

Film, Ethnien und  
Kulturpolitik im Iran



# Film, Ethnien und Kulturpolitik im Iran

Homayun Alam

Verlag Traugott Bautz GmbH  
Nordhausen 2017

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

© Verlag Traugott Bautz GmbH  
98734 Nordhausen 2017  
ISBN 978-3-95948-224-0

# INHALTSVERZEICHNIS

## **0. Vorwort 9**

## **1. Einführung 11**

- 1.1 Das erste Jahrzehnt (1980-1990) 20
- 1.2 Das zweite Jahrzehnt (1990-2000) 28
- 1.3 Das dritte Jahrzehnt (2000-2010) 35

1.4 Stand der Forschung 44

1.5 Zusammenfassung 61

## **2. Ethnizität 66**

2.1 Eine Definition von Ethnizität 67

2.2 Ethnizität aus primordialer und situationaler Sicht 73

2.3 Exkurs: Ethnische Minderheiten im Iran 77

2.4 Vorurteile und ihre Entstehung 82

2.4.1 Integration und Assimilation 85

2.4.2 Vorurteile und ihre Entstehung vs. Integration und Assimilation 90

2.5 Nationalstaat und das Verhältnis zur Ethnizität 91

2.6 Religion und Ethnizität 96

2.7 Zusammenfassung 98

### **3. Kulturpolitik im Iran seit 1979 101**

3.1 Kulturpolitik seit 1979 101

3.1.1 Der besagte Verfall der Kultur und der Widerstand  
der Akteure 115

3.1.2 Ministerium für Kultur und der iranische Film 121

3.1.3 Auflagen des Ministeriums für den iranischen Film  
und das Kino 131

3.2 Der Kriegsfilm als Genre 144

3.3 Exkurs: Nation und Nationalismus im Iran 149

3.4 Zusammenfassung 164

### **4. Ethnische Minderheiten 168**

4.1 Regionale Einordnung der ethnischen Minderheiten im  
Iran 172

4.2 Bildung von Klischees und Stereotypen 181

4.3 Klischees und Stereotype über ethnische Minderheiten  
im Iran 185

4.4 Zwischenbetrachtung 196

4.5 Religiöse Minderheiten im Iran 197

4.6 Mehrheitsgesellschaft vs. Minderheitsgesellschaft 203

4.7 Zusammenfassung 208

## **5. Rezeption von Film und Kino 209**

5.1 Beliebtheit von Filmen in den drei Jahrzehnten (1980-2010) 213

5.2 Sinn und Zweck der Regisseure 225

5.3 Zusammenfassung 234

## **6. Fazit 238**

## **7. Literaturverzeichnis 278**

7.1 Quellen aus dem Internet 285



## **0. VORWORT**

Das vorliegende Buch basiert auf große Auszüge meiner im Jahr 2014 erschienenen Dissertation „Ethnische Minderheiten im iranischen Film von 1980 bis 2010“. Es ist somit eine gekürzte und relativ überarbeitete Fassung.

Es 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. Dabei wurde im Verhältnis zur Dissertation die Filmanalyse sowohl im Bereich der Theorie als auch in der Analyse ausgelassen. Daher befasst es sich weniger mit Theorien des Films, sondern geht unmittelbar auf wichtige zentrale Inhalte, Fakten, Analysen und Ergebnisse ein.

Der Titel des Buches soll Filme, Ethnien und die Kulturpolitik miteinander verbinden können. Dabei ist es wichtig in Erfahrung zu bringen, dass Visualität heute eine vordergründige Rolle bei der Darstellung, Produktion/Reproduktion, Verbesserung und Verschlechterung der Lebenslage von Individuen, Ethnien und dergleichen spielen kann.

Als ich das erste Mal meinen späteren Doktorvater - den im Frühjahr 2016 emeritierten Direktor des Seminars der Iranistik - Prof. Kreyenbroek in Göttingen zu einem Gespräch besuchte, formte ich sofort die Idee zur Dissertation (2009-2014). Prof. Kreyenbroek ist diese vorliegende Arbeit gewidmet.

Meine Arbeit ordnet sich auf Grund der Thematik des modernen Films in die Neu-Iranistik, der Islamwissenschaft und der Ethnologie ein. Das Werk richtet sich im Allgemeinen an Leser, die sich für den Iran und den iranischen Kulturraum interessieren. Besonders sind mit diesem Werk Wissenschaftler und Forscher angesprochen, die aus einem soziologischen, anthropologischen, ethnologischen, kulturpolitischen und nicht zuletzt filmischen Perspektive gesellschaftliche Fragestellungen zum Iran verfolgen möchten.

Homayun Alam,  
Frankfurt, den 06. Juni 2016.

## 0.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 (1940-2016), welcher bei den internationalen Filmfestspielen 1997 in Cannes einen Preis gewinnen konnte, geschah der Durchbruch.<sup>1</sup> Das iranische Kino ist nun auf der Weltbühne präsenter denn je. In den letzten Jahren hat gerade der iranische Regisseur Asghar Farhadi mit seinem Film „Nader und Simin – Eine Trennung“ (2011) für internationales Aufsehen gesorgt.<sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup> Vgl., Farahmand, Azadeh, Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema, S. 86.

<sup>2</sup> Dieser Film gewann weltweit prestigeträchtige Preise. Darunter den „Goldenen Bären“, den „Oscar“ und den „Golden Globe Award“ für den besten fremdsprachigen Film.

Entwicklungen der iranischen Gesellschaft nach der islamischen Revolution von 1979 ab, die nun drei Jahrzehnte zurückliegt. Seitdem wird das iranische Kino auch als „New Wave Cinema“ bezeichnet.<sup>3</sup>

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“<sup>4</sup> im Iran verboten, da diese Filme von den westlichen Wertvorstellungen des Schahs geprägt waren.

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.

---

<sup>3</sup> Vgl. [http://www.parstimes.com/film/new\\_wave.html](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.

<sup>4</sup> Ebd.; Film Farsi ist eine Kategorie des Filmes aus der Schahzeit.

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.<sup>5</sup> 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 non-existent, 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.“<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Sadr, Hamid Reza, *Iranian Cinema, A Political History*, S. 2.

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.<sup>7</sup> 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 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.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl., Habermas, Jürgen, Die neue Unübersichtlichkeit, S. 245.

<sup>8</sup> 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*

Bevor es das Kino im Iran gab, wurden Theaterschauspiele mit einem religiösem Charakter aufgeführt.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Das Kino bot nun eine neue Form der Darstellung.

---

*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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

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 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.”<sup>11</sup>*

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

---

<sup>11</sup> Dabashi, Hamid, Close Up, Iranian Cinema, Past, Present and Future, S. 14.

Theologen nicht auf Anklang zu stoßen, vielleicht sogar gemieden zu werden.<sup>12</sup>

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

---

<sup>12</sup> 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."

die moralischen Rechte der Minderheiten zu 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 gewesen, bei der zehn Filme untersucht worden sind. 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. 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 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.

Im Diskurs dieser Filme wird Ethnizität in vielfältiger Form thematisiert.<sup>13</sup> Dabei wird Ethnizität als Symbol der Diversität der Iraner (*Ta'm-e Gilās*) dargestellt. Des Weiteren kann Ethnizität als Konfliktgrund (*Lākpoštā Ham Parvāz Mikonand; Bāšu; Tiġ-e Aftāb*) sich zeigen. Ethnizität kann auch kulturell als Symbol der Kollektive gegenüber der Individuellen Moderne vorkommen

---

<sup>13</sup> Siehe dazu Alam, Hodayun, *Ethnische Minderheiten im iranischen Film von 1980 bis 2010*, Nordhausen, 2014.

(*Doxtar-i Be Nām e Tondar; Gabbe*). Als Problem an und für sich wurde Ethnizität auch in einem Fall (*Tekem-či*) deutlich. Für Befremdung und Unverständnis sorgt Ethnizität, wenn es mit Begriffen wie z. B. Herkunft, Heimat, Sozialisation und Identität verbunden ist (*Āyene-ye Afġān*). Ethnische Elemente und Inhalte werden auch bei der Sichtbarmachung der Entwicklung eines Menschen thematisiert (*Kowli*). Wiederum spielt Ethnizität keine vordergründige Rolle, da es nicht inhaltlich zum Thema war (*Omid*).

### 1.1 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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*

---

<sup>14</sup> Vgl., Mottahedeh, Negar, *Displaced Allegories, Post-Revolutionary Iranian Cinema*, S. 21.

<sup>15</sup> Vgl., Ebd.

*was 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.*"<sup>16</sup>

Naficy's 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:

---

<sup>16</sup> Ebd.