

Amin Farzanefer

# Kino des Orients

Stimmen aus einer Region

SCHÜREN

**arte**  
EDITION

## **Inhalt**

Einleitung 7

### **Ägypten**

Yusri Nasrallah (Kairo): MERCEDES, EL MEDINA/LA VILLE ...  
«Schwule, Albinos, Islamisten – ganz normale Ägypter eben ...» 17

Atef Hetata (Kairo): CLOSED DOORS  
«Man kann als Künstler in diesem Klima nicht frei arbeiten» 39

### **Palästina**

Einleitung 51

Hany Abu Asad (Niederlande/ Palästina): RANAS WEDDING  
«Ich habe etwas zu sagen, und ich schäme mich nicht dafür» 56

Azza el-Hassan (Ramallah): NEWS TIME  
«Mahmud Darwisch sagt: die Sehnsucht nach der Heimat ist schöner  
als die Heimat selber» 65

### **Maghreb**

Tahar Chikhaoui (Tunis)  
«Die maghrebinische Filmkultur ist eng mit der Geschichte des  
Kolonialismus verbunden» 71

Hassan Benjelloun (Marokko): DAS URTEIL EINER FRAU  
«Vor allem geht es mir um die Frauen» 81

Karim Traïdia (Algerien/Niederlande): DIE POLNISCHE BRAUT, LE DISEURS DE VERITE  
«Die schönsten Filme sind die, die tatsächlich aufrichtig sind» 93

### **Afghanistan**

Siddik Barmak: OSAMA 115

### **Iran**

Einleitung 131

Bahman Ghobadi (Tehran): ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE  
Rastlos im Grenzland: «Ein Kurde hat keine Adresse» 139

## **Türkei**

Attila Dorsay (Istanbul)

«Eine moderne Regierung kann Künstler keinen Restriktionen unterwerfen» 157

Handan Ipekci (Türkei): HEJAR

«Der türkische Film hat es noch nicht geschafft, universell zu werden» 179

## **Die Kinder der Migration**

Samir (Schweiz/Irak): FORGET BAGHDAD

«Das wichtigste beim Kino ist nicht die abstrakte Reflexion,  
sondern die intuitive Wahrnehmung» 194

Solmaz Shabazi/Tirdad Zolghadr (Stuttgart/ Zürich): TEHRAN 1380

«Was für ein Bild vom Iran bedienen wir?» 215

Fatih Akin (Deutschland): GEGEN DIE WAND

«Wenn's drauf ankommt bin ich wieder Türke. Oder Deutscher ...» 233

## **Anhang**

Filmographie 255

Dank 271

Über den Autor 272

## Einleitung

«Den Orient gibt's nicht mehr. Den hat's noch nie gegeben.  
Das ist alles nur ein Traum des Abendlandes»  
*Die Fälschung, Volker Schlöndorff*

*Bahman Ghobadi, den iranischen Regisseur (ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE) treffe ich Anfang 2001 in Teheran, am Rande des Fajr Film Festivals, ein Interview kommt nicht zustande, weil ich gerade in ernsthaften Schwierigkeiten mit den Behörden stecke. Einige Monate später erfahre ich über den Verleiher Ludwig Ammann, dass Ghobadi mit seinem Film unterwegs in Europa ist, als ich seine Mobilnummer wähle, stellt sich heraus: Er ist gerade 10 Kilometer Luftlinie von mir entfernt, in Köln-Porz. Wir machen das Interview, der Film wird ein Erfolg, unterdessen fliegen zwei Flugzeuge ins World Trade Center. Für Ende September habe ich eine Einladung nach Kairo, zum Cairo International Film Festival – etwas angestaubtes Aushängeschild des einst übermächtigen ägyptischen Filmimperiums. Der Kopf sagt: Nichts wie hin, und eine instinktive Flugangst überbrücke ich mit Sarkasmus: Der nächste Anschlag wird dem Dom gelten, sicher nicht den Pyramiden. Das Festival ist schlecht besucht: Vor allem die amerikanischen Gäste haben es vorgezogen, zu Hause zu bleiben. Da die Hotelpreise verhandelbar sind, bleibe ich gleich mehrere Wochen in Ägypten, mache Interviews oder auch nicht und verliebe mich in Kairo. 2002 bin ich in Tunis, auf den Journées de Cinématographique du Carthage, und könnte ich französisch, würde ich auf Schnäppchenjagd gehen: Der Basar ist wie leergefegt; die Anschläge von Djerba waren verheerend für das Geschäft. Dann, im April 2003, bin ich auf dem International Istanbul Film Festival, da treffe ich unter anderem den Filmkritiker Attila Dorsay und Fatih Akin, der beim Dreh von GEGEN DIE WAND gerade in ernsthaften Schwierigkeiten mit den Behörden steckt, und erfahre: Bahman Ghobadi ist auch hier, um seinen zweiten Langfilm vorzustellen. Das Festival steht im Schatten des Irakkrieges, die Türkei hat sich gerade entschieden, keine Truppen zu entsenden und bangt um zugesicherte Kredite.*

*Man sehe mir also nach, dass ich die Einleitung zu einem Filmbuch mit dem 11.09. beginne und auch sonst einiges.*

Seit jenem Tag im September 2001 sind Bilder aus dem Orient, über den Orient, wieder und wieder Gegenstand von Expertenanalysen, Feuilletoncontexten und Therapiestunden. Immer wieder dieselben Bilder, immer wieder fehlen andere. Seit dem Anschlag tasten die Suchbewegungen des westlichen Blickes genauer die lange nur als Grau-Schleier existente islamische Welt ab, aus der nur gelegentlich alte Feind- und Fremdbilder des bärtigen Fanatikers, der verführerischen Schönen usw. schärfer konturiert aufschienen. Diese Orientklischees waren weitgehend nicht an erfahrbare Realität orientiert. Jetzt, fragend nach Erklärungsmustern, schwankt der europäisch-amerikanische Kulturkreis zwischen der Verfestigung solcher alten Klischees – und der überhasteten Forderung nach einem Dialog, den nicht jeder will.

Die Auslagen auf deutschen Büchertischen decken die ganze Palette aktueller Orientbilder ab: Differenziertes bis effekthascherisches Terror-Expertentum, Historien-schinken, Reiseliteratur, engagierte Hintergrundreportagen, erotische Haremsphantasien, esoterischer Seelenbalsam – alles ist präsent. Vorliegendes Buch will einige Facetten des Filmschaffens des Nahen und Mittleren Ostens vorstellen: Im Film – durch seine Unmittelbarkeit und Direktheit noch immer eines der wirkungsmächtigsten Medien – erfolgt die Verdichtung und Zuspitzung der politischen, sozialen, religiösen Gegebenheiten einer Kultur, äußern sich Krisen und Gründungsmythen, kollektive Utopien und Ängste. Wer, dies im Hinterkopf, nun einen genauen Blick auf das Kino der «islamischen Welt» versucht, dem erweist sich der «Orient» ein weiteres Mal als ein

*Aus dem Beitrag von Samira Makhmalbaf zum Episodenfilm 11. SEPTEMBER*





AL MASIR/DAS SCHICKSAL von *Yussef Chahine*

Konstrukt – als heterogene, polyphone Welt, der der «Westen» jedoch im Jahre drei nach bin Laden einen eiligen, pauschalen Lackmest auflegt: «Freund oder Feind – Na? Und !?» Noch beim Warten auf eine Antwort zerfällt dieses Konstrukt in eine Vielzahl von Bildern, Stimmen, Perspektiven.

Neben der weitreichenden Betroffenheit angesichts der Opfer des WTC-Anschlages, gibt es seit jeher durchaus auch ein schlichtes Desinteresse gegenüber dem Westen – aus Not oder Unkenntnis geboren: Samira Makhmalbafs Beitrag zu dem Episodenfilm 11. SEPTEMBER zeigt afghanische Schulkinder, die der Toten von «9-11» gedenken sollen, und weder genau wissen, was ein Flugzeug noch was ein Hochhaus ist. Weiterhin gibt es Häme und Ressentiments, und auf der Suche nach einfachen Feindbildern wird man auch im Osten fündig: die frühen Filme Ebrahim Hatamikia etwa zeigten immer wieder Iraner, die im Westen erleben mussten, wie kalt, unmoralisch und verdorben diese Gesellschaft ist: am schönsten ist es eben zu Hause (es scheint die unvermeidbare Entwicklung manch eines Propagandafilmers, dass er sich irgendwann selbst nicht mehr glaubt: Hatamikia ist inzwischen selbst zum zensierten Dissidenten geworden). In Ägypten durchzieht die Popkultur gerade eine Welle antiamerikanischen Ressentiments, Schlagerstars beschimpfen die USA und Israel, und in einem Film fliegt die Freiheitsstatue in die Luft.

Yussef Chahine, das 78-jährige Wunderkind des ägyptischen Filmes, der noch 1997 mit AL MASIR/ DAS SCHICKSAL für Toleranz und Dialog plädierte, gibt sich als enttäuschter Liebhaber, als er 2004 in Cannes seinen neuesten Film vorstellt. Zunächst Wahsh = «Zorn» benannt, hat er ihn dann unter dem altersmildereren Titel ALEXANDRIA – NEW YORK herausgebracht, und damit seiner autobiografisch eingefärbten Alexandria-Trilogie einverleibt; im Zentrum des Filmes, den er als seine Reaktion auf die US-dominierte Weltpolitik bezeichnet, steht das Leben eines ägyptischen Regisseurs: seine Lehrjahre in den Staaten, seine Hoffnungen und Enttäuschungen. Dann seine spätere Rückkehr und die Erfahrung, dass keine Kommunikation möglich ist.

Schließlich gibt es einfach eine große, erhabene Ferne, wie sie Nabil Ayouchs Meisterwerk ALI ZAOUA vermittelt, der vom harten Lebensalltag marokkanischer Straßenkin-



ALEXANDRIA – NEW YORK von *Youssef Chahine*

der erzählt, oder auch Ghobadis oscarnominierter kurdischer Bergfilm ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE, der das harte Leben eines kurdischen Jungen in poetischen Bildern vermittelt. Diese Filme, die von eigenen, geschlossenen Lebenswelten erzählten, bewegten doch viele Zuschauer und waren, im Rahmen ihrer Möglichkeiten, äusserst erfolgreich.

Trennendes und Verbindendes zugleich: Vielleicht bestätigt sich hier die Einsicht der Globalisierungstheorie, dass jedes *regionale* Phänomen, das eine Nachrichtmeldung – oder auch einen Film – wert ist, seine *globale* Kehrseite hat: das zeigt sich in der gegenwärtigen Interessens- und Rohstoffpolitik um Afghanistan und Irak, aber auch in der Überbevölkerung der Metropolen, in ländlichem Medikamenten- und Wassermangel, Besatzungspolitik und Ausnahmezuständen, miserabler Bildungs- und Jugendpolitik, defizitärer Frauenpolitik etc. All diese Themen finden sich im Kino wieder. In all dieser Ambivalenz, in seiner Sympathie wie in seinem Separatismus gegenüber dem «Westen» vermittelt das Kino des Maghreb, des Nahen und Mittleren Ostens vor allem Themen der Weltgemeinschaft: Es geht um Spannungen zwischen Ethnien, Kulturen und Klassen, Generationen und Geschlechtern, um Globalisierungseffekte wie Migration oder Fundamentalismus, – und dies alles nicht erst seit jenem Datum, das der tunesische Filmkritiker *Tahar Chikhaoui* im Gespräch als «unwichtig» bezeichnet.

Und, falls nach einer moralischen Sentenz gesucht wird: Wie wir sagten, führen politische oder wirtschaftlich bedingte Wanderungsbewegungen schon seit langem dazu,



ALI ZAOUA von *Nabil Ayouch*

dass viele der «orientalischen» FilmemacherInnen im Westen leben. Nicht nur aufgrund dieser Nähe kann, wer einen neugierigen Blick auf das Fremde wagt, sich auch über den eigenen Standpunkt genauere Klarheit verschaffen. Sich mit dem Kino der islamischen Welt auseinander setzen heißt: Besser auf die eigene Kultur schauen.

\*\*\*

Man denke sich einen ägyptischen Filmkritiker, der – getrieben von nachhaltigem Interesse am Kino jenseits von Hollywood, einen Titel über «Das Kino Europas» herausgeben will: was soll da hinein?

Das, was er am liebsten hat: expressionistischer Stummfilm, italienischer Neorealismus, die Nouvelle Vague? DER SCHUH DES MANITU aufgrund seines Erfolges? Dänisches Dogma-Kino wegen der ästhetischen Relevanz? Französische Blödelklamotten? Der Kritiker wird sich wohl ganz einfach auf «das wesentliche» beschränken müssen, was immer das sein mag.

Die Kriterien für die Auswahl der Filmemacher für dieses Buch sind natürlich von vielen subjektiven Faktoren beeinflusst.

Die meisten Interviews habe ich während der letzten drei Jahre auf den internationalen Festivals in Teheran, Kairo, Tunis, Istanbul geführt, die in gewissem Sinne als Pendant zu den einschlägigen europäischen Festivals gelten können. Dabei habe ich häufig solche Filme ausgesucht, von denen zu hoffen oder anzunehmen war, dass sie in absehbarer Zeit auch in unseren Kinos zu sehen sein würden, (dass das eine eigene Problematik in sich birgt, davon unten mehr). Bisweilen schien es dann



interessanter, statt der immer gleichen «Favoriten» der Region andere zu befragen, und einmal habe ich auch trotz der eher mäßigen Spannungskurve eines Filmes – diesen aus ganz anderen als dramaturgischen Gründen für auskunftstark und interessant befunden. In einem Fall habe ich einfach meinen Wunsch-Interviewpartner nicht bekommen, und musste Ersatz finden. Dafür konnte der zu Beginn der Recherchen noch illusorisch scheinende Wunsch nach einem afghanischen Regisseur erfüllt werden: Inzwischen lief der erste afghanische Spielfilm nach dem Zusammenbruch des Taliban-Regimes auch in europäischen Kinos. Mit dem Regisseur von OSAMA, Siddik Barmak, konnte ich ein langes Gespräch führen – auch über die Lage in seiner Heimat, wo sich nach Jahren der Abstinenz nun auch ein Hunger nach Kinobildern Bahn bricht.

Was den Irak betrifft, muss man noch warten: Während ich hier am PC sitze, schneidet in Berlin Oday Rasheed den unmittelbar ersten Film der Post- Saddam-Ära fertig. UNDEREXPOSED verfolgt mehrere Schicksale während des «Befreiungskrieges» und wird sicher bald – wie einige weitere gerade in der Produktion befindliche irakische Filme – für Spektakel und Aufsehen sorgen. Hoffentlich zu Recht.

Natürlich gab es keinen Fragenkatalog; die Filme waren immer Ausgangspunkte für eine assoziative Reise mit unterschiedlichen Schwerpunkten, und so ist auch in den Vortexten mal die Filmgeschichte ausführlicher behandelt, mal der politische Hintergrund, mal die Filmografie des Regisseurs. Und so ist auch dieses Buch kein vollständiges: Es fehlen bedeutende Filmländer wie Syrien und Libanon, es fehlen die Saharastaaten Mauretanien, Tschad und Sudan – bisweilen ohne feste Kinosäle, aber mit mobilen Film-Projektoren und Video-Beamern, es fehlt der Blick auf den ferner Osten: Indonesien, das Land mit der größten muslimischen Population. Sodann – um Quotendiskussionen einzudämmen – fehlen Regisseurinnen: ein Interview mit der Iranerin Rakhshan Bani-Etemad kam in letzter Minute doch nicht zustande, die pakistanische Filmemacherin Sabiha Suhar habe ich nicht mehr erreicht. Schließlich fehlen Zahlen, Daten, Fakten: die umfassende knapp 3000 Filme traditionsreiche Filmgeschichte Ägyptens zu umreißen, ist an anderer Stelle geschehen<sup>1</sup>, ein Buch über die ähnlich reichhaltige iranische Filmkultur mit ihren zahllosen, hierzulande unentdeckten alten und neuen Meistern steht noch aus.

1 Noch eine Bemerkung zur Literatur: Ich verzichte auf eine Bibliografie. Die Liste deutschsprachiger Titel zum Thema wäre beschämend kurz, ein Nennung der in den USA, Grossbritannien, Italien, Frankreich und den Niederlanden publizierten Werke erdrückend umfangreich ausgefallen. Hier nur einige Hinweise: Zum ägyptischen Kino sind neben der publizierten Dissertation von Michael Lüders zwei detaillierte, lesenswerte aber meist vergriffene Titel erschienen: Kristina Bergmann, «Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten» (WBG; 1993), sowie: Viola Shafik, «Der arabische Film. Geschichte und kulturelle Identität» (Aisthesis Verlag, 1996). Eine jüngere, beachtlich vielschichtige Publikation ist: Rebecca Hillauer «Freiräume - Lebensträume. Arabische Filmemacherinnen» (Arte Edition/Verlag J. Horlemann, 2001). Ein schmales Bändchen von Rober Richter beinhaltet kenntnisreiche Analysen iranischer Filmefolge der Achtziger und frühen Neunziger; der ausstellungsbegleitende Band «Der neue iranische Film. Wir sind der Spiegel und das Bild darin» (Filmbuch des Jahres 2002) stellt eine Art Fortsetzung dar und behandelt vor allem das neue iranische Arthouse-Kino (ifa-Galerien Stuttgart/Bonn. 2002)

Was bleibt, ist komplex und vielfältig genug. Ohne dass dies anfangs intendiert war, ziehen sich durch die hier vorgestellten Filme und Gespräche quasi leitmotivisch verschiedene Themen: Aus manchen Texten mag man herauslesen, dass der Aufbau einer eigenständigen nationalen Filmkultur parallel zum Prozess der Entkolonialisierung erfolgt. Auch die westlichen Kultur- und Filmförderung wird öfter aufgebracht – und nicht nur positiv gewertet, wenn sie von den Künstlern immer nur bestimmte Stoffe verlangt (Hier lässt sich Rolle der internationalen Festivals problematisieren, die die Grundlage für die spätere Rezeption im Westen schaffen. Werden die Festival-Filme auch im Herkunftsland des/der RegisseurIn geschaut? Oder nur von westlichen Zuschauern? Sind Filme und Regisseure «repräsentativ»? Und für was eigentlich?) Ein Thema, das von den Filmemachern immer wieder aufgeworfen wurde, betrifft den Konflikt zwischen Individualismus und Kollektivzwang, künstlerischem Ausdruckswillen und gesellschaftlichen Konventionen; in Ägypten wie in Algerien, in der Türkei wie in Marokko gibt es Gleichschaltungsversuche seitens der herrschenden Macht: der Religiösen, des Staates – oder der Männer. Häufig erzählen die Filme – und auch die Regisseure – über die Grenzen des Verbotenen oder des Anstandes hinaus, über sprachliche, kulturelle Barrieren hinweg. So ließe sich auf der Suche nach einem durchgängigen *roten Faden* das – mal unterschwellige, mal manifeste – filmische Motiv der *Grenze* formulieren.

Gehen wir dem nach: Bahman Ghobadi dreht seine Filme aus Kurdistan buchstäblich im letzten Winkel einer quasi-archaischen Gesellschaft. Im Grenzland zwischen Iran und Irak machen sich ganz andere Oppositionen auf, als die Abendnachrichten vermitteln: Der Irak erscheint hier als «Westgrenze», über die hinweg Arbeitskräfte, Medikamente, aber auch Kulturgut in Form von kurdischen Schulheften eingeführt werden – als Schmuggelware. Die Hoffnung auf ein besseres Leben liegt für den jungen Protagonisten aus dem oscarnominierten *ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE* jenseits dieser Grenze. Der Film endet am Grenzzaun.

Als Ghobadi dann seinen zweiten Film abgeschlossen hatte, war diese periphere Region plötzlich in den Brennpunkt der weltpolitischen Aufmerksamkeit gerückt: *MAROONED IN IRAQ/VERLOREN IM IRAK* spielt erneut im iranisch-irakischen Grenzland, und unternimmt die Bestandsaufnahme eines von Saddams Giftgas-, Raketen- und Flugzeugangriffen völlig ruinierten Landstriches. Ghobadi bringt das Kunststück fertig, seine ernste Thematik über eine Burleske zu vermitteln, ein «Roadmovie», das auf die Typen der iranisch-kurdischen Folklore zurückgreift. Das erzählerische Leitmotiv, die Suche einer etwas schrägen Musikerfamilie nach einer verschollenen Sängerin, bietet zudem Anlass, auch die Musikkultur Kurdistans zu repräsentieren und in die Kinosäle der Welt zu exportieren. *VERLOREN IM IRAK* wurde 2003 aus naheliegendem Anlass kurzfristiger als geplant ins Kinoprogramm gedrückt. Das alles interessiert Ghobadi nur am Rande; immer rastlos hat er schon wieder den nächsten Film im Kopf, um die Geschichte der Kurden tiefer ins Gedächtnis des Kinos einzuschreiben.

Das Gehen über Grenzen, Wandern ist explizit Thema im Oeuvre des ägyptischen Weltenbürgers Yusri Nasrallah: Ali, der Held von *EL MEDINA/DIE STADT* versucht eine Selbstdefinition zwischen Ost und West; er verlässt Kairo in Richtung Europa, um dort, in Paris seinen Traum vom Theater zu leben. Doch die Stadt an der Seine ähnelt der Nilmetropole allzu sehr – neue Abhängigkeiten, wieder falsche Freunde – und die Bretter, die für Ali die Welt bedeuten sollen, erweisen sich als Boxring: Als Schaukämpfer muss er sich in gefakten Fights durchschlagen. Der Aufbruch zu neuen Ufern führt zurück an den Nil. Wahre Freiheit entsteht im Kopf und so müssen neben geographischen Barrieren innere Horizonte überschritten werden. Genau darum scheint es in Nasrallahs Filmen – Doku wie *fiction* – immer zu gehen; das Nomadisieren seiner Protagonisten über die verschiedensten Grenzen hinweg, die ihnen Kultur, Erziehung, Politik ... auferlegen.

Im Gegensatz zu Ghobadis hermetischer Bergwelt mit ihren atemberaubenden Landschaften erscheint Nasrallahs Großstadtproblematik seltsam vertraut. In der Tat verblüfft angesichts «exotisch» anmutender Themen und Kulissen häufig auch die «moderne» Biographie mancher Filmemacher: Was sich dem Kino-Zuschauer zunächst als jenseits einer fernen kulturellen Grenze gelegen darstellt (man sagt: «wir waren in einem arabischen Film ...»), erweist sich plötzlich als ganz nahe: So kann das Interview zu *EL MEDINA* auf Deutsch stattfinden, weil Yusri Nasrallah in Kairo die deutsche Schule besucht hat. Überhaupt leben einige der Filmemacher ganz oder teilweise im Westen: im politischen Exil, aus wirtschaftlichen Gründen – oder weil dort ihre Heimat ist. Der Algerier *Karim Traïdia* etwa, in den Niederlanden ansässig, bekam für *DIE POLNISCHE BRAUT* nicht nur eine Oscarnominierung, sondern auch einen Preis für den «am meisten niederländischen Film» – der zugleich genuin algerisch ist. In gleichem Maße aber, wie sich global durch Migrationsströme und Tourismus, durch neue Kommunikations- und Waffensysteme geographische Distanzen relativieren, finden sich trennende Grenzen auch innerhalb eines Landes: Durch Algerien zieht der Fundamentalismus der Religion und des Staates eine messerscharfe Grenze zwischen dem Rechten und dem Falschen, und jeder, der sich lieber in einem Gemischtwarenladen bedient – Rai-Sänger, Filmemacher, Journalist ... – verlässt das Land. In Palästina ist der Grenzzaun schon Metapher genug, und in Afghanistan bezeichnet die Burka nicht nur die Gräben zwischen den Geschlechtern, sondern auch die Grenzen des interkulturellen Verständnisses. Dem türkischen Film *HEJAR* liegt ein tiefgreifender, tabubeladener innerer Konflikt der modernen Türkei zugrunde. Handan Ipekçis Film über die spannungsreiche Freundschaft zwischen einem alten türkischen Richter und dem kleinen kurdischen Mädchen Hejar – über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg – verzichtet dabei auf die übliche plakative Polit-Rhetorik, sondern erzählt eine märchenhafte Parabel, ebenso mutig wie behutsam. Dennoch brach er einen Medien-Skandal und eine Prozesslawine los, weil er an ein altes Trauma rührte. Doch nicht nur nach innen hin, auch als eurasischer Staat ist die Türkei ein Land auf der Grenze zwischen zwei Kulturkreisen; dass sie

*beiden* angehört, ist vor allem Berufs-Europäern unheimlich. Für das Land selber resultiert daraus eine ungemein reichhaltige, lebendige und produktive Filmgeschichte.

Filme entstehen in einem Spannungsfeld, überall; und es ist schwierig, Grenzen auszuhalten und zu respektieren, obwohl verschiedene von oben verordnete Fundamentalismen schnell auf eindeutige Zuweisungen drängen: Der Berber muss Araber sein, der Kurde ein Türke, Frauen am besten unsichtbar, Schwule sind krank, und Intellektuellen geht man gleich an die Gurgel ...

Einige Vertreter der jüngeren Kino-Generation sitzen direkt an der Schnittstelle zwischen Ost und West, Orient und Okzident und setzen als Weichensteller den Zuschauer mal in den Orientexpress und mal in die Deutsche Bahn. Solmaz Shabazi und Tirdad Zolghadr zeigen, wie sich Begriffe auflösen können, wie neben festgefahrenen Klischees vom «Fremden» andere, neue Bilder möglich sind. Wie das Nebeneinander von Binnen- und Außenperspektive nicht nur «ausgehalten» werden kann, sondern zu produktiven Doppelungen führt. Was das alles heißt? Mit TEHERAN 1380 versuchen sie eine ungewohnte Perspektive auf die iranische Hauptstadt: nichts von der Achse des Bösen, «Mullahkratur» nur im Hintergrund und auch nichts von der eingängigen Ästhetik iranischer Filme. Stattdessen: Annäherung an eine post-?-moderne 9- bis 11-Millionen-Metropole, die aus allen Nähten platzt. In Gesprächen mit Städteplanern, Fotografen, Touristen, Soziologen und anderen Teheranis thematisieren und brechen die Filmemacher westliche Klischees vom Iran. Aber auch der «Okzidentalismus der Iraner lässt zutreffende bis abstruse Konzepte über die westliche Welt aufscheinen.

Der filmische Blick ist distanziert, analytisch, erfolgt gewissermaßen von den Rändern des Hexenkessels her, und wirkt doch durch die eingefangene urbane Polyphonie lebendig ... In der formalen Distanz kommt auch ein «doppelter Standpunkt» zum Ausdruck: Zolghadr und Shabazi werden dem westlichen Publikum, für das der Film vor allem bestimmt sein mag, als auskunftgebende «Iraner» erscheinen – in Teheran selbst bewegen sich die «Auslands-Iraner» streckenweise auch als Fremde; das bedingt eine eigene – eben «hybride» – Perspektive. Wenn man es so formulieren will: Wird die Neugier auf das andere zu der auf das eigene ...

Falls eine Irritation darüber einsetzt, dass in einem Buch über das Kino des Orients auch deutschsprachige Filmemacher auftauchen, ist das willkommen; es geht ja auch darum, diesem in einen starren semantischen Korsett gefangenen Begriff «Orient» neue Bedeutungsfelder zu erschließen. Deutschland hat mit der Zuweisung, Ausgrenzung und Vernichtung des «Fremden» im «Eigenen» seine eigene leidvolle Geschichte. Die Nachkriegszeit forderte inzwischen mehrfach dazu auf, sich mit dem «Ganz Nahen Osten» im eigenen Land vertraut zu machen: SOLINO, der dritte Langfilm von *Fatih Akin* erzählte von den ersten Gastarbeitern. Akin selbst ist Vorzeigefigur-wider-Willen eines neuen deutsch-türkischen Kinos, das selbstbewusst die Perspektive einer zweiten und dritten Migrantengeneration probt. DENK

ICH AN DEUTSCHLAND – WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN (2001) heißt ein Dokumentarfilm Akins über die Generation seiner Eltern. «Zurückkehren» kann für ihn wie für viele «Deutschtürken» nur noch heißen, diese türkischen Eltern in Hamburg, Berlin oder Kassel zu besuchen. Akin lässt die Leidensperspektive der ersten deutsch-türkischen Filmemacher wie Tewfik Baser (40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND) hinter sich, verzichtet auf jeden moralisierend-didaktischen Grundton und will vor allem Geschichten erzählen. Wenn diese vor allem im Migrantenmilieu spielen wie Akins Erfolgsfilm KURZ UND SCHMERZLOS etwa, ist das schön, macht einen Regisseur aber nicht zum Migrationsexperten.

Im Zuge der «Kanak Attack»-Bewegung formiert sich ein deutsch-orientalisches Kino, das sich nicht ein- noch ausgrenzen lassen will, sondern im Gegenteil in solchen Versuchen der Einhegung und Klassifizierung gesellschaftliche Schwachstellen und Widersprüche aufspürt.

Bei dem irakisch-schweizerischen Regisseur *Samir* findet der «hybride» Standpunkt auf mehreren Ebenen Eingang in Themenwahl, Erzählstrategien und formale Gestaltung seiner Filme, die gleichermaßen hoch reflexiv wie emotional eindringlich sind. FORGET BAGHDAD folgt den Erinnerungen von vier irakischen Juden: Im Irak nach der Staatengründung Israels als Zionisten angefeindet, wandern sie – mit 120.000 anderen – ins gelobte Land aus, um dort nun als Araber ausgegrenzt zu werden. Durch das gemeinsame Erinnern und über das Collagieren von historischem wie auch aktuellem Bild-, Text- und Film-Material wird das zeitgeschichtliche Porträt zu einem allgemeinen Essay über Heimat, Fremdsein, Erinnern.

Bei seinem formal und inhaltlich komplexem Ansatz – einem gestalterischen Experimentieren mit unterschiedlichen Erzählformen zwischen Dokumentarfilm und arabischem Märchen – ist der Blick auf das Gesamtwerk Samirs interessant. Aspekte, die immer wieder in seinem Œuvre (Experimentalfilm, Videoinstallation, Doku, TV-Spielfilm ...) auftauchen, sind hier: Migration und Mehrsprachigkeit, Reflexion über kulturelle Identität und kulturelles Gedächtnis, die Auflösung von und der spielerische Umgang mit ethnischen, religiösen usw. Klischees, Themen, die auch viele der hier versammelten Filmemacher aufnehmen, um sie – in Kunst zu verwandeln. Filme wollen faszinieren und unterhalten, nicht als wissenschaftliches Anschauungsmaterial dienen, darum:

Beenden wir diese Gedanken über innere und äußere Grenzen, den echten und falschen Orient mit einer Anekdote. Yusri Nasrallah, der Ägypter, überrascht mich nach einem sehr, sehr langen und in jeder Hinsicht erschöpfenden Interview mit dem Wunsch nach einer richtigen deutschen Bratwurst. In der Kölner Innenstadt finden wir: chinesische, türkische und griechische Imbisse, Pizzerien, ein Steakhaus, einen Inder, ein polnisches Restaurant – aber keine Wurst.