

DRUCKFAHNENVERSION (siehe
Wasserzeichen), beim Zitieren
Bitte den Originalband verwenden!

**Im Warteraum der Filmgeschichte.
Nachbilder der Revolution in
Mohsen Makhmalbafs *Nāṣer al-Dīn
Shāh Āktor-e Sīnemā* (Iran, 1992)
und *Salām Sīnemā* (Iran, 1995)¹**

Matthias Wittmann

»Die Realität ist ein Gefängnis.«

Mohsen Makhmalbaf

Wir sind gekommen, doch wir sind noch nicht da²

Mohsen Makhmalbafs »Liebesbrief an das iranische Kino«³ *Nāṣer al-Dīn Shāh Āktor-e Sīnemā* (*Once upon a time, cinema*, 1992) ist ein dichtes filmisches Gewebe aus vorgefundenen und neu gedrehten Sequenzen. Archivmaterial und Filmzitat, Nachgestelltes und Erfundenes ergeben das, was mit Walter Benjamin als »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart«⁴ bezeichnet werden kann: Zeithorizonte stoßen zusammen, werden ineinander geschoben und konstellieren sich neu. Schon am Beginn des Films findet sich eine komplexe Spiegel-im-Film-Konstruktion, kombiniert mit einer nicht-linearen Zeitkonzeption: Wir sehen einen chaplinesken Kameramann, der sich inmitten einer schneebedeckten Winterlandschaft von seiner hörbar frierenden Geliebten verabschiedet und mit einem Leiterwagen aufbricht. Wie wir sogleich erfahren, ist der innerdiegetische Kameramann einer historischen Figur nachempfunden: Es handelt sich um Mīrzā Ebrāhīm Khān – auch genannt: Akkās-bāshī –, jenen höfischen Fotografen und Filmemacher, der um 1900 den persischen Šāh der Qājār-Dynastie – Moẓaffar al-Dīn Shāh – auf seiner Reise nach Europa begleitete, einer Reise, im Zuge derer der Šāh in Kontakt mit einer neuen Technologie kam: dem Kinematografen.⁵

Die am Beginn des Films zurückgelassene Geliebte des aufbrechenden Hoffotografen, die den sprechenden Namen Ātiyeh trägt, was »Zukunft« heißt, ist bemerkenswerterweise nur indirekt im Bild zu sehen und vor allem zu hören. Sie ist als Spiegelung und Stimme anwesend, gespiegelt von jenem Spiegel, den der Fotograf im Leiterwagen mit sich führt und der, leicht schräg zur Bildebene stehend,

uns, dem Publikum zugewandt ist. Makhmalbaf beginnt seinen Film mit einer konstitutiven Abwesenheit im Bild und einer Wunde in der Repräsentation, das heißt – im Sinne Fredric Jamesons auch – mit einer Allegorie. »But allegory also means *imperfect representation or the failure of representation.*«⁶

Der Spiegel in dieser Szene stellt Sichtbarkeit her, aber er stellt Ātiyeh als das aus, was dem Bild äußerlich ist, »indem es Bild ist,«⁷ wie es in Michel Foucaults *Ordnung der Dinge* (1966) über die fiktive Tiefe von Diego Velázquez' *Las meninas* (1656) heißt: »[le miroir est] un lieu commun au tableau et à ce qui lui est extérieur [...] le miroir [...] va chercher en avant du tableau ce qui est regardé, mais non visible.«⁸ Die metonymische Figuration des Fehlenden, das zugleich metaphorisch, d. h. als Spiegelbild (im Bild) präsent ist, wird von der chaplinesken Hauptfigur im Bild und aus dem Bild heraus angerufen, auch als Figuration des im Bildraum »fehlenden Volkes«, um mit Gilles Deleuzes Engagement für ein Kino der Minorität zu sprechen: »s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base: le peuple n'existe plus, ou pas encore...le peuple manque.«⁹

Die Spiegel-im-Film-Konstruktion versucht den Ausschlussmechanismus der »vierten Wand« zwar zu öffnen und dem Bildraum seinen Umraum, das Nebenan mittels der Reflexion einzuverleiben, doch Ātiyeh bleibt eingeschlossener Ausschluss und ausgeschlossener Einschluss: ein Gespenst zwischen Anwesenheit und Abwesenheit in einem unmöglichen (Zwischen-)Raum, einem »Warteraum der Geschichte.«¹⁰

»Wenn das Volk fehlt« (Deleuze), das heißt: noch keinen Zutritt hat, so kann dies nicht nur als räumliches, sondern auch als temporales *Noch-Nicht* ausgelegt werden. Schließlich blickt der Film auf eine Zeit zurück, in der die Kinematographie erst im Begriff war, aus Europa importiert zu werden. Bemerkenswerterweise koinzidierte dieser mögliche Anfang der iranischen – damals noch: persischen – Kinematographie mit den ersten Erdölbohrungen von Seiten der Briten. Anders als in Europa war das Kino im Iran zunächst keine Massenkunst, sondern ein exklusives Elitephänomen, das erst allmählich die höfische Sphäre verließ und ein breiteres Publikum fand. Vor allem war der Kinematograf ein Agent von Moderne und Gegenmoderne zugleich: ein Geschenk und Gift, das wechselweise dazu diente, sich mit der westlichen Zeit zu synchronisieren und zu desynchronisieren: »Iranians resisted, rejected, accommodated, and selectively adapted and celebrated modernity and its features.«¹¹ Nicht ohne Grund geht es in so vielen iranischen Filmen aus Vergangenheit und Gegenwart um Formen der Selbstermächtigung über imaginäre oder reale Besetzungen respektive (Rück-)Eroberungen der Kinoapparatur. Es wird darauf noch zurückzukommen sein.

Zu diesem *Noch-Nicht*, das Makhmalbaf ins Bild bzw. zwischen Bild und Spiegelbild setzt, kommt ein temporales *Nicht-Mehr*: Das Volk ist nicht nur *noch nicht*, sondern auch *nicht mehr* im Bild vorhanden, schließlich entstammt der Film einer Zeit nach der islamischen Revolution 1979, in der nicht nur die gesellschaftspolitischen Versprechen der Revolution wieder in den »Warteraum der (Film-) Geschichte« zurückgedrängt, sondern vor allem auch die Frauen in den Bildhintergrund gedrängt wurden, um dort – vor allem während des Kriegs zwischen dem Iran

und dem Irak, dem sogenannten »ersten Golfkrieg« – allenfalls eine geisterhafte Hintergrundpräsenz einzunehmen.¹²

Mit dem Spiegel spannt Makhmalbaf den filmischen Bildraum somit von Anfang an zwischen zwei Zeitpfeilen auf, die gleichzeitig in die Vergangenheit und die Zukunft weisen. Die Folge ist eine Destabilisierung jenes Ortes, der dem Publikum zugewiesen wird, eine Entfremdung des Zuschauers vom Bild, der dort, wohin er sich imaginär verortet, nie zur Ruhe kommen kann (was übrigens auch Foucault in Bezug auf die Spiegelkonstruktion in Velázquez' Gemälde aufgezeigt hat). Wir finden uns im Spiegel eben nicht als Spiegelbild wieder, sondern sehen uns in eine imaginäre Drehtür zwischen Bild und Bild-im-Bild, Fotografen- und Frauenblick, Anwesenheit und Abwesenheit versetzt. Gefilmte wie auch gemalte Spiegel stiften Unruhe, weil sie verschiedene Blickträger, Blickachsen und Blickpunkte rahmen und anbieten, multiple Besetzbarkeiten, die keine stabilisierbaren Subjekt-Objekt-Verhältnisse ermöglichen. Unser Blick wird in verschiedenste Funktionen, Positionen und Gestalten aufgebrochen, er geht verloren, wird in die fiktive Tiefe des Bildes gezogen, gefangen genommen, abgelenkt, wieder hinausgeführt, aus dem Bild, findet sich jedoch nie dort ein, wo er ausgeht. Als Agent einer Vernäherung von Blicken und virtuellen Gegenschüssen ist der Spiegel immer auch Ort des Scheiterns eben dieser Vernäherung, weil er paradoxe Koexistenzen von Anwesenheit und Abwesenheit, Subjektivität und Objektivität, Drinnen-Sein und Draußen-Sein generiert. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass der Spiegel am Schluss dieser Sequenz vom Fotografen mit dem Leiterwagen aus dem Bild gezogen wird, wodurch Ātiyeh ihre gespenstische Präsenz – als Spiegelbild im Bild – verliert. Was verhandelt wird, ist die Unmöglichkeit des Erscheinens des Menschen im Bild, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund einer Entstellung durch die Zensur (vor wie nach 1979). Auf diese Anrufung der Zukunft folgt eine Interpellation der anderen Art: Wir sehen uns aus dem Bild vom Herrscherblick des Šāh angerufen. Makhmalbaf integriert historische Aufnahmen, die Mozaffar al-Dīn Šāh in Belgien dabei zeigen, wie er an einer Blumenprozession teilnimmt. Bemerkenswert ist, dass dieser mit seinen Blicken permanent die Kamera und somit auch das Publikum adressiert, in einer Mischung aus *interpellation militante*, theatralischem Starposing und verzweifelter trans-textueller Adressierung eines Publikums, das womöglich gar nicht mehr an den nunmehr kinematografisierten Körper des Souveräns glaubt.

Unterbrechung I

Acht Dekaden später wird der Herrscherblick des Šāh von einem anderen Blickregime überschrieben:

»In a regime of paint and paper (most images in Tehran were and are painted), Ayatollah Khomeini was the only living person to be represented through photographic film negative; his was the only image worthy of photography and of mass production. He became the all seeing leader who appears everywhere.«¹³

Was als antikoloniale, sowohl von laizistischen als auch islamistischen Gruppen getragene Volkserhebung gegen die Šāh-Dynastie und ihre »westoxifizierte«¹⁴ Kultur des Spektakels begann, mündete 1979 in die widersprüchliche Konstruktion einer Islamischen Republik, die Gottes- und Volksstaat ineinander zwang.¹⁵ Die Filmindustrie war nach der islamischen Kulturrevolution buchstäblich ausgebrannt, da sich der anti-westliche Ikonoklasmus zunächst auch gegen die Kinostätten richtete. Wenn Michel Foucault als Revolutionsreporter für den *Corriere della sera* im Jahr 1978 schreibt, dass sich hier, in Teheran, ein »ganzes Jahrhundert in Frage gestellt« sieht – »die wirtschaftliche Entwicklung, die Fremdherrschaft, die Modernisierung, die Dynastie, das tägliche Leben, die Sitten« –, dann betraf diese »allumfassende Ablehnung«¹⁶ auch die Kinos als Zentren westlicher Dekadenz, Korruption und Modernisierungsschübe. Anders als im Fall des Bildersturms der Taliban in Afghanistan fünfzehn Jahre später wurde die Bilderproduktion nach der iranischen Kulturrevolution allerdings nicht eingestellt, sondern auf die Implementierung islamischer Werte umgestellt, durch Purifizierung des vorrevolutionären Kinos der Idolatrie mit seinen *film-e farsi*,¹⁷ durch Reformulierung und Neukodierung der Blickstrukturen, durch Zensurauflagen, Importbeschränkungen und Neusynchronisierungen. Das Theater des Šāh wurde mit dem »theatre of chador« (Kate Millett) überschrieben. Revolutionäre Bilderstürme haben allerdings immer auch das Bedürfnis nach neuen Bildern zur Folge, worauf Boris Groys hingewiesen hat.¹⁸ Die neo-ikonophilen Impulse brachen sich in der Allgegenwart von Fotografien und Darstellungen des Staatsgründers, »Obersten Rechtsgelehrten« und »Revolutionsführers« Ajatollah Ruhollah Khomeini Bahn. Zu dieser visuellen Übermacht kam die Omnipräsenz von Märtyrermemorabilien¹⁹ vor allem in Gestalt von Fassadenmalereien an den Häuserwänden in Teheran. Auch die Cinephilie setzte sich fort, wobei sich das Kino unter Bedingungen eines grausamen Kriegs zwischen dem Iran und dem Irak (1980–1988) regenerieren musste, dem längsten Krieg des 20. Jahrhunderts, der von den Architekten des Gottesstaates als Fortsetzung der Revolution mit anderen Mitteln propagiert wurde. Als »heiliger Verteidigungskrieg« wurde dieser Krieg auch mit filmischen Mitteln geführt, Mittel, die durch eben diesen Krieg eine neue Rechtfertigung erfuhren, nachdem sie durch die Kulturrevolution fundamental in Frage gestellt und an einen ästhetischen Nullpunkt herangeführt worden waren. So seltsam es klingen mag: Der Krieg war maßgeblich daran beteiligt, dass der Film weiterleben durfte. Der Anspruch einer Umerziehung der Wahrnehmung vollzog sich mithin vor dem Hintergrund zahlreicher katastrophischer »Transmissionsbrüche« (Yerushalmi) und kriegs- wie filmbedingter »Metamorphosen der Wahrnehmungsfelder« (Virilio). Nach einer Übergangsphase 1979–1982, die sich durch ein ostentatives Desinteresse der neuen Revolutionsregierung an der Filmproduktion auszeichnete – das Kino war weder toleriert noch verboten –, begannen die von Ayatollah Khomeini und seinen ideologischen Architekten entwickelten *commandments of looking* (*ahkam-e negah kardan*) ein islamisiertes Kino mit einer genuinen Ästhetik der Verschleierung, der Ersatzhandlungen und der Indirektheit hervorzubringen, eine »cinematic version of hejab« und eine »islamicate mise-en-scène«, wie das Hamid Naficy nennt.²⁰ Die programmatische

Islamisierung des Kinos nach dem Bildersturm der Revolution – wie sie insbesondere 1982ff. vom »Ministerium für Kultur und islamische Führung« und seinem exekutiven Arm, der »Farabi cinema foundation« vorangetrieben wurde – hatte allerdings keine homogene Schule des Sehens zur Folge, sondern brachte ein komplexes Laboratorium der Wahrnehmung hervor, in dem die Formen des Filmbildes zwischen *haram* (Verbotenem) und *halal* (Erlaubtem), Ikonoklasmus und Ikonophilie ständig neu verhandelt werden mussten. Kulturpolitische und administrative *red lines* ließen sozialkritische Regisseure und Regisseurinnen zu Bilderschmugglerinnen und Verpackungskünstlern werden, die mittels hybriden, polyvalenten, multipel codierten und adressierten Formen (zwischen Allegorie, Camp, Meta-, Sur- und Hyperrealismus) die uneingelösten Versprechen der Revolution in ästhetischen Eigensinn übersetzten.

Ein wichtiger Exponent dieses postrevolutionären sozialkritischen Kinos ist Regisseur Mohsen Makhmalbaf, der heute auf eine schillernde Entwicklung mit zahlreichen Umorientierungen zurückblickt, die er selbst einmal als »Wandel vom Priester zum Künstler«²¹ beschrieben hat. Anders als etwa Abbas Kiarostami, der schon vor 1979 Filme drehte, wurde Makhmalbaf erst durch die Revolution zum Filmemacher.²² Bis zur Revolution saß er als pro-islamischer Guerillero im Gefängnis, da er im Alter von siebzehn Jahren einen Polizisten mit einem Messer attackiert hatte. Seine ersten Filme liefen als Lehrfilme in Moscheen und Gefängnissen. Erst allmählich entwickelte sich Makhmalbaf vom staatstragenden Propagandisten zum sozialkritischen Dissidenten, der mit teilweise autodidaktisch angeeigneten, der Tradition des Agitprop entlehnten Mitteln die von der theokratischen Staatsdoktrin als verwirklicht behaupteten Ideale der Revolution mit dem sozialen Ungleichgewicht der postrevolutionären Realität zu konfrontieren begann.²³

»I believe that cinema has the ability to change society, especially in a country like Iran. The internet arguably killed cinema, as there isn't enough of an audience left, whereas in Iran you still have a lot of people who go to the cinema every day. One of the reasons is that cinema was forbidden in Iran and people are attracted to anything that is forbidden. Another reason is the love of Iranian people for the arts. [...] I also believe that when you look into the mirror in the morning, you want to see whether everything is fine before you leave the house. Cinema is like a mirror that allows and encourages us to watch ourselves and our story through the individuals in the film. Hence, cinema is a great medium to show people to themselves, to correct something in their faces and appearance. [...] Cinema is like a gun. Whereas a gun can only shoot one bullet at a time at one individual, cinema can shoot 24 frames a second at ignorance, so as to bring knowledge to the individual and society. For me cinema is a love of art, a creation and responsibility for society and every human being.«²⁴

In ganz besonders agitatorischer Weise greift Makhmalbaf in seinem Film *Salām Sīnemā* (1995) in die gesellschaftliche Wirklichkeit ein. Es handelt sich um einen Film, der zusammen mit *Nās, er al-Dīn Shāh Āktor-e Sīnemā* (1992, *Once upon a time, cinema*) und *Honarpīsheh* (dt.: *Der Schauspieler*, 1993) eine Trilogie über das utopische respektive heterotopische Potenzial des Kinos bildet und eine ganz besondere Vorstellung von Revolte ausformuliert.

Kino der Grausamkeit

Salām Sīnemā (1995) hat ein groß angelegtes Casting zum Thema, das Makhmalbaf ursprünglich für seinen damals nächsten Film geplant hatte.

»We put an ad saying we wanted to make a film about the cinema's centennial. We thought we should use this point as a beginning, I thought that the topic wouldn't be that interesting for more than half an hour but the people responded enthusiastically; in fact the reality of the situation forced us to make the film we had set to do. That is a film about love for the cinema in honor of its 100th anniversary.«²⁵

Der Ansturm war derart groß, dass Makhmalbaf beschloss, einen eigenen Film über diese Audition zu machen und auf diese Weise das Verhältnis zwischen dem sozialen Imaginären der Revolution und den Versprechen des Mediums Film auszuloten. Es galt, »Elemente eines fehlenden Volkes« (Deleuze) wiederzugewinnen. Dementsprechend eröffnet der Film mit dem Raum der Straße und einem kollektiven Subjekt. Wir sehen eine Menschenversammlung vor den Gittertoren des einst königlichen Qādjären-Palastes, in dem sich seit 1998 das Filmmuseum (*Bāgh-e ferdaws*) befindet. Was sogleich irritiert: Die Kamera zeigt uns das Geschehen aus einer eigentümlich erhobenen-erhabenen Blickposition, sodass uns ein herrschender, geradezu verwaltender Blick auf das Geschehen aufgezwungen wird. Gefilmt wird vom Dach eines einfahrenden Autos, was uns von einer weiteren Kamera gezeigt wird. Überhaupt sind viele verschiedene Kameras vor Ort zu sehen, Foto- und Filmkameras, die zum Teil von den Bewerbern und Bewerberinnen selbst mitgebracht wurden, um das Geschehen einzufangen. Die Menschen weichen vor dem einfahrenden Auto zurück, stehen Spalier am Straßenrand. Dort werden sie *en passant* vom Auto aus mittels *travelling shot* erfasst, abgetastet. Dann irgendwann ist Mohsen Makhmalbaf zum ersten Mal zu sehen, der in der Hand ein Megaphon hält und seine Direktiven verlauten lässt:

»May I have your attention please! Please keep in line. The women are to gather on the balcony. This year is the centenary year of the cinema. That's why we are making a film about people who would like to become film actors. We've already started shooting. Some of you will be chosen to act. You came here because of the ad of the press. But there are too many of you. So please stay in order so

that my assistants can hand out a thousand forms. We will select about a hundred of you and some will get leading roles in the film. You are both the subject and the actors of this film. So I'd like to welcome you to your own film.«²⁶

Der Regisseur tritt als Kontroll-, Ordnungs- und Selektionsmacht auf. Was wie eine Szene kollektiver Selbstermächtigung begann, wie ein *reenactment* der Revolution, mündet in eine Szene der Unterwerfung. »Ihr seid das Subjekt des Films,« lautet Makhmalbafs Botschaft. Implizit heißt das: »Ihr seid ›subiecti‹, das heißt ›Untertanen!‹« Diese Untertanen haben sich vor einem einst königlichen, nach außen hin verspiegelten Qādjären-Palast versammelt, um sich in Listen eintragen zu lassen und um Formulare zu streiten, die wie Flugblätter über ihren Köpfen ausgeschüttet werden. Der erbitterte Konkurrenzkampf um das Recht auf einen Platz im Film zerklüftet das Kollektiv. Es wird handgreiflich und turbulent. Der Ordnungsversuch stiftet Chaos. In das Geschehen hineinmontiert sind immer wieder Videoaufnahmen, die – zumindest scheinbar – den mitgebrachten Kameras der Anwärterinnen und Anwärter selbst entstammen und inmitten der Handgreiflichkeiten entstanden sind. Dann wird von den Außenaufnahmen sehr abrupt in den Innenraum des Qādjären-Palastes geschnitten. Der öffentliche Raum wird durch einen geschlossenen, kontrollierbaren Raum ersetzt, das Kollektiv weiter zersetzt. Es ist Regisseur Makhmalbaf selbst, der in diesem Innenraum einen autoritären Regisseur mimt und die Konkurrentinnen und Konkurrenten strategisch unter Druck setzt: durch diktatorische Regieanweisungen, arbiträre Positionswechsel, inquisitorische Fragetechniken und Aussagen, die scheinbar keinen Widerspruch dulden. Hier eine Montage ausgewählter Sprechakte, die sich in Varianten und variierenden Kombinationen wiederholen:

»Where do you come from? Have you acted before? Just act! Don't move, stay in the light! Why do you want to be a cinema actor/actress? One of you will pass, the others will be eliminated! You have all failed, go away! If I told you that your best role is what you're doing right now, being yourself, would you still rather be an actress? Cry for real! Half of a woman's success is knowing how to arouse pity when she has to.

If you manage to cry, then you are a real artist. If I told you that you won't be hired if you are not able to cry, does it make you cry? Act melodramatic! What do you feel? Are you sad right now? Are you lying? Sing! Shoot! Fall down! Laugh! Talk loud, nothing is private here! What part would you give yourself? Do you want the part of the good or the bad guy? Do you have your parents' permission to be here? Where was your father before the revolution? Act as if your father was here and tell your father that you have become an actress! Show me what you are capable of! If you cry

you'll be accepted. Would you like to be the winner among those five peoples? Who do you think acted the best among you all? You two can compete against each other: The one who thinks that she is the loser should leave. The other one can stay, I will count to ten! If you had to choose, would you rather be an artist or a human person? If you want to stay human: go! There is no room for everyone in the cinema: It's the cinema that's cruel, not me!²⁷

Oft werden die – teilweise vereinzelt, teilweise in Kleingruppen zusammengefasst – Bewerberinnen und Bewerber unter Entscheidungsdruck gesetzt. Die angebotenen Optionen lassen nur wenig Spielraum für Ambiguitäten, da sie manichäisch polarisiert sind: »If you had to choose, would you rather be an artist or a human person?« Totalitäre Systeme tolerieren keine Ambiguitäten. Bemerkenswert ist die experimentelle Anordnung dieses dialogisch-dialektischen Experiments zwischen Kaukasischem Kreidekreis und Milgram-Experiment: Es gibt ein am Boden markiertes Rechteck, einen »Kader«, den die Kandidatinnen besetzen müssen. Hinzu kommt ein Tisch, von dem aus Makhmalbaf die vor ihm stehenden Kandidaten mit Anweisungen konfrontiert, in einer Mischung aus Regisseur und Diktator, (Schock-)Therapeut und (Schieds-)Richter, Ein-Mann-Revolutionstribunal und zum Geständnis zwingender »Pastoralmacht« (Foucault), wobei dieser Begriff unter Moläkratischen Bedingungen reformuliert werden müsste. Und es gibt einen Spiegel, eine reflexive, auch mahnende Instanz, die laut Makhmalbafs eigener Aussage für das Imaginäre des Kinos steht und als eine Art Ideal-Ich an das verlorene revolutionäre Subjekt erinnern soll.²⁸

»Mohsen Makhmalbaf's own philosophy of the film, which was published in a three-volume collection of essays and reviews called *Gong-e khābideh* (*Muted Dreams*, 1993) [...]. *Gong-e khābideh* is an idiom in Persian that describes the disorientation of waking up from a dream and recognizing the physical shapes of reality once again, and the state of *gong-e khābideh* describes Makhmalbaf's career and especially his disillusionment with the dream of the revolution.«²⁹

Die didaktische Anmaßung dieses Experiments besteht letztendlich darin, die Bewerberinnen zu animieren, sich an die Versprechen der Revolution zu erinnern und sich die filmische Produktionsapparatur anzueignen, als Mittel zur Selbstermächtigung und »Technologie des Selbst«.³⁰ Der Widerstand soll zum Nebeneffekt einer von Makhmalbaf vollzogenen dialektischen Impfung werden, welche die Rhetorik der Revolutionspropaganda so lange ins Extrem verzerrt, bis sie von den Bewerbern selbst als inhuman durchschaut wird. *Salām Sīnemā* ist somit nicht nur ein Film über die Bedeutung des Kinos in der iranischen Gesellschaft und die Wunschennergien, die sich an dieses Medium heften oder auch von diesem Medium generiert werden, sondern auch ein buchstäblicher Testfilm: ein *screen test* über

die Autorität des Kinos in einer Gesellschaft, die sich trotz Revolution weiterhin über autoritäre, nunmehr religiöse Abhängigkeitsverhältnisse definiert. Wie weit sind Menschen bereit zu gehen, um in einen Film einzugehen? Sind sie bereit, ihre Ideale aufs Spiel zu setzen, oder werden sie das Medium in den Dienst ihrer sozialen Anliegen stellen? Werden sie in der Lage sein, trotz Druckausübung und räumlicher Beschränkung (= Kadrierung) frei zu sprechen, sich frei zu sprechen, und revoltierende Gesten zu entwickeln? Dies die zentralen Fragen des rastlosen Revolutionärs und *unsettled mind*³¹ Makhmalbaf, der im postrevolutionären Kino die revolutionären, sozialkritischen Momente vermisst, einem Kino, das sogar auf staatlicher Ebene zunächst das Erbe eines *dritten Kinos*, einer Gegen-Kinokultur angetreten hat, wie sie von Fernando E. Solanas und Octavio Getino in ihrem Manifest *Hacia un tercer cine / Towards a third cinema* (1969) eingefordert worden war.³² »Is cinema's revolutionary ideology fervor redirected in support of the state, or does it continue to provide a space for critique?«³³

Was im Rahmen von Makhmalbafs sozialem Experiment dialektisiert und somit denaturalisiert werden soll, ist die Totalität des Dispositivs Kino, das von den Architekten der Theokratie benützt wurde, um bestimmte islamische Werte als nicht hinterfragbar, endgültig verwirklicht und nicht mehr entstellbar zu etablieren. Deplatziert werden soll die Einstellung gegenüber der dominanten Ideologie des Kinos, wobei Makhmalbafs militante Praktiken und Taktiken ganz in der Tradition eines *théâtre en lutte*³⁴ stehen: Die Techniken des Dispositivs werden gegen das Dispositiv selbst gewendet, um im Herzen der Bilderproduktion eine »Bilderstörmaschine« (Christoph Schlingensiefel) zu installieren, die dabei helfen soll, zivilgesellschaftliche Anliegen auszuformulieren.

Simulationsräume

Welches Verständnis von Revolte kann dem dialektisch-didaktischen Experiment in *Salām Sīnemā* unterstellt werden, und welches Verhältnis von Theatralität und Revolte wird dort ausformuliert? An dieser Stelle ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Anwesenheit des Spiegels im Rahmen des Castings durch die Anwesenheit weiterer reflexiver Instanzen in Form von Kameras ergänzt wird: einer eher statischen, auf ein Stativ montierten Kamera, die meistens neben oder hinter Makhmalbaf steht und ihm über die Schulter blickt, sowie mehrerer mobiler Handkameras. Die Kameras sind somit immer auch Mitspielerinnen im Bild und befinden sich, wie die Bewerberinnen, im Widerstreit um das tauglichste, brauchbarste Bild. Ist die Realität des Casting an sich schon eine Fiktionen produzierende Realität, so gibt es hier, in diesem besonderen Fall, zusätzliche fiktionalisierende Rahmungen. Wenn die Bewerber plötzlich – aus verzweifelter Sehnsucht nach einem Platz im Film – zu weinen beginnen, weil sie zunächst nicht auf Befehl weinen können, dann erhält diese emotionale Realität durch das Aufgezeichnet-Werden mit der Kamera einen Fiktionalisierungsgrad, der wiederum als Schirm für die Artikulation privater Anliegen fungiert, da die Bewerberinnen im Weinen erzählen, warum sie unbedingt einen Platz in Makhmalbafs Film erhalten möchten. Fiktionen von Emotionen werden Realität. Wir haben es mit Simulationsräumen zu tun, komplex verschachtelten

Rahmen und Fiktionalisierungsgraden, die ›Authentizitäten‹ generieren, die wiederum in Fiktionen zurückgenommen werden. Im Rahmen eines Castings für einen Film, der letztendlich eben dieses Casting zum Gegenstand hat, bringt ein Regisseur, der einen Diktator mimt und somit auch seine eigene Vergangenheit als religiöser Fundamentalist ins Spiel bringt, Kandidatinnen dazu, Rollen zu spielen, um soziale Anliegen zu formulieren, in einem gesellschaftlichen System, das der Bevölkerung ohnehin permanent abverlangt, Rollen zu spielen. Wenn Makhmalbaf in einem Interview das Leben mit einem ›Gefängnis‹ vergleicht, aus dem es auszubrechen gilt, dann wird auch deutlich, worauf das Experiment aus *Salām Sīnemā* hinauswill: auf die Ausarbeitung filmischer Rollen, die den Kandidaten die Möglichkeit geben, aus diesem Gefängnis namens Leben durch einen Perspektivenwechsel auszubrechen, private Bedürfnisse öffentlich zu machen, diese als kollektive Interessen um- und auszuformulieren und soziale als ästhetische Rollen herauszustellen, im Zuge eines Sich-Wahr-Sprechens durch Vorsprechen.³⁵ Wer darf von welchem Ort aus mit welchen Mitteln sprechen? Was Deleuze über sein *Kino der Minoritäten*, das immer auch ein Volk erfindet, schreibt, kann *mutatis mutandis* auch für Makhmalbafs Kino der Agitation und der widerständigen Sprechakte gelten:

»C'est par là que le cinéma du tiers-monde est un cinéma de minorités, parce que le peuple n'existe qu'à l'état de minorité, c'est pourquoi il manque. C'est dans les minorités que l'affaire privée est immédiatement politique. [...] L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur: double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle: c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs.«³⁶

Unterbrechung II

Besonders deutlich zeigt sich die Auffassung von Revolte, die der Film ausformuliert, in Makhmalbafs Strategie, den Bewerberinnen und Bewerbern – in montagetechnischer Manier – permanent ins Wort zu fallen, um sie dazu zu bringen, aus der Rolle zu fallen und revoltierende Sprechakte – ›paroles en acte‹ und ›actes de parole‹ (Deleuze) – zu produzieren. Die Kamera zwingt uns permanent dazu, Makhmalbafs *point of view*, d. h. die Herrscherperspektive einzunehmen und so, im Herzen des Blicks, unaufhörlich die Stimme des Diktators zu vernehmen, mithin einer Kette von unaufhörlichen Unterbrechungen beizuwohnen. Wie Furio Jesi in seinem Buch *Spartakus. Simbologia della rivolta* (2000) aufgezeigt hat, haben gerade ›Unterbrechungen‹ und ›Suspensionen‹ ein inniges Verhältnis zur Revolte. Während die Revolution die Ereignisse zu einer ›historischen Zeit‹ zusammenfasst, unterbricht die Revolte eben diese Zeit, um eine Eigenzeit, eine Zwischenzeit ereignishaft einzufordern:

»If, following the ordinary meaning of the two words, revolt is a sudden insurrectional explosion, which can be placed within a strategic horizon but which does not in itself imply a long-distance strategy, and revolution is a strategic complex of insurrectional movements, coordinated and oriented over the mid- to long term towards ultimate objectives, then we could say that revolt suspends historical time. It suddenly institutes a time in which everything that is done has a value in itself, independently of its consequences and of its relations with the transitory or perennial complex that constitutes history. Revolution would, instead, be wholly and deliberately immersed in historical time.«³⁷

Auch Walter Benjamin erklärt in seinen Ausführungen zu Bertolt Brechts *epischem Theater* die Unterbrechung und die Sperrung von Gebärden zum »fundamentalen Verfahren der Formgebung«, zu einer Form der »Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen«, wie sie vor allem in der Zitierbarkeit der Geste möglich wird: »Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen. Es ist daher wohl verständlich, daß das epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, ein in spezifischem Sinne zitierbares ist.«³⁸

Ta'ziyeh

Zweifelsohne lassen sich viele Parallelen zwischen den Techniken der Produktion von Verfremdungseffekten, wie sie im epischen Theater Brechts zur Anwendung kommen, und Makhmalbafs Agitatorik des permanenten Unterbrechens finden. Auch kann angenommen werden, dass der Regisseur von *Salām Sīnemā* bestens vertraut ist mit Brechts V-Effekten.

Ich möchte allerdings vorschlagen, einen zusätzlichen kulturspezifischeren Rahmen heranzuziehen, der dem theatralischen Verständnis von Revolte, das in *Salām Sīnemā* ausformuliert wird, eine weitere Dimension abzugewinnen vermag. Zahlreiche Momente und Elemente in *Salām Sīnemā* stehen in engem Dialog mit jenen schiitischen Ritualen und Passionsspielen, Ta'ziyeh genannt, im Zuge derer vor allem im islamischen Trauermonat Moharram dem Martyrium des Imam Hossein (bei Kerbela³⁹) gedacht wird, mit Bußritualen, Aufopferungsimperativen, Klagegebärden, verschiedensten codierten Gesten und ›Pathosformeln‹ (Warburg).

»In Hosseins Schmerz drückt sich das Leiden der gesamten Menschheit aus, sein Tod wurde zum Synonym der betrogenen Menschheitshoffnung auf eine bessere Zukunft. [...] Die Passion Husseins wurde zum Gründungsmythos im kulturellen Gedächtnis der Schiiten.«⁴⁰

Diese Trauerkultur entlang des ›Kerbela-Paradigmas‹ wurde einerseits zum integralen Bestandteil der Revolutions- und Kriegspropaganda der Islamischen Republik, da sich das Scheitern in der Vergangenheit ganz ausgezeichnet für

eine Ideologie der Bewährung, Verbesserung und Aufopferung in der Gegenwart instrumentalisieren ließ. Andererseits fungierten zahlreiche Elemente der Trauerkultur als Manifestation einer Gegenkultur. Gerade im Fall der Ta'ziyeh handelt es sich nicht nur um staatstragende Rituale, sondern auch um eine uralte und immer wieder reaktualisierte, teilweise multipel codierte Dramenform, von der sich neben anderen auch der Regisseur Peter Brook fasziniert zeigte.⁴¹ Es ist eine Art »virtuelle Revolution«,⁴² die sich in spezifischen Farbcodierungen und rituellen Gesten, der Integration des Publikums in die Performance, ständigen Positionswechseln der Akteure sowie in ganz spezifischen allegorischen Strukturen vollzieht und somit stets auch Möglichkeiten politischer Subversion eröffnet. Hinzu kommen nicht-aristotelische Raumstrukturen und zirkuläre Zeitperformanzen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen und miteinander in Dialog treten lassen. Die raumzeitlichen Tropen dieser Passionsspiele wurden von zahlreichen Spielfilmen übernommen und mit filmischen Mitteln weiterformuliert. Abbas Kiarostami, Bahram Beyzaie und eben auch Makhmalbaf nehmen auf unterschiedliche Weise – sei es implizit oder explizit, sei es strukturell oder symbolisch – Bezug auf diese Dramenform und generieren daraus ganz spezifische Zeitstrukturen, Publikumsadressierungen sowie politisch-ästhetische Taktiken der Subversion. Über die Rolle der Passionsspiele als Bestandteil einer *counter history* schreibt Navid Kermani, der die Ta'ziyeh zwischen Verfremdung (Brecht), Katharsis (Aristoteles) und *cruauté* (Artaud) verortet:

»Zum Kollektiv [...] werden die Beteiligten durch die Gemeinsamkeit des Erlebens, der Erinnerung, des Schmerzes, des symbolischen Widerstandes. [...] Die Unterdrücker von damals können dabei mit realen Machthabern identifiziert werden, mit Diktatoren, Kolonialisten oder einfach dem örtlichen Großgrundbesitzer. Besonders im zwanzigsten Jahrhundert, als sie von der Staatsmacht verboten, behindert oder zumindest an den Rand gedrängt wurde, erhielt die Ta'ziyeh oft einen deutlich politisch-oppositionellen Charakter, und während der iranischen Revolution, die sich als ein Aufbegehren gegen den Yazid dieser Zeit verstand, war der Moharram (Anfang Dezember 1978) eine der intensivsten und wichtigsten Phasen.«⁴³

Zahlreiche kathartische Elemente und V-Effekte, die nach Kermani zum zentralen Repertoire dieser Theaterästhetik zählen, finden sich in Makhmalbafs Film wieder: (1) die Gefühlsausbrüche, die keineswegs im Widerspruch zum Anti-Illusionismus der Ta'ziyeh stehen; (2) das permanente Aus-der-Rolle-Fallen, im Sinne eines zitathaften Vorstellens respektive Kommentierens der Rolle; (3) die skelettierende Offenlegung der inszenatorischen Hilfsmittel und Requisiten (»Die Ta'ziyeh kennt keine Hinterbühne. Die Akteure verlassen niemals die Spielfläche [...]. Was auf der Bühne steht, muss mitspielen [...]«); (4) das Verfügen des Spielleiters über die Handlung (»er kann sie neu zusammenstellen, unterbrechen, kommentieren, die

zeitliche Kontinuität aufheben«); (5) die Technik des sogenannten *ta'liq* (»Handlungsunterbrechung in denjenigen Dramen, die nicht die Passion Hosseins darstellen«), (6) das Umschlagen von Weinen in Lachen, (7) der Weg durch den Schmerz zum Kollektiv, (8) das Nachspielen (*reenactment*) von Geschichte(n) und die Investition persönlicher Tragödien und (9) das Durchbrechen der sogenannten »vierten Wand« und, damit zusammenhängend, der Rollentausch zwischen Zuschauer und Schauspieler.⁴⁴ Der Großteil dieser Ta'ziyeh-Ingredienzien kam in Zusammenhang mit *Salām Sīnemā* bereits zur Sprache. Einen Rollentausch vollzieht Makhmalbaf vor allem dann, wenn er im Film jenen beiden Frauen, die besonders widerständig (re-)agieren – »There were only two young ladies who came successfully out of this test and they were the ones who refused to cry just so they can have a part in a film.«⁴⁵ – seinen Diktatorenstuhl anbietet. Nach dem somit vollzogenen Machtwechsel beginnen die beiden Frauen sogleich, die gewonnene Macht einzusetzen und genau jene autoritären Gesten zu reproduzieren, die sie zuvor aus der Perspektive der Ohnmacht über sich ergehen lassen mussten.

Bemerkenswert ist, dass einige Bewerberinnen, die in *Salām Sīnemā* ihren ersten Auftritt haben, dann tatsächlich in späteren Filmen von Makhmalbaf wieder auftauchen. Jene Frau (Shaghayeh Djodat), die gesteht, dass sie den Film benützen möchte, um ein Visum nach Cannes zu erhalten und ihren vertriebenen Freund in Frankreich wiederzusehen, erhielt in der Folge die Hauptrolle in Makhmalbafs *Gabbeh* (1996). Und jener Bewerber namens Mirhadi Tayebi, der schon während des Casting in manichäischer Manier auf die Rolle des »Bösen« festgelegt wird, darf 1996 in *A moment of innocence (Nun va Goldoon)*, einem semi-autobiographischen Film, jenen Polizisten verkörpern, auf den Makhmalbaf zwanzig Jahre zuvor, mit siebzehn Jahren, ein Messerattentat verübte: »In 1974 at the age of 17, Makhmalbaf was arrested for stabbing a policeman and sentenced to be executed. Because he was under the age of 18, though, the death sentence was commuted to life imprisonment.«⁴⁶ Letztendlich benützt Makhmalbaf das Casting auch, um den eigenen Fanatismus und Despotismus aus seiner Zeit als religiöser Fundamentalist durchzuarbeiten. Es ist allerdings auffallend, dass nur einzelne Bewerberinnen und Bewerber Makhmalbafs Diktaten wirklich entschieden widersprechen.

Salām Sīnemā konstruiert keinen homogenen, teleologischen Gedächtnis- und Geschichtsraum, sondern sucht nach übersehenen Möglichkeiten und alternativen Geschichtsverläufen respektive Zukunftsentwürfen. Das revolutionäre Subjekt wird nicht als vollkommen verwirklicht behauptet, sondern als etwas, das es *in actu* erst zu konstruieren gilt, durch Taktiken des Widerspruchs im Widerstand gegen aufgezwungene Rollen. Die montagetechnischen Störungen, die Unterbrechungen, die Makhmalbaf im Zuge des Casting produziert, sollen Gesten der Neu-Eintragung revolutionärer Momente in die Gegenwart provozieren. Der revolutionäre Zukunftshorizont des in der Vergangenheit Übersehenen ist demnach nur am Schnittpunkt zu finden: am Ort der Re-Montage, Destruktion und Entstellung dessen, was war und was anders hätte sein und werden können.

Letztendlich verhandelt *Salām Sīnemā* Fragen nach den uneingelösten Versprechen einer nur auf den ersten Blick homogenen »Revolution«, die

bei genauerem Hinsehen zu einer Polyphonie aus singulären Revolten wird: einer Vielzahl ineinandergreifender und auseinanderdriftender »Unterbrechungen der historischen Zeit« (Furio Jesi).

Endnoten

- 1 Der Text ist im Rahmen des vom SNF geförderten Forschungsprojektes *Nachbilder von Revolution und Krieg. Trauma- und Memoryscapes im postrevolutionären iranischen Kino* entstanden (Seminar für Medienwissenschaft / Lehrstuhl für Medienästhetik, Universität Basel).
- 2 Elfriede Jelinek, Die Schutzbefohlenen, unter: <http://www.elfriedejelinek.com> [12. 01. 2016].
- 3 Hamid Dabashi, *Makhmalbaf at large. The making of a rebel filmmaker*, New York 2008, S. 54.
- 4 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, Bd. V/1, S. 588.
- 5 Anders als Ägypten oder Indien erfuhr der Iran weniger eine militärische Kolonisierung als eine Form kolonialer Gewalt, die Hamid Naficy – mit Gayatri Spivak – als »epistemische Gewalt« bezeichnet. Der Kontakt mit dem Westen und seinen Modernisierungsschüben vollzog sich über Teletechnologien wie das Grammophon und die Kinematographie: Während seiner Europareise ordnete der Shāh der persischen Qājār-Dynastie seinem Hoffotografen an, zwei Filmkameras, rohes Filmmaterial und einige abgedrehte Filme einzukaufen. Während dieser Reise wurden auch Filme gedreht, *actuality films*, wie etwa jener über die Teilnahme des Shāh am belgischen Blumenkarneval, der als der erste iranische Film behandelt wird und Eingang fand in Mohsen Makhmalbafs *Once upon a time, cinema*. Vgl. Hamid Naficy, *A social history of Iranian cinema*, 4 Bde., Durham/London 2011, Bd. I: The artisanal era, 1897–1941, S. 40ff., 73.
- 6 Ian Buchanan (Hg.), *Jameson on Jameson. Conversations on cultural Marxism*, Durham/London 2007, S. 169. »Aber Allegorie bedeutet auch eine *imperfekte* Repräsentation oder das Scheitern von Repräsentation.« Deutsche Übersetzungen der englischen Zitate von Agnes Hoffmann, wo nicht anders vermerkt.
- 7 Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966], Frankfurt a. M. 1971, S. 36. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 25.
- 8 Ebd., S. 25f. »[...] der Spiegel [ist] ein Ort, der dem Bild und dem ihm Äußerlichen gemeinsam ist. Der Spiegel ist [...] auf der Suche vor dem Bild nach dem befindlich, was [aus dem Bild heraus] betrachtet wird.« Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (Anm. 7), S. 38.
- 9 Gilles Deleuze, *Cinéma et politique. Le peuple manque*, in: *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris 1985, S. 282–291, hier S. 282. »[...] wenn es ein modernes politisches Kino gibt, dann auf der Basis, daß das Volk nicht mehr existiert oder noch nicht existiert... das Volk fehlt.« Gilles Deleuze, *Kino und Politik. Das Volk fehlt*, in: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], Frankfurt a. M. 1991, S. 277–288, hier S. 279.
- 10 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton 2000, S. 9.
- 11 Naficy, *A social history of Iranian cinema*, Bd. I (Anm. 5), Bd. I, S. 2.
- 12 Hamid Naficy bemerkt im Zuge seines 3-Phasen-Modells der Entwicklung einer *gendered subjectivity*, dass Frauen in den frühen 1980er Jahren im iranischen Kino fast gänzlich abwesend und auch im Fernsehen *off the air* waren, weil es noch keinen funktions-tüchtigen Zensurapparat gab. Die hierfür zuständige *Farabi cinema foundation*, der exekutive Arm des *Ministeriums für Kultur und islamische Führung* (kurz: *Erschad*) wurde nämlich erst 1983 gegründet. Zusätzlich befördert wurde die Absenz von Frauen in den Bildräumen durch das während dieser ersten Phase vorherrschende Genre des Kriegsfilms. Die zweite Phase war demgegenüber gekennzeichnet durch eine gewisse Hintergrundpräsenz von Frauen, die häufig geisterhaft, nahezu fragmentiert in Erscheinung traten, ohne dass ihre Gesichter in Großaufnahme gezeigt werden durften. Nach Maßgabe der *veiled vision* und der allmählichen Ausarbeitung einer *semiotics of hijab* durfte es dann in der dritten, seit den späten 1980er-Jahren andauernden Phase eine allmähliche Vordergrundpräsenz von Frauen geben. Vgl. Naficy, *A social history of Iranian cinema* (Anm. 5), Bd. IV: The globalizing era, 1984–2010, S. 114 ff.
- 13 Roxanne Varzi, *Warring souls. Youth, media, and martyrdom in Post-Revolution Iran*, Durham 2006, S. 27. »Innerhalb eines Regimes von Malerei und Papier [die meisten Bilder

Endnoten

in Teheran waren und sind gemalt] war Ayatollah Khomeini die einzige lebende Person, die mittels fotografischer Filmnegative repräsentiert wurde; seines war das einzige Bild, das der Fotografie und Massenproduktion wert war. Er wurde zum alles sehenden Führer, der überall sichtbar war.«

- 14 In politischen Essays wie etwa dem Text *Gharbzadegi* (1962) des Dichters Jalal Al-e Ahmad, der zu einer »Inspirationsquelle« für »Khomeini und andere Islamisten« wurde, hatte Verwestlichung einen durchwegs schädlichen, entfremdenden und »pathologischen Sinn«. Nathiyeh Naghizadeh, Andreas Benl, Nachholende Säkularisierung. Bilanz und Perspektiven der iranischen Freiheitsbewegung, in: Stephan Grigat, Simone Dinah Hartmann (Hg.), *Iran im Weltsystem*, Innsbruck 2010, S. 23–31, hier S. 25.
- 15 Einen gemeinsamen Impetus fanden die revolutionären Anliegen in der Front für nationale Unabhängigkeit und der Opposition gegen den Šah. Folgt man dem jüngst erschienen Buch *Foucault in Iran* von Behrooz Ghamari-Tabrizi, dann wurde die Iranische Revolution von 1979 allerdings in erster Linie von einer schiitisch-befreiungstheologischen Matrix und Agenda vorbereitet und getragen. Behrooz Ghamari-Tabrizi, *Foucault in Iran. Islamic Revolution after the Enlightenment*, London/Minneapolis 2016, S. 75ff.
- 16 Michel Foucault, Das mythische Oberhaupt der Revolte im Iran / *Le chef mythique de la révolte de l'Iran 1978*, in: Ders., *Dits et écrits. Schriften in vier Bänden*, hg. von Daniel Defert, François Ewald, unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Bd. III: 1976–1979, Frankfurt a. M. 2003, S. 894–897, hier S. 894.
- 17 Im Genre der *film-e farsi* (wörtlich: persische Filme) werden jene kommerziellen persischen Filme aus der Zeit des Pahlavi-Regimes zusammengefasst, die – orientiert am Vorbild indischer und ägyptischer Filme – mit Songs, Tanzroutinen und leicht bekleideten Frauenkörpern seichte Unterhaltung zwischen Melodramatik und Klamauk bieten.
- 18 Boris Groys, Der Kurator als Ikonoklast, in: Ders., *Die Kunst des Denkens*, Hamburg 2008, S. 87–105.
- 19 »Praktisch jede Familie hat Märtyrer zu beklagen, Märtyrer der Revolution, Märtyrer des Krieges, Märtyrer des Widerstandes gegen das revolutionäre Regime, Märtyrer des Kampfes gegen die Konterrevolution. [...] In keiner anderen Konfession nimmt die allgemeine, nicht auf den Religionsstifter fixierte Idee des Martyriums einen so zentralen, auch dogmatisch relevanten Platz ein wie in der Schia, deren zwölf Imame bis auf den letzten, den »Verborgenen«, als ermordet gelten. Die gewaltige Kraft, die aus der Bereitschaft zum Martyrium erwächst, hat die waffenstarrende, von der gesamten westlichen Welt unterstützte Diktatur des Schahs mit den Mitteln des gewaltlosen Widerstands hinweggefegt; der schiitische Märtyrerkult hat aber auch die iranischen Kindersoldaten im ersten Golfkrieg in die irakischen Minenfelder rennen lassen, um den Panzern den Weg nach vorn und sich selbst den Weg ins Paradies zu ebnet.« Navid Kermani, *Iran. Die Revolution der Kinder*, München 2005, S. 67, 69, 227f.
- 20 Naficy, *A social history of Iranian cinema* (Anm. 5), Bd. IV, S. 111ff.
- 21 Dominik Kamalzadeh, Die uneingelösten Versprechen der Revolution. Von der Propaganda zum Weltkino. Das vielschichtige Werk des iranischen Filmemachers Mohsen Makhmalbaf, in: Sandra Schäfer, Jochen Becker, Madeleine Bernstorff (Hg.), *Kabul/Teheran 1979ff. Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration*, Berlin 2006, S. 316–323, hier S. 317.
- 22 »In my childhood, influenced by my mother, I didn't go to the cinema, because my grandmother was very religious and insisted that if we went to the cinema, God would send us to hell. That's basically why I never went to cinema when I was young. But after I was released from political prison, I suddenly had the chance to see films, which affected me a lot, like a blind person whose veil is lifted and who can see colour and the miracle thereof for the first time. Before I went to prison I had seen two films, but after the revolution when I was 22 years old and discovered cinema properly and realised that this was the most effective medium to tell my story and to talk to society. At the same time though I was also writing novels, short stories and articles. But I became little by little more and more involved with cinema. Literature is only one form of art, but cinema

is a combination of a variety of different arts, such as music, theater, acting, cinematography, photography, set design and sound design.« *A moment of innocence and rebellion. Conversation with Mohsen Makhmalbaf*, unter: <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/interview-with-mohsen-makhmalbaf> [15. 01. 2017]. »In meiner Kindheit bin ich wegen des Einflusses meiner Mutter nicht ins Kino gegangen, weil meine Großmutter sehr gläubig war und darauf bestand, dass wir nicht ins Kino gingen, Gott würde uns sonst zur Hölle schicken. Das ist im Prinzip der Grund, wieso ich nie ins Kino gegangen bin, als ich jung war. Aber nachdem ich aus dem Gefängnis entlassen wurde, hatte ich auf einmal die Gelegenheit, Filme anzusehen, was mich sehr beeindruckt hat, wie ein Blinder, dessen Schleier plötzlich gelüftet wird und der zum ersten Mal Farben und darauf das Wunder sieht. Bevor ich im Gefängnis war, hatte ich nur zwei Filme gesehen, aber nach der Revolution, als ich 22 Jahre alt war und das Kino erst richtig entdeckte und realisierte, dass dies das effektivste Medium war, um meine Geschichte zu erzählen und die Gesellschaft anzusprechen. Gleichzeitig schrieb ich auch Romane, Kurzgeschichten und Aufsätze. Aber ich beschäftigte mich immer mehr mit dem Kino. Literatur ist nur eine Kunstform unter vielen, aber das Kino ist die Verbindung einer Vielzahl von Künsten wie Musik, Theater, Schauspiel, Kinematografie, Fotografie, Bühnenbild-Gestaltung und Sound Design.«

- 23 Der dissidente Regisseur Makhmalbaf, der 1988 mit *Marriage of the blessed* zum ersten Mal die Bühne des Weltkinos betrat, ist heute das Oberhaupt des Familienunternehmens *Makhmalbaf film house*. 2013 hat er zudem Israel besucht, um dort als *ambassador for Iranian art* zu fungieren. Makhmalbaf gilt im Iran mittlerweile als *persona non grata*. Zum Werdegang von Makhmalbaf vgl. Kamalzadeh, *Die uneingelösten Versprechen der Revolution* (Anm. 21).
- 24 *A moment of innocence and rebellion* (Anm. 22). »Ich glaube, dass das Kino die Fähigkeit hat, die Gesellschaft zu verändern, gerade in einem Land wie dem Iran. Das Internet mag das Kino vernichtet haben, insofern ihm jetzt das Publikum fehlt, aber im Iran gibt es währenddessen immer noch einen Haufen Leute, die jeden Tag ins Kino gehen. Ein Grund hierfür ist, dass Kino im Iran verboten war und die Menschen sich von allem angezogen fühlen, was verboten ist. Ein anderer ist die Liebe der Iraner zur Kunst [...] Ich glaube auch, dass man morgens in den Spiegel schaut, um sich zu vergewissern, dass alles in Ordnung ist, bevor man das Haus verlässt. Das Kino ist wie ein Spiegel, der es möglich macht und uns dazu ermutigt, uns und unsere Geschichte durch die Charaktere im Film zu sehen. Insofern ist das Kino ein großartiges Medium, um den Leuten einen Spiegel vorzuhalten, damit sie irgendetwas in ihren Gesichtern und ihrer Erscheinung korrigieren können. [...] Das Kino ist wie eine Pistole. Während diese aber jeweils nur eine Kugel auf ein Individuum schießen kann, kann das Kino 24 Frames pro Sekunde auf Dummheit abfeuern, um Individuen und Gesellschaft neue Einsichten zu bringen. Für mich ist Kino eine Liebe zur Kunst, eine Schöpfung und Verantwortung für die Gesellschaft und alle Menschen.«
- 25 *Reality is a prison. A talk to Mohsen Makhmalbaf* (16. 10. 2013), unter: <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?pa=1&br=190> [15. 12. 2016]. »Wir haben eine Anzeige geschaltet und gesagt, wir wollten einen Film über das hundertjährige Bestehen des Kinos machen. Wir dachten, das sollten wir als einen ersten Aufhänger nehmen; ich dachte, dass das Thema kaum interessant genug für mehr als eine halbe Stunde sein würde, aber die Menschen haben enthusiastisch reagiert; tatsächlich waren wir gezwungen, den Film zu machen, den wir vorgesehen hatten. Das ist ein Film über die Liebe zum Kino anlässlich seines hundertsten Geburtstags.«
- 26 *Salām Sinemā* (Iran, 1995). »Dürfte ich bitte Ihre Aufmerksamkeit haben? Bitte bleiben Sie in der Reihe. Die Frauen sollen sich auf dem Balkon sammeln. Dieses Jahr ist das hundertste Jahr des Kinos. Darum machen wir einen Film über Leute, die gerne Filmschauspieler werden möchten. Wir haben schon angefangen zu filmen. Einige von Ihnen werden ausgesucht werden, um zu spielen. Sie sind hier wegen der Zeitungsannonce. Aber es sind zu viele hier. Also bleiben Sie bitte stehen, so dass meine Assistenten tausend

Endnoten

Formulare verteilen können. Wir werden ungefähr hundert von Ihnen auswählen, und ein paar davon werden Hauptrollen im Film bekommen. Sie sind sowohl der Gegenstand als auch die Schauspieler dieses Films. Ich möchte Sie also zu Ihrem eigenen Film willkommen heißen.«

- 27 *Salām Sinemā* (Iran, 1995). »Wo kommen Sie her? Haben Sie schon einmal gespielt? Spielen Sie einfach! Bewegen Sie sich nicht, bleiben Sie im Licht! Warum möchten Sie ein Filmschauspieler / eine Filmschauspielerin werden? Einer von Ihnen wird durchkommen, alle anderen werden ausgemustert! Sie haben alle versagt, gehen Sie weg! Wenn ich Ihnen sagen würde, dass Ihre beste Rolle das ist, was Sie gerade in diesem Moment tun, während Sie einfach Sie selbst sind, würden Sie immer noch lieber eine Schauspielerin sein? Weinen Sie echt! Der halbe Erfolg einer Frau besteht darin, zu wissen, wie sie Mitleid erregen kann, wenn sie muss. Wenn Sie es schaffen, zu weinen, sind Sie eine echte Künstlerin. Wenn ich Ihnen sagen würde, dass Sie nicht genommen werden, wenn Sie nicht weinen können, brächte Sie das zum Weinen? Spielen Sie melodramatisch! Was fühlen Sie? Sind Sie jetzt traurig? Lügen Sie? Singen Sie! Schießen Sie! Fallen Sie auf den Boden! Lachen Sie! Reden Sie laut, hier ist nichts privat! Welche Rolle würden Sie sich selbst geben? Möchten Sie die Rolle des guten oder bösen Typen? Haben Sie die Erlaubnis Ihrer Eltern, hier zu sein? Wo war Ihr Vater vor der Revolution? Spielen Sie, als ob Ihr Vater hier wäre, und erklären Sie Ihrem Vater, dass Sie eine Schauspielerin geworden sind! Zeigen Sie mir, zu was Sie fähig sind! Wenn Sie weinen, werden Sie genommen. Wären Sie gerne die Gewinnerin unter diesen fünf Leuten? Was denken Sie, wer von Ihnen hat am besten gespielt? Sie beide können gegeneinander antreten: Wer denkt, sie sei die Verliererin, soll gehen. Die andere kann bleiben, ich zähle bis zehn! Wenn Sie wählen müssten, wären Sie lieber eine Künstlerin oder ein Mensch? Wenn Sie menschlich bleiben wollen: Gehen Sie! Es gibt nicht genug Platz für alle im Kino! Das Kino ist grausam, nicht ich!«
- 28 »There are three elements in this film: one is the director's table as a symbol of power, the square where the actors stand around and the 3rd is the mirror which represents the cinema.« Reality is a prison (Anm. 25). »In diesem Film gibt es drei Elemente: eins ist der Tisch des Direktors als Machtsymbol, das Rechteck auf dem die Schauspieler stehen, und der dritte ist der Spiegel, der das Kino repräsentiert.«
- 29 Blake Atwood, *Reform cinema in Iran. Film and political change in the Islamic Republic*, New York 2016, S. 43. »Mohsen Makhmalbafs eigene Philosophie des Films, die in einer dreibändigen Ausgabe von Essays und Rezensionen namens *Gong-e khābideh* [*Muted Dreams*, 1993] erschien. *Gong-e khābideh* ist ein Ausdruck in Farsi, der die Orientierungslosigkeit beim Aufwachen beschreibt, wenn man anfängt, die physischen Formen der Realität wieder wahrzunehmen, und der Zustand des *gong-e khābideh* beschreibt Makhmalbafs Karriere und vor allem seine Desillusion über den Traum der Revolution.«
- 30 Nach Philipp Sarasin hat Michel Foucault in Teheran und in den »spirituellen Selbstverhältnissen«, wie er sie dort »zu erkennen glaubte«, das »Subjekt« und eine bestimmte Selbsttechnik entdeckt: »Die Revolte in Persien zielt laut Foucault in erster Linie auf die Veränderung des Subjekts und seines Verhältnisses zu Gott und zur Welt. [...] Während Foucault in all seinen Studien über den Wahnsinn, das Verbrechen oder die Sexualität untersuchte, wie das Subjekt zu einer bestimmten Wahrheit gezwungen wird bzw. wie »wahre« Aussagen über das Subjekt zustande kommen, stellt er nun die Frage, wie das Subjekt selbst sich in ein Verhältnis zur Wahrheit setzen kann.« Philipp Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 193.
- 31 »In regards to ›unsettled mind‹ I have to tell you that in some countries kids don't memorize all the materials in a book, only some of the important things are memorized. This is a very useful method, that is to memorize the essence of ideas. The principles one lives by, have been formed in the particular time of one's learning. This is when the reality doesn't stay still and doesn't have a continuous meaning. There are principles that if followed, could influence a viewer in a way that a director desires and since the viewer is intelligent and if we believe in psychology, we know that these facts are not idle

and go along with reality. They change, so how can one say that he is not willing to change his principles? When the reality continuously introduces various angles, how could one insist on holding to his own principles? In a world where everything is changing how could we go on repeating ourselves? I put my principles of mind and vision based on relativity of reality. This means I am correcting myself according to the realities that God has created. I mean I don't take my own mind as base, since I believe we are too little compared to reality. I try all the time to change my angles so I can see different views of reality. I never close the door on various aspects of reality.« Reality is a prison (Anm. 25). »In Bezug auf ›Unsettled mind‹ muss ich Ihnen sagen, dass sich Kinder in manchen Ländern nicht alles merken, was in Büchern steht, sondern nur ein paar der wichtigsten Dinge. Das ist eine sehr nützliche Methode, es bedeutet, sich das Wesentliche der Ideen zu merken. Die Grundsätze, nach denen man lebt, haben sich zum Zeitpunkt, zu dem man lernt, entwickelt. Deswegen steht die Realität nie still und hat keine beständige Bedeutung. Es gibt Grundsätze, die, wenn man sie verfolgt, einen Zuschauer genau so beeinflussen könnten, wie ein Regisseur es möchte, und da die Zuschauer intelligent sind und sofern wir an Psychologie glauben, wissen wir, dass solche Tatsachen nicht sinnlos sind und mit der Realität übereinstimmen. Sie verändern sich, wie kann man also sagen, dass man nicht bereit ist, seine Grundsätze zu ändern? Wenn die Wirklichkeit kontinuierlich neue Blickwinkel produziert, wie könnte man darauf bestehen, nur an den eigenen Grundsätzen festzuhalten? Wie können wir in einer Welt, wo sich alles permanent verändert, dabei bleiben, uns einfach nur zu wiederholen? Meine Vorstellungen von Verstand und Wahrnehmung basieren auf der Relativität der Wirklichkeit. Das bedeutet, dass ich mich selbst entsprechend zu den Wirklichkeiten korrigiere, die Gott geschaffen hat. Also ich meine, ich gehe nicht von meinem eigenen Verstand aus, weil ich glaube, dass wir relativ zur Realität viel zu wenig sind. Ich schließe nie die Türen vor der Vielfalt der Aspekte der Wirklichkeit.«

- 32 Vgl. Atwood, *Reform cinema in Iran* (Anm. 29), S. 9ff.
- 33 Ebd., S. 5. »Wird das Feuer der revolutionären Ideologie des Kinos in eine Unterstützung des Staats umgelenkt, oder wird es weiterhin Raum für Kritik schaffen?«
- 34 Vgl. Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris 2007, S. 255ff.
- 35 »In my Cinema Trilogy, ›Hello Cinema‹ focuses on the audience. Even though the first layer is cinema, the second layer is political. When I made this film, Iranian television was full of lies, as the representation of Iranian people just wasn't real. So Hello Cinema is like surgery. I use the knife of cinema and apply it to society, in order to show themselves to themselves. I wanted to show them who they are, so that they wouldn't have to believe in the television version of them. During this time, Iranian people were portrayed as always praying to God and as being violent. However, in actuality they were singing, dancing, drinking in their homes and dreaming to be free.« A moment of innocence and rebellion (Anm. 22). »In meiner Kino-Trilogie befasst sich ›Hello Cinema‹ mit dem Publikum. Auch wenn die erste Ebene das Kino ist, ist die zweite politisch. Als ich diesen Film gemacht habe, war das iranische Fernsehen voller Lügen, und die Darstellung der iranischen Menschen war einfach nicht echt. Insofern ist Hello Cinema wie eine Operation. Ich benutze das Skalpell des Kinos und lege es an die Gesellschaft an, um sie sich selbst zu zeigen. Ich wollte ihr zeigen, wer sie ist, so dass sie nicht an jene Version von sich glauben musste, die das Fernsehen ihr zeigte. In dieser Zeit wurden die Iraner als Menschen gezeigt, die immerzu beten und gewalttätig sind. Wie auch immer, in Wirklichkeit sangen, tanzten, tranken sie bei sich zu Hause und träumten davon, frei zu sein.«
- 36 Gilles Deleuze, *Cinéma et politique. Le peuple manque* (Anm. 9), S. 286ff. »Das Volk fehlt, da es lediglich als Minorität existiert, und dies ist der Grund, weswegen das Kino der Dritten Welt ein Kino der Minoritäten ist. Bei den Minoritäten werden die privaten Angelegenheiten unmittelbar zu politischen. [...] Der Autor geht einen Schritt auf seine Figuren zu, aber die Figuren gehen auch einen Schritt auf den Autor zu: doppeltes Werden. Das Fabulieren ist kein unpersönlicher Mythos, aber auch keine persönliche Fiktion: es

Endnoten

ist eine Rede in actu [*parole en acte*], ein Sprechakt [*acte de parole*], durch den die Figur fortwährend die Grenze überschreitet, die ihre Privatangelegenheiten von der Politik trennt und selbständig kollektive Aussagen produziert.« Deleuze, Kino und Politik. Das Volk fehlt (Anm. 9), S. 283ff.

- 37 Furio Jesi, Spartakus. The symbology of revolt, London/New York/Calcutta 2014, S. 46. »Folgt man der gewöhnlichen Bedeutung der beiden Begriffe, ist eine Revolte eine plötzliche aufrührerische Explosion, die sich innerhalb eines strategischen Horizonts ereignen kann, aber nicht grundsätzlich langfristige strategische Planung impliziert, eine Revolution ist dagegen eine strategische Kombination aufrührerischer Bewegungen, die koordiniert und auf mittel- und längerfristige bis hin zu endgültigen Zielen ausgerichtet ist. In diesem Fall könnte man sagen, dass eine Revolte historische Zeit suspendiert. Sie führt plötzlich eine Zeit ein, in der alles, was getan wird, einen Wert in sich selbst hat, unabhängig von seinen Konsequenzen und seinem Verhältnis zu jenem flüchtigen oder dauerhaften Komplex, der Geschichte konstituiert. Eine Revolution wäre dagegen gänzlich und willentlich Teil der historischen Zeit.«
- 38 Walter Benjamin, Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht, in: Ders., Gesammelte Schriften (Anm. 4), Bd. II/2, S. 519–539, hier S. 535f.
- 39 Der schiitische Wallfahrtsort Kerbela, einst nichts als ein Flecken Wüste, steht für eine halb historisch verbürgte, halb mythopoetisch überhöhte Schlacht (samt Verratsmotiv, Sündenfall und ultimativem Martyrium), die sich Hussein, der Enkel des Propheten Mohammed, im Jahr 680 mit dem Ummayyaden-Kalifen Yazid I. und dessen Soldaten lieferte. Das Martyrium des Hussein wurde zum Referenzpunkt zahlreicher schiitischer Erinnerungsrituale, Passionsspiele und *reenactments*, im Zuge derer die Ereignisse in der Wüste von Kerbela immer wieder als Jetzt-Zeit in die Gegenwart eingetragen werden, um das Publikum in quasi-historische Zeugen zu verwandeln. Es handelt sich um ein kollektives Urtrauma respektive Urdrama.
- 40 Navid Kermani, Die Wahrheit des Theaters. Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung, in: Ders., Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen, München 2014, S. 163–193, hier S. 165 f.
- 41 Ebd., S. 163.
- 42 Ebd., S. 181.
- 43 Ebd., S. 181f.
- 44 Ebd., S. 170ff.
- 45 *Salām Sinemā* (Anm. 27). »Es waren nur zwei von den Frauen, die mit Erfolg durch diesen Text kamen, und das waren diejenigen, die sich geweigert haben zu weinen, damit sie eine Rolle im Film bekommen.«
- 46 A moment of innocence – Mohsen Makhmalbaf (1996), in: The film sufi, unter: <http://www.filmsufi.com/2016/04/a-moment-of-innocence-mohsen-makhmalbaf.html> [30.01.2017] »1974, im Alter von 17 Jahren, wurde Makhmalbaf wegen eines Angriffs mit einem Messer auf einen Polizisten verhaftet und zum Tode verurteilt. Aber weil er unter 18 war, wurde die Todesstrafe in lebenslange Haft umgewandelt.«