

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 11

Artikel: Wie Geschichten auf dem Basar : tausendundein Tag im Kino
Autor: Richter, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932226>

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

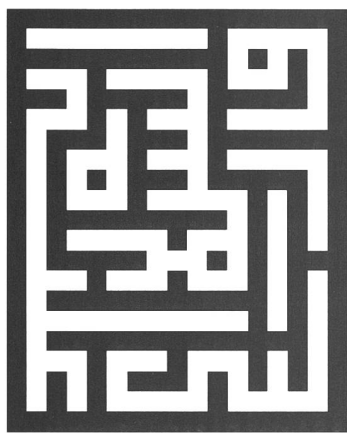
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 01.01.2026

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



Wie Geschichten auf dem Basar – Tausend-undein Tag im Kino

Der in einer langen Tradition des orientalischen Erzählens stehende Film in islamischen Ländern kann viel vom tatsächlichen heutigen Leben und Denken dieses Kulturkreises vermitteln. Dies wird an einigen Filmen, von denen allzu wenige in unsere Kinos gelangen, aus Nordafrika und dem Nahen Osten aufgezeigt.

Robert Richter

Wenn europäische Zeitungen oder Fernsehsender vom Nahen Osten berichten, haben sie tendenziell die ärgerliche Gewohnheit, die Realität zu verdrehen und alles aufzubauschen. Die verrückten Barbaren, die verschleierten Frauen. Das ist alles viel weniger tragisch als unsere wirtschaftliche Lage, entgegnete die ägyptische Filmautorin Assma El Bakri einem französischen Journalisten, der in ihrem Film *«Schahatîn wa nubalaa»* (Das Lächeln des Effendi, 1991, ZOOM 11/93) alles andere als die Bestätigung des europäischen Bildes von Ägypten vorfand. Erst die wirtschaftlich beklemmende Lage führe unterprivilegierte Menschen in die Situation, dass sie «der Gnade religiöser Fanatiker ausgeliefert» seien.

So richtig ins abendländische Bild vom unzivilisierten, kunst- und fortschrittsfeindlichen Orientalen, der noch immer unter dem mittelalterlichen Bilderverbot schmachte, passte dafür die Nachricht vom vorübergehenden Verbot von Yussef Schahîns Film *«Al mohâger»* (Der Emigrant, Ägypten 1994). Nach der Freigabe durch die staatliche Zensurstelle strebte ein Anwalt das Verbot an: Die körperliche Darstellung des Propheten könne nicht geduldet werden, sie widerspreche dem Gebot des Korans.



«Schahatîn wa nubalaa» von Assma El Bakri

Die Klage lief ins Leere, da der Film nicht vom islamischen Propheten erzählt. Im Mittelpunkt steht Ram, der vor 3000 Jahren als Sohn eines Nomadenstamms aufbricht, das unwirtliche Leben der Menschen zu beseitigen. Beseelt vom Glauben an den Fortschritt, mit dem Armut und Grausamkeit zu überwinden seien, geht Ram den Weg der Läuterung. Irritiert hat der Film im Abendland, denn er entspricht nicht unserem Wunsch nach exotischen Bildern. In seiner üppigen, farben- und bewegungsfrohen Inszenierung ist das epische Abenteuergenre zu erkennen, mit dem schon Hollywood die

Historie des Orients auf die Leinwand brachte.

Für das Abendland ist der Orient ein Buch mit sieben Siegeln. Zwar sind wir fasziniert von der mystischen Märchenwelt von 1001 Nacht, gleichzeitig haben wir Angst vor dem Islam, vor den angeblich fanatischen Bärtigen, die eines Tages unserem schon arg pervertierten Liberalismus die Kehle durchschneiden könnten. Dabei befindet sich das Abendland im Defizit, weil wir uns im Alltag nie eingehend mit der

Philosophie und Kultur des Orients auseinandergesetzt haben.

Kann anhand weniger Filme dieser kulturelle und philosophische Hintergrund der islamischen Welt im Orient festgemacht werden? Die Frage muss anders lauten: Wer würde einen Artikel ernstnehmen, der von *einer* europäischen Kultur spricht und das kulturelle Erbe Portugals oder Islands über einen Leisten schlägt? Wer

Die betonten Vokale der ins Deutsche transkribierten Namen und Filmtitel sind mit einem ^ gekennzeichnet. – Mit freundlichem Dank an Andreas Tunger, Institut für Islamwissenschaft, Universität Bern.

TITEL FILM IN DER ISLAMISCHEN WELT

von der islamischen Welt vom Maghreb über Ägypten bis nach Palästina, Kurdistan und Iran (oder gar bis Indien und Indonesien) spricht, muss die kulturelle Vielstimmigkeit im Auge behalten; selbst der Islam, die Mehrheitsreligion, fächert sich in viele Strömungen auf. So kann mit bloss zwei, drei Artikeln nur die Bereitschaft geweckt werden, sich vom rührseligen Blick auf exotische Filmbilder zu verabschieden, um sich für die Spuren orientalischer Kulturen zu interessieren, wie sie auf der Leinwand durchschimmern.

Die abendländische Vorstellung von der islamischen Gefahr kann als Echo der europäischen Kolonialgeschichte gesehen werden. Viele der heute schwelenden Missstände in diesen Ländern sind auf jene Zeit zurückzuführen, nicht zuletzt weil sich die Kolonialpolitik in neuem Gewand bis heute fortsetzt. Mit der Gegenwart als Produkt der Geschichte beschäftigt sich der in Belgien lebende Palästinenser Michel Chleifi in *«Hikâyat al dschawâher al thâlâtha»* (Das Märchen von den drei Diamanten, 1995). Aus dem genau beobachteten Alltag im Gazastreifen, aus dem von Demütigung, Hass und Gewalt zerfurchten Leben heraus lässt er die in der Märchenwelt hoch entwickelte Poesie der Liebe auferstehen. Der zwölfjährige Yussef, dessen Vater und Bruder der Intifada nahestehen, verliebt sich in das Zigeunermädchen Aida. Damit er Aida heiraten darf, muss Yussef die drei Diamanten aus Südamerika wiederfinden, die an der Halskette von Aidas Grossmutter fehlen. «Das Märchen von den drei Diamanten» ist für die Renaissance der orientalischen Kultur vorbehaltlos als zentraler Film zu bezeichnen: Chleifis Menschen halten der aus der Geschichte abzuleitenden Not über die Instrumente des Märchens Träume entgegen. Weder die überlieferte Kultur noch die Gegenwart werden vergewaltigt oder verklärt.

Mit der Geschichte seiner Vorfahren beschäftigt sich der syrisch-palästinensische Mohammed Malas. *«Al leil»* (Die Nacht, 1992, ZOOM 10/93) erzählt von der Suche des Sohnes nach dem verstorbenen Vater, einem Kämpfer für den aufrechten Gang des palästinensischen Volkes. Sein Grab liegt in der von der israelischen Armee zerstörten Stadt Kuneitra. Das Kind ist Mohammed Malas, der sich im Film an das Leben in Kuneitra in den dreissiger und vierziger Jahren erinnert. «Im Film beschäftige ich mich mit vergangenen Epochen, weil dies meine Art ist,

die Dinge der Gegenwart zu verstehen. Ich interpretiere die heutige Präsenz von militärischer Macht über den Staatsstreich von damals», sagt Malas. Geschichte wird in seinem Film sinnlich wahrgenommen als ein traumähnliches Sich-Erinnern, das mythologische Spuren mit einbezieht. Dies macht schon die Eröffnungssequenz deutlich: Ein Feuerwerk, das Gesicht der schönen Mutter, ein Opferlamm, der Militärführer enthüllt sein phallokratisches Denkmal, ein Teller mit Blut, über das Gesicht der Mutter fällt der Schleier.

Sinnbilder für die Gegenwart

Sind bei Malas die Bilder der individuellen Erinnerung an die Geschichte der Unterdrückung das Grundmaterial, das mit kollektiver Erinnerung und mythologischen Bezügen erweitert wird, so geht der türkische Kurde Ümit Elçi (sprich: Eltschi) den umgekehrten Weg. *«Mem u Sin»* (Mem und Sin – Ein kurdisches Märchen, 1992, ZOOM 3/93), die filmische Umsetzung des über zweitausend Jahre alten Liebes-



«Al leil» von Mohammed Malas

epos, schriftlich festgehalten im 17. Jahrhundert von Ehmede Xani (sprich: Chani), ist kollektives Sinnbild für die Gegenwart. Der Film beruft sich dabei auf eine jahrhundertealte Bildästhetik: Die farbige Harmonie des Irdischen, die idealisierte und erholsame, reinigende Schönheit der Bäume, des Wassers und der Menschen sind das gestalterische Prinzip, auf das sich Ümit Elçi einlässt. Das Stilisieren unterstreicht den überlieferten Symbolgehalt der Figuren, vor allem des Liebespaares Mem und Sin, den Sinnfiguren für das kurdische Volk und sein Land, denen die Machtpolitik schon immer im Wege stand.

Die Schönheit des Irdischen darzustellen, ist ein künstlerisches Konzept, das mit dem religiösen Glauben in Konflikt kommen musste, schliesslich ist erst das Göttliche, das Jenseitige vollkommen und harmonisch schön. Wie das Judentum und Christentum so kennt auch der Islam den jahrhundertealten Streit um die Frage, ob Bilder zu verbieten seien.

Im Koran sucht man das Bilderverbot vergeblich. Die erste Quelle, die die Worte des Korans als Bilderverbot interpretiert, ist die im 9. Jahrhundert kodifizierte Hadit-Literatur (vgl. vorangehenden Beitrag S. 11f.). Da Gott sowohl als Schöpfer wie auch als Maler bezeichnet wird, gezieme es sich für den Menschen nicht, Bilder zu schaffen, zu malen. Geduldet wurde allein die Darstellung der

Flora und lebloser Dinge, was sich in der hoch entwickelten Kunst der Ornamentik, inspiriert von abstrakt-geometrischen und pflanzlichen Formen, zeigt. Zudem bietet die Ornamentik fließende Übergänge zur Schrift an, die das Wort Gottes verkündet. Auffallend sind die sowohl meditativen wie auch sinnlichen, ja erotischen Natur- und Landschaftsdarstellungen, die sich vor allem in Persien in den «mystischen Landschaften» bis hin zu Abbas Kiarostamis Landschaftsfotografien durchziehen.

Trotz des Verbots, Menschen und Tiere ins Bild zu bringen, hat sich die Bildkultur, die auch vorislamische Traditionen einbezieht, überraschend vielfältig entwickelt. Für den islamischen Kunsthistoriker Mazkar Sevkret Ipsiroglu sind die Lehren der Sufis wesentlich für die Entwicklung der bildenden Kunst: «Gott ist unsichtbar, wir können das Antlitz Gottes nicht erblicken, aber er tut sich kund in seinen Schöpfungen, die nach sufischer Lehre seine Schatten und Spiegelungen sind. Nur demjenigen, der es mit der Vergänglichkeit des irdischen Daseins ernst meint (...), enthüllt sich die der Wirklichkeit zugrunde liegende Wahrheit.» Bildende Kunst ist so gesehen weder eine Darstellung Gottes noch die Wiedergabe der Wirklichkeit. Vielmehr gibt das von Menschenhand geschaffene Bild eine subjektive Sicht wieder; es hat die Aufgabe den «Widerhall des göttlichen Scheins» darzustellen, wie Ipsiroglu es formuliert. Erinnert dies nicht an den Romantiker Caspar David Friedrich? «Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von aussen nach innen.»

Welcher Sufi könnte sich ein weises Lächeln verkneifen, wenn es im Saal dunkel wird und der Filmprojektor das flüchtige, materielle Spiel von Schein und Illusionen auf die Leinwand wirft? Flüchtige Bilder bot schon das Schattenspiel, das auch im Orient Fuss fassen konnte und der sufischen Bildphilosophie entgegenkommt. Sind die

Schatten vom törichtem Treiben im irdischen Dasein verfliegen, bleibt allein das Licht der Erkenntnis, das auch im Islam mit Gott in Verbindung gebracht wird. Nichts als Licht bleibt am Ende von Mohsen Machmalbafs «*Dastforûsch*» (Der Strassenhändler, 1987) übrig, wenn die Kamera nach dem Elend und Tod des Strassenhändlers in einen Lichtkegel hineinfährt, der mehr ist als blosses Tageslicht. In drei Episoden thematisiert der Iraner Machmalbaf das Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft, zum Mitmenschen und zu Gott. Die erste Episode, sie basiert auf Alberto Moravias «*Il pupo*» (Das Kind), zeigt eine Bettlerfamilie in den Slums von Teheran. Ihre Kinder

kommen körperlich behindert zur Welt, weil die Eltern Inzest begangen haben. Geistig zurückgeblieben ist der junge Mann der zweiten Episode, der zusammen mit seiner an den Rollstuhl gebundenen Mutter in einer dunklen, von schrecklichen Visionen heimgesuchten Wohnung lebt. Und in der dritten Episode gerät ein Strassenhändler in die Hände der Mafia. Seine Angst vor dem Tod, sein Festkrallen am miserablen irdischen Leben führt ihn ins Jenseits.

Das Diesseits ist in Machmalbafs Film kein sinnlicher Genuss, den die Filmfiguren als vergänglich wahrnehmen könnten, sondern ein erbärmlicher Kerker. «Die Menschen sind körperliche, geistige und moralische Krüppel, die Gesellschaft eine Ansammlung von

Idioten, Betrugern, Dieben und Mördern. Gott ist das Licht, aber dieses Licht fällt in den Abgrund menschlicher Unfähigkeit», schreibt der Islamwissenschaftler Michael Glünz.

Aufbruch der Frauen Von den Schattenseiten des Lebens lossagen wollen sich im Orient die Filmautorinnen. Herausragende Beispiele sind hier die Erstlingswerke zweier Tunesierinnen: «*Sama*» (Die Spur, 1982-88) von Nedschia Ben Mabruk und «*Samt al kussûr*» (Das Schweigen des Palastes, 1994, s. Kritik s. 33) von Moufida Tlatli. In beiden Filmen versuchen junge Frauen, sich



«Mem u Sin» von Ümit Elçi



«Dastforûsch» von Mohsen Machmalbaf

vom Rollenvorbild ihrer Mütter zu befreien.

In *«Sama»* bricht die junge Sabra auf, selber über ihr Leben und ihren Körper zu bestimmen. Als Mädchen bevorzugt sie die Spiele der Jungen, später zieht sie für ein Universitätsstudium in die Stadt und schliesslich entscheidet sie sich, das Land zu verlassen. Der Mutter Sabras fällt dabei eine entscheidende Rolle zu: Erst widersetzt sie sich dem Entschluss der Tochter, später spornt sie sie dazu an, damit Sabra nicht so leben muss, wie es die Mutter musste. «Der Kamera gelingt es, unser Innerstes zu durchsuchen, Stränge herauszuarbeiten und freizulegen, um uns hereinzulassen in den Raum, der uns Frauen vorbehalten ist, also den Körper, den man versucht zurückzudrängen und festzulegen», schreibt Filmjournalistin Hayet Gribaa.

Nicht an der Raumerfahrung des Körpers, sondern des Innenlebens eines Herrschaftspalastes macht Mufida Tlatli in *«Samt al kussûr»* (Das Schweigen des Palastes, s. Kritik S. 33) die Ordnung fest, der sich die Mutter zu fügen hatte. Der Tod eines Prinzen wirft die 25jährige Sängerin Alia in ihre Vergangenheit zurück. Am Tag des Begräbnisses sucht sie den Palast auf, in dem sie als Tochter einer Bediensteten und – was nie ausgesprochen wird – des Prinzen aufwuchs und wo sie mit der Befreiungsbewegung des Volkes konfrontiert wurde. Die Architektur ist hier Sinnbild und Realität zugleich. Gegen aussen nüchtern und fensterlos, was vor der Witterung schützt, offenbaren die Herrschaftshäuser dem Eintretenden im Hof eine paradiesische Oase mit Wasserbecken und Bäumen. Dieses Refugium, das sich selbst bei einfachen Wohnhäusern findet, entpuppt sich für die Frauen je nach sozialem Stand als goldener oder arbeitsreicher Käfig.

Schmale und verwinkelte Gassen, die dem Eingeweihten den Weg zum Innenleben erschliessen, sind auch in *«Schahatîn wa nubalaa»* (Das Lächeln des Effendi, wörtlich: Bettler und vornehme Leute, 1991) der Ägypterin Assma El Bakri nicht exotische Kulisse, sondern Sinnbild für eine dem Sufischen verwandte Weltanschauung. Vordergründig eine Kriminalgeschichte, dreht sich alles um den Philosophen Gohar Effendi, der im Kairo des Jahres 1945, zur Zeit der weltumspannenden Gewalt und Lügen, seinen Entschluss auszusteigen, wie wir in Europa sagen würden, als Weltanschauung an andere weitergibt.

Filmschaffende sind die Geschichtenerzähler von heute

Die Kalligrafie wird von Kunsthistorikern als wichtigste islamische Kunstform bezeichnet. Sie bildet den Übergang von der Sprache – und damit dem Wort Gottes – zur Kunst, Schönheit sichtbar zu machen. Die Suche nach Schönheit und Liebe verbindet der Tunesier Nasser Chemîr in *«Tawk al hamâm al mafkûd»* (Das verlorene Halsband der Taube, 1990, ZOOM 1/92) – eine Anspielung auf das gleichnamige andalusische Liebesepos von Ibn Hazm al Andalusi (994 – 1063) – mit der Kunst der Kalligrafie. Im Andalusien des 11. Jahrhunderts bricht ein Kalligrafieschüler auf, die sechzig Begriffe der arabischen Sprache für Liebe zu finden. Das jahrhundertealte Streben nach Schönheit in der Kalligrafie führt Nasser Chemîr in der filmischen Bildkunst fort. Die Szenerie seines Films ist geprägt von farbenprächtigen Tableaus voller Andeutungen auf Lebensweise und Mythologie:

die drei Mädchen in einem Innenhof mit Wasserbecken und Baum oder der weise Schneider, der am Leichentuch



«Samt al kussûr» von Mufida Tlatli



«Schahatîn wa nubalaa» von Assma El Bakri

für den Prinzen arbeitet. Chemîrs Wille zur Ästhetik ist angesichts des heutigen Zustands orientalischer Gesellschaften als Bekenntnis zu verstehen, die eigene Kulturtradition aufrechtzuerhalten und weiterzuentwickeln.

Der Filmemacher ist das legale Kind des Erzählers in der Gesellschaft, bekennt Nasser Chemîr im Buch, das unter dem Titel seines Films von der edition filmbulletin und trigon-film herausgegeben wurde. Die Nähe zwischen Bild- und Erzählkunst in der orientalischen Kulturgeschichte ist uns schon von der Märchensammlung 1001 Nacht her bekannt. Der Geschichtenerzähler und Lyriker arbeitet mit Metaphern; der Maler nähert sich dem vom Wort ausgehenden Schönheitsideal.

Von der traditionellen Erzählkunst gehen heute viele iranische Filmschaffende aus. Einerseits entwickeln sie damit eine eigene filmische Ausdrucksform, andererseits erlauben ihnen die Spielformen der allegorienreichen Erzähltradition, brisante Themen so aufzugreifen, dass der Zensur nichts einzuwenden bleibt. Der traditionelle Geschichtenerzähler arbeitet mit der Vorstellungskraft und der Geduld seiner Leser und Zuhörerinnen. Im Mittelpunkt seiner Erzählung steht oft ein beiläufiges Ereignis oder eine unscheinbare Sache, die er über bildhafte Worte und Gedankenspaziergänge als Sinnbilder für grössere Zusammenhänge einsetzt.

Uns Leserinnen und Zuhörern wird nichts aufgedrängt, vielmehr werden wir wie der Gast in einem orientalischen Haus umsorgt und mit geistiger Nahrung verwöhnt, die wir annehmen und interpretieren oder übersehen können. Geduld ist eine Tugend; nur wer genügend Geduld aufbringt, das Unscheinbare von allen Seiten meditativ zu betrachten und mit Erfahrungen zu ergänzen, erhält den Schlüssel zum Verstehen der impliziten Aussage. Eingeschlossen in der Wohnung sucht in «*Kelîd*» (Der Schlüssel, 1986) des Iraners Ebrahîm Forusesch der Junge Amir Mohammad knapp 70 Minuten lang nach dem Wohnungsschlüssel und damit nach

dem Weg zur Freiheit. Keiner der profanen Zwischenfälle, die er mit Phantasie in den Griff bekommt, kann ihn von seinem Ziel ablenken.

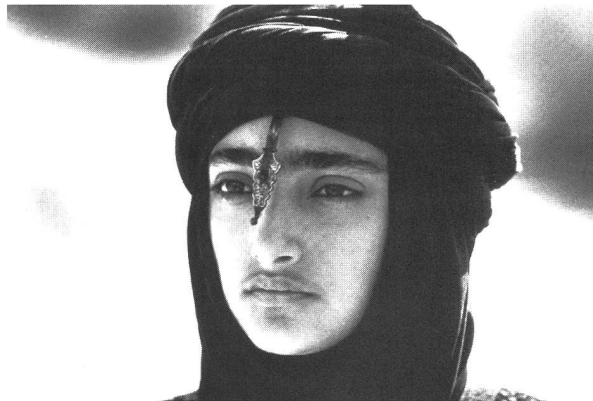
Die tiefe Lust am Spielen mit Sprache gibt selbst einem alltäglichen Gespräch poetische Doppelbödigkeit, wie beim Feilschen im Basar: Nicht der Anlass des Gesprächs gibt ihm Antrieb, sondern die Kunst der Anteilnahme, der Rhetorik und Überzeugungsfähigkeit. Dies zeigt sich in Filmen von Abbas Kiarostamî. In der Dokumentarkomödie «*Hamschahrî*» (Der Bürger, 1983) versucht ein Verkehrspolizist, inmitten des Teheraner Verkehrschaos ohne Aussicht auf Erfolg ein Fahrverbot durchzusetzen. In den Gesprächen zeigt sich, dass der

Phantasie der Verkehrs-sünder aus Not oder aus Tugend keine Grenzen gesetzt sind.

Ein Geschichtenerzähler wird sich mehrmals vergewissern, ob alle Menschen in der Kette der Überlieferung wirklich vertrauenswürdig sind. Oft schliessen die Geschichten die Referenzpersonen mit ein, damit das Erzählte glaubwürdig erscheint. Eine bemerkenswerte Weiterentwicklung legt Abbas Kiarostamî in seinem letzten Film «*Sir-e derachtân-e seitûn*» (Unter den Olivenbäumen, 1994, ZOOM 4/95) vor. Wenn er den Dreharbeiten eines Regisseurs zuschaut, interessiert ihn nicht die erzählte – und wie sich herausstellt, erfundene Geschichte –, sondern das

Zustandekommen von Geschichten. Er beobachtet die Fäden zwischen den Menschen, die die Geschichte knüpfen oder zu knüpfen haben. Kiarostami deckt damit die Geschichten seiner Referenzfiguren auf, keineswegs weil er sie der Lüge bezichtigen will, sondern weil er dem Zwiespalt zwischen ihren Träumen und ihrer Existenz auf die Spur kommen will. ■

Robert Richter ist freiberuflicher Filmjournalist in Bern (u. a. für «Der Bund», «Neue Zürcher Zeitung», ZOOM). Zu seinen Spezialgebieten zählen das iranische Filmschaffen und die europäische Filmpolitik. Er ist Vorstandsmitglied der International Federation of Film Societies.



«Tauk al hamâm al mafkûd» von Nasser Chemîr



«Sir-e derachtân-e seitûn» von Abbas Kiarostamî