

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 8

Artikel: Satellitenschüssel und Schleier : Gedankensplitter zum Kino in der islamischen Welt
Autor: Kreuzer, Dorothee
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Satellitenschüssel und Schleier

Gedankensplitter zum Kino in der islamischen Welt.

Dorothee Kreuzer

Jede Schlagzeile über Rushdie, Unruhen in Algerien, tote Touristen in Ägypten scheint sie zu bestätigen, die latente Aggressivität des Islams. Die Ablehnung der Errungenschaften der Moderne durch islamische Fundamentalisten erscheint als erneute Bedrohung des Abendlandes. Die Indizien, dass es sich dabei um eine zeitgenössische Variante selektiver Wahrnehmung handelt, die die mit dem Orient verbundene Angstlust zwar modernisiert, aber um den Preis, dabei Massenverelendung und politische Unterdrückung sorgfältig auszublenken, sind zwar zahlreich, richten aber wenig aus gegen die latente Aktualität des Bedrohungsszenarios. Seine Wirksamkeit bezieht es vor allem aus seiner Anschlussfähigkeit an eine andere Diskussion, bei der es um die

Grundlagen zukünftiger Politik geht: Die Suche nach neuen Orientierungspunkten, nach dem Ende der alten Bündnisse und seit dem Abhandenkommen der alten Gewissheiten auf der Tagesordnung von Gremien aller Art, dreht sich um Stichworte wie «Wertegemeinschaft». Nur konsequent, wenn namhafte Autoren die Verwerfungen der neuen Weltordnung entlang den Grundlinien kultureller Differenz skizzieren wollen. Das Problem mit der kulturellen Differenz ist nur, dass es um so komplizierter wird, je länger man hinsieht.

Zwischen den Filmen von Eros Djarot, Mohamed Malas und Nacer Khemir einen Zusammenhang zu konstruieren ist ungefähr so sinnvoll, wie aus denen von

Steven Spielberg, Theo Angelopoulos und Derek Jarman die transatlantische Ästhetik herauszudestillieren. Und das auch nur so ungefähr.

Allen Feinbildarchitekten zum Trotz, die Kultur zwischen Griechenland und Kalifornien ist erheblich homogener als die zwischen Marokko und Indonesi-

«Wo ist das Haus meines Freundes?»
von Abbas Kiarostami



en. Aus dem islamischen Krisenbogen, den die Militärstrategen zwischen Atlantik und Hindukusch ausmachen wollen, fällt Indonesien heraus, wiewohl dort die meisten Muslime leben. Nach wie vor ist der klassische Orient gut für Gegenbildkonstruktionen aller Art. Delacroix' Salonbilder unterscheiden sich in der selektiven Wahrnehmung von den kurzatmigen Talkshows dieser Tage nur durch die modernisierte Materialität des Mediums.

Besondere Vorsicht ist also angesagt bei fixen Synthesen zum Kino in islamischen Ländern. Was an diesen Filmen islamisch ist und wieviel sich dem eigenen Blick verdankt, welche Selbstbilder der Norden sich durch ausgewählte Beispiele aus dem Süden illustrieren lässt,

und wie universell die Sprache des Films ist: alles Fragen, die bedacht sein wollen, wenn man sich in Sachen Islam auch nur ansatzweise vom Niveau der aktuellen Tagespolitik unterscheiden will.

Um in diesen Filmen Gemeinsamkeiten zu entdecken, die über die Feststellung hinausgehen, dass die Männer dort schwarze Schnurrbärte haben, muss man schon ziemlich grundsätzlich werden. Warum Filme gemacht werden, und warum welche Leute ins Kino gehen, das ist von Land zu Land so unterschiedlich, dass man schon sehr genau hinsehen muss, um mehr als die harten Konturen der eigenen Sehgewohnheiten und Erwartungen zu entdecken. Zum Offensichtlicheren gehört, dass filmische Komplexität etwas mit durchschnittlichem Bildungsniveau zu tun hat, und Filmbudgets in einer bestimmten Relation zum Bruttosozialprodukt stehen; dass die Hollywood High Tech schon europäische Filme manchmal ziemlich arm aussehen lässt und in Ägypten mit einer Technologie produziert wird, die nördlich des Mittelmeers niemand mehr anrühren würde, obwohl die «Studios Misr» 1935 zu den modernsten der Welt gehörten. Die Erfahrung von Ungleichzeitigkeit, an sich kein islamisches Problem, aber sicher ein spezieller Motor hinter vielen disparaten Phänomenen, hat auch in den Filmen nirgends vergleichbare Folgen, allein schon weil das Ineinandergreifen von traditioneller Gesellschaft und modernem Sektor von Land zu Land unterschiedlich organisiert ist. Dazu kommt noch die unter-

schiedliche Nähe zum «freien Fluss der Unterhaltung», d.h. mediale Anbindung an die Moderne per Satellitenschüssel. Die schliesst im Maghreb noch das letzte Wüstenkaff an das französische Programm an.

Dabei ist das Problem nur vordergründig das von «Dallas» und «Denver». In Tunesien kann man im Fernsehen spät abends ganz nach Bedarf auf einem Kanal den Koran-Rezitator, auf dem anderen Kanal angestaubte italienische RAI-Soft-Pornos ansehen, während im Iran die Check-Liste für islamisches Kino den Posten enthält, dass Filmdarsteller, die in

chen» fanden. Dort haben sie allein schon die Drehbücher solcher Peinlichkeiten enthoben, wie Frauen auch noch im eigenen Schlafzimmer verschleiert auftreten zu lassen. Mittlerweile haben die Filmemacher und (sechs) Filmemacherinnen diesen puritanischen Rigorismus längst aufgeweicht, dafür haben die wahhabitischen Fundamentalisten mit ähnlichen Vorstellungen die ägyptische Filmproduktion in der Zange: Von vornherein als Unterhaltungsindustrie konzipiert, sorgen saudisches Geld und saudischer Geschmack für eine parasitäre Scheinblüte, am Output dümmlicher Schnulzen be-

schende Regime auseinandernehmen.

Vom «Bilderverbot» im Islam direkt auf die Filmproduktion in islamischen Ländern zu schliessen, ist nicht nur einfach naiv. Bei diesem Kurzschluss geht es um zweierlei: Erstens illustriert er das prinzipielle Problem unserer Art zu denken und ihre Anwendung auf den Orient: am anderen fällt vor allem und immer wieder das auf, was spiegelbildlich in der eigenen Kultur von eminenter Wichtigkeit ist. Angewandt auf das uns skandalisierende Phänomen «Bilderverbot» muss man zunächst einmal nach dem Bildergebot in der eigenen Kultur fragen. Geht man der Bilderflut auf den Grund, so kommt man darauf, dass ein bestimmter Gottesbegriff eine bestimmte Semiotik setzt bzw. selbst ihr Ausdruck ist. Von dieser theologisch fundierten Semiotik her lässt sich unschwer der Zusammenhang zwischen dem Fleischwerden des Geistes einerseits und dem besonderen Status von Bildern im christlichen Abendland andererseits herstellen. In der säkularisierten Form der Zentralperspektive hat sich diese kulturelle Logik erst richtig entfaltet. Die globale Allgegenwärtigkeit von Fernsehen und Fotografien lässt vergessen, dass jedes dieser Bilder immer eine philosophische Konstruktion des Raums stellvertretend für die Welt gleich mitliefert – eine, die höchst kulturspezifisch ist, auch wenn die besten Monitore aus Japan kommen.

Wenn Islamisten aller Couleur keine eigene Medientheorie, sondern allenfalls ihre Vorstellungen von *politically correct* hinsichtlich dessen, was abzubilden ist, entwickelt haben, dann hat das im eingebauten Ethnozentrismus des Kinos seinen systematischen Hintergrund. Islamistische Vorstellungen sind verantwortlich für die Einschätzung grundsätzlicher Minderwertigkeit der Unterhaltung, bei der dann allenfalls moralische Schadensbegrenzung zu betreiben ist, wie man am Beispiel Ägypten sehen kann. Sie sind aber ebenso Grundlage der aufklärerischen Ethik und der menschlichen Wärme in den auch cineastisch interessanten Filmen des Iraners Abbas Kiarostami. Siehe dazu Porträt auf Seite 6. ■



«Al leil» von
Mohamed Malas

einem Raum allein sind, doch auch im wirklichen Leben verheiratet sein sollen. Die Kehrseite der Auffassung von Kino als moralischer Anstalt, die die internationale Konkurrenz in Gestalt von woanders amortisierten «Rambo»-Ramsch aus dem Land hält, hat der eigenen Produktion einen Inlandsmarkt beschert, von dem Filmemacher woanders, ausser vielleicht in China, nur träumen können. Symptomatisch für die Entwicklung im Iran war auch, dass nach der islamischen Revolution, die jedenfalls in Sachen Autorenfilm einen erheblich weniger dramatischen Bruch darstellt als offiziöse Darstellungen es gerne hätten, interessante Filmemacher der Schah-Zeit Unterschlupf beim «Institut für die geistige Entwicklung von Kindern und Jugendli-

eindrückt lediglich die Quantität, das Niveau wird allenfalls noch durch pakistanische Filme unterboten. Nach landesüblichen Vorstellungen Anspruchsvolleres findet seine Grenzen in manichäischem Genrekino: die Welt der Reichen und Mächtigen ist korrupt und böse, die dramaturgischen Optionen sind wahlweise ein moralisch erhabener Aussenseiter oder eine arme Frau, die entweder alles zum besten wenden oder am Ende zerrieben werden.

Besonders krass ist dieser demagogische Populismus im Vergleich zu Syrien, wo ausgerechnet «L'Organisme National du Cinéma», mithin die staatliche Filmorganisation, Leute wie Ousama Mohamed oder Mohamed Malas produziert, die mit subversiver Gründlichkeit das herr-