

Ästhetiken der Irritation.
Kosmopolitismus am Beispiel des aktuellen iranischen Kinos

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin

Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaft
Institut für Theaterwissenschaft

vorgelegt von

Janna Heine

Berlin 2023

Erstgutachterin Prof. Dr. Sabine Nessel
Zweitgutachter Prof. Dr. Matthias Christen

Tag der Disputation: 22.05.2023

Vorwort und Danksagung

Ich mochte das iranische Kino nie besonders. Ich verband damit im realistischen Stil gedrehte Sozialdramen, die im Programm westlicher Filmfestivals Missstände und Leid innerhalb der iranischen Gesellschaft und besonders die prekäre Situation von Frauen plakativ ausstellten. „Betroffenheitskino“ oder „Armutsporno“ waren Begriffe, die mir im Kopf herumschwirrten, wenn ich an das iranische Kino dachte. Ich vermied es also – bis zu jenem Abend, es muss 2016 gewesen sein, an dem ich im Berliner Sputnik Kino eher zufällig Ana Lily Amirpours *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT* (US 2014) zu sehen bekam. Der iranische Vampir-Western stellte meine Vorbehalte gegenüber des iranischen Kinos fundamental in Frage. Vorbehalte, die auch mit einem gewissen Widerstand gegen die Erwartungshaltungen eines überwiegend westlichen Publikums an das sogenannte Weltkino gekoppelt waren. Die Erwartungshaltung bekam ich als Producerin kurdischer Filme zu jener Zeit häufig zu spüren. Besonders dann, wenn deutsche Redakteur*innen und Filmförderungen den kurdischen Filmemacher*innen nach dem Pitch verkündeten, ihre Geschichten seien nicht authentisch.

Da stand ich also in Berlin Kreuzberg, überwältigt und berauscht von Amirpours Vampirin, die in einen Tschador gehüllt auf einem Skateboard nachts durch die dunklen Straßen der fiktiven Stadt Shahr-i bad rollt und Zuhältern und Drogenabhängigen das Blut aus den Adern saugt. Ich hatte mich geirrt. Das iranische Kino war aufregender und vielfältiger als ich es für möglich gehalten hatte, und so begann ich immer mehr iranische Filme wahrzunehmen, die meine Denkmuster ins Schwanken brachten. Denkmuster, die, so zeigte die wissenschaftliche Recherche schon bald, strukturell und nicht nur individuell geprägt waren. Ich begann zu realisieren, dass das Problem, das mich lange Zeit auf Distanz zum iranischen Kino gehen ließ, weniger aus den Filmen rührte als aus der Art und Weise, wie die Filme in westlichen Kontexten häufig gelesen werden.

Innerhalb der Konzeption dieser Arbeit rückte *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT* nach und nach in den Hintergrund. Die Irritationen, die der iranische Film und einige nach ihm bei mir auslösten, traten dafür zunehmend in den Vordergrund. Entstanden ist eine Arbeit, die Irritationen, das Staunen, Wundern, Zögern und Zaudern feiert. Eine Arbeit, die ihren Leser*innen neue Blickwinkel eröffnen will – auf das iranische Kino, die Welt und nicht zuletzt sich selbst.

Die Fertigstellung der Dissertation wäre ohne die großzügige finanzielle Unterstützung durch ein Promotionsstipendium der Heinrich-Böll-Stiftung nicht möglich gewesen. Sie wäre kaum möglich gewesen ohne meine Mitpromovend*innen und die Postdocs aus den Forschungskolloquien der Freien Universität Berlin und der Universität Bayreuth, die mir über Jahre hinweg mit ihren klugen Anregungen und ihrer Herzlichkeit eine wichtige Stütze waren. Persönlich bedanken will ich mich bei Laura Katharina Mücke, Felix Hasebrink, Anna-Sophie Philippi und Maximilian Rünker, mit denen trotz pandemischer Zustände über Standorte und universitäre Anbindungen hinweg ein inhaltlicher Austausch stattfand

und ein lehrreiches und motivierendes Netzwerk entstanden ist. Einen herzlichen Dank möchte ich auch Prof. Dr. Will Higbee aussprechen, der mich während meines Forschungsaufenthalts an der University of Exeter sowohl fachlich als auch persönlich förderte. Der größte Dank gebührt Prof. Dr. Sabine Nessel und Prof. Dr. Matthias Christen, von deren stets wohlwollender, konstruktiver und motivierender Betreuung diese Arbeit in höchstem Maße profitieren konnte.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meiner Familie, meinen Freund*innen und meinen ‚Companion Species‘ mit Pfoten und Hufen bedanken, die stets geduldig mit mir waren und auch im Schreibetunnel nicht von meiner Seite wichen. Insbesondere zu danken habe ich Marion für das Lektorat und Fredi für sein Verständnis, liebevolle Unterstützung und großen Kochkünste, ohne die ich am ein oder anderen Abend hätte hungrig zu Bett gehen müssen.

Inhaltsverzeichnis

Teil I. Rahmung	7
1 Irritierendes iranisches Kino. Einführung in das Vorhaben	7
1.1 Situierung der Studie	9
1.1.1 <i>De-Westernizing</i>	11
1.2 Theoretisch-methodische Anschlüsse	12
1.2.1 Transnationales Kino	13
1.2.2 Kosmopolitisches Kino	17
1.2.3 Phänomenologie und Kosmopolitismus	21
1.3 Aufbau der Arbeit	23
1.4 Relevanz	27
2 Konstruktionen des iranischen Kinos	29
2.1 Diskursbildungen im Kontext der Islamischen Revolution	36
Teil II. Analysen	41
3 Die Allegorische Poetik im iranischen Kino	41
4 Farbspiele in <i>A DRAGON ARRIVES!</i> . Magischer Realismus im Kino	47
4.1 Paranoide Erzählstruktur	48
4.2 Farbe als Doppelagentin	55
4.2.1 Annäherung und Distanzierung	56
4.2.2 Betonungen und Tarnungen	58
4.2.3 McGuffins	61
4.2.4 Ablenkungsmanöver	63
4.2.5 Exkurs Magischer Realismus bei Jameson	65
4.2.6 Unterbrechungen	67
4.3 Transformationen der Objektwelt	69
4.4 Allegorie und Antitotalitarismus	73
5 Politisches iranisches Kino	77
6 Paradoxie und Politik in <i>TEHERAN TABU</i> . Cinema out of Control	85
6.1 Paradoxe Welt	86
6.2 Politische Verräumlichungen	89
6.3 Uneindeutige Phänomene	94
6.3.1 Substanz-materielle Paradoxa	96
6.3.2 Haptisches Kino	101
6.4 Cinema out of Control	105
7 Zwischenfazit. <i>De-Westernizing</i> im iranischen Kino	110
7.1 Unkontrollierbare Welten	111

7.2 Politische Subjektivierung	115
7.3 <i>Re-Presentation</i> . Genre und <i>De-Westernizing</i>	118
8 Das Fremde im iranischen Kino	122
9 Gestörte Erwartungen. Fremderfahrung in <i>FISH & CAT</i>	129
9.1 Genrefizierung	132
9.1.1 <i>Mental Space</i>	132
9.1.2 <i>Emotional Space</i>	135
9.2 Genre-Störung	140
9.2.1 Kreisläufe und Leerstellen	144
9.3 Fremderfahrung	150
10 Feministisches iranisches Kino	156
11 Interferenzen der Angst. Intersektionalität in <i>UNDER THE SHADOW</i>	163
11.1 Repräsentationen der Intersektionalität.....	166
11.2 Figurationen der Intersektionalität	170
11.2.1 Kollagieren.....	171
11.2.2 Verlagerungen	173
11.3 Angst als Praktik der Differenzierung.....	176
11.3.1 Krieg/Terror.....	177
11.3.2 Dschinn/Grauen und Schock	180
11.4 Interferenzen der Angst	183
11.4.1 Glasscheibe.....	184
11.4.2 Tschador	187
11.5 Situierete Zuschauer*innen	193
Teil III. Ergebnisse	195
12 Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino	195
12.1 Kosmopolitische Erfahrung	198
12.2 Die ethische Haltung. Innehalten im Offenen.....	200
12.3 Responsives Antworten und Komponieren von Welt	207
12.4 Forschungsausblick und Schluss.....	212
Literaturverzeichnis.....	218
Film- und Abbildungsverzeichnis.....	239
Anhang	243
Anhang 1: Kurzzusammenfassung deutsch.....	243
Anhang 2: Kurzzusammenfassung englisch.....	244
Anhang 3: Eigenständigkeitserklärung.....	246

Teil I. Rahmung

1 Irritierendes iranisches Kino. Einführung in das Vorhaben

In jüngerer Zeit haben mich vier iranische Filme, die im Rahmen von internationalen Filmfestivals aufgeführt wurden, zum Staunen gebracht. Die vier Filme unterscheiden sich in ihrer transnationalen Produktionsgeschichte, erzählen von verschiedenen Konflikten, bewegen sich in unterschiedlichen Genres und differenzieren sich hinsichtlich ihrer technischen Spezifikationen. Die Filme brechen mit dem stereotypen Bild des realistisch erzählten iranischen Sozialdramas, das speziell im westlichen Ausland kursiert. Erstaunlich ist aber vor allem die irritierende Ästhetik der Filme, die auf unterschiedliche Art und Weise kognitive und sensomotorische Orientierungssysteme der Zuschauer*innen verunsichert, die für die Navigation durch den Film sowie die Sinnerschließung wichtig sind.¹ Das Staunen über die vier iranischen Filme nimmt seinen Lauf mit Irritationen, die in der Rezeptionsdauer normalerweise passende Denk- und Wahrnehmungsweisen unterbrechen und zumindest stellenweise als unpassend erscheinen lassen. Im Raum steht daher die Frage: Welchen Wert hat die irritierende Erfahrung, die die vier iranischen Filme vermitteln?²

Die Erfahrungen der Irritation, die die Zuschauer*innen in ihren angestammten Plätzen erschüttern, bilden den Ausgangspunkt dieser Studie. Das Forschungsvorhaben stützt sich auf ein ästhetisches Vorgehen; vorweggenommen sei, dass ich nicht in klassisch national- oder weltkinematografischer Manier über das iranische Kino sprechen werde. Konkret bedeutet das: Ich werde mich nicht darum bemühen, die Filme und ihre irritierenden Ästhetiken im Sinne einer nationalen Allegorie zu interpretieren, wie es Fredric Jameson in seinem ebenso einflussreichen wie kritisierten Artikel *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986b) einst für die Interpretation aller Filme des globalen Südens vorschlug. Gleichsam geht es mir nicht darum, die irritierenden iranischen Filme als ‚andere‘ iranische Filme von einem vermeintlichen iranischen ‚Ursprungskino‘ abzugrenzen, mit dem außerhalb Irans meist das postrevolutionäre und inzwischen mehr als 40 Jahre alte neue iranische Kino um „father figure“ Abbas Kiarostami gemeint ist (Erfani 2012, S. 89). Es soll also keine irritierende oder ‚neue seltsame iranische Welle‘ im Sinne eines eigenständigen Genres ausgerufen und nach (trans-)nationalen Erklärungen für deren Entstehung gesucht werden.³ Um das Vorhaben zu konkretisieren, möchte ich einen ersten Einblick in den Filmkorpus gewähren, aus dem sich die Thesen sowie die theoretisch-methodischen Anschlüsse dieser Studie ergeben.

¹ Die irritierende Ästhetik ist hier im Sinne der Wirkungsästhetik nach Wolfgang Iser zu verstehen; vgl. Iser 1994. Der Begriff Ästhetik bezieht sich in dieser Studie also nicht auf die Form oder den Stil des Films. Mein Ästhetikbegriff ist im Sinne der *aisthesis* zu denken – ein Begriff, der ästhetische Überlegungen als Überlegungen zur „Wahrnehmungslehre“ denkt; Böhme 2014, S. 26.

² Diese Frage beschäftigt auch Siegfried Kracauer in *Theorie des Films*; vgl. Kracauer 2001 [1964], S. 371.

³ Wie etwa im griechischen Kontext der sogenannten New Weird Greek Wave; vgl. Psaras 2016; vgl. Papanikolaou 2021.

A DRAGON ARRIVES! (EJHEDA VARED MISHAVAD!, R.: Mani Haghighi, IR 2016) – das Ausrufezeichen im Filmtitel ist Programm – ist ein rasant und multiperspektivisch erzählter, bunter Mix aus Mockumentary, Agentengeschichte zu Zeiten der Schah-Regierung in den 1960er Jahren und vielem mehr. Der Film bringt die Zuschauer*innen durch rätselhafte Strukturen und Verwirrspiele an die Grenzen des kognitiven Verstehens und versetzt sie gleichsam in einen Zustand der Rast- und Ratlosigkeit. Es sind vor allem die Farben im Film, die ein doppeltes Spiel treiben und sowohl Orientierungshilfe bieten als auch in Sackgassen führen und falsche Fährten legen; die Farben sind es, die das Geschehen im Film immer wieder umlenken oder unterbrechen. Die filmische Welt erweist sich hier nicht als Repräsentation einer außerfilmischen exotischen Welt, wie man es aus der Weltkinotheorie kennt (vgl. Berghahn 2019). Die filmische Welt ist vielmehr ein stetiger Transformationsprozess, der in einer noch näher zu bestimmenden Art und Weise für die Zuschauer*innen nicht eindeutig zu erschließen ist.

Auch die Rotoskopieanimation TEHERAN TABU (R.: Ali Soozandeh, DE/AT 2017) weist solche Uneindeutigkeiten auf. Genauer gesagt, scheinen hier Paradoxa auf, neue und ungewöhnliche Formen, die bei den Zuschauer*innen für Verwunderung sorgen. Der Film wirkt paradox, da sich hier realistische und unrealistische Bilder respektive Bildwahrnehmungen auf widersprüchliche Art und Weise miteinander verstricken. Monumente und Figuren in diesem Film erscheinen als lebendig und unlebendig zugleich, wodurch gewohnte Differenzierungs- und Kategorisierungsgrundlagen ins Schwanken geraten. Normalerweise getrennte Systeme scheinen sich hier zu vergegenständlichen, binäre Ordnungsverhältnisse werden in Frage gestellt und neue, auch paradoxe Seins-Weisen werden hervorgebracht. Diese Neuaufteilung der räumlichen Verhältnisse stellt Selbstverständlichkeiten in Frage – nicht allein auf der Ebene des Films, sondern auch auf der Ebene der Zuschauer*innen.

Ein Hinterfragen des Selbst respektive der eigenen verkörperten Orientierung in der Welt, bedingen auch die Spielfilme FISH & CAT (MAHI VA GORBEH, R.: Shahram Mokri, IR 2013) und UNDER THE SHADOW (R.: Babak Anvari, GB/LB/QT 2016). Die Filme verbindet sowohl die Nähe zum Horrorkino als auch ein jeweils unkonventioneller Umgang mit Genrekonventionen, der über die Tatsache hinausweist, dass Horrorfilme im iranischen Kino erst seit wenigen Jahren sichtbar in Erscheinung treten.

FISH & CAT, der als der erste iranische Slasher gehandelt wird und die Zuschauer*innen mit dem Eintreten eines schockierenden Ereignisses rechnen lässt, wird am Ende nicht einen Tropfen Blut vergießen. Anstatt drastische Bilder der Gewalt zu zeigen, dreht der Film unentwegt Kreise um einen kanibalischen Mord, suggeriert den Horror dabei aber nur, was für das normalerweise grafische Slasher-Genre unüblich ist. Wie sich zeigen wird, bleibt dem Film nichts anderes übrig, als um den Mord zu kreisen, denn der Film entwirft ein eigenes, non-lineares Raum- und Zeitkonzept, das verhindert, das kannibalische Ereignis auf konventionellem Wege zugänglich zu machen. Raum-zeitliche Verfremdungen stören die Erwartungen der Zuschauer*innen, gleichzeitig lassen sie die habitualisierten und si-

cherglaubten Bewegungsdimensionen durch Raum und Zeit als Orientierungsmaßstab unpassend werden.

UNDER THE SHADOW, der sowohl als feministisches Sozialdrama, Kriegsfilm und Haunted-House-Horror beschrieben werden kann, fordert die Orientierung der Zuschauer*innen ebenfalls heraus. Bezeichnend sind unterschiedliche Bedrohungsszenarien, denen die Protagonistin des Films auf der Handlungsebene ausgesetzt ist. Das führt auch auf der ästhetischen Ebene zu einer Überlagerung von unterschiedlichen, normalerweise getrennten, kinematografischen Angsttypen. Diese Überlagerungen der Angst sind nicht bloß als Intensivierungen des Angstempfindens zu verstehen, sie erschweren die Kategorisierung des Geschehens, darüber hinaus schaffen die Überlagerungen divergierender Raum-, Zeit- und Körperkonzepte schwindelerregende Momente, in denen die Zuschauer*innen für einen kurzen Moment den Boden unter den Füßen verlieren und sich neu orientieren müssen.

Mit diesem ersten Hineinlinsen in die vier Filme, die sowohl in Iran als auch im Ausland gedreht wurden, sollte bereits deutlich geworden sein, dass es hier nicht um in irgendeinem realistischen Stil gedrehte Festivalfilme des globalen Südens geht, die einem meist westlichen Publikum authentische Einblicke in fremde Welten gewähren (vgl. Berghahn 2019, S. 20; vgl. Elsaesser 2012, S. 386). Die vier iranischen Filme bringen ihre Zuschauer*innen nicht aus dem Konzept, in dem sie ‚fremde‘ oder ‚exotische‘ Welten auf vermeintlich authentische Art und Weise zeigen. Es geht mir nicht so sehr um Welten, die aus einer europäisch-westlichen Perspektive betrachtet, geografisch in der Ferne liegen. Die Filme bringen ihre Zuschauer*innen durch formal-ästhetische Mittel aus dem Konzept, da sie Ordnungen von Raum, Zeit und Körper, automatisierte Denklogiken, Wahrnehmungs- und Wissensformen, mit denen sich die Zuschauer*innen dem Film und auch der Welt üblicherweise annähern, durchkreuzen. Normen werden plötzlich unpassend, zuvor gelingende Anschlüsse greifen nicht mehr richtig ineinander, routinierte Abläufe und die damit verbundenen Denk-, Wahrnehmungs- und Wissenssysteme geraten ins Stocken.

Wird etwas gestört, bedeutet das nicht unbedingt, dass etablierte Systeme zum Erliegen kommen und entsorgt werden müssen. Eine Störung oder ein Stocken kann auch zu Wartungsarbeiten aufrufen, zum ‚Entkalken‘ der Maschine. Meine im Weiteren zu konkretisierende These ist somit, dass im irritierenden iranischen Kino für selbstverständlich gehaltene Arten und Weisen das iranische Kino, die Welt als auch das eigene In-der-Welt-Sein zu denken und wahrzunehmen, gestört und verändert werden. Das irritierende iranische Kino ermöglicht es meines Erachtens, anders über die Welt nachzudenken und sich in dieser zu positionieren.

1.1 Situierung der Studie

Meine filmphilosophischen Überlegungen schließen unter anderem an Jean-Luc Nancys am Werk Abbas Kiarostamis formulierte These an, dass das Kino als „Teilhabe und Mitteilung [...] eine Intensität

des Blicks auf eine Welt [bietet, J.H.], deren integraler Bestandteil es ist“ (2005 [2001], S. 17). Das hiesige Kinoverständnis meint nicht den dunklen Saal mit großer Leinwand und samtigen Sesseln, sondern einen ästhetischen Raum. Einen Erfahrungsraum einerseits, in dem die spezifische Wirkung der Filme auf die Zuschauer*innen diskutiert werden kann; andererseits einen Raum, in dem verkörperte Zuschauer*innen in der Austauschbeziehung mit audiovisuellen Bewegtbildern und Tönen filmische Welten entwerfen, die dazu beitragen können, die Welt und das eigene In-der-Welt-Sein mit anderen Augen zu sehen.

Will eine europäische und der iranischen Kultur nicht zugehörige Filmwissenschaftlerin mit Ästhetiken der Irritation im iranischen Kino arbeiten und dabei über ‚die Welt‘ nachdenken, ist das nicht unproblematisch. Es steht die Kritik im Raum, dass ich mir aus der Position einer westlichen Filmwissenschaftlerin einen mir kulturell fremden Forschungsgegenstand aneigne und ihn in meine eigenen wissenschaftlichen Theorien sowie Vorstellungen von Welt überführe. Wie auch die Filmwissenschaftlerin Daniela Berghahn in ihren Überlegungen zum Umgang mit Filmen des sogenannten Weltkinos richtig anmerkt, wäre es jedoch eine Art Kulturessenzialismus, wenn Filme, die eine spezifische nationale Rahmung erfahren, nur noch von ‚einheimischen‘ Filmwissenschaftler*innen befragt werden dürften (vgl. 2019, S. 25–26). Das Limitieren der legitimen Forschungsgegenstände auf die eigene Bubble scheint für die aktuellen Bestrebungen der Filmwissenschaft, sich aus eurozentrischen, imperialistischen und rassistischen Praktiken herauszuarbeiten, also kontraproduktiv, da es Identitätskategorien und damit auch kulturelle Differenzen festschreiben würde.

Sinnvoller scheint es dagegen, die Probleme der Aneignung als auch die kulturelle Differenz, die theoretisch zwischen mir und den iranischen Filmen denkbar ist, zu kommunizieren und in die Entwicklung des Forschungsdesigns einzubeziehen. In Anlehnung an Donna Haraways transdisziplinär beachtetes Konzept des situierten Wissens (vgl. 1995 [1988]), kann dieses Kommunizieren und Einbeziehen der spezifischen Herausforderungen und nicht unproblematischen Rahmenbedingungen der Aneignung auch als Konkret-Werden bezeichnet werden. Das Prinzip des Konkret-Werdens im situierten Wissen fordert dazu auf, die spezifischen Bedingungen einer Untersuchung in die Formulierung der Thesen sowie in die Selektion von Theorien und Methodik einzubeziehen.

Der Hintergrund von Haraways vielfach beachtetem Konzept ist zunächst die These, dass Forschung niemals auf neutralem Boden betrieben werden kann. Ob bewusst oder unbewusst, die Selektionsmechanismen sind in Interessen, Prägungen oder Diskussionen verstrickt, die Wissenschaftler*innen im Laufe ihrer akademischen und persönlichen Entwicklung durchleben und in die Forschung eintragen. Dass das situierte Wissen auch in der Film- und Medienwissenschaft Zuspruch findet (vgl. Deuber-Mankowsky und Holzhey 2013; vgl. Despret et al. 2011), kann unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass Haraway in ihren Überlegungen selbst auf die Situierung von Bildkulturen verweist. Das bedeutet, dass Auseinandersetzungen mit Bildkulturen, zu denen auch das iranische Kino

gezählt werden kann, stets von Prozessen der Situierung durchdrungen sind. Es ist also kaum vermeidbar, Forschungsgegenstände wie das irritierende iranische Kino in die eigenen Denklagen zu überführen oder sie zumindest an diese anzuschließen.

Ein situiertes Wissen will nun jedoch nicht versuchen, Wissenschaftler*innen und Forschungsgegenstände zu unbeschriebenen Blättern umzufunktionieren. Vielmehr geht es darum, trotz der Aneignungsprobleme Wege zu finden, Forschung zu betreiben und objektive und kommunizierbare Ergebnisse zu produzieren. Nach Haraway gelingt das, in dem Wissenschaftler*innen eine partielle Perspektive einnehmen (vgl. 1995 [1988], S. 82). Eine partielle Perspektive einnehmen bedeutet, sich der eigenen spezifischen Verkörperung bewusst zu werden sowie die Verstrickung der Forschenden in kulturelle, soziale und historische Kontexte zur Sprache zu bringen. Haraway argumentiert dabei, dass Thesen wirkungsvoller und Ergebnisse umso aussagefähiger sind, wenn die objektive Forschung an eine spezifische Verkörperung rückgebunden wird, sprich ein Bewusstsein dafür entwickelt wird, dass Fragestellungen, Thesen, Forschungskontexte und Ergebnisse hochgradig spezifisch sind. Haraways situiertes Wissen kritisiert dabei nicht nur die Idee von allgemeingültiger Forschungspraktiken und -ergebnissen, sie will mit ihrem situierten Wissen auch an ein Verantwortungs- und Dringlichkeitsbewusstsein innerhalb der Forschung appellieren. Sie argumentiert in ihren Ausführungen zur Situierung daher: „Vielleicht gelingt es uns so, eine Verantwortlichkeit dafür zu entwickeln, zu welchem Zweck wir zu sehen lernen“ (ebd.).

Ein situiertes Wissen setzt voraus, sich der eigenen Verortung und partikularen Verkörperung bewusst zu werden, um komplexe Fragen, wie Veränderungen von Weltvorstellungen, nicht im luftleeren Raum zu diskutieren, sondern „sich Problemen zu widmen, die in der konkreten Situation pragmatisch wichtig sind und für die es keine unumstrittenen Lösungen gibt“ (Harrasser 2013, S. 242). Damit bedeutet situiertes Wissen auch zu argumentieren, warum eine Fragestellung und Problembearbeitung gerade in der spezifischen Forschungssituation wichtig sein könnte. Die zentrale Frage, die sich stellt, ist also nicht, ob eine europäische Filmwissenschaftlerin mit iranischen Filmen über die Welt philosophieren darf; die Frage ist, unter welchen spezifischen Voraussetzungen dieses Philosophieren trotz der Problematiken von Bedeutung sein könnte.

1.1.1 *De-Westernizing*

Zunächst lässt sich festhalten, dass die von mir beschriebenen Irritationen maßgeblich auf Störungen von Systemen zurückzuführen sind, die durch westliche Einflüsse geprägt sind, in die ich, ob ich will oder nicht, verstrickt bin. Von Bedeutung scheint mir die Störung dieser Systeme also deshalb, da sie perspektivisch Weltvorstellungen einem *de-Westernizing* unterziehen könnte, wie es die Filmwissenschaftler Saër Maty Bâ und Will Higbee denken (vgl. 2012b). Westen meint hier weniger eine geografische Region oder Epoche, sondern eine spezifische Art und Weise des In-der-Welt-Seins sowie des

Sehens, Wahrnehmens und Repräsentierens von Welt, das zwar in abendländischen Kulturen stark verankert, aber dort nicht exklusiv anzutreffen ist. Mit dem Begriff westlich ist vor allem das Denken in Ideologien und festen Kategorien gemeint (vgl. ebd., S. 2). Westliche Denklögen stehen daher auch in Beziehung mit Essenzialismus, Totalitarismus und Imperialismus, die nicht nur spezifische Vorstellungen von Welt manifestieren, sondern auch Fragen der Differenz sowie der intersubjektiven Vergemeinschaftung mit Anderen oder Fremden tangieren.

Ich interessiere mich also dafür, wie die Ästhetiken der Irritation im iranischen Kino einen neuen Blick auf die Welt, Differenz und das gemeinschaftliche In-der-Welt-Sein mit Fremden gewähren können – einen Blick, der nicht in westlichen Logiken aufgeht, sondern diese kritisiert. Die *de-Westernizing*-Potenziale des irritierenden iranischen Kinos führe ich, wie die kurze Einführung in die Filme bereits verdeutlicht haben sollte, dabei weniger auf die vermeintlich nicht-westliche Identität der transnationalen iranischen Filme zurück, sondern auf die spezifische Wirkungsästhetik, die sich aus dem filmischen Material und der verkörperten Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in analytisch herleiten lässt. Das bedeutet, dass eine kritische Unterwanderung westlicher Weltvorstellungen am Beispiel der vier iranischen Filme ausgehend von ihren spezifischen kinematografischen Eigenschaften diskutiert werden soll. Das irritierende iranische Kino stellt in diesem Sinne und in der spezifischen Konstellation dieser Studie einen Raum dar, in dem ein Philosophieren über ein *de-Westernizing* der Welt möglich wird.

1.2 Theoretisch-methodische Anschlüsse

De-Westernizing ist in dieser Studie nicht als starre Theorie, sondern als Denkfigur zu verstehen, die einen „fluktuierenden Charakter“ aufweist, „der eine Fülle an theoretischen Perspektiven in unterschiedlichen Akzentuierungen zu bündeln vermag“ (Müller-Tamm 2014, S. 100). Folglich werden unterschiedliche transdisziplinäre Ansätze herangezogen, um die Prozesse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino zu konkretisieren. Meine Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino stehen dabei in enger Beziehung zu zwei etablierten Konzepten der Filmwissenschaft, die selbst als Verschränkung von kulturwissenschaftlichen, soziologischen sowie film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen zu denken sind: das transnationale Kino einerseits und das kosmopolitische Kino andererseits. Beide Ansätze bewegen sich im Denken der sogenannten zweiten Moderne und bemühen sich vor allem durch den Einfluss der Cultural und Postcolonial Studies auf verschiedene Art und Weise um antiessenzialistische, eurozentrismuskritische und dekoloniale Positionen der Filmwissenschaft.

Die zweite Moderne, ein Begriff des Soziologen Ulrich Beck, distanziert sich vom Modernitätsverständnis des 19. Jahrhunderts. Es geht um eine Abkehr von Essenzialismus, Universalismus und kategorischen Ideologisierung, von denen Beck hier einige nennt:

It presupposed a world of bounded and opposed societies, each in its own container, and each with its own culture, its own economy, its own identity, and control over the destiny of its own people. (Beck und Willms 2004, S. 16)

Die zweite Moderne steht in enger Relation zu Globalisierungsprozessen. Grenzüberschreitungen, ob im analogen oder digitalen Raum, Migrationsbewegungen und kulturelle Durchmischungen sind zentrale Aspekte der globalisierten Gesellschaft, die auch das Denken der Welt im Sinne der zweiten Moderne als soziologisches Konzept prägen.⁴ Doch auch wenn Schlagworte wie Globalisierung, das Ende des Kalten Krieges und die Digitalisierung in Überlegungen zur zweiten Moderne als treibende Indikatoren aufscheinen, bedeutet das nicht, dass Essenzialismus, Separierungen und Binarismus in einem prä-globalisierten Zeitalter Gültigkeit hatten; vielmehr haben sich im Zuge der Globalisierung ab dem späten 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts unterschiedliche systematische Dysfunktionalitäten auf derart intensive Art und Weise gezeigt, dass deren Reformulierung unausweichlich wurde.

Transnationales und kosmopolitisches Kino sind als Filmtheorien der zweiten Moderne nicht strikt voneinander zu trennen, sondern kreuzen sich in einigen Aspekten. Dennoch lassen sich andere Gewichtungen und Anliegen innerhalb von transnationalen und kosmopolitischen *de-Westernizing*-Prozessen erkennen. Erweist sich das transnationale Kino als wesentlicher Zugang zu Antiessenzialismus, Konnektivität und Hybridität, spricht dem Ausbrechen aus starren Kategorien und Ideologien, rückt das kosmopolitische Kino Spannungsverhältnisse zwischen anders gelagerten und doch relational verbundenen Kategorien, Systemen oder Menschen sowie die daraus resultierenden Herausforderungen der intersubjektiven Vergemeinschaftung in den Blick.

1.2.1 Transnationales Kino

Der *transnational turn* wurde in den 1980er Jahren zunächst in den Sozial-, Politik- und Kulturwissenschaften angestoßen⁵. Transnationalismus hat sich schnell zu einem transdisziplinären „academic buzzword“ entwickelt (Bergfelder 2012, S. 61), das seit den 1990er Jahren auch die Filmwissenschaft prägt. Transnationale Perspektiven eignen sich besonders, um ein Denken in starren Kategorisierungen, Ideologien und lokalen Verortungen durch das Durchlässig-Machen von Grenzen aufzubrechen und neue raum-zeitliche Verhältnisse zu schaffen, die für ein *de-Westernizing* der Welt wesentlich sind. Dass sich auch die Filmwissenschaft mit transnationalen Ansätzen beschäftigt, ist vor dem Hintergrund

⁴ Globalisierung meint hier nicht nur den ökonomischen Aspekt: „Globalization is a process of cumulative side effects. It's a multidimensional process that describes a general tendency of change in every aspect of society“; Beck und Willms 2004, S. 56.

⁵ Als Multiplikatoren transnationaler Studien gelten z. B. die soziologischen Einflüsse zu transnationaler Konnektivität nach Ulf Hannerz; vgl. 1996, Étienne Balibars Überlegungen zu *transnational citizenship*; vgl. 2004, Stuart Halls kulturtheoretischen Einwände zu Diasporaidentitäten; vgl. 1990, Homi K. Bhabhas hybrider Kulturbegriff; vgl. 2004 [1994], Ai-hwa Ongs anthropologischen Ansätze zur kulturellen Logik der Transnationalität; vgl. 1999 sowie die globalen Flüsse und Transfers nicht nur von Waren, sondern z. B. auch Menschen und Medien, wie sie der Ethnologe Arjun Appadurai skizziert; vgl. 1996.

ihres zentralen Forschungsgegenstands – dem Film und anderen audiovisuellen Bewegtbildmedien – kaum erstaunlich.⁶

Seit Anbeginn der Kinematografie zirkulieren Filme, Genres und Ästhetiken zwischen den Ländern und Nationen; Schauspieler*innen, Regisseur*innen und Techniker*innen reisen zwischen den (Film-)Kulturen hin und her und damit auch zwischen unterschiedlichen Produktionsbedingungen und Zuschauerpräferenzen. (Fuhrmann et al. 2019, S. 8)

Das transnationale Kino meint hier weniger ein eigenes Genre, sondern einen theoretisch-methodischen Ansatz, der ein offenes und konnektives Nachdenken über das (iranische) Kino und die Welt prägt. Die transnationale Filmwissenschaft beschreibt dabei aber auch keine singuläre Theorie oder Methode. Wie Deborah Shaw mit einer Auflistung von fünfzehn Analysemöglichkeiten innerhalb der transnationalen Filmwissenschaft verdeutlicht, weben die *transnational film studies* ein komplexes Netz aus Gegenständen, Erkenntnisinteressen und methodologischen Zugängen, die beispielsweise von Ko-Produktions- und Distributionskontexten, über formale und ästhetische Fragestellungen bis hin zu Rezeptionskulturen reichen (vgl. 2013, S. 52).⁷

Das transnationale Denken ist also vor allem mit einer Sensibilisierung für geografische, aber auch kulturelle, soziale und künstlerische Grenzüberschreitungen und Austauschprozesse verbunden. Dem Transnationalismus liegen Verbindungen und Austauschbeziehungen zwischen unterschiedlichen Nationen, Kulturen und Kulturgütern wie Film zugrunde, die Geschlossenheit und Separierung zugunsten von Dynamiken und reziproken Bezugnahmen aufgeben, was das Denken in partikularen Zuordnungen und festen Identitätszuschreibungen verkompliziert. Das Diskussionsfeld der transnationalen Studien lässt sich in unterschiedlichste Richtungen öffnen. Transnationale Ansätze machen sich im Besonderen um einen Antiessenzialismus verdient, der nicht nur die Nation als Kategorie, sondern letztlich *alle* vermeintlich ursprünglichen Kategorien, mit denen die Welt und ihre Subjekte in absolutistischer Manier eingeteilt werden, auf den Prüfstand stellt. Der Transnationalismus ist somit ein wesentlicher Indikator im breiten Feld eines *anti-essentialist approach*, der häufig konstruktivistische Töne einschlägt. Neben Nationen und Kulturen setzt sich ein antiessenzialistisches Denken beispielsweise

⁶ Eine Vielzahl an Publikationen zum transnationalen Kino findet sich heute in der englisch- und inzwischen auch deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft. Zu den Standardwerken zählen vor allem Ella Shohats und Robert Stam *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism in the Media*; 2014 [1994], der von Elizabeth Ezras und Terry Rowden herausgegebene Sammelband *Transnational Cinema. The Film Reader*; 2006, der von Natasa Đurovičová und Kathleen Newman herausgegebene Sammelband *World Cinema, Transnational Perspectives*; 2006, der vielfach zitierte Aufsatz im Online-Journal *Transnational Screens* (bis 2019 *Transnational Cinemas*) *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*; 2010, verfasst von Will Higbee und Song Hwee Lim, sowie im deutschsprachigen Raum eine jüngere Ausgabe der *montage AV* mit dem Themenschwerpunkt *Transnationales Kino*; Fuhrmann et al. 2019.

⁷ Die fünfzehn Möglichkeiten sind: „transnational modes of production, distribution and exhibition; transnational modes of narration; cinema of globalization; films with multiple locations; exilic and diasporic filmmaking; film and cultural exchange; transnational influences; transnational critical approaches; transnational viewing practices; transregional/transcommunity films; transnational stars; transnational directors; the ethics of transnationalism; transnational collaborative networks; national films“; Shaw 2013, S. 52.

auch mit Gender, Race, Religion oder anderen Kategorien auseinander. Kategorien, die nicht als gegeben, sondern als Konstruktionen verstanden werden, die keine allgemeingültigen Gegebenheiten sind, sondern Möglichkeiten, die in spezifischen Kontexten entstehen.

Will Higbee und Song Hwee Lim fordern auf, das Verhältnis zwischen Nationalismus und Transnationalismus respektive Trennendem und Verbindendem nicht als Binäropposition zu denken (vgl. 2010, S. 9).⁸ Anders als es in manchen Diskussionen erscheint, lehnt ein transnationales Denken die Existenz von Nationen und Kulturen sowie Unterschieden also nicht ab, was zur Präzisierung des *de-Westernizing* in dieser Studie wichtig ist. Genau das passiert jedoch vor allem in einer konzeptionellen Engführung von Transnationalismus und Transkulturalität, die speziell im deutschsprachigen Raum von Wolfgang Welsch geprägt ist. Welschs Transkulturalität gründet in der Kritik an Differenzierungen zwischen Fremd- und Eigenkultur, was in unmittelbarer Beziehung zu seinem Kulturverständnis steht. Dieses basiert auf der Annahme, dass „eine Vielzahl von Lebensformen und Kulturen einander auch durchdringen oder auseinander hervorgehen können“ (1997, S. 71). Die Transkulturalität lehnt also die Vorstellung von homogenen Kulturen ab und stützt sich auf die Idee, dass Kulturen immer schon heterogen und hybrid sind.⁹ Nicht die Differenz, Separierung und Homogenität von Menschen, Identitäten und Kulturen, sondern die Konnektivität und Heterogenität ist für ihn wesentlich. So weit, so gut.

Welsch geht jedoch davon aus, dass in einer Welt, die von globalen Flüssen und kulturellen Durchmischungen geprägt ist, es „schlechthin Fremdes nicht mehr“ gibt (ebd., S. 72).¹⁰ Eine Welt, in der es nichts Fremdes mehr gibt, wäre eine Welt ohne Unterschiede, eine Welt, die sich ausschließlich durch Gemeinsamkeiten und Gleichheit auszeichnet – es wäre eine Welt ohne Differenz. Diese Transkulturalität folgt damit einer Logik, die sich speziell in der ersten transnationalen Welle finden lässt und die nicht unproblematisch ist. Es ist die Logik von aufgelösten Grenzen und Differenzen – die Utopie einer grenzenlosen Konnektivität, die Gefahr läuft, kulturelle und ideologische Konflikte und Hegemonien in der Welt unter den Teppich zu kehren, sprich die Welt als harmonischen Raum zu denken, den alle Menschen auf dieselbe Art und Weise bewohnen und gestalten.

Welschs Transkulturalität stützt ein Denken von Welt und Gesellschaft, wie es wohl nur aus einem Elfenbeinturm weißer und privilegierter Menschen möglich scheint, deren Lebensmodelle in vielen Bereichen als gesellschaftliche Norm und universeller Standard erachtet werden. Deshalb ist es

⁸ Auch Andreas Jahn-Sudmann führt aus, es gehe im Transnationalismus „darum, Konstellationen zu fassen, die eine mögliche Phase oder Form der Relativierung bzw. der Hinterfragung dieser Kategorie [Nation, J.H.] beschreiben“; 2009, S. 17.

⁹ Welsch schließt darin auch an hybride Kulturverständnisse an, wie sie Homi K. Bhabha oder Edward Said vertreten und die im englischsprachigen Raum populär sind. „All cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogenous, extraordinarily differentiated and unmonolithic“, schreibt etwa Said 1993, S. 25. Zum hybriden Kulturbegriff bei Bhabha vgl. Rutherford 1990, S. 211.

¹⁰ Siehe daran anschließend auch die Formulierung der Filmwissenschaftlerin Lúcia Nagib: „In multicultural, multi-ethnic societies like ours, cinematic expressions from various origins cannot be seen as ‘the other’, for the simple reason that they are us“; Nagib et al. 2012, S. xxiii.

ihnen vergönnt, die Welt als einen befriedeten Raum, in dem beispielsweise Diskriminierungsformen längst passé sind, wahrzunehmen – einen Raum, der *de-Westernizing* also bereits hinter sich gebracht hat. Zu denken, dass Unterschiede und Phänomene der Fremdheit heute keine Rolle mehr spielen, ist problematisch, da beispielsweise imperialistische und rassistische Strukturen so schnell für überwunden und non-existent erklären werden. Gesellschaftlichen Prozessen des *de-Westernizing*, zu denen etwa dekoloniale und antirassistische Maßnahmen gezählt werden können, wird damit ihre Dringlichkeit abgesprochen. Diskriminierungsformen und Phänomene wie Xenophobie werden durch das Abstreiten von Differenz und Differenzen gerade nicht abgeschafft, sondern reproduziert. Mit der grenzen- und differenzlosen Konnektivität einer offenen Welt wird also ein positives Vernetzungsbild verbunden – ein Bild, das fatalerweise Globalisierungsschäden sowie ungleiche Möglichkeiten zur Gestaltung der Welt ausklammert. Ein naiver Transnationalismus, wie ihn Welschs Transkulturalität unterstützt, übersieht beispielsweise die Bedeutung von wirkmächtigen Kategorien wie etwa Race, Class und Gender, die konstruierte Erfindungen sein mögen, aber zu realen Ungleichheiten führen – auch heute.

Ein *de-Westernizing* der Welt, wie ich es in Anlehnung an Bâ und Higbee denke und durch eine filmanalytische Auseinandersetzung mit dem irritierenden iranischen Kino nachvollziehen will, strebt weniger an, problematische Kategorien und Phänomene einfach abzuschaffen. Im Unterschied zu Welschs Transkulturalität geht es im *de-Westernizing* gerade nicht um das Abstreiten von Hegemonien und Zentren, weshalb es auch nicht zu verwechseln ist mit einem anti-westlichen Ansatz (vgl. 2012b, S. 2). Es denkt vielmehr an Pluralisierungen und Vervielfältigungen, an die Aushandlungs- aber auch Spannungsverhältnisse, die sich aus dem Nebeneinander und Durcheinander von unterschiedlichen miteinander verbundenen, aber nicht identischen Systemen, Menschen und Kulturen ergeben, die nicht losgelöst sind von Asymmetrien.

Schon die irritierende Ästhetik der vier iranischen Filme, die ich als Zugang zu einem *de-Westernizing* verstehe, legt nahe, dass die kinematografischen Möglichkeiten, westliche Weltvorstellungen neu auszuhandeln, gerade in Reibungen und Spannungen zwischen divergierenden Systemen gründen und nicht in einem harmonischen Einhegen von Konflikten und Unterschieden. Ein filmtheoretisches Konzept, in dem solche Aushandlungs- und Spannungsprozesse zwischen Konzepten wie fremd und eigen, einzeln und gemeinsam respektive partikular und universell zur Sprache kommen, stellt das kosmopolitische Kino dar, um dessen Etablierung sich im deutschsprachigen Raum vor allem Matthias Christen und Kathrin Rothmund verdient gemacht haben (vgl. 2019a, 2019d, 2019e). Das kosmopolitische Kino erweist sich als besonders produktiv, um Prozesse des *de-Westernizing* von Welt, Differenz und Gemeinschaft im irritierenden iranischen Kino zu diskutieren und begrifflich zuzuspitzen. Im Vergleich zum Transnationalismus weist Kosmopolitismus außerdem ein besonderes Interesse an Fragen der Ethik auf.

1.2.2 Kosmopolitisches Kino

Die Verbindungen zwischen Kino und Kosmopolitismus ergeben sich schon dadurch, dass beide als Errungenschaften des globalen Nordens während der ersten Moderne verstanden werden können, denen es aus einer historischen Verantwortung kritisch zu begegnen gilt. Der Ansatz des kosmopolitischen Kinos steht sowohl in Verbindung mit dem transnationalen Kino, greift aber auch Ideen des Weltkinos und des Dritten Kinos (vgl. Solanas und Gentino 2014 [1969]) auf. Es stehen dabei unter anderem Bezugspunkte wie Lokalität, kulturelle Differenz und postkoloniale/antiimperialistische Kritik im Raum, die mit den Mitteln des Films greifbar werden.

Als Theorieansatz beruht das kosmopolitische Kino zunächst auf einem ambivalenten Grenzbegriff, der auf einschlägige Publikationen zur Grenze und ihren Phänomenen in den Sozial- und Politikwissenschaften zurückgeht (vgl. Agier 2016; vgl. Balibar 1998; vgl. Beck 2004a; vgl. Rumford 2006, 2012). Der kosmopolitische Ansatz betrachtet die Grenzen der Welt als liminale Räume, die für unterschiedliche Gruppen durchlässig sind. Grenzen, die die Welt nicht nur territorial, sondern auch sozial strukturieren, werden dabei als nicht-gegeben betrachtet, sondern sind geografische, institutionelle, kulturelle, symbolische und machtpolitische Konstruktionen, die folglich nur temporär gültig und fragil, aber dennoch existent sind. Grenzen als Welten und Differenz konstituierende Phänomene fungieren in einem kosmopolitischen Denken nicht als scharfe Trennlinien, sondern als situationsabhängige Aushandlungsprozesse. Ein kosmopolitischer Ansatz erhebt die Grenze und damit Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen und heterogenen Systemen zu einem methodischen Instrument, dessen Epistemologie die Weltanschauung stetig herausfordert (vgl. Christen und Rothmund 2019e, S. 11–12). Ein kosmopolitisches Kino stößt nicht nur Aushandlungsprozesse zwischen Nationen oder Staaten, sondern auch zwischen divergierenden Formen des Denkens, Wahrnehmens und Wissens an. Darin sind sich Kosmopolitismus und *de-Westernizing* einig. Geht es letzterem doch auch um unaufhörliche Prozesse des Debattierens und Verhandelns, mit dem Ziel, einen diverseren Zugang zur Welt, dem Kino und auch der Filmwissenschaft zu realisieren (vgl. Bâ und Higbee 2012b, S. 3).

Der Aspekt der Vervielfältigung, der für das Greifen von Aushandlungs- und Spannungsprozessen wichtig ist, findet sich bereits in Becks Überlegungen zur zweiten Moderne, in die die Idee des kosmopolitischen Kinos eingelassen ist. Beck betrachtet die erste und zweite Moderne gerade nicht als Binäroptionen oder Substituierungen von Weltordnungen, sondern argumentiert vielmehr für eine „pluralization of modernities in the making“ (Beck und Willms 2004, S. 26). Die zweite Moderne ist damit nichts, was die erste Moderne ablöst oder selbst wieder von einer zukünftigen dritten oder vierten Moderne abgelöst werden soll. Die zweite Moderne muss im Sinne eines nie abgeschlossenen systematischen ideologischen Pluralisierungsprozesses verstanden werden, bei dem es sowohl zu An-

knüpfungspunkten, Überschneidungen als auch zu Reibungen zwischen unterschiedlichen Strukturen kommen kann.¹¹

Um ein *de-Westernizing* von Welt als kosmopolitisch zu bezeichnen, darf also ein zentraler Aspekt nicht ausgeklammert werden. Ein kosmopolitisches Denken nimmt Machtunterschiede, Streitigkeiten und Konflikte zwischen unterschiedlichen miteinander in Beziehung stehenden Subjekten, Kulturen und Systemen in einer pluralen Welt ernst. Kwame Anthony Appiah formuliert das kosmopolitische Prinzip entsprechend als „connection not *through* identity but *despite* difference“ (2006, S. 135). Kosmopolitismus denkt die Welt als einen Raum, den sich unterschiedliche und miteinander verbundene Subjekte teilen, indem es zu Dialogen, wechselseitigen Berührungen und Übereinstimmungen kommt, der aber dennoch von den Subjekten auf verschiedene Art und Weise bewohnt wird – das kann eben auch zu Konflikten führen, die im kosmopolitischen Denken als Form des *de-Westernizing* wichtig sind.

Der Kosmopolitismus ist jedoch kein unschuldiges Konzept. Kritik wird vor allem am modernen Kosmopolitismus geübt, mit dem Immanuel Kant auf die rechtlichen und ethischen Konflikte der Neuzeit zu reagieren versuchte.¹² Das Bewusstsein für die Schattenseiten der europäischen Expansionsbewegungen und der Verschiebung der *colonial frontier* wuchs in Europa. Gewalt, Zerstörung und Leid, das indigene Völker im Kontext des imperialistischen Eroberungszuges des Westens erfahren mussten, waren nicht zu übersehen. Mit dem Kosmopolitismus argumentierte Kant für einen respektvollen und solidarischen Umgang mit Fremden. Vor allem ging es Kant aber um die Frage, wie die neuen Gesellschaftsformen über Grenzen hinweg politisch geregelt werden können. In seinen Überlegungen greift er auf die bekannte Idee des Weltbürgertums zurück. Dieser liegen die Annahmen zugrunde, dass es eine allen Menschen gemeinsame „Vernunftnatur“ gibt sowie dass das „Recht als übergeordnete Regelinstanz“ von allen Menschen anerkannt wird (Christen und Rothmund 2019e, S. 13).

Der moderne Kosmopolitismus setzt auf die Idee universeller Werte und Normen in den Gesellschaften der Welt, die in Kants Vorstellung ausgerechnet von den für koloniales Leid und Ungerechtigkeit verantwortlichen europäischen Staaten durchgesetzt werden sollten (vgl. Christen und Rothmund 2019c, S. 66). Kants kosmopolitische Weltordnung ist folglich als eine Sozialutopie nach westlich-europäischem Vorbild zu verstehen, die auf einer Top-down-Logik basiert, die eurozentrische und imperiale Strukturen paradoxerweise stärkt und anderen Kulturen westliche Ideologien und Gesell-

¹¹ Becks zweite Moderne schließt an die Postmoderne an, geht aber darüber hinaus. Beck kritisiert, dass die Postmoderne zwar Fehler im System zur Sprache bringt, aber nicht über die Krise hinausdenkt und so neue Gesellschaftsformen, die aus der Krise resultieren, nicht adressiert; vgl. Beck und Willms 2004, S. 25.

¹² Kants Kosmopolitismus der Aufklärung stellt zwar nicht den Ursprung des kosmopolitischen Denkens dar, dennoch sind es überwiegend seine Überlegungen zum Weltbürgertum, auf denen Auseinandersetzung mit dem Ansatz erfolgen; vgl. Kant 2011 [1795], 2019 [1784]. Kants Kosmopolitismus wurde bereits mehrfach ausführlich vorgestellt u. a. bei Nussbaum 2010; Brown 2010; Fine 2016. Zu kosmopolitischen Ideen, die sich etwa schon bei den Stoikern finden lassen, siehe Nussbaum 1996.

schaftsmodelle aufzwingt. Wie die Geschichte bis heute zeigt, läuft ein modernes kosmopolitisches Ideal Gefahr, unter dem Deckmantel eines universellen Gemeinwohls partikuläre Interessen und Machtansprüche durchzusetzen.¹³

Trotz der berechtigten Kritik wirft der Kosmopolitismus aber Fragen zum gemeinschaftlichen In-der-Welt-Sein mit Anderen auf, die in einer vernetzten Welt sowie für Problemstellungen des *de-Westernizing* dringlich sind. Im sogenannten neuen Kosmopolitismus der zweiten Moderne, der seit rund zwanzig Jahren ein Revival in den Sozial-, Politik- und Geisteswissenschaften erlebt, findet daher eine kritische Re-Aktualisierung des Ansatzes statt, bei der der Kosmopolitismus mit seiner eigenen eurozentrischen Geschichte ins Gericht geht (vgl. Mignolo 2000).¹⁴ Der neue Kosmopolitismus bezieht sich weniger auf konkrete Staats- und Rechtssysteme, sondern ist in erster Linie ein Konzept, mit dem über das gemeinschaftliche In-der-Welt-Sein mit Fremden nachgedacht werden kann. Kosmopolitismus ist transdisziplinär vor allem zu einem erneuten Phänomen aufgestiegen, da er sich verstärkt mit Fragen zwischenmenschlicher Beziehungen in einer komplexen Welt beschäftigt (vgl. Sasser 2014, S. 49). Die Bezüge zu Gemeinschaft und Intersubjektivität haben auch das Interesse der Film- und Medienwissenschaft am Kosmopolitismus geweckt.

Als Bild- und audiovisuelles Erzählmedium hat das kosmopolitische Kino die neuartigen Formen von Gemeinschaft zum Gegenstand, die sich im Zeichen einer global anwachsenden sozialen Konnektivität aus der grenzüberschreitenden Bewegung von Menschen, Gütern und Vorstellungen ergeben. (Christen und Rothmund 2019c, S. 113)

Dabei springt die Filmwissenschaft, wie schon beim *transnational turn*, nicht nur auf den kosmopolitischen Zug auf und überprüft bereits in anderen Disziplinen entworfene kosmopolitische Ansätze am Medium Film. Das kosmopolitische Kino argumentiert für einen genuinen Zusammenhang zwischen Kino und Kosmopolitismus und bestärkt die Idee, dass gerade film- und medienwissenschaftliche Perspektiven zu einer Erneuerung des modernen Konzepts beitragen können. Das bedeutet, dass gerade das Kino Möglichkeiten bietet, über das gemeinschaftliche In-der-Welt-Sein über Grenzen hinweg sowie den Umgang mit Fremden und Anderen nachzudenken, ohne dabei die herrschsüchtigen und einhegenden Praktiken der Neuzeit zu reproduzieren. Es bietet also Gelegenheit, sie einem *de-Westernizing* zu unterziehen.

¹³ Siehe dazu beispielsweise Lila Abu-Lughods Auseinandersetzungen mit den Auftritten der früheren First Lady Laura Bush, die den völkerrechtlich bedenklichen Einmarsch US-amerikanischer Truppen in Afghanistan mit dem Bezug auf Menschenrechte und die Rettung der afghanischen Frauen öffentlichkeits- und medienwirksam beworben hat; vgl. Abu-Lughod 2013.

¹⁴ Beispielhaft für die zahlreichen Publikationen in diesem Kontext stehen vor allem die Sammelbände *The Cosmopolitanism Reader*; vgl. Brown und Held 2010; und *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*; vgl. Rovisco und Nowicka 2016. Der Zeitschriftenaufsatz *Cosmopolitanism*; vgl. Pollock et al. 2000. Die Monografien *Der Kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*; vgl. Beck 2004a. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Stranger*; vgl. Appiah 2006. Sowie *Radical Cosmopolitics. The Ethics and Politics of Democratic Universalism*; vgl. Ingram 2013.

Wie der Begriff ‚neuer Kosmopolitismus‘ vermuten lässt, werden sowohl Ansätze aus vorherigen kosmopolitischen Konzepten aufgegriffen als auch einige Punkte fallengelassen und neu konzipiert.¹⁵ Genauer gesagt, denkt der neue Kosmopolitismus also kritisch durch seine eigenen Ideologien (Imperialismus und Universalismus) hindurch, weshalb er auch als Beispiel einer *cross-cultural research* bezeichnet werden kann, die sich gegen die eigenen Machtsysteme wendet (vgl. Roothaan 2018, S. 79).¹⁶ Das geht damit einher, anerkanntes Wissen, Bedeutungen, Denkrahmen und Relevanzen kritisch zu hinterfragen, ohne sie unmittelbar abzulehnen – ein Aspekt, der an meine Formulierungen zu systematischen Wartungsarbeiten und Entkalkungen der Maschine anschließt als auch die Idee des filmwissenschaftlichen *de-Westernizing* stützt, die gerade nicht voraussetzt, traditionell westliche Theorien oder auch Filme oder Genres wie das Hollywood-Kino aus diesen Überlegungen auszuklammern (vgl. Bâ und Higbee 2012b, S. 9).

Das kosmopolitische Kino scheint mir für die Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino besonders produktiv zu sein, da es die Prinzipien von *Antiessenzialismus*, *Heterogenität*, *Offenheit*, *Konnektivität* und *Transformation* berücksichtigt, gleichzeitig aber auch *Differenz* und *Konflikte* nicht einhegt. Es sind weniger die in den vier iranischen Filmen erzählten Themen (etwa Migration oder andere Formen territorialer Grenzüberschreitung), die dargestellten Figuren und deren Konflikte oder die Produktions- und Rezeptionsumstände, die mich auf dem Pfad des kosmopolitischen Kinos wandern lassen, sondern die Dringlichkeiten des *de-Westernizing*, die sich aus der Situierung meiner Studie ergeben und die an die Überlegungen zum kosmopolitischen Kino anschließen. Damit lassen sich meine Überlegungen zum irritierenden iranischen Kino und seinen Potenzialen, westliche Weltvorstellungen zu kritisieren, begrifflich zuspitzen.

Ich gehe davon aus, dass durch die Ästhetiken der Irritation Formen des *de-Westernizing* im iranischen Kino erschlossen werden können, die ein kosmopolitisches Potenzial aufweisen. Das heißt, die Prozesse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino handeln neue Vorstellungen von Welt, Vergemeinschaftung und auch Differenz aus, die nicht in essenzialistischen und imperialistischen Denklagen aufgehen. Dies zu verdeutlichen, ist das Ziel dieser Studie. Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino als spezifische Möglichkeit die Welt, das Fremde und das gemeinschaftliche In-der-Welt-Sein mit Fremden neu zu denken, soll durch die Auseinandersetzung mit formal-ästhetischen *de-Westernizing*-Prozessen analytisch erschlossen werden.

¹⁵ Der Soziologe Fuyuki Kurasawa stellt drei Ideale des modernen Kosmopolitismus heraus, die sowohl Grund seiner Problematisierung als auch Anlass seiner Erneuerung darstellen. Der erste Aspekt meint die Vorstellung des Weltbürgertums (*world citizenship*); der zweite das Bedürfnis mit der Welt in Kontakt zu treten und die damit einhergehende Offenheit gegenüber anderen (*worldliness*); der dritte orientiert sich an der Idee einer universellen Menschheit (*human unity*) im Sinne eines allgemeinen Humanismus; vgl. Kurasawa 2016, S. 279.

¹⁶ In seiner Verschränkung von *inter-, trans- und cross-cultural thinking* leistet der Kosmopolitismus damit einen wesentlichen Beitrag zum verhältnismäßig jungen Forschungsfeld der interkulturellen Philosophie, die, wie Angela Roothaan argumentiert, auf alle drei Ansätze angewiesen ist; vgl. Roothaan 2018.

1.2.3 Phänomenologie und Kosmopolitismus

In Anlehnung an Deleuze' Kinobücher gehen das kosmopolitische Kino, wie auch der filmphilosophische Ansatz dieser Studie davon aus, dass Filme eigenständige Reflexionsmedien darstellen, die sowohl ein Philosophieren über die Welt als auch die Haltung zur Welt erlauben (vgl. Christen und Rothmund 2019b, S. 17). Filme bilden die Welt also nicht einfach nur ab, sondern handeln selbst Welt aus, weshalb das Kino theoretisch immer schon ein Raum ist, in dem neue Gedanken zur Welt entwickelt werden können. Auf der Ebene der Repräsentation schließen die vier iranischen Filme dieser Arbeit nur teilweise an die Ideen an, wie sie Christen und Rothmund definieren und auf die sich die Idee vom kosmopolitischen Kino stützt:

Die filmische Geografie des Kosmopolitischen ist als Netzwerk von Kooperationen und Zirkulationen zu verstehen, das die Bewegungsströme von Körpern und Gütern mit Fragen von Humanität und Lokalität verknüpft. (2019c, S. 100)

Zirkulationen und Bewegungsströme von spezifischen und relationalen Körpern, die zum *de-Westernizing* des Kinos und der Welt beitragen, finden sich im Kinokontext jedoch nicht allein auf der Leinwand und der Grundlage des filmischen Materials, sondern immer auch in der verkörperten Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in, sprich in einer nicht-repräsentativen Sphäre.

Ein nicht-repräsentativer Ansatz ist oft mit einer „Vorliebe für Motive wie Präsenz, Ereignis, Affekt, Berührung, Realität und Materialität, die zumeist auf ästhetische Erwägungen zurückgeht und vielfach phänomenologische Töne anschlägt“, verbunden, die in dieser Studie in den Fokus gerückt werden (Waldenfels 2010, S. 171). Wenn die Bewegungsströme von Körpern als Zugang zu Phänomenen der zweiten Moderne und damit auch des *de-Westernizing* bezeichnet werden können, dann kann es nicht nur um die Körper im Bild gehen. Es können auch die Bewegungsströme und Relationen zwischen Film-Körper und Zuschauer*in-Körper in die Überlegungen einbezogen werden. Um dies zu unterstreichen, werde ich mich dem Kosmopolitismus als spezifische Form eines kinematografischen *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino aus einer phänomenologischen Perspektive annähern und dabei Christens und Rothmunds Überlegungen erweitern.

In der Filmphänomenologie, die maßgeblich von Vivian Sobchack (vgl. 1991, 2004) und ihren Auseinandersetzungen mit Maurice Merleau-Ponty (vgl. 2010 [1945], 2003 [1947]) geprägt wurde, nimmt der Körper beziehungsweise die Verkörperung einen zentralen Stellenwert ein, um sich der Komplexität des In-der-Welt-Seins als auch der Weltkonstitution anzunähern.

Grundlegend ist die Einsicht in die unaufhebbare Bindung aller Wahrnehmungs-, Denk- und Erkenntnisprozesse an die *Körperlichkeit* des Menschen, womit mehr als lediglich der nackte, physische Körper gemeint ist. (Morsch 2008, S. 13)

Für den Körper, der nicht physisch bestimmbar, sondern nur wahrnehmbar ist, hat sich innerhalb der deutschen Sprache der Begriff Leib etabliert, weshalb ich in dieser Studie häufig auf den Begriff kör-

konkret mit dem Verhältnis von Film, Empathie und Kosmopolitismus beschäftigt. Sie argumentiert, dass vor allem die Vermittlung ethischer Themen im Kino durch Prozesse der Emotionalisierung erfolgt (vgl. 2013, S. 152). Doch ihr Ansatz bleibt verkürzt, wie auch Christen und Rothemund ausführen: Rovisco bezieht sich vor allem auf die empathische Gefühlsbeziehung zwischen Zuschauer*in und Filmfiguren und vernachlässigt dabei die medienspezifischen, verkörperten Bedingungen von Dialogizität und Empathie im Kino (vgl. 2019c, S. 95). Ein filmphänomenologischer Ansatz, der das Prinzip der Relationalität betont, ist eine Möglichkeit, Gemeinschaft und verkörperte Dialogizität über die Idee der Einfühlung in das Innenleben Anderer hinaus zu denken.¹⁸ Die Filmphänomenologie scheint mir für das Erschließen von Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino methodologisch daher auch hilfreich zu sein, da sie Möglichkeiten des intersubjektiven Umgangs mit Fremden aufzeigt, die nicht auf imperialistischen Praktiken der Gleichmachung und Aneignung basieren.

1.3 Aufbau der Arbeit

In dieser Studie werden formal-ästhetische Möglichkeiten des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino am Beispiel der vier Filme *A DRAGON ARRIVES!*, *TEHERAN TABU*, *FISH & CAT* und *UNDER THE SHADOW* herausgearbeitet und an Überlegungen zum Kosmopolitismus angeschlossen. Dazu gliedert sich die Arbeit in drei Teile: die Rahmung inklusive Forschungsstand, die Analysen sowie die Ergebnispräsentation, die die Theorien zum Kosmopolitismus einholt.

Im ersten Kapitel werde ich am Beispiel des deutsch- und englischsprachigen Forschungsstands zum iranischen Kino aufzeigen, dass das iranische Kino einen idealen Reflexionsrahmen bietet, um polyzentrische Perspektiven einzunehmen, mit denen ein Denken der Welt losgelöst von starren und allgemeingültigen Kategorien angeregt wird. Der polyzentrische Blick auf das iranische Kino ist transnationalen Ansätzen zu verdanken, die essenzialistische, an Ursprünglichkeit, Lokalität und Reinheit geknüpfte Bilder von Welt und Kino aufbrechen und damit auch einen wertvollen Beitrag innerhalb des *de-Westernizing*-Prozesses in der Filmwissenschaft und darüber hinaus leisten.

Gleichzeitig ist das iranische Kino trotz seiner Vielfältigkeit und Wandelbarkeit wie kaum eine andere Nationalkinematografie von ideologischen Denkansätzen durchzogen, wodurch einige Konstruktionsmöglichkeiten des iranischen Kinos und vor allem diskursive Rahmungen besonders prominent hervorragen. Diese Ideologien finden sich nicht allein auf der Seite des islamischen Regimes, das eine klare Vorstellung davon hat, welche Werte das iranische Kino vermitteln soll, und welche nicht. Ideologisch aufgeladen sind auch etablierte Zugänge zum iranischen Kino, die sich speziell im Kontext von iranischen Festivalfilmen herausgebildet haben. Auch wenn es *das* iranische Kino nicht gibt, so

¹⁸ Zur Besonderheit der Empathie im Film siehe auch den gleichnamigen Sammelband herausgegeben von Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran; vgl. Hagener und Ferran 2017.

lassen sich speziell im Kontext der Islamischen Revolution vier Diskurse oder Denkrahmen herausarbeiten, die in deutsch- und englischsprachigen Auseinandersetzungen regelmäßig adressiert werden.¹⁹

Die vier prominenten Diskurse, die ich in dieser Arbeit zur Sprache bringe, sind erstens die Idee von einer allegorischen Filmpoetik, deren Lückenhaftigkeit eine verborgene Kritik am islamischen Regime darstellt; zweitens die Idee eines politischen Kinos in der Tradition des Dritten Kinos, das sich gegen ein klar definiertes Machtzentrum stellt, womit im Kontext des iranischen Kinos ebenfalls meist das islamische Regime gemeint ist; drittens die weltkinematografische Vorstellung vom iranischen Film, der authentische Einblicke in fremde Welten gewährt und das kulturell Fremde dabei essenzialisiert und objektiviert; und viertens die Idee vom iranischen Kino als feministisches Kino, das sich mit der Lebensrealität iranischer Frauen befasst, die von Marginalisierung und Diskriminierung durch den Islam und das Patriarchat geprägt ist.

Im analytischen Teil bringe ich die vier iranischen Filmbeispiele mit jeweils einem der Diskurse in Verbindung. In der Verschränkung von Film- und Diskursanalyse zeigen sich Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino, die ein verändertes, antiessenzialistisches Denken über die Diskurse des iranischen Kinos mit einem veränderten, antiessenzialistischen Denken der Welt verknüpfen. Anders formuliert, ich möchte zeigen, dass ein *de-Westernizing* der Diskurse des iranischen Kinos zu einem Verständnis von *de-Westernizing* der Welt beitragen kann.

Den Auftakt der Analysen bildet die Besprechung von *A DRAGON ARRIVES!*, der mit seinen allegorischen Strukturen sowohl an Thomas Elsaessers Mind-Game Film (vgl. 2017) als auch an Fredric Jamesons Magischen Realismus (vgl. 1986a) anschlussfähig ist. Der Magische Realismus im Kino, der hier über die Farbästhetik des Films erschlossen wird, versteht sich als Transformation der Objektwelt und schließt damit an Überlegungen zum Affekt und Ereignis an, mit dem sich Prozesse des *de-Westernizing* im iranischen Kino losgelöst von vermeintlich nicht-westlichen Identitätszuschreibungen wie ‚iranisch‘ denken lassen. Der Magische Realismus im Kino beschreibt stete Rekonfigurationsprozesse, die als ein unaufhörliches Changieren zwischen Kategorien und Systemen nachvollzogen werden können. Durch das Changieren des Films als auch der Art und Weise diesen wahrzunehmen, realisiert sich ein typisch allegorisches widerständiges Potenzial des iranischen Kinos, das sich als antitotalitär beschreiben lässt, gerade weil es sich der eindeutigen Signifizierung entzieht und nur in einer un abgeschlossenen Möglichkeitsvielfzahl denkbar ist. Mit *A DRAGON ARRIVES!* soll die Idee etabliert werden, dass ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino eine Vorstellung von Welt vermittelt, die dynamisch, wandelbar und vor allem nie in Gänze verfü- und kontrollierbar ist, was die antiessenzialistischen und antiimperialistischen Bemühungen der Studie unterstreicht.

¹⁹ Diskurs denke ich hier im Sinne von Wissensdiskursen; vgl. Foucault 2020 [1981].

Widerstandsfähigkeit und Antitotalitarismus schließen unmittelbar an einen der zentralen Diskurse im iranischen Kino an: die Politik. Am Beispiel der Rotoskopieanimation TEHERAN TABU soll im Rekurs auf den sinnlichen Politikbegriff Jacques Rancières (vgl. 2008a [2000], 2008) eine nicht-repräsentative Möglichkeit von Politik im iranischen Kino diskutiert werden, mit der sich formal-ästhetische *de-Westernizing*-Prozesse im irritierenden iranischen Kino nachvollziehen lassen. Konkret lässt sich die Politik des Films über Paradoxa erschließen, die sich formal-ästhetisch als auch diskursiv veranschaulichen. Eine besondere Bedeutung kommt in TEHERAN TABU sogenannten substanz-materiellen Paradoxa zu, die feste Substanz sowie zugleich Werdensprozesse sind, und so uneindeutige Phänomene hervorbringen, die sich der kontrollierenden Einordnung durch die Zuschauer*innen entziehen. Laura Marks' haptisches Kino (vgl. 2000) erweist sich dabei als produktiv, um nachvollziehbar zu machen, dass Politik und *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino an dissensuale Aushandlungsprozesse zwischen verschiedenen und doch relational verbundenen Wahrnehmungsformen gebunden sind. Im Kapitelfazit soll im direkten Anschluss an William Browns Überlegungen zum politischen iranischen *film-making out of control* (vgl. 2018) mit TEHERAN TABU ein iranisches *cinema out of control* herausgearbeitet werden, das Politik im iranischen Kino als etwas Unkalkulierbares ausweist, das sich zugleich auf die Vorstellung eines *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino übertragen lässt. Somit stützt TEHERAN TABU die These, dass ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino Welten hervorbringt, die niemals vollständig verfügbar sind, da sie sich immer nur in spezifischen Konstellationen, nur temporär und auf unkalkulierbare Art und Weise herausbilden.

Im Anschluss an den ersten Teil der Analysen ziehe ich ein Zwischenfazit. Dabei arbeite ich die besondere Bedeutung von unkontrollierbaren Welten und politischen Subjektivierungsprozessen, die die Zuschauer*innen kritisch über ihre eigene Selbstverständlichkeit nachdenken lassen, im *de-Westernizing* heraus. Verdeutlicht wird im Zwischenfazit auch, dass *de-Westernizing* nicht meint, dass alle Ordnungen, Konventionen und auch Routinen über Bord geworfen werden, sondern, dass durchaus Wiederholungen möglich sind, die jedoch keine Repräsentationen, sondern Re-Präsentationen sind, die neues zum Vorschein bringen. Es wird daran anschließend formuliert, dass vor allem Genrefilme, wie FISH & CAT und UNDER THE SHADOW, für Überlegungen zum *de-Westernizing*, die im zweiten Teil der Analysen stärker aus einer phänomenologischen Perspektive betrachtet und mit Fragen der Differenz verschränkt werden, hilfreich sind. Auch im zweiten Teil der Analyse dienen Diskurse des iranischen Kinos als Reflexionsrahmen, um die Differenzdiskurse, Fremdheit und Feminismus in der Verknüpfung mit den zwei Filmbeispielen neu und antiessenzialistisch zu denken.

Am Beispiel von FISH & CAT diskutiere ich im zweiten Teil der Analysen zunächst Genre-Störungen (vgl. Preußner und Schlickers 2019), die sich im Film auf den Ebenen von Raum, Zeit und Körper denken lassen. Die Genre-Störungen versetzen die Zuschauer*innen in einen Zustand zwischen erfüllten und unerfüllten Erwartungen, die sich hier um Erwartungen eines kannibalischen Mordes und ki-

nematografischen Schocks drehen. Doch der Horror bleibt, für einen Slasher unüblich, Suggestion, denn aufgrund des zirkulierenden Raum- und Zeitmodells des Films, ist das Horrorereignis als Leerstelle realisiert, um das sich die Erzählung schichtet. Die Genre-Störungen, die sich als gestörte Erwartungen der verkörperten Subjekte greifen lassen, schließen an Bernhard Waldenfels' Überlegungen zur Phänomenologie des Fremden (vgl. 2016 [1997], 2018 [2006]) an. Diese denkt das Fremde als spezifische Form der Erfahrung und nicht als Repräsentation einer exotischen Kultur oder eines fremden Subjekts, womit eine Verschiebung des weltkinematografischen Fremdheits-Diskurses im iranischen Kino adressiert ist. FISH & CAT macht deutlich, dass sich die eigenen Erfahrungshorizonte in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten herausbilden. In der Verschränkung mit Waldenfels' phänomenologischen Überlegungen zum Fremden wird zudem greifbar, dass das Fremde und das Eigene relational miteinander verbunden sind, das heißt, sich gegenseitig erst hervorbringen. Mit FISH & CAT wird somit die Vorstellung von einer gegebenen, prädestinierten und damit generell bestimmbaren Differenz zwischen fremd und eigen problematisiert, was für ein kosmopolitisches *de-Westernizing* von Welt, Differenz und Vergemeinschaftung im irritierenden iranischen Kino zentrale Erkenntnisse liefert.

Im letzten Analysebeispiel setze ich mich mit kinematografischen Formen von Intersektionalität auseinander, um die Bedeutung von *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino für Aushandlungen von Differenz zu schärfen. Intersektionalität meint hier weniger die Repräsentation intersektional lesbarer Figuren auf der Darstellungsebene, sondern die Etablierung von Figurationen, womit Überlagerungen von Körpern und Bedeutungen gemeint sind (vgl. Haraway 2008b; vgl. Nessel 2022). An den Vervielfältigungen und Überlagerungen von Differenz und Diskurs vermittelt sich ihre je situative Konstruktion. Die Überlagerungen arbeite ich formal-ästhetisch heraus, wobei vor allem Überlagerungen von unterschiedlichen kinematografischen Modi der Angst (vgl. Hanich 2010) eine wichtige Rolle zukommt. Interferenzen der Angst verunsichern beziehungsweise desorientieren die Zuschauer*innen, was meine Überlegungen zu kinematografischer Intersektionalität an Sara Ahmeds *Queer Phenomenology* (vgl. 2007) und darin eingelassene Überlegungen von Katharina Lindner zum Verhältnis von queer und *de-Westernizing* (vgl. 2012) anschließt. Es zeigt sich, dass Interferenzen der Angst zu einer Situierung der Zuschauer*innen führen. Diese trägt dazu bei, die eigene Verortung und die eigenen Kategorien nicht als allgemeingültig, sondern immer nur partikular und temporär zu verstehen. Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* erlaubt somit, an Ursprünglichkeit und Universalität geknüpfte Vorstellungen von Identität, Differenz und Diskurs zu verlernen, worin das irritierende iranische Kino, das seine Zuschauer*innen situiert, auch an Negar Mottahedehs iranisches *women's cinema* (vgl. 2008) anschließt, in dem sich bereits Ideen des *de-Westernizing* im iranischen Kino zu erkennen geben.

Im letzten Teil der Arbeit werde ich die Analyseergebnisse zusammenfassen und verdeutlichen, dass die Formen des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino kosmopolitisch sind, da sie

sowohl antiessenzialistische Vorstellung von Welt aushandeln als auch den Zuschauer*innen Möglichkeiten bieten, sich in einem offenen Umgang mit Fremden einzuüben, der nicht auf Aneignung basiert, was die Grundlage für das Errichten einer gemeinschaftlich geteilten, antiimperialistischen Welt darstellt. In einer Verschränkung von phänomenologischen und neomaterialistischen Ansätzen zum Kosmopolitismus (vgl. Stengers 2005) wird formuliert, dass die Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino den Zuschauer*innen Gelegenheiten bieten, eine ethische Haltung einzunehmen und sich im responsiven Antworten auf den Anspruch des Fremden einzuüben. Daraus folgen neue Weltkompositionen im verkörperten Verhältnis zwischen Zuschauer*in und dem filmischen Leinwandgeschehen. Diese komponierten Welten oder kosmopolitisch artikulierten Welten sind gemeinschaftlich geteilte Welten, die in spezifischen Versuchsanordnungen stets neu erfunden werden müssen, nie in Gänze verfügbar sind und deren Komposition vor allen Dingen auch scheitern kann.

1.4 Relevanz

Die Befragung iranischer Filme findet bislang vor allem interdisziplinär statt, denn das Interesse an den audio-visuellen Produktionen geht nicht selten mit iran- oder islamwissenschaftlichen Forschungsinteressen einher. Das zeigt sich beispielsweise auch an Beispielen aus Hamid Dabashis umfangreicher Publikationshistorie, die sowohl die Themen Kunst und Kultur als auch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Iran umfasst (vgl. Dabashi 2007a, 2007b, 2001, 2010, 2016). Neben Monografien und Sammelbänden zu den *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema* (vgl. Dabashi 2007b) und darin eingelassen, vor allem dem Œuvre der Filmemacher Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf (vgl. Egan 2005; vgl. Dabashi 2008) und auch jüngst Asghar Farhadi (vgl. Glasenapp 2019b), lassen sich die einschlägigen deutsch- und englischsprachigen Publikationen großteils (trans-)nationalkinematografisch kontextualisieren. Das Gros der (trans-)nationalen Forschung versucht Erklärungen dafür zu finden, wieso iranische Filme so sind, wie sie sind.

Die verhältnismäßig unterrepräsentierten filmphilosophischen Überlegungen sind in der englisch- und deutschsprachigen Forschung zum iranischen Kino überwiegend am Œuvre Kiarostamis erfolgt (vgl. Elena 2005; vgl. Manafi 2012; vgl. Berswordt-Wallrabe und Fahle 2014; vgl. Abbott 2017; vgl. Saeed-Vafa und Rosenbaum 2018), während jüngere und transnationale Stimmen des iranischen Kinos bislang vernachlässigt wurden. Diese Studie rückt aktuellere und wissenschaftlich kaum in Erscheinung getretene Filmbeispiele in den Fokus, aus denen sich zudem neue filmphilosophische Fragen ergeben, die im Kontext von *de-Westernizing*-Ansprüchen stehen, die mit essenzialistischen, imperialen und kolonialen Mustern ins Gericht gehen und in jüngerer Zeit in der Film- und Medienwissenschaft verstärkt diskutiert werden (vgl. Bergermann und Heidenreich 2015b; vgl. Strohmaier 2019b; vgl. Breitsohl und Mohr 2022). In meiner Studie schließe ich maßgeblich an Überlegungen zum transnationalen und kosmopolitischen Kino an, gleichzeitig werden meine ästhetischen Annäherungen auch neue Perspektiven

auf die Möglichkeiten von Kosmopolitismus im Kino und Formen von *de-Westernizing* erlauben. Diese neuen Perspektiven finden Einzug über Ansätze aus der Phänomenologie und dem Neomaterialismus – zwei Bereiche, die in den Publikationen zum kosmopolitischen Kino und auch im bislang nicht ins Deutsche übersetzten Sammelband *De-Westernizing Film Studies* (vgl. Bâ und Higbee 2012a) unterrepräsentiert sind.

2 Konstruktionen des iranischen Kinos

Tragen Filme oder ganze Filmfamilien das Adjektiv ‚iranisch‘, schwingt automatisch die Frage nach der nationalen und kulturellen Herkunft der Filme mit. Wie einst die Poesie wird heute Film in Iran als eines der beliebtesten kulturellen Ausdrucksmittel betrachtet (vgl. Shahi-zadeh 2017, S. 20; vgl. Erfani 2012, S. 6). Speziell in sozialgeschichtlichen Analysen des iranischen Kinos finden sich Interpretationen, die vor allem nach Gründen und Bedeutungen von Inhalt, Form und Ästhetik der Filme fragen und diese an außerfilmische Faktoren binden. Das Ziel lässt sich dabei folgendermaßen beschreiben: Einerseits sollen iranische Gesellschaftsformen und politische Prozesse durch Film, andererseits iranische Filme (von Stil bis Produktionsumstände) durch deren In-Beziehung-Setzen zu gesellschaftlichen Entwicklungen verständlich gemacht werden. Die Zusammenhänge von Kino- und (Trans-)Nationalgeschichte Irans haben die Fragestellungen und Zugänge zum iranischen Film bisher maßgeblich geprägt und damit kulturorientierte Deutungstypen des iranischen Films gefestigt.

It has also typically been, among other things, and to greater and lesser extents, a question of the thematic and stylistic cohesiveness (or indeed, lack thereof) of the films of a particular region over a given period of time; the extent to which this cohesiveness is the result of state intervention or artistic self-determination; and the ways in which films are reflective, individually and collectively, of the specific historical and cultural contexts in which they were made. (Gow 2011, S. 65)

Andrew Higson zufolge, geht es im Nationalkino um einen nach Innen gerichteten Blick auf die eigene Herkunft sowie die Abgrenzung zu anderen Filmnationen. Wissenschaftler*innen suchen demnach Verbindungen zwischen den Filmen sowie nach Ähnlichkeiten von Inhalt und Form und knüpfen diese vermehrt an außerfilmische Realitäten und historische Orientierungspunkte (vgl. 2000, S. 67). Wiederholungen von filmischen Formen oder Themen führen schließlich zu der Idee eines nationalen Stils – so auch im iranischen Kino.

„Since the 1960s at least, Iranian cinematography has become an important representation of Iranian culture, and it plays a significant role in the development of socio-cultural discourses in Iran“ (Föllmer 2017, S. 153). Filme sind also nicht nur Abbild, sondern auch Raum, in dem soziale Konflikte ausgetragen werden, die wiederum auf außerfilmische Diskurse übergreifen und sie visionieren. Diese Diskurse sind vielfältig, wie die englisch- und deutschsprachige Forschung zum iranischen Kino zeigt. Es finden sich Bezüge zu Jahrtausendalter persischer Geschichte (vgl. Sadough 2014, S. 29), Poesie (vgl. Langford 2019, S. 209), Literatur (vgl. Jahed 2012, S. 81) und schiitischen Theaterformen (vgl. Naficy 2012b, S. 195). Es gibt Thesen über die Einflüsse des europäischen Autorenkinos (vgl. Jahed 2012, S. 81), Parallelen zwischen Postmoderne und iranischem Kino (vgl. Naficy 2012b, 177, 192), gerne werden die Zensurpraktiken des Mullah-Regimes als Ursache für formal-ästhetische Besonderheiten herangezogen (vgl. Chaudhuri und Howard 2003, S. 56) und natürlich zählen auch soziale Phänomene wie Mig-

rations- und Diasporaerfahrungen (vgl. Naficy 2001; vgl. Strohmaier 2019b) oder Globalisierung (vgl. Esfandiary 2012; vgl. Decherney und Atwood 2015) zum beliebten Forschungsportfolio.

Es ist vor allem dem *transnational turn* zu verdanken, dass die klassische Vorstellung eines Nationalkinos mit nationalen Diskursen, die sich territorial bestimmen lassen und eine homogene Kultur repräsentieren, reformuliert und eine Öffnung des Terminus 'iranisches Kino' vollzogen werden konnten, wodurch sich zentrale Aspekte des *de-Westernizing* greifen lassen. Im Transnationalismus schwingt eine grundsätzliche Reformulierung von „Zeit- und Raumkoordinaten“ mit (Fuhrmann et al. 2019, S. 8).²⁰ Das heißt, Raum und Zeit erfahren im Zuge des *transnational turn* strukturelle Veränderungen, was sie als Konstruktionen greifbar macht, die sich in unterschiedlichen historischen Kontexten anders gestalten, sprich keine universelle Gültigkeit haben. Gleichzeitig verändern sich somit auch die Weltvorstellungen, deren Architektur durch Vorstellungen von Raum und Zeit wesentlich bestimmt wird. Die Betonung von Zeit- und Raumtransformationen ist bereits ein wichtiger Hinweis dafür, wieso speziell filmische Bewegtbilder (in ihrer Fähigkeit eigenständige Raum-Zeit-Konzepte auszuhandeln), transnationale Denkweisen und Prozesse des *de-Westernizing* sich gegenseitig ergänzen. Denn, unter dem Einfluss der Kinobücher Gilles Deleuze' ist heute allgemein anerkannt: „Die zeitbasierten Bildmedien haben sich als die entscheidenden Raumzeittransformatoren der Moderne erwiesen“ (Ott 2014, S. 96). Da Film in der Lage ist, zentrale Leitkategorien wie Raum und Zeit zu verschieben, ergänzen sich film- und medienwissenschaftliche Ansätze sowie soziologische Ansätze der zweiten Moderne und damit des *de-Westernizing* auf produktive Art und Weise. Anders gesagt, als Medium der zweiten Moderne ist Film per se ein Möglichkeitsraum, um starre Kategorien aufzubrechen, ideologische Festbeschreibungen zu kritisieren und neue Perspektiven auf die Welt zu ermöglichen.

Das Erstarken transnationaler Perspektiven auf die Welt ist sozialgeschichtlich eng verbunden mit der wachsenden Sichtbarkeit von Globalisierungsprozessen. Die Mechanismen der Globalisierung sind vielfältig und zusammengefasst „cross-border exchanges of all kinds, whether of goods, people, capital, services, information, or ideas“ (Stam 2019, S. 3). Natürlich ist die Existenz von Austauschbeziehungen und Vergemeinschaftungen zwischen unterschiedlichen Akteur*innen aber nicht erst vor rund 30 Jahren aufgefallen. Doch

[e]rst mit den aufkommenden *transnational film studies* hat sich das Interesse auf die *Dynamiken* der Austauschprozesse zwischen den Ländern, Kinematografien, Personen und Institutionen verlagert, die sich über nationale (Denk-)Kategorien nur unzureichend fassen lassen. (Fuhrmann et al. 2019, S. 7)

Der Transnationalismus hat das essenzialistische Nachdenken über Nationen, Nationalkinematografien und damit auch die Welt revolutioniert. Transnationalismus steht Nationalismus nicht entgegen, sondern wandert durch diesen hindurch – oder, um es mit Laura Doyle auszudrücken: „We might say

²⁰ Raum ist dabei nicht nur geografisch zu denken, sondern bezieht sich ebenso auf soziale und kulturelle Räume; vgl. Beck und Willms 2004, S. 40.

that we have worked our way down to the ground-zero of nations: their transnational production“ (2009, o. S.). Für die Idee der Nation und des Nationalkinos bedeutet das folglich eine Aktualisierung und nicht deren Auflösung. So, wie das Transnationale der *ground-zero* der Nation ist, ist das Transnationale auch der *ground-zero* einer jeden Auseinandersetzung mit einem Nationalkino. Ich möchte mit einem holzschnittartigen transnationalen Einblick in den englisch- und deutschsprachigen Forschungsstand zum iranischen Kino erstens nachvollziehbar machen, was gemeint ist, wenn vom iranischen Kino die Rede ist. Zweitens soll gezeigt werden, wieso spezifische Kontextualisierungen notwendig sind, um mit dem offenen Begriff aus einem wissenschaftlichen Anspruch heraus dennoch konkret werden zu können.

Transnationale Perspektiven vermitteln im Besonderen zwischen den vermeintlichen Binäropositionen lokal und global, wozu maßgeblich der Politikwissenschaftler Benedict Anderson mit seinen Überlegungen zu den *Imagined Communities* (2016 [1983]) beigetragen hat. Die vielfach zitierte und in mehreren Auflagen publizierte Monografie gilt als Standardwerk, wenn es um die Erweiterung des Nationalbegriffs geht, ohne die der *transnational turn* und die damit verbundene Vervielfältigung des iranischen Kinos kaum hätten gelingen können. In der de-territorialen Erweiterung des Nationalbegriffs manifestiert sich eine Trennung zwischen Staat als juristisches und politisches Konzept einerseits sowie andererseits Nation als Gemeinschaftsform, die zwar in Beziehung zum Staat tritt, aber dort weder beginnt noch endet (vgl. Hayward 2000, S. 89). Diese Unterscheidung zwischen Staat und Nation ist die Grundlage eines transnationalen Denkens, das Nationen und Nationalkinematografien wie das iranische Kino nicht als gegebene, lokale und starre Container betrachtet, sondern sie als überregionale, konstruierte, wandelbare und eben auch mediale Phänomene imaginiert – ein wesentliches Prinzip, um die Logiken des *de-Westernizing*, die im Zuge der zweiten Moderne verstärkt diskutiert werden, zu durchdringen.

Ein zentraler Aspekt des Transnationalismus ist die Abkehr von Ideologien sowie ein Reagieren auf soziale Wirklichkeiten, die sich immer wieder verändern und die Welt neu gestalten. Eine dieser sozialen Wirklichkeiten, die transnationale Perspektiven auf das iranische Kino fördert, ist die Multiethnizität und Multi-Religiosität Irans. „Iran ist das gemeinsame Territorium verschiedener Ethnien und Nationalitäten mit jeweils historisch gewachsenen Eigenheiten, die im Laufe der Jahrhunderte aufeinander abgefärbt haben“ (Zarbakhsh 2020, S. 64).²¹ Die Internationale Gesellschaft für Menschenrechte skizziert die aktuelle demografische Zusammensetzung der iranischen Bevölkerung innerhalb der Staatsgrenzen, womit das Prinzip der kulturellen Homogenität als obsolet veranschaulicht wird.

Lediglich die Hälfte der rund 70 Millionen Iraner sind sprachlich und ethnisch gesehen Perser. Nomadische Beduinen, Volksstämme und ethnische Verbände wie etwa die Belutschen,

²¹ Eindrücklich zeigte das auch die Ausstellung *Iran – Kunst und Kultur aus fünf Jahrtausenden*, die vom 04.12.2021 bis zum 20.03.2022 in der James-Simon-Galerie in Berlin zu besichtigen war: <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/iran-kunst-und-kultur-aus-fuenf-jahrtausenden/>

Qashqai, Tadschiken, Bakhtiaren, Khuzen, Aserbajdschanern oder Kurden haben oftmals Angehörige in den benachbarten Ländern. (Internationale Gesellschaft für Menschenrechte o. J.)

Eine Homogenisierung Irans respektive des iranischen Kinos auf der Grundlage persischer Kultur und islamischer Religion ist demnach genauso problematisch wie ein territorialer Bestimmungsversuch. Die iranische Kultur ist im Sinne Homi K. Bhabhas immer schon hybrid (vgl. Rutherford 1990, S. 211). Zur iranischen Kultur zählen neben Perser*innen beispielsweise auch ethnische Minderheiten, unter anderem die Kurd*innen, ergo werden auch iranisch-kurdische Filmmacher*innen, wie Bahman Ghobadi, zur iranischen Nationalkinematografie gezählt (vgl. Tapper 2002, S. 20; Erfani 2012, S. 13; Gow 2011, S. 47). Faktoren wie die Drehsprache Farsi oder der Handlungsort Iran können damit in Anlehnung an die Filmwissenschaftlerin Mette Hjort nur als nationalsymbolistische Marker verstanden werden, die einem Film potenziell nationale Qualitäten einschreiben können, aber nicht müssen (vgl. 2000, S. 108).

Kulturen sind „niemals als einheitlich und damit nicht als gegeben, sondern vielmehr als Felder der Aushandlung von Differenz zu verstehen“, betont Alena Strohmaier (2019b, S. 87). Diese Aushandlungen von Differenz, die sogenannte Kulturen hervorbringen, können sowohl zwischen als auch innerhalb von Systemen gedacht werden. Filmisch wird dies beispielsweise auch bei Asghar Farhadi aufgegriffen, der in seinen Filmen auf der Ebene der Erzählung Konflikte innerhalb der heterogenen iranischen Gesellschaft thematisiert. Farhadis Filmwelten, in denen häufig soziale, aber auch religiöse Unterschiede immer wieder thematisiert werden, gelten als Beispiel einer heterogenen und dennoch verbundenen iranischen Kultur – man denke an das konfliktuöse Aufeinanderprallen der Teheraner Mittelschicht und der strenggläubigen einfachen Bevölkerung aus den Vororten der Stadt in *NADER UND SIMIN – EINE TRENNUNG* (Iran 2011). „The notion consistently invoked in Farhadi's films is that society is not singular, but rather comprising many individuals, existing often uneasily together“ (Carew 2013, S. 37). Trotz der islamischen Regeln, die in Iran gelten, ist der Iran vielfältig und die Heimat zahlreicher verschiedener Menschen mit unterschiedlichsten Lebenskonzepten. Das zeigt sich allein schon im Stadtbild der Hauptstadt Teheran. Neben Moscheen, Tschador-tragenden Frauen und Geistlichen finden sich hier auch zahlreiche hippe Cafés, Shopping Malls und Kunstgalerien.²²

Neben Heterogenität spielt in transnationalen Perspektiven die territoriale Öffnung des Begriffs Nation eine wesentliche Rolle, die sich auch auf das Verständnis des iranischen Kinos auswirkt.

²² Trotz der ökonomischen Schwierigkeiten innerhalb des Landes, für die u. a. auch strenge Handelssanktionen verantwortlich sind, gibt es auch eine wohlhabende Oberschicht, deren jüngere Mitglieder sich gerne auf dem Instagram-Account *The Rich Kids of Tehran* präsentieren. Luxus-Autos der Marken Mercedes und BMW sieht man in Videos über die Straßen Teherans fahren, junge Frauen sonnen sich im Bikini am Pool opulenter Penthousewohnungen, im Winter laden die Berge rund um Teheran zu Wintersport ein. Die Posts werden aus dem Vereinigten Königreich abgesetzt, um die Zensur zu umgehen. Zur Berichterstattung zu *The Rich Kids of Tehran* vgl. Regev 2014; Dangerfield 2015.

Since not only movies travel across borders, as they have from the start of the industry, but also moviemakers and movie audiences, the static and bounded concepts of national cinema, or nation-state, need elasticity of their own. (Naficy 2008, S. 168).

Einen wesentlichen Beitrag für transnationale Auseinandersetzung mit dem iranischen Kino leisten Andersons *imagined communities*. Er betrachtet Nationen als Konstruktionen öffentlicher Diskurse, zu denen er vor allem Mediensysteme zählt. Mediensysteme wirken gleichsam vice versa auf die Vorstellung von Nation und nationaler Identität zurück. Zentral und vielfach wieder aufgegriffen ist daher Andersons Idee, dass sich Nationen durch öffentliche und medial vermittelte Zugehörigkeitsgefühle, z. B. auf der Grundlage von Traditionen und Ritualen, aber nicht durch eine physische Situiertheit in einem lokalisierbaren Staatsterritorium bilden (vgl. Higson 2000, S. 64). Mediennutzungen, speziell durch Internet-basierte Technologie wie z. B. Social Media, Youtube oder Blogs, spielen auch im iranischen Kontext eine wichtige Rolle für nationale Vergemeinschaftungen, die sich nicht nur innerhalb von Staatsgrenzen, sondern auch über diese hinaus realisieren (vgl. Strohmaier 2019b).²³ Technische Tricks wie VPN-Verbindungen ermöglichen den Menschen in Iran die Internetsensur zu umgehen, wodurch sie am System vorbei Zugang zu Diensten wie Instagram, Facebook oder Twitter haben. „Dieses Medium hat wie ein mächtiger Strom alle Dämme gebrochen, die rund um die Grenzen des Landes errichtet wurden“ (Nirumand 2020a, S. 3). Die iranische Nation ist also, Andersons Ansatz folgend, nicht nur in Vorderasien an Länder wie die Türkei, Irak, Afghanistan oder Armenien angrenzend und aus heutiger Sicht gesprochen, innerhalb der Islamischen Republik Irans lokalisierbar, sie ist auf der ganzen Welt zerstreut – so, wie das iranische Kino.

Die Zerstreung spiegelt sich gesellschaftlich im 20. Jahrhundert speziell vor dem Hintergrund der Islamischen Revolution 1979 und dem darauffolgenden Iran-Irak-Krieg, der von 1980 bis 1988 andauerte. In dieser Zeit finden verstärkt Migrationsbewegungen iranischer Bürger*innen nach Nordamerika und Europa statt (vgl. Strohmaier 2019b, S. 3). Das bedeutet nicht, dass die Islamische Revolution den Nullpunkt iranischer Migrationsbewegungen geschweige denn transnationaler iranischer Filmgeschichte darstellt, wie detaillierte Skizzierungen der iranischen Sozial- und Kulturgeschichte aufzeigen (vgl. Naficy 2011a, 2011b, 2012a, 2012b; vgl. Rekabtalaei 2019). Die globale Medienpräsenz der Aufstände gegen den Schah, die Rückkehr Ayatollah Khomeinis aus dem französischen Exil sowie die Emigration zahlreicher Iraner*innen nach Ausrufen der Islamischen Republik und dem nur ein Jahr später einsetzenden Iran-Irak-Krieg verdeutlichen aber die medialen und überregionale Dynamiken, die an der Schreibung iranischer National- und Kulturgeschichte über Staatsgrenzen hinaus beteiligt sind. Für das iranische Kino heißt das also, dass damit nicht nur Produktionen gemeint sind, die im Land hergestellt werden, sondern auch Filme, die außerhalb des Staatsgebiets Iran realisiert werden.

²³ Auch Sheldon Lu verweist im Kontext des chinesischen Kinos darauf, dass vor allem Telekommunikationssysteme das Verschwimmen nationaler Grenzen vorantreiben und eine transnationale und postmoderne Kulturproduktion anstoßen; vgl. Lu 1997, S. 10–11.

In today's globalized media environment, Iranian national cinema, like all national cinemas, must include not only what Iranians and Iranian sub-national and ethnoreligious minorities create within the country but also what Iranian nationals, exiles, expatriates, transnationals, and émigrés produce in diaspora. (Naficy 2011a, S. 13–14)²⁴

So sind auch die zwei Filmbeispiele dieser Arbeit UNDER THE SHADOW und TEHRAN TABU, die von Filmemacher*innen, die in Iran aufgewachsen sind und inzwischen in Nordamerika respektive Europa leben und arbeiten, ebenso als iranische Filme denkbar, wie die anderen beiden Beispiele FISH & CAT und A DRAGON ARRIVES!, die innerhalb Irans produziert wurden.

Consider the case of cinema as a medium of global conversation and Iranian filmmakers and actors as its subjects. Several recent films involving Iranians can be seen as sites of intercultural contact and hybridity – as can the transnational history of Iran and Iranians. (Bassiri 2017, S. 7).

Wie Migrationserfahrungen auch die iranische Filmsprache beeinflussen, diskutiert Hamid Naficy anhand seines berühmten Begriffs des akzentuierten Kinos. Als *accented cinema* beschreibt der Filmwissenschaftler eine postmigrantische Form des Filmschaffens, die sich etwa durch Multilingualität oder die Verbindung von offenen und geschlossenen Erzählformen auszeichnet (vgl. Naficy 2001, S. 4). Filmschaffende würden damit einen Dialog zwischen Herkunfts- und neuer Heimatkultur erzeugen und ihre eigene Identität zwischen diesen Kulturen filmisch aushandeln und vermitteln. Er schreibt: „Each accented film may be thought of as a performance of its author's identity“ (ebd., S. 6).²⁵ Ein transnationaler Blick auf das iranische Kino distanziert sich damit auch von der Idee spezifischer formal-ästhetischer Ausdrucksmittel oder Filmstile, die als genuin ‚iranisch‘ gelten. Transnationale Perspektiven sind sich darüber bewusst, dass sich das Kino ebenso wie die soziale Wirklichkeit durch Bewegungs- und Austauschprozesse immer wieder verändert.

Innerhalb transnationaler Perspektiven spielen auch sogenannte Bindestrichidentitäten eine zentrale Rolle, die auch im iranischen Kino wichtig sind (vgl. Tapper 2002, S. 20; vgl. Naficy 2008, S. 181). Veranschaulichen lässt sich dies am Beispiel dieser Studie sehr gut. Blickt man etwa auf das Filmbeispiel UNDER THE SHADOW, das in dieser Arbeit und auch im Rahmen von Filmfestivals als iranischer Film diskutiert wurde, zeigt sich, dass er darüber hinaus auch offizieller Oscar-Kandidat Großbritanni-

²⁴ Frühere bekannte Beispiele sind etwa Sohrab Sahid-Sales oder Amir Naderi. Es sind zwei Filmemacher, die aus Iran nach Deutschland respektive die USA ausgewandert sind. Naderi realisierte etwa nach seiner Emigration Filme in und über New York und so stellt sich die Frage, inwiefern es sich dabei noch um iranische Filme handelt. Naderis New York-Filme umfassen MANHATTAN BY NUMBERS (US 1993), ABC... MANHATTAN (US 1997), MARATHON (US 2002) und SOUND BARRIER (US 2005); vgl. Naficy 2008, S. 181 und vgl. Dabashi 2019a, S. 122. Es müssen jedoch keine langfristigen, sondern auch temporäre Migrationsbewegungen berücksichtigt werden, und so sind auch Filme wie Abbas Kiarostamis DIE LIEBESFÄLSCHER (FR/IT 2010) und LIKE SOMEONE IN LOVE (JAPAN 2012) sowie Asghar Farhadis LE PASSÉ – DAS VERGANGENE (FR/IT 2013) und OFFENES GEHEIMNIS (ES/FR/IT 2018), die alle nicht in Iran, nicht (oder nur teilweise) auf Farsi gedreht wurden und auch auf der narrativen Ebene keine explizit iranischen Diskurse thematisieren, zumindest theoretisch unter dem Label iranischer Film diskutierbar.

²⁵ Strohmaiers Monografie *Medienraum Diaspora* bietet einen alternativen Zugang zu Diasporafilmen, die nicht in Naficys essenzialistischer Zuschreibung von Herkunfts- und Heimatland aufgehen; vgl. Strohmaier 2019b.

ens war (vgl. McNary 2016). Somit wäre der Film mindestens auch als britischer Film diskutierbar. Ein kritischer Transnationalismus, der auch die Produktions- und Distributionskontexte von Filmen starker in den Blick nimmt, rückt gerade solche Phänomene in den Fokus.

A critical transnationalism must [...] be attendant to the dynamics of the specific historical, cultural and ideological contexts involved in the production and reception of each particular film. (Higbee und Lim 2010, S. 12–13)

Innerhalb dieser Studie ist somit zu betonen, dass das iranische Label der vier zu diskutierenden Filme weder exklusiv noch allgemeingültig und unbestritten ist. Die Rahmung der vier Filme als iranisch erschließt jedoch Problemstellungen und Reflexionsrahmen, wie etwa den der Konstruktionsmöglichkeiten des iranischen Kinos, die in dieser Studie zu *de-Westernizing*-Strategien im irritierenden iranischen Kino pragmatisch wichtig sind.

Hybride Identitäten ergeben sich auf kulturellen und künstlerischen Ebenen nicht allein aus Kontexten iranischer Diaspora und den daraus resultierenden kulturellen Durchdringungen; schon deswegen, da es nicht nur Migrationsbewegungen aus den iranischen Staatsgrenzen heraus, sondern immer auch in die entgegengesetzte Richtung, in den Iran hinein gibt.²⁶ Transnationale Perspektiven auf das iranische Kino bestätigen Hamid Dabashis These: „Iranian cinema ought to be understood not just in terms of its territorial location but in terms of its aesthetic and political sensibilities that embrace but are irreducible to that location“ (Dabashi 2007b, S. 20). Michelle Langford webt daran anschließend jüngst ein beeindruckend dichtes Referenznetz aus prä- und postrevolutionärer iranischer sowie westlicher Kulturen sowie theoretischer Anschlussmöglichkeiten, mit denen das iranische Kino durchdrungen werden kann. Beispielhaft zu nennen sind hier vor allem die persische Liebeslyrik (*ghazal*), das deutsche Trauerspiel (vgl. 2019, S. 227–228) oder auch Gilles Deleuze kleine Form (ebd., S. 221).

Mit diesem holzschnittartigen Einblick in die transnationalen Konstruktionsmöglichkeiten des iranischen Kinos sollte die Vielfältigkeit und vor allem auch die Wandelbarkeit des iranischen Kinos sichtbar geworden sein, die für ein antiessenzialistisches Denken und Prozesse des *de-Westernizing* wichtig sind. Es kann festgehalten werden, dass es weder eine universell gültige Definition gibt, die festlegt, wer oder was das iranische Kino ist, wo es produziert und rezipiert wird oder welche Funktionen und Bedeutungen es hat. Das iranische Kino ist wie die iranische Nation imaginiert und prozessual zu denken; es ist von trans- und interkulturellen Flüssen geprägt, heterogen und entwickelt sich stets weiter. Das ‚Iranische‘ als auch das ‚Kino‘ im iranischen Kino sind also immer multiperspektivisch und

²⁶ Eine hoch frequentierte Bewegung gibt es zwischen Iran und Afghanistan. Schätzungsweise leben rund drei Millionen registrierte und nicht-registrierte Afghan*innen in Iran. Die Tendenz ist laut einem Medienbericht der Deutschen Welle seit der Übernahme der Taliban im Jahr 2021 steigend; vgl. Ohne Autor 2021. Auch im iranischen Kino ist die meist prekäre Situation afghanischer Flüchtlinge in Iran verhandelt worden. Majid Majidis Spielfilm *BARAN* (IR 2001) rückt z. B. das Leben afghanischer Flüchtlingskinder in Iran in den Fokus; der Dokumentarfilm *SONITA* (R.: Rokhsareh Ghaem Maghami, DE, CH, IR 2015) begleitet die in Afghanistan geborene gleichnamige Künstlerin, die als Kind ohne ihre Eltern nach Teheran floh, bei ihrem Versuch, Rapperin zu werden.

dynamisch zu betrachten. Christopher Gow bringt dies auf den Punkt, wenn er argumentiert, dass das iranische Kino nicht mehr und nicht weniger ist als das, was verschiedene Menschen, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten darunter verstehen könnten (vgl. 2011, S. 12).²⁷ Schon auf der Ebene des Forschungsstands wird demnach deutlich, dass Aussagen über das iranische Kino, seine Bedeutungen, Verortungen und formal-ästhetischen Eigenschaften nie absolut sein können, immer im Wandel sind und durch ihre Heterogenität auch zu Diskussionen und Spannungen führen können. Das iranische Kino ist damit ein idealer Reflexionsraum, um über Phänomene des *de-Westernizing* und genauer gesagt, ein kosmopolitisches *de-Westernizing* von Welt nachzudenken.

Es gibt keine allgemeingültige Definition des iranischen Kinos oder ein Ursprungskino. Dennoch lassen sich innerhalb der Rezeptionskultur des iranischen Kinos spezifische Denkrahmen oder Diskurse ausfindig machen, die Popularität genießen und zu sogenannten Lektürestandards avanciert sind. Diese behaupten eine gewisse Allgemeingültigkeit, der es aus dem Anspruch eines *de-Westernizing* von Welt, deren Bestandteil das iranische Kino ist, kritisch zu begegnen gilt.

2.1 Diskursbildungen im Kontext der Islamischen Revolution

Der zentrale Kontext, der sowohl im Rahmen der Produktion als auch Rezeption iranischer Filme immer wieder zur Sprache gebracht wird und die Diskurse des iranischen Kinos prägt, ist die Islamische Revolution 1979. Farhang Erfani betont, dass die Revolution ein Ereignis war, auf das alle iranischen Filme, zumindest die, die ab 1960 entstanden sind, philosophisch wie ästhetisch reagieren mussten (vgl. 2012, S. 3). Mit dem Ende des Schah-Regimes und der Etablierung der sogenannten Islamischen Republik Iran wird die Frage nach nationaler und kultureller Identität – die „*iranijyat*“ (Tapper 2002, S. 20) – neu verhandelt. Die Gründung der Islamischen Republik Iran ändert nicht nur die gesellschaftlichen Strukturen im Land, auch das iranische Kino musste sich an die neuen Verhältnisse anpassen. Nicht ohne Grund wird das Ereignis auch als Kulturrevolution in Iran bezeichnet, die gesellschaftliche, politische, ökonomische und auch künstlerische Veränderungen umfasst. Die visionierten anti-westlichen gesellschaftlichen Werte der Revolution flossen unweigerlich in die Kulturpolitik, und so traten in der Islamischen Republik neue Regeln in Kraft, die das iranische Kino ebenso wie das Land von der ‚Westoxiation‘ oder ‚Westitis‘ befreien sollten.²⁸ Der Regimewechsel gilt als Schlüsselereignis, das das Arbeiten aller Filmemacher*innen unabhängig von ihrer politisch-ideologischen Orientierung beeinträchtigte.

²⁷ Ähnlich argumentiert auch Moshe Zimermann im Bezug auf das ‚jüdische Kino‘; vgl. 2005.

²⁸ Den Begriff prägte der Schriftsteller Jalal-e Al-e Ahmad 1962, um den plagenden Einfluss des Westens auf iranisches Kulturgut zu beschreiben; vgl. Badry 2017, S. 93.

Ayatollah Khomeini und seine Regierung waren demnach nicht für das Verbot des Kinos, sondern für dessen revolutionäre Neuerfindung.

In der neu gegründeten islamischen Republik Iran stellte sich in den 1980er Jahren die Frage nach der Identität des iranischen Kinos ganz neu. Es sollte den Ballast des alten Regimes abwerfen, neu und politisch sein, aufdeckend und aktivierend. (Strohmaier 2019b, S. 11)

Das Regime entwarf nicht nur eigene Idealbilder des Kinos²⁹, sondern stellte auch einige Regeln auf. Romantische Liebe zwischen Mann und Frau, zu der auch ein direkter Blickkontakt zählte, Nacktheit, die Darstellung von Frauen ohne Kopfbedeckung sowie jegliche Kritik am islamischen Regime sind nur einige wenige Beispiele für verbotene Themen der frühen Regelkataloge. Hamid Naficy spricht in diesem Zusammenhang von der Etablierung eines abgewandten Blicks im iranischen Kino, der sowohl zur Umsetzung der Vorgaben hilfreich dienlich sein sollte, aber auch gleichsam Konventionen der westlichen Filmtheorie herausfordert, was das iranische Kino aus einer filmtheoretischen Sicht zusätzlich interessant macht:

The unfocused look, the averted look, the fleeting glance, the androgynized look, the reflected look, and the long shot—all instances of the encoding of modesty in cinema problematize the Western cinematic theories that rely on audience implication through suturing. (1991, S. 36)

Zum Schutz der islamisch-nationalen Werte gelten in der Islamischen Republik Iran bis heute zwar veränderte, aber dennoch strenge Zensurpraktiken, die auch Aufführungsverbote für als unangemessen betrachtete Titel aus dem Ausland umfassen.³⁰

De facto fördern und beschneiden Kulturministerium und die halbstaatliche Farabi Foundation, die seit 1983 existiert, die Filmlandschaft gleichermaßen. Einige Produktionen, die maßgeblich staatlich gefördert werden und überwiegend ein Publikum in Iran erreichen sollen, reproduzieren die Ideologien und Narrative der islamischen Regierung. Ein wichtiges Filmgenre in Iran stellt z. B. ab den 1980er Jahren das sogenannte *Sacred Defense Cinema* dar.³¹ Das Genre ist vor dem Hintergrund des Iran-Irak-Kriegs entstanden und sollte das nationale Bewusstsein und die Bereitschaft zum Märtyrertum in der jungen islamischen Republik stärken.³² „The official propaganda has elevated it to symbolize

²⁹ Im frühen postrevolutionären iranischen Kino finden sich etwa patriarchale Figurentypen nach dem Ebenbild Khomeinis, die Aushandlung eines spirituellen Wegs zu Allah und eine anti-amerikanische und anti-westliche Propaganda; vgl. Strohmaier 2019b, S. 12.

³⁰ Das offizielle Buch, das einheitliche Regeln für iranische Filmproduktionen aufführt, erschien jedoch erst 1996. Allgemein müssen die Islamisierungsversuche des iranischen Kinos als gescheitert verstanden werden. Christopher Gow sieht die Gründe dafür einerseits in der heterogenen iranischen Gesellschaft, die sich eben nicht auf den Islam reduzieren lässt, andererseits verzeichnet er auch strukturelle Schwächen, zu denen er vage formulierte Richtlinien und deren unsystematische Umsetzung zählt. Das Scheitern der Islamisierungsversuche sieht Gow neben den bereits genannten Punkten auch in der Fokussierung auf die thematische Ausrichtung der Filme, die ästhetische Praktiken, wie sie beispielsweise in der Institutionalisierung des Hollywoodkinos zu finden sind, vernachlässigt; vgl. 2011, S. 45–47.

³¹ Manche iranisch verwurzelten Künstler*innen im Ausland behaupteten sogar kurz nach der Revolution, jede Art von Film, die in Iran produziert werde, sei islamische Propaganda; vgl. Esfandiary 2012, S. 74.

³² Das iranische Kriegskino ist eine der wenigen populären und staatlich gestützten Filmformen, die auch in der wissenschaftlichen Befragung im westlichen Ausland in Erscheinung treten und in Korrelation zur Nationalge-

an idealistic battle for the regaining of Islamic values, national honour and the refinement of superior human qualities“ (Sadegh-Vaziri 2012, S. 127). Auch heute noch findet staatliche Indoktrinierung in Teilen des populären iranischen Kinos Einzug. Im Jahr 2020 hat z. B. das renommierte *Resistance Film Festival* in seiner 16. Ausgabe einen Spezialpreis für die beste Film- oder TV-Adaption eines *Sacred Defence* Romans eingeführt (vgl. Ohne Autor 2020). Die Preisverleihung stützt das idealisierte und romantisierte Bild des Kriegs, das insbesondere religiöse Hardliner in Iran auch mehr als 30 Jahre nach Kriegsende versuchen aufrechtzuerhalten (vgl. Sadegh-Vaziri 2012, S. 135).

Die Farabi Foundation kontrolliert neben der Produktion auch die Distribution von Filmen, die sowohl Import als auch Export umfasst (vgl. Sadough 2014, S. 23). So unterstützt sie, entgegen mancher Meinung, nicht nur Propagandafilme, die im Ausland kaum verwertbar sind. Die Farabi Foundation und auch die iranische Regierung lehnen das Arthouse-Kino – oder andere iranische Kunstformen, die für den internationalen Markt bestimmt sind und dort häufig als staatskritische Kunst diskutiert werden – nicht ab, denn sie wissen um den Erfolg der künstlerischen Filme (beispielsweise in Cannes und bei den Oscars), mit denen sich auch die Mullah-Regierung gerne schmückt. Das Regime nutzt daher bekannte ideologische Triggerpunkte des Westens. „Die fieberhafte Suche nach subversiven Ausdrucksformen entspringt dabei den europäischen Sehnsüchten und ist bereits wohlkalkulierter Teil der Strategie iranischen Kulturexportes“ (Ebbrecht 2008, S. 4). In der Praxis heißt das, es dürfen teilweise auch Filme die Zensur passieren, deren mäßiges kritisches Potenzial als eine Art Kollateralschaden in Kauf genommen wird. Und so wächst interessanterweise gerade nach 1979 die Sichtbarkeit iranischer Filme auf internationalen Filmfestivals, wo das Phänomen iranisches Kino und seine Bedeutungen im westlichen Ausland maßgeblich definiert werden.³³

Im Übergang von der neuen iranischen Welle zum postrevolutionären neuen iranischen Kino und speziell in den 1990er und frühen 2000er Jahren genoss das iranische Arthouse-Kino außergewöhnliches Ansehen auf den renommierten A-Filmfestivals. „Iranian cinema became the rage. No respectable film festival was without at least one example“ (Tapper 2002, S. 9). Flachte der ‚Iran-Hype‘ nach der Hochphase des neuen iranischen Kinos Anfang der 2000er Jahre etwas ab, feierte das iranische Kino mit Asghar Farhadis Erfolgsfilm ALLES ÜBER ELLY (*DARBĀRE-YE ELĪ*, IR 2009), der den Silbernen Bären für die Beste Regie der Berlinale gewann, ein „sensationelles Comeback“ (Farzanefer 2014, S. 60).³⁴ Wie Azadeh Farahmand in ihrer Monografie aufzeigt, sind es paradoxerweise vor allem interna-

schichte in einem englischsprachigen Sammelband *Iranian Sacred Defence Cinema. Religion, Martyrdom and National Identity*, herausgegeben von Pedram Khosronejad befragt werden; vgl. Khosronejad 2012.

³³ Zu den Beziehungen zwischen Iran und den Filmfestivals in Europa siehe auch Farahmand 2006.

³⁴ Zu Farhadis Auszeichnungen zählen heute nicht nur ein Goldener Bär, eine Goldene Palme aus Cannes, sondern auch zwei Oscars für den Besten fremdsprachigen Film für *NADER UND SIMIN – EINE TRENNUNG* (*JODAEIYE NADER AZ SIMIN*, IR 2011) und *THE SALESMAN* (*FORŪŠANDE*, IR 2016).

tionale Filmfestivals und die dort gezeigten Arthouse-Filme, die die sogenannte Genrefizierung des iranischen Kinos seit den 1980er Jahren vorangetrieben haben (vgl. 2006).

Ist außerhalb Irans die Rede vom iranischen Kino, sind meist nur die Filme gemeint, die im Rahmen internationaler Filmfestivals als sogenanntes Weltkino Aufmerksamkeit erhalten und einem mit der iranischen Sprache nicht vertrauten Publikum beispielsweise durch Untertitelte Kopien zugänglich gemacht werden. Tatsächlich spiegeln die Filme, die einen der begehrten und streng limitierten Plätze innerhalb internationaler Filmfestivals ergattern können, aber nur einen Bruchteil der nationalen Filmproduktion Irans wider. Vor allem die großen Box-Office-Hits des Landes, die im Gegensatz zum international gefeierten Arthouse-Kino interessanterweise häufig von Frauen realisiert werden, werden außerhalb Irans kaum gezeigt (vgl. Erfanian 2015).³⁵ Auch in der englischsprachigen Forschung gibt es bislang nur wenige Arbeiten, die sich mit dem iranischen Populärkino beschäftigen, um ein differenzierteres Bild über Iran und seine Filmlandschaft zu vermitteln (vgl. Brown 2011, 2012; vgl. Esfandiary 2012; vgl. Razavi 2015; vgl. Démy-Geroe 2020).

Die postrevolutionären Festivalfilme sind es also, die als partikulare Bestandteile des komplexen und heterogenen iranischen Kinos die Diskurse des iranischen Kinos im Ausland prägen und das iranische Kino generalisieren. Diese Diskurse gehen oft mit ideologischen Erwartungen sowie Bedeutungszuschreibungen der Filme im Schatten der Islamischen Revolution und des islamischen Regimes einher. Selbstverständlich hat sich das iranische Kino im Laufe der letzten Jahrzehnte kontinuierlich weiterentwickelt, doch die Diskurse innerhalb der Rezeptionskultur des iranischen Kinos halten sich teilweise hartnäckig und avancieren zu Stereotypen, die nur allzu schnell als universelle Standards des iranischen Kinos gelesen werden. Die vier zentralen Diskurse im iranischen Kino sind die allegorische Poetik, der Begriff des Politischen sowie Fremdheit und Feminismus. Die vier Diskurse sind eng mit dem kulturellen Ereignis der Revolution, dem Aufführungsort Filmfestival als auch filmtheoretischen Konzepten wie Weltkino und Drittes Kino verstrickt, was ich in den nächsten Kapiteln beleuchten will. Dabei wird auch deutlich, dass die vier Diskurse – Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus – sich immer wieder gegenseitig durchdringen.

Die Diskurse werden in den nachfolgenden Analysen als Reflexionsrahmen herangezogen, an denen Möglichkeiten des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino diskutiert werden. An jede Diskursanalyse schließt sich eine Filmanalyse an, mit der ein Perspektivwechsel auf Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus gewonnen werden kann. Die Analysen werden sowohl Anknüpfungspunkte als auch Veränderungen und Erweiterungen der prominenten Diskurse zum Vorschein bringen und verdeutlichen, dass *de-Westernizing*-Prozesse weniger Systems substitutionen sind, sondern Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen Systemen als auch ein Durch-Systeme-hindurch-Denken an-

³⁵ Seit einigen Jahren bietet der Streamingdienst imvBox eine große Auswahl iranischer Filme für den internationalen Markt an, teilweise sogar fremdsprachig Untertitelt.

regt, was zu Auffächerungen von Kategorien und Systemen führt. Mir geht es in meinen Analysen weniger darum, die ideologisch aufgeladenen Diskursivierungen zur Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus als fehlerhaft zu entlarven (auch wenn ich Kritik an ihnen übe), vielmehr sollen sie in ihrer Homogenität und Allgemeingültigkeit kritisch hinterfragt, verschoben und vervielfältigt werden. Darin sehe ich das wesentliche Prinzip eines kosmopolitischen *de-Westernizing*, das sich im irritierenden iranischen Kino aushandelt. Es besteht darin, Kategorien, Systeme, Ideologien, Diskurse und damit auch Weltvorstellungen nicht in exklusiver und binäroptioneller Manier gegeneinander auszutauschen, sondern Vervielfältigung, Aushandlungs- und Spannungsprozesse sowie relationale Beziehungen sichtbar zu machen.

Teil II. Analysen

3 Die Allegorische Poetik im iranischen Kino

Iranian films immediately signal their difference. They exude a certain austerity and render characters with a high degree of restraint, much closer to the work of a Chantal Akerman or Robert Bresson than a Bertolucci or Greenaway. One of the first interpretive frames we can eliminate is the paradigm of Hollywood film. Numerous qualities present in most Hollywood films are absent from Iranian ones. (Nichols 1994, S. 20–21)

Die Themen, die Form und die Ästhetik der Filme des sogenannten neuen, postrevolutionären iranischen Kinos entsprachen offenbar genau dem künstlerischen Idealbild, nach dem die renommierten Filmfestivals in den 1980er und 1990er Jahren in Europa suchten, und das bei westlichen Cineast*innen für Begeisterung sorgte. Milieustudien, eine offene Dramaturgie, lange Einstellungen, wenig bis keine extradiegetische Musik oder der Einsatz von Laiendarsteller*innen, die sich teilweise selbst spielen, sind wiederkehrende Elemente der neuen Welle und des frühen postrevolutionären iranischen Films, die die Denkrahmen des iranischen Kinos bis heute wesentlich bestimmen. Naficy beschreibt den Stil der Filme, der bald zum Markenzeichen des iranischen Kinos werden sollte, folgendermaßen:

Key were a neorealist sort of *realism*, affirming profilmic Iranian reality; a religiously inflected *surrealism*, offering a spiritual reality; and a self-reflexive *metarealism*, offering a fresh post-modern vision of cinema. (2012b, S. 177)

Die Assoziationen zur Postmoderne, die der Film- und Kulturwissenschaftler aufwirft, beziehen sich vor allem auf Zweifel, Unsicherheiten und Ambiguität, die in den Filmen aufscheinen und die er als „deeply counterhegemonic, to both Hollywood realism and the Islamic politics of certainty“ interpretiert (ebd., S. 195). Neben dem realistischen Stil bildet vor allem die allegorische Poetik des iranischen Kinos einen Diskurs, der das iranische Kino nachhaltig definiert und dabei die Bedeutungen und Funktionen des iranischen Kinos zunehmend ideologisch auflädt und festschreibt.

„Der Rhythmus des iranischen Films ist bestimmt von Zäsuren und Ellipsen, von Aussparungen und Andeutungen. Es dominieren das Rätsel und die Frage“ (Farzanefer 2014, S. 64). Im neuen, allegorischen iranischen Kino finden sich häufig versperrte Blicke und unhörbare Töne sowie andere künstlerische Mittel, die das Geschehen im Gegensatz zum klassischen Hollywoodfilm nicht auserzählen, sondern offene Bild-Strukturen schaffen (vgl. Chaudhuri und Howard 2003). So wie Godard und Truffaut für die Nouvelle Vague oder Herzog und Fassbinder für das neue deutsche Kino Repräsentanten einer Nationalkinematografie wurden, so wurden Kiarostami, Makhmalbaf, Mehrjui und Majidi zu Repräsentanten des neuen iranischen Kinos (vgl. Gow 2011, S. 43). Die Filme erzählen häufig indirekt oder auch zweideutig und schaffen so Freiräume für die Zuschauer*innen, in denen sie Zusammenhänge und Bedeutungen selbst erschließen müssen. Passend dazu bezeichnet auch der iranische Filmmacher Abbas Kiarostami, dessen Arbeiten den allegorischen Stil des iranischen Kinos nach der Re-

volution entscheidend mitgeprägt haben³⁶, seine Filme im Rahmen eines Vortrags auf der Tagung *Kino vor seiner zweiten Jahrhundertwende* als halbfertiges Kino, das erst „unter Kooperation der Zuschauer vervollständigt wird“ (Ferencz-Flatz 2017, S. 91).³⁷ Diese Vervollständigung wird vor allem in westlichen Rezeptionskulturen mit dem Entdecken von Sinn und tieferen Bedeutungen gleichgesetzt.

Azadeh Farahmand verweist in ihren Auseinandersetzungen mit der Genrefizierung des iranischen Kinos im Kontext von europäischen Filmfestivals auf das Verlangen des Festivalpublikums die Symbolismen, Metaphern und Allegorien des iranischen Films zu dekodieren (Farahmand 2006, S. 339). Dieses Dekodieren folgt dabei aber meist keinem offenen Prinzip, sondern bewusst oder unbewusst etablierten Regeln. Christopher Gow betont, dass es kaum zu vermeiden ist, dass Zuschauer*innen, sofern sie allegorische iranische Filme im klassischen Sinne verstehen möchten, mit bereits habitualisierten Interpretationen oder anderen vorhandenen Informationen zu Iran, seiner Filmgeschichte oder den Filmemacher*innen zusammenführen (vgl. 2011, S. 11). Beim Versuch, der Bedeutung, aber auch den Ursachen für diese allegorische Erzählweise auf den Grund zu gehen, beziehen sich nicht wenige Kritiker*innen auf das präsenteste Ereignis in der iranischen Sozialgeschichte: die Islamische Revolution beziehungsweise der damit einhergehende Regimewechsel.

„Because of its capacity to say one thing while meaning another, allegory has proven to be a powerful way of evading state censorship and expressing forbidden topics or issues“ (Langford 2019, S. 2). Speziell in Rezeptionskulturen des iranischen Festivalfilms werden die allegorischen Modi, im Sinne einer kinematografischen Praktik des Widerstands, häufig als Reaktion auf die Zensurpraktiken im Mullah-Regime gelesen. Insbesondere die medial vermittelte Prominenz des reglementierenden iranischen Mullah-Regimes legt sich innerhalb von Erklärungsversuchen der allegorischen Poetik schnell schablonenhaft auf die Filme und alle Facetten ihrer Entstehungsgeschichte. Versucht man Allegorien, ihre Widerstandskraft und damit auch ideologiekritischen Potenziale auf einen zentralen Ursprung zurückzuführen, drängt sich ein Problem auf. Die Prädeterminierung der Allegorie läuft Gefahr, essenzialistische und ideologische Denkmuster zu reproduzieren. Anders gesagt, die Bemühungen, die Allegorien im iranischen Kino als subversive Intentionen regimekritischer Filmemacher*innen zu erschließen, verwandeln die Rätselhaftigkeit der Allegorie in ein Rätsel, das seine Antworten gleich mitliefert; und diese Antworten sind am Ende immer wieder dieselben.

In ihrer Monografie *Displaced Allegories. Post-Revolutionary Iranian Cinema* (2008) erweitert die Filmwissenschaftlerin Negar Mottahede die limitierte Betrachtung der Allegorien als Antwort auf

³⁶ „Kiarostami has been a sort of master whose works influenced disciples, either indirectly by the disciples emulating the master, or directly by them working as assistants to him or using his film ideas and screenplays for their own films“; Naficy 2012b, S. 188.

³⁷ Jean-Luc Nancy bekräftigt dies: „[E]s gibt keinen Film von Kiarostami, der nicht mit der Zäsur oder dem Hiatus arbeitet, der Synkope oder einem unbekanntem Faktor: es gibt immer etwas oder jemanden, den man nicht sieht, den man nicht findet“; 2005 [2001], S. 33.

die Mullahs. Die Autorin leugnet den Einfluss der Zensur auf das kreative Arbeiten nicht, sie spricht sich jedoch für einen vielfältigeren Erklärungsansatz aus, der die gesamtgesellschaftliche Situation vor und nach der Revolution als stilbildenden Faktor einer souveränen, rätselhaften iranischen Filmsprache versteht, die sich von anderen Erzähltraditionen unterscheidet.³⁸

Die allegorischen Erzählweisen wirken in gewisser Weise in zwei Richtungen. Einerseits schaffen sie Freiräume, in denen Filmemacher*innen theoretisch auch regimekritische Andeutungen machen können; speziell am Beispiel der verschleierte Frau, die im neuen iranischen Kino Bildflüsse unterbricht, arbeitet die Filmwissenschaftlerin jedoch heraus, dass die allegorischen Erzählweisen auch zur Dekonstruktion des *male gaze* beitragen und so die Entwicklung eines nationalen Stils in Abgrenzung zum Westen und seinen Filmpraktiken unterstützen (vgl. ebd., S. 2). Das heißt auch, dass die allegorischen Filme sich mit ihren Ausdrucksmodi nicht nur den Regeln der Mullahs widersetzen, sondern auch die von der Regierung gewünschten anti-westlichen Entwicklungen im iranischen Kino bewusst oder unbewusst befolgen. Paradoxerweise scheinen die iranischen Filme also *wegen* der Mullahs allegorisch zu sein, da diese durch ihre Regeln und Gesetze diesen Stil heraufbeschwören; sie scheinen aber auch allegorisch zu sein, da sie sich *gegen* die Mullahs wenden. Ob für oder wider, was bleibt, ist das islamische Regime als ideologisches Zentrum, das die Interpretationsweisen der Allegorien im iranischen Kino auf dualistische Art und Weise manifestiert.

Die These von der postrevolutionären iranischen Gesellschaft auf der Suche nach Identität, die eine neue, allegorische Filmsprache hervorbringt, erinnert an Gilles Deleuzes Theorie in *Das Zeit-Bild* (2005 [1985]), die er im Zusammenhang mit dem neorealistischen Nachkriegskino formuliert.

The term Iranian Neo-Realism is often used to describe the new films coming out of Iran, and it is a term that alludes to the many thematic and stylistic similarities between present day Iranian film, and the Italian Neo-Realism cinema that formed because of the post-war struggle for identity. (Gregory 2008, S. 1)

So wie Deleuze durch den Zweiten Weltkrieg einen Bruch der europäischen Identität und des europäischen Selbstbewusstseins konstatiert, der das Kino zu einem Ort werden ließ, in dem die Bevölkerung die Welt im Hier und Jetzt und in ihrer Immanenz neu entdecken konnte, so wurde auch die Islamische Revolution zum Anker zahlreicher Filmanalysen (vgl. Erfani 2012, S. 5) – und das Jahr 1979 zur iranischen ‚Stunde Null‘ erhoben. Die Islamische Revolution stellt zwar einen wichtigen Wendepunkt innerhalb der iranischen Sozial- und Kulturgeschichte dar, sie ist jedoch weder die Geburtsstunde Irans noch des iranischen Kinos und seiner allegorischen Poetik.³⁹

³⁸ Die formalen Aspekte wirken nachhaltig auf die iranische Filmsprache und die Stilbildung ein, was sich schon daran zeigt, dass einige typische allegorische Inszenierungsstrategien wie offene Enden oder Uneindeutigkeiten auch in iranischen Filmen zu finden sind, die im Ausland ohne gängelnde Zensurpraktiken entstehen.

³⁹ Siehe dazu auch Naficy's vierteilige Publikation *A Social History of Iranian Cinema*, die eine zeitliche Spanne von der Zeit der Kadscharen bis ins Jahr 2010 ins Auge fasst: *The Artisanal Era: 1897 – 1941*; 2011a, *The Industrializing Years: 1941 – 1979*; 2011b, *The Islamicate Years: 1978 – 1984*; 2012a und *The Globalizing Era: 1984 – 2010*; 2012b.

Dass sich die Idee von der allegorischen Poetik zu einer Anti-Mullah-Ideologie gemausert hat, die das iranische Kino und seine Intentionen prädeterniert, hängt auch damit zusammen, dass die Geschichte des iranischen Kinos vor allem in der Wahrnehmung außerhalb Irans erst mit dem postrevolutionären iranischen Kino zu beginnen scheint.

Most of the western critics did not begin by identifying Iranian art cinema with the process of modernity and its consequences in third world countries, but with festival films, especially with the cinema of Abbas Kiarostami. (Shahi-zadeh 2017, S. 24)

Dass meist nur postrevolutionäre Filme einzelner Filmemacher*innen gemeint sind, sobald über das iranische Kino gesprochen wird, liegt sicherlich auch daran, dass Kopien zu früheren Filmen heute nicht mehr existieren, da sie z. B. während der Revolution zerstört wurden, durch Lagerungsfehler Materialschäden erlitten haben oder verloren gingen. Die wenigen Kopien, die es heute noch vom prärevolutionären iranischen Film gibt, sind schwer zu beschaffen (z. B. durch das staatliche Filmarchiv in Iran).

Im Jahr 2021 erlaubte das Berliner Pop-up-Kino Sinema Transtopia mit der Filmreihe *The Forgotten Revolution. Iranian Cinema before 1979* einen seltenen Einblick in das künstlerische Filmschaffen Irans zwischen den frühen 1960er und dem Jahr 1980, sprich von der letzten Phase der monarchischen Regierung unter Schah Mohammad Reza Pahlavi bis in die junge Islamische Republik Iran.⁴⁰ Der Titel der Filmreihe *The Forgotten Revolution* knüpft an eine Formulierung an, die auch die Sozial- und Kulturhistorikerin Golbarg Rekabtalaei in ihrer Monografie *Iranian Cosmopolitanism. A Cinematic History* verwendet und die die Beziehungen zwischen dem Medium Film und der Islamischen Revolution verdeutlicht. Demnach eilte der Islamischen Revolution 1979 eine „cinematic revolution“ voraus (Rekabtalaei 2019, S. 22).⁴¹ Die Revolution im iranischen Kino knüpft die Sozialhistorikerin Rekabtalaei vor allem an die Form eines sogenannten *alter-cinema*, das sich in der Schah-Regierung ab den 1960er Jahren herausbildet. „Alter-cinema [...] was an alternative trend in film-making, both in its techniques and in content, to the commercial movie industry of the time“ (Rekabtalaei 2015, S. 575). Die ersten Anzeichen sozial-politischen Umbruchs sind in der alternativen Filmkunst zu entdecken, die sich in Opposition zur offiziellen Staatspolitik des Schahs setzte. Als revolutionär beschreibt sie das *alter-cinema*, aus dem später zunächst die neue iranische Welle und daraus das neue iranische Kino hervorgingen,

⁴⁰ Die von Ehsan Khoshbakht kuratierte Reihe umfasste elf Lang- und Kurzfilme, die auch zeigen, dass so mancher Großmeister des postrevolutionären iranischen Kinos schon vor 1979 aktiv war. Die gezeigten Filme waren *THE HOUSE IS BLACK* (R.: Forough Farrokhzad, IR 1962), *THE HILLS OF MARLIK* (R.: Ebrahim Golestan, IR 1963), *BRICK AND THE MIRROR* (R.: Ebrahim Golestan, IR 1964), *THE NIGHT IT RAINED OR THE EPIC OF THE GORGAN VILLAGE BOY* (R.: Kamran Shirdel, IR 1967), *THE COW* (R.: Dariush Mehrjui, IR 1969), *DOWNPOUR* (R.: Bahram Beyzaie, IR 1972), *A SIMPLE EVENT* (R.: Sorab Shahid Saless, IR 1973), *THE DEER* (R.: Masoud Kimiai, IR 1974), *CHESS OF THE WIND* (R.: Mohammad Reza Aslani, IR 1976), *THE REPORT* (R.: Abbas Kiarostami, IR 1977) und *THE SEARCH* (R.: Amir Naderi, IR 1980). <https://bi-bak.de/de/bi-bakino/the-forgotten-revolution> (04.07.2023)

⁴¹ Die Entwicklungen, die Rekabtalaei für das iranische Kino herausarbeitet, erinnern an Siegfried Kracauers Analysen aus den 1940er Jahren im vielfach neu aufgelegten *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*. Darin führt er aus, wie die psychologische Verfasstheit der Gesellschaft der Weimarer Republik im Kino ihren Ausdruck findet, dabei die Welt nicht nur abbildet, sondern auch Welt hervorbringt; vgl. Kracauer 2019 [1947].

vor allem deshalb, da sie als Gegenbewegung zum staatlich geförderten kommerziellen *film farsi* zu sehen sind (vgl. ebd. 573–578). Die Filmemacher⁴² des *alter-cinema* versuchten, ein anderes Bild von Iran zu zeigen. „Einige ihrer Filme widersprachen jener trügerischen Illusion vom großen Wohlstand der Zivilisation, die der Schah und seine Hofkünstler vortäuschten“ (Manafi 2012, S. 64).

Sowohl die Filmreihe als auch Rekabtalaeis Überlegungen zeigen also: Weder soziale noch künstlerische Revolutionen sind ad hoc Ereignisse, die sich auf ein konkretes Datum festzurren lassen, z. B. auf die Flucht Pahlavis aus Iran am 16. Januar 1979 (vgl. Mayer 2009).⁴³ Auch die allegorische Poetik im sogenannten neuen iranischen Kino kann daher nicht allein als Konsequenz der Islamischen Revolution betrachtet werden. Sie ist ein Ausdrucksmittel, das, wie Michelle Langford zeigt, tief in der Kulturgeschichte des Irans verwurzelt ist. Die allegorische Poetik des iranischen Films schlägt ihre Wurzeln tiefer als bis in die Geschichte des letzten Jahrhunderts.⁴⁴ Eine allegorische Poetik, die sie sowohl als Ausdrucksform als auch als Interpretationsmodus denkt, erkennt Langford sowohl im frühen iranischen Film (in der neuen Welle), die sich in der Spätphase der Schahregierung bildet, als auch in Filmen der post-revolutionären Ära (im neuen iranischen Kino). Die Bedeutungen und Hintergründe der allegorischen Poetik im iranischen Kino sind damit nicht eindeutig zu klären, sondern müssen in spezifischen Kontexten analytisch erschlossen werden.

Langfords Monografie ist eine sorgfältige Reise durch die iranische Film- und Kulturgeschichte sowie ihre verschleierte und indirekten Kommunikationsformen, zu denen auch das Spiel mit Lügen zählt, die jeglichen Versuch, formal-ästhetische Eigenheiten des iranischen Kinos einer monolithischen Ursachenforschung zu unterziehen, obsolet werden lässt. Es gibt keine pauschale Antwort auf die Frage, wo die allegorische Poetik des iranischen Kinos ihren Ursprung nimmt und gegen wen oder was sie versucht, Widerstand zu leisten. Wichtig ist daher, dass behauptete Bedeutungen der Allegorie nicht als unantastbare und monolithische Wahrheiten verstanden werden, sondern als einzelne Möglichkeiten unter vielen.

⁴² Die männliche Form ist hier bewusst gewählt.

⁴³ Ihre Anfänge werden zwar auf die Jahre 1978 und 1979 datiert, der Zündstoff für die Ausschreitungen im Land ist allerdings weit vorher ausfindig zu machen. Die Wurzeln, die die Islamische Revolution überhaupt erst möglich machten, reichen mindestens bis ins frühe 20. Jahrhundert zurück und umfassen sowohl Kontexte sowjetischer Besetzungen als auch US-amerikanischer Machtpolitik; vgl. Gronke 2020; vgl. Zarbakhsh 2020. Ihre Auswirkungen sind wiederum auch noch Jahrzehnte nach der Revolution zu spüren. Genaugenommen sind die revolutionären Bestrebungen der iranischen Gesellschaft und ihr Kampf um „Freiheit, Unabhängigkeit und Demokratie“ auch heute, rund 40 Jahre nach der islamischen Revolution, nicht zu Ende; Nirumand 2020a.

⁴⁴ Das bestätigt auch Pedram Sadough in einem Aufsatz zum Umschiffen von Regeln in der iranischen Gesellschaft durch Indirektheit und Zweideutigkeit. „Diese ambivalente, beinahe dekonstruktivistische Denkweise der Iraner, die ihnen bis in die Gegenwart als kulturelle Überlebensstrategie dient, ist in der persischen Kulturtradition bis ins Mittelalter verwurzelt und weist zugleich Parallelen zu einigen Strömungen der abendländischen Moderne auf“; 2014, S. 16–17.

Am Beispiel von *A DRAGON ARRIVES!* möchte ich im folgenden Kapitel aufzeigen, wie eine ganz spezifische Form allegorischer Poetik – der Magische Realismus – produktiv gemacht werden kann, um die allegorische Poetik im iranischen Kino aus ihrem starren und essenzialistischen Bedeutungskorsett als Rätsel, das versteckte Kritik am Mullah-Regime bereithält, herauszulösen. Gleichzeitig erlaubt der Magische Realismus Anschlüsse an die Ideen von Widerständigkeit und Ideologiekritik, die innerhalb des allegorischen Diskurses im iranischen Kino auf unterschiedlichen Ebenen Beachtung finden. Mit dem Magischen Realismus als spezifische Form allegorischer Poetik lässt sich am Beispiel von *A DRAGON ARRIVES!* eine erste Idee davon vermitteln, wodurch sich Prozesse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino auszeichnen. Darüber hinaus wird veranschaulicht, wie ein verändertes Nachdenken über die Diskurse des iranischen Kinos und ein verändertes Nachdenken über die Welt in Verbindung gesetzt werden können.

4 Farbspiele in A DRAGON ARRIVES!. Magischer Realismus im Kino

In diesem Kapitel werde ich mich am Beispiel von A DRAGON ARRIVES! mit den Potenzialen des *de-Westernizing* der allegorischen Poetik im irritierenden iranischen Kino auseinandersetzen und dabei gleichzeitig ein *de-Westernizing* des Allegorie-Diskurses im iranischen Kino anstoßen, sprich die Vorstellung von Allegorie als Kritik am Mullah-Regime kritisch hinterfragen. Hilfreich ist dabei vor allem die Idee des kinematografischen Magischen Realismus, der als Transformation der Objektwelt gedacht wird. Damit lassen sich Welt und Verweltlichung als heterogen und unabgeschlossen nachzeichnen.

A DRAGON ARRIVES! treibt das Bild eines allegorischen iranischen Kinos, das von den Zuschauer*innen kognitiv vervollständigt und entschlüsselt werden soll, so sehr auf die Spitze, dass das Prinzip der Bedeutungskonstruktion ins Gegenteil verkehrt wird. Mit unterschiedlichen filmischen Mitteln heizt der Film das Geschehen an und versetzt die Zuschauer*innen in einen Zustand der Rast- und Ratlosigkeit, so dass man die Geschichte nicht mehr überblickt. Der Film gewährt keine Verschnaufpausen, aber auch keine abschließenden Antworten, stattdessen zelebriert er Prozesse des Abwägens, des Spurenverfolgens und -aufgebens.

Durch einen übertriebenen Umgang mit allegorischen Strukturen, die in einen parodistisch inszenierten Verbindungswahn münden, bringt der Film falsche Anschlüsse hervor oder lenkt die Geschehnisse ins Leere. Die Konzentration der Zuschauer*innen wird durch abrupte Schnitte, durch unwahrscheinliche Ereignisse sowie die plötzliche Addition von Handlungssträngen und Figuren immer wieder überreizt; auch wird die Aufmerksamkeit wiederholt umgeleitet, so dass von wichtigen Informationen abgelenkt wird. An der Verwirrung sind vor allem Farben beteiligt, die ich als sogenannte Doppelagentinnen bezeichnen will. Die Farben stiften einerseits Strukturen, mit denen sich die Zuschauer*innen durch den Film navigieren können, andererseits manipulieren sie diese aber auch immer wieder – als Doppelagentinnen rekonfigurieren sie sowohl die filmische Welt als auch die Beziehung zwischen Zuschauer*in und Film fortlaufend. Je tiefer man in den Film vordringt, desto mehr zeichnet sich ab, dass die kinematografischen Wegweiser und Gedankenstützen nicht nur sinnvolle Zusammenhänge in Erscheinung bringen, sondern die Zuschauer*innen in ein buntes Labyrinth und gerne auch aufs Glatteis führen. Die erzählte Geschichte, die im Vorspann von A DRAGON ARRIVES! behauptet, auf wahren Begebenheiten zu basieren, erweist sich als Bluff.

Speziell durch die zwielichtig handelnden Farben entsteht in A DRAGON ARRIVES! eine besondere Form der allegorischen Poetik – eine magisch-realistische Poetik, wie ich in diesem Kapitel zeigen will. Wie die Allegorie beschreibt der Magische Realismus hier eine kinematografische Verrätselungsstrategie, die nicht alles auserzählt, sondern Lücken und damit auch Freiräume schafft. Der Magische Realismus verschleiert aber nicht nur, indem er Dinge ausspart, er setzt vor allem auf ästhetische, ontologische und epistemologische Ambivalenzen, die zu Uneindeutigkeiten und hochfrequentierten Sys-

temwechsell, Rekonfigurationen der filmischen Welt und ihrer Wahrnehmung führen. Der Magische Realismus unterstreicht einmal mehr die Offenheit, Ambivalenz und Uneindeutigkeit der Allegorie im iranischen Kino, womit das widerständig-antitotalitäre Potenzial der Poetik aufgerufen ist, das als gemeinsamer Nenner unterschiedlicher allegorischer Diskursbildungen bezeichnet werden kann. Die allegorische Poetik vermittelt dabei eine zentrale Eigenschaft von *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino, nämlich das Hervorbringen von Welten, die sich durch eine Offenheit und einen unkontrollierbaren Rest ausweisen.

„How much can be put into a film before it explodes?“ (Haghighi 2017). Möchte man dem Regisseur Mani Haghighi glauben, war es diese Frage, die ihn innerhalb des Produktionsprozesses von *A DRAGON ARRIVES!* antrieb. Wenn es um seinen dritten Langfilm geht, sollte man Haghighi jedoch nicht unbedingt Glauben schenken, wie die nachfolgende Analyse des Films zeigen wird. Dennoch, ob intendiert oder nicht, Exzesse und Übertreibungen, die den Film fast zum Überlaufen bringen, zeichnen das Werk aus – was Haghighi letztlich dazu motiviert hat, diesen Film so zu drehen, darf und soll hier ein Rätsel bleiben. Ich werde zunächst in die komplexe und verwirrende Erzählstruktur des Films einführen und dabei veranschaulichen, auf welche Art und Weise *A DRAGON ARRIVES!* sowohl auf der narrativen, der formalen als auch auf der ästhetischen Ebene für allegorische Rätselhaftigkeit sorgt. Dabei ist es auch für mich unvermeidbar, zwischen Handlungssträngen hin- und herzuwechseln. Die Leser*innen dieses Textes möchte ich an dieser Stelle vorwarnen: Ich versuche zwar, die Eckpfeiler des Filmgeschehens nachvollziehbar zu machen, vor allem geht es aber um eine Vermittlung der labyrinthischen Erzählstruktur, und so wird nicht beabsichtigt, den Film in ein lineares und einfach zu durchdringendes Konzept zu überführen – dies ist nicht nur nicht beabsichtigt, es ist schlicht unmöglich. Die Einführung in die Handlung des Films versteht sich also weniger als Inhaltsangabe denn als erste Analysearbeit, in der etwa raum-zeitliche Verflechtungen, Genrehybridität sowie intertextuelle Referenzen zur Sprache gebracht werden, die in ihrem Zusammenspiel zu einer Überfrachtung des Films und Verwirrung führen. Der Fokus der Analyse soll dann aber vor allem auf dem spezifischen Einsatz von Farbe in *A DRAGON ARRIVES!* liegen.

4.1 Paranoide Erzählstruktur

A DRAGON ARRIVES! weist eine komplexe raum-zeitliche Erzählstruktur auf, die von der Vergangenheit, als Iran noch unter der Regentschaft des Schahs stand, bis in die iranische Gegenwart reicht. Dokumentarfilm, Agentenfilm und Elemente des Horrorfilms werden zu einem Genrehybrid verflochten, so dass im Film ein Durcheinander verschiedener Räume, Zeiten und Erzählformen herrscht. Einer der zentralen Handlungsstränge ist im iranischen Geheimdienstmilieu der 1960er Jahre verortet. *A DRAGON*

ARRIVES! inszeniert dabei nicht nur seine Filmfiguren als Ermittler, er versetzt auch die Zuschauer*innen in die Rolle von Detektiv*innen, die mit den Figuren im Film einen Mord aufklären und mysteriöse Erdbeben auf der Insel Qeshm im Persischen Golf erforschen.

Bill Nichols verweist bereits in den 1990er Jahren darauf, dass ein wesentlicher Grund für die Faszination des internationalen Publikums an iranischen Festivalfilmen darauf zurückzuführen ist, dass die Zuschauer*innen den Film eigenaktiv herstellen (vgl. 1994, S. 27). Er bringt damit einen wesentlichen Aspekt der Allegorie zur Sprache, mit dem traditionellerweise die Idee von einem rätselhaften, indirekten und unabgeschlossenen Kino in Verbindung steht, und an die *A DRAGON ARRIVES!* anschlussfähig ist. Der Film weist durch Rätselstrukturen Charakteristika der typisch allegorischen Poetik des iranischen Kinos auf, die mit einer aktiven Beteiligung der Zuschauer*innen an der Vervollständigung des Films und seiner Bedeutungen einhergeht. Die Zuschauer*innen folgen behaupteten Verbindungen und gestreuten Hinweisen, um die verworrenen Handlungsstränge zu rekonstruieren und das Geschehen kognitiv zu durchdringen. Der Film setzt dabei weniger auf ein neorealistentes Prinzip des freien Blicks, wie es beispielsweise dem Kino Kiarostamis zugeschrieben wird. Vielmehr scheint *A DRAGON ARRIVES!* Strategien der Blicklenkung aufzurufen, wie sie Jörn Glasenapp in Asghar Farhadis jüngeren Filmarbeiten findet und die er als poetischen Realismus bezeichnet (vgl. Glasenapp 2019c, S. 7). Das poetisch-realistische Kino Farhadis weist nach Glasenapp filmische „Ermittlungsverfahren“ auf, die sich durch „Verwicklungen und Wendungen“ auszeichnen und von „überreichen Drehbüchern“ mit „Komplexität und Vielschichtigkeit“ geprägt sind (ebd. 11, 13).⁴⁵ In *A DRAGON ARRIVES!* zu erwähnen bleiben weiterhin der oft überraschende Schnitt und die präzise Kameraarbeit: Während der Schnitt zum Verwirrspiel beiträgt, stehen die meist ultrascharfen Bilder in eigenartigem Gegensatz zur Undurchsichtigkeit der Handlung und der Aktivität der Geheimdienste. Die unüberhörbare Tonspur klingt originell und modern; sie basiert weitgehend auf ominösen Geräuschen und einer intermittierenden Musik, welche verschiedene Traditionen mit orientalischen Klängen vermischt. Dieser Überreichtum, die Komplexität und Vielschichtigkeit scheint in *A DRAGON ARRIVES!* jedoch zunehmend außer Kontrolle zu geraten und die Zuschauer*innen so an die Grenzen ihrer detektivischen Fähigkeiten zu bringen.

Der Film besticht zunächst durch eine multiperspektivische Erzählweise, zu der Haghghi der chilenische Roman *Los detectives salvajes* von Roberto Bolaño inspiriert haben soll – und dem auch der amerikanische Straßenkreuzer als zentrales Objekt seines Films zu verdanken ist (vgl. Haghghi 2017). Es finden sich aber auch Referenzen zu unterschiedlichen iranischen Filmen, die direkt oder auch indirekt aufscheinen. Neben Ebrahim Golestans prärevolutionärem *BRICK AND THE MIRROR* (*KHESHT VA AYENEH*, IR 1964), der sowohl für die Konstruktion der Handlung eine Rolle spielt als auch durch zitierte Filmausschnitte eingebunden ist, können einige Referenzfilme des neuen iranischen Kinos ge-

⁴⁵ Glasenapp nimmt dabei nicht nur Bezug auf die sprachlichen Erzählungen, sondern etwa auch auf Kamera-spiele zwischen Schärfe- und Unschärfe; vgl. Glasenapp 2019c, S. 9–10.

nannt werden: Abbas Kiarostamis *CLOSE UP* (NEMA-YE NAZDIK, IR 1990), dessen Entstehen wie auch *A DRAGON ARRIVES!* mit einem Zufallsfund des Filmemachers beginnt; *DER WIND WIRD UNS TRAGEN* (BAD MARA KHAHAD BORD, IR 1999), in dem die Protagonisten des Films, wie auch hier, auf das Begräbnis eines Menschen angewiesen sind; oder auch Jafar Panahis *DER WEIßE BALLON* (BADKONAKE SEFID, IR 1995) – würde man noch intensiver nach solchen Referenzen suchen, ließen sich vermutlich zahlreiche weitere Anschlüsse an das iranische und nicht-iranische Kino finden. Tatsächlich ist der Film mit zahlreichen Genrebezügen, Zitaten, Referenzen, nationalen und transnationalen Einflüssen und nicht zuletzt auch unterschiedlichen Medien, wie Film, Literatur und Theater, die innerhalb des Films verflochten werden, regelrecht überfrachtet, so dass sich gleichsam überall wie nirgendwo mögliche Verbindungen und Zusammenhänge auftun. Mit seinem rastlosen Erzählen, das von unzähligen möglichen Relationen, Anschlüssen und Bedeutungen durchzogen ist, vermittelt *A DRAGON ARRIVES!* die „wahnhaftige Überzeugung, wirklich alles sei miteinander verbunden“, was nach Hauke Lehmann eine zentrale Strategie der Paranoia darstellt (2016, S. 168). Das Thema Paranoia wird sowohl formal aufgegriffen als auch durch die Rahmung der Handlung als historische Agentengeschichte aus den 1960er Jahren, die als Film im Film inszeniert ist.

A DRAGON ARRIVES! beginnt mit einem Verhör, dem der Geheimdienstagent Babak durch seinen Vorgesetzten Jangahiri unterzogen wird. Später zeigt sich, dass beide einem subversiven Agentenring angehören, der Informationen an andere oppositionelle Gruppen liefert: Babak und Jangahiri sind Doppelagenten. In einer Rückblende, die dem Vorspann des Films vorgelagert ist, geht es darum, dass Babak auf Qeschm herausfinden soll, warum ein dorthin verbannter Oppositioneller kurz vor seiner Entlassung Selbstmord beging. Wie er bei der Untersuchung der Leiche bemerkt, ist der Verbannte jedoch stranguliert worden. Der Handlungsort der Geschichte, die Insel Qeschm im Persischen Golf, ist ein sagenumwobenes Landschaftsschutzgebiet von seltener Schönheit, mit bizarren Felsformationen, Sandwüsten, Canyons und seltsamen akustischen Phänomenen. In gewisser Weise entspricht diese Landschaft dem amerikanischen Monument Valley, wie es in zahlreichen Western zu sehen ist. Zugleich eignet sich Qeschm durch seine geheimnisvollen, surrealen Formationen aber auch als Schauplatz eines übernatürlichen Geschehens, und tatsächlich scheint die Aufklärung des Verbrechens dem Agenten Babak merkwürdig unwichtig. Und so verändert sich, kaum auf der Insel angekommen, auch das Genre des vermeintlichen Kriminal- oder Detektivfilms.

Babak meldet seinen Befund nicht, sondern lässt den Toten sogleich auf einem verwunschenen Friedhof begraben – verwunschen, weil sich dort nach jedem Begräbnis ein Erdbeben ereignet. So auch in dieser Nacht. Da ihn das Erdbeben so fasziniert, heuert Babak im Folgenden den Geologen Behnam und den Toningenieur Keyvan an und kehrt mit ihnen (ohne Wissen seiner Vorgesetzten) nach Qeschm zurück. Warum die Untersuchung geheim bleiben soll, bleibt im Dunkeln – will man das Rumoren der Erde und den unterirdischen Drachen nicht metaphorisch lesen, als politisches Gären im Untergrund

und Auftritt eines destruktiven Geheimdiensts. Auf der Insel nimmt die Untersuchung des Erdbebens derweil ihren Lauf. Eine Kamera, die an Luftballons befestigt zum Fliegen gebracht wird, fotografiert von oben, Tonaufnahmen und weitere Recherchen finden statt. Als unvorhergesehene Wendung taucht z. B. ein Baby auf, nachdem die Protagonisten Schreie aus dem Schiffswrack hören, das ihnen als Unterkunft dient.⁴⁶ Im Bauch des Wracks finden sie die junge Halimeh, die soeben ein Kind geboren hat und sich als Geliebte des verbannten Oppositionellen herausstellt, dessen Tod Babak aufklären sollte. Halimeh stirbt bei der Geburt, berichtet aber noch, dass ihr Vater, ein lokaler Haifischjäger und Augenarzt, den Verbannten ermordet hat. Damit wäre der Mord als Ausgangspunkt der Detektivgeschichte eigentlich aufgeklärt, doch der Film erzählt weiter. Keyvan kümmert sich fortan um das Waisenkind, das er Valieh nennt. Derweil erkundet Babak verstoßen das archaische Leben im Dorf und versucht eine Leiche aufzutreiben, die auf dem Friedhof begraben werden könnte, um ein weiteres Erdbeben auszulösen. Im Dorf lässt er sich auf eine halluzinogene Zigarette ein, die zu einer traumhaften, gespenstischen Sequenz des Rausches führt. Das eigenmächtige Handeln Babaks, der aus dem Figurenensemble ausbricht, wird den drei Männern zum Verhängnis. Sie werden von Charaki, dem undurchsichtigen Polizeichef der Insel, verraten, unter Drogen gesetzt und verhaftet. Was es mit dem Erdbeben und einem mutmaßlich monströsen Wesen unter dem Friedhof, den im Titel genannten Drachen, auf sich hat, bleibt ein Rätsel. Jangahiri steckt während des nun folgenden Verhörs – eine Parallele zur Ausgangsszene des Films – Keyvan ein Messer zu, mithilfe dessen sich die Verhafteten befreien können. Babak kommt dabei zu Tode, während die anderen beiden noch die kleine Valieh abholen und Babaks Leiche im Meer versenken, bevor sie die Flucht ergreifen.

In mehreren Rückblenden, die immer wieder an das anfängliche Verhör angebunden sind, geben alle drei Männer Auskunft über das Geschehen. Eingeschoben sind dokumentarische Aufnahmen, die veranschaulichen, dass es sich bei der erzählten prärevolutionären Geschichte um einen Film handelt, den Mani Haghighi, angestoßen durch den Fund einer ominösen Kiste auf dem Dachboden seines realen Großvaters, des Filmemachers Ebrahim Golestan, realisiert. Haghighi schlüpft in seiner Funktion als Regisseur in gewisser Weise selbst in die Rolle eines Kriminalisten, der einen Tathergang rekonstruiert, sprich nachspielt, dabei aber nur spekulieren kann, was wirklich passiert ist. „Rückversetzt in die Vergangenheit spielen sie [die Kriminolog*innen, J.H.] die Szene von dort aus ja eigentlich voraus“ (Kuka 2019, S. 273). Als Talking Head berichtet Haghighi (als er selbst) vom zufälligen Fund der Metallkiste im Haus seines Großvaters. In der Kiste befanden sich Gegenstände, die jedoch in keiner die Handlung vorantreibenden Verbindung zueinander stehen und im Verlauf des Films nur teilweise erklärt werden: Tonbänder, der Kieferknochen eines Schakals, Bahram Sadegis Novelle *Paradies*,⁴⁷ Fotos

⁴⁶ Es ist auch als direkte Referenz zu Golestans *BRICK AND MIRROR* lesbar, in dem die Hauptfigur, ein Taxifahrer, ein ungewolltes Baby in seinem Fahrzeug findet.

⁴⁷ Bahram Sadegi war ein iranischer Autor und Dichter, der auch als Irans Antwort auf Kafka gilt.

von drei Männern mit einem Baby und anderes mehr. Bilder der Gegenstände werden im Film jedoch explizit gezeigt, so dass der Eindruck entsteht, sie seien von großer Bedeutung.

Haghighi behauptet, einer der Männer auf den Fotos sei Keyvan Haddad, der 1964 an Golestans neorealistischem Kultfilm *BRICK AND MIRROR* als Soundassistent gearbeitet habe, bis er plötzlich verschwand. Bei Archivrecherchen will Haghighi herausgefunden haben, dass Keyvan 1964 zusammen mit zwei anderen Männern von der Geheimpolizei verhaftet wurde. Was dann geschah, sei dort jedoch nicht vermerkt und die Antworten auf die Fragen will Haghighi nun klären. Er beginnt also seine Filmarbeiten noch ohne zu wissen, wie die Geschichte tatsächlich ausging.

Die filmische Praktik, die Haghighi wählt, ist damit nicht als klassisches Reenactment zu verstehen, sondern als eine Verschränkung von Re- und Preenactment⁴⁸, da es sich nicht um ein wiederholendes Zurückblicken, sondern um ein Zurückspekulieren in die Vergangenheit handelt, die wiederum in die Gegenwart der Filmherstellung und in die Zukunft der Filmfertigstellung weist.⁴⁹ Dadurch gelingt nicht nur ein Changieren zwischen Raum- und Zeitebenen, zugleich werden vermeintlich abgeschlossene Kategorien wie die Vergangenheit wieder aktiviert, weitererzählt und verändert, was für noch größere Verwirrung sorgt. In seinem p/reenaktiven Filmmachen vermischen sich Dinge, die Haghighi als Regisseur des Films weiß und die sicher auch dem/der ein oder anderen Zuschauer*in bekannt sind (z. B. dass sein Großvater wirklich Golestan ist und der Kultfilm der neuen Welle *BRICK AND MIRROR*, von dem einige Szenenausschnitte in die Erzählung einfließen, tatsächlich existiert), mit Dingen, die Haghighi nicht wissen kann.⁵⁰ Die Praktik des P/Reenactments ermöglicht Haghighi in seinem Film nicht nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern auch Realität und Fiktion durcheinanderzubringen. Im Rahmen des Dokumentarfilms kommen diverse, aus dem realen iranischen Leben bekannte Zeugen zu Wort – Golestan selbst jedoch erstaunlicherweise nicht. Bilder des Films und Bilder des Filmmachens sowie Haghighi selbst in seiner Funktion als Regisseur und Protagonist durchdringen sich

⁴⁸ Der Begriff Preenactment, der in aktuellen Performance- und Theaterpraktiken geprägt wurde (z. B. vom Performancekollektiv Hoffmann&Lindholm, *Friendly Fire*, *Interrogang* oder *Public Movement*), versteht sich anders als das Reenactment nicht als Blick zurück und Wiederaufführung, sondern als Aufführung imaginerter Zukunftswelten, die jedoch auf aktuelle Krisenerfahrungen Bezug nehmen; vgl. Oberkrome und Straub 2019, S. 9.

⁴⁹ Die untrennbare Verschränkung von zurück und zukünftig kommt im Begriff P/Reenactment zum Ausdruck, bei dem es sich um eine *Performance zwischen den Zeiten* handelt, wie der gleichnamige Sammelband zu Re- und Preenactment darlegt; vgl. Czihak et al. 2019.

⁵⁰ Das Bild einer abgeschlossenen Geschichte, die noch dazu vom allwissenden Filmmacher auf die Leinwand gebracht wird, greift hier also nicht. Haghighi stellt sich in seiner Funktion als Regisseur selbst dar und genauer, er stellt sich in seiner Fehlbarkeit aus. Indem Haghighi sein Vorgehen als spekulatives Verfahren zur Schau stellt, bricht er mit der Idee des genialen Regisseurs als Kopf des Films und etabliert dagegen ein Bild der Planlosigkeit, was als Geste der Entmächtigung des Filmmachers gelesen werden kann. Diese Entmächtigung des Filmmachers denke ich als Referenz zu Roland Barthes *Der Tod des Autors*; vgl. Barthes 2000 [1967]. Passend dazu erzählt Haghighi in seinem Folgefilm *КНОК (PIG, IR 2018)*, einer Horrorkomödie, nicht nur von einem Serienkiller, der es auf iranische Filmstars abgesehen hat, er inszeniert darin humorvoll seinen eigenen Tod.

in verschiedenen Kombinationen – ein gängiges Verfahren im iranischen Kino, das häufig als allegorische Strategie der Selbstreflexivität des Mediums Film gelesen wird (vgl. Langford 2019, S. 17).

Die dokumentarischen Aufnahmen enden schließlich bei der erwachsenen Valieh, die sich mit dem Regisseur Haghighi in Verbindung setzt und erklärt, dass sie von Keyvan adoptiert wurde. Sie besitzt eine Tonkassette, in der dieser vom Auffinden der Kiste sowie seiner und Behnams Flucht erzählt. Damit sind die Informationen aus dem Archiv so weit vervollständigt, dass Haghighi seinen Film drehen kann – aus Verästelungen, märchenhaften Ereignissen, Lagerfeuerromantik und einer Liebesszene, die den Film sowohl bereichert als auch verkompliziert.

Es ist nicht nur die Überzeichnung der undurchsichtigen Verbindungen, die die Zuschauer*innen nach und nach stutzig macht und sie an der Glaubhaftigkeit der Geschichte zweifeln lässt. Ein Blick in die Internet-Filmdatenbank IMDb bestätigt dieses Gefühl. Es gab keinen Keyvan Haddad im Produktionsteam des Films und erstaunlicherweise sind die angeblich vor Jahrzehnten fotografierten Männer identisch mit den von Haghighi für seinen Spielfilm ausgewählten Schauspielern – ein Umstand, der zur Konfusion des Publikums beiträgt und erkennen lässt, dass es sich hier nicht nur um eine Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm handelt. Es gibt einen entscheidenden Unterschied zwischen *A DRAGON ARRIVES!* und Filmen wie Kiarostamis *CLOSE UP* (*NEMA-YE NAZDIK*, IR 1990) oder Jafar Panahis *TAXI TEHERAN* (*TAXI*, IR 2015 2015), die mit diesen Filmformen spielen: Haghighi tut nur so, als würde er einen Dokumentarfilm drehen – es handelt sich hier nämlich um eine Mockumentary, also einen gefakten Dokumentarfilm. Vermeintlich reale, aber fiktive Vergangenheit und fiktionale Gegenwart verschmelzen im Film auf seltsame Weise.

Im Film finden sich neben fantastischen Elementen auch beiläufig eingestreute Fehler: Während die Verhaftung Keyvans im Film mehrfach auf das Jahr 1964 datiert ist, wird die Geschichte 1965 verortet. Es ist jedoch nicht unwichtig, ob das Geschehen 1964 oder 1965 spielt. Denn 1965 ist das Datum des (realen) Attentats auf den iranischen Premierminister Hassan Ali Mansour, das sich am 27. Januar 1965 ereignete und im Film explizit erwähnt wird. Tatsächlich hatte der Vorfall in Iran zu einem Klima der Angst und Paranoia und einer verstärkten Aktivität der Geheimdienste geführt. So findet sich bereits zu Beginn des Films eine Unstimmigkeit – erstes Beispiel unter vielen. Der Fehler wird allerdings so beiläufig eingegliedert, dass ihn vermutlich auch Expert*innen iranischer Geschichte nur bei höchster Aufmerksamkeit bemerken. Die Zuschauer*in können noch so versiert in einem oder mehreren der thematischen Teilaspekte des Films sein (z. B. Expert*in für die iranische neue Welle, prärevolutionäre iranische Geschichte und das Geheimdienstmilieu des Schahs oder aber Expert*in für amerikanische Oldtimer), dieses rationale Wissen wird nicht dazu beitragen, den Film und seine Bedeutungen eindeutig und abschließend zu entschlüsseln.

Mit Thomas Elsaesser kann das allegorisch-rätselhafte Narrationsverfahren in *A DRAGON ARRIVES!* auch als metafilmisch beschrieben werden, worunter der Filmwissenschaftler einen exzessiven

Umgang mit Verweisen versteht, der vor allem im sogenannten Mind-Game Film zu finden ist. Im Mind-Game Film lassen sich mehr Referenzen finden als man auflisten möchte (vgl. 2020). Es handelt sich dabei um eine Art und Weise des unzuverlässigen Erzählens, die sich über nationale und generische Grenzen hinwegsetzt und verschiedene Verwirrstrategien bereithält.⁵¹ Mit seinen kinematografischen Verwirrspielen und allegorischen Strukturen schließt A DRAGON ARRIVES! an einige Überlegungen zum Mind-Game Film an.⁵²

Meaning-making for the audience of a mind-game film is not simply 'following the story', but poses several kinds of challenges: to become actively engaged, and to sort out apparent inconsistencies, while trusting the film and its makers to be nonetheless in good faith – by introducing new 'rules of the game', and thus disorienting or deceiving the spectator for a higher purpose: or at the very least, doing so *in the name of the game*. (2017, S. 11–12)

Mind-Game Filme verwirren also nicht bloß, um zu verwirren. Die Verwirrspiele bringen Dinge zum Vorschein und haben, wie es der Filmwissenschaftler hier nennt, einen höheren Sinn, den es analytisch zu erschließen gilt.

Eine bedeutende Rolle in Mind-Game Filmen wird Elsaesser zufolge Figuren zuteil, die beispielsweise bipolare Eigenschaften aufweisen; Eigenschaften, die normalerweise eher negativ konnotiert sind und die der Filmwissenschaftler daher als „productive pathologies“ bezeichnet (ebd., S. 13). Zu den sogenannten ‚productive pathologies‘ kann auch das Lügen gezählt werden, das Jean-Luc Nancy in seiner Auseinandersetzung mit dem allegorischen Kino Abbas Kiarostamis ebenfalls aufgreift. Nancy sieht die Selbstreflexivität in Kiarostamis Filmschaffen, also sowohl das Ausstellen des Filmemachens als auch das Auftreten im Film in seiner Rolle als Filmemacher, nicht als Anzeichen dafür, dass hier ein Kino über das Filmemachen entsteht. Stattdessen versteht er Selbstreflexivität als Möglichkeit, einen neuen und wahrhaftigen Blickwinkel auf das Reale zu erhalten, in dem der Filmemacher Systeme zusammenbringt, die nicht zusammen gehören, oder er die Wahrheit durch Lügen unterwandert (vgl. Nancy 2005 [2001], S. 23). Der Mockumentary-Charakter von A DRAGON ARRIVES! schlägt in diese Kerbe und so scheint der Film die These mitzutragen, dass es gerade ‚productive pathologies‘ wie z. B. Lügen, falsche Fährten, Ambivalenzen oder Störungen sind, die einen höheren Sinn verfolgen und eine neue Perspektive auf die Welt erlauben – Perspektiven, die nicht in neuzeitlichen Denklogiken aufgehen, die von Essenzialismus, Totalitarismus und Praktiken der Weltbeherrschung geprägt sind.

⁵¹ Zum unzuverlässigen Erzählen Literatur und Film siehe auch Liptay und Wolf 2005.

⁵² Elsaessers Überlegungen zum Mind-Game-Film stützen sich vor allem auf das zeitgenössische US-amerikanische Kino ab den 1990er Jahren. Erstmals veröffentlicht Elsaesser seine Idee im Sammelband zu sogenannten *Puzzle Films*; vgl. Elsaesser 2009. Im Anschluss aktualisiert und erweitert er seine Überlegungen; vgl. Elsaesser 2017; vgl. Elsaesser 2020. Posthum ist jüngst die Aufsatzsammlung *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel and Productive Pathology* erschienen; vgl. Elsaesser 2021. A DRAGON ARRIVES! zeigt mit seinen Verwirrspielen, dass Elsaessers überwiegend an US-amerikanischen Produktionen entwickeltes Konzept um transnationale Perspektiven erweitert werden muss.

Ich möchte im Nachfolgenden zeigen, dass in *A DRAGON ARRIVES!* nicht nur Haghghi es ist, der als einer der Protagonisten und Filmemacher zwischen Lüge und Wahrheit changiert; speziell die Farben im Film bewegen sich ambivalent zwischen Lüge und Wahrheit, Sinn, Unsinn und Sinnlichkeit hin und her und entkoppeln somit die Idee der ‚productive pathologies‘ von menschlichen Figuren. Nicht Haghghi, sondern die Farben gewähren einen neuen Blick auf das iranische Kino und die Welt, indem sie auf magisch-realistische Art und Weise filmische Welten artikulieren. Knüpft Elsaesser für Mind-Game Filme typische Eigenschaften wie Paranoia oder auch Bipolarität vor allem an die Figuren im Film (vgl. 2017, S. 13), zeigt *A DRAGON ARRIVES!*, dass auch nicht-menschliche Dinge zwielichtig handeln können. Filmfarben sind als eigenständige Agentinnen des Films zu verstehen, da ihnen eine Wirkmächtigkeit sowohl auf der Ebene der Erzählung als auch auf der Ebene der Wahrnehmung zugrunde liegt. Filmfarben als Agentinnen zu betrachten hat weniger damit zu tun, die Farben an bestimmte kulturelle Bedeutungen zu koppeln (beispielsweise Schwarz für den Tod und Rot für die Liebe). Stattdessen soll geklärt werden, wie Farben das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer*in gestalten, dabei als wesentliche Motoren einer spezifischen allegorischen Poetik, nämlich Motoren des Magischen Realismus und damit Strategie des kinematografischen *de-Westernizing* fungieren.

4.2 Farbe als Doppelagentin

„Rein visuelle Existenzen, wie Farbe, Licht, Linien werden normalerweise nicht wahrgenommen. Aber sie lassen uns die Dinge wahrnehmen“ (Merleau-Ponty 2003 [1945], S. 20–21). Meist verweisen Farben im Spielfilm auf Beziehungen zwischen Figuren und Objekten, schaffen Atmosphären, sind genretypisch eingesetzt oder fungieren als prophetisches Stilmittel, das Wendungen ankündigt.⁵³ Die Farben in *A DRAGON ARRIVES!* nehmen maßgeblich darauf Einfluss, ob und wie Subjekte und Objekte sowie ihre Verbindungen zueinander im Film wahrgenommen werden. Durch Betonungen sowie das darin angelegte Aufzeigen von Relationen helfen die Farben in *A DRAGON ARRIVES!* als handelnde Agentinnen den Zuschauer*innen bei der Orientierung durch den Film – so zumindest der erste Eindruck. Denn die Beziehungen und Bedeutungen, die die Farben herstellen, sind dabei nicht nur sinnvoll, sondern auch unsinnig und fehlerhaft. Die Farben bestätigen damit Lorenz Engells These, dass Agenten im Film auch zu Illusion, Täuschung und Tarnung fähig sind (vgl. 2014, S. 36).⁵⁴

A DRAGON ARRIVES! organisiert durch Farbe Betonungen und Beziehungen, innerdiegetisch sowie im referenziellen Verweis auf andere iranische und nicht-iranische Filme, die sowohl für Orientie-

⁵³ Zur Bedeutung von Farbe als Kommunikationsmittel im Film siehe auch Brinckmann 2014. Einen Einblick in die methodologische Vielfalt in der film- und medienwissenschaftlichen Farbforschung bietet das Themenheft *Filmfarbe der montage AV 29/02/2020*, in dem auch eine frühere Fassung dieses Textes zu finden ist.

⁵⁴ Am Beispiel der Filmfarbe als Agentin zeigt sich auch, was im Zuge von Latours Actor Network Theory (ANT) betont wird: „die Mitwirkung der materiellen Dinge und Objekte an den Handlungen, die mit ihrer Hilfe vollzogen werden“; Engell 2014, S. 32.

rung als auch Verwirrung sorgen. Sie überzeichnen durch ihr exzessives Erscheinen Verbindungen und Konventionen, so dass sie nicht nur ausgestellt, sondern sogar ins Gegenteil verkehrt werden. Sie zeichnen sinnvolle Verbindungen, um sie im nächsten Moment obsolet werden zu lassen, indem sie Bedeutung vorgaukeln. Die Pole, zwischen denen sich die Farbagentinnen bewegen, lassen sich als Verbindungen stiftend, Verbindungen überzeichnend und Verbindungen vortäuschend beschreiben. Der Film macht sich also einen Spaß daraus, die Zuschauer*innen durch verwirrende Farbspiele auf falsche Fährten zu locken. Die Zuschauer*innen können sich nie sicher sein, ob die farblich behaupteten Verbindungen tatsächlich Klarheit in die verworrenen Strukturen des Films bringen oder ein ganz anderes Ziel verfolgen.

Ich werde an konkreten Beispielszenen des Films fünf unterschiedliche Strategien vorstellen, die die Farben als Doppelagentinnen einsetzen, um die Deutungsversuche des Publikums zu stören und es primär zu verwirren. Erstens zeige ich auf, wie der Farbeinsatz sowohl dazu führt, A DRAGON ARRIVES! dem Genre des Detektiv- oder Agentenfilms zuzuordnen, als den Film auch von diesem zu distanzieren. Zweitens beschäftige ich mich damit, wie Farben im Bild Objekte, Subjekte und Beziehungen im Film sowohl betonen als auch vertuschen. Drittens beschäftige ich mich mit dem Phänomen des Bluffs, sprich dem Vortäuschen von Bedeutung, was an den filmtheoretischen Begriff des McGuffins anschließt. Viertens rücke ich Ablenkungsmanöver in den Blick. Fünftens zeige ich auf, wie Farben Handlungen unterbrechen, die Zuschauer*innen somatisch attackieren und damit auf der perzeptiven Ebene Transformationen evozieren.

4.2.1 Annäherung und Distanzierung

Die Farben im Film handeln selbst, wenn auch ihre Handlungen nicht losgelöst von anderen handelnden Subjekten und Objekten zu denken sind. Denn: Handlungen, so schreibt Andrea Seier, sind „immer schon Re-Aktionen und notwendigerweise eingebunden in komplexe Gefüge, in denen verschiedenste Elemente und Materialitäten interagieren“ (2016, S. 505). Die Farben in Haghhighis Film interagieren mit anderen Dingen, Objekten und Figuren im Film als auch mit den Zuschauer*innen, die mit ihnen kognitiv als auch körperlich-leiblich in Beziehung treten.

Neben den Farben fällt Babak auf, der wörtlich als Agentenfigur im Film inszeniert ist und ebenso zwielichtig handelt. Der Filmwissenschaftler Lorenz Engell verweist darauf, dass für die Darstellung von Agenten „Requisiten und Accessoires unabdingbar“ sind (2014, S. 40–41). Ein solches zentrales Requisit stellt in A DRAGON ARRIVES! der orangefarbene Chevrolet Impala dar, mit dem sich der Geheimagent Babak durch die Wüstenlandschaft Qeschms bewegt. Auf dem Weg zu der Insel gleitet Babak in der Eröffnungsszene des Films auf wundersame Weise über das blaue Meer, bis die Folgeeinstellung das schwimmende Auto als auf einer Fähre parkend entmystifiziert. Die Kamera manövriert dabei den orangefarbenen Straßenkreuzer mittig durch eine Inselmündung und so wird Babaks An-

kunft durch die Symmetrie des Bildes und das leuchtende Zentrum betont, das sich vom pastellartigen Schimmern des Meeres abhebt. Die Szene erinnert an Totalen aus zahlreichen Kriminal- und Agentenfilmen, die das Eintreffen der Ermittler in ihren Autos inszenieren. Babak trägt, wie die Detektive z. B. im amerikanischen oder französischen Kino, einen Trenchcoat über dunklem Anzug.

Im Zusammenspiel mit den Requisiten und Accessoires wird Babak demnach als Detektiv für die Zuschauer*innen erkennbar, auch ohne, dass es der Film auf einer verbalen Ebene kommuniziert. Es zeigt sich aber auch, dass die Requisiten und Accessoires nur im Zusammenspiel mit anderen Requisiten und Accessoires als auch der Filmfigur Babak die Handlung motivieren und strukturieren und so bedeutungsvoll werden. Trenchcoat, Anzug, Chevrolet Impala durchlaufen nur durch die Verbindung zu Babak und durch intermediale Bezüge einen Transformationsprozess, der herkömmliche Kleidung und Fahrzeug in eine Uniform des Detektivs verwandelt.



Abb. 1 Babak gleitet über das Wasser



Abb. 2 Chevrolet auf der Fähre

Bereits in der Eröffnungssequenz zeigt sich, dass Farben im Film keine bedeutungslosen Dinge sind, sondern im Zusammenhang mit anderen Objekten und Subjekten wirkmächtig und operativ sind; sie können damit auch als kinematografische Motive verstanden werden (vgl. Engell und Wendler 2009, S. 38–39). Kinematografische Motive zeichnen sich dadurch aus, dass sie durch Bewegungen Veränderungen anstoßen, was den Motivbegriff an Bruno Latours Überlegungen zum Akteur anschließt, den

ich hier synonym mit dem Begriff Agent*in denke. Als Akteur bezeichnet Latour ‚jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht‘ (Latour 2007, S. 123 zit.n.; Engell und Wendler 2009, S. 46). Kinematografische Motive oder Agent*innen/Akteur*innen sind somit per se für Überlegungen zum *de-Westernizing* von Welt im irritierenden iranischen Kino interessant, geht es dabei ja bekanntlich um Veränderungen von Weltvorstellungen, die sich von essenzialistischen und imperialen Ordnungen unterscheiden.

Tatsächlich ist es die Farbe des Chevrolets, die in *A DRAGON ARRIVES!* einen nicht unerheblichen Unterschied auf der Ebene des Agentenfilms macht und damit eine Veränderung einleitet, die sich zunächst auf der Ebene des Genres denken lässt. Der langgestreckte Chevrolet Impala – „a cinema-scope car“ (Haghighi 2017) –, passt förmlich nicht ins Bild. Damit meine ich nicht nur die Proportionen, sondern die orangefarbene Lackierung des Fahrzeugs. Das Orange des Autos sticht durch die überhöhte Farbintensität ins Auge, was einen Bruch zum im Kriminalgenre meist unauffällig gehaltenen, bevorzugt schwarzen Agentenfahrzeug darstellt. Rot, Gelb und Orange als Aufmerksamkeit heischende Farben passen nicht zum Geheimagenten, der, wie der Name schon sagt, normalerweise unbemerkt bleiben will und seine Tätigkeit gerade nicht exponiert. Der Chevrolet unterstreicht einerseits das Auto als Stereotyp des Agentenfilms, gleichzeitig überzeichnet er aber durch die strahlende Farbe das Genrenarrativ und entkoppelt den Wagen damit von seiner eigentlichen Funktion geheimer Fortbewegung: ein Genrebruch, der durch Farbe – ein kleines, aber einen feinen Unterschied machendes Detail – vollzogen wird und Wahrnehmungen des Films als Agentenfilm verunsichert, indem er stereotype diskursbildende Parameter in Frage stellt.



Abb. 3 Fahrzeug sprengt das Bild

4.2.2 Betonungen und Tarnungen

Ungewöhnlich ist in *A DRAGON ARRIVES!* auch die Zusammenstellung des investigativen Trios aus Babak, Behnam und Keyvan. Während Babak Behnam um seine geologische Expertise bittet, entscheidet Keyvan eigenständig, die beiden Männer als Toningenieur zu begleiten. Seine eher unklare fachliche Position im investigativen Team zeigt sich mitunter anhand seines Kostüms, das sich durch lebhaft

Farbgebung von der Kleidung der anderen beiden abhebt und nicht nur verschiedene Farben, sondern auch Muster und Materialien kombiniert. Er wird dadurch als künstlerischer Paradiesvogel innerhalb des ermittelnden und forschenden Figurenensembles ausgewiesen und erfährt besondere Aufmerksamkeit. Eine bezeichnende Parallelmontage zeigt die drei Männer bei den Vorbereitungen ihrer Reise und hebt Keyvans spezielle Position hervor. In einen hellgrünen Bademantel gehüllt, platziert er Tonaufnahmegeräte neben seinem Koffer; die Kamera fokussiert den Kofferinhalt, der überwiegend aus farbenfroher, für ein Abenteuer ungeeigneter Kleidung besteht. Parallel dazu füllt Behnam seinen Koffer mit Projektorlampen und Messinstrumenten, was seine Reise als professionelle Exkursion charakterisiert. Babak schließlich überprüft einen schwarzen Revolver, was die drohenden Gefahren visualisiert und als Ankündigung seines Todes lesbar ist. Sein monochromer Koffer, der dasselbe Hellgrün wie Keyvans Bademantel aufweist, steht bereits verschlossen neben ihm. Auch später leuchten verschlossene Koffer und Kästchen immer wieder als Farbobjekte aus dem Bild, geheimnisvolle blaue, rosa, graugrüne Behälter, deren Inhalt sich meist nicht erschließt. Der identische Farbton von Bademantel und Koffer könnte als Hinweis auf eine besondere Beziehung zwischen Babak und Keyvan gelesen werden, was sich jedoch als unzutreffend herausstellt: Der Koffer Babaks hat keine spezifische narrative Funktion, bestätigt allenfalls dessen modische Vorlieben – oder Mani Haghighis Lust an der Farbe.

Die Inszenierung Behnams und Babaks als naturwissenschaftliches Ermittlerduo, dem sich Keyvan als träumerischer, psychedelischer Hippie unerklärlicherweise angliedert, durchzieht den Film und wird farblich untermalt. Auf ihren Erkundungen tragen Behnam und Babak je blütenweiße Hemden und dunklen Hut, was Behnam noch durch Hosenträger ergänzt, Babak durch Schlips und Anzugsjackett – eine absurde Ausstattung in der sonnendurchglühten Wüste. Ihre Kleidung trägt sogar noch dazu bei, dass sie sich auch bei größerer Entfernung klar vom beigen Sand der Landschaft abheben – weithin sichtbar für feindlich gesonnene Beobachter. Keyvan sitzt dagegen in einem weiten gelben Hemd im Chevrolet und zeichnet voller Faszination die sinnlich wahrnehmbaren Töne des Regens auf, während seine Kleidung mit dem Chevrolet aufgrund der farblichen Ähnlichkeit fast fusioniert. Keyvan vermisst nichts und plant nichts; vielmehr verlässt er sich bei seinen Recherchen auf seine Sinne und seine Intuition, was sich als passender Zugang zu diesem rätselhaften und verwunschenen Ort herausstellen soll.



Abb. 4 Babak und Behnam



Abb. 5 Keyvan in Gelb

Obwohl Keyvan als Toningenieur weder klassische Detektivarbeit leistet noch die seismischen Untersuchungen durch naturwissenschaftliches Know-how vorantreiben kann, bildet er eine zentrale Figur der Geschichte, die zudem als Knotenpunkt zwischen Agentenfilm und Mockumentary dient. Durch Keyvan werden etwa Vergangenheit und Gegenwart verbunden und Verwandtschaftsverhältnisse konstruiert: Neben der beruflichen Verbindung zu Haghighis Großvater führen seine Fürsorge für die kleine Valieh und sein enges Verhältnis zu ihr zu wichtigen Informationen in der Gegenwart der Filmproduktion. Das (nicht-biologische) Verwandtschaftsverhältnis zwischen beiden kommt später ebenfalls farblich zum Ausdruck. Keyvan besitzt einen auffälligen Anzug, dessen dunkelblauer Stoff mit roten und grünen Blumen überzogen ist. Das Muster wird in der Mockumentary von der erwachsenen Valieh aufgegriffen und lässt sich Symbol für Keyvans Erbe verstehen: Die Tischdecke, auf der sie den Kassettenrekorder mit den Aufnahmen platziert, weist wie sein Anzug rote und grüne Blumen auf dunklem Grund auf. Haghighi bedient sich hier einer eher konventionellen Farbverwendung, um Beziehungen zu bekräftigen, die die Zuschauer*innen intuitiv verstehen können.

Das Blumenmuster verweist außerdem auf eine weitere Funktion der Farbe. Das Muster und die Nahaufnahme des Kassettenrekorders rufen eine Schlüsselszene in Erinnerung, die Keyvan in seinem bunten Anzug bei der Tonaufnahme in einer Höhle zeigt. In eben jener Szene konnte Keyvan das Rumoren der Erde – oder auch das Fauchen des Drachens – auf Tonband aufnehmen. Farbe wird hier auf der narrativen Ebene eingesetzt, um den assoziativen Schnitt in die Vergangenheit zu glätten, der

dazu beiträgt, die Chronologie der Ereignisse zu verschachteln. Nicht nur das Tonband, auch die bunten Farben sind in diesem Sinne als kinematografische Motive zu verstehen, die „[p]hysische und narrative Bewegungen verursachen“ in dem sie sich „selbst bewegen und z. B. als Übergabeobjekte zwischen unterschiedlichen Erzählinstanzen, Trägern und Orten wechseln“ (Voss 2017, S. 205). Kinematografische Motive sorgen also innerhalb der Diegese für Bewegungen und Austauschprozesse, die die Handlung am Laufen halten.



Abb. 6 Keyvan mit Tonaufnahmegerät



Abb. 7 Tonaufnahme bei Valieh

4.2.3 McGuffins

Die Farben in *A DRAGON ARRIVES!* sind als Doppelagentinnen zu verstehen, da sie in mindestens zwei unterschiedliche Richtungen operieren. Durch Farbe gelenkte Blicke laufen daher stellenweise ins Leere und auch einige durch Farbe betonte Objekte und Subjekte bleiben ohne Bedeutung. Die Filmfarben sind zumindest teilweise auch McGuffins, da sie die Handlungsstränge und Bewegungen innerhalb des Films antreiben, Bedeutungen, Vernetzungen und Relationalitäten behaupten, die sich dann als „belanglos und leer, als Buff“ herausstellen (Voss 2017, S. 197). Das zeigt sich unter anderem an der Figur des Totengräbers, der Babak warnt, als dieser die Leiche auf dem verwunschenen Friedhof begraben lassen will. Der Totengräber trägt einen Turban, wie man ihn von Sikhs kennt, dessen oran-

gene Signalfarbe an die Koloration einer Warnweste erinnert – und die Farbe des Chevrolets wieder aufgreift. Der starke Sättigungsgrad führt zu gesteigerter Intensität und unterstreicht die Bedeutung des Totengräbers und des von ihm erzählten Mythos, der den weiteren Verlauf des Films dominieren wird. Der Film lässt die Farbe hier einerseits als Markierung besonderer Relevanz erscheinen; doch andererseits ist der Totengräber eine Nebenfigur, die später nicht mehr vorkommt. Seine übermäßige Betonung durch den monochrom leuchtenden Turban führt ins Leere, ebenso wie die Aufklärung der Erdbeben.



Abb. 8 Sikh mit Turban

Die wissenschaftliche Erforschung der Insel bleibt ohne Ergebnis. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang auch Luftaufnahmen einer Kamera, die an einer farblich markanten Ballonkonstruktion befestigt ist, und deren Installation im Film ausführlich gezeigt wird. Eine bunte Luftballonkonstruktion dient Behnam als Drohne für Fotoaufnahmen aus der Vogelperspektive. Während er die Ballons aufbläst, wird das Tagebuch des ermordeten Häftlings von einer Off-Stimme vorgelesen; zu diesem Zeitpunkt ist noch nicht bekannt, wer ihn getötet hat. Ein blauer Ballon entkommt Behnam und steigt als Farbsolist in den ebenfalls blauen Himmel, woraus sich dann wieder ein Farbensemble bildet. Der Ballon rückt in der Szene ins Zentrum und präsentiert sich als wichtiger Akteur, was zusätzlich durch Assoziationen zu Jafar Panahis Spielfilmdebüt *DER WEIßE BALLON*, die Kenner*innen des iranischen Kinos nicht entgangen sein dürften, bestärkt wird. Haghighis Kamera folgt dem Ballon, und der Blick des Publikums wird in das weite Feld der blauen Farbe geführt. Während die Augen auf den Ballon gelenkt sind, ertönen Passagen aus dem Tagebuch des Ermordeten, in denen Hinweise auf eine Liebesbeziehung versteckt sind. Visuelles und akustisches Ereignis gehören nicht zusammen, sondern folgen getrennten Bahnen.

In der nächsten Einstellung ziehen Keyvan und Behnam die roten, grünen, blauen, gelben und rosa Ballons vor das Schiffswrack. Es fällt auf, dass in *A DRAGON ARRIVES!* vor allem investigative Praktiken, die durch technische Hilfsmittel ausgeführt werden (insbesondere durch Bild- und Tonaufnahmen als Elemente des Films) in ein besonderes Verhältnis zur Farbe gesetzt sind. Die Farbe unterstreicht die

technischen Apparaturen, die den Eindruck von wissenschaftlicher Prüfbarkeit und Zeugenschaft vermitteln, obschon solche Geräte in der Realität eigentlich nüchtern und unbunt, in Glas und Metall daherkommen. Der bunte Strauß von Luftballons evoziert Jahrmarkt und Kindervergnügen statt seriöser wissenschaftlicher Forschung.⁵⁵ Es zeichnen sich hier eindeutige Verbindungen zum Spielbegriff ab, der in Mind-Game Filmen zentral ist. Im Spiel fließen „Forschungsdaten und reale Dynamiken ein[], aber es darf auch fantasiert werden, umgedeutet, parodiert, spekuliert und fabuliert werden“ (Kuka 2019, S. 271).⁵⁶ Eben jenes Umdeuten und Parodieren von Konventionen, Bedeutungen und Wissensformen regen die Farbspiele in *A DRAGON ARRIVES!* an, was sie zu treibenden Kräften diskursiver Verschiebungen erhebt.

Während in *DER WEIßE BALLON* mit Hilfe einer einfachen Ballonkonstruktion verlorenes Geld wiederbeschafft wird, ist Behnams Erfindung für die Aufklärung des Mordes als auch der Erdbeben nutzlos. Die anhaltende Präsenz der aufwändigen Drohnenkonstruktion ist jedoch Teil des parodierenden Spiels mit Bedeutungen und Beziehungen, die sich im Fall der Luftballons wortwörtlich als heiße Luft erweisen. Die Bilder werden weder gezeigt noch auf andere Art und Weise im Film weiter thematisiert. Die Drohne vermittelt den Zuschauer*innen keine Informationen über den Mord und auch nicht über die Erdbeben, aber die gleitenden Bewegungen und warmen Farben des Bildes, die den Blick fesseln und forttragen, bewegen die Zuschauer*innen weiter durch den Film.

Die Ballonkonstruktion führt mich zu einer weiteren Strategie der Farbagentinnen. Anders als der orangefarbene Turban ist die Luftballonkonstellation aber nicht nur ein ‚Bedeutungs-Placebo‘, sie erscheint auch als bedeutungsvolles und wirksames Ablenkungsmanöver.

4.2.4 Ablenkungsmanöver

Die Ballons heben sich durch die leuchtenden Farben von der sandigen Umgebung ab und bilden ein faszinierendes, sich bewegendes Ensemble vor statischem Hintergrund, dem die Augen der Zuschauer*innen unweigerlich folgen. Die Kamera wechselt in die Nahaufnahme, zeigt die Installation des Fotoapparats sowie das Farbbündel aus nächster Nähe. Die Aufmerksamkeit des Publikums wird durch das bunte Spektakel auf die visuelle Ebene gelenkt, obwohl diese, anders als der monoton verlesene Tagebuchtext, keinerlei Erkenntnisse liefert. Im Zusammenspiel mit der Tonebene zeigt sich der Handlungscharakter der Farbe – ihr Täuschen und Veralbern der Zuschauer*innen.⁵⁷ Die hörbaren Passagen stammen aus der Vergangenheit, bilden eine Art akustische Rückblende, ein weiteres Bei-

⁵⁵ Haghghi infantilisiert seine Helden, während Panahi in *DER WEIßE BALLON* Kinder heroisiert.

⁵⁶ Der Spielbegriff ist in diesem Kapitel durch seinen subversiven Charakter positiv konnotiert. Dass das Spiel und das Spielen in nicht-westlichen und nicht-weißen Kontexten jedoch auch mit negativen Erfahrungen wie Gewalt und Machtmissbrauch in Verbindung stehen, arbeitet Aaron Trammell in seinem Aufsatz *Folter Spiel/en und die schwarze Erfahrung* heraus; vgl. Trammell 2021.

⁵⁷ Es zeigt sicher hier auch die wesentliche These, die Engell im Bezug auf den Film als Agent formuliert: Handlungen sind nur auf Handlungen zurückzuführen und nicht auf Handlungsträger; vgl. 2014, S. 44.

spiel für die verwirrende Erzähltechnik, Zeitebenen zu überlagern. An einer der verlesenen Stellen träumt der Verbannte davon Haifische zu jagen und stellt damit eine direkte Verbindung zum bereits bekannten Haifischjäger her, der sich später als Halimehs Vater und Mörder ihres Liebhabers entpuppt. In der folgenden Textpassage erfährt man von einer jungen Frau, die den Verbannten besuchte; es scheint also eine Verbindung zwischen dem Haifischjäger und dieser Frau zu geben. Von den Hinweisen, die sich über die Tagebuchzitate ergeben, lenkt das farbenfrohe Ballonbild, das die Sinne der Zuschauer*innen fesselt, jedoch ab.

Die Ballonfahrt leitet über in das nächste Bild, die Sterbeszene eines alten Mannes, der von Maultrommel spielenden Frauen umringt ist.⁵⁸ Auch hier stechen einzelne Kleidungsstücke der Frauen hervor, weisen pristine Farben auf, die sich verselbständigen würden, wären sie nicht gegeneinander ausbalanciert – Zitronengelb auf der einen, klares Türkis auf der anderen Seite des Toten, dazwischen eine rosarote Decke. Dazu die lauten, seltsamen Töne der Maultrommel, die das mystische Bild überlagern. Der Hörsinn der Zuschauer*innen wird in der von den tranceartigen Klängen dominierten Szene reaktiviert, doch die Informationen aus dem Tagebuch sind bereits verstummt und für die Zuschauer*innen nicht mehr verfügbar.



Abb. 9 Ballonfahrt

Am Beispiel der bunten Luftballons, die die Zuschauer*innen ablenken und nirgends hinführen, lässt sich veranschaulichen, dass die Qualitäten der Filmfarben auch in der Adressierung sinnlicher Wahrnehmungsformen liegen. Dazu passend betrachtet Christiane Voss kinematografische Motive als „magisch anziehend, ohne dafür eine symbolisch-sinnhafte Dimension zu eröffnen“. In diesem Kontext prägt sie die Formulierung „kontaktmagische“ Wirkungsweise, die für die Beschreibung der allegorischen Farbästhetik in *A DRAGON ARRIVES!* fruchtbar erscheint (2017, S. 207). Gerade in den Momenten,

⁵⁸ Wieder lässt sich die Szene als modifizierte Referenz zu früheren iranischen Filmen denken; konkret erinnert sie an die Rahmenhandlung Kiarostamis *DER WIND WIRD UNS TRAGEN*, in dem ein Filmteam (vergebens) in einem Dorf auf den Tod einer alten Frau wartet, um das besondere Begräbnisritual zu filmen. Haghghi zeigt das mythische Spektakel, das Kiarostami seinen Zuschauer*innen verwehrt.

in denen sich sinnvolle Verbindungen nicht erschließen – da sie etwa nur vorgetäuscht werden oder aber bewusst von ihnen abgelenkt wird – zeigt sich, dass die Farben vielleicht innerhalb der Diegese keine rationalen Verbindungen schaffen, dafür aber eine Verbindung zwischen Film und Zuschauer*in herstellen. Dies gelingt ihnen, da sie die Zuschauer*innen mit einer hohen visuellen Reizkraft in ihren Bann ziehen. Farbe ist daher zu allererst ein „sinnliches, affektives und im Wortsinn bewegendes Phänomen“ (Lameris 2020, S. 60).

Die Filmfarben besitzen als Motoren des Verwirrspiels drei wesentliche Qualitäten, die nach Elsaesser konstitutiv für das moderne Kino sind, dem er auch den Mind-Game Film zurechnet. Kinematografische Qualitäten sieht der Filmwissenschaftler erstens in Bewegungsmöglichkeiten, was sowohl die Bewegung im Film als auch das Bewegt-Sein durch Film umschließt; zweitens nennt er die Fähigkeit, Verbindungen herzustellen (auch neue und ungewöhnliche Verbindungen); und drittens verweist er auf die Befähigung zur Imagination, die er als Türöffner für sinnliche Wahrnehmungsformen versteht, die im Film als alternative, aber gültige Wissensformen zum Vorschein kommen (vgl. 2017, S. 16). Während rationale Denkleistungen in den verworrenen und farbintensiven Strukturen von *A DRAGON ARRIVES!* an ihre Grenzen stoßen, werden durch Farbe somatische Wahrnehmungsformen regelrecht zelebriert, was Elsaesser als ein wichtiges Merkmal des Mind-Game Films betrachtet (ebd., S. 18). Ich möchte daran anschließend an einem letzten Beispiel aus dem Film eine weitere Farbstrategie beleuchten, die sich in Anlehnung an Fredric Jameson als „shock of *entry* into narrative“ beschreiben lässt und zu einer „de-narrativization“ des Films beiträgt, die in seinen Überlegungen zum Magischen Realismus im Kino zentral ist (1986a, 304, 323). Die durch Farbe evozierten Lücken und Brüche, die das Regelsystem des Films unterbrechen, setzt Jameson mit der Idee von einem kinematografischen Magischen Realismus in Beziehung, der wiederum an Voss' Idee von kontaktmagischen kinematografischen Motiven anschlussfähig ist, die im Film jenseits des Symbolisch-Sinnhaften bedeutsam sind.

4.2.5 Exkurs Magischer Realismus bei Jameson

Da der Begriff Magischer Realismus als Hybrid aus Fantastik und Realität missverstanden werden könnte, möchte ich in aller Kürze veranschaulichen, wie sich Jameson dem Modus über das Phänomen der Farbe im Film nähert. Bekannt ist Jameson weniger für seine Farbtheorien als für seine Auseinandersetzungen mit der Postmoderne, die stark von der kritischen Theorie beeinflusst sind. Der Magische Realismus respektive magisch-realistische Farben interessieren Jameson, da er sie als Alternative zur Postmoderne versteht, die annimmt, dass es keine phänomenologischen oder emotionalen Reaktionen mehr auf die Welt gibt (vgl. 1991, S. 4). Jameson interessiert sich also vor allem für die Qualitäten der Filmfarben, die die Sinne adressieren und emotionale Reaktionen hervorrufen. Er beschreibt die Farben im Film nicht als Botschaften übermittelnde Medien, sondern als „the source of a peculiar pleasure, or fascination, or jouissance“ (1986a, S. 303). Die Filmwissenschaftlerin Felicity Gee betont einige

magisch-realistische Charakteristika, die sowohl in A DRAGON ARRIVES! als auch in zahlreichen Beispielen des neuen iranischen Kinos, mit dem die allegorische Poetik des iranischen Kinos populär und verallgemeinert wurde, zu finden sind: „non-plot-driven sequence; stark or sudden clashes in scale, texture, mood and pace“ (2021, S. 141). Jameson versteht den Magischen Realismus nicht als Filmgenre, sondern als formal-ästhetischen Modus, der sich über unterschiedliche Genres und Nationalkinematografien hinweg finden lässt, also keinem spezifischen Ursprungsort oder einem spezifischen kulturellen Ereignis entspringt.⁵⁹

In seinem Aufsatz *On Magic Realism in Film* verknüpft Jameson seine Überlegungen zur Postmoderne mit filmischen Farbästhetiken, die er als konstitutiv für zwei Arten, mit Geschichte im Film umzugehen, betrachtet. Seine Differenzierung zielt darauf ab, postmoderne und magisch-realistische Filme respektive postmoderne und magisch-realistische Geschichtsschreibungen zu definieren.⁶⁰ Im postmodernen Film gleiche Geschichte einem nostalgisch behandelten Warenfetischismus. Im magisch-realistischen Film werde Geschichte hingegen perforiert – als „history with holes“ inszeniert, was sich etwa durch lückenhafte Erzählweisen darstellt (ebd., S. 303). Seine Überlegungen zur Farbe stützt er auf die Differenzierung zweier Farbsysteme: ein postmodernes einerseits und ein magisch-realistisches andererseits, die er als gegeneinandergestellte Extreme betrachtet.

[In magic realism] color separates objects from one another, in some mesmerizing stasis of distinct solids whose unmixed individual hues speak to distinct zones of vibration within the eye, thereby setting each object off as the locus of some unique and incomparable visual gratification. Glossiness [in nostalgia film], on the other hand, characterizes the print as a whole, smearing its varied contents together in a unified display and transferring, as it were, the elegant gleam of clean glass to the ensemble of jumbled objects. (1986a, S. 311–312)

Es ist jedoch anzunehmen, dass die von Jameson beschriebenen Farbsysteme selten in reiner Form zu finden sind; zwischen ihnen existieren unzählige Varianten, mögliche Mischungen und anders gelagerte Systeme. Ich möchte in meiner Farbanalyse von A DRAGON ARRIVES! daher nicht weiter auf die binäroptionelle Differenzierung zwischen Magischem Realismus und postmodernem Nostalgiefilm eingehen, sondern vielmehr die Beschreibungen der affizierenden Farbästhetik im Magischen Realismus aufgreifen, die eng mit einem kinematografischen *de-Westernizing* verwoben sind. Es geht im Magischen Realismus um Lücken und Brüche in der Repräsentation und Narration – Eigenschaften, die unweigerlich an die allegorische Poetik des iranischen Kinos anschließen, sich am Beispiel A DRAGON ARRIVES! mit Jameson präzisieren lassen und eine Idee von *de-Westernizing*-Strategien im irritierenden iranischen Kino vermitteln.

⁵⁹ Das erste Beispiel, das der Autor heranzieht, ist Agnezka Hollands polnisches Drama *FEVER* (GORACZKA, PL 1981); das zweite Jacobo Penzos venezolanisches Drama *HOUSE OF WATER* (LA CASA DE AGUA, VE 1984); das dritte Francisco Nordens kolumbianisches Drama *A MAN OF PRINCIPLE* (CONDOROS NO ENTIERRAN TODOS LOS DIAS, CL 1984).

⁶⁰ Später widmet Jameson auch ein Kapitel in *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System* dem ‚Soviet magic realism‘; vgl. Jameson 1992.

4.2.6 Unterbrechungen

Magisch-realistische Filmfarben beschreibt Jameson als „punctual beats of energy“ (ebd., S. 314). Sie zeichnen sich demnach durch eine Ereignishaftigkeit aus, da sie plötzlich und ohne Vorwarnung auftreten und die Zuschauer*innen überraschen. Auch in *A DRAGON ARRIVES!* lässt sich erkennen, dass die Farbagentinnen nicht nur vom Geschehen ablenken, sondern auch ereignishaft in die Handlung einbrechen, Kausalketten stören und so Denk- und Wahrnehmungslogiken, mit der die Zuschauer*innen der filmischen Welt als auch der Wirklichkeit begegnen, stören.

Die Farben folgen damit einer Strategie, die bereits in Mohsen Makhmalbafs Spielfilm *GABBEH* (IR 1996) zu finden ist. Negar Mottahedeh veranschaulicht, dass die Farbe in Makhmalbafs Spielfilmen durch die somatische Adressierung des Publikums zu Störmomenten führt und die Zuschauer*innen daran erinnert, nicht die Wirklichkeit, sondern eine Fiktion zu sehen (vgl. 2004, S. 1419). Um zu veranschaulichen, wie diese Unterbrechungen auch in *A DRAGON ARRIVES!* gelingen, ziehe ich eine Beispielszene aus dem Film heran, die exemplarisch für die psychedelische Bildkultur in diesem wilden Genrehybrid steht.

Es ist Nacht und die drei Männer Babak, Behnam und Keyvan (die kleine Valieh im Arm) sitzen stumm am Lagerfeuer vor dem Schiffswrack, das auf dem verwunschenen Friedhof steht und ihnen als Unterkunft dient. Die Kamera ist ruhig und halbtotale auf die Gruppe gerichtet, bis Behnam beginnt Maultrommel zu spielen. Die Kamera nimmt die Figuren nun einzeln in den Blick, während der Schnitt zwischen ihnen hin- und herwechselt. Es ist zu sehen, wie Babak und Keyvan zu Eimern und anderen Gegenständen greifen und sie zu Trommeln umfunktionieren. Aus dem innerdiegetischen Musizieren der drei Männer wird eine schnelle, rhythmische und multiinstrumentale Komposition mit elektronischen Einflüssen, die sich zwischen intra- und extradiegetischer Musik verortet. Auf der Bildebene wechselt der Film plötzlich von der Nacht in den Tag und zeigt Behnams Kamera auf einem Stativ. Dann folgen im schnellen Wechsel Shots von vergilbten schwarz-weiß Fotos, die die drei Protagonisten und das Baby in Qeshm zeigen, während auf der Tonebene die wilden Klänge der dynamischen Musik das Geschehen ebenfalls antreiben. Der Film überlagert hier wieder die Mockumentary, die mit dem Fund der Fotos in der Metallkiste Golestans ihren Lauf nahm, und die Geheimdienstgeschichte in Iran der 1960er Jahre. Die rasanten Bildfolgen, die Momente in unterschiedlichen Raum- und Zeitebenen zeigen, lassen sich nur schwer kognitiv zuordnen und verarbeiten. Auf der Bildebene kehrt der Film schließlich an das Lagerfeuer zurück und zeigt wieder die drei Männer, die wie in Trance auf ihren einfachen und teilweise provisorischen Instrumenten spielen, während auf der Tonebene weiterhin die elektronische Komposition zu hören ist.

Es wird zwischen den Männern in Halbnahaufnahme hin- und hergeschnitten, plötzlich schiebt sich jedoch das Bild einer Lampenkonstruktion Behnams in die Schnittfolge, die, untermalt von elekt-

rischem Surren, vor dem schwarzen Nachthimmel hell aufleuchtet. Die Perspektive wechselt zu Keyvan, der erstaunt in das Licht blickt und von den Glühbirnen der Konstruktion angestrahlt wird. Es folgen hochfrequentierte Schnitte zwischen Keyvan und der Lichterwand, die nun zusätzlich grell zu Flackern beginnt. Im nächsten Moment reißt der Boden mit einem lauten Krachen unter Keyvans Füßen auf – ein weiteres Erdbeben ereignet sich offenbar – und der Film wechselt unvermittelt in die Verhörsituation, in der Babak gerade vernommen wird.



Abb. 10 Lichter



Abb. 11 Blende

Das grelle Gelb der Lampen in *A DRAGON ARRIVES!* erinnert an Baudelaires Beschreibung eines ‚green so delicious that it hurts‘, das Jameson im Kontext einer magisch-realistischen Farbästhetik heranzieht (vgl. 1986a, S. 314). Im grellen Aufflackern der Lampen erreicht die rasante Überlagerung unterschiedlicher Zeiten und Räume ihren Höhepunkt. Vom hellen Licht werden die Zuschauer*innen nicht nur geblendet – im Zusammenspiel mit der Geschwindigkeit des Schnitts und den vorwärtstreibenden polyphonen Klängen auf der Tonebene sind die Zuschauer*innen regelrecht verblendet. Die Zuschauer*innen sind nicht mehr in der Lage, das Geschehen rational zu erschließen, da das exzessive filmische Bild den Hör-, aber vor allem das Licht und die Farben, den Sehsinn auf eine derart intensive Art und Weise beanspruchen, dass für einen kurzen Moment alle anderen Sinne und vor allem das Denken suspendiert werden.

Indem die Farbagentinnen in *A DRAGON ARRIVES!* die Sinne der Zuschauer*innen attackieren und das Denken für einen Moment unterbrechen, kollidieren Praktiken des kognitiven Vervollständigens des Films und das interpretierende Herauslesen von (versteckten) Botschaften auf der Handlungsebene mit sinnlichen Erfahrungsformen des Films. Die exzessiv eingesetzten und leuchtenden Farben in *A DRAGON ARRIVES!* verdeutlichen auf ganz besonders intensive Art und Weise, dass die Bilder und Töne des Films unsere Sinne affizieren, noch bevor wir diese lesen können (vgl. Nessel 2008a, S. 38). Die Farben lenken die Zuschauer*innen zunehmend auf Bahnen des Exzessiven und Rauschhaften und befördern dabei ein intuitives Bewegen durch den Film und eine sinnliche Wissenspraktik.⁶¹

Was die Farben einer magisch-realistischen Poetik verbindet, ist die Art und Weise, wie sie die Sinne der Zuschauer*innen affizieren: „in different ways, all of them enjoin a visual spell, an enthrallment to the image in its present of time“ (Jameson 1986a, S. 303). Die die Sinne attackierenden Farben in *A DRAGON ARRIVES!*, die die Handlung als auch die Kommunikation zwischen Film und Zuschauer*in für einen Moment unterbrechen, da letztere möglicherweise sogar physisch gezwungen sind, ihre Augen kurz zu schließen, verbinden Jamesons Vorstellung magisch-realistischer Filme mit Elsaessers *Mind-Game* Film. Es sind zwei Konzepte, denen die Idee zugrunde liegt, dass vor allem filmische Verfahren, die eine somatische Adressierung der Zuschauer*innen antreiben, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten der Wirklichkeit ins Spiel bringen können.

4.3 Transformationen der Objektwelt

Die Farben bieten zwar Orientierungspunkte als Hilfen für die kognitive Navigation durch den Film an, übertreiben dabei jedoch dermaßen, dass neben Sinn auch sehr viel Unsinn entsteht. Die Farben unterwandern die von ihnen selbst aufgerufenen Systeme immer wieder von innen heraus und manipulieren sie, wodurch sie die filmische Welt als auch die Weltwahrnehmung der Zuschauer*innen stetig transformieren. Damit sind die zwielichtigen Farben der Schlüssel zum Magischen Realismus, der als spezifische Form der allegorischen Poetik verdeutlicht, dass das Widerständige und antitotalitäre Potenzial des iranischen Kinos gerade nicht auf ein prädestiniertes Zentrum der Macht, wie das *Mullah-Regime*, zurückgeführt werden kann. Es zeichnet sich hier ein antiessenzialistisches Prinzip des *de-Westernizing* ab.

Strategien des *de-Westernizing*, Widerständiges und antitotalitäre Potenziale über den Magischen Realismus zu erschließen, liegt schon aufgrund seiner Theoriegeschichte nahe, denn der Magische Realismus hat vor allem im Kontext postkolonialer lateinamerikanischer Literatur Berühmtheit erlangt. Einen regelrechten Boom erfährt der Magische Realismus in Lateinamerika in den 1960er Jahren mit dem wohl populärsten literarischen Beispiel *Hundert Jahre Einsamkeit* (2004 [1967]) des ko-

⁶¹ Zum Verhältnis von Rausch und Film siehe auch Wehmeier 2022.

lumbianischen Schriftstellers Gabriel García Márquez. Die Idee des Magischen Realismus hat sich darüber hinaus aufgrund seiner Ambiguität, der Besetzung von Zwischenräumen und der Verflüssigung von Grenzen als attraktiver Denk- und Ausdrucksmodus erwiesen, um Fragen von kultureller Zugehörigkeit, Hybridisierung, indigener Souveränität sowie auch nicht-westliche Weltvorstellungen, die im Postkolonialismus zentral sind, zu verhandeln (vgl. Hegerfeldt 2005; vgl. Zamora und Faris 1995; vgl. Faris 2004; vgl. Sasser 2014). Der Magische Realismus steht somit per se in der Nähe zu einer in den Künsten formulierten westlichen Ideologiekritik, gleichzeitig läuft er in seiner klassischen Ausprägung Gefahr, Binäroptionen und damit ein essenzialistisches Denken von Kulturen und Nationen zu reproduzieren. Jamesons Zugang zum Magischen Realismus, dem ich hier ausgehend von der spezifischen Farbästhetik folge, bietet eine Möglichkeit, den Magischen Realismus im iranischen Kino aus solchen Denktraditionen herauszulösen und seine Kritikfähigkeit und damit auch sein *de-Westernizing*-Potenzial losgelöst von Fragen der Ethnizität zu diskutieren.

Jameson rückt nicht die Nähe zum Traditionellen, Spirituellen und Völkischen oder die Hybridisierung von natürlichen und übernatürlichen Phänomenen in den Blick, die im Rahmen magisch-realistischer Literatur Lateinamerikas vielfach als Rückbesinnung und Konservierung kultureller Souveränität und damit als antiimperialistisches Gegenmodell zur westlichen Moderne interpretiert wurden. Stattdessen greift der Kulturwissenschaftler auf wahrnehmungstheoretische Thesen zurück, die Alejo Carpentier in seinem Konzept des *lo real maravilloso* etabliert.⁶² Magie und Realismus sind bei Carpentier/Jameson nicht in Opposition zu setzen, sondern als miteinander verbundene und voneinander abhängige Systeme zu verstehen. Der Begriff ‚Magischer Realismus‘ meint, dass das Magische immer schon Teil der Realität ist: „Here the strange is commonplace, and always was a commonplace“ (Carpentier 1995 [1975], S. 104). Das Magische wird bei Jameson zwar über die sensomotorischen Wirkungen des Films hergeleitet, es bezieht sich aber nicht per se auf sinnliche oder körperlich-leibliche Wahrnehmungsformen, die einem kognitiven (realistischen) Denken gegenübergestellt werden, was altbekannte Dualismen wie indigen vs. zivilisiert, traditionell vs. modern, spirituell vs. wissenschaftlich, westlich vs. fernöstlich, partikular vs. universell etc. erneut bedienen würde.

A DRAGON ARRIVES! schafft mehr als ein dualistisches System, in dem kognitive und sinnliche Verarbeitungsprozesse des Films sich gegenseitig ausschließen. Die magisch-realistischen Farbagentinnen in A DRAGON ARRIVES! aktivieren ein Changieren zwischen Denken und Wahrnehmen, die nicht als radikal getrennte Systeme zu verstehen sind, sondern als unterschiedliche Auffaltungen innerhalb der

⁶² Der Schriftsteller entwickelt *lo real maravilloso* inspiriert von Aufhalten in der Karibik, Afrika, Lateinamerika und Europa im Vorwort seines 1949 erschienenen Romans *The Kingdom of This World* sowie in einem späteren Essay *The Baroque and the Marvelous Real*, der auf einer Vorlesung aus dem Jahr 1975 hervorging. Er entwickelt ihn als kulturspezifischen Ausdrucksmodus Lateinamerikas und bezieht sich dabei auf die spezifischen Landschaften, Flora und Fauna, aber auch auf kulturelle, soziale und politische Aspekte, die Lateinamerikas Geschichte prägen; vgl. Carpentier 1995 [1949], 1995 [1975].

verkörperten Existenz. Die Farben in *A DRAGON ARRIVES!* sind Doppelagentinnen und sie sind Teil einer magisch-realistischen Poetik, da sie auch auf der Wahrnehmungsebene gerade die Aushandlung zwischen Kognition und Körperlichkeit, sprich ihr ambivalentes und doch untrennbares Verhältnis zueinander hervorkehren und in deren relationaler Wechselbeziehung Dynamiken, Prozessualitäten und Transformationen aushandeln. Mit seinen farbigen Doppelagentinnen, die das Denken (auch wenn es scheinbar nirgends hinführt) und Wahrnehmen des Films animieren, zeigt *A DRAGON ARRIVES!*, dass es beim Magischen Realismus im Kino nicht um Binäroptionen, sondern um Aushandlungsprozesse zwischen divergierenden Systemen geht.

Magisch-realistische Filme beschreibt Jameson als ‚libidinal apparatus‘, der dazu befähigt ist, das Pulsieren diskontinuierlicher Intensitäten wahrzunehmen (1986a, S. 314). Als magisch-realistische Doppelagentinnen, die permanent ihre Laufrichtung ändern oder auch gleichzeitig in unterschiedliche Richtungen laufen, dabei die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf kontaktmagische Art und Weise an sich binden, erinnern die Farben in *A DRAGON ARRIVES!* an Überlegungen zum Affekt. Wie Astrid Deuber-Mankowsky im Rekurs auf Gilles Deleuze und Félix Guattari (vgl. 2000 [1991], S. 196) betont, sind Affekte als „Übergänge in einen anderen Zustand“ zu verstehen (Deuber-Mankowsky 2017, S. 70). Als Intensitäten oder Energien, die zwischen filmischem Material und Zuschauer*in kreisen, initiieren die Farbagentinnen im Film magisch-realistische Übergangsmomente, respektive Affekte, die auch den Zuschauer*innen erlauben, von einem Wahrnehmungszustand in den anderen zu wechseln (z. B. vom Denken zum Wahrnehmen).

In ihrer Dissertationsschrift zu strukturellen Verbindungen zwischen dem Magischen Realismus und der kritischen Theorie setzt die Filmwissenschaftlerin Felicity Gee Jamesons Annäherung an den Magischen Realismus im Kino ebenfalls in Bezug zum Affektbegriff, sie bezieht sich jedoch auf Spinoza, womit sie den Aspekt des Übergangs in andere Zustände einmal mehr wahrnehmungspsychologisch, aber auch politisch unterstreicht, was zum Erschließen eines magisch-realistischen *de-Westernizing* in *A DRAGON ARRIVES!* zentral ist.

Jameson’s [affect] is a more politicised version of Spinoza’s cognitive ‘Wonder’ in which he regards the artistic marvelous – the transformation of the object world – as consciousness raising. (2013, S. 239)

Eine magisch-realistische Poetik im iranischen Kino erlaubt demnach eine Bewusstseinsveränderung, eine Neuausrichtung des Blicks auf den Film, das iranische Kino und die Welt. In *A DRAGON ARRIVES!* erweist sich vor allem eine Kraft als treibend, um die magisch-realistische Poetik zu realisieren: die Farbe. Sie treibt ein ambivalentes Spiel mit Verbindungen, die sie einerseits stiftet, gleichzeitig jedoch auch umkehrt oder umleitet, weshalb ich sie als Doppelagentin bezeichnet habe. Die Bewusstseinsweiterung, die Gee als zentrales Merkmal des Magischen Realismus thematisiert, lässt sich über die Farben, die als Doppelagentinnen zum Einsatz kommen, genauer nachvollziehen.

Die Filmfarben treiben ein doppeltes Spiel, sie vermitteln Ambivalenz, aber auch den Eindruck ständiger Richtungs- und Systemwechsel, die die Zuschauer*innen in Rat- wie Rastlosigkeit versetzen. Die bunten Bilder und rasanten Bewegungen in *A DRAGON ARRIVES!* sind somit kein weltkinematografischer Exotismus, der wie ein Opiat auf die Zuschauer*innen wirkt, ihre Schaulust gegenüber kulturfremder Welten befriedigt und die Kritikfähigkeit einlullt (vgl. Berghahn 2019, S. 29). Dienen vor allem im exotischen Weltkino „opulente Bilder und visuelle Spektakularität“ dazu, um Verstehenslücken zwischen Film und Zuschauer*in zu kompensieren (ebd., S. 30), agiert *A DRAGON ARRIVES!* diametral dazu. Die opulenten und spektakulären Bilder dienen nicht zur Kompensation der Verwirrung, sondern zur Steigerung der Konfusion. Das iranische Kino wird als ambivalenter Raum der Aushandlung und Rekonfiguration etabliert; als Raum, der sowohl die filmische Welt als auch die Wahrnehmung der Zuschauer*innen permanenten Transformationen aussetzt. Magischer Realismus im Kino ist demnach „a metamorphosis in perception and in things perceived“ (Jameson 1986a, S. 301) – er beschreibt eine stete Transformation der Objektwelt in der Dauer des Film-Sehens, was ich als zentrale Eigenschaft eines kinematografischen *de-Westernizing* verstehe.⁶³

Der Magische Realismus in *A DRAGON ARRIVES!* weist das iranische Kino durch die Flüsse, Wechselbeziehungen und Prozessualitäten, die sich innerhalb des Films und innerhalb der Filmwahrnehmung aushandeln, als einen Raum unaufhörlicher Mikroereignisse aus. Diese Mikroereignisse sind also, wie Gee in Anlehnung an Jameson hervorhebt, innerhalb eines Ereignisses wirksam (vgl. 2021, S. 139). Die Mikroereignisse fächern den Film, die Laufrichtungen der Farbagentinnen und ihre Bedeutungen in sich und von innen heraus auf. Wie Gee im Rekurs auf Deleuze und Guattari ausführt, sind es gerade die Mikroereignisse im Magischen Realismus, die die hegemoniale Ordnung stören und verändern.⁶⁴ Nicht, indem sie Ordnungen gegeneinander austauschen, sondern indem sie Ordnungen von innen heraus in Spannung versetzen – ja, in dem sie, wie es Haghighi selbst im Bezug auf seinen Film sagt, die Ordnungen zum Explodieren bringen. In diesem explosiven Potenzial der Mikroereignisse, das homogene Ordnungen in heterogene aufsplittert, liegt die Widerstandskraft des kinematografischen Magischen Realismus als „resistance to the limitations of the dominant discourse“ (Gee 2021, S. 139).

Mit dem Magischen Realismus nach Jameson, der sich in *A DRAGON ARRIVES!* als spezifischer allegorischer Modus in diesem iranischen Mind-Game Film herausarbeiten lässt, kann somit eine diskursive Öffnung vollzogen werden, die die allegorische Poetik im iranischen Kino aus der prädeternierten und generalisierten Funktion von der Kritik am Mullah-Regime herauslöst und gleichzeitig ver-

⁶³ Die phänomenologischen Denkglogiken zum Magischen Realismus finden sich jedoch bereits bei Franz Roh, der den Begriff Magischer Realismus am Beispiel post-expressionistischer europäischer Malerei, die später als Neue Sachlichkeit bekannt wurde, entwickelt; vgl. Roh 1925. Ein Auszug aus Rohs Monografie in englischer Sprache, der die zentralen Punkte des Kunsthistorikers veranschaulicht, ist zudem im Sammelband von Zamora/Faris zu finden; vgl. Roh 1995 [1925].

⁶⁴ Gee bezieht sich hier auf Deleuze und Guattaris Ausführungen zum Ereignis in *Tausend Plateaus*.

anschaulicht, inwiefern die allegorische Poetik im irritierenden iranischen Kino einen wesentlichen Beitrag zum *de-Westernizing* von Welt leistet.

4.4 Allegorie und Antitotalitarismus

Als uneindeutiger und ambivalenter Modus steht der Magische Realismus im Mind-Game Film *A DRAGON ARRIVES!* nicht in Opposition zur rätselhaften Allegorie, deren ambigen Charakter Langford in ihrer Studie unterstreicht (vgl. 2019, S. 2). Die Ähnlichkeiten zwischen der uneindeutigen allegorischen Poetik, die vor allem aus dem sogenannten halbfertigen Kino Kiarostamis bekannt ist, und der magisch-realistischen Poetik in *A DRAGON ARRIVES!* sind unschwer zu erkennen. *A DRAGON ARRIVES!* zeigt damit auch, dass Allegorien im iranischen Kino nicht, wie Langford argumentiert, nach 2009 (sie spekuliert als Antwort auf die Reformen unter Khatami) von direkteren, sozialrealistischen und -kritischen iranischen Filmen abgelöst wurden, (vgl. ebd., S. 10). Sie finden sich weiterhin als widerständige und anti-totalitäre Ausdrucksmittel, mit denen hegemoniale Ordnungen gestört und verändert werden können. Allegorischen Widerstand im iranischen Kino denkt Langford kinematografisch als „a playful or disruptive use of cinematic form that renders meaning ambiguous“ (ebd., S. 2). Der Magische Realismus erweist sich am Beispiel von *A DRAGON ARRIVES!* dabei als spezifischer allegorischer Modus, der auf das Changieren zwischen divergierenden, aber miteinander verbundenen Systemen setzt und dabei Mikroereignisse innerhalb von Ereignissen anstößt, die Systeme von innen heraus auffächern und heterogenisieren.

„Agenten handeln stets als das, was sie zur Erscheinung bringen“ (Engell 2014, S. 36). Folgt man dieser These, dann täuschen, tricksen und verwirren die magisch-realistischen Farben in *A DRAGON ARRIVES!* auch im Sinne von ‚productive pathologies‘, die in Elsaessers Mind-Game Film zentral sind, nicht aus böser Absicht, sondern, weil sie mit ihren zwielfichtigen Handlungen etwas zum Vorschein bringen wollen – zum Beispiel die Täuschungsfähigkeit medialer Vermittlung. Fest steht, die Farben in *A DRAGON ARRIVES!* unterstützen die Bemühungen der Narration, den Fall *nicht* zu lösen, die Zuschauer*innen zu verwirren und in Bewegung zu halten, indem sie in unterschiedliche Richtungen operieren. Somit bringen sie in der Verbindung von divergierenden Systemen Ambivalenzen und Uneindeutigen hervor, die binäre Differenzierungen sowie exklusive Ein- und Ausschlüsse unterwandern. Nicht von der Hand zu weisen sind die unaufhörlichen Andeutungen, das Fährtenlegen und das permanente Changieren zwischen Filmdenken und Filmwahrnehmen, das zu einer Unentscheidbarkeit führt, die, wie auch Elsaesser im Bezug auf den Mind-Game Film anmerkt, „das Gleichgewicht herstellt – und das Kino am Kippunkt hält“ (2020, o.S.).

Es ist gerade die Unmöglichkeit, eindeutige Zuordnungen zu treffen und sich auf ein Erzähl- sowie Wahrnehmungssystem einzulassen, das den Reiz des Films respektive den Reiz an den vermeintlich negativen Eigenschaften der Ablenkung, Täuschung oder Unterbrechung ausmacht, die nicht nur im

Mind-Game Film, sondern auch im Magischen Realismus zentral sind. Der Magische Realismus als spezifische allegorische Poetik in *A DRAGON ARRIVES!* zelebriert das kontinuierliche Werden und Anders-Werdens des Films, was unweigerlich dazu führt, dass auch die Zuschauer*innen ihre Wahrnehmungsweisen immer wieder anpassen müssen. Dieses kontinuierliche Werden und Anders-Werden unterwandert Eindeutigkeiten und abschließende Antworten, was bei den Zuschauer*innen für Verwirrung, Frust aber auch Lust am Film-Sehen sorgen kann.

Der Magische Realismus weist das iranische Kino in diesem spezifischen Fallbeispiel als ambivalenten, dynamischen und ereignishaften Raum aus, der offen bleibt. Diese Offenheit, das Unvollständige, das Fehlerhafte, das Irritierende und Verwirrende ist kein zu überwindender oder zu kompensierender Mangel, sondern die Bedingung allegorischer Kritikfähigkeit an essenzialistischen und totalitären Strukturen. Die formal-ästhetischen Veränderungs- und Aushandlungsprozesse halten das iranische Kino und die Welt am Leben, sie verhindern, dass sie zu totalitären und starren Systemen, zu prädestinierten Kategorien und Ideologien mutieren, die ein imperialistisches Denken prägen.

Die Offenheit und Ambivalenz des Magischen Realismus und auch anderer allegorischer Poetiken im iranischen Kino halte ich dabei nicht, wie Hamid Dabashi, als per se unübersetzbar und nicht zu entschlüsseln (vgl. 2001, S. 4). Zu behaupten, dass sich das iranische Kino nicht lesen oder interpretieren lässt, kann in einer solchen absolutistischen Formulierung nicht überzeugen. Es kann vielleicht argumentiert werden, dass der Film an sich nichts aussagen möchte, es ist jedoch nicht zu vermeiden, dass die Zuschauer*innen früher oder später anfangen, sich *ihren* Sinn zu erschließen. Ich teile Dabashis Kritik an prädestinierten Signifizierungen, stereotypischen und orientalistischen Lesarten, dennoch ist diesen Praktiken kaum entgegenzutreten, wenn ein eigenständiges Nachdenken und Sinnerschließen suspendiert werden. Michelle Langford bringt in ihren Überlegungen zur Allegorie einen ähnlichen Gedanken ins Spiel. Wenn sie eine allegorische Ästhetik als das Suchen nach versteckten Bedeutungen im Film beschreibt, dann meint sie damit nicht nur das Entschlüsseln von Botschaften, die bereits im Film vorzufinden sind. Sie meint damit die Möglichkeit der Zuschauer*innen, iranische Filme poetisch zu erleben, sprich auf einer Ebene, die über die erzählte Geschichte oder eine offensichtliche Bedeutung hinausweist (vgl. 2019, S. 1–2). Langfords Studie unterstreicht damit auch, dass eine Auseinandersetzung mit Allegorien im iranischen Kino vor allem dann neue Erkenntnisse generieren kann, wenn sie Fragen und Antworten weniger aus sozialhistorischen Bezugspunkten als aus dem filmischen Material und seiner Beziehung zu den Zuschauer*innen selbst ableitet.

Allegorien im iranischen Kino denkt Langford als vielfältige filmische Ausdrucksmittel, die die Zuschauer*innen dazu einladen, den Film zu lesen, mit ihm zu interagieren und ihn körperlich zu erleben – die Allegorie ist damit eine Poetik, die sich im intersubjektiven und relationalen Kontakt zwischen Film und Zuschauer*in erst herausbildet und deren Bedeutungen nur in spezifischen Kontexten objektiv kommunizierbar werden. Bedeutungen und Funktionen von Allegorien im iranischen Kino lassen

sich also nicht prädestinieren, sie lassen sich aber auch nicht für non-existent erklären. Die Bedeutungen und Funktionen allegorischer Poetiken wie dem Magischen Realismus in *A DRAGON ARRIVES!* entstehen immer erst in spezifischen relationalen Verhältnissen zwischen Film und Zuschauer*in sowie vor dem Hintergrund von spezifischen und gleichzeitig heterogenen sozialen und historischen Kontexten.

Welche Bedeutung und Funktion die magisch-realistische Poetik in *A DRAGON ARRIVES!* hat, kann hier daher nicht endgültig und universell, sondern nur vor dem Hintergrund meiner spezifischen Analysen objektiv kommuniziert werden. Herausgearbeitet habe ich in meiner spezifischen verkörperten Beziehung zum filmischen Leinwandgeschehen Überzeichnungen paranoider Verbindungen, Bedeutungen und Symbolismen, die sich als parodistische Überhöhung verstehen lassen können. Die Parodie ist eine Möglichkeit, Zuschauer*innen Konventionen durch Übertreibungen bewusst zu machen (vgl. Mundhenke 2020, 12). Der ridikülisierte Verbindungs- und Bedeutungswahn in *A DRAGON ARRIVES!* lässt sich als Aufzeigen der überwiegend ideologisch geprägten und stereotypen Zugänge zum allegorischen iranischen Kino interpretieren, die sich vor allem in westlichen Rezeptionskulturen etabliert haben. Anders gesagt, der Film macht sich über die Bestrebungen der Zuschauer*innen von Festivalfilmen lustig, immer und überall eine (politische) Bedeutung und zu entschlüsselnde Botschaft zu vermuten. Unterstützt wird diese Ridikülierung durch die magisch-realistischen Farben, die kognitive Prozesse unterbrechen, täuschen und ins Leere führen, und die gleichzeitig dazu einladen, den Film mit allen Sinnen zu erleben und die spektakulären bunten Bilder womöglich einfach nur zu genießen.

Wie ich an einer anderen Stelle schon einmal formuliert habe, geben aber weder der Film, der Regisseur noch meine Überlegungen abschließend preis, ob sich *A DRAGON ARRIVES!* wirklich einen Spaß mit paranoiden Mullahs oder westlichen Filmkritiker*innen erlauben will. Auch bleibt offen, ob der Film die Konventionen des westlichen wie iranischen Kinos lächerlich macht oder ob die Parodie hier in Susan Sontags Sinne zum Einsatz kommt, um die Kunst vor der Interpretation zu schützen (vgl. 1980 [1963], S. 20). Wie die Farben im Kino, entstehen die Möglichkeiten, den Film zu sehen, letztlich in den Augen der Betrachter*innen (vgl. Heine 2020b, S. 132). Diese partikularen Interpretations- und Sehmöglichkeiten sind zwar objektiv kommunizierbar, aber niemals exklusiv und immer nur von temporärer Gültigkeit. Es bleibt also immer ein antitotalitärer, allegorischer Rest, der sich nicht eindeutig erschließen lässt, mir aber wiederum zum Erschließen von kinematografischen Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino zentral scheint.

Das antitotalitäre Prinzip der allegorischen Poetik im iranischen Kino, die sich als kinematografische Form des *de-Westernizing* denken lässt, schließt unmittelbar an einen anderen zentralen Diskurs in der Rezeptionskultur des iranischen Kinos an: die Politik. Im anschließenden Kapitel werde ich zuerst dar-

legen, wie der Begriff Politik im iranischen Kino überwiegend gedacht wird. Dabei kommen auch nicht-repräsentative Politikbegriffe zur Sprache, die sich im Anschluss in der Auseinandersetzung mit der Rotoskopieanimation TEHERAN TABU als hilfreich erweisen werden. TEHERAN TABU zeigt eine Möglichkeit auf, den Politikdiskurs des iranischen Kinos aufzufächern, er stützt die Vorstellung von nie in Gänze verfügbaren und kontrollierbaren Welten, gleichzeitig wird am Filmbeispiel deutlich, dass neue, Perspektiven auf das iranische Kino und die Welt untrennbar von neuen Perspektiven auf das Selbst verbunden sind. Das bedeutet, dass ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino immer auch an ein *de-Westernizing* der Zuschauer*innen gebunden ist.

5 Politisches iranisches Kino

Die Interpretation allegorischer Poetiken im iranischen Kino als Aufbegehren gegen die Obrigkeit geht Hand in Hand mit einem weiteren populären Diskurs des iranischen Kinos. „Iranian cinema, as it exists today, is inseparable from Iranian politics“ (Erfani 2012, S. 158). Das iranische Kino fungiert einerseits als Linse gesellschaftlicher Veränderungen, andererseits wurde es im Laufe seiner Geschichte immer wieder zum Spielball der Machthaber im Land, weshalb der Politikbegriff im Kontext des iranischen Kinos stark ideologisch aufgeladen ist. Bereits Reza Shah Pahlavi (der Vater Mohammad Reza Pahlavis) wusste um die Zweischneidigkeit des Kinos, das der eigenen Machtpolitik sowohl nutzen als auch schaden konnte.

Seen as an effective medium in public enlightenment and national propaganda, especially considering the political goings-on and influx of international films during the interwar period, by the early 1930s the newly established Pahlavi Dynasty co-opted cinema as an extension of the government's technologies of power and discipline. (Rekabtalaei 2019, S. 286)

Mit Zensur versuchte der Schah politische und soziale Kritik im Land zu unterbinden – ein System, das wenige Jahre später sein Sohn (wie auch die Mullahs heute) weiterführte, um die Westernisierung des Irans gewaltsam durchzusetzen. Die zwanghaften Bemühungen machten auch vor dem Kino nicht halt, das innerhalb Irans nach westlichem Vorbild produziert werden sollte, um sowohl nach innen wie außen das trügerische Bild eines modernen und demokratischen Wohlstandslandes zu vermitteln. Das Iranische Film Festival Köln zeigte 2020 den Dokumentarfilm *FILM FARSI* (R: Ehsan Khoshbakht, IR 2019), der zumindest fragmentarische Einblicke in das kaum bekannte staatlich geförderte Unterhaltungskino gewährt.

„Filmfarsi“ bedeutet Sex & Crime, Kitsch, Klamauk und Klopperei – einen Iran, den es so nicht mehr gibt und vielleicht nie gab, denn zu sehr waren diese Prügel-, Action- und Erotikstreifen mit trügerischen Projektionen und Hoffnungen der vorrevolutionären Schah-Ära aufgeladen. (Iranisches Film Festival Köln 2019).

Die Versuche, das iranische Kino zu westernisieren, mündeten Mitte der 1970er Jahre jedoch in einem vollständigen Zusammenbruch der lokalen Filmproduktion. Im ökonomischen Wettstreit mit internationalen Mainstreamimporten und der Macht US-amerikanischer Medienunternehmen konnten iranische Filmproduktionen nicht mithalten (vgl. Sadough 2014, S. 21). Kurz darauf brach auch das repressive Regierungssystem Pahlavis zusammen, da die Aufstände im Land immer lauter und blutiger wurden und auch die Rückendeckung des Westens für den einstigen Verbündeten nachließ.

Im 20. Jahrhundert finden sich drei zentrale Versuche, den Iran von oben herab einer nationalen und politischen Homogenisierung zu unterziehen, worauf auch das iranische Kino reagierte. „Iranian nationalism/Persian chauvinism; westernization/top-down modernization; Islamic fundamentalism“ (Tapper 2002, S. 20). Alle drei Versuche können als gescheitert verstanden werden, wobei die aktuelle iranische Regierung die Augen vor dem dysfunktionalen islamisch-fundamentalistischen

Staatssystem verschließt und an einem sozial wie ökonomisch maroden System zu Lasten der eigenen Bevölkerung festhält.⁶⁵ Die Ziele der drei Ideologien folgen denselben Denklagen: ein monolithisches Wertesystem, das sich meist in Binäropposition zu einem anderen System konstituiert, soll mit allen Mitteln durchgesetzt und kritische Stimmen zum Schweigen gebracht werden. Menschenrechtsverletzungen und ein gewaltsames Vorgehen gegen Oppositionelle sind keine Erfindung der Islamischen Republik Iran. Nach 1979 wurden ähnliche Methoden weitergeführt, mit denen bereits der Schah seine Macht erhalten wollte.⁶⁶

Golbarg Rekabtalaei sieht schon das frühe iranische Kino als Linse gesellschaftlicher Strukturen und als Technologie, die diese dualistischen Denklagen der Herrschenden aufgreift und aushandelt:

Viewed through the prism of cinema, for much of the twentieth century, Iranian modernity was the sum of contentious viewpoints that negotiated and competed between local/global, traditional/modern, old/new, ideological/spiritual and national/international tendencies. (2015, S. 571)

Die Bemühungen, den Iran wie auch das iranische Kino zu vereinheitlichen, scheitern zwangsläufig an ihrer transkulturellen Beschaffenheit. Die Sozialhistorikerin erkennt speziell im Iran des 20. Jahrhunderts einen sozialen Kosmopolitismus und meint damit gesellschaftliche Transformationen, die aus Aushandlungsprozessen zwischen unterschiedlichen Kulturen und Perspektiven hervorgehen und eine Modernisierung des Landes vorantreiben (vgl. Rekabtalaei 2019, S. 8). Sie bezieht sich dabei auf Asef Bayats Kosmopolitismus des Subalternen, ein Ansatz, der sich nicht wie der Kosmopolitismus der westlichen Moderne auf die ökonomische Globalisierung stützt, sondern auf alltägliche Erfahrungen innerhalb ethnisch und religiös heterogenen Zusammenlebens (vgl. 2010, S. 187). Möchte man die demografische Beschaffenheit Irans und besonders Teherans sowie die Auswirkungen auf das Medium Film nachvollziehen, ist ein kosmopolitischer Blick hilfreich.

As cultural products, Iranian filmic offerings drew on global tropes, figures, icons, visual grammar and motifs in the creation of national, and at times, nationalist, films. In other words, Iran's national cinema was arguably a cosmopolitan construct; by facilitating encounters with difference and interactions with global cinematic cultures, it opened up new outlooks on the world and new opportunities for understanding national selves. (Rekabtalaei 2019, S. 9)

Speziell das iranische Arthouse-Kino ist seit seiner Entstehung als ein Gegenentwurf zu einem monolithischen und territorial festgezurrten Nationalverständnis sowie der Idee einer kulturellen Einheit lesbar. Es zelebriert mit seinen uneindeutigen Formen den Austausch, Zwischenräume und Hybridität. Es

⁶⁵ Mit Ulrich Beck kann davon gesprochen werden, dass es sich bei der Islamischen Republik Iran um einen Zombie-Staat handelt. „Remember, a zombie concept is one where the idea lives on even though the reality to which it corresponds is dead. But that doesn't mean reality is dead! It means exactly the opposite. It means that there is a lively new reality that we are not seeing because our minds are haunted and clouded by dead ideas that make us look in the wrong places and miss what's new“; Beck und Willms 2004, S. 51–52.

⁶⁶ Heute denkt man im Zusammenhang von Repressionen häufig etwa an die islamische Kleiderordnung für iranische Frauen. Unter dem Schah Reza Pahlavi wurde 1929 ebenfalls eine Kleiderverordnung erlassen, allerdings nach westlichem Vorbild, die nicht nur islamische Kleidung verbot, sondern auch traditionelle Kleidung von Minderheiten wie zum Beispiel der Kurden, Aseri und Araber; vgl. Zarbakhsh 2020, S. 65.

vermittelt Aushandlungsprozesse und keine abgeschlossenen Systeme mit starren Regeln und Zwängen; so wird auch der fließende Übergang von *alter-cinema* in die neue Welle hin zum postrevolutionären Arthouse-Kino, dem neuen iranischen Kino, nachvollziehbar. Die Zensur des Schahs, die das *alter cinema* bedrohte, verlagert sich nach der Revolution hin zur Reglementierung der neuen Welle (vgl. Tapper 2002, S. 1). Wird das *alter cinema* mit seinem rätselhaften und indirekten Stil vor der Revolution ähnlich des Dritten Kinos (vgl. Solanas und Gentino 2014 [1969]) als Gegenarrativ zur westlichen, hollywoodesken Kulturpolitik des Schahs verstanden, wendet sich im postrevolutionären iranischen Film das Blatt; künstlerischer Widerstand richtet sich nicht mehr gegen den Schah und die Westernisierung, sondern gegen das anti-westliche, islamische Regime. Die Filme unterwandern dieselben totalitären Strukturen, wenn auch an unterschiedlichen Fronten.⁶⁷

Filmkunst und Widerstand werden oft als unauflösbares Paar besprochen. Der Begriff politisch ist daher vor allem in westlichen Rezeptionskontexten des iranischen Kinos an künstlerische Festivalfilme geknüpft und mit Begriffen wie Gegen-Kino und Kritik gleichgesetzt. Genres wie das *Sacred Defence Cinema*, die die Werte des Regimes vertreten, werden meist nicht als politische Filme bezeichnet, sondern als Propagandakino, das größtenteils innerhalb des Landes zirkuliert und auch dort nicht in allen gesellschaftlichen Kreisen rezipiert wird. Als wichtiger Rezeptionsort iranischer Arthouse-Filme – die Hamid Naficy einem „populist cinema“ gegenüberstellt (2002, S. 30) – nimmt das Filmfestival als Institution eine bedeutsame Rolle ein, wenn es darum geht, sowohl den Begriff des Politischen als auch das iranische Kino als politisch zu institutionalisieren. Als Rezeptionsraum erstreckt sich das Filmfestival weder auf seine physische Lokalität in einer der cinephilen Metropolen noch auf das konkrete Datum des glamourösen Ereignisses. Filmfestivals wirken nach und auch über die Dauer der Veranstaltung hinaus (z. B. durch Pressearbeit). Filmfestivals, so schreibt Azadeh Farahmand, sorgen für den „popular buzz“ einzelner Filme als auch deren diskursive Rahmung (2006, S. 245). Wenn also vom Filmfestival gesprochen wird, dann meint das nicht nur den physischen Ort, sondern ein weitreichendes Netzwerk der Macht und Einflussnahme, das schließlich auch Filmwissenschaftler*innen wie mich auf bestimmte Filme erst aufmerksam macht.⁶⁸

Als räumliche Gegenöffentlichkeit verspricht das Festival einzigartige Erfahrungen, denen etwas Widerständiges immanent ist (vgl. Wong 2016, S. 86). Die politisch-widerständige Rahmung iranischer Festivalfilme lässt sich vor allem auf das Selbst- und Fremdverständnis des Festivalbetriebs zurückführen. Filmfestivals verstehen sich heute längst nicht mehr nur als Hochburgen der Filmkunst.

Film festivals have since the 1970s been extremely successful in becoming the platform for other causes, for minorities and pressure groups, for women's cinema, receptive to gay and queer cinema agendas, to ecological movements, underwriting political protest, thematizing

⁶⁷ Farhang Erfani beschreibt den Übergang 1979 daher auch weniger als Revolution, sondern als Wechsel von einem totalitären Regime ins nächste; vgl. 2012, S. 178.

⁶⁸ Mit dem Festival als Dispositiv beschäftigen sich auch die verhältnismäßig jungen Festival Studie; vgl. Elsaesser 2005; vgl. Valck 2007; vgl. Iordanova und Cheung 2010; vgl. Valck et al. 2016; vgl. Iordanova 2018.

cinema and drugs, or paying tribute to anti-imperialist struggles and partisan politics. (Elsaesser 2005, S. 100)

Filmfestivals entwickeln sich also zunehmend zu einem politischen Organ, das als Bühne oder Sprachrohr marginalisierter Gruppen agieren will. Thomas Elsaesser vergleicht speziell die Filmfestivals in Europa mit „an ad hoc United Nations, a parliament of national cinemas, or cinematic NGO's, considering some of the festivals' political agenda“ (ebd., S. 88).⁶⁹ Die Filmfestivals agieren also nicht neutral, sondern beziehen fast schon eine aktivistische Stellung für beziehungsweise gegen spezifische Systeme, wie das Mullah-Regime Irans.

Eine besondere Haltung nimmt dabei sicherlich die Berlinale ein, die seit langer Zeit als Unterstützerin des iranischen Kinos in Erscheinung tritt und (auffallend viele männliche) Filmemacher wie Jafar Panahi, Asghar Farhadi, Mohammad Rasoulof und Mani Haghighi schon mehrfach in die deutsche Hauptstadt eingeladen hat. Nicht nur die Filme stehen als Kunstwerke im Fokus, sondern auch das Filmteam, von dem speziell in Pressekonferenzen häufig erwartet wird, weniger Rede und Antwort zu ihrer Arbeit als zu politischen Umständen in Iran zu stehen. Berühmtheit hat in diesem Kontext auch der leere Stuhl für Jafar Panahi (und inzwischen auch Rasoulof) erlangt. 2011 lud das Festival Panahi in die Jury ein, doch der Filmemacher, der aufgrund regimekritischer Äußerungen inzwischen mehrfach verhaftet und mit einem Arbeitsverbot sanktioniert wurde, konnte nicht anreisen. Als Zeichen der Solidarität für den Filmemacher stellte das Festival erstmals einen leeren Stuhl auf und hielt eine Woche lang Protestaktionen ab, die auch von der Presse dankbar aufgegriffen wurden und so für die Gewalt gegen Künstler*innen, aber auch Journalist*innen und andere Menschen in Iran, die für Meinungsfreiheit kämpfen, sensibilisieren.⁷⁰

Ein Beispiel, das der Kulturwissenschaftler Jörn Glasenapp anführt, zeigt, dass innerhalb der politischen Diskursbildung im Kontext des iranischen Kinos zunehmend grundlegende Ideen des Politischen in den Hintergrund geraten. Anstelle von Aushandlungsprozessen und Zwischentönen treten gerade jene binären und essenzialistischen Denk- und Handlungslogiken, also genau die Strukturen, gegen die sich das von verschiedenen Uneindeutigkeiten geprägte iranische Arthouse-Kino seit jeher wendet. Ein Grund dafür ist, dass das Politische im iranischen Kino nicht nur in den Filmen und schon gar nicht zwischen Film und Zuschauer*in vermutet wird, sondern in der Vita der Filmproduzent*innen. Filme und Filmemacher*innen, die auf der Ebene der Narration als auch innerhalb ihrer Lebens- und Arbeitssituationen in die Dichotomie pro/contra islamisches Regime nicht recht hineinpassen, verspielen sich zunehmend die Sympathien westlicher Filmkritiker*innen. Glasenapp verdeutlicht dies am

⁶⁹ Zur Kritik des intellektuellen Westen als imaginiertes Sprachrohr der Marginalisierten vgl. Spivak 2011 [1988].

⁷⁰ Zum „Staging“ iranischer Filme auf der Berlinale und dem damit verbundenen politischen Framing hat Viktor Ullmann an der Freien Universität Berlin eine Dissertation erfolgreich verteidigt, die zum aktuellen Zeitpunkt jedoch noch nicht veröffentlicht ist.

jüngeren Umgang mit Asghar Farhadi, der als Preisträger der Goldenen Palme in Cannes sowie als zweifacher Oscar-Gewinner aktuell als erfolgreichster iranischer Filmmacher aller Zeiten gilt.⁷¹

Farhadi genießt nicht nur im Ausland Anerkennung, auch von staatlicher Seite in Iran werden seine Filme geschätzt und ihre Distribution gefördert. Zu Beginn für sein subtiles politisches Potenzial gefeiert, wird Farhadi nun (anders als z. B. der offen kritische und drastisch reglementierte Jafar Panahi) als ‚Günstling des Mullah-Regimes‘ diskreditiert (vgl. Glasenapp 2019c, S. 23). Sicherlich lässt sich kritisch fragen, wieso Farhadi als privilegierter iranischer Superstar, der sowohl vom In- wie Ausland protegiert wird, seine Stimme nicht aktiver nutzt, um sich für Menschenrechte in Iran einzusetzen. Im Kontext politischer Diskursbildungen im Kino liegt das Problem jedoch nicht bei Farhadi, sondern bei westlichen (Film-)Kritiker*innen, die den Iran sowie sein Kino, ähnlich wie Naficy in lokal versus global, Unterhaltungs- versus Kunstkino, populistisch versus widerständig einteilen. Sie lassen dabei wenig Raum für Differenzierungen und übersehen den aus einer filmtheoretischen Perspektive wichtigen Punkt, dass sich die Diskurse des Films erst im intersubjektiven Kontakt zwischen Leinwandgeschehen und Zuschauer*in herausbilden.⁷²

Besonders undifferenziert wird es, wenn mit dem Islam nicht vertraute Menschen ein politisches Kino mit einem anti-islamischen Kino gleichsetzen. Christopher Gow kritisiert, dass vor allem in westlichen Kreisen mit dem Begriff Islam nur eine spezifische Auslegung gemeint ist, nämlich eine islamistisch-fundamentalistische (vgl. 2011, S. 58). Sowohl der Umgang mit Farhadi als auch Gows Hinweis auf einen undifferenzierten Umgang mit dem Islam, der im Kontext Irans nicht von Fragen der (Staats-)Politik zu trennen ist, sind anschauliche Beispiel dafür, dass sowohl die (Real-)Politik in Iran als auch ein politisches iranisches Kino nicht entlang binärer Pole, sondern in Ambivalenzen gedacht werden sollten.

Today, as film festivals and distributors try relentlessly to sell us a ‘postrevolutionary’ Iranian cinema, it is nearly impossible to imagine Iranian cinema outside of the Islamic Revolution, which sought to establish new standards for filmmaking in the country almost forty years ago. (Atwood 2016, S. 3–4).

Die Kopplung des Politikbegriffs an spezifische sozialhistorische Ereignisse sowie das Verschließen der Augen vor Ambivalenzen und Aushandlungen führen schließlich dazu, dass tatsächliche politische Prozesse wie soziale und künstlerische Reformierungen übersehen werden. Gute zehn Jahre nach dem Systemwechsel in Iran vollzog sich weltweit ein struktureller Wandel durch den Zusammenbruch der

⁷¹ THE SALESMAN (FORŪŠANDE, IR 2016) spielte an den lokalen Kinokassen in Iran mehr Geld ein als je ein anderer iranischer Film zuvor; vgl. Glasenapp 2019a, S. 106.

⁷² Die Forschungsgruppe Cinepoetics der FU Berlin fasst die verschiedenen Formen kinematografischer Diskursbildung mit der Poiesis des Filme-Sehens zusammen. „Die Poiesis des Filme-Sehens generiert den Diskurs filmischer Bilder, ist aber darin immer eingelassen in das, was man mit Blick auf die Soziologie Bourdieus eine ‚legitime Kultur‘ nennen kann. D. h., sie ist immer sozial, kulturell und historisch situiert“; Kappelhoff 2018, S. 11.

Sowjetunion, in Iran endetet darüber hinaus der Krieg gegen den Irak und der geistliche Führer Ayatollah Khomeini starb (vgl. Razavi 2015, S. 145–146). Nach dem Ende des Iran-Irak-Kriegs und Khomeinis Tod im Jahr 1989 entwickelte sich das iranische Kino zum Austragungsort ideologischer und politischer Dispute. Akbar Hashemi Rafsanjani wurde Präsident und führte eine rechtskonservative Regierung, bis 1997 der überraschende Kandidat Mohammad Khatami zum Präsidenten gewählt wurde und dabei öffentlich von Filmemachern Unterstützung genoss (vgl. Tapper 2002, S. 8–9). Nicht nur die Identität des iranischen Volkes sollte filmisch ausgehandelt werden, auch die Stellung des Landes und der iranischen Gesellschaft in der Welt fand erneut Einzug in die filmischen Arbeiten. Neben globalen Entwicklungen, die Blake Atwood vor allem in einem gemeinsam mit Peter Decherney herausgegebenen Sammelband in den Blick nimmt (vgl. Decherney und Atwood 2015), sieht er vor allem die Amtszeit Khatamis (1997 – 2005) als Faktor, der das Kino in Iran ab den 1990er Jahren stark geprägt habe.

Mit Khatami kam in der Islamischen Republik Iran erstmals ein als liberal geltender Präsident an die Macht. Zumindest nach außen hin strebte er einen westlich orientierten und liberalen Iran an, was er z. B. durch außenpolitische Beziehungen sowie auch Annäherungen an Festivals, wie das Cannes Film Festival, zeigen wollte (vgl. Farahmand 2002, S. 95). Innenpolitisch und außenpolitisch gab es unter Khatami ernste Hoffnungen auf Entspannungen und Reformen. Auch Filmemacher wie Mohsen Makhmalbaf stellten sich im Wahlkampf öffentlich hinter den überraschenden Kandidaten (vgl. Tapper 2002, S. 8–9). Khatami zog mit den Zielen in den Wahlkampf, mehr Menschenrechte, insbesondere für Frauen, durchzusetzen. Darüber hinaus verfolgte er eine Verbesserung der diplomatischen Beziehungen und visionierte eine freie Presse und Meinungsäußerungen (vgl. Kuhn-Osius 2008). Auch wenn die Liberalisierung des Landes, die Abschaffung von islamischen Sanktionierungen oder Menschenrechtsverletzungen ausblieben, gelten die Regierungsjahre des Präsidenten zwischen 1997 und 2005 als prägend für die kulturelle Entwicklung Irans.

Khatami's landslide presidential election in 1997 set into motion a shaky, yet critical period of reform, centered on a platform of strengthening civil society, expanding social freedoms, protecting women's and minorities' rights, ensuring the rule of law, ending Iran's global political isolation, and developing the economy. (Razavi 2015, S. 146)

Die technologischen Fortschritte, die sich in dieser Zeit weltweit ergaben, prägten zudem die Regentschaft des Reformers. Dass es unter Khatami möglich wurde, Minderheiten eine Stimme zu geben und politische Diskussionen zu führen, lag auch daran, dass neue Printmedien und vor allem das Internet als Austragungsräume erschlossen wurden (vgl. Badry 2017, S. 95–96). Der Präsident konnte seine Visionen von Iran ohne den Wächterrat und die Unterstützung des Revolutionsführers Khamenei aber nicht durchsetzen. Das religiös-politische Establishment zögerte nicht lange, Nachrichtenhäuser zu schließen, Webseiten zu sperren und zahlreiche Journalisten und Blogger zu verhaften. Khatami und einige weibliche Mitglieder des Parlaments, die versuchten feministische Reformen durchzubringen, wurden von den Geistlichen gestoppt. 2005 durfte er nach zwei Legislaturperioden nicht mehr antre-

ten. Auf den Reformer Khatami folgt der Hardliner Mahmoud Ahmadinedschad, unter dem ein konservativer Backlash etwa in der Genderpolitik oder auch im Umgang mit Oppositionellen erfolgte (vgl. ebd., S. 96). Auch wenn die Möglichkeiten einer echten Umwälzung des Landes unter Khatami limitiert blieben, prägte seine Regierungsphase ein bestimmtes reformerisches Denken in der iranischen Gesellschaft als auch im Kino.

Blake Atwood schließt sich den Thesen an, dass sich zwischen 1997 und 2005 ein neues Bewusstsein für einen gesellschaftlichen Wandel von unten nach oben sowie ein verändertes Gefühl für den Stellenwert der bürgerlichen Gesellschaft herauskristallisierten (2016, S. 20). Das Bewusstsein konnten weder Ahmadinedschad noch nachfolgende Präsidenten der iranischen Bevölkerung nicht mehr nehmen. Die Umstrukturierung des Landes brachte erneut Bewegung in die iranische Filmproduktion, was unter anderem auf das Wachsen reformerischer Akteur*innen und deren Kooperation mit Filmschaffenden zurückzuführen ist.

Starting in the early 1990s, an intimate relationship developed between the popular reformist movement and the film industry. The two supported each other in an unlikely partnership, and as revolutionary discourse gave way to policies of reform in the political sphere, cinema began to change as well. (vgl. Atwood 2016, S. 4).

Während er in seiner Monografie die komplexen gesellschaftlichen Strukturen, Veränderungen des sozialen und kulturellen Lebens in Iran vor dem Hintergrund der Reformbewegungen diskutiert und aufarbeitet, werden vor allem in seinem zuvor erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Re/Form. New Forms in Cinema and Media in Post-Khatami Iran* die Filmsprache seit Khatami und die Reformentwicklungen im Land verschränkt. Atwood rückt unter anderem Diskrepanzen zwischen Bild und Ton oder auch Found-Footage-Stile in experimentellen dokumentarischen Formen und Musikvideos in den Blick seiner Befragung und skizziert damit die Reform nicht nur als politische Kategorie, sondern auch als ästhetische Möglichkeit (vgl. 2015, S. 34). Für meine formal-ästhetisch ausgerichteten Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino ist ein Ansatz, der Reformen, sprich Systemveränderungen, kinematografisch denkt, äußerst attraktiv.

In seinem Aufsatz betont Atwood vor allem die Spannungen zwischen Tradition und Moderne, zwischen alten, herkömmlichen und neuen filmischen Formen sowie das Um- und Neuschreiben von etablierten Bildern als demokratisch-reformerisches Prinzip. Er denkt somit einen Zusammenhang zwischen politischen reformerischen Bewegungen in Iran und kinematografischer Re-Formulierung, die keinen Regeln zeitlicher Datierung folgen (ebd., S. 42, 46, 48). Atwoods Ansatz ist für eine ideologiekritische Auseinandersetzungen mit dem Politikdiskurs im iranischen Kino sehr wertvoll, da er Politik weder räumlich und zeitlich festschreibt noch sie nur als Gegenstrategie zu einem oder mehreren Machtzentren denkt. Atwood macht mit seinem Reformbegriff Politik als Aushandlungs- und Veränderungsprozess greifbar, der ganz bewusst in die Zukunft weist und neue Verhältnisse hervorbringt. Speziell seine Engführung von Form (dem filmischen Material) und Reform (im Sinne von Veränderungs-

prozessen) verdeutlichen, dass Politik im iranischen Kino nicht nur eine Frage der Handlungen im Film, also der dargestellten politischen Konflikte ist, sondern das Politische auch formal-ästhetisch ausgehandelt, hervorgebracht und visioniert werden kann – etwa durch Veränderungen am filmischen Material und veränderte Wahrnehmungen, wodurch sich Anknüpfungspunkte zu Strategien des *de-Westernizing* zeigen.

Even though Iranian films are political or politically motivated at some level, they maintain the balance between art and politics. They are not artistic political tracts, targeting one political issue. (Erfani 2012, S. 4).

Es scheint also zumindest in der Wissenschaft bereits eine Diskursverlagerung von der Idee der politischen Filme, die einen bestimmten Zweck verfolgen (vgl. Blum und Weber 2016, S. 286), hin zu einer Politik des Films zu geben, mit der sich meines Erachtens die Idee des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino medienspezifisch verdeutlichen lässt.

Ausgehend von Jacques Rancières Politikbegriff, der nicht auf der Repräsentationsebene oder in Biografien konstituiert wird, sondern sinnlich gedacht ist, möchte ich im Folgenden den Animationsfilm TEHERAN TABU diskutieren. Auch hier bildet vor allem das filmische Material einen starken Bezugspunkt, der Politik im Sinne von Transformationsprozessen und Rekonfigurationen von etablierten Ordnungen der Welt als auch der Weltwahrnehmung greifbar macht. Ein ästhetischer Politikbegriff bietet Möglichkeiten, Politik im iranischen Kino weder einem spezifischen Ort, einem spezifischen Thema oder spezifischen filmischen Praktiken und Erzählformen zuzuweisen, was Politik ideologisieren und damit zum Erliegen bringen würde. Rancière denkt Politik weder auf der Ebene der Repräsentation, der Ebene von Techniken, Biografien und Parteizugehörigkeiten von Künstler*innen noch bindet er sie an Erziehungsmaßnahmen der Kunst. Doch gerade auf den Ebenen der Repräsentation, der Filmemacher*innen oder der politisch-didaktischen Botschaften wird das Politische im iranischen Kino meist bemessen und generalisiert. Rancières Politikverständnis im Kontext des iranischen Kinos zu diskutieren, führt somit per se zu einem *de-Westernizing* des Politik-Diskurses im iranischen Kino. Gleichsam erlaubt TEHERAN TABU, repräsentative Formen von Politik und einen sinnlichen Politikbegriff nicht exklusiv zu denken. Ander gesagt, am Beispiel des Animationsfilms lassen sich die Idee vom politischen iranischen Film und einer Politik des iranischen Films vergleichen, womit das Prinzip der Aushandlung zwischen unterschiedlichen Systemen im kinematografischen *de-Westernizing* adressiert ist.

6 Paradoxie und Politik in TEHERAN TABU. Cinema out of Control

In *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* schreibt Jacques Rancière über das Medium Film, dass „seine Art, Politik zu machen, sich immer in der Spannung zwischen Gegensätzen befindet“ (2008, S. 99). Paradoxie sieht er demnach als das zentrale Merkmal einer Politik des Films, die in diesem Kapitel im Rekurs auf den Philosophen als Möglichkeit eines kinematografischen *de-Westernizing* herausgearbeitet werden soll. Mit Rancières Verschränkungen von Politik und Ästhetik wird in diesem Kapitel eine nicht-repräsentative Form von Politik im iranischen Kino diskutiert. Nicht-Repräsentativ meint dabei konkret, die Politik des iranischen Kinos von Fragen der Darstellung, der politischen Haltung der Filmemacher*innen oder spezifischen Filmtechniken zu entkoppeln und auf die Ebene der Erfahrung zu lenken.

Der Animationsfilm *TEHERAN TABU* (R.: Ali Soozandeh, DE, AT 2017) fällt innerhalb des überwiegend realfilmisch gedrehten iranischen Arthouse-Kinos schon allein durch seine technischen Bedingungen auf. Es ist jedoch nicht nur die Filmtechnik, die meine Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern die paradoxe Wirkungsästhetik des Films, die sich in Beziehung zu Rancières Politikbegriff setzen lässt. Die Bilder des Animationsfilms wirken paradox, da sie realistisch und unrealistisch zugleich erscheinen, was sich technisch durch das Herstellungsverfahren des Films argumentieren lässt – der Film wurde per Rotoskopietechnik animiert. Wie im Making-Of des Films zu sehen, wurde dafür zunächst mit Schauspieler*innen vor Green Screen im Studio in Wien gedreht, die realfilmischen Aufnahmen dann im Anschluss nachgezeichnet, der Hintergrund hingegen vollständig gezeichnet und digital animiert.⁷³ Bei der Rotoskopie handelt es sich also um eine hybride Filmtechnik, bei der realfilmische Bilder, Zeichnung und Animation in aufwändigen Arbeitsschritten miteinander verbunden werden. Die Intention der Technik ist die Übertragung natürlicher Bewegungen auf eine gezeichnete Figur (vgl. Flückiger 2008, S. 517) – ebenso kann aber davon gesprochen werden, dass natürliche Bewegungen durch die Zeichnung einen künstlichen Anstrich erhalten.⁷⁴

Rotoskopierten Bildern wird im Allgemeinen eine unheimliche Wirkung zugesprochen, die meist mit den technischen Bedingungen, also der Mischform aus Real- und Animationsfilm, erklärt wird (vgl. Lukmanto 2018, S. 12). Wie sich an *TEHERAN TABU* zeigen wird, muss Unheimliches nicht per

⁷³ Dass die Rotoskopie häufig dann zum Einsatz kommt, wenn Räume geschaffen werden, die geografisch für die Filmemacher*innen nicht erreichbar sind, wie Iran für Ali Soozandeh in *TEHERAN TABU*, oder aber traumatische Erfahrungen verhandelt werden, die nicht darstellbar oder unaussprechlich sind, zeigen z. B. die Filme *WALTZ WITH BASHIR* (R.: Ari Folman, IL/DE/FR 2008) oder der iranische Dokumentarfilm über die gewaltsamen Aufstände während der Grünen Revolution *THE GREEN WAVE* (R.: Ali Samadi Ahadi, DE 2011). Zum Verhältnis von Trauma und Rotoskopie siehe auch Hasebrink 2017.

⁷⁴ In der Rotoskopie kommt zum Ausdruck, was Lev Manovich als wesentliche Eigenschaft digitaler Filmpraktiken bezeichnet. Er geht davon aus, dass das Gedrehte im digitalen Film nur noch als Rohmaterial dient, das durch nachträgliche Manipulation am Computer erst seine tatsächliche Konstruktion erfährt; vgl. Manovich 2016 [1995], S. 29.

se Furcht einflößen. Als Unheimlich kann auch etwas beschrieben werden, das kognitive Dissonanzen auslöst, die dadurch entstehen, das Fremdes im Bekannten erkannt wird (vgl. Dabashi 2019b, S. 259).⁷⁵ Unheimlich im iranischen Kino ist demnach alles, was die angestammten Plätze, Routinen und Normen der Zuschauer*innen aus dem Konzept bringt.⁷⁶ Ich werde in meiner Analyse des Films zwar hin und wieder auf die technischen Feinheiten des Films verweisen, möchte aber veranschaulichen, dass das Störende oder Irritierende in TEHERAN TABU mit einer paradoxen Wirkungsästhetik des Films in Verbindung steht, die nicht davon abhängig ist, ob den Zuschauer*innen die technische Hybridität bekannt ist. Die Paradoxie wird durch das Animationsverfahren verstärkt, ist jedoch kein exklusives Phänomen der Rotoskopie oder anderer Animationstechniken.

TEHERAN TABU erweist sich vor allem als paradoxer und damit auch unheimlicher Erfahrungsraum, in dem es zu kognitiven Dissonanzen kommt, da Veränderungen im filmischen Material dazu führen, dass Subjekte und Objekte im Film gleichzeitig als starr und beweglich wahrgenommen werden. Auf der Wirkungsebene führen die Paradoxa des Films zu Verunsicherung, da die Zuschauer*innen nicht genau wissen, womit sie es in diesem Film zu tun haben, da etablierte Kategorisierungsmuster ins Schwanken geraten. Die materiellen Metamorphosen des Films, die ich sowohl formal als auch ästhetisch analysieren werde, schaffen neue räumliche Verhältnisse und Phänomene, die unbestimmbar werden, da sie sich zwischen Kategorien befinden. TEHERAN TABU fordert die Zuschauer*innen durch irritierende Paradoxa auf, ihre sichergeglaubten Regelsysteme des Denkens und Wahrnehmens der Welt zu warten, womit eine neue, eine sinnliche Perspektive auf den Politik-Diskurs im iranischen Kino gewonnen werden kann. Diese neue Perspektive lenkt den Blick einmal mehr auf Aushandlungsprozesse, Spannungsverhältnisse und Zwischenräume, die sich der Eindeutigkeit und Kontrolle entziehen und damit Prozesse des *de-Westernizing* maßgebend vorantreiben.

6.1 Paradoxe Welt

Ich werde zunächst in den Film und seine Hintergründe einführen und dabei veranschaulichen, dass hier auf mehreren Ebenen sowohl von Politik als auch von Paradoxie gesprochen werden kann, was an die Vervielfältigung von Diskursivierungsmöglichkeiten anschließt, die für meine Überlegungen zum *de-Westernizing* der Diskurse des iranischen Kinos und der Welt zentral sind. TEHERAN TABU ist einerseits auf der Ebene der Repräsentation politisch, da hier Kritik an gesellschaftlichen Strukturen direkt oder auch indirekt geäußert wird. Das bedeutet aber nicht, dass sich hier keine Politik des Films finden

⁷⁵ Dabashi diskutiert das Unheimliche in Anlehnung an Freud den Arbeiten des iranischen Videokünstlers Shoja Azari.

⁷⁶ Denkt man das Unheimliche als Erschütterung und Neuordnung der räumlichen Verhältnisse, erschließt sich auch James Harveys Argumentation in seiner Monografie *Jacques Rancière and the Politics of Art Cinema*, demnach politische Kunstformen unheimliche Wirkungspotenziale freisetzen; vgl. 2017, S. 31.

lässt. An dem Filmbeispiel zeigt sich, dass es durchaus zu Überschneidungen zwischen repräsentativen und ästhetischen Ansätzen kommen kann und eine Politik im Film und eine Politik des Films keine Binäroptionen darstellen.

Bereits inhaltlich oder repräsentativ verhandelt der Film allgegenwärtige Widersprüchlichkeiten in den Straßen Teherans und vor allem die gesellschaftliche Doppelmoral, die die Triebfeder sozialer Konflikte in Iran darstellt. Die Reibungen, die auf der narrativen Ebene in *TEHERAN TABU* omnipräsent sind, schließen dabei an eine Formulierung des Iranisten Bahman Nirumand an, der feststellt:

Bis auf wenige Eingeweihte weiß niemand, wie dieser Staat funktioniert. Es gibt verschiedene Instanzen, die miteinander rivalisieren, aber auch Mächte und Personen, die im Verborgenen agieren, es ist ein Staat voller Widersprüche und Paradoxien. (2020a, S. 3)

TEHERAN TABU erzählt eine Welt, in der Prostitution, Korruption, die Diskriminierung von Frauen und die Perspektivlosigkeit der jungen Generation im theokratischen iranischen Regime allgegenwärtig sind. In einer Episodenstruktur beleuchtet der Film alternierend die Herausforderungen seiner vier Protagonist*innen.⁷⁷ Diese sind: Pari, Donya, Babak und Sara, deren Wege sich im Verlauf der Geschichte verhängnisvoll kreuzen. Der Film setzt dabei kontrastreiche Akzentuierungen und verbindet sie mit pastellartig verschwommenen Farbformen; unbewegliche Hintergründe werden in ein kontrapunktierendes Verhältnis zu den vordergründigen und dynamischen Filmfiguren gesetzt; das Sounddesign zeichnet sich durch vibrierende Santur-Klänge, ein zwischen Legato und Stakkato wechselndes Akkordeon und elektronische Soundeffekte aus, die sich regelmäßig überlagern und im heterogenen Zusammenspiel eine tranceartige Wirkung entfalten. Nicht zuletzt kann die Paradoxie des Films auf der Erzählebene greifbar gemacht werden, da sich Gewalt und Humor, Leben und Tod oder auch Sprechen und Schweigen auf widersprüchliche Art und Weise verbinden.⁷⁸

Der Film nimmt die Zuschauer*innen mit in die Privatwohnungen und Schlafzimmer der Figuren, in zwielichtige Hinterhöfe, in illegale Technoclubs Teherans und beleuchtet Menschenhändlerringe, die fernab der Öffentlichkeit ein florierendes Geschäft mit Irans Nachbarstaaten betreiben. *TEHERAN TABU* thematisiert das, was sich jenseits offizieller Staatsideologien und islamisch-fundamentalistischer Gesetzgebungen abspielt. Gleichzeitig sind die islamischen Regeln durch die Sittenpolizei verkörpert, die stets patrouilliert und nicht-regelkonformes Verhalten unmittelbar sanktioniert; darüber hinaus finden sich immer wieder Beobachtungs- und Überwachungs Momente, etwa, wenn unbetei-

⁷⁷ Die Erzählstruktur des in Europa produzierten Animationsfilms weist starke Parallelen zu Ramita Navais *Stadt der Lügen. Liebe, Sex und Tod in Teheran* (2016 [2014]) auf. Das Buch erzählt in acht Kapiteln aus unterschiedlichen Perspektiven von Erlebnissen der Autorin während ihrer Zeit als Korrespondentin von *The Times* in Teheran.

⁷⁸ Zwei Szenen stechen heraus, in denen Bilder explizite Gewalthandlungen – die öffentliche Hinrichtung von Strafgefangenen einerseits und das Erschlagen einer Katze andererseits – mit dem Erzählen von Witzen überlagert werden.

ligte Kompar*sinnen, wie z. B. ein Gärtner im Park oder eine Frau, die im Hinterhof ihren Abwasch erledigt, verstohlen aufblicken, die Ohren spitzen und die Gespräche der Protagonist*sinnen belauschen.⁷⁹

Pari ist Sexarbeiterin und alleinerziehende Mutter des stummen Elias. Ihr drogensüchtiger Mann sitzt im Gefängnis und zahlt keinen Unterhalt. Beim juristisch aussichtslosen Versuch, sich ohne die Einwilligung ihres Mannes scheiden zu lassen, gerät sie an einen korrupten Richter (Ayatollah), der ihr gegen sexuelle Dienste die Annullierung der Ehe auch ohne das Einverständnis des Ehegatten in Aussicht stellt.

Auch Donyas und Babaks Geschichte beginnt mit Sex auf einer Toilette eines illegalen Technoclubs. Nach dem One-Night-Stand beichtet Donya Babak sie sei verlobt und würde in einer Woche heiraten. Die beiden müssten nun schnellstmöglich Geld für eine skurrile operative Hymenrekonstruktion besorgen, um nicht in ernsthafte Schwierigkeiten zu geraten. Für Babak, der noch studiert und erfolglos versucht als Musiker Fuß zu fassen, ist das leichter gesagt als getan. Als es Babak mit Paris Hilfe gelingt, Geld aufzutreiben, türmt er jedoch (vermutlich hat er sich von dem Geld einen Reisepass und ein Ticket ins Ausland gekauft), aber auch Donyas Geschichte enttarnt sich als Notlüge. Sie ist nicht verlobt, sondern befindet sich in der Kontrolle eines Menschenhändlers. Sie soll als sogenannte Jungfrau nach Dubai verkauft werden.⁸⁰

Schließlich gibt es noch Sara, die im selben Haus wie Pari wohnt und nach mehreren Fehlgeburten zur Freude ihres Mannes und seinen Eltern ein Kind erwartet. Sara freundet sich mit Pari an, und eines Abends (die beiden Frauen haben auf Paris Balkon Wein getrunken) erlaubt sich Pari einen Scherzanruf beim Hausmeister des Wohnblocks. Mit Saras Handy ruft sie den Mann an, gibt sich anonym als eine an Sex interessierte Frau aus und lockt ihn zu einem Treffpunkt, an dem weder Sara noch Pari vorhaben aufzutauchen. Was für die beiden Frauen nur ein Scherz ist, wird bald bitterernst. Der Hausmeister hat Anzeige gegen die anonyme Anruferin erstattet, und es wird nicht lange dauern, bis die Polizei die Rufnummer zurückverfolgt und auf Sara stößt. Als Sara von ihrem Mann als vermeintliche Ehebrecherin konfrontiert wird, bricht ein ganzes Lügengerüst in sich zusammen. Wie sich herausstellt, hatte Sara keine Fehlgeburten, sondern die Schwangerschaften heimlich und illegal abgebrochen. Sara wollte dem Leben als Hausfrau und Mutter entkommen und in ihren eigentlichen

⁷⁹ Die Blicke ins Private sowie in Irans Parallel- und Untergrundwelt, die TEHERAN TABU erlaubt, erinnern an Filme wie GESCHICHTEN AUS TEHERAN (R.: Rakshan Banietemad, IR 2014), PERSERKATZEN KENNT DOCH KEINER (R.: Bahman Ghobadi, IR 2009) oder DIES IST KEIN FILM (R.: Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi, IR 2011), um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Auf das letzte Beispiel werde ich am Ende des Kapitels noch Bezug nehmen.

⁸⁰ Die Jungfräulichkeit, wie sie im Film verhandelt wird, ist ein kultureller Mythos, wie Oliwia Hälterlein sowie die Illustratorin Aisha Franz in ihrem Buch *Das Jungfernhütchen gibt es nicht* (2020) aufzeigen. Die Vorstellung eines sogenannten Jungfernhütchens als geschlossene Membran, die vom männlichen Penis durchstoßen wird, ist aus biologischer und medizinischer Sicht nicht haltbar. Dass ein Hymen, wie im Film erzählt, operativ wieder geschlossen werden kann, ist ein Konstrukt des Patriarchats und medizinischer Unsinn.

Beruf als Lehrerin zurückkehren. Nachdem Sara ihre Geheimnisse enthüllt hat und von ihrem Mann verstoßen wird, stürzt sie sich im Drogenrausch vom Dach des Wohnhauses in den Tod.

Es ist nicht zu übersehen, dass in TEHERAN TABU direkt Kritik am islamischen Regime Irans und Gesellschaftsformen, die damit einhergehen, geübt wird. Als politischer Film prangert er die Doppelmoral der Führungsrigie, aber vor allem auch der männlich gelesenen Bevölkerung an. Dabei scheut der Film auch nicht, Klischees zu reproduzieren, die vor allem in westlichen Kreisen über Iran kursieren. Das Mullah-Regime, häufig als pauschales Sinnbild des Islams verstanden, und die patriarchalen Strukturen im Land erscheinen als gewalttätig, während vor allem die normativ weiblich gelesenen Figuren als Leidtragende und Verliererinnen inszeniert sind. Dadurch werden vor allem Frauenklischees reproduziert, die über den iranischen als auch islamischen Kontext hinausweisen, wie der Medienwissenschaftler Markus Kügle bemerkt:

Alle Topoi, die im hiesigen Gender-Mainstreaming Relevanz genießen, werden auf- und vorgeführt: alltägliche Diskriminierung der Frau, Fragen nach Gleichgestelltheit in der Erwerbstätigkeit, Sexarbeit sowie Schwangerschaft und Abtreibung. All dies geht jedoch so plakativ vonstatten, dass die Figuren, die die jeweiligen Standpunkte vertreten – die alleinerziehende Mutter, die sich prostituieren muss, die *damsel in distress*, die restriktiv eingeschränkte Ehefrau – zu Abziehbildern verkommen. (2020, S. 48)

Es lässt sich jedoch auch eine Politik des Films im Sinne Jacques Rancières erkennen. Eine sinnliche Politik, wie sie der Philosoph etabliert, ist als spezifische Form der Erfahrung zu denken, die mit räumlichen Neuordnungen verbunden ist (vgl. Groß 2013, S. 144). In TEHERAN TABU lassen sich Räume der Politik an einigen Beispielszenen nachvollziehen, die nachvollziehbar machen, dass systematische Transformationen, die eng verbunden sind mit der Idee des *de-Westernizing* formal-ästhetisch ausgehandelt werden. Ich begreife Räume der Politik als Zugänge zu Formen des *de-Westernizing* nicht als geografische Gebilde, sondern im Sinne von Verräumlichungen, sprich als Relationen und damit „als bewegliche und veränderliche Prozessualität“ (Ott 2014, S. 96). Durch die politischen Verräumlichungen in TEHERAN TABU geraten festgefahrene Kategorien, Systeme und Ideologien in Bewegung und außer Kontrolle, was sich nicht zuletzt auch auf der Ebene der Zuschauer*innen selbst greifen lässt, und so die zentrale Idee der sinnlichen Politik als Erfahrungsform in Erscheinung bringt.

6.2 Politische Verräumlichungen

In kaum einer Szene des Films werden Paradoxien diskursiv als gesellschaftliche Doppelmoral *und* auch formal durch filmische Mittel deutlicher als in der Sex-Szene auf der Clubtoilette. Hervor sticht der Wechsel von der illegalen Clubtoilette, auf der Babak und Donya Drogen nehmen und intim werden, in die Folgeszene. Die ‚Kamera‘⁸¹ bewegt sich zunächst selbst wie im Rausch in kreisenden und schwan-

⁸¹ Ich setze die Kamera hier in Anführungszeichen, da es sich hier nicht um eine klassische Kamera, sondern um eine simulierte Kamera handelt. Wenn ich im Weiteren von der Kamera in TEHERAN TABU spreche, meine ich damit die Kamerasimulation.

ken Bewegungen durch den Raum, der mit purpurnen und violetten Kacheln ausgestattet ist. Auf der Tonebene mischen sich das lustvolle Stöhnen des Paares und elektronische Beats von der Tanzfläche, die im Hintergrund zu hören sind. Die beiden Figuren geraten in der dynamischen Bildgestaltung zunehmend aus dem Fokus und schließlich fährt die Kamera von links nach rechts aus dem Raum hinaus und ohne Schnitt in einen neuen Raum hinein. Dabei überlagern sich Innenraum und Außenraum, Privates und Öffentliches, was visuell daran zu erkennen ist, dass sich die Kabel der überirdischen Stromleitungen, die in Teherans Stadtbild allgegenwärtig sind, wie Spinnenweben über die violetten und purpurnen Kachelwände der Clubtoilette legen. Auch ein türkisfarben gekacheltes Minarett einer Moschee legt sich auf die Toilettenfliesen und während sich die Kamera weiter nach rechts bewegt, drängen nun zwei Minarette, das Panorama der Stadt sowie die mit Schnee bedeckten Berge im Norden Teherans die Clubszene aus dem Bild. Auf der Tonebene gehen Donyas Stöhnen und islamische Gebetsrufe eines Muezzins ineinander über – eine spezifische Möglichkeit des Films, unterschiedliche Räume und Diskurse zu verschränken.

The multi-track nature of audio-visual media enables them to orchestrate multiple, even contradictory, histories, temporalities, and perspectives. They offer not a 'history channel,' but rather multiple channels for multifocal, multiperspectival historical representation. (Stam 2003, S. 38)

Filme zeichnen sich durch Orchestrierungspraktiken aus, mit denen hier nicht nur der Bild- und Tonchnitt gemeint ist, sondern komplexe räumliche Anordnungsverfahren, die auf Bewegungs- und Verbindungsfähigkeiten auch zwischen normalerweise getrennten Sphären, zurückzuführen sind. Im Übergang zwischen Clubtoilette und Moschee zeigt sich darüber hinaus, dass Filme die Welt nicht einfach nur abbilden, sondern selbst hervorbringen, da sie durch ihre grundlegenden Bewegungspotenziale in der Lage sind, neue Räume zu konstruieren – auch paradoxe Räume, da „potenziell jeder Anschluss und jede Raumfolge möglich ist“ (Frahm 2012, S. 272). Film erlaubt also grundsätzlich, Handlungen und Diskurse zusammenzuführen, von denen angenommen wird, dass sie sich diametral gegenüberstehen. Mit den Mitteln des Films entsteht somit ein Raum der Verschachtelung und Vergleichzeitigung unterschiedlicher und sich normalerweise ausschließender Phänomene; ein künstlicher und paradoxer Raum der Politik, der räumliche Ordnungen von Welt verunsichert und einen wesentlichen Beitrag zum kinematografischen *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino leistet.



Abb. 12 Vergleichzeitigung

Im Zentrum der einflussreichen Aufsätze *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2008a [2000]) und *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (2008), die Rancières Politikbegriff im Kunst- und damit auch im Kino-kontext populär machten, steht nicht die Politisierung der Kunst und auch nicht die ‚Ästhetisierung der Politik‘, wie sie der Philosoph etwa bei Walter Benjamin findet (vgl. 2008a [2000], S. 26). Vielmehr geht es um strukturelle Ähnlichkeiten zwischen künstlerischen und politischen Formen.

Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden. (Rancière 2008, S. 77)

Die sogenannte Sinnlichkeit bildet hier die Schnittstelle zwischen Kunst und Politik sowie zwischen Kino und *de-Westernizing*. Sinnliches meint bei Rancière aber nicht so sehr den Sinnesapparat, auch wenn seine Ansätze häufig – so auch hier – mit phänomenologischen Ansätzen in Beziehung gesetzt werden. Sinnliches beschreibt vielmehr die Auflösung üblicher Verbindungen oder Ordnungen (vgl. Rancière 2008a [2000], S. 39). Die Auflösung üblicher Verbindungen oder Ordnungen ist wiederum wesentlich, um neue Verbindungen zu schaffen, die in den Überlegungen des Philosophen mit dem Begriff der Fiktion in Beziehung stehen.

Fiktionen haben nichts mit der Frage zu tun, ob Geschichten fiktional sind; auch haben sie weniger damit zu tun, ob die Bilder realfilmisch gedreht oder animiert sind. Fiktionen beschreiben stattdessen „materielle Neuordnungen von Zeichen und Bildern“ (ebd., S. 62). Fiktionen schaffen durch das in Beziehung-Setzen von heterogenen Ordnungen, die dabei von ihren üblichen Plätzen abweichen, strukturelle Bedingungen, die die Bedingungen von Welt neu aushandeln, sprich Potenziale aufweisen, die mit dem Begriff des *de-Westernizing* in unmittelbarer Relation stehen. Wie der Philosoph weiter ausführt, regen diese materiellen Neuordnungen „gegenseitige Bezugnahmen von heterogenen Ordnungen des Sinnlichen“ an, die „einen neuen Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit“ aushandeln (Rancière 2008, S. 89). Rancières Politikbegriff versucht demnach Spannungen zwischen divergierenden und heterogenen Systemen, die durch materielle Neuordnungen zustande kommen, nicht einzuebnen, sondern sie zur Bedingung von räumlichen Neuordnungen respektive neuen Verweltli-

chungen zu erheben. Damit lässt sich ein wichtiger Anschlusspunkt zwischen Rancières sinnlichem Politikbegriff und einem kosmopolitischen *de-Westernizing* finden, denn beide Ansätze zelebrieren die Energien, die Reibungen erzeugen. Sie zelebrieren die Möglichkeiten, Konflikte nicht nur als destruktive und zu vermeidende Phänomene, sondern auch als konstruktive Phänomene zu betrachten, die neue Formen der Gemeinschaft und andere Weltvorstellungen hervorbringen können.

Diese gegenseitigen und Welt neu aushandelnden Bezugnahmen, die sich, wie Rancière betont, im Film zwischen Gegensätzen vollziehen, zeigen sich auch in der Schlusszene von *TEHERAN TABU* sehr deutlich. Die Sonne scheint gerade untergegangen zu sein, denn am Himmel sind nur noch einzelne helle Wolken zu erkennen. Auf dem grau-blau gefärbten Flachdach des Wohnhauses schweift Sara mit zwei roten Kleidern in der Hand im Drogenrausch halluzinierend und vor sich hinredend umher. An den Seiten stehen zahlreiche unterschiedlich große Satellitenschüsseln, während an der rechten Dachkante eine Werbereklame befestigt ist, deren rotes Neonlicht abwechselnd auf- und abblendet. Das aufblinkende Neonlicht und die Rahmung der Fläche durch die Satellitenschüsseln verortet das Dach zwischen kahler Betonfläche und einer Art Bühne, die Sara als Hauptdarstellerin des Geschehens betritt. Zu Sara gesellt sich zusätzlich der kleine Elias, für den das Dach des Wohnhauses im Verlauf des Films eine Art Spielplatz darstellt, denn von dort lässt er leidenschaftlich gerne mit Wasser gefüllte Kondome aus extremer Höhe auf Passant*innen fallen. Als Handlungsort nimmt das Dach somit unterschiedliche Bedeutungen ein, was es per se multidimensional konnotiert. In der Schlusszene wird das Dach jedoch vor allem zu einem Spannungsfeld von Gegensätzen und damit zu einem Beispiel politischer Verräumlichung als *de-Westernizing*-Strategie im Film.

Die Konturierung als Spielplatz und friedlicher Rückzugsort des kleinen Elias' tritt durch den Auftritt Saras in ein Aushandlungsverhältnis mit lebensbedrohlichen Assoziationen. Saras wankender Gang auf dem ungesicherten Dach, ihr durchgängig wirres Reden und das wahnsinnige Lachen schreiben der Szene eine Unruhe ein, die auf der ästhetischen Ebene für Anspannung sorgt. Der Film schneidet abwechselnd zwischen Sara und Elias, der nahezu regungslos auf dem Dach steht und seine Nachbarin beobachtet, hin und her. Die Bewegungslosigkeit des stummen Jungen und die hektischen Bewegungen der verzweifelt artikulierenden und gestikulierenden Frau werden so in ein Verhältnis kontrapunktierender Gleichzeitigkeit zueinander gesetzt, was die Spannung im Film steigert und die drohende Gefahr eines Sturzes vom Dach immer wahrscheinlicher macht. Das Dach erfährt hier eine Transformation vom Kinderspiel- zum Todesschauplatz, wodurch sich die Wandelbarkeit als auch die Heterogenität von Raum vermittelt.

Dieser Eindruck spitzt sich weiter zu, als Sara im Drogenrausch zu einem fast lebensgroßen roten Winddrachen greift, den sie in einer vorherigen Szene mit ihrem Mann gemeinschaftlich zusammengebaut hat. Den Drachen legt sie sich über die Schultern, was sie wie ein Engel mit Flügeln aussehen lässt. Mit ihrer Flügelkonstruktion tritt sie direkt unter die rote Werbereklame, die nun wie

ein Scheinwerfer das Licht auf die lachende Frau wirft. Sara dreht sich im roten ‚Engelskostüm‘ schneller und immer schneller im Kreis, während auf der Tonebene die Vorwürfe und falschen Anschuldigungen von Saras Mann zu hören sind, die in ihrem Kopf kreisen, und die für die Zuschauer*innen als Stimmengewirr zu vernehmen sind. Außerdiegetisch wird dagegen eine Mischung aus Klaviermusik und den immer wiederkehrenden Santur-Klängen eingesetzt – eine harmonische, dynamische und freundliche Melodie, die in ihrer Klarheit dem Stimmengewirr und der bedrohlichen Szenerie gegenübergestellt ist.



Abb. 13 Tanz im Neonlicht

Während Sara inzwischen an der Kante des Hausdachs mit den roten Flügeln lachend und schwankend auf- und abbalanciert, klettert Elias die Treppe zum unteren Stockwerk wieder langsam herunter. In einer Parallelmontage werden Elias' Rückzug auf den sicheren Balkon der Wohnung und Saras waghalsige Bewegungen auf dem Dach räumlich und zeitlich vergleicht. Der Film zeigt Sara, wie sie an der Kante des Hausdachs steht, sich umdreht, den Blick auf das Stadtpanorama richtet, die Flügel weit aufspannt und somit den Sprung in die Tiefe und damit in den Tod vorbereitet. Elias findet hingegen beim Herunterklettern der Treppe ein Katzenbaby, das sich dort versteckt und so, wie zuvor im Film gezeigt, anders als seine Mutter und Geschwister, die vom Hausmeister erschlagen wurden, dem Tod entkommen konnte. Elias nimmt das ruhig schnurrende Tier sanft auf den Arm und mit in seine Wohnung. Sara hingegen wippt an der Dachkante auf und ab und springt schließlich mit ihren ausgebreiteten roten Flügeln in die Tiefe, was durch den rot ausgeleuchteten und blinkenden Raum sowie schnell und in forte gespielte Santur-Klänge auf der Tonebene zusätzlich dramatisiert wird. Dann gehen die Santur-Klänge über in eine im piano gespielte Klaviermelodie, die die Aufregung und Dramatik wieder zur Ruhe bringt. Visuell wechselt der Film wieder zu Elias, der das schlafende Katzenbaby liebevoll auf der Couch in seiner Wohnung bettet, dann fährt die Kamera in kreisenden Bewegungen wieder aus der Wohnung heraus: Zu sehen ist ein Drohnenshot auf die Straße, auf der sich eine aufgeregte Menschenmenge um die am Boden liegende tote Sara gebildet hat.

Die Spannungsverhältnisse zwischen Gegensätzen lassen sich sowohl auf der narrativen Ebene greifen, wo Gefahr und Spiel, Trauer und Schmerz sowie Leben und Tod paradoxerweise zusammenfallen und so politische Verräumlichungen anstoßen. Durch die auffällige und intensive Farbgestaltung in Neontönen schafft der Film hier zudem einerseits faszinierende und die Blicke der Zuschauer*innen fesselnde Bilder; andererseits möchte man aber kaum hinsehen, wie sich Sara dem Abgrund immer weiter annähert und sich in Lebensgefahr begibt. Der Film vergleicht hier also auf paradoxe Art und Weise eine beängstigende und gewaltvolle Szene, der man sich als Zuschauer*in eigentlich entziehen möchte, mit einer immersiven Einlassung in die die Sinne hochgradig affizierenden audiovisuellen Bewegtbilder. Die politische Verräumlichung scheint demnach mit einer Zerrissenheit oder Unentscheidbarkeit zwischen Annäherung und Distanzierung einherzugehen, die die Zuschauer*innen mit sich selbst austragen. Somit verortet sich eine Politik des Films nicht allein im Leinwandgeschehen, sondern im kinematografischen Erfahrungsraum, der sich zwischen Film und Zuschauer*in aufspannt. Diese formal-ästhetischen Überlegungen will ich im Folgenden näher betrachten und mich dabei von der Ebene der Erzählung entfernen. In den Fokus rücken das filmische Material und die Möglichkeiten, Zwischenformen hervorzubringen, die sich der eindeutigen Bestimmung durch die Zuschauer*innen entziehen, was die Idee eines formal-ästhetisch bedingten *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino aufgreift.

6.3 Uneindeutige Phänomene

Dem Film gelingt die Vergleichzeitigung sich eigentlich ausschließender Ordnungssysteme formal vor allem durch das Aufwerfen filmisch-paradoxe Verräumlichungsstrategien, die ich in Anlehnung an Alena Strohmaiers filmisch-hybride Raumlogik denke, die sie ihrerseits in ihren antiessenzialistischen und medienästhetischen Überlegungen zum iranischen Diasporakino aufwirft.⁸² Filmisch-hybride Räume versteht die Film- und Medienwissenschaftlerin als Zwischenräume der Uneindeutigkeit und Simultanität. Diese Räume werden nicht allein diskursiv erzählt, sondern weisen sich durch filmische Transformationsprozesse, sprich eine erhöhte Mediensensibilität, aus (vgl. Strohmaier 2019b, S. 126). Die filmischen Transformationsprozesse im Sinne einer erhöhten Mediensensibilität realisieren also Veränderungsprozesse auf der Ebene des Materials, wodurch neue, hybride oder eben auch paradoxe Formen und Räume entstehen können. Diese schaffen per se einen dissensualen Aushandlungsraum zwischen Systemen, der aufgrund seiner Prozessualität und Dynamik niemals vollständig zu erschließen ist. Paradoxa entziehen sich also der eindeutigen Bestimmbarkeit.

⁸² Mit ihrer Monografie novelliert sie das iranische Diasporakzept jenseits von Produktionsorten und Fragen nach der ethnischen Herkunft der Filmemacher*innen sowie ihren persönlichen oder familiären Migrationserfahrungen. Strohmaier macht sich aus einer raum- und kulturtheoretischen Perspektive und gestützt durch formale Filmanalysen für sogenannte diasporafilmische Räume stark, womit sie filmische Räume meint, die mit den Mitteln des Films „Diasporakultur, quasi verstärkt durch ein Vergrößerungsglas“ vermitteln; 2019b, S. 108.

Wie auf der Ebene des filmischen Materials, sprich durch eine erhöhte Mediensensibilität, paradoxe und damit politische Verräumlichungen angestoßen werden, die etablierte Ordnungssysteme herausfordern, sich nie vollständig erschließen lassen, die Welt einem *de-Westernizing* unterziehen und den Zuschauer*innen dabei eine politische Erfahrung im iranischen Kino ermöglichen, zeigt sich innerhalb der Schlusszene des Films sehr eindrücklich. Sara ist mit dem Drachen bekleidet und dreht sich im roten Neonlicht auf dem Dach des Wohnhauses immer schneller im Kreis. Innerhalb der Drehungen erfährt die Figur eine markante Formveränderung, die sich als Vervielfältigung oder Auffächerung ihres Körpers beschreiben lässt.⁸³



Abb. 14 Auffächerung

Der aufgefächerte Körper, der sich dazu in dynamischen Kreisbewegungen dreht, ist okular nicht festzustellen und entzieht sich dem Blick der Zuschauer*innen. Er pluralisiert und verändert seine Form und Position stetig, was Sara zum Ausdruck eines Spannungsverhältnisses zwischen Form und Verformung und damit auch zum Ausdruck einer Differenz werden lässt, die sich gerade im Werden befindet. Die filmisch-paradoxen Verräumlichungen, die sich hier abzeichnen, stützen Strohmaiers These, die sie am Beispiel des aktuellen iranischen Diasporafilms erarbeitet. Sie argumentiert, dass Filme aufgrund ihrer formalen Eigenschaften selbst „Differenzierungssysteme“ darstellen (2019b, S. 105). In diesem Fall lassen sich die räumlichen Differenzierungssysteme als Systeme der Auffächerung und des räumlich-materiellen paradox Werdens denken.

Genau genommen, bewegt sich Sara durch die Auffächerung zwischen ihrer Erscheinung als menschliche und identifizierbare Figur des Films und einer Erscheinung als Materialität, die hier im neomaterialistischen Sinn keine feste Substanz oder einen starren Körper beschreibt, sondern Werdensprozesse (vgl. Barad 2007, S. 137). Sara verräumlicht sich somit als Paradoxon zwischen kategorisierbarem Körper und sich verändernder Materialität, womit sie zum Ausdruck von Heterogenität und

⁸³ Sinnbildlich könnte diese Formation für die vielen Versionen ihrer selbst stehen, die Sara in ihrem Alltag spielt. Damit schließt die Inszenierung auch an die Idee des filmisch-hybriden als feministischen Aushandlungsraum an, die Strohmaier in ihrer Konzeption betont; vgl. Strohmaier 2019b, S. 126.

Unverfügbarkeit wird – zum Ausdruck eines *de-Westernizing* von Kategorien, Systemen und Welt, die sich totalitären Bestimmungsversuchen entziehen.

Die Paradoxa in TEHERAN TABU bringen neue räumliche Anordnungen und Phänomene hervor, politische Verräumlichungen, was sich an der Auffächerung von Sara in TEHERAN TABU formal wie ästhetisch gut nachvollziehen lässt. Hier wird weniger zwischen unterschiedlichen Systemen hin- und hergewechselt; durch das Vergleichzeitigen unterschiedlicher Systeme entstehen neue, kreative, faszinierende, aber auch paradoxe und nie vollständig verfügbare heterogene Mischformen, die die Wahrnehmung der Zuschauer*innen verunsichern können. Am Beispiel der Fächerszene wird deutlich, dass vor allem der Animationsfilm ein großes Potenzial aufweist, die räumlichen Ordnungen aufzubrechen und zu verändern, und so starre und etablierte Denklogiken von Kategorien, Diskursen und Welt zu verunsichern. Vor den Augen der Zuschauer*innen materialisiert sich Sara, wobei ihre figürliche Erscheinung und ihre Identifizierbarkeit als Protagonistin des Films nicht vollständig aufgegeben wird. Sara wird im Spannungsverhältnis zwischen festem Körper und Werdensprozessen zu einem Zwischenwesen; zu einem substanz-materiellen Paradoxon, das sich als uneindeutig erweist.

Diese substanz-materiellen Paradoxa, die sich zwischen fester Form und Werdensprozess bewegen, finden sich in TEHERAN TABU auch noch in weiteren Szenen. Es sind Szenen, in denen sowohl feste Substanzen und Körper materielle Metamorphosen durchlaufen als auch vice versa Materialität verfestigt wird. Die substanz-materiellen Paradoxa erscheinen hier gleichzeitig als lebendig und unlebendig, was sie einmal mehr als nicht eindeutig bestimmbare Phänomene ausweist, die sich zwischen Kategorisierungsmöglichkeiten verorten und die Prozessualität des kinematografischen *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino einfangen.

6.3.1 Substanz-materielle Paradoxa

Substanz-materielle Paradoxa handeln sich in TEHERAN TABU auf der Grundlage von sogenannten Aggregats- und Oberflächenveränderungen aus. Die Aggregatsveränderungen lassen sich in TEHERAN TABU durch ein Zusammenspiel aus Bewegungsfluss und Stillstand greifen, die in den unterschiedlichsten Bereichen des Films zu finden sind, etwa im Spannungsverhältnis zwischen Bildhintergrund und -vordergrund. Während die rotoskopierte Figuren im Film unter der Mitwirkung echter, menschlicher Schauspieler*innen entstanden sind, wurden die Hintergründe vollständig gezeichnet. Die Landschaften, öffentlichen Straßen und Privatwohnungen im Film bringen daher keine eigenständigen Bewegungen mit, sondern müssen bewusst animiert werden, sofern hier Dynamik gewünscht ist. Blickt man nun genauer in den Film, fällt auf, dass in den meisten Szenen Außenräume, also Landschaften und das Stadtpanorama, wie versteinert wirken. Die Wolken am Himmel verändern ihre Form nicht; sie gleiten nicht über den Himmel; und auch die Sonnenstrahlen wandern nicht über die Häuserfassaden. In nächtlichen Szenen flackern keine Lichter der Stadt, hinter den Vorhängen der Hochhausfenster gibt

es keine Bewegungen, und auch die gängigen Reflexionen von TV-Geräten, die über die Fensterscheiben tanzen, sind in TEHERAN TABU gänzlich abwesend. Die pulsierende Hauptstadt Irans und die Naturgewalten wirken reglos – sie wirken wie feste Substanzen oder eingefrorene Körper. Vice versa verflüssigt der Film aber auch Bereiche innerhalb des urbanen Raums, die üblicherweise als starr oder monumental gedacht werden. Vor allem in Momenten der Verflüssigung lässt sich verdeutlichen, wie durch Aggregatsveränderungen substanz-materielle Paradoxa entstehen, die von den Zuschauer*innen als unbestimmt wahrgenommen werden. Die Verflüssigungen schließen dabei auch an Blake Atwoods Überlegungen zum ‚Re/Form Cinema‘ an. Darin betont der Medienanthropologe formale Prozesse der Transformation, des Werdens respektive Anders-Werdens, die die Zuverlässigkeit des Films in Frage stellen (vgl. Atwood 2015, S. 35). Die Verflüssigungen, die in TEHERAN TABU zum Einsatz kommen, sind nicht nur Formveränderungen, sondern wesentliche Indikatoren politischer Verräumlichung, die neue Möglichkeiten des Denkens und Wahrnehmens und damit auch neue Möglichkeiten, sich die Welt vorzustellen, aushandeln.

Eine anschauliche Verflüssigung findet sich bereits in einem der ersten Bilder des Films. Es handelt sich um einen Establishing Shot der nächtlichen Skyline Teherans, in der neben zahlreichen Wohngebäuden auch der signifikante Fernsehturm Borj-e Milad zu sehen ist. Im Bild erscheint zusätzlich der in roter Schrift geschriebene Filmtitel, der den Film territorial in Teheran verortet. Über den dunklen Nachthimmel gleiten einzelne weiße Schneeflocken, deren Bewegungsfähigkeit vor der Kontrastfolie des regungslosen Stadtpanoramas besonders deutlich hervortritt. Gleichzeitig wird die Regungslosigkeit der Stadt durch die dynamischen Schneeflocken hervorgehoben. Die Unbeweglichkeit der Monumente, und damit ihre Erscheinung als feste Substanz, wird im nächsten Moment allerdings unterbrochen, denn es fällt ein animierter Wassertropfen in das Bild. Dieser bildet dort einen mittigen, schwarzen Krater heraus, um den sich dunkelblau-grau schattierte Wellen kreisförmig nach außen hin ausbreiten. Aus dem Tropfen wird eine Art See mit Wellengang, der sich über die Stadt legt und so auch die Häuserfront durch die Dynamisierung des Bildes in Bewegung setzt. Die wässrigen Strukturen des neuen Bildes verflüssigen auch das Stadtpanorama, und besonders deutlich zeigt sich dies am signifikanten Fernsehturm und Wahrzeichen Teherans, der sich plötzlich, für ein Gebäude untypisch, schlängelnd, wie ein Skydancer⁸⁴, in Bewegung setzt und verlebendigt, ohne sich dabei aus der Verankerung seiner Standposition zu lösen.

⁸⁴ Skydancer sind aufblasbare Figuren, die sich im Wind hin- und herbewegen und daher gerne zu Werbezwecken in Außenbereichen eingesetzt werden.



Abb. 15 Starres Bild

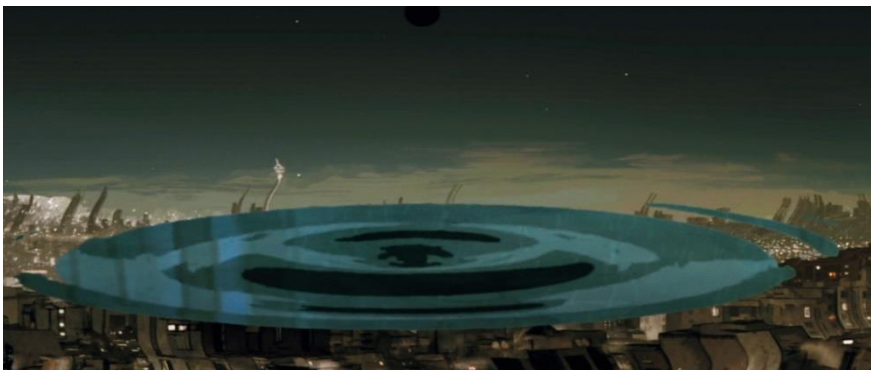


Abb. 16 Verflüssigung

TEHERAN TABU greift hier auf eine spezifisch filmische Verräumlichungsstrategie zurück, die sowohl in Animations- als auch in Realfilmen gelingt. Durch das Entwerfen neuer Bewegungsdimensionen ist Film in der Lage, unbewegliche Monumente, Substanzen und Körper durch Verflüssigungsverfahren zu transformieren, sprich sie im neomaterialistischen Sinne zu materialisieren. Überlegungen zu Verflüssigungen und ihren Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Zuschauer*innen finden sich schon in frühen Ausführungen zum Film, etwa bei Jean Epstein, den Trond Lundemo aufgreift und argumentiert: „Cinema transgresses the solid perception and renders objects into a liquid or even in a gaslike state“ (Lundemo 2006, S. 90). Die Materialisierung fester Substanzen oder Körper kann auf die Zuschauer*innen verunsichernd wirken. Dies lässt sich mit der im Raum der Kunst möglichen Anthropomorphisierung von Dingen erklären⁸⁵, aber auch damit, dass das gerade noch als Monument kategorisierbare Gebilde vor den Augen der Zuschauer*innen zu einem nicht vollständig zugänglichen Werdensprozess wird, der auf die Bewegungsdimensionen des Films zurückzuführen ist.

Am Beispiel des Fernsehturms zeichnet sich, ganz ähnlich wie in der oben diskutierten Auffächerung Saras, ab, dass TEHERAN TABU Substanz/Körper und Materialität nicht gegeneinander austauscht, sondern sie auf widersprüchliche Art und Weise vergleichzeitigt. Der Fernsehturm löst sich

⁸⁵ Man denke hier nicht nur an den Film, sondern beispielsweise auch an Vermenschlichungen von Gegenständen oder Tieren als auch Verdinglichungen von Menschen bei Franz Kafka, etwa in *Die Verwandlung*, *Bericht für eine Akademie* oder *die Sorge des Hausvaters*. ^

nicht aus seiner örtlichen Verankerung und er zerfließt auch nicht in alle Himmelsrichtungen, wie der einfallende Wassertropfen, der zum See wird. Stattdessen vereinen sich im schlängelnden Skydancer-Fernsehturm Bewegungsstillstand und Bewegungsfluss, also Gegensätze, innerhalb eines Objekts. Die Zuschauer*innen nehmen den Fernsehturm als substanz-materielles Paradoxon wahr, das monumental respektive unbelebt und verlebendigt zugleich erscheint und sich damit durch eine Unbestimmbarkeit ausweist.

Während sich am Beispiel des Fernsehturms von Aggregatsveränderungen sprechen lässt, kann an den Filmfiguren, beziehungsweise ihren Gesichtern, ein weiteres metamorphes Verfahren herausgearbeitet werden, das zu substanz-materiellen Paradoxa im iranischen Kino führt. Die Metamorphosen der Figurengesichter beschreiben hier keine Gefühlswechsel, die sich etwa in einer veränderten Mimik auf den Gesichtern spiegeln, stattdessen geht es mir um Veränderungen ihrer Oberflächenstruktur. Auf den Gesichtern und Körpern der Figuren sind meist weder Poren, Hautunebenheiten, Gesichtsverfärbungen noch Äderchen in den Augen zu erkennen. Die Gesichter wirken glatt und strukturlos, nur Nase, Mund, Augen und Ohren sind zu sehen, wodurch die Gesichter flächig und ohne Tiefe erscheinen. Doch diese Ruhe und Flächigkeit wird immer wieder gestört durch metamorphe Prozesse – durch Veränderungen der Oberflächenstruktur. In den Gesichtern zeichnen sich kleinste und unalkulierbare Bewegungen ab, die zusätzlich durch Farbkontrastierungen betont werden. Die Figurengesichter verändern durch diese Mikrobewegungen – oder Mikroereignisse – ihre räumlichen Dimensionen, wodurch sie zu Aushandlungsräumen von Politik im iranischen Kino werden. Aus den zweidimensional wirkenden Flächen entwachsen unvermittelt detailreiche, dreidimensionale Gesichtszüge, und so wirken die Filmgesichter nicht mehr wie glatte Farbschichten, sondern wie ein Relief, in dem Fläche und Plastik kontrastierend und dennoch untrennbar miteinander verwoben sind.

Die Gründe für diese plötzlichen Bewegungen, die die Objektwelt transformieren, sind aus einer technischen Perspektive die real gefilmten Schauspieler*innen, deren Mimik und Gestik sich in die gezeichneten Figuren einschreiben. Bei den Bewegungen handelt es sich um „Mikroexpressionen, die gelegentlich über die Gesichter der Figuren huschen (ein Runzeln der Stirn beispielsweise, ein asynchrones Heben der Augenbrauen, ein Krausziehen der Nase, die Bewegungen und Regungen der Backen beim Kaugummikauen)“, wie der Medienwissenschaftler Markus Kügler erläutert (2020, S. 42). Die Figuren verraten dem Medienwissenschaftler zufolge, dass hinter den gezeichneten und animierten Figuren wohl doch ein echter Mensch vor der Kamera gestanden haben muss. Ich möchte Kügler insofern zustimmen, als dass ich in den Figuren eine Gleichzeitigkeit von realistischer und nicht-realistischer/lebendiger und unlebendiger Erscheinung erkenne, widerspreche aber in dem Punkt, dass die Figurengesichter die technischen Feinheiten der Rotoskopieanimation preisgeben, wenn die Zuschauer*innen mit dem Verfahren nicht vertraut sind.

Die Widersprüchlichkeit und damit das politische Potenzial der Gesichter, das ich als Strategie des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino denke, entsteht, da die Gesichter, wie schon Sara und der Fernsehturm, als Paradoxa in Erscheinung treten; als Mischwesen, die sich zwischen identifizier- und kategorisierbarem Körper und prozeduraler Materialität verorten, und sich so der eindeutigen Bestimmbarkeit entziehen. Nicht zuletzt stellen sie damit die binäre Differenzierung und strikte Separierung zwischen Körper und Materialität selbst in Frage. Sowohl die aufgefächerte Sara, der Fernsehturm als auch die Figurengesichter in *TEHERAN TABU* erscheinen als substanz-materielle Paradoxa, die sich zwischen den Gegensätzen Körper-Sein und Materialität-Werden verorten und als uneindeutige Phänomene verunsichernd auf die Zuschauer*innen wirken.



Abb. 17 Gesichter 1



Abb. 18 Gesichter 2

Die Uneindeutigkeit der paradoxen Verräumlichungen, die sich in *TEHERAN TABU* greifen lässt, zeichnet die sinnliche Politik Rancières aus, die untrennbar von der Idee einer „nie in Gänze verfügbaren Welt“ ist (Groß 2013, S. 144). Einer Welt also, die sich der Kontrolle durch die Zuschauer*innen entzieht, da sie nicht in etablierten Ordnungslogiken aufgeht, sich ständig verändert und somit alle Möglichkeiten der Ordnung in ihrer temporären und nur situativ gültigen Art und Weise preisgibt.

Uneindeutigkeiten im Kino, die sich der kontrollierenden Einordnung und absoluten Beherrschung durch die Zuschauer*innen entziehen, beschäftigen auch die Filmwissenschaftlerin Laura Marks in ihren Überlegungen zum haptischen Kino (vgl. 2000), das sie über eine Differenzierung zwi-

schen optischen und haptischen Bildern respektive optischer und haptischer Visualität herleitet. Ihre Überlegungen lassen sich an die substanz-materiellen Paradoxa, vor allem an den Fernsehturm und die Figurengesichter, anschließen. Marks' haptisches Kino schließt dabei auch an die Überlegungen zu politischen Verräumlichungen im Sinne Rancières an, gleichzeitig betont es Wahrnehmungsvorgänge auf der Ebene des verkörperten Zuschauer*innen-Subjekts, mit denen sich Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino über die Filmerfahrung greifen lassen.

6.3.2 Haptisches Kino

Mit dem haptischen Kino beschäftigt sich die Filmwissenschaftlerin im Kontext von interkulturellen Filmen beziehungsweise experimentellen Videoarbeiten, womit das *de-Westernizing*-Prinzip der Aushandlung zwischen divergierenden Systemen unmittelbar adressiert ist. Marks' Denken ist sowohl von Deleuze Zeit-Bild als auch filmphänomenologisch geprägt; das heißt, sie geht von einer mimetischen Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in auf der Grundlage von Verkörperung aus, wodurch Fragen der Intersubjektivität in ihrem Konzept ebenfalls mitschwingen. Das haptische Kino beschreibt eine Epistemologie, die sich dadurch auszeichnet, dass die Zuschauer*innen mit dem filmischen Leinwandgeschehen zwar interagieren und eine verkörperte Beziehung aufbauen, gleichzeitig aber eine Distanz wahren, da sich das Wahrgenommene nie vollständig erschließt – dieses Spannungsverhältnis zwischen Bestimmbarkeit und Unbestimmbarkeit sowie zwischen Nähe und Distanz kommt im Begriff der haptischen Visualität zum Ausdruck. „Haptic visibility may ‘fasten’ on its object (according to its etymology), but it cannot pretend fully to know the thing seen” (Marks 2000, S. 191). Ein haptisches Kino zelebriert demnach, wie auch Rancières sinnliche Politik, einen unbestimmbaren Rest, der sich der eindeutigen Zuschreibung, der Abgeschlossenheit und damit auch Kontrolle durch die Zuschauer*innen entzieht, sprich eine antiimperialistische Logik aufruft.

Marks' Konzept gründet in einer Differenzierung zwischen optischen und haptischen Bildern respektive optischer und haptischer Visualität, aus der sie ihr Konzept des haptischen Kinos ableitet. Die Filmwissenschaftlerin beschreibt die optische Visualität als die konventionelle Art und Weise des Sehens und Wahrnehmens von Dingen. Konventionell heißt hier, dass sich die Dinge, die auf der Leinwand oder dem Screen erscheinen, für die Zuschauer*innen erschließen, sich kategorisieren und identifizieren lassen. Die haptische Visualität beschreibt hingegen ein Sehen und Wahrnehmen von Dingen, das bei den Zuschauer*innen Unsicherheit hervorruft (vgl. Marks 2000, 162, 177). Als Beispiele für haptische Bilder, die ein haptisches ‚Sehen‘ bedingen, nennt die Filmwissenschaftlerin etwa verpixeltes Material, Töne, die zu laut oder leise sind, oder Formen, die sich ineinander verwirren. Diese Formen führen dazu, dass es kaum möglich ist, einzelne Details im Bild oder auf der Tonspur zu extrahieren, wodurch es den Zuschauer*innen schwerfällt, eindeutige Bestimmungen und Identifikationen vorzu-

nehmen (vgl. ebd., S. 164). Marks nennt darüber hinaus zwei weitere formale Phänomene, die sich interessanterweise beide in TEHERAN TABU finden lassen.

Zum einen betont sie das Vorhandensein von „wavy colored shapes“, wie ich sie am Beispiel des Wassertropfens und der daraus hervorgehenden Verlebendigung des Fernsehturms beschrieben habe (ebd., S. 177); zum anderen nennt sie das Ausstellen von Kontrasten zwischen visueller Fläche und Tiefe, wie sie in den Mikroereignissen auf den Figurengesichtern zu finden sind (vgl. ebd., S. 171).⁸⁶ Während sich der Fernsehturm zunächst als gezeichnetes Monument zu erkennen gibt und als solches kategorisierbar ist, wird er durch die wellenartigen Bewegungen sowohl animiert als auch von einer festen Substanz zu einem materiellen Werdensprozess, der von den Zuschauer*innen nicht mehr eindeutig nachvollzogen werden kann. Genauso verhält es sich auch mit den Figurengesichtern, die mit dem ereignishaften Hervortreten der anthropomorphen Mikroexpressionen eine Position zwischen gezeichneter Flächigkeit und Tiefe einnehmen. In beiden Fällen lässt sich von einer unerwarteten Verlebendigung der Objekte/Subjekte sprechen, die auf Bewegungsdimensionen, Form- und Oberflächenveränderungen zurückzuführen ist, die räumliche Neuordnungen und damit Prozesse des *de-Westernizing* anstoßen. Das In-Bewegung-Setzen der Dinge im Film sorgt auch auf der Wahrnehmungsebene für Veränderungen, denn die Zuschauer*innen passen ihre sinnlichen Zugänge zum Film an.

Haptische Bilder bedingen ein Sehen, das Marks nicht als *gazing*, sondern als *grazing* bezeichnet (vgl. ebd., 162). Es handelt sich um ein Abtasten oder -grasen des Bildes mit allen Sinnen, was dadurch angestoßen wird, dass sich der Inhalt für die Zuschauer*innen nicht direkt auf der visuellen Ebene erschließt – und sich die Bilder dem kontrollierten sowie identifizierenden Blick entziehen. „Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is“, schreibt Marks daran anschließend (ebd., S. 178). Die Zuschauer*innen sind angehalten, sich dem Bild langsam und mit allen Sinnen anzunähern, es nach und nach durch Abtasten zu erschließen und nicht einfach darin einzutauchen, was haptische Bilder als eine Form des Zeit-Bilds charakterisiert (vgl. ebd., S. 163). Sowohl die aufgefächerte Sara, der sich schlängelnde Fernsehturm als auch die plötzlichen Mikroexpressionen auf den Figurengesichtern stören die Ordnung des Bilds und die jeweilige Wahrnehmung der Zuschauer*innen durch ein Aufbrechen und Verflüssigen des gerade noch Greifbaren und dessen Transformation in ein ungreifbares Phänomen.

Marks verweist in ihren Ausführungen jedoch darauf, dass optische und haptische Bilder und damit auch optische und haptische Visualität sich im Kino nicht ausschließen, sondern in Beziehung stehen. „The difference between haptic and optical visuality is a matter of degree. In most processes

⁸⁶ Dabei verweist Marks auf einen Beitrag von Antonia Lant; vgl. 1995. Lant beschäftigt sich am Beispiel des frühen Kinos mit solchen Fläche-Tiefe-Kontrasten und Haptik. Das macht einmal mehr deutlich, dass Phänomene wie haptische Visualität oder andere uneindeutige Phänomene nicht exklusiv an das spezifische filmtechnische Verfahren der Rotoskopieanimation zu knüpfen sind.

of seeing, both are involved, in a dialectical movement from far to near" (ebd., S. 163). Was hier zur Sprache gebracht wird, ist ein Wechseln zwischen Bild- und Wahrnehmungsformen, also affektive Übergänge von einem Zustand in den anderen. Haptische und optische Visualität im Film schließen sich nicht gegenseitig aus, stattdessen bedingen sie sich gegenseitig. Anders gesagt, ein haptisches Kino entsteht im relationalen Spannungsverhältnis zwischen optischer und haptischer Visualität, die nicht dasselbe sind, aber untrennbar miteinander verstrickt sind.

Damit ein haptische Kino zum „uninhabitable space“ (Lundemo 2006, S. 88) und somit Raum der Politik im Sinne Rancières wird, darf die Art und Weise der Filmwahrnehmung nie vollständig und endgültig an einem der beiden Pole ausschlagen; sie muss in Bewegung, im Aushandlungs- und Spannungsprozess zwischen divergierenden und dennoch miteinander verbundenen Systemen bleiben. Das bedeutet auch, dass sich eine Politik des Films und damit auch ein Zugang zu kinematografischen Formen des *de-Westernizing* nicht an spezifischen Bildtypen und Wahrnehmungsformen entscheidet, sondern an dissensualen Aushandlungsprozessen zwischen unterschiedlichen Systemen, die in spezifischen Relationen in Erscheinung treten.

Sowohl an den Figurengesichtern als auch am Fernsehturm in TEHERAN TABU, die als substanzmaterielle Paradoxa Beispiele für politische Verräumlichungen darstellen, lässt sich das Prinzip der konstanten und spezifischen Aushandlung nachvollziehbar machen. Wären beispielsweise die Gesichter in TEHERAN TABU für die gesamte Dauer des Films nur flächig, würde das nicht zu deren Uneindeutigkeit oder Unbestimmbarkeit führen. Das Flächige wäre einfach das Darstellungssystem des Films, auf das sich die Zuschauer*innen früher oder später einlassen und als situative Norm akzeptieren. Ebenso würde es sich verhalten, wenn sich die Monumente in TEHERAN TABU permanent in Bewegung setzen würden (wie z. B. im Fantasyfilm, wenn Monumente sprechen und gehen). Die Sinne des Publikums würden sich auch hier früher oder später anpassen; die Zuschauer*innen würden sich vermutlich über die Bewegungsfähigkeit normalerweise unbeweglicher Monumente nach einiger Zeit nicht mehr wundern, sondern sie als Realität innerhalb der künstlichen Welt des Films akzeptieren. Die politische Verräumlichung in TEHERAN TABU, die die Zuschauer*innen verunsichert und sie auffordert, sich neu zu positionieren, wird durch das unaufhörliche Formen sowie Ver- und Umformen sowohl auf der Ebene des filmischen Materials als auch auf der Ebene der Filmwahrnehmung realisiert.

Sowohl in Rancières Denken zur Politik als auch in Marks' haptischem Kino liegt der Fokus auf Aushandlungsprozessen und Spannungsverhältnissen zwischen divergierenden und heterogenen Ordnungen, was die Konzepte wiederum an ein kosmopolitisches *de-Westernizing* anschlussfähig macht, das sich nicht darum bemüht, unterschiedlich gelagerte Systeme zu negieren, sondern sich für Relationen zwischen Systemen interessiert.

Rancières sinnlicher Politikbegriff gründet zunächst in einer begrifflichen Differenzierung zwischen Politik und Polizei, die der Philosoph in *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* (2018 [1995])

vornimmt. Polizei meint die „Vereinigung und Übereinstimmung der Gemeinschaften, Organisationen der Mächte, Verteilung der Plätze und Funktionen sowie die Legitimierung dieser Verteilung“ (Muhle 2008, S. 9). Politik meint somit gerade nicht Parteien, Staatsapparate oder Regierungsformen, sondern Prozesse, die die Welt strukturieren und bestimmen, wer oder was in der Welt wahrnehmbar ist. Politik entsteht, wie James Harvey in seiner Monografie *Jacques Rancière and the Politics of Art Cinema* veranschaulicht, in der Unterbrechung der Polizei (vgl. 2017, S. 2). Politik unterbricht als Sinnlichkeit aber nicht nur polizeiliche Ordnungen, gleichzeitig bringt sie mit ihren räumlichen Neuordnungen auch neue polizeiliche Ordnungen hervor, die sie dann wiederum aufs Neue unterbrechen kann. Politik und Polizei stehen somit in einem kontinuierlichen Aushandlungsprozess, der sich als unlösbarer Streit zwischen Formung und Verformung visualisieren lässt; ein Werdensprozess, der für das Erschließen von kosmopolitischem *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino bedeutsam ist.

Sinnliches beschreibt bei Rancière den Einspruch, den die Politik gegenüber der Polizei erhebt. Dieser Einspruch lässt sich auch mit der bekannten Formulierung von der „Demonstration des Dissens“ nachvollziehen (Rancière 2008b [2000], S. 33). Der Dissens zwischen Politik und Polizei ist dabei nicht essenziellistisch greifbar, sondern zeigt seinen Charakter immer nur situativ und bezogen auf ein spezifisches Ordnungssystem, das im Moment des Ein- oder Widerspruchs unterbrochen wird: „Disagreement is never set up in advance: it arises as a specific response to a particular police order“ (Harvey 2017, S. 27). Politik greift in polizeiliche Ordnungen von Raum, Zeit und Körper ein und versetzt diese in Unruhe, dadurch können aber auch neue Ordnungen hervorgebracht werden. Kunst als auch Politik fordern durch ihre sinnlichen Eigenschaften Ordnungen der Welt heraus; sie erheben Einspruch gegen vorherige Ordnungssysteme; sie verändern sie und bringen neue, beispielsweise Zwischen- und Mischformen, hervor, die wiederum als veränderbare Ordnungen betrachtet werden müssen und nicht als ideologisierte Endprodukte.

Eben jene kontinuierliche Aushandlung sowie der unlösbare Streit zwischen Formung und Verformung sowohl im filmischen Material als auch auf der Wahrnehmungsebene zeichnet sich auch im haptischen Kino ab, das als Spannungsfeld zwischen optischer und haptischer Visualität zu denken ist. Politik und Polizei sowie auch optische und haptische Visualität sind niemals identisch, sie sind aber untrennbar miteinander verwoben. Weder die optische noch die haptische Visualität, also weder das *gazing* noch das *grazing*, ist die Politik oder das *de-Westernizing*. Beide Formen beschreiben polizeiliche Ordnungen, die auf je unterschiedliche Art und Weise aufgebrochen und neu angeordnet werden können. Politik und damit auch Prozesse des *de-Westernizing* realisieren sich in jenem Zwischenraum, in den formal-ästhetischen Transformationsprozessen und affektiven Wechseln von einem Zustand in den anderen. Ein haptisches Kino ist als politische Verräumlichung und Möglichkeit eines kinematografischen *de-Westernizing* somit gerade nicht an spezifischen Bild- und Bewegungstypen (z. B. flächige oder tiefe Figurengesichter respektive bewegliche oder unbewegliche Objekte) festzumachen. Ein hap-

tisches Kino ist die Konsequenz von unterschiedlichen und in Konflikt miteinander geratenden Bild- und Wahrnehmungstypen, deren dissensuales Verhältnis die Zuschauer*innen erfahren.

In Räumen der Politik und des *de-Westernizing* herrscht daher kein Primat sensomotorischer Wahrnehmungsformen, was mit phänomenologisch geprägten Ansätzen wie Marks haptischem Kino häufig assoziiert wird. Die Politik des Films und damit auch das *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino schlagen sich gerade nicht auf die Seite des Denkens *oder* Wahrnehmens; sie verorten sich zwischen Sinn und Sinnlichkeit, vor allem aber handelt es sich um Phänomene, die sich nicht prädeterninieren lassen, sondern immer nur in spezifischen Relationen zum Vorschein kommen.

Die Idee von einer Politik des Films als Strategie des *de-Westernizing*, die sich nicht vorschreiben lässt, unterwandert damit auch gängige Vorstellungen vom politischen iranischen Kino, das meist vor dem Hintergrund spezifischer filmtechnischer und produktioneller Verfahren gedacht wird. Gleichzeitig lässt sich auch die Vorstellung von einem kinematografischen *de-Westernizing*, das an sogenannte nicht-westliche Identitäten der Filme oder ihrer Macher*innen als auch an Anti-Hollywood-Filmpraktiken gebunden ist, zurückweisen. Mit TEHERAN TABU lässt sich eine neue, eine antiessenzialistische Perspektive auf den Politik-Diskurs im iranischen Kino, ein kinematografisches *de-Westernizing* und damit auch das *de-Westernizing* der Welt gewinnen. Diese antiessenzialistische Perspektive ist eng verbunden mit einem Kontrollverlust auf Seiten der Zuschauer*innen als auch einer Unkalkulierbarkeit von Politik und *de-Westernizing*, das sich in der Verschränkung meiner Überlegungen zu TEHERAN TABU mit William Browns jüngerer Idee vom iranischen *film-making out of control* (vgl. 2018) nachvollziehen lässt.

6.4 Cinema out of Control

An Beispielen des iranischen Underground-Kinos, das fernab staatlicher Regeln und Legalität entsteht, und für das William Brown unter anderem *DIES IST KEIN FILM* (IN FILM NIST, R.: Mojtaba Mirtahmasb und Jafar Panahi, IR 2011) beispielhaft heranzieht, beschäftigt sich der Filmwissenschaftler mit den Möglichkeiten digitaler Filmpraktiken, ein *film-making out of control* zu realisieren. Er greift dabei vor allem das semi-professionelle Drehen mit Smartphones auf und betont die in diesen sogenannten „small films“ entstehenden Möglichkeiten, unkalkulierbare Momente einzufangen (2018, S. 213). Diese unkalkulierbaren Momente, zu denen er etwa die Auftritte von Tieren wie Panahis grünem Leguan Igy, einem Hund namens Micky oder das Weiterlaufen der Kamera nach dem ‚Cut‘ zählt, bezeichnet Brown als „uncontrolled moments“ (ebd., S. 217); Momente, die er mit Deleuze‘ Zeit-Bildern in Verbindung bringt, und die die Zuschauer*innen auffordern, die Wirklichkeit dessen, was sie sehen, zu hinterfragen

(ebd., S. 223).⁸⁷ Auch Brown denkt Politik im iranischen Kino damit in enger Relation zu einer irritierenden Erfahrung, die die Zuschauer*innen machen, worin sowohl meine Überlegungen zur Politik in TEHERAN TABU in Anlehnung an Rancière als auch die Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino per se gründeten.

Brown knüpft sein *film-making out of control* im Wesentlichen an das Drehen mit dem Smartphone, das in seiner Argumentation als spezifische digitale Filmpraktik des marginalisierten Underground-Kinos mit einer gewissen Entprofessionalisierung des Filmemachens sowie einer Willkürlichkeit des Leinwandgeschehens verbunden ist. Er geht davon aus, dass gerade durch das Aufkommen digitaler Filmtechniken die Möglichkeiten regelrecht explodieren, ein *film-making out of control*, also ein Filmemachen, das sich etablierten ökonomischen, politischen oder auch formalen Normen entzieht, zu realisieren.

The films may have pixelated images, poor lighting, poor sound, poor acting, obviously false sets, or they may be shot on location with amateur actors. They may also represent people, things and thoughts that do not normally find their way into mainstream cinema. (Brown 2018, S. 2)

Die Parallelen dieses „poor cinema“, wie es Brown an derselben Stelle auch nennt, zu Theorien des Dritten Kinos oder auch einem Imperfekten Kino, die als antiimperialistische Manifeste sowohl mit einem spezifischen formalen als auch produktionellen Regelkatalog einhergehen, sind hier offenkundig (vgl. Solanas und Gentino 2014 [1969]; vgl. Espinosa 2014 [1969]). Die klassische politische Diskursbildung im iranischen Kino steht zunächst in unmittelbarem Zusammenhang mit Überlegungen zum Dritten Kino, das ursprünglich im lateinamerikanischen Kontext als antiimperialistisches und filmaktivistisches Manifest entwickelt wurde.⁸⁸ Der Begriff Drittes Kino denkt sich in Differenz zum Hollywoodkino (Erstes Kino) als auch dem europäischen Kunstfilm (Zweites Kino). Mit dem Dritten Kino lässt sich jedoch kein eigenständiges Genre fassen, sondern allgemein die Idee eines Gegen-Kinos, das mit festen Konventionen und Regeln bricht.⁸⁹

Die Spannbreite des Dritten Kinos reicht von Agitprop zu zurückhaltender Beobachtung und reflexiver Selbstkritik, von dokumentarischen Formen zu generischen Spielfilmen, von Ästhetiken der Kargheit und des Mangels zu überschwänglicher Experimentierfreude, vom Streben nach kultureller Eigenständigkeit zur ironischen Anverwandlung US-amerikanischer und europäischer Einflüsse. (Foerster et al. 2013, S. 11–12)

⁸⁷ Die Verschränkung von Deleuze Zeit-Bild mit dem iranischen Kino findet sich auch schon zuvor in einem früheren Aufsatz zum iranischen Mainstreamhit THE LIZARD (MARMOULAK, R.: Kamal Tabrizi, IR 2004); vgl. Brown 2012.

⁸⁸ Vgl. dazu auch Glauber Rochas 1965 im Kontext des neuen brasilianischen Kinos entwickelte Ästhetik des Hungers; Rocha 2014 [1965].

⁸⁹ Zum Dritten Kino, seiner Geschichte und Ausbreitung als filmtheoretischer Ansatz siehe auch Gabriel 1982; Pines und Willemsen 1989; Guneratne et al. 2003.

Die verpixelten Bilder, von denen Brown spricht, erinnern zum einen an eben jene Idee des Dritten Kinos, gleichsam aber auch an Marks' haptische Bilder, die sich für die Zuschauer*innen nicht eindeutig und direkt erschließen, sondern ein Abtasten mit allen Sinnen voraussetzen. Es lassen sich vor allem auch deshalb einige Parallelen zwischen *DIES IST KEIN FILM* und *TEHERAN TABU* finden, auch wenn sich die beiden Filme aufgrund ihrer Produktionshintergründe voneinander abgrenzen.

TEHERAN TABU ist kein ‚small film‘ oder ‚poor cinema‘ in Browns Sinne, das im iranischen Untergrund semiprofessionell realisiert wurde. *TEHERAN TABU* wurde mit Fördermitteln und unter Beteiligung öffentlich-rechtlicher TV-Sender in Deutschland und Österreich fernab dessen, was Brown als iranischen Underground bezeichnet, produziert. Weiter stellt die kostenintensive und aufwändige Rotoskopieanimation im Gegensatz zum Drehen mit dem Smartphone und ohne Drehbuch eine Filmtechnik dar, die ein extremes Maß an Planung und Professionalität voraussetzt. Die Bilder eines Animationsfilms unterliegen in höchstem Maße der Kontrolle der Filmproduzent*innen, was sich am Beispiel des Wassertropfens und dem sich in Bewegung setzenden Fernsehturm besonders gut veranschaulichen lässt. Das Einfallen des Tropfens als auch die Verlebendigung des Monuments sind keine zufällig vor die Linse geratenen und nicht kontrollierbaren Ereignisse, wie der Leguan und der Hund in Panahis Wohnung, sondern bis ins letzte Detail durchkalkulierte Bild- und Bewegungsformen. Gleichzeitig könnten die Gesichtszüge, die aus den Gesichtern der Figuren herausragen, jederzeit übermalt und digital geglättet werden.

Mit der Rotoskopieanimation *TEHERAN TABU* und den politischen Verräumlichungen, die sich durch paradoxe Strukturen, die für die Zuschauer*innen uneindeutig bleiben, nachvollziehen lassen, kann Browns Idee vom politischen iranischen *film-making out of control* erweitert werden, wodurch sowohl die Möglichkeiten einer Politik des iranischen Films als auch eines *de-Westernizing* im iranischen Kino jenseits von festen geografischen und produktionellen Plätzen greifbar werden. Ich denke *TEHERAN TABU* nicht als iranisches *film-making out of control*, das sich auf häufig marginalisierte digitale Praktiken stützt, die im Underground auf iranischem Staatsterritorium zum Einsatz kommen, sondern als ein iranisches *cinema out of control*. Dieses iranische *cinema out of control* ist losgelöst von geografischen Produktionsorten und spezifischen technischen Verfahren. *Cinema out of control* betont, dass die Frage, ob das iranische Kino außer Kontrolle und politisch ist, nicht allein von den Filmemacher*innen und durch die Produktionsbedingungen beantwortet werden kann.

Brown selbst kommuniziert den Begriff ‚cinema‘ zwar und greift die Wirkungsästhetik des Films in seinen Überlegungen auf, durch den irreführenden Terminus ‚film-making‘ vernachlässigt er letzteren Aspekt aber wieder, was seinem Fokus auf digitale Praktiken, hier das Drehen mit dem Smartphone, zurückgeführt werden kann. Ein *cinema out of control*, wie ich es denke, lässt sich nun also weder in einen vorgegebenen formalen Rahmen pressen noch setzt es spezifische, etwa marginalisierte Produktions- und Distributionsbedingungen voraus. Der sinnliche Politikbegriff als integraler Be-

standteil von TEHERAN TABU als *cinema out of control* löst die Frage nach Politik im iranischen Kino von ideologischen Positionierungen der Filmemacher*innen als auch von spezifischen Filmpraktiken, wie sie beispielsweise in antiimperialistischen Argumentationen des Dritten Kinos aufscheinen, das traditionellerweise auch mit geografischen Regionen des Globalen Südens in Verbindung steht und damit per se Fragen der Politik und des *de-Westernizing* koppelt. Um sowohl Politik als auch *de-Westernizing*-Prozesse im Kino aus festen Verankerungen herauszulösen, erweisen sich Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari als hilfreich.

TEHERAN TABU meint als *cinema out of control* zunächst weniger einen *small film*, sondern ein *minor cinema*, mit dem sich sowohl Deleuze als auch Guattari, mal in Koautorschaft (vgl. Deleuze und Guattari 1992 [1980]), mal individuell befassen (vgl. Guattari 2009 [1977]). Die Verbindung zwischen der Idee vom *minor cinema* und *cinema out of control*, das sich am Beispiel von TEHERAN TABU erschließen lässt, liegt hier in einer Differenzierung zwischen Marginalisierung und Minorität, denn Minorität beschreibt bei Deleuze/Guattari in erster Linie antiödpale Werdensprozesse (vgl. Deleuze und Guattari 2016 [1972]) – diese sind, wie sich hier zeigt, nicht an spezifische geografische oder ökonomische Produktionshintergründe gebunden. Es sind formal-ästhetische systemtransformierende, in Ordnungen eingreifende Prozesse, die räumliche Neuordnungen hervorbringen und neue Wahrnehmungsweisen anstoßen.

Wie mit TEHERAN TABU und vor allem Marks' Überlegungen zum Spannungsfeld zwischen optischer und haptischer Visualität als Beispiel einer politischen Verräumlichung dargelegt, bedeuten räumliche Neuordnungen im Kino ein Anders-Werden auf zwei relational miteinander verbundenen Ebenen. Politische Verräumlichungen konnten sowohl als Form und Verformung des filmischen Materials als auch sich verändernde Wahrnehmungsweisen auf Seiten der Zuschauer*innen herausgearbeitet werden. Politik und *de-Westernizing* in TEHERAN TABU bedeuten also ein Anders-Werden des filmischen Materials, der Zuschauer*innen-Wahrnehmung als auch gängiger Kategorisierungen und Diskursivierungen des iranischen Kinos, die sich an geografischen und produktionellen Zuschreibungen orientieren.

Das iranische Kino ist dann politisch und als solches Motor eines *de-Westernizing* des Kinos und der Welt, wenn es Ordnungen formal, ästhetisch und diskursiv unterbricht, wenn es angestammte Plätze sowohl auf der Bild- als auch auf der Zuschauer*innen-Ebene stört und neue räumliche Verhältnisse, etwa Vergleichzeitigungen zwischen sich normalerweise ausschließenden Systemen, schafft, die Binarismen und Selbstverständlichkeiten in Frage stellen. Wie das dem iranischen Kino gelingt, kann, wie auch der Vergleich zwischen TEHERAN TABU und DIES IST KEIN FILM zeigt, nur im Einzelfall analytisch erschlossen und nicht pauschal beantwortet werden. Im Sinne einer Politik handelt sich *de-Westernizing* im iranischen Kino also immer nur prozessual und situativ in spezifischen verkörperten Relationen zwischen Film und Zuschauer*in aus, was es zu einem unkalkulierbaren Phänomen macht, das eine

Idee von Welt als nie abschließend kontrollierbaren dissensualen Aushandlungsprozess zwischen Form und Verformung respektive Werden und Anders-Werden hervorbringt.

7 Zwischenfazit. *De-Westernizing* im iranischen Kino

Den Ausgangspunkt meiner Untersuchung bildete die These, dass das irritierende iranische Kino etablierte Denk- und Wahrnehmungsformen stört, mit denen sich die Zuschauer*innen in der Welt bewegen und Welt denken. Diese Störungen und Irritationen, die automatisierte Abläufe unterwandern, sollen in dieser Studie produktiv gewendet werden, um mit dem iranischen Kino zu einem Denken der Welt zu gelangen, das nicht in essenzialistischen und imperialen Logiken aufgeht, die vor allem traditionell westlich-neuzeitliche Weltvorstellungen prägen. Es geht mir um Möglichkeiten von *de-Westernizing*, die sich kinematografisch aushandeln und im analytischen Teil der Arbeit herausgearbeitet werden sollen.

Bereits mit der Einführung in den transnational geprägten Forschungsstand zum iranischen Kino konnte nachvollzogen werden, dass die Idee vom iranischen Kino eine polyzentrische ist. Das heißt, *das* iranische Kino gibt es nicht; es gibt immer nur spezifische Vorstellungen oder Konstruktionen des iranischen Kinos, die an unterschiedlichen Orten, zu unterschiedlichen Zeiten und von unterschiedlichen Akteur*innen hervorgebracht werden. Damit erweist sich das iranische Kino per se als fruchtbarer Reflexionsraum, um antiessenzialistische Denkweisen zu erproben, die mit starren Kategorien und Prädeterminierungen ins Gericht gehen. Ein vervielfältigtes Denken des iranischen Kinos trägt zu einem vervielfältigten Denken der Welt bei.

Da es keine allgemeingültige Definition des iranischen Kinos gibt, auch nicht im englisch- und deutschsprachigen Forschungsstand, habe ich als Analyserahmen dieser Studie vier populäre Diskurse des iranischen Kinos herangezogen. Die allegorische Poetik, Politik, Fremdheit und Feminismus – Diskurse, die das iranische Kino und auch seine Filmemacher*innen stellenweise stereotypisieren und problematische Pauschalisierungen und Generalisierungen produzieren. In einer Verschränkung der vier Filmbeispiele dieser Studie mit je einem der Diskurse zeichnen sich Möglichkeiten diskursiver Auffächerungen ab, sprich Möglichkeiten, die festgefahrenen Diskurse und ihre Bedeutungen zu öffnen. Die diskursiven Verschiebungen oder Auffächerungen erlauben ein anderes Nachdenken über das iranische Kino, mit dem sich auch ein anderes Nachdenken über die Welt anstoßen lässt. Anders gesagt, ein *de-Westernizing* der Diskurse Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus trägt zu einem *de-Westernizing* der Welt bei.

Ich möchte im Folgenden die ersten Analyseergebnisse in einem Zwischenfazit zusammenfassen und veranschaulichen, wie Prozesse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino zu verstehen sind. Einleitend habe ich argumentiert, dass *de-Westernizing* im iranischen Kino nicht über die vermeintlich nicht-westliche Herkunft der Filme, sprich ihr ‚Iranisch-Sein‘ hergeleitet werden soll, sondern über spezifische formal-ästhetische Eigenschaften der Filme beziehungsweise über Prozesse, die sich zwischen Film und Zuschauer*in abspielen. *De-Westernizing* verstehe ich als Eingriff in essenzialistische und binäre Denklogiken, weshalb *de-Westernizing-Prozesse* immer schon mit Praktiken der

Vervielfältigung, Heterogenität und Hybridität in Verbindung stehen, die etwa auch in transnationalen Theorieansätzen zur Sprache gebracht werden.

Die Analysen der beiden Filme *A DRAGON ARRIVES!* und *TEHERAN TABU* bestätigen die Idee eines *de-Westernizing*, das sich durch „disruptions, displacements, de-homogenizations, muddy waters“ auszeichnet (Bâ und Higbee 2012b, S. 8). Mit den Analysen lassen sich zwei formal-ästhetische Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino hervorheben: das Changieren zwischen divergierenden Systemen einerseits und das Vergleichzeitigen von divergierenden Systemen andererseits. Changieren und Vergleichzeitigen konnten sowohl auf der Ebene des filmischen Materials nachvollzogen als auch durch eine phänomenologische Herangehensweise auf der Ebene der Wahrnehmung erschlossen werden. Die Strategien stoßen räumliche Neuordnungen an, wobei Zwischenräume entstehen, die sich eindeutigen Zuordnungen entziehen. Vor allem aber entstehen Räume, die sich durch eine Prozesshaftigkeit auszeichnen, sprich durch ein unaufhörliches Transformationspotenzial. Dadurch weisen sich die Räume im irritierenden iranischen Kino und die filmischen Verweltlichungen als temporäre und fragile Konstruktionen, die sich in einem konstanten Aushandlungsprozess zwischen Werden und Anders-Werden befinden. Das erste zentrale Ergebnis, das sich damit festhalten lässt, ist, dass Prozesse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino, die sich als Changieren und Vergleichzeitigen von divergierenden Systemen erweisen, Konstruktionen von Welt hervorbringen, die nie in Gänze verfügbar und kontrollierbar sind.

7.1 Unkontrollierbare Welten

In den Komplex des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino eingeführt habe ich mit *A DRAGON ARRIVES!*, der aufgrund seiner rätselhaften Struktur in unmittelbarer Beziehung zur allegorischen Poetik des iranischen Kinos steht. In der Analyse der vielschichtigen Erzählstruktur, der rasanten Kamera und Schnitttechnik sowie einem paranoiden Verbindungs- und Bedeutungswahn konnten zunächst Parallelen zum Mind-Game Film nach Thomas Elsaesser herausgearbeitet werden, der sich durch Überkomplexität als auch eine aktive Involvierung der Zuschauer*innen in den Film auszeichnet. Mind-Game Filmen geht es nicht darum, den Zuschauer*innen eine stringente Handlung zu präsentieren, vielmehr steht das Verwirren der Zuschauer*innen im Fokus. Im Mind-Game Film werden daher Pathologien wie bipolares Changieren zwischen Lüge und Wahrheit produktiv gewendet. Produktiv sind sie, da sie nicht nur verwirren, um zu verwirren, sondern Dinge zum Vorschein bringen, die jenseits der Erzählung und des Offensichtlichen liegen.

Mind-Game Filme weisen Lücken und Fehler auf, sie täuschen, tricksen und lügen, sie führen die Zuschauer*innen aufs Glatteis, weshalb man sich als Zuschauer*in nie sicher sein kann, dass das, was gerade erzählt wird, im nächsten Moment nicht obsolet wird. In *A DRAGON ARRIVES!* sind es vor

allem die Farben, die als Doppelagentinnen für Verwirrung sorgen, da sie ambivalent handeln. Sie stiften Verbindungen und verweisen auf Bedeutungen, gleichzeitig unterbrechen sie aber auch immer wieder die Handlung oder lenken die Zuschauer*innen mit fehlerhaften Verbindungen auf falsche Fährten. Die Farben helfen als nicht-menschliche Agentinnen einerseits dabei, Zusammenhänge und Bedeutungen im Film zu verstehen, andererseits führen sie durch ihre Ambivalenz aber auch zu Verwirrung. Bezeichnend ist, dass die Farben sowohl die Handlung als auch das kognitive Nachvollziehen des Films unterbrechen, indem sie den Körper der Zuschauer*innen attackieren und das Denken für einen Moment suspendieren, was sie an das Konzept des Magischen Realismus nach Fredric Jameson anschlussfähig macht.

Magischer Realismus im Kino beschreibt hier nicht die Hybridisierung von Fantastik und Realismus, sondern eine Transformation der Objektwelt. Diese Transformationen lassen sich sowohl formal als auch ästhetisch greifen, denn nicht nur der Film ändert ständig seine Laufrichtung und wechselt beispielsweise zwischen Zeiten und Formaten hin und her, auch die Zuschauer*innen durchlaufen kontinuierliche Wechsel auf der Wahrnehmungsebene. Sie changieren zwischen Denken und Wahrnehmen des Films, dabei sind die Systeme nicht strikt voneinander zu trennen, sondern innerhalb der verkörperten Existenz der Zuschauer*innen miteinander verbunden. Darin schließt der Magische Realismus an den Affektbegriff nach Deleuze und Guattari an, mit dem Übergänge in andere Zustände beschrieben sind. Diese Übergangsmomente sind sowohl auf der Leinwand als auch auf der Wahrnehmungsebene nachvollziehbar, da nicht nur der Film ständig seinen Verlauf ändert, sondern auch die Zuschauer*innen ein Hin und Her zwischen Denken und Wahrnehmen durchleben.

Dieses permanente formal-ästhetische Changieren, das *A DRAGON ARRIVES!* durch affektive Mikroereignisse realisiert, bricht mit der Vorstellung von eindeutigen und zu jederzeit passenden Systemen, mit denen sich sowohl der Film als auch im übertragenen Sinne die Welt denken lassen. Darin unterstreicht der Film das antitotalitäre Potenzial, das allegorischen Poetiken im iranischen Kino zugeschrieben wird. Es geht dabei um die generelle Fähigkeit des iranischen Kinos, sich Eindeutigkeiten und damit auch der kontrollierenden Überführung in prädestinierte und vermeintlich allgemeingültige Bedeutungsraster zu entziehen. In *A DRAGON ARRIVES!* findet diese Unkontrollierbarkeit schließlich auch darin ihren Ausdruck, dass die Zuschauer*innen den rasanten, überfrachteten und sich ständig in unkalkulierbare Richtungen bewegendem Film nicht überblicken. Mit dem Magischen Realismus lässt sich verdeutlichen, dass das antitotalitäre Potenzial der allegorischen Poetik nicht darin liegt, dass es Möglichkeiten bietet, als Kritik am Mullah-Regime gelesen zu werden. Das antitotalitäre Potenzial besteht gerade darin, dass allegorische Filme nur in einer Vielzahl interpretierbar sind und sich die Bedeutungen immer nur spezifisch und nie allgemeingültig verstehen lassen, was die Idee der absoluten Beherrschung durchbricht. Die Analyseergebnisse von *A DRAGON ARRIVES!* vermitteln eine Idee davon, dass sich die ausgehandelten Welten im irritierenden iranischen Kino dadurch auszeichnen, dass sie dyna-

misch, wandelbar, situativ sind und damit immer nur in spezifischen Kontexten hervorgebracht werden. Das bedeutet auch, dass sich die hier vermittelten Welten niemals abschließend und allgemeingültig definieren lassen. Es bleibt immer ein unbekannter Rest, der sich der eindeutigen Benennung und Kontrolle entzieht, was nicht zuletzt auch die Macht der Zuschauer*innen in Frage stellt.

Mit *A DRAGON ARRIVES!* konnte veranschaulicht werden, dass *de-Westernizing*-Prozesse im irritierenden iranischen Kino wesentlich mit räumlichen Neuordnungen in Verbindung stehen, die selbstverständliche Ordnungssysteme und Gültigkeiten kritisieren. Die Idee des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino schließt damit an eine Idee von Politik an, die ich mit Jacques Rancière am Beispiel von *TEHERAN TABU* nicht repräsentativ, sondern sinnlich erarbeitet habe. Rancière argumentiert für eine Politik des Films, die sich durch Paradoxie auszeichnet, was am Filmbeispiel paradoxer politischer Veräumlichungsstrategien nachvollzogen werden konnte. Am Filmbeispiel konnten politische Verräumlichungen erarbeitet werden, die sich sowohl formal, diskursiv als auch ästhetisch durch Aushandlungs- und Spannungsverhältnisse zwischen divergierenden Systemen realisieren. Diskursiv konnten die Erzählung der gesellschaftlichen Doppelmoral sowie das paradoxe Vergleichzeitigen von Leben und Tod, Faszination und Abneigung, Spiel und Gefahr genannt werden. Formal konnten materielle Neuordnungen von Zeichen und Bildern, die Rancière als Fiktionen bezeichnet, herausgearbeitet werden, beispielsweise die Auffächerung Saras. Formal-ästhetisch habe ich diese materiellen Neuordnungen als Substanz-materielle Paradoxa diskutiert, womit Phänomene beschrieben sind, die sowohl als feste Substanzen als auch Werdensprozesse in Erscheinung treten und damit zu uneindeutigen Phänomenen werden, die sich zwischen Kategorien und zwischen Form und Verformung verorten. Beispielhaft wurde dafür etwa die Verlebendigung von Monumenten als auch eine Vergleichzeitigung von Fläche und Tiefe auf den Figurengesichtern herangezogen.

Substanz-materielle Paradoxa bringen in *TEHERAN TABU* durch widersprüchliche Vergleichzeitigungen Phänomene hervor, die sich als uneindeutig erweisen, da sie sich zwischen Ordnungs- und Kategorisierungssystemen verorten und dabei gleichzeitig die Gültigkeit beziehungsweise Separierung der jeweiligen Kategorien in Frage stellen. Die Rotoskopietechnik hat sich aufgrund ihrer paradoxen technischen Beschaffenheit als besonders geeignet erwiesen, um solche uneindeutigen Phänomene und paradoxen Formen in Erscheinung zu bringen. Dennoch ist anzuerkennen, dass sich auch in anderen Filmformen aufgrund ihrer Bewegungs- und Montagefähigkeiten paradoxe Potenziale finden lassen, die uneindeutige Phänomene auf verschiedene Art und Weise realisieren können und zu einem *de-Westernizing* im Kino beitragen.

Im Zuge eines *de-Westernizing* erfahren, um die Metapher von Bâ und Higbee aufzugreifen, klare Gewässer Eintrübungen, sie durchlaufen molekulare Veränderungsprozesse, wodurch das Kino den klaren Blick seiner Zuschauer*innen auf den Film, die Welt und sich selbst zumindest für einen

kurzen Moment verschwimmen lässt. Es zeigen sich im iranischen Kino neue Formen, paradoxe Formen, die es eigentlich nicht geben dürfte, die es aber eben gibt, und so dazu aufrufen, auch die eigenen Selbstverständlichkeiten, ihre Funktionalität und auch die Art und Weise, wie diese Selbstverständlichkeiten konstruiert sind, in Frage zu stellen. Die Besetzung von Zwischenzonen, die nicht in bekannten Ordnungen aufgehen, ist der wesentliche Aspekt eines *de-Westernizing*, der die Zuschauer*innen im iranischen Kino durch räumliche Neuordnungen irritiert und sie die Kontrolle über den Film verlieren lässt. Das konnte im Rekurs auf Marks' haptisches Kino einmal mehr verdeutlicht werden.

Im Rekurs auf Marks konnte auch veranschaulicht werden, dass politische Verräumlichungen in TEHERAN TABU ebenfalls mit einem Changieren zwischen Wahrnehmungsformen einhergehen, nämlich einem Changieren zwischen optischer und haptischer Visualität. Indem weder ein Bild- noch ein Wahrnehmungssystem den Rezeptionsprozess dominiert, werden die Zuschauer*innen in einen Zustand versetzt, indem das gerade noch Gültige sich dem Zugriff immer wieder entzieht, sprich eine neue Position eingenommen werden muss. Als Politik und damit Strategie des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino konnten mit Rancière und Marks die Prozesse der Ordnungsstörung, die Demonstration des Dissens zwischen alt und neu, herausgearbeitet werden. Dabei konnte auch gezeigt werden, dass Politik im iranischen Kino und auch die Möglichkeiten des *de-Westernizing* nicht präde-terminiert sind, sondern sich zwischen divergierenden Systemen dissensual und immer wieder aufs Neue aushandeln.

Politik im iranischen Kino und damit auch die Möglichkeiten des *de-Westernizing* können weder an spezifischen geografischen, formalen, technischen noch an anderen produktionellen Parametern des Films festgemacht werden. Das konnte in der Verschränkung von TEHERAN TABU und DIES IST KEIN FILM, den William Brown als Beispiel des iranischen *film-making out of control* diskutiert, gezeigt werden. Mit TEHERAN TABU ließ sich Browns Ansatz um ein iranisches *cinema out of control* erweitern, das keinen spezifischen formalen Regeln folgt, keinen spezifischen Ursprungsort besitzt (etwa in sogenannten nicht-westlichen Regionen der Welt), das sich nicht entlang marginalisierter Produktions- und Distributionsbedingungen und auch nicht vor dem Hintergrund der politischen Haltung der Filmemacher*innen definiert. Die Politik des Films ist, wie auch das *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino, ein Prozess, der sich zwischen Film und Zuschauer*in situativ und je spezifisch in verkörperten Relationen aushandelt. Manche Techniken wie das Drehen mit dem Smartphone, die Animation oder auch spezifische Erzählformen, wie das unzuverlässige Erzählen, das sich bereits am Beispiel A DRAGON ARRIVES! abzeichnete, mögen geeigneter sein als andere, um *de-Westernizing*-Prozesse anzuregen, sie sind jedoch keine Garantie, sondern nur ein Baustein, der nur in spezifischen relationalen Beziehungen wirkmächtig wird.

7.2 Politische Subjektivierung

Die Potenziale des irritierenden iranischen Kinos, die sich als Aufbrechen des Konsenses, als Entdecken des Neuen, Ungewöhnlichen oder Verborgenen bezeichnen lassen, stehen in einer Linie mit dem ästhetischen Erkenntnisgewinn der Kunst, der vor dem Hintergrund der Situierung der Studie eine Einordnung im Sinne des *de-Westernizing* erfährt. Die Analyseergebnisse von *A DRAGON ARRIVES!* und *TEHERAN TABU* geben dabei bereits etwas zu erkennen, das mir für die übergeordnete Frage nach Prozessen des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino wichtig scheint. Im irritierenden iranischen Kino wird der Blick der Zuschauer*innen auf das Leinwandgeschehen mit dem Blick auf sich selbst gekoppelt. Genauer gesagt, die räumlichen Neuordnungen auf der Filmebene sind immer auch mit einer räumlichen Neuordnung auf der perceptiven Ebene verbunden. Das anders Nachdenken über den Film, seine Diskurse und die Welt ist somit untrennbar von einem anderen Nachdenken über das Selbst verstrickt. *De-Westernizing* scheint daher nicht nur etwas zu sein, das das irritierende iranische Kino vermittelt, es scheint etwas, in das die Zuschauer*innen selbst aktiv involviert sind, was in der Film- und Medienwissenschaft häufig mit dem Begriff *agency* in Verbindung gebracht wird.

In der Medienwissenschaft ruft der Begriff *agency* vor allem diejenigen Prozesse auf, die Körper und Apparate auf dem zunehmend diffuser werdenden Feld zwischen Senden und Empfangen, Produktion und Rezeption, zwischen Datenerfassung und Selbstbeobachtung zueinander ins Verhältnis setzen. (Seier 2016, S. 504)

De-Westernizing im irritierenden iranischen Kino bezieht sich also auf Prozesse zwischen Film und Zuschauer*in, Prozesse, die Film und Zuschauer*in in Beziehung setzen und etwas beziehungsweise Neues über das iranische Kino, die Welt und das Selbst in Erfahrung bringen.

Daran anschließend argumentiert auch Thomas Elsaesser im Kontext des *Mind-Game* Films, den ich konkret mit *A DRAGON ARRIVES!* in Beziehung setzen konnte, für eine sogenannte *distributed agency*, womit der Filmwissenschaftler unterschiedliche formal-ästhetische Möglichkeiten bezeichnet, die sich zwischen Film und Zuschauer*in aushandeln, und die die Vorstellungen von Identität, Subjektivität und Intersubjektivität, wie sie in der westlich-anthropozentrischen Philosophie gedacht werden, kritisieren (vgl. 2017, S. 29). *Distributed agency* weist über die aktive Beteiligung der Zuschauer*innen an der Filmherstellung hinaus; sie verweist darauf, dass die Zuschauer*innen im Kino auch ihre angestammten Plätze, Navigations- und Orientierungssysteme und auch ihr eigenes In-der-Welt-Sein kritisch hinterfragen, es nicht per se, aber zumindest in spezifischen Situationen als unpassend wahrnehmen, und so in seiner Allgemeingültigkeit in Frage stellen müssen. Anders gesagt, mit dem Begriff *agency* lässt sich argumentieren, dass *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino untrennbar mit der Befähigung zur kritischen Selbstreflexion der Zuschauer*innen verstrickt ist. Ganz ähnlich argumentiert auch Graeme Harper in seinem Vorwort zum Sammelband *De-Westernizing Film Studies*, auf den sich meine Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino hier stützen. Er

schreibt, dass *de-Westernizing* untrennbar ist von der „critical reintroduction of the human into the intensely human practice of filmmaking and film viewing“ (Harper 2012, S. xv).

Zum einen ist dieses Argument hier stimmig, da meine Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino auf Erfahrungen basieren, die die Zuschauer*innen in ihren angestammten Plätzen stören, sprich per se die Bedeutung der Zuschauer*innen inkludieren. Zum anderen stützt aber auch Rancières Idee von Politik, mit der sich kinematografische Strategien des *de-Westernizing* präzisieren lassen können, diesen Aspekt. Wesentlich in Rancières sinnlichem Politikbegriff ist nämlich, dass sich Politik niemals nur im Film, sondern immer auch auf der Ebene der Zuschauer*innen zu erkennen gibt – als Erfahrung. „Die Politik ist Sache der Subjekte, oder vielmehr der Subjektivierungsweisen“ (Rancière 2018 [1995], S. 47). So wie es räumliche Neuordnungen im filmischen Material gibt, so gibt es im irritierenden iranischen Kino auch räumliche Neuordnungen innerhalb des zuschauenden Subjekts respektive seiner ihm vertrauten Ordnungen des Denkens und Wahrnehmens. Diese räumlichen Neuordnungen auf der Ebene der Zuschauer*innen nennt Rancière politische Subjektivierung, die meines Erachtens zentral ist, um nachzuvollziehen, wodurch sich ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino auszeichnet.

Eine Subjektivierungsweise erschafft nicht Subjekte *ex nihilo*. Sie erschafft diese, indem sie Identitäten, die durch die natürliche Ordnung der Verteilung der Funktionen und Plätze bestimmt sind, in Einrichtungen einer Streiterfahrung umformt. (ebd.)

Eine politische Subjektivierung im irritierenden iranischen Kino ist eine Erfahrung, die die Zuschauer*innen machen, da Gegebenes sowohl auf der Leinwand/dem Screen als auch im eigenen Denken und Wahrnehmen unterbrochen und neu angeordnet wird, wodurch beispielsweise paradoxe und uneindeutige Phänomene zu Tage treten, die sich der eigenen Wahrnehmung zuvor entzogen haben. Eine politische Subjektivierung im Sinne Rancières geht also damit einher, dass sich Subjekte von einer vermeintlichen Selbstverständlichkeit lossagen (vgl. ebd.).

Ein sinnlicher Politikbegriff beziehungsweise die Idee von der politischen Subjektivierung erweist sich somit als wesentlicher Anschlusspunkt, um ein neues Nachdenken über das iranische Kino und die Welt über die Ebene der Erfahrung zu erschließen. *De-Westernizing* im Sinne einer politischen Subjektivierung heißt, dass die Zuschauer*innen neue Erfahrungen machen, da sie in ihren selbstverständlichen Logiken gestört und herausgefordert werden. Wie der Phänomenologe Bernhard Waldenfels formuliert, heißt neue Erfahrungen machen, Prozesse zu durchlaufen, in denen sich neuer Sinn bildet und artikuliert, und in dem die Dinge neue Strukturen und neue Gestalt annehmen (vgl. Waldenfels 2016 [1997], S. 19). Diese neue Gestalt nehmen, wie die ersten beiden Analysen verdeutlichen, im irritierenden iranischen Kino sowohl das filmische Material, die Diskurse des iranischen Ki-

nos, die Zuschauer*innen und damit auch die Vorstellungen von Welt an.⁹⁰ Das Lossagen, auch von der eigenen Selbstverständlichkeit, das Streiten mit sich selbst und den eigenen Automatismen, hängt, wie die Analysen von *A DRAGON ARRIVES!* und *TEHERAN TABU* veranschaulichen, unmittelbar damit zusammen, das iranische Kino und seine Diskurse nicht für gegeben und allgemeingültig, sondern sie als situative, spezifische und heterogene Konstruktionen zu erkennen.

Wie sich sowohl im Begriff der Subjektivierung als auch in den Analysen bereits abzeichnet, meint das Annehmen einer neuen Gestalt oder Anders-Werden hier weder die Auflösung des Subjekts noch bedeutet das Anders-Werden, dass alles, was die Zuschauer*innen über sich, die Welt, das iranische Kino und seine Diskurse gelernt haben, aufgegeben werden muss. Am Beispiel des irritierenden iranischen Kinos wird nachvollziehbar, dass ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino nicht meint, alt gegen neu oder auch fremd gegen eigen bloß auszutauschen, sondern in Vervielfältigungen und Auffächerungen zu denken. Am Beispiel der Diskurse des iranischen Kinos lässt sich dieses Prinzip gut nachvollziehen, denn es geht mir in der Verschränkung der vier Filme mit den Denkrahmen Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus nicht darum, diese Konzepte zurückzuweisen, sondern sie in sich zu öffnen – sie als Möglichkeitsvielfzahl auszuweisen. Ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino, das ich mit der politischen Subjektivierung der Zuschauer*innen in Verbindung bringe und im Weiteren präzisieren will, scheint demnach geeignet „to perceiving existing phenomena anew“ (Bâ und Higbee 2012b, S. 10). Die räumliche Neuordnung des filmischen Materials, der Diskurse des iranischen Kinos und der Zuschauer*innen bilden eine wirkungsvolle Trias, mit der sich das *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino greifen lässt.

Ich möchte im zweiten Teil der Analysen näher auf die Idee der politischen Subjektivierung im irritierenden iranischen Kino eingehen, die meines Erachtens zentral ist, um das *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino zu erschließen, das im letzten Teil der Studie mit den Überlegungen zum Kosmopolitismus in Verbindung gebracht werden soll. Konkret geht es mir im Folgenden um politische Subjektivierungsprozesse des phänomenologischen Subjekts, das als Körper in einem Verhältnis von Raum und Zeit steht. Wie ich bereits in der Einleitung der Arbeit erläutert habe, ist das Fundament der Phänomenologie die Vorstellung, dass Menschen in einem Körper in der und zur Welt sind, was Vivian Sobchack für die Filmtheorie fruchtbar gemacht hat. „A film presents and represents acts of seeing, hearing, and moving as both the *original structures of existential being* and the *mediating structures of language*“ (Sobchack 1991, S. 10). Zuschauer*innen bauen in der Dauer des Film-Sehens eine in-

⁹⁰ Das irritierende iranische Kino kann demnach im Sinne Michel Foucaults selbst als Philosophie verstanden werden: als Verschiebung von Denkrahmen, Modifizierung etablierter Werte und ein Anders-Werden des Selbst; vgl. 1984, S. 22

tersubjektive, verkörperte Beziehung zum Film auf, die auf dem multisensorischen Erkennen anthropomorpher Strukturen basiert. Die Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in kann sich aber auch so gestalten, dass die mimetische Beziehung nicht gelingt – oder erst dann gelingt, wenn die Zuschauer*innen ihre Verkörperungslogiken überdenken. Damit lässt sich das Anders-Werden als wesentliche Bedingung des *de-Westernizing* im iranischen Kino als ein Anders-Werden der Verkörperung der Zuschauer*innen bezeichnen, sprich als eine Rekonfiguration des phänomenologischen Subjekts. Damit gerät also auch der Körper im Sinne einer stabilen und gegebenen Identität ins Schwanken und das Subjekt erfährt eine De-Generalisierung.

De-Westernizing stellt etablierte Verkörperungslogiken in Frage, ohne sie dabei für nichtig zu erklären. *De-Westernizing* stößt eine Wartung des phänomenologischen Subjekts respektive der verkörperten Zuschauer*innen an. Es argumentiert dabei aber nicht für das Betreten transzendentaler oder gar körperloser Felder. Vielmehr denkt es mit dem sich in Raum und Zeit orientierenden Körper durch Körper, Raum und Zeit hindurch, womit sowohl die Nähe zu einem *cross-cultural approach* als auch zu queer-phänomenologischen Ansätzen aufscheint, wie sie Sara Ahmed beschreibt – Ansätze, die verdeutlichen, dass ein *de-Westernizing* der Filmwissenschaft, des Kinos und der Welt nicht unbedingt heißen muss, sich mit Philosophien, Theorien und Forschungsgegenständen aus sogenannten nicht-westlichen Kulturen zu beschäftigen.

A queer phenomenology might find what is queer within phenomenology and use that queerness to make some rather different points. After all, phenomenology is full of queer moments; as moments of disorientation [...]. (Ahmed 2007, S. 4)

De-Westernizing im irritierenden iranischen Kino würde also bedeuten, dass die Zuschauer*innen Transformationsprozesse auf der Ebene ihrer Verkörperung durchlaufen, sprich sowohl ihren eigenen Körper in Raum und Zeit neu verorten als auch anordnen und damit einen neuen Blick auf die Welt und das eigene In-der-Welt-Sein entwickeln können. Dieser veränderte Blick auf das eigene In-der-Welt-Sein ist der Schlüssel zum analytisch zu erschließenden Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino, der sich nicht nur mit der Beschaffenheit der Welt, sondern auch mit Differenz und den Möglichkeiten der Vergemeinschaftung mit Fremden auseinandersetzt.

7.3 *Re-Presentation*. Genre und *De-Westernizing*

De-Westernizing verstehe ich als eine Form der Erfahrung, die ein anderes Nachdenken über das Selbst, Andere oder Fremde, das Kino und die Welt ermöglicht. *De-Westernizing* heißt dabei aber gerade nicht, dass gewohnte Systeme, zu denen beispielsweise auch Stereotypen gezählt werden können, nicht aufgerufen werden. Wie im Spannungsverhältnis zwischen Form und Verformung bereits adressiert, zeichnen sich *de-Westernizing*-Prozesse im irritierenden iranischen Kino dadurch aus, dass Variationen ins Spiel gebracht werden, die zu Störungen und Re-Aktualisierungen, aber nicht zur Ab-

schaffung von Kategorien, Systemen oder Diskursen führen. Es geht vielmehr um ein verändertes Denken der Systeme, das von innen heraus vollzogen wird. Auch Higbee und Bâ verweisen in ihren Ausführungen zum *de-Westernizing* auf die Möglichkeiten der Wiederholung, die sie mit dem Begriff *re-presentation* zum Ausdruck bringen, „a process of repetition different from representation“ (2012b, S. 10). *Re-presentation* beschreibt also eine Möglichkeit, etablierte Muster, Konventionen und Normen aufzurufen, aber innerhalb dieses Aufrufens des Automatisierten neue Perspektiven zu schaffen, die etablierte Denklagen nicht kritiklos reproduzieren.

Daran anschließend scheint es besonders interessant, dass die zwei Filmbeispiele, die ich im nächsten Teil der Arbeit für die Analysen des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino heranziehe, Genrefilme sind. Genrefilme, die sich per se zwischen ausgestellter Konvention und Variation bewegen und damit Möglichkeiten der Wiederholung bieten, die nicht in Repräsentationen aufgehen, sind zum Erschließen von *de-Westernizing* im Kino besonders hilfreich. Genres stellen keine festen taxonomischen Systeme dar, sondern Ordnungen, die immer wieder reformiert, re-präsentiert oder reaktualisiert werden. Formal wie ästhetisch bieten Genres bekannte Orientierungsrahmen, die sich gleichsam als flexibel und durchlässig erweisen und dadurch stetig in ihrer Gültigkeit hinterfragt werden. Genres bewegen sich in dem wichtigen Spannungsfeld zwischen alt und neu, denn sie zeichnen sich einerseits durch Wiederholungen von Bekanntem und Schemenhaftem aus, andererseits bringen sie aber auch Veränderungen, Variationen und Eingriffe in Konventionen zum Vorschein, wodurch die Vorstellung von exklusiven und unveränderbaren und Systemen brüchig wird. „Die Genrekategorien, mit denen wir im alltäglichen, professionellen oder wissenschaftlichen Gebrauch hantieren, ziehen diese Linien von Differenzierungen und Verbindungen nach, ziehen sie mitunter neu“, argumentiert auch der Filmwissenschaftler Matthias Grotkopp (2019b). Ein Nachdenken über Genres ist also immer schon eingelassen in ein Nachdenken über Gewohntes und Ungewohntes, Vertrautes und Unvertrautes, Altes und Neues als auch Eigenes und Fremdes, die in Relation zueinander stehen, sprich sich gegenseitig immer wieder aufs Neue hervorbringen.

Die Tatsache, dass die beiden iranischen Spielfilme *FISH & CAT* und *UNDER THE SHADOW*, die in den nachfolgenden Analysen untersucht werden, die Nähe zum Horrorgenre suchen, kann bereits als eine Re-Aktualisierung rezeptionskultureller Automatisierungen und Konventionalisierungen im Kontext des iranischen Kinos verstanden werden. Bis vor wenigen Jahren galt Horror im iranischen Kino als non-existent. „Horror films and tropes are not part of Iranian cinema“, schreibt der Philosoph Farhang Erfani noch vor Kurzem (2012, S. 7). Dass sich die Horror-Exklusion nicht aufrecht halten lässt, beweisen nicht nur *FISH & CAT* und *UNDER THE SHADOW*, sondern auch weitere Filmbeispiele. Zu nennen sind Filme wie *GIRL'S DORMITORY* (*KABGHAH-E DOKHTARAN*, R: Mohammad Hossein Latifi, IR 2004), eine Haunted-House-Story im Mädcheninternat, die außerhalb Irans eher unbekannt ist. Weiter lässt sich der fast schon Kultstatus genießende Vampirwestern *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT* (R.: Ana Lily

Amirpour, US 2014) aufführen oder auch KHOOK (PIG, R.: Mani Haghighi, IR 2018), eine Slasher-Komödie, in der es ein Serienmörder auf die Teheraner Filmelite abgesehen hat.⁹¹ Horrorfilme mögen zwar zahlenmäßig im iranischen Kino unterrepräsentiert sein, sie sind aber durchaus vorhanden, was an die transnationalen Diskussionsfelder zu Lokalität, Exklusivität und Homogenität anschließt. FISH & CAT und UNDER THE SHADOW veranschaulichen sowohl eine ‚Horrorisierung‘ des iranischen Kinos als auch eine ‚Iranisierung‘ des Horrorkinos – sie unterstreichen jene *global cinematic flows*, die in einem jüngeren transnational geprägten Sammelband, herausgegeben von Ivo Ritzer und Peter Schulze, am Beispiel von Genres diskutiert werden (vgl. 2016b). Es sind diese *cinematic flows*, die die Welt als Austausch- und Fließbewegung greifbar machen und dabei auch absolutistische und sich gegenseitig ausschließende Kino-Dualismen wie *politique des auteurs vs. politique des genres* kritisieren (vgl. Ritzer und Schulze 2016a, S. 11).

Dass ich mich im Weiteren mit zwei Horrorfilmen beschäftige, steht darüber hinaus in unmittelbarer Relation zu den Überlegungen der politischen Subjektivierung, sprich dem Anders-Werden der Zuschauer*innen. Das selbstreflexive In-Frage-Stellen der eigenen Verkörperung in Raum und Zeit betrachte ich als wesentlichen Aspekt des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino. Ich interessiere mich daher vor allem für Horrorfilme, da diese im Sinne Linda Williams‘ (vgl. 1991) dem Body Genre zugeordnet werden können, das in besonderer Beziehung zum Körper und damit der phänomenologischen Basis des Subjektbegriffs steht. Thomas Morsch unterstreicht dabei einmal mehr, dass gerade körperlich intensiv erlebte Filme die Zuschauer*innen aus dem Konzept bringen können – ja, sie außer sich geraten lassen:

Wo der Körper adressiert wird, da geht es um einen Verlust an Souveränität und Autonomie des Subjekts, um einen *Verlust* an ästhetischer Distanz und Urteilsvermögen, statt um einen *Gewinn* an Körperlichkeit und somatischer Intensität. (2008, S. 10)

Der Horrorfilm scheint mir durch seine Adressierung des Körpers also besonders geeignet zu sein, um mich politischen Subjektivierungen als *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino phänomenologisch anzunähern.

In den nachfolgenden zwei Analysen werde ich auf Genrekonventionen und -variationen verstärkt Bezug nehmen und dabei die Frage nach Differenz im Kontext des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino stärker in den Blick rücken. Durch die Analysen der beiden Horrorfilme FISH & CAT und UNDER THE SHADOW lässt sich eine Verschiebung zweier Diskurse nachvollziehen, wodurch neue, antiesenzialistische Perspektiven auf Differenz gewonnen werden können. Zum einen steht das Fremde, das in der Rezeptionskultur des iranischen Kinos vor dem Hintergrund des Weltkinos primär als kulturell Fremdes diskutiert wird, zur Diskussion; zum anderen rückt mit dem feministischen Diskurs Differenz aus einer gendertheoretischen Perspektive in den Blick. Erneut werde ich veranschaulichen, wie in der

⁹¹ Ebenfalls ein Film von Mani Haghighi, der schon für A DRAGON ARRIVES! verantwortlich war.

englisch- und deutschsprachigen Rezeptionskultur des iranischen Kinos Fremdheit und Feminismus überwiegend gedacht sind, bevor ich mit Hilfe der Filmanalyse und im Rückgriff auf film- und medienwissenschaftliche Ansätze eine Verschiebung oder Auffächerung dieser gängigen Diskursivierungen anstrebe. Die beiden Filme lassen die Zuschauer*innen durch Raum und Zeit taumeln und fordern in der Adressierung des Körpers Vorstellungen des In-der-Welt-Seins heraus. Die Horrorfilme unterstreichen dabei einmal mehr den *agency*-Aspekt, demnach sich *de-Westernizing* als Zugang zu neuen Vorstellungen von Welt, In-der-Welt-Sein und Differenz im irritierenden iranischen Kino formal-ästhetisch zwischen Zuschauer*in und Film aushandelt.

8 Das Fremde im iranischen Kino

In einem Mitschnitt der Berlinale Pressekonferenz zu Mani Haghighis *PIG* (KHOOK, IR 2018) zeigt sich, wie unterschiedliche Diskurse im iranischen Kino, etwa Politik und Fremdheit, miteinander verstrickt sind. Auf eine politisch motivierte Frage eines Journalisten antwortete Haghighi sichtlich genervt:

Every interview I do is what do the reformers think of you? What do the hardliners think of you? Have you been censored? Have you not been censored? How do you deal with censorship? Fine, how many times do you need to hear this? Yes, there is censorship in Iran, yes, it's difficult to live with it and yes, we're dealing with it. In different ways depending on the political climate. But there is so much more to discuss and it's... let me ask you a question. Why do you think Iranian films are supposed to be some kind of a tour guide of Iran for you? We're not here to presenting our country and tell you 'come, look how victimized we are come and help us[...] it's sickening and tiresome. (Haghighi 2018, 3:42-4:30 Min.)

In Haghighis Statement offenbart sich eine enge Verbindung zwischen den Diskursen Politik, kulturelle Authentizität und Marginalisierung, die in diesem Zusammenspiel vor allem in Rezeptionskontexten iranischer Festivalfilme zirkulieren. Die Verbindung zwischen Politik und kultureller Authentizität lässt sich filmtheoretisch über das Dritte Kino und das Weltkino nachvollziehen und bietet so zumindest eine mögliche Antwort auf Haghighis Frage.

Wie Lukas Foerster, Cecilia Valenti, Fabian Tietke und Nikolaus Perneczky argumentieren, breitete sich das Dritte Kino schnell transnational aus und wurde zu einem allgemeinen, subversiven Kino gegen Unterdrückung und Ausbeutung weiterentwickelt. Das führte jedoch zu inneren Widersprüchen mit einem wesentlichen Aspekt des Dritten Kinos, das für kulturelle Souveränität und einen authentischen kulturellen Ausdruck der regionalen Kultur stehen sollte.

Weil die Vermittlung dieser beiden Lesarten ausblieb, existiert heute nur noch die letztere; sie hat sich als der führende Gesichtspunkt durchgesetzt, unter dem Arthauskinos und internationale Filmfestivals sich den vielen Gestalten des Weltkinos annehmen. (Foerster et al. 2013, S. 13)

Die Verbindungen zwischen dem iranischen Kino und dem Weltkino sind eng geknüpft; manche gehen sogar davon aus, dass das iranische Kino und vor allem die Poetiken des neuen iranischen Kinos einen entscheidenden Einfluss auf die Weltkinoästhetik im Allgemeinen genommen haben. „One can today arguably speak of an Iranian cinema at large— where Kiarostamiesque realism has become a universal staple of world cinema” (Dabashi 2019a, S. 129).

Beim Weltkino handelt es sich sowohl um einen Genrebegriff als auch um einen theoretischen Ansatz, der je nach Perspektive etwas anderes meint. Meist wird mit dem Begriff Weltkino irgendeine Art von Film respektive Filmnation adressiert, die sich vom Hollywoodkino als Zentrum der Macht aufgrund produktionseller als auch formal-ästhetischer Eigenschaften unterscheidet. Im Sinne eines Genres beschreibt das klassische Weltkino aber gerade nicht alle Filme der Welt, sondern traditionell Filmproduktionen des globalen Südens, weshalb hin und wieder auch von einem Dritte Weltkino die Rede

ist. An diese Rahmungen des Weltkinos schließt eine zentrale Kritik an, die gegenüber der Weltkinotheorie formuliert werden kann. Dem Weltkino wird das Verhaften in binären Differenzierungsmustern wie Hollywood versus der Rest der Welt, Modernität versus Tradition, Zentrum versus Peripherie, Globalität versus Lokalität vorgeworfen (vgl. Strohmaier 2019b, S. 56).⁹²

Eine Errungenschaft des Weltkinos ist dennoch die Öffnung des Blicks und die Erweiterung dessen, was als Welt und was als Kino verstanden wird, sprich eine Erweiterung des Filmkanons und das Sichtbarmachen künstlerischer Praktiken, die unter dem Primat von Hollywood und europäischen Filmproduktionen meist übersehen bleiben. Weltkinematografische Studien verfolgen im filmhistorischen Kontext meist das Ziel, möglichst viele und unterschiedliche regionale und nationale Kinematografien in den Blick zu rücken und so den eigenen Horizont zu öffnen.⁹³ Das Weltkino steht deshalb nicht nur für kulturelle Authentizität, es steht auch für eine Vermittlung dieser kulturellen Authentizität für kulturfremde Rezipient*innen. Im Kontext des iranischen Kinos laufen also verschiedene filmtheoretische Zugänge zusammen, die spezifische diskursive Rahmungen der Filme und damit auch Erwartungen erklären können. Erstens sind die Spuren des Dritten Kinos als antiimperialistische Filmtheorie zu finden; zweitens stehen Erwartungen einer kulturellen Authentizität im Raum.

Eine wesentliche Rolle in der Etablierung des Weltkinos kommt internationalen Filmfestivals zu, die sowohl einen wesentlichen Rezeptionsort der vier iranischen Filme in dieser Arbeit, aber auch des außerhalb Irans rezipierten iranischen Kinos allgemein, ausmachen.

Today, the celebration of Iranian cinema at Cannes Film Festival – among a myriad of other festivals in four corners of the world – means the commencement of its global dissemination around the planet. (Dabashi 2019a, S. 134)

Cannes steht hier synonym für eine Festivalfamilie, deren Oberhäupter an der Côte d’Azur, am venezianischen Lido und in Berlin residieren und iranische Filme gerne als Weltkino präsentieren. Dass der Besuch eines Filmfestivals mit bestimmten Erwartungen einhergeht, hat Bill Nichols bereits in den 1990er Jahren und in einem expliziten Bezug zu iranischen Festivalfilmen hervorgehoben: „An encounter with the unfamiliar, the experience of something strange, the discovery of new voices and visions serve as a major incitement for the festival“ (1994, S. 17). Die Sehnsucht nach der Innovation, dem

⁹² Diese essenzialistische Problematik erkennend, streben Weltkinotheoretiker*innen seit einiger Zeit transnationale Erweiterungen des Weltkinos an; vgl. Chaudhuri 2005; vgl. Dennison und Lim 2006; vgl. Āurovičová und Newman 2009; vgl. Nagib 2012; zu nennen ist hier auch das 2021 ins Leben gerufene und bei Brill erscheinende Online-Journal *Studies in World Cinema*.

⁹³ Diese Erweiterung des Kanons hat in der Filmwissenschaft letztlich eine regelrechte *tour du monde* ausgelöst. Europäische Kultkinematografien wie die französische Nouvelle Vague, der dänische Dogma-Film oder der italienische Neorealismus zählen je nach Verständnis des Begriffs ebenso zum Repertoire der *World Cinema Studies* wie das brasilianische Cinema Novo, Entwicklungen des afrikanischen Kinos oder eben der iranische Film; vgl. Badley et al. 2006. Die Sonderstellung der im Vergleich zu Hollywood unterrepräsentierten Regionen und Kulturen zeigen Mette Hjorts und Duncan Petries *The Cinema of Small Nations* 2007 oder auch der Sammelband *Cinema at the Periphery* herausgegeben von Dina Iordanova, David Martin-Jonez und Belen Vidal; vgl. Iordanova et al. 2010.

Unbekannten oder Fremden visualisiert sich z. B. in langen Schlangen vor den Ticketschaltern der Berlinale, wenn Cineast*innen aus aller Welt auf eine der begehrten Karten für eine Weltpremiere stundenlang anstehen.

Like the anthropological fieldworker, or more casually, the tourist, we are also invited to submerge ourselves in an experience of difference, entering strange worlds, hearing unfamiliar languages, witnessing unusual styles. (ebd.)

Nichols vergleicht die Rolle der Festivalbesucher*innen konkret mit der von Tourist*innen und arbeitet dabei einen wichtigen Aspekt heraus, um die Motivation des Besuchs zu veranschaulichen. In Anlehnung an Dean MacCannells Theorie der ‚back region‘ (vgl. 1973) führt Nichols aus, dass Festivalbesuche und das Interesse am Fremden mit dem Verlangen nach Authentizität einhergehen. Die Zuschauer*innen würden glauben, dass sowohl die Filme als auch deren Aufführung im Festivalkontext einen Blick in das private Hinterzimmer des Fremden erlauben und so Informationen bereithalten, die im regulären Kinobesuch verborgen bleiben (vgl. Nichols 1994, S. 19–20). Das Entwickeln und Erkennen von Mustern im iranischen Festivalfilm löse daher eine besondere Freude aus, da das Fremde ein Stück weit bekannt gemacht werden könne (vgl. ebd., S. 27).

Ein Grund, wieso sich das von Haghghi monierte Reiseführer-Image durchgesetzt haben könnte, ist womöglich der Stil des neuen iranischen Kinos der 1980er und 1990er Jahre, das Kiarostami maßgeblich geprägt hat. Im Dokumentarstil mit Laien gedrehte Alltagsgeschichten, die überwiegend die einfach lebende Landbevölkerung zeigen und sich häufig um die Schicksale von Kindern drehen, dominieren das Bild des iranischen Kinos in seiner ersten Blütephase, etwa bei Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi oder dem frühen Jafar Panahi (vgl. Farahmand 2002, S. 99; Gregory 2008, S. 6; Tapper 2002, S. 20; Farahmand 2006, S. 350). Es entstand schnell der Eindruck, das iranische Kino würde das echte Leben einfangen und repräsentieren, was eng verbunden ist mit der Idee des Weltkinos als Form authentischen Filmschaffens.

Am Beispiel der Rezeption der Filme Abbas Kiarostamis auf dem São Paulo International Film Festival stellen Ferdinando Martins und Daniel Marcolino Claudino de Sousa fest, dass häufig ein Filmverständnis vorherrscht, bei dem filmischer Realismus und ein naiver Realismus, im Sinne einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Lebensrealität, verwechselt werden: „Although the biggest part of his work is fictional, it is understood as documentary. And many of the scenes are taken as part of Iranian unmediated soul“ (2015, S. 188–189). Ein weiterer wichtiger Aspekt, den die Autoren neben der vermeintlichen Authentizität der Filme aufgreifen, bezieht sich auf die Annäherung an Unbekanntes, die in Kiarostamis allegorischen Filmen automatisch mitschwingt. „Kiarostami’s reception reveals that there is a tendency to folklorize what is unknown about Iran in the western world“ (ebd.). Diese Folklorisierung des Unbekannten oder Fremden im iranischen Kino kann auf die Begriffsgeschichte des Weltkinos zurückgeführt werden, mit dem das iranische Festivalkino eng verbunden ist. Wer oder was

im Sinne des klassischen Weltkinos als ‚fremd‘ gilt und welche Problematiken damit verbunden sind, wird im Vorläuferbegriff „foreign art cinema“ deutlich, der bis in die 1960er Jahre kursierte (Dudley 2004, S. 9).⁹⁴ Das Adjektiv ‚foreign‘ markiert hier eine nicht-westliche ethnische Differenz, während ‚art cinema‘ für eine künstlerische Differenz im Vergleich zum Hollywoodkino steht und damit indirekt ein formal-ästhetisches Regelwerk aufwirft, dem Weltkino-Filmemacher*innen entsprechend zu folgen haben.⁹⁵

Nicht nur formal, sondern auch diskursiv geben Filmfestivals als Hochburgen des Weltkinos somit bestimmte Rahmen vor, die Unbekanntes, Fremdes oder Differenz präeterminieren. Humberto Saldanha versteht Filmfestivals als Räume, in denen Alterität verhandelt wird; allerdings ziehen sie aufgrund ihrer Kurationspolitik häufig kulturessenzialistische Deutungsrahmen heran (vgl. 2019, S. 45). Das zeigt sich beispielsweise auch in Statuten des World Cinema Fund, einer Filmförderung, die institutionell mit der Berlinale verbunden ist und damit das deutsche Pendant zum Hubert Bals Fund darstellt, der wiederum mit dem Rotterdam Film Festival gekoppelt ist.⁹⁶ Als Schwerpunktregionen und Länder der Förderung sind Lateinamerika, Zentralamerika, die Karibik, Afrika, der Nahe und Mittlere Osten/Zentralasien, Südostasien, der Kaukasus sowie Bangladesch, Nepal, Mongolei und Sri Lanka aufgeführt; und auch einige iranische Filme, die später bei internationalen Filmfestivals zu sehen waren, sind unter Beteiligung dieser Förderung entstanden.⁹⁷ Auf der Homepage des World Cinema Fund heißt es:

Vom *World Cinema Fund* gefördert werden Filme, die ohne Unterstützung nicht entstehen könnten: Filme, die mit einer ungewöhnlichen Ästhetik überraschen, die starke Geschichten erzählen und ein authentisches Bild ihrer kulturellen Herkunft vermitteln. (World Cinema Fund o. J.)⁹⁸

Die europäisch situierte Filmförderung sowie das damit verbundene Filmfestival schreiben also durch ihre Förderrichtlinien nicht nur vor, welche Art von Film Filmemacher*innen des globalen Südens für das deutsche respektive europäische Publikum realisieren sollen, um die lokale Kinolandschaft vielfältiger zu machen; sie legen absurderweise ebenfalls fest, welche Geschichten und Bilder kulturell authentisch sind und welche nicht. Das Problematische daran legt Miriam Ross dar:

⁹⁴ Zu den Anfängen des World Cinema in den 1960er Jahren siehe auch Cowie 2004.

⁹⁵ Zum *art cinema* schreibt David Bordwell: „The art cinema motivates its narratives by two principles: realism and authorial expressivity. On the one hand the art cinema defines itself as a realistic cinema. It will show us real locations (Neorealism, the New Wave) and real problems (contemporary ‘alienation’, ‘lack of communication’, etc.)“; Bordwell 2008, S. 153.

⁹⁶ Miriam Ross spricht daher auch vom Filmfestival als Produzent, da es durch seine institutionellen Verwicklungen indirekt Einfluss darauf nimmt, welche Filme überhaupt gedreht werden können; vgl. Ross 2011.

⁹⁷ ZEIT DES ZORNS (SHEKARCHI, R.: Rafi Pitts, IR, DE 2010) und THINGS THAT YOU KILL (R.: Alireza Khatami, FR, PL, CAN), der noch in Produktion ist, wurden z. B. vom WCF gefördert.

⁹⁸ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Studie ist der Text auf der Homepage des WCF bereits aktualisiert worden. Die Formulierung findet sich jedoch noch immer auf der Webseite der Kulturstiftung des Bundes; vgl. Kulturstiftung des Bundes o. J.

More often than not, the national framework that is made available on screen adheres to what international film festival audiences have come to expect of developing-world modes of being: conditions of poverty are assumed and social structures built upon limited resources are anticipated. (2011, S. 264)

Malakeh Shahi-zadeh bestätigt diesen Eindruck auch am Beispiel iranischer Festivalfilme der 1980er und 1990er Jahre. Sie merkt an, dass speziell ein Großteil der gefeierten Filme entweder ein dunkles Sozialbild in der Islamischen Republik zeichnet oder exotische und primitive Iranbilder reproduziert (vgl. Shahi-zadeh 2017, S. 26).

Die stereotypisch weltkinematografischen Erwartungshaltungen von Zuschauer*innen, Filmfestivals und anderen Institutionen, die Filme als ethnografische Mikroskope verstehen, bringen Filmemacher*innen des globalen Südens also in Bedrängnis. Möchten sie dem Anspruch des Publikums gerecht werden und ihre Chancen auf Auswertung und Sichtbarkeit bei internationalen Filmfestivals erhöhen, begeben sie sich nicht selten in ein Dilemma zwischen Selbstexpressivität und Selbstaussstellung. Überwiegt letztere, wird Weltkinofilmemacher*innen mitunter aus den eigenen Reihen vorgeworfen, Filme speziell für den Westen zu machen und voyeuristische Sehnsüchte zu bedienen (vgl. Chaudhuri 2005, S. 6; vgl. Elsaesser 2012, S. 388). Auch Kiarostami wurde von iranischen Filmkritiker*innen häufig dafür kritisiert, mit seinen langsamen Rhythmen und Alltagsdarstellungen der ländlichen Bevölkerung Irans nur ein bestimmtes, westlich-intellektuelles Publikum zu adressieren und dessen Iranklischees zu bestätigen (vgl. Manafi 2012, S. 95; vgl. Esfandiary 2012, S. 7). Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass sich heute durchaus iranische Filme in Festivalkatalogen finden, die mit diesem Bild brechen – ich denke etwa an humorvolle Filme wie Haghhighis *PIG* oder auch Ali Jaberansaris *TEHRAN: CITY OF LOVE* (IR, UK, NL 2018). Gleichzeitig schaffen Förderinstitutionen und Filmfestivals durch ihre Ausschreibungen und Regularien weiterhin einen Nährboden für Stereotypisierungen, wie sie Edward Said bereits 1978 in seiner Monografie *Orientalism* (1979) anprangert.

Als Orient bezeichnet er das Unbekannte, das sich vom Bekannten/westlich Eigenen unterscheidet und dabei imaginiert und geografisch determiniert wird (vgl. Said 1979, S. 54). Orientalistische Stereotypisierungen finden unabhängig davon statt, ob das Andere oder Fremde als Abweichung vom Eigenen glorifiziert oder herabgewürdigt wird.⁹⁹ Alena Strohmaier fasst die Problematik orientalistischen Denkens präzise zusammen:

Diese Repräsentationen würden den geographischen Ort entlang von Stereotypen und Binari-täten beschreiben und so zu einer Imagination beitragen, die dem realen Ort, ob seiner kulturellen und sozialen Vielfalt, in keiner Weise gerecht werde. (2019b, S. 69)

⁹⁹ Janet Afary und Kevin Anderson nehmen daran anschließend Michel Foucaults anfängliche Begeisterung für die Islamische Revolution ins Visier: „If Orientalism means stereotyping the East and its way of life (either by glorifying it or vilifying it), if it means romanticizing the exotic sexuality of the East (heterosexual or homosexual), then Foucault was probably an Orientalist“, so Janet Afary und Kevin Anderson 2005, S. 20.

Ein weltkinematografisches Denken, das die Konstruktion des iranischen Kinos maßgeblich prägt, krankt in seiner ursprünglichen Form an einer binären Denklöge, bei der kulturelle Differenzen nicht nur manifestiert, sondern auch essenzialisiert werden. Es krankt daran, dass Film gerade nicht in seiner spezifisch filmischen Befähigung zur kulturellen Hervorbringung und Differenzierung wahrgenommen wird.

Hamid Dabashi kritisiert orientalistische Praktiken nicht nur bei Aufführungen iranischer Filme, sondern allgemein bei der Ausstellung iranischer Kunstwerke in westlichen Kreisen: „Art exhibitions of things Oriental are to re/assure the Occidental“ (2019a, S. 101).¹⁰⁰ Das Fremde wird demnach nicht nur essenzialisiert und objektiviert; es dient vor allem der Legitimation und Sicherung des Selbst. Die zweite Problematik, die sich in der orientalistischen Diskursbildung des Fremden in Festivalkontexten findet, schließt daran an. Werden Filme als authentische Repräsentation der Wirklichkeit und, wie in diesem Fall, fremder Subjekte verstanden, gerät der eigene Anteil an der Konstitution des Films als auch des Fremden in den Hintergrund. Anders gesagt, es gerät aus dem Blick, dass der Film, das Fremde und letztlich auch die Zuschauer*innen konstruierte und situierte Phänomene darstellen, die nicht starr und gegeben, sondern beweglich und fragil sind – Aspekte, die innerhalb eines *de-Westernizing* zentral sind.

Auf eben jenen Aspekt der Konstruktion weist aber bereits Nichols hin, wenn er sich mit der Faszination Filmfestival und ganz explizit mit der Faszination am Fremden im iranischen Festivalkino beschäftigt. Er glaubt nicht an naive Zuschauer*innen, die das filmische Bild als mimetisches Abbild der Wirklichkeit verstehen, sondern betont den Eigenanteil an der Wissensproduktion, dem sich das Publikum durchaus bewusst ist und woraus es die Lust am Festivalfilm erst schöpft.

As festival-goers we experience a precarious, ephemeral moment in which an imaginary coherence renders Iranian cinema no longer mysterious but still less than fully known. Like the tourist, we depart with the satisfaction of a partial knowledge, pleased that it is of our own making. (Nichols 1994, S. 27)

Nichols Ansatz stützt somit auch Mani Haghighis Einwand, iranische Festivalfilme weder als Iranreise-führer zu betrachten noch die darin verhandelten Subjekte als mysteriöse Forschungsobjekte zu verstehen, die die Zuschauer*innen aus sicherer Distanz beobachten können. Der Fremdheitsdiskurs in Rezeptionskulturen des iranischen Festivalfilms konstituiert sich also schon bei Nichols zumindest in Ansätzen vor dem Hintergrund einer Relationalität zwischen Film und Zuschauer*in, gleichzeitig greift er das Prinzip der Selbstreflexivität auf, das für Überlegungen zur politischen Subjektivierung als Form von *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino wichtig ist.

¹⁰⁰ In seinem Aufsatz konkretisiert er dies exemplarisch an der Eröffnungsrede des früheren Leiters des Haus der Kulturen der Welt in Berlin im Rahmen der Ausstellung *Entfernte Nähe. Neue Positionen iranischer Künstler* aus dem Jahr 2004.

Dass die Aushandlung des Fremden im iranischen Kino untrennbar von Subjektivierungs- und damit auch *de-Westernizing*-Prozessen ist, die die Zuschauer*innen durchlaufen, möchte ich in der Analyse von FISH & CAT veranschaulichen. Das Fremde im iranischen Kino ist nichts, das sich pauschal benennen lässt, sondern von den Zuschauer*innen selbst hervorgebracht wird. Ich diskutiere nachfolgend eine Verschiebung des Fremdheits-Diskurses auf der Ebene der Erfahrung, die sich in Anlehnung an Bernhard Waldenfels' Phänomenologie des Fremden als Fremdwerden der Erfahrung greifen lässt. Die Phänomenologie des Fremden, die sich mit FISH & CAT nachvollziehen lässt, erlaubt zum einen, *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino auf den Ebenen von Raum, Zeit und Körper zu denken. Sie erlaubt aber auch, den Fremdheits-Diskurs im iranischen Kino jenseits von starren Ideologien und Repräsentationslogiken zu denken. Mit der Phänomenologie des Fremden, die am Horrorfilm FISH & CAT deutlich wird, lässt sich ein antiessenzialistischer Zugang zum Fremdheits-Diskurs im iranischen Kino etablieren, der das Fremde weder folklorisiert und objektiviert noch an seiner Existenz zweifelt (wie Welschs Transkulturalität).

Speziell iranische Festivalfilme, zu denen alle vier Beispiele dieser Studie zählen, die zwar nicht exklusiv, aber auch ein kulturfremdes Publikum adressieren, werden gerne als Weltkino gerahmt, das filmhistorisch Parallelen zum Horrorkino respektive seinem Fremdheitsdiskurs aufweist. Die sogenannten kulturfremden, exotischen Welten dienten lange als beliebter Schauplatz von Horrorerzählungen, bevor ab den 1950er Jahren vor allem das Bekannte oder Häusliche zum Aushandlungsort des Grauens wurden (vgl. Jancovich 2002, S. 3–4). Nicht zuletzt aufgrund der Dar- und Ausstellung oder *exploitation* von Andersartigkeit und dem Umgang mit Differenz ist das Horrorkino oft in die Kritik geraten und als misogyn, homophob oder rassistisch abgewertet worden (vgl. Williams 1990; vgl. Benschhoff 1998; vgl. Creed 2002; vgl. Cartmell et al. 1999). Das Fremde, wenn auch weniger als Schreckgespenst gedacht, steht in klassisch weltkinematografisch orientierten Lektüren iranischer Filme ebenfalls für eine Fremdkultur oder ein kulturelles Fremdsjekt, was angesichts transnationaler Perspektiven, Prozessen des Transfers, der Durchmischung und der Relationalität jedoch problematisch scheint. Eine phänomenologische Annäherung an das Fremde, mit der sich *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino greifen lässt, scheint mir gerade auch aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive reizvoll, um eurozentrische Problematiken der Objektivierung und des Voyeurismus auch innerhalb der iranischen Filmforschung entgegenzutreten.

9 Gestörte Erwartungen. Fremderfahrung in FISH & CAT

Wie kaum ein anderes Genre lebt das Horrorkino von der „*Angstlust* gegenüber des Fremden“, die die Menschen seit jeher fasziniert (Honold 2006, S. 26). Schon aufgrund seiner Genreaffinität lässt der erste transnational rezipierte iranische Horrorfilm FISH & CAT (R.: Shahram Mokri, IR 2013) erahnen, dass er auf hier näher zu bestimmende Art und Weise mit dem Fremdheits-Diskurs in Verbindung steht, der in der Rezeptionskultur des iranischen Kinos weniger im Horror-Kontext als im Weltkinokontext verortet ist. Mit FISH & CAT lässt sich diese Vorstellung des Fremden aus einer phänomenologischen Perspektive verschieben, die zum einen mit der Idee der politischen Subjektivierung in Verbindung steht und zum anderen neue Erkenntnisse über das Fremde und das Eigene preisgibt. Diese neuen Erkenntnisse sind wertvoll, um die Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino auch in einem kosmopolitischen Kontext zu diskutieren, worauf die hiesigen Analysen zusteuern.

Die Handlung des Films ist schnell zusammengefasst: Eine Gruppe Teheraner Studierender fährt an einen im Wald gelegenen See im Umland der Hauptstadt Irans, um dort ein Winddrachen-Festival zu feiern. So wie das Genrekino mit Verfahren der Wiederholung und Routinisierung in Verbindung gebracht wird, ist auch das Winddrachen-Festival im Film als ein solches wiederkehrendes Ereignis eingeführt. Es handelt sich bei dem Festival um einen Wettbewerb, den die jungen Erwachsenen jedes Jahr an diesem Zeltplatz zwischen dichten Laubwäldern ausrichten – dieses Jahr wird aber etwas anders sein. Während die Studierenden ihre Zelte aufschlagen und die Drachen vorbereiten, schleichen zwei merkwürdige Restaurantbesitzer um das Lager. Sie verstecken sich hinter den Bäumen; sie beobachten die jungen Erwachsenen; der eine, Babak, trägt ein blutverschmiertes T-Shirt, eine Machete und einen Sack blutiger, undefinierbarer Fleischreste in einer Tüte bei sich; die Männer installieren Tellereisen-Tretfallen, die sich vor allem zur Jagd auf größere Säugetiere wie Wölfe und Bären (oder Menschen) eignen; und spätestens, wenn Babak menschliche Leichenteile im Wald mit Laub bedeckt, wird klar, dass die beiden Restaurantbesitzer nichts Gutes im Schilde führen. Im Camp wird unterdessen eine junge Frau namens Maral vermisst. Sie wird jedoch nicht die einzige vermisste Person bleiben und so scheint es immer wahrscheinlicher, dass nicht nur Lamm, Huhn und Rind im nahegelegenen Restaurant serviert werden, sondern hin und wieder auch Menschenfleisch auf der Speisekarte landet.

FISH & CAT gilt als der erste iranische Slasher (vgl. Sachs 2015); den *Special Orrizonti Award for Innovative Content* hätte der Film aber vermutlich nicht erhalten, wenn er lediglich ein transnational bekanntes Szenario aus zahlreichen Slasher- und Backwood-Horrorfilmen in den Iran verlegt hätte. Der mehr als zweistündige Film zeichnet sich dadurch aus, dass er ohne Schnitt auskommt, sprich aus einer

einigen Plansequenz besteht.¹⁰¹ Das ist jedoch noch nicht alles. Die Kamera bewegt sich im Kreis und kehrt immer wieder an Orte zurück, an denen sie bereits war. Durch narrative Wiederholungen sehen die Zuschauer*innen Szenen mehrfach, manchmal aus anderen Perspektiven, manchmal identisch. In FISH & CAT läuft die Zeit weder vorwärts noch rückwärts, sondern verschiedene Zeitebenen gleiten durcheinander hindurch.

Der Film setzt dabei auch auf unterschiedliche Figurenensembles, die nicht auf derselben Raum- und Zeitebene verortet sind. Die Figuren bewegen sich in unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedliche Richtungen, kreuzen sich dabei oder verschwinden plötzlich wieder aus dem Bildkader.¹⁰² Neben den Studierenden, den Restaurantbesitzern und den Zwillingen gibt es beispielsweise noch ein weiteres Ensemble: zwei Frauen, die sich im Beisein eines Geistes, der nur von der einen gesehen werden kann, ebenfalls um den See bewegen.¹⁰³ Die Bewegungen der Kamera und der Figuren in FISH & CAT erfolgen auf konzentrischen Kreisen, und so erweist sich der Film schließlich als eine Möbiusschleife, in der weder innen und außen, Gegenwart und Vergangenheit noch Anfang und Ende eindeutig auszumachen sind. FISH & CAT bricht jegliche Chronologie durch Verflechtungen von Raum und Zeit zu Gunsten einer Achronie auf¹⁰⁴.

Der Film stört gängige und auch innerhalb des Films zunächst behauptete lineare Bewegungen von Raum, Zeit und Körper. So etabliert er ein eigenartiges zirkuläres Raum-Zeitmodell, das die Zuschauer*innen aktiv involviert und von ihnen verlangt, über das Dargestellte hinaus zu denken. Darin schließt der Film an Überlegungen zur allegorischen Poetik im iranischen Kino an (vgl. Langford 2019, S. 189) – diese hat sich bereits als wertvolle Strategie des *de-Westernizing* im iranischen Kino erwiesen (Kapitel 4). FISH & CAT ist damit einer der wenigen Filme, der auch in wissenschaftlichen Arbeiten zum iranischen Kino erwähnt wird. Michelle Langford betrachtet das zirkuläre Raum-Zeitmodell in FISH & CAT in ihrer Monografie zu Allegorie und Widerstand als Sinnbild für die iranische Jugend.¹⁰⁵

¹⁰¹ Ähnlich wie Alexander Sokurows RUSSIAN ARK (RUSSKIY KOVCHEG, RU, DE 2002) oder auch Sebastian Schippers VICTORIA (DE 2014) ist der Film somit in Realzeit gedreht.

¹⁰² Der Filmemacher gibt in einem Interview mit dem Filmverleiher Walter Ruggle an, für diese Figurenkonstellationen von den Bildern M.C. Eschers inspiriert worden zu sein; vgl. Ruggle und Mokri 2015, S. 4–6.

¹⁰³ Es stellt sich heraus, dass die ältere der beiden Ärztin (vermutlich Psychologin) ist und die jüngere, Nadia, wohl zum dritten Mal interviewt. Dabei scheint es nicht nur um Nadia zu gehen, sondern um ihre Beziehung zu einem Mann. Genauer gesagt, um Nadias Beziehung zu einem Geist namens Jamshid. Die Zuschauer*innen sehen und hören Jamshid, wenn er erzählt, dass er vor seinem Tod Journalist war, bis es politische Probleme gab. Mehr erzählt der Film nicht. Die Ärztin kann Jamshid hingegen nicht sehen und auch für die Studierenden-Gruppe, die am See zeltet, scheint der Geist, der ihre Wege regelmäßig kreuzt, unsichtbar.

¹⁰⁴ Achronie meint ein nicht zu entwirrendes Raum- und Zeitsystem; vgl. Kuhn 2011, S. 196.

¹⁰⁵ Langfords Interpretation stützt sich auf die soziale und ökonomische Situation, der die sogenannte ‚dritte Generation‘ ausgesetzt ist. Die *nasl-e sevom* meint die demografische Kohorte, die nach der Islamischen Revolution und nach der Generation, die im Iran-Irak-Krieg kämpfen musste, geboren wurde. Diese Bevölkerungsgruppe wuchs in der liberal-reformerischen Regierung Khatamis von 1997 bis 2005 auf, die ihnen Zugang zu Bildung ermöglichte, wirtschaftlichen Aufschwung und vor allem Hoffnung auf Veränderungen im Land versprach. Mit dem konservativen Backlash und der ökonomischen Misswirtschaft unter Ahmadinedschad zerbrachen für viele junge Iraner*innen die vielversprechenden Zukunftsvisionen. Die an den iranischen Universitäten gut ausgebil-

Mokri's film paints a picture of a generation wishing to transcend a world tainted by the actions of an older generation, but instead being caught up in ever-repeating cycles that lead nowhere. [...] Mokri constructs an elaborate cinematic moebius strip, which becomes a powerful emblem for contemporary Iranian society. (ebd., S. 11)

Meine Analysen des Films werden die von Langford ebenfalls beschriebenen zirkulären Strukturen des Films und auch die Idee, dass der Film Bewegungsstörungen vollzieht, die ein lineares Vorwärtstkommen in Raum und Zeit nicht zulassen, unterstützen. Die Stagnation in *FISH & CAT* an die prekäre Situation der Jugend in Iran anzuschließen und als nationalkinematografische Metapher zu lesen, ist aus einer sozialgeschichtlichen Perspektive auf den Film nachvollziehbar.¹⁰⁶ Mich interessiert jedoch weniger, was das Stagnieren im Film über die soziale Situation in Iran aussagen könnte, sondern inwiefern diese Stagnationen die Erwartungen der Zuschauer*innen stören und so zu einer politischen Subjektivierung und damit einem *de-Westernizing* beitragen.

Zunächst soll in der Analyse veranschaulicht werden, wie der Film Erwartungen an den Film schürt, mit denen eine filmische oder Genre-Welt konstituiert wird, um sie dann von innen heraus wieder aufzubrechen. Ich beziehe mich in den Analysen auf sogenannte *cues*, die im Film zum Einsatz kommen und die, ähnlich wie schon die Farben in *A DRAGON ARRIVES!*, die Zuschauer*innen in eine bestimmte Richtung lenken. Dadurch erwarten die Zuschauer*innen sowohl bestimmte Handlungen innerhalb des Films als auch emotionale Reaktionen ihrer selbst. Die Erwartungsgenerierung, die eng verschränkt ist mit der Idee einer Genrefizierung als Slasher-Film, zeichne ich sowohl kognitionstheoretisch als auch sensomotorisch nach. Dabei zeigt sich: Die Zuschauer*innen erwarten nicht nur einen kannibalischen Mord und kinematografische Schocks, weil der Film als Slasher gelabelt wurde, sondern weil er diese Erwartungen auf den Ebenen von Raum, Zeit und Körper situativ anregt. Mit der zirkulierenden Narrationsstruktur des Films werde ich veranschaulichen, wie der Film die Erwartungen der Zuschauer*innen und damit auch die Genrefizierung des Films anregt und immer wieder stört, da er das lineare System von Raum, Zeit und Körper ins Schwanken bringt. Der Film verfremdet demnach das Slasher-Genre, indem er fremdartige Konzepte von Raum, Zeit und Körper realisiert, wodurch gleichzeitig der Blick auf das Eigene gerichtet wird, das sich im relationalen Verhältnis zum Fremden konstituiert.

dete junge Elite trifft in der Realität auf einen schrumpfenden öffentlichen und privaten Sektor, so dass die dritte Generation die mit Abstand höchste Arbeitslosen- und Niedrigbeschäftigungsquote des Landes aufweist; vgl. Razavi 2015, 150, 159.

¹⁰⁶ Der Film genießt in Iran Kultstatus und konnte 2013 und 2014 große Boxoffice-Erfolge in Iran feiern; vgl. Mad Distribution o. J.. Dass er bei den Zuschauer*innen in Iran also einen Nerv der Zeit trifft, kann durchaus argumentiert werden.

9.1 Genrefizierung

Durch Wiederholungen bestimmter filmischer Praktiken in spezifischen historischen oder auch kulturellen Kontexten treten zumindest vorübergehend Normen und Erwartungen hervor, die zu einer gewissen Institutionalisierung von Genres beitragen (vgl. Ritzer und Schulze 2016a, S. 13). Schon Stephen Neale hat darauf verwiesen, dass die Konstitution von Genres an bestimmte Erwartungshaltungen der Zuschauer*innen gebunden ist (vgl. 1980, S. 52–55). Mich interessiert daher, wie FISH & CAT durch das Triggern spezifischer Erwartungen der Zuschauer*innen an den Film und das Filmerleben erst zum Slasher-Film wird.

Dafür möchte ich veranschaulichen, wie FISH & CAT durch ein proleptisches Vorwegnehmen der Handlung Elemente im Film ikonografisch auflädt und so ein kognitiv greifbares Muster etabliert, mit dem die Erwartung steigt, dass ein kannibalischer Mord an den Teheraner Studierenden durch die drei Restaurantbesitzer stattfinden wird. Diese Musterbildung bringt einen Raum hervor, den ich in Anlehnung an die Kognitionstheorie als *mental space* bezeichne. Im zweiten Abschnitt möchte ich veranschaulichen, wie der Film nicht nur durch denkbare Ding- und Figurenkonstellationen die Schockerwartung vorantreibt. Es spielen vor allem auch raum-zeitliche Musterbildungen eine wesentliche Rolle, die die Spannung steigern, den spezifischen Angstprozess aktivieren und durch Wahrnehmungsmuster den Eindruck vermitteln, es ereigne sich jeden Moment etwas Schockierendes. Es wird also erwartet, dass etwas passiert, was wiederum an eine spezifische emotionale Reaktion geknüpft ist. Die Genrefizierung von FISH & CAT erfolgt demnach sowohl durch das Zeichnen eines *mental* als auch eines *emotional space*.

9.1.1 Mental Space

Michelle Langford schreibt in ihren Ausführungen zur allegorischen Poetik des iranischen Kinos auch Genres allegorisches Potenzial zu. Das heißt, Genres beeinflussen die Navigations-, Interaktions- und Interpretationsmöglichkeiten der Zuschauer*innen. „This becomes possible where such genres are heavily codified through narrative conventions, iconography and stereotypes“ (Langford 2019, S. 18). Dass Zuschauer*innen aber überhaupt in der Lage sind die filmische Welt zu vervollständigen, hängt mit dem Erkennen von Mustern zusammen, die in bekannte Schemata überführt werden, wie es auch in David Bordwells kognitivistischer Filmtheorie anklingt (vgl. 1985, 1989). Diese Schemata lassen die Zuschauer*innen bestimmte Erwartungshaltungen einnehmen, die wiederum zur Genrefizierung des Films im Rahmen der Filmrezeption beitragen.

We approach any text (as well as films, plays, paintings, music etc.) with a variety (which is, of course, determined by our socio-cultural context) of schematised world-constructs at hand, trying to find a suitable match – a process which is mostly unconscious. (Allen 2013, S. 10)

Schematisierte Welten entstehen, da die Zuschauer*innen sowohl im Vorfeld des Films, aber, wie FISH & CAT zeigen wird, auch während des Film-Sehens sogenannte *mental spaces* generieren, die Erwartungen und Vorahnungen prägen. *Mental spaces* sind demnach wichtige Bausteine, auf denen sich Genres, filmische Welten sowie diskursive Bedeutungen artikulieren können.

Der Begriff *mental space*, der auf Gilles Fauconnier zurückzuführen ist (vgl. 1984, S. 40), beschreibt ein dynamisches Konzept, das in spezifischen Situationen für einen spezifischen Zweck hergestellt wird (vgl. Allen 2013, S. 12). Sie sind nicht universell anwendbar, sondern entstehen immer nur situativ und als variable Konstrukte, was sie für Überlegungen zu antiessenzialistischen Weltaushandlungen im iranischen Kino sinnvoll erscheinen lässt. In FISH & CAT werden also *mental spaces* etabliert, die bei den Zuschauer*innen den Eindruck erwecken, es handle sich bei dem Film um einen Slasher. Wie im Film zunächst ein *mental space* hergestellt wird, der die Erwartung schürt, dass sich etwas Schockierendes ereignen wird, lässt sich bereits an der Eröffnungsszene des Films gut veranschaulichen.

Der Film beginnt mit einer Texttafel, die ein Ereignis des Horrors nicht nur andeutet, sondern explizit ankündigt respektive verbal vorwegnimmt.¹⁰⁷ Die Zuschauer*innen sind dadurch in der Lage, den Horror und die strukturellen Bedingungen, die zu seinem Eintreffen führen, detailliert zu imaginieren. Der Prolog beginnt mit einem Insert, das behauptet, der Film würde auf wahren Vorkommnissen in Iran Ende der 1990er Jahre basieren. Die Einführung fungiert nicht nur als Verweis auf die scheinbare Authentizität des Falls, sie nimmt vielmehr die horroreske Handlung vorweg – der Prolog ist Prolepse.¹⁰⁸ Demnach seien drei Restaurantköche verhaftet worden, da sie ungenießbares Fleisch servierten. Kurze Zeit später seien Mutmaßungen öffentlich geworden, es habe sich dabei um Menschenfleisch einer Gruppe verschwundener Studenten¹⁰⁹ gehandelt.

Based on true events-Einführungen sind im Film nicht ungewöhnlich, das Vorwort von FISH & CAT besticht aber darin, dass der Hinweis nicht nur textuell eingeblendet, sondern zusätzlich aus dem Off vorgelesen wird. In Anlehnung an Markus Kuhn lässt sich hier eine sprachliche Erzählinstanz ausmachen (vgl. 2011, S. 85) – und zwar im doppelten Sinne. Der Simultaneinsatz von Texttafel und Off-Stimme betont die erzählte Geschichte der iranischen Vergangenheit und aktualisiert sie für die Zuschauer*innen in der Gegenwart im Sinne eines hörenden und lesenden Verarbeitens der Information. In FISH & CAT fungiert also die Texttafel als eine präzise Konstruktions- oder Bebilderungsanleitung, die

¹⁰⁷ Der proleptische Prolog in FISH & CAT erinnert damit auch an die bekannte schiitische Theaterform *ta'ziyeh*. Dabei handelt es sich um ein Passionsspiel, das streng codiert ist, Musikdarbietungen integriert und das in der Wüste von Kerbela erlittene Martyrium von Imam Husain bin Ali Hossein, Enkel des Propheten Mohammad, nachspielt und somit in die Jetzt-Zeit überträgt. Den Zuschauer*innen ist der Ausgang der Geschichte also bekannt, nur die Art und Weise die Geschichte zu erzählen variiert; vgl. Wittmann 2019, S. 36.

¹⁰⁸ „Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren“; Kuhn 2011, S. 196.

¹⁰⁹ In der Texttafel ist nur die männliche Form genannt.

den Zuschauer*innen ein Modell der (vermeintlich) erzählten Geschichte zur Verfügung stellt. Die Texttafel ist der Bauplan für die Architektur der filmischen Welt und die Genrezuschreibung.

Der Prolog unterstützt den Genrefizierungsprozess in *FISH & CAT*, denn durch die Prolepse werden einzelne Bestandteile der Erzählung ikonografisch aufgeladen. Die Zuschauer*innen erkennen im Film strukturelle Parallelen zwischen der sprachlichen Vorausweisung und der gegenwärtigen Handlung; ein Schema entsteht, dessen Bauweise Allen am Beispiel der sogenannten „pattern-acquisition“ ausführt:

[W]e learn to understand and experience objects, activities, ideas, situations, etc., in terms of typical spatial and functional relationships associated with them. We can then recognize either part or whole of that concept and through the activation of the respective schema, infer information on the nature of the object, activity, idea, situation, etc., that is unavailable to our sense perception. (2013, S. 10)

Beim Film-Sehen arbeiten sich Zuschauer*innen ähnlich wie beim Puzzlen durch zahlreiche und unterschiedlich geformte Puzzleteile, um durch spezifische Steckkombinationen ein stimmiges Bild hervorzubringen. Die einzelnen Kleinteile werden dabei oft nach Farbe oder Form sortiert, durch Schauen als auch haptisches Abtasten der Puzzle-Teile – in der neoformalistischen Filmtheorie auch als *cues* bezeichnet (vgl. Thompson 1995, S. 30) – werden mögliche Anschlussstellen gesucht. Für sich stehend, sind die drei Puzzleteile Restaurantköche, Studierende und Nordiran unauffällig. Als innerfilmische ‚Steckkombination‘ oder Relationen werden sie allerdings zum bildlichen Ausdruck des angekündigten Horror-Szenarios. Die situative und spezifische Herstellung von *mental spaces* erlaubt also ein Genre-Werden auch ohne ein prädestiniertes Vergleichszentrum außerhalb von *FISH & CAT*, das als transtextueller *cue* zu verstehen wäre (ebd., S. 37–38). Slasher-Kenner*innen mögen im Setting ‚junge Erwachsene treffen auf dubiose, blutverschmierte Gestalten in abgeschiedener ländlicher Szenerie‘ transtextuelle Referenzen zu anderen Kannibalen-Horrorfilmen herstellen¹¹⁰, die Erwartungen, die der Film generiert, sind aber nicht davon abhängig.

Die Geschichte der auf der Texttafel rekapitulierten Vergangenheit, das Ereignis kannibalischer Morde in den 1990er Jahren, scheint sich in *FISH & CAT* zu wiederholen. Die idyllische Szenerie am See zwischen dichten Laubwäldern wird aufgrund der proleptischen Vorausweisung des Geschehens und dem Wiederholen der sprachlich wie textuell etablierten Muster des kannibalischen Horrors zum Konflikttraum, in dem es sehr wahrscheinlich zur mörderischen Auseinandersetzung zwischen den Studierenden und den Kannibalen kommen wird – die Genrefizierung und filmische Weltkonstruktion der Zuschauer*innen scheinen aufzugehen.

Die Texttafel, die den ersten Bildern des Films vorausseilt, etabliert ein in die Zukunft weisendes Raum-Zeit-Konzept, das die darauffolgenden im Film dargestellten Ereignisse sowie die audiovisuellen

¹¹⁰ Man denke z. B. an den Horrorklassiker *BLUTGERICHT IN TEXAS (THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE, R.: Tobe Hooper, US 1974)* oder die Horrorfilmreihe *WRONG TURN (US 2003 – 2014)*, in denen junge Erwachsene zum Opfer von Kannibalismus werden.

Bewegtbilder in eine Logik bettet, die als Vorwärtsschreiten auf das Horrorereignis denkbar ist. Der Film aktiviert im Konnex von Raum, Zeit und Körper Prozesse der kinematografischen Angst, die die Zuschauer*innen einen kinematografischen Schock erwarten lassen. Die räumlichen, zeitlichen und verkörperten *cues*, auf die ich im Folgenden eingehe, führen also dazu, dass die Zuschauer*innen eine spezifische Emotion erwarten, weshalb ich im Folgenden von der Konstitution eines *emotional space* spreche.

9.1.2 Emotional Space

Um einen Film einem oder auch mehreren Genres zuzuordnen oder sich für oder gegen das Schauen eines spezifischen Genres zu entscheiden, werden in der Regel Erlebensweisen wie das Lachen, Weinen oder Fürchten einbezogen (vgl. Grotkopp 2019a).¹¹¹ Versteht man Genres als Räume, die bestimmte Erwartungen hervorrufen, lässt sich dies besonders gut greifen. Hegt man Erwartungen, ist damit in der Regel nicht nur eine strukturelle Beschaffenheit einer Situation gemeint (z. B. Urlaub als Erwartung dem Alltag zu entfliehen), sondern immer auch schon eine körperlich-leibliche sowie emotionale Dimension angesprochen (z. B. das Kitzeln der warmen Sonnenstrahlen auf der Haut oder das Gefühl der Entspannung am Strand). Speziell im Horrorkino führen Erwartungen an das emotionale Erleben des Films gleichermaßen dazu, dass Fans vor dem Hintergrund der Angstlust nicht genug von dem Genre bekommen können, während andere ihm aus Angst vor der Angst lieber aus dem Weg gehen.¹¹² Vom Subgenre Slasher wird in der Regel erwartet, ein extremes Body Genre mit drastischen Bildern der Gewalt und Blutexzessen zu sein, in dem sich die Zuschauer*innen weniger um das Schicksal der Figuren im Film sorgen als um sich selbst. Die Sorge oder auch die Angst im Slasher-Film haben die Zuschauer*innen vor dem Ekel und der Übelkeit, die sie in der Regel am eigenen Leib als Schock erfahren (vgl. Morsch 2008, S. 14–15). Ständen oben verbale Verfahren im Fokus, mit denen FISH & CAT die Erwartung schürt, dass der Film auf ein Horrorereignis zusteuert, möchte ich im Folgenden veranschaulichen, wie auch Bild und Ton – und genauer – Mobilisierungen von Bild und Ton in einem linear gedachten Raum- und Zeitmodell Schockerwartungen schüren.

Ich ziehe zur Veranschaulichung eine Sequenz des Films heran, die im Rahmen der in Deutschland verfügbaren DVD-Veröffentlichung des Films als *Waldbegegnung* betitelt wurde. In der Sequenz lässt sich gut veranschaulichen, dass für kinematografische Emotionen wie Angst raum-zeitliche Bewe-

¹¹¹ Diese Annäherung an den Genrebegriff über Erlebensweisen geht vor allem auf Christine Gledhill zurück, die ein Genre nicht als taxonomisches System versteht, sondern mit bestimmten Erfahrungsmodi assoziiert; vgl. 2000, S. 229.

¹¹² Zum ästhetischen Paradox der Angstlust im Horrorfilm siehe Julian Hanichs Monografie *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. Im Rekurs auf neu-phänomenologische Leibtheorien arbeitet der Filmwissenschaftler über Prozesse der Engung und Weitung des wahrgenommenen Leibes strukturelle Ähnlichkeiten zwischen sexueller Erregung und Angst heraus; vgl. Hanich 2010.

gungsfigurationen verantwortlich sind, die ähnlich wie kognitionstheoretische *mood cues* (vgl. Smith 2003) im Film „Stimmungen, Atmosphären und Gefühle“ hervorrufen und so auf eine „affektive Reaktion“ des/der Zuschauer*in bezogen werden können. Die Filmwissenschaftler Hermann Kappelhoff und Jan-Henrik Bakels fassen dieses Phänomen mit dem ästhetischen Begriff der Ausdrucksbewegung zusammen, die sich zwischen Film und Zuschauer*in realisiert (2011, S. 84).¹¹³ Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Film durch raum-zeitliche Bewegungsmuster nicht nur einen *mental*, sondern auch einen *emotional space* kinematografischer Angst herausbildet; oder anders gesagt, eine Ausdrucksbewegung des Schocks einsetzt, die zur Genrefizierung und konventionalisierten filmischen Weltkonstitution maßgeblich beiträgt.

Der Schock ist eine Angstform, die dreidimensional zu verstehen ist. Allerdings nicht nur im Sinne von Erzählung, Struktur und Wirkungsästhetik, sondern auch in der triadischen Verbindung aus Raum, Zeit und Verkörperung.

Unter dem Gesichtspunkt der *Erzählung* haben wir es im Schock mit einem dramatischen Moment des Umschlags zu tun, *strukturell* gesehen mit dem Einbruch des Unvermittelten in die Kohärenz des Werks, unter dem Aspekt der *Zeit* mit der Aufspaltung temporaler Kontinuität durch die Figur des Plötzlichen und in *wirkungsästhetischer* Hinsicht mit einem ekstatischen Augenblick der Präsenz, der sich als Erschrecken artikuliert. (Morsch 2008, S. 18)

FISH & CAT veranschaulicht bereits mit der proleptischen Texttafel zu Beginn des Films ein raum-zeitliches Schema kinematografischer Angst, das sich als Dauer zwischen der Ankündigung und dem tatsächlichen Eintreten des Ereignisses erweist. Je näher das bedrohliche Ereignis kommt, desto kürzer wird die Wartedauer – die Spannung steigt und Prozesse der Angst werden initiiert. Angst im Horrorfilm ist demnach maßgeblich an räumliche, zeitliche und verkörperte Veränderungsprozesse innerhalb der intersubjektiven Beziehung zwischen Zuschauer*in und Film gebunden, wie Julian Hanich in der Bestimmung der Ausdrucksbewegung der Angst veranschaulicht.

The metamorphoses – a phenomenological closeness of the threatening object, a constriction of the lived-body, a densification of time and a certain degree of social distance to the world – are constitutive parts of the magical transformation that comes with *all* types of cinematic fear. (2010, S. 22)¹¹⁴

Die Ausdrucksbewegung kinematografischer Angst lässt sich sowohl als Mobilisierung oder lineare, vorwärtsschreitende Annäherung von Körpern im Bild als auch der mimetisch miteinander verbundenen Körper des Films und des Zuschauer*in-Körpers verstehen. Eine Veränderung des Nähe-Distanz-Verhältnisses führt also zu Spannungssteigerung und einer gesteigerten Erwartung, dass gleich etwas Schockierendes geschehen wird.

¹¹³ Die Ausdrucksbewegung diskutiert Hermann Kappelhoff ausführlich in seiner Monografie *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*; vgl. Kappelhoff 2004.

¹¹⁴ Es gibt verschiedene Formen der Angst im Kino, worauf ich in Kapitel 11 am Beispiel von UNDER THE SHADOW noch genauer eingehen werde.

In der Sequenz lockt der dubiose Restaurantbesitzer Babak eine Studentin namens Parvaneh unter einem Vorwand vom Camp weg in den Wald. Parvaneh befindet sich allein in ihrem Auto und sucht nach CDs, als Babak an ihre Fensterscheibe klopft und beginnt, pausenlos und eindringlich auf sie einzureden. Die Studentin steigt aus dem Auto, wobei Babak ihr körperlich sehr dicht gegenübersteht und behauptet, dass ein Wasserhahn, der das Restaurant und das Camp verbindet, mit ihrer Hilfe abgestellt werden müsse. Anders als Parvaneh sind die Zuschauer*innen aufgrund der proleptischen Informationen über den kannibalischen Studierenden-Mord gewarnt, dass die Begegnung der beiden Figuren kein gutes Ende nehmen könnte. Parvaneh, die Babaks Drängen nachgibt, wird von der schützenden Gruppe ihrer Freund*innen separiert, folgt dem Mann und erscheint so als ideales Mordopfer. Auf dem Weg in den Wald platziert der Film offensichtliche ikonografische *cues*, die den Eindruck der wachsenden Gefahr für die junge Frau auf der kognitiven Ebene schüren. Bezeichnend ist etwa eine halbverscharrte Leiche, die Babak hastig und von Parvaneh unbemerkt mit Blättern bedeckt, aber auch die dynamische Kamera sowie der Sound wetzender Messerklingen auf der Tonebene kündigen darüber hinaus das Unheilvolle an und setzen kinematografische Angstprozesse durch formal-ästhetisch ausgehandelte emotionalisierende Verfahren in Gang.

Bevor die Studentin Parvaneh den Wald betritt und dem Restaurantbesitzer Babak folgt, bleibt sie noch einmal stehen und dreht sich, das Zögern förmlich ins Gesicht geschrieben, in Richtung des Lagers um. Die Kamera ist dabei halbnah und seitlich auf sie gerichtet, sie folgt Parvanehs Blick zurück jedoch nicht, so dass für die Zuschauer*innen der rettende Fluchtweg zurück zum Camp visuell verstellt bleibt. Es ist eine einseitige rotierende Bewegung des Figurenkörpers, die kurz darauf im Wald noch einmal zu sehen ist und so auf die Parvaneh begleitenden Zweifel und Unsicherheiten wiederholt verweist. Auf dem Weg in den Wald hinein sowie auch innerhalb des Waldes bleibt die Kamera halbnah auf die junge Frau gerichtet und positioniert sich im Wechsel dicht hinter und neben ihr.

Die Gefahr lässt sich hier nicht nur denken, sie realisiert sich auch atmosphärisch als „räumliche spürbare Stimmungsqualität“ (Böhme 2014, S. 25). Durch das permanente Changieren zwischen Neben- und Hinterpositionierung kreist die Kamera Parvaneh im wahrsten Sinne des Wortes ein, was nicht durch Schnitte erzeugt wird, denn der Film ist bekanntlich in nur einer Einstellung mit Handkamera gedreht und als 134-minütige Plansequenz konzipiert.¹¹⁵ Die Einkreisung erfolgt durch die rotierende Kamera in flüssigen Bewegungen, was bildlich an die Annäherung eines Hais an seine potenzielle Beute erinnert. Die Einkreisung Parvanehs schreibt dem Bild unruhige Bewegungen ein, die wiederum von den Zuschauer*innen, die den Bewegungen auf verkörperte Art und Weise folgen, als beunruhi-

¹¹⁵ Ein choreografischer Kraftakt sowohl vor als auch hinter der Kamera, wie Mokri verrät: „Alle mussten wir unsere Kreise drehen, denn wenn die Kamera eine Bewegung machte, dann musste die ganze Equipe dahinter diese[r] Bewegung folgen“; Ruggle und Mokri 2015, S. 13. Nicht nur der Kamera-Body, sondern auch der Körper des Kameramanns Mahmoud Kalari umzingeln in dieser Sequenz also gefährlich nahe den Körper der Parvaneh-Darstellerin Ainaz Azarhoush.

gend wahrgenommen werden können. Die Zuschauer*innen sehen durch die halbnahen Einstellungen überwiegend Parvanehs Körper sowie einen Teil der gitterstabartigen Bäume des Waldes. Der Blick des Publikums ist damit ebenso eingekesselt, wie die Figur im Film; die Zuschauer*innen sehen genauso wenig wie Parvaneh in die Ferne und wissen nicht, was gleich passieren wird – ein zentrales Mittel, um die Spannung in *FISH & CAT* durch Schemata intersubjektiven, verkörperten Kontakts zu steigern.

Der körperliche Kontakt zwischen Babak und Parvaneh ist durch die Informationen, die der Film zur Verfügung stellt, kognitiv als Bedrohung der jungen Frau greifbar. Er ist ein Muster, aus dem heraus sich Horror in naher Zukunft ereignen könnte. Es sind aber vor allem die einkreisenden Bewegungen der Kamera, die dicht auf die Figur im Film gerichtet sind, die den Raum für die Zuschauer*innen durch einen kleinen Blickradius beengen und damit unübersichtlich und unruhig wirken lassen. Die *Découpage* – einerseits der Abstand des subjektivierten Kamerakörpers zu den anderen Körpern im Film und andererseits die Dauer dieser Positionierung (vgl. Kirsten et al. 2019, S. 7) – ist hier also für die Aktivierung von Angst in der *Waldbegegnung* wesentlich verantwortlich. Raum-zeitliche Anordnungen vermitteln den Eindruck, das Horrorereignis sei zum Greifen nah, wofür nicht nur die Kamera, sondern auch das Sounddesign in der Sequenz verantwortlich ist. Innerhalb der Sequenz ist immer wieder eine knarrende Tonabfolge zu vernehmen, die zusätzlich durch einen aufsteigenden Flötenton und das frequentierte Einsetzen von wetzenden Messerklingen untermalt wird. Der Sound in der Sequenz ist für die Aktivierung kinematografischer Angstprozesse von großer Bedeutung, denn er adressiert sowohl die kognitive Verarbeitung des Gesehenen und Gehörten als auch die körperlich-leibliche Wahrnehmung der audiovisuellen Ausdrucksbewegungen – wesentliche Eigenschaft des Filmtons, um Assoziationen sowohl zu denken als auch wahrzunehmen (vgl. Fahlenbrach 2008, S. 85–86).

Vor allem die wetzenden Messerklingen, die die Bewegungen durch den Raum begleiten, lösen bei den Zuschauer*innen ein beunruhigendes Gefühl aus, da sie in Anlehnung an Michel Chion einerseits ein kausal-figuratives Hören ermöglichen, also eine kognitive Tonverarbeitung, bei der das Publikum trotz der Unsichtbarkeit der Geräuschquelle deren Herkunft erkennen kann (vgl. 2019 [1993], S. 23); andererseits schneiden sich die grellen und lauten Klänge auf aufdringliche Art und Weise in die Gehörgänge der Zuschauer*innen und verleihen dem ansonsten eher stillen filmischen Raum durch die Lautstärke und Dynamik der Klänge zusätzlich eine Unruhe. Hinzu kommt ein immer lauter werdendes Atmen Parvanehs, deren Stimmfarbe im Gespräch mit Babak brüchig wird und ihre Verunsicherung in der merkwürdigen Situation im Wald untermalt. Die Inszenierung der Sequenz sorgt bei den Zuschauer*innen für Anspannung und eine Aktivierung der Angstprozesse, die Hanich in Anlehnung an den Phänomenologen Hermann Schmitz und seine Ausführungen in *Der Leib* (vgl. 2011

[1965]), nicht nur räumlich und zeitlich, sondern auch leiblich greifbar macht.¹¹⁶ „According to Hermann Schmitz, the lived-body experience generally shifts on a continuum between *constriction* and *expansion*“ (Hanich 2010, S. 102).

Der phänomenologische Leibbegriff ist für die Überlegungen zur kinematografischen Angst zentral, denn es geht hier weniger um den objektiv messbaren, physiologischen Körper – z. B. schwitzende Hände oder ein rasender Puls –, sondern um die Empfindung der Angst am subjektiv wahrgenommenen und nur durch Beschreibung greifbaren Leib (vgl. ebd., S. 15). Für die phänomenologische Bestimmung von Angst im Kino ist die Gerichtetheit oder Orientierung der Zuschauer*innen, die nach Schmitz auch als Verortung des Leibs bezeichnet werden kann, ein wesentlicher Bezugspunkt. Wie Hanich betont, differenziert Schmitz zwischen relativer und absoluter Verortung des Leibs, wobei er mit der relativen Verortung den physischen Körper und die Position des Subjekts zum Gegenstand der Bedrohung aus geometrischer Sicht meint, während die absolute Verortung hingegen auf den phänomenologischen Leib ausgerichtet ist. Zuschauer*innen empfinden im Kino Angst, da die räumlichen und zeitlichen Verortungen des horroresken Subjekts oder Objekts Auswirkungen auf die Wahrnehmung des eigenen Leibs haben; eine Wahrnehmung, die sich nach Schmitz über die Pole Engung und Weitung strukturieren lässt. Während es möglich ist, sich der relativen Verortung zum Beispiel durch das Schließen der Augen und Ohren beziehungsweise des Stummschaltens des Tons zu entziehen, ist es nicht möglich, sich der absoluten Verortung zu entziehen. Hanich beschreibt das Gefühl der Angst im Horrorfilm als ein Wegwollen, das einem Aus-der-Haut-Brechen-Wollen gleicht, das aber nicht gelingen kann (vgl. ebd., S. 103).¹¹⁷ Angst im Kino bemisst sich demnach nicht allein daran, was gefürchtet wird, sondern wie sich die räumliche, zeitliche und verkörperte Beziehung zwischen Zuschauer*in und bedrohlichem Ereignis im Film auf den Polen Annäherung und Distanzierung sowie Engung und Weitung in der relativen wie auch absoluten Verortung gestaltet; und diese Angst ist ein wichtiger Baustein, um die Genrefizierung des Films und die filmische Weltkonstitution zwischen Film und Zuschauer*in in *FISH & CAT* voranzutreiben.

Der beengte Raum und das auf die Zuschauer*innen einprasselnde Sounddesign in der *Waldbegegnung* lösen in der verkörperten Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in eine Wahrnehmung leiblicher Verengung aus. Die Zuschauer*innen erfahren also am eigenen Leib die im Film ausgedrückten räumlichen und zeitlichen Verdichtungen als Druck oder Spannung, was zu einer gesteigerten Er-

¹¹⁶ Die Neue Phänomenologie, der Schmitz zugeordnet wird, setzt sich zum Ziel, den Menschen nicht die Welt, sondern ihr eigenes Leben begreiflich zu machen; vgl. Schmitz 2014, S. 7. Darin schließt die neue Phänomenologie an meine Idee an, dass kosmopolitische Weltartikulationen im iranischen Kino vor allem mit politischen Subjektivierungsprozessen in Verbindung stehen, die die Zuschauer*innen durchlaufen. Ich möchte jedoch dafür argumentieren, dass gerade das Begreiflich-Machen des eigenen Lebens auch ein Begreiflich-Machen von Welt ist.

¹¹⁷ Die Unmöglichkeit, aus der eigenen Haut auszubrechen, setzt Hanich wiederum in Bezug zu Schmitz' Überlegungen zur erotischen Lust. Daraus leitet er seine zentrale Antwort der Studie ab, die sich mit den phänomenologischen Strukturen der Angstlust beschäftigt.

wartung des beängstigenden Schocks beiträgt. In Anlehnung an Christiane Voss kann die Sequenz als immersiv beschrieben werden, womit sie eine „erwartungskonstituierende, koordinierte Bewegung unterschiedlicher Körper und Dinge“ meint (2017, S. 209). Es sind lineare Bewegungskoordinationen auf der Ebene des filmischen Materials, aber auch innerhalb der Zuschauer*innen-Wahrnehmung, die die Erwartung schüren, dass ein schockierendes Ereignis des Horrors in Kürze eintreffen wird. FISH & CAT etabliert mit der Prolepse und den skizzierten audiovisuellen Verfahren der räumlichen Annäherung und zeitlichen Verdichtung in der *Waldbegegnung* demnach eine lineare Logik des Horrors: mit dem Näherkommen des Ereignisses verdichtet sich die Zeit, und die Dauer des Wartens auf den Mord scheint sich zu verkürzen. Alle Zeiger in der beschriebenen Sequenz stehen auf Schock, da Bild, Ton und Handlung spannungsvoll ineinandergreifen und als kinematografisches Beziehungsgeflecht das lineare und vorwärtsschreitende raum-zeitliche und verkörperte Bewegungsschema der Angst aktivieren. Die audiovisuellen Bewegungen vermitteln die räumliche Nähe des angekündigten Ereignisses, und die Zuschauer*innen rechnen jeden Augenblick mit dessen schockierendem zeitlichem Eintreten, das die Anspannung als Dauer des Wartens beenden würde.

Doch sowohl das Warten auf den Mord an Parvaneh als auch an den anderen Studierenden wird in FISH & CAT zunehmend zum ‚Warten auf Godot‘: Babak bringt Parvaneh nicht um; es ereignet sich kein Mord, und so lässt sich die Erfahrung, die der Film vermittelt, als Erfahrung gestörter Erwartungen beschreiben. Die Genrefizierung stagniert, sie hakt und die filmische Weltkonstitution weicht zunehmend vom Bauplan ab. Die Selbstverständlichkeiten und Automatismen der Zuschauer*innen geraten ins Stocken. Es realisiert sich hier weniger ein Slasher, sondern eine Slasher-Störung, die sich als weitere *de-Westernizing*-Strategie im irritierenden iranischen Kino ausweist, da sie zu einer politischen Subjektivierung der Zuschauer*innen beiträgt.

9.2 Genre-Störung

Auch wenn Genres an spezifische Erwartungen geknüpft sind, bedeutet das nicht, dass diese Erwartungen nicht veränderbar sind. Anders gesagt, die Flexibilität und Transformationsfähigkeit von Genres ist immer schon an flexible und variable Erwartungshaltungen geknüpft. Ich habe die Sequenz *Waldbegegnung* für das Close Reading des Films ausgesucht, da sich hier sowohl die Erwartungs-Generierung als auch Erwartungs-Störung gut zu erkennen geben, also eben jenes Spannungsverhältnis zwischen Konvention und Variation, auf das auch Higbee und Bâ mit ihrer Idee der *re-presentation* verwiesen haben (siehe Kapitel 7.3). Der affektive Übergang vom Genre-Werden zum Anders-Werden und damit auch das Spannungsverhältnis zwischen Genre und Genre-Störung werden hier nachvollziehbar. Um eine Genre-Störung handelt es sich, wenn Genremuster „durch narrative, dramaturgische, allgemein ästhetische oder andere Strategien unterlaufen werden“ (Preußner und Schlickers 2019, S. 7). Genre-Störungen sind immer schon Bestandteil des Genres, da die kinematografischen Ordnungssys-

teme nicht als unbewegliche Produktionsleitfäden, sondern als konstruierte Kategorien zu betrachten sind, die sich stets verändern, grenzüberschreitend agieren und sich gegenseitig durchwandern und vermischen (vgl. Blaseio 2004; vgl. Neale 2005; vgl. Kuhn et al. 2013; vgl. Dibeltulo und Barrett 2018; vgl. Altman 1999).

Für Genre-Störungen, die sich als unterbrochene, gestörte oder umgelenkte Erwartungen zu erkennen geben, greift die Anglizistin Martina Allen auf den Begriff *genre blending* zurück. Das *genre blending* entwickelt sie in Abgrenzung zur Genrehybridität, die nach Allen als Denkkonzept Gefahr läuft, als Durchmischung zweier oder mehrerer reiner und ursprünglicher Genres betrachtet zu werden. Die Idee des *genre blending* folgt demnach dem weitverbreiteten Ansatz, dass Genres niemals in Reinform existieren und somit immer hybrid sind (vgl. Neale 2005, S. 248–251).¹¹⁸ Der Begriff Genrehybridität ist aus dieser Perspektive also eine Tautologie und sollte aktualisiert werden. *Genre blending* beschreibt weniger eine Filmform, sondern Momente innerhalb des Rezeptionsprozesses, in denen sich die Zuschauer*innen der allgegenwärtigen, aber nicht immer wahrnehmbaren Heterogenität und Veränderbarkeit von Genres bewusst werden. „Most blending remains covert and unobtrusive; we only become aware of the blended character of a construction when we come across surprising twists, logical inconsistencies or structural clashes“ (Allen 2013, S. 12).

In der *Waldbegegnung* wird eben jenes *genre blending* durch strukturelle Konflikte für die Zuschauer*innen wahrnehmbar. Die Sequenz changiert zwischen beängstigenden und humorvollen Momenten, die die Slasher-Genrefizierung immer wieder durchkreuzen. Dabei handelt es sich vor allem um Verzögerungstaktiken, die die raum-zeitliche Struktur des zielgerichteten linearen Vorschreitens des Films unterbrechen. Der unerwartet harmlose Ausgang der *Waldbegegnung*, der durch das gestörte Raum-Zeit-System vorangetrieben wird, stellt schließlich auch auf der narrativen Ebene einen Twist dar, da sowohl der Mord als auch die klassische Idee vom kinematografischen Schock unerfüllt bleiben.

Den Rahmen einzelner analytisch zu bestimmender Verzögerungslogiken bildet bereits die Dauer der gesamten Sequenz. Zwischen Parvanehs Eintreten in den Wald und dem unversehrten Verlassen des Dickichts liegen mehr als neun Minuten¹¹⁹ – ein verhältnismäßig langer Zeitraum, in dem es schwer ist, die Spannung konstant aufrechtzuerhalten. Das Eintreffen des angekündigten kannibalischen Mordes an Parvaneh wird zusätzlich durch humorvolle Einbrüche konstant hinausgezögert. Zu diesen Momenten des Bruchs zählen etwa ein absurdes knapp einminütiges Händewaschen, zu dem Babak Parnaveh mitten im Wald drängt, das für die Zuschauer*innen unsichtbar außerhalb des Bildka-

¹¹⁸ Genrehybridität kann demnach nicht als Abweichung einer zentristischen Norm verstanden werden. „Nicht das Genre geht also der Genre-Hybridisierung voraus; ‚vorgängig‘ ist vielmehr die Genre-Hybride – und die Fixierung einzelner Genres setzt eine simplifizierende Lektüre einer Konstellation voraus, die immer schon die Einzelgenres transgrediert“; Liebrand und Steiner 2004, S. 8–9.

¹¹⁹ FAC 1:09:40 – 1:18:09

ders vollzogen wird und dafür von Babak detailliert kommentiert wird.¹²⁰ Als Babak und Parvaneh anscheinend den zu reparierenden Wasserhahn erreichen, der unter einer Falltür verschlossen ist, schreibt sich erneut in eine Sequenz der Bedrohlichkeit etwas Humorvolles ein. Babak fragt Parvaneh nach dem Schlüssel zur Falltür (wohl wissend, dass sie keinen hat), woraufhin die Studentin perplex reagiert. Babak entschuldigt sich bei ihr, dass er sie nun umsonst in den Wald gelockt habe und fragt sie, ob er sich ihr Taschenmesser vielleicht ausleihen dürfe, um damit das Schloss zu öffnen. Parvaneh willigt zögernd ein, und Babak durchschneidet mit dem Messer ein Kabel, was er in einer gespielten ‚trottelligen‘ Art mit einem witzigen Unterton kommentiert: „Was würden Sie sagen, wenn ich erzählte, dass ich was falsch gemacht habe? Das war die Telefonleitung des Wächters“ (FAC 01:15:32-01:15:40). Es ist nicht nur die Telefonleitung des Wächters, sondern die einzige Verbindung in die Außenwelt, denn Handyempfang gibt es an dem See nicht.

Bezeichnend für die Szene und das Verhältnis zwischen Genre und Genre-Störung ist vor allem die Kamera, die sich vom Geschehen immer wieder abwendet. Durch Praktiken des Ausscherens an die Bildränder (etwa durch die Figur Babaks sowie auch der Kamera) bricht der Film die von ihm selbst angestoßenen Vorwärtsbewegungen auf, wobei die intersubjektive Annäherung zwischen Zuschauer*innen und filmischem Material sowie die damit einhergehende Vorwärtsbewegung in Raum und Zeit unterbrochen werden. In FISH & CAT tauchen zusätzlich dritte Figuren – z. B. zwei mysteriöse, einarmige Zwillinge in roten Latzhosen und zuletzt Parvanehs Freunde – im Bildkader auf, die die Bildkomposition verändern. Auf der Handlungsebene brechen die dritten Figuren die gefährliche Situation für Parvaneh durch die Öffnung der Isolation auf; auf der ästhetischen Ebene verlangen diese Wechsel im Bild von den Zuschauer*innen, sich ebenfalls im Bild zu re-orientieren und den Blick neu auszurichten.



Abb. 19 Zwillinge im Hintergrund

¹²⁰ FAC 1:11:41 – 1:12:35

Nähe und Distanz sowohl zwischen Kamera und Schauspieler*innen als auch zwischen Film und Zuschauer*in changieren demnach unentwegt, was zum *genre blending* als Strategie der Genre-Störung beiträgt und mit dem Changieren gleichzeitig eine in dieser Arbeit wiederkehrende *de-Westernizing*-Struktur aufgreift. Der Begriff *blending*, den Allen von Fauconnier und Turner übernimmt, beschreibt „the partial projection of structural elements and schemata from one mental space onto another“ (Allen 2013, S. 12) – damit erinnert das *genre blending* an eben jene affektiven Übergänge von einem Zustand in den anderen, die Transformation der Objektwelt, räumliche Neuordnungen und damit neue Weltwahrnehmung im irritierenden iranischen Kino bedingen. Mit FISH & CAT und dem Bezug zum Affektbegriff lässt sich Allens Idee erweitern, denn das *blending* wird hier nicht nur kognitiv, sondern auch körperlich-leiblich ausgehandelt; so erweist sich die Genre-Störung nicht nur als Wechsel zwischen unterschiedlichen *mental*, sondern auch *emotional spaces*.¹²¹ Diese affektiven Übergänge lassen sich hier als Übergang zwischen Genre und Genre-Störung denken, als ein Changieren zwischen erfüllten und gestörten Erwartungen.

Es zeigt sich zunehmend, dass FISH & CAT auf ein zirkulierendes Raum-Zeit-Modell setzt, das den linear eingeführten Konnex von Raum, Zeit und Körper immer wieder stört und somit auf der ästhetischen Ebene Konventionen des Slasher-Genres unterläuft. Denn, wer sich im Kreis dreht, kommt sprichwörtlich nicht voran, und so schreitet die Laufzeit des Films zwar kontinuierlich fort, das erwartete schockierende Ereignis, der brutale kannibalische Mord, tritt im Film jedoch nicht ein. Spätestens ab der Hälfte des Films und nach mehreren Szenen mit Spannungspotenzial, in denen sich der Horror des Films hätte ereignen können, aber es nicht tut, wird immer fraglicher, ob in dem Film überhaupt noch etwas passieren wird. Dramaturgisch argumentiert, scheint der Film am retardierenden Moment zwischen Klimax und Katastrophe regelrecht festzustecken.

Tatsächlich verzichtet der Film vollständig auf explizite Gewaltdarstellungen, und so handelt es sich wohl um den ersten Slasher überhaupt, in dem kein Tropfen Blut zu sehen ist. Der Film generiert zwar Slasher-typische Schockerwartungen, durch die zirkulären Bewegungen kann er diese aber niemals erfüllen. Der Film bewegt sich unaufhörlich im Kreis, wie auch die Zuschauer*innen, die zwischen Anspannung und Entspannung, erfüllten und gestörten Erwartungen changieren. Eine radikale raumzeitliche Verdichtung auf der linearen Skala zwischen Nähe und Distanz sowie die radikale Verengung des Leibes auf der ebenfalls linear gedachten Skala zwischen Engung und Weitung wird innerhalb die-

¹²¹ Die Bildkomposition und die Kamerabewegungen tragen dazu bei, dass sich die Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in abwechselnd als nah und distanziert denken lässt, womit FISH & CAT auch an Matthias Wittmanns Überlegungen zu sogenannten Drehtüren im iranischen Kino anschließt. Drehtüren bezeichnen verschiedene kinematografische Strategien im iranischen Kino, die die Beziehung zwischen Zuschauer*innen-Raum und Bildraum durch Prozesse der Annäherung und Distanzierung aushandeln; vgl. Wittmann 2019, S. 23. Drehtüren streifen die Pole Nähe und Distanz nur und brechen nicht an einem der Pole aus. Wie der Begriff per se vermittelt, sind Drehtüren demnach Ausdrucksmittel für dynamische und affektive Übergänge.

ses schleifenförmigen Raum-Zeit-Konzepts verhindert – ebenso, wie die Darstellung des kannibalischen Mordes. Das stetige Changieren zwischen Dynamik und Unterbrechung mag eine Zeit lang für Spannung sorgen, es lässt sich aber auch mit einem Stop-and-Go-Verkehr vergleichen, der bei den Zuschauer*innen zu Ermüdungserscheinungen und Langeweile führen kann.

Doch FISH & CAT blufft nicht, wenn er behauptet, sich um einen kannibalischen Mord zu drehen. Gerade dann, wenn man mit dem kannibalischen Mord im Film nicht mehr rechnet, tritt er doch ein – aber nicht so, wie erwartet.

9.2.1 Kreisläufe und Leerstellen

Dass sich FISH & CAT um einen kannibalischen Mord dreht, ist wörtlich zu verstehen. Der Film erzählt in der Tat eine mörderische Geschichte; er erzählt diese allerdings nicht linear, sondern zirkulär. In der letzten Sequenz des Films, die in das DVD-Kapitel *Der Metzger* eingebunden ist, zeigt sich der zirkuläre Aufbau des Films um den Mord herum in seiner vollen Komplexität. Der Metzger ist Hamid, der dritte Restaurantkoch, dessen Existenz bis zu dieser Schlusssequenz des Films, wie so vieles, nur suggeriert wurde (in Gesprächen zwischen Babak und dem anderen Restaurantbesitzer Saeed). Hamid taucht zum ersten Mal auf, als Saeed und Babak gegen Ende des Films von ihrem harmlosen Streifzug durch den Blätterwald zurück zum Restaurant kehren. Harmlos ist er deshalb, da der Film bis dahin keinen Mord, nur Hinweise auf *bereits begangene* Morde gezeigt hat, wie etwa die zuvor erwähnte verscharrte Leiche im Wald, die Babak mit Blättern bedeckt.

Die Szene zeigt Hamid, der an einem Arbeitstisch größere Fleischteile zerlegt – eigentlich ein unauffälliges Bild für einen Restaurantkoch, wären da nicht rote Kopfhörer auf der Arbeitsplatte, die im Film zuvor bei einer Studentin zu sehen waren. Diese Studentin, so erzählte der Film, wird kurz darauf erfolglos im Camp gesucht. Der zirkulierende Gegenstand ist hier also deutlich als Hinweis eingesetzt, um Hamid als Mörder der Kopfhörer-Besitzerin zu verdächtigen und das Zerlegen der Fleischteile mit einem kannibalischen Akt zu verknüpfen. Es ist eine besonders grausame Assoziation, denn die offenbar zerlegte Studentin war schwanger, und so handelt es sich genau genommen um einen Doppelmord. So grausam die Vorstellung dieses Mordes ist, einen kinematografischen Schock, der das Publikum hochschrecken lässt, löst das Bild nicht aus.

Formal basieren Schocks auf einer der beiden Gegebenheiten: „a) an *abrupt and rapid visual change*, and b) a *sudden and stabbing increase of loudness*. One of these two elements *must occur*“ (Hanich 2010, S. 133). In der Szene gibt es aber keine plötzlichen Wechsel auf Bild- und/oder Tonebene und damit keine explizit filmischen Schockstrategien. Auch auf der narrativen Ebene kann hier nicht unbedingt von einer schockierenden Wendung gesprochen werden. Erstens muss man schon genau hinsehen, um den Kopfhörer zu erkennen und zweitens werden die dubiosen Restaurantbesitzer und ihr Umfeld seit der ersten Sekunde ihres Auftretens im Film als Kannibalen verdächtigt. Sie nun also

mit offenbar menschlichen Fleischteilen zu sehen, ist demnach keine gestörte, sondern vielmehr eine endlich erfüllte Erwartung.



Abb. 20 Rote Kopfhörer



Abb. 21 Rote Kopfhörer bei Hamid

Hamid macht sich nach dem Zerlegen des Fleisches in den Wald auf, die Kamera folgt dabei in gewohnter Weise der Figur. Die Tonebene gestaltet sich zunächst reizarm, es ist nur das natürliche Rascheln der Blätter unter Hamids Füßen und das zufriedene, friedliche Zwitschern der Vögel zu hören. Nach etwa einer Minute setzt leise Streichermusik ein, die den marschierenden Gang Hamids unterstreicht und so seine dynamische lineare Annäherung an ein noch ungewisses Ziel intensiviert. Immer wieder bleibt Hamid auf seinem Weg ins Dickicht stehen, versteckt sich hinter Bäumen und eilt dann zum nächsten Baum – eine Bewegung, die an ein taktisches Heranpirschen an ein potenzielles Opfer erinnert. Dann ist schließlich auch zu sehen, an wen sich Hamid anschleicht. Es ist eine junge Frau in einem roten Kapuzenpullover, die an einen Baum gelehnt auf der Erde sitzt, Musik hört und ein Buch liest. Die Kamera steht vor ihr und richtet ihren Blick damit auf Hamid, der hinter der Frau steht, einen gro-

ßen Holzstock in die Hand nimmt, ihn hochhebt und dann schneller werdend an die Frau heransprintet. Durch eine visuelle Dynamisierung verringert sich hier der räumliche Abstand zwischen den Figuren im Bild als auch zwischen Film und Zuschauer*in. Der Rhythmus der Musik und auch die Lautstärke folgen der Figurenbewegung allerdings nicht, das Musikstück wird stattdessen langsamer und endet. Wieder geschieht: nichts.

Während die Bewegungen Hamids auf der Bildebene Agitation und räumliches Näherkommen vermitteln und so den Eindruck erwecken, er wolle die junge Frau mit dem Stock erschlagen, bremst die langsamer werdende Musikgestaltung diese Beschleunigung wieder aus, so dass die auditive Ebene einer klassisch-linearen Verdichtung der Zeit entgegenwirkt. Das asynchrone Zusammenspiel von Bild und Ton durchkreuzt hier also erneut das Näherkommen des Ereignisses, indem es einen kinematografischen Tanz zwischen Annäherung und Distanzierung respektive Be- und Entschleunigung vollzieht.

Zunächst scheint die Begegnung zwischen Babak und der jungen Frau, die sich als die im Camp vermisste Maral herausstellt, entspannt zu verlaufen. Hamid ist freundlich, lächelt Maral an und scherzt. Die Kamera beobachtet das Zusammentreffen der beiden Figuren aus einer halbnahen reigungslosen Perspektive, die auch den Zuschauer*innen ein Beobachten der Szene aus sicherer Distanz ermöglicht. Maral und Hamid sitzen ebenso unaufgeregt nebeneinander, sie unterhalten sich über das bevorstehende Drachenfest – es ist ein friedliches Bild, das zum Verweilen einlädt.

Maral bietet Hamid an, mit ihr zusammen ihr Lieblingslied *Fisch und Katze* über Kopfhörer zu hören. Die sanften Klarinettenöne des Liedes vermitteln eine harmonische Leichtigkeit. Während die Klarinette ihre freundlichen Töne trällert, beginnt Maral mit sanfter, ruhiger und gleichmäßig intonierter Stimme aus dem Off zu sprechen. Sie erzählt nun, was gleich passieren wird, schafft so eine zeitliche Dissonanz zwischen Off-Stimme und Filmbildern. Marals Off-Stimme spricht:

Hamid zieht sein Messer aus seinem Ärmel, während ich die Augen schliesse, und sticht blitzschnell zu, durchschneidet meinen Hals, meine Adern, Blut sprudelt hervor, spritzt bis zum Baum. Ich versuche aufzustehen, aber es gelingt mir nicht. Warmes Blut rinnt und rinnt über meinen Körper, spritzt nicht mehr, aber färbt meine Kleider nach und nach rot ein, durchtränkt sie mit dem Rot des Blutes. Ich versuche, meinen Hals anzufassen, während Hamid aufsteht und mich aufmerksam beobachtet, mich leiden sieht. Meine Augen starren zum Himmel, das Blut rinnt aus Mund und Nase. Ich sterbe, bevor ich meine Lieblingsband sehen konnte. Alles geschah, nachdem Hamid sein Messer gezogen hatte. (FAC 2:07:48 – 02:08:43)

Als Maral ihren Off-Text beendet, ist zu sehen, wie Hamid das Messer aus seinem Ärmel zückt.



Abb. 22 Hamid und Maral

In der letzten Szene des Films, in der Hamid die zu Beginn des Films als vermisst gemeldete Maral tötet, gibt sich das eigenartige raum-zeitliche Narrationsmodell des Films zu erkennen. Die Zuschauer*innen sehen Maral als gegenwärtig auf der Bildebene. Gleichzeitig erzählt sie im Präsens von ihrer Ermordung und dem eintretenden Tod. Der Mord in FISH & CAT ist nicht visualisiert, dennoch kommt der Horror in der Sprache zum Ausdruck, was ein typisches Merkmal des suggerierten Horrors darstellt, der normalerweise eher im Mystery- oder Gruselfilm erwartet wird.

In contrast to direct horror's frightening perceptions of the horrific, suggested horror relies on *intimidating imaginations* of violence and/or a monster evoked through verbal descriptions, sound effects or partial, blocked and withheld vision. (Hanich 2010, S. 109).

Aus der visuellen Perspektive liegt der Mord in der Zukunft; auf der Tonebene sowie auch auf der Ebene der Imagination ist der Mord jedoch gegenwärtig. Es scheint hier eine raum-zeitliche Diskrepanz auf, die sich auch narratologisch erschließen lässt. Der Mord an Maral (und höchstwahrscheinlich auch noch der anderen Studierenden des Winddrachen-Festivals) bildet zwar den Endpunkt des *discours*, aber zugleich den Startpunkt der *histoire*: die letzte Szene des Films ist der eigentliche Anfang der Geschichte, die sich parallel in unterschiedliche Richtungen laufend, schichtartig um den Mord herum aufgebaut hat. Der Mord, auf den der Film seit nun mehr als zwei Stunden Laufzeit vermeintlich linear zusteuert, liegt bereits in der Vergangenheit. Der Mord als das erwartete Horrorereignis ist demnach nicht als Pol auf einer linearen Zeitachse zu verstehen, sondern als unerreichbares Zentrum.

Die Art und Weise, wie der Mord an Maral narrativ eingebettet ist, erinnert stark an das berühmte Loch im Filmdonut, das Rick Altman als wesentliches Merkmal des Kinos als Ereignis denkt (vgl. 1992, S. 2–3). Im Rekurs auf Altman diskutiert Sabine Nessel das Loch im Donut als Leerstelle, was sich auf den Mord an Maral übertragen lässt.¹²² Als Leerstelle ist der Mord zwar nicht durch agitative raum-zeitliche Bewegungsfigurationen, aber durch Sprache performativ hervorgebracht. Mit Marals Off-

¹²² Nessel bezieht sich in ihrer Analyse auf Jean Eustaches LA MAMAN ET LA PUTAIN (FR 1973).

Stimme nutzt FISH & CAT also einen Sprechakt „als Medium des Ereignisses, dem er in seiner ganzen Undarstellbarkeit Gestalt verleiht (Text), nicht ohne gleichzeitig Manifestation unseres stimmlichen und gestischen Reservoirs zu sein (Körper)“ (Nessel 2008b, S. 36). In FISH & CAT erscheint der Horror als gefühlte Gegenwärtigkeit und okulare Abwesenheit zugleich, was den kannibalischen Mord an Maral zu einem paradoxen Phänomen werden lässt, das für die Zuschauer*innen nur in seiner Unzugänglichkeit zugänglich ist und die Zuschauer*innen damit gleichzeitig Möglichkeiten als auch Grenzen ihrer eigenen Denk- und Wahrnehmungsfähigkeit aufzeigt.

Der Mord an Maral befindet sich in einem Raum und in einer Zeit, die mit linearen Vorwärtsbewegungen durch Raum und Zeit, die der Film den Zuschauer*innen zunächst als Navigationssystem anbietet, nicht erreicht werden können. Die Bezeichnung der Bewegungen des Films als zirkulär in Opposition zu linear ist jedoch nicht ganz passend. Die Analysen haben gezeigt, dass FISH & CAT lineare Bewegungsformen durch Raum und Zeit nicht per se zurückweist. Der Film zeichnet sich gerade durch das Changieren zwischen linearen und zirkulären Bewegungen, zwischen erfüllten und unerfüllten Erwartungen respektive gelingenden und nicht-gelingenden mimetischen Beziehungen zwischen Film- und Zuschauer*innen-Körper aus. Mit seinen Möbiusschleifen und Wechselspielen zwischen Annäherung und Distanzierung sowie zwischen Be- und Entschleunigung bewegt sich FISH & CAT somit tänzerisch. Den Begriff tänzerisch denke ich mit Bernhard Waldenfels, der damit eine Bewegung beschreibt, die richtungs- als auch bodenlos ist und sich festen räumlichen Zuordnungen entzieht (vgl. 2019 [2010], S. 231).¹²³ Tänzerische Bewegungen verorten sich zwischen divergierenden Systemen und bringen Spannungsfelder und Zwischenzonen hervor. Die regellosen tänzerischen Bewegungen des Films hebeln den kannibalischen Mord und das zentrale Genrelement des Slashers nicht aus, sondern machen ihn zur Leerstelle, die sich zwischen Wahrnehmung und Fantasie realisiert und nur in dieser Unzugänglichkeit zugänglich ist. Die tänzerischen Bewegungen ins Uneindeutige und Offene finden in der Schlusszene des Films ihren entsprechenden Ausdruck, denn der Film entlässt die Zuschauer*innen mit einem Walzer, der von einer intradiegetischen Band gespielt wird. Dabei verfolgt die Kamera in Kreisbewegungen die in die Ungewissheit des Nachthimmels aufsteigenden funkelnden Winddrachen.

Für den Film ist der Mord an Maral in der Vergangenheit verortet, während er für die Zuschauer*innen in der Zukunft liegt. Sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft können nur durch (sich erinnernde respektive visionierende) Imagination zugänglich gemacht werden, und so bleibt der Horror in FISH & CAT nicht direkt, sondern indirekt realisiert respektive suggeriert. Der suggerierte Horror, der diese Leerstelle rahmt, kann auch als Form allegorischer Poetik betrachtet werden. Langford beschreibt in ihrer Studie zur allegorischen Poetik im iranischen Kino Strategien der Verdeckung und Verheimlichung mit dem Begriff der *dissimulating camera*. Auch FISH & CAT setzt auf eine solche *dissi-*

¹²³ Eine ausführliche Besprechung zum Verhältnis von Film und Tanz findet sich bei Kristina Köhler; vgl. Köhler 2017.

mulating camera-Strategie, die nicht allein auf den Kamerabody und seine Bewegungen beschränkt bleibt, sondern auch lückenhafte und rätselhafte Erzählformen einschließt – oder eben auch suggerierten Horror (vgl. Langford 2019, S. 194). Diese Strategien fordern die Zuschauer*innen heraus, verunsichern sie und regen politische Subjektivierungsprozesse an, bei denen Selbstverständlichkeiten in Frage gestellt werden.

Die Frage, ob *FISH & CAT* ein Slasher oder überhaupt ein Horrorfilm ist, der einen brutalen Mord an einer jungen Frau zeigt, lässt sich damit nicht eindeutig beantworten. Der Film bewegt sich als Genre-Störung zwischen Slasher-Sein und Nicht-Slasher-Sein, denn auch suggerierte Horrorformen sind Horrorformen, bei denen den Zuschauer*innen angst und bange werden kann.

[W]hile in direct horror the viewer primarily perceives a visibly and aurally present, horrific cinematic object to which he or she responds emotionally, in most cases of suggested horror he or she visually concretizes through imagination a merely aurally present horrific object - and it is precisely this concrete and vividly visualized horrific object of imagination that scares the viewer. (Hanich 2010, S. 109).

Suggestierter Horror entsteht vor dem geistigen Auge im Zusammenspiel zwischen Kognition und Perzeption. Der suggerierte Horror in *FISH & CAT* realisiert den Horror und damit die Genrefizierung zwischen Film und Zuschauer*in, die aktiv in die Konstitution des Films eingebunden sind.¹²⁴ Der suggerierte Horror macht deutlich, dass sich die filmische Weltkonstruktion zwischen „Wahrnehmung *und* Fantasie“ abspielt – „ein oft übersehener, aber zentraler Aspekt des Rezeptionsprozesses“ (Curtis 2008, S. 77). Das Slasher-typische Gemetzel bleibt nicht aus, gleichzeitig ist es nicht da – es bleibt ein Schwellenwesen, das *FISH & CAT* als Genre-Störung ausweist, die sich im Spannungsfeld zwischen divergierenden Systemen verortet und damit auch die Vorstellungen dessen, was als Slasher- oder Horrorfilm gilt, herausfordert. Es ist diese Uneindeutigkeit, die Aushandlung einer nie in Gänze verfügbaren und kontrollierbaren Welt, die auch *FISH & CAT* als Beispiel eines irritierenden iranischen Kinos auszeichnet, das seinen Zuschauer*innen ihre Kompetenzen des Denkens und Wahrnehmens nicht absolut abspricht, ihnen aber Grenzen aufzeigt.

Das „Zuschauergefühl“, also „die durchgängigen Modellierungen einer sich über die Dauer eines Films entfaltenden komplexen Emotion (einer Stimmung, einer Atmosphäre)“, lässt sich in *FISH & CAT* weniger als Slasher-typische kinematografische Angst, denn als Verunsicherung denken (Kappelhoff und Bakels 2011, S. 86). Es herrscht eine Verunsicherung über die Genrekategorie des Films, vor allem aber herrscht eine Verunsicherung über die automatisierten Bewegungsmuster von Körpern in Raum und

¹²⁴ „In suggested horror the viewer completes in imagination what is incomplete in visual perception. Modifying Marshall McLuhan's distinction between hot and cool media, one could call direct horror the *hot* and suggested horror the *cool* forms of cinematic horror: the former needs barely any completion, while the latter depends strongly on the viewer's filling-in“; Hanich 2010, S. 111.

Zeit. Diese Verunsicherung bringt jedoch auch neue Perspektiven hervor – sowohl auf den Fremdheits-Diskurs im iranischen Kino als auch auf das eigene verkörperte In-der-Welt-Sein, was ich im Folgenden im Rekurs auf die Phänomenologie des Fremden nach Bernhard Waldenfels, die sich mit der Idee der politischen Subjektivierung als Strategie des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino verschränken lässt, konkretisieren will.

9.3 Fremderfahrung

Räumlich betrachtet, stellen Genres sogenannte „Erfahrungshorizonte“ dar, „die uns bei aller partiellen Offenheit Bestimmtes erwarten lassen“ (Waldenfels 2019 [2010], S. 281). Das Bild des Horizonts scheint mir für die Annäherung an Genres – und genauer – Genre-Störungen sowie eine nie in Gänze verfügbare Welt, die sich im irritierenden iranischen Kino aushandelt, besonders produktiv. Bei einem Horizont handelt es sich gerade nicht um einen territorial und eindeutig bestimmbar und damit fixen Raum, sondern um eine perspektivisch und damit subjektiv konstruierte, ja sogar imaginierte Grenz- und Differenzierungslinie, die temporär ist und sich je nach Witterungsverhältnissen verschiebt. Als Erfahrungshorizont visioniert, lässt sich die Attraktivität von Genreanalysen im Kontext von antiessentialistischen Weltvorstellungen hervorheben, denn sie verweisen zum einen auf die offene und nie in Gänze verfügbare Welt, also den Rest, der sich hinter der Sichtlinie verbirgt; zum anderen schlagen sie die Brücke zur kritischen Selbstreflexion der Zuschauer*innen, sprich einem anderen Nachdenken über das Selbst, das ich hier als politische Subjektivierung beschreibe und als wesentliche Merkmale eines *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino betrachte. Das Fremdwerden der Erfahrung, das in Waldenfels' Ausführungen zentral ist, steht in enger Beziehung zu Rancières politischer Subjektivierung und damit Prozessen des *de-Westernizing*, die an das Aufbrechen von Selbstverständlichkeiten gebunden sind.

In der analytischen Aufarbeitung von FISH & CAT konnte gezeigt werden, wie der Film zunächst durch Sprache und Text sowie auch lineare raum-zeitliche Bewegungsfigurationen *mental* und *emotional spaces* hervorbringt, die die Zuschauer*innen einen kannibalischen und schockierenden Mord erwarten lassen. Der Film triggert einerseits lineare Bewegungen durch Raum und Zeit, die den Zuschauer*innen den Eindruck vermitteln, sich im Laufe der Rezeption dem Horrorereignis anzunähern, um es schließlich auf schockierende Art und Weise zu sehen und zu spüren. Diese Erwartungen an das Geschehen auf der Leinwand und auch das emotionale Erleben des Films treiben die Genrefizierung des Films als Slasher voran; das lineare Vorwärtsschreiten durch Raum und Zeit wird dann aber im Film von innen heraus unterwandert, was die Erwartungen der Zuschauer*innen (ihren Erfahrungshorizont) und damit auch das Slasher-Genre stört. Indem sich der Film als Möbiusschleife realisiert, etabliert er ein Raum-Zeit-Konzept, dem die durch die Strategien des Films linear gepolten Zuschauer*innen nicht folgen können. Die Zuschauer*innen scheitern in FISH & CAT beim Versuch, sich dem erwarteten scho-

ckierenden Ereignis mit zielgerichteten und linearen Bewegungen durch Raum und Zeit anzunähern. Dieses Scheitern gründet in einer Störung der mimetischen Beziehung zwischen dem sich zirkulär bewegenden Film und den sich linear orientierenden Zuschauer*innen, was auf der Wahrnehmungsebene zu Reibungen und Irritationen – zu Schocks – führen kann.

FISH & CAT mag zwar auf das drastische Ausstellen von geöffneten Körpern, Gewalt oder andere Schockklassiker wie plötzliche und laute Schreckmomente verzichten, dennoch realisieren sich aufgrund der zirkulierenden Bewegungen Schocks zwischen Film und Zuschauer*in.¹²⁵ Der Schock resultiert aus einer Störung, da zwei in ihrer Bewegungsstruktur verschiedene Körper (ein zirkulär durch Raum und Zeit gleitender und ein linear durch Raum und Zeit gleitender Körper) aufeinandertreffen. Die mimetische Übereinstimmung des Film- und des Zuschauer*innen-Körpers, die sich zunächst im Film realisiert, wird zunehmend unterbrochen, wodurch zwischen Film und Zuschauer*in eine Differenz entsteht. Phänomenologisch lässt sich dies folgendermaßen erklären: „Der Leib sucht nach auf ihn ausgerichteten Optimaleinstellungen, die, wenn sie über- oder unterschritten werden, irritierende Verfremdungseffekte nach sich ziehen“ (Zechner 2013, S. 41). In FISH & CAT lässt sich diese Optimaleinstellung mit eben jenem Verkörperungskonzept in Beziehung setzen, das der Film durch die Texttafel zunächst selbst behauptet: die Vorstellung von einem Körper, der sich linear in Raum und Zeit bewegt.

Damit schließen die Bewegungen des Films an die Überlegungen zur Fremdheit an, die Bernhard Waldenfels in seinen umfangreichen phänomenologischen Studien, die unter anderem von Jacques Derrida und Emmanuel Levinas beeinflusst sind, formuliert. Fremdheit ist aus einer phänomenologischen Perspektive nicht als bestimmbares Subjekt oder eine spezifische Kultur zu denken, sondern als etwas, „das nicht dingfest zu machen ist“; es ist etwas, „das uns heimsucht, indem es uns beunruhigt, verlockt, erschreckt, indem es unsere Erwartungen übersteigt und sich unserem Zugriff entzieht“ (Waldenfels 2018 [2006], S. 7–8). Das Fremde denkt sich somit antiessenzialistisch, es lässt sich nicht prädeternieren und generalisieren. Das Fremde, das in FISH & CAT beunruhigt, ist aus dieser phänomenologischen Perspektive also nicht etwa ein fremdes Subjekt, eine exotische Kultur oder ein Monster, das sich schlicht außerhalb des eigenen Erfahrungshorizonts verorten lässt. Das Fremde ist hier im

¹²⁵ Ähnliche Überlegungen formuliert Christian Ferencz-Flatz, wenn er für zwischenleibliche Schocks im iranischen Kino argumentiert. Ferencz-Flatz entwickelt seine Idee des zwischenleiblichen Schocks am Beispiel von Abbas Kiarostamis SHIRIN (IR 2008), der ähnlich wie FISH & CAT seine Handlung um eine Leerstelle herum aufbaut. SHIRIN zeigt verschiedene Frauen, die sich eine persische Liebesgeschichte im Kino ansehen. Die Zuschauer*innen sehen dabei nicht, was die Frauen sehen, sie hören es nur, während die Gesichter der Kinobesucherinnen in Großaufnahme von der Kamera eingefangen werden. Der Filmwissenschaftler arbeitet in seiner Analyse des Films Momente der Störung heraus, die er auf ein Verfahren der Spiegelung zwischen den Zuschauer*innen, die sich Kiarostamis Film ansehen, und den Kinobesucherinnen im Film zurückführt. Diese Spiegelung versteht er als leibliche Übereinstimmung, womit er eine Deckungsgleichheit zwischen der Körperhaltung der Figuren im Film und den Körperhaltungen der Zuschauer*innen von SHIRIN meint – etwa das tiefe im Sessel versunkene Sitzen und das seitliche Abstützen des Kopfes auf die Hand. Diese Spiegelungen würden die Zuschauer*innen als zwischenleibliche Schocks aus dem Konzept bringen, da sie das Gefühl hätten, nachgeäfft zu werden; vgl. 2017, S. 102. Mir geht es hier gerade nicht um eine Parallelität zwischen Film und Zuschauer*in, sondern um eine Differenz.

Sinne eines Ereignisses zu denken, eines Umschlagens beziehungsweise Fremdwerdens der eigenen Annahmen, Regeln und Normen, mit denen Genres und filmische Welten konstituiert werden, zu verstehen. Diese Annahmen, Regeln und Normen, so zeigt FISH & CAT, manifestieren sich im Kino nicht nur durch Vorwissen, sondern immer auch situativ im Konnex von Raum, Zeit und Körper. Somit ist das Fremde als Diskurs des iranischen Kinos auf der Ebene der Erfahrung angesiedelt; es ist etwas, das sich erst in der Dauer des Film-Sehens bemerkbar macht und nichts, das sich auf prädestinierte Art und Weise auf der Leinwand abbilden lässt. Was fremd und was eigen ist, bestimmt sich immer nur situativ und in spezifischen Kontexten und Relationen zwischen Körpern, die sowohl menschlich als auch nicht-menschlich sein können.

Die Beunruhigung durch das Fremde, wie ich sie hier denke, zeichnet sich in FISH & CAT dadurch aus, dass die automatisierten und von den Zuschauer*innen für gültig gehaltenen linearen Logiken von Raum, Zeit und Körper sich in der Dauer des Film-Sehens immer wieder als unpassend erweisen. Indem sich die linearen Bewegungsversuche an den zirkulierenden Strukturen aufreiben und die zunächst passenden leiblichen Andockstellen zwischen Film und Zuschauer*in frequentiert erschüttert werden, erweist sich FISH & CAT als irritierend und das iranische Kino in seinem Spannungsverhältnis zwischen Norm und Abweichung als phänomenologischer Aushandlungsraum des Fremden; als Raum, in dem sich das Fremde als spezifische Erfahrung erschließen lässt, die mit der Idee der politischen Subjektivierung in Beziehung steht.

Die Konfrontation mit dem Fremden löst stets einen Rückschlag aus. Erfahrung, Sprache, Land, Leib, Vernunft und Ich, die als fremd auftreten können, hören auf, schlicht das zu sein, was sie bislang waren. Erfahrung des Fremden, die mehr bedeutet als einen Erfahrungszuwachs, schlägt um in ein Fremdwerden der Erfahrung und ein Sich-Fremdwerden dessen, der die Erfahrung macht [...]. (Waldenfels 2016 [1997], S. 9–10)

Im Aufeinanderprallen mit dem zirkulierenden Filmkörper erfährt das lineare Verkörperungssystem der Zuschauer*innen eine Erschütterung, wodurch aber die Zuschauer*innen gleichzeitig ihre eigene lineare Logik des Denkens und Bewegens erst wahrnehmen. Aus einer phänomenologischen Perspektive argumentiert, verweist das Fremde das Selbst also in seine eigenen und bis dahin nicht wahrgenommenen Schranken, was unweigerlich mit Momenten der kritischen Selbstreflexion des eigenen Erfahrungshorizonts einhergeht. Diese Möglichkeit zur Wahrnehmung des eigenen Erfahrungshorizonts respektive der Selbstwahrnehmung ist im ästhetischen Begriff der Erfahrung bereits aufgehoben.

Erfahrung meint ein bewusstes Wahrnehmen des eigenen konkreten, sinnlichen Erlebens gegenüber einem Wahrnehmungsobjekt, das Ausfallen eines Objektbereichs zu einem Gegenstand in einem sich zeitlich entfaltenden Gefühl für die Wahrnehmung einer konkreten Sache. Erfahrung meint demnach das reflexive Gewahr-Werden dieses Vorgangs, der sich in aller Regel automatisiert und ohne bewusste Selbstwahrnehmung für das sich entwickelnde Gefühl vollzieht. (Kappelhoff und Greifenstein 2017, S. 172)

Die Konfrontation mit dem Fremden verbindet damit einmal mehr Leinwandgeschehen und Zuschauer*innen; sie lenkt den Blick mehr vom Anderen auf das Selbst beziehungsweise vollzieht eine

Kopplung von fremd und eigen, die sich in ihrer Relationalität herausbilden. Fremdes und Eigenes sind aus einer phänomenologischen Perspektive betrachtet relational verbunden, sie bringen sich gegenseitig hervor, ohne identisch zu sein. Das Aufeinanderprallen von Filmkörper und Zuschauer*innen-Körper, die unterschiedlich in Raum und Zeit orientiert sind, bringt die Zuschauer*innen in erster Linie dazu, ihre subjektive verkörperte Orientierung in Raum und Zeit wahrzunehmen. Die Wahrnehmung der eigenen Verkörperung in Raum und Zeit ist im alltäglichen Leben nicht selbstverständlich; Gewohnheiten fallen meistens erst auf, wenn sie sich verändern. Es gelingt den Zuschauer*innen, sich in FISH & CAT als Körper wahrzunehmen, dessen Raum- und Zeitkonzept linear geregelt ist.

Die Phänomenologie des Fremden beschreibt nun also kein Fremdobjekt oder -subjekt, sondern eben jenes von Waldenfels beschriebene „Sich-Fremdwerden dessen, der die Erfahrung macht“ (2016 [1997], S. 10). FISH & CAT stört den Erfahrungshorizont und ruft gleichzeitig dazu auf, sich neu zu positionieren, sich also räumlich neu anzuordnen. Waldenfels' Phänomenologie des Fremden und Rancière's politische Subjektivierung, die ich für meine Überlegungen zum *de-Westernizing* in dieser Studie heranziehe, stimmen somit in einem wesentlichen Aspekt überein (auch wenn sich Rancière nicht in der Phänomenologie verortet). Das verdeutlicht sich schon rhetorisch in folgendem Zitat:

Unter *Subjektivierung* wird man eine Reihe von Handlungen verstehen, die eine Instanz und eine Fähigkeit zur Aussage erzeugen, die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung also mit der Neuordnung des Erfahrungsfelds einhergeht. (Rancière 2018 [1995], S. 47)

Die Parallelen zwischen den Begriffen Erfahrungshorizont und Erfahrungsfeld, die sowohl in Waldenfels' Fremdheitsstudien als auch in Rancière's Politikbegriff zentral sind, sind deutlich zu erkennen. Wie FISH & CAT zeigt, macht sich das Fremde im iranischen Kino dadurch bemerkbar, dass es die gewohnte räumliche, zeitliche und verkörperte Wahrnehmungsstruktur der Zuschauer*innen unterbricht, sprich Selbstverständlichkeiten unterwandert und zur Re-Orientierung aufruft, wobei die eigene Orientierung erst hervortritt. Die phänomenologische Rahmung der Neuordnung des Erfahrungsfeldes oder -horizonts zieht dabei Grenzen, denn es geht nicht um das Betreten transzendentaler Felder oder die Auflösung des Subjekts sowie seiner spezifischen Formen des Denkens, Wahrnehmens und Handelns in der Welt. Vielmehr geht es um das Sichtbarmachen von Automatismen und Routinen, die nicht per se falsch, aber niemals absolut sind.

Das irritierende iranische Kino ermöglicht den Zuschauer*innen durch die Fremderfahrung ein Erkennen der eigenen Strukturen, Muster und Konventionen, die, wie FISH & CAT zeigt, nicht einfach gegeben sind. Der Film macht deutlich, dass Muster und Konventionen sowie Navigationssysteme, die sich im Alltag Anwendung finden, Konstrukte sind, die in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten sowie zwischen Subjekten und auch zwischen Subjekten und Objekten hervorgebracht werden. Das betrifft Genres und Diskurse, aber auch die Kategorien eigen/selbst und fremd, die nicht identisch, aber untrennbar und relational, das heißt sich gegenseitig hervorbringend, verbunden sind. Einer po-

litischen Subjektivierung, die sich mit der Phänomenologie des Fremden einmal mehr greifen lässt, geht es um ein kritisches Durch-Sich-Selbst-Hindurch-Denken, wobei das Eigene nicht als Fehler ausgewiesen werden muss. Es macht das Eigene aber als nie generalisierbare und immer nur relational zu denkende Konstruktion wahrnehmbar. Am Beispiel der Genre-Störung FISH & CAT zeichnet sich somit einmal mehr das Prinzip des *de-Westernizing* ab, das nicht auf Systemsubstitutionen abzielt, sondern auf einen antitotalitären Blick auf vermeintlich homogene und generalisierbare Systeme.

Eine Phänomenologie des Fremden bedeutet gerade nicht, dass es im transkulturellen Sinne Fremdes nicht mehr gibt. Die Phänomenologie des Fremden erlaubt die Aushandlung von Differenz im Kino auf der Ebene der Erfahrung zu denken und sie von Repräsentationen prädestinierter ‚anderer‘ Subjekte zu lösen, wodurch Differenz festgeschrieben wird. Die Phänomenologie des Fremden verdeutlicht, dass fremd und eigen relational verbunden sind, sich immer nur situativ bestimmen lassen und keine starren Kategorien darstellen. Die Phänomenologie des Fremden braucht das Fremde; sie ist wertvoll, da sie erlaubt, über Differenz, Identität, Diskurs und damit auch Welt zu sprechen, ohne sie als feste Gegebenheiten zu betrachten. Durch die phänomenologische Verschiebung des weltkinematografisch-ethnografischen Fremdheits-Diskurses im iranischen Kino konnten nun also neue Erkenntnisse zur Beziehung von Fremdem und Eigenem gewonnen werden, die für ein *de-Westernizing* und vor allem für die Annäherung an das Phänomen des Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino wichtig sind. Ein *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino ist nämlich dann kosmopolitisch, wenn es Möglichkeiten schafft, „Diskurse über ‚das Andere‘ und das Selbst“ auszuhandeln, wie Alena Strohmaier in ihren Überlegungen zur sogenannten *cosmopolitan attitude* im iranischen Diasporafilm verdeutlicht (2019a, S. 212). Leitet Strohmaier Kosmopolitismus formal her, lässt sich mit einer phänomenologischen Analyse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino verdeutlichen, dass kosmopolitische Anliegen, zu denen ein neues Nachdenken über das Andere, Fremde und das Selbst zählt, auch auf der Wahrnehmungsebene der Zuschauer*innen angestoßen wird.

Phänomenologische Überlegungen zur Differenz schließen unmittelbar an einen weiteren Diskurs an, der in der Rezeptionskultur iranischer Filme immer wieder diskutiert wird. Neben dem kulturellen Fremden bildet ‚die iranische Frau‘ einen zentralen Bezugspunkt, der in Auseinandersetzungen zum iranischen Kino regelmäßig zur Sprache gebracht wird. Genauer gesagt, die beiden Diskurse überlagern sich in gewisser Weise, denn vor allem im westlichen und nicht-muslimisch geprägten Ausland geht es meist weniger um ‚die Frau‘ an sich, sondern um die islamische Frau als doppelte Differenz.

Ich möchte im Folgenden zunächst ausgehend vom Forschungsstand in den feministischen Diskurs im iranischen Kino einführen. Anschließend zeige ich am Beispiel des iranischen Horrorfilms UNDER THE SHADOW, wie eine kinematografisch ausgehandelte Intersektionalität als Beispiel von *de-Westerni-*

zing im irritierenden iranischen Kino und als Aktualisierungen des *iranian women's cinema* (vgl. Mottahedeh 2008) herangezogen werden kann. Ein *iranian women's cinema* schließt an phänomenologische Überlegungen zum *de-Westernizing* an, die von einer Störung und Neuordnung des Erfahrungshorizonts der Zuschauer*innen (einer politischen Subjektivierung) ausgehen. Dabei wird im letzten Analysekapitel das Argument untermauert, dass diese Neuordnungen des Erfahrungshorizonts im iranischen Kino vor allem ein neues Denken und Wahrnehmen über das Eigene als subjektives, temporäres und niemals generalisierbares Konstrukt ermöglichen. Das Erkennen der Historizität oder Situierung des Eigenen und Fremden, sprich das Erkennen der Historizität von Differenz und Diskurs, das sich in *UNDER THE SHADOW* durch kinematografische Intersektionalität aushandelt, verstehe ich als zentralen Aspekt, mit dem die *de-Westernizing-Strategien* im irritierenden iranischen Kino die Brücke zum Kosmopolitismus schlagen, der danach im Fazit der Studie eingefangen werden soll.

10 Feministisches iranisches Kino

Feministische Perspektiven sind in der Rezeptionskultur des iranischen Kinos omnipräsent. Dabei ist die Vorstellung von Feminismus in erster Linie eine repräsentative. Das heißt, eine Annäherung an Fragen des Feminismus findet – insbesondere außerhalb wissenschaftlicher Kontexte – auf der Ebene von normativ gelesenen weiblichen Menschen statt. Die Filmwissenschaftlerin Mehrnaz Saeed-Vafa stellt den besonderen internationalen Festivalerfolg von Produktionen fest, die einem westlichen Publikum den Eindruck vermitteln, Einblicke in das private und öffentliche Leben iranischer Frauen zu gewähren (vgl. 2002, S. 202). Filme wie *DER KREIS* (DAYEREH, R.: Jafar Panahi, IR 2000), *THE DAY I BECAME A WOMAN* (ROOZO KE ZAN SHODAM, R.: Marziyeh Meshkini, IR 2001), *THE HIDDEN HALF* (NIMEHYEH PENHAM, R.: Tahmineh Milani, IR 2001), *TEN* (R.: Abbas Kiarostami, IR 2002), *OFFSIDE* (R.: Jafar Panahi, IR 2006) oder auch jüngst *YALDA – NACHT DER VERGEBUNG* (R.: Massoud Bakhshi, IR/FR/DE/CH/LU 2019) und *DIE BALLADE VON DER WEIßEN KUH* (GHASIDEYEH GAVE SEFID, R.: Betash Saneeha und Maryam Maghaddam, IR, FR 2021) sind nur einige preisgekrönte Beispiele iranischer Arthouse-Produktionen, die auf unterschiedliche Art und Weise die Herausforderungen für Frauen innerhalb einer fundamentalistisch-islamischen Staatsordnung in den Fokus rücken.

Der Frauenfokus innerhalb der Rezeptionskultur des iranischen Festivalfilms ist einerseits mit der politischen Agenda der Festivals zu verbinden, demnach besonders marginalisierten und schutzbedürftigen Gruppen Aufmerksamkeit zukommt.

In addition to children, ethnic others (villagers, nomads, tribal people, ethnic minorities, etc.) and, more recently, women have been major figures in exported Iranian films. What these figures all have in common is their relation to the theme of struggle – be it against the world of adults, the harshness of society, tradition, patriarchy, economic disadvantage, war, or natural disasters. (Farahmand 2006, S. 350)

Andererseits finden sich aber auch sozialgeschichtliche Faktoren, die die besondere Verschränkung von iranischen Frauen und kulturellen Entwicklungen um 1979, die auch das Kino betreffen, verdeutlichen. „As in former political discourses of the 20th century, women were to become the outward symbol of the nation's identity and its cultural orientation“ (Badry 2017, S. 91). Roswitha Badry zeigt bereits am Spannungsverhältnis zwischen dem prärevolutionären *film farsi* und dem *alter cinema* auf, dass die Idee von der iranischen Frau sowohl in der Islamischen Revolution als auch in der Entwicklung des iranischen Kinos eine wichtige Rolle spielt. Ein Ansatz des *alter cinema* war nämlich die Neuinszenierung oder Rehabilitierung der iranischen Frau, die im Unterhaltungskino des Schahs nach westlichem Vorbild überwiegend als sexualisiertes Objekt in Erscheinung trat (ebd., S. 91–92). Bereits während der Aufstände instrumentalisierte Khomeini das Kino für seine islamisch-fundamentalistischen Ideologien und erhob es vor allem aufgrund der Darstellung von Frauen zu einem durch den Westen verseuchten moralischen Sündenpfuhl. Die Anstachelung der Protestierenden führte 1978 sogar so weit, dass Aufständische mehrere Kinos in Brand steckten, darunter das Rex Kino in der Stadt Abadan.

Mehrere hundert Menschen wurden in den Flammen eingeschlossen und kamen zu Tode (vgl. Atwood 2016, S. 2).

Anders als der Begriff Islamische Revolution ausdrückt, ging es bei den Protesten gegen den Schah und seine gewaltsamen Westernisierungs-Maßnahmen zunächst nicht um die Vormachtstellung des Islams und die Errichtung einer Theokratie. An den Aufständen waren sowohl unterschiedliche ethnische Gruppen als auch verschiedene politische Stimmen beteiligt, z. B. auch Anhänger*innen marxistisch-leninistischer Ideologien. Sie verfolgten vermeintlich gemeinsame Ziele: die Etablierung einer kulturellen Souveränität, Freiheit, Gerechtigkeit und die Befreiung vom westlichen Kulturimperialismus.¹²⁶ Die Islamische Revolution wurde also genau genommen nicht von einem islamischen, sondern von einem hegemonialen Prinzip getragen, das den ins Exil verbannten Ayatollah Khomeini zur Symbolfigur gemeinsamen Widerstands erhob (vgl. Erfani 2012, S. 182). Der Begriff Kulturrevolution scheint gerade deshalb der passendere Begriff, um die Vorgänge in Iran Ende der 1970er Jahre zu beschreiben und rhetorisch einen Raum zu öffnen, der einen differenzierten Blick auf die politischen Geschehnisse erlaubt.

Die kollaborierenden revolutionären Gruppierungen erreichten zwar ihr gemeinsames Ziel – den Sturz des Schahs und die Rückkehr Khomeinis in den Iran – ein homogenes Verständnis, was die iranische Identität bedeuten sollte, gab es allerdings nicht (und wird es vermutlich auch nie geben). Liberale und marxistisch-leninistische Stimmen stützten sich eher auf persische Traditionen¹²⁷, während die religiösen Revolutionsgarden um den Ayatollah letztlich ein fundamentalistisches Islamisches Regime durchsetzten. Der Autor Sadegh Zibakalam erklärt in einem Interview:

Die Islamische Revolution 1979 bedeutete nicht, die Iraner wollten eine islamistische Regierung, die Einführung der Scharia oder den Schleierzwang für Frauen. Niemals! Einfach gesagt: Die Iraner sahen keinen Widerspruch zwischen dem Islam und einer demokratischen Regierung. (Buttkereit 2019)

Der Traum von Freiheit, kultureller Souveränität und Wohlstand sollte unerfüllt bleiben. Die einstigen Verbündeten deklarierte Khomeini kurz nach Amtsantritt erneut zu gegnerischen Parteien, da er sie als Bedrohung seiner islamischen Ideologie betrachtete.

To re-phrase the famous quotation from George Orwell: Ayatollah Khomeini and his followers did not establish an Islamic theocracy in order to safeguard a revolution; they created a revolution in order to establish an Islamic theocracy. (Jahambegloo 2017, S. 29)¹²⁸

¹²⁶ Vor allem die europäische Linke, u. a. Michel Foucault, hatte den antiimperialistischen Geschehnissen in Iran auch deshalb mit anfänglicher Bewunderung zugesehen; vgl. Afary und Anderson 2005. Auch weitere philosophische Leitbilder wurden später auf Khomeini übertragen: „In some way, Khomeini was the personification of Nietzsche’s ‘will to power’, a ruthless historical figure with saintly self-mastery“; Afary und Anderson 2005, S. 36.

¹²⁷ Dabei gerieten wiederum nicht-persische ethnische Minderheiten wie die Kurden aus dem Blick.

¹²⁸ Erschreckend prophetisch äußerte sich der einzige demokratisch gewählte iranische Ministerpräsident Mohammad Mossadegh, der unter dem Einfluss der CIA und auf Druck britischer Ölkonzerne weggeputscht wurde, 1951 in einem Interview mit einem französischen Journalisten, das Bahman Nirumand zitiert. „Ich hoffe nur, dass die Führer der Schiiten nicht auf den Gedanken kommen, sich in die Politik einzumischen. Sollte dies geschehen,

Strenge islamische Gesetze, Verhaftungen, Gewalt und Oppressionen gegenüber Frauen sowie religiöser und ethnischer Minderheiten veränderten nach der Revolution das Bild Irans, das insbesondere in der westlichen Berichterstattung vom antiimperialistischen Hoffnungsträger zum dämonischen Unrechtsstaat wurde (vgl. Said 1997; vgl. Naficy 1989; vgl. Erfani 2012, S. 182). Dieses Bild füttert das islamische Regime durch massive Menschenrechtsverletzungen, atomare Drohgebärden und Antisemitismus – um nur einige Beispiele zu nennen – auch seit Jahrzehnten.

Dass politische Kämpfe und Reformbewegungen immer wieder um die Position der iranischen Frau in der Gesellschaft und nicht zuletzt die Frage der Verschleierung kreisen, hat auch damit zu tun, dass die Islamische Republik auf einem misogynen Fundament errichtet wurde. Khomeini verfolgte in der jungen Islamischen Republik Iran eine monolithische Ausrichtung des iranischen Nationalstaats auf dem Fundament eines fundamentalistischen schiitischen Islams, der zur Stellung und Funktion der Frau in der Gemeinschaft eine klare Position bezieht. Die von islamisch-fundamentalistischen Mullahs definierte iranische Frau soll ‚geschützt‘ werden, um soziale Probleme zu vermeiden.

Through referring to religion in their idealized images of womanhood (and manhood), the attitudes of the three ideologies of the revolution reflected a deeply rooted gender paradigm: women as the weak gender in need of male guidance, protection, and authority are perceived as a threat and danger to social norms if not controlled, but at the same time as the key and solution to social problems. (Badry 2017, S. 94)

Nur wenige Wochen nach der Etablierung der Islamischen Republik Iran traten neue Anstandsregeln in Kraft, die z. B. die Trennung von Mann und Frau im öffentlichen Raum vorsah sowie die Verschleierung der Frau außerhalb ihrer privaten Räume (vgl. Naficy 2012b, S. 103). Wie Christopher Gow ausführt, wird vor allem das ‚Frauenthema‘ im westlichen Ausland verstärkt diskutiert, da sich hier die Verschleierung als das offensichtlichste und auch für Laien erkennbare islamisch konnotierte Symbol zeigt (vgl. Gow 2011, S. 48). Während viele Gräueltaten des Regimes im Schatten der Öffentlichkeit geschehen, Oppositionelle hinter Gittern und Mauern des berüchtigten Evin-Gefängnisses im Norden Teherans heimlich und spurlos verschwinden, machen vor allem Regeln, die die Verschleierung der Frau im öffentlichen Raum betreffen, die häufig konfusen politischen Prozesse in der Islamischen Republik Iran zumindest etwas greifbar.

Dass die neuen gesellschaftlichen Regeln nach der Revolution auch im Kino Einzug erhielten, habe ich im Kapitel zur allegorischen Poetik bereits umrissen (Kapitel 3). Negar Mottahedeh führt in

würde Iran in eine große Katastrophe schlittern. [...] Sollten die schiitischen Kleriker mit all ihren Möglichkeiten an die Macht gelangen, werden sie uns eine blutige Revolution bescheren, und wir werden einen Gotteskrieg (Dschihad) gegen die Nachbarn in Kauf nehmen müssen. Sollte dies eintreten, wird ein Ajatollah auf die politische Bühne treten und eine Bewegung in Gang setzen, die erfüllt sein wird von Hass gegen den Westen, der sogar gegen die Juden, und von Feindschaft gegen die sunnitischen Araber. Irgendwann werden unsere Straßen voll sein von Leichen und Blut“; Nirumand 2020b, S. 85.

ihren Überlegungen zur allegorischen Poetik im iranischen Kino aus, wie die Ideologie der Mullahs die Verschränkung von Frauen, Körper, Kino und westlichem Kulturimperialismus imaginierte:

Produced and characterized as spectacles, women's bodies were used by media technologies to derail and weaken Iranian society, leaving Iran susceptible to other contaminants ushered in by colonial invasion, imperialism, and capitalism. (2008, S. 1–2)

Die Einschränkungen von Frauen gehen sowohl in der Lebensrealität als auch im Kino über die Verhüllung des Frauenkörpers hinaus.

Close-ups of a woman's face or body, point-of view shots in a male-female colloquial scene, and any cinematic techniques evoking a direct, sexual look of a man and a woman towards each other were prohibited in Iranian cinema. (Rizi 2015, S. 7)¹²⁹

Die von Naficy als *averted gaze* (vgl. 1991) umschriebenen Inszenierungsstrategien sind zwar nicht allein mit den neuen Anstandsregeln zu erklären, dennoch überschneiden sie sich damit (vgl. Mottahedeh 2008, S. 154) – und so ist das iranische Nationalkino, das sich im Zuge der Revolution formiert (und seitdem weiterentwickelt), nach Mottahedeh aus filmtheoretischer Perspektive paradoxerweise als ein *women's cinema* zu verstehen, das mit dem männlichen Blick des Hollywoodkinos bricht. Mottahedeh arbeitet also in ihrer Monografie heraus, dass interessanterweise gerade durch die allegorische Poetik des postrevolutionären iranischen Kinos ein sogenanntes *women's cinema* entstanden ist, das sich in Opposition zum Hollywoodkino, dem Voyeurismus und der Suture-Theorie setzt.¹³⁰

In an effort to produce a national cinema against the voyeuristic gaze of dominant cinema, the post-Revolutionary film industry was charged with reeducating the national sensorium and inscribing a new national subject-spectator severed from dominant cinema's formal systems of looking. The industry was asked not only to represent another world, a purified Shiite world, but also to produce a new national body unhampered by the conventions and codes that habitually render time and space continuous and hence realistic in dominant cinema's scopophilic and voyeuristic procedures. (ebd., S. 2)

Es sind die formalen und ästhetischen Eigenschaften des postrevolutionären iranischen Kinos, die sich von Erzählstrategien und dem *male gaze* im klassischen Hollywoodkino unterscheiden und damit als „apotheosis of 1970s feminist gaze theory“ virulent sind (ebd.)¹³¹ In den allegorischen Strukturen des iranischen Kinos, den Lücken, Rätseln und Ambivalenzen, die nicht nur den Geist, sondern auch den Körper der Zuschauer*innen adressieren, sieht die Filmwissenschaftlerin ein großes Potenzial für die Hervorbringung offener und veränderbarer Räume – feministischer Räume.

¹²⁹ Naficy merkt darin einen interessanten Unterschied zwischen der westlichen und islamischen Blicktheorie an. Nicht der (männliche) Blickende hat die Macht über das angeschaute (weibliche) Objekt, sondern das angeschaute Objekt (die Frau) hat die Macht über den, der schaut; vgl. Naficy 1991, S. 34.

¹³⁰ Sie folgt dabei einem Beitrag von Laura Mulvey, der theoretisch und methodisch als Spur in ihrer Arbeit immer wieder aufscheint; Mulvey 2002.

¹³¹ Siehe dazu auch die verstellten oder abgewandten Blicke, Ellipsen oder Andeutungen, die Hamid Naficy als *averted gaze, veiled voice and vision* als typische Merkmale des iranischen Kinos und Suture-Brüche diskutiert vgl. 1991, 2000.

Wird im Kontext des iranischen Festivalfilms von Frauenfilmen oder feministischen Filmen gesprochen, sind speziell in nicht-wissenschaftlichen Diskussionen aber meist weniger die von Mottaheh herausgearbeiteten formal-ästhetischen Aspekte eines *women's cinema* gemeint. Ein feministischer Diskurs bildet sich außerhalb der Filmwissenschaft überwiegend entlang der Darstellung von normativ gelesenen Frauen und ihren spezifischen Herausforderungen als normativ-gelesene Frauen in einer patriarchalen Welt. Er bildet sich entlang der Handlung des Films oder aber auf der Identifikation der Filmemacherin als weiblich.

Hamid Naficy beschreibt die Präsenz von Frauen im iranischen Film nach der Revolution in drei Phasen: die der Absenz in den ersten Jahren der Islamischen Republik, die der blassen Präsenz während des Iran-Irak-Kriegs und die der starken Präsenz ab den 1990er Jahren, die wohl auch damit zusammenhängt, dass ab den späten 1980er Jahren verstärkt Frauen hinter der Kamera tätig werden und ein vielfältigeres Bild vom Leben iranischer Frauen zeichnen (vgl. 2000, S. 563).¹³² Es hat jedoch fast schon ironische Züge, dass gerade das iranische Arthouse-Kino, das auf internationalen Filmfestivals für seine weibliche Perspektiven gefeiert wird, männlich dominiert ist. Die Schauspielerin, Regisseurin und Produzentin Niki Karimi hat dafür auch eine Erklärung. In einem Interview anlässlich der iranischen Frauentage in Berlin beschreibt sie das Ignorieren der zahlreichen Filmemacherinnen aus dem Iran als Anzeichen dafür, dass erfolgreiche und unabhängige iranische Frauen nicht dem Opferstereotyp des Westens entsprechen würden (vgl. Busche 2017).¹³³ Ob dies wirklich der und vor allem der einzige Grund ist, mag zu bezweifeln sein, kann hier aber nicht beantwortet werden. Allerdings kann Karimi insofern Recht gegeben werden, dass auch der Filmkorpus dieser Arbeit, der sich aus prominenten Festivalfilmen der letzten Jahre zusammensetzt, männlich dominiert ist.

So unterschiedlich iranische Filmemacher*innen und ihre Arbeiten sind, so vielfältig ist auch die Repräsentation von Frauen innerhalb des iranischen Kinos, die Maryam Ghorbankarimi in vier Entwicklungsphasen unterteilt. Die Frauentypen haben sich in den einzelnen Phasen allerdings nicht abgelöst, vielmehr koexistieren unterschiedliche Repräsentationen von Frauen in unterschiedlichen iranischen Filmen.

Tracing changes in the representation of women in Iranian cinema is like examining the journey of a woman into self-realization. The journey is divided into four stages: from the faceless, utterly good (vs. the bad) woman in pre-revolution films, to the even more one-dimensional — almost holy — woman in the cinema of the 1980s, to women who make mistakes and are subjected to hardship the same way that men are, and women who are

¹³² Zu den populärsten Namen der ersten Welle postrevolutionärer Regisseurinnen, die ab den 1990er Jahren auch international Erfolge feiern konnten, zählen Rakhshan Banietemad, Tahmineh Milani, Marziyeh Meshkini und Samira Makhmalbaf. Aktuell kann die Liste sowohl etablierter als auch sogenannter Up-and-coming Regisseurinnen um Namen wie Shirin Neshat, Mania Akbari, Ana Lily Amirpour, Ida Panahandeh oder die vor allem mit ihren Kurzfilmen sehr erfolgreiche Farnoosh Samadi erweitert werden.

¹³³ Dazu passend: Im Jahr 2010 veröffentlichte die internationale Bank HSBC eine Werbeanzeige, in der sie darauf verwies, dass in den USA nur 4% der Filme von Frauen realisiert werden, während der Anteil von Regisseurinnen in der Filmproduktion Irans bei 25% liegt; vgl. Ghorbankarimi 2015, S. 1.

striving for independence and freedom from the 1990s onward. This development can be summarized as the journey of a woman who is silenced by society or by what society dictates and becomes a woman with agency and a voice. (Ghorbankarimi 2015, S. 2)

Dass iranische Frauen weder im Kino noch außerhalb nicht länger als unmündige Opfer, sondern als eigenständig handelnd wahrgenommen werden, zeigt sich auch an einer historisch bemerkenswerten Bewegung, die zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Textes medial omnipräsent ist. Im September 2022 starb die 22-jährige iranische Kurdin Jina, genannt Mahsa, Amini in einem Teheraner Krankenhaus, nachdem sie zuvor wegen unsachgemäßen Tragens ihres Kopftuchs von der Sittenpolizei verhaftet worden war. Auch wenn die Behörden daran festhalten, dass Amini eines natürlichen Todes gestorben sei, ist es wahrscheinlich, dass die junge Frau massive Schläge auf den Kopf erfahren hat, was zu einer Hirnblutung, Koma und schließlich ihrem Tod führte.

Der Vorfall löste zunächst in den kurdischen Provinzen, dann im ganzen Land Proteste aus, deren Bilder und Videos über Social-Media-Kanäle wie Instagram, TikTok, Twitter und Facebook um die Welt gehen. Mädchen und Frauen schneiden sich öffentlich ihre Haare ab und verbrennen ihre Kopftücher, und sie stellen sich dem Militär und den Sicherheitskräften in den Weg. Aber nicht nur Frauen, sondern auch Männer aus allen gesellschaftlichen Schichten und unabhängig von ihrer ethnischen Zugehörigkeit schließen sich den Protesten an und schreien die Parole ‚Jin, Jiyan, Azadî‘, was auf Kurdisch Frau, Leben, Freiheit bedeutet. Trotz des brutalen Vorgehens der Sicherheitskräfte gegen die Protestierenden, massenweise Inhaftierungen und Todesurteile, lassen sich die Menschen in Iran nicht zum Schweigen bringen. Die aktuellen Proteste bündeln die revolutionäre Stimmung im Land, die sich über Jahre hinweg anstaute. Protestierende aus allen Bevölkerungsschichten, unabhängig ihres Alters, ihres Geschlechts, ihrer sexuellen Orientierung, ihrer ethnischen Zugehörigkeit und unabhängig ihres religiösen Glaubens marschieren gemeinsam gegen das Regime auf und fordern das Ende der Islamischen Republik. Es gibt erste Prognosen von Iranexpert*innen, dass diese intersektional-feministische Bewegung eine neue Revolution ist und die Diktatur tatsächlich zu Fall bringen könnte.¹³⁴

Der Tod von Jina Amini macht jedoch mehr sichtbar als die prekäre Situation von Frauen in Iran, derer man sich im westlichen Ausland, unter anderem auch durch den aktivistischen Ansatz von Filmfestivals, sicherlich schon vorher bewusst war. Die aktuellen Aufstände, die das islamische Regime wie selten zuvor unter Druck setzen, zeigen, dass Jina nicht nur eine iranische Frau, sondern eine im Iran als Kurdin lebende Frau war, deren Diskriminierung spätestens da begonnen hat, als die iranischen Behörden den kurdischen Namen Jina nicht akzeptieren wollten und man ihr den persischen Namen Mahsa gab. Es zeigt sich also eine klassische Idee von Intersektionalität, sprich die Verflechtung von unterschiedlichen Diskriminierungskategorien – hier Gender und Race.

¹³⁴ vgl. Schneider et al. 2022.

In einem Instagram-Post vom sechsten Oktober 2022 fragt die deutsch-iranische Journalistin Natalie Amiri: „Was sagt ihr? Zeigen uns Iranerinnen was Feminismus bedeutet?“ (2022). Die intersektional-feministischen Proteste in Iran zeigen auf jeden Fall, dass feministische Strukturen weitaus komplexer als festgeschriebene Mann-Frau-Dichotomien sind; die Proteste zeigen, dass es um mehr geht als ‚die Frau‘ gegen ‚den Mann‘ – es geht um eine Neuaufteilung der Macht, das Niederringen eines totalitären Regimes und seiner Ideologien. Dieser politische intersektionale Feminismus weist in seiner Offenheit strukturelle Ähnlichkeiten zu film- und medienwissenschaftlichen Überlegungen zu Genderdiskursen auf, denn gerade hier wird Feminismus überwiegend nicht-repräsentativ und losgelöst von einem prädeteterminierten Begriff ‚Frau‘ sowie der sich auf Ursprung und Natürlichkeit beziehenden Binäropposition Mann/Frau zur Sprache gebracht. Speziell das feministische Kino bietet demnach einen Reflexionsraum, um antiessenzialistisch über Differenz und Identitätszuschreibungen nachzudenken.



Abb. 23 Frau, Leben, Freiheit

Am letzten Filmbeispiel UNDER THE SHADOW möchte ich nun zeigen, wie im iranischen Kino Intersektionalität kinematografisch ausgehandelt wird. Diese kinematografischen Formen von Intersektionalität zeichnen sich ganz besonders durch Praktiken der Überlagerung von unterschiedlichen Kategorien aus, was an *de-Westernizing*-Strategien der Vergleichzeitigung anschließt, die beispielsweise in TEHERAN TABU schon zur Sprache kamen. In einer Verschränkung von Intersektionalität, queer-phänomenologischen Überlegungen und Mottahedehs *iranian women's cinema* soll in der nachfolgenden Analyse verdeutlicht werden, dass die Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino ihre spezifische und partikuläre Konstruiertheit wahrnehmen.

11 Interferenzen der Angst. Intersektionalität in UNDER THE SHADOW

Der feministische Diskurs bildet einen der populärsten im iranischen Kino, was sowohl durch die besondere Stellung der Frau in der Konstitution des Staatssystems der Islamischen Republik als auch durch die zahlreichen Filme, die sich mit der Situation von normativ gelesenen Frauen in Iran auseinandersetzen, erklärt werden kann. Auch UNDER THE SHADOW (R.: Babak Anvari, GB, LB, QA 2016) fokussiert sich auf die Lebenswirklichkeit von normativ gelesenen Frauen in Iran und setzt damit auf ein erprobtes Erfolgsmodell, wenn es um die Auswertung iranischer Filme auf internationalen Filmfestivals geht. Der Film ist aber mehr als eine weitere Darstellung normativ gelesener iranischer Frauen. In diesem Kapitel möchte ich aufzeigen, wie durch kinematografische Formen der Intersektionalität eine Aushandlung von Differenz realisiert wird, die unmittelbar mit einer politischen Subjektivierung und Situierung der Zuschauer*innen verbunden ist, die das kosmopolitische Prinzip des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino veranschaulicht.

Der kammerspielartig inszenierte Film konzentriert sich auf die weiblichen Hauptfiguren Shideh und ihre etwa fünfjährige Tochter Dorsa, während Shidehs Ehemann und Dorsas Vater Iraj größtenteils abwesend ist, da er als Arzt in den Krieg eingezogen wird. Der Film spielt in Teheran Mitte der 1980er Jahre in einer aufreibenden Zeit, in der die noch junge Islamische Republik nicht nur soziale und politische Umstrukturierungen bewältigen muss. Schon kurz nach dem Ausrufen des neuen Staatssystems in Iran befindet sich das Land ab 1980 und bis 1988 im Krieg mit dem Irak.

UNDER THE SHADOW basiert auf den persönlichen Erfahrungen und Kindheitserinnerungen des Filmemachers an die familiären Herausforderungen und vor allem an die Luftschläge, die Teheran in der zweiten Hälfte des Kriegs erschütterten. So erzählt Babak Anvari in einem Interview mit *The Guardian*:

The war was largely invisible to us, because Tehran wasn't the frontline [...]. We were children, and we didn't really know what was happening. But I remember sirens wailing and running with my neighbours into the basement of the apartment block. I remember the arguments and rumours that would circulate down there, hearing these distant blasts of Iraqi missiles. (Seymour 2016)

Die autobiografischen Bezüge bilden jedoch nur das Gerüst des Films, der fiktional erzählt ist und sich darüber hinaus nicht nur mit dem historischen Kriegsgeschehen auseinandersetzt, sondern auch mythologische Horrorelemente in die Erzählung einwebt. Im Rahmen seiner Uraufführung beim Sundance Film Festival wurde UNDER THE SHADOW daher angekündigt als ‚Farhadi meets the Babadook‘ (vgl. Wigley 2016). Die Beschreibung deutet auf die Verflechtung zweier unterschiedlicher formal-ästhetischer Modi innerhalb des Films hin: einerseits ein im realistischen Stil gedrehtes iranisches Familiendrama, für das Asghar Farhadi pars pro toto aufgerufen wird und von dem angenommen wird, dass es

„tiefe Einblicke in die iranische Gesellschaft und Lebenswelt“ bereithält (Glasenapp 2019c, S. 5) – hier also die Lebenswelt der 1980er Jahre, die zeithistorisch durch die Kriegsrahmung klar markiert ist. Andererseits beschreibt der Slogan aber auch ein affektgeladenes übernatürliches Genrekino mit feministischer Thematik, das Jennifer Kents Haunted-House-Horrorfilm *THE BABADOOK* (AU 2014) repräsentiert.¹³⁵ Tatsächlich sind Shideh und Dorsa in der Wohnung nicht nur der Bedrohung durch irakische Bomben- und Raketenbeschüsse ausgesetzt; sie werden zudem von einem Unheil bringenden Dschinn¹³⁶ heimgesucht, der als „grotesque, malign, feminine spirit shrouded in a veil“ (Khosroshahi 2019) in Erscheinung tritt und zur Belastungsprobe für die psychische Verfassung von Mutter und Tochter wird.

Bereits etymologisch können Genre und Gender in Verbindung gebracht werden, denn beide Begriffe leiten sich vom lateinischen Wort *genus* ab.¹³⁷ Genres entlarven häufig als starr und abgeschlossen betrachtete Systeme als konstruiert, heterogen, prozessual und wandelbar und sind somit für eine Annäherung an Genderfragen, aber auch andere Differenzthemen, besonders wertvoll.

Schon die gemeinsame Wurzel zeigt, dass sich die Konzepte Genre und Gender nicht als jene statischen, unabhängig voneinander bestehenden ‚Naturformen‘ begreifen lassen, als welche die Forschung sie bis in die 1990er-Jahre häufig beschrieben hat – gerade auch die Filmforschung. (Liebrand und Steiner 2004, S. 7)

Dass Genre, vor allem Genrehybridität, und Gender gewinnbringend zusammengedacht werden können, zeigt auch Ann Kaplan in ihrem Aufsatz *Troubling Genre/ Reconstructing Gender* (2012). Sie nimmt darin Bezug auf die Bedeutung von Genre im zeitgenössischen feministischen Filmmachen und arbeitet heraus, dass es sich beim Genre um einen sogenannten „placeholder“ handelt, „from which to launch critiques of patriarchy, sexism and racism“ (Kaplan 2012, S. 82).¹³⁸ Nimmt man Genres in den Blick, die gerade nicht in Reinform verhandelt werden, eröffnen sich demnach Möglichkeitsräume für antiessenzialistische Überlegungen, die Kategorien nicht festschreiben und Differenzen als gesetzt betrachten, gleichzeitig aber auch nicht abstreiten, dass es Differenz als Phänomen, das reale Probleme schafft, gibt.

¹³⁵ Bei Kent stehen ebenfalls eine Mutter und ihr Kind im Fokus des Geschehens, die vom sogenannten Mr. Babadook, einer bössartigen Gestalt, die einem Kinderbuch entspringt, heimgesucht werden.

¹³⁶ Dschinn sind Geister oder Dämonen, die in den Mythologien nahezu aller muslimischen Gesellschaften zu finden sind; vgl. Nünlist 2017, S. 168.

¹³⁷ Siehe dazu auch den Beitrag von Irmela Schneider: *Genre, Gender Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag*; vgl. Schneider 2004.

¹³⁸ Die Verbindung von Genre und Gender schließt im Wesentlichen auch an feministische Überlegungen zur Performativität an. Performativität wird meist mit Judith Butlers Überlegungen in *Gender Trouble* diskutiert; vgl. Butler 2014 [1990]. In der Filmwissenschaft meint Butlers Performativität meist: „Männlichkeit und Weiblichkeit werden so zu Effekten sozialer (im Zusammenhang mit Film medialer) Inszenierungen und Performanzen“; Blaseio 2004, S. 40.

Der Journalist Oliver Armknecht schreibt in seiner Onlinerezension zu UNDER THE SHADOW, dass es sich bei dem Film um ein feministisches Zeitportrait handelt, das den Horror überhaupt nicht gebraucht hätte (vgl. 2016). Wenn Armknecht UNDER THE SHADOW als feministisches Sozialdrama bezeichnet, dann heißt das aber genau genommen nicht, dass *der Film* den Horror nicht gebraucht hätte. Vielmehr zeigt sich, dass *der Journalist* den Horror nicht gebraucht hätte, um sowohl sein prädestiniertes Bild von der iranischen Frau als auch sein prädestiniertes Bild vom feministischen iranischen Kino bestätigt zu wissen.

Ich möchte mit meiner Analyse aufzeigen, dass gerade die Genrelemente des Films – und genauer gesagt, die damit verbundenen kinematografischen Emotionen der Angst – wesentlich dazu beitragen, dass UNDER THE SHADOW eben nicht nur eine weitere Darstellung ‚der iranischen Frau‘ ist, die gegen das (islamische) Patriarchat kämpft. Der unbestreitbare soziale Wandel im Iran der 1980er Jahre, der sowohl das private wie auch öffentliche Leben insbesondere iranischer Frauen veränderte, Kriegsgeschehen und Haunted-House-Horror verflochten sich in UNDER THE SHADOW.¹³⁹ Dadurch vervielfältigen und überlagern sich die Bedrohungen für die Hauptfigur Shideh innerhalb der Diegese, während es auf der ästhetischen Ebene zur Vervielfältigung und Überlagerung unterschiedlicher Angstmodi kommt. Diese Vervielfältigungen und Überlagerungen von Formen, Ästhetiken und Diskursen verstehe ich als eine Möglichkeit des Films, Intersektionalität formal-ästhetisch auszuhandeln.

Kinematografische Formen der Intersektionalität führen in UNDER THE SHADOW bei den Zuschauer*innen zu desorientierenden Erfahrungen, sprich Störungen des Erfahrungshorizonts, die zu einer politischen Subjektivierung und damit einem *de-Westernizing* beitragen. Die kinematografischen Formen der Intersektionalität als spezifische Formen des *de-Westernizing* schließen unweigerlich an Mottahedehs *iranian women's cinema* an, mit dem eine Re-Aktualisierung der Sinne beschrieben ist. Diese Re-Aktualisierung ist hier als Erkennen der Konstruiertheit der eigenen verkörperten Existenz in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten zu denken; dies zeichnet sich als Knotenpunkt zu einem kosmopolitischen *de-Westernizing* aus, denn es kritisiert einmal mehr ursprüngliche und allgemeingültige Vorstellungen von Differenz und Diskurs, und damit auch von Welt und gemeinschaftlichem In-der-Welt-Sein mit Fremden.

¹³⁹ Gesellschaftliche Umstrukturierungen bieten in UNDER THE SHADOW nicht zum ersten Mal Stoff für das Haunted-House-Genre, denkt man etwa an Kultfilme wie THE SHINING (R.: Stanley Kubrick, USA 1980) oder POLTERGEIST (R.: Tobe Hooper, USA 1982), die exemplarisch für das US-amerikanische Kino genannt werden können. Nicht nur in Iran finden in den 1980er Jahren Umstrukturierungen statt, auch im Westen sorgen wirtschaftliche und soziale Umstände für Transformation; unter anderem erhalten dadurch Bewegungen wie die zweite feministische Welle Aufschwung; vgl. Nakagawa 2017, S. 75.

11.1 Repräsentationen der Intersektionalität

In *UNDER THE SHADOW* zeigt sich, dass sich repräsentative und ästhetische feministische Diskursbildungen im iranischen Kino nicht ausschließen, sondern es durchaus zu produktiven Überschneidungen kommen kann. Auf der Handlungsebene ist unschwer zu erkennen, dass der Film seinen Fokus auf die Lebensrealität sowie die äußeren und inneren Konflikte der im normativen Sinne weiblich gelesenen Protagonistin Shideh legt. Schon die Rahmenhandlung von *UNDER THE SHADOW* veranschaulicht eine Vielzahl von Konflikten und Diskriminierungsformen, die sich in der Protagonistin des Films bündeln beziehungsweise dort kreuzen. Es finden sich also bereits in der Erzählung Anschlussstellen zwischen Shideh und dem feministischen Begriff der Intersektionalität.

Die Herausforderungen der Hauptfigur erinnern an Kimberlé Crenshaws Metapher der Straßenkreuzung, mit der sie in den 1980er Jahren einen wichtigen Beitrag zum intersektionalen Feminismus leistete. Der Begriff Intersektionalität veranschaulicht ursprünglich, dass die sexistische und rassistische Diskriminierung schwarzer Frauen nicht voneinander zu trennen sind, sprich die Differenzkategorien Race und Gender unlösbar miteinander verschränkt sind (vgl. Crenshaw 2013 [1989]).¹⁴⁰ Sowohl Crenshaws Überlegungen als auch die Wortneuschöpfung Intersektionalität schließen an frühere Ansätze aus dem Black Feminism und der Critical Race Theory an, die ab den 1960er Jahren die Verkürzung feministischer Anliegen kritisieren, die lediglich aus der Perspektive weißer und heterosexueller Frauen der Mittelschicht argumentiert werden, dabei jedoch universelle Gültigkeit behaupten (vgl. Lorde 1984; vgl. hooks 1984, 2015 [1984]; vgl. Davis 1982). Crenshaws Intersektionalität bezieht sich demnach auf das bekannte Problem, dass unterschiedliche Kategorien wie Race, Class und Gender die Diskriminierung von Frauen bedingen. Ihr Ansatz ist aber deshalb so populär, da er sowohl ermöglicht diese Überschneidungen von Diskriminierungsformen sprachlich zu adressieren als auch zu visualisieren, sprich ein heuristisches Modell zu entwerfen.

Nehmen wir als Beispiel eine Straßenkreuzung, an der der Verkehr aus allen vier Richtungen kommt. Wie dieser Verkehr kann auch Diskriminierung in mehreren Richtungen verlaufen. Wenn es an einer Kreuzung zu einem Unfall kommt, kann dieser von Verkehr aus jeder Richtung verursacht worden sein – manchmal gar von Verkehr aus allen Richtungen gleichzeitig. Ähnliches gilt für eine Schwarze Frau, die an einer ‚Kreuzung‘ verletzt wird; die Ursache könnte sowohl sexistische als auch rassistische Diskriminierung sein. (Crenshaw 2013 [1989], S. 40)

Den Anschlusspunkt zwischen *UNDER THE SHADOW* und der Intersektionalität denke ich zunächst darin, dass Shideh unterschiedliche Formen der Diskriminierung erfährt, was diskursiv verhandelt wird. Aus dieser Perspektive betrachtet, stellt Shideh also eine normativ gelesene intersektionale Figur dar. In dem sich der Film die Zeit nimmt, die inneren Konflikte der Hauptfigur zu beleuchten, wird bereits

¹⁴⁰ Ich danke an dieser Stelle Tullio Richter-Hansen für den Hinweis, dass die Frage der Intersektionalität schon 1851 in Sojourner Truths *Bin ich etwa keine Frau?* aufkommt; vgl. Truth 2019 [1851].

deutlich, dass hier nicht nur einer, sondern mehrere Konflikte, Diskriminierungs- und Bedrohungsformen erzählt werden, die sich in der Protagonistin Shideh kreuzen.

Der im realistischen Stil gedrehte Film nutzt das erste Drittel des Films, um die unterschiedlichen Konflikte der Hauptfigur Shideh detailliert zu beleuchten, die eng mit den Transformationen des privaten und öffentlichen Lebens von Frauen in Iran im Zuge der neuen Gesellschaftsordnung verwoben sind. In den 1980er Jahren finden sowohl makro- als auch mikrogesellschaftliche Umstrukturierungsprozesse statt, die vor allem das private und öffentliche Leben iranischer Frauen betreffen.

Despite their equal participation in the revolution women constituted the main targets of the Islamization laws enacted immediately after the revolution. The changes that occurred in the status of the women affected their lives in the legal, political, and social areas; they were subjected to male control in both private and public sphere. (Badry 2017, S. 94)

Dass auch Shideh durch die islamische Regierung kontrolliert und in ihrer Freiheit eingeschränkt wird, erfahren die Zuschauer*innen schon in den ersten Minuten des Films auf der Grundlage der dargestellten und erzählten Konflikte. Es geht hier jedoch zunächst weniger um Shidehs Frauenrolle, sondern um ihre soziale Stellung, die sie in der neuen Gesellschaftsordnung aufgrund von politischen Aktivitäten verloren hat.

Der Film beginnt mit einer Szene in der Universität in Teheran. Ein langer grau-weißer Korridor ist zu sehen, auf dem mehrere Studenten und Studentinnen, letztere tragen einheitlich schwarzen Tschador¹⁴¹, entlang gehen. Über einen Lautsprecher ertönt eine marschmusikähnliche Melodie, die den Gleichschritt und die kontrollierte Stimmung auf dem Campus zum Ausdruck bringt. Dann folgt ein Schnitt in ein kleines Büro, in dem ein Mann – offenbar hat er eine leitende Funktion innerhalb der Universität inne – an seinem Schreibtisch sitzt. Hinter ihm an der Wand hängt das Portrait Ayatollah Khomeinis, der streng und eindringlich auf eine Tschador tragende Frau herabschaut. Die Frau, die dem Universitätsleiter gegenüber sitzt, ist Shideh. Sie hat den Mann aufgesucht, um proaktiv die Wiederaufnahme ihres Medizinstudiums zu beantragen. Die Zuschauer*innen erfahren in der Eröffnungsszene, dass die Protagonistin des Films vor der Revolution Medizin studierte und sich während ihres Studiums im Zuge der Aufstände einer marxistischen Bewegung anschloss.¹⁴² Shideh wird in der neuen Staatsordnung also nicht vom Studium ausgeschlossen, weil sie eine Frau ist, sondern aufgrund ihrer politischen Vergangenheit. Die Diskriminierung, die sie erfährt, ist in dieser Eröffnungsszene demnach nicht so sehr an die Kategorie Gender gebunden, sondern an eine politische Haltung und Parteizuge-

¹⁴¹ „Der Tschador ist in der Regel ein dunkles Tuch, das um den Kopf und Körper über der eigentlichen Kleidung getragen wird. Am meisten wird der Tschador im Iran getragen, das Wort bedeutet im Persischen ‚Zelt‘“ Polat 2018.

¹⁴² Shideh ähnelt darin der Protagonistin Fereshteh aus Tahmineh Milani's *THE HIDDEN HALF*, die im Film soziale Tabus und kulturpolitische Regeln, die innerhalb der iranischen Gesellschaftsordnung herrschen, bricht. Wie Fereshteh äußert auch Shideh gegenüber ihrem Mann, aber auch anderen, eigene politische Aktivitäten, kritisiert das Islamische Regime – genauer, die Schließung der Universitäten und die diskriminierende Behandlung politischer Oppositioneller.

hörigkeit, die sich – auch wenn Shideh dies im Gespräch erfolglos versucht – nicht mehr einfach abstreifen lässt.

Nach dem erfolglosen Besuch in der Universität wird Shideh einmal mehr bewusst, dass ihr Alltag in der neuen Gesellschaftsordnung auf das Leben als Ehefrau und Mutter in den eigenen vier Wänden beschränkt bleiben wird. Zahra Khosroshahi schreibt dazu: „Shideh’s one-time dream of becoming a doctor is turned into a living nightmare, entangled with her identity as a mother and a woman” (2019).¹⁴³ Innerhalb der Figur Shideh verknüpfen sich demnach zwei Diskriminierungsformen: eine auf der Grundlage ihrer politischen Zugehörigkeit, die das Aus ihrer Karriere und damit auch einer sozialen Stellung besiegelt, die andere auf der Grundlage von Gender, denn sie hat nun keine andere Wahl, als sich den gendernormativen Rollen zu fügen, die die patriarchale Gesellschaft ohne hin für sie vorgesehen hat.

Dass auch die Beziehung zwischen Shideh und ihrem Ehemann Iraj, der inzwischen als Arzt praktiziert, unter der Situation leidet, wird im Film deutlich. Iraj relativiert etwa Shidehs gescheiterte Karriere; mehr noch, er hält ihre künftige Fokussierung auf das Familienleben für das Beste. An einer anderen Stelle konfrontiert er seine Ehefrau damit, nicht ihn und die Tochter für die gescheiterte Medizinkarriere verantwortlich zu machen, sondern ihre selbstverschuldete Zeitverschwendung mit Politik. Shideh wirft ihrem Mann dabei wiederum vor, dass er sie nach der Öffnung der Universitäten, als die politische Stimmung im Land noch etwas entspannter war, dazu gedrängt habe, zunächst zu Hause zu bleiben und das Kind großzuziehen. Sie beschuldigt ihn also, sie in eine gendernormative Rolle als Hausfrau und Mutter gedrängt zu haben, dabei wirft sie ihrem Ehemann vor, dem Denken der Mullahs näher zu stehen als ihr lieb ist.

Die zentrale Streitszene zwischen Shideh und Iraj offenbart ein ganzes Bündel an Konflikten, die zwischen Shideh und ihrem Ehemann schwelen und die eng mit stereotypisierten Geschlechterrollen innerhalb des islamischen Regimes Irans als auch innerhalb anderer patriarchal geprägter Gesellschaftsformen verstrickt sind. Der Film bleibt jedoch nicht in dieser Mann-Frau-Dichotomie verhaftet, denn der ‚Patriarch‘ Iraj wird im ersten Drittel des Films an die Front einberufen und ist fortan nur noch über kurze Telefonanrufe mit zunehmend schlechter Verbindung als allenfalls geisterhafte Figur präsent. UNDER THE SHADOW knüpft damit durch sein Figurenensemble an eine Eigenschaft von feministischen Filmen an, wie sie Ann Kaplan versteht: „They make female subjects centrals and active instead of peripheral, exotic, or mere victims, while rendering male figures as either absent or peripheral to the main focus of the narrative“ (Kaplan 2012, S. 82).

¹⁴³ Die Idee des Eigenheims als Horror ist kein spezifisch iranisches Phänomen. Sie scheint u. a. auch im Kontext der Gothic Novel, etwa bei Ann Radcliff auf: „[T]he ghosts that the heroines see or think they see are symbols of their anxieties and fears of situating themselves in the patriarchal family structure“; Nakagawa 2017, S. 76.

Es ist jedoch weder die Tatsache, dass das Ensemble aus normativ gelesenen weiblichen Figuren besteht, noch die Genderzuschreibung Babak Anvaris, die mich interessiert und mit der sich eine Brücke zu Kaplan und ihren feministischen Überlegungen schlagen lässt. Interessanter sind Kaplans Ausführungen zu Praktiken der Aneignung und Überlagerung, die sich der Frage nach Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* anschließen. Bezeichnend ist zunächst das Filmbeispiel, das Kaplan heranzieht; weist es doch einige Parallelen zu *UNDER THE SHADOW* auf. In ihrer Analyse zieht sie beispielhaft Nancy Mecklers Horrorfilm *SISTER MY SISTER* (GB 1994) heran, der ebenso wie *UNDER THE SHADOW* Horror- und Familiendrama in Beziehung setzt.

In the process, Meckler uses a cross-generic address, combining the horror film and the woman's film, with elements of the family melodrama. In so doing, Meckler creates something new – but she relies on Hollywood conventions in order to achieve this. (ebd.)

UNDER THE SHADOW, der unterschiedliche Genres zusammenführt, lässt sich nicht nur als Haunted-House-Horror denken, denn er unterfüttert die Spukgeschichte mit zeitgeschichtlichen Kriegshandlungen und generellen sozialen Umstrukturierungen in Iran nach der Revolution. Der Film ist ein Genrehybrid mit einer Sowohl-Als-Auch-Struktur, die die Vorstellungen von Konnektivität und Austauschbeziehungen, die für ein kosmopolitisches Denken wichtig sind, unterstreichen. Es lässt sich nicht genau sagen, wo der Film verortet ist – in der historischen oder mythologischen Aufarbeitung Irans, im realistischen Sozialdrama oder im effekt- und affekthascherischen Unterhaltungskino. So wie sich die Herausforderungen der Hauptfigur Shideh zusehends überlagern, überlagern sich in *UNDER THE SHADOW* Horrorkino, Kriegsfilm und Sozialdrama, was formal-ästhetisch auch jenseits der Protagonistin seinen Ausdruck findet.

Die Überlagerung als feministische Filmpraktik schafft „something new that is neither woman's film, nor horror film, but draws on elements of both“ (ebd., S. 76). Im feministischen Filmemachen werden neue Formen respektive neue Genres erfunden, die sich zwischen Ordnungen bewegen und dabei gleichzeitig die Vorstellung von ursprünglichen Genres sowie binären Verhältnissen in Frage stellen. Eben jene Überlagerung von unterschiedlichen Kategorisierungssystemen lassen sich auch in *UNDER THE SHADOW* herausarbeiten. Überlagerungen schaffen neue Formen, hybride oder auch paradoxe Formen, die nach Kaplan ein zentrales Mittel darstellen, um „new figurations of the feminine“ auszuhandeln (Kaplan 2012, S. 73). Anders gesagt, Überlagerungen im feministischen (Genre-)Kino führen dazu, anders über die erfundene Differenzkategorie ‚Frau‘ nachzudenken.

Eben diese Überlagerungen erweisen sich als produktiv, um die Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* auch jenseits von Shideh als im normativen Sinne intersektional lesbare Frau im Film aufzuarbeiten. Der Film handelt Intersektionalität auch losgelöst von Repräsentationen der Intersektionalität über sogenannte Figurationen aus. Figurationen der Intersektionalität machen deutlich, dass Intersektionalität als spezifische Möglichkeit feministischen Denkens über die Idee der Addition von Differenzkategorien hinausweist. Intersektionalität stützt damit feministische Denkweisen, die sich nicht mit

der Ursprünglichkeit kategorischer Unterschiede, sondern mit antiessenzialistischen Differenzierungsprozessen und Fragen der Diskursbildung auseinandersetzen.

11.2 Figurationen der Intersektionalität

Der Begriff Intersektionalität weist über die Idee der Tripple Oppression oder Mehrfachunterdrückung hinaus, die verschiedene Ungleichheitskategorien innerhalb eines Körpers bloß addiert (vgl. Viehmann 1993). Intersektionalität interessiert sich für Überschneidungen und Wechselwirkungen von Differenzkategorien, was die Begriffe Intersektionalität und Figuration unweigerlich zueinander in Beziehung setzt. Der Figurationsbegriff hat in feministischen Studien vor allem durch Donna Haraway Popularität erlangt. Figurationen beschreibt sie nicht als Repräsentationen, sondern materiell-semiotische Knoten, in denen sich unterschiedliche Körper und Bedeutungen gegenseitig formen (vgl. Haraway 2008b, S. 4). Sabine Nessel macht Haraways Figurationsbegriff in einem filmwissenschaftlichen Kontext fruchtbar und veranschaulicht, dass damit „visuelle Darstellungen“ beschrieben werden können, „in welchen unterschiedliche Körper und Bedeutungen sich gegenseitig überlagern“ (2022, o.S.). Das Interesse an Intersektionalität oder auch Figurationen rührt, wie oben bereits angemerkt, nicht in der Idee der Addition von Differenzkategorien. Die Auseinandersetzung mit Vervielfältigungen von Differenz ist deshalb von Bedeutung, da sich, wie Nessel jüngst zeigt, „in der Vervielfältigung von Differenz die Idee von der Historizität der Einzeldifferenz zu erkennen gibt“ (ebd.). Die Figurationen der Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* lassen erkennen, dass sich Differenz immer erst in relationalen Beziehungen zwischen unterschiedlichen raum-zeitlichen Anordnungen bestimmt, was unmittelbar mit meiner These zusammenhängt, dass sowohl die Diskurse des iranischen Kinos als Miniaturen von Welt als auch Kategorien wie fremd und eigen als Konstruktionen zu denken sind, die sich in spezifischen Kontexten auf unterschiedliche Art und Weise herausbilden und auch verändern. Dieses Verständnis ist für die Auseinandersetzung mit einem kosmopolitischen *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino wesentlich.

In *UNDER THE SHADOW* entstehen Figurationen der Intersektionalität als materiell-semiotische Verknötungen und diskursive Überlagerungen beispielsweise durch filmische Montageverfahren oder auch durch spezifische Arrangements im Szenenbild. Diese greifen das Prinzip der Uneindeutigkeit und Zwischenformen auf, das im Kontext von formal-ästhetischen *de-Westernizing*-Prozessen im irritierenden iranischen Kino wiederkehrend ist. Diese Zwischenformen unterwandern Vorstellungen von Exklusivität und Binarität, gleichzeitig leugnen sie nicht, dass es Unterschiede etwa aufgrund von verschieden gelagerten räumlichen Anordnungen gibt. Am Beispiel des Vorspanns und der Wohnung im Film zeigen sich sowohl die in *UNDER THE SHADOW* aufgerufenen filmischen Möglichkeiten der Überlagerung als Kollagieren. Am Beispiel der Wohnung zeigt sich zudem, dass Kollagen als Beispiel für Figurationen der Intersektionalität auch wieder aufgehoben werden können, wobei die Idee des Changie-

rens und somit das Prozesshafte wieder eingefangen werden kann, das sich als roter Faden durch die Analysen zieht.

11.2.1 Kollagieren

Bereits im Vorspann überlagert der Film unterschiedliche formale wie epistemologische Systeme durch Prozesse des Ineinandergreifens, die auf den Bewegungs- und Montagemöglichkeiten des Films beruhen. Der Vorspann lässt sich somit als eine Figuration und damit kinematografische Form von Intersektionalität begreifen. Der Film greift auf der Bildebene zunächst auf informative Texttafeln zurück, die eine eindeutige nationalkulturelle als auch historische Verortung des Films in Iran der 1980er Jahre vornehmen und Hintergründe zum Kriegsgeschehen zwischen Iran und Irak preisgeben. Zusätzlich kommen Archivvideos und Originalaufnahmen der Kriegshandlungen zum Einsatz, die das Geschehen für die Zuschauer*innen visualisieren und rational fassbar machen. Gleichzeitig greift der Film aber auch auf Zeichnungen mythologischer Dämonen und Geisterfiguren zurück, die im Verhältnis zu dem Found-Footage keinen Authentizitätseffekt aufweisen und sich einer faktenbasierten Informationsfunktion entziehen.

Im Vorspann kommt somit eine filmische Praktik zum Einsatz, die sich als Kollage beschreiben lässt, wie sie auch Blake Atwood in seinen Überlegungen zum iranischen Re/Form Cinema aufgreift. Beim Kollagieren, das Atwood ebenfalls am Beispiel von Found-Footage diskutiert, werden alte Strukturen aufgegriffen, umgedeutet oder neu beschrieben – eine Praktik also, die an das Konzept der *representation* anschließt, die sich für ein Erschließen von *de-Westernizing*-Strukturen als hilfreich erweist. Kollagen zeichnen sich dadurch aus, dass sie die neuen Kompositionen nicht homogenisieren, sondern bewusst Kontraste setzen (vgl. Atwood 2015, S. 46). Dadurch treten die Aushandlungs- und Spannungsprozesse deutlich hervor, gleichzeitig werden dualistische Logiken enttarnt. Der Film tauscht also unterschiedliche Ausdrucksmittel nicht gegeneinander aus, sondern überlagert Zeichnungen und Found-Footage-Material, wodurch der Eindruck einer reibungsvollen Simultanität unterschiedlicher künstlerischer Praktiken sowie Informationsquellen entsteht und keine harmonische Amalgamierung. Einmal mehr zeigt sich am Beispiel der Kollage als Figuration der Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW*, dass *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino mit dem Hervorbringen von hybriden oder auch paradoxen Formen, die zwischen Regelsystemen verortet sind, verbunden ist. *De-Westernizing* fordert binäre Differenzierungspraktiken heraus und verunsichert die Zuschauer*innen durch ihre Uneindeutigkeit.

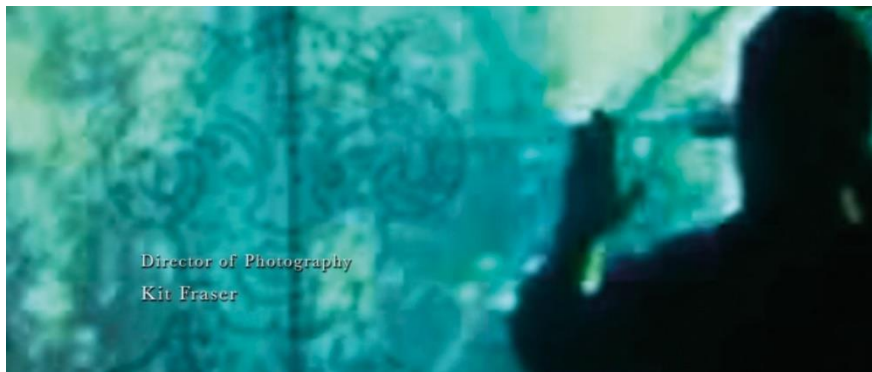


Abb. 24 Dämonenzeichnung & Fenster

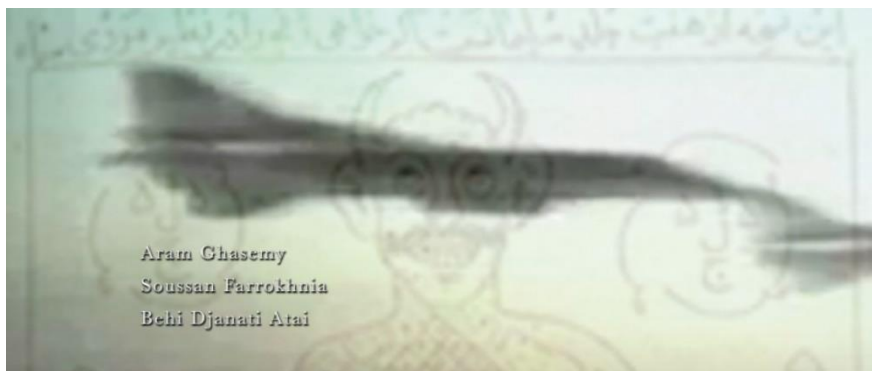


Abb. 25 Dämonenzeichnung & Kampfjet

Weiter handelt der Film Überlagerungen von diskursiven Bedeutungen auch auf der Tonebene aus, wenn er das Wummern von Kampfjet-Motoren mit nahöstlichen Trommelrhythmen und elektronischen Verzerrungen gleichzeitig. Die Verbindung aus Bild und Ton macht die akustischen Geräusche im Vorspann, das Wummern im Hintergrund und einen kreischenden Ton sowohl als Imitation herabfallender Raketen als auch dämonischer Laute interpretierbar. Der Film überlagert also nicht nur unterschiedliche Bilder, sondern auch Töne und Hörformen (vgl. Chion 2019 [1993]), was den Vorspann zu einem Aushandlungsort formaler wie auch epistemischer Kontrastierungen werden lässt. Die audiovisuellen und bewegtbildlichen Kollageverfahren addieren unterschiedliche Systeme nicht nur, sondern überlagern sie, wodurch eben jene hybriden Zwischenformen zum Vorschein kommen, die ursprüngliche, abgeschlossene und eindeutige Kategorien und prädestinierte Identitäten unter Druck setzen. Im kontrastierenden Verhältnis werden sich die Zuschauer*innen hier ganz konkret der konstruierten Binarität zwischen Mythos und Realität bewusst.

Einen Zwischenraum, in dem sich unterschiedliche Bedeutungen ebenfalls durch Praktiken des Kollagierens überlagern, stellt auch der zentrale Schauplatz des Films dar, die Wohnung. Die Wohnung erweist sich für Shideh als Raum, in dem sich diskursiv Emanzipation und Bevormundung und vor dem Hintergrund der drohenden Bombardierungen, Sicherheit und Lebensgefahr auf paradoxe Weise über-

lagern.¹⁴⁴ Diese Figurationen der Intersektionalität werden formal vor allem durch eine Vergleichzeitigung von räumlicher Enge und Weite sowie von Ordnung und Unordnung vermittelt. Am Beispiel der Wohnung zeigt sich aber auch, dass Figurationen der Intersektionalität die Überlagerung von Kategorien auch wieder aufheben können. Die Figurationen der Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* sind also nicht nur als Über-, sondern auch Verlagerungen zu denken, wodurch die Strategien der Vergleichzeitigung und des Changierens, die in den Überlegungen zum *de-Westernizing* zentral sind, in eine relationale Beziehung treten.

11.2.2 Verlagerungen

UNDER THE SHADOW ist überwiegend als Kammerspiel erzählt und verlässt die Wohnung, in der Shideh und Dorsa leben, kaum. Bomben- und Raketenbedrohung, Dschinn-Horror, Shidehs persönliche und die familiären Herausforderungen laufen demnach innerhalb der Wohnung zusammen. Während die Wohnung trotz des drohenden Krieges Sicherheit und Gemütlichkeit vermittelt, wirken die wenigen öffentlichen Räume, die im Film zu sehen sind, nicht friedlich, was sich unter anderem in militärischen Straßensperren und postexplosiven dunklen Rauchwolken am Himmel ausdrückt. Die Gefahr der Außenwelt vermittelt sich konkret in einer Szene im letzten Drittel des Films, als Shideh aus Angst vor dem Dschinn eines Nachts mit ihrer Tochter panisch auf die Straße flüchtet. Sie vergisst dabei, sich den obligatorischen Tschador umzulegen, und wird von der Sittenpolizei verhaftet.

Die Wohnung bildet ein Scharnier zwischen Innen- und Außenwelt, was auf der Darstellungsebene auch über den Einsatz von Mediensystemen vermittelt wird. Zentral für diesen Austausch sind etwa das Radio und der Videorekorder. Über das Radio hört Shideh etwa heimlich britische Nachrichten, um sich jenseits der offiziellen iranischen Kanäle zum Kriegsgeschehen zu informieren. Wichtig ist im Film das Videogerät, das sowohl von Mutter als auch Tochter zur transnationalen Vernetzung benutzt wird. Dorsa findet eine (offiziell verbotene) Verbindung zur westlichen Popkultur, wenn sie etwa das Musikvideo des Songs *Don't Go* (1982) der britischen Synthie-Pop-Band *Yazoo* mit nahezu hypnotisiertem Gesichts- und Körperausdruck konsumiert. Bezeichnend sind aber vor allem die Jane-Fonda-Fitness-Videokassetten, die zweisprachig in Farsi und Englisch beschriftet sind, zu denen Shideh täglich hinter den schweren und blickdichten Vorhängen im Wohnzimmer Sport treibt.¹⁴⁵

Die sportliche Betätigung ist mehr als ein Fitness-Programm, sie stellt eine mediale und verkörperte Art und Weise der feministischen Vergemeinschaftung und Realisierung von Austauschbeziehungen jenseits Irans über das Videogerät dar. In Anlehnung an Alena Strohmaier lässt sich die Woh-

¹⁴⁴ Man denke hier auch nochmal an das Dach in *TEHERAN TABU*, das ich in Kapitel 6 auch als einen solchen paradoxen Raum diskutiert habe.

¹⁴⁵ Nicht nur die Videos, die Shideh schaut, sind als politische Tabubrüche zu lesen. Generell waren Videogeräte in Iran von 1983 – 1994 offiziell verboten, wodurch das Videogerät einen politischen Underground-Status erhalten hat. Siehe dazu auch Atwood 2021.

nung in UNDER THE SHADOW damit als kosmofeministischer Raum bezeichnen, womit die Filmwissenschaftlerin einen „Raum der Selbstbestimmung der Frauen in der Welt“ meint (2019b, S. 160). Die Wohnung ist der wohl letzte Raum, in dem Shideh eigene Entscheidungen treffen kann, gleichzeitig ist diese feministische Autonomie ebenfalls ambivalent zu verstehen, als ein selbstbestimmtes Dasein „zwischen Sich-vor-der-Welt-Verstecken und In-der-Welt-Sein“ (ebd., S. 169). Diese kosmofeministische Ambivalenz findet speziell im Szenenbild der Wohnung ihren Ausdruck.

Die Wohnung wird im Verlauf des Films zunehmend chaotischer, wodurch sich auch die diskursive Bedeutung des Raums verändert. Die räumliche Transformation der Wohnung ist innerhalb des Films bemerkenswert. Im ersten Drittel des Films fällt bereits Shidehs frequentiertes Auf- und Umräumen der Wohnung auf. Es sind jedoch vor allem der Raketeneinschlag und seine Folgen, die die räumliche Beschaffenheit der Wohnung verändern. Durch den Raketeneinschlag gehen einige Gegenstände in Shidehs Wohnung zu Bruch, Möbel fallen um, Fenster, Wände, Zimmerdecken und Fenster bekommen Risse, die Shideh mehr schlecht als recht mit sich immer wieder ablösendem Klebeband vergeblich versucht zu verschließen.¹⁴⁶ Die Überlagerung verschiedener räumlicher Funktionen zeichnet sich im Szenenbild durch eine Simultanität von räumlicher Enge und Weite ab. Die schweren Vorhänge, die meist zugezogen sind, um das Privatleben vor den neugierigen Blicken der wenigen noch verbliebenen Nachbar*innen zu schützen, verdunkeln den Raum, wodurch das Familienheim zunehmend klaustrophobisch wirkt. Gleichzeitig brechen aber die rissigen Wände und das zerstörte Dach des Wohnhauses, das an eine klaffende Wunde erinnert, diese Enge auf, was ich an anderer Stelle schon einmal diskutiert habe (vgl. Heine 2020a, S. 27). In der Wohnung überlagern sich demnach räumliche Enge und Weite, was durch die materielle Beschaffenheit der Kulissen, die sehr dunkle Licht- und Farbgebung des Films, die das eindeutige Erkennen von Dingen im Bild oft erschwert, als auch durch die Figurenbeziehung zwischen Dorsa und Shideh, die sowohl durch nahe Vertrautheit als auch distanziertes und gegenseitiges Misstrauen durchzogen ist, ausgehandelt wird.

¹⁴⁶ Das Klebeband an den Fenstern, das im Film präsent ist, soll im Falle eines Bomben- oder Raketeneinschlags verhindern, dass Glassplitter unkontrolliert durch den Raum fliegen.



Abb. 26 Ordnung



Abb. 27 Unordnung

Die Wohnung ist nach dem Einschlagen der Rakete diskursiv betrachtet sowohl Sicherheitszone und Raum der Selbstermächtigung als auch Risikogebiet – eine Gefahrenstelle für Shideh und ihre Tochter Dorsa. Allgegenwärtig ist dieses Spannungsverhältnis vor allem durch das stete Überlagern von Zerstörungen und Aufräum- und Reparaturmaßnahmen, die Shideh mit ihrer Allzweckwaffe Klebeband vornimmt. Das Verkleben der Risse und Brüche kann ebenfalls als Praktik des Kollagierens verstanden werden, die hier nicht durch die Verflechtung unterschiedlicher Bildregime vollzogen wird, sondern durch ein kontrastreiches Überlagern von Zerstörung und Reparatur. Mit Fortschreiten des Films und jedem Stück Klebeband, das sich von den Decken, Fenstern und Wänden löst, wird deutlicher, dass die Wohnung ihre Verortung im Dazwischen nicht halten kann und Bedrohung und Gefahr die Oberhand gewinnen. Die Wohnung veranschaulicht, dass sich auch Überlagerungen wieder verlagern können und keine finalen Anordnungen darstellen. Das grenzt die Idee der kinematografischen Intersektionalität meines Erachtens von Überlegungen zur Hybridität ab, in der die Mischung oder Vergleichzeitigung heterogener Systeme, sobald sie einmal vollzogen ist, meist stabil gedacht wird.



Abb. 28 Rissige Decke

Dass Intersektionalität nicht in starren räumlichen Überlagerungen aufgeht, sondern es sich vielmehr um ein Wechselspiel zwischen Überlagerung und Verlagerung handelt, machen Kerstin Bronner und Stefan Paulus deutlich, indem sie Crenshaws Bild der Straßenkreuzung durch die Idee des Kreisverkehrs re-aktualisieren.

In einen Kreisverkehr können zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Kategorien ‚einfahren‘ und auf spezifische Weise zusammenwirken (also um die Mitte fahren). Weiter können einzelne Kategorien den Kreisverkehr wieder verlassen, wodurch sich das Zusammenwirken der verbleibenden Kategorien wieder anders gestaltet. Neue Kategorien können wieder ‚einfahren‘ usw. (2021, S. 80)

Die Autor*innen betonen im selben Atemzug auch, dass das eher undynamische Bild des Kreisverkehrs auch deshalb nicht ideal ist, da es zu geordnet und geregelt daherkommt, was die Intersektionalität als Vervielfältigung von Differenz gerade nicht ist. Mit dem Bild des Kreisverkehrs rufen Bronner und Paulus darüber hinaus neben der Kategorie Raum auch die Kategorie Zeit für intersektionale Überlegungen auf. Sowohl das Bild der Kreuzung als auch das Bild des Kreisverkehrs laufen dennoch Gefahr, die einfahrenden Kategorien in sich zu schließen und zu prädeternieren.¹⁴⁷

Ich möchte im Folgenden den Konnex von Raum, Zeit und Körper näher beleuchten und damit die These unterstreichen, dass die sich überlagernden Diskurse Realität/Krieg und Mythos/Dschinn in UNDER THE SHADOW nicht ursprünglich sind, sondern in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten im verkörperten Verhältnis zwischen Film und Zuschauer*in erst entstehen.

11.3 Angst als Praktik der Differenzierung

Sowohl Differenz als auch diskursive Bedeutungen werden in UNDER THE SHADOW im Konnex von Raum, Zeit und Körper hervorgebracht. Das zeigt sich sehr deutlich an kinematografischen Modi der Angst, die sich zwischen Film und Zuschauer*in realisieren und eine Differenzierung zwischen den Bedro-

¹⁴⁷ Siehe dazu auch Leslie McCalls Differenzierung zwischen einem interkategorialen, einem intrakategorialen und einem antikategorialen Zugang zu Intersektionalität; vgl. McCall 2005, S. 1771–1772.

hungsszenarien Krieg und Dschinn aushandeln. Es kommen verschiedenen Modi der Angst im Film zum Einsatz, was sich für intersektionale Reflektionen schon deshalb als interessant erweist, da es sich offensichtlich um innere Differenzen handelt – hier also eine Heterogenisierung der nur vermeintlich homogenen Emotion Angst. Die Modi der Angst, konkret Grauen, Schock und Terror, erlauben das Kriegs- und Dschinn-Szenario von prädeternierten Differenzierungen in Realität/Natur oder Fantastik/Mythos zu lösen und die Diskursivierung des Bedrohungsgeschehens durch spezifische Bewegungen von Körpern in Raum und Zeit zu vollziehen. Ich möchte zunächst zwei Szenen näher beleuchten, in denen deutlich wird, wie in *UNDER THE SHADOW* Modi kinematografischer Angst eingesetzt werden, um die Bedrohung als Krieg oder Dschinn unabhängig von Bezugspunkten wie Natur versus Kultur zu diskursivieren und zu differenzieren.

11.3.1 Krieg/Terror

Mit Iraj's Abgang an die Front ändert sich nicht nur das Figurenensemble, dem Film wird ein weiterer Erzählmodus eingeschrieben: Kurz nach der Abreise des Vaters und Ehemanns trifft eine Rakete das Wohnhaus der Familie und zerstört das oberste Stockwerk des Gebäudes. Der Raketeneinschlag bildet innerhalb des Films einerseits einen dramaturgischen Wendepunkt, da er als traumatisierendes Ereignis von Mutter und Tochter einzuordnen ist; gleichzeitig handelt es sich dabei um einen Knotenpunkt innerhalb des Films, der die persönlichen Konflikte der Hauptfigur Shideh mit der Kriegsbedrohung verflucht. In *UNDER THE SHADOW* wird das Kriegsgeschehen auf der Ebene der Repräsentation in Form von Bombendrohungen und Raketenbeschüssen erzählt, gleichzeitig wird es über den kinematografischen Angstmodus Terror diskursiviert.

„Terror derives from the quick and loud perceptible temporal approach of a horrifying threat“ (Hanich 2010, S. 203). Diese Eigenschaften lassen sich am Beispiel des Raketeneinschlags, der den Krieg nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar macht, gut nachvollziehen. Shideh und Dorsa sind in der Küche. Shideh wäscht Obst, Dorsa schaut schweigend ein Bilderbuch an. Plötzlich bringt ein lautes Krachen das Haus zum Zittern, was sich als erste Terrorsignale festmachen lässt. Es sind aber nicht allein die Plötzlichkeit und das Laute, die aus der Küchenszene eine Terror- und nicht etwa eine Schockszene werden lassen; vielmehr ist es die Möglichkeit, das Zittern der Wände und den lauten Knall als militärischen Luftangriff, der ganz in der Nähe stattgefunden haben muss, zu kausalisieren. Diese Kausalisierung gelingt sowohl den Figuren im Film als auch den Zuschauer*innen, denn zuvor wurde auf der Handlungsebene immer wieder vor der drohenden Gefahr durch Bomben oder Raketen gewarnt. Auch die erklingenden und durch vorherige Bombendrohungen bekannten Warningsirenen deuten auf einen Luftangriff hin. Diese Kausalisierbarkeit ist ein entscheidendes Terrormerkmal im Kino, denn kinematografischer Terror entsteht dann, wenn die Gefahrenquelle für die Zuschauer*innen bekannt ist und diese raum-zeitlich als näherkommend einzuordnen ist (vgl. ebd.)

Wenige Sekunden nach dem Knall zeigt der Film die Bewohner*innen des Hauses in Richtung Luftschuttkeller flüchten. Das Sounddesign ist laut, die Kamera bewegt sich hektisch, die Wohnungswände beben und Bilder fallen von der Wand. Die Kamera zeigt Shideh die Treppenstufen hoch- und runterlaufen, dabei ruft sie aufgeregt nach ihrer Tochter, die auf dem Weg in den Luftschuttkeller plötzlich umkehrte, um ihre Puppe Kimia (die noch eine tragende Rolle spielen wird) aus der Wohnung zu holen. Die Szene zeichnet sich durch dynamische Kamerabewegungen, eine erhöhte Schnittfrequenz und eine laute Mischung aus Shidehs Rufen, Hilfeschreien der Nachbarn und schrillum Sirenenheulen auf der Tonebene aus, was eine hektische Atmosphäre erzeugt. Die Inszenierung des Raketen-einschlags weist typische Eigenschaften kinematografischen Terrors auf, zu denen Beschleunigung und Agitation zählen, die bei den Zuschauer*innen für Anspannung sorgen und sie, bildlich gesprochen, an die Kante ihres Kinossessels rutschen lassen (vgl. ebd., S. 212).

Als Dorsa in der Wohnung angekommen ist, steht die Kamera still im Raum und auch der Lärm aus dem Treppenhaus ist für einen Moment nicht mehr zu hören. Es ist eine gespenstische Stille inmitten dieses hektischen Geschehens; eine Stille, die hier nicht reinpasst und so nicht für Entspannung, sondern berechtigterweise für Unbehaglichkeit sorgt. Plötzlich erschüttert ein weiteres Beben das Wohnhaus, nur dieses Mal schlägt die Rakete nicht in der Nachbarschaft, sondern direkt im Wohnhaus der Familie ein. Als Shideh Dorsa endlich erreicht, liegt diese ohnmächtig in ihrem Kinderzimmer. Die Mutter rüttelt die Tochter wach und Dorsa weint angsterfüllt. Aufgeregt und verstört berichtet sie ihrer Mutter, dass sie „Sie“ gesehen habe, es gäbe „Sie“ wirklich und „Sie“ seien furchteinflößend.

Wovon Dorsa spricht, können sowohl die Mutter als auch die Zuschauer*innen erahnen: In den Szenen zuvor hat Dorsa immer wieder ihre Angst vor Dschinn – für Shideh nichts weiter als Märchengeschichten – geäußert und so den Dschinn als Mythos ins Spiel gebracht. Dorsa versucht ihre Mutter von der Existenz der Dschinn zu überzeugen und sitzt dabei auf dem Sofa, während ihre Mutter, sie beruhigend, vor ihr kniet. Dorsas panisches und lautes Weinen verhält sich diametral zur ruhigen Kamera und zu Shideh, die durch reduzierte Bewegungen und leises Sprechen versucht, ihre Tochter zu beruhigen. Die agile Kamera, die die Szene bislang dominiert hat, kommt in diesem Moment zum Stillstand und auch die Geräusche der Warnsirenen und die Hilferufe der Nachbarin treten in den Hintergrund, wodurch Dorsas unheimlichen und kryptischen Aussagen über Dschinn eine deutliche Gewichtung erhalten und bereits erste Anzeichen dafür sind, dass *UNDER THE SHADOW* nicht nur die Gefahr des Krieges erzählt, sondern womöglich auch eine Wendung in den Haunted-House-Horror vollzieht. Dorsas Dschinn-Erzählungen werden jedoch unterbrochen, da plötzlich eine aufgeregte Nachbarin in der Wohnung steht und Shideh inständig bittet, mitzukommen – sie steigert damit wieder die kinematografischen Terrorsigenschaften. Der Vater der Nachbarin hat in der Aufregung offenbar einen Herzinfarkt erlitten und Shideh soll mit ihrem medizinischen Wissen zu Hilfe eilen.

Die sich durch Unruhe und Hektik auszeichnenden Modi des Terrors, die gerade noch den Raketenangriff vermittelt haben, unterstreichen nun auch Shidehs innere Unruhe – ihren inneren Terror. Für Shideh gestaltet sich die Situation als große Herausforderung, denn sie ist emotional zwischen zwei Identitätszuschreibungen und den damit verbundenen Fürsorgeverständnissen hin- und hergerissen. Auf der einen Seite zerrt die Idee des Mutterseins und die damit verbundene Verantwortung für die Tochter an ihr, auf der anderen Seite steht die Idee der Medizinerin, die Leben retten will. Die innere Zerrissenheit drückt sich auf der Bildebene dadurch aus, dass sich Dorsa an Shidehs linken Arm klammert und sie am Aufstehen hindert, während von rechts die verzweifelte Nachbarin laut auf Shideh einredet. Die konfliktreiche Verflechtung der beiden Selbst- und Fremdzuschreibungen Shidehs als Mutter und Ärztin zeichnet sich nicht nur auf der Bild-, sondern auch auf der Tonebene ab. Die lauten und sich überlagernden Rufe prasseln auf Shideh wie auch auf die Zuhörer*innen ein und entfalten einen hektischen und von allen Richtungen kommenden terrorisierenden Sound, der die Spannung erhöht.

Eine weitere Nachbarin, die öfter auf Dorsa aufpasst, kommt schließlich hinzu und nimmt sich der Kleinen an, so dass Shideh zu dem alten Mann im oberen Stockwerk eilen kann. Im Schatten der riesigen und explosiven Rakete, die senkrecht durch das Dach in den Wohnraum hängt, versucht sie den Mann zu reanimieren. Der Terror flacht allmählich ab, die Kamera ist halbtot und unbewegt auf Shideh gerichtet, und auf der Tonebene sind nun nicht mehr die panischen Rufe und Schritte im Treppenhaus der Nachbar*innen zu hören, sondern nur noch Shidehs durch die Herzdruckmassage pulsierenden Atemzüge und das Pfeifen des Windes. Shidehs Wiederbelebungsversuche sind jedoch nutzlos. Der Mann ist bereits tot. In einem späteren Gespräch zwischen Shideh und Dorsas Tagesmutter wird deutlich, dass die Erfahrung für Shideh eine weitere Bestätigung ihrer gescheiterten medizinischen Laufbahn darstellt. Wenn sie eine richtige Ärztin wäre, so ist sie überzeugt, hätte sie den Mann retten können.

Nicht nur der Raketeneinschlag steigert die Spannung im Film, auch der Dschinn (unklar, ob er mit der Rakete kam oder schon da war) spukt in Folge des Ereignisses merklich durch die Räume und treibt ein böses Spiel mit Dorsa und Shideh. Nach dem Raketeneinschlag geschehen seltsame Dinge: Dorsas Puppe Kimia ist spurlos verschwunden und das Mädchen ist überzeugt davon, ein Dschinn, den sie während des Raketeneinschlags gesehen haben will, habe sie gestohlen. Eine fatale Vorstellung, denn stiehlt ein Dschinn einen persönlichen Gegenstand eines Menschen, wird er von diesem Besitz ergreifen – so der Mythos, der im Film erzählt wird.

Shideh glaubt nicht an Dschinn und sucht nach rationalen Erklärungen für die eigenartigen Vorkommnisse, zu denen etwa ihre zerstörten Jane-Fonda-Sportvideokassetten im Mülleimer sowie nicht zu verortende Geräusche und schattenhafte Bewegungen in der Wohnung zählen. In den darauffolgenden Tagen entwickelt Shideh zunehmend Albträume, oder besser gesagt, erschreckende Wach-

träume, in denen sie mit geisterhaften Figuren und persönlichen Angstsznarien konfrontiert wird. In ihren albraumartigen Episoden zwischen Schlafen und Wachen verarbeitet sie etwa den drohenden Verlust der Tochter, das Scheitern als Mutter sowie als Ehefrau. Die Möglichkeit, dass tatsächlich ein Dschinn Mutter und Tochter terrorisiert, wird zunehmend greifbarer, und auch Shideh gerät in den Sog der dämonischen Heimsuchung, aus dem sie sich und ihre Tochter schließlich befreien muss.

Auch die Diskursivierung des Dschinns erfolgt über einen beziehungsweise zwei miteinander verbundene Modi der Angst: Grauen und Schock. Im Folgenden möchte ich zwei Szenen beschreiben, in denen sich die Anwesenheit des Dschinns über Grauen und Schock aushandelt. Sowohl Grauen als auch Terror sind Angstformen, sie fühlen sich jedoch unterschiedlich an, da sie sich in ihren räumlichen, zeitlichen und verkörperten Eigenschaften unterscheiden und damit unterschiedlich wahrgenommen werden. Der Unterschied zwischen den Bedrohungsszenarien Krieg und Dschinn ist in *UNDER THE SHADOW* demnach weniger auf Differenzierungen in natürliche respektive übernatürliche und kulturspezifische/islamisch konnotierte Gefahrenquellen zurückzuführen, sondern auf unterschiedliche kinematografische Strategien des Films, die Angstsznarien und -erfahrungen aushandeln. Mit *UNDER THE SHADOW* lässt sich eine Differenzierung zwischen den angsteinflößenden Bomben bzw. Raketen und dem Dschinn auf der Grundlage von Terror und Grauen vornehmen, die sich auf verschiedene räumliche, zeitliche und körperliche Logiken stützt.

11.3.2 Dschinn/Grauen und Schock

Terror basiert darauf, dass die räumlichen und zeitlichen Bedingungen des Horrorereignisses für die Zuschauer*innen erkennbar sind, so wie beim oben diskutierten Luftangriff. Es handelt sich um eine lineare Raum- und Zeitlogik, die das Näherkommen des Ereignisses sicht- respektive wahrnehmbar macht, z. B. indem der Film das Tempo anzieht und die Lautstärke aufdreht. Die Inszenierung des Dschinns unterscheidet sich im Film von der terrorisierenden Inszenierung der Bomben- und Raketenangriffe, die durch hektische Bewegungen der Kamera, Stromausfall und das laute Heulen der Sirenen stets dynamisch und agitativ sind. Die Dschinnszenen folgen einer anderen Strategie, die Julian Hanich als Grauen bezeichnet.

In dread the exact nature of the threat to the characters is still uncertain for me – in terror I know the nature of the threat, because I can perceive its approach. In dread I cannot judge the temporal advent of horror and shock (even if I expect it anytime soon) – in terror I can perceive how the threat closes in gradually and therefore approximate the time of horror's arrival. (Hanich 2010, S. 161)

Grauen hingegen entzieht sich dieser linearen Logik und bleibt räumlich wie zeitlich meist uneindeutig – diesen Bezug lässt bereits die etymologische Nähe zur Farbe grau zu, die weder schwarz noch weiß und somit uneindeutig ist. Es ist nicht klar, aus welcher Richtung, in welcher Geschwindigkeit und auf

welche verkörperte Art und Weise das Grauen auf die Zuschauer*innen zukommt – oder, ob es vielleicht sogar schon präsent ist.

Während Terrorszenen in der Regel dynamisch und laut sind, zeichnen sich Szenen des Grauens durch Unbeweglichkeit und Ruhe aus, die, um Hanichs physiologische Visualisierung der Angst im Kinosaal noch einmal aufzugreifen, die Zuschauer*innen tief in den Kinossessel hineindrücken (vgl. 2010, S. 212). Phänomenologisch lässt sich Grauen als Engung des wahrgenommenen Leibs und Rückzug aus dem Raum beschreiben, während Terror eine Weitung des Leibes und ein Vordringen in den Raum meint.

Die grauenvollen Begegnungen, die den Dschinn diskursivieren, ohne ihn zu zeigen, ereignen sich im Film überwiegend in nächtlichen Szenen, wenn Shideh in ihrem Bett liegt und schläft. Die erste Szene des Grauens realisiert sich vor dem Raketenangriff, was einmal mehr in Frage stellt, ob der Dschinn erst mit der Rakete Zutritt zum Haus erhalten hat. Shideh liegt schlafend im Bett, auf der Tönebene ist ein nicht-kausalisierbarer Wummerton zu vernehmen. Die Kamera ist halbnah auf die Protagonistin gerichtet; sie beobachtet sie und gleichzeitig folgt sie mit sanften Auf- und Abwärtsbewegungen dem sich hebenden und senkenden Brustkorb der Frau. Die Kamera atmet mit Shideh und tastet sie gleichermaßen ab. Die organischen Bewegungen der Kamera verdeutlichen die von Sobchack beschriebenen technisch-materiellen Ähnlichkeiten zwischen Film und menschlicher Wahrnehmung wie Sehen, Hören oder physische Bewegungen (vgl. 1991, S. 5). In *UNDER THE SHADOW* erzeugt diese mimetische Ähnlichkeit den Eindruck eines grauenvollen Fremden in Shidehs Schlafzimmer, das die menschlichen Atemzüge nachahmt und für die Zuschauer*innen nicht okular sichtbar, nur sinnlich zu erspüren ist.

Diese Gegenwärtigkeit des Fremden, das sich hier nicht bestimmen lässt, ist eine typische Trope des Horrorfilms, wie Sobchack schreibt. Für die Zuschauer*innen wird deutlich: „What will happen will happen and although it could be ‘anything,’ we know it will be ‘something’ – and something that matters *now*“ (Sobchack 2019, S. 205). Der Begriff ‚matter‘ ist hier in zweierlei Hinsicht spannend. Denn zum einen ist die fremde Gegenwärtigkeit etwas, das sich im Konnex von Raum, Zeit und Körper materialisiert; zum anderen ist es etwas, das für die Diskursivierung des Grauens in *UNDER THE SHADOW* von Bedeutung ist. Es ist hier noch unklar, was und wo das Grauen ist, aber sein expressives Starren und Lauern und die Möglichkeit, dass es jeden Moment auf unvorhersehbare und grauenhafte Weise zuschlagen kann, sind wahrnehmbar.

„In an anticipatory type of fear like dread we expect something threatening to happen anytime soon. We feel afraid of a prospecting, largely unknown and sometimes even amorphous danger“ (Hanich 2010, S. 156–157). Grauen kündigt sich also nicht durch Warnsirenen an, sondern schleicht sich an, wodurch das Eintreffen des Grauens – sein Angriff – unvorhersehbar ist, und nicht nur die Figuren im Film, sondern auch die Zuschauer*innen überrascht. Räumliche und zeitliche Verortung

eines Ereignisses des Grauens sind für die Zuschauer*innen nicht erkennbar, und so sorgt das unvermittelte Eintreten des Grauens häufig für Schocks, die im Terror folglich ausbleiben: „In dread we fear shock and rather undetermined form of horror - in terror we are afraid of a fairly determined form of horror (but no shock!)“ (ebd., S. 161). Grauen und Schock bilden daher eine formal-ästhetische Einheit, denn Schockmomenten geht oft ein Moment der Ruhe und Stille voraus, in den das Grauen unvermittelt einbrechen kann. Je ruhiger und stiller eine Szene ist, desto größer sind die raum-zeitlichen Veränderungen im Film, wenn das Grauen attackiert. Die Intensität des Schocks hängt demnach vom Grad dieser Veränderungen ab. Die Begegnungen zwischen Shideh und dem Dschinn, die im Film dargestellt sind, folgen diesen Logiken und werden sowohl durch Grauen als auch durch Schocks, also Momente, in denen Zuschauer*innen hochschrecken, verhandelt.

Dass kinematografische Emotionen, und hier Grauen und Schock, Diskursivierungen auch jenseits von Repräsentationen zulassen, zeigt sich auch an einer Beispielszene, die in einigen Filmkritiken, aber auch in einer wissenschaftlichen Besprechung des Films durch Zahra Khosroshahi herangezogen wird (vgl. 2019). Der Szene geht Shidehs und Dorsas nächtliche Flucht aus der Wohnung voraus, nachdem Shideh eine menschliche Silhouette durch die rissige Wohnzimmerdecke hat schlüpfen sehen und Dorsa mit einer für Shideh unsichtbaren Frau spricht.¹⁴⁸ In Todesangst rennt Shideh nur im Pyjama bekleidet und mit ihrer Tochter auf dem Arm auf die Straße, wo sie von der Polizei wegen unrechtmäßiger Kleidung aufgegriffen und auf die Wache gebracht wird. Shideh wird dort belehrt und beim nächsten Vergehen Folter angedroht. Sie erhält auf der Wache einen schwarzen Tschador, mit dem sie sich verhüllt und zurück in ihre Wohnung kehrt.

Mit Dorsa auf dem Arm öffnet Shideh langsam die Wohnungstür und schaut sich vorsichtig um, bevor sie den Raum betritt. Alles scheint ruhig zu sein. Sie setzt die Kleine auf dem Boden ab und dreht sich im Aufstehen um. Dabei blickt sie in einen Wandspiegel und erschrickt vor ihrem eigenen Spiegelbild, das sie für den Dschinn hält. Auch die Kamera zuckt in diesem Moment unvermittelt zusammen, was auch bei den Zuschauer*innen für ein Aufschrecken sorgt.

Die Inszenierung der Szene erinnert an Linda Williams These, dass das Monster im Horrorfilm als eine verzerrte Spiegelung der Frau zu verstehen ist (vgl. 1990, S. 9); und auch Khosroshahi schreibt in Anlehnung dazu: „In this scene, she [Shideh, J.H.] becomes the very image she fears, and her reflection and her imagination of the Jinn merge into one“ (Khosroshahi 2019). Ist der Dschinn Realität oder doch nur Imagination und Produkt der Alpträume und Wahnvorstellungen der psychisch überreizten Shideh und ihrer Tochter Dorsa? Sind es ihre eigenen Monster, die Selbstzweifel, weder als Medizinerin, Ehefrau noch Mutter zu taugen, die sie plagen? Oder ist der in einen Tschador gehüllte Dschinn als ein Symbolbild gedacht, das das islamische Regime als Monster inszeniert? Es lassen sich auf diese

¹⁴⁸ Hier zeigt sich auch, dass der Dschinn in *UNDER THE SHADOW* nicht nur in der Gestalt der verhüllten Frau dargestellt ist, sondern als Gestaltwandler, der viele Formen annehmen kann.

Fragen keine abschließenden Antworten finden. Was sich jedoch zeigt ist, dass die diskursive Verflechtung zwischen Dschinn und Shideh nicht allein auf der bildlichen Ebene über den Tschador, als Repräsentation der islamischen Kleidungsvorschrift für Frauen sowie den Blick in den Spiegel gelingen kann, sondern auch durch den Schock, der das kinematografische Angstmotiv des Dschinns darstellt.¹⁴⁹

Es sollte deutlich geworden sein, dass in *UNDER THE SHADOW* kinematografische Emotionen der Angst sowohl Diskursivierungen als auch Differenzierungen zwischen Krieg und Dschinn vornehmen. Dabei konnte gezeigt werden, dass die beiden Bedrohungskategorien, die im Film nicht nebeneinander herlaufen, sondern sich immer wieder überlagern, Anordnungen sind, die in spezifischen Konnexen von Raum, Zeit und Körper formal-ästhetisch hervorgebracht werden. Ich möchte nun verdeutlichen, dass die überlagerten Modi der Angst, sprich Überlagerungen von Diskursivierungs- und Differenzierungskategorien, einmal mehr zeigen, dass sich Differenz und Diskurs nur spezifisch und partikular, sprich nicht universell bestimmen lassen.

11.4 Interferenzen der Angst

Die Überlagerung der unterschiedlichen Angstmodi möchte ich mit dem Begriff der Interferenz beschreiben, der über die bloße Schichtung von in sich geschlossenen Kategorien hinausweist. Neben der Figuration stellt die Interferenz ein weiteres Instrumentarium feministischer Überlegungen dar, vor allem bei Donna Haraway und Karen Barad (vgl. 2007). Die Interferenz nimmt ihren Ursprung in der Physik und beschreibt dort die Überlagerungen von Wellen (vgl. Bath et al. 2013, S. 7). Diese Überlagerungen sind eingegliedert in ein Optikverständnis, das nicht auf der Brechung, sondern auf der Beugung von Licht beruht.¹⁵⁰ Die Attraktivität der Interferenz, um andere Perspektiven jenseits der bloßen Repräsentation existierender Phänomene einzunehmen, wird hier deutlich.

Wie sich in *UNDER THE SHADOW* die normalerweise getrennten Modi der Angst Terror, Grauen und Schock und damit auch die Diskurse Krieg und Terror überlagern, möchte ich an zwei Beispielszenen näher erläutern. Der sogenannten Glasscheibenszene einerseits und der Tschadorszene andererseits.

¹⁴⁹ Der Schock dient hier also der kinematografischen metaphorischen Verflechtung von Shideh und Dschinn: „In dieser Perspektive verknüpfen Metaphern zwei Wahrnehmungskonstellationen, die in ihrer affektiven, perzeptiven und sinnhaften Dimension als konkrete, verkörperte Erfahrung aufeinander bezogen werden“; Kappelhoff und Greifenstein 2017, S. 171.

¹⁵⁰ „Die Beugung bildet die Überlagerung ab, nicht die Replikation, Spiegelung oder Reproduktion“; Haraway 2017 [1995], S. 21.

11.4.1 Glasscheibe

Der Glasscheibenszene gingen bereits mehrere Kriegsterror-Szenen und Dschinn-Grauen/Schockszenen voraus, so dass die Zuschauer*innen mit den unterschiedlichen Bedrohungsszenarien im Film sowie den verschiedenen Modi der Angst bereits in Berührung kommen konnten. Shideh liegt schlafend in ihrem Bett, was an frühere durch Grauen und Schock geprägte Dschinn-Begegnungen anschließt. Das Bild ist ruhig und auf der Tonebene ist außer Shidehs leisem Atmen nichts zu hören. Dann wacht sie auf, öffnet ihre Augen langsam, ihr Körper bleibt aber ruhig im Bett liegen. Nur ihr Blick wandert und fällt auf das Schlafzimmerfenster, von dessen Glasscheibe sich ein Stück des Klebebands gelöst hat. Draußen vor dem Fenster ist es dunkel und auch im Schlafzimmer bleibt das Licht aus, so dass sowohl Shidehs Sichtfeld als auch das der Zuschauer*innen stark eingeschränkt sind. Trotz der gläsernen Beschaffenheit der Fensterscheibe, auf die die Kamera gerichtet ist, ist nicht zu sehen, was sich außerhalb befindet. Dann ist das Knistern der zur Seite geschlagenen Bettdecke zu hören und die Zuschauer*innen sehen, wie die Protagonistin des Films zum Fenster geht. Mit ihren Fingern greift sie vorsichtig nach dem Kreppband und klebt es wieder an die Scheibe. Das Sounddesign ist nahezu geräuschlos und auch die Kamera bewegt sich kaum merklich, klebt vielmehr halbnah an der Hauptfigur. Shideh steht vor dem Fenster und blickt auf die Verklebung, die sie wieder in Ordnung gebracht hat, dann tritt sie einen kleinen Schritt zurück, die Augen sind nach draußen gerichtet. Die nahe Kamera richtet sich unbeweglich auf ihr seitliches Profil, so dass die Zuschauer*innen nicht mit ihr durch die Scheibe hindurchschauen können.

Plötzlich bricht eine Hand von außen durch das Fensterglas, das klirrend zu Boden fällt. Shideh stößt einen schrillen Schrei aus und springt nach hinten, während die mysteriöse Hand ihr Gesicht packt. Die Kamera springt ebenfalls mit einer ruckartigen Bewegung auf, und so wird das ruhige Bild durch die rasche und plötzliche Bewegung der Hand, der Figur im Film als auch der Kamera durch eine unvermittelte Dynamik unterbrochen. Ebenfalls schneiden sich das laute Klirren und der Schrei durch die Stille und lösen im Zusammenspiel mit dem plötzlichen Bewegungsfluss beim Publikum einen Schock aus. Sowohl Shidehs Körper wird durch das Einfallen der Hand aus seinem festen Stand entrückt als auch der Zuschauer*innen-Körper, der bildlich gesprochen im Kinossessel unkontrolliert zusammenzuckt.

Im Schockmoment setzt das Denken für einen kurzen Moment aus und der Körper übernimmt die dominierende Stellung innerhalb des Wahrnehmungsapparats der Zuschauer*innen (vgl. Hanich 2010, S. 147). Der zeitliche Fluss des Films und die raum-zeitliche Ausdehnung der Zuschauer*innen-Körper in den filmischen Raum hinein kommen zum plötzlichen Stillstand. Der Schock kann wirkungsästhetisch als Hinausgerissen-Werden aus der Immersion beschrieben werden; die Zuschauer*innen werden also aus der Filmwelt zurück in den Zuschauer*innen-Raum gestoßen (vgl. ebd., S. 146) – die mimetische Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in endet für einen kurzen Moment.

Am Schock lässt sich vor allem die Idee des zwischen Engung und Weitung changierenden phänomenologischen Leibes veranschaulichen. Im Schock zieht sich nicht nur die Zeit, sondern auch der subjektiv wahrgenommene Körper radikal zusammen, was für die Zuschauer*innen nicht aushaltbar ist. Daher folgt im Film meist auf den kurzen und schockierenden Moment der radikalen Verengung unmittelbar wieder eine Ausdehnung von Raum, Zeit und Körper (vgl. ebd., S. 148) – so auch in dieser Szene.



Abb. 29 Shideh fixiert Klebeband



Abb. 30 Hand bricht ein

Nachdem die Hand durch die Glasscheibe bricht und sowohl Shideh als auch das Publikum zurückschrecken, folgt direkt ein Moment der Ruhe, der den Zuschauer*innen bekannt vorkommt. Der Film kehrt unmittelbar zurück auf das Bett, in dem Shideh schläft und zusammenzuckend aufwacht. War das alles nur ein Traum? Das Publikum wird mit Hilfe der Kameraposition zurück in eine distanziert beobachtende Haltung geführt, in der sich der Leib ausdehnen und der Körper wieder entspannen kann. Auch das Bewusstsein, also das kognitive Verarbeiten des Geschehens auf der Leinwand, nimmt seinen Platz innerhalb des Film-Sehens wieder ein. Erneut öffnet Shideh innerhalb des Filmbildes die Augen, die Kamera hat dieselbe Position wie zuvor eingenommen und zeigt die Frau in einer halbtotalen Einstellung.

Durch die Wiederholung des eben Gesehenen vollzieht sich hier zunächst eine Transformation von einer Szene des Grauens zu einer Szene des Terrors, was sowohl die klare kategorische Identifikation der Bedrohung oder Gefahr als auch eine Trennung von Grauen, Schock und Terror verkompliziert. Die Zuschauer*innen haben bereits eine Ahnung, was gleich passieren wird, und können das drohende Ereignis nun verhältnismäßig gut kausalisieren. Sie wissen, dass Shideh besser nicht zum Fenster gehen sollte, denn dort lauert das Monster, das sich nun im Gegensatz zum vorherigen Geschehen räumlich und zeitlich verorten lässt. Nochmal fällt Shidehs Blick zum Fenster, doch schon mit dem Blick auf das Fenster zeigt sich: etwas ist anders. Das Krepplband sitzt und hat sich nicht von der Glasscheibe gelöst und auch auf der Tonebene ist eine Variation im Vergleich zum vorherigen Szenario zu erkennen. Deutlich ist nun das Rauschen und Pfeifen des Windes zu vernehmen. „Where there is fear and anxiety, the ‚winds‘ blow“, haben Shideh und gleichsam die Zuschauer*innen nur kurz vorher aus dem anthropologischen Buch über Dschinn *The People of the Air* erfahren (UTS 01:46:34). Der Wind erweist sich damit sowohl als mögliches Naturphänomen als auch als akustisches Thema der Dschinn, die dem Mythos nach mit dem Wind reisen.

Shideh steht erneut auf und geht zum Fenster, in dem sich ihr Gesicht spiegelt. Dabei wird das Pfeifen des Windes lauter, was die Spannung steigert, und die Erwartung schürt, dass die Hand oder etwas anderes gleich durch die Fensterscheibe krachen wird. Als Shideh die Vorhänge zuziehen möchte, bewegt sich plötzlich etwas außerhalb des Schlafzimmers vor dem Fenster schnell von links nach rechts. Es ist etwas Stoffliches, das sich jedoch nicht genau erkennen lässt, da es zu schnell ist, um von der Kamera scharfgestellt zu werden; gleichzeitig ist es zu langsam, als dass man es nicht wahrnehmen würde. Shideh schreckt erneut zurück, und auch das Publikum wird durch die plötzliche und laute Bewegung, die nun vor dem Fenster abläuft, aufgeschreckt. War dieses Etwas vor dem Fenster etwa der Dschinn, oder war es nur ein Stück der Plastikplane, die das große, klaffende Loch im Dach nach dem Raketeneinsturz abdeckt und die sich im Wind gelöst haben könnte? Denkbar ist beides.

Es ist bezeichnend, dass die Überlagerungen von Grauen/Schock und Terror, die ich als kinematografische Aushandlung von Intersektionalität denke, an einem per se visuellen Medium vollzogen werden: der Glasscheibe.

Während die Fensterszene vorwiegend der Transparenz und einer geometrischen Optik unterworfen ist, geht es in der filmischen Glasscheibenszene vorzugsweise um eine abgestufte Störung der Durchsichtigkeit und eine physikalisch-dynamische Gestaltung des Bildfeldes zur Konstruktion einer Melange aus verschiedenen Zonen, Schichten und Intensitäten des Visuellen. (Thiele 2017, S. 61)

In der Glasscheibenszene realisieren sich zunächst Grauen und Schock, bevor in der Wiederholung Terrormodi freigesetzt werden, die auf einer Kausalisierbarkeit der Ereignisse und der Verortung der Bedrohung beruhen und normalerweise nicht schockieren. Doch es bleibt hier nicht bei einem Übergang vom einen Angstmodus zum anderen. An der Glasscheibe überlagern sich verschiedene Diskurse und

Modi der Angst, die räumlich, zeitlich und körperlich unterschiedlich konstituiert sind; sie laufen nicht bloß hinter- oder nebeneinanderher, sondern sie überlagern sich, wodurch sich die Szene nicht mehr eindeutig als Terror- oder Grauen/Schock-Szene ausweisen lässt. Durch die kleinen, aber feinen Variationen innerhalb der Wiederholung entstehen Zwischenformen, die sowohl erwartbar und unerwartet, kausalisierbar und nicht-kausalisierbar sind. Eine eindeutige diskursive Zuordnung des Geschehens an der Glasscheibe ist nicht möglich, da sie gerade kein Medium der Transparenz darstellt, sondern die klare Sicht stört.

Die Glasscheibenszene in *UNDER THE SHADOW* verdeutlicht, dass „Intersektionen keine ‚Identitäten verhandeln‘, sondern „multiple Vielschichtigkeiten darstellen“, die Roderick Ferguson als ‚messy, chaotic, and heterodox‘ (2004, S. 66) beschreibt (Dietze et al. 2012, S. 10). Die Überlagerung der Angstmodi Grauen/Schock und Terror sowie der Diskurse Krieg und Dschinn führt nicht dazu, dass ihre formal-ästhetische sowie diskursive Differenz aufgehoben werden. Im Gegenteil, gerade das Ausstellen der Differenz führt zu Verunsicherung; zur Verunsicherung darüber, dass Differenz und Diskurs gegebene und homogene Kategorien sind.

Im Finale des Films werden zwei Argumente, die ich am Beispiel der Interferenzen der Angst an der Glasscheibenszene adressiert habe, noch einmal deutlicher. Zum einen zeigt sich, dass sich kinematografische Modi der Angst überlagern können, zum anderen zeigt sich, dass diese Überlagerungen Verunsicherung auslösen. Diese Verunsicherungen lassen sich speziell am Beispiel des Tschadors nachvollziehen, indem sich unterschiedliche raum-zeitliche Bewegungsformen überlagern, die die Zuschauer*innen regelrecht in Schwindel versetzen und die Gewissheit über ihre eigene Identität in Frage stellen, sprich eine politische Subjektivierung oder ein *de-Westernizing* des phänomenologischen Subjekts anregen.

11.4.2 Tschador

Die diskursive Überlagerung von Krieg und Dschinn wird in der Schlusssequenz des Films noch einmal deutlich. Für sie unerklärlich findet Shideh die gestohlene Puppe Kimia mit abgerissenen Gliedmaßen eingeschlossen in ihrem Schrank, was das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter einmal mehr erschüttert. Die Mutter flickt die Puppe notdürftig mit dem Universalwerkzeug des Films, dem Klebeband, wieder zusammen und beschließt schließlich, bei Irajs Familie auf dem Land Schutz zu suchen. In der Nacht vor der Abreise ereignet sich ein weiterer Bombenalarm, der die charakteristischen kinematografischen Terrormerkmale aufweist und Mutter und Tochter in den Keller des Hauses zwingt.

Als die beiden im dunklen Keller ankommen, sind die terrortypischen Sirenen noch dumpf zu hören, in das Geheul mischen sich nun aber ein dunkler Wummerton und Knarzgeräusche, deren Quellen nicht zu verorten sind, sprich Eigenschaften des Grauens. Plötzlich bleibt Shideh auf der Treppe stehen, denn von oben sind Kinderschreie zu hören – eine Kinderstimme, die wie Dorsas klingt, schreit

nach der Mutter und um Hilfe. Während die Kamera auf die Kellertür zufährt, werden die Schreie immer lauter und frequentierter. Das unheimliche Wummern und nun auch der Ton des pfeifenden Windes, der nicht nur Naturphänomen, sondern auch das akustische Thema des Dschinns markiert, durchwandern die Kinderschreie, während das Jaulen der Sirenen verstummt.

Shideh stürmt plötzlich nach oben, während Dorsa am unteren Ende der Kellertreppe nach ihrer Mutter greift und ihr zuruft, sie solle nicht gehen. Shideh, die fest davon überzeugt ist, ihr Kind in der Wohnung um Hilfe rufen zu hören, stößt die Kleine mit einem Fußtritt von sich. Unter lautem Rufen eilt Shideh mit ihrer Taschenlampe schnell die Treppen des Wohnhauses hinauf, gefolgt von der agilen Kamera. Als Shideh in der dunklen Wohnung ankommt, findet sie Dorsa weinend unter einem Bett. Shideh kriecht ebenfalls halb unter das Bett, um das Kind herauszuziehen. Als sie nach Dorsa greift, erscheint an Stelle des Kindergesichts jedoch ein riesiger Mund mit fletschenden Zähnen, der laut fauchend versucht, Shideh zu verschlingen und ihr dabei ein Büschel Haare herausreißt. Der Mund ist eine Variation des Dschinns, der im Film in mehreren Gestalten erscheint. Zu erkennen ist hier einmal mehr, dass der Dschinn diskursiv in eine formal-ästhetische Terrorszene verwoben ist. Shideh gelingt es, sich loszureißen, und sie stürmt panisch zurück in den Keller – zu ihrer echten Tochter.

Als Shideh zurück im Keller ist, schließt sie die Tür mit einem lauten Krachen. Die Kameradynamik wird langsamer und auch auf der Tonebene verstummen das Flirren und Heulen des Windes, die gerade noch für eine agitative Stimmung des Terrors sorgten. Shideh versucht sich Dorsa anzunähern, doch die will, dass ihre Mutter, die sie zuvor gestoßen und allein gelassen hat, von ihr fernbleibt. Während Shideh versucht, Dorsa mit beschwichtigenden Worten zu überzeugen zu ihr zu kommen, dreht sich das Mädchen zur Kellerwand um und spricht mit einer sowohl für das Publikum als auch für Shideh unsichtbaren und nicht hörbaren Entität. Es scheint sich um den Dschinn zu handeln, den Dorsa als „the Lady“ bezeichnet (UTS 1:13:36), und der versucht, die Tochter gegen die Mutter aufzubringen. Während Dorsa und Shideh diskutieren, richtet sich die Kamera immer wieder auf die Kellertür, die laut und hektisch klappert. Die unklare Anwesenheit des lauenden Dschinns irgendwo im dunklen Kellerraum (und damit eine Strategie des Grauens) überlagert sich mit dem lauten und dynamischen Klappern der Türklinke, das den Eindruck vermittelt, jemand würde von außen versuchen, sich Zutritt zum Keller zu verschaffen. Innen und außen, Verortung und geografische Unbestimmbarkeit der Bedrohung fließen hier ineinander und steigern die Anspannung der Zuschauer*innen durch die gleichzeitige Aktivierung der Angststypen Terror und Grauen.

Das Klappern der Tür verstummt nach und nach und auch Dorsa beruhigt sich, die nun einen Schritt auf ihre Mutter zugeht. Plötzlich schießt der Tschador tragende Dschinn, der weniger als Figur, sondern nur als schattenhafte und scharf attackierende Bewegung wahrnehmbar ist, aus dem Dunkel hervor, packt sich das Mädchen und reißt es mit sich. Auf der Ebene der Filmwahrnehmung lässt sich diese plötzliche Bewegung als Schockmoment bezeichnen, der die Zuschauer*innen aus ihren Sitzen

springen lässt. Auf der Bildebene findet nun eine markante Formveränderung statt, denn aus der weiblich lesbaren Silhouette des Dschinns wird ein riesiges Tuch, das sich wellenartig bewegt und den Keller- wie Bildraum füllt. Shideh greift hektisch nach dem Tuch und versucht es zu sich zu ziehen, derweil sind auf der Tonebene erneut das agile Flirren und Dorsas Hilferufe zu vernehmen. Bild und Ton weisen eine intensive Dynamik auf, die die Zuschauer*innen wie in Terrorszenen üblich, in Spannung versetzen und wieder an die Kante ihres Kinossessels rutschen lassen. Phänomenologisch gesprochen sorgt die Szene für eine Weitung des Leibes, die eng mit der Ausbreitung der Zuschauer*innen in den filmischen Raum hinein in Beziehung steht.



Abb. 31 Tschadorwelle

Da Shideh den Tschador nicht zurückziehen kann, begibt sie sich selbst unter den wallenden Stoff, der sich über ihr und der Kamera aufspannt. Dorsas Schreie werden leiser und hallen nach, was ihre räumliche Entfernung von Shideh akustisch zum Ausdruck bringt. Die Tonebene verändert sich unter dem Schleier merklich und erinnert an eine Unterwasser-Akustik, in der die Geräusche dumpf und das Hören verzerrt sind. Der schwarz-weiße Tschador des Dschinns erweist sich dabei als Schleier – nicht im Sinne eines Kleidungsstücks, sondern in einem medialen Sinne. Mit dem Tschador können hier „Assoziationen von Ver- und Enthüllen, bzw. von Aufsicht und Durchsicht“ in Verbindung gebracht werden (Wittmann 2005, S. 189).¹⁵¹ Das riesige Stück Stoff, das sich wellenartig bewegt, ermöglicht im Sinne eines Schleier-Mediums eine Ambivalenz respektive Vergleichzeitigung normalerweise voneinander getrennter Phänomene, was die Möglichkeiten des Films, Intersektionalität selbst auszuhandeln, einmal mehr verdeutlicht.

„Der Schleier befindet sich stets zwischen Gegensätzen, Oppositionen, Polen. Formelhaft: zwischen einer Person A und einer Person bzw. einem Ding B. Der Schleier ist weder A noch B“ (Thiel 2005,

¹⁵¹ Die ambivalente Beschaffenheit des Tschadors, der als Schleiermedium auch diskursive Ambivalenzen vermittelt, findet sich auch in Ana Lily Amirpours *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT*. Der Umhang der Tschador tragenden Vampirin ist sowohl politisches Statement, taktilen und haptischen Stilelement sowie auch im kulturellen Kontext Irans unauffälliges Alltagskleidungsstück, was jede der einzelnen Kategorien in ihrer Gültigkeit auf den Prüfstand stellt; vgl. Strohmaier 2019b, S. 140–141.

S. 309). Der Stoff des Tschadors hüllt die Kamera regelrecht ein und legt sich auf die Linse, was einerseits eine intensive Nähe und räumliche Enge unter dem Tuch vermittelt, da das Tuch die Kamera zu erdrücken scheint. Andererseits arbeiten die Kamera und Shideh mit ihren Bewegungen aber immer wieder gegen diese Enge an, indem sie sich aus der Umklammerung herauswinden. Auch die Farbgestaltung des wallenden Tschadors realisiert diese Ambivalenz von Öffnung und Einengung: Während das Weiß des Stoffes transparent schimmert und auch immer wieder Austrittspunkte aus dem Tschador markiert, stellen die schwarzen Blattmuster auf dem Stoff Punkte der Undurchsichtigkeit dar. Auch Laut und Leise, Bewegung und Stillstand, Enge und Weite werden unter dem Tschador nicht gegeneinander ausgetauscht, sondern auf chaotische Art und Weise überlagert.

Das Schleier-Medium Tschador, das sich hier wellenartig bewegt, schließt unmittelbar an Überlegungen zur Interferenz an, die im Sinne eines anderen Optikverständnisses neue Perspektiven auf Differenz und Diskurs verspricht. Der Begriff Interferenz

bezeichnet eine Form der Beziehung, die sich nicht übersetzen lässt in gängige Vorstellungen von Differenz und Identität, in denen abgeschlossene stabile Entitäten miteinander in Beziehung treten. In der Interferenz wirkt die Welle, indem sie zu etwas anderem wird, zu einer anderen Welle, zu mehreren, zu kleineren, größeren Wellen, eventuell auch zu gar keinen Wellen. (Bath et al. 2013, S. 7)

Der Tschador fungiert hier im Wesentlichen als Knotenpunkt zwischen den Angstmodi Terror und Grauen, die nicht nur hinsichtlich ihrer räumlichen und zeitlichen, sondern auch verkörperten Eigenschaften unterschieden werden. Die Interferenzen der Angst führen in *UNDER THE SHADOW* daher nicht nur zu einem veränderten Blick auf die Differenz zwischen den Diskursen Krieg und Dschinn; sie führen auf der Ebene der Zuschauer*innen auch zu einem veränderten Blick auf das Selbst, sprich auf die eigene Identität, denn sie sorgen für Chaos innerhalb der eigenen verkörperten Wahrnehmung.

Während der agile und laute Terror von den Zuschauer*innen als Weitung des Körpers wahrgenommen wird und sie – um Hanichs Beschreibung nochmal aufzugreifen – an die Kante ihres Kinossessels rutschen lässt, zeichnet sich Grauen durch eine Engung des Leibes aus, die die Zuschauer*innen in den Sessel hineinpresst. Strategien des Terrors und Grauen überlagern sich unter dem Tschador, was zu einer weiteren Interferenz der Angst führt; phänomenologisch argumentiert wird dabei das Changieren des Körpers, der eine Achse zwischen Engung und Weitung bildet – und das Hanich als Bewegungsstruktur für intensive Erfahrungen der Angst heranzieht (vgl. Hanich 2010, S. 148) – umgeleitet. Physiologisch gedacht, treten hier Bewegungsformen auf, die den Körper gleichzeitig nach vorne in Richtung Sitzkante und nach hinten in Richtung Lehne ausrichten.

Das lineare Wechseln zwischen Vorwärts und Rückwärts respektive Engung und Weitung wird durch deren Überlagerungen unter dem Schleier-Medium Tschador gestört, wodurch Formen entstehen, die sich zwischen Engung und Weitung respektive zwischen Vorwärts und Rückwärts realisieren. Möchte man einmal versuchen, diese Verflechtung von Terror und Grauen mit dem physikalischen

Körper im Kinossessel zu visualisieren, scheint mir vor allem ein desorientiertes Zur-Seite-Kippen hilfreich. Die Interferenzen der Angst erweisen sich hier demnach als „politics of disorientation“, worunter Sara Ahmed Prozesse versteht, die die störungsfreie Orientierung von Körpern im Raum herausfordern (2007, S. 24). Die Interferenzen der Angst sorgen für ein regelrechtes ‚Drunter und Drüber‘ von Raum, Zeit und Körper, was sich nicht zuletzt am Beispiel der Kamera und der (wie auch der unscharfe Screenshot zeigt) uneindeutigen und chaotischen, nicht in Gänze verfügbaren Bilder, die sie produziert, nachvollziehen lässt.

Die Kamera trägt hier wortwörtlich als queerer Body zur Desorientierung der Zuschauer*innen bei. Shideh irrt nur mit dem Licht der Taschenlampe ausgestattet und hastig atmend unter dem Tschador im Schleierlabyrinth umher, schaut sich um, greift verzweifelt in den Stoff, während die Kamera nicht nur von links nach rechts und oben unten schwenkt, sondern sich auch auf den Kopf stellt und um die eigene Achse rotiert. Bei den Zuschauer*innen können diese rotierenden Bewegungen, die Überlagerungen von Enge und Weite so wie das ambivalente Verhältnis zwischen Hell und Dunkel Schwindel auslösen, denn die räumlichen Orientierungspunkte auf der Leinwand bewegen sich unaufhörlich in diesem audiovisuellen Strudel und sind für die Zuschauer*innen damit nicht mehr zu greifen. Schließlich gelingt es Shideh, den Stoff des Tschadors aufzureißen, aus dem Strudel auszusteigen, Dorsa zu finden und gemeinsam mit ihr den Keller und das Wohnhaus zu verlassen.



Abb. 32 Unter dem Tschador

Die Interferenzen der Angst führen, wie sich an der Tschadorszene besonders gut zeigt, bei den Zuschauer*innen zu Irritationen und Desorientierungen. Die sich drehenden und wendenden Bewegungen der queeren Kamera, die nicht erlauben, das Bild ruhigzustellen, sowie das chaotische Sounddesign unter dem Tschador stören das mimetische Verhältnis zwischen Zuschauer*innen-Körper und Film-Körper, wodurch sich die Zuschauer*innen sowohl über ihre eigenen automatisierten als auch über andere, für sie ungewöhnliche Raum- und Körperformen, gewahr werden.

Die Interferenzen der Angst in UNDER THE SHADOW schließen damit an Katharina Lindners Überlegungen zum Verhältnis von queerer Verkörperung und *de-Westernizing* an, was die These unter-

streicht, dass Intersektionalität eine Möglichkeit des *de-Westernizing* im iranischen Kino darstellt, das Ordnungen des Kinos, der Welt und des Selbst verändern kann. Lindner sieht die Verbindung zwischen queer und *de-Westernizing* in der Erfahrung der eigenen und partikularen Verkörperung, wodurch Zentren und Orientierungsformen sowie auch Identitätsdimensionen und Subjektivität nicht mehr als gesichert verstanden werden können. Das Erkennen der eigenen partikularen Verkörperung meint

acknowledging one's specifically situated and oriented existence, without taking certain centers and orientations for granted. This approach allows us to acknowledge the embodied dimensions of, for instance, race and gender, without, importantly, essentializing those differences. (2012, S. 164).

Die Interferenzen der Angst im iranischen Kino situieren also die Zuschauer*innen, was die Bedingung für ein Nachdenken über die Welt und das eigene In-der-Welt-Sein darstellt, das sich nicht an Universalismus und Abgeschlossenheit orientiert, wie es in traditionell westlichen Denklögen der Moderne aufscheint.

Die Tschadorszene zeigt aber auch deutlich, dass das Kino seine Zuschauer*innen nicht zwingt, die Situierung oder sich selbst aufzugeben – das scheint auch leichter gesagt als getan. Auch nach mehrfachem Sichten der Tschadorszene habe ich es nicht geschafft, mit meinem Körper die rotierenden Bewegungen der Kamera nachzuahmen. Es geht bei einer Situierung respektive politischen Subjektivierung der Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino auch gar nicht darum, eine ‚bessere‘ Partikularität zu finden oder jemand anderes zu werden. Ob das Kino überhaupt befähigt ist, Menschen zu Anderen werden zu lassen, bleibt fraglich. Die Interferenzen der Angst in *UNDER THE SHADOW* ermöglichen als kinematografische Formen von Intersektionalität aber, die eigene Partikularität, die sich in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten und im relationalen Verhältnis zu anderen Körpern herausbildet, anzuerkennen, was für eine Unterwanderung von essenziellen und imperialen Denklögen wichtig ist. Lindner schreibt zum Partikular-Werden beziehungsweise der Situierung der Zuschauer*innen:

This opens up important ways of understanding cinematic experience in terms of our 'bodily existence', and based on an understanding of bodily difference that is *not* essentializing and *not* rooted in anatomy but based on the embodied histories, experiences, and memories that leave their 'marks' on skins and bodies. (ebd., S. 155)

Die Zuschauer*innen verlieren unter dem Tschador also die Orientierung und Kontrolle über ihre eigene verkörperte Existenz in Raum und Zeit, wodurch sie sich erst darüber bewusstwerden, dass sowohl diese als auch die damit verbundenen Normen, Regeln und Ordnungen partikulare und spezifische Konstrukte sind. Die Interferenzen der Angst, die als kinematografische Formen von Intersektionalität die Zuschauer*innen situieren, schließen damit auch an Negar Mottahedehs Überlegungen zum iranischen *women's cinema* an.

11.5 Situierete Zuschauer*innen

Mit *UNDER THE SHADOW* konnte gezeigt werden, dass Intersektionalität als film-feministisches Denkkonzept hier weniger eine Frage der Repräsentation ist, sondern ein Phänomen, das sich durch formal-ästhetische Strategien der Vervielfältigung und Überlagerung von räumlichen, zeitlichen, verkörperten Anordnungen und Bedeutungen auszeichnet, was ich mit dem Begriff der Figuration greifbar gemacht habe. Diese Überlagerungen bringen chaotische Zonen hervor, die sich zwischen Ordnungen befinden und keine Eindeutigkeiten zulassen. Als solche schaffen sie Räume für Abweichungen und Überschreitungen, sprich Aushandlungsräume von Differenz und Interferenz, die ein neues Nachdenken über Differenz und Diskurs erlauben. Die kinematografische Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* unterstreicht Negar Mottahedehs Idee, dass es sich bei einem iranischen *women's cinema* nicht um ein Kino handelt, das feministische Themen diskursiv verhandelt, sondern um ein allegorisches Kino, das konventionalisierte Vorstellungen, Kategorien, Regeln und Diskurse durch eine „reconstitution of the senses“ herausfordert (2008, S. 157). Diese Rekonstituierung beschreibt nicht bloß eine Wiedergewinnung der Sinne, sondern ein Hinterfragen der sinnlichen Ordnung. *Displaced allegories* im iranischen Kino, die sie als Bezugspunkt ihres *women's cinema* denkt, sind daher formal unterschiedlich umsetzbare Praktiken, die die Sinne der Zuschauer*innen und die damit verbundenen konventionalisierten Vorstellungen von Welt und dem eigenen subjektiven In-der-Welt-Sein in Bedrängnis bringen; es sind Praktiken, die etablierte Kategorien wie Raum, Zeit, Körper sowie die Existenz von Differenz und Diskurs nicht auflösen – Praktiken, „that may teach us ways to unlearn them“ (ebd., S. 168).

Die Analyse von kinematografischen Formen der Intersektionalität in *UNDER THE SHADOW* folgt Karl Schoonovers und Rosalind Galts These, die ein queer-feministisches Denken und *de-Westernizing* zusammenbringen: „Cinema remains a necessary instrument for seeing the world differently and also for articulating different worlds“ (2016, S. 20). Das Kino weist demnach schon immer queere Potenziale auf, womit hier aber weniger ein Bezug zu Sexualität gemeint ist, sondern ein Durchqueren von angestammten Plätzen. Der Knotenpunkt zwischen queer und *de-Westernizing* ist hier phänomenologisch zu denken, und zwar über die Idee von verkörperten Ordnungsstörungen wie einem räumlichen *out-of-place*-Sein (vgl. Ahmed 2007). Diese verkörperte Ordnungsstörung durch kinematografische Formen der Intersektionalität führt in *UNDER THE SHADOW* zu einer politischen Subjektivierung, die sich als Situierung der Zuschauer*innen realisiert. Diese Situierung befähigt dazu, sich sowohl selbst wahrzunehmen als auch neue Erkenntnisse über sich selbst, die Welt sowie das relationale Zusammensein mit Fremden zu gewinnen.

Der im Rahmen dieser Analyse herausgearbeitete Erkenntnisgewinn in *UNDER THE SHADOW* besteht darin, Identität, Differenz und Diskurs nicht als ursprünglich und gegeben zu betrachten. Stattdessen erlaubt das intersektionale iranische Kino Identität, Differenz und Diskurs vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Historizität zu befragen, was Generalisierungen, Allgemeingültigkeiten und die Idee

finaler Antworten unterwandert. Die Situierung der Zuschauer*innen, das Partikular-Werden, das sich als wesentliche Eigenschaft des irritierenden iranischen Kinos abzeichnet, verflucht sich mit dem Faden des situierten Wissens, mit dem ich meine Überlegungen zur Dringlichkeit dieser Studie begonnen habe und das die Brücke zum Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino schlägt. Mit UNDER THE SHADOW lässt sich die Argumentation von Matthias Christen und Kathrin Rothmund stützen:

Medien – und damit auch das Kino – zeigen auf, in welcher Form unsere individuelle Situiert-heit nur in Abhängigkeit von größeren gesellschaftlichen Strömungen und Bewegungen, in Diffe-renz zu anderen kulturellen Aushandlungen und unter Berücksichtigung des zeitlichen Wan-dels zu verstehen ist. (2019c, S. 101)

Der Knotenpunkt zwischen *de-Westernizing* und (queer-)feministischen Ansätzen, der sich hier analy-tisch bestimmen ließ, ist demnach die politische Subjektivierung und Situierung der Zuschauer*innen, die Bewusstwerdung über die partikulare und historisch spezifische Konstruktion von Identität, Diffe-renz und Diskurs. Diese Konstruktion ist beweglich, veränderbar und kann vervielfältigt werden, so wie die zahlreichen unterschiedlichen Möglichkeiten, Diskurse wie Feminismus im iranischen Kino zu den-ken. Diese unterschiedlichen Möglichkeiten können sich voneinander distanzieren, sich annähern, überkreuzen oder, um ein letztes Mal das intersektionale Bild des Kreisverkehrs aufzurufen, in- und miteinander ‚crashen‘. Somit sind hier nicht nur vielfältige Verweltlichungsmöglichkeiten und die da-mit drohenden Crashes adressiert, die im irritierenden iranischen Kino ausgehandelt werden, sondern perspektivisch auch Gelegenheiten, sich an ein solches Weltverständnis und die Herausforderungen, die damit einhergehen, heranzutasten.

Mit der Situierung der Zuschauer*innen, die den Bogen zum Beginn der Studie spannt, schließe ich den filmanalytischen Teil der Studie. Im dritten und letzten Teil der Arbeit fasse ich nun die Analyseergeb-nisse zusammen und bringe sie mit zentralen kosmopolitischen Theorieansätzen in Verbindung. Es geht nun also darum, ausgehend von den Analyseergebnissen, die kosmopolitische Klammer zu schlie-ßen und zu verdeutlichen, was ich meine, wenn ich von einem Kosmopolitismus im irritierenden irani-schen Kino spreche.

Teil III. Ergebnisse

12 Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino

Die Ausgangsthese dieser Studie war, dass sich im irritierenden iranischen Kino formal-ästhetische *de-Westernizing*-Strategien herausarbeiten lassen, mit denen ein neues Nachdenken über das iranische Kino und die Welt ermöglicht wird. In der analytischen Aufarbeitung der vier Filme *A DRAGON ARRIVES!*, *TEHERAN TABU*, *FISH & CAT* und *UNDER THE SHADOW* konnte die Idee des *de-Westernizing* durch Prozesse des Changierens und Vergleichzeitigens divergierender Systeme nachvollzogen werden, die räumliche Neuordnungen sowohl auf der Ebene des filmischen Materials als auch auf der Ebene der Zuschauer*innen-Wahrnehmung anregen. *De-Westernizing*-Prozesse im irritierenden iranischen Kino bringen Zwischenräume und Mischwesen hervor, die nicht in gängigen binären Aufteilungen aufgehen, und so kategorische Zuschreibungen und Gültigkeiten, die für selbstverständlich gehalten werden, in Frage stellen. Die Prozesse des Changierens und Vergleichzeitigens bringen filmische Welten hervor, die sich nicht eindeutig bestimmen lassen, da sie sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Form und Verformung befinden und durch die Wechselprozesse nie in Gänze verfügbare Leerstellen schaffen. Die Zuschauer*innen changieren dabei selbst zwischen Kontrolle und Kontrollverlust respektive Sicherheit und Unsicherheit über das, was sie sehen, hören und wahrnehmen, über das, was sie denken und zu wissen glauben. *De-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino bedeutet dabei aber nicht, dass alles Wissen über Bord geworfen wird; das alles, was die Zuschauer*innen über das iranische Kino, die Welt und das eigene In-der-Welt-Sein wissen, falsch ist. *De-Westernizing* weist aber darauf hin, dass dieses Wissen fragil ist, da es immer nur spezifisch und temporär gültig ist, da es sich jeden Moment – abhängig von Kontexten und konkreten Relationen – wieder aufs Neue anders gestalten kann.

De-Westernizing im irritierenden iranischen Kino habe ich als formales und als ästhetisches Phänomen herausgearbeitet, denn das Infragestellen der Selbstverständlichkeiten auf der Leinwand ist untrennbar mit einem Infragestellen der Zuschauer*innen und ihrer angestammten Plätze verschränkt. In Anlehnung an Jacques Rancières sinnlichen Politikbegriff habe ich meine Idee vom *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino an die politische Subjektivierung angeschlossen, die im zweiten Teil der Studie eine phänomenologische Zuspitzung erfahren hat. Es ging mir in meinen Überlegungen zu den Ästhetiken der Irritation im iranischen Kino also vor allem um eine politische Subjektivierung der Zuschauer*innen, die als eine Erschütterung und räumliche Neuordnung oder besser gesagt, Re-Orientierung, des phänomenologischen Subjekts zu denken ist. *De-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino beschreibt demnach eine Neuausrichtung der verkörperten Zuschauer*innen in Raum und Zeit. Diese habe ich weniger als Veränderung der eigenen Verkörperung begriffen, sondern als ein Erkennen der eigenen habitualisierten Ordnungen von Körper, Raum und Zeit, die meist

erst dann in Erscheinung treten, wenn sie plötzlich erschüttert werden, sprich nicht mehr greifen. Die politische Subjektivierung der Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino als zentrale Idee des *de-Westernizing* ist also verbunden mit einem Erkennen der Grenzen der Eigenkapazität; sie ist verbunden mit einer Erfahrung, die die Zuschauer*innen am eigenen Leib machen.

Verdeutlicht werden konnte in den Analysen auch, dass das *de-Westernizing* des iranischen Kinos und ein *de-Westernizing* der Welt miteinander verschränkt sind. Anders formuliert, die Verschränkung von einem neuen Nachdenken über das iranische Kino und einem neuen Nachdenken über die Welt wurde sichtbar, in dem ich die Filmanalysen mit je einem populären Diskurs innerhalb der iranischen Kinorezeptionskultur in Beziehung gesetzt habe. Am Beispiel der diskursiven Verschiebungen von vermeintlich prädestinierten Bedeutungen und Funktionen von Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus konnten neue Perspektiven auf das iranische Kino, die Welt sowie das eigene In-der-Welt-Sein gewonnen werden. Dieses neue Nachdenken ist von Relevanz, da es essenzialistische und imperialistische Vorstellungen von Welt zurückweist, die sich nicht nur, aber vor allem in abendländischen Denktraditionen der Moderne finden lassen. Man kann also formulieren, dass die diskursiven Verschiebungen im irritierenden iranischen Kino Miniaturen von diskursiven Verschiebungen der Welt darstellen. Sie verweisen auf heterogene und prozessuale Konstruktionen.

Im zweiten Teil der Analysen erwiesen sich vor allem Genrefilme als produktive Reflexionsrahmen, um Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Allgemeingültigkeit in Frage zu stellen sowie sich mit kinematografischen Aushandlungen von Differenz näher zu befassen. Genrefilme verdeutlichen, wie sich Regeln, Konventionen, Erwartungen und Diskurse wie fremd und eigen herausbilden, gleichzeitig sind sie gerade keine starren taxonomischen Systeme, sondern wandelbar und heterogen, was sie für konstruktivistische Überlegungen, denen meine Ideen zum *de-Westernizing* nahestehen, fruchtbar macht.

Mit FISH & CAT rückten Genre-Störungen als gestörte Erwartungen in den Blick, die sich als Verfremdungen raum-zeitlicher Bewegungsdynamiken erwiesen haben und mit Hilfe der Phänomenologie des Fremden einen antiessenzialistischen Blick auf den Fremdheits-Diskurs öffneten. Das mimetische Ineinandergreifen von Filmkörper und verkörperten Zuschauer*innen erfährt hier durch divergierende raum-zeitliche Bewegungsdimensionen regelmäßig Störungen, was einen Verfremdungseffekt nach sich zieht. Mit FISH & CAT konnte zum einen aufgezeigt werden, dass Fremdheit im iranischen Kino nicht allein in einem weltkinematografischen Sinne verstanden werden kann, demnach fremde Subjekte und Welten für die Zuschauer*innen zugänglich gemacht werden. Fremdheit ist hier vielmehr eine Erfahrung, die mit der politischen Subjektivierung der Zuschauer*innen verbunden ist. Mit Waldenfels' Phänomenologie des Fremden konnte die Fremderfahrung nämlich „als *Grenze der Eigenkapazität* oder als *Infragestellung des Eigenen*“ greifbar gemacht werden (2018 [2006], S. 32). Das Fremde in FISH & CAT macht sich also dann bemerkbar, wenn Momente „des Fremden im Selbst“ aufscheinen (ebd., S.

29); es macht sich dann bemerkbar, wenn sich die Zuschauer*innen selbst fremdwerden und Selbstverständlichkeiten aufgeben, was die Bedingung einer politischen Subjektivierung und eines formal-ästhetischen *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino darstellt. Die Phänomenologie des Fremden erwies sich für dieses Vorhaben aus zweierlei Hinsicht wertvoll. Zum einen konnte gezeigt werden, dass fremd und eigen keine exklusiven Binäroptionen, sondern Ausdruck von relationalen Verbindungen sind. Zum anderen konnte gezeigt werden, dass sich Differenz und damit auch das Fremde und das Eigene immer nur situativ und in spezifischen Kontexten aushandeln.

Im letzten Analysebeispiel habe ich mit kinematografischen Formen der Intersektionalität und vor allem Interferenzen der Angst in *UNDER THE SHADOW* gezeigt, dass politische Subjektivierungsprozesse, sprich die Störung der eigenen Selbstverständlichkeiten und das Verweisen der Zuschauer*innen in die eigenen Schranken, zu einer Situierung der Zuschauer*innen führt, sprich zur Wahrnehmung der Partikularität der eigenen verkörperten Existenz in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten. Die politische Subjektivierung, die sich im irritierenden iranischen Kino herausarbeiten lässt, ist untrennbar verschränkt mit dem Erkennen der Historizität von Differenz und damit auch von Fremdem und Eigenem.

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass die Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino keinen 360°-Blick auf die Welt gewinnen; sie erhalten vielmehr einen Blick auf Verschiebungen, Transformationen und Auffächerungen – auf Prozesse des Beweglich- und Anders-Werdens von sichergeglaubten Normen. Das irritierende iranische Kino bestätigt damit einmal mehr die These, die auch Matthias Christen und Kathrin Rothmund formulieren: „Medien konstituieren Weltlichkeit (*worldliness*) nicht dadurch, dass sie die Welt als Ganzes zeigen, sondern, dass sie uns das Andere zeigen“ (2019c, S. 101). Dieses ‚Andere‘ ist im irritierenden iranischen Kino kein prädestiniertes Subjekt oder Objekt, sondern Ausdruck für Erschütterungen der eigenen Selbstverständlichkeiten, es ist Ausdruck für Ereignisse, die die angestammten Plätze der Zuschauer*innen in Unruhe versetzen und gerade dadurch einen Blick auf die Welt – auf die eigene Welt und ihre spezifischen Konstruktionsbedingungen lenkt –, die nicht universell bestimmbar ist. *De-Westernizing-Prozesse* im iranischen Kino beschreiben formal-ästhetisch auf vielfältige Art und Weise angestoßene Erschütterungen und Neuordnungen der Erfahrungsfelder respektive der Erfahrungshorizonte der Zuschauer*innen. Diese Erschütterungen konnten analytisch sowohl durch kognitive Störungen nachvollzogen werden, aber auch durch Störungen des verkörperten Verhältnisses zwischen Film und Zuschauer*in. Intersubjektive Konflikte werden im irritierenden iranischen Kino also dann wahrnehmbar, wenn die mimetische Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in, die auf verkörperte Art und Weise relational miteinander verbunden sind, gestört, aber nicht vollständig aufgelöst wird.

De-Westernizing im irritierenden iranischen Kino beschreibt Prozesse zwischen Film und Zuschauer*in, die ein polyzentrisches Bild von Welt vermitteln, was am Beispiel der vier Diskurse Allego-

rie, Politik, Fremdheit und Feminismus veranschaulicht werden konnte. Polyzentrisch heißt nicht, dass spezifische Diskurse oder Bedeutungen zurückgewiesen werden müssen (auch wenn sie, wie etwa ein klassisch ethnografischer Blick auf das Fremde problematisiert werden können), sondern in sich aufgefächert, sprich aus einem homogenen Bedeutungskorsett befreit werden. Durch Prozesse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino vermittelte sich ein Bild von Welt, die sich prozessual gestaltet und in der divergierende Systeme oder auch Diskursivierungsmöglichkeiten (etwa repräsentative und ästhetische) in spannungsvolle Beziehung miteinander treten, wodurch es neben Überschneidungen und Annäherungen auch zu Irritationen, Reibungen und intersubjektiven Konflikten kommen kann.

Ich habe meine Überlegungen zum *de-Westernizing* einfühend sowohl mit transnationalen als auch kosmopolitischen Ansätzen der Filmwissenschaft in Beziehung gesetzt und vor allem auf Ähnlichkeiten zwischen meinen Überlegungen zum irritierenden iranischen Kino und dem kosmopolitischen Kino verwiesen. Ein kosmopolitisches Kino verstehe ich hier als Erfahrungsraum, in dem die Zuschauer*innen erproben können, was es bedeutet, sich die Welt gemeinschaftlich mit Fremden zu teilen, wenn imperialistische und koloniale Logiken und andere neuzeitliche Praktiken der Kontrolle unterwandert werden sollen. Kosmopolitismus interessiert sich dafür, wie es trotz Differenz und Differenzen in der Welt zu Einigungen und Beziehungen kommen kann – wie ein Zusammenleben in einer konfliktgeladenen Welt möglich ist. Ich habe daher behauptet, dass die spezifischen Prozesse des *de-Westernizing*, die es analytisch am Beispiel der vier Filme *A DRAGON ARRIVES!*, *TEHERAN TABU*, *FISH & CAT* und *UNDER THE SHADOW* herauszuarbeiten galt, kosmopolitisch sind. Anders gesagt, im irritierenden iranischen Kino realisiert sich meines Erachtens Kosmopolitismus als eine spezifische Vorstellung von Welt, des In-der-Welt-Seins sowie der Vergemeinschaftung mit Fremden, was sich im Rekurs auf die Analyseergebnisse nun spezifizieren lässt. Es zeigen sich nun abschließend Möglichkeiten, mit dem irritierenden iranischen Kino und seinen Formen des *de-Westernizing* „eine mögliche Neuformulierung eines Kosmopolitismus durch und mit dem Kino“ anzuregen (Gunkel 2019, S. 174) – eine Neuformulierung, die auch die Idee des kosmopolitischen Kinos nach Matthias Christen und Kathrin Rothmund selbst betrifft.

12.1 Kosmopolitische Erfahrung

In dem das iranische Kino durch das Changieren zwischen und Vergleichzeitigen von divergierenden Kategorien Automatismen und Habitualisierungen der verkörperten Zuschauer*innen stört und unterbricht, schafft es einen Erfahrungsraum, in dem die Regeln und Normen der Zuschauer*innen zumindest temporär in Bedrängnis geraten oder außer Kraft gesetzt werden. Wie ich im Rekurs auf *agency*-Ansätze und politische Subjektivierungsprozesse unterstrichen habe, zeichnet sich hier ein doppelter

Blick der Zuschauer*innen ab, nämlich ein Blick auf das Geschehen auf der Leinwand und ein Blick auf sich selbst. Darin schließen die Prozesse des *de-Westernizing* im iranischen Kino an Beschreibungen einer kosmopolitischen Erfahrung an, wie sie bei Thomas Bender aufscheinen. Bender beschreibt das kosmopolitische Prinzip als eine Introspektion im Angesicht einer äußeren Differenz (vgl. 2017, S. 117). Kosmopolitismus meint hier also, den Blick gleichzeitig auf das Andere oder Fremde, das sich im irritierenden iranischen Kino als durch Bilder, Töne und Bewegungsformen hervorgerufenen Ereignis erweist, und auf das Eigene zu richten. In der phänomenologischen Argumentation von der Welt als ein relationales In-der-Welt-Sein ist diese Beziehung zwischen fremd und eigen bereits aufgehoben.

Für Bender bedeutet Kosmopolitismus ein Unbequem-Werden der Komfortzone, eine Erfahrung, die er als „unsettling“ bezeichnet (ebd.). Seine kosmopolitische Idee distanziert sich von der privilegierten, urban ausgerichteten und zugleich neoimperialistischen Idee von Kosmopolit*innen, die sich in der ganzen Welt zu Hause fühlen; eine Idee, die Craig Calhoun in einem Zeitschriftenaufsatz als „the class-consciousness of frequent flyers“ beschreibt (vgl. 2002). Für Bender bedeutet eine kosmopolitische Erfahrung zu machen gerade nicht, dass man sich in der ganzen Welt so wohl wie zu Hause fühlt, vielmehr bedeutet Kosmopolitismus ein Gefühl des Unwohlseins – sogar zu Hause (vgl. 2017, S. 119). Bender argumentiert daher für ein kosmopolitisches Prinzip, das sich von der Idee des Universellen hin zum Partikularen bewegt. Als Kosmopolitismus bezeichnet er folglich die Offenheit gegenüber einer neuen Erfahrung auf partikularer Ebene (vgl. ebd., S. 117). Die kosmopolitische Erfahrung ist demnach eine spezifische Form der Beunruhigung des eigenen Habitats, die sich, wie die Filmanalysen zeigen, im irritierenden iranischen Kino durch *de-Westernizing*-Prozesse, also räumliche Neuordnungen auf der formalen und ästhetischen Ebene, im Sinne einer politischen Subjektivierung vollzieht.

Eine kosmopolitische Erfahrung im Sinne Benders, die sich als Beunruhigung der eigenen Ordnungen denken lässt und sich in den Analysen der vier irritierenden iranischen Filme bestätigt hat, schlägt damit andere Wege ein als Kwame Appiahs Idee von der *cosmopolitan experience*. Eine kosmopolitische Erfahrung im iranischen Kino zu machen heißt zwar auch, die Welt aus einer neuen Perspektive zu betrachten, wofür Kunstrezeptionen dienlich sein können; eine kosmopolitische Erfahrung zu machen führt hier aber nicht per se dazu, sich auf die Lebens- und Weltentwürfe der Anderen oder Fremden einzulassen, wie Appiah argumentiert (vgl. 2006, S. 85). Die Praktiken des Changierens und Vergleichzeitigens von Bildern und Tönen im irritierenden iranischen Kino lenken den Blick der Zuschauer*innen auf sich selbst und fordern sie erst einmal auf, ein Fremdwerden des eigenen Erfahrungshorizonts auszuhalten, anstatt in die Erfahrungshorizonte Anderer einzutauchen. Die kosmopolitische Erfahrung im irritierenden iranischen Kino erlaubt somit in erster Linie, sich in der Kritikfähigkeit an den eigenen Weltentwürfen zu erproben, bevor Weltentwürfe Anderer abgelehnt, übernommen, Weltentwürfe in einen wertenden Vergleich gesetzt oder gemeinsame Weltentwürfe diskutiert werden.

An Benders Idee der kosmopolitischen Erfahrung als Beunruhigung oder Störung der eigenen Ordnung, die sich in den phänomenologischen Analysen dieser Studie als Störung des Erfahrungshorizonts zu erkennen gab, schließt somit die Frage der Ethik an, die für ein kosmopolitisches Denken und die Rahmung der *de-Westernizing*-Prozesse im irritierenden iranischen Kino wesentlich ist. Der Kosmopolitismus interessiert sich nicht nur für „Formen des Zusammenlebens“ in der Welt, was allgemein unter dem Begriff der Politik summiert ist (Hoppe 2017, S. 11). Darüber hinaus will er etwas über die „Modi der Ausgestaltung konkreter Begegnungen“ mit anderen oder fremden Subjekten in der Welt herausfinden, wozu der Begriff Ethik aufruft (ebd.). Die Analyseergebnisse des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino, die sowohl die Prozesse zwischen Film und Zuschauer*in als auch die Zuschauer*innen-Erfahrung in den Fokus rücken, erlauben, ein Verständnis dafür zu gewinnen, was Ethik innerhalb einer kosmopolitischen Erfahrung überhaupt meint, womit sie beginnt und wieso sie notwendig ist, um das kosmopolitische Versprechen auf eine gemeinschaftlich geteilte Welt mit Fremden unter spezifischen Voraussetzungen doch noch einzulösen.

12.2 Die ethische Haltung. Innehalten im Offenen

Sofern es sein ethisches Versprechen einhalten will, muss ein kosmopolitisches Kino Möglichkeiten gewähren, sich im offenen Umgang mit Anderen oder Fremden einzuüben, ohne dabei das Gegenüber in die eigenen Regeln und Normen zu integrieren, es zu assimilieren oder es sich anzueignen. Die ethischen Dimensionen im Kosmopolitismus beschreiben weniger eine Realität als eine Haltung, die Menschen im intersubjektiven Umgang mit Fremden einnehmen oder nicht. In eurozentrischen Logiken, aber auch Ansätzen wie Welschs Transkulturalität, in der Unterschiede für obsolet erklärt werden, finden sich in der Regel zwei zentrale Umgangsformen mit fremden Subjekten: die Abwehr und die Aneignung. Zumindest von der ersten Form distanziert sich der Kosmopolitismus per se, denn er steht bekanntlich für „an orientation, a willingness to engage with the Other. It entails an intellectual and aesthetic openness toward divergent cultural experiences, a search for contrast rather than uniformity“ (Hannerz 1996, S. 103). Kosmopolitismus zeichnet sich also durch eine Offenheit gegenüber Fremden aus, wie sie auch schon im modernen Kosmopolitismus bei Kant argumentiert wird. Offenheit ist jedoch ein ungenauer Begriff und speziell in interkulturellen Begegnungen wird Offenheit häufig mit Begriffen wie Toleranz, Solidarität oder auch Empathie in Verbindung gebracht.

Wer tolerant ist, gilt als jemand, der andere oder fremde Subjekte in seiner Mitte akzeptiert oder sogar freundlich willkommen heißt. Die tolerante Offenheit gegenüber Fremden, wie sie schon der moderne Kosmopolitismus denkt, lässt sich daher mit dem Aussprechen einer Einladung in das ‚Eigenheim‘ vergleichen. Toleranz und freundliche Einladungen reichen jedoch nicht aus, um imperialistische Praktik der Gewalt zu unterwandern, was ein neuer Kosmopolitismus und damit auch das kos-

mopolitische Kino durch seinen kritischen Umgang mit der eigenen kolonialen Verantwortung anstrebt.

Die Problematik einer toleranten Offenheit gegenüber Anderen und Fremden, die mit einer freundlichen Einladung einhergeht, bringt auch die feministische Psychoanalytikerin Luce Irigaray in ihrem Essay *How Can We Meet the Other?* auf den Punkt. Laden wir Andere oder Fremde ein, bieten wir ihnen einen Platz innerhalb eines Raums an, den wir selbst besetzen und durch unsere Normen, Regeln, Fähigkeiten aber auch Unfähigkeiten definieren, begrenzen und beherrschen. Auch wenn wir Andere oder Fremde offen begrüßen und ihnen einen Platz anbieten, bleibt ein Problem: „We propose to the other a part of this closed and in some way void, territory – a kind of cell for a prisoner, in fact – as ours“ (Irigaray 2012, S. 111). Toleranz und Offenheit gegenüber Anderen oder Fremden, die wir in unsere Mitte einladen, heißt in diesem Fall, dass Andere oder Fremde willkommen sind und freundlich behandelt werden, solange unsere Spielregeln gelten und befolgt werden; sie sind willkommen, solange die Machtverhältnisse und eigenen Weltvorstellungen nicht angetastet beziehungsweise durchgesetzt werden. Im irritierenden iranischen Kino, das durch Strategien des *de-Westernizing* gerade jene eigenen Weltvorstellungen der Zuschauer*innen in Bedrängnis bringt, indem es eine politische Subjektivierung anregt, die sich mit Bender nun auch als kosmopolitische Erfahrung bezeichnen lässt, handeln sich Möglichkeiten aus, eine andere Vorstellung von Offenheit in der Begegnung mit Anderen oder Fremden zu gewinnen.

Folgt man Irigaray, dann ist die Begegnung mit Anderen nur unter einer Bedingung möglich: „Before pretending to meet the other as other, it is necessary to wonder about oneself and the way in which one dwells“ (ebd., S. 112). Wie die Filmanalysen gezeigt haben, sind die formal-ästhetischen Prozesse des *de-Westernizing* im iranischen Kino damit verbunden, dass die Zuschauer*innen ihre Selbstverständlichkeiten unterbrechen, indem sie sich selbst aufgrund von Ordnung störenden Bildern, Tönen und Bewegungen, wenn auch nur für einen Moment, außer Kontrolle geraten – sich also über sich selbst wundern. Dieses Wundern über sich selbst und die eigenen Selbstverständlichkeiten ist nach Bender eine kosmopolitische Erfahrung, die sich als Beunruhigung und Unbequem-Werden der eigenen Ordnung beschreiben lässt, was wesentlich ist, um Vergemeinschaftungen und gemeinsame Weltentwürfe jenseits von imperialen Logiken realisieren zu können. Sie ist wesentlich, da sie die Zuschauer*innen zum Einnehmen einer ethischen Haltung auffordert, was sich in einer Engführung der phänomenologischen Überlegungen zur politischen Subjektivierung respektive Fremderfahrung und Isabel Stengers' kosmopolitischem Vorschlag verdeutlichen lässt.

Stengers' Auseinandersetzungen mit dem Kosmopolitismus unterscheiden sich ebenso wie der neue Kosmopolitismus und das daran anschließende kosmopolitische Kino von Kants moderner Vision. Der kosmopolitische Vorschlag, den die Wissenschaftsphilosophin unterbreitet, rührt aus einer Kritik an Universalismen und Generalisierungen, denen sie durch das Hervorheben konkreter Situationen

begegnen will (vgl. Stengers 2005, S. 994).¹⁵² Ihren Ausgangspunkt nehmen Stengers Überlegungen in Gilles Deleuze' Figur des Idioten, der sich dadurch auszeichnet, dass er für Verzögerungen sorgt und sich konsensuellen Ordnungen widersetzt (vgl. ebd.).¹⁵³ Als Präsenz verlangt der Idiot von der Gesellschaft langsamer zu werden und innezuhalten, was zu einem Hinterfragen des Selbstverständlichen beiträgt. „We know, knowledge there is, but the idiot demands that we slow down, that we don't consider ourselves authorized to believe we possess the meaning of what we know“ (ebd., S. 995). Wie die Strategien des *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino stört der Idiot also Ordnungen des Wissens, er hebt sie nicht unbedingt aus oder erklärt sie für ungültig, er lenkt jedoch den Blick auf die Fragilität der nie in Gänze kontrollierbaren und konstruierten Wissensordnungen.

In ihren späteren Schriften (vgl. 2009a, 2013) führt Stengers die Gaia-Figur ein, mit der sie, wie die Soziologin Katharina Hoppe darlegt, „die Idee des Interruptiven radikalisiert“ und mit Gaia eine „Chiffre für das Hereinbrechen des Unverfügbaren und Ereignishaften des Materiellen“ erarbeitet (2017, S. 19).¹⁵⁴ Gaia unterbricht und stört, löst aber Ordnungen nicht gänzlich auf, was sie in eine Linie mit *de-Westernizing*-Prozessen im iranischen Kino setzt, die sich durch affektive Formen des Changierens und Vergleichzeitigen, durch Ereignisse zwischen Formen und Verformen realisieren. In den Filmanalysen konnten einige solcher Ereignisse herausgearbeitet werden. In dieser Studie konnten die Ereignisse der Störung oder Irritation an Aushandlungsprozesse zwischen divergierenden räumlichen, zeitlichen und verkörperten Ordnungen geknüpft werden. Die störenden Ereignisse realisieren sich in den Momenten des Übergangs, in den Annäherungs- aber auch Distanzierungsmomenten, in denen in die räumlichen, zeitlichen und verkörperten Verhältnisse eingegriffen wird. In *A DRAGON ARRIVES!* waren es etwa die rasanten Schnitte, die überkomplexen Erzählstrategien und vor allem die zwielichtigen Farben, die Verwirrung stifteten, da sie sowohl den Film als auch die Wahrnehmung der Zuschauer*innen immer wieder umlenken. Die Zuschauer*innen werden durch das Changieren in einen Zustand der Rast- und auch Ratlosigkeit versetzt, bei der sich der Sinn des Films sowie die Frage nach Lüge und Wahrheit nicht eindeutig erschließen lassen. Die Rast- und Ratlosigkeit der Zuschauer*innen führt aber paradoxerweise dazu, dass die Vorstellung von einem kognitiv zu vervollständigenden Film parodiert wird.

In *TEHERAN TABU* waren es die substanz-materiellen Paradoxa zwischen Bewegung und Stillstand sowie Tiefe und Fläche, die die Zuschauer*innen zum Innehalten aufriefen, da sich Zwischen-

¹⁵² Die Parallelen zwischen Stengers kosmopolitischem Vorschlag und Donna Haraways situiertem Wissen werden hier deutlich. Siehe dazu Karin Harrassers Sammelbandbeitrag *Treue zum Problem. Situiertes Wissen als Kosmopolitik*; vgl. Harrasser 2013.

¹⁵³ Katharina Hoppe verweist darauf, dass Deleuze' Idiot nicht, wie Stengers behauptet, auf Dostojewski zurückgeht, sondern auf den russischen Existenzialisten Leo Schestow; vgl. Hoppe 2017, S. 19.

¹⁵⁴ Gaia ist hier also nicht der Planet Erde als eine „produktive und selbstregulierende dynamische Verwobenheit“, als die sie James Lovelock und Lynn Margulis eingeführt haben; Hoppe 2017, S. 19; vgl. Lovelock und Margulis 1974.

räume der Uneindeutigkeit eröffneten, die klare Kategorisierungen und binäre Differenzierungsmuster störten. In *FISH & CAT* erwiesen sich die tänzerischen Bewegungsformen des Films ereignishaft, da sie die automatisierten linearen Bewegungsflüsse der Zuschauer*innen immer wieder unterbrachen, während es in *UNDER THE SHADOW* vor allem die Interferenzen der Angst waren, die die Zuschauer*innen in Schwindel versetzten und desorientierten, was ebenfalls eine Unterbrechung der verkörperten Ordnung darstellte.

Ob nun als Idiot, Gaia oder Fremdes bezeichnet, was den kosmopolitischen Vorschlag und das *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino eint, ist das Eintreten von Ereignissen, die sich der Kontrolle durch die Zuschauer*innen entziehen; Ereignisse, die sich als Beunruhigung, Störung oder Irritation des Erfahrungshorizonts der Zuschauer*innen bemerkbar machen. Diese Ereignisse führen phänomenologisch gesprochen zu einer Epoché, die „ein Aussetzen selbstverständlicher Annahmen, ein Abweichen vom Vertrauten, ein Zurücktreten vor dem Fremden in Gang setzt“ (Waldenfels 2018 [2006], S. 131). Das Hereinbrechen von Ereignissen des *de-Westernizing* im iranischen Kino sorgt für Irritationen, da räumliche Neuordnungen angestoßen werden, die auf Seiten der Zuschauer*innen die körperlich-leiblichen Optimaleinstellungen ins Chaos stürzen.¹⁵⁵ Das Stören und Aussetzen selbstverständlicher Annahmen, das Stolpern über die eigenen Automatismen, bedingt bei den Zuschauer*innen ein Innehalten und Zögern – ein Zögern, das auch den Versuch, das Geschehen auf der Leinwand in vorbestimmte Muster und Bedeutungen zu überführen, verlangsamt und kritisch über diesen Automatismus nachdenken lässt.

Stengers kosmopolitischer Vorschlag, mit dem sich die Bedeutung einer Ethik der Irritation im iranischen Kino greifen lässt, beginnt also, wie auch Waldenfels' Phänomenologie des Fremden, mit dem Einbrechen eines Ereignisses, dessen Erscheinung nicht pauschal beschrieben werden kann. Was zu Störungen führt, handelt sich immer nur situativ und in spezifischen Verhältnissen aus, verallgemeinert werden kann nur, dass die Ereignisse Selbstverständlichkeiten stören und zum Innehalten aufrufen. Die Störungen und Unterbrechungen, die ich in den vier Filmanalysen durch Praktiken des Changierens, Vergleichzeitigens und Überlagerns von unterschiedlichen Bildtypen, Tönen sowie Verkörperungslogiken in Raum und Zeit herausarbeiten konnte, sind somit im Sinne Stengers' Ereignisse, die die Ordnungen des Denkens, Wahrnehmens und Navigierens der Zuschauer*innen unterbrechen – nicht unbedingt dauerhaft –, aber zumindest für einen kurzen Moment, was zu einem Innehalten und kritischen Hinterfragen von Automatismen, Routinen und Wissensformen führt, die im Alltag schnell zu Allgemeingültigkeiten erhoben werden. Das Unterbrechen von Automatismen und Routinen erlaubt diskursive Öffnungen und Auffächerungen wahrzunehmen, was am Beispiel der iranischen Filme erarbeitet wurde.

¹⁵⁵ Dass das Kino wie kaum eine andere Kunstform in der Lage ist, auch den Menschen als solchen zu unterbrechen, argumentiert schon Rey Chow; vgl. Chow 2001, S. 1392–1393.

Die Idee des Innehaltens erlaubt es nun, die Frage nach einem offenen Umgang mit Fremden anders zu beantworten beziehungsweise den Begriff Offenheit anders zu denken als es etwa Toleranz oder Solidarität tun. Dafür ist ein Blick in Haraways Monografie *When Species Meet* hilfreich, in der sie Bezug zu Stengers kosmopolitischem Vorschlag nimmt und diesen mit einem Begriff Heideggers in Beziehung setzt: dem Offenen. Das Offene beschreibt sie als einen Raum, in dem wir uns existenzielle Fragen stellen müssen: „Who are you, and so who are we? Here we are and so what are we to become?“ (2008b, S. 221). Das irritierende iranische Kino wirft aufgrund seiner *de-Westernizing*-Prozesse eben jene Fragen auf, denn es konfrontiert die Zuschauer*innen mit Bildern, Tönen und Bewegungen, die als Ereignisse sowohl die räumliche Ordnung als auch die Selbstverständlichkeiten der Zuschauer*innen stören und sie zum Innehalten und damit auch zum kritischen Hinterfragen der eigenen Weltvorstellungen aufrufen.

Die kosmopolitische Erfahrung, die sich im irritierenden iranischen Kino als Störung des Erfahrungshorizonts ausweist, der Aufruf zur Re-Orientierung, zum Unterbrechen der Automatismen und zum Innehalten ist der Ausgangspunkt von Isabel Stengers' neomaterialistischem kosmopolitischem Vorschlag, mit dem sich die Bedeutung von Ethik im kosmopolitischen Kino greifen lässt. Stengers' Ausführungen schließen unmittelbar an die Analysen dieser Studie an und vermitteln eine Idee von Ethik als Haltung, die die Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino einnehmen. Die kosmopolitische Erfahrung im irritierenden iranischen Kino, die Beunruhigung und das Unbequem-Werden der eigenen Komfortzone durch Ereignisse, die die Ordnung stören und die Zuschauer*innen im Rahmen ihrer politischen Subjektivierung ins Offene versetzen, erlaubt eine Vorstellung von Ethik als Haltung, die nicht zu verwechseln ist mit dem Befolgen moralischer Standards, die sich vor dem Hintergrund ihrer historischen, sozialen und kulturellen Kontexte spezifisch herausbilden und vor allem auch verändern.

Wie Katharina Hoppe im Rekurs auf Haraway (vgl. 2008b, S. 221) ausführt, bedeutet die ethische Haltung zunächst nichts anderes, als „die Erschütterung des Selbst durch ‚das Andere‘ ernstzunehmen“ (2017, S. 21).¹⁵⁶ Im irritierenden iranischen Kino können sich die Zuschauer*innen gerade im Einnehmen dieser ethischen Haltung erproben, die sie ins Offene versetzt, was die Bedingung dessen ist, was ich in dieser Studie als Kosmopolitismus bezeichne.

„Das Bild des Offenen steht [...] für einen unbestimmten Moment, in dem eine neue Sortierung nötig wird, innegehalten werden muss und schließlich Neues entstehen kann – neue Kollektive, neue Handlungsspielräume“ (Hoppe 2017, S. 21). Das Offene, das die Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino durch das Einnehmen der ethischen Haltung betreten, beschreibt folglich „ungewisse Terrains“, in denen sich „neue Formen des Für- und Miteinanders“ aushandeln können, was Henriette

¹⁵⁶ Nicht nur bei Haraway, auch bei Judith Butler findet Hoppe diese Idee von Ethik; vgl. Butler 2007, S. 37.

Gunkel als zentralen Aspekt eines kosmopolitischen Kinos herausarbeitet (2019, S. 174). Im irritierenden iranischen Kino halten die Zuschauer*innen also inne und gewinnen neue Perspektiven auf sich selbst, Andere, Diskurse und die Welt.

Eine dieser zentralen Perspektiven gelingt durch die Situierung, sprich das Erkennen der Historizität von Differenz sowie der eigenen Spezifität, die keine Allgemeingültigkeiten darstellen, sondern immer nur partikular und temporär gültig sind. Das Innehalten und Neugestalten im Offenen, das sich an die Situierung der Zuschauer*innen rückbinden lässt, schließt somit an Matthias Christen und Kathrin Rothmund an, die in Anlehnung an Paul Gilroys ‚gemeinsamen Grund‘ des Kosmopolitismus (vgl. 2005, S. 61) argumentieren:

Der ‚gemeinsame Grund‘, den das kosmopolitische Kino schafft, besteht zunächst in nichts anderem als darin, als dass es in der filmisch vermittelten Begegnung mit Anderen – Subjekten, Perspektiven, Einstellungen auf und zur Welt – die eigene Kontingenz der eigenen Verortung erfahrbar macht und Gelegenheit bietet, sich in den Umgang mit der Offenheit einzuüben, der daraus resultiert. (2019c, S. 123)

Der gemeinsame Grund, der die vier iranischen Filme verbindet und die Ästhetiken der Irritation als Möglichkeit kosmopolitischer Vergemeinschaftung ausweist, liegt darin, dass die Zuschauer*innen ins Offene versetzt werden und befähigt werden, Identität, Differenz und Diskurs als heterogene und immer nur spezifisch auszuhandelnde Konstruktionen zu begreifen. Es erlaubt ihnen, die eigenen Ordnungen des Denkens, Wahrnehmens und Wissens als spezifische Konstruktionen anzuerkennen, die sich in spezifischen historischen Kontexten und in der relationalen Verbundenheit zu Anderen herausbilden und nicht allgemeingültig sind. Das bedeutet nicht, dass die eigenen Konstruktionen falsch oder schlecht sind. Im irritierenden iranischen Kino wird aber deutlich, dass weder die eigenen Regeln, Normen und Werte noch die Regeln, Normen und Werte anderer für alle und in jeder Situation passend sind. Das ist der Kern eines kosmopolitischen Prinzips, das eine Gestaltung von Welt anstrebt, die sich von imperialistischen Logiken löst.

Stengers‘ kosmopolitischer Vorschlag, mit dem sich die ethische Haltung der Zuschauer*innen im irritierenden iranischen Kino als ein Innehalten im Offenen denken lässt, weist über das Konfliktuöse und Disruptive hinaus, so, wie auch die politische Subjektivierung oder das Fremdwerden der Erfahrung über die Störung hinausdenken. Der kosmopolitische Vorschlag ist, wie auch ein kosmopolitisches Kino, optimistisch, denn das Innehalten und das Anerkennen von konstruktivistischen Weltbedingungen ruft nicht dazu auf, die Hoffnung auf eine gemeinschaftlich geteilte Welt aufzugeben. Vielmehr versucht das kosmopolitische Kino, „einem universalistischen Anspruch gerecht zu werden, ohne zugleich die damit einhergehenden Komplikationen zu vernachlässigen“ (Christen und Rothmund 2019c, S. 103). Der neomaterialistische kosmopolitische Vorschlag fordert also wie auch Christens und Rothmunds Ansatz dazu auf, sich kritisch mit dem Versprechen einer gemeinsamen guten Welt auseinanderzusetzen – und diese Kritik beginnt mit dem Innehalten im Offenen, zu dem das irritie-

rende iranische Kino anregt. „[T]he idea is precisely to slow down the constitution of the common world, to create a space for hesitation regarding what it means to say ‘good’” (Stengers 2005, S. 995). Die Kritikfähigkeit beginnt also damit, die gemeinschaftlich geteilte Welt, ihre Regeln, Normen und Werte nicht durch Repräsentationen festzuschreiben, sondern in Aushandlungsprozessen und Streiterfahrungen Antworten auf die Frage zu finden, wie die Welt aussehen könnte. „In the term cosmopolitical, cosmos refers to the unknown constituted by these multiple, divergent worlds and to the articulation of which they could eventually be capable” (ebd.). Die gemeinschaftlich geteilte Welt, der Kosmos, der durch Politik hervorgebracht werden soll, ist also keine Unmöglichkeit, sondern eine Möglichkeit, die sich nicht vorschreiben lässt; sie ist eine Möglichkeit, die noch nicht existiert und erst erfunden werden muss.¹⁵⁷ Eben jenes Erfinden von Welt gelingt im irritierenden iranischen Kino durch die *de-Westernizing*-Prozesse, die nicht nur destruktiv, sondern ebenso diskurs- und weltbildend sind, da sie die Zuschauer*innen zwar zum Innehalten, aber immer auch zur Interaktion mit dem Film und zur Aushandlung auffordern.

Es sind diese situativen Aushandlungen und spezifischen räumlichen Neuordnungen, die sich auch in meinen Überlegungen zum *de-Westernizing* im irritierenden iranischen Kino abzeichneten, die angestammte Plätze, Ordnungen, Diskurse und Umgangsformen Streitbar machen, aber auch neue Möglichkeiten aufzeigen. Im irritierenden iranischen Kino stören durch audiovisuelle Bewegtbilder hervorgebrachte Ereignisse sowohl die räumliche Ordnung auf der Ebene des Leinwandgeschehens als auch auf der Ebene der Zuschauer*innen, gleichzeitig greifen diese Ereignisse in die verkörperte Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in ein. Die verkörperte Beziehung wird gestört, dennoch konnte in den Analysen veranschaulicht werden, dass Film und Zuschauer*innen nicht kontinuierlich auf getrennten Bahnen wandern, sondern die Ästhetiken der Irritation gerade von einem Wechsel aus Annäherungen und Distanzierungen, sprich aus einem Wechsel zwischen gelingenden und nicht-gelingenden mimetischen Beziehungen leben. Gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, Dissens und Konsens sowie gelingende und nicht-gelungene Vergemeinschaftungen in der relationalen Beziehung zwischen Film und Zuschauer*in verstehe ich als wesentliche Eigenschaften einer kosmopolitischen Form von Intersubjektivität sowie einer Vergemeinschaftungs- und Verweltlichungspraktik, die antiimperialistische Potenziale aufweisen und dabei an phänomenologische und neomaterialistische Ansätze anschließen, die im Zeichen des Antwortens stehen. Das irritierende iranische Kino handelt Möglichkeiten einer Intersubjektivität und Dialogizität aus, die imperialistische Praktiken

¹⁵⁷ Stengers Politikbegriff ist ein neomaterialistischer. Das meint, „das Politische als eine je situative Sphäre zu denken, in der die Schaffung einer bewohnbaren Welt zum politischen Projekt für unterschiedliche Aktant_innen wird“; Hoppe 2017, S. 18–19. Politik ist also kein Staats- oder Herrschaftssystem, das sich definieren und repräsentieren lässt, sondern nicht-substanziell, was neomaterialistische und sinnliche Vorstellungen von Politik verbindet.

durch neue Formen der Bezugnahme und des Antwortens unterwandern. Dabei zeichnet sich einmal mehr ab, dass auch in traditionell westlichen Theorieansätzen *de-Westernizing*-Potenziale, mit denen kosmopolitische Formen von Vergemeinschaftung und Welt gedacht werden können, verankert sind.

12.3 Responsives Antworten und Komponieren von Welt

Ein Problem imperialistischer und anderer kontrollierender Praktiken ist, dass diese nicht immer als solche erkannt werden, vor allem, wenn es sich um Praktiken der Aneignung handelt. Waldenfels veranschaulicht daran anschließend, dass der Umgang mit dem Fremden so sehr von Aneignung bestimmt ist, „daß ‚Aneignung‘ vielfach als Synonym für ‚Erkennen‘, ‚Erlernen‘ oder ‚Befreiung‘ gebraucht wird“ (2016 [1997], S. 49) – Begriffe, die harmlos, positiv, ja sogar heroisch daherkommen. Dass sich auch im Umgang mit Kunstwerken, unabhängig ihres Ursprungsorts, solche vermeintlich harmlosen Aneignungsproblematiken als Kontroll-, Herrschafts- oder Zählungspraktiken abzeichnen, hat Susan Sontag bereits in ihrem populären Aufsatz *Gegen Interpretation* (1980 [1963]) formuliert. Sie kritisiert darin vor allem zwei miteinander verwobene Praktiken im Umgang mit Kunstwerken, die sie auf das Kunstbewusstsein bei Plato und Aristoteles zurückführt. Erstens mache das mimetisch verstandene Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit das Kunstwerk verteidigungswürdig, zweitens würde speziell in westlichen Rezeptionskulturen, die von den Denkklogiken der Antike geprägt sind, der Inhalt über die Form des Werks gestellt. Rezipient*innen würden sich daher vor allem mit der Frage auseinandersetzen, was das Kunstwerk wohl aussagen möchte (ebd., S. 10). Es besteht demnach ein Anspruch, das Gegenüber zu erklären und in die eigenen Bedeutungsrahmen zu integrieren.

In der Aufarbeitung der vier populären Diskurse, die innerhalb der Rezeptionskultur des iranischen Kinos zirkulieren, konnte dieses Phänomen verdeutlicht werden. Speziell in den beiden eng miteinander verwobenen Diskursen Allegorie und Politik zeichnet sich dies ab. Anstatt die Rätselhaftigkeit und Uneindeutigkeit der allegorischen Poetik des iranischen Kinos als solche zu zelebrieren und, wie es auch Michelle Langford vorschlägt, den Blick auf die Austauschprozesse zwischen Film und Zuschauer*in zu richten, in denen sich die Bedeutungen und Funktionen einer antitotalitären allegorischen Poetik erst herausbilden, wird häufig versucht, die rätselhafte Erzählweise iranischer Filme als eindeutige Botschaft zu interpretieren. Diese Botschaft meint dann meist eine politische Kritik am Mullah-Regime oder irgendeinem anderen prädestinierten Zentrum der Macht. Diese Kritik wird von den Interpretierenden dabei eher in den Film hineingetragen als aus dem Film heraus erarbeitet. Anders gesagt, die klassische Interpretation hat wenig mit einer Begegnung auf Augenhöhe und einem echten intersubjektiven Kommunikationsprozess zu tun, bei dem neue Erkenntnisse gewonnen werden. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Zugehen auf Fremde und Andere mit stereotypen Meinungen, wie es etwa Sauts Orientalismus kritisiert.

Sontags berühmte Schlussfolgerung, die sie im Kontext westlicher Kunstrezeption formuliert, lässt sich auch auf den Umgang mit iranischen Filmen und einer problematischen Festschreibung der Bedeutung ihrer Diskurse übertragen.

In einer Kultur, deren bereits klassisches Dilemma die Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der Energie und der sensuellen Begabung ist, ist Interpretation die Rache des Intellekts an der Kunst. (ebd., S. 13).¹⁵⁸

Im Kontext des iranischen Kinos ist dies vor allem dann der Fall, wenn Festivalfilme, die außerhalb Irans in Tageszeitungen von einer Bildungselite nicht nur besprochen, sondern erklärt werden. Dabei werden die Filme meist dann für relevant respektive willkommenswert erklärt, wenn die Interpretationsmöglichkeiten die subjektiven ideologischen Meinungen der Journalist*innen bekräftigen. Speziell *A DRAGON ARRIVES!*, der den Verbindungswahn und damit Motor einschlägiger Interpretationen durch das Überzeichnen von Verbindungen und das übertriebene Einsetzen von Symbolismen parodiert, macht diese westliche Sehnsucht nach einem beherrschenden Verstehen iranischer Filme und im erweiterten Sinne der Welt durch Überzeichnungen sichtbar; die paranoide Suche nach Sinn wird parodiert und unterwandert. Durch die Überzeichnung treten eben jene habitualisierten Praktiken der Sinnsuche, des Verstehenswollens und der Kategorisierung hervor, die nicht nur den Umgang mit iranischen Kunstwerken, sondern häufig auch intersubjektive Begegnungen mit Anderen oder Fremden außerhalb des Kinos prägt. Ein antiimperialistischer Umgang mit Anderen oder Fremden braucht also eine Form der Dialogizität zwischen Subjekten oder auch Subjekten und Objekten, bei der das, was gesagt wird und im Dialog herausgefunden werden soll, nicht schon feststeht, quasi in die Begegnung hineingetragen wird.

Sontags Interpretationskritik bleibt nicht ohne Handlungsempfehlung, die an die phänomenologische Herangehensweise dieser Studie anschließt. Anstatt für eine Hermeneutik der Kunst argumentiert Sontag für eine Erotik der Kunst, die den Rezipient*innen erlaubt, ihre Sinne wiederzuerlangen und nicht versucht, „mehr Inhalt aus dem Kunstwerk herauszupressen, als darin enthalten ist“ (Sontag 1980 [1963], S. 18). Im Rekurs auf Luce Irigarays und Emmanuel Levinas' Erotikbegriff, der nicht als In-Besitznahme des Anderen oder Fremden zu verstehen ist, sondern als Freude oder Lust an der widerständigen Andersartigkeit des Gegenübers, gründet auch Laura Marks haptisches Kino, das sich der Kontrolle der Zuschauer*innen durch eine direkte Vereinnahmung entzieht, und für die Herleitung der politischen Subjektivierung respektive dem Einnehmen einer ethischen Haltung zentral war: „By engaging with the object in a haptic way, I come to the surface of myself [...], losing myself in the intensified relation with an other that cannot be possessed“ (Marks 2000, S. 184).

¹⁵⁸ Speziell in weltkinematografischen Lektüren des iranischen Kinos schwingt die Gefahr mit, sich nicht nur an der Kunst zu rächen, sondern auch stereotypische, orientalistische und zuweilen rassistische Weltbilder zu reproduzieren.

Was die antihermeneutischen Überlegungen zur Erotik der Kunst, die phänomenologische Idee zum Wiedererlangen der Sinne, das haptische Kino und die Idee der ethischen Haltung eint, ist die Abkehr von Praktiken der Kontrolle, die Betonung einer relationalen Beziehung zwischen divergierenden Systemen und Subjekten sowie der doppelte Blick, der sich im kosmopolitischen Kino als Verschränkung des Blicks auf das Leinwandgeschehen und dem Blick auf sich selbst zu erkennen gibt. Das irritierende iranische Kino überführt die Zuschauer*innen aus der Position kontrollierender Beobachter*innen in eine Position der aktiven Beteiligung und Verletzbarkeit. Sontags Erotik der Kunst, Marks' haptisches Kino, Waldenfels' Phänomenologie des Fremden sowie Stengers' kosmopolitischer Vorschlag kreisen somit um Emmanuel Levinas' Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Ver-Antwortung als *répondre de*, womit nicht das Verantwortung-Tragen, sondern eine Fähigkeit zur Antwort gemeint ist (vgl. Levinas 1987).¹⁵⁹

Der Bezug zum Antworten ist ein zentraler Bezugspunkt in Waldenfels' Phänomenologie des Fremden, die den Knotenpunkt zwischen politischer Subjektivierung im irritierenden iranischen Kino und dem kosmopolitischen Vorschlag nach Stengers bildet.¹⁶⁰ Unter Responsivität ist eine Antwortlogik beschrieben, aber kein Antworten im herkömmlichen Sinne, wie das Beantworten einer Frage durch das Kommunizieren von Informationen an das Gegenüber. Waldenfels arbeitet die Responsivität als ein Antworten auf den Anspruch des Fremden heraus, das im phänomenologischen Sinne mit dem Ereignis der Störung beginnt, das über uns hereinbricht und die eigenen Selbstverständlichkeiten in Frage stellt – so, wie die Bilder, Töne und Bewegungen im iranischen Kino, die zunächst für nicht mehr und nicht weniger als Irritationen sorgen, die die Zuschauer*innen verunsichern und damit Fragen aufwerfen, die nicht nur das Gegenüber, sondern auch sie selbst betreffen.¹⁶¹

Responsives Antworten ist ein Antworten, das untrennbar mit dem Einnehmen einer ethischen Haltung im Offenen verbunden ist, die den Blick auf das Andere oder Fremde und den Blick auf die Grenzen der Eigenkapazität koppelt.

Dem Anspruch, der sich fordernd an mich richtet, entspricht ein *Antworten (response)*, das auf Angebote und Ansprüche des Anderen eingeht und nicht bloß Wissens- und Handlungslücken füllt. Ein solches Antworten gibt nicht, was es schon hat, sondern was es im Antworten erst erfindet. (Waldenfels 2018 [2006], S. 60)

¹⁵⁹ Anschlüsse finden sich hier auch zu Jacques Derridas *réponse*; vgl. Derrida 2010 [1997].

¹⁶⁰ Waldenfels nennt neben Levinas Überlegungen zum Antworten und Sichverantwornen den Ausdruck *otvetnost* Michail Bachtins, der in den englischen Übersetzungen als *answerability* aufscheint; vgl. Bachtin 1979 [1919-1974], S. 233; gleichzeitig nennt er die nichtbehavioristische Verhaltenspsychologie als Einfluss; vgl. Waldenfels 2018 [2006], S. 57. Die Einflüsse Levinas' finden sich auch bei Karen Barad, die Verantwortung als „response-ability“, also als Möglichkeit des Antwortens sieht; vgl. Barad 2010, S. 251.

¹⁶¹ Eine responsive Antwortlogik als kosmopolitisches Prinzip erinnert damit auch an das sogenannte *speaking nearby*. Trinh T. Minh-ha meint damit eine Art und Weise des Sprechens, bei der das, worüber man spricht, nicht in Distanz zum sprechenden Subjekt oder auch dem Ort der Artikulation gesetzt wird. Ein Sprechen aus der Nähe, so Minh-ha, ist eine ganz bewusste Lebenshaltung, bei der sich Subjekte immer in Relation zur Welt positionieren; vgl. Chen 1992, S. 87. *Speaking nearby* kann somit als eine Art des Reagierens verstanden werden, bei der die eigene Position in der Antwort mitgedacht wird; vgl. Breitsohl und Mohr 2022, S. 77.

Ein responsives Antworten meint kein Ausfüllen von Leerstellen und Rätseln mit einem bereits vorhandenen Sinn, was sich im irritierenden iranischen Kino, das seine Leerstellen und Uneindeutigkeiten durch *de-Westernizing*-Prozesse zelebriert und nicht erschließt, sehr gut nachvollziehen lässt. Ein responsives Antworten beginnt im irritierenden iranischen Kino mit einem Zurückweichen vor dem Anspruch des Fremden, einem Innehalten und Zögern, einem Einnehmen einer ethischen Haltung im Offenen, die eine Situierung der eigenen verkörperten Existenz sowie ein Erkennen der Historizität von Identität, Differenz und Diskurs bedingt und verdeutlicht, dass das iranische Kino, seine Diskurse und die Welt immer nur als Auffächerungen zu denken sind.

Wie Waldenfels betont, ersetzt die Responsivität „die Grundzüge der *Intentionalität* und der *Regularität*, die zur Entstehung einer gemeinsamen Welt unabdingbar sind“ aber nicht (ebd. 57). Wie sich im Begriff des Antworten-Erfindens bereits abzeichnet, weist sich ein responsives Antworten als kreativer Akt aus, der Sinn, Bedeutung, Welt – und, wie sich am Beispiel der vier Analysekapitel veranschaulicht – auch Diskurse auf unkalkulierbare Art und Weise neu hervorbringen kann. Anders gesagt, es geht im irritierenden iranischen Kino, das seine Zuschauer*innen verunsichert und zuweilen desorientiert, nicht darum, keine Antworten, Diskurse und keine gemeinschaftlich geteilten Welten finden zu können. Es geht aber darum, die Art und Weise, wie die Zuschauer*innen antworten und wie Diskurse sowie die gemeinschaftlich geteilten Welten gedacht werden, neu zu betrachten. Ein responsives Antworten auf den Anspruch des Fremden fordert ein, das Gegenüber nicht bloß in die eigenen Regeln zu integrieren und keine voreiligen und vor allem keine finalen Schlüsse zu ziehen.

Was Waldenfels in seinen Überlegungen zum responsiven Antworten auf den Anspruch des Fremden als Ereignis oder Störung formuliert, findet sich auf ganz ähnliche Weise auch bei Stengers, die ihrerseits von einem Komponieren mit Gaia, also einem Ereignis, das sich nicht vereinnahmen lässt und zum Innehalten aufruft, spricht. Responsivität und Komponieren verbindet die Idee vom gemeinsamen Erfinden und Erproben von Antworten in der relationalen Beziehung zwischen unterschiedlichen und heterogenen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen – Akteur*innen wie Film und Zuschauer*in. Erfunden und erprobt werden sowohl die Art und Weise des Antwortens als auch die Antworten, die einen integralen Bestandteil von einer gemeinschaftlich geteilten Welt (Kosmos) darstellen.

Learning to compose will need many names, not a global one, the voices of many peoples, knowledges, and earthly practices. It belongs to a process of multifold creation, the terrible difficulty of which it would be foolish and dangerous to underestimate *but which it would be suicidal to think of as impossible*. (Stengers 2015, S. 50)

Ein Komponieren von Welt als Kosmos ist vielfältig und kein einfaches Unterfangen. Das zeigen auch die Analysen dieser Studie, die mit einem Zögern begonnen wurden, einem Zögern darüber, was es mit dem irritierenden iranischen Kino auf sich haben könnte; einem Zögern, von dem aus mit Hilfe filmanalytischer Arbeit und einem responsiven Antworten auf die ereignishaften Bilder, Töne und Be-

wegungen auf der Leinwand sowie im Einbezug bereits getroffener Aussagen über das iranische Kino Auffächerungen der vermeintlich prädeternierten Bedeutungen von Allegorie, Politik, Fremdheit und Feminismus nachvollzogen werden konnten. Die Verweltlichungspraktiken im irritierenden iranischen Kino haben verdeutlicht, dass sich die Diskurse des iranischen Kinos immer nur situativ zwischen Film und Zuschauer*in aushandeln, deren Bedeutungen im intersubjektiven Verhältnis immer wieder neu erfunden werden müssen. Ohne es vorher zu wissen, schein ich somit in dieser Studie durch meine phänomenologische Annäherung an die mich verunsichernden und irritierenden Filme eine kosmopolitische Praktik des responsiven Antwortens vollzogen zu haben, wobei ich in der intersubjektiven Beziehung mit den Filmen Diskurse verschoben und neue Bedeutungen erfunden habe. Dies war möglich, da mich die vier Filme mit ihren erstaunlichen Bildern, Tönen und Bewegungen ins Offene versetzt haben.

Die Diskursauffächerungen des iranischen Kinos vermitteln als kosmopolitische Kompositionen kein bloßes Austauschen von alten Denkraumen und Weltvorstellungen gegen neue; mir ging es in meinen Analysen nicht primär darum, dass meine in dieser Studie spezifischen Diskursivierungen von allegorischer Poetik, Politik, Fremdheit und Feminismus ‚besser‘ oder ‚wahrhafter‘ sind als andere, beispielsweise repräsentative Zugänge zu den Diskursen des iranischen Kinos, auch wenn Kritik an repräsentativen Positionen geübt werden kann. Durch die Idee der Diskursauffächerung wollte ich zeigen, dass eine kosmopolitische Weltkomposition niemals das Errichten von einer allgemeingültigen und unstreitbaren Welt meinen kann. Die Diskursauffächerung des iranischen Kinos verweisen stattdessen auf eine Vielzahl von Weltentwürfen, die sich auf kosmopolitische Art und Weise, das heißt immer nur situativ und spezifisch sowie auf unkalkulierbare Art und Weise zwischen divergierenden Systemen aushandeln. Kosmopolitisch komponierte Welten können somit nie absolut sein, denn sie sind immer nur eine Möglichkeit unter zahlreichen anderen Möglichkeiten, die in der relationalen Beziehung zwischen unterschiedlichen Akteur*innen erst erfunden werden muss. Es bleibt dabei immer ein Rest, der sich der Kontrolle entzieht, wie auch die hiesigen Analysen verdeutlichten. Die kosmopolitische Komposition von Welt, die sich im irritierenden iranischen Kino durch ein responsives Antworten auf den Anspruch des Fremden als Ereignis aushandelt, steht damit auch in Tradition mit Jacques Derridas Vorstellung von Kosmopolitismus (vgl. 2005 [2001]), die Henriette Gunkel als „ein mögliches Versprechen von etwas, das es so nicht gibt“ beschreibt (Gunkel 2019, S. 175). Eine Welt, die es so nicht gibt, lässt sich niemals vollständig kontrollieren und generalisieren. Darin drückt sich ein antiimperialistisches Prinzip aus, das im irritierenden iranischen Kino durch formal-ästhetische *de-Westernizing*-Prozesse für die Zuschauer*innen am eigenen Leib erfahrbar wird.

Die Vision einer gemeinschaftlich geteilten Welt, wie sie sich in der kosmopolitischen Weltkomposition im irritierenden iranischen Kino aushandelt, beginnt mit dem Einnehmen einer ethischen Haltung, bei der die beteiligten Subjekte durch die Erschütterung ihres Erfahrungshorizonts zum Innehal-

ten im Offenen aufgerufen werden. Das Offene bildet den gemeinsamen Grund des responsiven Antwortens auf den Anspruch des Fremden und der kosmopolitischen Komposition einer gemeinsamen Welt, die keiner Montageanleitung folgt, sondern in Versuchsanordnungen zwischen Film und Zuschauer*in ohne klare Regeln und ohne zu wissen, wie die zu komponierende Welt aussehen soll, ausgehandelt wird. Kosmopolitische Weltkompositionen sind Aushandlungsprozesse, die sich hier durch Changieren und Überlagern, durch Annäherungen und Distanzierungen, durch Enge und Weite, Bewegung und Stillstand oder auch durch gelingende und nicht-gelingende Anschlüsse auszeichnen. Kosmopolitische Weltkompositionen sind unkalkulierbare Welten, Welten, in denen es Momente der Übereinstimmung, des Konsenses, und Momente des Dissenses gibt; Momente, in denen Etabliertes wiederholt oder auch aufgebrochen wird.

12.4 Forschungsausblick und Schluss

Kosmopolitische Kompositionen von Welt, wie ich sie in dieser Studie durch neoformalistisch-phänomenologische Filmanalysen erprobt habe, sind sowohl im sinnlichen als auch im neomaterialistischen Sinne politisch. Das heißt, sie sind nicht prädeterniert, sondern experimentelle Versuchsanordnungen: „No one knows how to do that in advance of coming together in composition“ (Haraway 2008b, S. 83).¹⁶² Kosmopolitische Weltkompositionen müssen daher immer wieder aufs Neue eingeübt werden, da sie sich an unterschiedlichen Orten, zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen intersubjektiven Beziehungen anders gestalten. Es gibt also keine Mastertheorie oder -methode, die vorschreibt, wie genau kosmopolitische Weltkompositionen vollzogen werden können. Vor dem Hintergrund der hiesigen Analyseergebnisse scheint mir jedoch wichtig zu sein, dass eine kosmopolitische Weltkomposition nicht das Errichten einer postwestlichen Welt meint, die alles Alte und Bekannte hinter sich lässt. Um es mit Ulrike Bergermanns und Nanna Heidenreichs rhetorischem Twist auszudrücken, den sie im Kontext einer post_kolonialen Medientheorie vorschlagen, und an die meine Überlegungen perspektive angeschlossen werden können (vgl. 2015a, S. 11): Ein kosmopolitisches Komponieren von Welt bedeutet das Errichten einer post_westlichen Welt, in der es kontinuierliche Spannungs- und Aushandlungsprozesse zwischen relational miteinander verbundenen divergierenden Systemen, Theorien und Methoden sowie Leerstellen, die noch im Werden sind, gibt.

Für die Filmwissenschaft bringt ein nicht-repräsentativer Zugang zum kosmopolitischen Kino, wie ich ihn in dieser Arbeit ausgehend von irritierenden Erfahrungen entwickelt habe, sowohl Herausforderungen als auch Chancen mit sich. Die Herausforderungen und Chancen liegen unweigerlich darin, dass sich die Frage nach Kosmopolitismus im Kino nicht ohne Weiteres klären lässt. Ob ein Film

¹⁶² Zum genaueren Zusammenhang zwischen Stengers Idee der Komposition und Haraways daran anschließender Verweltlichungsidee des Kompost siehe Hoppe 2017, S. 20–21.

kosmopolitisches Potenzial aufweist oder nicht, beantworten nicht die Produktionsdetails zum Film, die sich etwa in Festivalkatalogen oder Imdb-Seiten finden lassen. Die Frage, wie kosmopolitische Welten im iranischen Kino komponiert werden, konnte und sollte in dieser Arbeit nicht pauschal und auch nicht abschließend beantwortet werden. Die Realisierung eines kosmopolitischen Kinos, das seinen Zuschauer*innen ihre Situiertheit, also ihre spezifische verkörperte Existenz in Abhängigkeit zu anderen, sie umgebenden verkörperten Existenzen und Prozessen vor Augen führt, ist abhängig ist von der spezifischen Erfahrung, die die Zuschauer*innen in der relationalen Beziehung mit spezifischen Bildern und Tönen machen.

Das heißt folglich auch: Die kosmopolitischen Weltkompositionen im iranischen Kino, die hier an vier Beispielfilmen mit einem zentralen Bezug zu Raum, Zeit und Körper diskutiert, im spezifischen verkörperten Verhältnis zwischen mir und den Filmen hervorgebracht und analysiert worden sind, können perspektivisch bestätigt, ergänzt, umgeschrieben oder auch abgelehnt werden. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass die kosmopolitischen Weltkompositionen am Beispiel der vier Filme, die hier zwischen mir als verkörpertem Subjekt und den vier Filmen spezifisch ausgehandelt wurden, in anderen spezifischen verkörperten Relationen anders ausfallen. Wo es möglicherweise Überschneidungen, Annäherungen und Distanzierungen gibt, könnte durch zukünftige Analysen herausgefunden werden.

Fragen nach nationalen Identitäten der Filme, ihrer Macher*innen sowie auch der Zuschauer*innen spielen aus einer wirkungsästhetischen Perspektive im kosmopolitischen Kino keine Rolle. Mit dieser Verkomplizierung der Definition geht aber auch eine Chance einher, die Hemmnisse eines kosmopolitischen Kinos, die zuweilen in „technischen Spezifikationen, politischen Bestimmungen oder geografischen Beschränkungen“ lagen (Christen und Rothemund 2019c, S. 124), abzubauen. Die Chance ist eine Öffnung des Begriffs, hin zu einem wortwörtlichen Weltkino, zudem zumindest theoretisch alle Filme der Welt unabhängig ihrer Produktionshintergründe, der Aufführungsorte sowie auch der verhandelten Themen gezählt werden können. Es könnte sich daher lohnen, meine Überlegungen an einem breiteren und diverseren Forschungsgegenstand zu erweitern.

Nicht zuletzt kann mit einer ästhetischen Annäherung an Kosmopolitismus im Kino, die sowohl mit phänomenologischen als auch mit neomaterialistischen Überlegungen zum Antworten auf Ereignisse verstrickt ist, auch eine posthumanistische Öffnung vollzogen werden, bei der nicht allein intersubjektive Umgangsformen zwischen Menschen zur Sprache gebracht werden. Neben klassischen interkulturellen Konflikten und Fragen zum Umgang mit fremden Kulturen rücken so auch Überlegungen zu Konflikten und Vergemeinschaftungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Subjekten in den möglichen Fokus eines kosmopolitischen Kinos. Es könnte sich perspektivisch lohnen, Haraways Überlegungen zu Tier und Mensch und anderen „companion species“ (Haraway 2008a, S. xxiv) weiter zu verfolgen. Dass auch das iranische Kino für kosmopolitische Überlegungen dieser Art produktiv gemacht werden könnte, zeigen auch zwei aktuellere Filme. Zum einen denke ich an den Doku-

mentarfilm *IRANIAN PETS CLUB* (R.: Hadi Afarideh, IR 2018), der sich mit der Diskriminierung von Tieren im öffentlichen Raum Irans auseinandersetzt und gleichsam die innigen, wenn auch nicht unproblematischen Beziehungen zwischen Menschen und Haustieren in den Fokus rückt. Zum anderen denke ich an den iranischen Horror-Western *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT*, indem es um die prekäre Liebesbeziehung zwischen Vampirin und Mensch geht, der gleichzeitig aber auch aufgrund seiner formal-ästhetischen Eigenschaften verunsichernde und irritierende Potenziale aufweist.

Was zunächst paradox klingen mag, sich vor dem Hintergrund der hiesigen Überlegungen und vor allem der letzten beiden Analysekapitel aber aufdrängt, ist die Idee von einer Ethik des Horrors. Es konnte veranschaulicht werden, dass gerade Gefühle der Störung, der Verunsicherung oder auch der Angst die Zuschauer*innen in ihren angestammten Plätzen herausfordern und sie dazu einladen, sich ins Offene zu begeben. Wenn Chris Tedjasukmana den ‚bad feelings‘ im Kino ein politisches Potenzial zuschreibt (vgl. 2012), dann könnte es sich vor dem Hintergrund von Stengers‘ Verschränkungen von Politik und Ethik, die im kosmopolitischen Vorschlag sowie im Komponieren von Welt zum Ausdruck kommen, lohnen, über die Verhältnisse von Ethik und Politik am Beispiel eines sogenannten kosmopolitischen Horrorkinos noch genauer zu reflektieren. Gewinnbringend könnten hier sicherlich auch Anschlüsse an die neomaterialistischen Ansätze zu den Ethiken der Verwobenheit sein, wie sie etwa bei Karen Barad aufscheinen (vgl. 2007). Eine neomaterialistische Annäherung an ein kosmopolitisches Horrorkino könnte damit auch eine Möglichkeit darstellen, den in der Phänomenologie und damit auch in dieser Studie sehr wichtigen Körper als Bezugspunkt im sogenannten Body Genre kritischer zu hinterfragen.

Was ein kosmopolitisches Kino unabhängig davon, ob es über die Ebene der Repräsentation oder ästhetisch erschlossen wird, nicht leistet, ist das Entwickeln didaktischer Leitfäden. Ein kosmopolitisches Kino sagt seinen Zuschauer*innen nicht, was sie zu denken, zu tun und zu lassen haben. Die kosmopolitische Erfahrung im Kino ist keine moralische (Um-)Erziehung der Zuschauer*innen, sprich ein Aufzeigen von richtigen und falschen Verkörperungen und Weltbildern. Ob und was die Zuschauer*innen aus diesem Widerspruch und damit der kosmopolitischen Erfahrung im Kino in ihr eigenes außerfilmisches Denken und Handeln in der Welt übertragen wollen, ist nicht Teil kosmopolitischer Filmstudien (vgl. Christen und Rothmund 2019c, S. 116). Ein kosmopolitisches Kino bietet aber die Grundlage, das eigene Denken, Handeln und Tun zu hinterfragen und diesem zu widersprechen. Im Sinne Rancières würde ein kosmopolitisches Kino seine Zuschauer*innen emanzipieren und nicht belehren (vgl. 2015 [2008]); eine Weiterentwicklung des kosmopolitischen Kinos im Feld der Zuschauer*innen-Theorie oder auch der Filmpädagogik könnte interessant sein. Damit lässt sich zugleich der Bogen zu den Grenzen des kosmopolitischen Kinos schlagen.

Ein kosmopolitisches Kino und die Möglichkeit, sich in Räumen der Kunst an Praktiken eines responsiven Antwortens auf den Anspruch des Fremden oder Komponierens von Welt heranzutasten,

ersetzt niemals die harte Arbeit, die außerhalb des Kinosaals in Beziehungen zwischen Menschen oder auch zwischen Spezies investiert werden muss, wenn eine gemeinschaftlich geteilte Welt erfunden werden will. Der Kinobesuch allein reicht also nicht aus, um ‚die Welt‘ zu retten, um drängende Probleme, die die Spuren von Kolonialismus, Kapitalismus und Patriarchat in sich tragen, zu bewältigen. Das Kino kann seinen Zuschauer*innen aber die Angst nehmen, die Probleme, für die es keine einfachen Lösungen gibt, anzugehen und zu versuchen, eine gemeinschaftlich geteilte Welt zu errichten. Gerade dieser Versuch, der Aufruf zum Probieren, ist meines Erachtens eine zentrale kosmopolitische Dimension, die sich nicht zuletzt in den Irritationen, Verunsicherungen und Desorientierungen der Zuschauer*innen ausdrückt.

Das irritierende iranische Kino verdeutlicht, dass kosmopolitische Kompositionen gemeinschaftlich geteilter Welten, keine friedlichen Räume sind, was auch Stengers in ihren Überlegungen betont (vgl. Stengers 2005, S. 994–995). Es gibt Momente im irritierenden iranischen Kino, in denen erweisen sich alte, bekannte oder eigene Ordnungen des Denkens, Wahrnehmens und Wissens von Raum, Zeit, Körper und Welt als brauchbar oder als unbrauchbar, und es gibt Momente, in denen werden neue, auch Zwischenwege eingeschlagen. Diese Momente des Dazwischen, Momente der Aushandlung, des nie vollständig zu erschließenden Prozesshaften halten das Kino, die Welt und die Zuschauer*innen am Leben; sie befreien sie aus leblosen und totalitären Ordnungen und versetzen sie in Bereiche der Auffächerung. Kosmopolitische Weltkompositionen im irritierenden iranischen Kino schaffen Möglichkeitsräume, in denen Unterschiede und Konflikte, Differenz und Differenzen nicht durch Kontrollmechanismen eingehegt werden. Das bedeutet aber auch, sich einmal zu fragen, ob das kosmopolitische Versprechen das Versprechen von einer gemeinschaftlich geteilten Welt ist oder vielmehr das Versprechen von der Möglichkeit zur Weltkomposition. Für letzteres argumentieren vor allem neomaterialistische Ansätze.

Kosmopolitismus adressiert die Frage, wie man in einer Welt der Unstimmigkeiten zusammenleben kann, ohne Aussicht auf finalen Frieden (vgl. Haraway 2008b, S. 299). In der Verschränkung von Haraways situiertem Wissen und Stengers' neomaterialistischen Überlegungen zur Kosmopolitik (vgl. 2008, 2009b) argumentiert Karin Harrasser dafür, dass sich die Möglichkeiten einer gemeinsam geteilten und bewohnbaren Welt dann zeigen, wenn wir uns von bestimmten Orten abwenden und uns bestimmten Operationen zuwenden:

zu solchen des trotzig Bleibens und Insistierens, zu solchen des Hörbarmachens von Einspruch, zu solchen des Auffächerns von angeblich eindeutigen Sachverhalten, zu solchen des Verkomplizierens, Stockens und Stolperns, zu solchen des Erweiterns dessen, was zählt. (Harrasser 2013, S. 255)

Das irritierende iranische Kino macht erfahrbar, dass das kosmopolitische Komponieren einer gemeinsamen Welt keine einfachen Lösungen bereithält, sondern Annäherungen und Distanzierungen, Zustimmungen und Widersprüche und vor allem eine Unvollständigkeit aushalten muss, die absolutisti-

sche und finale Ergebnisse unterwandert. Die Antwort auf die Frage, ob im Kino zwischen Film und Zuschauer*in eine gemeinschaftlich geteilte Welt ausgehandelt wird, ist komplexer als ja oder nein, entweder oder und weder noch. Die Antwort auf die Frage, ob zwischen Film und Zuschauer*in Einigungen erzielt werden, lässt sich nur mit einem offenen möglicherweise beantworten.

Integraler Bestandteil der kosmopolitischen Weltkompositionen im irritierenden iranischen Kino sind die Fehler und nicht-gelingenden Anschlüsse, das Scheitern der Einigung und der gemeinschaftlich geteilten Welt, das für ein antiimperialistisches Denken zentral ist. Kosmopolitische Weltkompositionen im irritierenden iranischen Kino müssen daher, wie auch Hoppe Stengers' und Haraways neomaterialistischen Überlegungen zur Komposition aufgreifend betont, immer auch scheitern dürfen (vgl. 2017, S. 23). Das kosmopolitische Versprechen von einer allgemeingültigen Welt, das sich im irritierenden iranische Kino zwischen Film und Zuschauer*in durch kosmopolitische Weltartikulationen aushandelt, denkt daher immer auch die Möglichkeit mit, dass keine Einigung zwischen spezifischen und je partikularen Akteur*innen erzielt werden kann. Kosmopolitische Weltkompositionen bedeuten im Zweifel also auch ein ‚agree to disagree‘ – über die Bedeutung von gut und schlecht, von richtig und falsch, über die Bedeutung und Verortung des iranischen Kinos, seiner allegorischen Poetik, Politik, Fremdheit und Feminismus. Es ist dann möglich, sowohl die Welt radikal neu und antiimperialistisch zu imaginieren als auch den Umgang mit Anderen auf nicht vereinnahmende und kontrollierende Art und Weise zu gestalten, wenn eben jene Unmöglichkeit zur Weltbildung und konsensualen Einigung konstitutiver Bestandteil der zahlreichen Aushandlungsmöglichkeiten bleibt.

Das kosmopolitische Versprechen, das sich im irritierenden iranischen Kino im spannungsvollen Verhältnis zwischen Film und Zuschauer*in aushandelt, ist keines von Übereinstimmung oder finalem Frieden. Kosmopolitismus im irritierenden iranischen Kino, der sich als Erfahrung und Praktik der Weltkomposition zwischen Film und Zuschauer*in greifen lässt, vermittelt meines Erachtens die Bedeutung einer Gemeinschaft, deren primäres Ziel nicht das Durchsetzen von partikularen und für sichergeglaubten Ordnungen des Denkens, Wahrnehmens und Wissens ist. Ein kosmopolitisches Kino zelebriert eine Gemeinschaft des gegenseitigen Bezugnehmens, des Zuhörens, des Innehaltens und Zögerns im Erfinden von einer Sphäre, die gemeinhin Welt genannt wird. Es zelebriert ein gemeinschaftliches Zusammensein von divergierenden menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen in einer dissensualen Welt, deren räumliche Anordnungen, Regeln, Normen und Diskurse immer nur temporär und spezifisch formuliert werden können. Das kosmopolitische Versprechen des irritierenden iranischen Kinos ist daher nicht, dass am Ende alles gut, eindeutig und harmonisch ist. Das kosmopolitische Versprechen ist, dass sich der Versuch der Vergemeinschaftung und der Weltkomposition lohnen könnte, auch wenn er nicht gelingt. Im kosmopolitischen irritierenden iranischen Kino, das sich durch Aushandlungs- und Spannungsprozesse auszeichnet, das uneindeutige Räume hervorbringt und

Diskurse als Auffächerungsmöglichkeiten ausstellt, wiegt der Versuch der Weltkomposition, das In-Dialog-Treten, schwerer als das Hervorbringen finaler Einigungen.

Literaturverzeichnis

- Abbott, Mathew (2017): *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Abu-Lughod, Lila (2013): *Do Muslim Women Need Saving?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Afary, Janet; Anderson, Kevin (2005): *Foucault and the Iranian Revolution. Gender and the Seductions of Islamism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Agier, Michel (2016): *Borderlands. Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition*. Cambridge: Malden.
- Ahmed, Sara (2007): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. 2. Aufl. Durham: Duke University Press.
- Allen, Martina (2013): *Against "Hybridity" in Genre Studies: Blending as an Alternative Approach to Generic Experimentation*. In: *Tresspassing Journal* (2), S. 3–21.
- Altman, Rick (1992): *Cinema as Event*. In: Rick Altman (Hg.): *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, S. 1–14.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London, Basingstoke: BFI; Palgrave Macmillan.
- Amiri, Natalie. [natalie_amiri] (2022): *Woman, Life, Freedom* [Instagram Post]: Instagram, 06.10.2022. Online verfügbar unter <https://www.instagram.com/p/CjXQs25sx8k/?igshid=MDJmNzVkMjY=>, zuletzt geprüft am 01.07.2023.
- Anderson, Benedict (2016 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2. überarbeitete Aufl. London, New York: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appiah, Anthony (2006): *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: W.W. Norton & Company.
- Armknecht, Oliver (2016): *Under the Shadow*. In: *Film-Rezensionen*, 31.08.2016. Online verfügbar unter <https://www.film-rezensionen.de/2016/08/under-the-shadow/>, zuletzt geprüft am 02.07.2023.
- Atwood, Blake (2015): *Re/Form. New Forms in Cinema and Media in Post-Khatami Iran*. In: Blake Atwood und Peter Decherney (Hg.): *Iranian Cinema in a Global Context. Policy, Politics, and Form*. London, New York: Routledge, S. 33–60.
- Atwood, Blake (2016): *Reform Cinema in Iran. Film and Political Change in the Islamic Republic*. New York: Columbia University Press.
- Atwood, Blake (2021): *Underground. The Secret Life of Videocassettes in Iran*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Bâ, Saër Maty; Higbee, Will (Hg.) (2012a): *De-Westernizing Film Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Bâ, Saër Maty; Higbee, Will (2012b): *Introduction: De-Westernizing Film Studies*. In: Saër Maty Bâ und Will Higbee (Hg.): *De-Westernizing Film Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge, S. 1–15.

- Bachtin, Michail (1979 [1919-1974]): Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Badley, Linda; Palmer, R. Barton; Schneider, Steven Jay (2006): Traditions in World Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Badry, Roswitha (2017): Insurmountable Hurdles to the Countering of Patriarchal Gender Discourse under a Clerical Oligarchy? Experiences of (Islamic) Feminism in the Islamic Republic of Iran (1979-2000). In: Amir Sheikhzadegan und Astrid Meier (Hg.): Beyond the Islamic Revolution. Receptions of Modernity and Tradition in Iran before and after 1979. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 89–111.
- Balibar, Étienne (1998): The Borders of Europa. In: Pheng Cheah und Bruce Robbins (Hg.): Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 216–229.
- Balibar, Étienne (2004): We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship. Princeton: Princeton University Press.
- Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen (2010): Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance. Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. In: *Derrida Today* 3 (2), S. 240–268.
- Barthes, Roland (2000 [1967]): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, S. 185–197.
- Bassiri, Kaveh (2017): We Live in a Cosmopolitan World. In: *Film International* 15 (3), S. 6–12.
- Bath, Corinna; Meißner, Hanna; Trinkaus, Stephan; Völker, Susanne (2013): Einleitung. In: Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkaus und Susanne Völker (Hg.): Geschlechter Interferenzen. Wissensformen - Subjektivierungsweisen - Materialisierungen. Münster: Lit, S. 7–25.
- Bayat, Asef (2010): Life as Politics. How Ordinary People Change the Middle East. Stanford: Stanford University Press.
- Beck, Ulrich (2004a): Der Kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich; Willms, Johannes (2004): Conversations with Ulrich Beck. Cambridge: Polity.
- Bender, Thomas (2017): The Cosmopolitan Experience and Its Uses. In: Bruce Robbins, Paulo Lemos Horta und Kwame Anthony Appiah (Hg.): Cosmopolitanisms. New York: New York University Press, S. 116–126.
- Benshoff, Harry M. (1998): Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film. Manchester: Manchester University Press.
- Bergemann, Ulrike; Heidenreich, Nanna (2015a): Embedded Wissenschaft. Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie. In: Ulrike Bergemann und Nanna Heidenreich (Hg.): total.-. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie. Bielefeld: Transcript, S. 9–46.
- Bergemann, Ulrike; Heidenreich, Nanna (Hg.) (2015b): total.-. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie. Bielefeld: Transcript.
- Bergfelder, Tim (2012): Love Beyond the Nation: Cosmopolitan and Transnational Desire in Cinema. In: Lucia Passerini, Jo Labanyi und Karen Diehl (Hg.): Europe & Love in Cinema. Bristol, Chicago: Intellect, S. 60–83.

- Berghahn, Daniela (2019): Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption. In: *montage AV* 28 (1), S. 19–39.
- Berswordt-Wallrabe, Silke von; Fahle, Oliver (Hg.) (2014): Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit. Marburg: Schüren.
- Bhabha, Homi K. (2004 [1994]): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Blaseio, Gereon (2004): Genre und Gender. Zur Interpretation zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft. In: Claudia Liebrand und Ines Steiner (Hg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, S. 29–44.
- Blum, Philipp; Weber, Thomas (2016): Film und Politik. In: Bernhard Groß und Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 285–303.
- Böhme, Gernot (2014): Atmosphäre als Begriff der Ästhetik. In: *Studia Phaenomenologica* 14, S. 25–28.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Breitsohl, Louis; Mohr, Elisabeth (2022): The West and the Rest. Antirassistische Arbeit als kontinuierliche Praxis des Befragens, Zuhörens und Ansprechens (in) der Filmwissenschaft. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 16 (1), S. 66–77.
- Brinckmann, Christine N. (2014): *Farbe, Licht, Empathie*. Hg. v. Christine N. Brinckmann und Britta Hartmann. Marburg: Schüren.
- Bronner, Kerstin; Paulus, Stefan (2021): *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis. Eine Einführung in das Studium der Sozialen Arbeit und der Erziehungswissenschaft*. 2., durchgesehene Aufl. Leverkusen: UTB.
- Brown, Garrett W. (2010): Kant's Cosmopolitanism. In: Garrett W. Brown und David Held (Hg.): *The Cosmopolitanism Reader*. Cambridge: Polity Press, S. 45–61.
- Brown, Garrett W.; Held, David (Hg.) (2010): *The Cosmopolitanism Reader*. Cambridge: Polity Press.
- Brown, William (2011): Cease Fire: Rethinking Iranian Cinema through Its Mainstream. In: *Third Text* 25 (3), S. 335–341.
- Brown, William (2012): There are as Many Paths to the Time-Image as there are Films in the World: Deleuze and The Lizard. In: David Martin-Jones und William Brown (Hg.): *Deleuze and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 88–103.
- Brown, William (2018): *Non-Cinema. Global Digital Film-Making and the Multitude*. New York: Bloomsbury Academic.
- Busche, Andreas (2017): Iranische Frauenfilmtage. Nach dem Regen. In: *Der Tagesspiegel*, 03.06.2017. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/iranische-frauenfilmtage-nach-dem-regen/19890902.html>, zuletzt geprüft am 01.07.2023.
- Butler, Judith (2007): *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2014 [1990]): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nachdruck [1999]. New York, London: Routledge.

- Buttkereit, Christian (2019): Was von der Revolution übrig blieb. In: *Deutschlandfunk*, 10.02.2019. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunk.de/iran-1979-und-heute-was-von-der-revolution-uebrig-blieb.724.de.html?dram:article_id=440665, zuletzt geprüft am 01.07.2023.
- Calhoun, Craig (2002): The Class Consciousness of Frequent Travelers: Toward a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism. In: *South Atlantic Quarterly* 101 (4), S. 869–897.
- Carew, Anthony (2013): (Di)visions: The Films of Asghar Farhadi. In: *Metro Magazine* (178), S. 32–37.
- Carpentier, Alejo (1995 [1949]): On the Marvelous Real in America. In: Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, S. 75–88.
- Carpentier, Alejo (1995 [1975]): The Baroque and the Marvelous Real. In: Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, S. 89–108.
- Cartmell, Deborah; Hunter, I. Q.; Kaye, Heidi; Welehen, Imelda (Hg.) (1999): *Alien Identities. Exploring Differences in Film and Fiction*. London, Sterling: Pluto Press.
- Chaudhuri, Shohini (2005): *Contemporary World Cinema. Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Chaudhuri, Shohini; Howard, Finn (2003): The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema. In: *Screen* 44 (1), S. 38–57.
- Chen, Nancy N. (1992): "Speaking Nearby". A Conversation with Trinh T. Minh-ha. In: *Visual Anthropology Review* 8 (1), S. 82–91.
- Chion, Michel (2019 [1993]): *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chow, Rey (2001): A Phantom Discipline. In: *PMLA* 116 (5), S. 1386–1395.
- Christen, Matthias; Rothmund, Kathrin (Hg.) (2019a): *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*. Marburg: Schüren.
- Christen, Matthias; Rothmund, Kathrin (2019b): Das Kosmopolitische Kino. Eine Einleitung. In: Matthias Christen und Kathrin Rothmund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*. Marburg: Schüren, S. 9–25.
- Christen, Matthias; Rothmund, Kathrin (2019c): Das Kosmopolitische Kino. Kunst und Politik in der Zweiten Moderne. In: Matthias Christen und Kathrin Rothmund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*. Marburg: Schüren, S. 61–136.
- Christen, Matthias; Rothmund, Kathrin (2019d): Für eine Theorie des Kosmopolitischen Kinos. Literaturbericht und Forschungsprogramm. In: *montage AV* 24 (1), S. 81–102.
- Christen, Matthias; Rothmund, Kathrin (2019e): "Give us a day and we'll show you the world!". Grenzüberschreitungen als Mittel der Kosmopolitischen Theoriebildung im Kino. In: Delia González de Reufels, Winfried Pauleit und Angela Rabing (Hg.): *Grenzüberschreitendes Kino. Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 10–26.
- Cowie, Peter (2004): *Revolution! The Explosion of World Cinema in the Sixties*. New York: Faber & Faber.
- Creed, Barbara (2002): Horror and the Monstrous-Feminine. An Imaginary Abjection. In: Mark Janovich (Hg.): *Horror, the Film Reader*. London: Routledge, S. 67–76.

- Crenshaw, Kimberlé W. (2013 [1989]): Die Intersektion von „Rasse“ und Geschlecht demarginalisieren: Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik. In: María Teresa Herrera Vivar und Linda Supik (Hg.): Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes. 2., überarbeitete Aufl. Wiesbaden: Springer VS, S. 35–58.
- Curtis, Robin (2008): How Do We Do Things with Films? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch. In: Sabine Nessel, Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid und Alfred Tews (Hg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Berlin: Bertz + Fischer, S. 75–90.
- Czirak, Adam; Jochum, Robert; Wetzels, Michael (Hg.) (2019): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld: Transcript.
- Dabashi, Hamid (2001): Close up. Iranian Cinema, Past, Present and Future. London: Verso.
- Dabashi, Hamid (2007a): Iran. A People Interrupted. New York: New Press.
- Dabashi, Hamid (2007b): Masters & Masterpieces of Iranian Cinema. Washington: Mage.
- Dabashi, Hamid (2008): Makhmalbaf at Large. The Making of a Rebel Filmmaker. London, New York: I.B. Tauris.
- Dabashi, Hamid (2010): Iran, the Green Movement and the USA. The Fox and the Paradox. London: Zed Books.
- Dabashi, Hamid (2016): Iran Without Borders. Towards a Critique of the Postcolonial Nation. London, New York: Verso.
- Dabashi, Hamid (2019a): Artists without Borders. On Contemporary Iranian Art. In: Hamid Keshmirshakan und Hamid Dabashi (Hg.): Contemporary Visual and Performing Arts. An Anthology of Hamid Dabashi's Essays. London: Anthem Press, S. 99–138.
- Dabashi, Hamid (2019b): Shoja Azari: Making the Homely Unhomely. In: Hamid Keshmirshakan und Hamid Dabashi (Hg.): Contemporary Visual and Performing Arts. An Anthology of Hamid Dabashi's Essays. London: Anthem Press, S. 253–262.
- Dangerfield, Micha Barban (2015): Was uns die ‚Rich Kids of Tehran‘ über die iranische Jugendkultur verraten. In: *vice*, 05.06.2015. Online verfügbar unter <https://www.vice.com/de/article/8gbkbz/was-uns-die-rich-kids-of-tehran-ueber-die-iranische-jugendkultur-verraten-462>, zuletzt geprüft am 06.06.2023.
- Davis, Angela (1982): Rassismus und Sexismus. Schwarze Frauen und Klassenkampf in den USA. Berlin: Elefant Press.
- Decherney, Peter; Atwood, Blake (Hg.) (2015): Iranian Cinema in a Global Context. Policy, Politics, and Form. New York, London: Routledge.
- Deleuze, Gilles (2005 [1985]): Das Zeit-Bild. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992 [1980]): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2000 [1991]): Was ist Philosophie? Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2016 [1972]): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. 15. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Démy-Geroe, Anne (2020): Iranian National Cinema. The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Exception. Abingdon, New York: Routledge.

- Dennison, Stephanie; Lim, Song Hwee (Hg.) (2006): *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower.
- Derrida, Jacques (2005 [2001]): *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. London, New York: Taylor & Francis.
- Derrida, Jacques (2010 [1997]): *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen Verlag.
- Despret, Vinciane; Haraway, Donna Jeanne; Harrasser, Karin; Solhdju, Katrin (2011): *Stay Where the Trouble Is*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3 (4), S. 92–102.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2017): *Queeres Post-Cinema*. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Berlin: August Verlag.
- Deuber-Mankowsky, Astrid; Holzhey, Christoph F. E. (Hg.) (2013): *Situiertes Wissen und Regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways*. Wien: Turia + Kant.
- Dibeltulo, Silvia; Barrett, Ciara (Hg.) (2018): *Rethinking Genre in Contemporary Global Cinema*. Cham: Springer International Publishing.
- Dietze, Gabriele; Haschemi Yekani, Elahe; Michaelis, Beatrice (2012): *Intersektionalität und Queer Theory*. Online verfügbar unter http://portal-intersektionalitaet.de/uploads/media/Dietze_HaschemiYekani_Michaelis_01.pdf, zuletzt geprüft am 02.07.2023.
- Doyle, Laura (2009): *Toward a Philosophy of Transnationalism*. In: *Journal of Transnational American Studies* 1 (1). Online verfügbar unter <https://escholarship.org/uc/item/9vr1k8hk>, zuletzt geprüft am 04.07.2023.
- Dudley, Andrew (2004): *An Atlas of World Cinema*. In: *Frame Work: The Journal of Cinema and Media* 45 (2), S. 9–23.
- Šurovičová, Natasa; Newman, Kathleen (Hg.) (2009): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Ebbrecht, Tobias (2008): *Europäische Sehnsüchte und Iranischer Kulturexport*. In: *Extrablatt* 3, S. 4–11.
- Egan, Eric (2005): *The Films of Makhmalbaf. Cinema, Politics & Culture in Iran*. Washington, DC: Mage Publishers.
- Elena, Alberto (2005): *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London: Saqi.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2009): *The Mind-Game Film*. In: Warren Buckland (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 13–41.
- Elsaesser, Thomas (2012): *World Cinema: Realismus, Evidenz, Präsenz*. In: *Soziale Systeme* 18 (1+2), S. 386–402.
- Elsaesser, Thomas (2017): *Contingency, Causality, Complexity: Distributed Agency in the Mind-Game Film*. In: *New Review of Film and Television Studies* 16 (1), S. 1–39.
- Elsaesser, Thomas (2020): *Über Mind-Game-Filme als Kippunkte. Die Herausforderungen des Kinos im neuen Jahrhundert*. In: *Nach dem Film* 18. Online verfügbar unter <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/ueber-mind-game-filme-als-kippunkte>, zuletzt geprüft am 05.06.2023.

- Elsaesser, Thomas (2021): *The Mind-Game Film*. Distributed Agency, Time Travel and Productive Pathology. Hg. v. Warren Buckland, Dana B. Polan, Seung-hoon Jeong und Thomas Elsaesser. London, New York: Routledge.
- Engell, Lorenz (2014): *Film als Agent*. Abbas Kiarostamis Quer durch den Olivenhain. In: Silke von Berswordt-Wallrabe und Oliver Fahle (Hg.): *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*. Marburg: Schüren, S. 31–44.
- Engell, Lorenz; Wendler, André (2009): *Medienwissenschaft der Motive*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (1), S. 38–39.
- Erfani, Farhang (2012): *Iranian Cinema and Philosophy. Shooting Truth*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erfanian, Jashar (2015): *Regisseurinnen dominieren Kinos*. In: *Iran Journal*, 2015. Online verfügbar unter <https://iranjournal.org/gesellschaft/regisseurinnen-dominieren-kinos>, zuletzt geprüft am 04.07.2023.
- Esfandiary, Shahab (2012): *Iranian Cinema and Globalization. National, Transnational and Islamic Dimensions*. Bristol: Intellect Books Ltd.
- Espinosa, Julio García (2014 [1969]): *For an Imperfect Cinema (Cuba, 1969)*. In: Scott MacKenzie (Hg.): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, S. 220–230.
- Ezra, Elizabeth; Rowden, Terry (Hg.) (2006): *Transnational Cinema. The Film Reader*. London: Routledge.
- Fahlenbrach, Kathrin (2008): *Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films*. In: *Projections* 2 (2).
- Farahmand, Azadeh (2002): *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*. In: Richard Tapper (Hg.): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. London: Tauris, S. 86–108.
- Farahmand, Azadeh (2006): *At the Crossroads: International Film Festivals and the Constitution of the New Iranian Cinema*. Dissertation. University of California, Los Angeles. Online verfügbar unter <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1317311961&sid=1&Fmt=2&clien-tId=79356&RQT=309&VName=PQD.>, zuletzt geprüft am 11.06.2023.
- Faris, Wendy B. (2004): *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Farzanefer, Amin (2014): *Das Rätsel und die Frage: (Kino-)Aspekte der Islamischen Welt*. In: Stefan Orth, Michael Staiger und Joachim Valentin (Hg.): *Filmbilder des Islam*. Marburg: Schüren, S. 60–67.
- Fauconnier, Gilles (1984): *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferencz-Flatz, Christian (2017): *Einfühlung und Spiegelung. Eine phänomenologische Interpretation zu SHIRIN (2008)*. In: Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: Transcript, S. 89–108.
- Ferguson, Roderick A. (2004): *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Fine, Robert (2016): *Cosmopolitanism and Natural Law*. In: Maria Rovisco und Magdalena Nowicka (Hg.): *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. London: Routledge, S. 147–162.
- Flückiger, Barbara (2008): *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Foerster, Lukas; Valenti, Cecilia; Tietke, Fabian; Perneczky, Nikolaus (2013): *Spuren eines Dritten Kinos. Einführung der Herausgeber*. In: Lukas Foerster, Cecilia Valenti, Fabian Tietke und Nikolaus Perneczky (Hg.): *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: Transcript, S. 9–20.
- Föllmer, Katja (2017): *The Rebellious Man and the Courageous Woman: Social Criticism and Gender Relations in Iranian Film Production before and after the Islamic Revolution*. In: Amir Sheikhzadegan und Astrid Meier (Hg.): *Beyond the Islamic Revolution. Receptions of Modernity and Tradition in Iran before and after 1979*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 131–154.
- Foucault, Michel (1984): *Der maskierte Philosoph*. In: Michel Foucault: *Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch*. Berlin: Merve, S. 9–24.
- Foucault, Michel (2020 [1981]): *Archäologie des Wissens*. 19. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frahm, Laura (2012): *Logiken der Transformation: Zum Raumwissen des Films*. In: Dorit Müller und Sebastian Scholz (Hg.): *Raum, Wissen, Medien. Zur Raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*. Bielefeld: Transcript, S. 271–302.
- Fuhrmann, Wolfgang; Kuhn, Marius; Köhler, Kristina (2019): Editorial. In: *montage AV 28* (1), S. 5–14.
- Gabriel, Teshome Habte (1982): *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Gee, Felicity (2013): *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism*. Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson. Royal Holloway University of London, London. Online verfügbar unter https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/17200275/felicity_gee_phd_formatted.pdf, zuletzt geprüft am 24.06.2023.
- Gee, Felicity (2021): *Magic Realism, World Cinema and the Avant-Garde*. Abingdon, New York: Routledge.
- Ghorbankarimi, Maryam (2015): *A Colourful Presence. The Evolution of Women's Representation in Iranian Cinema*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gilroy, Paul (2005): *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Glaserapp, Jörn (2019a): *Biografie*. In: Jörn Glaserapp (Hg.): *Film-Konzepte* (55). München: Ed. Text + Kritik, S. 105–106.
- Glaserapp, Jörn (Hg.) (2019b): *Film-Konzepte* (55). München: Ed. Text + Kritik.
- Glaserapp, Jörn (2019c): *Gefesselter Blick, freies Urteil. Asghar Farhadis Realismus – Eine Werksichtung*. In: Jörn Glaserapp (Hg.): *Film-Konzepte* (55). München: Ed. Text + Kritik, S. 3–26.
- Gledhill, Christine (2000): *Rethinking Genre*. In: Christine Gledhill und Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, S. 221–243.
- Gow, Christopher (2011): *From Iran to Hollywood and Some Places In-Between. Reframing Post-Revolutionary Iranian Cinema*. London, New York: I.B. Tauris.
- Gregory, Annie (2008): *Majid Majidi and New Iranian Cinema*. In: *Journal of Religion & Film* 12 (1), S. 1–11.

Gronke, Monika (2020): Irans Geschichte: 1941-1979 - Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Islamischen Revolution. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 08.01.2020. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/internationales/asien/iran/40125/irans-geschichte-1941-bis-1979>, zuletzt geprüft am 11.06.2023.

Groß, Bernhard (2013): Figuren Struktureller Gewalt: Zur Genealogie eines ästhetischen Modus im italienischen Kino. In: Hermann Kappelhoff (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin: Vorwerk 8, S. 143–168.

Grotkopp, Matthias (2019a): Editorial: Genre und Affekt. In: *mediaesthetics - Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* (3). Online verfügbar unter <https://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/84/203>, zuletzt geprüft am 24.06.2023.

Grotkopp, Matthias (2019b): Genre, Modus, Modalität. Petzolds WÖLFE und die Pluralität der Perspektiven. In: *mediaesthetics - Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* (3). Online verfügbar unter <https://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/80/179>, zuletzt geprüft am 24.06.2023.

Guattari, Félix (2009 [1977]): *Le Cinéma: Un Art Mineure*. In: Félix Guattari: *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977-1985*. Nachdruck. Hg. v. Sylvère Lotringer. Cambridge: MIT Press, S. 143–187.

Guneratne, Anthony R.; Chakravarty, Sumita S.; Dissanayake, Wimal (Hg.) (2003): *Rethinking Third Cinema*. London, New York: Routledge.

Gunkel, Henriette (2019): *Erinnerungen an die Zukunft. Zur Frage von Zeit in einem kosmopolitischen Kino*. In: Matthias Christen und Kathrin Rothemund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*. Marburg: Schüren, S. 173–184.

Hagener, Malte; Ferran, Ingrid Vendrell (Hg.) (2017): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: Transcript.

Haghighi, Mani (2017): Interview mit Walter Ruggie. Bonusmaterial der DVD von *A DRAGON ARRIVES!* Ennetbaden: trigon-film.

Haghighi, Mani (2018): *Khook. Press Conference Highlights. Berlinale 2018* [Youtube Video]. Hg. v. Berlinale - Berlin International Film Festival. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=OkR9-G8p240&t=2s>, zuletzt geprüft am 04.07.2023.

Hall, Stuart (1990): *Cultural Identity and Diaspora*. In: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, S. 51–64.

Hälterlein, Oliwia; Franz, Aisha (2020): *Das Jungfernhütchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft*. Augsburg: MaroVerlag.

Hanich, Julian (2010): *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York, London: Routledge.

Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections. Culture, People, Places*. London, New York: Routledge.

Haraway, Donna J. (1995 [1988]): *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. In: Donna J. Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. v. Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, S. 73–97.

- Haraway, Donna J. (2008a): *Companion Species, Mis-recognition, and Queer Worlding*. In: Myra J. Hird und Noreen Giffney (Hg.): *Queering the Non/Human*. Abingdon, Oxon: Taylor & Francis Group, S. xxiii–xxvi.
- Haraway, Donna J. (2008b): *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna J. (2017 [1995]): *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Erste Auflage. Hg. v. Frigga Haug. Hamburg: Argument Verlag.
- Harper, Graeme (2012): *Foreword*. In: Saër Maty Bâ und Will Higbee (Hg.): *De-Westernizing Film Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge, S. xiv–xv.
- Harrasser, Karin (2013): *Treue zum Problem. Situiertes Wissen als Kosmopolitik*. In: Astrid Deuber-Mankowsky und Christoph F. E. Holzhey (Hg.): *Situiertes Wissen und Regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways*. Wien: Turia + Kant, S. 241–259.
- Harvey, James (2017): *Jacques Rancière and the Politics of Art Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hasebrink, Felix (2017): *Das gezeichnete Gedächtnis: Erinnerung, Trauma und Animation in Waltz with Bashir*. In: *ffk journal* (2). Online verfügbar unter <http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=3>, zuletzt geprüft am 04.07.2023.
- Hayward, Susan (2000): *Framing National Cinema*. In: Mette Hjort und Scott MacKenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. London, New York: Routledge, S. 88–102.
- Hegerfeldt, Anne C. (2005): *Lies that tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Heine, Janna (2020a): *Familienhorror und Kriegsterror. Zuschauererfahrungen als Weltzugang im iranischen Film*. In: Winfried Pauleit, Angela Rabing und Dokumentation Internationalen Bremer Symposiums zum Film (Hg.): *Familien-Bilder. Lebensgemeinschaften und Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 21–31.
- Heine, Janna (2020b): *Paranoia und Parodie. Farbspiele in A Dragon Arrives!* In: *montage AV* 29 (2), S. 115–134.
- Higbee, Will; Lim, Song Hwee (2010): *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*. In: *Transnational Cinemas* 1 (1), S. 7–21. Online verfügbar unter <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.1.1.7/1>, zuletzt geprüft am 05.06.2023.
- Higson, Andrew (2000): *The Limiting Imagination of National Cinema*. In: Mette Hjort und Scott MacKenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. London, New York: Routledge, S. 63–74.
- Hjort, Mette (2000): *Themes of Nation*. In: Mette Hjort und Scott MacKenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. London, New York: Routledge, S. 103–117.
- Hjort, Mette; Petrie, Duncan J. (Hg.) (2007): *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Honold, Alexander (2006): *Das Fremde. Anmerkungen zu seinem Auftritt in Kultur und Wissenschaft*. In: Alexandra Karentzos und Regina Göckede (Hg.): *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*. Bielefeld: Transcript, S. 21–38.
- hooks, bell (1984): *Ain't I a Woman: Black Woman and Feminism*. Cambridge: South End Press.
- hooks, bell (2015 [1984]): *Feminist Theory. From Margin to Center*. New York, Abingdon, Oxon: Routledge.

- Hoppe, Katharina (2017): Politik der Antwort. Zum Verhältnis von Politik und Ethik in Neuen Materialismen. In: *BEHEMOTH A Critical Journal on Civilisation* 10 (1), S. 10–28.
- Ingram, James D. (2013): *Radical Cosmopolitics. The Ethics and Politics of Democratic Universalism*. New York: Columbia University Press.
- Internationale Gesellschaft für Menschenrechte (o. J.): Volksgruppen und Minderheiten in Iran. Online verfügbar unter <https://www.igfm.de/volksgruppen-und-minderheiten-im-iran/>, zuletzt geprüft am 04.07.2023.
- Iordanova, Dina (2018): The Film Festival: Principal Node in Film Culture. In: *Frames* (13). Online verfügbar unter <http://framescinemajournal.com/article/the-film-festival-principal-node-in-film-culture/>, zuletzt geprüft am 18.06.2023.
- Iordanova, Dina; Cheung, Ruby (Hg.) (2010): *Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina; Vidal, Belen; Martin-Jones, David (Hg.) (2010): *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University Press.
- Iranisches Film Festival Köln (2019): *Filmfarsi*. Online verfügbar unter <https://www.iranian-filmfestival.com/filmfarsi/>, zuletzt geprüft am 01.12.2020.
- Irigaray, Luce (2012): How Can We Meet The Other? In: Susan Yi Sencindiver, Marie Lauritzen und Maria Beville (Hg.): *Otherness. A Multilateral Perspective*. Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 107–120.
- Iser, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink.
- Jahambegloo, Ramin (2017): Intellectuals and Society in Iran since 1953. In: Amir Sheikhzadegan und Astrid Meier (Hg.): *Beyond the Islamic Revolution. Receptions of Modernity and Tradition in Iran before and after 1979*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 17–30.
- Jahed, Parviz (2012): *Directory of World Cinema. Iran*. Bristol: Intellect Books.
- Jahn-Sudmann, Andreas (2009): Film und Transnationalität - Forschungsperspektiven. In: Ricarda Strobel und Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *Film Transnational und Transkulturell. Europäische und Amerikanische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink, S. 15–26.
- Jameson, Fredric (1986a): On Magic Realism in Film. In: *Critical Inquiry* 12 (2), S. 301–325.
- Jameson, Fredric (1986b): Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text* (15), S. 65–88.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jancovich, Mark (2002): General Introduction. In: Mark Jancovich (Hg.): *Horror, the Film Reader*. London: Routledge, S. 2–19.
- Kant, Immanuel (2011 [1795]): *Zum ewigen Frieden*. 3. Aufl. Berlin: Akademie Verlag.
- Kant, Immanuel (2019 [1784]): *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. Göttingen: LIWI Literatur- und Wissenschaftsverlag.
- Kaplan, Ann E. (2012): Troubling Genre/Reconstructing Gender. In: Christine Gledhill (Hg.): *Gender meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana: University of Illinois Press, S. 71–83.

- Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kappelhoff, Hermann (2018): *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Kappelhoff, Hermann; Bakels, Jan-Hendrik (2011): Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2), S. 78–95.
- Kappelhoff, Hermann; Greifenstein, Sarah (2017): Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung: Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus. In: Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: Transcript, S. 167–193.
- Khosronejad, Pedram (Hg.) (2012): *Iranian Sacred Defence Cinema. Religion, Martyrdom and National Identity*. Canon Pyon: Sean Kingston Publishing.
- Khosroshahi, Zahra (2019): Vampires, Jinn and the Magical in Iranian Horror Films. In: *Frames Cinema Journal* (16). Online verfügbar unter <https://framescinemajournal.com/article/vampires-jinn-and-the-magical-in-iranian-horror-films/>, zuletzt geprüft am 02.07.2023.
- Kirsten, Guido; Lowry, Stephen; Mücke, Laura Katharina (2019): Editorial: Nähe und Distanz im Film. In: *montage AV* 28 (2), S. 5–17.
- Köhler, Kristina (2017): *Der tänzerische Film*. Marburg: Schüren.
- Kracauer, Siegfried (2001 [1964]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (2019 [1947]): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Hg. v. Leonardo Quaresima. Princeton: Princeton University Press.
- Kügler, Markus (2020): Die Rotoskopie von *Tehran Taboo* als katachretisches Bewegtbild. In: Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann und Matthias Preuss (Hg.): *Gegen\Documentation. Operationen – Foren – Interventionen*. Bielefeld: Transcript, S. 39–62.
- Kuhn, Marius; Haffke, Irina; Weber, Nicola Valeska (2013): Genretheorien und Genrekonzepte. In: Markus Kuhn, Irina Haffke und Nicola Valeska Weber (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin: de Gruyter, S. 1–36.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter.
- Kuhn-Osius, Anna (2008): Der einsame Reformier. In: *Deutsche Welle*, 07.10.2008. Online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/der-einsame-reformer/a-3692994>, zuletzt geprüft am 18.06.2023.
- Kuka, Daniela (2019): Spiel und Preenactment. In: Adam Czirak, Robert Jochum und Michael Wetzels (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: Transcript, S. 259–286.
- Kulturstiftung des Bundes (o. J.): *World Cinema Fund*. Online verfügbar unter https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/film_und_neue_medien/detail/world_cinema_fund.html, zuletzt geprüft am 25.06.2023.
- Kurasawa, Fuyuki (2016): Critical Cosmopolitanism. In: Maria Rovisco und Magdalena Nowicka (Hg.): *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. London: Routledge, S. 279–293.
- Lameris, Bregt (2020): Die Ästhetik der Zwei-Farben-Verfahren. Historiografische Überlegungen zu Leiblichkeit, Farbe und Film. In: *montage AV* 29 (2), S. 57–80.

- Langford, Michelle (2019): *Allegory in Iranian Cinema: The Aesthetics of Poetry and Resistance*. London: Bloomsbury Academic.
- Lant, Antonia (1995): Haptical Cinema. In: *October 75* (Fall), S. 45–73.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lehmann, Hauke (2016): *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie: de Gruyter*.
- Levinas, Emmanuel (1987): *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*. Freiburg, München: Karl Alber.
- Liebrand, Claudia; Steiner, Ines (2004): Einleitung. In: Claudia Liebrand und Ines Steiner (Hg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, S. 7–15.
- Lindner, Katharina (2012): *Situated Bodies, Cinematic Orientation. Film and (Queer) Phenomenology*. In: Saër Maty Bâ und Will Higbee (Hg.): *De-Westernizing Film Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge, S. 152–165.
- Liptay, Fabienne; Wolf, Yvonne (Hg.) (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text + Kritik.
- Lorde, Audre (1984): *Sister Outsider*. New York: Ten Speed Press.
- Lovelock, James; Margulis, Lynn (1974): Atmospheric Homeostasis by and for the Biosphere. The Gaia Hypothesis. In: *Tellus* 26 (1-2), S. 2–10.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (1997): Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. In: Sheldon Hsiao-peng Lu (Hg.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 1–31.
- Lukmanto, Christine M. (2018): Is Rotoscope True Animation? In: *ULTIMART* 10 (1), S. 12–18.
- Lundemo, Trond (2006): The Colors of Haptic Space. Black, Blue and White in Moving Images. In: Angela Dalle Vacche und Brian Price (Hg.): *Color. The Film Reader*. New York: Routledge, S. 88–101.
- MacCannell, Dean (1973): Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. In: *American Journal of Sociology* 79 (3), S. 589–603.
- Mad Distribution (o. J.): Shahram Mokri. Online verfügbar unter <http://mad-distribution.film/directors/6788805169.php>, zuletzt geprüft am 01.07.2023.
- Manafi, Said (2012): *Abbas Kiarostami. Kino der Poesie und Modernität*. Wien: Poligraf Verlag.
- Manovich, Lev (2016 [1995]): What is Digital Cinema? In: Shane Denson und Julia Leyda (Hg.): *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: REFRAME Books, S. 20–50.
- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Márquez, Gabriel García (2004 [1967]): *Hundert Jahre Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Martins, Ferdinando; Sousa, Daniel Marcolino Claudino de (2015): Notes on the Reception of Iranian Films in Brazil. In: Blake Atwood und Peter Decherney (Hg.): *Iranian Cinema in a Global Context. Policy, Politics, and Form*. London, New York: Routledge, S. 185–191.

Mayer, Tobias (2009): Die Islamische Revolution. In: *Deutschlandfunk*, 16.01.2009. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-islamische-revolution.932.de.html?dram:article_id=130323, zuletzt geprüft am 11.06.2023.

McCall, Leslie (2005): The Complexity of Intersectionality. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30 (3), S. 1771–1800.

McNary, Dave (2016): Iranian Horror Movie 'Under the Shadow' Selected as U.K. Foreign-Language Oscar Entry (EXCLUSIVE). In: *Variety*, 21.09.2016. Online verfügbar unter <https://variety.com/2016/film/news/under-the-shadow-u-k-foreign-language-oscar-entry-1201867045/>, zuletzt geprüft am 06.06.2023.

Merleau-Ponty, Maurice (2003 [1947]): Das Kino und die neue Psychologie. In: Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. v. Christian Bermes. Hamburg: Meiner, S. 29–46.

Merleau-Ponty, Maurice (2003 [1945]): Der Zweifel Cézannes. In: Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. v. Christian Bermes. Hamburg: Meiner, S. 3–28.

Merleau-Ponty, Maurice (2010 [1945]): Phänomenologie der Wahrnehmung. 6. Aufl. Berlin: de Gruyter.

Mignolo, Walter (2000): The Many Faces of Cosmo-Polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. In: *Public Culture* 12 (3), S. 721–748.

Morsch, Thomas (2008): Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, AUDITION und die ästhetische Moderne. In: Sabine Nessel, Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid und Alfred Tews (Hg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Berlin: Bertz + Fischer, S. 10–26.

Mottahedeh, Negar (2004): "Life Is Color!" Toward a Transnational Feminist Analysis of Mohsen Makhmalbaf's *Gabbeh*. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30 (1), S. 1403–1424.

Mottahedeh, Negar (2008): *Displaced Allegories. Post-Revolutionary Iranian Cinema*. Durham: Duke University Press.

Muhle, Maria (2008): Einleitung. In: Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. 2. durchgesehene Aufl. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, S. 7–17.

Müller-Tamm, Jutta (2014): Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie. In: Nicola Gess (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Berlin: de Gruyter.

Mulvey, Laura (2002): Afterword. In: Richard Tapper (Hg.): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. London: Tauris, S. 254–261.

Mundhenke, Florian (2020): Hybride Genres. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 281–248.

Naficy, Hamid (2011a): *A Social History of Iranian Cinema. Volume 1, The Artisanal Era: 1897-1941*. Durham: Duke University Press.

Naficy, Hamid (2011b): *A Social History of Iranian Cinema. Volume 2, The Industrializing Years: 1941-1979*. Durham: Duke University Press.

Naficy, Hamid (2012b): *A Social History of Iranian Cinema. Volume 4, The Globalizing Era: 1984-2010*. Durham: Duke University Press.

Naficy, Hamid (2012a): *A Social History of Iranian Cinema, Volume 3, The Islamicate Period: 1978-1984*. Durham: Duke University Press.

- Naficy, Hamid (1989): Mediawork's Representation of the Other. In: Jim Pines und Paul Willemen (Hg.): Questions of Third Cinema. London: BFI, S. 227–239.
- Naficy, Hamid (1991): The Averted Gaze in Iranian Postrevolutionary Cinema. In: *Public Culture* 3 (2), S. 29–40.
- Naficy, Hamid (2000): Veiled Voice and Vision in Iranian Cinema: The Evolution of Rakhshan Banietemad's Films. In: *Social Research* 67 (2), S. 559–576.
- Naficy, Hamid (2001): An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton: Princeton University Press.
- Naficy, Hamid (2002): Islamizing Film Culture in Iran. A Post-Khatami Update. In: Richard Tapper (Hg.): The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. London: Tauris, S. 26–65.
- Naficy, Hamid (2008): Iranian Émigré Cinema as a Component of Iranian National Cinema: Living with Globalization and the Islamic State. In: Mehdi Semati (Hg.): Media, Culture and Society in Iran. Living with Globalization and the Islamic State. London: Routledge, S. 167–192.
- Nagib, Lúcia (Hg.) (2012): Theorizing World Cinema. London: I.B. Tauris.
- Nagib, Lúcia; Perriam, Chris; Rajinder; Dudrah (2012): Introduction. In: Lúcia Nagib (Hg.): Theorizing World Cinema. London: I.B. Tauris, S. xvii–xxxii.
- Nakagawa, Chiho (2017): Dangers Inside the Home: Rereading Haunted House Films from a Gothic Perspective. In: *Journal of American and Canadian Studies* (35), S. 75–84.
- Nancy, Jean-Luc (2005 [2001]): Evidenz des Films. Abbas Kiarostami. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Navai, Ramita (2016 [2014]): Stadt der Lügen. Liebe, Sex und Tod in Teheran. Zürich, Berlin: Kein & Aber.
- Neale, Stephen (1980): Genre. London: BFI Publishing.
- Neale, Steve (2005): Genre and Hollywood. London: Routledge.
- Nessel, Sabine (2008a): Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. Berlin: Vorwerk 8.
- Nessel, Sabine (2008b): Kino und Ereignis. Konstruktionen des Kinematografischen vor und nach Christian Metz. In: Sabine Nessel, Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid und Alfred Tews (Hg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Berlin: Bertz + Fischer, S. 27–37.
- Nessel, Sabine (2022): Vervielfältigung von Differenz. Geschlecht, Natur und nicht-menschliche Tiere in BIRD PEOPLE. In: *Nach dem Film* (20). Online verfügbar unter <https://nachdem-film.de/issues/text/vervielfaeltigung-von-differenz>, zuletzt geprüft am 02.07.2023.
- Newman, David (2006): Borders and Bordering: Towards an Interdisciplinary Dialogue. In: *European Journal of Social Theory* 9 (2), S. 171–186.
- Nichols, Bill (1994): Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. In: *Film Quarterly* 47 (3), S. 16–30.
- Nirumand, Bahman (2020a): Iranische Paradoxien. Editorial. In: *Le Monde diplomatique* 27, S. 3.
- Nirumand, Bahman (2020b): Mossadegh, Mohammad. Der erste Demokrat. In: *Le Monde diplomatique* 27, S. 85.

- Nünlist, Tobias (2017): *Between Change and Persistence: Rezā Julā'i's Short Story Miti-Jenn as a Mirror of Social Developments in Iran*. In: Amir Sheikhzadegan, Astrid Meier, Amir Sheikhzadegan und Astrid Meier (Hg.): *Beyond the Islamic Revolution*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 155–176.
- Nussbaum, Martha (1996): *Patriotism and Cosmopolitanism*. In: Joshua Cohen (Hg.): *For Love of Country. Debating the Limits of Patriotism*. Boston: Beacon Press, S. 3–20.
- Nussbaum, Martha (2010): *Kant and Cosmopolitanism*. In: Garrett W. Brown und David Held (Hg.): *The Cosmopolitanism Reader*. Cambridge: Polity Press, S. 27–45.
- Oberkrome, Friederike; Straub, Verena (2019): *Performing in Between Times*. In: Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub und Walter (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: Transcript, S. 9–22.
- Ohne Autor (2020): *Resistance Filmfest to Honor best Adaptations of Sacred Defense Books*. In: *Tehran Times*, 18.10.2020. Online verfügbar unter <https://www.tehrantimes.com/news/453535/Resistance-filmfest-to-honor-best-adaptations-of-Sacred-Defense>, zuletzt geprüft am 02.07.2023.
- Ohne Autor (2021): *Tausende Afghanen fliehen täglich in den Iran*. In: *Deutsche Welle*, 11.11.2021. Online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/tausende-afghanen-fliehen-t%C3%A4glich-in-den-iran/a-59786730>, zuletzt geprüft am 19.10.2022.
- Ong, Ai-hwa (1999): *Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, London: Duke University Press.
- Ott, Michaela (2014): *Unbestimmte Affekträume im Film*. In: Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl*. Bielefeld: Transcript, S. 96–108.
- Papanikolaou, Dimitris (2021): *Greek Weird Wave. A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pines, Jim; Willemsen, Paul (Hg.) (1989): *Questions of Third Cinema*. London: BFI.
- Polat, Yasmin (2018): *Bevor wieder keiner weiß, was er verbieten will: Was Burka, Tschador und Co. unterscheidet*. In: *watson*, 06.04.2018. Online verfügbar unter <https://www.watson.de/deutschland/islam%20/711288600-bevor-wieder-keiner-wei-was-er-verbieten-will-was-burka-tschador-und-co-unterscheidet>, zuletzt geprüft am 02.07.2023.
- Pollock, Sheldon; Bhabha, Homi K.; Breckenridge, Carol A.; Chakrabarty, Dipesh (2000): *Cosmopolitanisms*. In: *Public Culture* 12 (3), S. 577–589.
- Preußner, Heinz-Peter; Schlickers, Sabine (2019): *Genre-Störungen. Eine Einleitung*. In: Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers (Hg.): *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Marburg: Schüren, S. 7–16.
- Psaras, Marios (2016): *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. Cham: Springer Nature.
- Rancière, Jacques (2008a [2000]): *Die Aufteilung des Sinnlichen*. In: Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. 2. durchgesehene Aufl. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, S. 21–70.
- Rancière, Jacques (2008): *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. In: Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. 2. durchgesehene Aufl. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, S. 75–99.
- Rancière, Jacques (2008b [2000]): *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich: Diaphanes.

- Rancière, Jacques (2015 [2008]): Der emanzipierte Zuschauer. 2. überarbeitete Aufl. Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2018 [1995]): Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Razavi, Negar (2015): The Rise of "Youth Pop" Films in Contemporary Iran. In: Blake Atwood und Peter Decherney (Hg.): Iranian Cinema in a Global Context. Policy, Politics, and Form. London, New York: Routledge, S. 143–163.
- Regev, Dana (2014): Rich Kids of Tehran - die guten Seiten des Iran? In: *Deutsche Welle*, 15.10.2014. Online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/rich-kids-of-tehran-die-guten-seiten-des-iran/a-17997517>, zuletzt geprüft am 14.10.2022.
- Rekabtalaei, Golbarg (2015): Cinematic Revolution: Cosmopolitan Alter-cinema of Pre-revolutionary Iran. In: *Iranian Studies* 48 (4), S. 567–589.
- Rekabtalaei, Golbarg (2019): Iranian Cosmopolitanism. A Cinematic History. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ritzer, Ivo; Schulze, Peter W. (2016a): Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows. In: Ivo Ritzer und Peter W. Schulze (Hg.): Genre Hybridisation: Global Cinematic Flow. Marburg: Schüren, S. 9–36.
- Ritzer, Ivo; Schulze, Peter W. (Hg.) (2016b): Genre Hybridisation: Global Cinematic Flow. Marburg: Schüren.
- Rizi, Najmed Mordiyani (2015): Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition. In: *Journal of Religion & Film* 19 (1), S. 1–26.
- Rocha, Glauber (2014 [1965]): The Aesthetics of Hunger. In: Scott MacKenzie (Hg.): Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology. Berkeley: University of California Press, S. 218–220.
- Roh, Franz (1925): Nachexpressionismus: Magischer Realismus. Probleme der europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Roh, Franz (1995 [1925]): Magic Realism: Post-Expressionism. In: Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris (Hg.): Magical Realism. Theory, History, Community. Durham: Duke University Press, S. 15–31.
- Roothaan, Angela (2018): Interkulturell, Transkulturell, Cross-Cultural: Warum wir alle drei Begriffe brauchen. In: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* (40), S. 67–82.
- Ross, Miriam (2011): The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. In: *Screen* 52 (2), S. 261–267.
- Rovisco, Maria (2013): Towards a Cosmopolitan Cinema: Understanding the Connection Between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in the Fiction Film. In: *Mobilities* 8 (1), S. 148–165.
- Rovisco, Maria; Nowicka, Magdalena (Hg.) (2016): The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism. London: Routledge.
- Ruggle, Walter; Mokri, Shahram (2015): Das Kino immer wieder neu erfinden. Das Gespräch mit dem Filmemacher Shahram Mokri. Ennetbaden: trigon-film.
- Rumford, Chris (2006): Theorizing Borders. In: *European Journal of Social Theory* 9 (2), S. 155–169.
- Rumford, Chris (2012): Bordering and Connectivity. In: Gerard Delanty (Hg.): Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies. Abingdon, New York: Routledge, S. 245–253.

- Rutherford, Jonathan (1990): *The Third Space: Interview with Homi K. Bhabha*. In: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, S. 207–221.
- Sachs, Ben (2015): *Meet Shahram Mokri, Director of Iran's First Slasher Film*. In: *Chicago Reader*, 19.02.2015. Online verfügbar unter <https://chicagoreader.com/blogs/meet-shahram-mokri-director-of-irans-first-slasher-film/>, zuletzt geprüft am 01.07.2023.
- Sadegh-Vaziri, Persheng (2012): *Images of Women in Iranian War Cinema. The Difficulties in the Representation of Women in Iranian War Films*. In: Pedram Khosronejad (Hg.): *Iranian Sacred Defence Cinema. Religion, Martyrdom and National Identity*. Canon Pyon: Sean Kingston Publishing, S. 127–138.
- Sadough, Pedram (2014): *Abbas Kiarostami und der Neue Iranische Film*. In: Silke von Berswordt-Wallrabe und Oliver Fahle (Hg.): *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*. Marburg: Schüren, S. 11–30.
- Saeed-Vafa, Mehrnaz (2002): *Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films*. In: Richard Tapper (Hg.): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. London: Tauris, S. 200–214.
- Saeed-Vafa, Mehrnaz; Rosenbaum, Jonathan (2018): *Abbas Kiarostami. Expanded Second Edition*. Champaign: University of Illinois Press.
- Said, Edward W. (1979): *Orientalism*. New York: Random House.
- Said, Edward W. (1993): *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Said, Edward W. (1997): *Covering Islam. How the Media and the Experts determine how we see the Rest of the World*. New York: Vintage Books.
- Saldanha, Humberto (2019): *Filmfestivals als kosmopolitische Grenzen. Förderung kultureller Begegnungen und Formung des Anderen*. In: Delia González de Reufels, Winfried Pauleit und Angela Rabing (Hg.): *Grenzüberschreitendes Kino. Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 44–52.
- Sasser, Kim A. (2014): *Magical Realism and Cosmopolitanism. Strategizing Belonging*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schmeling, Manfred; Darieva, Tsypylma; Gruner-Domic, Sandra (2011): *Defining Cosmopolitan Sociability in a Transnational Age. An Introduction*. In: *Ethnic and Racial Studies* 34 (3), S. 399–418.
- Schmitz, Hermann (2011 [1965]): *Der Leib*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Schmitz, Hermann (2014): *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. 4. Aufl. Freiburg im Breisgau: Karl Alber.
- Schneider, Annika; Sahedi, Gilda; Wellendorf, Sebastian (2022): *Proteste im Iran. "Das ist eine Revolution"*. In: *Deutschlandfunk*, 05.10.2022. Online verfügbar unter <https://www.deutschlandfunk.de/proteste-iran-berichterstattung-100.html>, zuletzt geprüft am 01.07.2023.
- Schneider, Irmela (2004): *Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag*. In: Claudia Liebrand und Ines Steiner (Hg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, S. 16–28.
- Schoonover, Karl; Galt, Rosalind (2016): *Queer Cinema in the World*. Durham, London: Duke University Press.

- Seier, Andrea (2016): Agency – Einleitung. In: Kathrin Peters und Andrea Seier (Hg.): Gender & Medien-Reader. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 503–514.
- Seymour, Tom (2016): Terror in Tehran: Under the Shadow and the Politics of Horror. In: *The Guardian*, 29.09.2016. Online verfügbar unter <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/29/terror-in-tehran-babak-anvari-under-the-shadow>, zuletzt geprüft am 04.07.2023.
- Shahi-zadeh, Malakeh (2017): Putting the 'Art' in the New Iranian Art Cinema. Berlin: Mensch und Buch Verlag.
- Shaw, Deborah (2013): Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. In: Stephanie Dennison (Hg.): Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film. Suffolk: Boydell & Brewer, S. 47–66.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (2014 [1994]): Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media. London: Routledge.
- Smith, Greg M. (2003): Film Structure and the Emotion System. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Sobchack, Vivian C. (1991): The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian C. (2004): Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press.
- Sobchack, Vivian C. (2019): "Peekaboo": Thoughts on (Maybe Not) Seeing Two Horror Films. In: Nicholas Baer, Maggie Henefeld, Laura Horak, Gunnar Iversen, Akira Lippit, Jennifer Malkowski et al. (Hg.): Unwatchable. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 201–206.
- Solanas, Fernando; Gentino, Octavio (2014 [1969]): Towards a Third Cinema. Notes and Experiences for a Cinema of Liberation in the Third World. In: Scott MacKenzie (Hg.): Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology. Berkeley: University of California Press, S. 230–250.
- Sontag, Susan (1980 [1963]): Gegen Interpretation. In: Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Hg. v. Mark W. Rien. München: Hanser.
- Spivak, Gayatri C. (2011 [1988]): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und Subalterne Artikulation. Unter Mitarbeit von Hito Steyerl, Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien: Turia + Kant.
- Stam, Robert (2003): Beyond Third Cinema. The Aesthetics of Hybridity. In: Anthony R. Guneratne, Sumita S. Chakravarty und Wimal Dissanayake (Hg.): Rethinking Third Cinema. London, New York: Routledge, S. 31–48.
- Stam, Robert (2019): World Literature, Transnational Cinema, and Global Media. Towards a Transartistic Commons. London, New York: Routledge.
- Stengers, Isabel (2005): The Cosmopolitan Proposal. In: Bruno Latour und Peter Weibel (Hg.): Making Things Public. Atmospheres of Democracy. Cambridge: MIT Press, S. 994–1003.
- Stengers, Isabel (2008): Spekulativer Konstruktivismus. Mit einem Vorwort von Bruno Latour. Berlin: Merve.
- Stengers, Isabel (2009a): History through the Middle: Between Macro and Mesopolitics. In: *Inflexions. A Journal for Research Creation* 3, S. 1–16.
- Stengers, Isabel (2009b): Ökologien. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, S. 29–34.

Stengers, Isabel (2013): Matters of Cosmopolitics. On the Provocations of Gaia. Isabel Stengers in Conversation with Heather Davis and Etienne Turpin. In: Etienne Turpin (Hg.): Architecture in the Anthropocene. Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy. Ann Arbor: Open Humanities Press, S. 171–182.

Stengers, Isabel (2015): In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism. Ann Arbor: Open Humanities Press. Online verfügbar unter <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/in-catastrophic-times/>, zuletzt geprüft am 05.06.2023.

Strohmaier, Alena (2019a): Der iranische Diasporafilm. Von einer ‚cultural difference‘ zu einer ‚cosmopolitan attitude‘. In: Matthias Christen und Kathrin Rothmund (Hg.): Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne. Marburg: Schüren, S. 207–221.

Strohmaier, Alena (2019b): Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme. Wiesbaden: Springer VS.

Tapper, Richard (2002): Introduction. In: Richard Tapper (Hg.): The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. London: Tauris, S. 1–25.

Tedjasukmana, Chris (2008): Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault. In: *Nach dem Film* (10). Online verfügbar unter <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden>, zuletzt geprüft am 05.06.2023.

Tedjasukmana, Chris (2012): Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung. In: *montage AV* 21 (2), S. 10–27.

Thiel, Detlef (2005): Die Illusionen der Isis. Schleier zwischen Kant und Derrida. In: Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf (Hg.): Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. München, Paderborn: Fink, S. 309–330.

Thiele, Matthias (2017): Through the Looking Glass - die Glasscheibe als kinematografisches Ding. Bild (produktions)ästhetische und dingtheoretische Bemerkungen und Ansichten. In: Dennis Göttel und Florian Krautkrämer (Hg.): Scheiben. Medien der Durchsicht und Reflexion. Bielefeld: Transcript, S. 55–87.

Thompson, Kristin (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *montage AV* 4 (1), S. 23–62.

Trammell, Aaron (2021): Folter, Spiel/en und die schwarze Erfahrung. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 25 (2), S. 17–34.

Truth, Sojourner (2019 [1851]): Bin ich etwa keine Frau? In: Natasha A. Kelly (Hg.): Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte. Münster: UNRAST, S. 17–18.

Valck, Marijke de (2007): Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Valck, Marijke de; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (Hg.) (2016): Film Festivals. History, Theory, Method, Practice. Abingdon, New York: Routledge.

Viehmann, Klaus et.al (1993): Drei zu Eins. Klassenwiderspruch, Sexismus und Rassismus. Berlin: Edition ID-Archiv.

Voss, Christiane (2017): Ästhetik der Einfühlung und der McGuffins oder: Figuren- und objektbasierte Lesarten des Filmästhetischen. In: Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film.

Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld: Transcript, S. 197–211.

Waldenfels, Bernhard (2010): Bewährungsproben der Phänomenologie. In: *Philosophische Rundschau* 57 (2), S. 154–178.

Waldenfels, Bernhard (2016 [1997]): Topographie des Fremden. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2018 [2006]): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2019 [2010]): Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

Wehmeier, Henrik (2022): Rausch und Film. Die performative Wahrnehmung filmischer Rauschszenen. Hamburg: Avinus.

Welsch, Wolfgang (1997): Transkulturalität: Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider und Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln: Wienand, S. 67–90.

Wigley, Samuel (2016): Under the Shadow: The Films that Influenced this Creepy Iranian Horror. Online verfügbar unter <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/under-shadow-babak-anvari-influences-iranian-horror>, zuletzt geprüft am 02.07.2023.

Williams, Linda (1990): Wenn sie hinschaut. In: *Frauen und Film* (49), S. 3–20.

Williams, Linda (1991): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44 (4), S. 2–13.

Wittmann, Barbara (2005): Textile Schwellenräume. Einleitung. In: Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf (Hg.): Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. München, Paderborn: Fink, S. 187–191.

Wittmann, Matthias (2019): Drehtüren zwischen Nähe und Distanz. Der Blick in die Kamera als Trope des iranischen Kinos. In: *montage AV* 28 (2), S. 19–42.

Wong, Cindy Hing-Yuk (2016): Publics and Counterpublics. Rethinking Film Festivals as Public Spheres. In: Marijke de Valck, Brendan Kredell und Skadi Loist (Hg.): Film Festivals. History, Theory, Method, Practice. Abingdon, New York: Routledge, S. 83–99.

World Cinema Fund (o. J.): World Cinema Fund. Online verfügbar unter <https://www.berlinale.de/de/world-cinema-fund/home/profil.html>, zuletzt geprüft am 19.10.2022.

Yacavone, Daniel (2016): Film and the Phenomenology of Art: Reapprising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. In: *New Literary History* 47 (1), S. 159–185.

Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.) (1995): Magical Realism. Theory, History, Community. Durham: Duke University Press.

Zarbaksh, Majid (2020): Geschichte und Probleme eines Vielvölkerstaats. In: *Le Monde diplomatique* 27, S. 64–67.

Zechner, Anke (2013): Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld.

Zimerman, Moshe (2005): Jewish and Israeli Film Studies. In: Martin Goodman (Hg.): The Oxford Handbook of Jewish Studies. Oxford: Oxford University Press, S. 911–942.

Film- und Abbildungsverzeichnis

- A DRAGON ARRIVES! (EJHEDA VARED MISHAVAD!). IR 2016, Mani Haghighi, 108 Min.
- A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT. US 2014, Ana Lily Amirpour, 104 Min.
- A MAN OF PRINCIPLE (CONDOROS NO ENTIERRAN TODOS LOS DIAS). CL 1984, Francisco Norden, 90 Min.
- A SIMPLE EVENT (YEK ETEFAGH SADEH). IR 1973, Sorab Shahid Saless, 80 Min.
- ABC... MANHATTAN. US 1997, Amir Naderi, 90 Min.
- ALLES ÜBER ELLY (DARBĀRE-YE ELĪ). IR 2009, Asghar Farhadi, 119 Min.
- BARAN. IR 2001, Majid Majidi, 94 Min.
- BLUTGERICHT IN TEXAS (THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE). US 1974, Tobe Hooper, 75 Min.
- BRICK AND THE MIRROR (KHESHT VA AYENEH). IR 1964, Ebrahim Golestan, 130 Min.
- CHESS OF THE WIND (SHATRANJ-E BAAD). IR 1976, Mohammad Reza Aslani, 100 Min.
- CLOSE UP (NEMA-YE NAZDIK). IR 1990, Abbas Kiarostami, 98 Min.
- DER KREIS (DAYEREH). IR 2000, Jafar Panahi, 90 Min.
- DER WEIßE BALLON (BADKONAKE SEFID). IR 1995, Jafar Panahi, 85 Min.
- DER WIND WIRD UNS TRAGEN (BAD MARA KHAHAD BORD). IR 1999, Abbas Kiarostami, 118 Min.
- DIE BALLADE VON DER WEIßEN KUH (GHASIDEYEH GAVE SEFID). IR/FR 2021, Betash Saneeha und Maryam Maghaddam, 105 Min.
- DIE LIEBESFÄLSCHER (COPY CONFORME). FR/IT 2010, Abbas Kiarostami, 106 Min.
- DIES IST KEIN FILM (IN FILM NIST). IR 2011, Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi, 79 Min.
- DOWNPOUR (RAGBAR). IR 1972, Bahram Beyzaie, 128 Min.
- DREI GESICHTER (SE ROKH). IR 2018, Jafar Panahi, 101 Min.
- FEVER (GORACZKA). PL 1981, Agnezka Holland, 106 Min.
- FILM FARSI. IR 2019, Ehsan Khoshbakht, 84 Min.
- FISH & CAT (MAHI VA GORBEH). IR 2013, Shahram Mokri, 134 Min.
- GABBEH. IR 1996, Mohsen Makhmalbaf, 75 Min.
- GESCHICHTEN AUS TEHERAN (GHESSE-HA). IR 2014, Rakshan Banietemad, 88 Min.
- GIRL'S DORMITORY (KABGHAH-E DOKHTARAN). IR 2004, Mohammad Hossein Latifi, 96 Min.
- GOODBYE (BÉ OMIÐ É DIDAR). IR 2011, Mohammad Rasoulof, 105 Min.
- HOUSE OF WATER (LA CASA DE AGUA). VE 1984, Jacobo Penzo, 95 Min.
- IRANIAN PETS CLUB. IR 2018, Hadi Afarideh, 63 Min.
- LA MAMAN ET LA PUTAIN. FR 1973, Jean Eustaches, 220 Min.
- LE PASSÉ – DAS VERGANGENE (LE PASSÉ). FR/IT 2013, Asghar Farhadi, 130 Min.
- LIKE SOMEONE IN LOVE. JP/FR 2012, Abbas Kiarostami, 109 Min.
- MANHATTAN BY NUMBERS. US 1993, Amir Naderi, 110 Min.

MARATHON. US 2002, Amir Naderi, 75 Min.

NADER UND SIMIN – EINE TRENNUNG (JODAEIYE NADER AZ SIMIN). IR 2011, Asghar Farhadi, 123 Min.

OFFENES GEHEIMNIS (TODOS LO SABEN). ES/FR/IT 2018, Asghar Farhadi, 133 Min.

OFFSIDE. IR 2006, Jafar Panahi, 88 Min.

PERSERKATZEN KENNT DOCH KEINER (KASI AZ GORBEHAYE IRANI KHABAR NADEREH). IR 2009, Bahman Ghobadi, 106 Min.

PIG (KHOOK). IR 2018, Mani Haghighi, 109 Min.

POLTERGEIST. US 1982, Tobe Hooper, 114 Min.

RUSSIAN ARK (RUSSKIY KOVCHEG). RU/DE 2014, Alexander Socurow, 96 Min.

SHIRIN. IR 2008, Abbas Kiarostami, 92 Min.

SISTER MY SISTER. GB 1994, Nancy Meckler, 89 Min.

SONITA. DE/CH/IR 2015, Rokhsareh Ghaem Maghami, 90 Min.

SOUND BARRIER. US 2005, Amir Naderi, 107 Min.

TEHERAN TABU. DE/AT 2017, Ali Soozandeh, 93 Min.

TEHRAN: CITY OF LOVE. IR/UK/NL 2018, Ali Jaberansari, 102 Min.

TEN. IR 2002, Abbas Kiarostami, 94 Min.

THE BABADOOK. AU 2014, Jennifer Kent, 93 Min.

THE COW (GAV). IR 1969, Dariush Mehrjui, 100 Min.

THE DAY I BECAME A WOMAN (ROOZO KE ZAN SHODAM). IR 2001, Marziyeh Meshkini, 78 Min.

THE DEER (GAVAZNHĀ). IR 1974, Masoud Kimiai, 120 Min.

THE GREEN WAVE. DE 2011, Ali Samadi Ahadi, 80 Min.

THE HIDDEN HALF (NIMEHYEH PENHAM). IR 2001, Tahmineh Milani, 103 Min.

THE HILLS OF MARLIK (TAPPE-HAYE MARLIK). IR 1963, Ebrahim Golestan, 15 Min.

THE HOUSE IS BLACK (KHANEH SIA AHST). IR 1962, Feroz Farrokhzad, 21 Min.

THE LIZARD (MARMOULAK). IR 2004, Kamal Tabrizi, 115 Min.

THE NIGHT IT RAINED OR THE EPIC OF THE GORGAN VILLAGE BOY (AN SHAB KE BARUN AHMAD). IR 1967, Kamran Shirdel, 35 Min.

THE REPORT (GOZĀRESH). IR 1977, Abbas Kiarostami, 112 Min.

THE SALESMAN (FORŪŠANDE). IR 2016, Asghar Farhadi, 124 Min.

THE SEARCH (JOSTOJU). IR 1980, Amir Naderi, 85 Min.

THE SHINING. US 1980, Stanley Kubrick, 146 Min.

UNDER THE SHADOW. GB/LB/QT 2016, Babak Anvari, 81 Min.

VICTORIA. DE 2015, Sebastian Schipper, 140 Min.

WALLS OF SAND. US 1995, Erica Jordan, 115 Min.

WALTZ WITH BASHIR. IL/DE/FR 2008, Ari Folman, 90 Min.

WRONG TURN – BLOODLINES. US 2013. Declan O’Brien. 91 Min.
WRONG TURN – BLOODY BEGINNINGS. US 2011. Declan O’Brien. 93 Min.
WRONG TURN – DEAD END. US 2007. Joe Lynch. 93 Min.
WRONG TURN – LAST RESORT. US 2014. Frank H. Woodward. 91 Min.
WRONG TURN – LEFT FOR DEAD. US 2009. Declan O’Brien. 92 Min.
WRONG TURN. US 2003. Rob Schmidt. 84 Min.
YALDA – NACHT DER VERGEBUNG. IR/FR/DE/CH/LU, Massoud Bakhshi, 89 Min.
ZEIT DES ZORNS (SHEKARCHI). IR/ DE 2010, Rafi Pitts, 92 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Babak gleitet über das Wasser. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:02:50
Abb. 2: Chevrolet auf der Fähre. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:02:55
Abb. 3: Fahrzeug sprengt das Bild. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:03:31
Abb. 4: Babak und Behnam. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:23:43
Abb. 5: Keyvan in Gelb. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:23:57
Abb. 6: Keyvan mit Tonaufnahmegerät. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:42:06
Abb. 7: Tonaufnahme bei Valieh. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 01:25:43
Abb. 8: Sikh mit Turban. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:10:24
Abb. 9: Ballonfahrt. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:35:20
Abb. 10: Lichter. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:54:19
Abb. 11: Blende. Screenshot aus A DRAGON ARRIVES!: 00:54:18
Abb. 12: Vergleichzeitigung. Screenshot aus TEHERAN TABU: 00:11:54
Abb. 13: Tanz im Neonlicht. Screenshot aus TEHERAN TABU: 01:26:55
Abb. 14: Auffächerung. Screenshot aus TEHERAN TABU: 01:27:15
Abb. 15: Starres Bild. Screenshot aus TEHERAN TABU: 00:03:16
Abb. 16: Verflüssigung. Screenshot aus TEHERAN TABU: 00:03:28
Abb. 17: Gesichter 1. Screenshot aus TEHERAN TABU: 00:59:33
Abb. 18: Gesichter 2. Screenshot aus TEHERAN TABU: 00:48:12
Abb. 19: Zwillinge im Hintergrund. Screenshot aus FISH & CAT: 01:15:49
Abb. 20: Rote Kopfhörer. Screenshot aus FISH & CAT: 01:28:12
Abb. 21: Rote Kopfhörer bei Hamid. Screenshot aus FISH & CAT: 01:58:34
Abb. 22: Hamid und Maral. Screenshot aus FISH & CAT: 02:08:04

Abb. 23: Woman, Life, Freedom. Screenshot aus Instagram: Amiri, Natalie. [natalie_amiri] (2022): Woman, Life, Freedom [Instagram Post]: Instagram 06.10.2022. Online verfügbar unter: <https://www.instagram.com/p/CjXQs25sx8k/?igshid=MDJmNzVkMjY=>, zuletzt geprüft am 01.07.2023.

Abb. 24: Dämonenzeichnung & Fenster. Screenshot UNDER THE SHADOW: 00:01:21

Abb. 25: Dämonenzeichnung & Kampfjet. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 00:01:09

Abb. 26: Ordnung. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 00:23:16

Abb. 27: Unordnung. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 01:03:30

Abb. 28: Rissige Decke. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 00:58:59

Abb. 29: Shideh fixiert Klebeband. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 00:46:13

Abb. 30: Hand bricht ein. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 00:46:24

Abb. 31: Tschadorwelle. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 01:14:11

Abb. 32: Unter dem Tschador. Screenshot aus UNDER THE SHADOW: 01:14:26

Anhang

Anhang 1: Kurzzusammenfassung deutsch

Die Dissertation verortet sich im Schnittfeld von transnationalen Filmstudien und Filmphilosophie und erschließt ausgehend von Ästhetiken der Irritation im aktuellen iranischen Kino Phänomene des kinematografischen Kosmopolitismus. Kinematografischer Kosmopolitismus beschreibt Möglichkeiten des Kinos, neue Weltentwürfe und Formen des gemeinschaftlichen In-der-Welt-Seins mit Fremden auszuhandeln, die traditionell westliche und imperiale Logiken herausfordern. Die Annäherung an Kosmopolitismus im iranischen Kino erfolgt über die Analyse formal-ästhetischer *de-Westernizing*-Prozesse, womit räumliche Neuordnungen sowohl auf der Ebene des filmischen Materials als auch auf der Ebene der Zuschauer*innen-Wahrnehmung beschrieben sind. Die Idee des *de-Westernizing* wird somit antiessenzialistisch, das heißt losgelöst von der iranischen Identitätszuschreibung der Filmbeispiele erarbeitet. *De-Westernizing* bildet die zentrale Denkfigur der Studie, die mit neoformalistischen Filmanalysen erschlossen wird. Mit ihr wird abschließend das kosmopolitische Potenzial des irritierenden iranischen Kinos konkretisiert.

Ausgehend von transnationalen Vervielfältigungen wird das iranische Kino als idealer Reflexionsrahmen für *de-Westernizing*-Prozesse eingeführt. Die Argumentation ist, dass ein *de-Westernizing* des iranischen Kinos ein *de-Westernizing* der Welt vermittelt, das an den ausgewählten Filmbeispielen der Studie als kosmopolitisch definiert werden soll. Der transnationale Filmkorpus, der in Einzelkapiteln durch neoformalistische Analysepraktiken und vor allem phänomenologisch aufgearbeitet wird, besteht aus den Spielfilmen *A DRAGON ARRIVES!* (R.: Mani Haghighi, IR 2016), *TEHERAN TABU* (R.: Ali Soozandeh, DE/AT 2017), *FISH & CAT* (R.: Shahram Mokri, IR 2013) und *UNDER THE SHADOW* (R.: Babak Anvari, GB/LB/QT 2016), die in der englisch- und deutschsprachigen Aufarbeitung des iranischen Kinos bisher kaum Beachtung fanden. Die vier Filmbeispiele werden an je einen Diskurs, der innerhalb der deutsch- und englischsprachigen Rezeptionskultur des iranischen Kinos populär ist, angeschlossen. Die Diskurse sind die allegorische Poetik, Politik, Fremdheit und Feminismus, die innerhalb wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem iranischen Kino meist repräsentativ vor dem Hintergrund der sozialgeschichtlichen Ereignisse in Iran und speziell der Islamischen Revolution gedacht werden. In der Verknüpfung von Film- und Diskursanalyse lassen sich durch die formal-ästhetischen *de-Westernizing*-Prozesse nicht-repräsentative Diskursauffächerungen nachvollziehen, die sowohl einen neuen Blick auf das iranische Kino und die Welt erlauben.

Aus den Analyseergebnissen lässt sich das irritierende iranische Kino abschließend als Erfahrungsraum greifen, indem die Zuschauer*innen einen antiessenzialistischen Blick auf die Welt gewinnen, sich im relationalen Verhältnis zum Film im offenen Umgang mit Fremden sowie Möglichkeiten einer gemein-

schaftlichen Weltkomposition einüben können. Diese Formen der Weltkompositionen schließen an phänomenologische Ausführungen zum responsiven Antworten sowie neomaterialistische Überlegungen zur Kosmopolitik an, die mit dem Einnehmen einer ethischen Haltung verstrickt sind. Das irritierende iranische Kino ist kosmopolitisch, da es seine Zuschauer*innen auffordert, eine ethische Haltung einzunehmen, von der aus neue Kompositionen von Welt im relationalen Verhältnis mit Fremden und Anderen erfolgen können. Diese kosmopolitischen Weltkompositionen, so zeigen die Analysen, sind nie in Gänze verfügbar, nicht harmonisch und sie können scheitern, was die antitotalitären und anti-imperialistischen Potenziale des irritierenden iranischen Kinos unterstreicht.

Anhang 2: Kurzzusammenfassung englisch

The dissertation locates itself between transnational film studies and film philosophy. It deduces cosmopolitanism using the example of irritating Iranian cinema. Cinematic cosmopolitanism is interested in the abilities of cinema to negotiate new worldings and ways of being in the world in co-presence with strangers. Cosmopolitan worldings and community formations differ from and criticize traditional western and imperial designs. To carve out cosmopolitanism in Iranian cinema the analysis focuses on processes of *de-Westernizing* which describe spatial reconfigurations of the film and the viewer's perception. *De-Westernizing* is detached from the Iranian framing of the films and elucidated by formal and aesthetic neo-formalist reflections. *De-Westernizing* is the key figure of thought to get to the cosmopolitan potential of the irritating aesthetics in Iranian cinema.

Outlining a polycentric approach to transnational Iranian cinema, I argue that *de-Westernizing* Iranian cinema unlocks the idea of 'de-Westernizing the world' which shows itself as cosmopolitan on the example of *A DRAGON ARRIVES!* (D.: Mani Haghighi, IR 2016), *TEHERAN TABU* (D.: Ali Soozandeh, DE/AT 2017), *FISH & CAT* (D.: Shahram Mokri, IR 2013) and *UNDER THE SHADOW* (D.: Babak Anvari, GB/LB/QT 2016), films which have been neglected in film studies. The analytical model links the four films with popular discourses on Iranian cinema which circulate in the reception of Iranian cinema. The discourses are allegory, politics, the foreign and feminism which are most often related to socio-historical phenomena in Iran and in the context of the Islamic Revolution. Following a mainly phenomenological methodology, the analysis shows non-representational discursive diversifications which allow to see Iranian cinema and the world differently.

The analysis results unlock the cosmopolitan potential within the irritating aesthetics in Iranian cinema. Irritating Iranian cinema can be grasped as space of experience which enables the viewers to get an anti-essentialist perspective of the world. It trains the viewers in open interactions with strangers and compositions of common worlds. The ways in which irritating Iranian cinema negotiates world compositions is linked to phenomenological reflections on response and neo-materialist ideas of cos-

mopolitics, both linked to the questions of ethics. The irritating Iranian cinema is cosmopolitan as it invites the viewers to adopt an ethical attitude from which new compositions of world can be launched within a relational interaction with strangers. Cosmopolitan worlds which are composed between the four Iranian films and the viewers are never fully inhabitable, disharmonious, and they can fail which underlines the antitotalitarian and antiimperialist potential of irritating Iranian cinema.

Anhang 3: Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, Janna Heine,

- dass ich die von mir vorgelegte Arbeit selbständig abgefasst habe, und dass ich keine weiteren Hilfsmittel verwendet habe als diejenigen, die im Vorfeld explizit zugelassen und von mir angegeben wurden, und
- dass ich die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht wurden, und
- dass die Arbeit nicht schon einmal in einem früheren Promotionsverfahren angenommen oder abgelehnt wurde.

Mir ist bewusst, dass Verstöße gegen die Grundsätze der Selbstständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend der Promotionsordnung geahndet werden.

Konstanz, 22. Juli 2023