



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Darstellung und Repräsentation von Islam und
Muslim/innen in österreichischen Filmen an
ausgewählten Beispielen“

verfasst von / submitted by

Yunus Yagiz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / UA 066 874
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt / Masterstudium Islamische Religionspädagogik
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsinteresse	2
1.2	Forschungsziel.....	3
1.3	Forschungsfragen	4
1.4	Zur Beachtung	4
2	Begriffsklärungen.....	5
2.1	Inhaltsvermittlungen über das Medium Film	5
2.2	Filmgattungen, -bewegungen und -genres	7
2.3	Filmanalyse	9
3	Filmanalyse: Die Darstellung von Islam und Muslim/innen	12
3.1	„I love Vienna“ (1991).....	12
3.1.1	Handlung	13
3.1.2	Forschungsrelevante Themen in „I love Vienna“	14
3.1.3	Zusammenfassende Analyse von „I love Vienna“	19
3.2	„Arab Attraction“ (2010)	22
3.2.1	„Handlung“, Verlauf und forschungsrelevante Themen	23
3.2.2	Der Jemen und Barbara Wally heute.....	33
3.2.3	Analyse des Films	35
3.3	„Die Migrantigen“ (2017)	38
3.3.1	Die Handlung	38
3.3.2	Forschungsrelevante Themen in „Die Migrantigen“	39
3.4	„Womit haben wir das verdient?“ (2018)	48
3.4.1	Die Handlung	51
3.4.2	Forschungsrelevante Themen in „Womit haben wir das verdient?“	52
3.4.3	Problematisierung.....	67
4	Zusammenfassung	69

4.1	Explizite Islamdarstellung.....	69
4.2	Implizite Islamdarstellung.....	70
4.3	Thema: Flucht und Migration	71
4.4	Thema: Integration und Rassismus	72
4.5	Thema: Kulturelle Begegnung bzw. Konfrontation	73
4.6	Thema: Gender und Frauendarstellung	75
5	Literaturverzeichnis.....	77
5.1	Buchquellen.....	77
5.2	Elektronische Quellen	79
5.3	Filmquellen.....	83
6	Anhang	84
6.1	Abstract	84
6.2	Abstract English	84
6.3	Eigenständigkeitserklärung	85

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Szenen in „I love Vienna“ mit Islambezug (eigene Darstellung des Verfassers)...	21
Tabelle 2: Bedeutungsfelder in „Arab Attraction“ (eigene Darstellung des Verfassers).....	37
Tabelle 3: Behandelte Thematiken in „Womit haben wir das verdient?“	52

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ansätze der Filmwissenschaft.....	6
Abbildung 2: Dimensionen von Filmanalyse.....	10
Abbildung 3: Dimensionen von Film und dessen Analyse	11
Abbildung 4: Beispiele für „optische Präsenz“ von Muslim/innen in „Die Migrantigen“	47
Abbildung 5: Ein inszeniertes, morgendliches Panorama Wiens darf nicht fehlen, in die „Migrantigen“ vor dem Güterbahnhof und den Flaktürmen.	48
Abbildung 6: Bildsprache Titeleinblendung „Womit haben wir das verdient?“	55
Abbildung 7: Szene des „Outings“ von Nina/Fatima.....	56
Abbildung 8: „Nina schüttelt ihr Haar“-Szene.....	56
Abbildung 9: Inszenierung eines politischen Statements durch die Regisseurin: Die verdatterte Wanda steht vor der Klassentür, nach der Aussage des Lehrers, dass Verbote keine Lösung seien.....	57
Abbildung 10: Wanda auf der Extremismus-Beratung.	60
Abbildung 11: Filmisch inszenierte Gleichsetzung von Extremen – Rechtsextremismus und Islamismus.....	61

1 Einleitung

Das Thema Islam bzw. Muslim/innen rückte insbesondere ab den 2000er Jahren zunehmend in den Fokus medialer Darstellungen. Dazu trugen mehrere Faktoren bei. Einerseits waren das die internationalen Entwicklungen, der 11. September 2001 und die politischen Ereignisse in dessen Folge sowie die höhere Präsenz islamistischen Terrorismus in der öffentlichen Wahrnehmung. Andererseits setzte eine neue Wahrnehmung der Begriffe von Integration bzw. Interkulturalität und Migration ein, die zu einer großen Anzahl verschiedener Auseinandersetzungen mit den Formen, Problemen und Möglichkeiten des Zusammenlebens in den europäischen Gesellschaften führten, die teils sehr heftig und kontrovers geführt wurden. Schließlich tauchten auch neue ideologische Formationen auf, die alte islamfeindliche Ansichten neu instrumentalisierten, antiislamische Kampagnen führten und zum Teil auch wesentlichen politischen Einfluss erreichten. Auch innermuslimisch erfolgten Auseinandersetzungen mit der eigenen Lebensrealität, der Diversität muslimischer Lebensformen und Identitätsentwürfe und den islamisch-theologischen Antworten auf die neuen Herausforderungen¹.

Alle diese gesellschaftlichen Bewegungen, Umbrüche und Auseinandersetzungen spiegeln sich in medialen und filmischen Gestaltungen, Aufbereitungen und Zugängen, kurz: in der filmischen Darstellung wider². Dabei stellt das österreichische Filmschaffen keine Ausnahme dar. War das Thema Islam lange Zeit im Wesentlichen nur über muslimische Migrant/innen in österreichischen Filmen präsent, etwa in „Kottan ermittelt, Folge: Hartlgasse 16a“, so setzte ab den 90er Jahren eine umfassendere Beschäftigung mit dem Thema ein, die sowohl die kulturelle Dimension in den Blick nahm als auch die religiöse und politische miteinbezog. Historische Ereignisse, wie der Jugoslawien-Krieg, die Golfkriege, die Attentate von 11. September 2001 und aufsehenerregende europäische Anschläge, der arabische Frühling und das Anwachsen rechter antiislamischer Bewegungen und rassistischer, fremdenfeindlicher Gewalt sowie das Phänomen der Radikalisierung muslimischer Jugendlicher, aber auch Diskurse wie jener um

¹ Vgl. Karis, Tim (2013): Mediendiskurs Islam. Narrative in der Berichterstattung der Tagesthemen 1979-2010. Wiesbaden: VS Verlag.

² Vgl. etwa Müller, Christine (2017): „Watch out, he’s a Muslim!“ Islamophobie in der US-amerikanischen Serie *Homeland*. Jena: Master.

ein „Kopftuchverbot“ lieferten den Hintergrund filmischer Ausformungen, in Dokumentarfilmen ebenso wie in Spielfilmen³.

1.1 Forschungsinteresse

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität in Bezug zum Islam, sei es vor dem biographischen Hintergrund, sei es vor dem Hintergrund von Migrationsphänomenen liefert weiteren Stoff für eine filmische Beschäftigung mit der Materie „Islam und Muslim/innen“.

Während die Darstellung in Print- und Onlinemedien sehr wohl bereits ausgiebige wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, ist das bei Filmen noch nicht erschöpfend der Fall. Zwar werden Filme entsprechend ihrer Reichweite in die Öffentlichkeit rezensiert und finden Beachtung durch die Kritik, eine ausgiebige Analyse findet jedoch seltener statt⁴.

Die vorliegende Arbeit unternimmt das Forschungsanliegen, zu analysieren, wie das Thema Islam und Muslim/innen anhand ausgewählter Beispiele von Filmen dargestellt wird.

Das erste ausgewählte Beispiel ist der Film „I love Vienna“ von 1991, eine Gesellschaftskomödie, die die Realität der Ankunft des gläubigen muslimischen Asylwerbers Mohammed in seiner Traumstadt Wien schildert. In zwei weiteren Komödien, der mediensatirischen Gestaltung „Die Migrantigen“ (2017) und „Womit haben wir das verdient?“ (2018), in dem die Konversion eines Mädchens zum Islam den Stoff liefert, finden sich ebenfalls wesentliche Anhaltspunkte einer Beschäftigung mit dem Islam bzw. Muslim/innen⁵.

Aus der Sicht des Dokumentarfilms beschäftigt sich ein weiteres Filmwerk aus Österreich mit der Thematik, und zwar „Arab Attraction“ (2010), der dokumentarisch „über das Leben von Barbara Wally, einer ehemalige Leiterin der International Summer School of Fine Arts in Salzburg, die zum Islam konvertiert ist“⁶, erzählt.

³ Vgl. etwa El-Sehity, Magda Mariam (2009): Islamophobie in den österreichischen Tageszeitungen - eine kritische Diskursanalyse. Wien: Master; Schiffer, Sabine (2005): Der Islam der Medien. Ein Beitrag der Medienpädagogik zur Rassismusforschung, in: merz. Medien + Erziehung 49,2 (2005), 43-48.

⁴ Vgl. Karis, Tim (2013): Mediendiskurs Islam. Narrative in der Berichterstattung der Tagesthemen 1979-2010. Wiesbaden: VS Verlag.

⁵ Vgl. Anon. (2018): Film „Womit haben wir das verdient?“ Plötzlich Muslima. Was tun, wenn die Tochter online zum Islam konvertiert? Eva Spreitzhofers Komödie klingt vielversprechend, weiß aber nicht, was sie will, in: taz online, online unter: <http://www.taz.de/!5565331/>

⁶ Arab Attraction, online unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/193677.html> (24.3.2018).

1.2 Forschungsziel

Die vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag zur Film- und Medienanalyse leisten, indem gezeigt wird, wie Muslim/innen bzw. deren Religion in ausgewählten Beispielen des österreichischen Films repräsentiert werden. Diese Analyse zeigt vor dem zeithistorischen Hintergrund die Repräsentationen in drei Beispielen von Filmen auf und setzt sich zum Ziel, einerseits darzustellen, welches Islambild in die Öffentlichkeit vermittelt bzw. wie dieses unter Umständen rezipiert wird, andererseits, wie gesellschaftliche Gegebenheiten die filmische Gestaltung beeinflussen.

Im Rahmen von der Islamischen Religionspädagogik geht es auch um Medienpädagogik und die Einflüsse medialer Darstellungen und die nachhaltige bzw. prägende Wirkung auf Jugendliche und junge Menschen, muslimische und nichtmuslimische, ganz besonders über Filme. Daraus ergibt sich die Frage der möglichen Thematisierung im islamischen Religionsunterricht (IRU) anhand der ausgewählten Beispiele, die auch in der vorliegenden Arbeit untersucht werden soll. So schreibt das Schulamt auf seiner Webseite: „Die Frage nach der Integration des Islam in Europa kann im Unterricht aufgegriffen werden und im Gespräch mit den SchülerInnen die Vereinbarkeit ihrer Identität als Muslime und Menschen, die den Lebensmittelpunkt Österreich teilen, herausgearbeitet werden.“⁷ Die behandelten Filme können ein Beispiel für Umgangsweisen bezüglich der Beheimatung liefern, ihr Einsatz im Kontext von IRU soll untersucht werden.

Methodisch handelt es sich um eine systematische Filmanalyse unter Einbezug soziokultureller Hintergründe, indem einerseits die Filmrealität, die „Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen“, die Bedingungsrealität, die „Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben“ und die Bezugsrealität, die „Erarbeitung der inhaltlichen, historischen Problematik, die im Film thematisiert wird“⁸, andererseits die Wirkungsrealität im Rahmen der Rezeptionsanalyse⁹ Gegenstand der Untersuchung werden.

⁷ Schulamt der Islamischen Glaubensgemeinschaft in Österreich (2019): Über Schulamt, [Online:] <http://www.derislam.at/schulamt/> [31.3.2019].

⁸ Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 103.

⁹ Vgl. Bauer, Marlies (2010): „Geschichte des Widerstandes in Film und Fernsehen“. Die Inszenierung der Stauffenberg-Thematik und das tatsächliche Ereignis des 20. Juli 1944. Wien: Master.

1.3 Forschungsfragen

Vor dem Hintergrund der Problemstellung ergeben sich folgende Forschungsfragen:

- Wie erfolgt die Repräsentanz von Muslim/innen in den ausgewählten Filmbeispielen?
- Wie erfolgt die implizite oder explizite Darstellung der Religion Islam in den ausgewählten Filmbeispielen?

1.4 Zur Beachtung

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen Teil, der die Hintergrundinformationen und den Forschungsrahmen absteckt, und einen praktischen Teil mit einigen ausgewählten Beispielen österreichischer Filme, in dem eine Analyse der Präsenz von Muslim/innen bzw. der Religionsdarstellung von Islam erfolgt. In der Arbeit wurde auf darauf geachtet, weitestmöglich zu gendern, wo das aus Gründen der Lesbarkeit unterbleibt, ist die jeweils andersgeschlechtliche Form mitzudenken.

2 Begriffsklärungen

Eine Untersuchung der Repräsentanz von Muslim/innen und Islam in österreichischen Filmen braucht eine Klärung der Begriffe, mit denen sie arbeitet. Das Medium Film unterscheidet sich von anderen Medien in einigen bedeutenden Punkten, die näher behandelt werden sollen. Außerdem wird die Filmanalyse, mittels der die gewählten Beispiele methodisch untersucht werden, näher erklärt, außerdem die Genres bzw. die Gattungen von Filmen, denen sie zugerechnet werden.

2.1 Inhaltsvermittlungen über das Medium Film

Das Medium Film vermittelt seine Inhalte bzw. Botschaften in einer spezifischen Art und Weise, die wie bei allen Kommunikationsformen als eine Ganzheit der Sinneseindrücke prozessiert wird und über bestimmte Sinneskanäle rezipiert wird.

„Filme oder auch Fernsehsendungen vermitteln ihre Botschaft bekanntlich über das Bild bzw. über Bildfolgen *und* über den Ton (Dialoge, Musik, Geräusche), wobei die auditiv gegebenen Informationen die visuellen ergänzen und effektivvoll unterstreichen oder auch konterkarieren, ironisch oder ahnungsvoll zuspitzen können. Daneben verfügt jeder Film über einen – mehr oder weniger bewusst gestalteten – spezifischen Spannungsaufbau, der sich bereits aus der Abfolge und kontextuellen Einbindung der einzelnen Handlungseinheiten [...] ergibt: Durch die Wendungen der Geschichte, das Spiel der Akteure, Schnittrhythmus, Bildkomposition und Toneinsatz, durch das, was die Kamera gerade zeigt und was außerhalb des Bildraums passiert, kann die Wahrnehmung des Betrachters, seine Aufmerksamkeit gelenkt oder – als Erregung und (An-)Spannung erlebt – bis zur Unerträglichkeit gesteigert, aber im Negativfall auch auf ‚gähnende‘ Langeweile reduziert werden.“¹⁰

Filme kommunizieren also mittels ihrer Instrumente sehr komplex mit den Rezipienten, den Zuseher/innen. Dabei benützen sie Kameraeinstellungen (die großen Acht: Panorama, Totale, Halbtotale, Halbnah, Amerikanisch, Nah, Groß, Detail), Perspektiven (Froschperspektive, Untersicht, Normalsicht, Aufsicht, Vogelperspektive), Bildbewegungen (Schwenk, Fahrt, Zoom), Beleuchtungseffekte (Normalstil, Low-Key-Beleuchtung, High-Key-Beleuchtung), die Schärfentiefe, Drehorte, Requisiteneinsatz, Ton, Erzählstile, Schnittfolgen und deren Montage

¹⁰ Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 14.

(Parallelmontage, Schuss-Gegenschuss, Kontrastmontage, harter vs. weicher Schnitt) und Blendeffekte (Auf- und Abblende, Überblendung) und Raumgestaltung¹¹.

Die Bearbeitung der vielen Aspekte des Films ist die Aufgabe der Filmwissenschaft, die sich mit den vielen verschiedenen Fragen, die daraus hervorgehen, beschäftigt.

Ansatz	Fragestellung	Methode
Film als ästhetischer Gegenstand, Film als Kunst	Was ist schön/gut im Film? Wie ist er material-ästhetisch beschaffen?	Materialästhetische Analysen Filmkritiken, Rezensionen Filmmessayistik
Film als sprachliches und Sprache verwendendes Kommunikationsmittel	Welche Codes verwendet der Film?	Linguistische, präsemiotische Instrumente
Film als Medium der Massenkommunikation	Welche gesellschaftlich relevanten Themen behandelt der Film explizit oder implizit?	Kommunikationswissenschaftliche und soziologische Theorien, Theorien zur »Popular Culture«
Film als Text, Film als literaturähnliches Zeichensystem	Was und wie erzählt der Film? Wie setzt der Film literarische Vorlagen um oder wie ist sein Verhältnis zur Literatur?	Philologische, sprach- und literaturwissenschaftliche Methoden, Narratologie
Film als Aufzeichnungs- und Darstellungsmittel für alle sicht- und hörbaren Objekte und Ereignisse	Welche Gegenstände behandelt oder dokumentiert der Film wie?	Abbildtheoretische, theaterwissenschaftliche, historische, psychologische etc., je fachspezifische Theorien
Film als komplexe Struktur von interdependenten Zeichensystemen	Welche Zeichensysteme verwendet oder etabliert der Film auf welche Art?	Semiotische, systemtheoretische und diskurstheoretische Methoden
Film als Kommunikationsmittel, welches andere Kommunikationsmittel auf spezifische Weise kommuniziert	Was sind filmspezifische Codesysteme und wie überlagern sie sich mit den afilmischen?	Filmwissenschaftliche Basiszugänge
Film als Ware	Welcher Film ist kommerziell erfolgreich und warum?	Ökonomisch-soziologische Methoden und Messungen
Film als Wirkfaktor	Wie wirkt Film auf wen?	Rezeptionsästhetische Untersuchungen

Abbildung 1: Ansätze der Filmwissenschaft¹²

Die Bedeutungerschaffung von Filmen ist daher alles andere als einfach zu leisten, da es nicht genügt, einen Film anzusehen, sondern er will anhand seiner spezifischen Charakteristika

¹¹ Vgl. Ganguly, Martin (2011): Filmanalyse. Themenheft. Stuttgart, Leipzig: Ernst Klett (=Edition.Film), 18–43.

¹² Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2008): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlag, 15.

analysiert werden. Die entsprechenden Analyseverfahren beziehen dann die Betrachter/innen auch mit ein.

2.2 Filmgattungen, -bewegungen und -genres

Filme werden nach Kategorie-Kriterien unterschieden und einer Vielzahl unterschiedlicher Gattungen zugeordnet, zu denen etwa Amateur- und Autorenfilme, B-Movie, Dokudrama, Ethnologischer Film, Frauenfilm, Fernsehfilm, Kinderfilm, Monumentalfilm, Porno Chic, Revolutionsfilm und dergleichen gehören. Die Zugehörigkeit eines konkreten Films zu einer bestimmten Gattung schließt nicht aus, dass er auch zu einer oder mehreren Untergattungen gezählt wird.

Jede Filmgattung unterliegt einem historischen Verlauf, das heißt auch, dass sie sich im Laufe der Geschichte verändert und andere Formen annehmen und unterschiedlichen Zwecken dienen kann – so dienten Filme als Propagandainstrument sowohl des nationalsozialistischen Regimes als auch der britischen oder US-amerikanischen Regierung.

Die Grundunterscheidung bezüglich der Gattungen ist die in fiktionalen Film und nichtfiktionalen Film. Für die vorliegenden Beispiele wurden drei Filme der Gattung „Spielfilm“ gewählt und ein Beispiel der Gattung „Dokumentarfilm“, der alle nichtfiktionalen Filme zugerechnet werden.

Der Dokumentations- oder Faktencharakter von Dokumentarfilmen ist allerdings nur eine Illusion des Zusehers, denn auch der Dokumentarfilm folgt den Parametern filmischer Inszenierung und narrativer Gestaltung von „Wirklichkeit“¹³. Zudem vermischen sich die Gattungen, indem Dokumentarfilme wie Spielfilme gestaltet werden, während in manche Spielfilme dokumentarfilmische Elemente eingebaut werden oder sogar der Eindruck erweckt wird, der Spielfilm sei ein Dokumentarfilm. Im Doku-Drama etwa vermischen sich die beiden Gattungen dann zu einem bestimmten Genre.

Im Filmbeispiel „Die Migrantigen“ etwa geht es um das Abdrehen und die Herstellung eines „Dokumentarfilms über die Migrant/innen am Rudolfsgrund“ und der Film geht kritisch mit der Authentizität solcher „Dokumentarfilme“ des Fernsehens um.

Die Entscheidung, einen österreichischen Dokumentarfilm gemeinsam mit österreichischen Spielfilmen als Beispiele zu wählen, wurde bewusst getroffen, denn das ermöglicht eine

¹³ Vgl. Heller, Heinz-B. (2007): Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. von Thomas Koebner. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam.

Gegenüberstellung der Repräsentation von Muslim/innen und Islam in zwei grundlegenden filmischen Gattungen.

Darüber hinaus werden bei Spielfilmen bestimmte Genres unterschieden, die bestimmte Gemeinsamkeiten in Hinsicht auf Handlungsaufbau, Figurengestaltung, audio-visuellen Stil, Handlungsort, Zeitebene und emotionale Wirkung aufweisen¹⁴. Zu den Genres gehören beispielsweise Abenteuerfilm, Kriminalfilm und Horrorfilm und eine ganze Fülle an Subgenres, wie beim Horrorfilm etwa der Zombie-Film.

„Ein Filmgenre bezeichnet eine Gruppe von Filmen, die einen oder mehrere gemeinsame Aspekte aufweisen. Das kann eine bestimmte Erzählform oder eine Grundstimmung in Bezug auf Handlung, Handlungszeitraum oder Handlungsort sein. Genres unterliegen trotz stabiler Grundschemata historischen Wandlungen. Innerhalb eines Films kann es auch zu Überschneidungen von Filmgenres kommen.“¹⁵

Genres sind demnach sehr wandelbar und bilden auch laufend Hybride aus, sodass eine Festlegung eindeutiger Kriterien zur Zuordnung schwerfällt oder sogar unmöglich ist¹⁶.

Das gilt jedoch nicht für die drei für die vorliegende Arbeit gewählten Beispiele, die alle dem Genre der Komödie und dem Subgenre Gesellschaftskomödie zuzurechnen sind, obwohl natürlich auch in diesem Fall große Unterschiede und Überschneidungen mit anderen Genres (z.B. „Womit haben wir das verdient?“ mit Familienkomödie, „Die Migrantigen“ mit Mediensatire usw.) bestehen. Alle drei aber können mit der Bezeichnung „Culture-Clash-Komödie“ auch treffend bezeichnet werden, weil die komischen Effekte aus dem Zusammenprall unterschiedlicher kultureller (aber auch religiöser) Hintergründe und Gepflogenheiten entstehen.

Das Genre der Filmkomödie bedient sich einer ganzen Reihe von Möglichkeiten, die der Film bietet¹⁷: Visuelle Komik, Sprachwitz und Wortwitz, Peinliche Situationen und Verwechslungen, eine nicht zu sehr in die Tiefe gehende Themenbehandlung, Kontrasteffekte und natürlich ein Happy End. Das verweist auf die soziale Funktion, die Genres im Film erfüllen:

¹⁴ Vgl. Munaretto, Stefan (2018): Wie analysiere ich einen Film? Das Standardwerk zur Filmanalyse. 2. Auflage. Hollfeld: C. Bange (=Königs Lernhilfen 1588), 106.

¹⁵ Ganguly, Martin (2011): Filmanalyse. Themenheft. Stuttgart, Leipzig: Ernst Klett (=Edition.Film), 12.

¹⁶ Vgl. ebd., 107.

¹⁷ Vgl. Heller, Heinz B. (Hrsg.) (2005): Filmgenres: Komödie. Stuttgart: Reclam; Bohrmann, Thomas/ Reichelt, Matthias (2009): Komik als Unterhaltung. Überlegungen zur Filmkomödie, in: Bohrmann, Thomas/ Veith, Werner/ Zöller, Stephan (Hrsg.): Handbuch Theologie und Populärer Film. Band 2. Paderborn: Schöningh, 83–98; Glasenapp, Jörn/ Lillge, Claudia (Hrsg.) (2008): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Fink.

„Genres erlauben es dem Publikum, die engen Grenzen seiner alltäglichen Realität zeitweilig hinter sich zu lassen. [...] Genres sind Ausdrucksformen weit verbreiteter Angst- und Katastrophenfantasien, unterbewusster Schuldgefühle, der Faszination am Unheimlichen. [...] Genres erklären dem Zuschauer die Gesellschaft, in der er lebt. Sie bilden sich heraus oder treten erneut in Erscheinung, wenn sich ein Bedarf nach bestimmten Erzählungen abzeichnet.“¹⁸

Zwar sind die gewählten Beispiele von Spielfilmen Komödien und keine Katastrophen-, Horror- oder Endzeitfilme, dennoch wirken sie als Katalysator für bestehende gesellschaftliche Ängste und auch Schuldgefühle, nur „die Faszination am Unheimlichen“ könnte durch die „Faszination am Fremden“ ersetzt werden. Die behandelten Komödien machen es möglich, über Dinge zu lachen, die in der realen Welt der Grund für Ängste und Konflikte sind. Als Culture-Clash-Komödien erfüllen diese Genre-Filme aber auch die gesellschaftserklärende Funktion, denn sie schaffen ein Gemeinschaftsgefühl und vertreten eine „erzieherische“ Funktion, indem am Ende doch alle nicht so verschieden sind und zueinander finden.

Abgesehen von Gattung und Genre gibt es im geschichtlichen Verlauf des Films immer wieder bestimmte Filmbewegungen, die auftreten und sich um eine Schule, eine künstlerische Bewegung, eine Personengruppe, in einem Land oder durch bestimmte Darstellungsweisen oder Anliegen gruppieren.

2.3 Filmanalyse

Es wird aus dem Vorangehenden klar, dass ein Film, „wie auch Literatur oder Theater, einen Bezug zur Realität, zur Welt und zu den Betrachtern, für die er schließlich auch gemacht ist“¹⁹, hat. Daraus folgert wiederum, dass der Film analysiert werden muss, um seine Bedeutungsfelder zu ermessen. Der Film als solcher stellt aber ein Erlebnis bereit, dass sich im Betrachter, in der Betrachterin vollzieht, sich einer Analyse aber entzieht. Daraus ergibt sich ein Subjektivitäts-/Objektivitätsproblem.

„Einerseits kann die unmittelbar unter dem Eindruck des Filmerlebnisses erfolgte Verbalisierung vieles von der sinnlich-affektiven Qualität eines Films beinhalten und damit wertvolle Hinweise auf das Rezeptionsspektrum geben – Anhaltspunkte, die bei mehrfacher Betrachtung, etwa im Vollzug einer systematischen Analyse, häufig verlorengehen. Auch kann die auf ganzheitliche Verstehensmomente rekurrierende

¹⁸ Munaretto, Stefan (2018): Wie analysiere ich einen Film? Das Standardwerk zur Filmanalyse. 2. Auflage. Hofffeld: C. Bange (=Königs Lernhilfen 1588), 107f.

¹⁹ Ganguly, Martin (2011): Filmanalyse. Themenheft. Stuttgart, Leipzig: Ernst Klett (=Edition.Film), 12.

(hermeneutische) Filminterpretation Zusammenhänge aufdecken, die in einer auf Details und Feinstrukturen konzentrierten Untersuchung meist unerkannt bleiben oder wieder in Vergessenheit geraten.“²⁰

Mit der Analyse von Filmen beschäftigt sich die Filmanalyse als einer Disziplin der Filmwissenschaft, die versucht sowohl die quantitativ bestimmbareren Präsentationstechniken und -merkmale des Films miteinzubeziehen, als auch die qualitativen Zugänge der subjektiven Annäherung zu berücksichtigen. Dabei wird aber auch der weitere Kontext beachtet.

„Die Beschränkung der Filmanalyse allein auf den Film, ohne Berücksichtigung seiner Einbettung in eine zeitgeschichtliche, von weltanschaulichen und sozialen Konstellationen bedingte Situation verkennt jedoch, daß auch der Film selbst [...] von der jeweiligen Gegenwart, in der er entstand, geprägt ist, übersieht auch, daß man selbst bei der Filmanalyse als Untersuchender, Konstatierender und Deutender von der eigenen geschichtlichen Bedingtheit sich nicht freimachen kann, [...] Kunst und Kommunikation geschehen nicht um ihrer selbst willen, sondern – neben der Bedeutung, die sie für ihren Autor im Sinne der Selbstentfaltung haben – immer in Hinblick auf den Adressaten.“²¹

Die Filmanalyse geht dabei systematisch vor und folgt definierten Kategorien, wie aus folgender Grafik deutlich wird.

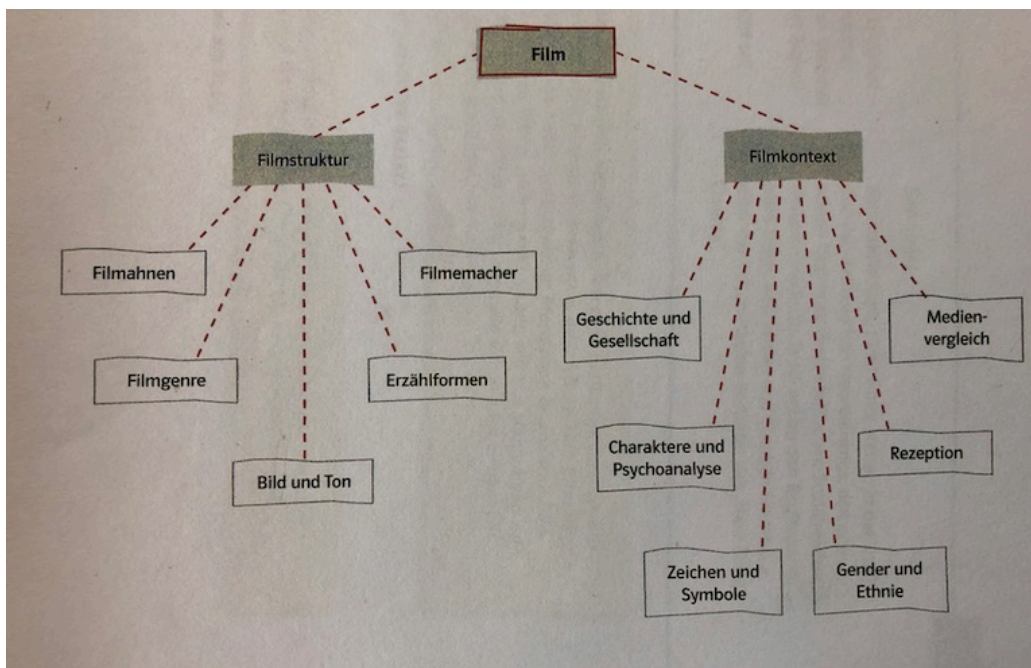


Abbildung 2: Dimensionen von Filmanalyse²².

²⁰ Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 17.

²¹ Albrecht 1964, 236 zit. nach Korte (2010), Einführung in die Systematische Filmanalyse, 19.

²² Ganguly, Martin (2011): Filmanalyse. Themenheft. Stuttgart, Leipzig: Ernst Klett (=Edition.Film), 58.

Von einer systematischen Analyse kann dann gesprochen werden, wenn diese Kategorien in die Analyse auch tatsächlich hineingenommen worden sind. Am besten geeignet ist hier die definitorische Annäherung von Korte (2010), die er seiner *Einführung in die systematische Filmanalyse* zugrundelegt.

„Mit dem Begriff „Filmanalyse“ ist hier in bewusster Abgrenzung zur Filmkritik und zu den primär literarischen Filminterpretationen ein Untersuchungsansatz gemeint, der unabhängig von einem (film-)historischen, psychologischen, soziologischen Erkenntnisinteresse immer auch die Präsentationsformen von Handlung und Inhalt, die jeweiligen Kontextbedingungen und – soweit möglich – die realen Rezeptionsvarianten zum Gegenstand macht.“²³

In diesem Zitat sind die Dimensionen der Filmanalyse festgeschrieben, wie sie auch in der nachfolgenden Grafik veranschaulicht werden.

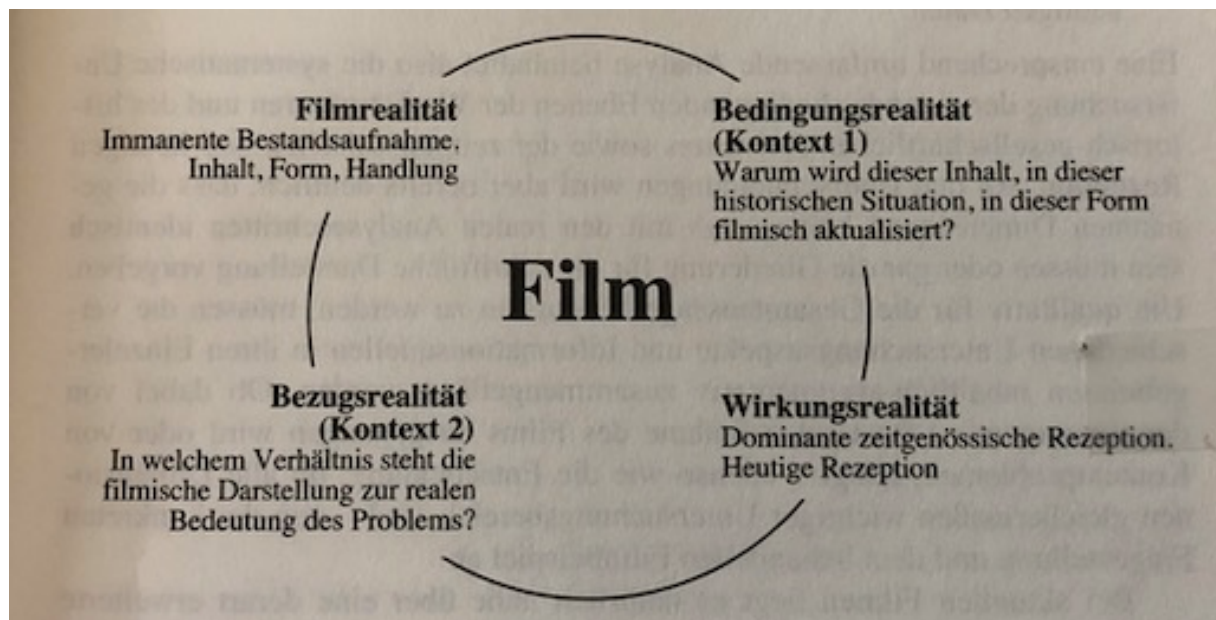


Abbildung 3: Dimensionen von Film und dessen Analyse²⁴

²³ Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 33.

²⁴ Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 23.

3 Filmanalyse: Die Darstellung von Islam und Muslim/innen

„Wie anregend ein Film ist, zeigt sich häufig an den Zusammenhängen, die er zwischen Themen herzustellen vermag, wobei viele Themen bereits aus sich heraus mehrdimensional sind.“²⁵ Das trifft jedenfalls auf die gegenständliche Themenstellung zu, denn die Repräsentanz von Muslim/innen und Islam im österreichischen Film vollzieht sich sicher mehrdimensional. Neben der expliziten und impliziten Darstellung des Islams, werden auch noch die Themen Migration, Integration, kulturelle Begegnung und Gender bzw. Geschlechterrollen sowie manchmal von Terrorismus dargestellt.

Die Filme, die in der vorliegenden Arbeit den Untersuchungsgegenstand bilden, haben über die Vielfalt der behandelten Themen auch noch eine Gemeinsamkeit – es sind aktuelle Filme mit einer aktuellen Thematik, die zwar im Laufe von drei Jahrzehnten entstanden sind, aber von ihrer Handlung her keine historische Distanz zeigen. Die unterschiedlichen Entstehungszeiten der Filme zeigen darüber hinaus, wie sich der gesellschaftliche und filmische Umgang mit dem Islam im Laufe der Zeit gewandelt hat.

3.1 „I love Vienna“ (1991)

Der Film „I love Vienna“ des Regisseurs Houchang Allahyari aus dem Jahr 1991 wird in der Standard-Besprechung anlässlich der Standard-Edition „Der österreichische Film“, deren Nummer #167 „I love Vienna“ ist, mit den Worten eingeleitet: „Dieser Film ist sicher nur deshalb möglich, weil sein Regisseur selbst zwischen den Kulturen steht.“²⁶

Die Besetzung ist relativ prominent mit Dolores Schmidinger und Hanno Pöschl, auch Michel Niavarani, der bekannte österreichisch-iranische Kabarettist, hat eine Rolle, die Hauptrolle selbst spielte Freydoun Farokhzad.

Der Film richtet sich primär an ein österreichisches Publikum, das mit den zahlreichen lokalen Wiener Sujets etwas anfangen kann. Freydoun Farokhzad ist kein unbekannter Schauspieler, hauptsächlich war er ein berühmter iranischstämmiger Sänger aus Deutschland, der vor der islamischen Revolution 1979 nach Deutschland geflohen war, wo er sich für eine Wiedererrichtung des persischen Kaiserreiches auf demokratischer Grundlage auch in seinen Liedern und Statements stark machte. Nur ein Jahr nach der Entstehung von „I love Vienna“

²⁵ Munaretto, Stefan (2018): Wie analysiere ich einen Film? Das Standardwerk zur Filmanalyse. 2. Auflage. Hollfeld: C. Bange (=Königs Lernhilfen 1588), 9

²⁶ Der Standard (2010): #167: I love Vienna, in: Online Standard vom 1. Oktober 2010, [Online:] <https://derstandard.at/1282978774048/I-love-Vienna> [12.4.2019].

wurde er am 9. August 1992 in seiner Wohnung in Bonn brutal ermordet²⁷. Den Hintergrund für diese Tat bildeten die sogenannten „Kettenmorde“ (pers. qatlhā-ye zangīre'i), eine Serie von politischen Morden des iranischen Geheimdienstes an Dissidenten im Iran, aber auch in Europa in den 90er Jahren²⁸.

Der Film „I love Vienna“ ist eine „Gesellschaftskomödie“, deren komische Effekte vor allem aus dem Zusammenprall kultureller Vorstellungen entstehen. Die Einleitungsworte von *Der Standard* bringen aber etwas zum Ausdruck, was sicherlich stimmt, denn „I love Vienna“ bringt sowohl die österreichische Seite mit ein als auch die persische bzw. „migrantische“ Wahrnehmung. Der hauptsächliche Hintergrund ist dabei die Wahrnehmung des islamisch-sozialisierten iranischen Deutschlehrers Ali Mohammed, der voller Hoffnung auf Wien, dass er aus den „Sissi“-Filmen kennt, zusammen mit Schwester und Sohn auf dem Südbahnhof ankommt. Wien zeigt sich aber anders als erwartet²⁹. Der Film bleibt in seinen Darstellungen außerdem weitgehend authentisch, auch wenn manche Dinge vereinfacht oder komödiantisch überzeichnet wurden. Außerdem wurde ein ganzer Themenpool auf einmal in das Drehbuch eingebaut, für das neben Houchang Allahyari auch Reinhard Jud verantwortlich ist, der bei verschiedenen Filmen, unter anderem „Slidin‘ – Alles bunt und wunderbar“ (1998) auch Regie führte³⁰.

3.1.1 Handlung

Im Wiener Winter holt der nicht persisch sprechende Neffe Jamshid zusammen mit seinem Freund, dem polnischen Asylsuchenden Karol, seinen Onkel Ali Mohammed vom Südbahnhof ab. Im Iran fürchtete er, dass sein Sohn Kurosh, der 15 Jahre alt ist, zum Militär gehen muss und in einem weiteren Krieg nach dem Iran-Irak-Krieg stirbt. Er hat alles verkauft und ist mit dem Sohn und der unverheirateten Schwester Maryam nach Wien gekommen. Als Deutschlehrer spricht er akzeptabel Deutsch, nur ganz anders, als es in Wien zu hören ist. Er will in Wien bleiben.

²⁷ Vgl. Kadivar, Cyrus (2003): Dialogue of Murder, in: Payvand Iran news, [Online:] <https://web.archive.org/web/20110604061756/http://www.payvand.com/news/03/jan/1058.html> [15.4.2019]; vgl. International Movie Database (IMDb) (2019): Fereydoun Farrokhzad, Biography, [Online:] https://www.imdb.com/name/nm0267948/bio?ref=nm_ov_bio_sm [14.4.2019].

²⁸ Jehl, Douglas (1998): Killing of 3 Rebel Writers Turns Hope to Fear in Iran, in: New York Times Dec. 14, 1998, [Online:]: <https://www.nytimes.com/1998/12/14/world/killing-of-3-rebel-writers-turns-hope-to-fear-in-iran.html> [13.4.2019].

²⁹ Vgl. Filminstitut (2019): I love Vienna, [Online:] <https://www.filminstitut.at/de/i-love-vienna/> [14.4.2019].

³⁰ Vgl. dok.at (2019): Reinhard Jud, [Online:]: <https://dok.at/person/reinhard-jud/> [14.4.2019].

Er wird in einem Hotel untergebracht, das heruntergekommen ist, in der Nähe des Stuwerviertels, Pratersterns und in einer Rotlichtgegend gelegen, jetzt überteuert Asylsuchende beherbergt. Das ist das Geschäftskonzept des egoistischen Pensionsbesitzers Rudolf Swoboda, dem die Pension gemeinsam mit seiner Noch-Ehefrau Marianne gehört. Zwischen Marianne und Ali Mohammed entspinnt sich eine Romantik. Da er geschieden ist und Marianne ihm das auch zu verstehen gibt, dass sie geschieden ist, gehen sie eine Zeitehe ein. Doch Ali Mohammed muss erfahren, dass sie noch rechtmäßig mit Rudolf Swoboda verheiratet ist, obwohl es dem ziemlich egal ist, mit wem seine Frau schläft. Durch diesen Verrat kommt es zum Bruch. Auch die Bemühungen um einen Aufenthaltstitel scheinen vergeblich, der Anwalt kann ihm nicht helfen, sodass Ali Mohammed um ein US-Visum ansucht.

Mittlerweile haben sich seine Schwester und Karol verliebt, sie beschließen zusammen zu sein, auch wenn sie nicht offiziell verheiratet sind. Den konservativen Ali Mohammed trifft das schwer. Schließlich gerät auch noch sein Sohn in Schwierigkeiten, weil er mit anderen Jugendlichen Knallkörper wirft. Dabei wird er verhaftet und Ali Mohammed muss ihn von der Polizeistation abholen. Da kommt das US-Visum und er bereitet sich auf die Reise in die USA vor. Mit zerbrochenen Illusionen von Wien erkrankt Ali Mohammed an einer Blinddarmentzündung und wird notoperiert. Marianne übernimmt mit ihrem Anteil am Hotel die Spitalskosten und so finden Ali Mohammed und sie wieder zusammen. Es wird nicht klar, ob Ali Mohammed in Wien bleibt oder in die USA geht.

3.1.2 Forschungsrelevante Themen in „I love Vienna“

Der Themenpool in „I love Vienna“ ist riesig: Es geht um verschiedene Aspekte im Zusammenhang mit den Forschungsinteressen der vorliegenden Arbeit.

Interkulturelle bzw. interreligiöse Beziehungen: Es gibt zwei solcher Beziehungen. Die zwischen Ali Mohammed und Marianne Swoboda, also zwischen einem muslimischen Mann und einer säkularen Österreicherin, und die zwischen Karol und Maryam, also zwischen einem nicht religiösen Polen und einer muslimischen jungen Frau. Im ersten Fall ergibt sich die Spannung zwischen den beiden Hauptprotagonisten sofort³¹. Ihr imponiert seine Höflichkeit und sein Anstand, in denen sich der *adab* in der persischen Kultur zeigt. Die Szene zeigt die arbeitende Marianne in der Küche, die dem persischen Mann die „angepatzte“ Hose reinigt, was für Ali Mohammed ebenso intim wie anziehend und peinlich ist. Für Marianne ist dieser

³¹ min. 07:30–08:40.

Respekt anziehend. Als sie in der Früh Ali Mohammed zum Telefon holt, gerät sie mitten in dessen Morgengebet³². Sie ist verwundert, warum er das Gebet für diesen wichtigen Anruf aus den USA nicht unterbricht, er erklärt ihr mit größter Selbstverständlichkeit, dass das Gebet dadurch ungültig würde. Wenig später sucht sie Ali Mohammed in der Küche auf, um ihr einen Speiseteller zu schenken, damit sie ihn ein „persisches Huhn“ zubereiten lässt³³. Das „persische Huhn“ ist ein *halal* geschlachtetes Huhn aus einer türkischen Fleischerei, was auf die Schwierigkeit hinweist, in einer Stadt wie Wien islamisch geschlachtetes Fleisch zu bekommen. Anfang der 90er gab es diese Möglichkeiten durch die zunehmende türkischstämmige Bevölkerung bereits. Marianne nimmt das Huhn an sich und bereitet es zu, dieses gemeinsame Rollenverständnis bringt die beiden einander näher. Der Film arbeitet häufig mit Bekleidung als Elementen der filmischen Narration. Marianne schenkt Ali Mohammed einen roten Schal, was diesen irritiert, da in seinen Augen Rot keine Farbe für die Kleidung eines Mannes ist – dass er den Schal trotzdem trägt, zeigt seine Gefühle für Marianne³⁴. In einer Nacht schleicht sie sich in sein Zimmer, um ihn zu verführen³⁵. Da Sex, ein Wort, das Ali Mohammed nicht einmal ausspricht, zwischen Unverheirateten islamisch gesehen eine Sünde ist, versucht er, sich ihr zu entziehen. Schließlich verfällt er auf die Idee, mit ihr eine dreitägige Zeitehe (*muta'a*) einzugehen, Marianne spielt mit, emotional beeindruckt von seiner dadurch gezeigten „Liebe“. Dass sie sich als geschieden bezeichnet, zeigt, dass in ihrem Verständnis Ehe mit Liebe zu tun hat und sie ihren Mann Rudolf nicht mehr, die Scheidung ist auf dem Weg. Dieses Verständnis teilt Ali Mohammed nicht, für den die islamisch geschlossene Ehe eine notwendige Voraussetzung ist, sich auf eine Beziehung einzulassen. An dieser Stelle leistet sich der Film einen kleinen Irrtum, da auch eine bei den Schiiten praktizierte „Zeitehe“ vor Zeugen geschlossen werden muss, nur zwischen Muslimen Gültigkeit besitzt und von der Frau verlangt, dass sie unverheiratet ist³⁶. Die islamische Hochzeit erfolgt auf dem Gebetsteppich am Boden und wird im Film vor allem als eine andere Form von „Intimszene“ gestaltet, die mit einem Kuss endet, nicht als authentische Darstellung. Als Ali Mohammed am nächsten Morgen Rudolf mit der „Ehe“ konfrontiert, zeigt der deutlich, dass ihm das egal ist, aber er erklärt, dass er noch verheiratet ist³⁷. Ali Muhammed hat als Muslim damit eine große Sünde begangen und fühlt sich von Marianne betrogen – sie ist nicht „rein“ und keine „gute Frau“. Marianne reagiert

³² min. 13:42

³³ min. 28:11–30:25.

³⁴ min. 30:30–31:50.

³⁵ min. 37:15–40:41.

³⁶ Vgl. Heffening, W. (1992): MUT'A, in: Bosworth/Donzel/Heinrichs/Pellat (Hg.): The Encyclopaedia of Islam. New Edition. Bd. 8, Leiden.

³⁷ min.41:55–42:53.

mit ihrer Sicht der Dinge und erklärt, dass alle Männer gleich enttäuschend sind. Im Laufe des Films zeigt sich dieses unterschiedliche Beziehungsverständnis noch einmal, als sich die beiden wieder annähern und Ali Muhammed „Eigentumsansprüche“ auf Marianne erhebt, die sich vehement widersetzt: „Ich gehör niemand.“³⁸ Ganz zum Ende des Films gesteht ein veränderter Ali Muhammed Marianne seine Liebe – durch die traumatische Operationserfahrung³⁹. Er hat sich auf Mariannes Sicht der Dinge eingelassen.

Anders verläuft die Entwicklung zwischen Maryam und Karol. Von Anfang an sprechen die beiden durch die Blicke miteinander, was in kurzen Schnittszenen dem Zuseher vermittelt wird. Der alternativ lebende Neffe warnt Karol aber, dass er mit persischen Frauen aufpassen soll, weil er gar nicht so schnell schauen kann, wie er dann verheiratet ist. Außerdem würde Ali Muhammed eine solche Verbindung niemals erlauben⁴⁰. Für das Forschungsthema relevant sind vor allem zwei Szenen: In der einen Szene geht Karol mit Maryam am Abend in ein österreichisches Lokal. Die Lokale sind in österreichischen Filmen häufig als Orte des „Multikulti“ dargestellt, Orte der Freiheit, wo sich die Menschen beim Feiern näherkommen und Musik und Tanz praktizieren. So ist es auch bei „I love Vienna“, Maryams Kopftuch kontrastiert aber zu der Umgebung, sodass Karol es ihr abnimmt, da sie es nur wegen Ali Muhammed trägt: „Willkommen in Europa.“⁴¹ Sie lässt es geschehen, denn sie hält sich nur aus Respekt gegenüber dem Bruder und der Tradition an die islamischen Regeln, ohne innere Überzeugung. Ist sie alleine, hört sie wie Alis Sohn Popmusik im Radio – sie fühlen sich frei und tanzen, bis der Vater bei der Tür hereinkommt und demonstrativ das Radio ausschaltet – die filmische Darstellung einer Jugendrebellion. Die Botschaft des Films bezieht sich auf die junge Generation, die einen eigenen Weg geht und ist auch kritisch gegenüber dem Iran, wo die Verschleierung für die Frauen Pflicht ist. Trotzdem ist diese Entscheidung der Filmemacher auch problematisch: Das islamische Kopftuch, der *Hijab*, ist mehr als nur eine Tradition, die der verliebte Mann Karol einfach so abnehmen kann. Zumindest das österreichische Publikum wird so nicht für die ganze Bedeutung des Kopftuches sensibilisiert. Dennoch hält Karol um Maryams Hand bei Ali Muhammed an, der sich entrüstet, weil er seine Schwester wie eine Tochter erzogen hat und nicht an den ersten besten verheirateten will, der nichts hat. Karol erklärt daraufhin, zum Islam zu konvertieren⁴². Ali Muhammed erklärt ihm daraufhin, dass er die Schahada sprechen muss, die im Film auch authentisch wiedergegeben wird, Karol

³⁸ min.1:28:03.

³⁹ min. 1:32:44–1:33:43.

⁴⁰ min. 03:05–03:11.

⁴¹ min. 51:43–46.

⁴² min. 54:34.

kommentiert: „Es klingt wie reinste Poesie.“⁴³ Es ist eine der Stärken des Films, dass immer wieder auch die „Schönheit“ des Islams zur Geltung gebracht wird. Beschneiden muss sich Karol, der dann Abdullah heißen wird, auch lassen. Er lässt sich auf die Konversion ein, aber er gesteht, dass er das für die Zufriedenheit von Maryam und Ali Muhammed macht⁴⁴. Diese Szene zeigt die Bereitschaft Karols, sich für seine Liebe auf die „Tradition“ einzulassen, ein überzeugtes Bekenntnis zum Islam wird aber nicht gezeigt. Der Hotelbesitzer Swoboda, mit dem Karol über die Bedingungen der Unterbringung streitet, nennt ihn einen „miesen Konvertit“. Bei der Party kommt es zu einem Skandal, denn die Party ist wirklich nicht islamisch und Maryam trägt ein aufreizendes Kleid, Marianne tanzt aufreizend, was Ali Muhammed in Rage bringt⁴⁵. Die Gäste der Verlobung sind allerdings auch die Gäste des Hotels. Als schließlich alle Gäste „ausziehen“ müssen, weigert sich Maryam, ihrem Bruder zu folgen, obwohl sie noch nicht verheiratet ist. Sie wird zwar nicht bei Karol leben, aber auch nicht bei Ali Muhammed. Der muss resigniert einwilligen⁴⁶.

Es folgt eine Hochzeitszeremonie, die authentisch dargestellt ist – der schiitische Imam hinter der Tür, die Braut, die nicht sofort „einwilligt“, um nicht zu „begierig“ zu scheinen, „nach der Sitte“, der verwunderte Karol, der das nicht versteht⁴⁷. In dieser Szene wird dem österreichischen Publikum eine andere Kultur wirklich nähergebracht, ohne Zugeständnisse.

Muslimische Asylummigration nach Österreich: In dem Hotel sind zahlreiche Flüchtlinge untergebracht, die meisten von ihnen aus dem europäischen Osten, der 1991 noch vor kurzem den Fall der Grenze erlebt hat. In einer Szene werden die Bewohner/innen in ihren Zimmern gezeigt, unter anderem auch eine muslimische Familie sowie zwei Frauen in einer längeren Einstellung, die Bauchtanz üben. Das tun sie in einem Zimmer, dass mit einem Teppich an der Wand, der die Sultan Ahmed Moschee in Istanbul zeigt. Möglicherweise handelt es sich um die muslimische Minderheit in Rumänien⁴⁸. Am Anfang des Films meint eine Prostituierte, dass die meisten Flüchtlinge Rumänen sind⁴⁹ – am 25. Dezember 1989 wurde Ceausescu erschossen.

„Die Zahl der rumänischen StaatsbürgerInnen in Österreich [stieg nach dem Zweiten Weltkrieg] erstmals signifikant nach der Rumänischen Revolution (1989), im Zuge derer das Regime von Nicolae Ceausescu gestürzt wurde und viele Menschen in den Westen

⁴³ min. 54:54.

⁴⁴ min. 55:15–55:24.

⁴⁵ min. 57:34–1:04:06.

⁴⁶ min. 1:09:18–1:10:17.

⁴⁷ min. 1:20:13–1:22:34.

⁴⁸ min. 34:28–36:08.

⁴⁹ min. 10:51.

flüchteten. Während in der österreichischen Volkszählung von 1981 lediglich 1.253 RumänInnen aufscheinen, sind es 1991 bereits 18.536.“⁵⁰

Auch eine Reihe von islamischen Glaubensvorstellungen werden dargestellt. Vor der Kulisse des Riesenrades ruft ein *Muadhin* den *Adhan* zum Morgengebet⁵¹. Der Mullah bei der Hochzeit liest *Sura-t an-Nas*⁵² und trägt die Kleidung eines schiitischen Geistlichen. Von zentraler Bedeutung ist das Spannungsfeld zwischen Kultur, Tradition und Religion für die Dynamik des Films. Dabei steht die Kultur im Vordergrund. Es wird auch das Thema Gender in diesem Kontext angesprochen. Als sich Ali Muhammad ärgert, dass seine Schwester Karol heiraten will bzw. Karol seine Schwester ruft er: „Das ist gegen die Moral und die Religion.“⁵³ Die Zuhörer, Karol und Herr Swoboda, greifen das auf: Karol auf Polnisch, Herr Swoboda auf Wienerisch: „Bei meiner Frau waren sie nicht so muhammedanisch-moralisch.“ Die Botschaft des Filmes ist hier klar: Es geht mehr um die Kultur, um Traditionen als um die Religion. Ein ähnliches Muster zeigt sich bei Ali Muhammeds Entrüstung über die aufreizende Kleidung seiner Schwester, bei der nicht einmal ein Bezug auf die Religion zu hören ist⁵⁴. Der Film zeigt Zugehörigkeit und Fremdheit in zahlreichen Szenen über die Kleidung – bei einer Konfrontation des Herrn Swoboda mit Ali Mohammed trägt letzterer einen „Hausanzug“, der für Swoboda aber ein Pyjama ist. Als Marianne ein Viertel Weißwein rasch austrinkt, in der Art der Heurigentrinker, ist es weniger der Alkohol, der islamisch gesehen haram ist, der ihn stört. Er sagt: „Eine Frau darf nicht so trinken“⁵⁵ – gemeint ist: männlich gierig. Das ist auch bei der Szene erkennbar, in der Karol Maryam das Kopftuch abnimmt, sie sagt zwei Sätze: „Wir sind sehr religiös“ und „Ich bin doch noch nicht da“ (sie meint Europa)⁵⁶. Das zweite bezieht sich auf das Zugehörigkeitsgefühl, die erste Äußerung ist in „Wir-Form“ formuliert – Religiosität und offene Haare schließen sich nicht aus. Als sich Ali Muhammed mit Marianne streitet, schimpft er sie: „Du tanzt wie eine Hure.“ Sie erwidert: „Kameltreiber.“⁵⁷

⁵⁰ Medien-Serviceestelle Neue Österreicher/innen (o.J.): Rumänische Community in Österreich, [Online:] http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2014/10/31/rumaenische-community-in-oesterreich/ [17.4.2019].

⁵¹ min. 11:38–11:56.

⁵² min. 1:20:13–1:20:35.

⁵³ min. 53:06–53:37.

⁵⁴ min. 1:01:20.

⁵⁵ min. 1:00:54.

⁵⁶ min. 50:53.

⁵⁷ min. 1:03:53.

3.1.3 Zusammenfassende Analyse von „I love Vienna“

Der Film arbeitet mit den filmischen Mitteln der klassischen Komödie: Unterschiedliche Personen mit unterschiedlichen Motiven und Interessen, in diesem Fall aus unterschiedlichen Kulturen und mit unterschiedlichen Hintergründen, treffen aufeinander, es gibt Liebesszenen und Liebespaare, die trotz der Widrigkeiten, in diesem Fall kulturelle und religiöse Hindernisse, letztendlich zueinander finden. Aus der Narrationsperspektive ist es zwar ein „Happy End“, aber ein offener Schluss, weil über die weitere Entwicklung der Protagonisten nichts ausgesagt wird. Der Film endet mit einer humorigen Anspielung auf die Zeitehe, als Muhammad Ali Marianne am Krankenbett seine Liebe gesteht. Dass der Schluss offen bleibt verdankt sich der Thematik des Films: Kulturelle und religiöse Unterschiede und Migration. Die Gewichtigkeit der Themen verunmöglicht ein umfassend „gutes Ende“, da viel mehr erzählt wird als die Geschichte des Ali Muhammed.

An mehreren Stellen wird auf den Islam als Religion Bezug genommen, wie in der Tabelle dargestellt.

Szene	Handlung	Islambezug	Filmische Realisierung
Sonnenaufgang vor dem Riesenrad	Vom Franziskanerviertel aus wird der Sonnenaufgang vor dem Prater gezeigt.	Der Adhan wird wiedergegeben.	Die Kameraperspektive zeigt die Silhouette des Riesenrades und Wiens, während der Adhan ertönt, was einen Kontrast erzeugt.
Marianne trifft die Familie Mohammed beim Gebet an.	Marianne stürmt die Treppen hoch und durch die Türe ins Zimmer, wo die Familie gerade das Gebet verrichtet und sich nicht stören lässt.	Das muslimische Gebet wird gezeigt.	Der Zuseher weiß bereits, dass die Familie betet, die Kamera folgt Marianne über die Treppe und den Flur zum Zimmer. Die Szene des Gebets bricht diese Bewegung abrupt ab und vermittelt eine stoische Ruhe, die keine Dringlichkeit kennt. Der Ton bricht bis auf die leise gesprochenen Gebetsformeln ab.

Eine Zeitehe wird geschlossen	Marianne versucht Ali Mohammed zu verführen, der sich zunächst trotz seines Begehrens verweigert. Als sie gehen will, fällt ihm die Möglichkeit der Zeitehe ein und kurzentschlossen hält er eine Zeremonie ab (3 Tage Ehe).	Islamische Bedingungen der sexuellen Beziehung zwischen den Geschlechtern werden dargestellt, eine schiitische Zeitehenschließung wird (fehlerhaft und ohne die islamische Ernsthaftigkeit hinter der Ehe) dargestellt.	Ali Muhammed liegt auf dem Bett, während Marianne sich von mehreren Seiten zu nähern versucht, Ali Muhammed dreht sich immer ab. Marianne will gehen, Mohammed setzt sich auf und ruft sie zurück. Eilig breitet er einen Teppich aus, holt den Koran und hält die Zeremonie ab. Der Dialog ist als „Katz-Maus-Spiel“ gehalten und wechselt mit der Zeremonie in eine intime Ernsthaftigkeit. Am Ende folgt eine Kussszene.
Das Gespräch über die Konversion Karols	Ali Mohammed und Jamshid erklären Karol bei einem Winterspaziergang in Schönbrunn, was er tun muss, um Muslim zu werden.	Das muslimische Glaubensbekenntnis wird (in Arabisch) gesprochen und die Bedingungen einer Konversion werden erläutert.	Die Kamera folgt den Spaziergängern aus verschiedenen Blickwinkel, die religiös relevanten Stellen werden von Ali Mohammed erklärt, die notwendige Beschneidung am Beispiel einer Statue von Jamshid. Die Art der szenischen Darstellung vor winterlicher Parkkulisse vermittelt eine „einfache Schönheit“ des Islam.

Die Hochzeit Karols mit Marianne	Braut und Bräutigam sitzen vor einem Speisetuch auf dem Boden, der Mullah sitzt vor der Tür und rezitiert Sura an-Nas. Dann folgt der Ringtausch.	Eine islamische Hochzeit (persischer Kulturraum) wird gezeigt. Eine Koransure wird in voller Länge in Arabisch rezitiert.	Die Kamera fährt von außen auf das Hochzeitszimmer zu, wo der Mullah davor auf einem Stuhl sitzt und den Koran rezitiert. Dann geht die Kamera ins Brautzimmer und zeigt die intime Kommunikation der Brautleute (sie wahrt Anstand, er ist ungeduldig). Am Ende der Szene bricht Jubel aus und die Kamera zeigt die heranstürmenden Hochzeitsgäste.
--	---	---	---

Tabelle 1: Szenen in „I love Vienna“ mit Islambezug (eigene Darstellung des Verfassers).

Die filmische Darstellung konzentriert sich abgesehen von obigen Szenen jedoch mehr auf die komische Präsentation kulturell-traditioneller Ausprägungen (z.B. persische Mentalität) und die Migrationssituation („Asylsuchende“ Hotelgäste, Emigration, Heimatverlust, Identitätsproblematik usw.). Als Film vom Anfang der 90er ist „I love Vienna“ noch nicht so zurückhaltend in der Darstellung muslimischer Inhalte. Die Migrationsthematik und die muslimische Migration werden filmisch vor allem durch Szenen vor Wiener Stadtkulisse präsentiert, durch die Bekleidung der Personen oder deren Speisen wird die Verschiedenheit von Kultur kenntlich gemacht (z.B. Wiener „Sandler“ auf dem Südbahnhof, heute müsste das der Praterstern sein; langärmelige Unterwäsche, zu dünne Jacken auf dem Christkindlmarkt, aufreizende Kleidung Maryams usw.).

Die Perspektive ist dabei eine österreichisch-wienerische und am Zielpublikum ausgerichtet, das tritt etwa durch die „typisch“ österreichischen Elemente zutage, die gezeigt werden: Marillenknödel, „ein Viertel Weiß“ usw. Filmisch besonders gelungen und komisch effektiv sind die Kulissen und Orte in dem Film: „typische“ Wiener Szenen und Schauplätze werden gezeigt: der Christkindlmarkt, Schloss Schönbrunn, die amerikanische Botschaft, Gemeindebauten und Altbauten, der Südbahnhof, der Prater, das Kaffeehaus usw. Kontrastierend dazu werden Innenräume gezeigt: die Zimmer der Hotelgäste mit ihrem

unterschiedlichen Flair, die Kabinettswohnung Ali Mohammeds, das Polizeirevier, das Nachtlokal, das Bordell gegenüber vom Hotel usw.

Schließlich wird auch noch Sozialkritik im Film geübt, die der alternativen Einstellung der Filmemacher geschuldet ist: Die alte Frau, die „keppelt“ und dann gleich die Polizei ruft, der profitgierige Hotelbesitzer Swoboda, die Polizei, die sofort mit gezückten Pistolen und mehreren Streifenwagen spektakulär gegen die böllerwerfenden Jugendlichen vorgeht, die berufliche Situation von Migrant/innen (der Psychologieabsolvent Karol arbeitet als Straßenkünstler, wie in einer Szene gezeigt) usw.

3.2 „Arab Attraction“ (2010)

„Arab Attraction“ ist ein Dokumentarfilm aus dem Jahr 2010, in dem die Filmemacher Andreas Horvath und Monika Muskala die Künstlerin bzw. Kulturvermittlerin Barbara Wally und ihren Mann Alkhader Alsharafi begleiten, in Österreich, in Rumänien, in den USA und im Jemen. Barbara Wally, Jahrgang 1947, ist eine bekannte Salzburger Kunsthistorikerin, die sich insbesondere durch ihre Leitungstätigkeit der internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg einen Namen gemacht hat. Ab 1999 war sie dort auch als Direktorin tätig, bis zum Jahr 2008.

„Barbara Wally begann 1981 mit Wieland Schmied als Geschäftsführerin und übernahm 1999 die Gesamtleitung der Sommerakademie als Direktorin bis 2008. Ihre Ära war geprägt durch eine Politik der Öffnung über Europa und die westliche Kunst hinaus und trug damit der Globalisierung des Kunstbetriebs Rechnung. Seit den 1990er Jahren lud Barbara Wally vermehrt Künstlerinnen, vor allem Protagonistinnen der feministischen Kunst, aus aller Welt als Lehrende ein, die neue Lehrinhalte, wie Body Art, Medienkunst, installative und performative Konzepte, vermittelten. Gesellschaftspolitische Fragestellungen wie Ökonomisierung und Privatisierung von Kunst, die Rolle des/r KünstlerIn in der Gesellschaft, die Verwischung der Bereiche Kultur, Unterhaltung und Information etc. prägten das Kursprogramm dieser Jahre mit.“⁵⁸

Ab 2009 hatte sie diese Funktion dann abgetreten und den Jemen zu ihrem neuen Lebensmittelpunkt gemacht, wo sie als zweite Ehefrau einen jemenitischen Mann geheiratet hatte und zum Islam konvertiert war. Diese für eine berühmte Vertreterin der Kunstwelt spektakuläre Entscheidung bildet die Grundlage der Dokumentation, die Barbara Wally und

⁵⁸ Summeracademy.at (2019): Geschichte, [Online:]: <https://www.summeracademy.at/akademie/geschichte/> [3.6.2019].

ihren jemenitischen Ehemann Alkhader begleitet – einzeln und zusammen an verschiedenen Stationen ihres Werdegangs. Dazwischen folgen längere Passagen mit Gesprächen mit Barbara Wally, wo sie über ihre Ehe, die Religion, ihr Leben und die kulturellen Herausforderungen und Widersprüche erzählt. Außerdem wurden alle arabischsprachigen Passagen im Film übersetzt und zu einigen wesentlichen islamischen Fragen wurde Sheikh Abdullah Hussein Faradj im Jemen befragt. Von einigen Ausnahmen abgesehen, sind die Filmemacher äußerst zurückhaltend in ihrer filmischen Darstellung, sie bleiben als Filmende meist im Hintergrund und stellen nur wenige Fragen bzw. insbesondere Andreas Horvath ist im ganzen Film nicht zu sehen. Die Kameraführung ist tatsächlich überwiegend rein begleitend und filmt Menschen in alltäglichen Situationen und bei Handlungen des Alltags. Die ganze Zeit finden sich englischsprachige Untertitel zu dem Gesagten.

3.2.1 „Handlung“, Verlauf und forschungsrelevante Themen

Da es sich um einen Dokumentarfilm handelt, gibt es keine Handlung im eigentlichen Sinn, auch die chronologische Reihenfolge ist nicht durchgehend eingehalten. Der Film beginnt im Jemen und endet im Jemen. Um die Komposition und die inhaltliche und forschungsrelevante Aufbereitung darzustellen, ist es sinnvoll, den Film zunächst nach Szenen über den ganzen Verlauf zu präsentieren. Die einzelnen Ergebnisse werden dann in einem abschließenden Kapitel zusammengestellt und analysiert.

Der Film beginnt mit einem Vorspann in Sana'a im Jemen, wo Barbara Wally mit Monika Muskala über den Islam spricht, während sie sich bereit macht, das Gebet zu verrichten, was man auch sieht. Barbara Wally fordert die filmende Monika auf, das eventuell auch „Andreas“ Horvath zu vermitteln, wie wichtig die islamische Religion für Wallys Ehemann Khader ist. Sie sei das Wichtigste, was man sich „bei uns gar nicht vorstellen“ kann und was nach Wallys Meinung auch Andreas Horvath noch nicht begriffen habe, dass das eine Entscheidung von ihr zur Verinnerlichung verlangt habe. Während des Gesprächs legt Barbara Wally einen Tschador an und beginnt zu beten. An der Wand des Wohnzimmers hängt eine Karte des Jemen bzw. der arabischen Halbinsel. Barbara Wally berichtet dann über ihre Faszination darüber, dass Religion so bestimmend sein kann, wenn man jahrzehntelang ohne Religion gelebt hat. Es folgt die Titeleinblendung.

Der Adhan ist das verbindende und einschließende Element der Dokumentation. Dem Vorspann vorgelagert ist eine Eingangseinblendung: Zum Bild des Vollmondes ertönt der Adhan in voller Lautstärke. Dazu werden die abschließenden Worte des Romans *The Sheltering*

Sky von Paul Bowles aus dem Jahr 1949 zitiert. Das Werk *The Sheltering Sky* thematisiert die kulturelle Begegnung des Westens mit der maghrebinischen arabischen Lebenswelt in der Form des Schriftstellers Port, seiner Frau Kit und einer Reisebekanntschaft, Tunner, die sich zusammen in arabische Länder begeben, ohne Vorbereitung. Port stirbt dabei und Kit taucht schließlich in der arabischen Wirklichkeit unter⁵⁹.

„The desert is itself a character in *The Sheltering Sky*, the most famous of Bowles' books, which is about three young Americans of the postwar generation who go on a walkabout into Northern Africa's own arid heart of darkness. In the process, the veneer of their lives is peeled back under the author's psychological inquiry.“ (Vorsatz)⁶⁰

Die Worte gegen Ende des Romans sind eben auch Erkenntnisse im Angesicht der Wüste und in Auseinandersetzung mit dem Islam, wie Barbara Wally an späterer Stelle betont⁶¹. Zudem liegt eine Parallelität zwischen Barbara Wally und der Romanheldin vor, die sich an diese Worte ihres verstorbenen Mannes Port – ein Alter Ego vielleicht von Paul Bowles – erinnert:

„Death is always on the way, but the fact that you don't know when it will arrive seems to take away from the finiteness of life. It's that terrible precision that we hate so much. But because we don't know, we get to think of life as an inexhaustible well. Yet everything happens only a certain number of times, and a very small number, really. How many more times will you remember a certain afternoon of your childhood, some afternoon that's so deeply a part of your being that you can't even conceive of your life without it? Perhaps four or five times more. Perhaps not even that. How many more times will you watch the full moon rise? Perhaps twenty. And yet it all seems limitless.“⁶²

Dann wechselt der Film nach der Titeleinblendung nach Salzburg in Österreich und ins Arbeitszimmer der Barbara Wally, wo sie Andreas Horvath Fotos zeigt von der Familie des Mannes, was er aber nicht filmen darf.

Dann wird zu Khader in den Jemen gewechselt, der sich auf den Weg macht, eine Geburtsurkunde zu bekommen, was in den schwierigen Verhältnissen im Jemen keine einfache

⁵⁹ Vgl. Gibson, William (Feb. 2016): Why Does Paul Bowles' 70-Year-Old Existential Masterpiece Continue to Test Our Limits?, [Online:] <https://www.popmatters.com/paul-bowles-70-year-old-existential-masterpiece-continues-to-test-our-limit-2495456293.html> [3.6.2019]; vgl. Broyard, Anatole (Aug. 1989): THE MAN WHO DISCOVERED ALIENATION, [Online:] <https://www.nytimes.com/1989/08/06/books/the-man-who-discovered-alienation.html?pagewanted=all> [3.6.2019].

⁶⁰ Slan, Chain (Sept. 2017): *The Sheltering Sky* by Paul Bowles – a cautionary tale for tourists. This account of a jaundiced progress around north Africa is a bleak reminder of the perils that lie within the romantic idea of travel, [Online:] <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/aug/28/the-sheltering-sky-by-paul-bowles-a-cautionary-tale-for-tourists> [3.6.2019].

⁶¹ Ab min. 1:51:51.

⁶² Bowles, Paul (2011): *The Sheltering Sky*. New York: Harper Collins (e-book), Kap. XXIV.

Angelegenheit ist. Die gänzlich anderen Verhältnisse im Jemen werden deutlich, wenn die Kamera Khader bei seinen Einkäufen und Preisverhandlungen am Rande der Straße inmitten der Wüstenlandschaft des Jemen begleitet.

Es wird wieder nach Salzburg gewechselt und Barbara Wally erzählt, wie sie Alkhader im Jahr 2004 in Aden kennengelernt hat, als er der Fahrer bei einer Tour war, anlässlich ihres Besuches bei einer Freundin, die dort für Ausgrabungen war. Sie beschloss, noch einmal nach Jemen zu reisen, um eine wunderschöne Tour im Masila Valley zu unternehmen. Allerdings ging es ihr dabei sehr schlecht, sie war krank, die Bedingungen waren furchtbar, wobei es ihr dann plötzlich wieder gut ging, was sie auf Khader zurückführte. Barbara Wally spricht von Schicksal und Zugehörigkeit. Damit meint sie die Gewissheit, zu Alkhader zu gehören. Dabei sitzt Wally in ihrem Salzburger Haus. Andreas Horvath fragt nach, ob es für Khader genauso gewesen wäre. Wally antwortet, dass das für Khader schwierig wäre zu sagen, da er sie vor der Heirat aus kulturellen und religiösen Gründen eigentlich nicht wahrnehmen hätte dürfen. Wally definiert das nicht als frustrierend, sondern als einen Lernprozess, im Zuge dessen sie in die Religion habe eintauchen müssen, um einen Zugang zu ihrem Mann zu finden. Diese Szenen zeigen Wally vor einer Bücherwand und dem Gemälde einer Frauengestalt.

An dieser Stelle wird zum ersten Mal die Thematik der religiös-kulturellen Schwierigkeit dargestellt, von der der Film seine Energien bezieht. Zur Erklärung wird der Scheich aus Sana'a eingeblendet, der diese islamische Grundhaltung der Geschlechtertrennung erklärt. Aus Sicht des Islams würden Männer und Frauen, wenn sie zusammen wären, natürlicherweise geschlechtliche Beziehungen eingehen. Das sei eine Angelegenheit der Natur, wie beim Essen. Allah hat die Vorkehrungsmaßnahmen aus Liebe zum Menschen festgesetzt.

Es folgt wieder ein Wechsel zu Wally in Salzburg, die im Auto sitzt (zum Zeitpunkt der Dreharbeiten war Frauen etwa in Saudi Arabien das Autofahren noch verboten) und erklärt, dass der Film nur Sinn mache, wenn auch Khader darin eine Rolle spiele. Wenn er in Salzburg wäre, was in den folgenden Aufnahmen gezeigt wird, dann wäre seine Präsenz eine ganz andere ebenso wie seine Kleidung als im Jemen. In Österreich sei sie, Barbara Wally, eine öffentliche Person, aber im Jemen ist sie das nicht, es mache nur Sinn, das im Vergleich zu zeigen. Khader und Barbara Wally werden dann abwechselnd in Salzburg gezeigt, wobei Wally erklärt, dass die Kamera verhindere, dass Intimität zwischen ihr und Khader gezeigt würde. Alkhader habe dem Film nur zugestimmt, da sie zum Islam konvertiert sei und zufrieden im Islam wäre. Die Kamera zeigt Khader in Salzburg, wie er mit dem Fahrrad fährt, sich in der Altstadt bewegt und dann zu seiner Frau in die Wohnung kommt.

Als beide in der Wohnung gezeigt werden, weist Khader darauf hin, dass Barbara Wally ein Kopftuch tragen solle, wenn sie gefilmt wird, was sie darauf zurückführt, dass er in diesem Moment realisiert habe, dass ein Film gemacht würde. Es werden dann Gespräche zwischen den Eheleuten gezeigt, über Sunnah und Fard, beide werden im Gebet gezeigt und der Adhan wird eingespielt. Die beiden Eheleute beten auf dem begrünten Balkon der Salzburger Wohnung und der Adhan bzw. Auszüge aus den gebeteten Suren Al-Fatiha und Asr in Verbindung mit dem Salzburger Stadtpanorama zeigen die beiden Lebenswelten in Verbindung und in Kontrast. Barbara Wally erklärt wieder, dass der Islam und ihr Verständnis davon entscheidend für ihren Zugang zu Alkhader sind. Die islamische mystische Sicht darauf hat Ibn Arabi so formuliert:

„Der Mann sehnt sich nach seinem Herrn, der sein Ursprung ist, wie die Frau sich nach dem Mann sehnt. Sein Herr hat ihm die Frauen lieb gemacht, wo wie Gott den liebt, der nach seinem Bild erschaffen ist. [...] Denn Gott kann niemals losgelöst von Materie geschaut werden. Gott selber aber ist des Menschen unbedürftig. Wenn dies so ist, so ist die Schau nur in der Materie möglich. Und das Schauen Gottes in den Frauen ist das gewaltigste und das vollkommenste Schauen.“⁶³

Auf ihre Frage, warum ihm so wichtig wäre, dass sie Muslima würde, antwortete er „naiv“, dass er sie nicht in der Hölle sehen wolle, wobei Wally darauf hinweist, dass sie das als Atheistin bewegt hätte. Sie betont, dass sie sich mit den Grundlagen dieses Mannes beschäftigen musste, was eben der Islam wäre. In der nächsten Sequenz wird der Abschied am Wiener Flughafen gezeigt, als Khader wieder zurück in den Jemen fliegt und Wally in Salzburg bleibt, um letztmalig die Sommerakademie zu leiten. Bei der Verabschiedung zeigt sich die tiefe Verbundenheit und die starken Gefühle, die die beiden verbinden, was im sonstigen Film kaum zutage tritt. Einfach in der Art, wie sie sich verabschieden. Wally meint: „Gut, dass Sie da sind“, der Zuseher kann spekulieren, dass die Kamera und der Filmemacher verhindern, dass sie weint. Solche Szenen zeigen deutlich den Unterschied zwischen gespielten Szenen im Spielfilm und „echten“ Szenen im Dokumentarfilm. Im Zusammenhang mit einem so sensiblen Thema wie dem Islam und den Muslimen sind solche Szenen wichtig, da sie Empathie ermöglichen.

Dann teilt sich die Darstellung. Auf der einen Seite Barbara Wally in Salzburg auf der Sommerakademie und inmitten einer Kulisse mit Künstler/innen und moderner Kunst, auf der

⁶³ Ibn Arabi (2007): Die Frau als vollkommenste Manifestation der göttlichen Schönheit, in: Bürgel, Johann Christoph (Hrsg.) (2007): Tausendundeine Welt. Klassische arabische Literatur vom Koran bis zu Ibn Chaldûn. Ausgewählt und übersetzt von Johann Christoph Bürgel. München: C.H.Beck (=Neue Orientalische Bibliothek), 137f.

anderen Seite Khader im Jemen. Wally erklärt ihre Entscheidung, nicht mehr weiterzumachen, mit der Gelegenheit zu einem neuen Leben. Sie wird gezeigt im Gespräch mit Künstler/innen zu einzelnen Kunstwerken und in ihrem Büro. Dazwischen folgen Szenen mit Khader in Zabid im Jemen auf dem Markt. Die Szenen folgen kurz aufeinander. Auch Bilder, die nackte Körper zeigen, sind unter den Kunstwerken und werden gezeigt, was den Kontrast noch einmal unterstreicht. In einer Szene sieht Barbara Wally einen Film in einem Fernseher, daneben steht eine Kiste Bier.

Barbara Wally geht in ihr Büro, Khader fährt durch die jemenitische Stadt in sein Haus. Beide verrichten das Gebet, was abwechselnd gezeigt wird: Khader in einem jementischen Haus, Barbara Wally auf der Salzburger Burg. Die Szenen sind von einer großen Reichhaltigkeit geprägt. Das Gebet wird vom Beginn bis zum abschließenden Salamat jeweils in den Abläufen gezeigt, einmal Khader, einmal Barbara Wally. Diese Art der Darstellung hat eine starke Wirkung auf den Zuseher, denn die Einheit in der Religion wird gezeigt und vermittelt viel von islamischem „Lebensgefühl“.

Während Wally sich von ihren Freunden verabschiedet, wird gezeigt, wie sie über die Wirklichkeit in islamischen Ländern erzählt und die „hana“ (Zufriedenheit) eines Mannes, die dort eine große Wichtigkeit hat. Der öffentliche Druck lastet auf den Männern, so Wally, aber diese geben ihn dann an die Frauen weiter, da die Frauen die eigentlich Verantwortlichen für die Zufriedenheit eines Mannes wären, da sie durch ihr Auftreten das Ansehen ihres Mannes prägen würden. Die Situation im privaten Leben wäre wie in Europa, lediglich die öffentliche Situation unterscheide sich.

Barbara Wally fliegt mit dem Flugzeug und verrichtet dabei das Reisegebet, was im Film gezeigt wird. Sie fährt nach Somova in Rumänien, wo sie mit ihrer Freundin Pupa aus Rom ein Haus gekauft hat. Während der Anreise mit dem Boot durch das Donaudelta, was sehr besinnliche und beeindruckende Kameraeinstellungen sind, erzählt Wally über ihre Einstellung zu Europa und ihre EU-Skepsis, da durch die EU die alte, ihre verhasste Abschottung wieder Einzug halten würde. Früher wären das der Osten und der Westen gewesen, jetzt die EU und außerhalb der EU. Somova liegt an der rumänisch-ukrainischen Grenze. Wally vertritt die Gegenposition gegenüber der Mentalität der Abschottung. Mit dem Haus in Somova haben sie ein Haus an der absoluten Außengrenze der EU erworben, denn dass die Ukraine nicht zur EU kommen würde, hätten sie beide gewusst. Es gibt eine Menge zu tun im Haus, weshalb sie den Verkauf überlegen. In anderen Szenen wird Fisch zubereitet und Wally erklärt, warum sie trotz der Reiseerleichterungen fastet (es ist gerade Ramadan). Das tut sie, weil es bequemer ist, weil

sie ansonsten fürchten würde, nicht mehr ins Fasten zurückzufinden. Ihre Herztabletten schluckt sie trocken. Sie fürchtet nachlässig zu werden, wenn sie in der Kontrolle nachlässt.

Die Zubereitung des Fisches bietet dem Film wiederum die Möglichkeit, die Szenen in Rumänien mit Szenen aus dem Jemen zu verbinden, nämlich mit Al Khawkhah, einer Stadt am Meer, wo auch Fische (Haifische und Rochen) gefangen werden und stolz vor der Kamera präsentiert.

Wieder wird Somova gezeigt und Barbara Wally, die erklärt, dass sie in diesem Haus viel Zeit verbringen könnte, wenn sie nicht so allein wäre. Auch die Preise würden in Rumänien, das ja zur EU gehört, explodieren. Gemeinsam mit der Kamera macht sie einen Spaziergang in der Umgebung.

Zwischenzeitlich kommt der jemenitische Scheich wieder zu Wort, der erklärt, dass er Barbara Wally alles über den Islam erklärt habe, sodass sie diesen willentlich angenommen habe. Wenn sie ihn verlassen würde, so liege die Strafe dafür bei Gott im Jenseits. Daraufhin äußert sich Andreas Horvath, dass er in Büchern gelesen hat, dass man mit der Todesstrafe belegt würde, wenn man den Islam wieder verlassen würde. Der Scheich antwortet affirmativ, dass das in der Legislatur des Islam so angelegt sei. Aber er erklärt auch, dass zahlreiche Länder Spione und Verräter auch hinrichten würden, was auch bei einem Verrat an Gott so wäre. Tatsächlich sei aber seit sehr langer Zeit diese Rechtsregelung nicht mehr umgesetzt worden – außerdem würde keine Person einfach so umgebracht werden, sondern es gäbe religiöse Diskussionen mit dieser Person. Horvath fragt weiter nach, dass es aber nach der Scharia so wäre, dass die Person hingerichtet würde. Barbara Wally sitzt dabei im Büro des Scheichs und zeigt deutlich, dass sie mit der Art der Fragestellung nicht einverstanden ist. Sie wartet, bis der Scheich fertiggesprochen hat, um dann zu intervenieren. Sie erklärt, dass sie sich über die Art der Fragestellung wundert, da sie eigentlich Interesse an ihren Fragen an den Scheich erwartet hätte. Andreas Horvath meint aber, sie hätten sich darauf geeinigt, dass er Fragen zum Islam stellen dürfe.

Sie geht auch Pilzesammeln im Kobernausserwald in Oberösterreich, wobei sie erklärt, dass ein Pilzesammler seine Sammelplätze niemandem verraten dürfte, worin sich eine Salzburger Einstellung verbirgt. „Khader weiß, dass ich [spazieren] gehen muss.

Einstellung im Jemen: Khader holt Wally ab. Im Jemen kann ein Paar nicht einfach so gehen. Khader begleitet sie mit dem Auto oder holt sie ab, aber er würde sie nie begleiten. Man „geht“ im Jemen nur mit einem Ziel.

Salzburger Wohnung: Bücher und Bilder mit feministischem Ansatz werden teilweise in Großaufnahme gezeigt, es folgt eine Auseinandersetzung mit Feminismus. Der Jemen erinnert Wally in vielem an das Österreich der 1950er Jahre mit der dominanten Kirche. Der Bauch einer Frau gehört ihr nicht, sondern eher dem Mann oder dem Vater. In Österreich habe sich vieles verändert.

Das Büro des Scheichs, der darüber spricht, dass Frauen das natürliche Bedürfnis nach Kindern haben. Als Beispiel nennt er eine Frau der Frauenbewegung aus einer saudischen Studie, die psychologische Probleme hatte, sich aber eigentlich nur eine Familie gewünscht habe. „Allah Almighty created women with a tender heart“, erklärt der Scheich – sie gibt alles, wenn sie ihr Kind schreien hört. An den Worten des Scheichs wird deutlich, dass hier nicht Ansichten wiedergegeben werden, die ein westliches Publikum zu überzeugen vermögen.

In ihrer Salzburger Wohnung, die voller Bilder ist, zeigt Barbara Wally ein kleines Bild von Nancy Spero mit einer Frau mit einer gezahnten Vagina. Darüber ist ein Zettel von Khaders Englischunterricht geklebt: ein post it mit der Inschrift „picture“. Dieses spezielle Bild habe ihn wohl irritiert, wenngleich nicht jedes Bild, dass Nacktheit zeige, sodass jetzt beide Bilder für sie wichtig geworden seien, zwei Schichten ihrer Persönlichkeit bzw. die zwei Bereiche ihres Lebens, so Wally.

Szene im Flugzeug auf dem Weg nach Manhattan, New York: Wally trifft Künstlerfreundinnen, Nancy Davidson und Nancy Spero, und unternimmt einen Galerie-Spaziergang in Chelsea. Wally erklärt, dass sie sich zunehmend abgestoßen fühle von dem, was die Gallerien zeigen würden, denn das sei Müll. Vielleicht liege das nicht an den Künstler/innen, sondern an dem, was die Gallerien ausstellen. Sie spricht von „Visual pollution“.

Es wird wieder der Jemen und sein Plastikmüll gezeigt, der überall in der Wüste entlang der Straße liegt. Den Verbindungspunkt bietet eine Ausstellung in Chelsea, die auch Plastik ausstellt. Dazwischen kommen Alltagsszenen aus New York, die New Yorker U-Bahn und New Yorker Geschäfte bzw. Straßenbilder, Wally: „Jementische Frauen würde das [Kleider aus NewDesigner Boutiquen] gefallen, hier kauft das niemand.“ Abwechslung mit Bildern aus dem Jemen, etwa ein Hammam Damt im Jemen, ein Tanz, Männer mit Messern tanzen auf der Straße. Es ist ein großer Kontrast im Straßenleben.

Salzburg: Masila Valley und Marib auf der Jemenkarte sind gesperrt, Barbara Wally wegen der Flut und dem Anschlag auf die US-Botschaft. Diskussion über das Reisen von Frauen mit Männern und das Filmen von Frauen im Jemen. Wally erklärt noch einmal, dass sie im Jemen nur von einer Frau gefilmt werden kann. Wally wird beim Fischen gezeigt und es folgt noch

einmal eine Klarstellung zum Filmen im Jemen. Khader wird die Tour machen und Monika kann in Wallys Haus in Sana'a mit ihr bleiben und im Haus filmen. In der Öffentlichkeit kann nicht gefilmt werden.

Wieder werden ein Bild von Salzburg und ein Bild von Sana'a aus der Panoramaperspektive einander gegenübergestellt. Die Kamera begleitet Khader auf der Tour.

Monika und Wally im Hof in Sana'a im Jemen. Wally hat sich einen kleinen Garten gestaltet, Khader hat den Hof so eingerichtet, dass sie an dieser Stelle nicht gesehen werden kann, als ihr eigener Platz, wo sie frühstücken können und sie arbeiten und lesen, ohne dass die Nachbarn sie sehen können. Auch hier kommt der Kontrast von öffentlich und privat hervor. In Bayt al Faqih im Jemen: Khader kauft traditionellen Qad als Geschenk, sein Handeln auf dem Markt wird gezeigt.

Mehrmals folgen abwechselnd Szenen im Haus in Sana'a und von Khader unterwegs. Wally erklärt, dass im Jemen der Garten ihre Verbindung zur Outside-World wäre, mitten in Sana'a legt sie einen japanischen Garten an. Im Gegensatz zur häuslichen, abgeschlossenen Gartenwelt folgen Straßenszenen aus Manakhah im Jemen. Es folgen abwechselnd Szenen von häuslicher Privatheit von Wally und Khader bei Geschäftsverhandlungen im Wohnzimmer seines Hauses.

Barbara Wally erzählt in Sana'a: „Khader hat mir gesagt, dass er keine zweite Frau haben wollte, aber dann haben wir 2007 geheiratet, 2006 hat er mich gefragt, ob ich heiraten will.“ Der Scheich erklärt, dass Polygamie im Islam erlaubt ist, auch nach der Bibel. Wally meint wiederum, dass im Islam eine sexuelle Beziehung ohne Heirat nicht ginge.

Der Scheich erzählt, dass es mehr Frauen als Männer gebe, was ein Grund für Polygamie wäre. Dazwischen Wally, die berichtet, dass Kahders Vater auf die Hochzeitsabsichten erfreut reagiert habe, während die erste Frau wütend wurde, auf der Grundlage der sozialen Deklassierung. Wieder wird der Scheich gezeigt, der von Bekannten erzählt, dass auch Alter und Krankheiten usw. die sexuelle Beziehung verunmöglichen könnten, sodass sogar Frauen ihren Männern eine zweite Frau nahegelegt hätten.

Wally erklärt in der Folgeszene, dass sie das Khaders erster Frau nicht ersparen habe können, sie könne ihr aber helfen, selbstbewusster zu werden, da Khader von strengem ländlichem Background kommt, ohne Erlaubnis des Mannes gehen Frauen dort nicht auf die Straße.

Nach dem Aufbau der Szenen begleitet die Kamera Wally beim Einkaufen: Kleidung, Stoffe usw. Am Ende meint Barbara Wally: „Jetzt sind wir in der Nähe des Hauses, Kamera aus.“ In

einer selbstreflexiven Szene wird Monika gezeigt, die das Haus reinigt und wahrscheinlich mit ihrem Partner telefoniert.

Aden-Jemen: Khader ist glücklich, er mag Aden und kann auch die Familie besuchen. Zuerst besucht er seinen Cousin zum Qat-Kauen, dann geht er in sein Haus, zu seiner Familie. Im Haus des Kusins ist auch der Vater. Abwechselnd folgen Bilder von den Männern im Wohnzimmer und von Barbara Wally mit Monika in ihrem Haus beim Dominospielen. Die Männer unterhalten sich über die neueren Zeiten, die Palästinasituation, die Endzeit, den Mahdi, über Sufiyani, der im Irak gegen die Amerikaner kämpft – über moralischen Verfall und die Größe und Leichtigkeit des Islam.

Monika fragt Barbara Wally, wie es ihr damit gehe, dass Khader bei seiner Familie sei und nicht bei ihr. Wally: „Ich habe ihn ermutigt, zumindest zwei Tage in Aden zu bleiben. Er hat sechs Kinder, die sollen nicht ohne Vater aufwachsen.“ Er muss nach dem Koran alle Frauen gleich behandeln. Aber natürlich ist sie eifersüchtig, aber wenigstens weiß sie es, denn Khader verheimlicht nichts. Wenn sie sich beschwert, irritiert ihn das und er sagt, dass sie ja gewusst habe, auf was sie sich einlasse. Sie habe viel vollbracht in 30 Jahren der Tätigkeit und an jene, die von ihrer Entscheidung irritiert sind: „Welchen Mann sollte ich denn heiraten, damit ich noch als Feministin gelte?“ In Europa fühle man sich wie im Geriatrie-Zentrum, die hedonistischen Ideale reichen nicht mehr.

In Aden stellt Khader die Familie vor: Sechs Kinder von ihm und 17 oder 18 Geschwister, die teilweise in eigenen Häusern leben. Es folgen alternierend Bilder von Gartenarbeit mit Monika im Haus in Sana'a und der Fahrt mit dem Auto von Khader.

Die letzten Aussagen Wallys im Film handeln über den Tod und den Islam, während die Kamera aus ihrem Zimmerfenster eine Perspektive auf Sana'a bietet, Wallys Stimme kommt nur aus dem Off⁶⁴: Der Niedergangsprozess ihrer Mutter dauerte über 20 Jahre, sie hatte auch einen Partner, der an Parkinson erkrankt war, das zwang sie zum Nachdenken über den Tod und ihren eigenen Prozess des Niedergangs. Der Tod der Mutter und die Beschäftigung mit dem Islam sind für Barbara Wally verwoben. Sie befand sich das ganze Leben in einem Krieg mit dem Tod und konnte damit keinen Frieden schließen. „Viele sagen, dass sie Krankheit, aber nicht Tod fürchten.“ Sie könne das nicht. Und Wally zitiert Canetti aus den Tagebüchern: „Dieser unvereinbare Abgrund.“⁶⁵ Alle ihre Veröffentlichungen dienten dazu, unsterblich zu

⁶⁴ min. 1:51:51

⁶⁵ Canetti schrieb: „Aber ich verfluche den Tod. Ich kann nicht anders. Und wenn ich darüber blind werden sollte, ich kann nicht anders, ich stoße den Tod zurück. Würde ich ihn anerkennen, ich wäre ein Mörder“; Canetti, Elias (2003): Über den Tod. München: Carl Hanser, 17.

bleiben. „Man glaubt nicht an die Wiederauferstehung und trotzdem tut man alles, um nicht „zu vergehen.“ Viele unterdrücken den Gedanken an den Tod, was Wally nicht gelinge, nur zeitweise. Der Islam eröffnete ihr eine Möglichkeit, „die Schwere des Todes zu mindern“. Im Islam wären die Geburtsdaten und Sterbedaten nicht wichtig, die Menschen kommen in die Welt und werden aus ihr wieder genommen. Das sei zwar auch, was die katholische Lehre lehrt, aber hier [im Jemen, in der islamischen Welt] werde es intensiver gelebt und erfahren, das Leben ist nur eine Durchgangsstation. Die Haltung gegenüber dem Tod ist vergebender, der Tod verliert an Schwere.

Tatsächlich ist diese islamische Haltung in Koran und Sunna bezeugt und begründet. So lautet ein Hadith, der bei Buhari überliefert ist:

„‘Abdullah Ibn ‘Umar, Allahs Wohlgefallen auf beiden, berichtete: Der Gesandte Allahs, Allahs Segen und Heil auf ihm, nahm mich bei meiner Schulterseite und sagte: ‚Sei auf dieser Welt wie ein Fremder oder wie derjenige, der sich auf einer Durchreise befindet.‘ Und Ibn ‘Umar pflegte zu sagen: ‚Wenn der Abend kommt, erwarte nicht den Morgen, und wenn der Morgen kommt, erwarte nicht den Abend. Nimm von deiner Gesundheit für deine Krankheit und von deinem Leben für deinen Tod.‘“⁶⁶

Die letzten Szenen des Dokumentarfilms verlaufen wortlos und zeigen einen Brotkauf auf der Straße in Sana’a durch Khader. Khader kommt nach Hause und er und Barbara Wally gehen ins Haus. Die Tür schließt sich und darauf steht in Arabisch für die Kamera: Alsharafi Wally.

Der Adhan beschließt die Dokumentation. Es folgen einige Textbotschaften mit aktuellen Hintergrundinformationen zu Barbara Wally und dem Jemen: Barbara Wally verbringt derzeit die Hälfte ihrer Zeit in Sana’a, Jemen. Mit ihrem Mann Khadher betreibt sie die Reiseagentur Adensafari, die Touren durch das Land anbietet. Barbaras letztes Projekt ist der Aufbau einer Multimediaschule für Frauen im Jemen.

Der zweite Text erklärt: „Seit der Vereinigung des Jemen 1990 erlebte der Jemen einen ökonomischen Abstieg und politische Instabilität. In den letzten Jahren haben die Attacken auf fremde Besucher und Einrichtungen das Land wiederholt in die Schlagzeilen gebracht. 2010 ist der Jemen die Nummer 15 des sogenannten ‚Failed States Index‘“

Abschließend folgt noch ein Text in der Dokumentation: Barbara Wally und Puppä hätten für zwei Jahre versucht, das Haus in Somova zu verkaufen. Bei Barbara Wally wurde eine degenerative Erkrankung der Makula diagnostiziert („AMD – age related macular

⁶⁶ Sahih al-Buhari, Kapitel 74/Hadithnr. 6416, [Online:] <http://islamische-datenbank.de/sahih-al-buhari?action=viewhadith&chapterno=74> [4.6.2019].

degeneration“), die unheilbar ist und letztendlich im Verlust der Sehkraft enden wird – das stellt eine Verbindung zu ihren letzten Worten im Dokumentarfilm her.

Bei dem „Failed States Index“ handelt es sich um den sogenannten „Fragile States Index“ des Fund for Peace. In den beiden Indices von 2018 und 2019 belegt der Jemen mittlerweile die erste Position mit 113,5 Indexpunkten („High Alert“)⁶⁷.

3.2.2 Der Jemen und Barbara Wally heute

Der Transitionsprozess im Zuge des Arabischen Frühlings, der kurz nach der Fertigstellung der Dokumentation einsetzte, führte zu einem gewaltsamen Bürgerkrieg, in dessen Zuge das Land erneut gespalten wurde und die Regierung ins Exil ging. In der Folge intervenierten die Vereinigten Arabischen Emirate und Saudi Arabien mit massiven Luftschlägen. Die Bundeszentrale für politische Bildung schildert:

„Seit Beginn des Krieges Ende 2014/Anfang 2015 hat sich die humanitäre Lage im Jemen weiter dramatisch verschlechtert. 2,9 Millionen Binnenflüchtlinge müssen in den verschiedenen Lagern des Landes versorgt werden, 17 Millionen Menschen (von insgesamt ca. 27 Millionen) haben keinen sicheren Zugang zu Nahrung, 10,3 Millionen Menschen sind akut von Hunger bedroht. Darüber hinaus ist das Land seit Frühjahr 2017 mit dem Ausbruch der weltweit schlimmsten Cholera-Epidemie, die je dokumentiert wurde, konfrontiert. Ende November 2017 waren laut OCHA Yemen trotz intensiven Engagements internationaler Organisationen landesweit fast 900.000 Menschen an Cholera erkrankt. Wichtige Hilfsgelder, die ursprünglich für den Kampf gegen die Hungerkrise vorgesehen waren, müssen nun für die Eindämmung der Epidemie und die Behandlung der Kranken eingesetzt werden.“⁶⁸

In dem Krieg gibt es zahlreiche Fronten und massive Flüchtlingsbewegungen. Der Forscher Farea al-Muslimi zeichnet in einem Interview folgendes Bild:

„Fragmentierung. Was wir in Jemen erleben, ist die Zerstückelung des Landes. Es gibt heute mindestens drei verschiedene Jemen: eines im Norden, in Sanaa, wo die schiitischen Huthi-Rebellen regieren, eines in der Hafenstadt Aden im Süden, wo Separatisten und Salafisten den Ton angeben, und eines im Nordosten, in Marib, wo sich

⁶⁷ Vgl. Fund for Peace (April 2018): Fragile States Index 2018 – Annual Report, [Online:] <https://fundforpeace.org/2018/04/24/fragile-states-index-2018-annual-report/> [3.6.2019]; vgl. Fund for Peace (April 2019): Fragile States Index 2019, [Online:] <https://fundforpeace.org/2019/04/10/fragile-states-index-2019/> [3.6.2019], 7.

⁶⁸ Sons, Sebastian & Heinze, Christian (16.11.2017): Jemen, [Online:] <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54611/jemen> [3.6.2019].

unter anderem Islamisten und Nationalisten die Macht teilen. Das ist aber nur ein grober Überblick. Die Liste aller Machtzentren ist länger. Es gibt Gebiete unter Kontrolle lokaler Milizen, der Kaida...“⁶⁹

Barbara Wally konnte weder die Reiseagentur mit ihrem Mann fortführen, noch die Medienakademie für jemenitische Frauen umsetzen. Sie schreibt jetzt Blogs und Berichte zur politischen, kulturellen und humanitären Situation im Jemen:

„Jemen ist eines der kinderreichsten Länder der Welt – auch deshalb sind Kinder besonders von den nun bald drei Jahre andauernden Kriegshandlungen betroffen. Es ist ein Krieg, der die Zivilbevölkerung nicht schont, im Gegenteil: Weil der Krieg militärisch nicht gewonnen werden kann, wird die Zivilbevölkerung in Geiselhaft genommen und einem schleichenden Genozid ausgesetzt. Die Jemeniten, einschließlich ihrer vielen Kinder, sind in den meisten Gegenden des Landes Nahrungs- und Wasserentzug, Vertreibung, Epidemien wie Cholera und Diphtherie, fehlender medizinischer Betreuung, Landminen und Bombardierung ausgesetzt.“⁷⁰

In zahlreichen Interviews reflektierte sie aber auch ihre Erfahrungen als Muslima und ihre Teilnahme an „Arab Attraction“, der bei zahlreichen Kinovorführungen in Österreich auch auf vehemente Kritik stieß⁷¹.

„Ich habe [...] vorwiegend aus politischen Gründen zugesagt: Es gab damals – leider wie heute – sehr fremdenfeindliche und besonders anti-muslimische Wellen, nicht nur in Österreich, und ich wollte dagegen angehen und zeigen: ‚Es geht, man kann zusammenleben, man kann die Brücke schlagen, Fremdheit hat auch einen besonderen Reiz, die Welt neu zu sehen, sich zu verändern, neue Beziehungen einzugehen, sich auf ein Abenteuer mit dem Unbekannten einzulassen‘. Auch wollte ich ein bisschen über muslimisches Leben informieren, denn die meisten Menschen haben keine Ahnung davon, so wenig wie ich, als ich anfang, mich darauf einzulassen.“⁷²

In Bezug auf den Islam erklärt sie, jetzt kritischer geworden zu sein, aber eben nicht „für“ ihren Mann konvertiert zu sein. Sie sieht sich selbst auch als ein Beispiel:

⁶⁹ Steinvorth, Daniel (März 2018): „Jemen, wie wir es kannten, ist Geschichte“. Seit sich Saudiarabien 2015 in den jemenitischen Bürgerkrieg eingemischt hat, verschlimmert sich die Lage in Jemen laufend. Der jemenitische Forscher Farea al-Muslimi entwirft ein düsteres Bild – und macht zugleich Hoffnung, [Online:] <https://www.nzz.ch/international/jemen-wie-wir-es-kannten-ist-geschichte-ld.1365552> [3.6.2019].

⁷⁰ Felix Arabia International (März 2018): Interview mit Barbara Wally, [Online:] <http://www.yemen-fai.org/de/interview-mit-barbara-wally/> [3.6.2019].

⁷¹ Vgl. Eliot, Jill (Sept. 2015a): Ein Interview mit Barbara Wally (Teil 1), [Online:] <http://www.jill-24-7.de/2015/09/15/ein-interview-mit-barbara-wally-teil-1/> [3.6.2019].

⁷² Ebd.

„Ich beantworte gern Fragen über meine Erfahrungen als Neo-Muslima, gebe jedoch nicht gerne Ratschläge. Es gibt viele Menschen, vor allem in Künstlerkreisen, die mich ausfragen und mehr über muslimisches Leben wissen wollen. Da gebe ich immer bereitwillig und ausführlich Auskunft, bin gerne Informationsquelle – so wie auch in diesem Interview. Mit Frauen, deren Vorstellungen von Freiheit und Selbstbestimmung mit muslimischem Leben total inkompatibel sind, ergibt sich naturgemäß auch keine Gesprächsbasis. [...] Wie ich schon erläutert habe, versuche ich, nicht doktrinär zu sein und mich Fragen von verschiedenen Perspektiven anzunähern, weil man mit Totalblockaden nicht weiterkommt und auch nichts dazu lernen kann.“⁷³

Als die wichtigste Erfahrung empfindet sie diesen Aspekt des Lernens, den sie ähnlich beschreibt wie das „Arab Connection“ tut, als eine Verbindung von Abstraktem und Persönlichem:

„Ich habe in diesen 10 Jahren unglaublich viel dazugelernt, die arabische Sprache, den Jemen, seine Geschichte, die Bevölkerung, die regionale Situation, die politischen Verhältnisse, den Islam in seinen verschiedenen Ausprägungen, die gesellschaftliche Normen, die Küche und natürlich viele neue Menschen. Am wichtigsten war wohl, dass meine Familie meinen Entschluss respektiert und Alkhadher herzlich aufgenommen hat und seine Familie mich ebenso akzeptiert hat.“⁷⁴

3.2.3 Analyse des Films

Der Dokumentarfilm arbeitet mit verschiedenen Elementen, die Bild- und Szenenführung unterstreicht den Aufbau des Films, der im Wesentlichen – abgesehen von der Einleitung des Vorspanns – nur Personen zu Wort kommen lässt, ausschließlich im Dialog, wobei bestimmte Abschnitte durch Interviewfragen des Regisseurs oder der Koproduzentin gesteuert werden, andere nur über die alltäglichen Gespräche der Protagonisten.

Die Spannung und der Mehrwert von „Arab Attraction“ für die vorliegende Forschung liegen vor allem an den Kontrasten, die sich im Film aufbauen und die durch Bild, Ton, Dialoge, Schnitt unterstrichen werden. Diese Kontraste verlaufen entlang der Pole: Kultur – Geschlecht – Religion – Ort – Alltag und lassen sich tabellarisch folgendermaßen darstellen:

⁷³ Eliot, Jill (Sept. 2015b): Ein Interview mit Barbara Wally (Teil 2), [Online:] <http://www.jill-24-7.de/2015/09/17/ein-interview-mit-barbara-wally-teil-2/> [3.6.2019].

⁷⁴ Ebd.

Kultur und Gesellschaft	Geschlecht	Religion	Ort	Alltag
Arabisch-jemenitisch vs. österreichisch-salzburgisch	Barbara Wally vs. Alkhader Alsharafi	Religion vs. Nicht-Religion	Jemen vs. Österreich	Öffentliche Person vs. private Person
Künstlerkultur vs. ländliche bzw. Alltagskultur	Monika Muskala vs. Andreas Horvath	Islam vs. Katholizismus	Wüste vs. Alpen	Monogamie vs. Polygamie
westeuropäische vs. osteuropäische	Arabisch-islamisch geprägt vs. westlich säkular geprägt	Leben vs. Tod	Salzburg vs. New York	Familie vs. Kinderlosigkeit
Islamisch geprägte vs. säkular geprägte	Feministisch vs. patriarchalisch	Alte vs. neue Begriffe von Religion	Salzburg vs. Somova	Garten vs. Wohnzimmer vs. Straße vs. Markt
Individualistisch vs. kollektiv bzw. familiär	Weiblichkeit in der Kunst vs. Weiblichkeit in der Realität	Individuelle vs. organisierte Auffassung von Religion	Privat vs. öffentlich	Reisen vs. Arbeiten vs. Freizeit vs. Erledigungen (Kochen, Haushalt, Einkaufen)
Männlich vs. weiblich geprägte Kultur	Geschlechtertrennung vs. Geschlechtermischung	Spirituell vs. emotional vs. normiert	Stadt vs. Land	
Kritisch vs. offen vs. strikt	Verhüllung vs. Entkleidung		Innen vs. außen	

			Markt vs. Haus vs. Akademie	
			Reise vs. Heim	

Tabelle 2: Bedeutungsfelder in „Arab Attraction“ (eigene Darstellung des Verfassers)

Diese „Kontraste bzw. Gegensatzpaare“ eröffnen einen weiten Raum für die Darstellung von Islam und Muslimen in ihrer Vielfalt. Die feministische Direktorin der Summeracademy in Salzburg und der ländlich geprägte Reiseveranstalter aus dem Jemen. Die Konvertitin, die in Salzburg vor modernen Gemälden und in New York in avantgardistischen Galerien gezeigt wird, wird auch „verschleiert“ im Jemen gezeigt. Ihre persönliche Annahme des Islam kommt zur Geltung, aber auch die kulturellen Unterschiede, die zwischen Salzburg und Sana’a zu überwinden sind. Aber auch Europa wird durch die Szenen in Somalia in seiner Vielfalt spürbar gemacht. Gleichzeitig wird die Religion Islam durch einen jemenitischen Gelehrten erklärt und auch in ihrer alltäglichen Praxis greifbar. Besonders deutlich wird das anhand der Darstellung des Gebets im Film und durch die Gegenüberstellung der jemenitischen Wüstenlandschaft und der Salzburger Bergwelt. Es wird aber auch gezeigt, wie vielschichtig die menschliche Identität ist und dass sich kulturelle und religiöse scheinbare Widersprüche miteinander vereinbaren lassen. „Arab Connection“ zeigt anhand des Beispiels von Barbara Wally, wie komplex sich Religionen und Kulturen zueinander verhalten, wie komplex das persönliche Verhältnis zum Islam sein kann. Der Film wirkt allen Konstruktionen einer „vollen Identität“ (z.B. *der Islam, die Muslimin* usw.) entgegen.

3.3 „Die Migrantigen“ (2017)

„Die Migrantigen“ ist eine Filmkomödie aus dem Jahr 2017 mit dem Kinostart am 9. Juni 2017. Der Regisseur Armin T. Riahi legte den Film als eine satirische Komödie rund um Identitätsvorstellungen, um „Migrationshintergrund“ und Mediendarstellungen an. Der Film wurde ein großer Erfolg, weist aber bezüglich der Islamdarstellung Redundanzen auf. Die Hauptrollen verkörpern Faris Endris Rahoma, der selbst in Österreich aufgewachsen ist, dessen Vater aber aus Ägypten zugewandert war, sowie Aleksandar Petrovic. Mehmet Ali Salman spielt die Rolle des „Migrantencoach“ Juwel.

3.3.1 Die Handlung

Durch einen Zufall geraten die beiden in Wien geborenen bzw. hier aufgewachsenen Marko, mit kroatischen Wurzeln, und Benny, dessen österreichische Mutter pensionierte Richterin ist, dessen Vater, zu dem es keinen Bezug gibt, Ägypter war, an die TV-Redakteurin Marlene Weizenuber, die in dem Heimatbezirk der beiden, am Rudolfsgrund auf die Suche nach Protagonisten für eine TV-Dokumentation geht, die in Serien erscheinen soll. Beide Bewohner des ethnisch vielfältigen Wohnviertels brauchen Geld bzw. Bekanntheit. Markos Freundin ist schwanger, er hat einen pflegebedürftigen Vater und seine Selbstständigkeitsversuche in der Werbebranche scheitern mit einem Schuldenberg. Benny, der ganz schwarze Haare hat, ist von Beruf Schauspieler, aber keiner nimmt ihn auf, weil er gerade in den Originalwienerrollen besonders herausragt, was in den Augen der Regisseure nicht zu seinem Aussehen passt.

Marko und Benny ergreifen nun die Gelegenheit beim Schopf und zeigen sich als „Migrantengangster“ und Klischeebilder vom Rudolfsgrund. Da ihre wahren „Identitäten“ nicht ernst genommen werden, bauen sie sich neue auf: als Tito und Omar, der sich gegenüber der Frau, die er beeindrucken will, und die als Flüchtlingsbetreuerin arbeitet, auch gleich noch als Flüchtling ausgibt. Um glaubwürdig zu bleiben, betreiben Marko und Benny „Milieustudien“ und lassen sich von einem vermeintlichen „echten Ausländer“, dem Türken Juwel in „Ausländergehebe“ ausbilden. So wie er sie hinters Licht führt, führen sie Marlene Weizenhuber hinters Licht, indem sie ihr Stoff für ihre Serie liefern. Aber um diesen Schein aufrecht zu erhalten, wird ihr Familien-, Bekannten- und Freundeskreis immer tiefer mit hineingezogen. So zeigt sich „Markos“ Freundin Sophie als Prostituierte Jessica.

Die Serie droht negative Auswirkungen auf das ganze Grätzl zu haben, die Bewohner, die davor gegen den drohenden Niedergang des Viertels weniger aktiv wurden, schließen sich nun

zusammen, um den drohenden Konsequenzen auszuweichen. Es kommt auch zu Gewaltszenen, da Juwel nicht mehr mitmachen will und Marko und Benny ein Ultimatum stellt.

Schließlich beschließen Marko und Benny, dem gefährlichen Spuk ein Ende zu setzen, indem sie in den ORF in der Argentinierstraße eindringen und die eigene Abschlussfolge, in der sie alles aufklären, statt der geplanten senden lassen.

3.3.2 Forschungsrelevante Themen in „Die Migrantigen“

Migranten und Migrationshintergrund und Medien/Fernsehen:

In „Die Migrantigen“ geht es um Identitätsentwürfe und -vorurteile, denen die tatsächlichen „Menschen in Wien“ nicht entsprechen. Gleichzeitig werden mediale Darstellungsweisen und Medienhype vorgeführt und inszeniert, was sich am Verhalten der Marlene Weizenhuber zeigt, die, als sie durch Tonaufnahmen erfährt, dass alles nur ein „Fake“ ist, den Schein bewusst aufrechterhält. Auch am Ende unternimmt sie es, mit allen Mitteln die Ausstrahlung der Marko/Benny-Fassung zu verhindern. Sie macht sich in der Anfangsszene auf die Suche nach der „idealen“ Besetzung ihrer „Dokumentation“, für die sie sich den Fernsehpreis wünscht: Marko und Benny, die beide perfekt Deutsch sprechen, tragen gerade ein Sofa durch den Gemeindebau und machen eine Verschnaufpause, um miteinander zu sprechen, als Weizenhuber an sie herantritt: Sie hätten wohl Migrationshintergrund... Was sie über den Rudolfsgrund erzählen könnten...? So nimmt die Identitätstauschkomödie ihren Lauf, denn Marko und Benny fühlen sich durch die Migrationshintergrundzuschreibung provoziert und verhalten sich der Rolle entsprechend. Das setzt sich fort durch den ganzen Film, als sie nämlich Juwel ansprechen, der sie aus einer gefährlichen Situation rausholt, ob er sie coachen kann. Auch er nimmt die Gelegenheit beim Schopf, die zwei zu „verarschen“, die in ihm den typischen Ausländer sehen. In der letzten Szene des Films sieht man Marlene Weizenhuber, die auf die Bühne kommt und den Fernsehpreis für den besten Dokumentarfilm in Empfang nimmt, der gerade für das untergeschobene Finale diesen Preis erhält. Sein und Schein haben sich in der Medienwelt entsprochen. Filmtechnisch geht es mit „Die Migrantigen“ um eine scharfe Kritik am medialen Diskurs zum Thema „Ausländer“, der von Klischees und Ängsten profitiert – jedoch ist das alles in eine lustige „Komödie“ verpackt, keine eigentliche Satire. Die Medien (Szene der Ansprache von Marko und Benny durch Weizenhuber) bilden den Anfang der Komödie und das Ende (Szene der Entgegennahme des Fernsehpreises durch Weizenhuber).

Hierin ist „Die Migrantigen“ durchaus eine selbstreflexive filmische Mediensatire:

„Wird das Filmemachen zum Gegenstand der Handlung, so lassen sich ganz allgemein zwei Ebenen der Reflexivität unterscheiden. Die erste bezieht sich auf Aspekte des Handwerks: Arbeitsprozesse des Filmemachens, Probleme der Technik und deren Apparate wie Kamera, Kran oder Mikrophon werden – teils als Quellen der Frustration im Team, häufiger jedoch, um die Professionalität der Beteiligten zu dokumentieren – zum Stoff des Films. Die zweite, abstraktere Ebene umfaßt Fragen des Geschichtenerzählens. Innerhalb der Erzählung kann thematisiert werden, was das Verhältnis zwischen Fiktion und Leben, Kulisse und Realität ausmacht, oder – grundsätzlicher – was überhaupt als Geschichte erzählt zu werden verdient.“⁷⁵

In den Szenen vom Beginn und während der Dreharbeiten sowie im Film im Ganzen wird insbesondere die zweite Ebene bedient, aber durch die Szenen in der Argentinierstraße wird auch die zweite Ebene, der Prozess der Ausstrahlung, der technischen Gestaltung usw. zum Thema satirischer Darstellung gemacht. In einer Szene werden Passanten interviewt, worum es darum geht, wie Aussagen durch die Aufbereitung des filmischen Stoffes „verändert“ werden, auch durch die laufende Reizung von Marko und Benny zu immer neuen und extremeren Erfindungen, um der medialen Nachfrage zu entsprechen, was in mehreren Dialogszenen zwischen den beiden und ihren Freunden zum Thema wird, stellt eine solche satirische Bearbeitung dar. An anderer Stelle stellen zuerst Juwel für Marko und Benny und später Benny für das Fernsehen eine Bankomatraubszene dar, was die Übersetzung von Erzählungen in Filmsprache thematisiert. In einer Szene wiederum verbindet der Schauspieler Benny seine Lieblingsvorsprechrolle im Wiener Dialekt (Sonst ruf ich den Ferdl an!) mit der realen Situation, um den Filmassistenten in der Argentinierstraße dazu zu bewegen, ihre Fassung noch einspielen zu lassen.

Zahlreiche Gags werden gemacht und es wird auch Bezug auf bestimmte Klischees und den modernen Begriff „Migrationshintergrund“ genommen. Allerdings beschränkt sich der Film auf die Verlängerung der sozialen Problematik aus den 1990er Jahren, als es allgemein um die Problematik der Zuwanderung ging, und die Problematik der „Ausländer/innen“, die bereits in zweiter oder dritter Generation in Österreich leben und mittlerweile einen selbstverständlichen und auch historisch gewachsenen Teil der Wiener Bevölkerung ausmachen.

⁷⁵ Decker, Christoph (2000): Hollywoods Spiel mit den Zuschauern. Zur Reflexivität von Robert Altmanns *The Player* (1992), in: Kraus, Matthias (Hrsg.) (2000): *Filmische Selbst-Reflexionen*. Marburg: Schüren, (=Augen-Blicke 31), [Online:] DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1412> [3.6.2019], 55–69, hier: 59.

Islam und Muslime: Anwesend durch Abwesenheit:

Geht es aber um die Repräsentativität von Muslim/innen in dem Film oder um die Präsenz des Themas Islam, so wird dieses Thema nahezu vollständig ausgeklammert, was wirklich ausgesprochen auffällig ist. Darauf legt auch der Psychoanalytiker Sama Maani in seinem Beitrag zu der fm4-Besprechung von Lukas Tagwerker den Fokus, wenn er sagt:

„Die Migrantigen“, so Maani, sei als Bearbeitung aktueller Migrations- und Identitätsdebatten gründlich und fundamental misslungen, weil das diese Debatten beherrschende Thema, der Islam, im Film völlig ausgespart bleibt und mit keiner Silbe erwähnt wird. ‚Früher gab es Ausländer. Jetzt gibt es keine Ausländer mehr, es gibt nur mehr Moslems,‘ zitiert Maani eine verkürzte Zusammenfassung der Debatten seit den 90er Jahren. Wenn Rassisten früher gesagt haben ‚die Türken machen uns Probleme‘ hätten sie damit gemeint ‚Die Türken machen uns Probleme, weil sie Türken sind‘. Heute würden die gleichen Leute sagen ‚Die Türken machen uns Probleme, weil sie Moslems sind.‘ Was ist da passiert? Menschen aus islamisch geprägten Gesellschaften würde mit dem Islam eine ‚volle Identität‘ zugeschrieben. ‚Wir haben dann das Gefühl, dass dieser Islam so eine Art Natureigenschaft von Menschen ist, die aus diesen Ländern kommen.‘“⁷⁶

Das wird auch im medialen Diskurs deutlich, dass etwa die türkische Migration mit dem Islam verbunden wird⁷⁷. Genau diese Auseinandersetzung wird in dem Film ausdrücklich vermieden, in diesen Bereichen bleibt „Die Migrantigen“ im Bereich der „Wohlfühlkomödie“, die ein Erfolg werden kann, weil sie eben nicht an die wirklich „heiklen“ Themen anrührt. Die Flüchtlingsproblematik wird in dem Film durch die Sozialarbeiterin, die sich um „minderjährige unbegleitete Flüchtlinge“ kümmert, auch hineingebracht, jedoch überhaupt nicht in Verbindung zur Religion gebracht. Die Szenen (Wettlokal, arabisches Restaurant, türkisches Lokal, Markt usw.) bespielen weit eher die Problematik der den Ausländer/innen zugeschriebenen Kriminalität. Sowohl die Sozialarbeiterin als engagierte Linksliberale mit Hang zur Exotik der Opfer (sie trifft Benny z.B. vor dem Markt im Auto schlafend an und geht sofort davon aus, dass er keinen Platz zum Schlafen habe) als auch die Flüchtlingskinder bzw.

⁷⁶ Tagwerker, Lukas (Juni 2017): Sind „Die Migrantigen“ misslungen? Für den Literaten, Essayisten und Psychoanalytiker Sama Maani wäre die Komödie ein nützliches Mittel um herrschende Identitätszuschreibungen und –konstrukte auseinanderzunehmen. Gerade in Verwechslungskomödien wird nämlich unser Alltagsbewusstsein dekonstruiert, [Online:] <https://fm4.orf.at/stories/2848961/> [3.6.2019].

⁷⁷ Vgl. Peters, Freia (Aug. 2018): Türkische Migranten wünschen sich eine Moslem-Mehrheit. Türkische Migranten haben laut einer Studie den Willen zur Integration in Deutschland. Bedenklich sind aber die religiösen Ressentiments, [Online:] <https://www.morgenpost.de/politik/inland/article108670226/Tuerkische-Migranten-wuenschen-sich-eine-Moslem-Mehrheit.html> [3.6.2019].

-jugendlichen sind im Übrigen nicht mit Tiefgang dargestellt, ihre Identitäten werden – abseits vom Kriminalitätsthema – nicht behandelt.

Das kann auch eine Strategie des Films sein, die hoch affirmative Islam-Debatte bewusst zu umschiffen, um auf diese Weise einen bestehenden Diskurs, den die Komödie ja „als Identitätsdiskurs“ persifliert, nicht zu reproduzieren und so eine breitere Akzeptanz für die Appellbotschaft des Films herzustellen: Wir sind ja letzten Endes alle Wiener/innen! Muslim/innen stellen nach dem Film eben keine Sondergruppe von Migrant/innen dar, auch die Rolle von Frauen, die in den derzeit bestehenden Debatten in den Mittelpunkt gerückt werden, wird außer durch die schwangere Verlobte Markos und die Reinigungsdame aus Ex-Jugoslawien überhaupt nicht beachtet.

Damit ist der Film eine moderne Adaption eines Themas der Neunzigerjahre. Die behandelten Szenen stellen wahrscheinlich für einen Großteil der Menschen mit Migrationserfahrung oder -hintergrund durch die Eltern einen Wiedererkennungseffekt her⁷⁸. Dennoch bleibt aber die Komödie dadurch seicht und wenig satirisch⁷⁹:

„Allgemein wird Satire als ironisch-witzige [...] künstlerische Darstellung menschlicher Schwächen und Laster definiert. Im Rahmen satirischer Strategien soll sich vor allem an der übertriebenen Darstellung habitualisierter Gebräuche Kritik entzünden. Das Spiel mit gesellschaftlichen Normen und Wahrheiten ist für die Satire unabdingbar: [...] Das [...] äußert sich darin, dass die Grenzen zwischen Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität, formalen Experimenten und politischer Suggestion verwischt werden. Der Aufbau eines Kontrasts zwischen der eigenen, überlegenen Norm des Satirikers und der allgemeingültigen, ‚falschen‘ Norm dient dazu, das Publikum von der Richtigkeit der Normen des Satirikers zu überzeugen. Um die grundsätzliche Überlegenheit ihres Anspruches abzusichern, deklarieren die Autoren ihre satirische Strategie nicht als privat, sondern definieren sie von ihrem Anspruch her als ‚allgemein nützlich‘, wobei die angesprochene Zielgruppe als die ‚Allgemeinheit‘ fungieren darf.“⁸⁰

Dadurch wird klar: „Eine satirische Norm steht stets in Relation zu einem mit negativen Implikationen versehenen Normwidrigen, wie es im Angriffsobjekt repräsentiert ist.“⁸¹

⁷⁸ Vgl. Braula, Jan (Juli 2017): Wiener Filmjuwel mit Parkhintergrund // Ali Salman Interview, [Online:] <https://themessage.at/ali-salman-interview/> [3.6.2019].

⁷⁹ Vgl. Schwind, Klaus (1988): Satire in funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Narr, 70f.

⁸⁰ Meyer, F. T. (2005): Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film. Bielefeld: transcript, 103.

⁸¹ Schwind, Klaus (1988): Satire in funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Narr, 70.

Das trifft auch auf die Verbindung des Films zur Migration allgemein zu, nicht aber auf das Thema „Islam und Muslime“, das gar nicht thematisiert wird.

So wird eigentlich nur die Migration aus dem ehemaligen Jugoslawien explizit problematisiert, über Markos Vater hauptsächlich, der im Zuge der Auseinandersetzung der Protagonisten um ihre eigene Herkunft, gezeigt wird: Seine Wohnung ist voller Zeitungen, er nervt seine Pfleger/innen so lange, bis sie das Handtuch werfen, er hortet Sonderangebote usw. Mittlerweile ist die Migrationssituation in Österreich und in Wien aber weitaus komplexer geworden, besonders durch den Bosnienkrieg. Islamfeindlich agierende Parteien wie die FPÖ beziehen sich ausdrücklich auf serbische Wählergruppen mit österreichischer Staatsbürgerschaft, die sich in Bezug auf die Anerkennung des Kosovo und Bosnien Herzegowinas gegen die muslimischen Migrant/innen wenden. Islamfeindlichkeit wird diesbezüglich tatsächlich zu einem identitätsstiftenden Merkmal, ein Zug, den die Rechten erkannt haben im Gegensatz zur SPÖ etwa:

„Einerseits leistet sich die FPÖ zwar den ‚Luxus‘, mit Anti-Islam-Parolen und der klaren Unterstützung für die Republika Srpska auf bosniakische Stimmen zu verzichten, andererseits hat die SPÖ gleichzeitig ihre Ex-Yu-Politik nicht wirklich definiert. Für die Menschen ist, abgesehen von den veralteten und verkrusteten Beziehungen zu ex-jugoslawischen Vereinen, die Politik der SPÖ in dieser Hinsicht nicht wirklich greifbar. Die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts sind längst vorbei, aber die Community-Politik der SPÖ hat sich in den Fundamenten nicht wirklich verändert als zu jugoslawischen Verein ‚Jedinstvo‘-Zeiten.“⁸²

Und der Politikforscher Hajekt meint: „Für die FPÖ hat es [...] einfach gut gepasst zu sagen: Wir nehmen die christlichen Serben, um zu signalisieren, dass wir eh nicht gegen alle Ausländer sind.“⁸³

Die türkische Migration wird nur an einigen Stellen im Film behandelt, etwa als Marko und Benny bei ihren Milieustudien mit lauter „Migrantenmusik“ statt FM4 im Radio vor einem türkischen Vereinslokal parken. Die Musik ist jedoch, was die beiden nicht wissen, von einem kurdischen Widerstandskämpfer, was sie in eine wirklich gefährliche Situation bringt, wo sie sogar mit einem Messer bedroht werden. Aus dieser Situation rettet sie Juwel, der zufällig vorbeikommt und den Rädelsführer als Freund des älteren Bruders anspricht und so zum

⁸² Kosmo-Redaktion (Jan. 2018): 5 GRÜNDE, WIESO STRACHE IN DER EX-YU COMMUNITY MEHR PUNKTET ALS DIE SPÖ, [Online:] <https://www.kosmo.at/5-gruende-wieso-strache-in-der-ex-yu-community-mehr-punktet-als-die-spoe/2/> [3.6.2019].

⁸³ Sterkl, Maria (Okt. 2014): Serben in der FPÖ. Wenn der „große Politiker“ Sliwowitz spendiert, [Online:] <https://derstandard.at/2000007364432/Serben-in-der-FPOe-Wenn-der-grosse-Politiker-Sliwowitz-spendiert> [3.6.2019].

Einlenken bewegt. Dieser Dialog ist einer der lustigsten im Film. Der Konflikt zwischen Türken und Kurden ist aber ausschließlich als säkularer Konflikt aus nationalistischen Gründen präsent ohne die religiöse Dimension, die er mittlerweile teilweise angenommen hat, einerseits aufgrund der Aktivitäten gegen den sogenannten Islamischen Staat (IS), andererseits aufgrund der komplizierten Zusammensetzung der kurdischen Bevölkerungen.

„Die Kurden (ca. 24-27 Mio.) die sich als ‚größtes Volk ohne Land‘ bezeichnen, sind heute in fünf Ländern beheimatet (Türkei ca. 13 Mio., Irak ca. 4 Mio., Iran ca. 5,7 Mio., Syrien ca. 1 Mio. und Armenien ca. 400.000). Untereinander sind sie höchst verschieden und teilweise zerstritten. Es gibt drei kurdische Sprachen und unterschiedliche Religionszugehörigkeiten, vor allem Sunniten, Schiiten, Jesiden, Aleviten und assyrische Christen. Die Frage, wer Kurde ist, ist in vielen Fällen nicht leicht zu beantworten. Gleiches gilt für die Grenzen der kurdischen Gebiete und die Geschichtsschreibung.“⁸⁴

Weitere Gründe liegen in der religiös-politischen Ausrichtung der jeweiligen Regierungen der Länder, in denen Kurden leben, aber auch – das ist im Kontext dieser Arbeit besonders interessant – in der türkischen bzw. kurdischen Migrationssituation in Österreich mit ihrer ethnisierenden religiösen Ausrichtung und Werterhaltung. Innerhalb der türkischen Migrantenfamilien gibt es etwa eine gleichbleibend hohe Stabilität intergenerationaler Weitergabe eines islamisch-religiösen Wertegebäudes⁸⁵. Hinzu kommt:

„Seit einigen Jahren wird der Aufrechterhaltung kultureller Identitäten bei Migranten in vielen westlichen Einwanderungsländern mit wachsender Skepsis begegnet. [...] Im Unterschied zu den USA, wo symbolische Grenzen vorwiegend über die Sprache markiert werden, gilt in Europa vor allem die religiöse Identität von Migranten, insbesondere der Islam, als Barriere erfolgreicher Integration. [...] Vor dem Hintergrund christlich geprägter Regulierungsformen des religiösen Feldes und rückläufiger religiöser Partizipation bei der Mehrheitsbevölkerung sind Anerkennungsforderungen muslimischer Migranten zum Gegenstand intensiver öffentlicher Konflikte geworden.“⁸⁶

Diese Problematik bezieht „Die Migrantigen“ überhaupt nicht ein, obwohl vor diesem Hintergrund die Eingangsszene mit Marlene Weizenhuber, die die beiden jungen Männer anspricht, auch gut denkbar als Ansprechen von zwei türkischen Mädchen wäre, von denen

⁸⁴ Mihatsch, Moritz A. (Jan. 2018): Kurdenkonflikt, [Online:] <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54641/kurdenkonflikt> [3.6.2019].

⁸⁵ Vgl. Diehl, Claudia & Koenig, Matthias (2009): Religiosität türkischer Migranten im Generationenverlauf: Ein Befund und einige Erklärungsversuche, in: Zeitschrift für Soziologie 38, 4 (August 2009), [Online:] https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/26110/Diehl_261104.pdf?sequence=2 [2.6.2019], 300–319.

⁸⁶ Ebd., 300.

zumindest eines ein Kopftuch trägt, was es automatisch zur Repräsentantin der muslimischen Frauen macht – für die Medien. Die Migrationsschicksale der ägyptischen Zuwanderung der 70er und 80er Jahre und deren Verhältnis zur Religion ließe sich ebenfalls glaubwürdig über eine der Figuren einbringen.

Der Prozess der „vollen Identitätszuschreibung“ über die Religion funktioniert außerdem nicht nur über die Rassist/innen, sondern es handelt sich um einen gesellschaftsübergreifenden Prozess, von dem auch Muslim/innen betroffen sind bei ihrer Identitätssuche und -definition. Auch die Überschneidungen von Religion und Kultur werden in „Die Migrantigen“ überhaupt nicht behandelt, sondern lediglich das vorurteilsbehaftete Bild der Ausländer/innen als „Sozialschmarotzer“ und Kriminelle. Hier gäbe es dennoch einige Anknüpfungspunkte, etwa in der Szene mit Juwel im Boxklub, was klar dem Klischee des boxenden und straßenkampftrainierten „Ausländer“ entgegenkommt.

Betrachtet man die Filmcrew im Abspann genauer und vergleicht das mit den Angaben auf der offiziellen Webseite des Films⁸⁷, so wird deutlich, dass Muslim/innen dort tatsächlich wesentlich präsenter sind, unabhängig davon, wie „Muslim/innen“ hier zu definieren ist.

So erklärt etwa der Darsteller von Juwel, Mehmet Ali Salman, in einem Interview über die Verbindungen zu seiner Biographie:

„Wobei unser Lehrer noch Realist war und gesagt hat, dass wir Türken sind. Danach wurde schon gesagt: ‚Nein, ihr könnt’s euch anders fühlen, ihr seid’s ja nicht Türken, ihr seid hier aufgewachsen‘ ... Zuhause hatte ich aber die ganze Zeit die türkische Kultur. Zuhause bin ich noch immer Türke. Meine Eltern werden sich nicht ändern – und sie sollen sich auch nicht ändern. Es ist schön, dass sie ihre Kultur hier weiterleben. Aber für uns, die hier aufgewachsen sind, ist es schon schwer.“⁸⁸

Auch aus den anderen Zusammenhängen des Interviews wird deutlich, dass die Perspektive eine Migrant/innenperspektive ist, aber eben ohne einen Bezug zur Religion – unabhängig davon, ob diese als Teil der Kultur (etwa der Eltern) oder im Zuge der eigenen Identitätsdefinition begriffen und behandelt (Religiosität) wird.

Dasselbe gilt auch für die authentischen Filmeinschnitte vom Markt am Rudolfsgund: Im Hintergrund besteht die überwiegende Mehrheit der Einkaufenden aus Musliminnen mit Kopftuch, ebenso auf den Szenen des Filmes, die auf dem Markt vor einem realen Hintergrund

⁸⁷ Vgl. Die Migrantigen (2017): Homepage zum Film, [Online:] <http://diemigrantigen.at> [3.6.2019].

⁸⁸ Braula, Jan (Juli 2017): Wiener Filmjuwel mit Parkhintergrund // Ali Salman Interview, [Online:] <https://themessage.at/ali-salman-interview/> [3.6.2019].

gedreht wurden. Ansonsten kommen diese entsprechend der Situation 2017 deutlich präsenten Personengruppen im übrigen Film überhaupt nicht vor. Die einzige Relevanz bekommen die religiösen Zuschreibungen nur beim Kauf der Protagonisten am Kebab-Stand. Benny bestellt dort ein „Halal“-Kebab, wobei klar wird, dass sie eigentlich nicht verstehen, was das bedeutet – ähnlich wie in „I love Vienna“ wird „Halal“ hier zum Thema gemacht, das in Verbindung zur kulturellen Identität steht. Aber im Gegensatz zu „I love Vienna“ wird nicht erklärt, was „halal“ eigentlich bedeutet. Insgesamt geht „I love Vienna“ mit dem Thema „Islam, Kultur, Migration“ noch viel unbefangener um, als das dann 2017 offensichtlich noch möglich war.

Es sind aber vielleicht gerade diese Redundanzen und Auslassungen, die den Film stellenweise sprechend machen, indem dieses Thema zwar optisch im Film präsent ist (Einkaufende auf dem Markt, Grätzlbewohner), aber gleichzeitig nicht explizit behandelt wird.





Abbildung 4: Beispiele für „optische Präsenz“ von Muslim/innen in „Die Migrantigen“

Das mag damit legitimiert sein, dass der Film die Perspektive der Rassist/innen satirisch beleuchtet, aber genau diese ist schließlich heutzutage auf den Islam fokussiert. Als deutlichstes Gegenbeispiel ist hier „Arab Attraction“ zu nennen, der im Ganzen auf den Widersprüchen aufbaut und diese: zwischen Religion und Alltag, Säkularität und Religiosität, Herkunftskultur und Wahlkultur, Kultur und Religion, zwischen Ländern, aber auch zwischen den Sichtweisen Barbara Wallys und des Regisseurs, der ihre Entscheidung vielleicht nicht voll nachvollziehen kann bzw. keinen direkten Bezug dazu hat, was aber gezeigt und nicht verschwiegen wird wie bei „Die Migrantigen“.



Abbildung 5: Ein inszeniertes, morgendliches Panorama Wiens darf nicht fehlen, in die „Migrantigen“ vor dem Güterbahnhof und den Flaktürmen.

3.4 „Womit haben wir das verdient?“ (2018)

Die Filmkomödie „Womit haben wir das verdient?“ aus dem Jahr 2018 ist eine Gesellschaftskomödie bzw. Culture-Clash-Komödie der Regisseurin Eva Spreitzhofer mit den österreichischen Schauspieler/innen Chantal Zitzenbacher, Simon Schwarz, Marcel Mohab, Anna Laimanee und der deutschen Schauspielerin Caroline Peters in der Hauptrolle der Oberärztin Wanda.

In dem Film geht es um eine pubertierende Tochter namens Nina, die zum Schock vor allem ihrer atheistisch-feministischen Mutter online zum Islam konvertiert und dadurch sowohl ihre geschiedenen leiblichen Eltern als auch ihre Patchworkfamilie in Aufwühlung bringt. Die Regisseurin erklärte in mehreren Interviews⁸⁹ ihre Motivation hinter der Behandlung einer so sensiblen Thematik in einer Komödie.

Eva Spreitzhofer ist Regisseurin, Schauspielerin und Drehbuchautorin. Als das Schlüsselereignis für die Idee zu dem Film gibt sie in einem Interview anlässlich des Zürich Film Festivals 2018 an, dass sie in einer Runde von Eltern über ihre schlimmsten Befürchtungen gesprochen haben, was ihre eigenen Töchter, die jetzt 16 und 18 Jahre alt sind, in der Pubertät tun könnten. Allerlei Szenarien seien aufgekommen. „Das Schlimmste für mich wäre, wenn

⁸⁹ Youtube (07.02.2019): Interview Eva Spreitzhofer WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT?, [Online:] <https://www.youtube.com/watch?v=UEJrBLjcWvc> [Zugriff: 15.06.2019].

You Tube (06.02.2019): 14th Zurich Film Festival 2018. Interview Eva Spreitzhofer – WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT, [Online:] <https://www.youtube.com/watch?v=pK89INM882w> [Zugriff: 15.06.2019].

You Tube (08.11.2018): FilmfestBraunschweig: EVA SPREITZHOFFER WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT, [Online:] <https://www.youtube.com/watch?v=g620GmPhdU4> [Zugriff: 15.06.2019].

meine Tochter religiös werden würde und sagen würde, sie muss jetzt ihre Reize verhüllen und ein Kopftuch tragen“⁹⁰ Als „Hardcore-Feministin und Atheistin“ wäre das das Schlimmste, was ihr in ihrer Familie passieren könnte – das habe ein Lachen produziert und die Idee für die Komödie geboren, wenn der schlimmstmögliche Fall für die Protagonistin eintreten würde, dann sei das ein guter Ausgangspunkt für eine Komödie⁹¹.

Die Wahl des Komödiengenres rechtfertigt Spreitzhofer argumentativ: „Es eignet sich ein so komplexes Thema und ein Thema, das so polarisiert, eigentlich nur [Betonung der Sprecherin] für eine Komödie [...]“⁹² Nach ihren intensiven Recherchen würde sie sagen, es seien schlimme Zeiten für Wahlen, aber hervorragende für Komödien.

Bezüglich der filmischen Gestaltung habe sie sich die Disney-Filme zum Vorbild genommen, wo die Kinder über etwas anderes lachen würden als die Erwachsenen, Gläubige über anderes lachen als Atheistinnen, Musliminnen würden über etwas anderes lachen als Katholikinnen. Die Recherche und das Eintauchen in eine „andere Welt“ liebe sie, bemerkenswert habe sie gefunden, dass es so viele säkulare Musliminnen gebe, die „wir“ nicht wahrnehmen würden⁹³.

Für ihre intensive Recherche habe sie viele Menschen getroffen, die sie auch in den Film eingebaut habe und vor allem auch in sozialen Medien nachgeschaut, wo sie das Material gefunden habe, das auch im Original im Film gezeigt werde. „Für jede Figur im Film gibt’s ein Role Model, gibt’s eine echte Figur. Die Realität ist immer lustiger und absurder als was man sich ausdenken kann.“⁹⁴

In einem anderen Interview geht sie näher auf die gesellschaftspolitische Absicht hinter der Komödie ein, die ein komplexes Thema anschaulich darstellen wolle und eine Multiperspektivität aufzeigen. Es sollten einerseits keine „religiösen Codes“ verletzt werden, aber dass sie sich andererseits jetzt „so gut auskenne“ mit allen Strömungen usw., die sie in ihrem Film aufeinanderprallen lassen wollte, dass sie sagen könne, dass die Mehrheit der Musliminnen eben kein Kopftuch trage.

⁹⁰ You Tube (06.02.2019): 14th Zurich Film Festival 2018. Interview Eva Spreitzhofer – WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT, [Online:] <https://www.youtube.com/watch?v=pK89INM882w> [Zugriff: 15.06.2019].

⁹¹ Vgl. Luna Filmverleih (Hrsg) (2018): Womit haben wir das verdient? Ein Film von Eva Spreitzhofer. Presseheft, [Online:] https://www.filminstitut.at/files/downloads/womithabenwirdasverdient_presseheft.pdf [29.6.2019], 6.

⁹² You Tube (06.02.2019): 14th Zurich Film Festival 2018. Interview Eva Spreitzhofer – WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT, [Online:] <https://www.youtube.com/watch?v=pK89INM882w> [Zugriff: 15.06.2019].

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Youtube (07.02.2019): Interview Eva Spreitzhofer WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT?, [Online:] <https://www.youtube.com/watch?v=UEJrBLjcWvc> [Zugriff: 15.06.2019].

Die Hauptfigur Wanda sei „zu 99 %“ sie selbst, aber Caroline Peters habe „ihre eigene Seite“ dazugegeben und als Regisseurin habe sie auf breitgefächerte Zielgruppen abgezielt. „Es macht den Menschen so einen Spaß über so ein Thema, wo man sich die ganze Zeit in die Haare bekommt und dauernd streitet, einmal gemeinsam zu lachen.“⁹⁵

Die Reaktionen am sehr rechten und sehr konservativ-religiösen Rand wären ablehnend – sie verherrliche den Islam, so die Rechten, die Konvertitinnen Österreichs haben ihr vorgeworfen, dass sie sich über den Islam lustig mache. Es gebe aber ein „riesengroßes Spektrum“ in der Mitte, auf das der Film abziele.

„Es ist überall die gleiche Reaktion, die Menschen sind so glücklich, dass es eine Komödie ist, die lustig ist, und dass es ein Thema ist, das eine gesellschaftspolitische Relevanz hat, wo man nicht unter seinem Niveau lachen muss.“⁹⁶

Eva Spreitzhofer übernimmt damit den Anspruch, eine lustige Komödie zu präsentieren, die zum Nachdenken anregen soll:

„In aller erster Linie ist es eine Komödie und Komödien funktionieren nur, wenn die Leute lachen [...] und ansonsten finde ich es so wichtig, rauszugehen und sich dann zu denken, ist das wirklich so, wie ich das im Film gesehen hab, sich mit Leuten zu unterhalten [...], die einem neu sind.“⁹⁷

Die Regisseurin stellt ihren Film damit von Anfang an unter bestimmte Vorzeichen:

- Es findet eine Auseinandersetzung mit feministischen Themen aus feministischer Perspektive statt.
- Es wird ein Statement gegen das Kopftuch abgegeben.
- Auch Muslim/innen werden im Rahmen der Möglichkeiten einer Komödie authentisch dargestellt.
- Es werden gesellschaftspolitisch relevante Themen angesprochen (Islam, Konversion, Religion vs. Säkularität, Genderrollen, Liberalität vs. Rechtspopulismus usw.).
- Die komischen Effekte entstehen vor dem Hintergrund einer liberalen, weltoffenen, säkularen und bürgerlichen Familie mit dem Fokus auf die Beziehung zwischen Mutter und Tochter.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

3.4.1 Die Handlung

Während einer Familientherapiesitzung des mittlerweile geschiedenen Elternpaares verkündet die 16-jährige Tochter Nina, dass sie online zum Islam ist. Besonders die feministische Mutter ist schockiert:

„Dementsprechend ist es quasi Wandas persönliches Worst Case Szenario als ihre 16 jährige Tochter Nina (Chantal Zitzenbacher) mit Hijab verkündet, fortan Fatima zu heißen und zum Islam konvertiert zu sein. Mit Drogensucht kann die wohlmeinende Wanda ja umgehen, aber mit Verschleierung? Wo kommen wir denn da hin? Und so entspinnt sich ein bunter Reigen aus Mutter-Tochter-Konfrontationen, familiären Eskalationen, einer schrittweisen Annäherung an den Islam und wie es sich für eine Familienkomödie gehört schließlich einem Happy End.“⁹⁸

Die Handlung verfolgt sehr viele unterschiedliche Seitenstränge, der Hauptstrang ist aber der Weg der Tochter Nina/Fatima in der neuen Religion zu einem feministischen Selbstverständnis und der Weg der Mutter zu einem differenzierteren Verständnis ihrer Tochter. In Seitensträngen werden verschiedene Handlungen erzählt, die aber nicht vertieft werden, die Geschichte des säkularen Vaters, der auf Wunsch seiner neuen schwangeren Freundin jetzt doch christlich heiratet, die Probleme und Beziehungsturbulenzen in einer Patchworkfamilie (Beziehungskomödie mit maximalem Potenzial: Es gibt die kleine Tochter und den großen Sohn des neuen Freundes von Wanda, es gibt die konvertierte Nina und es gibt die etwas ältere asiatischstämmige Adoptivtochter der Familie), es gibt den Nebenstrang der Beziehung Nina/Fatimas zu ihrer muslimischen Freundin aus einer „liberalen“ muslimischen Familie, es gibt den Nebenstrang des homosexuellen Sohnes des Imams, der zu einer Heirat gezwungen werden soll.

Während Nina/Fatima am Anfang noch bemüht ist, „streng“ alle Gebote mithilfe des Internets zu befolgen, wandelt sie sich im Laufe des Films durch ihre Erfahrungen zu einer Muslima, die für einen feministischen Islam eintritt mit der Losung „Allah ist eine Frau“.

Zwar ist der Handlungsverlauf durchgehend erkennbar, aber nicht die entscheidende narrative Linie, der der Film folgt. Das eigentliche Hauptmerkmal des Films ist eine Fülle aneinandergereihter kurzer Szenen, die notdürftig mit der Handlung verbunden sind, die verschiedene Situationen zeigen und dadurch jeweils eine Position, Problematik, Haltung oder Anschauung zeigen – in der Moschee, in der Schule, in Wandas Arbeit, auf der

⁹⁸ Rieger, Sophie Charlotte (Januar 2019): Womit haben wir das verdient?, in: Die FilmLöwin. Das feministische Filmmagazin, [online:] <https://filmloewin.de/womit-haben-wir-das-verdient/> [29.6.2019].

Deradikalisierungsstelle, auf der katholischen Hochzeit, in der Bäckerei usw. sowie eine ganze Reihe verschiedener Einsprengsel von (echten) Internetvideos zum Thema Islam und zahlreiche Situationsdialoge in der Wohnung der Familie.

Durch die Situationskomik, Gags und Sprachwitz und sprechende Bilder bzw. zum Text kontrastierende Bilder produziert der Film „Womit haben wir das verdient?“ zahlreiche komische Effekte.

3.4.2 Forschungsrelevante Themen in „Womit haben wir das verdient?“

Das Feld forschungsrelevanter Themen in „Womit haben wir das verdient?“ ist äußerst breit, was sich der Zusammenstellung zahlreicher Szenen verdankt, die viele Themen bzw. Problematiken anschneiden bzw. kommentieren, ohne in die Tiefe zu gehen. Es folgt eine Tabelle der zumindest angeschnittenen Themen entlang der narrativen Struktur – die filmische Aufbereitung bzw. Gestaltung der einzelnen Themen folgt weiter unten:

Tabelle 3: Behandelte Thematiken in „Womit haben wir das verdient?“

Thema	Relevante szenische Filmhandlungen
Genderrollen	Diskussion im Krankenhaus (Arbeitsplatz Wandas) Diskussion Wandas mit ihrer Tochter zum Thema „Schwimmen“ Diskussion Wandas mit der Mutter der Freundin (Hanife) zum Thema
Islam als Religion	Islamische Bedingungen zur Konversion Fiqh-Unterricht in der Moschee (frauenbezogen) Gebetswaschung wird in einem Video erklärt Dialoge über die Barmherzigkeit Gottes Gespräch über islamische Heiratsvorschriften Dialoge über „restriktive Gebote“ und islamisch-theologische Begründungen

Kopftuch	Mehrere Dialoge innerhalb der Familie (Esstisch, Ninas/Fatimas Zimmer, Badezimmer, Auto) Dialog mit dem Klassenlehrer Dialoge mit Hanife zum Thema Dialoge zur Teilnahme am Schwimmunterricht Szene im Kleidergeschäft beim Kauf des Burqini
Islamfeindlichkeit	Szene im Kleidergeschäft mit Österreicherin Szene mit Patient im Krankenhaus Gegen-Demonstration der Identitären am Ende des Films
Islambezogene Stereotype	Szene mit heimlich essender Nina/Fatima Reuegelübde von Nina/Fatima Zahlreiche Dialoge mit Bemerkungen
Radikalisierung	Szene in der Deradikalisierungsberatung Dialog mit Mutter einer Konvertitin
Niqab-Verbot	Szene des sollverschleierten Elternpaares mit der Verkehrspolizei
„Islamischer“ Feminismus	Szene der Demonstration am Ende des Films
Konversion	Videos aus dem Internet, wo Musliminnen ihre Konversionsgründe erklären
Migration und muslimische Lebenswelt	Szene im islamischen Kleidergeschäft Szenen in der Moschee Szenen in der Bäckerei

Terrorismus/Sicherheit	Der Hinweis des Radikalisierungsberaters auf Syrien-Ausreisende und salafistische Konvertit/innen
„Frauenbild im Islam“	Fiqh-Unterricht in der Moschee Dialoge zwischen Wanda und Hanife Frauendialog in der Moschee Szenen aus dem Internet Dialoge innerhalb der Familie
Gesellschaftspolitisches Engagement	Demonstrationsszene am Ende Heiratspläne Ninas/Fatimas, um einen homosexuellen Freund vor der „Zwangsheirat“ zu „retten“ Aufnahme des „Transgender“-Freundes in die elterliche Wohnung
Innermuslimische Diversität	Szenen mit unterschiedlichen Muslim/innen in der Moschee, im Internet, auf der Deradikalisierungsstelle, in der Bäckerei, im Krankenhaus

Die feministische Orientierung Wandas wird in der Komödie gleich zu Anfang im Vorspann als Pretext eingeführt, in einer Sequenz, die zu Radiomusik Wanda und ihre Familie beim Kochen in der Küche zeigt, während immer wieder in Schnitten der Kühlschrank gezeigt wird, der mit Artikeln und Demonstrationsaufrufen sowie Fotos der Familie bedeckt ist. Eine erste komische Einstimmung erfolgt durch den Kontrast der Bilder von Küche und politischem Bewusstsein.

Die Titeleinblendung erfolgt vor einem bunten Tuch, das sich, nachdem die Kamera nach oben geglitten ist, als Kopftuch einer Muslima von hinten entpuppt und dann doch wieder als eine Rauminstallation bei der Familientherapie. Zwar werden hier die Erwartungen der Zuseher/innen durchbrochen, aber auch eine Festlegung auf das Kopftuch geleistet, die den ganzen Film durchzieht. Das wurde auch von der Kritik bemerkt und bemängelt:

„Aber viel problematischer ist der Umgang mit dem Islam und vor allem mit dem Thema Verschleierung. Allein dass diese Begriffe hier quasi deckungsgleich sind, dass Islam immer als Gegensatz zu Feminismus begriffen wird, ist hoch problematisch. [...] Am unangenehmsten aber ist die Hartnäckigkeit, mit der sich Spreitzhöfer im Kopftuch verbeißt und damit auch am nicht-muslimischen zeitgenössischen Feminismusdiskurs um Meilen vorbei schießt. Selbst Hanife hält das Kopftuch für antifeministisch. Sie ist eben eine von den Guten.“⁹⁹

Dass diese Kritik nicht von ungefähr kommt, belegen die zahlreichen Szenen und Dialoge im Film, die das Kopftuch ins Zentrum stellen und zwar durchgängig in negativer Konnotation. Das beginnt schon mit der Bildsprache in der Titeleinblendung.



Abbildung 6: Bildsprache Titeleinblendung „Womit haben wir das verdient?“

Die Kleidung der Tochter in der Eröffnungsszene bei der Familientherapeutin ist auf Kontrastwirkung angelegt, da diese komplett konservativ „islamisch“ eingekleidet erscheint. Es ist dies die am häufigsten transportierte Szene des Films, die in fast allen Beiträgen und auch im Trailer zum Film als Aufhänger benützt wird.

⁹⁹ Rieger, Sophie Charlotte (Januar 2019): Womit haben wir das verdient?, in: Die FilmLöwin. Das feministische Filmmagazin, [online:] <https://filmloewin.de/womit-haben-wir-das-verdient/> [Zugriff: 29.6.2019].



Abbildung 7: Szene des „Outings“ von Nina/Fatima

Der Film benützt die Bildeindrücke der verschleierte Nina/Fatima ausgiebig und die Kamera verweilt länger in Nahaufnahme auf ihr, auch in der folgenden Szene auf der Straße, bei der sich die schockierte Wanda in eingeblendeten Szenen an das füllige Haar ihrer Tochter erinnert: Abgesehen vom starken Kontrasteffekt ergibt diese Einblendung keinen tieferen Sinn, weder für muslimische Zuseher/innen, noch für nicht-muslimische.

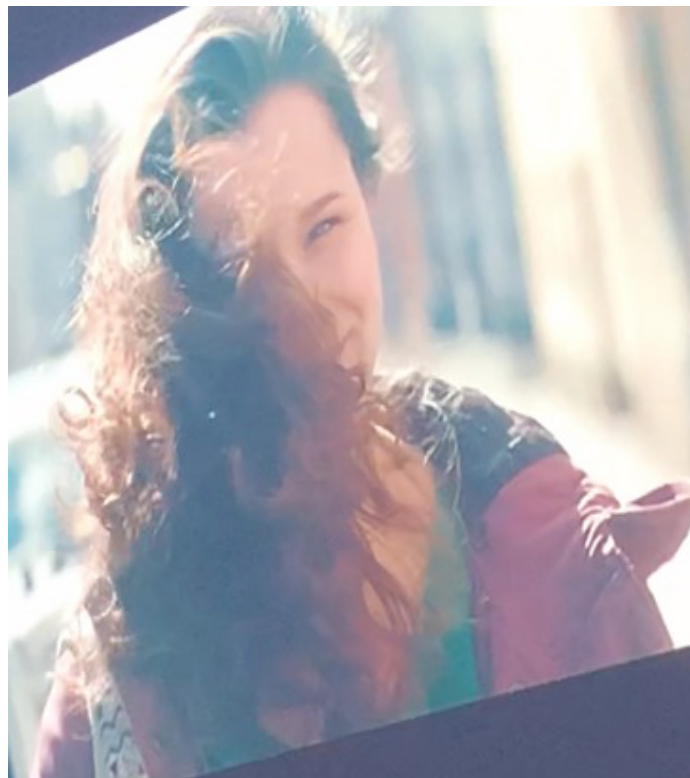


Abbildung 8: „Nina schüttelt ihr Haar“-Szene

In einer Szene spricht Wanda mit einem Lehrer, den sie „aus alten Zeiten“ kennt, der offensichtlich für die pädagogisch-liberale Ausrichtung steht und mit dem Wanda per du ist, darüber, ob er gewusst hätte, dass ihre Tochter ein Kopftuch trägt. Der Lehrer bejaht und erklärt das mit einem politischen Statement, das er begrüßt: Gegen ein Hate-Crime, bei dem rechte Schüler einem Mädchen das Kopftuch heruntergerissen hätten. Wanda reagiert ihrerseits mit einem Statement: „Das ist doch völlig absurd, ich mein, die Burschen laufen rum wie immer und die Mädchen müssen irgendwelche Körperteile verdecken.“ Die Antwort des Lehrers: „Du, wenn du deiner Tochter das Kopftuch verbieten willst, you are welcome. Ich bin halt der Meinung, so lange sie nicht radikal werden, soll jeder aufsetzen, was er will.“ Diese Einstellung wird als heuchlerisch präsentiert, als der Lehrer einem vorbeigehenden Schüler die Baseballkappe vom Kopf reißt, weil das verboten sei.

Dieser Effekt wird wiederholt, als der Lehrer in die Klasse geht mit dem Satz: „Es gibt für alles eine Lösung, Verbote sind es nicht“, auf der jetzt geschlossenen Tür kommt ein Plakat ins Bild, das zig Dinge zeigt, die an der Schule verboten sind. Dabei handelt es sich um einen politischen Standpunkt zur Diskussion um die Kopftuchverbote, den die Regisseurin filmerisch abgibt.

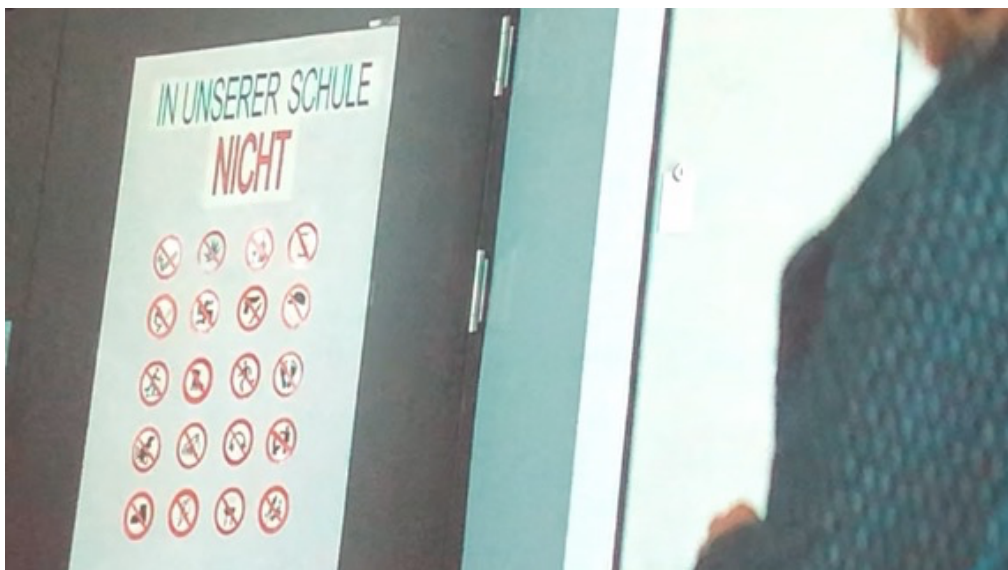


Abbildung 9: Inszenierung eines politischen Statements durch die Regisseurin: Die verdatterte Wanda steht vor der Klassentür, nach der Aussage des Lehrers, dass Verbote keine Lösung seien.

Ihre diesbezügliche Meinung hat sie bereits in einem Interview unterstrichen: Für Mädchen in den Schulen findet Spreitzhofer es keine Zumutung, dass bis zu dem 13. Lebensjahr kein Kopftuch getragen werden soll.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ebd.

„Es war eine große Bereicherung für mich [...] mit muslimischen Männern und Frauen zu tun zu haben, die mich total bestärkt haben, die gesagt haben, sie finden es im Gegenteil immer anstrengend, dass linke fortschrittliche Kräfte glauben, sie müssen das Kopftuchtragen verteidigen [...]. Es gibt Frauen, die tragen ein Kopftuch und die sollen das auch dürfen, aber die Frage, wie Mädchen in den Schulen Kopftuch tragen sollen, das finde ich eine ganz andere, ich finde es wahnsinnig wichtig, dass Mädchen und Burschen die gleiche Möglichkeit haben, einen freien Kopf zu haben und schwimmen zu gehen und zu erleben, wie es ist, wenn der Wind durch die Haare fährt und deshalb finde ich es überhaupt keine Zumutung für eine offene Gesellschaft zu sagen: Bis zum 13. Lebensjahr, wo man meinetwegen das aufsetzen mag, soll mans einfach nicht aufsetzen und das muss doch möglich sein in der Schule, das versteh ich einfach nicht.“¹⁰¹

Der „Wind in den Haaren“ ist ein gängiges feministisch-emanzipatorisches Bild im Zusammenhang mit der Kopftuchfrage, dass auch in der filmbegleitenden Musik des „Tango della feminista“ vorkommt, wie zum Beispiel ein Kommentar der bekannten „islamkritischen“ Sozialwissenschaftlerin und Frauenrechtlerin Necla Kelek in Befürwortung eines Kopftuchverbots in österreichischen Kindergärten als „Recht auf Kindheit“ belegt:

„Dazu gehört es unter anderem, sich frei zu bewegen, seinen Körper zu erfahren, auszuprobieren, den Wind in den Haaren spüren zu können. Ein Kind sollte schwimmen lernen, Feuer machen und auf Bäume klettern dürfen.“¹⁰²

Diese Haltung bekräftigt Eva Spreitzhofer ebenso im Presseheft zur Filmpremiere:

„Ich wehre mich gegen das Argument, dass wir die Frage des Kopftuchs den Muslimen überlassen sollen. [...] Wenn Frauen und Mädchen wie verhüllte Gespenster über die Straßen schleichen, während ihre Männer und Söhne in kurzen Hosen daneben herum spazieren, dann geht es nicht um freie Kleiderwahl. Es gibt bestimmte Dinge, wo eine offene Gesellschaft klar dafür eintreten muss, wofür sie steht.“¹⁰³

Diese politische Botschaft wird in „Womit haben wir das verdient?“ bereits während der ersten 30 Minuten deutlich ins Bild gesetzt, die Haltung des Lehrers ins Lächerliche gezerzt. Problematisch ist an dieser Botschaft allerdings die Kehrbotschaft, die implizit durch die Bilder

¹⁰¹ Youtube: Am 07.02.2019 veröffentlicht
Interview Eva Spreitzhofer WOMIT HABEN WIR DAS VERDIENT?
<https://www.youtube.com/watch?v=UEJrBLjcWvc>

¹⁰² Kelek, Necla (April 2018): Für das Recht auf Wind in den Haaren, in: Cicero. Magazin für politische Kultur, [online:] <https://www.cicero.de/kultur/Kopftuch-Islam-Oesterreich-Muslime-Nekla-Kelek> [Zugriff: 29.6.2019].

¹⁰³ Luna Filmverleih (Hrsg) (2018): Womit haben wir das verdient? Ein Film von Eva Spreitzhofer. Presseheft, [Online:] https://www.filminstitut.at/files/downloads/womithabenwirdasverdient_presseheft.pdf [29.6.2019], 11.

transportiert wird: „Verbote sind eine Lösung.“ „Wenn ihr schon so viel verbietet, dann könnt ihr auch das Kopftuch verbieten.“ Zudem ist Nina im Film auch keine 13 mehr, sondern bereits 16. Die Filmbotschaft entspricht der Weltanschauung der Regisseurin, die sie in den Interviews auch unbewusst offenbart. Sie spricht darin an keiner Stelle von den muslimischen Männern explizit, außer im Zusammenhang mit den muslimischen Männern und Frauen, die sich über die Verteidigung des Kopftuchtragens durch linke Kräfte beschwerten. Das legt den Schluss nahe, dass muslimische Männer ihrer Ansicht nach sehr wohl Frauen nahelegen dürfen, das Kopftuch nicht zu tragen, nicht aber, es zu tragen.

Die in der Schule zur Schau gestellte „tolerante“ Haltung des Lehrers gegenüber dem Kopftuch entspricht nicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit an österreichischen Schulen und den entsprechenden Diskursen um Radikalisierung und Extremismus. In der Realität der Schulen sind die Deradikalisierungsstellen vor allem mit besorgten Lehrer/innen konfrontiert, die nicht wissen, wie sie das jugendkulturelle Verhalten ihrer Schüler/innen einschätzen sollen. Die Chance einer Überreaktion auf harmloses Verhalten ist höher als auf eine echte Intervention zur Extremismusprävention.

„Das ist insofern problematisch, da sich die neosalafistische Subkultur grundlegend von anderen muslimisch geprägten Jugendkulturen, wie z. B. den Pop-Muslimen, unterscheidet, es aber bei der Inszenierung nach außen Ähnlichkeiten gibt, wie z. B. die Verwendung von muslimischen Alltagsbegriffen. Diese Alltagsbegriffe werden auch von islamisch-terroristischen Gruppierungen verwendet. So ist es nicht verwunderlich, wenn von Laien Zielgruppen von Präventionsmaßnahmen nicht entsprechend identifiziert werden können. Der erwachsene Blick auf Jugendkulturen ist im Allgemeinen ohnehin ein verzerrter, was wiederum die Gefahr birgt, dass jugendkulturelle Normen und Symbole oder muslimische Gemeinschaftsmerkmale falsch gedeutet werden. In diesem Kontext sollten auch Interventionen wie der Leitfaden Deradikalisierung des Wiener Stadtschulrates äußerst kritisch betrachtet und evaluiert werden.“¹⁰⁴

Während aller Sprechszenen mit Nina/Fatima während der ersten eineinhalb Stunden des Films wird von ihr eben diese „muslimische Alltagssprache“ demonstrativ gebraucht, auch um ihre Mutter zu schockieren, etwa „Alhamdulillah“, „Subhanallah“ usw. Im filmischen Mittel handelt es sich um eine Markierung von Fremdheit – wie auch durch das Kopftuch.

¹⁰⁴ Reicher, Fabian (2015): Deradikalisierung und Extremismusprävention im Jugendalter. Eine kritische Analyse, in: soziales kapital. wissenschaftliches journal österreichischer fachhochschul-studiengänge soziale arbeit 14 (2015), [Online:] <http://www.soziales-kapital.at/index.php/sozialeskapital/article/viewFile/398/690.pdf> [25.6.2019].

Eine österreichische Schülerin, die plötzlich Kopftuch trägt und zu einer konservativen Strömung des Islams konvertiert ist, würde sicherlich eine Reihe von Interventionen zur Folge haben, keine Solidarisierung der Schule wie im Film, wo Baseballkappentragen problematischer ist als das Kopftuch. Das ist also eine Verkehrung der Tatsachen.

Realistischer ist da schon die Szene, als Wanda sich an die Extremismusstelle wendet und der dortige Berater ihr erklärt, dass ihre Tochter nicht von Radikalisierung betroffen ist. Allerdings erweckt die Szene im Amtsgebäude den Eindruck, dass die Stelle einfach überfordert ist und die Besorgnis von Wanda nicht ernst nimmt: Der Film fördert das durch eine Reihe von Szenen:

1. Wanda sitzt im Wartezimmer auf der Bank. Die Kamera zeigt über ihr zwei Pfeile zu Zimmern. Auf einem steht: Islamismus, auf dem anderen: Rechtsextremismus. Sie sieht einen Vater, der mit seinem Sohn, einem Neonazi, in einen Raum eintritt.



Abbildung 10: Wanda auf der Extremismus-Beratung.

2. Wanda unterhält sich mit einer Mutter, deren Tochter mittlerweile verheiratet ist, Niqab trägt und trotzdem schimpft.



Abbildung 11: Filmisch inszenierte Gleichsetzung von Extremen – Rechtsextremismus und Islamismus.

3. Der Berater konfrontiert sie mit einer Konvertitin, die „schon eine Bombe basteln wollte“, aber jetzt beim Entschärfungsdienst des Bundesheeres arbeiten würde.

Durch diese geballte Bilder- und Dialogflut werden für die Zuseher/innen Islam und Konversion, Heirat und „Kinderkriegen“, Terrorismus sowie Rechtsextremismus in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Es ist unbestritten, dass es diese Phänomene gibt, sie werden aber im Film nur für komische Effekte benützt ohne tiefere Beleuchtung der Geschichten dahinter. Es ließe sich einwenden, dass diese Bilder nur die Ängste einer bürgerlichen Mutter widerspiegeln, was alles passieren könnte mit ihrer Tochter. Den unreflektierten Zuseher/innen erschließt sich das nicht.

An keiner Stelle des Films findet eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Gründen für eine Konversion statt, auch in der obig beschriebenen Szene nicht.

„Nina, die fortan Fatima genannt werden will, entscheidet sich natürlich gleich für eine extrem strenge Form islamischen Lebens, die zu keinem Zeitpunkt nachvollziehbar wirkt, sondern immer wie ein Ausdruck trotziger Teenager-Rebellion – als sei der alterstypische Kampf gegen die eigenen Eltern der einzige Grund für eine junge Frau, zum Islam zu konvertieren.“¹⁰⁵

Das Kopftuch bildet den gesamten Film über das verbindende Element, es finden sich immer wieder Szenen, in denen Nina/Fatima ohne Kopftuch gezeigt wird, im Gespräch mit ihrer

¹⁰⁵ Rieger, Sophie Charlotte (Januar 2019): Womit haben wir das verdient?, in: Die Filmlöwin. Das feministische Filmmagazin, [online:] <https://filmloewin.de/womit-haben-wir-das-verdient/> [Zugriff: 29.6.2019].

Mutter – dadurch wird unter Umständen dem Zuschauerbedürfnis entgegengekommen, unter das Kopftuch zu sehen und Vergleiche anzustellen.

Als Wanda versucht, Hanife dazu zu bringen, mit ihr gemeinsam ihren Töchtern das Fasten im Ramadan auszureden, erwidert diese, dass sie Muslime seien und eben im Ramadan fasten, ohne gesundheitliche Schäden, nur gegen das Kopftuch sei sie. Daraufhin lädt sie sie für das Fastenbrechen in die Moschee ein. Die Szenen in der Moschee gehören zu den wesentlichsten im ganzen Film, es sind die Szenen, in denen die „muslimische Lebenswirklichkeit“ in den Blick kommen soll, in denen den nicht-muslimischen Zuseher/innen ein Blick hinter die Kulissen in eine „fremde Welt“ gewährt wird. Die Kamera folgt hier den zwei Frauen, die über den Moscheehof zur Moschee gehen, Hanife versichert Wanda, dass das Kopftuch nicht notwendig sei, da ja „die Mehrheit aller Muslim/innen auf der Welt kein Kopftuch tragen“. Es folgen fünf Szenen von entscheidender Bedeutung.

1. Wanda begegnet dem Moscheevereinsvorstand
2. Wanda und Hanife stehen im Gebetsraum, wo die Männer beten.
3. Wanda und Hanife nehmen am Fiqh-Unterricht für Frauen teil.
4. Wanda und Hanife nehmen am Fastenbrechen mit anderen Frauen teil.
5. Nina/Fatima unterhält sich mit Can vor dem Moscheegebäude.

Alle diese fünf Szenen sind dialogkonzentriert, in den Dialogen werden eine Vielzahl von Themen angerissen. Kameraführung und Musikeinsatz unterstreichen die Aussagen – In einem Satz: Der Islam ist eine männerdominierte, rückwärtsgewandte Religion.

1. Szene: Drei Männer aus der Moschee begegnen Wanda und Hanife im Vorraum der Moschee. Es entspinnt sich ein Dialog: Sie loben Wanda für die Entscheidung ihrer Tochter. Durch die Konversion stehe sie über ihnen als geborenen Muslimen, weil sie sich freiwillig entschieden habe. Sie sind irritiert, als Wanda den Namen ihrer Tochter zuerst mit Nina statt Fatima angibt. Das ist sachlich unrichtig, denn bei einem Übertritt zum Islam ist die Annahme eines muslimischen Namens nicht verpflichtend. Bei „Fatima“ erwähnen sie, dass das die Lieblingstochter des Propheten gewesen sei und zeigen sich erfreut. Der Imam stellt seinen Sohn Can vor, der an die HTL geht und zum Leidwesen seines Vaters gerne Musicals hört, ein Klischee, dass den Zuseher/innen sofort klar macht, dass er schwul ist.
2. Szene: Wanda und Hanife gehen in den Gebetsraum, wo sich die Männer vom Quamaat begleitet gerade zum Gebet aufstellen. Wanda fragt ihren Begleiter, warum das denn jetzt ginge, dass sie im Männerraum wären. Antwort: „ja, ja, die Frauen hinten, das geht

schon, sie können halt nie vor die Männer sein, ist ja logisch, oder?“ Wanda ist irritiert: „Logisch!?“ Der Film bietet keine Auseinandersetzung mit dieser Aussage an. Hanife wird auf den Frauenraum hingewiesen und nachher auf den „Fiqh-Unterricht. Ich kanns dir zeigen, Schwester“, meint der Mann vom Verein ernsthaft. Hanife reagiert wenig begeistert mit einem „Ja, unbedingt“, während Wanda überrascht und zweifelnd wegen der Aussprache „Fick-Unterricht“ auf den Mann schaut. Die Muslime stellen sich in einer Reihe zum Gebet auf, als ein Verspäteter Besucher hereineilt und Hanife zuruft: „Schwester, was ist los, Kopftuch?“ Es gibt keinerlei Hinweis darauf, dass muslimische Frauen, auch wenn sie kein Kopftuch im Alltag tragen, beim Gebet ein Tuch über den Kopf legen. Die Männer stellen sich in einer Reihe auf, als das Handy eines von ihnen klingelt, die Umstehenden schnalzen missbilligend mit der Zunge. Alle diese Sequenzen sind sowohl von den Komparsen her als auch von der Wiedergabe eines Gebets in der Moschee authentisch, es sind vielmehr die inszenierten Dialoge oder gekünstelten Statements sowie die kurze Verweildauer der Kamera, die diesen Eindruck stören. Das Gebet beginnt, Wanda und Hanife unterhalten sich, während der Imam die Fatiha rezitiert über das Programm. Wanda fragt: „Fick?“, Hanife antwortet: „Fiqh. Das ist Unterricht über die Ehe und Kindereziehung. Also wie man sich als gläubige Frau verhält, was richtig ist und was falsch.“ Wanda blickt entgeistert und meint: „Das ist ein passender Name.“ Beide Frauen lachen. Die Kamera leitet zur nächsten Szene über, während die Männer bei der Niederwerfung gezeigt werden. Dadurch entsteht eine starke Kontrastwirkung zur nächsten Szene beim Fiqh-Unterricht.

3. Szene: Hanife und Wanda besuchen den Fiqh-Unterricht. Die Frauen sitzen im Halbkreis auf dem Boden, während der Imam ihnen eine Predigt hält. Diese Szene ist vom Dialoginhalt so wichtig, dass sie hier wiedergegeben werden soll:

„Versteht ihr das, Schwestern. [zu Hanife und Wanda:] Wa assalamu alaikum. Inshaallah das nächste Mal mit Kopftuch. [weist einen Platz an:] Bitteschön. [fährt mit der Predigt fort:] Menstruiert eine Frau vor dem Sonnenuntergang, dann ist das Fasten nicht gültig. [Emphatisch:] Und man muss das Fasten nach dem Ramadan nachholen! Wenn die Monatsblutung kommt, während dem Gebet, so ist das Gebet auch nicht mehr gültig und die Frau muss nochmal die rituelle Waschung machen. Und wenn sie dann sauber ist, darf sie wieder den Koran anfassen. Und wenn Frauen sich Tampons [akzentuierte Pause] einführen und sich berühren, dann sind sie verdammt. Estaghfirullah al-Azim. [Einblendung einer Muslima in der Frontale, die während der folgenden Worte betreten dreinschaut und Estaghfirullah al-Azim flüstert] Der Heilige Prophet – Gottes Segen und Friede seien auf ihm – sagt: Eine Frau, die ihren Mann

Anfang und Ende ihrer Menstruation verheimlicht, ist verflucht. [Imam in der Frontale, betontes Sprechen und Unterstreichen der Aussage durch Gestik:] Und unnatürlicher Verkehr ist auch verboten während der Regelperiode. Dann ist der Schaitan da. [Furchtsame Gesichter der Frauen in der Frontale] Und wenn Männer und Männer und Frauen und Frauen verkehren, das ist haram. Denn daraus entstehen auch Krankheiten wie Hundegeschwulst und Aids, aber das ist ein anderes Thema. Heute sind die Engel hier bei uns. Sie segnen diesen Raum. Sie segnen uns, weil wir hier zusammengekommen sind, um Allahs Willen gerecht zu werden. Affaid olsun. Assalamu alaykum wa barakatuhu.“

Die Frauen antworten mit dem islamischen Gruß, sobald der Imam den Raum verlassen hat, herrscht plötzlich eine befreite Stimmung, die Frauen begrüßen sich mit Küssen und unterhalten sich. Diesen Wechsel der Atmosphäre zu zeigen, ist die Absicht des Films, denn im selben Moment setzt wieder die Filmmusik des „Tango della Feminista“ ein.

Es wimmelt in dieser Szene von tendenziösen Elementen, Klischees und sachlichen Unrichtigkeiten. Der Unterricht über Ehe und Familie findet (meist) nicht durch einen Mann statt, sondern durch eine Frau. Fiqh auf diesen Bereich zu beschränken ist eine grobe Verkürzung. Fiqh-Unterricht findet in den meisten Fällen nicht als Predigt statt, sondern als Erklärung anhand von Koran und Hadith sowie den Aussagen der Gelehrten. Diese Dimension wird komplett unterschlagen. Die Absurdität der Aussagen des Imams ist kaum zu überbieten, da es sich um eine Anhäufung unterschiedlichster Statements handelt, die in den Glaubensvorstellungen vieler Muslim/innen zwar jeweils vorkommen können, laut Aussage der Regisseurin auch authentisch sind¹⁰⁶, aber im Film nicht kritisch reflektiert begründet werden.

4. Szene: Die Kamera zeigt den Raum, wo die Männer den Tee trinken. Der Imam steht am Tresen und äußert zum Obmann beim Vorbeigehen einer Muslima ohne Kopftuch: „Was ist das da? Kein Respekt. Wo ist das Kopftuch.“ Die jugendlichen Männer sitzen an einem Tisch und unterhalten sich: „Wenn du an einem Mädchen riechst, an ihrem Parfüm, bedeutet das so, als hättest du sie gefickt.“ Can verlässt den Tisch angewidert. Die Frauen machen es sich an einem Tisch gemütlich. Der Imam zwinkert Wanda zu, die zu Hanife meint: „Ich glaube, der Imam flirtet mit mir.“ Eine der Frauen meint: „Nimm’s nicht persönlich. Der flirtet mit jeder.“ Die Zuseher/innen können den Imam und sein Verhalten selbst beurteilen: Wasser predigen und Wein trinken. Gleichzeitig

¹⁰⁶ Vgl. Luna Filmverleih (Hrsg) (2018): Womit haben wir das verdient? Ein Film von Eva Spreitzhofer. Presseheft, [Online:] https://www.filminstitut.at/files/downloads/womithabenwirdasverdient_presseheft.pdf [29.6.2019], 8.

fühlen sie sich in der eigenen Lebenswelt bestätigt: Die Muslime sind auch nicht anständiger als wir. Das ist eine wichtige Funktion der Komödie: Die Selbstbestätigung. Die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verhaltens durch den Imam im Ramadan wird nicht erörtert, die Zuseher/innen können wieder den Schluss ziehen: Die Doppelmoral kommt den Männern zugute. Dann wird ein Witz von Wanda erzählt, über den die Frauen herzlich lachen. Es folgt eine Szene mit der Mutter-Tochter-Konfrontation, wo die anderen Frauen Nina/Fatima zurechtweisen, nicht respektlos mit ihrer Mutter zu sprechen.

5. Szene: Nina/Fatima trifft vor der Moschee auf Can. Der teilt ihr mit, dass sein Vater jetzt von einem Video wüsste, dass er auf Snapchat gepostet hätte und jetzt müsse er heiraten. „Du musst heiraten, weil du schwul bist, was ist das bitte für eine Logik?“, Nina/Fatima ist empört. Can meint, dass Schwule woanders umgebracht würden. Auf die Frage, wen er heiraten müsse, antwortet er: „Keine Ahnung, er hat mit einer geredet, keine Ahnung, irgendwas wegen einer Kusine oder so.“ Durch diese Dialogszene hat der Film gleich noch drei Themen bedient: Die Homosexuellenverfolgung in islamischen Ländern, arrangierte Ehen durch die Eltern und die Kusinenheirat. Nichts davon wird auch nur annähernd vertieft. Stattdessen tritt ein Mann aus der Moschee, der rauchen möchte, sich aber nicht traut, stattdessen die Jugendlichen anpöbelt. Wieder wird das Kopftuch thematisiert: „Und was ist mit dir, ich seh, dass dein Kopftuch total schief ist. Pass ein bissl auf besser.“

In keiner der Szenen wird also irgendeine der vielen Eindrücke, die durch die Aussagen der Protagonisten entstehen, reflektiert oder vertieft. Anstatt dessen gewinnt der Zuseher, die Zuseherin einen Einblick in eine „fremde“ Lebenswelt, die auch nicht nach Religion, Kultur oder Tradition differenziert wird, aber ihn/sie in der eigenen Lebenswelt oder besser in der Lebenswelt der Regisseurin bestätigt. Dialogführung und Wortwahl, Musikeinsatz und Bildgestaltung sind klischeehaft bis tendenziös. Die oben beschriebene Dialogführung zeigt sich noch an mehreren Stellen im Film: Bei der Besprechung zwischen Can und Nina/Fatima zu ihrer bevorstehenden „Nothochzeit“ etwa, als Can meint, sie müssten fünf Kinder bekommen, weil er so Fleißpunkte sammeln würde, um ins Paradies zu kommen, und die Schule brauche sie dann ohnehin nicht mehr. Oder auch im islamischen Kleidergeschäft, wo sich Wanda und ihr Ex-Mann eine Vollverschleierung kaufen, um unerkannt an der Hochzeit ihrer Tochter teilnehmen zu dürfen. Die Verkäuferin bietet Wanda Reizunterwäsche an und meint zu ihrem Ex-Mann: „Mashaallah, dann hast du eine Frau, die nur dir gehört.“ Schockiert ist sie erst, als auch der Mann die Vollverschleierung und Niqab anlegt.

In der Folge kommt es zu einer Verkehrskontrolle, weil sich beim Fahren die unpraktische Kleidung in den Pedalen verfängt. Die Szene ist sehr lustig angelegt, weil die Polizisten überfordert sind: Wollen die zwei zu einem Faschingsgschna's? Andernfalls müssten sie eine Strafte für den Niqab ausstellen. Es sei für alle einfacher, sie gingen auf ein Gschna's. Problem gelöst. Neben den Travestieeffekten wie in der deutschen Filmkomödie „Voll verschleiert“ wird dadurch im Film aber auch ein erster Kommentar abgegeben zum Vollverschleierungsverbot in Österreich. So ernst zu nehmen sei das nicht.

Am Ende erkennt Nina/Fatima enttäuscht, dass die muslimische Realität doch nichts für sie ist und beschließt eine Reformislam-Demonstration zu organisieren. Das Kopftuch will sie aber nicht abnehmen. Es folgt die bedeutsame Schlusszene, in der viele Protagonist/innen gemeinsam versammelt werden: Nina/Fatima steht auf einem erhöhten Brunnen mit einem Schild: „Allah ist eine Frau.“ und hält eine Rede. Dass der feministische Slogan „Gott ist eine Frau“ aufgrund der Unterschiede zwischen dem christlichen und dem islamischen Gottesbild nicht wirklich auf Allah übertragen werden kann, kümmert den Film wenig. Maryam steht neben ihr, sie trägt kein Kopftuch mehr, wofür im Film aber keine weitere Erklärung geliefert wird. Hanife und Wanda sind beide zufrieden. Die Kamera schwenkt auf eine Demonstration der Identitären, die gegen „die Moslemflut“ demonstrieren. Auf der Seite stehen konservative islamische Männer. Die Polizei trennt die Gruppen. Eine kurze Dialogszene zwischen zwei Austrotürkinen mit Nina/Fatima wird gezeigt, als diese sie wegen des Plakats ansprechen. „Das ist nicht Feminismus, das ist Religion, das gehört hier nicht her.“ Da die sich kämpferisch zeigt, erwidert die Begleiterin: „Typisch Österreicherin.“ Da die Angesprochene darauf reagiert, dass sie auch Österreicherin sei, erklärt ihr die andere: „Du bist Österreicherin von Geburt, sie von der Kultur.“ Durch diese Aussage wird die Sprecherin auf eine Ebene mit den islamfeindlichen Demonstranten (und der islamischen Kritiker) gestellt, die auch für ihre „Kultur“ demonstrieren. Das zeigt die Kamera, die einerseits Nina/Fatima und Maryam mit ihren Mitstreiterinnen auf der Erhöhung zeigt, dann wieder die Demonstrationen darunter. Rechte und islamische Männer stehen nebeneinander. Der Film setzt dann noch einen politischen Kommentar. Zwei Männer mit Clownsnasen und einem Plakat mit der Aufschrift: „Habt ihr nicht andere Probleme“ fragen den Polizisten, ob das die Demo gegen das Vollverschleierungsverbot sei, was dieser verneint, denn die wäre gestern gewesen. Einmal mehr gibt der Film die Gegner/innen von Kopftuchverboten der Lächerlichkeit preis. Es ertönt der „Tango della Femminista“.

In der komischen Abschlussszene ist die Familie im Wohnzimmer versammelt, als Nina eintritt und Can mitbringt, der jetzt Kopftuch und eine Regenbogenfahne trägt: Da er jetzt doch nicht

heirate und nicht zuhause bleiben könne, würde er jetzt bei ihnen einziehen. Nina trägt in der Szene kein Kopftuch mehr.

3.4.3 Problematisierung

„Womit haben wir das verdient?“ braucht eine entsprechende Problematisierung. Die Aussagen der Regisseurin in Interviews oder im Presseheft sind diesbezüglich sehr entlarvend, etwa wenn sie ihre Liebe zur Recherche:

„Meist stellt sich dann schnell heraus, dass alles anders ist, als ich es mir vorgestellt habe. Egal, ob es Astronomie ist oder Islam. So ergeben sich neue Fragestellungen und ein Kontakt ergibt den nächsten. Ich hab auch viel gelesen, unheimlich viele Videos auf YouTube angeschaut, je mehr man da eintaucht, umso verrückter wird es. Es gibt Anleitungen für Frauen, die Niqab tragen, wie sie am Besten damit essen und trinken, es gibt Antworten auf die Frage, ob Schnurrbart tragen haram ist und es gibt natürlich viele Diskussionssendungen zu dem Thema, in denen man alle Positionen irgend- wann mal auswendig mitsprechen kann.“¹⁰⁷

Tatsächlich gibt es diese Talk-Shows und die YouTube-Videos, die ja auch in den Film eingebracht wurden, die entscheidende Frage ist jedoch, wie tief der Film bei seiner Ausbeutung der skurril-komischen Effekte darüber hinaus gegangen ist. Eva Spreitzhofer gibt Referenzfilme an: *Monsieur Claude und seine Töchter* sowie Monty Python's *Das Leben des Brian*. In ersterem wird ein kultureller Konflikt mit religiöser Komponente thematisiert, in zweiterem ein religiöser Konflikt mit politischer Komponente. Im Falle von „Womit haben wir das verdient?“ sind aber die Bereiche vertauscht. Ein religiöses Thema wird kulturell dargestellt. Außerdem ist eine Konversion zum Islam etwas anderes als die Heirat der letzten Tochter wie in *Monsieur Claude und seine Töchter*. Es ist genau die religiöse Thematik, zu der der Film keinen Zugang findet. Der Film essenzialisiert den Islam – keine der Lebenswelten der muslimischen Protagonisten wird plausibel gemacht, anders als das bei den nicht-muslimischen Protagonist/innen ist. Auch die Authentizität der Quellen kann das nicht wettmachen: Es ist das Arrangement der Quellen und ihrer Aussagen, die Einfügung in Bild und Ton, die sie in einem Narrativ unterordnen: Um eine bürgerlich-feministische Weltsicht auf Religion und die Gegnerschaft zum Kopftuch. Die Kritik ging daher mit dem Film entsprechend hart ins Gericht:

¹⁰⁷ Luna Filmverleih (Hrsg) (2018): Womit haben wir das verdient? Ein Film von Eva Spreitzhofer. Presseheft, [Online:] https://www.filminstitut.at/files/downloads/womithabenwiradasverdient_presseheft.pdf [29.6.2019], 8.

„Denn was hier passiert, ist zum Teil beschämend. Der Blick auf die islamische Gemeinschaft bleibt stets ein skeptischer und die progressive Hanife (Alev Irmak) bildet die einzige (!) Ausnahme unter den sonst homogen erkonservativen Gläubigen. Da hilft es auch nicht, dass Hanife einmal kurz beiläufig erwähnen darf, dass die Mehrheit der Musliminnen auf der Welt gar kein Kopftuch trage, denn die Welt von Eva Spreitzhöfer und damit auch die Welt, die sie uns in ihrem Film verkauft, sieht vollkommen anders aus. Da besteht der Islam größtenteils aus frauenverachtenden Machos und ihren treu ergebenen, oder sollte ich sagen ‚unterwürfigen‘, Angetrauten.“¹⁰⁸ [...] Nina alias Fatima erfindet quasi den islamischen Feminismus. Was für eine grenzenlos arrogante Aneignung längst etablierter Diskurse... Als bräuchte es die deutschstämmige Konvertitin, um dem Islam eine Portion Feminismus zu verpassen!!“¹⁰⁹

Die Problematik der Islam-Darstellung in „Womit haben wir das verdient?“ ist vor allem dessen Funktion als Projektionsfläche. Bei allen authentischen Anteilen wird den Zuseher/innen keine der muslimischen Figuren wirklich begreiflich gemacht. Im Gegenteil, ihre Motivationen bleiben hinter der Funktion zurück, Statements abzugeben. Die Sachrichtigkeit bleibt dabei auf der Strecke, denn keines der Themen (mit Ausnahme des Ramadans in Ansätzen) wird im Film näher behandelt, z.B. in einem komischen Dialog, denn der Film ist dialoggesteuert. Identifikation kann im Publikum nur mit der Gefühlswelt der Wanda stattfinden. Das Hauptproblem ist dabei die Nicht-Ernstnahme von „Religion“ als Lebensfaktor der Protagonist/innen. Gottfried Wagner formuliert den Effekt der Komödie treffend:

„Weil er im Grunde seine Lacher auf Kosten ‚der anderen‘ erzielt. Sein Witz – das Brechen von Tabus – macht ihn zur Komödie als unbewusst feindselige Erleichterungsübung, die Spannungsabfuhr erlaubt; werden nicht ‚die anderen‘ im Grunde mit allerhand Dunklem und Miesem gleichgesetzt? Fast ohne Versuch des Differenzierens oder gar Verstehens: Islam = (ist gleich) andere Übel wie Drogen, Vorzivilisation, Gewalt, Dummheit; der Imam – es mag ja solche geben – ist unerträglich; die Bekehrungs- und Belehrungs-Videos sind dumm, peinlich. Differenzierung findet im Wesentlichen auf der Seite des liberalen österreichischen Bürgertums statt, das zwar auch (und durchaus komisch) mit seinen Blindheiten, seiner Contenance ringt, aber letztlich unangefochten die Krone der Schöpfung darstellt.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Rieger, Sophie Charlotte (Januar 2019): Womit haben wir das verdient?, in: Die Filmlöwin. Das feministische Filmmagazin, [online:] <https://filmloewin.de/womit-haben-wir-das-verdient/> [Zugriff: 29.6.2019].

¹⁰⁹ Ebd.; Hervorhebung mit !! von der Autorin.

¹¹⁰ Wagner, Gottfried (Januar 2019): Womit haben wir das verdient? Eine kritische Anmerkung zum Film von Eva Spreitzhofer. in: Bruttofilmlandsprodukt, [Online:] <https://bruttofilmlandsprodukt.net/gastbeitrag-womit-haben-wir-das-verdient/> [29.6.2019].

4 Zusammenfassung

Im folgenden Kapitel soll eine zusammenfassende Darstellung der forschungsrelevanten Inhalte und von deren Bedeutungsvermittlung als Querschnitt durch die vier in der vorliegenden Arbeit behandelten Filme gegeben werden. Als diese forschungsrelevanten Themen wurden die Islamdarstellung definiert, und zwar die explizite Präsentation der Religion und die implizite, weiters die Behandlung von Migration (und Flucht), Integration vs. Rassismus, die kulturelle Begegnung vs. die kulturelle Konfrontation sowie die Gender- und Frauendarstellung.

Drei der behandelten Beispiele sind Filmkomödien, die aufgrund des Genres zuerst behandelt werden, während „Arab Attraction“ ein Dokumentarfilm ist, der sich in vielerlei Hinsicht von den anderen Beispielen unterscheidet und deshalb jeweils abschließend als Vergleichsbeispiel herangezogen wird.

4.1 Explizite Islamdarstellung

Die „explizite Islamdarstellung“ umfasst alle Szenen, Sequenzen und Inhalte des Filmbeispiels, die sich in der Präsentation ausdrücklich auf eine Abbildung bzw. Behandlung des Islams als Religion beziehen und dies dem Zuseher bzw. der Zuseherin auch deutlich machen.

In „I love Vienna“ wird der Islam in mehreren Szenen explizit dargestellt, speziell das Gebet wird gezeigt, verschiedene Formen der Eheschließung (Zeitehe und „traditionelle Hochzeit“ mit Koranlesung des Imams) sowie die Glaubensgrundsätze anlässlich der Konversion des Protagonisten Karol. Die expliziten Sequenzen sind als „authentisch“ in den Handlungsverlauf eingebettet: die Darstellung erfolgt entweder mittels des Dialogverlaufs (Erklärung für Karol, Zeitehe) oder durch „dokumentarische“ Abbildung (Gebetsszene, Hochzeit). Der Zuseher, die Zuseherin wird in allen Szenen durch die Verwendung der arabischen Sprache (die in allen entsprechenden Szenen vorkommt) sowie die Kameraführung (keine oder keine abrupten Schnitte, keine hektischen Dialoge, entweder gleitende Kamerafahrt oder Darstellung aus der Übersicht) darauf aufmerksam gemacht, dass es sich hier um – aus dem Komödienverlauf – herausgehobene, „andächtige“ oder „ernsthafte“ Sequenzen handelt. Im Fokus steht nicht eine Kontrastwirkung (Cultural Clash), sondern eine „respektvolle“ Kultur/Religionsvermittlung.

„Die Migrantigen“ behandelt den Islam nicht explizit, implizit ist er durch Sprache und stumme Bilder (vom Markt und seinen Besuchern) marginal präsent. Die Redundanz vermittelt den Zuseher/innen: Das Thema gibt es nicht.

„Womit haben wir das verdient?“ wählt einen anderen Zugang: Der Islam ist explizit anwesend durch die authentischen Einsprengsel in den Film (Youtube-Videos, Moschee), die Bildkomposition (Kopftuch, Moscheeräume, Gebet usw.) sowie vor allem durch die Dialoge der Figuren (z.B. in der Moschee) und die verwendete Sprache („halal“, „Alhamdulillah“). Dabei wurde nach Aussage der Regisseurin auch bei der Wahl der Darsteller/innen in der Moschee darauf geachtet, dass sie auch Muslim/innen seien. Alle expliziten Islamdarstellungen werden nicht in einen Begründungszusammenhang gestellt oder nur einseitig kommentiert (mit Ausnahme des Ramadan).

„Arab Attraction“ behandelt den Islam explizit, durch die Darstellung der muslimischen religiösen Alltagsrealität (Gebet), die Dialoge und Redebeiträge, zielgerichtete Frage–Antwort–Situationen sowie vor allem auch durch die längeren Interviewausschnitte mit dem jemenitischen Imam zu im Verlauf aufgetauchten Fragen.

4.2 Implizite Islamdarstellung

Als „implizite Islamdarstellung“ wird in der vorliegenden Arbeit alle Präsentation der Religion Islam bzw. seiner „Vertreter/innen“, der Muslim/innen, verstanden, die „Islam“ zwar darstellt, ohne dies aber durch die Mittel des Films (Dialogführung, Handlungsverlauf und szenische Präsentation) deutlich zu machen. Den Zuseher/innen werden also keine Interpretationshilfen zur Hand gegeben, obwohl islambezogene Inhalte präsentiert werden.

In „I love Vienna“ wird der Islam nahezu ausschließlich anhand des Hauptprotagonisten Ali Muhammed implizit dargestellt, diese Darstellung wird manchmal ergänzt durch Ergänzungen um Perspektiven anderer Figuren (Maryam, Jamshid). Am deutlichsten erfolgt das anhand der Panoramaszene vor dem Prater am Morgen, zu der der Adhan ertönt. Abgesehen von einer Fülle an Dialogelementen geschieht die implizite Islamdarstellung vor allem über kulturelle Markierungen von Unterschieden (Verführungsszene Ali Muhammed – Marianne, Story um das Halal-Huhn, Familienbeziehungen, Zimmerszenen der Bewohner/innen des Hotels usw.), am deutlichsten über die Genderthematik und das Bild vom Geschlechterverhältnis.

In „Die Migrantigen“ erfolgt eine implizite Islamdarstellung nur über die Kulisse, manche sprachlichen Wendungen und die stille Präsenz in atmosphärischen Einstellungen (Markt).

„Womit haben wir das verdient?“ stellt den Islam explizit und implizit gleichermaßen dar. Die implizite Islamdarstellung erfolgt dabei hauptsächlich durch das Verhalten der männlichen Muslime im Film und die Anhäufung von Bildeindrücken (vollverschleierte Frauen, Männer- und Frauenräume) und die Leerstellen, die durch die Dialogstatements entstehen.

„Arab Attraction“ stellt den Islam implizit dar durch die unkommentierte Abbildung muslimischer Lebensrealitäten und Alltagsszenen, die Anpassung der Protagonist/innen in verschiedenen Situationen sowie durch die „impliziten“ Bezüge in den Aussagen der Figuren (z. B. zum Tod).

4.3 Thema: Flucht und Migration

Flucht und Migration bezieht sich auf die Behandlung des riesigen Themas „Migration“ in den gewählten Filmbeispielen. Gerade im Zusammenhang mit Islam und Muslim/innen spielt die Migrationsthematik eine zentrale Rolle, weil die überwiegende Zahl der Muslim/innen zumindest Migrationshintergrund hat, das Thema Islam mit dem Thema Identität verbunden ist, ebenso wie das bei Migrationsformen (Flucht, „Gastarbeiter“-zuwanderung, zweite Generation, Migrationshintergrund usw.) der Fall ist. Drei der behandelten Beispiele sind Komödien, die die durch die Migration bedingte Situation für komische Effekte nutzen können.

„I love Vienna“ behandelt das Thema Migration explizit, indem der Film mit der „Störung“ des Lebensverlaufes der Protagonist/innen beginnt, als Ali Muhammed und seine Familie am Südbahnhof ankommen. Dadurch ist die Perspektive auf die Schwierigkeiten der Migrationssituation festgelegt. Durch die Präsentation unterschiedlicher „Gäste“ des Hotels und Bewohner/innen des Viertels werden unterschiedliche Migrant/innenschicksale gezeigt. Die Erzählform ist überwiegend harmlos komödiantisch und nicht satirisch überzeichnet. Die Schwierigkeiten von legalem Aufenthalt und Visum usw. werden in eigenen Szenen (Konsulat, Anwalt) behandelt. Das Thema „Flucht“ kommt einerseits über den Hauptprotagonisten ins Spiel, der sich aus Angst um das Schicksal seines Sohnes nach Österreich begibt (der Anwalt schlägt einen Asylantrag vor, der Film thematisiert hier die Problematik relevanter „Fluchtgründe“, die bestimmen, ab wann jemand als „Flüchtling“ bleiben darf) andererseits über andere Protagonisten (besonders Karol, der als „Flüchtling aus dem Osten“ auf seinen Aufenthalt warten muss).

„Die Migrantigen“ ist um das Thema Migration herum aufgebaut, besonders die für Komödien ergiebige Frage der zweiten Generation mit Migrationshintergrund wird thematisiert. Die Migrant/innensituation, deren mediale Darstellung, die verbundenen Klischees und Stereotype, aber auch deren Sprache, Eigenheiten und kulturelle Prägungen im Kontext Österreich werden vielfach komisch ausgelotet und durch Bild, Licht, Kamera, Schnitt, Ton und Filmmusik präsent gemacht. Am Rande kommt durch den Handlungsstrang der minderjährigen Flüchtlinge auch das Thema „neuer Migration durch Flucht“ ins Bild gebracht.

„Womit haben wir das verdient?“ thematisiert weder Migration noch Flucht explizit, allenfalls durch die Kommentare von Nina/Fatima in Bezug auf einen rassistischen Kommentar einer Österreicherin im Kleidergeschäft: „Stell dir vor, ich wäre jetzt eine Syrerin.“ Die Verbindung von Islam und Migration erfolgt an keiner Stelle.

„Arab Attraction“ thematisiert Migration unmittelbar, da der Dokumentarfilm um den Zeitpunkt der Abreise Barbara Wallys in den Jemen angesiedelt ist, wo sie mit ihrem Mann leben wird. Auf diesem Weg begleitet die Kamera die Protagonistin. Der stärkste Eindruck des Films entsteht eben durch diese Migrationsrichtung von Österreich (katholisch, säkular) in den Jemen (mehrheitlich islamisch, religiös bestimmtes öffentliches Leben) bzw. durch die Präsentation von Dichotomien. Flucht wird mittelbar durch den Kontext Bürgerkrieges und Kriegen im Jemen spürbar (Abspann des Filmes).

4.4 Thema: Integration und Rassismus

Das Thema „Integration und Rassismus“ ist eines der konfliktbehaftetsten der gesellschaftlichen Gegenwart und ist häufig auch auf den Islam und die Muslim/innen bezogen. In Auseinandersetzung mit dem Publikum und den Zuseher/innen sind besonders die österreichischen Komödienbeispiele „gezwungen“, eine Beziehung zu diesem Kontext herzustellen. Aber auch der Dokumentarfilm behandelt die Thematik, wenn auch nicht so plotbestimmend.

In „I love Vienna“ wird Rassismus vor allem implizit behandelt, vor allem anhand des Hotelbesitzers Swoboda (in den Dialogen), des Verhaltens der Polizei (in den Bildern, als mehrere Polizeiwagen mit Polizisten, die die Waffen gezückt haben, den Sohn Ali Muhammeds wegen Böllerwerfens verhaften) und Äußerungen von „Alteingesessenen“ vor. Die Frage der Integration wird nicht explizit angesprochen, sondern über die Figuren und deren Entwicklung gezeigt (der Sohn Ali Muhammeds, der sich der österreichischen Punk-Jugendsubkultur zuwendet, Maryam, die das Kopftuch abnimmt und einen eigenen Weg einschlagen will, und Ali Muhammeds).

in „Die Migrantigen“ wird das Thema Integration und Rassismus themenzentral behandelt. Abgesehen von der Metaebene der Darstellung in der Fernsehdokumentation im Film wird auch der Rassismus zwischen Migrant/innen behandelt. Die Frage der Integration stellt sich vor allem durch die Bildkompositionen. Dass die Wirklichkeit der Migrant/innen in Österreich eine andere sei als die der „angestammten“ Österreicher/innen wird vor allem durch die „Kulissen“ an verschiedenen Orten Wiens gezeigt, die den Eindruck eines „migrantischen“ Wiens

evozieren. Der Film persifliert diese Eindrücke aber durch die Handlung und „Gegenbilder“ immer wieder und vermittelt so die Botschaft: Wir gehören alle zu Wien. Es ist besonders die Filmmusik zu erwähnen, die die Integration zum Gegenstand macht: Einmal ist „I stich di o“ und einmal ein „Ausländerrap“ zu hören. Der Film lässt die Frage, was Integration ist, offen.

„Womit haben wir das verdient?“ thematisiert Rassismus und Integration nicht explizit über die „Ausländerfrage“, sondern über die Islamfrage. Durch Bild und Dialoge wird die klare Botschaft vermittelt, dass Islamismus und Rechtsextremismus beides integrationsverweigernde Phänomene seien.

„Arab Attraction“ thematisiert Rassismus nicht direkt und auch die Frage der Integration (außer der europäischen Integration) wird nicht gestellt aufgrund der speziellen Schwerpunktsetzung.

4.5 Thema: Kulturelle Begegnung bzw. Konfrontation

Die Beispiele von Komödien in der vorliegenden Arbeit gehören zum Subgenre der sogenannten Cultural-Clash-Komödie, die die Entfaltung ihrer komischen Effekte durch die Konfrontation unterschiedlicher kultureller Konzepte, Prägungen, aber auch religiöser Hintergründe bzw. unterschiedlicher Sprachen entfaltet.

„Unverzichtbar ist jedoch der Beitrag des Kinos zur Auseinandersetzung mit dem Thema Migration geworden. Die Globalisierung führt ständig Menschen mit unterschiedlicher geografischer und kultureller [sowie religiöser; Anm. d. Verf.] Herkunft zusammen, die daraus hervorgehenden Schwierigkeiten und Konflikte sind der Stoff, aus dem man viele Geschichten für Filme gewinnen kann. Als Schlagwort für dieses zentrale Thema hat sich der Begriff „Cultural Clash“ eingebürgert. Dieser Clash führt zu ständigen wechselseitigen Vorgängen der Identitätsfindung, die ein Film aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten kann, zunächst dem des Zugewanderten, der sich entscheiden muss, ob und wie weit er etwas von der ihm fremden Kultur [oder auch Religion; Anm. d. Verf.] in seine Identität integrieren will. [...] Weniger drängend stellt sich das gleiche Problem für den ‚Alteingesessenen‘, der aber auch eine Haltung zu den Anderen oder Fremden in seiner Umgebung finden muss.“¹¹¹

Die Globalisierung hat daher eine neue Art von Filmen hervorgebracht, die neue Problemstellungen bedingen, die in der Analyse zu berücksichtigen sind.

¹¹¹ Munaretto, Stefan (2018): Wie analysiere ich einen Film? Das Standardwerk zur Filmanalyse. 2. Auflage. Hollfeld: C. Bange (=Königs Lernhilfen 1588), 135.

„Alles zielt demnach auf die *Analyse von Normen und Werten*¹¹², wird ihr untergeordnet; alles wird mit Blick auf diese interpretiert, [...] geht es hier [...] um explizit *unterschiedliche*, antagonistische, in sich widersprüchliche Normensysteme, um den Werteclash mehrerer und vor allem *fremder* Kulturen, wie er sich in Handlungen und Figuren ausdrückt und wie er in den Bauformen gestaltet und als solcher transportiert wird.“¹¹³

„I love Vienna“ geht auf den Cultural Clash vor allem anhand der „islamischen Werte“ Ali Muhammeds im Umgang mit der österreichischen Lebenswirklichkeit und den Auswirkungen auf seine Familie ein. Der Aufeinanderprall der Wertegefüge wird vor allem über den Beziehungsverlauf der Figuren deutlich gemacht. Hierin kann man von einer romantischen „Cultural Clash“-Komödie sprechen – am konflikthaftesten ist das die Beziehung zwischen Marianne und Ali Muhammed. Das Ende zeigt die mögliche Aussöhnung der Gegensätze an.

„Womit haben wir das verdient?“ ersetzt eigentlich das Motiv des kulturellen Gegensatzes als Mittel der Komödie durch den Islam als „Kultur“, denn als Religion wird der Islam in dem Film kaum behandelt, sondern viel eher als männerdominiertes „fremdes“ kulturelles Phänomen. Dadurch, dass weder die religiösen Phänomene, noch die kulturellen Phänomene als figuren- und handlungsbestimmend plausibel gemacht werden, erscheint die bürgerlich-österreichische linksliberale kulturelle Realität als die wertebezogen überlegene, auch wenn die Protagonistin Nina/Fatima einen Ausflug in den „fremden“ Islam unternimmt. Religiöse und politische Phänomene werden kulturalisiert.

„Arab Attraction“ ist in Hinsicht auf Aufbau des Films und Themenansprache hinsichtlich der kulturellen Phänomene am faszinierendsten angelegt. Der Film ist auf die gegensätzliche Bildwirkung aufgebaut, die Schnittmontage sowie die Szenengestaltung beziehen ihre Kraft aus der unkommentierten Wirkung der Dichotomien von Landschaft, Sphäre, Raum und Kultur. Eindrücklich wird das auch dadurch, dass Hauptprotagonistin Barbara Wally und Hauptprotagonist Abdelkhader beide gegenläufig durch diese kulturellen Welten begleitet werden, Wally auch in Osteuropa und New York.

¹¹² Hervorhebungen vom Autor.

¹¹³ Faulstich, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3., aktualisierte Auflage überarbeitet von Ricarda Strobel. Paderborn: Wilhelm Fink (=UTB 2341), 213.

4.6 Thema: Gender und Frauendarstellung

Die meisten Komödien thematisieren das Geschlechterverhältnis und die Frauenrolle, um daraus komische Effekte durch Bruch der Rollenanforderungen zu gewinnen. In „I love Vienna“ wird das Genderthema vor allem über das Rollenverständnis der Marianne als sexuell und finanziell selbstbestimmte Frau in Kontrast zu Ali Muhammeds Vorstellungen als der Ehe als Voraussetzung zur sexuellen Beziehung und der Zugehörigkeit des Mannes zu seiner Ehefrau thematisiert. Die Liebe wird als Möglichkeit präsentiert (jeweils in intimen Dialogszenen zwischen Marianne – Ali Muhammed; Karol – Maryam), diese Gegensätze des Rollenverständnisses zu überwinden.

In „Die Migrantigen“ wird die Genderthematik nicht explizit behandelt, ist aber implizit ständig präsent. Die persiflierte „Migranten“-Realität, die die zwei männlichen Hauptprotagonisten dem Fernsehen gegenüber darstellen, ist eine männlichkeitszentrierte. Sie sind aggressiv, dominant, wie Machos gekleidet (was durch Kamera und Slow Motion sowie die Filmmusik unterstrichen wird), lassen ihre Freundinnen als Prostituierte arbeiten usw. Weibliche Figuren sind nur über die Regisseurin Weizenhuber, die Flüchtlingshelferin, die Reinigungsfrau sowie die schwangere Freundin von Marko präsent. Der Film beschäftigt sich mit der Migrations-/Kriminalitätsthematik und satirisch mit den Medien, die auf „Männlichkeitsbilder“ fokussieren, geht aber auf die Genderaspekt nicht tiefer ein, am wenigsten im Kontext Islam. Durch die „authentischen“ Marktbilder allerdings werden Migration, Islam und Kopftuch in einen Zusammenhang gebracht. Sichtbare Migration ist auch muslimisch und trägt Kopftuch.

In „Womit haben wir das verdient?“ wird das Genderthema 1. explizit und implizit ausgiebig behandelt, 2. in einen Kontext mit Feminismus gebracht und 3. mit dem Thema Islam und vor allem Kopftuch gebracht. Die politische und gesellschaftliche Wirkungsabsicht der Regisseurin zielt auch ausdrücklich darauf ab. In zahlreichen Szenen wird hauptsächlich durch Dialogführung, insbesondere eingestreute („authentische“) Statements, unterstützt durch Bildgestaltung, Kameraführung, Schnitt und Requisiten sowie vor allem den Einsatz der Filmmusik „Tango della Feminista“ die Botschaft vermittelt, dass das Kopftuch frauenunterdrückerisch ist. Ein Beispiel dafür ist die Aufblendung und Slow Motion Technik, die bei der „Nina schüttelt ihr Haar“-Sequenz eingesetzt wird, die Clownsnase bei dem Demonstranten gegen das Verschleierungsverbot, die „Mise en scene“-Technik, als der Imam nach dem Fiqh-Unterricht den Raum verlässt. Insgesamt thematisiert der Film jedoch Islam und Rechtsextremismus als Männerphänomene, bei denen auch fast ausschließlich die männliche Perspektive als Aufzählung alles dessen, was schlecht ist, dargestellt wird, während die

weibliche Perspektive diesbezüglich kaum zur Geltung kommt. Die Gendergrenzen werden außer in der Szene, als sich Harald voll verschleiert der Polizei gegenüber sieht, kaum überschritten, wofür die Komödie aber Möglichkeiten bieten würde. Die einzigen plausiblen problematisierenden Narrative des Films betreffen die Präsentation der Genderperspektive innerhalb von Wandas Familie. Das wurde auch von der Filmkritik an dem Film bemängelt unter der Überschrift: „Ein islamophober Feminismus ist kein Feminismus“:

„*Womit haben wir das verdient?* ist im Grunde das perfekte Beispiel für einen Feminismus, der für intersektionale Bereiche schlicht blind ist. Ok, ‚behindert‘ ist kein Schimpfwort¹¹⁴, aber Menschen mit Behinderungen kommen hier trotzdem nicht vor. Und queere Menschen ebenfalls nicht, bis auf einen einzigen schwulen Moslem, der – aus dem Lehrbuch für Stereotypen – natürlich auf Musicals steht. Es tut fast weh, sich die entsprechende Szene anzusehen. Von diesem armen Tropf abgesehen, der in seiner konservativen islamischen Gemeinde keine Akzeptanz erfährt, sind alle Menschen in *Womit haben wir das verdient?* fein cis-geschlechtlich und heterosexuell. Feministisch kann ich das nicht finden.“¹¹⁵

Das Gegenbild zu „*Womit haben wir das verdient?*“ ist „Arab Attraction“: Der Dokumentarfilm zeigt auch in der Bild- und Szenengestaltung die Reichhaltigkeit, aber auch Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit. Auch die Protagonisten bekommen Raum, sich zu diesem Thema zu äußern und ihre Sicht der Dinge kundzutun. Das betrifft die Situation der Frauen im Jemen, in Österreich, in der islamischen Familie, in der Kunstwelt und den Umgang mit der Entscheidung von Wally selbst, zum Islam zu konvertieren und mit ihrem Mann in Jemen zu leben. Als Beispiel kann die Darstellung der feministischen Bilder sowohl während der Summer Academy als auch in Wallys Salzburger Wohnung gelten, die entsprechende Konflikthaftigkeit bzw. das Konfliktpotenzial entlang kultureller Grenzen wird an der Sequenz „Bild der gezahnten Vagina“ komprimiert gezeigt und dialogisch in dem Satz Wallys: „Wen hätte ich den heiraten sollen, dass ich noch als feministisch gelten darf?“ Eine Problematisierung kann für das Publikum durch die Aussagen des jemenitischen Imams erfolgen, der sich zu islambezogenen Geschlechterfragen äußert.

¹¹⁴ Eine Anspielung auf Dialogszenen im Film.

¹¹⁵ Rieger, Sophie Charlotte (Januar 2019): *Womit haben wir das verdient?*, in: Die Filmlöwin. Das feministische Filmmagazin, [online:] <https://filmloewin.de/womit-haben-wir-das-verdient/> [Zugriff: 29.6.2019].

5 Literaturverzeichnis

5.1 Buchquellen

- Barberi, Alessandro / Ballhausen, Thomas / Berger, Christian / Kaiser-Müller, Katharina / Swertz, Christian / Sonderegger, Ruth (Hrsg.) (2015): Filmbildung im Wandel. Wien: new academic press (=Mediale Impulse Band 2).
- Bateman, John A. / Kepser, Matthis / Kuhn, Markus (Hrsg.) (2013): Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films. Marburg: Schüren Verlag (=Schriftenreihe zur Textualität des Films Band 1).
- Bauer, Marlies (2010): „Geschichte des Widerstandes in Film und Fernsehen“. Die Inszenierung der Stauffenberg-Thematik und das tatsächliche Ereignis des 20. Juli 1944. Wien: Master.
- Bienk, Alice (2008): Filmsprache – Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren-Verlag
- Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2008): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlag.
- Bowles, Paul (2011): *The Sheltering Sky*. New York: Harper Collins (e-book).
- Bürgel, Johann Christoph (Hrsg.) (2007): Tausendundeine Welt. Klassische arabische Literatur vom Koran bis zu Ibn Chaldûn. Ausgewählt und übersetzt von Johann Christoph Bürgel. München: C.H.Beck (=Neue Orientalische Bibliothek).
- Canetti, Elias (2003): *Über den Tod*. München: Carl Hanser.
- Decker, Christoph (2000): Hollywoods Spiel mit den Zuschauern. Zur Reflexivität von Robert Altmanns *The Player* (1992), in: Kraus, Matthias (Hrsg.) (2000): Filmische Selbst-Reflexionen. Marburg: Schüren, (=Augen-Blicke 31), [Online:] DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1412> [3.6.2019], 55–69.
- Diehl, Claudia & Koenig, Matthias (2009): Religiosität türkischer Migranten im Generationenverlauf: Ein Befund und einige Erklärungsversuche, in: Zeitschrift für Soziologie 38, 4 (August 2009), [Online:] https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/26110/Diehl_261104.pdf?sequence=2 [2.6.2019], 300–319.

- Diehl, Claudia & Koenig, Matthias (2009): Religiosität türkischer Migranten im Generationenverlauf: Ein Befund und einige Erklärungsversuche, in: Zeitschrift für Soziologie 38, 4 (August 2009), [Online:] https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/26110/Diehl_261104.pdf?sequence=2 [2.6.2019], 300–319.
- El-Sehity, Magda Mariam (2009): Islamophobie in den österreichischen Tageszeitungen - eine kritische Diskursanalyse. Wien: Master
- Faulstich, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3., aktualisierte Auflage überarbeitet von Ricarda Strobel. Paderborn: Wilhelm Fink (=UTB 2341).
- Formanek, Nina/ Gerstmann, Katja (2011): Inszenierte Grenzen. Klonen, Geschlecht und Begehren in Science Fiction Filmen – soziologische Filmanalysen. Wien: Master.
- Ganguly, Martin (2011): Filmanalyse. Themenheft. Stuttgart, Leipzig: Ernst Klett (=Edition.Film).
- Hickethier, Knut (1996): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Ibn Arabi (2007): Die Frau als vollkommenste Manifestation der göttlichen Schönheit, in: Bürgel, Johann Christoph (Hrsg.) (2007): Tausendundeine Welt. Klassische arabische Literatur vom Koran bis zu Ibn Chaldûn. Ausgewählt und übersetzt von Johann Christoph Bürgel. München: C.H.Beck (=Neue Orientalische Bibliothek), 137f.
- Karis, Tim (2013): Mediendiskurs Islam. Narrative in der Berichterstattung der Tagesthemen 1979-2010. Wiesbaden: VS Verlag.
- Karner, Daniela (2014): Intersexualität im Spielfilm. Eine soziologische Filmanalyse zur Darstellung und Repräsentation von Intersexualität, sex, gender und desire am Fallbeispiel „XXY“. Wien: Master.
- Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt.
- Kraus, Matthias (Hrsg.) (2000): Filmische Selbst-Reflexionen. Marburg: Schüren, (=Augen-Blicke 31), [Online:] DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1412> [3.6.2019].
- Meyer, F. T. (2005): Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film. Bielefeld: transcript.

- Munaretto, Stefan (2018): Wie analysiere ich einen Film? Das Standardwerk zur Filmanalyse. 2. Auflage. Hollfeld: C. Bange (=Königs Lernhilfen 1588).
- Reicher, Fabian (2015): Deradikalisierung und Extremismusprävention im Jugendalter. Eine kritische Analyse, in: soziales kapital. wissenschaftliches journal österreichischer fachhochschul-studiengänge soziale arbeit 14 (2015), [Online:] <http://www.soziales-kapital.at/index.php/sozialeskapital/article/viewFile/398/690.pdf> [25.6.2019].
- Richter, Carola (2015): Orientalismus und das Andere, in: Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich/ Lingenberg, Swantje/ Wimmer, Jeffrey (Hrsg.): Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden: VS.
- Schiffer, Sabine (2005): Der Islam der Medien. Ein Beitrag der Medienpädagogik zur Rassismusforschung, in: merz. medien + erziehung 49,2 (2005), 43-48.
- Schröter, Erhart (2009): Filme im Unterricht – Auswählen, analysieren, diskutieren. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.
- Schröter, Erhart (2009): Filme im Unterricht – Auswählen, analysieren, diskutieren. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.
- Schwind, Klaus (1988): Satire in funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Narr.
- Wildfeuer, Janina (2013): Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht, in: Bateman, John A. / Kepser, Matthis / Kuhn, Markus (Hgg.): Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films. Marburg: Schüren Verlag (=Schriftenreihe zur Textualität des Films Band 1), S. 32–57.
- Willig, Caren (2005): Film als Text im Unterricht. Show us a Story, in: Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik 2005, 7, [Online:] https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/1b-mpxx-t-01/user_files/Online-Magazin/Ausgabe7/Willig7.pdf [29.4.2019], 1–7.

5.2 Elektronische Quellen

- al-Buchari: Sahih al-Buchari, [Online:] <http://islamische-datenbank.de/sahih-al-buchari> [4.6.2019].

- Albrecht, Christian (März 2017): Erzählebenen im Film, [Online:] <https://www.br.de/alphalernen/faecher/deutsch/audiovisuelle-texte-filme100.html> [29.4.2019].
- Anon. (2018): Film „Womit haben wir das verdient?“ Plötzlich Muslima. Was tun, wenn die Tochter online zum Islam konvertiert? Eva Spreitzhofers Komödie klingt vielversprechend, weiß aber nicht, was sie will, in: taz online, online unter: <http://www.taz.de/!5565331/>
- Anon.: Die Migrantigen. A, 2017, [Online:] <https://www.film.at/die-migrantigen> [3.6.2019].
- Arab Attraction (2010), online unter: https://www.imdb.com/title/tt1744823/plotsummary?ref_=tt_ov_pl (24.3.2019).
- Braula, Jan (Juli 2017): Wiener Filmjuwel mit Parkhintergrund // Ali Salman Interview, [Online:] <https://themessage.at/ali-salman-interview/> [3.6.2019].
- Brenner, Gini (2017): Filminfo zu Die Migrantigen, [Online:] <https://www.skip.at/film/25034/> [3.6.2019].
- Broyard, Anatole (Aug. 1989): THE MAN WHO DISCOVERED ALIENATION, [Online:] <https://www.nytimes.com/1989/08/06/books/the-man-who-discovered-alienation.html?pagewanted=all> [3.6.2019].
- Der Standard (2010): #167: I love Vienna, in: Online Standard vom 1. Oktober 2010, [Online:] <https://derstandard.at/1282978774048/I-love-Vienna> [12.4.2019].
- Der Standard (2010): #167: I love Vienna, in: Online Standard vom 1. Oktober 2010, [Online:] <https://derstandard.at/1282978774048/I-love-Vienna> [12.4.2019].
- Die Migrantigen (2017): Homepage zum Film, [Online:] <http://diemigrantigen.at> [3.6.2019].
- dok.at (2019): Reinhard Jud, [Online:]: <https://dok.at/person/reinhard-jud/> [14.4.2019].
- Eliot, Jill (Sept. 2015a): Ein Interview mit Barbara Wally (Teil 1), [Online:] <http://www.jill-24-7.de/2015/09/15/ein-interview-mit-barbara-wally-teil-1/> [3.6.2019].
- Eliot, Jill (Sept. 2015b): Ein Interview mit Barbara Wally (Teil 2), [Online:] <http://www.jill-24-7.de/2015/09/17/ein-interview-mit-barbara-wally-teil-2/> [3.6.2019].
- Felix Arabia International (März 2018): Interview mit Barbara Wally, [Online:] <http://www.yemen-fai.org/de/interview-mit-barbara-wally/> [3.6.2019].

- Filminstitut (2019): I love Vienna, [Online:] <https://www.filminstitut.at/de/i-love-vienna/> [14.4.2019].
- Fund for Peace (April 2018): Fragile States Index 2018 – Annual Report, [Online:] <https://fundforpeace.org/2018/04/24/fragile-states-index-2018-annual-report/> [3.6.2019].
- Fund for Peace (April 2019): Fragile States Index 2019, [Online:] <https://fundforpeace.org/2019/04/10/fragile-states-index-2019/> [3.6.2019].
- Gibson, William (Feb. 2016): Why Does Paul Bowles' 70-Year-Old Existential Masterpiece Continue to Test Our Limits?, [Online:] <https://www.popmatters.com/paul-bowles-70-year-old-existential-masterpiece-continues-to-test-our-limit-2495456293.html> [3.6.2019].
- Hirn, Lisz (2018): Womit haben wir das verdient? Schulmaterial, [Online:] <http://www.kinomachtschule.at/data/womithabenwirdasverdient.pdf> [29.6.2019].
- International Movie Database (IMDb) (2019): Fereydown Farrokhzad, Biography, [Online:] https://www.imdb.com/name/nm0267948/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [14.4.2019].
- International Movie Database (IMDb) (2019): Fereydown Farrokhzad, Biography, [Online:] https://www.imdb.com/name/nm0267948/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [14.4.2019].
- Jehl, Douglas (1998): Killing of 3 Rebel Writers Turns Hope to Fear in Iran, in: New York Times Dec. 14, 1998, [Online:] <https://www.nytimes.com/1998/12/14/world/killing-of-3-rebel-writers-turns-hope-to-fear-in-iran.html> [13.4.2019].
- Kadivar, Cyrus (2003): Dialogue of Murder, in: Payvand Iran news, [Online:] <https://web.archive.org/web/20110604061756/http://www.payvand.com/news/03/jan/1058.html> [15.4.2019].
- Kelek, Necla (April 2018): Für das Recht auf Wind in den Haaren, in: Cicero. Magazin für politische Kultur, [online:] <https://www.cicero.de/kultur/Kopftuch-Islam-Oesterreich-Muslime-Nekla-Kelek> [Zugriff: 29.6.2019].
- Kosmo-Redaktion (Jan. 2018): 5 GRÜNDE, WIESO STRACHE IN DER EX-YU COMMUNITY MEHR PUNKTET ALS DIE SPÖ, [Online:] <https://www.kosmo.at/5-gruende-wieso-strache-in-der-ex-yu-community-mehr-punktet-als-die-spoe/2/> [3.6.2019].

- Luna Filmverleih (Hrsg) (2018): Womit haben wir das verdient? Ein Film von Eva Spreitzhofer. Presseheft, [Online:] https://www.filminstitut.at/files/downloads/womithabenwirdasverdient_presseheft.pdf [29.6.2019].
- Medien-Servicestelle Neue Österreicher/innen (o.J.): Rumänische Community in Österreich, [Online:] http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2014/10/31/rumaenische-community-in-oesterreich/ [17.4.2019].
- Mihatsch, Moritz A. (Jan. 2018): Kurdenkonflikt, [Online:] <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54641/kurdenkonflikt> [3.6.2019].
- Peters, Freia (Aug. 2018): Türkische Migranten wünschen sich eine Moslem-Mehrheit. Türkische Migranten haben laut einer Studie den Willen zur Integration in Deutschland. Bedenklich sind aber die religiösen Ressentiments, [Online:] <https://www.morgenpost.de/politik/inland/article108670226/Tuerkische-Migranten-wuenschen-sich-eine-Moslem-Mehrheit.html> [3.6.2019].
- Rieger, Sophie Charlotte (Januar 2019): Womit haben wir das verdient?, in: Die FilmLöwin. Das feministische Filmmagazin, [online:] <https://filmloewin.de/womit-haben-wir-das-verdient/> [29.6.2019].
- Slan, Chain (Sept. 2017): The Sheltering Sky by Paul Bowles – a cautionary tale for tourists. This account of a jaundiced progress around north Africa is a bleak reminder of the perils that lie within the romantic idea of travel, [Online:] <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/aug/28/the-sheltering-sky-by-paul-bowles-a-cautionary-tale-for-tourists> [3.6.2019].
- Sons, Sebastian & Heinze, Christian (16.11.2017): Jemen, [Online:] <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54611/jemen> [3.6.2019].
- Steinvorth, Daniel (März 2018): „Jemen, wie wir es kannten, ist Geschichte“. Seit sich Saudiarabien 2015 in den jemenitischen Bürgerkrieg eingemischt hat, verschlimmert sich die Lage in Jemen laufend. Der jemenitische Forscher Farea al-Muslimi entwirft ein düsteres Bild – und macht zugleich Hoffnung, [Online:]

<https://www.nzz.ch/international/jemen-wie-wir-es-kannten-ist-geschichte-ld.1365552> [3.6.2019].

Sterkl, Maria (Okt. 2014): Serben in der FPÖ. Wenn der „große Politiker“ Sliwowitz spendiert, [Online:] <https://derstandard.at/2000007364432/Serben-in-der-FPOe-Wenn-der-grosse-Politiker-Sliwowitz-spendiert> [3.6.2019].

Summeracademy.at (2019): Geschichte, [Online:]: <https://www.summeracademy.at/akademie/geschichte/> [3.6.2019].

Tagwerker, Lukas (Juni 2017): Sind „Die Migrantigen“ misslungen? Für den Literaten, Essayisten und Psychoanalytiker Sama Maani wäre die Komödie ein nützliches Mittel um herrschende Identitätszuschreibungen und –konstrukte auseinanderzunehmen. Gerade in Verwechslungskomödien wird nämlich unser Alltagsbewusstsein dekonstruiert, [Online:] <https://fm4.orf.at/stories/2848961/> [3.6.2019].

Wagner, Gottfried (Januar 2019): Womit haben wir das verdient? Eine kritische Anmerkung zum Film von Eva Spreitzhofer. in: Bruttofilmlandsprodukt, [Online:] <https://bruttofilmlandsprodukt.net/gastbeitrag-womit-haben-wir-das-verdient/> [29.6.2019].

5.3 Filmquellen

„Arab Attraction“, Österreich 2010, Regie: Andreas Horvath & Monika Muskala.

„Die Migrantigen“, Österreich 2017, Regie: Arman T. Riahi.

„I love Vienna“, Österreich 1991, Regie: Houchang Allahyari.

„Womit haben wir das verdient?“, Österreich 2018, Regie: Eva Spreitzhofer.

6 Anhang

6.1 Abstract

Die vorliegende Masterarbeit unter dem Titel „Die Darstellung und Repräsentation von Islam und Muslim/innen in österreichischen Filmen an ausgewählten Beispielen“ unternimmt eine Film- und Medienanalyse an vier österreichischen Filmen, wie das Thema Islam und Muslim/innen darin dargestellt wird. Die gewählten Beispiele sind drei Spielfilme, „I love Vienna“ von 1991, „Die Migrantigen“ (2017) und „Womit haben wir das verdient?“ (2018), sowie der Dokumentarfilm „Arab Attraction“ von 2010. Dabei werden anhand wichtiger thematischer Kontexte die Repräsentanz und die Islamdarstellung und die narrative und filmische Inszenierung derselben untersucht. Im Ergebnis zeigt sich, dass der Dokumentarfilm im Vergleich zur sogenannten Culture Clash-Komödie bessere Möglichkeiten bietet, die Komplexität muslimischer Lebensentwürfe im Kontext von Migration, Integration, Rassismus, Genderproblematik und kulturelle Begegnungen/Konfrontationen darzustellen. Weiters zeigt sich eine Verschärfung der Darstellungsweise in Richtung Satire zwischen „I love Vienna“ (1991) und den anderen Spielfilmbeispielen. Während „Die Migrantigen“ (2017) die Thematisierung des Islams und der Muslime ausspart, liefert „Womit haben wir das verdient?“ eine explizit tendenziöse Islamdarstellung anhand der Geschlechterproblematik.

6.2 Abstract English

Under the title “The Presentation and Representation of Islam and Muslims in selected examples of Austrian Films” this master's thesis undertakes a film and media analysis of four Austrian films on how Islam and Muslims are portrayed in it. The selected examples are three feature films, “I love Vienna” from 1991, “Die Migrantigen” (2017) and “Womit haben wir das verdient?” (2018), as well as the documentary “Arab Attraction” from 2010. Within the determining contexts the presentation and representation of Islam and the narrative and cinematic staging of the same are examined. As a result, documentary film offers a better opportunity to present the complexity of Muslim lifestyles in the context of migration, integration, racism, gender issues, and cultural encounters/confrontation than culture clash comedy. Furthermore, an intensification of the way of depiction in the direction of satire between “I love Vienna” (1991) and the other movie examples is perceptible. While “Die Migrantigen” omits the thematization of Islam and Muslims, “Womit haben wir das verdient?” provides an explicitly tendentious representation of Islam based on gender issues.

6.3 Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 9. September 2019

Unterschrift: