

Bilder der Gewalt, Differenz und Solidarität im zeitgenössischen Film zu islamisch geprägten Kulturen und islamischem Fundamentalismus

Obwohl mittlerweile nicht nur in der wissenschaftlichen Literatur, sondern auch in Presse, Rundfunk und Fernsehen versucht wird, sich auf differenzierte Weise mit dem Thema Islam zu beschäftigen, setzen sich Klischees in der Auseinandersetzung mit der für tradiert westliche Verhältnisse fremden Religion und Kultur immer wieder durch.¹ In ängstlichen Argumentationen verschmelzen der Islam und der islamische Fundamentalismus bisweilen zu ein und demselben Phänomen, sie erscheinen beide als Verkörperung des Terrorismus und der Bedrohung demokratischer Werte. Die hier zum Ausdruck kommenden Klischees wurden und werden zu Recht unter verschiedenen Gesichtspunkten immer wieder kritisiert: Es ist unangemessen, den Islam mit dem islamischen Fundamentalismus gleichzusetzen. Im Bild des islamischen Fundamentalismus werden zudem die Unterschiede in den einzelnen islamisch geprägten Ländern häufig eingeebnet. Darüber hinaus kann die Heraufbeschwörung der Terrorgefahr durch den islamischen Fundamentalismus der Einschränkung liberaler Grundrechte in westlichen Ländern dienen und von eigenen politischen Krisen und gesellschaftlichen Problemen ablenken.

Für feministische Wissenschaft und Politik erweist sich die Kritik an den islamischen Feindbildern, wie sie hierzulande in Umlauf sind, als besonders dringlich, aber auch als kompliziert. Es ist wichtig, auf die Benachteiligung von Frauen in islamisch geprägten Kulturen hinzuweisen und Menschenrechtsverletzungen, die oft entlang geschlechtsspezifischer Lebensverhältnisse und Handlungsräume verlaufen, kenntlich zu machen. Doch in den westlichen Medien werden immer wieder undifferenzierte Auseinandersetzungen mit der ‚Rolle der Frau‘ im Nahen Osten vorgenommen, wobei klischeehafte Bilder verschleierte Frauen als Illustration für die Unterdrückung in islamisch regierten Ländern der ‚freiheitlichen westlichen Gesellschaft‘ gegenübergestellt werden.² Dass solche Bilder nicht geeignet sind, auf Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen, sondern eher dazu dienen, sie zu naturalisieren, wobei gleichzeitig soziale Ungleichheiten in den westlichen Ländern überdeckt werden, haben feministische Kunst- und Kulturwissenschaftlerinnen in den letzten Jahren immer wieder betont.³

Die Klischeehaftigkeit der Bilder verschleierter Frauen, wie sie in Fotografien in den Medien in Umlauf sind, hat zur Folge, dass zeitgenössische Künstlerinnen, die auf geschlechtsspezifische Ungerechtigkeiten in islamisch geprägten Ländern und Kulturen hinweisen, häufig mit dem Medium Film arbeiten.⁴ Mit dem breitenwirksamen Medium Film, seinen vielfältigen narrativen Möglichkeiten, Realität zu suggerieren und zu hinterfragen, können Fixierungen, wie sie durch vermeintlich objektive Fotografien produziert werden, nacherzählt, ästhetisch durchbrochen und dekonstruiert werden. Das Medium Film wird in der zeitgenössischen Kunst auch zur Kritik an eurozentrischen Bildern des exotischen Orients eingesetzt, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Malerei populär waren.⁵ Dass solche eurozentrischen Bilder noch heute im kollektiven Bewusstsein verankert sind, wird deutlich, wenn Gemälde, wie etwa Jean-Auguste-Dominique Ingres *Das türkische Bad* (1862), in dem orientalische Frauen als das *exotische Andere* inszeniert sind, in westlichen Printmedien, die sich mit dem Thema Islam beschäftigen, unreflektiert reproduziert werden.⁶

Neben den Videoarbeiten zeitgenössischer KünstlerInnen hat in den letzten Jahren auch das Kino dazu beigetragen, den klischeehaften Umgang mit islamisch geprägten Kulturen zu durchbrechen. Ganz verschiedene und doch ähnliche Beispiele hierfür sind der philosophische Episodenfilm *Auf der anderen Seite* (2007),⁷ der nach *Gegen die Wand* (2004)⁸ den zweiten Teil der Trilogie *Liebe, Tod und Teufel* des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin bildet, und der autobiografische Zeichentrickfilm *Persepolis* (2007)⁹ von Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud. In beiden Filmen spielt das Thema Solidarität eine zentrale Rolle, wobei der Dekonstruktion tradierter Geschlechterbilder wie auch der Kritik an geschlechterspezifischer Gewalt eine wichtige Funktion zukommt. Während *Auf der anderen Seite* vom Alltag in der Türkei und in Deutschland erzählt, handelt *Persepolis* vom Leben in der Diktatur im Iran zur Zeit der islamischen Revolution.

Identitäten in Bewegung *Auf der anderen Seite* handelt von sechs Personen, zwei Müttern und ihren Töchtern sowie einem Vater und seinem Sohn, deren Leben sich zwischen Deutschland und der Türkei kreuzen, die sich begegnen und verfehlen. Eine der ersten Filmszenen spielt in einem Bordell in Bremen. „Für Dich mach ich es international“ antwortet die türkische Prostituierte Yeter auf die Frage ihres Freiers Ali, ob sie auch „französisch“ anbiete. Als Ali merkt, dass es sich bei der westlich aussehenden Frau um eine Türkin handelt, vergeht ihm zunächst die Lust. Wie bereits in *Gegen die Wand* macht Fatih Akin auf die moralische Doppelbödigkeit aufmerksam, die es dem türkischen Mann traditionell gestattet, mehrere Liebschaften zu pflegen, während die türkische Frau die Ehe symboli-

siert.¹⁰ Als Yeter ihre blonde Perücke, die aufreizende Kleidung und grelle Schminke abgelegt hat und mit der Straßenbahn durch die Stadt fährt, wird sie von fanatischen Muslimen bedroht, die sie tagsüber im Rotlichtmilieu beobachtet haben. Sie raten ihr, sich nie wieder im Bordell blicken zu lassen, da sie dort als Türkin nichts zu suchen habe. Die Tradition scheint es den Männern nicht nur zu erlauben, sexuelle Dienstleistungen westlicher Frauen zu konsumieren, sondern auch, ihre Landesgenossinnen, die aus ökonomischer Not zur Sex-Arbeit gezwungen sind, moralisch anzuprangern. Schnell wird klar, dass es sich bei der Tätigkeit nicht um Yeters Traumjob handelt, sondern um eine Möglichkeit, Geld für ihre Tochter Ayken zu sparen, die es besser haben soll und darum in Istanbul Soziologie studiert. Als Ali Yeter nach mehreren Besuchen das Angebot macht, gegen Bezahlung bei ihm einzuziehen, lässt sie sich unter dem äußeren Druck darauf ein. Die beiden beginnen ein Zusammenleben, dessen partielles Glück in mehrfacher Hinsicht auf sozialer Ungleichheit beruht. Ali nutzt Yeters finanzielle Lage aus. Er glaubt, sich eine wesentlich jüngere Lebenspartnerin kaufen zu können. Yeter verlangt von Ali, der eine bescheidene Rente zu haben scheint, einen hohen Monatslohn. Mögliche Konflikte verdrängt sie.

Als Ali mit einem schweren Herzinfarkt ins Krankenhaus eingeliefert wird, scheint Yeter ehrlich um sein Überleben besorgt. Sie freundet sich mit Alis Sohn Nejat an, einem jungen Germanistikprofessor, dessen Intellektualität und Androgynität in deutlichem Gegensatz zur geringen Bildung und Einfachheit des Vaters steht. Das schwierige und dennoch innige Verhältnis zwischen Vater und Sohn kann als Symbol für kulturelle Differenzen zwischen armen Migranten der ersten Generation und ihren Kindern gelesen werden, die es zu Bildung und gesellschaftlichem Erfolg gebracht haben. Dass die kulturelle Identität nicht unwesentlich mit der Einstellung zum Verhältnis der Geschlechter zusammenhängt, wird dabei recht deutlich. Das permanente Missverstehen zwischen Nejat und seinem Vater wird – wie auch ihre innere Verbundenheit – in den Dialogen immer wieder über Geschlechterbilder in Szene gesetzt.¹¹

Für einen Augenblick scheinen die drei völlig verschiedenen Charaktere Yeter, Nejat und Ali gut miteinander auszukommen, als sie an einem lauen Sommerabend gemeinsam im Garten sitzen. Die freundschaftliche Situation wird über die Dekonstruktion tradierter Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder inszeniert. So erfährt man, dass Ali für seinen Sohn Vater und Mutter war, ihn „wie ein Mädchen“ großgezogen hat. Doch die Idylle hält nur für kurze Zeit. Ali verändert sich. Er beginnt zu trinken, erhebt Besitzansprüche auf Yeters Person, gibt sich Launen und Eifersuchtsausbrüchen hin. Auf die verzweifelten Argumente Yeters, sie sei nicht sein Eigentum, weiß er nur zu antworten: „Doch, Du bist mein Eigentum, ich hab' Dich bezahlt.“ Die Situation spitzt sich zu. Als sich Yeter Ali verweigert, erschlägt er sie im Affekt.

Für Nejat bricht eine Welt zusammen. Er bricht mit seinem bisherigen Leben, zieht nach Istanbul, wo er einen deutsch-türkischen Buchladen übernimmt. Ein Ziel treibt ihn an: Yeters verschollene Tochter Ayken zu finden, ihr das Studium zu finanzieren, „weil“, wie er den türkischen Behörden gegenüber erklärt, „Bildung ein Menschenrecht ist“. Was Nejat nicht weiß, ist, dass er Ayken schon einmal begegnet ist. Ayken hat in Istanbul längst nicht mehr studiert, sondern sich einer Gruppe politischer AktivistInnen angeschlossen. Mit falschen Papieren ist sie schließlich nach Deutschland geflohen. Dort sucht sie ihre Mutter, von der sie glaubt, dass sie in einem Schuhgeschäft in Bremen arbeitet. Nach vergeblicher Suche kehrt sie nach Hamburg zurück, wo es sie in die Vorlesung von Nejat verschlägt, in der sie sofort einschläft. Ayken ist in einer schwierigen Situation: Mit der Solidarität der männlichen Genossen aus ihrer Widerstandsgruppe, die sie nach Deutschland eingeschleust und ihr dort eine Unterkunft besorgt haben, ist es schnell vorbei. Als sie geborgtes Geld nicht gleich zurückzahlen kann, werfen die Genossen sie kurzerhand hinaus. Doch nicht nur die Arbeit der Widerstandsgruppe, auch Aykens Einsatz für Menschenrechte und Bildung in der Türkei erscheint nicht völlig überzeugend. Ihre politischen Argumente für den bewaffneten Kampf wirken unüberlegt und schlagwortartig.¹² An der Universität hält Ayken sich nur noch auf, weil dies der Ort ist, an dem man am billigsten essen kann. In der Mensa pumpt sie Lotte an. Als sie gemeinsam beim Essen sitzen wird deutlich, dass die beiden in allem ein Gegenstück sind. Während die obdachlose Ayken drei Gänge in sich hineinstopft, stochert Lotte in einem Salat herum, den sie aus purer Nettigkeit bestellt hat, damit ihr Gegenüber nicht alleine essen muss.

Die Langzeitstudentin Lotte langweilt sich seit Jahren zu Tode und wartet eigentlich nur darauf, dass endlich mal etwas passiert. Jedes Wort von Ayken saugt sie begierig auf, die Erzählung von deren Verfolgung in der Türkei und Flucht nach Deutschland versprechen Abenteuer und Aufgabe zugleich. Lotte und Ayken verbringen Tag und Nacht miteinander. Sie verlieben sich. Doch die unbeschwerte Beziehung ist nicht von langer Dauer. Als sie nachts mit dem Auto in eine Verkehrskontrolle geraten, nimmt das Unheil seinen Lauf. Ayken, die ohne gültige Papiere ist, wandert ins Gefängnis und wird nach einem einjährigen Rechtsstreit in die Türkei abgeschoben, wo sie von den Behörden sofort eingebuchtet wird. Lotte beschließt ihrer Freundin zu folgen, was kein einfaches Unternehmen darstellt, da die türkische Gesetzgebung homosexuellen Paaren nicht gewogen ist. Wie Aykens politisches Engagement wirkt auch Lottes Einsatz wenig durchdacht. Ein Scheitern ist zumindest zu befürchten.

Der Zufall will es, dass Lotte in Istanbul in Nejats Buchhandlung geht und schließlich in dessen Wohnung einzieht. Nejat und Lotte wissen nicht, dass sie wegen ein und derselben



1 und 2 Filmstills aus *Auf der anderen Seite*. Regie: Fatih Akin. D 2007, DVD Pandora Film GmbH & Co 2008.

Person in Istanbul sind. Während Nejat Ayken nach wie vor vergeblich sucht, gelingt es Lotte überraschend, alle bürokratischen Hürden zu überwinden und eine Besuchserlaubnis zu ergattern. Hat Lotte den festen Plan, Ayken zu helfen (Abb. 1), so scheint diese nur eines im Kopf zu haben: Sie bittet Lotte etwas zu holen, das sie vor ihrer Flucht aus Istanbul auf einem Hausdach versteckt hat. Lotte soll den Gegenstand an ein Mitglied der Widerstandsgruppe weitergeben. Als Lotte realisiert, dass es sich bei dem Gegenstand um eine Waffe handelt, zögert sie. Doch die Liebe zu Ayken, vielleicht auch die Sehnsucht nach Abenteuer, sind zu stark, als dass sie dieser den Wunsch versagen könnte. In dem Armenviertel, durch das sie hindurchlaufen muss, ist sie für die bettelnden Straßenkinder als attraktive Fremde der lebende Affront. Ein Junge reißt Lotte die Umhängetasche von der Schulter. Es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd, die in einem heruntergekommenen Hinterhof endet. Der Junge sieht ungläubig auf die Waffe, die er aus der Tasche gefischt hat, Lotte sieht ungläubig auf den Jungen. „Was willst Du denn, Schwester“ ruft der Junge, bevor er wie ferngesteuert die Waffe zückt und abdrückt (Abb. 2). Lotte fällt um wie eine Spielzeugfigur. Durch Lottes Tod kommt Ayken frei. Der Druck aus dem Ausland ist nach Lottes rätselhafter Ermordung so groß, dass die türkischen Behörden einlenken. Ayken muss lediglich unterschreiben, dass sie sich von ihren zuvor geäußerten Meinungen distanziert. Nachdem sie indirekt den Tod ihrer Liebsten mitverschuldet hat, weil sie die Solidarität in einem (unsolidarischen) Kollektiv über die persönliche Beziehung gestellt hat, schwört sie dem bewaffneten Kampf ab.

Unterdessen reist Lottes verzweifelte Mutter Susanne nach Istanbul, um die Gründe für den Tod ihrer Tochter zu erfahren. Sie freundet sich mit Nejat an und zieht in Lottes Zimmer ein. Susanne scheint in Istanbul zu sich selbst zu finden, sie verwandelt sich in einen nachdenklichen Menschen, der nach einem Lebenssinn sucht.

Seitenwechsel und filmische Narration *Auf der anderen Seite* formuliert eine radikale Kritik an gesellschaftlichen Machtverhältnissen und dekonstruiert gleichzeitig Vorstellungen einer einheitlichen und kohärenten Identität. Damit bewegt sich der Film in einem diffizilen Raum, der die Schwierigkeiten politischer Agitation in der Postmoderne beschreibt: Einerseits von einem handelnden Subjekt auszugehen, das gesellschaftliche Ungerechtigkeiten hinterfragen kann, andererseits tradierte Vorstellungen von Identität zu dekonstruieren, um nicht selbst in die Falle essentialisierender und gewaltförmiger Zuschreibungen zu geraten.¹³ Dem Film gelingt dies, indem soziale Ungleichheiten benannt werden, wobei die ProtagonistInnen unablässig einem Wandel in ihrem Selbst unterzogen sind und keine idealisierten Figuren darstellen.

Der Film verdeutlicht, dass Freundschaft in politischem Sinne ohne Solidarität nicht zu denken ist.¹⁴ Die Unabgeschlossenheit und Uneinheitlichkeit der Subjektpositionen wird u.a. dadurch gezeigt, dass die Figuren permanent in Bewegung sind. Im Zug, im Auto, im Flugzeug, auf dem Schiff, im Bus, in der Straßenbahn und im Fischerboot reisen sie durch den Film. Selbst die Toten ruhen nicht. Ihre Särge rollen auf dem Flughafen in Istanbul in den Flugzeugbauch hinein und wieder aus ihm heraus. Die Gewaltsamkeit des Todes wird dadurch signalisiert, dass die Identitäten nicht mehr aktiv in Bewegung, sondern stillgestellt sind. Die Vergitterung des Wägelchens, in dem die Särge transportiert werden, gleicht einer Gefängniszelle. Dass die Särge unter dem Logo *Turkish Airlines* in den Flugzeugbauch hinein und wieder aus ihm herausrollen, signalisiert neben der Ortsbezeichnung auch eine Verortung der strukturellen Gewalt des Gezeigten im gegenwärtigen gesellschaftlichen Umfeld der Türkei wie auch der Migration.

Die filmische Narration wird durch drei Zwischenüberschriften *Yeters Tod*, *Lottes Tod* und *Auf der anderen Seite* strukturiert. Als Chronik des angekündigten Todes versetzen die Überschriften in Spannung, da man mit den Vornamen zunächst nichts verbindet und sich fragt, wen es wohl treffen wird. Die Erwartungen erfüllen sich nicht, da die Personen sterben, die am wenigsten gefährdet scheinen. Die Dekonstruktion tradierter Vorstellungen von Identität wird unter anderem durch Maskerade und performative Sprechakte erreicht. Gleich zu Beginn des Films wird eine Verkleidung abgelegt, als Yeter sich ihrer blonden Perücke und der grellen Schminke entledigt. Doch die Verwandlung erscheint nicht als Maskerade, hinter der eine wahre Identität zum Vorschein kommen würde.¹⁵ Im Gespräch mit den fanatischen Muslimen wird deutlich, dass sexuelle, religiöse und kulturelle Identitäten nichts Natürliches darstellen, sondern performativ inszeniert werden.

Muslimische Männer: „Du bist sowohl Muslimin als auch Türkin, verstanden?“

Yeter: „Ich bin ja nicht taub.“

Der Dialog kann mit Judith Butlers Sprechakttheorie analysiert werden, die verdeutlicht, dass Identitäten diskursiv produziert werden, wobei die Zuschreibungen in der einen oder anderen Form dekonstruiert werden können.¹⁶ Yeter ironisiert die Zuschreibung, eine muslimische Türkin zu sein, indem sie auf die Doppeldeutigkeit des Wortes ‚verstehen‘ verweist. Aus der Befehlsform „verstanden?“ macht sie eine Frage der Akustik und verdeutlicht damit, dass sie die Anweisung nicht akzeptiert.

Die Maskerade in der Szene, in der Yeter einmal mit, einmal ohne Perücke auftritt, findet ihr Pendant, als Ayken auf der Demonstration in Istanbul vor der Polizei flieht. Sie trägt eine schwarze Gesichtsmaske, die einen deutlichen Kontrast zum Klischee des Schleiers bildet, das in westlichen Vorstellungen islamischer Kulturen das Bild der Frau dominiert. Von der Polizei gejagt flüchtet Ayken in ein Haus, wo sie plötzlich vor einer verschlossenen Tür zum Dach in der Falle sitzt. Kurz entschlossen klingelt sie an einer Wohnungstür. Es öffnet eine Frau, die entsetzt auf die verummte Gestalt blickt. Wortlos zieht Ayken die Maske vom Gesicht, das lange dunkle Haar als Signum der Weiblichkeit kommt zum Vorschein. Die Frau hat Mitleid mit der Demonstrantin und öffnet ihr wortlos die Tür zum Dach. Die Wortlosigkeit als Symbol des Einverständnisses wiederholt sich im Film mehrmals, etwa als Susanne Nejat bittet, in das Zimmer ihrer Tochter einziehen zu dürfen oder als Nejat Susanne fragt, ob sie für einige Zeit seine Buchhandlung übernehmen könnte. Geht man mit Judith Butler davon aus, dass Identitätszuschreibungen gewaltförmig über performative Sprechakte hergestellt werden, so wäre das Schweigen hier als Zeichen der Solidarität zu verstehen, die die Anderen zu respektieren sucht.

Das beständige Sich-Verfehlen der Figuren, die sich suchen aber nie finden, selbst dann nicht, wenn die Gesuchte in unmittelbarer Nähe ist, wird über die Wiederholung schon früher gesehener Szenen verdeutlicht. So ist beispielsweise die Szene, in der Ayken in Nejats Vorlesung schläft, zweimal eingeblendet – einmal vor dem Tod ihrer Mutter und einmal danach.¹⁷ Nicht nur das Sich-Verfehlen, auch die Ähnlichkeiten der Protagonistinnen werden über Wiederholungen inszeniert: Als Susanne das Haus in Istanbul verlässt, wiederholt sie beispielsweise unbewusst die Geste ihrer Tochter, indem sie im Vorübergehen zwei alte Schachspieler grüßt.

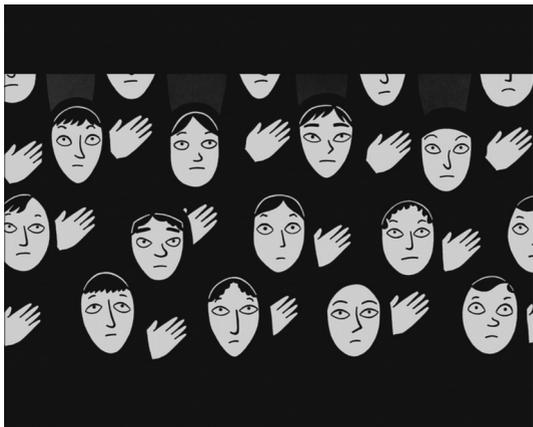
Indem der Film *Auf der anderen Seite* die Auseinandersetzung mit sexuellen und kulturellen Differenzen subtil auf eine abstrakte Ebene hebt, ähnelt er *Persepolis*. Wird in *Auf der anderen Seite* die Liebe zwischen zwei Frauen, die Freundschaft und Solidarität zwischen Frauen sowie Frauen und Männern thematisiert – Beziehungen, die in der androzentrisch geprägten visuellen Kultur traditionell marginalisiert sind –,¹⁸ so steht in *Persepolis* die autobiografische Erzählung einer jungen Frau im Zentrum. Dass die Autobiografie als

traditionell männliche Erzählweise weiblich besetzt ist, ist u.a. vor dem Hintergrund, dass der Film die islamische Revolution, deren Gewalt gegen Frauen und Andersdenkende thematisiert, bedeutsam. Denn die westlichen Medien berichten über dieses Thema meist mit dem männlichen Blick auf ‚die Frau‘.

Der Zeichentrickfilm *Persepolis* basiert auf dem gleichnamigen Comic,¹⁹ der die Geschichte von Marjane Satrapi erzählt, die 1969 in Teheran geboren wurde.²⁰ Im Alter von vierzehn Jahren wird Marjane von ihren Eltern ins Exil nach Wien geschickt, weil sie in der Diktatur im Iran nicht mehr sicher ist. Zu oft ist sie mit ihren Meinungen schon angeeckt. „Du weißt, was sie mit Mädchen machen, die verhaftet werden“, erinnert die Mutter sie. „Nach dem Gesetz darf man keine Jungfrau töten, also verheiratet man sie mit einem Revolutionswächter. Der entjungfert sie, bevor er sie umbringt.“

Die autobiografische Erzählung wird mit dem Bericht über die Geschichte des Iran verknüpft. Eines Tages bekommt Marjane sie von ihrem Vater erzählt: Im 20. Jahrhundert begann für den Iran ein neues Zeitalter. Reza Schah modernisierte das Land und näherte es den westlichen Industrienationen an. Das Öl wurde als Quelle des Wohlstands entdeckt. Mit dem Öl kam die Eroberung durch den Westen, der einen starken Einfluss auf die iranische Wirtschaft ausübte. 1951 nationalisierte der damalige Premierminister Mohammed Mossadeq die Ölindustrie. Darauf verhängten die Briten ein Embargo gegen iranisches Erdöl. Zwei Jahre später organisierte der CIA gemeinsam mit dem britischen Geheimdienst einen Staatsstreich, bei dem Mossadeq gestürzt wurde. Der Schah, der zuvor geflohen war, kam wieder an die Macht. Er herrschte bis 1979, dann musste er vor der islamischen Revolution fliehen.

Der Film erzählt Marjanes Kindheit im Iran, die Jahre des Exils in Wien, die Rückkehr aus Heimweh und schließlich die Entscheidung zur Flucht nach Paris. Menschenrechtsverletzungen, Diskriminierung von Frauen und Unterdrückung Andersdenkender im islamischen Fundamentalismus werden explizit thematisiert, wobei westliche Klischees über den Islam ironisiert werden. Auch die partiellen Freiheiten des Lebens in der iranischen Subkultur werden gezeigt. Die Mitverantwortung des Westens an der Gewalt im Iran wird deutlich, so etwa, wenn thematisiert wird, dass die westlichen Großmächte durch ihre Eroberungspolitik das antiwestliche Denken im Iran und damit auch die Akzeptanz des islamischen Fundamentalismus in Teilen der Bevölkerung förderten, dass sie im Iran-Irak-Krieg beiden Seiten Waffen lieferten oder dass Folterer, die in iranischen Gefängnissen Andersdenkende zu Tode quälten, ihre Ausbildung vom amerikanischen Geheimdienst erhalten haben. Mit dem Medium des Zeichentrickfilms wird das Gesehene abstrahiert und auf eine allgemeine Ebene gehoben. Es könnte sich nicht nur im Iran abspielen, sondern



3 Filmstill aus *Persepolis*. Regie: Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud. F 2007. DVD Universal Pictures Germany und Prokino 2007.

auch in einer anderen Diktatur. Märchenhafte Bilder, die aus *1001 Nacht* stammen könnten, werden durch drastische Szenen der Gewalt abgelöst. Die Solidarität zwischen den Figuren wird dabei immer wieder in Szene gesetzt.²¹ Am Verhältnis von Marjanes Eltern ist zu sehen, dass auch zu Zeiten der islamischen Diktatur im Iran nicht in allen Familien Frauenfeindlichkeit und häusliche Gewalt an der Tagesordnung sind. Es wird deutlich, dass auch in der Diktatur jede/r Einzelne Möglichkeiten hat, sich für die eine oder andere Seite zu entscheiden.

Ihre Großmutter gibt Marjane den Rat, den eigenen Vorstellungen von Gerechtigkeit auch unter schwierigen Umständen möglichst treu zu bleiben. Der Film verdeutlicht, wie die einzelnen Figuren versuchen, gewaltförmige Identitätszuschreibungen von sich zu weisen. So zeigt etwa eine Szene wie Marjane und ihre Freundinnen, die auf einmal den Schleier tragen und die männlichen Helden der Revolution bewundern sollen (Abb. 3), sich über den Märtyrerkult und den islamischen Fundamentalismus lustig machen. Sie lösen sich aus der verschleierte, zum Schwur vereinten weiblichen Schar. Doch auch das Grotesk-Komische, das das Leben im Westen für eine iranische Exilantin mit sich bringt, wird immer wieder deutlich. Das Aufbegehren gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse und das ironische Lachen über diese liegen dicht beieinander.

Die Dekonstruktion westlicher Klischees über islamische Kulturen und Identitätszuschreibungen bei gleichzeitigem Aufzeigen der Menschenrechtsverletzungen und Frauenfeindlichkeiten im islamischen Fundamentalismus verdeutlicht die Handlungsfähigkeit jeder und jedes Einzelnen. Damit vertritt der Film eine Auffassung von politischer Ethik, die dem Begriff der Verantwortung ähnelt, den Judith Butler in Auseinandersetzung mit Ador-

no und Foucault entwickelt. Butler kritisiert das kollektive Ethos, mit dem westliche Regierungen unter der Flagge der Wahrheit und Gerechtigkeit im Nahen Osten agieren und sich in Ungerechtigkeiten verstricken.²² Sie warnt vor dem Rückgriff auf moralische Universalisierungen, die häufig eine Form der Repression und der Gewalt darstellen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es keine ethische Handlungsfähigkeit und Verantwortung mehr gäbe. Verantwortung hat damit zu tun, dass man im Kontext einer gesellschaftlichen Welt handelt, in der die Handlungsfolgen von Bedeutung sind. Wir können nicht fragen, was Macht ist, sondern lediglich, wie sie arbeitet, welche Formen sie annimmt und was sie tut.

Eine Botschaft des Films ist, dass jede/r Möglichkeiten hat, das eigene Handeln zu bestimmen, auch wenn der Entscheidungsspielraum erheblich von den gesellschaftlichen Machtverhältnissen und den eigenen Lebensumständen abhängt. Populäre Klischees, wie sie hierzulande so häufig über den Islam und den islamischen Fundamentalismus in Umlauf sind, produzieren Szenarien von Gewalt, aus denen es keinen Ausweg zu geben scheint. Die Dekonstruktion von Klischees in *Persepolis* verdeutlicht, dass ein Ausweg durchaus denkbar ist. _____

1 Vgl. beispielsweise Spiegel Special, Allah im Abendland. Der Islam und die Deutschen 2 (2008), S. 124, wo es heißt, der islamische Fundamentalismus sei eine „[...] Form der Apartheid, die Soziologen als Indikator für vormoderne Strukturen und Denkweisen gilt, denn in modernen westlichen Gesellschaften spielen Kriterien wie Rasse, Schicht oder Religion bei der Partnerwahl kaum mehr eine Rolle.“ Der wichtige Versuch, Menschenrechtsverletzungen und soziale Ungleichheiten im islamischen Fundamentalismus zu thematisieren, wird hier von Klischees des demokratischen Westens begleitet, in dem es keine sozialen Ungleichheiten mehr gäbe.

2 Vgl. die Gegenüberstellung des Bildes einer Frau mit Tschador im Jemen mit der Fotografie des deutschen Bundestagsplenums in der Serie *Die Zukunft der Demokratie*, in: Der Spiegel 19 (2008), S. 38–39.

3 S. u.a. Christina von Braun/Bettina Mathes, Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen, Berlin 2007. Hildegard Frübis, Die Macht der Bilder – kritische Bildwissenschaften und feministische Kritik, in: FWK 44 (2007), S. 49–57. Silke Wenk, Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: Linda Hent-

schel (Hg.), Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 31–49

4 So erklärt etwa die iranische Künstlerin Shirin Neshat: „Für mich schien der Film die umfassendste Kunstform zu sein, weil in ihm ein Zusammenspiel von Erzählkunst, Malerei, Fotografie, Choreografie, Musik, Theater etc. möglich wird.“ Lisa Ackermann/Uwe Dehler (Hg.), Shirin Neshat im Gespräch, Berlin 2005, S. 47.

5 Vgl. beispielsweise die Videoarbeiten der polnischen Künstlerin Katarzyna Kozyra *Das Frauenbadehaus* (1997) und *Das Männerbadehaus* (1999), in denen deutlich Bezug auf Ingres *Das Türkische Bad* (1862) genommen wird. Silke Förschler, Die Kamera im Bade. Inszenierungen von Natürlichkeit in Badedarstellungen: Malerei und Video, in: Susanne von Falkenhäusen u.a. (Hg.), Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, Marburg 2004, S. 216–227.

6 Vgl. etwa die Reproduktion von Ingres *Das türkische Bad* unter der Überschrift *Der Orient kommt nach Deutschland* in: Spiegel Special (wie Anm. 1), S. 35.

7 *Auf der anderen Seite* (D 2007). Produktion, Buch und Regie: Fatih Akin. Mit Baki Davrak, Nursel Köse, Hanna Schygulla, Patrycja Ziolkowska u.a.

- 8** *Gegen die Wand* (D 2004). Buch und Regie: Fatih Akin. Mit Meltem Cumbul, Sibel Kekilli, Birol Ünel u.a.
- 9** *Persepolis* (F 2007). Drehbuch und Regie: Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud nach den Comicromanen von Marjane Satrapi. Mit den Stimmen von Jasmin Tabatabai, Nadja Tiller, Hanns Zischler u.a.
- 10** Vgl. hier bspw. das Gespräch zwischen Sibels Mann Cahit, ihrem Bruder und seinen Kumpeln, in dem es zum Eklat kommt, weil Cahit deren moralische Doppelbödigkeit kritisiert. *Gegen die Wand* (wie Anm. 8).
- 11** Zum Zusammenhang von Verstanden- und Missverstandenwerden, Spectatorship, sexueller und kultureller Differenz: Irit Rogoff, *Die Anderen der Anderen*. Spectatorship und Differenz, in: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.), *Die Wiederkehr des Anderen*. Interventionen 5, Museum für Gestaltung Zürich, Frankfurt a.M./Basel 1996, S. 63–82.
- 12** Vgl. zur Kritik am bewaffneten Kampf auch den Film *Fatih Akin – Tagebuch eines Filmreisenden* (Regie: Akin).
- 13** Lauretis bringt dieses Problem folgendermaßen auf den Punkt: „Der widersprüchliche Druck, einerseits für bejahende politische Aktionen zu sein und andererseits für theoretische Negationen patriarchaler Kultur und gesellschaftlicher Verhältnisse, ist unvermeidlich und möglicherweise sogar konstitutiv für feministisches Denken.“ Teresa de Lauretis, *Rhetorik als Gewalt*, in: *Das Argument* 169 (1988), S. 355–367, hier S. 358. Vgl. auch de Lauretis, *Der Feminismus und seine Differenzen*, in: *Feministische Studien* 2 (1993), S. 96–102.
- 14** Vgl.: Jost Hermand, *Freundschaft*. Zur Geschichte einer sozialen Bindung, Köln u.a. 2006, S. 1–9. Hermand verdeutlicht, dass in neoliberalen Theorien Freundschaft ohne solidaritätsverpflichtende Komponente gesehen wird. Freundschaft meint hier „eher den Nutzwert für das einzelne Subjekt als den Nutzwert solcher Beziehungen für den Anderen oder gar die ganze Gemeinschaft.“ Die Verbindung von Freundschaft mit Solidaritätskonzepten findet sich heute fast ausschließlich in gesellschaftlichen Randgruppen, wie „feministischen, antirassistischen, gewerkschaftlichen oder ökologiebewußten Bewegungen“. Ebd., S. 7 und 8.
- 15** Vgl. hier Butlers Kritik an Lacan, Rivière und den Strategien der Maskerade, die sie durch ein Parodiekonzept ersetzt. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991, S. 75–93.
- 16** Judith Butler, *Haß spricht*. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998.
- 17** In dieser Szene sind Psychologie und Film aufs Engste verwoben. Während Ayken schläft, deutet sich – in Nejats Rede – der ihr drohende Konflikt bereits an: „Goethe war gegen revolutionäre Umstürze, nicht aus ethischen Gründen, sondern weil ihm die explosionsartigen Umwälzungen zu unkontrollierbar und zu wenig regelbar erschienen. Zwei Zitate drücken dies treffend aus. Erstens: Wer wollte schon eine Rose im tiefsten Winter blühen sehen? Alles hat doch seine Zeit. Blätter, Knospen, Blüten. Nur der Tor verlangte nach diesem unzeitgemäßen Rausch. Zweitens: Ich bin gegen Revolutionen, denn es geht genauso viel bewährtes Altes kaputt, wie gutes Neues geschaffen wird.“ Das zweite Zitat wird erst ausgesprochen als die Szene, in der Ayken in der Vorlesung schläft, das zweite Mal eingebildet ist, womit ein Fortschreiten des Konflikts angedeutet ist: Das Dilemma zwischen der Überzeugung für den bewaffneten Kampf und dem Wunsch nach persönlichem Glück. Das Scheitern der Liebe zu Lotte deutet sich an. Zum Zusammenhang von Film und Unbewusstem: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf*. Psychologie und Film seit Sigmund Freud, Berlin 2006. Johannes Billestein/Matthias Winzen (Hg.), *Film*. Ist und Als-ob in der Kunst, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden, Nürnberg 2005.
- 18** Zu dieser Marginalisierung: Edith Futscher, *Figurationen des Sozialen im Blick feministischer Kunstwissenschaft*: Christian Petzolds *Gesperster* (2005), in: *FKW* 44 (2007), S. 58–65.
- 19** Satrapis Wahl des Medium Comic für die Schilderung der grausamen Realität während der islamischen Revolution im Iran hat einen Vorläufer in Art Spiegelmans Comic-Roman *Maus*. In *Maus* schildert Spiegelman die Erinnerungen seines Vaters an die Shoa. Art Spiegelman, *Maus* 1 und 2, Reinbek bei Hamburg 1999/2005.
- 20** Marjane Satrapi, *Persepolis*, Band 1: Eine Kindheit im Iran, Band 2: Jugendjahre, Wien 2005 und 2006.
- 21** Solidarität erscheint hier nicht als Reaktion auf alltägliche Konflikte, sondern vor dem Hintergrund offener Gewalt. Dementsprechend werden die Figuren weniger in Bewegung gezeigt als in *Auf der anderen Seite*. Gleichwohl erscheinen die Subjekte auch hier nicht einheitlich und kohärent. Sie unterliegen einem Wandel in ihren Ängsten, Wünschen und Verhaltensweisen.
- 22** Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt a.M. 2003, S. 15–16.