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

Artikel: Tausend Stimmen des Schweigens
Autor: Martig, Charles
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932225

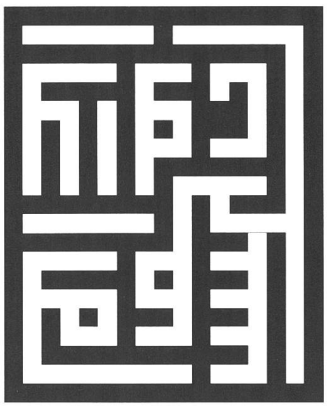
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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



Tausend Stimmen des Schweigens

Die «Islamische Welt» ist kein starrer und monolithischer Block, sondern ein lebendiger, vielgestaltiger Religions- und Kulturraum. Entsprechend unterschiedlich ist auch die Situation von Filmschaffenden im Islam, wie an Beispielen aus Ägypten, dem Iran und dem Maghreb gezeigt wird.

Charles Martig

Schauplatz: Algier, Ende der achtziger Jahre. Im kleinbürgerlichen Stadtviertel Bab el-Oued gerät die beschauliche Ambiance aus den Fugen: Dem jungen, modern denkenden Bäckersgehilfen Boualem reisst der Geduldsfaden. Statt dem wohlverdienten Schlaf nach der harten Nachtarbeit dröhnt ihm der Gebetsruf des Muezzin, des Vorbeters, direkt ins Ohr. Er stürmt auf die Terrasse und reisst den Lautsprecher herunter, der ausgerechnet an seinem Wohnhaus installiert ist. Der Lautsprecher verschwindet und mit ihm die Predigtstimme des Imam. Der Aufruhr der Extremisten im Quartier beginnt.

Was Merzak Allouache im Film *«Bab el-Oued City»* (1994, ZOOM 5/95) zeigt, sind Momentaufnahmen aus Algeriens Alltag. Das Klima der Angst, der Extremismus und die Situation der psychischen und körperlichen Gewalt prägen die Welt, in der die algerische Jugend der neunziger Jahre aufwächst. Die politisch-religiöse Polarisierung zerreisst das Land. Allein in den vergangenen drei Jahren sind in den Kämpfen zwischen radikalen Islamisten und westlich Orientierten 20'000 Menschen ums Leben gekommen. In «Bab el-Oued City» gibt Allouache seiner trauernden Ohnmacht über den schleichenden Verlust von Menschlichkeit Ausdruck. Er versucht in seinem filmischen Aufschrei aber auch, Möglichkeiten des Widerstands anzumelden und Brücken des Verstehens zwischen unterschiedlichen Menschen und Kulturen zu bauen.

«Bab el-Oued City» von Merzak Allouache

Verständnislosigkeit, Vorurteile und Feindbilder prägen die Beziehung zwischen der westlichen und der orientalischen Kultur, ganz besonders in bezug auf die islamische Religion. Medienberichte über gewaltsame Ausschreitungen, Bombendrohungen und Terroraktionen bestätigen tagtäglich unser Feindbild des aggressiven Islam. Die Ohnmacht und das Unverständnis gegenüber der Entwicklung in Nordafrika und im Nahen Osten verbindet sich mit einer tiefgreifenden Angst: Die Bedrohung der abendländischen Kultur und Zivilisation durch die gewalttätigen Muslime. Ein Feindbild, so einfach und simpel, dass es reibungslos funktioniert und die Kinokassen klingeln lässt, wie der Action-Streifen *«True Lies»* (USA 1994) haarsträubend vor Augen führt. Arnold Schwarzenegger mäht die fundamentalistischen Terroristen gleich reihenweise nieder, abgesegnet durch die Filmstory, die den Helden wasserdicht rechtfertigt.

Islam ist nicht gleich Islam

Unsere Verständnislosigkeit und die damit verbundenen Vorurteile beruhen weitgehend auf der verhängnisvollen Gleichsetzung von Islam und militantem Extremismus. Demgegenüber eröffnet sich hinter dem rudimentären Dekor des Feindbildes eine reiche und vielfältige Glaubenstradition. Das breite Spektrum reicht vom Volksislam über die mystische Bewegung des Sufismus bis zu der traditionellen sowie der reformatorischen islamischen Theologie, die bei uns keine nennenswerte Beachtung finden. Innerhalb der gebildeten Schichten leben zahlreiche «Kulturmuslime», die sich zwar zum Islam bekennen, aber doch eine gewisse Distanz pflegen, ähnlich wie Agnostiker und Atheisten in Europa, die sich der christlichen Kultur des Abendlandes verbunden fühlen. Selbst innerhalb der sogenannten islamistischen Gruppierun-

gen gibt es eine weite Bandbreite, von pazifistischen Bewegungen bis zu militanten Terrorgruppen. Die Vielfalt der Lebenswelten, Verhaltensweisen, der religiösen Deutungen, spirituellen Pfade, Rechtsschulen und politischen Interpretationen macht deutlich, dass «die islamische Welt» nicht ein starrer und monolithischer Block ist, sondern ein lebendiger und vielgestaltiger Religions- und Kulturraum.

Im Bewusstsein dieser Pluralität ist es wenig sinnvoll, vom «islamischen Kino» zu sprechen. Die kulturellen Unterschiede zwischen den Ländern, in denen der Islam eine prägende Kraft darstellt, ist einfach zu gross, um eine repräsentative Zusammenschau zu erarbeiten. Tatsache ist, dass die (Bild-)Kultur zwischen Griechenland und Kalifornien weitaus einheitlicher ist als diejenige zwischen Algerien und Indonesien. Konzentriert man den Blick auf das «islamische Kino», ergibt sich eine vollständig verdrehte Optik, die weder dem Islam noch dem Filmschaffen in deren jeweiligen Vielfalt gerecht wird. Aus diesem Grund sollen hier lediglich einige Aspekte zum Einfluss des Islam auf das Filmschaffen in orientalischen Ländern im Mittelpunkt stehen. Die Bildphilosophie und der Umgang mit der Filmkunst, der Einfluss des Islam auf die Zensurmassnahmen und deren Rückwirkung auf die Produktionsbedingungen kristallisieren sich anhand von aktuellen Filmbeispielen aus Ägypten, Iran und dem Maghreb.

Bilder, die nicht sein dürfen

Der international renommierteste ägyptische Regisseur Jussef Schahîn befindet sich in offener Auseinandersetzung mit den sunnitischen Fundamentalisten. Sein Film *«al-Mohager»* (Der Emigrant, 1994), der im Hollywood-Stil der fünfziger Jahre eine Variation der Josephs-Geschichte erzählt, wurde im Dezember letzten Jahres in allen ägyptischen Kinos verboten. Der Grund der Massnahme: Der Koran untersage die körperliche Darstellung von Propheten (vgl. nachfolgenden Artikel S. 15)

Jussef Schahîn

Der Fall «al-Mohager» spiegelt das aktuelle politische Klima in Ägypten. In den vergangenen zwanzig Jahren wurde das Land von einer «schleichenden Islamisierung» erfasst, die die Rechte und Freiheiten – insbesondere für Kulturschaffende – zunehmend einschränkt. Das Attentat auf den Schriftsteller und Nobelpreisträger Nagib Mahfûz am 14. Oktober 1994 ist ein deutliches Zeichen der Radikalisierung. Die blühende Filmindustrie mit einer Jahresproduktion von über 100 Filmen pro Jahr in den fünziger Jahren – damals der zweitwichtigste Exportartikel Ägyptens – ist durch den starken Einfluss der konservativen Scheichs aus der Golfregion auf rund 40 Filme abgesunken. Die Kinometropole der arabischen Welt befindet sich ökonomisch in einer kritischen Situation. Die Privatisierung der vier staatlichen Studios, von Laboratorien und 47 Kinosälen birgt die Gefahr, dass die Infrastruktur in reaktionäre oder kommerzielle Hände übergehen.

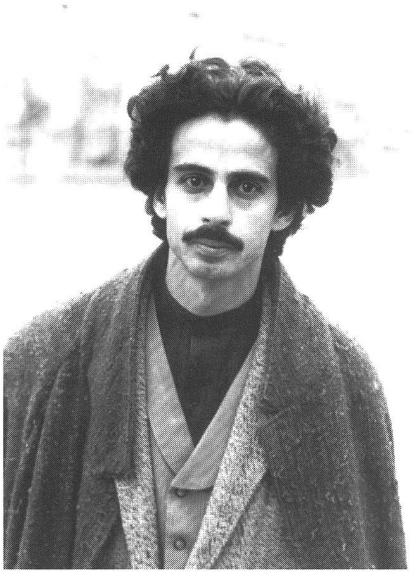
Die Angriffe auf Schahîn und die schwierige Situation der Kinoindustrie Ägyptens legen ein tiefgreifendes Problem des Filmschaffens in allen islamisch geprägten Ländern offen. Wo liegen Möglichkeiten und Grenzen der Filmkunst im islamischen Kulturkreis, der das Medium Film überwiegend als kommerzielle Massenware unter staatlicher Zensur und unter Beschränkung durch traditionelle Normen und Werte kennengelernt hat?

Auf der Ebene der Bildphilosophie gibt es innerhalb des Islam eine ausgeprägte Distanz gegenüber bildlichen Darstellungen, die sich auch in der Haltung zum Medium Film niederschlägt. Die weitverbreitete Behauptung, dass der Islam eine bilderfeindliche Religion sei und die Filmkunst verhindere, lässt sich jedoch nicht halten. Kein islamisches Land hat je Kino oder Fernsehen grundsätzlich verboten. Öffentliche, theologische Debatten über Sinn und Zweck der Kinematografie wurden nur vereinzelt geführt – etwa am pan-islamischen Kongress in Karachi 1952 – und hatten keine wirksamen Sanktionen für die Kinos zur Folge. Ebensowenig gibt es filmtheoretische Untersuchungen aus arabischer, persischer oder türkischer Feder. Die analytische Auseinandersetzung mit dem Medium Film hat nicht stattgefunden.

Skepsis im Umgang mit realen Bildern und eine erstaunliche Zurückhaltung in der fundamentalen Kritik am Film bilden ein spannungsreiches Paar. Die Wurzeln dieser Einstellung gehen nicht auf den Koran zurück, denn diese Heilige Schrift macht keine allgemeinen Aussagen zum Bild. Erst in den *hadith* (Schriften über Worte und Taten des Propheten) wird überliefert, dass Muhammad keine Abbildungen von Lebewesen duldete. Seine Idee von Religion liess keinen Platz für Idole – letztlich Götzenbilder. Der Mensch soll sich nicht nur kein Bild von Gott, sondern auch kein Bild

vom Menschen machen, den Gott nach seinem Ebenbild geschaffen hat. Überhaupt von keiner lebenden Kreatur (Ein entsprechendes Bilderverbot existiert auch in der jüdisch-christlichen Tradition, Exodus 20,4). Künstlern, die den Willen des Propheten missachten – so der Religionslehrer al-Buchri im 9. Jahrhundert –, droht am Tag der Auferstehung die schrecklichste Strafe.

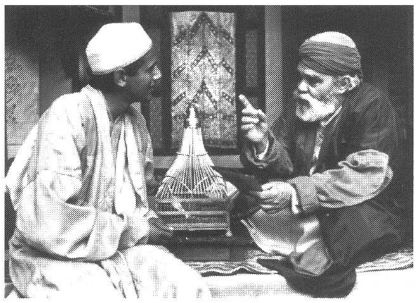
Die islamische Kunst richtet sich auf das Göttliche und Geistige, den eigentlichen Kern der Wirklichkeit. Das Äussere der Schöpfung, die Wirklichkeit der Erscheinungen sind, wie bei Platon, nur Schatten des Eigentlichen. Im Mittelpunkt der traditionellen ästhetischen Reflexion steht das Ewiggültige, das nur durch das Medium des Abstrakten erkannt werden kann: durch Zahlen, Geometrie, Kalligrafie, Arabesken. Vor diesem Hintergrund kann sich die naturalistische oder gar reale Darstellung von Lebewesen nicht behaupten. Trotzdem entwickelte sich, gegen den Willen der orthodoxen Grundströmung, im Laufe der Jahrhunderte eine reichhaltige bildliche Kunst, die vor allem in der religiösen Mystik des Sufismus und im Schiitentum (vor allem im Iran und Irak) verwurzelt ist. Dennoch blieb der islamischen Kultur eine konkret-visuelle Ästhetik weitgehend fremd.



Nasser Chemîr

Film als Ware – Film als Wert

Die Distanz gegenüber dem realistischen Medium Film geht nicht nur auf die abstrakte Bildphilosophie zurück, sondern auch auf die Ungleichzeitigkeit zwischen den Werten der modernen Filmindustrie und dem islamischen Wertekodex. Aus der Perspektive der islamischen Gläubigen erscheint der westliche Lebensstil als Dekadenz. Mit dieser Einschätzung korrespondiert ein intensives Gefühl des geistigen und kulturellen Bedrohtseins, das durchaus begründet ist. Der enorme Einfluss des Satellitenfernsehens in den orientalischen Ländern hat zum Verbot von Parabolantennen in Syrien, Iran, Irak und Saudiarabien geführt. Marokko und Tunesien schränken die Invasion aus dem Äther durch hohe Lizenzgebühren ein, und Ägypten versucht, durch ein eigenes Satellitenprogramm seine Vormachtsstellung in der arabischen Film- und Unterhaltungsindustrie zu behaupten.



«Le collier perdu de la colombe» von Nasser Chemîr

Die Filmschaffenden erfahren diese wertkonservative Überlebensstrategie zuerst einmal in den effektiven Zensurmassnahmen. Die islamische Orthodoxie konzentriert sich in ihrer Kritik auf das Verbot der Prophetendarstellung sowie der «Unmoral» wie Alkoholgenuss oder erotische Szenen. Dies ist jedoch nur die Korrektur an der Oberfläche. Die islamische Kultur beeinflusst mit ihren Werten und Normen das Filmschaffen sehr viel umfassender auf indirektem Weg. Da der Islam weder Aufklärung noch industrielle Revolution erlebt hat, ist ihm die Vorstellung des Individuums als Subjekt fremd. Er postuliert demgegenüber das Ideal der Gemeinschaft der Gläubigen. Das Bürgertum als staatstragende und gesellschaftlich-normierende Grösse – im Sinne des modernen Demokratiemodells – muss sich erst noch konstituieren. Und hier stellt sich die Frage, ob sich dieses Modell überhaupt mit der islamischen Tradition verbinden lässt (vgl. Algerien, Iran). Die Kader- und Cliquenbasis der organisierten Staatlichkeit mit feudalistischer Prägung ist, beispielsweise in den Golfstaaten, noch immer weit verbreitet.

Von diesen Rahmenbedingungen ist sowohl der kommerzielle als auch der künstlerische Film in seinem kritischen Bezug zur gesellschaftlichen Realität betroffen. Im kommerziellen Feld dominieren rührselige Melodramen, Komödien und das Musical, das in den neunziger Jahren ein *revival* erlebt hat. Neben diesen herkömmlichen Genres haben neuere billige Filmgenres wie der Action-, Karate- und Polizeifilm ihren Platz in der Produktion erobert. Führend bleibt trotz der tiefen Krise die Kinometropole Ägypten; die türkische Produktion ist wegen dem massiven us-amerikanischen Vormarsch fast vollständig zusammengebrochen. Im Iran gibt es seit der islamischen Revolution 1979 keine kommerziellen Filme mehr. Der Libanon, ehemals das zweitwichtigste arabische Filmland, wurde durch den Bürgerkrieg zerstört.

Instabile Machtverhältnisse, soziale Ungerechtigkeit, Arbeitslosigkeit und dunkle Zukunftsaussichten provozieren Extremismus und Intoleranz. Der kritische und

engagierte Film, der lediglich einen Bruchteil der Produktion ausmacht, ringt hart mit den scharfen Zensurbestimmungen. Verboten sind alle Versuche, die gesellschaftliche oder politische Normen fundamental in Frage stellen. Ein Film, der den Islam kritisch zum Thema macht oder die Ursachen der gesellschaftlichen Stagnation analysiert, ist undenkbar bzw. nur verdeckt realisierbar. Filme mit künstlerischem Anspruch haben zudem Schwierigkeiten, ein Publikum zu finden.

Zwänge machen erfinderisch

In Ägypten sucht eine neue Generation von Regisseuren wie Daûd Abd El-Sayyed, Yusry Nasrallah, Ali Badrachan oder Asma al-Bakri im engen Raum zwischen kulturellen Normen und wirtschaftlicher Depression nach neuen Wegen. Dabei entwickeln sie Strategien, die mit politischem Biss und provokantem Humor die Zwänge durchbrechen. Gerade Nasrallah bewegt in seinem schrillen Milieu-Panorama *«Marcides»* (Mercedes, 1993) die festgefahrene Situation. Mit der vertrackten und verschachtelten Geschichte, in der sich Geheimdienstkrimi, Erbschaftsgeschichte und Romanze überschneiden und die gleichzeitig die Klischees des ägyptischen Kinos aufnimmt, treibt er ein lustvolles Spiel des Uneindeutigen. Der Film gibt eine clever-provokante Antwort auf den moralinsauren, patriarchalischen Identitätsdiskurs der Fundamentalisten und rüttelt damit an den logischen Grundlagen der «Bärtigen». Die explizite Auseinandersetzung mit islamischen Konventionen sucht Nasrallah in *«Sobyan oue banat»* (1995). Die liebevolle, dokumentarische Bestandesaufnahme «Über Jungen, Mädchen und den Schleier» nimmt die Kleidungsvorschrift für Frauen ernst und erkundet alltägiche Formen des Widerstands gegen die Disziplinierung.

«Halfaouine – L'enfant des terrasses» von Ferid Boughedir

«Bezness» von Nouri Bouzid

«Ich mache diesen Film in einem Zustand der Angst», bekennt die Algerierin Hafsa Zinai Koudil, eine kleine, nervöse, kettenrauchende Frau, während dem Dreh von *«Démon au féminin»* im Winter 1992/93. Inspiriert durch ein *fait divers* aus der Presse, beschreibt sie in ihrem Film eine Stadtfamilie, deren Sohn unter den Einfluss von Integristen gerät. In der Folge verlangt der junge Mann von seiner Mutter, dass sie den *hidjab* trägt. Als diese sich gegen den Schleier wehrt, wird sie einer Dämonenaustreibung unterzogen und erleidet dabei Verletzungen, die zu einer schweren Behinderung führen. «Démon au féminin» wurde unter Drohungen und Polizeischutz realisiert und kann – wie auch Merzak Allouaches «Bab el-Oued City» – in Algerien nicht gezeigt werden.

Hafsa Zinai Koudil entging im Juli 1994 einem Entführungsversuch und hat sich deshalb vorübergehend in Tunesien in Sicherheit gebracht. «Ich habe vier Kinder, ich kann nicht dieselben Risiken auf mich nehmen wie eine ledige Frau», konstatiert die 44jährige Mutter, die aus einer sehr religiösen, aber «überhaupt nicht islamistischen» Familie stammt. Die Flucht von zahlreichen algerischen Künstlern ins Exil ist eine tragische, kulturelle Entwicklung und auch ein schmerzhaftes Eingeständnis der Ohnmacht.

Demokratische Öffnung in Tunesien

Innerhalb des Maghreb bietet Tunesien für Filmemacher die optimalsten Bedingungen, obwohl auch hier die Zensurpolitik schärfer geworden ist. In den achtziger Jahren – im speziellen nach dem erzwungenen Rücktritt von Habib Bourguiba 1987 – durchläuft der tunesische Staat eine demokratische Öffnung, die zu einem wichtigen Impuls für das Autorenkino wird. Nasser Chemîr («Les baliseurs du désert», 1984, «Le collier perdu de la colombe», 1989), Nouri Bouzid («Rih essed/L'homme de cendres», 1986, «Les sabots en or», 1989, «Bezness», 1991) und Ferid Boughedir («Halfaouine – L'enfant des terrasses», 1990) nutzen diese Möglichkeiten und entwickeln sowohl die Filmsprache als auch die cineastische Auseinandersetzung mit der tunesischen Gesellschaft.

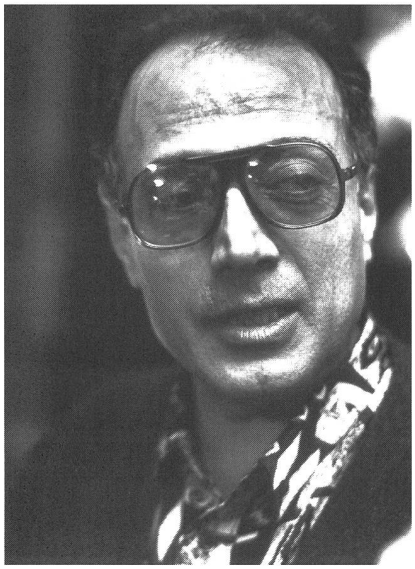
Nationale und internationale Anerkennung hat auch das Erstlingswerk *«Samt al kussûr»* (Das Schweigen des Palastes, 1994, siehe Kritik S. 33) der Regisseurin Moufîda Tlatli gefunden, das mit grosser poetischer Kraft die Unterwerfung der Frauen unter die feudalen Spielregeln des ehemaligen Prinzenclans ausleuchtet.

Innovatives Filmland Iran

«Als Filmschaffende versuchen wir gemeinsam, die verbotenen Bilder zu zeigen, und diese poetischen Bilder, die unsere eigenen sind, gefallen mir sehr.» Die iranische Regisseurin Rachschan Bani-Etemâd hat in ihrem Film

«Rusari-ye abi» (Das blaue Kopftuch, 1995) eine Sequenz montiert, die sich durch die besondere Gestaltung als Allegorie auf die erste gemeinsame Liebesnacht eines Paares auszeichnet. «In der Begegnung zwischen Rashul und Nobar zeige ich in *slow-motion*, wie die junge Frau barfuss durch Wasser läuft. Das ist die erste Nacht, die sie miteinander verbringen. Dieses besondere Bild bringt zum Ausdruck, was ich eigentlich sagen will. Ich muss zugeben, dass sich unsere Filmkunst auf dem rein technischen Niveau nicht mit den Produktionen aus dem Westen messen kann. Aber in der Bildkultur haben wir neue Wege gefunden, die die industrielle Filmproduktion nicht beschreiten kann.»

«Va zendegi edameh darad» von Abbas Kiarostami



Abbas Kiarostami

«Zaman-e az dast rafteh« von Purân Derachschande

Der Iran hat sich in den letzten Jahren – trotz einer rigorosen Kontrolle durch die Zensur und materiellen Schwierigkeiten – zu einem der innovativsten Filmländer entwickelt. Leitfigur dieser neuen *terra cinematografica* ist Abbas Kiarostami, der seit 1969 Filme macht und mit seiner Spielfilm-Trilogie – «Chaneh-ye dost kojast?» (Wo ist das Haus meines Freundes?, 1987), «Va zendegi edameh darad» (Und das Leben geht weiter, 1992) und «Sir-e derachtân-e seitûn» (Durch den Olivenhain, 1994, vgl. ZOOM 8/94, S. 6ff.) – zum international gefeierten Cineasten avancierte. Zur kreativen iranischen Filmszene, die seit 1983 von der islamischen Revolution staatlich gefördert wird, gehören unter anderen der renommierte Regisseur Mohsen Machmalbaf («Nobat e ashegi/Die Zeit der Liebe», 1990, «Salam Cinema» 1994), und die Filmautorinnen Purân Derachschande («Zaman-e az dast rafteh/Verlorene Zeit», 1990) sowie Rachschân Beni-Etemâd, die am Filmfestival von Locarno 1995 den Bronzenen Leoparden für ihren Wettbewerbsbeitrag «Rusarîye abi» erhielt. Mit rund 70 Filmen in diesem Jahr erreicht die Produktion einen neuen Höhepunkt.

Was darf sichtbar werden? Was existiert als pure Allegorie? Wo liegen die Grenzen des gesellschaftlich Erlaubten? Viele Filme kreisen um diese Fragen und strahlen in dieser Bewegung eine Ernsthaftigkeit, Tiefe und Unbedingheit aus, die durch die gesellschaftliche Wirklichkeit (beispielsweise die sozialen Konsequenzen des iranisch-irakischen Krieges) sowie durch die Arbeitsbedingungen innerhalb der scharfen Zensurbestimmungen zu erklären sind. Die geistigen Führer der islamischen Revolution lehnen das Kino nicht prinzipiell ab, was auf die schiitische Bild-Theologie der Ayatollahs zurückgeht. Vielmehr reguliert ein restriktives Bewilligungsverfahren die Produktion; teilweise sind die Entscheide willkürlich von Einzelpersonen abhängig. Die Filmschaffenden müssen sich an die islamische Ethik (unpräziser Begriff, der vor allem das Tragen des Kopftuchs, die Rolle der Frau und die Beziehung zwischen Paaren betrifft) halten und jede direkte Kritik am Regime vermeiden.

Die Regisseure und Regisseurinnen – insgesamt arbeiten neun Frauen in diesem Beruf – nutzen den Spielraum, den ihnen das System gibt, konsequent aus und gehen immer wieder an die Grenzen, um sie Stück für Stück zu verschieben. Der kulturelle Widerstand der iranischen Künstler und Intellektuellen verkündet «mit tausend Stimmen des Schweigens: Ich bin stumm», wie der grosse iranische Erzähler Dulatabadi einmal sagte. Im Juni '95 haben über 200 Professionelle aus dem Filmbereich gegen die staatlichen Beschränkungen protestiert und forderten «die Aufhebung ... der bürokratischen Reglementierungen und der ministeriellen Überwachungsmethoden». Dass es im Iran keine kritische Öffentlichkeit gibt, wird von Tâhmine Milanî in eine sprechende Metapher gefasst: «Wir haben kein *café*, wo man sich treffen und miteinander reden kann.» Die Rede vom *café* ist sehr orientalisch und sehr persisch. Zwänge machen eben erfinderisch. ■

Charles Martig ist Filmbeauftragter des Katholischen Mediendienstes, Zürich.