

Daria Pezzoli-Olgiati

## Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne

### Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam

Unter den Bildern des Islam, die Anlass zu kontroversen politischen und medialen Debatten geben, spielt die Darstellung muslimischer Frauen eine zentrale Rolle. Die visuellen Repräsentationen von Frauen im Umfeld des Islam im Repertoire europäischer Kulturkontakte weisen wiederkehrende, stereotype Züge sowohl in historischer als auch in gegenwärtiger Perspektive auf.<sup>1</sup> Zudem prägen sie als zentrale Motive die Orientalismus-Debatte und werden auf der wissenschaftlichen, auf der öffentlich-medialen sowie auf der emischen Ebene diskutiert.<sup>2</sup>

Auch der Film trägt dazu bei, Bilder muslimischer Frauen zu (re-)produzieren und zu verbreiten. Im Kontext dieses Bandes – Filmbilder des Islam – geht dieser Beitrag der Frage nach, wie Repräsentationen muslimischer Frauen in ausgewählten filmischen Werken gestaltet werden und wie die cineastischen Auseinandersetzungen mit dem Islam vorhandene Stereotypen aufnehmen und hinterfragen. Immer wieder Spiegel sowie die Kleidung werden in allen drei ausgewählten Filmen als ästhetische Mittel in Verbindung mit der Identitätssuche der Frauenfiguren eingesetzt; als wichtige Elemente der Gestaltung heben sie das Spannungsfeld hervor, in dem sich die Hauptfiguren im filmischen Raum bewegen. Tradition und Moderne erscheinen dabei als die gegensätzlichen Pole, welche die Figuren zu zerreißen drohen und an denen einige auch wirklich zerbrechen.

### Auf der Suche nach Orientierung

Im zeitgenössischen Autorenkino wird die Suche nach Orientierung in einer als unübersichtlich empfundenen Gesellschaft vermehrt thematisiert. Das Medium ist besonders geeignet dafür, den Verlust an Orientierung mit den ihm eigenen narra-

tiven und ästhetischen Vorgehensweisen auszudrücken.<sup>3</sup> In den hier ausgewählten Werken erscheint die filmische Raumgestaltung als besonders aufschlussreich, denn sie umrahmt und charakterisiert das Handeln der weiblichen Hauptfiguren und spiegelt ihre fragmentarischen Identitätsprozesse. Im Kontext des vorliegenden Bandes interessiert vor allem die Frage, wie religiöse Motive die narrative und ästhetische Gestalt des Films prägen und welche Bedeutungsprozesse damit entfaltet werden.

Indem der Film Religion als wichtigen Bestandteil dieser Orientierungssuche inszeniert, schließt er an die öffentlichen Diskurse über Bedeutung und Funktion von Religion in der pluralisierten Gesellschaft an.<sup>4</sup> Die cineastischen Bilder, Vorstellungen und Entwürfe sind in einem künstlerischen Umfeld situiert, das mit gesellschaftspolitischen Debatten interagiert. Ein Aspekt dieser Wechselwirkung liegt in der Verbreitung von Vorstellungen und Bildkonstellationen, die breit rezipiert und vervielfältigt werden. Auf dieser Linie sehe ich eine mögliche Verbindung zu Charles Taylors Konzept des *social imaginary*, das als eine gemeinsame Basis einer Gesellschaft definiert wird, die von vielen Menschen geteilt wird und somit eine gemeinsame Praxis ermöglicht und legitimiert: «I want to speak of social imaginary here, rather than social theory, because there are important – and multiple – differences between the two. I speak of imaginary because I am talking about the way ordinary people «imagine» their social surroundings, and this is often not expressed in theoretical terms; it is carried in images, stories, and legends. But it is also the case that theory is usually the possession of a small minority, whereas what is interesting in the social imaginary is that is shared by large groups of people, if not the whole society. (...) The social imaginary is that common understanding that makes possible common practices and a widely shared sense of legitimacy.»<sup>5</sup>

Dieser Essay setzt sich mit der Frage auseinander, ob und wie die filmischen Darstellungen von muslimischen Frauen mit dem sozialen Imaginären interagieren. Dabei gehe ich von einer doppelten Bewegung aus. Einerseits werden verbreitete Vorstellungen über muslimische Frauen aufgenommen und stereotypisch reproduziert, andererseits werden sie im Rahmen der filmischen, künstlerischen Repräsentation kri-

<sup>1</sup> Als Einführung in dieses Forschungsfeld vgl. S. Lanwerd, Bilder und Bilderpolitik. Repräsentationen des Islam in Printmedien und aktueller Kunst, in: G. Pfeleiderer und A. Heit (Hg.), *Sphärendynamik I. Zur Analyse postsäkularer Gesellschaften, Religion – Wirtschaft – Politik 2*, Zürich 2011, 235–314.

<sup>2</sup> Zur Unterscheidung dieser Ebenen in der Religionsforschung vgl. D. Pezzoli-Olgiati, Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion, in: D. Beinhauer-Köhler, D. Pezzoli-Olgiati und J. Valentin (Hg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*, Zürich 2010, 245–266.

<sup>3</sup> S. dazu M.-T. Mäder, C. Martig und D. Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Lost in Transition. Wege der religiösen und kulturellen Identitätssuche*, Film und Theologie 23, Marburg 2013.

<sup>4</sup> Zum Begriff «Religion» im Kontext der Filmforschung s. D. Pezzoli-Olgiati, Weltbilder angesichts des Todes in LA NEUVAINÉ (Bernard Émond, Kanada 2005). Ein Beitrag zur Frage der «Religion» im Film, in: G. Pfeleiderer und A. Heit (Hg.), *Sphärendynamik II, Religion – Wirtschaft – Politik 3*, Zürich 2012, 373–391; Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen, in: A. Nehring und J. Valentin (Hg.), *Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse, neue religiöse Wissensformen, Religionskulturen 1*, Stuttgart 2008, 45–66. Vgl. M. J. Wright, *Religion and Film. An Introduction*, London 2007.

<sup>5</sup> C. Taylor, *Modern Social Imaginaries*, in: *Public Culture*, 14, 1, 2002, 91–124. Vgl. auch *Modern Social Imaginaries*, Durham/London 2004.

tisch betrachtet, gebrochen und neu geprägt.<sup>6</sup> In dieser Spannung von Reproduktion und Produktion von «Bildern des Islam», von Kontinuität und Bruch gegenüber den gesellschaftspolitischen Debatten, zeitigt das Autorenkino eine kritische Funktion mit einem innovativen Potenzial.

In diesem Beitrag stehen Frauenfiguren im Zentrum, die mit der Identitätsfrage im Sinne von Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozessen im Umfeld des Islam ringen.<sup>7</sup> Die Produktionen stammen aus unterschiedlichen Ländern und weisen verschiedenartige Bezüge zum Islam auf. In *FATMA* wird die tunesische Gesellschaft im Übergang von einem von Tradition durchdrungenen zu einem modernen Lebensstil gezeigt. Hier werden die neuen Perspektiven von Frauen hinsichtlich der Bildung, der sozialen Zugehörigkeit und der Selbstbestimmung in den Vordergrund gerückt.<sup>8</sup> In *YASMIN* wird der Islam im Kontext einer pakistanischen Gemeinschaft in Großbritannien, die von Migrations- und Integrationsproblemen gekennzeichnet ist, thematisiert.<sup>9</sup> *NA PUTU* fokussiert auf Bosnien und Herzegowina, wo der Islam als meist verbreitete Religion eine bedeutende Rolle spielt. Hier werden neue Entwicklungen in der Spannung zwischen einer Auffassung des Islam als kultureller Hintergrund einer Gesellschaft, die nach dem Krieg den Anschluss an einen urbanen, mobilen, kosmopolitischen Lebensstil sucht, und einer militanten, radikalen Form, sich mit dieser religiösen Tradition zu identifizieren, aufgegriffen.<sup>10</sup>

- 6 Zur Bestimmung von «Stereotyp» s. C. Jecker, Implizite und explizite Stereotypen. Die Perzeption der Darstellung von Migrantinnen in Schweizer Medien, in: B. Engler (Hg.), *Wir und die anderen. Stereotypen in der Schweiz/ Nous et les autres. Stéréotypes en Suisse*, Bern 2012, 69–96 (insbesondere 71–75). Die Ausführungen zum Begriff in diesem Aufsatz beziehen sich auf Massenmedien. Sie erschienen jedoch auch im Kontext des Spielfilms als weiterführend.
- 7 Zur Vertiefung des Identitätsbegriffes als Prozess vgl. A. Wimmer, *The Making and Unmaking of Ethnic Boundaries. A Multilevel Process Theory*, *American Journal of Sociology* 113 (2008) 970–1022, oder J. Dahinden, J. Moret und K. Duemmler, Die Herstellung sozialer Differenz unter der Bedingung von Transnationalisierung. Religion, Islam und boundary work unter Jugendlichen, in: B. Allenbach u. a. (Hg.) *Jugend – Migration – Religion. Interdisziplinäre Perspektiven, Religion, Wirtschaft, Politik*, Band 4, Zürich 2011, 225–248. Zur Verbindung von Identitätsthematik und Film aus filmhistorischer Perspektive s. R. Chow, Film und kulturelle Identität, in: B. Dennerlein und E. Frietsch (Hg.), *Identitäten in Bewegung, Migration im Film*, Bielefeld 2011, 19–32.
- 8 Vgl. die Perspektive des Regisseurs auf sein Werk: «Je voulais un film porteur de pluriel comme l'est mon pays. Pluriel, le film l'est dans son espace, dans ses décors. Fatma se construit à la rencontre de tout et partout. De Sfax jusqu'au petit village du Sud, elle doit composer avec son environnement et avec le poids social qui l'accompagne. Cette volonté de montrer différentes facettes m'a amené à proposer une palette de personnages contradictoires. D'abord avec eux-mêmes, mais aussi avec la société dans laquelle ils vivent.» Aus dem Mediendossier Trigon-Film im Zusammenhang mit der Quinzaine des réalisateurs in Cannes 2001 (Die Dokumentation ist erhältlich bei der Cinéma-thèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, <http://www.cinema-theque.ch/d/bestaende/dokumentationstelle/ueber-die-dokumentationsstelle.html>).
- 9 Dazu die Filmkritik von A. Kilb in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 27. Mai 2005: «Yasmin ist ein kleiner und zugleich großer Film, weil ihm gelingt, was den wenigsten Beiträgen zum Thema gelungen ist: die fremde Welt vor unserer Haustür nah heranzuholen, ohne sie uns auf plumpe Weise ähnlich zu machen. Der ständige Wechsel zwischen Großaufnahme und Teleobjektiv, den die Kamera vorführt, spiegelt die Haltung des Films zu seinem Sujet: eine Einfühlung, die nie zur Vereinnahmung wird.»
- 10 Vgl. das Interview von M. Köhler mit der Regisseurin im *Filmdienst*, 2. September 2010, 46. Auf die Frage, ob der

Die ausgewählten Filme werden aus der Perspektive der Protagonistin erzählt. Es handelt sich um Frauenfiguren, die auf der Suche nach Orientierung in einer Gesellschaft sind, die durch starke Umbrüche gekennzeichnet ist. Die Öffnung gegenüber einer europäisch-französischen Lebensart im tunesischen Beispiel, die Migrationssituation, die sich durch die Anschläge von 9/11 radikal verschlimmert, im britischen Werk und schließlich die Nachkriegszeit in Bosnien und Herzegowina, in der die Traumata der Gewalt, der Anschluss an mitteleuropäische Lebensstile und die neue politische Konstellation noch zu verarbeiten sind. Die Suche nach Orientierung ist mit dichten, unvereinbaren Prozessen der Zugehörigkeit und der Abgrenzung gekoppelt. Die weiblichen Hauptgestalten fühlen sich einerseits dem von traditionellen Vorstellungen und Werten geprägten Familienleben verpflichtet, aber andererseits möchten sie über ihr Leben selbstständig und autonom bestimmen. In allen drei Beispielen steht die Familie für den gesellschaftlichen Bereich, in dem die Auseinandersetzung mit traditionellen, vom Islam geprägten Vorstellungen unausweichlich und bedrückend ist, während die Lebensentwürfe der Figuren von einem Ideal der Moderne geprägt sind, in dem Individuen auch innerhalb der Familie über ihr Leben frei bestimmen und eigene Wege gehen können. In diesen Kontext ist die Verwendung der Dichotomie von Tradition und Moderne im vorliegenden Essay eingebettet.<sup>11</sup>

Fundamentalismus in Bosnien zunähme, antwortet J. Zbanic: «Das würde ich nicht so sagen. Ich sehe eine weltweite Tendenz, vielleicht mangels überzeugender Werte. In Bosnien wenden sich die Menschen verstärkt der Religion zu – als Gegenreaktion zum Sozialismus, wo Religion nicht erwünscht war, und als Reaktion auf den Krieg. Sie haben ihre Identität und ihre Ideale verloren; sie suchen nach einem Halt und einem Platz im Leben. Bosnien war immer mehrheitlich muslimisch, aber sehr liberal [...] Viele Leute fühlen sich als Europäer und sind frustriert, weil uns Europa die kalte Schulter zeigt. Aus Trotz beharren sie jetzt auf einem eigenen Weg. Unsere Hoffnungen haben sich bisher nicht erfüllt.»

- 11 «Tradition» kann in Anlehnung an Linda Simoni als «das Ensemble des Herbrachten, Überkommenen und gewohnheitsmäßig Gegebenen» umrissen werden (in: A. Nünig [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2. Auflage, Stuttgart 2001, 641–624, 641). Dem setzt sich «Moderne» entgegen, als ein selbstreflexiver Begriff über die Gegenwart, die als «fülle ständig neuer Perspektiven» erfasst wird. «Wahrscheinlichkeiten ergeben sich [in der Moderne] durch die Öffnung und Differenzierung der Gesellschaft, die dem Einzelnen seine Rolle nicht mehr verbindlich vorschreibt, sondern persönliche Entscheidung und Qualifikation überlässt. [...] Die Moderne bleibt subjekt- und gegenwartsbezogen und damit notwendigerweise ein Ort der Auseinandersetzung zwischen widerstreitenden Kräften» (K. P. Müller, in: Nünig [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 448–450; Zitat 448 und 450). Zur Vertiefung dieser Spannung und deren inhärenten, problematischen Vereinfachungen vgl. S. N. Eisenstadt, Die Öffentlichkeit in muslimischen Gesellschaften, in: N. Göle und L. Ammann (Hg.), *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*, Bielefeld 2004, 311–325. Bei dieser Begriffskonstellation spielt der Beitrag von E. J. Hobsbawm eine wichtige Rolle, der «Tradition» und «Moderne» im Konzept von «invented Tradition» verbindet (Introduction, *Inventing Traditions*, in: E. J. Hobsbawm / T. Ranger [Hg.], *The Invention of Tradition*, Cambridge 1997, 1–14). «invented tradition» is staken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.» (1) Obwohl sich der Autor hier nicht explizit mit religiösen Traditionen auseinandersetzt, hebt er mit dieser Definition einen wichtigen Aspekt hervor: Traditionen sind dynamische Prozesse, in denen der Bezug zur Vergangenheit im Lichte der jeweiligen gegenwärtigen Konstellation neu konstruiert und verhandelt wird. Mit der Kontrastierung von «Tradition» und «Moderne» geht es im vorliegenden Artikel darum, die Dynamik

In der Spannung zwischen diesen Horizonten spielt die Konstruktion von Attributen und Rollen, die mit den unterschiedlichen Geschlechtern gekoppelt sind, eine zentrale Rolle: Auf dem Hintergrund von gleichzeitig durch Tradition und Moderne charakterisierten Aspekten ihres Lebens müssen die Frauenfiguren den Umgang mit ihrem Körper, ihrem Partner, der Familie und der Gesellschaft neu gestalten.

Die ausgewählten Filme *FATMA*, *YASMIN* und *NA PUTU* spannen einen Bogen über das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Obwohl sie in unterschiedlichen filmischen Traditionen eingebettet sind, weisen sie starke Parallelen sowohl in der Narration als auch in den ästhetischen Verfahren auf.

### FATMA

*FATMA* (Regie: Khaled Ghorbal; Frankreich/Tunesien 2001) inszeniert die Geschichte einer jungen Frau (Awatef Jendoubi), deren Mutter gestorben ist und nun mit Vater und Brüdern in einer tunesischen Stadt lebt. Eines Nachts vergewaltigt sie in ihrem Schlafzimmer ein Cousin, der vorübergehend als Gast bei der Familie wohnt. Dieses traumatische Erlebnis und die verlorene Jungfräulichkeit begleiten Fatma während ihres – mindestens von außen betrachtet – erfolgreichen Einstiegs ins Erwachsenenleben. Sie schließt das Gymnasium ab, studiert an der Universität, findet eine Stelle als Lehrerin in einem abgelegenen Dorf, verliebt sich in Aziz, einen jungen Arzt, mit dem sie einen beachtlichen sozialen Aufstieg miterlebt. Diese Biographie führt Fatma aus ihrem mittelständischen, in Familie und Tradition verwurzelten Hintergrund, zu einem Wohlstandsleben in bürgerlichem Milieu. Die Figur ist zerrissen, denn trotz des Anschlusses an europäische Lebens- und Bildungsstandards teilt Aziz in den Familien tradierte Vorstellungen über die Ehefrau.

Die Ehe zwischen Fatma und Aziz gründet einerseits auf Liebe, andererseits auf Fatmas Schweigen über ihre Vergangenheit, denn sie lässt sich vor der Ehe operieren, um eine physisch nachweisbare Jungfräulichkeit vorzutäuschen. Die Beziehung erträgt schließlich die Konfrontation mit Fatmas Geschichte nicht, Aziz verlangt die Scheidung und Fatma verlässt das Haus. Der Film endet mit einer Totalen auf die Großstadt, in der die weibliche Figur verschwindet.

Die Figurenkonstellation basiert auf Vergleichen zwischen unterschiedlichen Weisen, mit der Spannung zwischen der traditionellen tunesischen Gesellschaft und den neuen Lebensstilen, die sich in Anlehnung an das französische Vorbild verbreiten, umzugehen. Aufschlussreich ist diesbezüglich der Vergleich zwischen Fatma und ih-

zu umreißen zwischen dem legitimierenden Rekurs auf eine (vermeintlich) in der Geschichte verankerten, normativ gedeuteten Praxis und der Herausforderung der ausdifferenzierten Gesellschaft, zwischen den vielfältigen, kontrastierenden Möglichkeiten auszuwählen und einen eigenen Weg zu finden.



1 *FATMA* (Regie: Khaled Ghorbal, Frankreich/Tunesien 2001). Fatma und Samira als Studentinnen nehmen an einer Geburtstagsparty teil.



2 *FATMA*. Die zwei Frauen nach der Studienzeit treffen sich wieder; ihre Lebenssituationen haben sich radikal verändert.

rer Freundin Samira. Fatma trägt die Spannung zwischen der Verbundenheit zu traditionellen Wertvorstellungen und einer Haltung der Selbstbestimmung konstant mit sich, während Samira diesen Kontrast in einer noch extremeren Form, aber in zeitlich aufeinanderfolgenden Phasen, erlebt: Nach einem freien Leben als Studentin muss Samira nach ihrer Scheidung zu ihrer Familie zurückkehren und sich der Kontrolle des Familienoberhaupts, ihrem Bruder, unterwerfen. Damit verliert sie jede Gestaltungsmöglichkeit und jede Form von Selbstbestimmung. Die Bedeutung eines strengen Islam als Rahmen, der diese Verhältnisse und Haltungen legitimiert, wird filmisch stark hervorgehoben. Samiras Leben als Studentin und als Geschiedene illustrieren deutlich den Kontrast von Moderne und Tradition, den auch Fatma in sich trägt (Abb. 1–2).

### YASMIN

Auch Yasmin (Archie Panjybi) versucht im gleichnamigen Film (Regie: Kenneth Glenan; Großbritannien 2004) einen Spagat zwischen Familienzugehörigkeit und Selbstbestimmung. Die Grundthematik ist durchaus mit *FATMA* vergleichbar. Ganz anders sind aber der gesellschaftlich-kulturelle Kontext und die Strategie, mit der die Hauptfigur versucht, das eigene Leben zu gestalten. Yasmin wuchs in einer pakistanischen Gemeinschaft in einem peripheren Quartier einer britischen Stadt auf. Auch sie verlor die Mutter, und sorgt nun für Bruder wie Vater und teilt das Haus mit einem Mann, den sie der Familie zuliebe geheiratet hat – und damit dieser die britische Staatsangehörigkeit erhalten kann. Zu diesem Mensch hat und will sie keine Beziehung, lebt in strikt von ihm getrennten Räumen, aber doch unter dem gleichen Dach.

Das Familienporträt weist auffällige Kontraste und Konflikte auf. Den Figuren des Vaters, des Bruders und Yasmins werden unterschiedliche Formen der Integration zugeordnet. Der Vater hat ein eigenes Geschäft im Quartier, spricht korrekt Eng-



3–5 YASMIN (Regie: Kenneth Glenaan; Großbritannien/Deutschland 2004). Yasmin kleidet sich um (3), auf der Arbeit (4), im pakistanischen Umfeld (5).

Arbeitsplatz das Leben einer jungen britischen Frau führt und allen entsprechenden Erwartungen gerecht wird. Das Auto ist der Verbindungsraum zwischen diesen unvereinbaren Welten; eine Trockenmauer auf dem Weg zwischen Haus und Arbeit dient als Umkleidekabine, wo Yasmin Kleider und Rollen jeweils wechselt (Abb. 3–5).

Mit 9/11 bricht Yasmins prekäres Gleichgewicht zusammen. Auf der Arbeit wird sie plötzlich angesehen, als ob sie einen radikalen Islam vertreten würde und als vermeintliche Fundamentalistin behandelt, gedemütigt und mit Usama Bin Laden in Verbindung gebracht. In ihrem Viertel steht sie wie alle anderen auch unter dem Verdacht des Terrorismus und sieht am Beispiel ihres Bruders, wie sich Mitglieder

lich – auch mit Yasmin –, leitet als Imam die Gemeinde und genießt auf diese Weise eine angesehene Position. Der Bruder hat hingegen Mühe, Anschluss zu finden; Einerseits wird er vom Vater in die Imam-Ausbildung eingeführt, andererseits schlägt er sich als Arbeitsloser und Drogendealer durch. Yasmin fühlt sich mehr als Britin als als Pakistanerin, übt einen sozialen Beruf in der Stadt aus, wo sie mit Einheimischen zusammenarbeitet, verdient gut, ist selbstständig und kauft sich ein rotes VW-Cabrio. Der Schein-Ehemann ist kürzlich aus einem bäuerlichen Umfeld Pakistans nach Großbritannien eingereist, hält eine Ziege im kleinen Hinterhof, verbringt seine Tage im Bett und hat keine Ahnung davon, wo er sich befindet, was er mit sich selbst anfangen und wie er den Kontakt zu der neuen Kultur finden könnte. So verfügt er über keinerlei Mittel, mit der Umwelt zu interagieren.

Yasmin gelingt es, ihre unterschiedlichen Zugehörigkeiten zu verbinden, indem sie sie räumlich strikt trennt. Im pakistanischen Viertel pflegt sie ihre Familie, kocht, putzt, kleidet sich den Standards entsprechend, während sie auf dem Ar-

der pakistanischen Gemeinschaft unter dem extremen Druck in der Tat radikalisieren. Am Schluss gelingt es ihr, einen eigenen Weg zu finden, dank dem die Verbindung der unterschiedlichen Aspekte ihres Lebens und Selbstbestimmung möglich zu sein scheinen.

### NA PUTU (ZWISCHEN UNS DAS PARADIES)

Gewalt und Konflikt bilden die Vorgeschichte zu NA PUTU (ZWISCHEN UNS DAS PARADIES; Regie: Jasmila Zbanic; Bosnien und Herzegowina/Deutschland/Österreich/Kroatien 2010), einem Film, in dem Luna (Zrinka Cvitešić) die Rolle der Protagonistin innehat. Sie und ihr Partner Amar sind beide verwaist; ihre Eltern kamen gewaltsam im Krieg um. Konflikt, Trauma, Vertreibung liegen in der nahen Vergangenheit der Figuren; diese Erinnerungen sind stets gegenwärtig, obwohl sie nie gezeigt werden. Die beiden Figuren versuchen, nach vorne zu schauen und den Anschluss an eine neue Gesellschaft und eine neue Zukunft zu finden. Luna und Amar arbeiten für die nationale Fluggesellschaft, führen ein erfülltes Paarleben, haben viele Freunde, gehen aus, genießen das Leben.

Zwei Schatten trüben ihr glückliches Leben: der Wunsch nach einem Kind und die Schwierigkeit, die unausgesprochene Last des Krieges zu bewältigen. Während Luna sich tapfer an der Gegenwart, ihren Chancen und Ansprüchen festhält, verliert Amar die Orientierung. Die Arbeitsstelle wird ihm wegen verbotenen Alkoholkonsums gekündigt, eine neue Anstellung als Computerfachmann erhält er von einem ehemaligen Kriegsgefährten, Bahrija, der sich jetzt in einer radikalen islamischen Gemeinschaft engagiert. Amars Hinwendung zu den Wahhabiten ist für Luna keineswegs erträglich. Die Partner fühlen sich zunehmend fremd, die Beziehung geht in die Brüche.

Wie bei den anderen Filmbeispielen bieten die Figurenkonstellationen ein breites Spektrum an unterschiedlichen Weisen der Orientierungssuche. Der muslimische Hintergrund ist in diesem Film nicht Ergebnis von Migrationsbewegungen, sondern, ähnlich wie in FATMA, gehört selbstverständlich zur lokalen Tradition. Der Kontrast zwischen Tradition und Moderne wird in NA PUTU allerdings in einer gewissen Weise verkehrt. Denn die radikale Form des Islam ist eine für die meisten Figuren ganz fremde Neuerscheinung; zahlreiche Mitglieder der wahhabitischen Gemeinschaft müssen lernen, was der «wahre» Islam ist.

Dazu dient das Ferienlager, in dem Amar eine Anstellung findet. Auch er beginnt eine religiöse Ausbildung, muss die heiligen Texte kennenlernen und wird ins Weltbild, in die Werte und Normen dieser Gemeinschaft stufenweise eingeführt. Aus der Narration muss man entnehmen, dass auch Luna Muslimin ist; ihr Bezug zur religiösen Tradition wird in einem säkularisierten Rahmen präsentiert: Ihre Art sich zu kleiden, die Vorstellung der Partnerschaft, der Arbeit und der Freizeit, ihre Wahrnehmung des



6–7 NA PUTU (Regie: Jasmila Zbanic; Bosnien-Herzegowina 2010). Luna (6) und Nadja (7) tauschen entsetzte und besorgte Blicke bei Bahrijas Heirat mit der zweiten, minderjährigen Frau aus.

Körpers, der Schwanger- und Mutterchaft entsprechen einem urbanen Stil; der Bezug zur religiösen Tradition gehört höchstens an den Rand des Alltags.

Filmisch werden diese Motive mit unterschiedlichen Kontrasten hervorgehoben, beispielsweise mit der Gegenüberstellung von Luna und Nadja. Nach dem Krieg stand Nadja als Witwe mit drei Kindern alleine da. Bahrija, der Leiter der radikalen Gemeinschaft, nahm sie auf, heiratete sie und gab ihr damit eine Perspektive. Im Laufe der Erzählung heiratet Bahrija jedoch ein minderjähriges Mädchen, weil die Polygamie für die religiöse Gemeinschaft (nicht aber für den Staat) zulässig ist. Nadija muss sich damit abfinden. Luna reagiert heftig auf

dieses Ereignis, das einen wesentlichen Schritt ihrer Entfremdung gegenüber Amar markiert (Abb. 6–7).

### Gemeinsame Linien

Der Vergleich der ausgewählten Filme hebt Parallelen auf verschiedenen Ebenen hervor. Auf der narrativen Ebene weisen die drei Protagonistinnen gemeinsame Züge auf: Fatma und Yasmin ersetzen in der Familie die verstorbene Mutter, versorgen Vater und Brüder, sind aber emotional von ihrer unmittelbaren Umgebung getrennt. Luna ist Kriegswaise und hat außer der Großmutter keine direkten Verwandten. Alle drei Frauen gehen Beziehungen mit Partnern ein: Fatma und Luna aus Liebe, Yasmin aus Zwang mit dem Ehemann, aus eigener Entscheidung mit einem britischen Arbeitskollegen. In allen drei Fällen – so verschieden sie auch sein mögen – wird die Partnerschaft zum Raum, in dem sich der Konflikt zwischen Selbstbestimmung und durch bestimmte Rollen- und Körpervorstellungen geprägter Tradition am stärksten zuspitzt.

Alle drei Protagonistinnen teilen eine vergleichbare Auffassung von Frauenemanzipation, die durch ihre Bildung und berufliche Tätigkeit ermöglicht wird. Die Universität für Fatma, die Arbeitswelt für Yasmin und Luna sind gesellschaftliche Orte, in denen Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern prinzipiell gilt und gelebt wird.

Familie und eigene Berufsfelder entwickeln sich somit zu kontrastierenden sozialen Räumen, in denen unvereinbare Weltbilder bestimmend sind und die Protagonistinnen dazu zwingen, fragile Strategien der Verbindung zu entwickeln.

Der Konflikt zwischen der modernen Welt der vielen Möglichkeiten sowie der prinzipiellen Gleichberechtigung auf der einen Seite und dem familiären Umfeld, in dem Tradition und Religion die Aufgaben und das Selbstverständnis der Frauen prägen (sollten), auf der anderen Seite wird auf der Ästhetik der Oberfläche mit dem Frauenkörper verbunden. Identitätsverlust und Orientierungssuche spiegeln sich in der Darstellung des Körpers der Protagonistinnen. Dabei spielen unterschiedliche Perspektiven auf diesen Körper eine wichtige Rolle: die subjektive Wahrnehmung der Figur, die hier anhand der Verwendung von Spiegeln untersucht wird, sowie die szenische Koppelung von Körper, Kleidung und Raum, die für die Charakterisierung der Protagonistinnen und ihrer Transformationsprozesse zentral ist.

### Identitätssuche im Spiegel

In den ausgewählten Filmen unterstreichen Spiegelszenen Schlüsselmomente in der Selbstwahrnehmung und -reflexion der Protagonistinnen.<sup>12</sup>

Fatma ist Opfer einer Vergewaltigung, verweigert jedoch diese Rolle und versucht einen eigenen Umgang mit ihrem Körper zu finden. Die Gewalt, die sie erlitten hat, ist nicht nur körperlicher Natur, sondern beinträchtigt Fatmas Leben auf allen Ebenen: individualpsychologisch, in der Partnerschaft und gesellschaftlich. Die Erwartung einer jungfräulichen Braut, deren Blut auf einem weißen Tuch den körperlichen Zustand beweisen muss, gilt als unanfechtbare Norm in der Perspektive der Mehrheit. Man kann diese Norm umgehen und mithilfe eines chirurgischen Eingriffes sowie eines entsprechenden Verhaltens im Geschlechtsverkehr Jungfräulichkeit vortäuschen, was gesellschaftlich auch bekannt und akzeptiert ist. Fatma schweigt über die Vergewaltigung und geht eine voreheliche Beziehung bewusst ein, um die Rolle als Vergewaltigungsopfers von sich abzuschütteln. Diese Transformation vom Opfer eines Systems zur selbstständigen Frau wird szenisch vor dem Spiegel verdichtet. Fatma schaut sich ein erstes Mal nach der Vergewaltigung im Spiegel an und realisiert, dass das Leben für sie von nun an ganz anders sein wird (Abb. 8). Später befindet Fatma darüber, wie sie sich im Ausgang am besten präsentieren möchte. Die Figur ist an die linke Kante des Bildes gedrückt; wir sehen sie auch hier nur als Spiegelbild (Abb. 9). Die Raumelemente wirken metaphorisch wie Barrieren. Die Möglichkeit, selbst zu

<sup>12</sup> Eine beeindruckende Auseinandersetzung mit dem Spiegel im Kontext der Kunst findet sich bei S. Kacunko, *Spiegel-Medium – Kunst, Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, Paderborn 2010, vgl. insbesondere 627–693.



8–9 Spiegelszenen in FATMA



10–11 Spiegelszenen in YASMIN und NA PUTU

entschieden, wird in dieser Bildkomposition mit einer (optischen) Illusion, dem Spiegelbild, verknüpft.

Yasmins Welt bricht nach 9/11 zusammen. Ihre Kompromisslösung, als Pakistanerin im Quartier und als Britin auf dem Arbeitsplatz aufzutreten, bricht in dem Moment zusammen, in dem sie von allen Seiten mit dem Terrorismus in Verbindung gebracht wird. Als Reaktion versucht sie, aus den ihr aufgezwungenen Rollen zu schlüpfen: Die Migrantin, die herzige und dynamische Mitarbeiterin, die sympathische Freundin, die gefügige Tochter, die Scheinehefrau werden abgelegt. In einem Wutanfall setzt sich Yasmin in ihrem Zimmer vor den Spiegel und zieht sich als sexy Girl an. In der Einstellung von Abb. 10 wird Yasmins Gesicht vervielfältigt. Sie schminkt sich exzessiv im Kontext ihres familiären Umfeldes, normal für eine britische junge Frau im Ausgang. Der Spiegel scheint die Vielfalt der Blicke der Figur, ihrer Umfelder und schliesslich der Filmzuschauer ästhetisch umzusetzen.

Luna und Amar ziehen sich um. Luna bereitet sich auf den Ausgang vor und wählt ein Abendkleid mit tiefem Ausschnitt aus. Amar zieht einen Anzug an, um an der Hochzeitsfeier des Freundes in der Moschee teilzunehmen. Dabei erzählt er Luna, dass Geschlechtsverkehr vor der Ehe eine Sünde sei und dass sie möglicherweise deswegen keine Kinder bekommen könne. Luna bleibt alleine

zurück und betrachtet sich im Spiegel (Abb. 11). Lunas gespiegeltes, konsterniertes Gesicht wirkt wie ein eingerahmtes Porträt. Das Foto aus früheren Zeiten in der un-

teren rechten Ecke baut eine Zeitdimension in die Bildkomposition ein und verweist auf die Entfremdung des Paares. Vor dem Spiegel entfernt Luna die Schminke und entscheidet, die wahhabitische Welt Amars zu erkunden.

Die hier hervorgehobenen Spiegelszenen sind narrativ mit einem abendlichen Ausgang der Protagonistinnen verbunden. Das ausgelassene Ausgehen steht hier für die Integration in eine moderne Welt, in der die Frauen einerseits als selbstständige Subjekte auftreten dürfen, andererseits bestimmte körperliche, modische und erotische Konventionen teilen. Damit wird die Autonomie der Protagonistinnen in der modernen Welt keineswegs als eine wert- und normfreie Dimension präsentiert. Die Spannung zwischen Tradition und Moderne befreit die Figuren nicht von gesellschaftlichen Erwartungen und Konventionen, sondern führt sie in eine Identitätssuche, in der es darum geht, unterschiedliche, zum Teil sogar gegensätzliche Rollen parallel zu bedienen. Der Spiegel, mit der damit verbundenen Vervielfältigung der Gesichter, drückt die Pluralität an Erwartungen und Rollen visuell aus.

### Zur Verbindung von Körper, Kleidung und sozialem Raum

Die Suche nach Orientierung im Umgang mit den gegensätzlichen Erwartungen und Rollen sowie die Transformationen, welche die Figuren in diesem Identitätsprozess durchleben, wird mit Kleidung in Verbindung gebracht. Diese dient zur Charakterisierung der jeweiligen Phasen der Orientierungssuche; sie kann als Verdichtung des gesellschaftlichen Raums gelesen werden, in dem sich die Figur bewegt.<sup>13</sup>

In FATMA drückt die Kleidung die verschiedenen Phasen der Identitätssuche am deutlichsten aus. Sie wird in diesem Werk als Fatmas Versuch dargestellt, Aufnahme in unterschiedliche gesellschaftliche Räume zu finden. Dabei hebt die Kleidung insbesondere die Verbindung zwischen Individuum und Gruppe hervor: Sie markiert die Grenze zwischen der körperlichen, individuellen und intimen Dimension der Person und der Gruppe, zu der sie gehören möchte.

<sup>13</sup> Zur Bedeutung des Körpers als Repräsentation des Einzelnen im öffentlichen Raum vgl. S. Tabboni, Verkörperte im öffentlichen Raum, in: N. Göle und L. Ammann (Hg.), *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*, Bielefeld 2004, 326–341: «Wenn für selbstverständlich gehalten wird, dass sich jeder Körper von jedem anderen Körper unterscheidet, so wird dabei vielleicht nicht hinreichend bedacht, dass Individuen durch ihre Körper ihre persönliche Geschichte und zugleich die Geschichte der kulturellen Gruppe erzählen, der sie angehören. [...] Daraus folgt, dass den Körper eines anderen «zu lesen» eine Möglichkeit ist, mit der gesamten kulturellen Welt in Kontakt zu treten, in der dieser Körper verankert ist und die diesen Körper mitgeformt hat. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Manipulation des Körpers in unterschiedlichen Kulturen viele verschiedene Formen hat und dass sie eine der wirkungsvollsten und sichtbarsten Möglichkeiten ist, Normen und andere kulturelle Inhalte zu vermitteln.» (337) Für vertiefte Einführung zum Verhältnis von Körper, Kleidung und Religion mit einer breiten Bibliographie s. A.-K. Höpflinger und D. Pezzoli-Olgiati, *Second Skin. Ein religionstheoretischer Zugang zu Körper und Kleidung*, in: A.-K. Höpflinger, D. Pezzoli-Olgiati und M. Glavac (Hg.), *Second Skin. Körper, Kleidung, Religion, Research in Contemporary Religion* 13, Göttingen 2013, 7–27.



12–17 FATMA. Die Kleidung kennzeichnet die verschiedenen Momente des Lebens der Protagonistin. Sie zeigen unterschiedliche Verweise zu den sozialen Räumen, in denen sie sich bewegt: Fatma als Mädchen im väterlichen Haushalt, als Studentin, als Lehrerin im Dorf, zu Besuch bei der Stiefmutter nach ihrer Hochzeit, als elegante Hausherrin bei einer Party, als Geschiedene auf der Suche nach einem eigenen Weg.

Die Kleidersprache spiegelt Fatmas Versuch, einen Weg als selbstständige Frau zu suchen. Diese Emanzipationsgeschichte artikuliert sich in der Spannung zwischen dem verletzten Körper und einer Kleidung, die unterschiedliche Positionierungen im gesellschaftlichen Raum signalisiert (Abb. 12–17), sie fungiert als dynamische Grenze zwischen Intimität der Person und sozialer Zugehörigkeit.

Andere Akzente trägt die Konstellation zwischen Kleidung, Körper und gesell-



18–21 YASMIN. Auf der Suche nach Zugehörigkeit zu unvereinbaren Lebensweisen nimmt Yasmin die Kleidungs-codes der jeweiligen Umfelder auf: im Quartier (17) und im Pub (18). Nach den Ereignissen von 9/11 muss sie diese Spaltung aufgeben und nach einer neuen Lösung suchen. Diese Suche nach einer eigenen Positionierung wird in der visuellen Gestaltung durch die Kleidung zum Ausdruck gebracht. Im Gefängnis (19) und zum Schluss des Films (20) erscheint sie mit einem anderen Outfit.

schaftlichem Raum in YASMIN. Mit der Wahl des Outfits signalisiert die Protagonistin radikale Zugehörigkeit zu unvereinbaren Welten: eng anliegende Jeans und T-Shirt im «britischen» Milieu, schwarze Körperbekleidung im pakistanischen Quartier (Abb. 3–5). Die Figur nimmt die Kleidungs-codes und die damit verbundenen Verhaltensregeln und normativen Vorstellungen direkt auf und spaltet ihr Leben in zwei unterschiedliche Rollen. Somit drückt die Kleidung im ersten Teil der Geschichte den krampfhaften Versuch der Protagonistin aus, verschiedenen Umfeldern gleichzeitig angehören zu wollen und zu müssen. Erst im zweiten Teil gelingt es ihr, eine Verbindung zu finden, die in einem neuen Kleidungsstil resultiert (Abb. 18–21). Die verschiedenen Konstellationen zwischen Person, Kleidung und gesellschaftlichem Raum heben in diesem Film nicht nur die Veränderungen in Yasmins Biographie hervor, sondern auch in einer Gesellschaft, der die Fähigkeit abhanden gekommen ist, unterschiedliche kulturelle Codes differenziert zu deuten und zuzulassen. Die radikale Kleidungsstrategie der Protagonistin korrespondiert mit der pauschalen Identifizierung «muslimischer» Kleidungs-codes mit fundamentalistischen, islamischen Positionen



22–25 Kleidung in NA PUTU

durch die britische Perspektive. In diesem Film übernimmt die Kleidung die Funktion der gesellschaftlichen Repräsentation von Zugehörigkeit.

Körperlichkeit und Intimität sind hingegen in NA PUTU zentral. In diesem Film korrespondiert die Kleidung der Protagonistin mit unterschiedlichen Rollen der Fi-

gur im gesellschaftlichen Raum: Der nackte Körper in Unterwäsche wird mit dem Handy im privaten, intimen Raum erkundet (Abb. 22); eine Uniform signalisiert Professionalität auf der Arbeit (Abb. 23); eine praktische Bekleidung charakterisiert die Figur im Haushalt (Abb. 24); eine angepasste Kleidung gilt als Kompromiss zwischen modischen und religiösen Normen für den Besuch im Ausbildungslager (Abb. 25). Lunas soziale Räume lassen diese Unterschiede zu, die Kleidung steht im Einklang mit der jeweiligen Rolle und ist in diesem Sinne funktional. Disfunktional wird sie erst aus der Perspektive der wahhabitischen Gemeinschaft, die andere Rollen, Räume und dementsprechend Kleider für Frauen vorsieht (Abb. 22–25).

Wenn auch, wie aufgezeigt, mit unterschiedlichen Akzenten, funktioniert Kleidung in den drei Filmen als Repräsentation der Protagonistinnen im gesellschaftlichen Raum. In dieser Repräsentationsfunktion bringt Kleidung unterschiedliche Konnotationen von Identitätsprozessen zum Ausdruck: als eine textile Grenze zwischen der Person und ihrer unterschiedlichen Zugehörigkeiten in der Familie, im unmittelbaren sozialen Gefüge sowie im Rahmen der Gesamtgesellschaft. Kleidung ist somit Zeichen und Symptom einer Orientierungssuche der Figur. Angesichts des Bedürfnisses nach Zugehörigkeit und Abgrenzung übernimmt die Kleidung die Funktion der dynamischen Grenze zwischen Körper, Person und gesellschaftlichem Raum. Der Bezug der drei Hauptfiguren zu ihrem Körper und zu den jeweiligen gesellschaftlichen Räumen, zu denen sie gehören wollen oder müssen, sind nie synchron. Die Spannung zwischen Moderne und Tradition spiegelt sich in der textilen Grenze: Körper und gesellschaftlicher Raum klaffen auseinander und hindern die Hauptfigur jeweils daran, in Zugehörigkeitsprozessen als autonome, integre Person angenommen zu werden.

### Schlussbetrachtung

Die drei besprochenen Filme setzen sich mit Frauenfiguren auf der Suche nach Orientierung in der Spannung zwischen Moderne und Tradition auseinander. Die Protagonistinnen müssen ihre Zugehörigkeiten in ihren Partnerschaften, in der Familie und in der Gesellschaft stets verhandeln. Weder traditionelle Verhaltensmuster noch die zahlreichen Möglichkeiten der zeitgenössischen Gesellschaft vermögen ihnen einen Weg vorzugeben. Die Suche nach Identität bedingt eine Selbstreflexion, die schliesslich zur Loslösung der Figur aus ihrem unmittelbaren Umfeld führt.

Stereotype Bilder der Frauenfiguren liegen auf beiden Seiten vor: traditionelle und neue Vorstellungen des Frauenkörpers und der Rolle der Frau in Ehe oder Partnerschaft und in der Familie kontrastieren. Die filmische Umsetzung der Frauenfiguren nimmt diese Vorstellungen und Erwartungen auf, radikalisiert sie mit den Mitteln der Fiktion und stellt sie durch die diegetische Entwicklung der Figuren in Frage.

Religiöse Motive spielen dabei sehr unterschiedliche Rollen. In *FATMA* ist der Islam Bestandteil des kulturellen Umfelds, kann je nach Familie eine dominante oder eine marginale Rolle spielen. Die Erwartungen an die Protagonistin, die durchaus eigene Verantwortung übernimmt, sich ausbilden und arbeiten kann und den Partner selbst wählt, sind eng mit ihrem Körper verbunden und werden durch den breiteren Familienverband aufgrund von vermeintlich bewahrten Traditionen und Bräuchen legitimiert. Der Bezug zu dieser Tradition ist jedoch in sich selbst modern und Symptom dafür, dass es keinen Rückweg mehr zu der «alten», heilen Welt gibt, wie die chirurgisch hergestellte Jungfräulichkeit am deutlichsten aufzeigt. Auch in der Migrationssituation, die Glennaan in *YASMIN* präsentiert, erscheint die Spannung zwischen Moderne und Tradition als ein Konstrukt der Figuren, denn alle gestalten ihr Leben autonom, ausgehend von ihren Vorstellungen und Möglichkeiten. Der gläubige Vater und die säkularisierte Tochter haben unterschiedliche Vorstellungen des Islam und den damit begründeten Normen: Der Film verzichtet jedoch auf eine schwarz-weiß Kontrastierung und arbeitet stark mit den Widersprüchen, die sämtliche Figuren kennzeichnen.

Auch in der multikulturellen Gesellschaft in Bosnien und Herzegowina, die in *NA PUTU* inszeniert wird, ist die radikale Form der Glaubensausübung eine neue Erscheinung. Tradition ist in diesem Sinne ein Phänomen der zeitgenössischen Gesellschaft, in der viele unterschiedliche weltanschauliche Ausrichtungen und Lebensgestaltungen koexistieren und sich neu konstituieren. In der wahhabitischen Gemeinschaft wird versucht, ein religiöses Weltbild zu etablieren, das alle Bereiche des Lebens regelt und kontrolliert und Amar die Illusion gibt, unmittelbare Antworten auf die ungelösten Aspekte seines Lebens (die Traumata des Kriegs, den Alkoholkonsum, die Arbeits- und Kinderlosigkeit) zu finden.

Die besprochenen Filme, die aus unterschiedlichen Kulturen stammen, privilegieren den Blick der Frauenfiguren. Sie werden aus der subjektiven Wahrnehmung der Protagonistinnen erzählt, die nach Orientierung und Selbstständigkeit suchen. In der fiktiven aber visuell konkreten Sprache des Films wird somit der Frauenkörper zum Raum, in dem Selbstreflexion und Fremdwahrnehmung, Anschluss an Tradition und Moderne, Zugehörigkeit zu und Abgrenzung von der Familie und dem Umfeld verhandelt werden.

Joachim Valentin

## Salami Aleikum?!

### Vom aktuellen Trend, im Kino über den Islam zu lachen

Ist es erlaubt, die häufige Kombination eines Themas und eines Genres bemerkenswert zu finden, ja sie gar als Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen Stimmungslage zu begreifen? Vor mehr als zehn Jahren tauchte die Judenvernichtung, die Shoa, vermehrt in westlichen Film-Komödien auf. Nicht zum ersten Mal, nein, Charlie Chaplin fungierte hier mit seinem *GROSSEN DIKTATOR* (USA 1940) als lang zurückliegendes, aber durch nichts zu überstrahlendes Vorbild.<sup>1</sup>

Und nun also der Islam. Er ist überhaupt erst in den Fokus unseres Interesses getreten, weil die Attentate des 11. Septembers 2001 und ihre fast 4000 Opfer, vor allem aber die kollektiven Horrorbilder der einstürzenden New Yorker Zwillingtürme, eine veränderte weltpolitische Lage ins allgemeine Bewusstsein gebracht haben: Mehr als eine Milliarde muslimischer Menschen in beinahe allen Weltregionen stellen eine nicht mehr zu übersehende globale Realität dar. Eine Vielzahl von historischen Demütigungen «des Islam» hat die Frontstellung zwischen einem säkularen, hoch individualisierten westlichen Kapitalismus einerseits und der in islamisch geprägten Staaten bis in die Moderne hinein überlieferten traditionellen Lebensweise andererseits mit einem hohen Aggressionspotenzial aufgeladen. Nicht erst seit 9/11, seitdem aber verstärkt, entlädt es sich in kriegerischen Auseinandersetzungen im Mittleren Osten sowie in weltweiten grausamen Terrorakten. Dabei fokussiert sich diese Spannung dort, wo westliche und islamische Lebensweise ungebremst aufeinandertreffen, also in den durch Millionen von muslimischen Migranten geprägten europäischen Staaten, primär Frankreich, Großbritannien, Deutschland und den Niederlanden; aber auch in islamischen Staaten, und zwar dann, wenn hier westliche Lebensweisen valent werden, etwa in den stark säkularisierten postkolonialen Pseudodemokratien Nordafrikas und des nahen mittleren Ostens. In den letzten Jahren erlebten sie fast alle schwere kriegerische beziehungsweise bürgerkriegsähnliche Erschütterungen: Tunesien, Libyen, Ägypten, Jemen, Libanon, Israel, Afghanistan, Irak, Iran und aktuell

<sup>1</sup> Vgl. J. Valentin, *Das Komische als Dekonstruktion des Schreckens. Philosophisch-theologische Überlegungen zu DAS LEBEN IST SCHÖN* von Roberto Benigni, in: S. Orth, J. Valentin und R. Zwick (Hg.), *Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino*, Köln 2001, 125–142.

Film und Theologie

Schriftenreihe der Internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie»  
und der Katholischen Akademie Schwerte

herausgegeben von:

Peter Hasenberg, Deutsche Bischofskonferenz, Bonn

Markus Leniger, Katholische Akademie Schwerte

Gerhard Larcher, Universität Graz

Charles Martig, Katholischer Mediendienst, Zürich

Daria Pezzoli-Olgjati, Universität Zürich

Dietmar Regensburger, Universität Innsbruck

Michael Staiger, Pädagogische Hochschule Freiburg i. Br.

Joachim Valentin, Universität Frankfurt a. M.

Christian Wessely, Universität Graz

Reinhold Zwick, Universität Münster

Band 25

<http://www.film-und-theologie.de>

Stefan Orth / Michael Staiger / Joachim Valentin (Hg.)

## Filmbilder des Islam

**SCHÜREN**

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnd.ddb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des SNF zur Förderung  
der wissenschaftlichen Forschung

SchürenVerlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren Verlag 2014

Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Michael Staiger (unter Verwendung eines Fotos aus  
FASTEN AUF ITALIENISCH; Regie: Olivier Baroux, Frankreich 2010)

Druck: druckhaus köthen, Köthen

Printed in Germany  
ISBN 978-3-89472-858-8

## Inhalt

<b>Vorwort</b>	9
<b>Überblicke</b>	
<i>Joachim Valentin</i> <b>Islam und Moderne</b> Ein komplexes Verhältnis als Hintergrundrauschen aktueller Spielfilme	16
<i>Matthias Müller</i> <b>Zur Erkennbarkeit des Islam im Film</b> Zwischen Religiosität, Kultur und Fundamentalismus	26
<i>Stefan Orth</i> <b>Derselbe Gott?</b> Eine theologische Reflexion islamisch-christlicher Begegnung ausgehend von VON MENSCHEN UND GÖTTERN	41
<i>Amin Farzanefar</i> <b>Das Rätsel und die Frage</b> (Kino-)Aspekte der islamischen Welt	60
<i>Ludwig Ammann</i> <b>Islamklischees im Kino</b> Intellektuelle Kinogänger im Westen und ihr Islambild	68
<b>Islam im europäischen Kino</b>	
<i>Daria Pezzoli-Olgiati</i> <b>Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne</b> Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam	82
<i>Joachim Valentin</i> <b>Salami Aleikum?!</b> Vom aktuellen Trend, im Kino über den Islam zu lachen	99

## Deutsch-türkische Spiegelungen

*Wolfgang Hamdorf*

### **Eine heilige Sache?**

An- und Abwesenheit des Islam im «deutsch-türkischen» Kino 112

*Magnus Striet*

### **Ideengeschichte und Interkulturalität**

Zu Fatih Akins Filmen GEGEN DIE WAND und AUF DER ANDEREN SEITE 118

*Marie-Therese Mäder*

### **Eine deutsche Serie über die Anderen**

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER von Bora Dağtekin 126

## Türkisches Filmschaffen

*Bernd Buder*

### **Religion auf Expansionskurs**

Anti-Globalismus, islamischer Fundamentalismus und Nationalismus im aktuellen türkischen Mainstream-Kino 144

*Tobias Specker*

### **Freier Mensch und Gottes Knecht – Glaube angesichts der Ent- und Retraditionalisierung**

Eine Analyse der türkischen Filme HÜR ADAM und GOTTES TREUER DIENER – ALLAH'IN SADIK KULU. BARLA 150

## Iranische Filme

*Heike Kühn*

### **Licht. Schatten. Licht**

Der iranische Film 172

*Freek L. Bakker*

### **Interessante Brückenschläge**

Jesus und Maria im iranischen Film 186

## Islam in Filmbildern aus aller Welt

*Irit Neidhardt*

### **Über die Macht von Bildern als Waffe**

Religion und Politik in Filmen aus Palästina 206

*Lisa Kienzl*

### **Macht, Politik und die Inszenierung von Religion**

Die visuelle Repräsentation des Islam in der US-amerikanischen Fernsehserie HOMELAND 221

*Shaheen Dill-Riaz*

### **«Der Zweifel an Gott ist auch ein Teil der Religion»**

Ein Gespräch mit dem Regisseur Shaheen Dill-Riaz über seinen Film KORANKINDER 233

## Anhang

### **Filmografie und Filmindex**

243

### **Bildquellen**

247

### **Die Herausgeber, Autorinnen und Autoren**

248