Ethnische Minderheiten

Homayun Alam

Ethnische Minderheiten im iranischen Film von 1980 bis 2010

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2014
ISBN 978-3-88309-922-4

Gewidmet

Adeeb Yahya Nunu (1972-2011)

Inhaltsverzeichnis

VORWORT *9*

I. EINFÜHRUNG *11*

1. Das erste Jahrzehnt (1980-1990) 16
2. Das zweite Jahrzehnt (1990-2000) 20
3. Das dritte Jahrzehnt (2000-2010) 24
4. Stand der Forschung 29
5. Zusammenfassung 39

II. THEORETISCHER RAHMEN *42*

1. Ansätze filmanalytischer Forschungsmethoden 42
   - 1.1 Dimensionen der Filmanalyse nach Helmut Korte 43
   - 1.2 Filmrealität 44
   - 1.3 Bedingungsrealität 44
   - 1.4 Bezugsrealität 44
   - 1.5 Wirkungsrealität 44
   - 1.6 Induktion und Erweiterung der systematischen Filmanalyse 45
2. Filmanalyse nach Werner Faulstich 46
   - 2.1 Grundmodell der Filmanalyse als Produktanalyse 46
   - 2.2 Analysebegriffe und ihre Anwendung: Handlung, Figuren, Bauformen und Ideologie 48
3. Film- und Fernsehanalyse nach Knut Hickethier 48
   - 3.1 Methodische Erkenntnisse der Film- und Fernsehanalyse 49
   - 3.2 Prinzipielle Unterschiede bei der Filmanalyse 51
4. Implikation filmanalytischer Konzepte für die Forschungsfrage 52
5. Zusammenfassung 53
6. Ethnie und Ethnizität 54
   - 6.1 Definition von Ethnizität 54
   - 6.2 Ethnizität aus primordialer und situationaler Sicht 57
   - 6.3 Exkurs: Ethnische Minderheiten im Iran 59
   - 6.4 Vorurteile und ihre Entstehung 62
   - 6.5 Integration und Assimilation 64
   - 6.6 Vorurteile und ihre Entstehung vs. Integration und Assimilation 66
   - 6.7 Nationalstaat und das Verhältnis zur Ethnizität 66
   - 6.8 Religion und Ethnizität 69
7. Zusammenfassung 70

III. Die Kulturpolitik seit 1979 und ethnische Minderheiten im Iran *72*
1. Kulturpolitik seit 1979 73
1.1 Ministerium für Kultur und der iranische Film 80
1.2 Auflagen des Ministeriums für den iranischen Film/das Kino 86
1.3 Der Kriegsfilm 1980-1988 93
1.4 Exkurs: Nationalismus im Iran 96
1.5 Zusammenfassung 103
2. Ethnische Minderheiten 105
2.1 Ethnische Minderheiten im Iran – Ihre regionale Einordnung 107
2.2 Ethnische Minderheiten – Bildung von Klischees und Stereotypen 110
2.3 Stereotype und Klischees über ethnische Minderheiten im Iran 112
2.4 Religiöse Minderheiten im Iran 119
2.5 Minderheitsgesellschaft vs. Mehrheitsgesellschaft 122
2.6 Zusammenfassung 125
3. Film und Kino in der Rezeption und Funktion 126
3.1 Beliebtheit bestimmter Filme in drei Jahrzehnten 128
3.2 Die Rolle der Regisseure 134
3.3 Zusammenfassung 140
IV. Filme, Analysen *142*
4.1 Ethnizität im iranischen Film 143
4.2 Die zehn analysierten Filme in Folge 148
4.3 Zusammenfassung 268
V. Fazit *270*
VI. Anhang - Fallbeispiel *293*
Literaturverzeichnis *322*
Quellen aus dem Internet *327*

VORWORT

Die Dissertation untersuchte die filmische Darstellung ethnischer Minderheiten von 1980 bis 2010 am Beispiel von zehn ausgesuchten Filmen. Ausgewählt wurden Filme, die durch ihren kommerziellen Erfolg einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden konnten.

Als ich im Jahr 2007 das erste Mal meinen späteren Doktorvater und den Direktor des Seminars der Iranistik Prof. Kreyenbroek in Göttingen zu einem Gespräch besuchte, formte ich sofort die Idee der vorliegenden Dissertation. Zum Ende des darauffolgen Jahres entwickelte sich das Thema, dass ich dann Anfang 2009 als Dissertation anmeldete. Meine Arbeit ordnet sich auf Grund der Thematik des modernen Films in die Neu-Iranistik ein.

Das Werk richtet sich im Allgemeinen an Leser, die sich für den Iran interessieren. Besonders sind mit diesem Werk Wissenschaftler und Forscher angesprochen, die aus einem soziologischen, anthropologischen, ethnologischen und nicht zuletzt filmischen Perspektive gesellschaftliche Fragestellungen zum Iran verfolgen möchten.

Ich möchte an dieser Stelle dem ersten Gutachter dieser Dissertation Herrn Prof. Kreyenbroek, den Zweitgutachter Herrn Prof. Gordon Whittaker und Herrn Prof. Ulrich Marzolph als dritten Gutachter herzlich danken. Insbesondere haben mich Prof. Kreyenbroek und Prof. Whittaker bei dieser Arbeit unterstützt und mit Rat und Tat mir helfen können. Danken möchte ich auch der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG) für Ihre Zusammenarbeit.

In den fünf Jahren der Dissertationszeit besuchte ich auch das Doktoranden-kolloquium von der verehrten Professorin Susanne Schröter an der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Gerade die Offenheit von Ihr mich an den unzähligen Kolloquien, Workshops und Konferenzen teilnehmen zu lassen, erleichterten mir das Doktoranden-Dasein. Dafür bedanke ich mich mit einem „Merci beaucoup“. Dort lernte ich u.a. viel von anderen DoktorandenInnen, die selbst aus diversen nationalen, ethnischen und religiösen Kontexten stammten und zu verschiedenen Themen bei

Prof. Schröter ihre Doktorarbeit verfassten. Darunter konnte ich einige gute FreundeInnen gewinnen, Oliver Bertrand, Dr. Dominik Müller, Katja Rieck, Gunnar Stange und Sonia Zayed.

Mein weiterer Dank gebührt meinen Eltern und Geschwistern, meinem intellektuellen Onkel Naimi, seiner Frau Yalda und seinen drei Kindern Mona, Helya und Arvin.

Bedanken möchte ich mich ebenfalls bei den drei Korrektoren: Alper Atik, Mahsa Mahamied und Diana Christov.

Langjährige Freunde, die mich durch diese - nicht gerade leichte - Zeit begleiteten Danke ich für wertvolle Gespräche, Seelenunterstützung, geistiger Austausch, Charakter, Humor und vieles mehr aus dem tiefsten Herzen: Tamer Düzyol, Tamer Karakus, Mustafa Ertence, Alper Atik, Fabian Sinning, Razi, Domenico Sciurti, Jafar Babaie, Familie Tahmasebzadeh, Hani Alsaaidi, Mahsa Haddadi, Massoud Memar, Jonatal Woldo, Hamid, Nell und Isabell Eftekhari, Muepu Muamba, Dr. Maria Kohlert-Nemeth, Mohammad Baharloiean-Ghalandar, Fouad Bouhlou und Otmar Lange.

Homayun Alam,

Frankfurt/M. im August 2014

I. EINFÜHRUNG

Der iranische Film ist vielschichtig und daher aus verschiedenen Perspektiven interessant. Er ist gerade in den letzten Jahren immer erfolgreicher geworden. Insbesondere mit dem Erscheinen des Films *„The Taste of Cherry“* (pers.:*Ṭa'm-e Gilās*) des iranischen Regisseurs Abbas Kiarostami, welcher bei den internationalen Filmfestspielen 1997 in Cannes einen Preis gewinnen konnte, geschah der Durchbruch.[1] Das iranische Kino ist nun auf der Weltbühne präsenter denn je.

Das Medium Film verhalf dem iranischen Kino dazu, in den Augen des Auslandes Symbol der modernen iranischen Kultur zu werden. Regisseure wie Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami, Majid Majidi, Bahram Beyzayi oder Tahmineh Milani gehören zu den namhaftesten ihrer Zunft. Sie alle legen Zeugnis von den Zuständen und Entwicklungen der iranischen Gesellschaft nach der islamischen Revolution von 1979 ab, die nun drei Jahrzehnte zurückliegt. Seitdem wird das iranische Kino auch als das „New Wave Cinema“ bezeichnet.[2]

Nach der islamischen Revolution von 1979 war das New Wave Kino im Iran von einem „Neo-Realismus“ begleitet: Wiederholungen von Filmthemen oder Klischees in den Filmen gehörten nicht mehr zum bestimmenden Motiv. Seit der islamischen Revolution von 1979 ist das Genre „Film Farsi“[3] im Iran verboten, da diese Filme von den westlichen Wertvorstellungen des Schahs geprägt waren.

---

1 ¬ Vgl., Farahmand, Azadeh, Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema, S. 86.

2 ¬ Vgl., http://www.parstimes.com/film/new_wave.html. Es zeichneten sich zwei unterschiedliche Arten von Filmen ab. Auf der einen Seite gab es „Film Farsi“ und auf der anderen Seite kam mit dem „New Wave“ (ab 1950) eine neue Art von Filmen zum Vorschein. Die Entwicklungen des „Films Farsi“ und „New Wave“ sind zeitlich gleich verlaufen. Der Durchbruch des New Wave Cinema ereignete sich derart: „The Iranian cinema practically entered a new stage with the making of three films: *The Cow* (1969 - Dariush Mehrjuyee), Qeysar (1969 - Massoud Kimyayee), and Calm in Front of Others ([1973] - Naser Taqvaie).” Mit dem New Wave durchlief auch der Zuschauer zunehmend Veränderungen. Er entwickelte nun ein Bewusstsein für die Bedeutung des Kinos.

3 ¬ Ebd.; Film Farsi ist eine Kategorie des Filmes aus der Schahzeit.

In dieser Arbeit wird deutlich, dass der iranische Film voller Gegensätze und Spannungen ist, und in der Tat ein „New Wave Cinema“ repräsentiert, welchem es trotz großer Hindernisse gelang, seinen eigenen Weg zu finden.

Das staatliche iranische Kino und der dadurch ideologisch geprägte iranische Film sind seit der Revolution von 1979 ein wichtiges und nicht mehr wegzudenkendes Instrument des neuen Regimes. In der Anfangszeit der Revolution wurde versucht, dieser Institution des privaten, säkularen Kinos und Films Steine in den Weg zu legen, um im Zuge der politischen Umwälzungen ein deutliches Zeichen der neuen Werte zu setzen.[4] So wurde in der Stadt Abadan in der Provinz Khuzestan am 20. August 1978 im Südwesten des Landes das berühmte Kino „Rex“ mitsamt seinen Besuchern in Brand gesetzt. Zwischen 400 und 500 Besucher der Kinovorstellung kamen ums Leben:

> *„As far as the world at large was concerned, it [Iranian cinema; d. Verf.] was nonexistent, and its standing at home had sunk so low that during the days of the 1979 Revolution, half the cinemas were burned down in angry demonstrations.”*[5]

Mit seiner zugänglichen bildlichen Sprache verhalf das Medium Film der Poesie zu einer neuen Ausprägung, der verfilmten Poesie, welche die Sprachbarrieren mehr oder minder aufheben konnte. Die relative Aufhebung der sprachlichen Barriere erfolgt u.a. dadurch, dass in den Filmen kein besonders anspruchsvolles Persisch im Vergleich zu einem literarisch-poetischen Text benutzt wird.

Durch den Umstand, dass heutzutage den visualisierten Medien mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als dem Lesen auf Papier, kommt dem Film in unserem Zeitalter eine besondere Stellung zu.[6] Durch den Anstieg der Produktionen des iranischen Kinos öffnete sich dem Weltpublikum das Tor zur „visuellen“ Erfahrbarkeit der iranischen Kultur. Das iranische Kino hat eine lange Geschichte, die

---

4] Der private Sektor der Filmindustrie ist jedoch nicht gleichzusetzen mit dem sog. säkularen Film oder Kino. Hier finden sich auch stark religiös geprägte Inhalte wieder.

5] Sadr, Hamid Reza, Iranian Cinema, A Political History, S. 2.

6] Vgl., Habermas, Jürgen, Die neue Unübersichtlichkeit, S. 245.

nicht erst, wie der Fokus der vorliegenden Arbeit nahe legen könnte, mit der islamischen Revolution gegen Ende des 20. Jh., sondern bereits im Jahr 1930 begann.[7]

Bevor es das Kino im Iran gab, wurden Theaterschauspiele mit einem religiösem Charakter aufgeführt.[8] Diese traditionellen Aufführungen, „*Ta'ziye*“ genannt, wurden vom Schah um 1931 verboten, denn sie betonten das Schiitische aus Sicht der Kulturpolitik in einer martialischen Art und Weise, was den modernistischen Bestrebungen des Schah widersprach. Speziell ging es um die Selbstpeinigungen der Männer anlässlich des Gedenkens an den dritten schiitischen Imam, Hossein.[9] Das Kino bot nun eine neue Form der Darstellung.

Für den Autor Hamid Dabashi ist der Film bzw. das Kino als Kulturträger auch ein Zeugnis des Prozesses der iranischen Modernisierung. Die religiöse Führung lehnte das Kino anfänglich ab. Ihre Ablehnung konnte sich trotz eingesetzter Zensur jedoch

---

7 ¬ Vgl., Sadr, Hamid Reza, Iranian Cinema, A Political History, S. 13. Dieser erste iranische Stummfilm, *„Abi va Rabi“*, war eine Comic Darstellung von den Abenteuern zweier Männer. Oganians zweiter Film, *„Haji Aqa“*, folgte zwei Jahre später im Jahr 1932. Dieser Film erzählt die Geschichte einer religiösen Autorität, welche ihre Sichtweise zum Kino vollkommen ändert. Anfänglich ist *„Haji Aqa“*, die Hauptfigur, ein überzeugter Gegner des Kinos, da er eine religiöse Autorität darstellt. Später jedoch, mutiert er selbst zu einem Schauspieler für das Kino. Dieser Film spielt mit der Kreativität des Kinos, so dass dem Zuschauer suggeriert wird, dass das Kino die religiöse Schicht in ihrem Konservatismus besänftigen kann. Das Kino ist also ein Instrument zur Erweiterung des Horizonts.

8 ¬ Vgl., Tous, Armin, Die Geschichte und Aufführung der *Ta'ziye* sowie ihre Rezeption in Theater, Film und Fernsehen im Iran, S. 13. Bei diesen traditionellen Aufführungen war das Publikum, wie es heißt, in die szenische Darstellung eingebunden. Dabei wird von der „Vereinigung des Schauspiels mit dem Publikum und der kollektiven, religiösen Verschmelzung des Schauspiels mit den historischen Begebenheiten“ gesprochen.

9 ¬ Vgl., Buchta, Wilfried, Schiiten, S. 61ff. Die Schiiten rekonstruieren sozusagen den Leidensweg des dritten schiitischen Imams, Hossein, durch Passionsspiele. Diese Trauerfeier findet jedes Jahr in den ersten Tagen des Mondmonates „Moḥarram“ statt. Nach schiitischer Überlieferung wurde Hossein in der irakischen Stadt Karbala von Yazid, einem Umayyaden Kalifen, eingeschlossen und von dessen Truppen anschließend getötet. Viele gläubige Schiiten nehmen durch die Trauerfeier am Leiden des Hossein teil. Heute ist das Grabmal Hosseins in Karbala eine der heiligsten Pilgerstätte für Muslime und insbesondere für Schiiten.

nicht ganz durchsetzen. Nach Dabashi fehlte dem religiösen Lager ein eigener kultureller Impuls als Ersatz für das Kino als eine Kulturform:

> „*Islamic theology, in both its juridical and philosophical aspects, ultimately failed to adapt to the project of modernity, in either its doctrinal beliefs or theoretical speculations. Its passive-aggressive opposition to cinema in fact became a token of its more universal failure to account for the Enlightenment*."[10]

Seit der islamischen Revolution 1979 gründet sich die Staatspolitik auf den Säulen eines schiitischen Islams. Die Auseinandersetzung mit normativen Fragen, wie z. B. das Mann-Frau Verhältnis in der Gesellschaft, die die Moderne aufwirft, scheint insbesondere bei den schiitischen Theologen nicht auf Anklang zu stoßen, vielleicht sogar gemieden zu werden.[11]

Die vorliegende Arbeit untersucht die Darstellung ethnischer Minderheiten im iranischen Film von der Islamischen Revolution 1979 bis heute. Hierbei stellen sich zwei grundlegende Fragen:

Zum einen, wie die unterschiedlichen ethnischen Minderheiten in Filmen dargestellt werden, z.B. ob iranische Filme in ihren Darstellungen Ethnizität anhand fixer, vielleicht stereotyper Merkmale definieren. Zweitens wird die Frage gestellt, was die Darstellung dieser Minderheiten über den iranischen Diskurs über Minderheiten aussagen.

Weiterhin wird der Fragestellung nachgegangen, ob die Filmemacher es für notwendig halten, das Publikum über die moralischen Rechte der Minderheiten zu

---

10 ¬ Dabashi, Hamid, Close Up, Iranian Cinema, Past, Present and Future, S. 14.

11 ¬ Vgl. Kamali, Masoud, Multiple Modernities and Islamism in Iran, S. 385. "I have argued elsewhere (Kamali, 1998, 2001, 2006) that in Iran, and in many other Muslim countries, there are at least two civil societies, a quasi-modern, quasi-traditional one, and a hybrid, Westernized one. The first society is composed of those who see no incompatibility between religion, modernity, and democracy, and the second groups advocate complete secularism. The conflict between the two groups has been a major factor in the failure of lasting democratic development in Iran and other Muslim countries. Therefore, and based on the experiences of the modern history of Iran, a lasting democratic development can only come about through cooperation and peaceful competition between Islamist modernist groups and secularists. Neither of these groups will enjoy democracy and freedom as long as they deny equal rights and the proper place of the other."

belehren, oder vielmehr davon ausgehen, dass Filmemacher und Publikum in dieser Hinsicht die gleiche Meinung vertreten.

An diese beiden grundlegenden Fragen schließen sich weitere Überlegungen an:

- Werden ethnische Minderheiten im iranischen Film durch gesellschaftliche Klischees dargestellt?
- Wird der Versuch unternommen, dem Zuschauer im iranischen Film ethnische Minderheiten realitätsnah vorzustellen, d. h. wird das Gewicht auf die kulturelle Wirklichkeit, wie z. B. Sprache, Traditionen, Geschichte, gelegt?
- Versucht ein Regisseur, auch seine eigene Ethnie als Minderheit zu thematisieren?
- Mit welchen gestalterischen und ethnischen Merkmalen sind iranische Filme durchsetzt, wenn sie Ethnizität ansprechen?
- Wie gestalten sich dabei die Rolle des Mannes und die der Frau in Filmen mit ethnischem Inhalt?
- Wird eine bestimmte ethnische Minderheit in iranischen Filmen bevorzugt?
- Welchen Einfluss hat die Darstellung von ethnischen Minderheiten auf die nationale Identität Irans? Wird sie untergraben, gestärkt oder neu verhandelt?

Die methodische Vorgehensweise der Arbeit ist eine induktive, bei der zehn Filme untersucht werden sollen. Besonders auf der Ebene der Gesellschaft, der Rezeption des Filmes, der Kultur und der Kulturpolitik soll die filmische Darstellung der ethnischen Minderheiten im Iran beleuchtet werden. Für eine fundierte filmwissenschaftliche Analyse wird u. a. mit dem Werk von Helmut Korte *„Einführung in die Systematische Filmanalyse“* gearbeitet, wobei gerade Korte erwähnt, dass *„Jeder Betrachter einen eigenen (Meta-)Film [sieht]“*[12].

Der iranische Film wird auch in Relation zum Zeitgeschehen der drei Jahrzehnte seit Beginn der Revolution von 1979 gesetzt, um einen besseren Überblick über diese Zeit

12] Korte, Helmut, Einführung in die Systematische Filmanalyse, S. 16.

und relevante Geschehnisse zu gewähren. Wie zu sehen sein wird, kann man unmittelbar im dritten Jahrzehnt eine Hinwendung zur Darstellung von ethnischen Minderheiten im iranischen Film beobachten.

1. Das erste Jahrzehnt (1980-1990)

In einer Klassifikation von Hamid Naficy wurde die Entwicklung des iranischen Kinos in drei Phasen eingeteilt, wobei bei Naficy die Rolle der Frau als Untersuchungskriterium für die Offenheit und Flexibilität des neuen iranischen Kinos fungiert. Wie später in dieser Arbeit zu sehen sein wird, ist der iranische Film bei der Darstellung an die Vorgaben der Kulturpolitik gebunden.

In den frühen 1980ern, in der ersten Phase, waren weibliche Schauspielerinnen völlig aus dem iranischen Film verbannt.[13] Naficys Beobachtung über den untersagten Einsatz von Frauen als Schauspielerinnen legt zu Beginn der iranischen Revolution auch Zeugnis über die Herangehensweise von Regisseuren ab. Iranische Regisseure befürchteten bei der Besetzung von Filmrollen durch Frauen ein hohes Risiko, z. B. ein Berufsverbot, einzugehen. Somit wurden weibliche Schauspielerinnen nicht eingesetzt, um die Konsequenzen durch die Zensurbehörde kalkulierbar zu halten.

Die zweite Phase folgte in der Mitte der 1980er Jahre, in der die Besetzung von Rollen mit Frauen etwas liberaler gehandhabt wurde. Frauen konnten nun in kurzen Aufnahmen gezeigt werden.[14]

Die dritte Phase beginnt für Naficy mit dem Film „*Bāšu*, der kleine Fremde“ (pers.: *Bāšu*, *ġaribe-ye kučak*). Der Film brach schließlich als einer der ersten die sittlichen Vorgaben der Zensur im Iran, indem die Kamera den direkten Blick einer Frau einfing:

> *„Although the release of the film was delayed until 1988 because censors had problems with certain of its scenes, we should note that Bashu was*

---

13 ¬ Vgl., Mottahedeh, Negar, Displaced Allegories, Post-Revolutionary Iranian Cinema, S. 21.

14 ¬ Vgl., Ebd.

one of the first films to break with the prohibition against the direct relay of the female gaze following the Islamic government's introduction of modesty laws to cinema."[15]

Naficys Analyse zur Frauenrolle im iranischen Film setzt zwar einen scharfen Fokus auf eines der Kernelemente der Entwicklung, das Aufbrechen der Zensur, dennoch sind andere Faktoren, welche den iranischen Film stark beeinflussten, nicht außer Acht zu lassen. Die ideologischen Umwälzungen, eine starke Landflucht, Armut und andere sozio-politische Faktoren gingen mit der Revolution von 1979 einher. Mit der Etablierung der Islamischen Republik Iran wurde eine neue religiöse und ideologische Richtlinie vorgegeben, welche aus ihrer Perspektive die Dekadenz der Pahlavi-Regierung verurteilte. Die nationalen Werte und auch das politische System der Pahlavi-Regierung sahen sich einer gesellschaftlichen Ablehnung gegenüber, die durch die zahlreichen Verbrennungen von Kinos in den Geburtsstunden und der Anfangszeit der Revolution von 1979 ihren Ausdruck fand:

„Over 125 cinemas were burnt to the ground during the upheavals of the Revolution. In June 1982, E-telāʿāt claimed that out of a total of 524 cinemas in Iran, only 133 remained intact; in April 1983, the newspaper Kayhan reported that as few as 400 cinemas remained operational in Iran."[16]

Naficy versteht die Rolle der Frau als einen Indikator, der einerseits, bestrebt ist die Anpassung des iranischen Filmes an die neuen Richtlinien seit der islamischen Revolution von 1979 aufzuzeigen, und andererseits seine allmähliche Öffnung beleuchtet. Hamid Reza Sadr zufolge war der iranische Film in der Überbrückungszeit vom Ende der Ära des Schahs bis zum neuen islamischen Regime und dessen standhafter Etablierung seit 1982 oftmals inhaltsleer und surreal. Dabei war das vorrangige Kriterium für die Produktion der neuen iranischen Filme ihre Vereinbarkeit mit den islamischen Werten. Zu diesen Werten gehörten politische, ethische und erzieherische Aspekte, welche in das Leben der Bürger einfließen

15 ¬ Ebd.
16 ¬ Sadr, Hamid Reza, Iranian Cinema: A Political History, S. 169.

sollten. Gleichzeitig befürchteten die neuen Gestalter der iranischen Politik, dass durch das Kino eine Nachahmung Hollywoods entstehen könnte, ein Prozess bei dem westlicher Imperialismus im Subtext mitschwingt und durch den das neue Regime gefährdet wäre. Dieser Wettlauf, während dem die Dritte Welt sich stets in ihrem Status quo am erfolgreichen und reichen Westen maß, sollte durch eine durchdachte islamische Kulturpolitik eingedämmt werden: Als Antwort wurde in den 1980er Jahren das „revolutionäre Kino“ gegründet, dass eine islamische Wertevermittlung bezweckte. Dabei waren einige für das Kino normalerweise typische Faktoren nicht im politischen Kulturprogramm der Islamischen Republik Iran vorgesehen. Der Profit in der Filmindustrie wurde mit Gier in Verbindung gebracht und der Wettbewerb sowie die Glorifizierung von Filmen und Stars wurden als nicht-islamisch deklariert. Verehrung konnte nur religiösen Menschen vom Range eines schiitischen Geistlichen zukommen.

Der durch das Kino und den Film getragene Diskurs sollte im Sinne der islamischen Ideologie verlaufen. Er hatte den Zweck dem iranischen Zuschauer ihr Normen- und Wertesystem und religiöse Inhalte durch die Sprache zu vermitteln. Durch diese Kulturpolitik war angestrebt worden, das Kino bzw. den Film als ein Kulturgut zu instrumentalisieren.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielte in den 1980ern Jahren auch die ambivalente Rollenbesetzung, d. h. ein Protagonist stellte zwei Charaktere dar. Der erste Charakter war jener Iraner im Schahregime, der eine hohe Position in der Gesellschaft genoss und nun im politischen und islamischen Iran seit der Revolution von 1979 sozial abstieg, da das neue Regime aufgrund ihrer ideologischen Ausrichtung die ehemaligen Angestellten und staatlichen Bediensteten des Schahs nicht mehr dulden konnte. Der zweite Protagonisten Typus stellte einen gewöhnlichen Iraner dar, der dann zu einem politischen Helden aufstieg. Mit Hilfe dieses Kontrastes der Protagonisten im iranischen Film beschloss das neue islamische Regime Irans auch in der Kulturpolitik neue sittliche und moralische Maßstäbe zu setzen.

Besonders Filme aus dem sozialen Genre waren in den 1980er Jahren des iranischen Kinos nicht selten. Der die Revolution erlebende iranische Bürger sollte anhand der sozial ausgerichteten Filme in Erfahrung bringen können, dass es zu moralischen Umbrüchen in einer islamischen Gesellschaft mit einem entsprechenden islamischen Regime kommen wird, was sowohl im privaten als auch im öffentlichen Bereich Veränderungen impliziert. Die iranische Gesellschaft der 1980er Jahre sollte, durch die Filme angespornt, den Kampf für einen Werteidealismus mittragen, welcher sich innerhalb eines schiitischen Kontextes versteht. Ausgenommen aus der neuen Gesellschaft waren Drogen, Prostitution, Tanz, Bücher oder Zeitschriften mit antiislamischem Inhalt.

Khomeini war für die iranische Nation in den Anfangsjahren der 1980er Jahre und insbesondere zu Beginn der Revolution eine Art Vaterfigur. Er wurde auch in den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten als das omnipotente Bindeglied für einen neuen Anfang des Iran betrachtet, weshalb sich wahrscheinlich Khomeinis Konzept der „Herrschaft des Rechtsgelehrten“ (pers.: velāyat-e faqih) ohne eine kritische Bestandsaufnahme schnell entfalten konnte. Zur Entfaltung dieser Herrschaft gehörten sicherlich das Referendum über die neue Islamische Republik Iran, worin die Iraner mehrheitlich ihre Zustimmung per Wahl abgaben sowie die Bekanntgabe der neuen iranischen Verfassung von 1979. Der iranische Film ehrte Khomeini, bzw. wurde er dem Zuschauer als der Vorkämpfer der Revolution vorgestellt. In Anlehnung an den politischen und religiösen Revolutionsführer Khomeini wurden im iranischen Film der 1980er Jahre auch entsprechende Filmcharaktere entwickelt:

> *„Replacing the biological father, this mentor, wiser and more protective than the hero's own relatives, gives the young protagonist direction and control. The new maternal-patriarchal mentor supplied the ideological demand of the nation.“*[17]

Khomeinis Herrschaft und Amtsbefugnis, welche bis zu seinem Tod im Jahr 1988 absolut waren, institutionalisierten de-facto das Patriarchat auf politischer und

17] Sadr, Hamid Reza, Iranian Cinema: A Political History, S. 182.

religiöser Regierungsebene. Prinzipiell war die Figur des Mannes im neuen iranischen Film der 1980er Jahre mit islamischen Werten versehen. Der so genannte Charakter des Underdogs wurde dem Zuschauer als ein heldenhafter Iraner präsentiert, der sich durch das schiitische Regime nun im „neuen“ Iran besser zurechtfand, da die politischen und religiösen Rahmenbedingungen ihn in seinem Leben moralisch leiteten. Von ähnlichen Zuständen konnte sich der Zuschauer in Filmen über den achtjährigen Irak-Iran-Krieg überzeugen, in denen meistens ein männlicher Iraner als Held oder Märtyrer auftrat.[18]

Im darauf folgenden Jahrzehnt gab es ähnliche und doch auch andere Themen, die für die Entwicklung des iranischen Filmes von Bedeutung waren.

2. Das zweite Jahrzehnt (1990-2000)

In den 1990ern fand bei säkularen und regimetreuen Kulturkritikern eine Grundsatzdebatte über den iranischen Film statt, die aber nicht in beratender und kooperativer Interaktion zueinander standen. Dabei wurde die essentielle Frage in den Raum gestellt, ob sich der iranische Film einer einheimischen und religiösen Filmkultur widmen oder sich einer globalen und westlichen Kultur anschließen soll. Die Antwort auf diese Frage war insbesondere für das islamische Regime klarer als für die iranische Gesellschaft, da der Zuspruch der Letzteren für einen Anschluss an die populär westliche Weltkultur erheblich war.[19]

Die iranische Gesellschaft setzt sich größtenteils aus einer relativ jungen Generation zusammen, weshalb es plausibel erscheint, dass sie der Anschluss an die populäre westliche Welt- und Filmkultur interessiert. Außerdem ist die urbane junge Generation im Iran durch die Medien mit der Welt vernetzt, und kann dadurch die Popkultur kennen lernen.[20] Navid Kermani stellt die junge iranische Generation

---

18 ¬ Siehe dazu auf den folgenden Seiten die Überschrift: Der Kriegsfilm 1980-1988.
19 ¬ Vgl., Sadr, Hamid Sadr, Iranian Cinema: A Political History, S. 216.

20 ¬ Vgl., Kermani, Navid, Iran: Die Revolution der Kinder, S. 137.

ohnehin als eine dar, die sich außerhalb des Gros der iranischen Gesellschaft bewegt, da sie die Werte und Normen ihrer Gesellschaft ablehnt. Die iranische Jugend jedoch kann als zahlenmäßige Mehrheit der Bevölkerung faktisch nicht ignoriert werden und hat beispielsweise eine Subkultur im Bereich der Musik entwickelt, die den Anschluss an eine westliche und zeitgenössische Musikkultur sucht.

Das Jahrzehnt der 1990er war ein Jahrzehnt mit diversen Errungenschaften für den iranischen Film. Nach dem Irak-Iran-Krieg waren seine Inhalte nicht mehr, wie im Jahrzehnt zuvor, darauf bedacht, das alte Feindbild des Kriegsgegners aufrecht zu erhalten: Der Fokus lag auf dem Individuum und der iranischen Gesellschaft. Kriegsfilme, welche den Krieg gegen den Irak thematisierten, wurden natürlich weiterhin gedreht, jedoch nicht mit der Intensität der 1980er Jahre.

Die Entwicklung von „poetisch-realistischen" Filmen, deren Federführer und Regisseur Abbas Kiarostami war, strebten die Darstellung der zeitgenössischen iranischen Gesellschaft an. Die Themen dieser realistischen Filme spiegeln den Zustand der iranischen Gesellschaft wieder, in welcher Armut, hohe Arbeitslosigkeit und schlechte Wohnverhältnisse zum Alltag gehörten. Kiarostami besetzte dabei wichtige Rollen mit Kindern. Seine filmische Tätigkeit beschränkt sich nicht nur auf das poetisch-realistische Genre. Er hat durchaus sozialkritische Filme, Dokumentarfilme oder auch Filme außerhalb des iranischen Kontextes und des Territorium Irans gedreht.[21]

Solche Filme mit einem realistischen Gehalt für den iranischen Zuschauer zu produzieren, entsprang der Nachkriegszeit, da sich hierin der allgemeine Wunsch der iranischen Regisseure ausdrückte, das Land nach dem Irak-Iran-Krieg durch eine

---

21 Vgl.,http://www.kustendorf-filmandmusicfestival.org/2011/index.php?p=38&ni=230&nd=1. Kiarostami äußerte sich zu seinem Lebenswerk bei einem Workshop für Film Anfang des Jahres 2011, an dem Filmemacher, Journalisten oder Studenten teilnahmen: „Kiarostami reminded the audience that many years ago, he filmed movies in Uganda and Italy. The filming of this movie [Bezug zu einem ausländischen Film, d. Verf.], his universal story, and the fact that English, French, and Italian are spoken in it, has given him added confidence for his next movie that will be filmed in Japan."

realitätsnahe Sicht in Filmen darzustellen. So hatte die Präsentation des alltäglichen Lebens der Menschen im Iran für den Film eine nicht zu übertreffende Priorität gewonnen.

Des Weiteren besetzt Kiarostami viele Filmrollen mit Kindern und Laiendarstellern, also Iraner ohne Erfahrung im Filmbereich. Sein Ziel war es Charaktere einzusetzen, die keine klassische schauspielerische Bildung besaßen:

> *„Sie [die Laiendarsteller, d. Verf.] sind sich der Anwendung der Kamera durchaus bewusst, so dass ihre Fantasie angeregt und eine Vermischung von Realität und Fiktion zu einer Filmeinheit erreicht wird."*[22]

Diese sorgten u.a. für den Unterschied der nun realistischer umgesetzten Filme zu kommerziellen Filmproduktionen. Die Wahl des Genres war für Regisseure bei der Filmproduktion zum Hauptkriterium geworden:

> *„The battle between commercial and intellectual films has been exacerbated since the Khatami era, and the problem of genre is now a central concern for contemporary Iranian filmmakers."*[23]

Ferner, so argumentiert Sadr, verabschiedete sich der iranische Film von seiner Selbstfindungsphase. In diesem Jahrzehnt entwickelte und etablierte er mit zunehmender Sicherheit eine eigene Identität. Jedoch ist die filmische Identitätssuche ein dynamischer und kein statischer Prozess, so dass aufbauend auf das vorige Jahrzehnt erst die 1990er Jahre die spezifischen Merkmale zum Vorschein bringen konnten. Das iranische Kino ist in den 1990ern zu einem Kino auf Weltniveau aufgestiegen.

Das iranische Kino hat auch durch seine Stellung für die Präsentation Irans nach außen eine Aufwertung erfahren. In Zeiten von politischen Umwälzungen, und der politischen Differenzen zwischen der Islamischen Republik Iran und dem Westen, ist es dem Kino als einzigem Medium gelungen, gegenwartsbezogenes Leben im Iran

---

22 Tous, Armin, Die Geschichte und Aufführung der *Ta'ziye* sowie ihre Rezeption in Theater, Film und Fernsehen im Iran, S. 195.

23 Sadr, Hamid Reza, Iranian Cinema: A Political History, S. 267.

auf einer relativ authentischen Weise zu zeigen. Der iranische Film konnte den Stereotypen eines Iraners aus westlicher Sicht, der meistens als rückwärtsgewandt oder unzivilisiert inszeniert wurde, von dieser Rollenzuweisung entbinden. Dieser Stereotyp, der meistens ein bärtiger Mann war und keine moderne Kleidung trug, spiegelte sein Äußeres in seinem patriarchalischen Verhalten wider, das wiederum mit einem sich wiederholenden Leben verbunden war.

Während in den 1980ern die Figur des Underdogs noch einen positiven Status besaß, änderte sich das in den 1990ern. Die Heldenfigur der 1990er Jahre war der „Schmuggler", der sich trotz zunehmender Arbeitslosigkeit und eskalierender Gewalt durch Eigeninitiative aus der ausweglosen Situation befreit. Im iranischen Filmkontext artikulierten sich die Handlungen des Schmugglers, durch einfache Ideen an Geld und wertvolle Gegenstände zu gelangen, wie z. B. bei der gut betuchten Oberschicht zu arbeiten oder auch Kleinigkeiten aus deren Haushalt zu stehlen.

Im zweiten Jahrzehnt änderte sich auch die Rolle der Frau drastisch. In der Systematik der Entwicklung des iranischen Films wurde Naficys Schilderung zufolge, zu Beginn der Islamischen Revolution die Rolle der Frau bis auf wenige Bereiche eingeschränkt. Im darauf folgenden Jahrzehnt sticht die iranische Frau jedoch als eine moderne, gebildete, selbstbewusste und kaum noch traditionelle Frau hervor. Dennoch trägt die Frau im iranischen Film ein Kopftuch, welches von der islamischen Staatsführung durch das islamische Gesetz der Scharia vorgeschrieben ist.[24] Andere islamische Vorschriften, welche seit der islamischen Revolution von 1979 gelten, besagen, dass es zwischen einem Mann und einer Frau zu keinerlei Berührungen kommen darf. Das Verhältnis einer Frau zu einem Mann kann zwar ein nahes Ehe- oder Freundschaftsverhältnis sein, aber die körperliche Distanz wird stets auch in

24 Vgl., Gronke, Monika, Geschichte Irans, Von der Islamisierung Irans bis zur Gegenwart, S. 136 f. In den 1990er Jahren fand eine Diskussion über die Gleichberichtigung der iranischen Frau statt. Die Gleichberichtigungsdebatte beinhaltete jedoch nicht eine Lockerung oder die Abnahme des Kopftuches bzw. des Ganzkörperschleiers in der Öffentlichkeit für die iranische Frau.

Filmrollen bewahrt.[25] Schauspielerinnen wie z. B. Hedieh Tehrani oder Niki Karimi sind Persönlichkeiten, die in ihren Rollen, ihren Dialogen oder Monologen die Darstellung, das Bild der iranischen Frau für den Zuschauer stark geprägt haben. In der Regierungszeit Khatamis, von 1997 bis 2005, wurde die Rolle der Frau in der iranischen Gesellschaft zunehmend sichtbarer, indem Khatami eine Frau in den Staatsdienst berief:

> *„From 1998, women took advantage of the more relaxed climate to increase their visibility. President Khatami appointed the country's first female executive officer, Masumeh Ebtekar, as the head of the Environmental Bureau Organisation."*[26]

Die 1990er Jahre waren ein Zeitabschnitt der Veränderungen, da die Debatten über das Genre oder die Darstellung der iranischen Gesellschaft die primären Thematiken des filmischen Diskurses bildeten.

3. Das dritte Jahrzehnt (2000-2010)

In diesem Jahrzehnt waren, wie noch zu sehen sein wird, ethnische Minderheiten im Film im Vergleich zum ersten und zweiten Jahrzehnt von zunehmender Bedeutung. Ab dem dritten Jahrzehnt seit Bestehen der Islamischen Republik Iran wurden zusätzlich zu den beschriebenen Schwerpunkten weitere Aspekte für den iranischen Film entscheidend. So rückte unter anderem das Nachbarland Afghanistan in den Fokus der iranischen Regisseure. Nach den Anschlägen auf die Zwillingstürme in den USA, am 11. September 2001, bekam Afghanistan nach einer langen Abwesenheit auf der internationalen Weltbühne durch iranische Regisseure in diversen Filmen ein

---

25 Vgl., Jafari, Peyman, Der andere Iran, S. 145 ff. Die moralischen Sittengesetze Irans für die Frau beinhalten gesellschaftliche Normen, die auch für den Bereich Film, Fernsehen und Kino ihren gesetzlichen Geltungsbedarf besitzen. Siehe dazu auch Karimi-Hakak, Mahmood, "Religion and the Actor: The Art of Mastering Double Standards Under The Theorcratic Islamic Regime of Iran".

26 Sadr, Hamid Reza, Iranian Cinema: A Political History, S. 262.