

STUDIE

Repräsentationen des Islams in deutschsprachigen Spielfilmen und (Fernseh-)Serien zwischen 2001 und 2021



Leitung und Durchführung der Studie: Prof. Dr. Ömer Alkin

Projektassistenz: Sarah Schwaibold

Durchführungszeitraum: Dezember 2021 – Oktober 2022

Stand: 28. Oktober 2022

Prof. Dr. Ömer Alkin

Media • Culture • Migration • Digital Education

im Auftrag des Unabhängigen Expertenkreises Muslimfeindlichkeit (UEM)
des Bundesministeriums des Innern und für Heimat (BMI) sowie
des Erlanger Zentrums für Islam und Recht in Europa (EZIRE)



Bundesministerium
des Innern
und für Heimat

¹ Abb. 1: Standbild aus „Sarah Kohr – Stiller Tod“ (2019), 26:59 min, © Die Film GmbH.

Abstract: Die vorliegende Abhandlung präsentiert die Studienergebnisse einer Untersuchung filmischer Repräsentationen des Islams in deutschsprachigen (d.h. produziert in D-A-CH) Spielfilmen und fiktionalen Serien seit 2001², in deren Fokus als islamisch identifizierte Themen oder Muslime stehen. Das Augenmerk der Studie liegt hierbei darauf, die Filme hinsichtlich ihrer möglichen Stabilisierung islamfeindlicher sowie anti-muslimisch rassistischer Dispositionen einzuschätzen. Es handelt sich um eine Studie, die quantitativ wie qualitativ-inhaltsanalytisch vorgeht, was im filmwissenschaftlichen Kontext als eine schwache Form des *close reading* verstanden werden kann, und Ergebnisse aus dem *distant reading* (vgl. Moretti 2013) anbietet, also einen eher makro- wie mesoskopischen Blick auf den erarbeiteten Film- und Serienkorpus gibt, nämlich in Hinsicht möglicher Wissensangebote zum Islam und Muslim:innen und einiger systemischer Zusammenhänge (z.B. zwischen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und Filmproduktionen).

1. Einleitung: Stand der Forschung und Ziele der Studie

Muslim:innen sind in Deutschland rassistischen Diskriminierungen ausgesetzt (Mediendienst Integration 2021). Kommunikationswissenschaftliche Forschungen haben hierbei die Beteiligung zahlreicher Medienformate an der Stabilisierung und Verstärkung rassistischen Wissens über Muslime innerhalb der Bevölkerung in Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern aufgezeigt (Hafez 2009, Hafez und Schmidt 2015, Attia und Popal 2018). Zu den hauptsächlich den Alltagsmedien zuzurechnenden Medien wie Nachrichtensendungen, Reportagen, Dokumentationen, Polit-Talk Shows, Internetseiten mit crossmedialen Formaten, sowie Werbung gehören jedoch auch künstlerische und fiktionale Medien und solche der Unterhaltung wie Romane, Comics, Filme, Musikvideos uvm. Diese meistens in der Forschung nur randständig betrachteten fiktionalen Formate³ prägen die Bilder über Muslime jedoch entscheidend mit (vgl. Hofmann und Stosch 2012, Petersen 2021). Es ist also davon auszugehen, dass diese medialen Angebote an der Modellierung von Wissen und damit auch rassistischem Wissen zu Muslimen mitwirken und dieses mitgestalten.⁴ Eines der massenmedial wirksamsten, reichweitenstärksten und zugleich komplexesten Medien ist hierbei der Film, der auch in seiner fiktionalen Gestaltetheit zumeist Realitätseffekte (Wuss 2020: 415-431, Barthes 2015) zeitigt, damit also besonders aufgrund seiner

² Der Grund für den Ansatz, die Filme erst nach den 2001 zu beforschen, liegt in der Annahme begründet, dass nach den Anschlägen vom 11. September 2001 eine spielfilmische Verhandlung dezidiert von Muslim:innen insbesondere in Verknüpfung mit Themen der politischen sowie fundamentalistischen Radikalisierung eingesetzt hat (eine These, die für künftige Untersuchungen noch zu überprüfen bleibt).

³ Zur Schwierigkeit der Dichotomisierung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Formaten beispielsweise für den Spielfilm siehe Mundhenke 2017.

⁴ Zugleich kann es auch sein, dass diese Formate daran mitwirken, rassistische Vorurteile gegenüber Muslimen abzubauen. Im Vordergrund der vorliegenden Studie stehen jedoch die anti-muslimischen Rassismus reproduzierenden Dynamiken.

audiovisuellen Gestaltetheit an der Erzeugung von als wahr und real angenommenen Bildern, Wissen und damit Diskursen über Muslime mitarbeitet.

Da Filme aufgrund ihrer hohen Herstellungskosten darauf angewiesen sind, zur teilweisen Refinanzierung bzw. finanziellen Legitimation eine hohe Publikumsreichweite zu erzielen, arbeiten sie mit bekannten Mustern und greifen auf in der Gesellschaft kursierende Stereotype auf eine Weise zurück, die die Affekte und Gefühle der avisierten Zuschauer:innen adressieren und sie zum Schauen der entsprechenden Filme verführen. Insofern Stereotype Vertrautheit und Wiedererkennung versprechen (Schweinitz 2006), Attraktionspotential generieren (Pischel 2014) und zugleich funktionales Dramatisierungspotential für die Erzählung versprechen (McKee 2000), ist auch das Thema des Islams als ein solches Dramatisierungsmedium zu verstehen, über das zugleich Spektakularität und Vertrautheit zu erreichen ist. Den fiktionalen Spielfilm zu untersuchen bedeutet damit zugleich, die Aufmerksamkeit auf ein Medium zu richten, das besonders aktiv daran ist, Stereotype und rassistische Muster zu stabilisieren – mit Blick auf seine permanente Wiederabrufbarkeit aber auch archivisch zu festigen, weshalb auch die kritisch-reflexiv-historische Aufarbeitung dieser Filme eine Zukunftsaufgabe verspricht.

Die Untersuchungssituation zur Repräsentation des Islams und von Muslimen *im deutschsprachigen Film* ist defizitär. Es liegen allenfalls einige wenige Untersuchungen zu Einzelfilmen vor (z.B. Frietsch 2008, Küçükgöl 2014). Daher fehlt es insbesondere an Wissen dazu, wie Muslime in vornehmlich fiktionalen audiovisuellen Medienformaten wie Spielfilmen und Serien repräsentiert werden. Demgegenüber ist die Beforschung des Films in Deutschland zum Thema der Migration und Migrationsandersheit stärker ausgeprägt (siehe z. B. Alkin 2017, 2019, Hake und Mennel 2012, Heidenreich 2015, Dinç et al. 2019, Schindler 2021). In bisherigen Studien zum Migrationskino bestehen allerdings kaum bis keine Fokussierungen der Themen des Islams bzw. der Muslime (Ausnahmen sind Schmidt und Hafez 2020, Alkin 2021). Auch die methodischen Unzulänglichkeiten in der Beschäftigung mit den Filmen, insbesondere deutlich an Perspektiven der medienästhetisch interessierten Filmwissenschaft (vgl. Lehmann 2023), machen es notwendig über archivistische wie analytische Erfassungen der Filme hinaus die Frage nach der gesellschaftlichen Rolle von Filmen bei der Stabilisierung von Rassismus zu untersuchen.⁵ Eine Adressierung von rassistisch-kritischen Themen im fiktionalen Migrationsfilm (hauptsächlich das s.g. deutsch-türkische Kino) im deutschsprachigen Raum stellt in den bestehenden Untersuchungen oftmals eine Ausnahme dar, insofern die meisten der Untersuchungen hauptsächlich Transkulturalitätsthemen⁶

⁵ Zugleich lässt sich die Geschichte der Filmwissenschaften, die besonders in den 1960er Jahren Ihre Anfänge hat (Elsaesser 2007), als eine junge Geschichte lesen, die aber dann auch schon seit Ihren Anfängen stets ideologiekritisch unterwegs war. Zu den vielfältigen filmanalytischen Ansätzen, die gesellschaftskritisch perspektiviert sind siehe Feministische Filmanalyse (Smelik 2007), sowie die Filmanalysen im Sinne der Cultural Studies (Binotto 2020) und neuerdings die Zusammenhänge von Film und Kritischer Weißseinsforschung (Dittmann 2018) sowie Filmanalyse und Postkolonialismus.

⁶ Insbesondere im Kontext der interkulturellen Germanistik, siehe Yeşilada 2008, Göktürk 2000 und im Kontext des *transnational cinema*-Diskurses der Filmwissenschaft, in dem auch Hake und Mennel das deutsch-türkische Kino verorten.

und damit allenfalls indirekt Rassismus verhandeln. Es geht in diesen Untersuchungen also um eine Problematisierung von kulturesentialistischen Modellen und um die Herausstellung des kulturprogressiven und subversiven Potentials der Filme mit Blick auf die Kategorien nationaler Identität überschreitender, gesellschaftlicher und damit postmigrantischer Verhältnisse in Deutschland.

2. Kontext: Ein kurzer Abriss des Migrationskinos im deutschsprachigen Raum

Ein Verständnis von den filmischen Konstruktionsweisen des Islams, der Moscheen, der Muslime und ihrer Gemeinden lässt sich nicht abkoppeln von der Historie des Migrationskinos, weil noch vor dem Schlüsselereignis der Anschläge vom 11. September 2001 hier Grundlagen gelegt wurden: nämlich dafür, wie die Filme zum Islam sich in Deutschland entwickeln konnten, mussten und sollten. So war schon in den Anfangsjahren der Darstellung von Migrant:innen in fiktionalen Spielfilmformaten eine Repräsentation vorherrschend, die durch eine so genannte Betroffenheitsperspektive geprägt war. Die hauptsächlich weißen Regisseur:innen stellten die arbeitsökonomischen Ausbeutungs- und gesellschaftlichen Fremdheitserfahrungen der Migrant:innen in den Mittelpunkt der filmischen Handlung. Als in den 1970er Jahren sich allmählich die Erkenntnis in Deutschland durchsetzte, dass sich die Migrant:innen aus Ländern wie der Türkei, Griechenland, Tunesien etc. in Deutschland dauerhaft niederlassen würden, reagierten die Filmförderstrukturen und die Filmkünstler:innen in Deutschland mit anderen Filmen. Im Mittelpunkt standen nun nicht mehr (links-)solidarische Perspektiven auf die Lebensverhältnisse der Arbeitsmigrant:innen und ihre Sorgen, sondern der Fokus wurde nun auf integrationspolitische Aspekte gelegt, die in den Migrant:innen zu integrierende kulturfremde Subjekte sahen. Ihre Anpassung an die gesellschaftlichen Strukturen wurde so auch medial zu fördern versucht bzw. eingefordert. Letztendlich wäre es möglich, gar von einem (Des-)integrationskino zu sprechen, das darauf aus war, als problematisch erachtete Verhältnisse auf Seiten der Migrant:innen zu adressieren, um als kulturell unvereinbar unterstellte gesellschaftliche Werte mit der vorgestellten deutschen Gemeinschaft (z.B. geschlechtliche Gleichberechtigung) sichtbar zu machen (Alkin 2019: 83-95). Hier macht sich dann auch die Sichtbarmachung muslimischer Praxen oder Traditionen von Muslimen zur Erzeugung jenes Desintegrationskinos deutlich. Das wiederum heißt, dass eine Untersuchung der Repräsentationen von Muslimen auf die Filmhistorie bis in die 1960er Jahre zurückgreifen kann.⁷

Es lässt sich angefangen von den frühen Klassikern des Migrationskinos wie „Shirins Hochzeit“ (1976) bis heute (zuletzt „Nur eine Frau“, 2019) eine unablässige Genealogie des Ehrenmord- bzw. Zwangsverheiratungsthemas feststellen. In diesen Filmen steht das Phänomen der

⁷ Die Massivität eines mehr als 60-jährigen Filmschaffens zu den Themen erfordert eine entsprechend groß angelegte Studie sowie medientheoretische Überlegungen zum Umgang und zu den Zielen einer solchen Untersuchung. Siehe hierfür Abschnitt 3.

Unterdrückung muslimischer Frauen⁸ im türkischen/kurdischen/muslimischen Patriarchat im Zentrum der Handlung.⁹ Gabriele Dietze und Claudia Brunner betrachten solche Diskursdynamiken, die in ethnisierten Kontexten gesellschaftskritische Probleme verhandeln als „okzidentalistisch“ (Dietze und Brunner 2008). Darunter verstehen sie Diskursdynamiken, deren Untersuchung mehr Wissen über den Westen als über den orientalischen Anderen zulässt. Der im Vergleich zum Orientalismus Edward Saids (2009) liegende methodische Unterschied besteht hier u.a. darin, die Diskurse auf ihre Beschaffenheit dahingehend zu studieren, welches Wissen an impliziten Bildern über den Westen in dessen Konstruktionen zum Anderen enthalten sind. Für die Desintegrationsdramen zu Repressionen von Frauen in ethnisierten Kontexten macht sich deutlich, dass der westliche Aufklärungsdiskurs sich einer angenommenen zivilisatorischen Überlegenheit über Rationalitätsqualitäten sichert, die ihn vom Anderen unterscheiden. Insofern reproduzieren die Filme eine Dynamik, die auf Alteritätskonstruktionen basiert, also auf genau jenen Weisen der Konstruktion von Anderen, die das eigene Selbstbild stabilisieren. Der Rassismus fungiert hier in den Filmen im Sinne eines „Rassismus ohne Rassen“ (Balibar und Wallerstein 2019), der die Kategorie der Kultur als Differenzmerkmal nutzt und sich in den Filmen auch auf die Begründung der muslimischen Religionszugehörigkeit beruft, um die gegen die Frau gerichtete Gewalt zu legitimieren (z. B. in „Nur eine Frau“, 2019). Aus dem Genannten ergibt sich bereits ein Beispiel dafür, dass rassistische Essentialisierungen erzeugt werden, bei denen die Migrationsandersheit (Mecheril und Castro Varela 2010) auch aus dem Rückgriff auf die angenommene religiöse Zugehörigkeit abgeleitet wird.

Andererseits widmeten sich progressivere Filme Gesellschaftsentwürfen und Kulturdifferenz produktiv wendenden Erzählungen (Culture Clash Komödien), die Gemeinsamkeiten betonten und zur humoristisch-reflexiven Verhandlung kultureller Differenz einluden (Göktürk 2000, Yeşilada 2008) – meist aber auch de-eskalierende Normalisierungen und Versöhnungsnarrative anboten, beispielsweise in der rhetorischen Geste, dass wir ‚am Ende alle nur Menschen sind‘. Umfassendere Forschungen zu den Integrationskomödien und ihren Funktionsweisen fehlen bislang noch.

Methodische Zweifel der Filmwissenschaft an repräsentationskritischen Ansätzen

Methodisch gemeinsam ist den Untersuchungen, die jene Repräsentationen in den Filmen identifizieren, dass diese die Filme als narrativen Text lesen, der eine eindeutige kommunikative Praxis enthält, nämlich zwischen dem Medium, dessen Inhalt und den Zuschauenden. Allerdings hat die Filmwissenschaft diese kommunikativen Verhältnisse als zu simpel verworfen und arbeitet

⁸ – teilweise auch Männer, siehe z.B. Ismet Elçis Film „Düğün – Die Heirat“ (1990).

⁹ Die Herausarbeitung jener umfassenden Genealogie steht noch aus.

seit ihrem Bestehen daran, das Verhältnis zwischen Medien, Inhalten und Kommunizierenden philosophisch wie transdisziplinär fortzudenken.¹⁰

Um innerhalb dieses Forschungsstands zur fiktionalfilmischen Repräsentation von Migration die Frage nach der Repräsentation von Muslim:innen angemessen adressieren zu können, ist es erforderlich filmhistorische Untersuchungsleistungen zu erbringen, die bis heute ausstehen. Teil dieser Leistungen muss es sein, diejenigen Filme aus Deutschland bzw. aus dem deutschsprachigen Raum zu identifizieren und zu erheben, in denen Muslime dargestellt werden. Um die Leistungen dieser Filme im Zusammenhang von Muslimfeindlichkeit zu verstehen und einschätzen zu können, müssen die Filme auch anhand dezidiert filmwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden beforscht werden. Obgleich die Wahrnehmung von Filmen und die Wissensprägungen durch audiovisuelle Bilder für Zuschauer:innen auf den ersten Blick keiner kognitiv besonders anspruchsvollen Tätigkeit bedarf und audiovisuelle Repräsentationen durch eine niedrighelwellige Wahrnehmungstätigkeit rezipiert werden können, sind die audiovisuellen Konstruktionen von Filmen umso komplexer und diverser mit Blick auf die Art und Weise der Wissenserzeugung und Stabilisierung auf Seiten der Zuschauer:innen zu evaluieren.¹¹

Kommunikationsmodelle der Cultural Studies nehmen diese Vielfältigkeit der Rezeptionsweisen massenmedialer Angebote auf. In der Filmwissenschaft gelten diese Ansätze als veraltet, neuere Ansätze (insbesondere im deutschsprachigen Raum) favorisieren medienästhetische Untersuchungsweisen (eigene Beobachtungen).

Damit sind einige der Grundprämissen der vorliegenden Untersuchung umrissen: Die Formen der Repräsentationen prägen entscheidend mit, wie sich das Wissen zu Muslimen generiert und stabilisiert. Eine Untersuchung der ästhetisch/gestalterischen Dimension dieser Filme liefert Anhaltspunkte für mögliche Rezeptionsweisen. Hierfür bietet sich eine Vielzahl filmwissenschaftlicher Zugänge, die von psychoanalytischen über formalistische/ kognitionswissenschaftliche reichen.

3. Zusammenstellung des Filmkorpus/der Filmdatenbank

Für die Studie wurden digitale Filmdatenbanken nach Langspielfilmen (Dauer > 60 Minuten) und Fernsehserien (Episodendauer unerheblich) nach 2001, bei denen als erster Produktionsort Deutschland, Österreich oder Schweiz genannt wurde, mit folgenden Stichworten durchsucht: „Islam“, „Moslem“, „Moschee“, „Muslim*“, „muslimisch*“. Bei den durchsuchten Datenbanken

¹⁰ Grundlegend hier waren die Überlegungen von Elsaesser und Hagener (2011), die mit ihrer Einführung in die Filmtheorie einen systematischen Überblick dazu geliefert haben.

¹¹ In großen Teilen der Filmwissenschaft in Deutschland wird die Medienwirkungsforschung als Teil sozial- oder kommunikationswissenschaftlicher Vorgehensweisen betrachtet und nur selten methodisch umgesetzt. Demgegenüber haben sich Untersuchungsmethoden etabliert, die die Filmanalyse in ihren vielfältigen Formen aufgreifen und größtenteils inhaltsanalytisch beforschen.

handelt es sich um 1.) die umfassende Fernsehfilmplattform Tittelbach (tittelbach.tv), 2.) die Filmdatenbank des größten Portals für die deutschsprachige Filmpraxis „crew-united.com“, 3.) die Datenbank des deutschsprachigen Filmportals „filmportal.de“, 4.) die Filmdatenbank der Fernsehzeitschrift „tv-spielfilm.de“ sowie 5.) die amerikanische, aber global datengesättigte Internet Movie Database (imdb.com). Außerdem haben wir einige Filmfestivals mit Migrationsbezug (türkisch-deutsch) nach aktuellen Filmneuerscheinungen im Forschungszeitraum durchsucht. In der ersten Phase der Korpuserstellung (nach Bereinigung ausländischer Produktionen sowie dokumentaristischen Formaten) ist ein Korpus von 168 Filmen entstanden. Um die Machbarkeit der Studie zu gewährleisten, wurde ein weiterer Filterungsschritt vorgenommen. Bei der Entscheidung darüber, einen Film in die Filmdatenbank zu integrieren, wurden die über die Portale zur Verfügung gestellten Synopsen und damit paratextuelle Elemente der Filme herangezogen. Im Falle einer als muslimisch identifizierten Figur, die wir als für den Plot relevant evaluiert haben, haben wir den Film in unsere Filmliste integriert, genauso im Falle der Beschreibung einer Handlung, die einen Bezug zur muslimischen Kultur oder damit verbundener Aspekte erwarten lässt, siehe dafür beispielsweise die Synopsis für den Film „The Stoning“ (2005) aus Filmportal.de: „Kathleen Mulligan, eine gebürtige Amerikanerin, studiert in Hannover Islamwissenschaft. Eines Tages verliebt sie sich in den Iraner Hamid. Sie heiratet ihn und zieht mit ihm in den Iran, wo sie zum Islam konvertiert. [...]“¹²

3.1. Probleme des Filmkorpus, der Filmidentifikation und repräsentationskritischer oder inhaltistischer Ansätze

Die Identifizierung von Darstellungen des Islams oder von Muslimen im fiktionalfilmischen Langfilmproduktionen ist nur unter Umständen möglich, in denen vorherbestimmt wird, was der Islam oder Muslime sind. Dies lässt sich als ein Problem des induktiven Verfahrens definieren. So banal dies klingt, birgt es immense Folgen für die Analyse jener Darstellungen, weil die im Film enthaltenen Wissensformen mit jener der Vorannahmen der Untersuchenden ins Verhältnis treten. Diese Probleme sind nicht neu und verweisen auf die grundsätzliche Problematik von repräsentationsfokussierten Ansätzen: Wenn ich schon weiß, was ich sehen will, kann ich nicht mehr die Dinge sehen, von denen ich nicht weiß, dass sie dazugehören, die ich aber im Grunde nach als dazugehörig erkennen möchte. Verfahren der intersubjektiven Öffnung solch' induktiver Verfahren bieten Lösungsmöglichkeiten, weshalb wir uns entsprechend auch auf eine solche berufen: Wir haben paratextuelle Elemente herangezogen, die bereits eine Vorinterpretation leisten dahingehend, ob „Islam“ oder „Muslime“ verhandelt werden. Tatsächlich ist das Problem komplexer und die Medien- wie Filmwissenschaften reagieren darauf mit unterschiedlichen Ansätzen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie (Schindler 2021, Spöhrer 2017) oder in Bezügen zu Annahmen

¹² Siehe: https://www.filmportal.de/film/the-stoning_29aacc64321247a3978c1a25e126b124 (Zugriff: 29.10.2022)

aus der Politischen Theorie und ihrer Perspektiven auf Ästhetik. Demnach wäre Wissen wie „Muslim“ nur als Resultat vielfältiger Prozess-Netzwerke zu verstehen, die sich nicht isoliert im Medium Film identifizieren lassen; oder die Analysen wären darauf zu fokussieren, wie Menschen die filmischen Formen nutzen, produzieren, aufgreifen, um dann an den Filmen die verschiedenen Verknüpfungen (die auch zahlreiche Anleihen in die Hollywoodfilmkultur aufweisen dürften und die hier nicht berücksichtigt werden können) anhand der filmischen Formen wieder sichtbar zu machen (Lehmann 2017).

Dieses Analyseproblem, weil es ja schon Bild- und Wissensformen voraussetzt, hat besonders mit der Medialität des Films zu tun, in dem der Nachvollzug des durch den Film angebotenen Wissens stets nur ambig möglich ist. Unabhängig schon von der größeren Medialitätsfrage zum Film¹³: Selbst- oder Fremdzuschreibungen von Muslimen lassen sich aus dem Film beispielsweise oft nur als Vermutung deduzieren. Es benötigt Indizes, anhand derer Figuren als Muslime identifiziert werden können. Dies können visuelle Indizes sein (Kopfbedeckungen, andere Kleidungen), die nicht verlässlich sind und selbst Projektionen der Untersuchenden darstellen können (Kleidung, Namen, Verweise auf nationale Herkünfte oder Zugehörigkeiten sind nicht immer zu einem Glauben rückführbar) oder insbesondere auch verbale. Aus den Dialogen von Figuren, die über sich selbst sprechen oder Figuren, die über andere Figuren sprechen, kann angenommen werden, dass der Film uns diese als Muslime präsentiert.

Das Forschungsdesign, das ja darin besteht, diejenigen Filme zu erfassen, in denen Muslimischsein oder der Islam für die Narration in paratextuellen Elementen¹⁴ aufgegriffen wurde, erlaubt keine Annahmen dahingehend, ob die filmischen Repräsentationen eine normalisierende, inklusive Darstellung von Muslimen sind: Die Verbindung von Muslimischsein und Alltag, die eine normalisierende und damit gesellschaftsinklusive Repräsentation des Islams vermuten lassen würde, könnte sich in Filmen gar *nicht* zeigen. Eine Repräsentation, die Muslime in ihrer Vielfältigkeit erfasst, könnte auf keine Marker zurückgreifen. Entsprechend wäre es aber auch nicht möglich, bei Figuren zu bestimmen, ob diese muslimisch sind oder nicht oder sich selbst als muslimisch geben. Allenfalls nicht-visuelle Marker, wie die besagten Dialoge, würden eine Bestimmung erlauben. Hieraus lässt sich wiederum eine These mit Blick auf die Ergebnisse der Studie formulieren: Insofern in fast allen Filmen visuelle Marker (Ausstattung, Kostüm, Bühnenbild) gebraucht wurden, um Muslim:innen zu identifizieren, haben die Filme nur bedingt, Muslimischsein als inklusives, vielfältiges Modell gedacht. Filmnarrationen berufen sich aber auch nur dann auf spezifische Marker oder differente Elemente, wenn sie dramaturgisches Mittel und

¹³ Ganze disziplinäre Zweige bemühen sich darum, das Wahrnehmungs- und Sinnproblem der Filmwissenschaft zu erfassen, wie beispielsweise die Kognitionswissenschaften; mehr hierzu auch in Elsaesser und Hagner 2011.

¹⁴ Unter paratextuellen Elementen werden alle jene Texte aufgefasst, die neben dem Film existieren und nach, während oder vor dessen Erscheinung entstehen (vgl. dazu Genette, genauer für Film siehe <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:paratext-7756> (Zugriff: 30.10.2022)). Angesichts der schier Übermenge an paratextuellen Elementen hat die Studie zur Machbarkeit fast ausschließlich Einträge aus den Filmdatenbanken als Paratext aufgegriffen.

damit informationsbildend für die Zuschauer:innen sind. Wann sind denn dann Repräsentationen von Muslimen überhaupt nicht-diskriminierend (im Sinne von festschreibend/ zuschreibend)? Sind solche Repräsentationsformen überhaupt möglich?

Eine Analyse zur These, ob Filme normalisierte Darstellungen von Muslimen zeigen, also solche, in denen diese nicht differenzmarkiert, sondern nicht einer Normalität zugehörig inszeniert sind, wäre paradox: Wenn der Film eine Normalität abbilden möchte, in der Muslimischsein unsichtbar oder nicht an Marker geknüpft ist, wäre diese Unsichtbarkeit nicht zu untersuchen oder identifizierbar. Jede Figur könnte muslimisch sein. Solche Inszenierungen können in den nicht-visuellen Medialitäten des Films identifiziert werden, eine solche Untersuchung wurde aufgrund des Untersuchungsaufwands nicht durchgeführt.

Wir haben es hier also mit einem *double bind* zu tun, wenn wir jedem Film, der Muslime markiert, eine Differenzierungsoperation/Diskriminierung von Muslim:innen unterstellen wollen: Werden Darstellungen gewählt, die mit Operationen des Markerns, des Symbolisierens und Indexierens vorgehen, dann stabilisieren sie möglicherweise Bildstrategien, die Muslime stereotypisieren (zumal solche Marker wie das Kopftuch oder die Takke überhaupt nur in bestimmten muslimisch-kulturellen Zusammenhängen Anwendung finden). Verweigert sich der Film visuellen Erzählstrategien, mit denen eine muslimisch-kulturelle Markierung einhergeht, so muss er Anstrengungen dahingehend vornehmen, die Zugehörigkeit zu islamischen Religionen einer Figur auf andere Weise sichtbar zu machen.

Eine quantitative Untersuchung, die ermitteln wollte, ob Muslimischsein in filmischen Repräsentationen als Normalität dargestellt würde, könnte diese gar nicht „identifizieren“, da aufgrund der grundsätzlichen Unmarkiertheit/Unsichtbarkeit von Religiosität diese sich nicht sichtbar machen könnte. Wenn also hier ein Filmkorpus von 83 Filmen zusammengestellt werden konnte und die Inhalte dieser Filme also untersucht werden, so kann daraus nicht abgeleitet werden, dass sich filmische Inszenierungen nicht darum bemühen, Muslimischsein als gelebte, unsichtbare Normalität zu zeigen. Bei Figuren, die migrantisch und national so gelesen oder präsentiert werden, dass dahinter ein muslimisch-kultureller Bezug zu vermuten wäre (beispielsweise syrische oder türkische Migrant:innen), könnte über die Vermutung hinaus nicht mehr als eben genau das festgestellt werden. Mäßig fromme Konvertit:innen z. B., die nicht regelmäßig beten oder wenigen rituellen Praktiken folgen, wären also genauso unsichtbar und nicht als solche identifizierbar wie andere Muslime.

In „Tatort – Schwarzer Afghane“ deduziert der Kommissar, dass die befragte Person, die bei einem Speditionsunternehmen mit vielen afghanischen Angestellten arbeitet, „kein gläubiger Moslem“ sei, da er im Gegensatz zu den Arbeiter:innen, die gerade draußen beten, nicht bete (Abb. 2.1-3).



Abb. 2.1-4: Standbilder aus „Tatort – Schwarzer Afghane“ (2012), 37:05 min

Dennoch verzichtet der Film hier nicht auf die visuelle Markierung des „Afghanen“ durch entsprechende Kleidungsstile, von der insbesondere die Kopfbedeckungen markant ins Auge fallen (eine der Ergebnisse der Untersuchung der extrahierten Standbilder aus den meisten Filmen ist, dass in einem Großteil Muslime stets mit Kopfbedeckung inszeniert werden, um Differenz zum Nicht-Muslimisch-Sein visuell zu markieren). Auffällig ist hier zugleich der Kooperationswille des nun stattdessen als „Kommunist“ vorgestellten Afghanen, der maßgeblich zur Lösung des Kriminalfalls beiträgt. Nicht er ist hier Bösewicht. Ein seit vier Jahren in Deutschland lebender afghanischer Physikstudent, dessen Familie bei einem Phosphoranschlag der Amerikaner:innen ums Leben gekommen ist, will sich wiederum durch einen phosphorinduzierten Bombenanschlag auf einen amerikanischen Flieger rächen. Wir erfahren hier nicht, ob die Figur des Anschlags verübenden Afghanen muslimisch ist. Allerdings distanziert sich der Film von einer Verknüpfung zwischen muslimischer und afghanischer Identität des jungen Mannes auch nicht, wie es bei der o.g. Figur des „kommunistischen Afghanen“ der Fall ist. Die Inszenierung des Abschiedsvideos des Attentäters ruft demgegenüber Inszenierungsweisen radikalislamistischer Terrorist:innen auf: vor der afghanischen Flagge stehend, in halbnaher Einstellungsgröße und sich vor einem Camcorder filmend (Abb. 2.4).

Der Unsichtbarkeit der Religiosität einer Person steht die visuelle Andersmachung entgegen. In diesem Spannungsfeld, sich auf der einen Seite Stereotypisierungen zu entziehen und diese zu manifestieren, bewegen sich alle untersuchten Filme: Die paratextuellen Elemente und der Bezug zum Islam schon auf der Ebene nichtfilmischer Elemente verwickelt in repräsentationslogische Erfordernisse, die nicht ohne Maßnahmen der Markierung des Muslimischseins auskommen. Die Kritik aus TV-Spielfilm verweist auf diese oft unausweichliche Ambivalenz beispielsweise in

seiner folgenden Äußerung zu dem genannten Tatort: „Krimiroutinier Thomas Jahn zimmerte einen wendungsreichen, spannenden Politreißer, der mehrfach vor klischeehaften Einschätzungen von Afghanen warnt, dann aber doch eine typische Märtyrer-Rachestory erzählt.“¹⁵

In einigen Filmen ist es der Fall, dass der Film die religiöse Zugehörigkeit seiner Figuren wissenschaftlich ambivalent belässt: beispielsweise in den zahlreichen Filmen, in denen Daesh-Rückkehrer:innen gezeigt werden, bei denen gerade die Frage im Raum steht, ob diese den radikalisierten muslimischen Glauben abgelegt haben oder nicht (wie z. B. in „Der verlorene Sohn“, 2008). Die religiöse Zugehörigkeit einer Person ist eine unsichtbare Sache, oder Resultat einer komplexen, nicht identifizierbaren Praxis und deswegen kaum eindeutig bestimmbar. Auch hier wird dieser Umstand filmisch aufgegriffen, beispielsweise in dem Rückkehrer:innendrama „Macht euch keine Sorgen!“ (2017). Nachdem Jakob aus Irak als Daesh-Rückkehrer wieder nach Deutschland heimkehrt, wird er vom LKA überwacht. Als Jakob, nach Freilassung aus der Untersuchungshaft, daheim googelt, erhält er kurze Zeit später einen Besuch vom LKA-Beamten und wird auf seine Nutzung der Suchmaschine befragt. Der Beamte warnt ihn davor, erneut entsprechende Angebote zu nutzen, und spricht zu Jakobs Vater: „Können wir in seinen Kopf sehen? Ich kann es nicht. Und Sie auch nicht.“ Religiosität oder Radikalisierung wird hier als eine subjektive psychische Disposition verstanden, die unzugänglich aber gerade deswegen umso beunruhigender für eine mögliche islamophobe Haltung bleibt.



Abb. 3: Standbild aus „Macht euch keine Sorgen!“ (2017), 68:03 min, © zero one film GmbH

3.2. Folgen der filmmedialen und gegenstandsbezogenen Spezifik für die Korpusermittlung

Bei der Identifikation von „Islam“ scheint die Sache ebenfalls enorm komplex: Welche Bilder, Motive, Ikonen repräsentieren den Islam? Ist die Inszenierung eines Korans schon ausreichend

¹⁵ <https://www.tvspielfilm.de/kino/filmarchiv/film/tatort-schwarzer-afghane,5240455,ApplicationMovie.html>

dafür, von einer relevanten Darstellung des Islams auszugehen? Doch der Koran kann ja in jedem Film als (für die Narration) unerhebliche Requisite auftauchen, was die Frage nach der Zusammenstellung eines Filmkorpus aufruft. Der Koran, die materielle Kultur des Islams oder auch muslimische Statist:innen, die nur einen Bruchteil des Films oder eine kleine Szene ausmachen, können in jedem Film auftauchen, insofern die im Film präsentierten weltlichen Ausschnitte die gesamte Mannigfaltigkeit „profilmischer Wirklichkeit“¹⁶ aufrufen: Der Film präsentiert über eine Dauer von 90 bis 120 Minuten hinweg eine inszenierte Wirklichkeit, der in ihrer Bild- und damit Informationsdichte 90 bis 120 Minuten Wahrnehmung bzw. Welthaftigkeit entspricht. Deswegen ist es kaum möglich, auf erschöpfende Weise die Inszenierungen mit dem Islam und mit Muslimen verbundener Repräsentationen im deutschsprachigen Raum zu erheben. Es würde erforderlich machen, die spielfilmische Kultur in weitaus größerem Maße zu durchkämmen; es bräuchte groß angelegte Studien, die die schier unerschöpfliche Masse an fiktionalfilmischen Produktionen der vergangenen Jahrzehnte mit einem möglichst konzeptoffenen Verständnis von Islam oder Muslimischsein durchsuchten.¹⁷

Für die Studie wurde im Sinne einer Fokussierung nur dann ein Film in die Liste integriert und für die Analyse aufgenommen, wenn die herangezogenen Paratexte auf die genannten Schlagwörter rekurrierten. Ausgeklammert wurden hierbei Filme, deren Synopsen zumeist eine nationale Identität von Figuren benennen, die zugleich nur über eine Vermutung als muslimisch anzunehmen sein könnten (z.B. syrischer Flüchtling oder libanesischer oder albanischer Clan). Ziel der Filmrecherche war besonders, vordergründig solche Filme zu identifizieren, die sich auch über ihre paratextuellen oder von anderen gelesenen Elemente als Filme mit Islambezug oder mit muslimischen Figuren zeigten (die Synopsen sind ja Zweitlectüren von Personen, die die Filme gesichtet haben, wie im Falle von tittelbach.tv und die hierdurch die Relevanz des Themas des Islams (Diskurs) für die Narration identifizieren). Das bedeutet nicht, dass nicht in gar Hunderten anderer Filme auch Repräsentationen von Muslimen oder des Islams enthalten sind. Für die Studie ist eine Konzentration auf Filme angezeigt, die mit ihrem vordergründigen, paratextuellen Bezug als Diskursfilme zum Islam verstehbar sind.

Für künftige Studien muss die Analyse auch nebensächlich auf den Islam Bezug nehmender Filme zu erweitern sein. Das Herausfallen von Filmen mit offensichtlich als muslimisch anzunehmenden Figuren im Hauptcast (z. B. die Serie „Hype“, 2021) zeigt auf, dass muslimische Figuren intersektional zu denken sind. Die Extraktion der Kategorie „Muslimischsein“ sorgt für eine Reduktion und Einengung der möglichen Inspizierung islamfeindlicher wie anti-muslimisch rassistischer Dynamiken der Produktionen, da moderne rassistische Konstruktionen eher im Sinne eines „Rassismus ohne Rassen“ (Balibar und Wallerstein 2019) fungieren. So stellt z. B. die Kategorie der Migrationsandersheit demgegenüber eine sehr viel inklusivere Kategorie dar, die die

¹⁶ Zum Begriff siehe <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:profilmisch-3922> (Zugriff: 28.10.2022)

¹⁷ Hier machen sich die neuen Möglichkeiten der Digital Humanities deutlich, die mit digitalen, KI gestützten bilderkennenden Verfahren, immense Filmkorpora identifizieren könnten.

vielfältigen Formen der Diskriminierung aufgrund angenommener kultureller Differenzen zu erfassen und die bei genauerer Analyse auch islamfeindliche oder antimuslimisch-rassistische Dynamiken genauer zu beschreiben hilft.¹⁸ Für spätere Studien sind auch solche Filme zu inkludieren, die aus größer angelegten Archivrecherchen, z. B. zum deutsch-türkischen Film, filmische Inszenierungen des Islams vermitteln (so beispielsweise der Film „Kurz und Schmerzlos“ (1997), der in der Endszene den Vater des Protagonisten beim Gebet zeigt, Abb. 4.1-4).

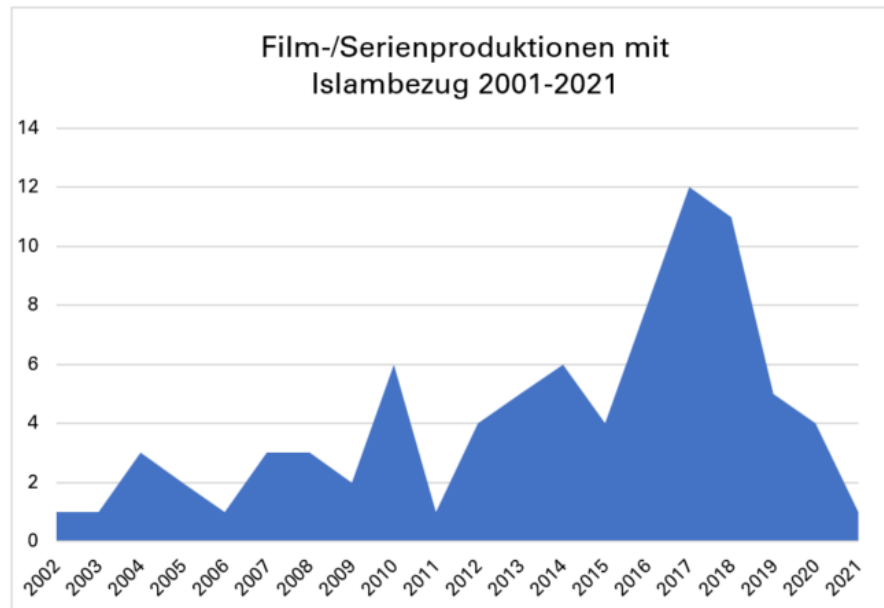


Abb. 4.1-4: Standbilder aus „Kurz und Schmerzlos“ (1997), 91:23 min, © Warner Bros.

¹⁸ Vgl. auch Hafez 2009, S. 105.

4. Ergebnisse aus den Daten des Filmkorpus sowie dem *distant reading*

JAHR	ZAHL
2002	1
2003	1
2004	3
2005	2
2006	1
2007	3
2008	3
2009	2
2010	6
2011	1
2012	4
2013	5
2014	6
2015	4
2016	8
2017	12
2018	11
2019	5
2020	4
2021	1



Gesamtzahl 83

Tabelle 1: Verteilung der Filmanzahl auf Jahre (Produktionsbeginn)¹⁹

Resultat der in Punkt 2 beschriebenen Filmrecherche sind mit Stand 28. Oktober 2022 insgesamt 83 Produktionen mit Deutschland, Österreich oder Schweiz als vordergründigem Produktionsland, wobei auf die Jahre 2001 bis 2011 insgesamt 23 Spielfilme und 1 Serie²⁰ entfallen. Auf die Jahre 2012 bis 2021 entfallen insgesamt 60 Produktionen, davon 57 Spielfilme und 3 Serien. Aus den Zahlen wird bereits eine interessante Tendenz deutlich: Die Jahre nach den Anschlägen auf den 11. September 2001, die für die diskursive Konstruktion des Islams und von Muslim:innen als eine Kehrtwende betrachtet wird, hat nicht dazu geführt, dass die Verhandlung zu Themen des Islams oder Muslimen ein besonders hohes Ausmaß angenommen hat. Unter den Produktionen stechen hier insbesondere „September“ (2002), „Fremder Freund“ (2003) sowie „Schläfer“ (2004) und die „Hamburger Lektionen“ (2007) hervor, die sich unmittelbar mit 9/11 beschäftigen. Unberücksichtigt in diesen Hypothesen bleibt die grundsätzliche Produktivität der Filmproduktionsbranche. Insofern wären die Zahlen in Relation zur Gesamtzahl der in Deutschland hergestellten Filme zu setzen.

Das Fehlen einer extensiven spielfilmischen/fiktional-seriellen audiovisuellen Verhandlung der Ereignisse vom 11. September und dessen Folgen lässt zugleich auch weitere Hypothesen zu. Vorab ist die lange Produktionszeit von Spielfilmen/Serien zu berücksichtigen. Zwischen der

¹⁹ Sämtliche Tabellen sind, wenn nicht anders angegeben, eigene Darstellungen.

²⁰ Bei der Serie handelt es sich um „Türkisch für Anfänger“ (2006-2008). Eine ähnlich gelagerte Serie stellt „Alle lieben Jimmy“ (2005-2006) dar, die für RTL produziert wurde und am Rande ebenfalls muslimische Themen verhandelt. Das methodische Vorgehen zur Filmkorpusermittlung hat die Aufnahme des Films nicht erlaubt.

Anfertigung eines Drehbuchs bis hin zur Veröffentlichung eines Films können Jahre vergehen. Grundsätzlich ist hier je nach Komplexität des Vorhabens von mindestens ein bis vier Jahren auszugehen. Redaktionen und Produktionen können also erst immer nur mit einer gewissen Latenz auf soziopolitische Entwicklungen eingehen. Um diese Latenz bei der Datensammlung nicht allzu groß ausfallen zu lassen, wurden bei der Erfassung der Jahresangaben der Filme entsprechend die Produktionsanfangszeiten der Filme festgehalten (mit Hilfe der Webseite crew-united.com). Daraus lassen sich genauere Thesen über das Verhältnis zwischen realpolitischen Ereignissen und der Entstehungszeit der Produktionen der Filme entwickeln.

Angesichts der erhöhten Produktionsmenge von Filmen zum Islam ab den 2010er Jahren lassen sich die ersten Jahre als Latenzphase verstehen. Dabei ist die lange Latenzdauer, mehr als fünf bis sechs Jahre, verwunderlich; hier scheinen sich insbesondere Fernsehredaktionen vor dem Thema in fiktionalfilmischer Hinsicht zurückgenommen zu haben. Die These von der fernsehredaktionellen Zurückhaltung vor der Thematik macht sich beispielsweise daran deutlich, dass sich erst mit dem Film „Schläfer“ (2004) der SWR und dann einige Zeit kein Sender bei einer Produktion mehr dabei ist. Sowohl „Fremder Freund“, „September“, „Schläfer“ und „Zelle“ (2007) als auch die „Hamburger Lektionen“ sind Filme, die sich dezidiert dem Zusammenhang von islamisch-fundamentalistischem Terrorismus wenige Jahre nach 9/11 stellen, aber fernsehredaktionell unabhängig produziert wurden (Daten zur Fernsehbeitragsleistung anhand der Auswertungen der Produktionsfirmen aus crew-united.com, filmportal.de und titelbach.tv ermittelt).²¹

JAHR	
2001-2011	23
2012-2021	60
insgesamt	83

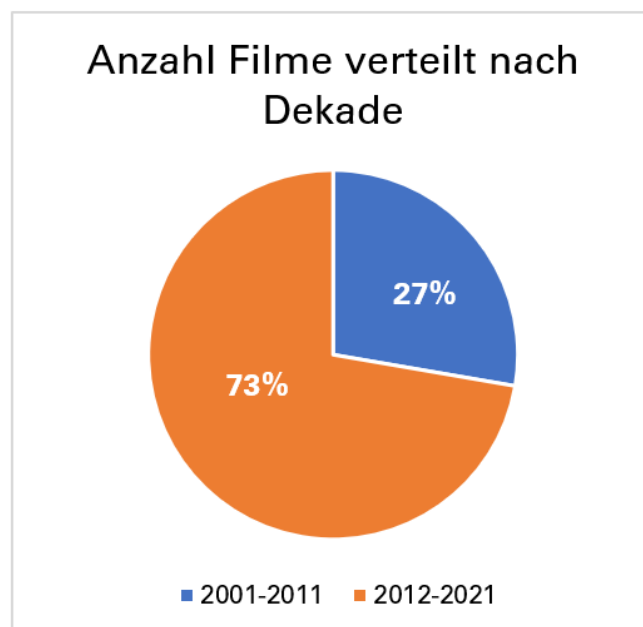


Tabelle 2: Verteilung der Filme auf Dekaden

²¹ Zudem: Alle nicht-fernsehredaktionell unterstützten Filmproduktionen lassen sich als Low-Budget-Produktionen verstehen, die also mit einem relativ niedrigen Budget hergestellt wurden.

Seit den 2015er Jahren ist ein enormer Anstieg in der Zahl der hergestellten Filme zu verzeichnen. Bis 2014 (14 Jahre) sind es 38 Produktionen (\bar{x} 2,7 Filme/Jahr) und seit 2015 bis heute (7 Jahre) sind es 45 Filme (\bar{x} 6,43 Filme/Jahr). Es ist davon auszugehen, dass mit den massiven Migrationsbewegungen nach Deutschland aus „arabischen“ Ländern und damit zusammenhängender politischer Entwicklungen auch auf der Weltbühne des Islams die gesellschaftliche Bedeutsamkeit medial reproduziert wurde und die Filmproduktionen darauf mit entsprechend intensivierten Bezugnahmen reagierten. Es lässt sich die These konstatieren, dass ab den 2015er Jahren muslimische Kulturen im deutschsprachigen Raum und damit ihre Themen in filmmedialen Kommunikationszusammenhängen verstärkt als Handlungsmotiv auftreten. Im Zuge der Coronakrise ist mit einem allgemeinen Rückgang der Filmproduktionen zu rechnen und die paratextuelle Erfassung von Spielfilmen mit Synopsen wird sich ab 2021 noch stabilisieren, sodass gegebenenfalls mit mehr Filmen ab 2021 und für die Datenbank und somit auch für die Statistik zu rechnen ist.

Mit der so genannten „Flüchtlingskrise“ hat sich seit den 2015er Jahren der mediale Diskurs zu der Frage nach der Schleusung islamistischer Fundamentalist:innen, die im Zuge der Asylbewegungen u.a. aus Syrien nach Europa gereist sind, verstärkt. Lässt sich mit Blick auf die frühen Filme zu 9/11 dieselbe Tendenz feststellen – dass die Filme nämlich das Narrativ vom „Schläfer“ aufwerfen, der „unter uns“ weilt und nicht identifizieren oder differenzieren lässt – so gilt diese mit Blick auf die Flüchtlingsbewegungen in 2015 und der medialen Verhandlung des Ereignisses umso mehr. Diese mediale Geste darf nicht allzu sehr verwundern: Islamfeindlichkeit sowie anti-muslimischer Rassismus gehen auch mit Gefühlen der Bedrohungsangst einher (Islamophobie, vgl. Hafez 2009); nicht nur aus Angst vor terroristischen Anschlägen, sondern auch aus „Fear of Small Numbers“, so nennt der Ethnologe Arjun Appadurai sein pessimistische Buch zur Globalisierung und geopolitischer Gewalt im Kontext für andere Konflikte in der Welt. In seinem Essay zur „Geographie des Zorns“ (2010) (so der deutsche Titel des Buchs) hat er auf die mörderische und genozidale Dynamik der Folgen der Globalisierung hingewiesen. Appadurais These ist, dass durch die im Zuge der Globalisierung entstandenen Raum-Zeit-Gefüge (insbesondere Verdichtungen), mehrheitsgesellschaftliche Zusammenhänge Minderheiten als bedrohlich empfinden und darauf mit übertriebenen, genozidalen Auslöschungsphantasien reagieren; insbesondere dann,

wenn bestimmte (zahlenmäßig kleine) Minderheiten sie daran erinnern, dass es nur sehr wenige Menschen sind, deren Existenz sie daran hindert, ihren Status als Mehrheit zu dem eines unbefleckten, [...] makellos reinen nationalen Ethnos [auszubauen]. (Appadurai 2009: 21)

Nun sind Muslim:innen keine zahlenmäßig kleine Minderheit. Allerdings sind diejenigen, die unter den Muslim:innen, die Terrorgefahr evozieren, wenige.²²

²² Zahlreiche Forschungen gehen eher von einer gegenteiligen Annahme aus, nämlich dass die negativen Darstellungen von Muslim:innen als Radikale oder Terrorist:innen auf die gesamtislamische Bevölkerung projiziert würden. Hier wäre es interessant, solche Untersuchungen, die das Minder-Mehrheitsverhältnis nochmal komplexer denken, aufzugreifen. Der Autor der Studie kennt solche leider nicht, kennt

Die Figur des Schläfers, der unter der Mehrheit aber auch einer an sich schon bedrohlichen Minderheit weilt und unsichtbar ist, lässt Annahmen nach einem Gefühl der Bedrohlichkeitssteigerung zu. In diesem Sinne sind die Filme zum Islam in Deutschland nicht nur Repräsentationen, in denen Stereotype oder Rassismen aufscheinen oder die durch ihre visuellen und erzählerischen Strategien spezifische Dispositionen ihrer Zuschauer:innen modulieren. Sie sind zugleich Formen der Aushandlung psychischer Dispositionen der Akteure, ihrer Adressat:innen und Systeme, aus denen sie heraus entstehen. Die Sichtbarmachungstendenzen im Film wären dann nicht nur Resultat eines kommunikativ bewusst gestalteten Prozesses. Vielmehr sind hier entsprechend sozialpsychologische wie psychoanalytische Analyseraster aufgerufen, die die Filme als eine Aushandlung mit eben jenen auch von Appadurai hier in Anschlag gebrachten Affekten und psychologischen Dynamiken betrachten. Mit Blick auf die erzählten Geschichten wird dieser Aushandlungswille besonders im Krimi deutlich (siehe Punkt 9), der sich aufgrund seiner fast immer erfolgreichen Aufklärungsnarrative als Beruhigungs- und Beherrschungsmedium verstehen lässt. Die oft mit dem Tod der Terrorist:innen einhergehende katharthische Auflösung der Krimis vermag zugleich affektive und emotionale Kompensationsleistungen für sozialpsychologische Dynamiken im Sinne auch einer Beruhigung erbringen: Medienwirkungsforschungen könnten hier Aufschluss bringen.

Exkurs 1: Überlegungen zu einer Ikonophobie gegenüber der Inszenierung von Bombenanschlägen

Da keine Verbildlichung eines realisierten Anschlags bis zum Jahre 2015 vorliegt, ist davon auszugehen, dass eine mögliche Ikonophobie (Bilderangst) dahingehend bestanden hat (kulturelle Dynamik)²³, was Rückschlüsse zur bildpsychischen Disposition der filmkulturell Schaffenden wie in medienkultureller Hinsicht erlaubt. Mit Bezug auf die Thesen des Bildwissenschaftlers W.J.T. Mitchell²⁴ lässt sich annehmen, dass wir im Verhältnis zum Bild nie modern gewesen sind (2008: 44). Ikonophobien wie Ikonoklasmen durchziehen auch scheinbar moderne Bildpraktiken.²⁵ „Zelle“ (2007) legt einen erfolgreichen Anschlag in Deutschland nahe (eine Bombe wird in einer Kölner U-Bahn-Station gezündet), verbildlicht diesen aber nicht (wir sehen nur zwei Beamte, die schmerzvoll die U-Bahntreppen hinunter Richtung Detonation blicken). „Tatort – Der Weg ins Paradies“ (2012) zeigt einen vereitelten Anschlag auf einen Bus, die Bombe geht hoch, aber ohne

aber das Forschungsergebnis der anwachsenden islamkritischen Haltung bei interpersonellen Begegnungen, in denen Nicht-Muslime sich in der Minderheit wissen (vgl. Hafez und Schmidt 2015).

²³ Der Mehrteiler ist auch in anderen Aspekten interessant (niedrigste Einschaltquote, einziger Film, der über *arte* als Sender der Erstaussstrahlung verfügt, besonders gute Rezensionen hinsichtlich nicht klischerter Darstellungen: <https://www.welt.de/kultur/article165622826/Mehr-Selbstmordattentaeterfilm-ist-gar-nicht-noetig.html>, Zugriff: 28.10.2022.

²⁴ - in Anlehnung an Bruno Latours Studie „Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie“ (2019), auf die sich Mitchell hier bezieht.

²⁵ Mitchell untersucht diese vormodernen verschiedenen Bildpraktiken, indem er sie entlang der Statuierung von Bildern als „Totem, Fetisch oder Idol“ analysiert, 2008.

Verletzte. Erst „Unter Verdacht – Verlorene Sicherheit“ (2015) zeigt Bilder eines Bombenanschlags, hier auf das Oktoberfest, das das Detonationsmoment so wie Bilder der Opfer des Anschlags in Folge dessen umfasst (Abb. 5.1-10). Obgleich der TV-Mehrteiler „vom 29. September bis zum 18. Dezember 2015 in München und Umgebung“ (Wikipedia) gedreht wurde, also vor dem eigentlichen Anschlag in Berlin am Breitscheidplatz im Dezember 2016, erschien der Film erst am 4. Mai 2017 auf *arte*, was zugleich die Erinnerung an den redaktionellen Umgang mit der „Tatort“ Doppelfolge „Der große Schmerz“ und „Fegefeuer“ aufruft: Aufgrund der Pariser Terroranschläge vom 13. November 2015, verübt im Namen des Daesh, verschiebt die ARD die Ausstrahlung der NDR-Produktion auf den 3. Januar 2016; doch „Tatort – Fegefeuer“ zeigt keinen Bombenanschlag, es ist die „Unter Verdacht“-Folge, die einen expliziten Bombenanschlag islamistisch fundamentalistischer Terrorist:innen inszeniert. Es ist daher dieser Film, der dem Argument der Ikonophobie entgegensteht und es wäre interessant die Bildlogiken entlang einer Produktionsanalyse des Films nachzuvollziehen, um eventuelle psychische wie kulturelle Dynamiken zu verstehen. Was nämlich die Bilder vom Anschlag vollziehen, ist auch jenseits einer Ikonophobie als performativer und damit durchaus wirkmächtiger „Bildakt“ zu verstehen. Darunter lässt sich in Anlehnung an Horst Bredekamp der performative Vollzug von Bildern verstehen: Bilder sind keine passiv aufgenommenen Darstellungen, sondern vollziehen Handlungsakte, die in die Ereignisstrukturen hineinwirken. Wie der Kunsthistoriker Tom Holert in seinen Überlegungen zur „Visuellen Kultur“ ausführt, wirken die Bilder aus fiktionalen Formaten in die nicht-filmische Wirklichkeit zurück, was mithin den Sinn einer Trennung zwischen filmischer und nicht-filmischer Wirklichkeit eher kontextabhängig macht (2008: 333).²⁶

Es ist nicht von ungefähr, dass Bredekamp seine Theorie vom „Bildakt“ in Anlehnung an John L. Austins Sprechakt entwickelt und unter anderem am Beispiel der Enthauptungsbilder durch den Daesh illustriert. Die Enthauptung als Tötungsereignis wird nicht vollzogen, um jemanden zu töten, sondern die Tötung geschieht vor den Kameras, um ein Bild zur Zirkulation zu bringen. Die Enthauptung geschieht nicht um der Enthauptung willen, sondern um zum Bild zu werden (Bredekamp, Rauff 2005). Es sollen die affektiven und kommunikativen Wirkungen zirkulieren. Daraus lässt sich ableiten, dass auch solche inszenierten Bilder von Bombenanschlägen nicht weniger performativ wirken, selbst wenn sie fiktional sind. Die Gefühle, die sie erzeugen, die Eindringlichkeit, mit denen sie auf die Synapsen wirken (Spiegelneuronen), lassen die hypothetischen Detonationen, in ihrer auf Affektivität und aufgrund ihres reißerischen Charakters, nicht minder real wirken. Ein betroffenes Kind steht mit hellblauem, platten Heliumballon in der chaotischen Explosionsumgebung umher, die Sinne sind betäubt (Abb. 5.9-10); der Ton ist ausgeklungen und wir hören das Surren, das sich einstellt, wenn die Ohren von der Druckwelle gedämpft sind; die Zeitlupe verstärkt den Eindruck der sinnlichen Überforderung mit der Strategie ihr in sinnlicher Reduktion zu begegnen, um sie auszuhalten. Wir sind mittendrin in der Detonation, die

²⁶ Holert beschreibt, wie die Konstrukteure des *Situation Room* des Weißen Hauses auf Modellierungen aus der fiktionalen TV-Serie *The West Wing* zurück.

Hilflosigkeit des Kindes steigert die Dramatik, und es ist nicht irgendein Kind, es ist blond, ein Mädchen und trägt eine rosa Weste, was sie noch deplatziert und die Brutalität des Anschlags noch stärker wirken lässt.

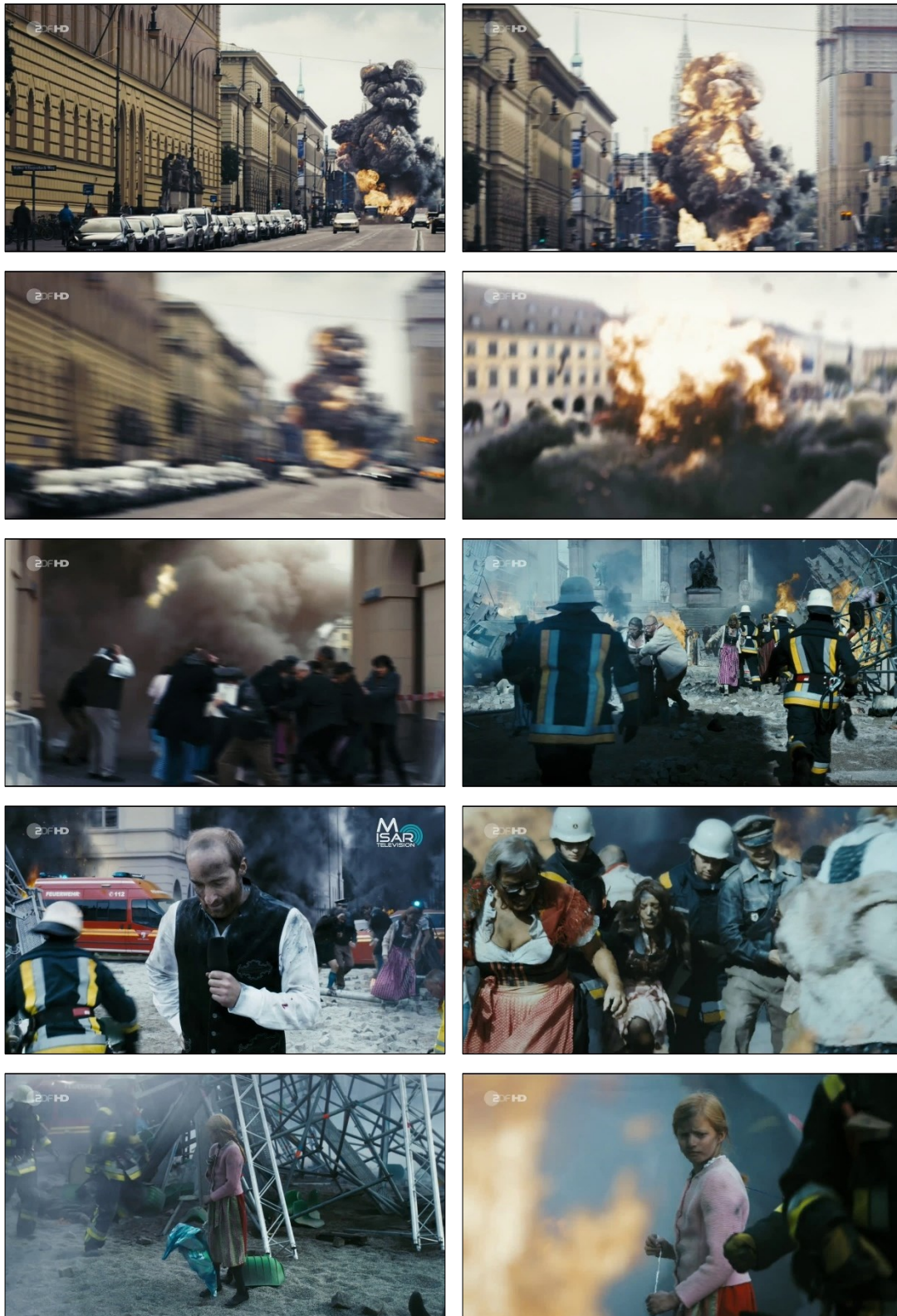


Abb. 5.1-10: Standbilder aus „Unter Verdacht – Verlorene Sicherheit“ (2015), 03:20 min, © ZDF

5. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen nachrichtenmedialen Diskursen zum Islam und den Filmen

Der Anschlag durch den islamistischen Fundamentalisten Anis Amri in Berlin 2016 (Breitscheidplatz) stellt eine Ereigniszäsur dar, der die in den Filmen als Hypothese angelegte Dynamik eines Anschlags in Deutschland in „Realität“ überführt. Obgleich die zahlreichen vereitelten Terroranschläge (z.B. der Sauerlandgruppe im Jahre 2007) Grund annehmen lassen, dass die thematische Verhandlung von islamischem Fundamentalismus von da an ansteigen müsste, lässt sich ein besonderer Anstieg filmischer Verhandlungen erst mit den 2016er Jahren feststellen. Zugleich sind die Jahre ab 2012 diejenigen, die das Thema der Radikalisierung auch nachrichtenmedial sichtbar machen (Müller et al. 2017). Die 2010er Jahre scheinen zudem wegen der politischen Entwicklungen des „Arabischen Frühlings“, aber auch weil binnenpolitisch medienwirksame Ereignisse im Zusammenhang mit als Muslimen angenommenen Personen entstehen (z. B. Ereignisse der Kölner Silvesternacht 15/16), besonders aktive Jahre der Filmproduktionen zum Thema des Islams zu sein.

In 2016 verüben in Deutschland mehrfach auch andere syrische Geflüchtete Anschläge mit Verletzten, einige davon können mit polizeilicher Unterstützung vereitelt werden (Schneckener 2021). Es verwundert angesichts dessen nicht, dass die filmischen Verhandlungen des Zusammenhangs zwischen muslimischer Radikalisierung und Terror in Deutschland wie im Ausland vermehrt Gegenstand der filmischen Auseinandersetzung ist.

Unter den Filmproduktionen lassen sich zahlreiche Filme erfassen, die die These von der Logik zwischen nachrichtenmedialer Verhandlung der Themen des Islams und der fernsehredaktionellen Entwicklung entsprechender Filme offensichtlich machen. Züli Aladağs „Brüder“ ist in den Kontext der Radikalisierung gestellt und wird bei seiner Erstausrahlung von Dokumentationen gerahmt (Abb. 6.). Es vergehen seit „Der verlorene Sohn“ (2008) etwa neun Jahre bis mit „Brüder“ die Radikalisierung zum Daesh einer als deutsch markierten Person (Figurenname „Jan Welke“) Thema wird. Noch im selben Jahr entstehen in Zusammenarbeit die Radikalisierungsdramen „Macht euch keine Sorgen!“ (WDR) sowie die vom ZDF in Auftrag gegebene Webserie „Bruder – Schwarze Macht“. Die filmischen Produktionen flankieren die TV-Sendungsformate und sollen aufgrund ihrer künstlerischen wie formatspezifischen Eigenschaften, den nüchternen nachrichtenmedialen Formaten zur Seite stehen. Es wäre genauer zu analysieren, wie die gegenseitigen Einflussnahmen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Formaten in die Entwicklung von beispielsweise Authentizitätsstrukturen bei der diskursiven Verhandlung der Themen hineinspielen. Dass hier in dem Beispiel überhaupt Verbindungen zwischen Dokumentar- und Reportageformen hergestellt werden, zeigt mindestens eine diskursdynamische Tendenz an: Sie besteht darin, dass fiktionalfilmische Angebote keinen thematischen Bruch evozieren, sondern eine diskursive Kontinuität stabilisieren.



Abb. 6: Filmposter zu „Brüder“ (2017), © SWR

6. Einschaltquoten

Für die TV-Filme können Einschaltquoten zur Erstausstrahlung festgehalten werden. Die Einschaltquoten zu den TV-Filmen, die größtenteils im Vorabendprogramm zur Hauptsendezeit gezeigt wurden (insbesondere die Filme der Tatort-Reihe) lassen auf eine reichweitenstarke Rezeption der filmischen Produktionen schließen, da fast ausnahmslos alle TV-Filme mehr als 3 Millionen Zuschauer:innen Quote und etwa 10-20% Marktanteil. Der Durchschnitt für 39 Filme, deren Einschaltquoten ermittelt werden konnten, liegt bei 5,35 Millionen (197,94 Mio / 39 Filme). Es lässt sich also konstatieren, dass allein aus diesen Zahlen eine reichweitenstarke Rolle bei der Wissensmodellierung zum Islam auf Seiten der Bevölkerung anzunehmen ist.

7. Themenclusterung

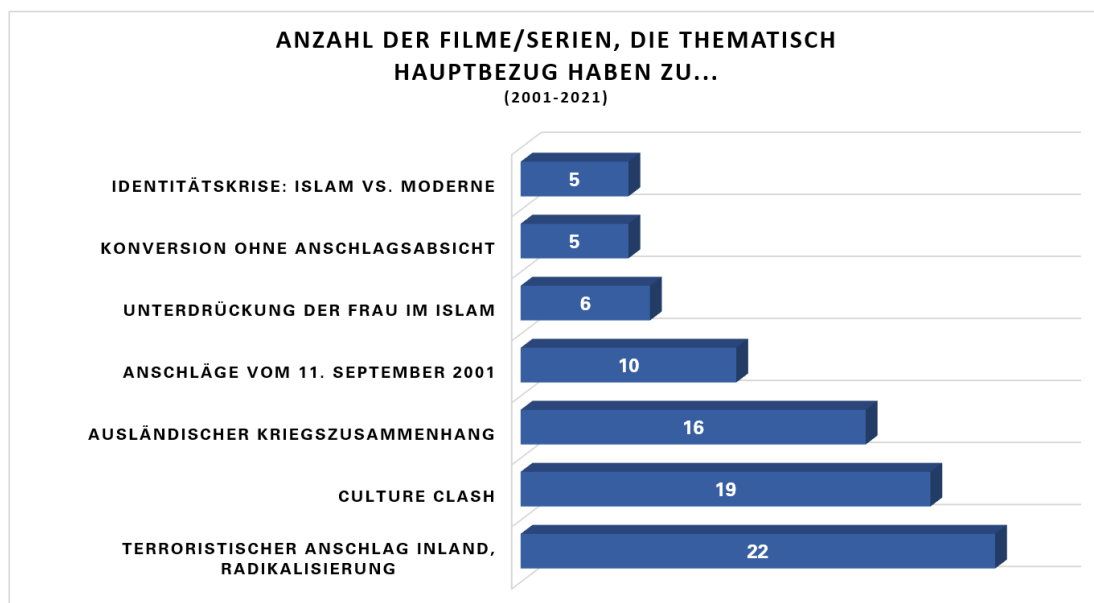
Anhand der Filmplots lässt sich eine Themenclusterung vornehmen, die wie folgt vorgeschlagen werden soll:

- Filme, die die islamistische Radikalisierung von Einzelpersonen oder Gruppen im Zusammenhang mit einer Anschlaggefährdung in D-A-CH verhandeln (22 Produktionen)
- Filme, die terroristisch-islamistische Bewegungen im nationalen Ausland (außerhalb von D-A-CH) thematisieren (ausländischer Kriegszusammenhang) (16 Produktionen)

- Filme, die die Ereignisse des 11. Septembers oder damit unmittelbar zusammenhängender Aspekte thematisieren (10 Produktionen)
- Filme, die die Unterdrückung von Frauen behandeln und hierbei unter anderem auch auf kulturell-muslimische Begründungszusammenhänge verweisen (6 Produktionen)
- Filme, die einen interkulturellen oder -konfessionellen Konflikt zwischen Judentum oder Christentum oder westlicher Kultur und Islam zumeist im Genre der Komödie, einer Liebesbeziehung oder des Dramas behandeln (Culture Clash-Filme) (19 Produktionen)
- Filme, die das Thema kultureller Identitätskrise (Zusammenhang zwischen Moderne und Islam) von Muslim:innen in D-A-CH fokussieren und hierbei zumeist den eher schwierigen Regeln des Arthouse-Kinos folgen (5 Produktionen)
- Filme, die eine Konversion ohne Abschlagsabsicht behandeln (5 Produktionen)

Einzelkategorien: Konnotation			
terroristischer Anschlag Inland, Radikalisierung	22	26,5%	26,5%
Culture Clash	19	22,9%	22,9%
ausländischer Kriegszusammenhang	16	19,3%	19,3%
Anschläge vom 11. September 2001	10	12,0%	12,0%
Unterdrückung der Frau im Islam	6	7,2%	7,2%
Konversion ohne Anschlagsabsicht	5	6,0%	
Identitätskrise: Islam vs. Moderne	5	6,0%	
	83	100,0%	88,0%

Tabelle 3: Verteilung der Filme auf die Themencluster



Gesamtzahl der Filme = 83

Tabelle 4: Verteilung der Filme auf die Themencluster

Für die Clusterung ist zu beachten, dass die Cluster selbst Überschneidungen aufweisen und Filme vielfache Clusterkriterien gleichzeitig aufweisen können. Bei unseren Entscheidungen, welcher vordergründige Cluster auf welchen Film anzuwenden ist, wurde für die Studie auch auf formale Kategorien (Paratext: Synopsen auf Webseiten) und zugleich auf eher heuristisch hergeleitete Entscheidungszusammenhänge zurückgegriffen. Je nach Entscheidungsgrad darüber, was der Hauptplot fokussiert, wurde der Film entsprechend zugeordnet. Das Dilemma der methodischen Vorgehensweise zeigt sich beispielsweise bei der Serie „Türkisch für Anfänger“, der eine Kopftuch tragende, fromme türkische Tochter im Hauptcast zeigt, die sich gegen Ende der Staffel emanzipiert und das Kopftuch ablegt. Die Serie weist sonst nur wenige Bezüge zum Thema Muslimischsein auf. Hier wäre der Cluster „Unterdrückung der Frau“ heranzuziehen, aber dies ist eher als Sub-Plot zu sehen, der narrative Plot ist maßgeblich getrieben vom Thema des kulturellen Zusammenlebens und wurde daher der Culture Clash-Komödie zugeordnet. Es wurden also quantitative Kriterien für die Zuordnung zum Cluster herangezogen, die aus einer heuristischen Evaluierung von Inhalt und der Auswertung paratextueller Elemente entstanden ist. Die erzähltheoretische Kategorie des Hauptplots wurde als entscheidendes Evaluierungskriterium bevorzugt. Auf die medientheoretischen Probleme des Inhaltismus wurde bereits eingegangen (siehe Punkt 3). Eine grobe Genre-Aufteilung erlaubt weitere Hypothesen mit Blick auf die Konnotation von Islam durch Film.

8. Genreverteilung

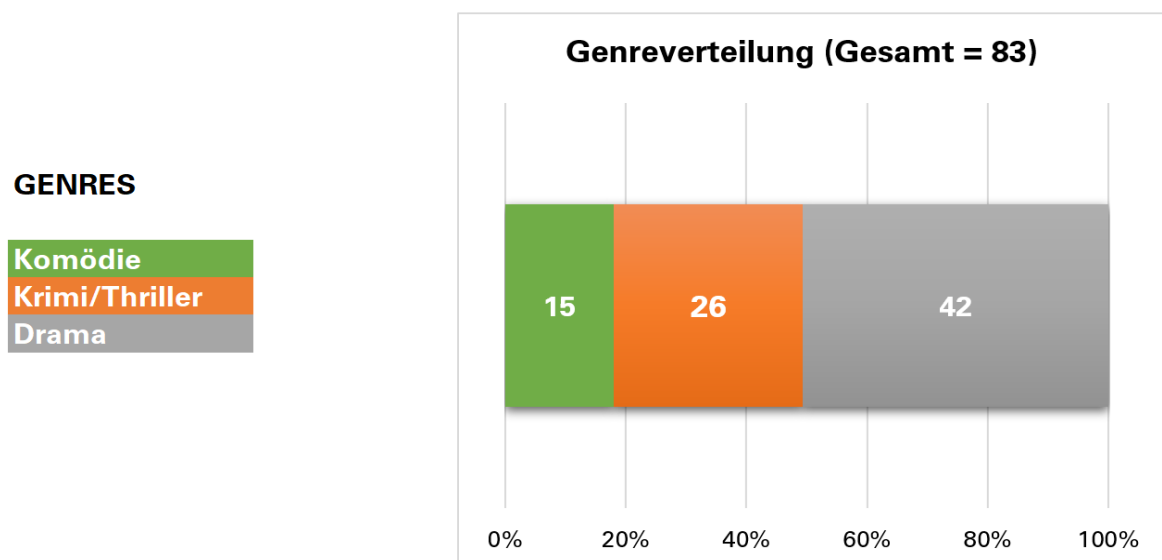


Tabelle 5: Verteilung der Filme auf Genres

Dass mehr als die Hälfte der Filme Dramen sind (50,6%), verweist darauf, dass das Thema islamisch-fundamentalistischer Radikalisierung oder Terror nicht nur den Krimis als

handlungsleitender Plothintergrund dient (31,3%), sondern durchaus auch Fragen der Verhandlung (mehrheits-)gesellschaftlicher Zusammenhänge im deutschsprachigen Raum im Allgemeinen adressiert. Nur etwa 18% der Filme verhandeln das Thema „Islam“ überhaupt komödiantisch und lassen sich so als möglicherweise pro-islamische Versöhnungsgeschichten religiös-kultureller Differenzen lesen. Insofern Genres auch affektbezogen zu verstehen sind (Body Genres)²⁷ lassen sich allgemeinere Rückschlüsse aus der Genreverteilung ziehen: Krimis/Thriller und Dramen lösen ihre Konflikte im Kontext tendenziell negativ empfundener Gefühle über die Spieldauer erst zum Schluss kathartisch auf. Dass mehr als 80% der Filme affektiv mit (An-)Spannung verbunden sind, lässt eine entsprechende emotionale Konnotation des Islams mit vornehmlich negativ empfundenen Affektkomplexen als Tendenz erwarten. Diese Affekte sind wichtig, weil sie – gemäß Embodimenttheorien zum Film (Gallese und Guerra 2012) – sich in körperlichen Erfahrungen einschreiben und damit prä-kognitive Verhaltensweisen, Dispositionen und Habitus und so in Subjekten auch Haltungen zu den Darstellungen und so hier im Kontext auch zur muslimischen Bevölkerung und dem Islam reglementieren. Es lässt sich also hinsichtlich der Genreverteilung der Filme die Tendenz festhalten, dass das Thema Islam als gesellschaftliches Konfliktthema vornehmlich mit negativen Empfindungen verknüpft ist und dass diese Verknüpfung das Potential birgt, sich in die Zuschauer:innen einzuschreiben.²⁸

9. Fernsehbeitilgung

Produktionen und Fernsehbeitilgung

mit Fernsehbeitilgung	67
ohne Fernsehbeitilgung	16
Gesamtzahl	83

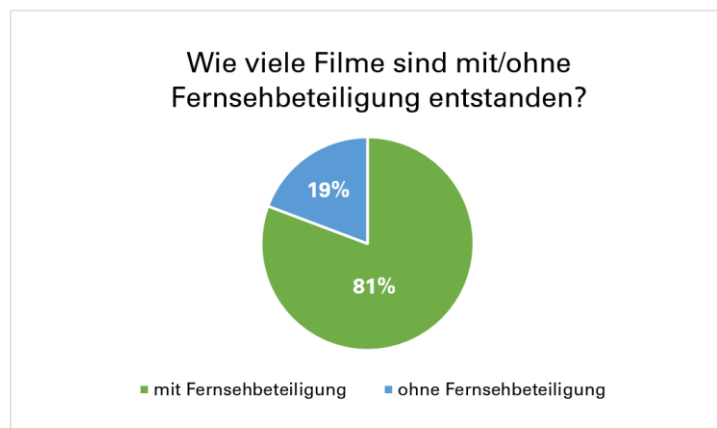


Tabelle 6: Prozentuale Aufteilung von Filmen nach Kriterium einer Fernsehbeitilgung²⁹

²⁷ Unter den drei paradigmatischen „Body Genres“ versteht die Filmwissenschaftlerin Linda Williams Melodrama, Pornos sowie Horrorfilme, die alle drei körperlich exzessive Reaktionen bzw. genauer: die Erregung von Körperflüssigkeitsaustritt sowohl bei den Figuren als auch bei Zuschauer:innen (nicht synchron, sondern eher graduell-komplex) evozieren (Tränen, Angstschweiß, Ejakulat). Jede filmische Erfahrung lässt sich graduell innerhalb dieser drei Körpergenres verorten, für eine problematisierende Auseinandersetzung dazu siehe auch Boguska 2019.

²⁸ Weiterführende Studien könnten die emotionale Affizierung durch genaue Wirkstudien wie formalästhetische Analysen stärker fundieren.

²⁹ Bei der Kategorie für Fernsehbeitilgung hat die Studie Video on Demand-Anbieter nicht berücksichtigt. Für künftige Studien ist zu empfehlen, jene Kategorie des „Fernsehens“ weiter zu fassen. Angesichts der

72% der Krimis (18 der 25 Krimis) arbeiten mit dem Motiv der islamisch-fundamentalistischen Anschläge oder Radikalisierung. Das im deutschsprachigen Raum besonders reichweitenstarke Genre ist also mit einem Motiv verknüpft, das den Islam vornehmlich mit Gewalt, Terrorismus, Radikalität, sowie innere wie äußere Bedrohung verknüpft.

10. Zwischenfazit

Die Studie war von der These ausgegangen, dass Filmproduktionen durch insbesondere nachrichtenmediale Diskurse zum Islam beeinflusst sind. Die These war, dass die filmische Repräsentation des Islams und der Muslime durch nachrichtenmediale Diskurrierungen der Islamthematik immens geprägt ist. Hierfür spricht, dass die Filmförderung in Deutschland sehr stark von der Finanzierung durch das Fernsehen und dadurch von der fernsehredaktionellen Betreuung und Rahmung abhängig ist. Eine Detailanalyse, die die vom Fernsehen für die Ausstrahlungen bereitgestellten Nachrichtenmedien, Reportagen und weitere Paratexte anbietet, konnte nicht geleistet werden und muss für künftige Untersuchungen Desiderat bleiben.

Aufgrund ihres öffentlich-rechtlichen Programmauftrags sehen sich Redaktionen wiederum der Vertiefung öffentlichkeitswirksamer sowie nachrichtenmedialer Diskurse verpflichtet, was sich in der Themenauswahl der Filme, den Förder- und Auftragsentscheiden und der ästhetisch-narrativen Ausgestaltung der Filme sichtbar machen könnte. Entsprechend wird die Auswahl geförderter Vorhaben auch nach jenen Kriterien der gesellschaftlichen Virulenz abgeleitet, die selbst aus nachrichtenmedialen Zusammenhängen gespeist ist (siehe zu dieser Argumentation Tronnier und Alkin 2017). Dieses Vorgehen von Redaktionen ist bereits bekannt und liefert hinreichende Hinweise danach, die paratextuellen Elemente, die die Sender von sich aus den Filmen zur Seite stellen, genauer zu prüfen.

Wir können weitere Annahmen aus den bisherigen statistischen Angaben der Filme ableiten:

- Der Islam ist vordergründig mit den Themen „terroristischer Anschlag“, „islamisch-fundamentalistische Radikalisierung“, „9/11“, „ausländische Kriegszusammenhänge“ oder „Gewalt gegen Frauen“ (Ehrenmorddramen) verknüpft (insgesamt 88%). Sofern die genannten Themencluster als „negativ“ zu werten sind, lässt sich pauschalisieren, dass der Islam hier zu fast 90% mit „negativen“ Themen verknüpft wird.
- Widmet sich ein Film dem Islam als religiös-kulturellem Phänomen, so findet dies zumeist in einem Kontext statt, in dem kulturelle Inkommensurabilität mit D-A-CH-kulturellen oder christlichen wie jüdischen Kulturzuschreibungen als Referenz zuerst vorausgesetzt wird (Culture Clash, 12,5%)

unerheblichen Produktionszahl von einem in der Liste enthaltenen Film wurde ein engerer Begriff des Fernsehens bevorzugt.

- ab den 2015er Jahren lässt sich eine verstärkte Thematisierung des Islams in Spielfilmen und Serien feststellen, was Anlass dazu gibt anzunehmen, dass das Phänomen „Islam“ insbesondere mit den Migrationsbewegungen aus muslimischen Ländern und der global zunehmenden Thematisierung des Islams und von Muslimen und nicht mit den Anschlägen vom 11. September 2001 zugenommen hat. Hier braucht es noch zur Verifizierung des letzten Teils der These die Heranziehung von Statistiken zur allgemeinen Entwicklung von Film- und Fernsehproduktionen aus D-A-CH.
- 73% der Filme sind durch fernsehredaktionelle Unterstützung entstanden, 61% der Filme sind für eine TV-Ausstrahlung produziert worden. Die Einschaltquoten liegen bei im Mittel zwischen 2 und 10 Millionen, ein Großteil davon bei etwa 4 Millionen (Durchschnittswert: 5,35 Mio)³⁰. Damit gilt der Produktionsbereich des Fernsehens als relativ reichweitenstarker Akteur bei der Stabilisierung von Diskurswissen zum Islam. Da fast alle Fernsehfilme (einzige Ausnahme „Die Frau des Schläfers“, 2009) als Produktionen öffentlich-rechtlicher Fernsehsender entstanden ist, kann hier die besondere Bedeutung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten bei der filmdiskursiven Modellierung des Islams und von Muslimen konstatiert werden.

Exkurs 2: Hinweis auf die Komplexität und Schwierigkeit eindeutiger Lesarten filmischer Texte und ihrer kommunikationssystemischen Zusammenhänge

Im Folgenden soll anhand des Circuit of Culture Modells (Du Gay et al. 1996) die jeweilige Abhängigkeit der Kommunikationsvariablen deutlich gemacht werden (Abb. 6). Die rezipierende Subjektivität reguliert, wie der Filmtext wahrgenommen wird. Das heißt, dass klischeehafte oder stereotype Inszenierungen von betroffenen Muslim:innen anders rezipiert werden als von Nicht-Muslim:innen, aber auch anders produziert werden von Muslim:innen als von Nicht-Muslim:innen (die Identitätskategorie betrifft alle involvierten Subjekte), wobei zugleich die Kategorie „muslimisch“ entlang der Identitätskategorien vielfältig und komplex sein kann; die Rezeption von Repräsentationen konservativer Muslime kann mit denselben Vorurteilen und Ablehnungen einhergehen, über die auch Nicht-Muslime verfügen. Die Komplexität des Modells zeigt zugleich auf, dass zwar in Repräsentationshinsicht der Vorwurf rassistischer Inszenierungen allzu leicht möglich ist, weil Filmen eine eindeutige semantische Struktur zugeschrieben werden kann. Das Kreislaufmodell der Cultural Studies jedoch erinnert uns daran, dass die semantische Struktur ein systemischer Aushandlungsprozess ist, in dem diese abhängig ist sowohl von der Produktionskultur, also den Identitätsstrukturen aller Akteure, wie von den systemischen Rahmenbedingungen, in denen die Zurverfügungstellung des Films und seiner Inhalte geschieht (Jugendschutzgesetz, Urheberrechte, Vorgaben und Strukturen der Bundesnetzagentur, den medientechnischen Dispositive, über die die Mediennutzer:innen und Produzent:innen verfügen usw.).

³⁰ Es konnten 39 Quoten und Marktanteile von 52 Fernsehfilmproduktionen mit Sendeterminen im Fernsehen ermittelt werden.

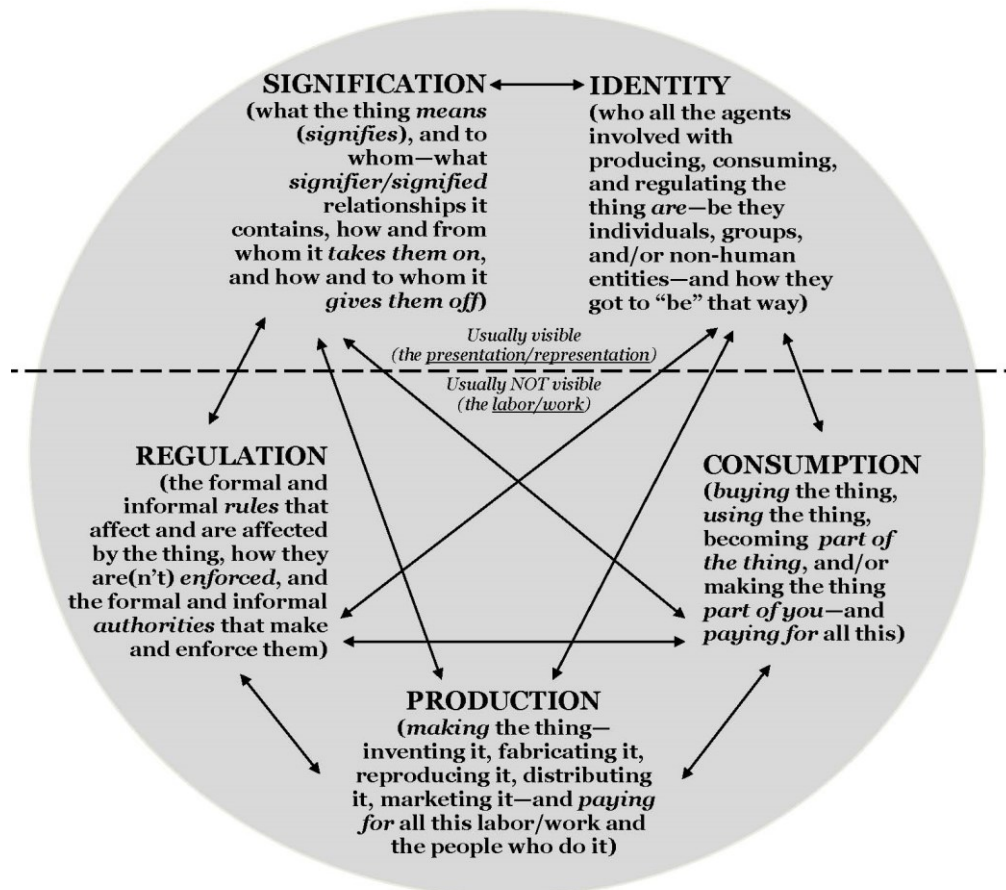


Abb. 8: Erläuterung der einzelnen Instanzen des CoC-Modells,

Quelle: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED544487.pdf> (Zugriff: 28.10.2022)

Exkurs 3: Erweiterung der Überlegungen filmkommunikativer Ambiguität am Beispiel „Die Fremde“ (2010)

Es soll hier kurz die kommunikative Komplexität einzelner Filme illustriert und damit die mediale wie repräsentationslogische Komplexität selbst vermeintlich einfacher Szenen illustriert werden. Das Beispiel eignet sich besonders gut zur Illustration, weil es die vielfältigen, schon im CoC-Modell hingewiesenen Abhängigkeiten explizit macht.

Eine perfide Strategie der vermeintlichen Ent-Muslimisierung der Ehrenmorddebatte finden sich in dem Film „Die Fremde“ (2010). Hier fungiert die türkisch-deutsche Chefin der von ihrer Familie verstoßenen Tochter der Familie Arslan als Mittlerin und bittet die Familie darum, Umays Entscheidung nach der Scheidung von ihrem in der Türkei lebenden, gewalttätigen Mann zu akzeptieren und auch nicht mehr bei Umay in der Übertragung des Sorgerechts für ihren Sohn an Umays ehemalige Familie in der Türkei zu insistieren. Als der Vater entrüstet die Frau zur Tür begleitet und der Vater ihr die Religiosität indizierende türkische Abschiedsfloskel „Allaha emanet olun“ (dt. „Gott behüte Sie“) mitteilt, entgegnet sie ihm: „Allah’ı bu işe karıştırmayın. Onun

bu işlerle alakası yok.“ (dt. „Mischen Sie Gott da nicht ein. Er hat mit diesen Dingen nichts zu tun“). Spricht hier eine filmischer Figur zur anderen filmischen Figur? Oder spricht hier die Drehbuchautorin (Feo Aladağ) über das Medium der filmischen Inszenierung mit seinem Publikum? Welche Publika hat die Drehbuchautorin als potentielle Zuschauer:innenschaft imaginiert, als sie an diesen Dialog gedacht hat? Wollte sie damit, die sachliche Information vermitteln, dass der Islam mit Ehrenmord oder Zwangsverheiratungen nichts zu tun hat? Oder gehört es zur zwangsweisen Anlage der Figur, die sie als moderne Frau inszenieren wollte, die muslimischen Familien gegenüber mit dem Vorwurf eines falsch gelebten Islams begegnet (vielleicht, weil sie eventuell kemalistisch oder laizistisch sozialisiert ist und besonders abwertend gegenüber konservativ-muslimischen Familien ist)?

Nicht nur ist die sprachliche Information der Frau zu Gott und der Einmischung hier polysemisch, sondern auch die visuelle Konstruktion ist polysemisch aufgebaut, weil die Positionierung im Verhältnis zwischen den drei Blickinstanzen, die zum Film gehören (Figurenblick, Kamerablick, Blick der Zuschauer:innen) wiederum andere polysemische Evaluierungen der gezeigten Bildinhalte im Verhältnis zur inszenierten Form erlaubt. Dies kennt die Filmtheorie als Problem der filmischen Enunziation (Wer oder was ist also eine filmische Aussage-Instanz?, vgl. Curtis 2008): Die Kamera blickt beide Figuren von der Seite, im Profil an. Wir haben hier also keinen over-the-shoulder-shot, der zwischen einer nahbaren Position zwischen den Figuren hin- und herwechselt (z.B. wie in den Gesprächen zuvor). Wir sind hier „seitliche“ Beobachter:innen einer theatralen Konstellation, die die Szene in diesem seitlichen Blick ausstellt und aus dem Erzählfluss heraus enthebt. Die Deutsch-Türkin verschwindet nach dem Öffnen der Tür innerhalb der diegetischen Welt in das Treppenhaus, das uns verfügbar bleibt. Wir bleiben demgegenüber im Raum der Figur des Vaters zurück, der mit dem ins Gesicht „geschleuderten“ Vorwurf, unislamisch zu handeln, zurückbleibt. Was würde sich für die Szene ändern, wenn die Kamera im Treppenflur stünde und wir räumlich bei der Deutsch-Türkin nach dem Spruch verblieben? Sofern hier in der Studie also Detailevaluierungen von Filmen vorgenommen werden, können die den Filmen entgegengebrachten Lesarten immer nur um den Preis der Ausblendung möglicher weiterer Lesarten geschehen.

Eventuell hat die Drehbuchautorin auch eine anti-muslimisch rassistisch Lesart favorisiert. Indem sie die Figur der emanzipierten Deutsch-Türkin dem konservativen Vater gegenüber den Spruch und Vorwurf falscher muslimischer Entscheidungs- und Lebensweise entgegenbringt, ist darin auch der Vorwurf an Zuschauer:innen gerichtet, die sich mit der konservativen Verhaltensweise des Vaters identifizieren. Dadurch werden solche Zuschauer:innen mit der rhetorischen Geste des Vorwurfs vor den Kopf gestoßen, die dem Grunde und ihrer Überzeugung nach, sich mit dem Verhalten der Familie identifizieren. Dadurch, dass der Film hier bei der Figur des Vaters und mit dem Moment der Beleidigung beim Vater verbleibt, bezieht der Film politische Haltung durch die Kameraeinstellung. Das Moment scheinbarer Unparteilichkeit kann hier nicht bestehen., weil die

Kameraeinstellung Haltung bezieht bzw. Zuschauer:innen auch zu einer Haltung im Verhältnis zum Gezeigten arrangiert. Detailuntersuchungen an Filmen müssen also nicht nur an allgemeinen Repräsentationen von Filmen, sondern entlang auch ihrer ästhetischen Regime, die daraus in den Filmen enthaltenen Dispositionen und Politiken herausstellen, wenn sie die rassistischen oder islamfeindlichen Dynamiken beschreiben wollen. Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch hat in ihrer Studie zur „Visuellen Konstruktion des Judentums“ die politische Dimension der filmischen Kadrage eingängig auf eine Formel gebracht: „Die Einstellung ist die Einstellung“ (1992).

11. Visuelle Strategien und Stereotypie: Ausgewählte Ergebnisse

Die folgenden Ergebnisse basieren auf Standbilderübersichten der ermittelten Filme zum Islam.

Drohnenbilder über die Städte in Anschlagskrimis: Vielzählige der Krimis verfügen über Drohnenaufnahmen über die Städte, die grundsätzlich typisch für Krimis sind, insofern sie die Handlung städtisch verorten. Für die Krimifilme mit der Thematisierung terroristischer Anschläge erfährt dieses funktionalistische Bild eine Mehrbedeutung. In Verbindung mit den Anschlagstematiken durch muslimische Fundamentalist:innen rufen die Aufnahmen zugleich städtische Bedrohungen auf und können sich so mit Ängsten nach einer Anschlagsbedrohlichkeit in den Städten verbünden. Entwicklungspsychologisch fundierte medienästhetische bzw. filmwissenschaftliche Ansätze, die mit den Theorien der Mentalisierung arbeiten, haben herausgestellt, dass die affektive wie emotionale Erlebnisqualität von Filmen nicht mit der Wahrnehmung von realen Ereignissen übereinstimmen müssen, aber hinsichtlich ihrer Effektivität den emotionalen wie Erfahrungsqualitäten nicht nachstehen (vgl. Gallese und Guerra 2012). Dies bedeutet nicht nur, dass filmische Inszenierungen durch ihre photographische Qualität als realistisch wahrgenommen werden oder Konstruktionen/Repräsentationen sind, die Islam und Muslime mit Terrorismus besonders realistisch und deswegen wirkmächtig konnotieren. Auch wenn die Filme lediglich fiktionale Inszenierungen sind, reproduzieren sie Erlebnisqualitäten, die den Bedrohungsängsten durch reale Situationen nahestehen und damit die Stabilisierung von Bedrohungsempfindungen auch in neuronalen Verschaltungen und kognitiven wie prä-kognitiven Zusammenhängen stärken.

Visuelle Marker: Kopfbedeckungen. Auffällig ist, dass nahezu keiner der Filme ohne eine Inszenierung einer Muslimin mit Kopftuch auskommt. Nicht nur findet sich in sehr vielen Filmen die Inszenierung zahlreicher als Muslima dargestellter Neben- wie Hauptfiguren mit dem Kopftuch. Zugleich werden die so genannten Inserts, also Zwischenaufnahmen, die einen Ort indizieren sollen, mit Aufnahmen von Frauen mit Kopftüchern verknüpft. Das Kopftuch wird so nicht nur mit Islam konnotiert, sondern dadurch, dass in „Ghettos“, „Ausländervierteln“, also Räumen der Segregation und sozialen Benachteiligung, Frauen mit Kopftuch in den Zwischenbildern gezeigt

werden, konnotieren die Bilder Muslimischsein sowie Frauen mit Kopftuch mit eben jenen städtischen Orten der Ausgrenzung.

Obgleich sich nahezu die gesamte Debatte zum Islam auf das Symbol des Kopftuchs konzentriert und nahezu alle Filme Darstellungen von Frauen mit Kopftüchern inszenieren, lässt sich über die Filme eine weitere, untersuchungswürdige rassistische *othering*-Strategie identifizieren. Sie betrifft die Takke bei Muslimen. Sie inszenieren die männlichen Muslime mit der Takke und markieren diese dadurch gleichzeitig. Untersuchungswürdig wären in diesem Zusammenhang die mit der Takke verbundenen Konnotationen.

Moscheen als mythisierte Räume der Bedrohung: Zahlreiche der Filme greifen auf Inszenierungsweisen von Moscheen zurück, in denen diese in einem grünstichigen Licht gezeigt werden. In der Filmpostproduktion wird ein so genanntes Color-Grading betrieben, das heißt, dass die farbliche wie lichttechnische Gestaltungsweise³¹ nachträglich geändert wird. Die Farbe Grün in Verbindung mit eher geschlossenen Räumen, teilweise in Kellern ruft Assoziationen zur Inszenierung von Folterkellern oder Bedrohungsräumen im modernen Horrorfilm auf. Die Inszenierungen von Moscheen sind also auch in einen (unbewussten) Verweisungszusammenhang zu den mit Angst konnotieren Räumen aus den Inszenierungen moderner Horrorfilme gestellt.

Ambivalenzen zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit. Die Narrationen unterstützen Weisen des Denkens zum Islam, in dem dieser als unsichtbare und daher unbeherrschbare religiöse Bedrohung entsteht. Krimis, die genretechnisch per se Doppelbödigkeiten, Überraschungen, strategische Finten, politische Verwicklungen, Gewalt, Mord, netzwerkartige Akteursfelder und narrative Komplexitäten aufrufen, stabilisieren aufgrund eben jener genretechnischen Eigenschaften bereits solche Konnotationenfelder, die einem weiten Feld dem Islam in andersmedialen Zusammenhängen zugeschrieben sind.

12. Themencluster

Die vielfältigen Themencluster arbeiten je unterschiedlich spezifischen Dynamiken von Islamfeindlichkeit zu. Es sollen nun einige Überlegungen zu den jeweils einzelnen Clustern angestellt werden.

Themencluster: Unterdrückung der Frau im Islam. Wie in der Geschichte zum Migrationskino bereits angedeutet, arbeiten solche Filme, die im Sinne auch frauen-empowernder Art, Ehrenmord und patriarchalische Strukturen kritisieren, rassistischen Strukturen zu. Indem Frauengewalt und Femizid ethnisiert, mit Islam gekoppelt und nicht als Thema einer auch *weißen*

³¹ Lichuanpassungen sind nur graduell möglich (durch Überbelichtungen verloren gegangene Bildinformationen sind z.B. nicht wieder herstellbar). Farbanpassungen sind fast unendlich manipulativ anpassbar in der Postproduktion.

Mehrheitsgesellschaft thematisiert wird, werden soziale Problemfelder andersgemachten Gruppierungen zugeschrieben, die sich so zu essentialistischen Bildern über die *Anderen* verbünden.

Themencluster: Culture Clash. Die Integrationskomödien hingegen operieren zumeist auf zwei Prämissen: Sie gehen davon aus, dass es anthropologische Grundmuster gibt, die es erlauben, kulturelle Differenzen, die selbst unvereinbar sind, zu überwinden. Die suggerierten, zumeist auf stereotypischem Wissen aufbauenden kulturellen Differenzen werden von den Protagonist:innen überwunden, sodass schließlich ein versöhnliches Panorama zurückverbleibt, in dem die Konflikte nahezu restlos aufgelöst sind.

Perfide Züge nimmt diese Logik des Culture Clash in dem Drama „Das deutsche Kind“ an, indem am Ende des Adoptionsdramas zwischen einer muslimischen Familie und deutschen Großeltern um die bio-deutsch-weiße Nachbarstochter, deren Mutter verstorben ist, der Geburtstag des Mädchen mit allen Beteiligten gefeiert wird. Hier macht sich deutlich, dass es für analytische Einschätzungen der Filme auch der formalen Analyse bedarf: Was auf Narrationsebene nach einer kathartischen Auflösung klingt, löst sich bei genauerer Betrachtung als patriarchalisch-hegemoniale Geste auf. Die Kamera präsentiert von einem externen Beobachterstandpunkt in Form einer langen Kamerafahrt den Tisch mit den Geburtstagsgeschenken. Um den herum stehen – allerdings wie in einem Tableau arrangiert – die muslimische Familie, die Großeltern und die Gäste. Dadurch dass der Blick nicht versperrt ist und die Zuschauer:innen über den Kamerablick in sicherer, blicksouveräner Position arrangiert sind, verbleibt der Eindruck eines künstlichen Happy Ends zurück. Der versöhnliche Charakter des Happy Ends, der das Ende des kulturellen Konflikts aufruft, wird in jenem Moment brüchig und erhält den Charakter einer Künstlichkeit (siehe auch Alkin und Kapusuz 2019: 47-49).

Filme, wie „Das deutsche Kind“ zeigen auf, weshalb selbst Gegendarstellungen, in denen z.B. der muslimische Mann kochend neben seiner Frau gezeigt wird, rassialisierende Dynamiken nicht unterwandern kann. Insofern die bildliche Darstellung hier ein Vorurteil aufgreift, nämlich, dass muslimische Männer ihre Frauen in den Raum der Küche und häusliche Tätigkeiten verweisen, hält das Bild dennoch die Bindung zum Vorurteil aufrecht. Es wird nicht negiert, sondern durch ein Gegenbild gleichzeitig antithetisch adressiert und dadurch nicht weniger reproduziert.

13. Handlungsempfehlungen: Aus der Studie sowie darüber hinaus

Wie kulturelle Zugehörigkeiten sind auch religiöse Zugehörigkeiten in vielerlei Hinsichten eine unsichtbare Angelegenheit. Erst im Kontext pädagogischer Kompetenzen können Formen des *othering* als komplexe Wissensformen dekonstruiert werden. Sobald ein Film in Deutschland spielt und eine Verwicklung einer Person angezeigt ist, die nicht der Vorstellung einer Normalität entspricht, sind Prozesse des *otherings* aktiv, weil die Person nicht zu dem Raum oder normativen Kulturvorstellungen zugehörig imaginiert ist, in deren Umfeld sich die Person befindet (vgl.

Mecheril und Castro Varela 2010). Gerade weil Religiösität in psycho-dispositiver Hinsicht eine unsichtbare Sache ist, verlangt ihr Studium in der visuellen Kultur des Massenmediums besondere Aufmerksamkeit. Weitere Forschungen sind angeraten und ihre Distribution in vielfältigen Felder der Produktion audiovisueller Medienformate einzubringen. Auch konkrete praktische Maßnahmen für die Produktionsfelder angesichts der Ergebnisse lassen sich festhalten:

Der Autor der Studie empfiehlt, Krimi- oder Thrillerproduktionen, die den Zusammenhang zwischen Terrorismus, Radikalisierung und Islam herstellen, für die Zukunft zu vermeiden oder gar einzustellen. Eine nicht-rassialisierte Verhandlung der Themen im Kontext des Islams ist angesichts der Unterfütterung rassialisierter Bilddynamiken und damit der Stabilisierung ikonischer Rassismen schier unmöglich. Selbst gesellschaftskritische, intelligente Filme wie „Tatort – Heile Welt“ (2021) oder „Unter Verdacht – Verlorene Sicherheit“, die die Komplexität repräsentationspolitischer Dynamiken im sozialen Feld zu reflektieren suchen, stabilisieren ein ikonisches Bildwissen, das nur bestehenden Rassismen zuarbeiten kann. Diese ikonoklastische Empfehlung sollte aber nicht von Dauer sein, Zensur ist keine Lösung, da sich die Bilder (Fantasien) ihre Wege bahnen und nicht-professionalisierte Bildproduktionen zu den Themen nicht kontrolliert werden können. Filmproduktionen, die sich der Inszenierung muslimischer Themen und Lebenswelten widmen, sollten durch medienpädagogisch wie medienwissenschaftlich geschulte Berater:innen begleitet werden, die durch Bildungsangebote für die Crews, die Fernsehredaktionen und Produktionsfirmen flankiert werden können und von vornherein die Reproduktion sowie den Umgang mit Stereotypen meiden helfen. Zugleich bleibt zu konstatieren, dass das mediale Format des Filmischen ohne Stereotypisierungen nicht auskommen kann, beispielsweise weil Nebenfiguren aufgrund begrenzter Erzählzeit nicht entfaltet werden können und hier zur schnelleren Informationsvermittlung eben auf Marker, Symbole oder Typologien zurückgegriffen werden muss. Fraglich bleibt nur, welche Marker, Symbole oder Typologien zu verwenden sind, und wie diese mit weiteren Diskursen zusammenhängen. Aufgrund der historischen Wandelbarkeit des Kommunikationssettings können Filme, die zuvor diskriminierungsfrei waren, diskriminierend fungieren: ein Umstand, der historisch betrachtet inzwischen die gesamte Medienkultur ereilt.

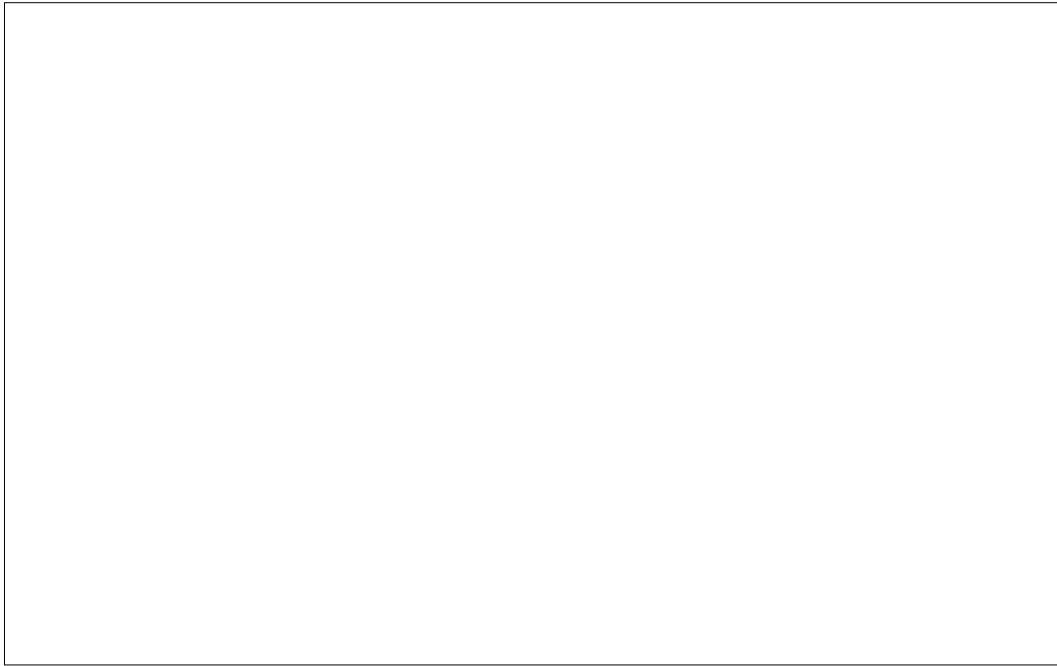


Abb. 9: Standbild aus „Tatort – Heile Welt“ (2017), 68:03 min, © WDR³²

Zweitens sind Produktionsempfehlungen zu unternehmen: Es liegt nach wie vor keine Darstellung der kulturellen Vielfalt muslimischer Kulturen vor. Bei der Darstellung muslimischer Zusammenhänge ist die Verknüpfung der Darstellungsweise mit wissensvermittelnden Elementen zu berücksichtigen. So kann die Darstellung vielfältiger, beispielsweise alevitischer Gemeinden Irritationsmomente bereithalten, die die Verknüpfung von Moderne und Islam anders bereithalten, als es die Repräsentation zumeist sunnitischer Muslime bereithält. Auch möglich sind Produktionen, die binnenkulturelle Differenzen zeigen (Türk:innen mit und ohne frommer Lebensweise, Iraner:innen mit und ohne frommer Lebensweise, Differenzen zwischen verschiedenen muslimischen Subjektivitäten). Die soziokulturell vielfältigen Funktionen von Moscheen sollten betont werden. Regionalkulturelle Spezifika sollten hervorgehoben und als kultureller Reichtum inszeniert werden und auch nicht in Nischenbereiche verschoben werden.

Sämtliche Filme müssen unbedingt Abstand davon nehmen, Muslime anhand von Kopftüchern und Takke visuell zu markern (*othering*). Dieses Beispiel deutet auf die Wichtigkeit hin, bei Produktionen mit islamkulturellen Bezügen, mit medienpädagogisch versierten, beratenden Expert:innen zu arbeiten. Nach wie vor sind sowohl die Filmproduktionsumstände wie die Filmproduktionskulturen nicht-muslimisch geprägt (siehe Studie: Vielfalt im Film, <https://vielfaltimfilm.de/>). Hier kann auf die Handlungsempfehlungen der Studiendurchführenden von „Vielfalt im Film“ verwiesen werden.

³² Wegen der wissenschaftsungenügenden lizenzrechtlichen Konditionen des WDR kann die Abbildung hier nicht dargestellt werden.

Normalisierungsdarstellungen sind ohne einen *double bind* zu versehen. Damit ist gemeint, dass für die Darstellung von Muslimen nicht mit tendenziösen Gegenbildern gearbeitet werden sollte. Meta-reflexive Bezugnahmen helfen, die Darstellungen zu rahmen, können der Logik der Reproduktion von Rassismen aber nicht entgegenhalten oder entgegen. Gemeint ist damit, dass gegenteilige Darstellungen in sich immer noch die Bindung zum Vorbild aufrechterhalten können.

Statistische Erhebungen der Genreverteilung können die emotionale Besetzung von Themen sichtbar machen. Ein Medienmonitor kann hier helfen, Überblick über die Darstellungsweisen zu gewinnen. Generell gilt es, Forschungszusammenhänge zu fördern, die die Untersuchung der medialen Repräsentation von Muslim:innen in fiktionalfilmischen Formaten voranbringen. Angesichts dessen, dass es nach wie vor keine strukturierten Filmdatenbanken zu Filmen zum Islam im deutschsprachigen Raum gibt, sollten Forschungsvorhaben zur Generierung, Evaluierung und kritischen Auseinandersetzung entsprechender Datenbanken gefördert werden. Diese Wissensangebote sollten für die vielfältigen Akteur:innen im Handlungsfeld Film im Kontext von Bildung, Kultur, Kunst und Produktion und für solche, die eine Kenntnis über die sie betreffenden Medialisierungen haben (Moscheen, Verbände, Vereine), auf wissenschaftskommunikativ geeignete Weise zur Verfügung gestellt werden.

Für den Bereich der Bildung bieten sich vielfältige Bildungsformate an, die beispielsweise bei der Bundeszentrale für politische Bildung in Teilen schon bestehen. Hier können sich medienpädagogische Formate und solche noch zu entwickelnden Dialogformate und didaktische Konzepte zu Filmen, die neben formellen Bildungskontexten auch informelle Systeme der Bildung einbeziehen könnten, entwickelt werden. Aufbauend auf den Erfahrungen des Studienautors mangelt es jedoch an geeigneten medienpädagogischen Kompetenzen im Umgang mit Film aufgrund theorie-untersättigter Expertise bei gleichzeitiger Theorieübersättigung der Filmwissenschaft.

14. Fazit

Die Ergebnisse der Studie zeigen, dass Spielfilme sowie fiktionale Serien anderen rassistischen Dynamiken der Medienwelten zuspähen. Bildkulturelle Dynamiken, die aus andersmedialen Zusammenhängen bekannt sind, werden aufgegriffen und fortgeführt. Die Repräsentation von Muslim:innen ist mit emotionalen Erfahrungen verknüpft, die vermehrt mit Gefühlen der Anspannung und Angst verknüpft sind.

In Anbetracht der nach wie vor einseitigen und insbesondere mit Terrorismus oder zivilisatorischer Rückständigkeit konnotierten Wahrnehmung des Islams in den Medien (Hafez 2015) kann angenommen werden, dass aus Makro-Sicht, die in Deutschland besonders reichweitenstark rezipierten Spielfilme und fiktionalfilmischen Serien jene Konnotation des Islams bestärken und somit zur Stabilisierung anti-muslimisch rassistischen Wissens beitragen. Die vielfältigen Culture-Clash-Komödien, die zwangsweise auf Alterität basieren und mit Dichotomisierungen

arbeiten, sind in ihrer logischen wie ästhetischen Anlage eher Essentialismus stabilisierend. Auf meso- und mikro-analytischer Sicht bleibt aber zugleich auch das künstlerische und damit subversiv-ambigues Wirkpotential der Filme nicht ausgeschlossen. Auf dieser Ebene ist jeder Film viel zu komplex, als dass er als „rassistisch“ gelabelt werden könnte. Das resultiert aus der Komplexität der medialen Form des Films: Filme sind Medien der Empfindungsmodulierung (Kappelhoff 2007). Selbst in einer semiotischen Perspektive, also in einer Perspektive, in der wir ihn als zeichenvermittelte Form verstehen wollen, ist er ein „wahrnehmungsnahes Zeichen“ (Sachs-Hombach 2006), das sich in Dauer und demnach zeitlich vielschichtig entfaltet. Das kann aber angesichts der Ergebnisse aus anderen kommunikationswissenschaftlichen Zusammenhängen, die die abwertenden Darstellungen von Muslimen und des Islams konstatieren, nicht beruhigen.

Während die Dramen zu radikalisierten Söhnen, Töchtern, Kindern, die Frage nach der Entradikalisierung stellen (ist die Person inzwischen wieder psychisch von der Radikalisierung entkoppelt oder steht ihre Rückkehr im Zusammenhang mit einer terroristischen Anschlagsabsicht bzw. Spionage?) und so den Islam als eine psychische, damit unsichtbare und so auch unbeherrschbare/unkontrollierbare Gefahr assoziieren, stellen die Krimis die Frage nach der möglichen Entradikalisierung in einer Weise, die der Logik des „White Savior“-Komplexes folgt: In zahlreichen Krimis versuchen die Ermittler:innen die zumeist jungen Radikalisierten von einer drohenden Gewalttat abzuhalten. Diese endet nicht selten mit dem Tod oder Suizid der Radikalisierten.

Gleichzeitig werden Szenen sowie Konstellationen der Stereotypen in vereinzelt Szenen gestört oder unterbrochen. Genau genommen realisiert sich jeder Film als eine spezifische Modulation zwischen rassistischer wie Versuchen der ent-rassialisierenden Praxis. Die Effekte der Filme sind so abhängig von der Skalierungsfrage: Makroskopisch betrachtet ist die Filmkultur zum Islam hoch rassistisch. Auf der Mikro-Ebene der Analyse zeigt sich die mediale Komplexität des Filmischen, die rassistische Dynamiken genauso unterwandert wie sie sie reproduziert oder ambigues belässt.

Doch Wissenskompetenzen, die diese Dynamiken als komplexe Wirkweise des Mediums Film erkennen, sind um Einsichten aus der Visuellen Kultur zu erweitern, die das Problem der Stereotype und Rassismen von ihrer Seite der kulturellen wie bildspezifischen Komplexität aus denken. Das Eingangsbild zur Studie aus der Serie „Sarah Kohr - Stiller Tod“ (Abb. 1) zeigt eine nahezu ikonische Darstellung: Es ist das Bild der Kalashnikov feuernden, Kopftuch tragenden Muslima, die aus einer leichten Untersicht und in Komplementärfarben zwischen einem leichten Grün und Rot gerahmt, das weiß-gelb-flammende Feuer eröffnet. Es sind diese mit Pathos und sich ins kulturelle Bildgedächtnis schreibenden Darstellungen, die die besonders wirkmächtigen Qualitäten der fiktionalen Produktionen ausmachen und das gefährliche Potential besitzen sich über Generationen hinweg zu erhalten. Sie sind es, die die Wahrnehmungen von Menschen deformieren. Ihre Analyse bedarf weiterer kulturanalytisch verfahrenender Medienanalysen.

Klischees und Stereotypen sind, wie der Bildwissenschaftler W.J.T. Mitchell in seinen Studien zu *Blackness* feststellt, wie „Zombies“, sie machen unbeweglich, stellen still, manifestieren, ja „töten“ das Referenzobjekt oder machen es „tötbar“³³, lechzen aber gleichzeitig nach einer immer wiederkehrenden Repräsentation, die den „Zombies“ Leben einhaucht:

Das Leben des Stereotyps besteht im Tod der Wirklichkeit, das es bezeichnet, und der Abstumpfung der Wahrnehmung derjenigen, die es in ihren Köpfen als schematisches Template tragen, um andere Menschen damit zu erkennen. Was das Stereotyp möchte, ist dann genau das, an was es ihm mangelt – Leben, Animation, Vitalität. Und es erhält dieses Leben durch die Tötung des Objekts der Repräsentation und des Subjekts, dass das Stereotyp als Medium für die Klassifikation anderer Subjekte gebraucht. Beide, der Rassist und das Objekt des Rassismus werden durch das Stereotyp auf statische, untätige Figuren reduziert. Oder vielleicht genauer, wir sollten ihren Zustand als eine Art „lebenden Tod“ definieren, den zombiefhafte Zustand der Grenzlinie zwischen Belebtem und Unbelebtem. [...] Die Frage danach, wie genau mit rassialisierten Stereotypen zu verfahren ist, wird nicht einfacher, wenn man sie im Rahmen eines Modells der piktorialen Vitalität und Begehrens statt nach dem der Macht betrachtet. Wenn Stereotypen lediglich machtvolle, tödliche, falsch aufgefasste Bilder wären, könnten wir sie schlichtweg verbannen und sie mit würdevollen, politisch korrekten, positiven Bildern ersetzen. Wie ich jedoch viele Male angemerkt habe, ist diese Art der einfachen Strategie des kritischen Ikonoklasmus nur darin erfolgreich mehr Leben und Macht in das verachtete Bild zu pumpen. (Mitchell 2017: 175)

³³ Damit ist gemeint, dass Wahrnehmungsschemata über Menschen regulieren, welches Leben als mehr oder weniger wert gilt.

Quellen

- Alkin, Ömer (2019): Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos, Bielefeld: transcript-Verlag.
- Alkin, Ömer (2021): „Islam im Migrationskino – Moscheen im Modus des Films. Culture Clash, Radikalisierungs-drama und Normalisierungsphantasien“, in: Ömer Alkin/Mehmet Bayrak/Rauf Ceylan (Hg.), Moscheen in Bewegung. Interdisziplinäre Perspektiven auf muslimische Kultstätten der Migration, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 225-254.
- Alkin, Ömer (Hg.) (2017): Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext, Wiesbaden: Springer VS.
- Alkin, Ömer/Kapusuz, Hayriye (2019): „Das Migrationsdrama ‚Das deutsche Kind‘ (NDR, 2017). Geschichte, Filmographie und Analyse deutsch-türkischer TV-Produktionen“, in: Zeitschrift „Rundfunk und Geschichte“ (Sonderheft zur 47. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Bonn 2017).
- Alkin, Ömer/Tronnier, Claudia (2017): „Ein Interview, ein Rückblick und eine Filmographie“, in: Ömer Alkin (Hg.), Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext, Wiesbaden: Springer VS, S. 383-406.
- Appadurai, Arjun (2009): Die Geographie des Zorns (= Edition Suhrkamp, Band 2541), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Attia, Iman/Popal, Mariam (Hg.) (2018): BeDeutungen dekolonisieren. Spuren von (antimuslimischem) Rassismus, Münster: Unrast Verlag.
- Balibar, Étienne/Wallerstein, Immanuel M. (2019): Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten (= Argument Classics), Hamburg: Argument Verlag.
- Barthes, Roland (2015): Das Rauschen der Sprache (= Edition Suhrkamp), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Binotto, Johannes (2020): „Ideologiekritik und/als analyse textuelle“, in: Malte Hagener/Volker Pantenburg (Hg.), Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 291-308.
- Boguska, Rebecca (2019): Queerness und Virtual Reality — Maria Gutas VR-Installation POV VR XXX. <https://www.cinemabuch.ch/article/630007> (Zugriff: 29.10.2022)
- Bredenkamp, Horst/Raulff, Ulrich (2005): Horst Bredenkamp in zwei Gesprächen mit Ulrich Raulff Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategien des Krieges. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 33 (1), S. 5-11.
- Brunner, Claudia/Dietze, Gabriele/Wenzel, Edith (2009): „Einführung“, in: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-) Orientalismus und Geschlecht, Bielefeld: transcript Verlag, S. 11-22.
- Castro Varela, María do Mar/Mecheril, Paul (2010): „2. Grenze und Bewegung. Migrationswissenschaftliche Klärungen“, in: Paul Mecheril/Castro Varela, María do Mar/Inci Dirim et al. (Hg.), Bachelor | Master: Migrationspädagogik, Weinheim, Basel: Beltz, S. 23-53.

- Ceylan, Rauf/Kiefer, Michael (2022): „Historische Entwicklungen des islamischen Fundamentalismus in Deutschland“, in: Rauf Ceylan/Michael Kiefer (Hg.), *Der islamische Fundamentalismus im 21. Jahrhundert Analyse Extremistischer. Analyse extremistischer Gruppen in westlichen Gesellschaften*, Wiesbaden: Springer VS, S. 3-22.
- Curtis, Robin (2008): „Deixis, Imagination und Perzeption. Bestandteile einer performativen Theorie des Films“, in: Horst Wenzel/Ludwig Jäger (Hg.), *Deixis und Evidenz*, Freiburg: Rombach Verlag, S. 241-260.
- Dinç, Enis/ Bayrak, Deniz/ Reininghaus, Sarah/ Ekinci, Yüksel (2020): *Der deutsch-türkische Film. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Edition Kulturwissenschaft, Band 239), Bielefeld: transcript Verlag.
- Dittmann, Julia (2018): *Ent-Täuschung des weißen Blicks. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse* (= Reihe Postcolonial intersectionality and transcultural literary studies, Band 1), Münster: edition assemblage.
- Du Gay, Paul/Hall, Stuart/Jones, Linda/Mackay, Hughes/Negus, Keith (1996): *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman* (= Culture, media and identities), New York: SAGE.
- Elsaesser, Thomas (2007): „Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: Der Fall Großbritannien“, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft*, S. 85-106.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2011): *Filmtheorie zur Einführung* (= Zur Einführung, Band 321), Hamburg: Junius Verlag.
- Frietsch, Elke (2008): „Auf der anderen Seite. Bilder der Gewalt, Differenz und Solidarität im zeitgenössischen Film zu islamisch geprägten Kulturen und islamischem Fundamentalismus“, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 46, S. 58-68.
- Gallese, Vittorio/Guerra, Michele (2012): „Embodying Movies. Embodied Simulation and Film Studies“, in: *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 3, S. 183-210.
- Göktürk, Deniz (2000): „Migration und Kino - Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 329-347.
- Hafez, Kai (2009): „Mediengesellschaft – Wissensgesellschaft?“, in: Thorsten G. Schneiders (Hg.), *Islamfeindlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS, S. 99-117.
- Hafez, Kai/Schmidt, Sabrina (2015): *Die Wahrnehmung des Islams in Deutschland*, Gütersloh: Verlag Bertelsmann Stiftung.
- Hafez, Kai/Schmidt, Sabrina (2020): *Rassismus und Repräsentation: das Islambild deutscher Medien im Nachrichtenjournalismus und im Film*, Bonn, <https://www.bpb.de/lernen/projekte/oray/314621/islambild-deutscher-medien> (Zugriff: 28.10.2022).
- Hake, Sabine/Mennel, Barbara C. (Hg.) (2012): *Turkish German cinema in the new millennium. Sites, sounds, and screens*, New York: Berghahn Books.

- Hall, Stuart (2004): „Kodieren/Dekodieren“, in: Stuart Hall/Juha Koivisto/Andrea Merkens (Hg.), *Ausgewählte Schriften 4. Ideologie, Identität, Repräsentation*, Hamburg: Argument-Verlag, S. 66-80.
- Heidenreich, Nanna (2015): *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration (= Post_koloniale Medienwissenschaft, Band 4)*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Holert, Tom (2008): „Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 328-353.
- Kappelhoff, Hermann (2007): „Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie“, in: Anne Bartsch/Eder, Jens, Fahlenbrach, Kathrin (Hg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 297-311.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums (= Edition Suhrkamp, Band 1674)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Küçükgöl, Dudu (2014): „Freischwimmerin. Eine postkoloniale Kritik“, in: Farid Hafez (Hg.), *Jahrbuch für Islamophobieforschung 2015*, Wien: new academic press, S. 10-25.
- Latour, Bruno (2019): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Band 1861)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lehmann, Hauke (2023): *Repräsentationskritik und das „deutsch-türkische Kino“*, in: Ömer Alkin/Alena Strohmaier (Hg.): *Rassismus und Film*, Marburg: Schüren Verlag (im Erscheinen).
- McKee, Robert (2000): *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag.
- Mitchell, W.J.T. (2008): *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: C.H. Beck.
- Mitchell, W.J.T. (2017): „Lebende Farbe. Rassialisierung und Animation in Spike Lees *Bamboozled* (2000)“, in: Ömer Alkin (Hg.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden: Springer VS, S. 169-188.
- Moretti, Franco (2016): *Distant Reading*, Konstanz: Konstanz University Press.
- Müller, Nadine D./Steinert, Anika/Esselbach, Kateryna/Zimmerling, Sophia (2017): „Medien und Islam – eine gefährliche Mischung?“, in: Wolfgang Frindte/Nico Dietrich (Hg.), *Muslimen, Flüchtlinge und Pegida*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 139-157.
- Mundhenke, Florian (2016): *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm: Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*, Wiesbaden: Springer VS.
- Paratext. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:paratext-7756> (Zugriff: 30.20.2022)
- Pischel, Christian (2014): *Die Orchestrierung der Empfindungen. Affektpoetiken des amerikanischen Großfilms der 1990er Jahre*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Profilmische Wirklichkeit, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:profilmisch-3922> (Zugriff: 28.10.2022)

- Sachs-Hombach, Klaus (2006): „Elemente einer philosophischen Bildtheorie des Films“, in: Thomas Koebner/Thomas Meder/Fabienne Liptay (Hg.), Bildtheorie und Film, München: Edition Text + Kritik, S. 158-175.
- Said, Edward W. (2009): Orientalismus, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
- Schindler, Muriel (2021): Deutsch-türkisches Kino. Eine Kategorie wird gemacht (= Marburger Schriften zur Medienforschung, Band 88), Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Schneckener, Ulrich (2022): „Einzeltäter als Modus operandi: Zur Gewaltstrategie des Islamischen Staates in Westeuropa“, in: Rauf Ceylan/Michael Kiefer (Hg.), Der islamische Fundamentalismus im 21. Jahrhundert Analyse Extremistischer. Analyse extremistischer Gruppen in westlichen Gesellschaften, Wiesbaden: Springer VS, S. 133-156.
- Smelik, Anneke (2007): „Feminist Film Theory“, in: Pam Cook (Hg.), The Cinema Book, London: BFI, S. 491-504.
- Spöhrer, Markus (2017): „Zur Produktion des ‚Kanak‘-Stereotypen. Übersetzungen und Verknüpfungen von ‚postmigrantischer‘ Erfahrung und filmischen Diskursen der HipHop-Kultur“, in: Ömer Alkin (Hg.), Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext, Wiesbaden: Springer VS, S. 297-313.
- Williams, Linda (2009): „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“, in: montage AV 18, S. 9-30.
- Wuss, Peter (2020): „Zum Realitätseffekt des Spielfilms“, in: Peter Wuss (Hg.), Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht, Wiesbaden: Springer VS, S. 415-431.
- Yeşilada, Karin E. (2008): „Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film“, in: German as a foreign language, S. 73-99.

Erwähnte Filme

- Der verlorene Sohn (2007) (R: Nina Grosse).
- Die Fremde (2010) (R: Feo Aladağ).
- Düğün (1990) (R: Ismet Elçi).
- Fremder Freund (2003) (R: Elmar Fischer).
- Hamburger Lektionen (2007) (R: Romuald Karmakar).
- Hype (2021) (R: Esra Phul/Patrick Phul).
- Kurz und Schmerzlos (1998) (R: Fatih Akın).
- Macht euch keine Sorgen! (2017) (R: Emily Atef).
- Nur eine Frau (2019) (R: Sherry Hormann).
- Sarah Kohr - Stiller Tod (2019) (R: Christian Thede).
- Schläfer (2004) (R: Benjamin Heisenberg).
- September (2002) (R: Max Färberböck).
- Shirins Hochzeit (1976) (R: Helma Sanders-Brahms).

Tatort - Heile Welt (2021) (R: Sebastian Ko).

Tatort - Schwarzer Afghane (2012) (R: Thomas Jahn).

The Stoning (2005) (R: Harald Holzenleiter).

Unter Verdacht - Verlorene Sicherheit (2015) (R: Andreas Herzog).

Zelle (2007) (R: Bijan Benjamin).