschweig. Katalog der Kinder- und Jugendliteratur 1565-1945. Band 1*. München u.a. 1985
- Gáál, E: *Aladdin and the Wonderful Lamp*. In: *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 27, 3 (1973) 291-300
- Gerhardt, Mia I.: *The Art of Story-Telling*. Leiden 1963
- Grotzfeld, Heinz und Sophia: *Die Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*. Darmstadt 1984
- Grotzfeld, Heinz: *Hannā Diyāb*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 6. Berlin, New York 1990, 485-487
- Haddawy, Husain: *Introduction*. In: *The Arabian Nights*. Translated by Husain Haddawy. Based on the Text of the Fourteenth-Century Syrian Manuscript Edited by Muhsin Mahdi. New York 1990, ix-xxx
- Haleber, Ron (Hrsg.): *Rushdie effecten. Afwijzing van Moslem-Identiteit in Nederland?* Amsterdam 1989
- Hart, Stan (Text)/Torres, Angelo (Zeichnungen): *Pinocchio und Jiminy kritisieren für Mad den Disney-Hit Aladdumm*. In: [Deutsches] *Mad* Nr. 288 (1/1994), 29-32
- Heidtmann, Horst: *Kindermedien und Medienverbund*. In: Wild, R. (ed.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart 1990, 402-454
- Horn, Maurice: *The World Encyclopedia of Comics*. New York, London 1980
- Huet, Gédéon Busket: *Les origines du conte de Aladdin et la lampe merveilleuse*. In: *Revue de l'histoire des religions* 39 (1918) 1-50
- Jahn, Ulrich: *Volksmärchen aus Pommern und Rügen*. Norden, Leipzig 1881

- Jünger, Ernst: Aladins Problem. Stuttgart 1983
- Khawam, René R.: Le roman d'Aladin. Edition intégral. Texte établi sur les manuscrits originaux. Paris 1988
- Long, Charlotte R.: Aladdin and the Wonderful Lamp. In: Archeology (1956) 219-214
- Marzolph, Ulrich: Arabia ridens. Die humoristische Kurzprosa der frühen adab-Literatur im internationalen Traditionsgeflecht 1-2. Frankfurt am Main 1992
- May, George: Les mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef d'œuvre invisible. Paris 1986
- Meyer, Martin: Ernst Jünger. München, Wien 1990
- Mück [Familie] (Hrsg.): Der kleine Muck 2. Deutschsprachige Kinderbilderbücher 1945-1959. o.O. 1990
- Philbrick, C.R.: Aladdin '74. Handbook. o.O. [1974]
- Pinault, David: Story-Telling Techniques in the Arabian Nights. Leiden, New York, Köln 1992
- Pipes, Daniel: The Rushdie Affair. The Novel, the Ayatollah and the West. New York 1990
- Prentler, Peter F.: «Star Wars». Geschichte und Struktur eines Megaerfolges im Medien-Produktverbund. In: Thomsen, Christian W./Faulstich, Werner: Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund. Heidelberg 1989, 149-181
- Ranke, Kurt: Alad(d)in. In: Enzyklopädie des Märchens 1. Berlin, New York 1977, 240-247
- Rosenbach, A.S.W.: Early American Children's Books. New York 1966
- Sackmann, Eckart: Mecki. Einer für alle. Hamburg 1994
- Sa'd, Fārūq: Min waḥy Alf laila wa laila [Von 1001 Nacht inspirierte künstlerische Produktionen] 1-2. Beirut 1962
- Said, Edward W.: Orientalism. New York [1978] 1979
- Sardar, Z./Davies, M.W.: Distorted Imagination. Lessons from the Rushdie Affair. London, Kuala Lumpur 1990
- Scheinin, R.: Arabian Sights. In: San Jose Mercury News (2.1.1993)
- Schenda, Rudolf: Tausend französische Volksbüchlein aus dem 19. Jahrhundert. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 9 (1968) 779-952
- Schenda, Rudolf: Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa. Göttingen 1993
- Schmitt, Christoph: Adaptationen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen. Frankfurt am Main 1993
- Schug, Albert: Die Bilderwelt im Kinderbuch. Kinder- und Jugendbücher aus fünf Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Köln 1988
- Seminck, Hans: A Novel, Visible but Unseen. A Thematic Analysis of Salman Rushdie's The Satanic Verses. Gent 1993
- Shaheen, Jack: Aladdin. Animated Racism. In: Cineaste 20,1 (1993) 49

- Jünger, Ernst: *Aladins Problem*. Stuttgart 1983
- Khawam, René R.: *Le roman d'Aladin*. Edition intégral. Texte établi sur les manuscrits originaux. Paris 1988
- Long, Charlotte R.: *Aladdin and the Wonderful Lamp*. In: *Archeology* (1956) 219-214
- Marzolph, Ulrich: *Arabia ridens*. Die humoristische Kurzprosa der frühen adab-Literatur im internationalen Traditionsgeflecht 1-2. Frankfurt am Main 1992
- May, George: *Les mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef d'œuvre invisible*. Paris 1986
- Meyer, Martin: Ernst Jünger. München, Wien 1990
- Mück [Familie] (Hrsg.): *Der kleine Muck 2*. Deutschsprachige Kinderbilderbücher 1945-1959. o.O. 1990
- Philbrick, C.R.: *Aladdin '74*. Handbook. o.O. [1974]
- Pinault, David: *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights*. Leiden, New York, Köln 1992
- Pipes, Daniel: *The Rushdie Affair. The Novel, the Ayatollah and the West*. New York 1990
- Prentler, Peter F.: «Star Wars». Geschichte und Struktur eines Megaerfolges im Medien-Produktverbund. In: Thomsen, Christian W./Faulstich, Werner: *Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund*. Heidelberg 1989, 149-181
- Ranke, Kurt: *Alad(d)in*. In: *Enzyklopädie des Märchens 1*. Berlin, New York 1977, 240-247
- Rosenbach, A.S.W.: *Early American Children's Books*. New York 1966
- Sackmann, Eckart: *Mecki. Einer für alle*. Hamburg 1994
- Sa'd, Fārūq: *Min waḥy Alf laila wa laila* [Von 1001 Nacht inspirierte künstlerische Produktionen] 1-2. Beirut 1962
- Said, Edward W.: *Orientalism*. New York [1978] 1979
- Sardar, Z./Davies, M.W.: *Distorted Imagination. Lessons from the Rushdie Affair*. London, Kuala Lumpur 1990
- Scheinin, R.: *Arabian Sights*. In: *San Jose Mercury News* (2.1.1993)
- Schenda, Rudolf: *Tausend französische Volksbüchlein aus dem 19. Jahrhundert*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens 9* (1968) 779-952
- Schenda, Rudolf: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*. Göttingen 1993
- Schmitt, Christoph: *Adaptationen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen*. Frankfurt am Main 1993
- Schug, Albert: *Die Bilderwelt im Kinderbuch. Kinder- und Jugendbücher aus fünf Jahrhunderten*. Ausstellungskatalog Köln 1988
- Seminck, Hans: *A Novel, Visible but Unseen. A Thematic Analysis of Salman Rushdie's The Satanic Verses*. Gent 1993
- Shaheen, Jack: *Aladdin. Animated Racism*. In: *Cineaste 20,1* (1993) 49

Sharman, Leslie E: New Aladdins for Old. In: Sight & Sound 3 (1993) 12-15  
Walther, Wiebke: Tausend und eine Nacht. München, Zürich 1987  
Wegehaupt, Heinz: Alte deutsche Kinderbücher. Bibliographie 1851-1900.  
Stuttgart 1985