
Islam im Gegenwartskino

**Kommunikation über Religion
in zeitgenössischen Filmwelten**

von **Christoph Gellner**

Zusammenfassung

Wie kommen Muslime heute im Arthouse-Kino vor? Der Beitrag bietet einen Überblick über die visuelle Thematisierung des Islam im zeitgenössischen Film. Neben dem Spannungsfeld von Tradition und Moderne stehen die Diskurse im Mittelpunkt, die die Kommunikation über die Religion der Muslime in westlichen Ländern bestimmen: gesellschaftliche Diskurse über Religion, Migration und Islam wie innermuslimische Aushandlungsprozesse islamischen Glaubens. Zerrbilder, Klischees und Wahrnehmungsverschiebungen seit 9/11 werden ebenso behandelt wie die Transkulturalität der Religion. Herausragende Beispiele des deutsch-türkischen Films eröffnen gegenwartsbezogene Zugänge zu muslimischer Spiritualität heute.

Schlüsselbegriffe

→ Islam
→ Film
→ Religionsdiskurs
→ Deutsch-türkisches Kino

Abstract

How do Muslims feature in art-house cinema today? The article provides an overview of the visual thematization of Islam in contemporary films. In addition to the area of tension concerning tradition and modernity, the focus is on the discourses that shape communication about the religion of Muslims in Western countries: discourses about religion, migration and Islam in society as well as about intra-Muslim negotiation processes of Islamic faith. Distorted images, clichés, and shifts in perception since 9/11 are addressed, as is the transculturality of religion. Outstanding examples of German-Turkish cinema open up approaches to Muslim spirituality today that are relevant to the present age.

Keywords

→ Islam
→ Film
→ Discourse on religion
→ German-Turkish cinema

Sumario

¿Cómo aparecen hoy los musulmanes en el cine de autor? Este artículo ofrece una visión general de la tematización visual del islam en el cine contemporáneo. Además de la tensión entre tradición y modernidad, la atención se centra en los discursos que determinan la comunicación sobre la religión de los musulmanes en los países occidentales: discursos sobre la religión, la migración y el islam en la sociedad, así como procesos de negociación intramusulmanes de la fe islámica. Se abordan las imágenes distorsionadas, los tópicos y los cambios de percepción desde el 11-S, así como la transculturalidad de la religión. Ejemplos destacados del cine germano-turco abren enfoques contemporáneos de la espiritualidad musulmana actual.

Palabras clave

→ Islam
→ Cine
→ Discurso sobre la religión
→ Cine germano-turco

»Religionen sind ästhetisch vermittelt«,¹ betont Ahmad Milad Karimi und hebt im Blick auf den Islam die spirituelle Bedeutung der Kalligrafie und Ornamentik sowie die ästhetisch-serielle Narration des Koran hervor. Religionen gehören heute zum Fundus zeitgenössischer Mediennarrative, insbesondere Gegenwartsfilm entwickeln eine eigene Sprache, mit der sie Religion speziell in der populären Kultur verbreiten, indem sie Motive, Sujets und Symbole religiöser Erfahrungstraditionen aufnehmen und neu kombinieren.

Im Zentrum dieses Beitrags steht die *filmische Thematisierung des Islam im zeitgenössischen Arthouse-Kino*: Woran wird filmkünstlerisch ein Islambezug für den Zuschauer erkennbar? Welcher Blick bestimmt die filmische Darstellung dieser Weltreligion? Welche Bilder sind angemessen und woran macht man das fest? Das Kopftuch oder eine Burka kann sowohl als Sinnbild muslimischer Religiosität wie als stereotypes Islamklischee verstanden werden. Gerade mediale Blicke auf Religion zeichnen sich durch die Tendenz zur Generalisierung aus und verbreiten häufig eine Eindeutigkeit über Religion, die mit der Fülle ihrer faktisch gelebten Variabilität kontrastiert. Die Vielfalt des Islams ist Fundamentalisten und Radikalen, »die sich für die globale Homogenisierung dieser Weltreligion stark machen und dabei vor Gewalt nicht zurückschrecken«,² ein Dorn im Auge.

»Filme erzählen vom Allgemeinen im Besonderen«: »Gesellschaftliche Veränderungen, Migrationsbewegungen, das Gegeneinander verschiedener Interessen, politische Entwicklungen, soziale Prozesse: Filme können davon nur durch die Perspektive eines Helden, eines Protagonisten erzählen«. ³ Auch Religion können sie nur durch Geschichten visualisieren, selbst bei Gruppenphänomenen müssen sie mit dem Individuum beginnen, seiner besonderen Situation, seinen existentiellen Fragen. Indem Filme Personalität mit Subjektivität, Perspektivität, Authentizität, Reflexivität und Expressivität verbinden, können sie der Einübung in die Erfahrung von Andersheit (Alterität) dienen. Gerade darin liegt die *Chance* für die filmische Vermittlung *gegenwartsbezogener Innensichten gelebter muslimischer Religiosität*, ja, allenfalls von Neuformatierungen islamischen Denkens und Glaubens hier und heute.

Neben visuell-medialen Elementen religiöser Tradition wie ein sichtbarer Koran, arabische Schriftzeichen oder ein Minarett kann die Darstellung religiöser Riten und die Inszenierung von zwischenmenschlicher Kommunikation über Gott oder die religiöse Tradition Hinweise auf einen Islam-Bezug des Films geben.⁴ Dabei stellt die Visualisierung von Religiösem eine der größten filmkünstlerischen Herausforderungen dar: »An was ein Mensch glaubt, muss in Filmen visualisiert werden. Innerliches muss äußerlich, in Handlung übersetzt, für den Zuschauer sichtbar oder hörbar gemacht werden.« Durch diesen Fokus auf rituell-kultische Praktiken besteht jedoch »die Gefahr, die dargestellte Religion nur auf die religiöse Praxis zu reduzieren (Beten, Einhaltung religiöser Speisevorschriften und Fastengebote, Begehen religiöser Feste etc.)«. ⁵

Die Deutungen islamisch konnotierter Filmbilder und -sequenzen – etwa hinsichtlich der Unterscheidung von Islam und islamistischem Terrorismus oder den verschiedenen Spielarten des Islam – nehmen allerdings »immer schon Verknüpfungen mit außerfilmischen

¹ Ahmad Milad KARIMI (Hg.), *Religion und Ästhetik. Zur filmisch-seriellen Narration des Religiösen*, Freiburg/München 2021, 9.

² Susanne SCHRÖTER, *Allahs Karawane. Eine Reise durch das islamische Multiversum*, München 2021, 12.

³ Michael M. KLEINSCHMIDT, »Es gibt keine unschuldigen Bilder ...«. Thesen zu Religion im Film am Beispiel des Islam, in: Braunschweiger Beiträge zur Religionspädagogik 145 (2015/2) 15-23, 15.

⁴ Matthias MÜLLER, Zur Erkennbarkeit des Islam im Film. Zwischen Religiosität, Kultur und Fundamentalismus, in: Stefan ORTH/Michael STAIGER/Joachim VALENTIN (Hg.), *Filmbilder des Islam*, Marburg 2014, 26-40, 27.

⁵ KLEINSCHMIDT, Es gibt keine unschuldigen Bilder (Anm. 3), 15.

Kategorien vor«. ⁶ Gerade »der« Islam ist in den letzten Jahren zunehmend Thema öffentlicher Debatten über Religion, Migration, Säkularisierung und Modernisierung geworden. Den damit verbundenen vielfältigen diskursiven Zusammenhängen, die bis in die cineastische Betriebslogik hineinspielen, muss eine sachgerechte Hermeneutik Rechnung tragen.

1 Filmbilder »des« Islam: Annäherungen an die diskursive Konstitution von Religion

Der Ehrenmordfilm *Die Fremde* (Deutschland 2010) der österreichischen Regisseurin Feo Aladağ »behandelt auf höchst dramatische und subtile Weise den Kampf einer jungen deutsch-türkischen Mutter um ihre Selbstbestimmung in zwei Wertesystemen«, so die Jury für die Oscar-Vorauswahl als bester nichtenglischsprachiger Film 2011. Dass die Deutschtürkin Umay ihren gewalttätigen Ehemann Kemal in Istanbul verlässt, nach Berlin zurückkehrt und sich der Forderung, ihren kleinen Sohn Cem zu seinem Vater zurückzubringen, widersetzt, betrachtet ihre in Kreuzberg lebende türkische Herkunftsfamilie als »Familienschande«. In der deutsch-türkischen Community wird über die »ehrlose« Familie geredet und die Verlobung der jüngeren Schwester Rana aufgelöst. In der Schlusszene (»Verlorene Söhne«) taucht Umays jüngerer Bruder Acar auf, richtet die Pistole auf sie, sie sehen sich ins Gesicht, daraufhin lässt er die Waffe fallen und rennt davon. Da erscheint der ältere Bruder Mehmet mit einem Messer und sticht zu, trifft jedoch Cem, der daran stirbt.

Die Fremde zeigt eine Welt »integrierter« Türken ohne Islamisten, eindringlich wird vor allem die Zerrissenheit von Umays Vater Kader gezeigt, dem in einem türkischen Dorf von einem Älteren nahegelegt wird, die Familienehre durch Umays Tötung wiederherzustellen.⁷ Im Wortlaut erfahren wir von diesem »stillen Beschluss« ebenso wenig wie von Kaders Unterredung mit seinen Söhnen. Nach einem Herzinfarkt bittet er auf dem Krankenbett seine Tochter um Verzeihung – »*Effi Briest revisited*«, kommentierte der SPIEGEL: »Die Familie, hier funktioniert sie nur so lange, bis der Druck von außen sie aufreißt.«⁸

Auch wenn wir zuhause oder in der Moschee mehrere muslimische Gebetsszenen sehen, bleibt offen, wieweit das patriarchale (Geschlechts-) Rollen- und Familienregime Ausdruck des Islam als Religion ist. Als Umays türkeistämmige Kantinenchefin Gül an Kader appelliert, sich mit ihr zu versöhnen und seinen Söhnen ein Vorbild zu sein, setzt er sie mit der religiösen Verabschiedung »Vertrauen Sie in Gott« vor die Tür, Gül erwidert auf Türkisch: »Gott hat mit dieser Angelegenheit rein gar nichts zu tun. Bringen Sie ihn mit diesem Problem bitte nicht in Verbindung.«⁹ Repräsentationskritisch verweist Ömer Alkin auf Ali Levent Üngörs thematisch ähnlichen Film *Mevsim Çiçek açtı* (Türkei 2012), der mit dem Taxifahrer Asaf und seinem Mentor Musa statt des einseitig gewalttätig-patriarchalen Bilds türkischer Männer in deutschen Filmen wie *Die Fremde* eine männlich schützende Instanz für die hilflos dargestellten Frauen evoziert.¹⁰

⁶ MÜLLER, Erkennbarkeit des Islam im Film (Anm. 4), 28.

⁷ Anna Ayse AKSOY, Citizenship, ethnicity, and religion: Muslim immigrants in German cinematic arts, in: Kristian PETERSEN (Hg.), *New Approaches to Islam in Film*, London/ New York 2021, 196-209, 197.

⁸ Christian BUSS, Schrecken, ganz ohne Schleier, in: Spiegel Online, 10. März 2010.

⁹ Özkan EZLI, *Narrative der Migration. Eine andere deutsche Kulturgeschichte*, Berlin/Boston 2021, 604.

Zur Vermeidung komplexitätsreduzierender Stereotypen und Islamklischees rät der Filmexperte und Islamwissenschaftler Ludwig Ammann, zwischen kulturellen Prägungen und dem Islam als Religion zu unterscheiden, und betont: »Die Fremde ist eine starke Tragödie, die es wirklich gibt. Aber es gibt auch die in *Kuma* und *Zenne Dancer* geschilderten Verhältnisse, auch wenn man davon viel seltener hört – und erst beides zusammen ergibt ein rundes Bild!«¹¹ Das Besondere an *Kuma* von Umut Dağ (Österreich 2012) ist, »dass er von der ungeheuren Macht vieler Matriarchinnen erzählt [...] und um einen Ausgleich zwischen Freiheits- und Bindungsbedürfnissen des Einzelnen in der Großfamilie gerungen wird.«¹² In *Zenne Dancer* (Türkei 2012, Regie: Caner Alper und Mehmet Binay), der die Diskriminierung einfängt, mit der LGBT-Menschen in der Türkei zu kämpfen haben, ist es eine zwanghaft fromme Mutter, die ihren widerstrebenden sanftmütigen Gatten zwingt, den homosexuellen Sohn mit einem Ehrenmord aus der Welt zu schaffen.

Beyto (Schweiz 2020, Regie: Gitta Gsell, nach dem Roman *Hochzeitsflug* des kurdisch-schweizerischen Autors Yusuf Yeşilöz) erzählt eine Liebe zwischen Bern-Bümppliz und Egrikuyu in Zentralanatolien, die zu einer unglücklichen Dreiecksgeschichte wird. Wegen Beytos homosexueller Veranlagung arrangieren seine Eltern in den Sommerferien in der türkischen Provinz Beytos Zwangsverheiratung mit seiner Cousine Seher, mit der er bis zu seinem achten Lebensjahr in Anatolien aufgewachsen war. Während sich Beytos Eltern, die über zehn Jahre in der Schweiz einen Dönerladen führen, weiterhin an die Bräuche ihres Heimatdorfs gebunden fühlen (»nicht die Liebe zählt, nur die Familie«), steht der junge Schweiz-Türke buchstäblich zwischen den habituellen Dispositionen seiner Herkunft- und der hiesigen Mehrheitskultur. Die in der Türkei höchst sensible Thematik der Homosexualität parallelisiert die Regisseurin mit der Homophobie der freikirchlichen Schweizer Eltern von Beytos Schwimmtrainer Mike, in den er sich verliebt hat. Am Ende wollen sie zu dritt in die Bundesrepublik ziehen, wo Seher besser Deutsch lernen und eine Ausbildung machen kann.

In *Love will come later* (Schweiz 2021, Regie: Julia Furer), dem dokumentarischen Porträt eines jungen Marokkaners, dessen Sommerflirts mit Touristinnen aus Europa immer am Flughafen enden, lässt sich Samir auf eine von seiner älteren Schwester arrangierte Ehe mit seiner ihm unbekanntem Cousine ein, die mit ihrer Familie in Paris lebt. Im differenziert ausgeleuchteten Konflikt zwischen Familien- und Religionstradition und individuell-modernen Werten macht der mit dem Schweizer Filmpreis 2022 für den besten Abschlussfilm ausgezeichnete Streifen (Zürcher Hochschule der Künste) die im Westen kaum präsenste maghrebinisch-islamische Perspektive stark, die Samir mit einer besseren Zukunft ausserhalb Marokkos verbinden will.

Welche Prozesse die Wahrnehmung des Anderen verzerren, zeigt der Preetext zum gefeierten Dokumentarfilm *Korankinder* (Bangladesch/Deutschland 2009) von Shaheen Dill-Riaz, der von SPIEGEL, taz und Mediotheken völlig unkritisch übernommen wurde: »Trotz des Bildverbots gelang es ihm, mit seiner Kamera Zugang zu den religiösen Schulen, den Madrasas, zu bekommen.«¹³ Im Interview stellte der Regisseur richtig: »Als der Film ins deutsche Kino kam, hat der Verleih sogar behauptet, dies sei der erste Film, der in einer Koranschule gedreht wurde. Aber das stimmt natürlich nicht, die Verleiher nehmen es bei

10 Ömer ALKIN, Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos, Bielefeld 2019, 128f.

11 Ludwig AMMANN, Islamklischees im Kino. Intellektuelle Kinogänger im Westen und ihr Islambild, in: Film-bilder des Islam (Anm. 4), 68-79, 77

12 Ebd., 76.

13 Ebd., 78.

ihren Werbestrategien mit der Wahrheit nicht immer ganz genau [...] Wie das Bilderverbot ausgelegt und ob es ernst genommen wird, ist insgesamt sehr uneinheitlich. Die Zweifel, ob das Filmen von Menschen erlaubt ist, gibt es schon. Weil im Alltag heute Bilder in den unterschiedlichsten Medien jedoch so selbstverständlich sind, wird dies weitgehend als unproblematisch angesehen – zumal es im Koran kein eindeutiges Verbot im engeren Sinn gibt. Das Bilderverbot steht in einem Hadith, ist aber kein Gesetz oder Verbot im engeren Sinne. Selbst Muslime müssen schließlich für ihre Ausweise Passbilder machen lassen [...] Selbst in den Koranschulen haben manche der jungen Lehrer auf ihren Handys Filme oder Clips angeschaut. Die Neugier angesichts der Angebote in den Medien ist sehr groß, da spielt das Bilderverbot keine Rolle.«¹⁴

Aus Respekt vor der muslimischen Tradition ist in den Mohammed-Filmen von Moustapha Akkad (*The message*, Großbritannien 1976) und Majid Majidi (*Muhammad: the messenger of God*, Iran 2015) die Figur bzw. das Gesicht des Propheten nicht zu sehen.¹⁵ In *The Lady of Heaven* (Großbritannien 2021) wird die Geschichte von Fatima, der Tochter Muhammads und Khadischas, mit der Gegenwart im Irak verbunden, wo der IS mordet. Ein durch die Tötung seiner Mutter traumatisierter Junge gelangt von Mossul zu einer alten Frau in Bagdad. Sie erzählt ihm von der von Muslimen bis heute verehrten Prophetentochter Fatima, die »das erste Opfer des Terrorismus« geworden sei, wie Drehbuchautor Yasser al-Habib aktualisierend zuspitzt. Fatimas Tod wird von Schiiten als Martyrium gewertet, vor allem sunnitische Muslime kritisierten an dem Film, er gebe die Ereignisse um die frühen Kalifen des Islam nicht genau wieder. Er blendet in der Tat 1400 Jahre zurück und schildert schiaorientiert die Machtkämpfe, die nach dem Ableben Muhammads zur Spaltung der muslimischen Gemeinde führten – konfessionell und politisch ein vermintes Feld. Im Gegensatz zum sunnitischen Mehrheitsislam gilt im schiitischen Islam, zu dem 10-15% der heutigen muslimischen Weltbevölkerung zählen, Ali, ein Cousin und via Fatima der Schwiegersohn Muhammads, als rechtmäßiger Nachfolger des Propheten: Schia bedeutet Partei bzw. Anhängerschaft Alis. *The Lady of Heaven* ist wohl der erste Kinofilm, der Muhammads »Gesicht« zeigt, wobei ein Haftungsausschuss zu Beginn erklärt, alle »heiligen Persönlichkeiten« werden durch computergenerierte Licht- und Filmeffekte anstatt von einem Schauspieler oder einer einzelnen Person dargestellt, sodass der NZZ-Filmkritiker folgerte: »Der Film ist halal.«¹⁶

Eine erste hermeneutische Schlussfolgerung: So wenig wie »das« Christentum oder »den« Buddhismus gibt es »den« Islam. Angesichts der gesellschaftlichen Diskurse um

14 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*, in: *Filmbilder des Islam* (Anm. 4), 233-242, 234-237. Vgl. Silvia NAEF, Kunst, in: Rainer BRUNNER (Hg.), *Islam. Einheit und Vielfalt einer Weltreligion*, Stuttgart 2016, 379-395, 380f.

15 Bilal YORULMAZ, *Depicting Prophet Muhammad (PBUH) without showing him*, in: *New Approaches to Islam in Film* (Anm. 7), 122-135, weist dies osmanischen bzw. persischen Vorbildern zu.

16 Andreas SCHEINER, *Der Prophet im Profil. Ein Mohammed-Film sorgt in Großbritannien für Proteste*, NZZ vom 22. Juni 2022.

17 Frank NEUBERT, *Die diskursive Konstitution von Religion*, Wiesbaden 2016; Ludmila PETERS, *Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2021. Generell umfasst der religiöse Diskurs »sowohl die (Binnen-)Kommunikation der religiösen Subjekte und Gemeinschaften wie auch die Kommunikation über Religion, also sowohl die Verständigung innerhalb der ›gelebten Religion‹ als auch die gesellschaftliche und akademische Verständigung über Religion« (Reinhold BERNHARDT, *Inter-Religio. Das Christentum in Beziehung zu anderen Religionen*, Zürich 2019, 52f.).

18 Paula SCHRODE, *Islam als Forschungsgegenstand. Ein diskursiver Ansatz*, in: Karsten LEHMANN/Ansgar JÖDIKE (Hg.), *Einheit und Differenz in der Religionswissenschaft*, Würzburg 2016, 177-197; Lorenz TREIN, *Begriffener Islam. Zur diskursiven Formation eines Kollektivs*, Würzburg 2015, 147-168.

Religion, Säkularisierung und Moderne sprechen Religions- und Kulturwissenschaftler von der diskursiven Konstitution von Religion¹⁷ und rücken damit die Aushandlungsprozesse religiöser Kommunikation in den Fokus: Religionen konstituieren sich im fortwährenden Streit um Interpretation und Deutungsmacht immer wieder neu. Bezogen auf die Religion der Muslime wird immer wieder auf den Kulturanthropologen Talal Asad verwiesen, der vom Islam als einer diskursiven Tradition spricht, deren normativen Bezugsrahmen Koran und Hadithüberlieferung bilden, wobei in der Vielzahl religiöser Traditionslinien auch Narrative und Motive wie das für den schiitischen Islam zentrale Martyrium Alis zu nennen sind.¹⁸ Amir Dziri spricht von »Tradition als Diskurs« und profiliert muslimische Theologie als Diskurstheologie.¹⁹

Gerade in westlichen Gesellschaften sind Muslim:innen nicht nur in die Debatten involviert, in denen verschiedene muslimische Gruppierungen miteinander aushandeln, was als legitimer religiöser Ausdruck des Islam gelten kann, sondern zugleich auch in gesamtgesellschaftliche Diskurse über Religion, Migration, Islam und damit verbundene mehrheitsgesellschaftliche Zuschreibungen.²⁰ Religiöse, kulturelle und sexuelle Identitäten sind nichts Natürliches, vielmehr werden sie diskursiv produziert, wobei die Zuschreibungen in der einen oder anderen Form (z. B. durch künstlerische Gegen-Diskurse) dekonstruiert werden können.²¹

Für das Aufspüren von Islam-Bezügen im Film sind heuristisch-analytisch kultur-, film- und religionswissenschaftliche Kompetenzen ebenso unerlässlich wie (islamische bzw. christliche und jüdische) theologische Expertise für die Erschließung und sachgerecht-komparative Einordnung religionsbezogener Anknüpfungen an Motiv- und Sprachimpulse des Islam – die Transkulturalität heutiger Religion²² im Kontext (audio-) visueller Kommunikation, ihrer Kodierung und Dekodierung²³ lässt sich methodisch nur durch Interdisziplinarität adäquat erfassen.

Dabei verbindet den Islam mit Christentum und Judentum nicht nur eine Jahrhunderte lange Konfliktgeschichte, sondern durch das in ihren heiligen Schriften grundgelegte biblisch-koranische Wurzelgeflecht²⁴ auch eine gemeinsame prophetisch-monotheistische Tiefengrammatik. Dies eröffnet ganz andere Verstehensmöglichkeiten als zu den jenseits des Hindukuschs entstandenen asiatischen Religionen. Schon im heiligen Buch der Muslime, im Koran, ist die polyphon-dramatische Diskurskommunikation mit Juden und Christen zur Zeit des Propheten Muhammad dokumentiert.²⁵

19 Amir DZIRI, *Tradition und Diskurs. Wandel als Möglichkeit islamischer Hermeneutik*, Berlin 2023.

20 Floris BISKAMP, *Muslimische Identitäten im Konflikt. Identifikationsprozesse zwischen islamischem Diskurs und Islamdiskurs*, in: Ines-Jacqueline WERNER/Oliver HIDALGO (Hg.), *Religiöse Identitäten in politischen Konflikten*, Wiesbaden 2016, 193-210, 205-208; Christoph GELLNER, *Islamdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: Laura AUTERI u. a. (Hg.), *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive*, Bern 2022, Bd. 9, 43-52.

21 Elke FRIETSCH, *Auf der anderen Seite. Bilder der Gewalt, Differenz und Solidarität im zeitgenössischen Film zu islamisch geprägten Kulturen und islamischem Fundamentalismus*, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 46 (2008) 58-68, 63.

22 Wolfgang WELSCH, *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in: Dorothee KIMMICH/Schamma SCHAHADAT (Hg.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zu Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012, 25-40.

23 Natalie FRITZ/Anna-Katharina HÖPFLINGER/Stefanie KNAUSS/Marie-Therese MÄDER/Daria PEZZOLI-OLGIATI, *Sichtbare Religion. Eine Einführung in die Religionswissenschaft*, Berlin/Boston 2018.

24 Karl-Josef KUSCHEL, *Die Bibel im Koran. Grundlagen für das interreligiöse Gespräch*, Ostfildern 2017.

25 Angelika NEUWIRTH, *Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang*, Berlin 2010.

2 Vom Migrations- zum Religionsstereotyp: Wahrnehmungsverschiebungen seit 9/11

Dass es sich bei den Arbeitsmigrant:innen der 1960er und 1970er Jahre größtenteils um Muslime handelte und mit den Zugewanderten aus islamischen Ländern eine fremde, andere Weltreligion in die deutschsprachigen Länder kam, blieb lange nahezu unbeachtet. Neben dem sogleich verfilmten Überraschungsbestseller von Günter Wallraff *Ganz unten* (1985) belegen dies Filme wie *Angst essen Seele auf* (BRD 1974, Regie: Rainer Werner Fassbinder) und insbesondere *40 qm Deutschland* (BRD 1986, Regie: Tevfik Başer). Typisch für das »Kino der Fremdheit«²⁶ dieser Zeit begegnet der Islam darin bestenfalls als rückständig-abergläubische Volksreligiosität vormodern-dörflicher Lebensstrukturen; sprachlos-stumme türkeistämmige »Gastarbeiter« tauchen als Repräsentanten einer Religionskultur auf, von der es sich zu emanzipieren galt.²⁷

Dieses Bild änderte sich nicht wesentlich in dem von Feridun Zaimoğlu *Kanak Sprak* (1995) und seinem Roman *Abschaum* inspirierten Hip-Hop-Film *Kanak Attack* (Deutschland 2000, Regie: Lars Becker). Immerhin rückten die trotzig-subversiven »Mistöne« der zweiten und dritten Generation Deutsch-Türken »vom Rande der Gesellschaft« den Alltagsrassismus gegen Migrant:innen und ethnische Minderheiten schrill und selbstbewusst in die öffentliche Wahrnehmung und zettelten filmische Diskurse um Zugehörigkeit und Teilhabe an.

Religion ist kein hervorstechendes Leitmotiv der neuen deutsch-türkischen Filme der 1990er Jahre, die ein »Kino der Métissage«²⁸ beförderten. Dieses geht nicht mehr von klar abgegrenzten Kulturen aus, verhandelt vielmehr transkulturell-hybride Vermischungen, Mehrfachprägungen und -zugehörigkeiten als postmigrantische Erfahrung derer, die selbst nicht mehr migriert sind. »Die Religion, und das gilt auch für die Filme von Fatih Akin, hatte, wenn überhaupt, nur einen untergeordneten Stellenwert, war ein alltäglicher Teil jener kulturellen Tradition, die von den Immigranten nach Deutschland mitgebracht wurde und die auch für Konflikte zwischen den Generationen sorgte.«²⁹

Seit den Anschlägen vom 11. September 2001 ist die Diskussion über Migration in weiten Teilen zu einer Debatte über den Islam geworden. Seit 9/11 wird die Andersheit türkischer und anderer Zuwanderer in erster Linie an ihrer Religion festgemacht, zumal der Islam, so behauptet das weitverbreitete negative Religionsstereotyp, religiöser sei als alle anderen Weltreligionen – die Islamwissenschaftlerin Katajun Amirpur spricht von der pauschalisierenden »Muslimisierung der Muslime«.³⁰ Dabei werden »die« Muslime als einheitliche Gruppe konstruiert, deren gesamtes Verhalten von ihrer Religion bestimmt werde unter Ausblendung der individuell höchst unterschiedlichen Positionierungen.³¹ Im Film wurden Islam und Islamismus so »zum dramatischen, dunklen, gefährlichen Element – oder zum folkloristisch-komischen Stolperstein, über den Kulturen und kulturelle Erwartungen stoßen und bei dem sich Religion, Brauchtum und archaische Traditionen vermischen«.³²

26 Ömer ALKIN (Hg.), *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden 2017, 2.

27 AKASOY, *Citizenship, ethnicity, and religion* (Anm. 7), 197f.

28 ALKIN, *Deutsch-türkische Filmkultur* (Anm. 26), 3.

29 Wolfgang HAMDORF, *Eine heilige Sache? An- und Abwesenheit des Islam im »deutsch-türkischen« Kino*, in: *Filmbilder des Islam* (Anm. 4), 112-117, 113.

30 Katajun AMIRPUR, *Die Muslimisierung der Muslime*, in: Hilal SEZGIN (Hg.), *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu*, Berlin 2011, 197-203.

Erwartungshaltungen von Publikum und Filmkritik sowie die Vermarktungsbedingungen im Arthouse-Kino bzw. im Fernsehen sowohl der deutschsprachigen Länder als auch des für Europa produzierten Export-Kinos der Türkei, Iran und der arabischen Welt folgen den vorherrschenden Diskursen: »gefordert sind darum islamkritische Thematisierungen«,³³ »die Säulen dieser Islamkritik sind zwei oft repetierte Gemeinplätze: die *Unterdrückung der Frau* durch die Männer und den Islam, und die *islamistische Erweckung und Radikalisierung junger Männer*«. ³⁴ Das aber heißt: »Wenn Islam überhaupt thematisiert wird, dann als konflikträchtiges Problem.«³⁵ Nicht der religiöse Alltag ist dabei gefragt, Normalität bekommen wir daher kaum zu sehen.

Es gibt Gegenbeispiele: »Die eigentliche Domäne der massenmedialen Thematisierung von Islam in Deutschland sind nämlich die nichtfiktionalen Formate in Funk und Fernsehen, Print und Internet«,³⁶ insbesondere Dokumentarfilme. *Wo stehst du?* (Deutschland 2011, Regie: Bettina Braun) ist das vielschichtige Porträt dreier Muslime der zweiten Generation aus Köln-Eigelstein, an dem die Gleichzeitigkeit von konventioneller Religiosität (Beten ist selbstverständlicher Teil des Alltags) und subjektiv-individueller Interpretation besticht. Ein ähnliches Bild vermittelt *Shalom Allah* (Schweiz 2019, Regie: David Vogel), in dem ein Berner Ehepaar, eine Zürcher Informatik-Studentin aus dem St. Galler Rheintal und ein Westschweizer Student erklären, warum sie zum Islam konvertiert sind.

Im Kontrast zum medial aufgeladenen Reizklima von 9/11 und NSU-Morden entwickelten sich *Culture-Clash-Komödien* zum Quotenhit: Sie inszenieren die Begegnung mit dem Fremden nicht als Bedrohung, sondern gewinnen Klischees, Stereotypen und Konflikten etwas Komisches ab, daher wird diesen Comedy- und Unterhaltungsformaten integrationspolitisches Potential zugeschrieben. In der Migrations- und Integrations saga *Almanya – Willkommen in Deutschland* (Deutschland 2011, Regie: Yasemin Şamdereli) spielt der Islam im Alltag einer alevitischen Familie keine große Rolle. In der Fernsehserie *Türkisch für Anfänger* (Deutschland 2006-2008, Regie: Bora Dağtekin) und ähnlich in der Filmkomödie *Womit haben wir das verdient?* (Österreich 2018, Regie: Eva Spreitzhofer) wird die muslimische Religion stereotypisiert-klischiert überzeichnet und humoristisch karikiert.³⁷

In Absetzung zu westlichen Negativstereotypen und säkularistisch-transzendenzverriegelter Eindimensionalität faszinieren international *Spielarten des Sufismus* als das positiv besetzte Andere des Islam.³⁸ Mit *Bab Aziz* (Tunesien 2005), der Wüstenwanderung eines alten, blinden Derwischs und seiner Enkelin zu einem nur alle 30 Jahre stattfindenden großen Sufi-Treffen, stellt der Erzähler und Regisseur Nacer Khemir islamistischem Extremismus das mystische Gegenbild eines offenen-toleranten Islam der Menschenfreundlichkeit und Liebe gegenüber, für den es so viele verschiedene Wege zu Gott gibt, wie es Menschen gibt. »The screenplay is a palimpsest of verses from the Qur'an, and Sufi poems by Rumi, Attar, Ibn Arabi, and Ibn Farid.«³⁹ Der Held von *Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran* (Frankreich 2003, Regie: François Dupeyron, laut Filmkritik besser

31 Christoph GELLNER, Vom Migrations- zum Religionsstereotyp. Islamdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: Wolfgang W. MÜLLER/Franc WAGNER (Hg.), In der Sprache gefangen. Migration und Diskriminierung, Zürich 2019, 153-180.

32 HAMDORF, Eine heilige Sache (Anm. 29), 114.

33 AMMANN, Islamklischees im Kino (Anm. 11), 71.

34 Ebd., 72; AKASOY, Citizenship, ethnicity, and religion (Anm. 7), 202f.; Dirk HALM, Der Islam als Diskursfeld. Bilder des Islams in Deutschland, Wiesbaden 2008.

35 AMMANN, Islamklischees im Kino (Anm. 11), 71.

36 Ebd.

37 Marie-Therese MÄDER, Eine deutsche Serie über die Anderen. *Türkisch für Anfänger* von Bora Dağtekin, in: Filmbilder des Islam (Anm. 4), 126-141, 139.

38 Emily Jane O'DELL, Mystics in the movies: Sufism in global cinema, in: PETERSEN, New Approaches to Islam in Film (Anm. 7), 96-122, 97.

39 Ebd., 99f.

als die Buchvorlage von Eric Emmanuel Schmitt) ist ein liberal auftretender Türke in Paris, der den Koran mystisch-individuell auslegt. Zentral ist Ibrahims Besuch beim sufistischen Mevlevi-Orden der tanzenden Derwische in Istanbul zusammen mit seinem jüdischen Adoptivsohn Momo (eigentlich Moses).

Einen filmischen Zugang zu muslimischer Spiritualität unter dezidiert weiblichem Vorzeichen evoziert der Spielfilm *Eine Tür zum Himmel* (Marokko/Frankreich 1988, Regie: Farida Benlyazid). Erzählt wird die Entwicklung einer westlich geprägten, selbstbewussten jungen Marokkanerin zur Mysterikerin, die als heilige Muslima ein islamisches Frauenhaus errichtet, wo in Not geratene und spirituell interessierte Mädchen und Frauen einen geschützten Lebensraum finden.⁴⁰

In einer Mischung aus Dokumentarfilm und Roadmovie bringt *Die große Reise* (Frankreich/Marokko 2004, Regie: Ismaël Ferroukhi) die spirituelle Bedeutung der Pilgerfahrt, des Hadsch nahe. In Ferroukhis Film, der sich durch viele auf einer Autofahrt von Frankreich nach Mekka an Originalschauplätzen gedrehte Außenaufnahmen auszeichnet und zahlreiche religiös-rituelle Praktiken zeigt, stehen die fast ausschließlich muslimischen Figuren dem Islam unterschiedlich kritisch gegenüber. Die je andere Einstellung zur islamischen Tradition prägt insbesondere die Beziehung zwischen Vater und Sohn: dem traditionell-maghrebinischen Patriarchen ist die Wallfahrt eine heilige Pflicht, dem weltlich-gebildeten Sohn bedeutet sie nichts. Beide lernen die Einstellung des jeweils anderen zu respektieren, ohne die eigene Position aufzugeben.⁴¹

3 Islam im Arthouse-Kino: Gegenwartsbezogene Narrationen muslimischer Religiosität

Einige für die islambezogene visuelle Kommunikation besonders aufschlussreiche Filmbeispiele seien näher beleuchtet. Im Idealfall verbinden sich in ihnen emische, mediale und wissenschaftlich reflektierte Blicke auf Religion:⁴² engagierte Innensichten gelebter muslimischer Religiosität kombiniert mit kritisch-theologischer Expertise und einer ästhetisch überzeugenden, ja, herausfordernden Umsetzung, die gängige öffentlich-mediale Diskurse vertieft und erweitert.

1 *Takva – Gottesfurcht* (Türkei/Deutschland 2006, Regie: Özer Kiziltan) wirft einen Blick auf den Islam in der Türkei zwischen Tradition und Moderne. Der von Erkan Can, einem Star des türkischen Kinos, gespielte fromme Muslim Muharrem lebt bescheiden und zurückgezogen im Süleymaniye-Viertel Istanbuls. Mehr als 30 Jahren arbeitet er als integrierter Lagerverwalter für einen Sackhändler und nimmt regelmäßig an den Gebetszeiten in der Dergah, einem islamischen Ordenshaus, teil. Anstelle der in der laizistisch-kemalistischen Türkei lange vorherrschenden religionsbezogenen Ignoranz und Diskriminierung ins-

40 Ebd., 102f.; Jutta HERTLEIN, Mystik – für Frauen *Eine Tür zum Himmel?* Karitative und mystische Aspekte in der filmischen Darstellung einer heiligen Muslima, in: Joachim VALENTIN (Hg.), *Weltreligionen im Film. Christentum, Islam, Judentum, Hinduismus und Buddhismus*, Marburg 2002, 119-134.

41 Marie-Therese MÄDER, *Die Reise als Suche nach Orientierung. Eine Annäherung an das Verhältnis zwischen Film und Religion*, Marburg 2012, 88.

42 FRITZ/HÖPFLINGER/KNAUSS/MÄDER/PEZZOLI-OLGIATI, *Sichtbare Religion* (Anm. 23), 10-15.

43 SCHRÖTER, *Reise durch das islamische Multiversum* (Anm. 2), 26.

44 O'DELL, *Mystics in the movies* (Anm. 38), 104f.; Amin FARZANEFAR, *Glaubensnöte in der Moderne. Interview mit »Takva«-Regisseur Özer Kiziltan*, in: *Quantara.de* 23. März 2007; Bilal YORULMAZ/William L. BLIZEK, *Islam in Turkish Cinema*, in: *Journal of Religion & Film* 18 (2014) Issue 2.

45 AMMANN, *Islamklischees im Kino* (Anm. 11), 70.

besondere der Sufi-Orden wartet *Tavka* mit einer einzigartig realitätsnahen positiven Darstellung der Derwisch-Bruderschaften auf, der türkische Sufismus erlebt zurzeit als spirituelle Bewegung eine Renaissance.⁴³ So erhielt das Filmteam die Erlaubnis, in der Fatih-Moschee das Sufiritual, das *dhikr*, das Gedenken Allahs aufzunehmen, eine kollektive Meditation der 99 Namen Allahs – mit fortschreitender Rezitation und durch rhythmische Bewegungen geraten die Gläubigen in eine Art von Trance. Die Gebetszeremonien sind dank intensiver Recherchen und Beratung durch praktizierende Mitglieder religiöser Gemeinschaften tatsächlichen Gebetsszenen sehr ähnlich, ohne dass sie einem bestimmten religiösen Orden zuzuweisen sind.⁴⁴

Der Scheich macht Muharrem aufgrund seines Pflichtbewusstseins zum Mieteinnehmer der Immobilien, mit denen der Orden das Koranstudium der jungen Ordensschüler subventioniert. Mit Handy, Computer und Chauffeur versorgt, kommen Muharrem Stolz und Herrschsucht an. Dass er einem Raki-Trinker, der regelmäßig die Miete bezahlt, den Vorzug geben soll vor einer armen, kinderreichen Frau mit einem kranken Mann, die das Geld momentan nicht aufbringen kann, verstrickt ihn in die Widersprüche zwischen Geld und Glauben. Die weltlichen Versuchungen, die er, sein Leben lang auf Gottesfurcht und Askese ausgerichtet, als Sünde gemieden hat, überfordern ihn ebenso wie die theodizeempfindliche Frage, wo Gott im Bosnienkrieg war. Außerhalb seiner feuchten Träume gibt es keine Frau in seinem Leben, zur Linderung seiner sexuellen Not schlägt ihm der Scheich eine Heirat mit seiner Tochter vor – das erste Mal, dass Muharrem ihm nicht gehorcht.

Als anspruchsvoller, in der Türkei kontrovers diskutierter Arthouse-Film ist *Takva* nicht typisch für das türkische Mainstreamkino,⁴⁵ wo islamische Heldenepen und Freund-Feind-Kolportagen die religiös-nationalistische Sparte dominieren. Programmatisch verdichten zwei rahmende Zitat-Motti die Spannung zwischen religiöser Tradition und säkularer Moderne: *Takva* beginnt mit Vers 81 der Nachtreise-Sure 17: »Die Wahrheit ist gekommen, der Trug ist zerfallen. Hinfällig ist der Trug« und endet mit einem Zitat aus der Apokalypse-Sure des exilierten, kommunistischen Dichters Nazim Hikmet: »Viele Zeichen sind aufgetaucht, die Zeit ist abgelaufen. Haram wurde halal, halal ist haram. Entweder bringen wir den toten Sternen Leben oder der Tod wird über unsere Welt herabkommen.« Entsprechend kann der offene Schluss, so Drehbuchautor Önder Çakar, ebenso als Tragödie wie als Happy End gesehen werden: als Ausdruck der selbstzerstörerischen Paranoia eines in der urbanen Einsamkeit heute überholten Glaubens oder als spirituelle Erfüllung durch die mystische Verschmelzung mit Gott.

2 *Beş Vakit* (Türkei 2006, Regie: Reha Erdem) zeigt muslimische Religion in einem traditionsverhafteten Bergdorf in der Westtürkei: die titelgebenden fünf Gebetsrufe des Muezzins vom Minarett der Moschee, das in vielen Szenen die Ortschaft bestimmend überträgt und für den glaubensoffenen Filmregisseur zugleich etwas Nichtalltäglich-Göttliches markiert, strukturieren den naturnahen-provinziellen Dorfalltag. Im Zentrum des Films stehen ein Mädchen und zwei Jungen in der Vorpubertät, die in den patriarchal-autoritären Familienverhältnissen mit Problemen des Erwachsenwerdens kämpfen. Geburt und Tod bilden einen so selbstverständlichen Teil ihres Lebens wie Gebetsgesten, Anrufungen und Lieder – das Bildungs-, Wohlstands- und Glaubensgefälle zwischen Stadt und Land scheint riesig.

Zwischen Felsen, Meer und Olivenhainen leben die 12- bzw. 13-jährigen relativ große Freiheiten aus, dabei wird wenig gesprochen, dafür umso mehr geschaut und beobachtet. Mit erwachender Sexualität lösen Paarungsvorgänge von Tieren verwirrt-fasziniertes Lachen aus, noch gilt die Geschlechtertrennung der Erwachsenen nicht für sie, doch will einer der Jungen den Mädchen das Hinsehen verbieten. Es gibt heimliche Lieben und Obsessionen,

kleine Sünden, die hart bestraft werden. Im Klassenzimmer verspotten die Kinder ein Mädchen, das Spuren von Gewalt im Gesicht trägt. Die körperlichen Züchtigungen und Zurücksetzungen seitens der Eltern führen zu emotionalen Dramen: Ömer, der ältere Sohn des Imams, wünscht sich den Tod seines Vaters, der den jüngeren Bruder Ali stets bevorzugt. Jakup ist in seine Dorfschullehrerin verliebt und wird Zeuge, wie sein sexuell an ihr interessierter Vater sie heimlich ausspäht, zugleich muss er wiederholt mit ansehen, wie sein erwachsener Vater vom gestrengen Großvater geschlagen und gedemütigt wird. Yildiz werden mädchenotypisch Haus- und Familienarbeiten aufgebürdet, neben den Schularbeiten muss sie ihren kleinen Bruder hüten. Als der Säugling ihr beim Laufen auf die Erde fällt, wird Yildiz geschlagen, zum Dank, dass der von der Mutter lang ersehnte Junge unbeschadet überlebt, schlachtet man ein Opferlamm.

Leitmotivisch wiederkehrend wird die Handlung durch stillstehende Bilder angehalten, sie zeigen die drei Teenager von oben reg- und bewegungslos im Gras oder im Unterholz liegen, sie scheinen zu schlafen oder halbtot zu sein, organischer Teil der Natur oder von all den auferlegten Pflichten und Beschädigungen repressiver Gewalt erdrückt – bewusst zwischen Idylle und Elegie changierend macht Reha Erdem daraus »ein Meisterwerk cineastischer Kontemplation«. ⁴⁶ Die spirituelle Musik von Arvo Pärt intensiviert die unter der gezeigten Alltagsnormalität latente Grundambivalenz menschlicher Existenz kongenial. *Beş vakit* wurde beim Istanbul International Film Festival als bester türkischer Film des Jahres ausgezeichnet.

3 *Oray* (Deutschland 2019, Regie: Memet Akif Büyükcatalay) zeigt »fernab von lautem Culture Clash und Problemfilm-Duktus« (so epd-film.de) einen von inneren Zwisten heimgesuchten, jungen gläubigen Muslim in Deutschland. Nach einem Streit spricht der Titelheld Oray dreimal wütend die arabische Scheidungsformel »talaq« auf die Mailbox seiner Ehefrau Burcu. Seit einer Gefängnisstrafe sucht er Halt im Glauben und in der religiösen Gemeinschaft gleichgesinnter Männer, daher beugt er sich dem Urteil des Diyanet-Imams in Hagen: »Nach islamischem Recht müsst ihr jetzt drei Monate getrennt leben.« Er zieht von Hagen nach Köln und schließt sich der dortigen Gemeinde junger muslimischer Männer an, fängt selbst an zu predigen und hat Erfolg, was den Neid von Bilal, des jungen Kölner Imams hervorruft. Burcu besucht ihn überraschend in Köln, sie ist weniger religiös als er, und will auch nicht, dass ein Imam mit seiner Rechtsauslegung die Dinge für sie regelt. Oray beichtet Bilal den »talaq«, dieser führt eine anders lautende Fatwa an: »wenn das Wort dreimal ausgesprochen wurde, dann bedeute das nicht Pause, sondern endgültige Scheidung«. Konfrontiert mit dieser strengeren Auslegung muss Oray lernen, eigene Entscheidungen zu treffen. Das von der Kritik besonders positiv diskutierte Filmpsychogramm betrachtet Milieu und Spiritualität junger muslimischer Erwachsener mit Migrationshintergrund und ihr Bedürfnis nach einer Wertgemeinschaft differenziert, »die an dem Protagonisten und den Figuren dicht bleibenden Bildlogiken entwerfen eine soziale Nähe, die die Figur des Moslems als Stereotype zu destabilisieren helfen«. ⁴⁷ Für diese Abschlussarbeit an der Kunsthochschule für Medien Köln erhielt der deutsch-türkische

⁴⁶ Amin FARZANEFAR, Das Rätsel und die Frage. (Kino-)Aspekte der islamischen Welt, in: Filmbilder des Islam (Anm. 4), 60-67, 67; Gönül DÖNMEZ-COLIN, The Routledge Dictionary of Turkish Cinema, New York 2014, 72-74.

⁴⁷ ALKIN, Die visuelle Kultur der Migration (Anm. 10), 123.

⁴⁸ HAMDORF, Eine heilige Sache (Anm. 29), 117; AKASOY, Citizenship, ethnicity, and religion (Anm. 7), 204f.; Nahili HAJIB, Das Eigene und das Fremde. Identitätskonstellation bei jungen Muslimen in Deutschland – eine Filmanalyse von Burhan Qurbanis *Shahada*, Hamburg 2018.

⁴⁹ Raid AL-DAGHISTANI, Schrift, Schönheit, Spiritualität – Grundlinien einer mystischen Koranästhetik aus dem Geiste der Kalligraphie, in: KARIMI, Religion und Ästhetik (Anm. 1), 154-178.

⁵⁰ Christoph GELLNER/Georg LANGENHORST, Blickwinkel öffnen. Interreligiöses Lernen mit literarischen Texten, Ostfildern 2013, 200-220.

Filmregisseur und Drehbuchautor, der zuvor bereits in seinem Kurzfilm *Vor dem Tor des Ijtihad* (Deutschland 2013) Identität und Religion thematisierte, den Berlinale-Preis der Sektion Perspektive Deutsches Kino.

4 *Shahada* (Deutschland 2010) ist das beachtliche Langfilmdebüt des deutsch-afghanischen Filmregisseurs und Drehbuchautors Burhan Qurbani, der als Abschlussfilm an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg entstand. Der Episodenfilm erzählt von Schwierigkeiten dreier junger Muslime der zweiten Migrantengeneration in Berlin-Kreuzberg, in der Moschee kreuzen sich die nach dem Vorbild von Robert Altman *Short Cuts* miteinander verknüpften Geschichten, die sich im Fastenmonat Ramadan zutragen. Nach der ersten der fünf Säulen des Islam steht *Shahada* für das muslimische Glaubensbekenntnis – Wer bist Du? Wen liebst Du? Woran glaubst Du? lautet der Untertitel des Films.

Es geht um persönliche Lebens- und Glaubenskrisen: Der deutsch-türkische Polizist Ismail verlässt nach einem tödlichen Unfall mit seiner Dienstpistole, bei der die Bosnierin Leyla ihr ungeborenes Kind verlor, seine deutsche Frau und ihr gemeinsames Kind. Um seine Schuld abzutragen, sucht er Leylas Nähe, kehrt am Ende jedoch zu seiner Familie zurück. Samir, ein Nigerianer, kann seine homosexuellen Gefühle für seinen deutschen Freund Daniel, der ihn als Nicht-Muslim in die Moschee zum Koranunterricht begleitet, nur schwer mit dem islamischen Glauben vereinbaren. Maryam gerät durch eine ungewöhnliche Form von Fanatismus mit ihrem Vater Vedat aneinander, den tolerant-verständnisvollen Imam der türkischen Moschee in Berlin. Geplagt von nicht aufhörenden Blutungen und Schuldgefühlen nach einer illegalen Abtreibung entwickelt sich seine westlich orientierte Tochter zu einer strenggläubigen Fundamentalistin. In einer Art gottesfürchtiger Selbstgeißelung wirft sie ihm vor, er belüge seine Gemeinde, wenn er Gottes Barmherzigkeit und Verzeihen betont: »Gott sieht, Gott straft.«

Der im Wettbewerb der 60. Filmfestspiele von Berlin gezeigte und mit dem Filmkunstpreis 2010 in der Kategorie originellste Darstellungsform und originellstes Thema ausgezeichnete Streifen arbeitet bewusst mit offenen Enden. Die einfühlsam gezeigten Widersprüche verbindet er in der programmatischen Predigt des aufgeklärt-liberalen Imams: »Der Koran sagt uns in vielem, was falsch und was richtig ist. Er will uns anleiten und Trost spenden, aber er kann uns nicht sagen, wer wir sind und wie wir zu uns stehen. In Allahs Augen sind alle Arten der Liebe gut. Das macht ihn erhaben über die Menschen, die das nicht begriffen haben.« Das Ende führt mit Khalil Gibrans »Eure Kinder sind nicht eure Kinder ...« und dem christlichen Gebet von Ismails Tochter Kinay »Vater lass die Augen dein über meinem Bette sein ...« Ost und West zusammen.⁴⁸

5 Fabian Eders packende Literaturverfilmung von Barbara Frischmuths Multikultur- und Kriminalroman *Die Schrift des Freundes* (Österreich 2005, Koproduktion von Arte und ORF) wirft einen Blick auf den Islam zugewanderter türkischstämmiger Aleviten in Wien. Als Anhänger Alis werden sie nicht nur in der Türkei von sunnitischen Islamisten als heterodoxe Minderheit verfolgt. Angesichts zunehmender Ausländerfeindlichkeit und Überwachung potentieller Gefährder in der Alpenrepublik fokussiert der Politthrillerfilm auf die tragische Liebesgeschichte zwischen der Computerprogrammiererin Anna Margotti und Hikmet Ayverdi. Der besinnt sich in Wien auf seine religiöse Herkunft und erlernt die islamisch-arabische Kalligrafie, die als die Kunstform der Sufis schlechthin die Schönheit der koranischen Offenbarung unmittelbar erleben lässt.⁴⁹ Bei einer Polizeirazzia kommt Hikmet ums Leben. Auch wenn der Film die gedanklich-spirituelle Tiefe der Literaturvorlage⁵⁰ nicht erreicht, kommt Frischmuths zentrales Anliegen ins Bild: der spirituellen Anämie der westlich-modernen Daten- und Computerwelt mit der titelgebend- numinosen muslimischen Schriftmystik einen Ausdruck vitaler Spiritualität gegenüberzustellen.

4 Statt eines Epilogs: Transkulturalität der Religion

Paradigmatisch zeigt Fatih Akins *Auf der anderen Seite* (Deutschland/Türkei 2007), welche anthropologische Tiefe und existentielle Dringlichkeit ein säkularer deutsch-türkischer Film durch die gezielt eingesetzte Transkulturalität des Religiösen gewinnen kann. Der vielfach ausgezeichnete Film erzählt das miteinander verflochtene Geschick von sechs Menschen aus drei Familien und zwei Generationen sowohl deutscher als auch türkischer Herkunft. »Yeters Tod«, »Lottes Tod« und »Auf der anderen Seite« sind die drei Teile betitelt, das titelgebende *Going beyond* verdichtet das abschließende Gespräch zwischen Susanne und Nejat, die zwei in den beiden vorausgehenden Teilen des Films erzählte Todesfälle in Istanbul zusammenführen. Sie sehen Menschen zum Gebet in die Moschee gehen, weil Bayram beginnt. Schon zu Beginn dieser Szene rückt die Kamera hinter einem Minarett eine christliche Kirche in den Blick, der religionsverbindende Sinn dieser Bildsequenz wird sich erst im weiteren Verlauf erschließen.

Nach der Bedeutung des dreitägigen muslimischen Opferfests gefragt, erzählt Nejat die Geschichte aus dem Koran, in der Gott von Ibrahim wissen will, wie stark sein Glaube ist, und ihm befiehlt, seinen Sohn Ismael zu opfern (Sure 37,99-113). »Diese Geschichte gibt es bei uns auch«, erwidert die christlich geprägte deutsche Alt-68erin Susanne mit Bezug auf die Abraham-Isaak-Geschichte der Bibel (Gen 22). Unwillkürlich erinnert sich der türkischstämmige Germanistik-Professor Nejat aus Hamburg, der in Istanbul eine deutsche Buchhandlung führt, an die Antwort seines Vaters Ali, als er ihn fragte, ob er ihn »auch opfern würde. Ich hatte als Kind Angst vor dieser Geschichte«: »Er sagte, er würde sich sogar Gott zum Feind machen, um mich zu beschützen«. Das kann »aus einer orthodoxen religiösen Sicht heraus als ›häretisch‹ bezeichnet werden«, ⁵¹ genauso gut aber auch als theodizee-sensible Auflehnung gegen Gott – um Gottes und/oder zumindest des Menschen willen, kaum eine andere Geschichte hat vergleichbare religiös-theologische Kontroversen ausgeübt und provoziert. ⁵²

Die väterliche Zurückweisung einer auf blinden Gehorsam hinauslaufenden Gott-ergebenheit hat kathartische Wirkung: Nejat hatte sich von seinem Vater losgesagt, als die bei Ali in Bremen wohnende Prostituierte Yeter bei einer Handgreiflichkeit ums Leben kam, weswegen sein Vater ins Gefängnis musste – mit einem Mörder als Vater wollte er nichts zu tun haben. Nun bricht Nejat ans Schwarze Meer auf, um sich mit seinem unterdessen in die Türkei abgeschobenen Vater zu versöhnen. Er tut damit das, was Muslime an Bayram gewöhnlich tun – in *Die Fremde* will Umay am ersten Tag des Opferfests die Streitigkeiten mit ihren Eltern beenden und bringt ihnen Baklava mit, doch ihr Vater lässt sie erst gar nicht über die Türschwelle. Mit der Christen und Muslimen gemeinsamen Abrahams-Narration evoziert Akin die Aussöhnung der im Film gezeigten Vater-Sohn- und Mutter-Tochter-Konflikte. Susanne versöhnte sich schon zuvor mit Ayten, die mitverantwortlich für den tragischen Tod ihrer Tochter Lotte ist, nun will sie Ayten helfen, weil Lotte

⁵¹ Levent TEZCAN, Der Tod diesseits von Kultur – Wie Fatih Akin den großen Kulturdialog umgeht, in: Özkan EZLI (Hg.), Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film *Auf der anderen Seite* als transkulturelle Narration, Bielefeld 2010, 47-70, 64.

⁵² Navid KERMANI, Der Schrecken Gottes. Attar, Hiob und die metaphysische Revolte, München 2005.

⁵³ Marie-Therese MÄDER, *Auf der anderen Seite* zwischen Hamburg und Istanbul. Das muslimische Opferfest als Schlüssel zur Identitätskonstruktion, in: DIES./Charles MARTIG/Daria PEZZOLI-OLGIATI (Hg.), Lost in Transition. Wege der kulturellen und religiösen Identitätssuche, Marburg 2013, 111-126.

⁵⁴ Fatih AKIN, Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme. Hg. v. Volker BEHRENS u. Michael TÖTEBERG, Reinbek bei Hamburg 2019, 65f.

genau das vorhatte. Als ihre Nachmieterin wohnt sie bei Nejat und liest im Tagebuch von Lotte, wie nah sie sich ihrer Mutter wusste, die in ihrer Jugend ihr sehr ähnlich gewesen zu sein schien – der Schritt »auf die andere Seite« trennender Grenzen zwischen Generationen und Werthaltungen, Ländern und Kulturen erscheint möglich.⁵³

Schon mit seinem Debütfilm *Kurz und schmerzlos* (Deutschland 1998) »konnte ich mein Verhältnis zur Religion, das überwiegend von meinem Vater geprägt wurde, klären«, gestand Fatih Akın, der sich dabei von Martin Scorseses Kriminalfilm *Mean streets* inspirieren ließ: »Der Held fühlt sich immer schuldig, damit konnte ich mich wunderbar identifizieren. In seinen Dogmen und Schuldgefühlen sind Katholizismus und Islam nicht weit auseinander. Obwohl es natürlich grundverschiedene Religionen sind, weil im Christentum der Mensch seit der Geburt ein Sünder ist, im Islam man erst zum Sünder wird, wenn man nicht hingebungsvoll genug lebt. Der Film endet mit einem Bild der Versöhnung, was ich in der Religion stets gesucht habe. Der Held des Films sucht Frieden. Er hat jemanden umgebracht, seine beiden Freunde sind gestorben. Er sucht Erlösung, Vergebung, Frieden. Vater und Sohn beten gemeinsam, dieses Schlussbild entspricht einer Sehnsucht meines Vaters, die ich ihm im Leben nicht erfüllen kann, im Kino schon. Auch heute danke ich in jedem Abspann Gott. Ich bin ein spiritueller Mensch. Aber mit den Dogmen der Religion verbinde ich nichts mehr [...] Ich kann meine Familie lieben, ohne diesen Teil ihres Gedankenguts übernehmen zu müssen. Die Filmemacherei hat es mir ermöglicht, diesen Mut aufzubringen, hat mir eine andere Form von Erfüllung und sozialer Gemeinschaft gegeben. Das Kino ist meine Religion.«⁵⁴ ◆
