

Stadt der Widersprüche, Stadt der Revolutionen

Wittmann, Matthias. (2016) Stadt der Widersprüche. Stadt der Revolutionen. Eine Reise unter die Haut von Teheran. film bulletin. Zeitschrift für Film und Kino (7). pp. 6-13.

Matthias Wittmann

Film- und Medienwissenschaftler, Filmkurator und Essayist,
forscht derzeit im Rahmen des vom SNF geförderten Projekts
«Nachbilder von Revolution und Krieg. Trauma-
und Memoryscapes im postrevolutionären iranischen Kino».

Eine Reise unter die Haut von Teheran

Salaam Cinema (1995) Regie: Mohsen Makhmalbaf





Mossafer / The Traveler (1974) Regie: Abbas Kiarostami

Das iranische Kino nach der islamischen Kulturrevolution verhandelt seine Formen ständig neu. Es ist eine permanente Suche nach ästhetischen Strategien des Widerstands. Im neueren iranischen Filmschaffen stehen Teheran im Zentrum und damit die Milieus und Konflikte, die die grossstädtische Mittelschicht umtreiben.

«[...] in welchen Formen wollt ihr die wunderbaren Bilder zeigen?» (Dschalal ad Din ar-Rumi)

1. Februar 1979: Tausende Menschen haben sich auf einem Friedhof versammelt. Viele halten Konterfeis hoch, die ein und dieselbe Person zeigen. Zuvor wurden viele Bilder zerstört, verbrannt, damit sich nun *ein* Bild reproduzieren, ins Bewusstsein brennen kann. Schauplatz ist Behescht-e Zahra, der Zentralfriedhof Teherans, im armen Süden der Stadt. Dann landet Ruhollah Chomeini mit dem Hubschrauber auf dem Friedhof. In seiner ersten Rede, die er nach der Rückkehr aus dem Pariser Exil dort hält, äussert sich der Gründer des neuen Staats auch zum Kino und erkennt dessen Bedeutung für eine kommende islamische Gesellschaft an. Vielleicht ahnt er auch, dass er im Grund machtlos gegen ein derart mächtiges, weil populäres Kulturgut ist: «Wir sind nicht gegen das Kino, auch nicht gegen Radio und Fernsehen. Das Kino ist eine moderne Erfindung, sein Sinn ist die Erziehung, aber wie Sie wissen, wurde es stattdessen benutzt, um unsere Jugend zu korrumpieren. Wir sind gegen den Missbrauch des Kinos.»

Das Kino galt vor 1979 unter religiösen Autoritäten als «westoxifiziert», immoralisch und dekadent. Nach der islamischen Kulturrevolution sind 180 dieser «Zentren der Dekadenz» niedergebrannt, zerstört, geschlossen worden, 30 davon in Teheran selbst. Anders allerdings als im Fall des Bildersturms der Taliban in Afghanistan stellten die Architekten des Gottesstaats die Bilderproduktion nicht ein, sondern um: durch



Nargess (1992) Regie: Rakhshan Bani-Etemad

Purifizierung der vorrevolutionären Kultur des Spektakels, durch Importverbot – auch in Hinblick auf Filme der Vergangenheit – und durch Zensur im Dienst der staatlichen Implementierung islamischer Werte. Das Theater des Schahs wurde mit dem *theater of chador* (Kate Millet) überschrieben, während des achtjährigen Iran-Irak-Kriegs (1980–88) auch mit dem Theater des Märtyrertums. Die versuchte Uniformierung und Reformulierung des Kinos nach 1979 hatte allerdings keine homogene Schule des Sehens zur Folge, sondern ein komplexes Laboratorium, in dem die Formen des Filmbilds zwischen *haram* (Verbotenem) und *halal* (Erlaubtem), Ikonoklasmus und Ikonophilie, ständig neu verhandelt werden mussten.

Im Juli 2016 versammeln sich abermals Tausende Menschen auf einem Friedhof, um Konterfeis hochzuhalten. Diesmal aber nicht auf einem grossen Friedhof im Süden Teherans, sondern auf dem erheblich kleineren Friedhof von Lavasan im Norden der Stadt. Auch sind die Menschen nicht gekommen, um einer geistlichen Autorität zu huldigen, sondern um dem Begräbnis *Abbas Kiarostamis* beizuwohnen, der dieses Jahr in Paris starb. Die Sonne brennt vom Himmel, die Sargträger schwitzen, die Sonnenbrillen der Trauernden spiegeln die Sonnenbrille Kiarostamis, der auf den Konterfeis zu sehen ist. Dass Kiarostami seine schelmischen Kinderaugen für immer geschlossen haben soll, kann man kaum glauben. Hinter dem Schleier der Sonnenbrille waren die Augen ohnehin fast nie zu sehen.

«Erster Empfang, letzter Abschied» ist auf einem Transparent zu lesen. Kiarostami war das Gegenteil von (gottes)staatstragend; seine Filme würden – wie er selbst einmal meinte – irgendwann auf dem Schwarzmarkt neben Pornofilmen, Homevideos und *bootleg copies* von illegalen Filmen gehandelt. Um eine «screening permission» beim iranischen Ministerium für Kultur und islamische Führung suchte Kiarostami schon lange nicht mehr nach. Für Kiarostami war nach der Revolution wie vor der Revolution: Auf ein Kunstschaffen unter Bedingungen der Zensur antwortete der Ausnahmeregisseeur mit eigenen Mitteln. Ungeachtet der politischen Umbrüche versuchte er, konstant an einem bestimmten filmischen Stil festzuhalten, das heisst einer bestimmten Einstellung zur Welt: «Ich bin weder ein Pro- noch ein Konterrevolutionär.»

Under permanent construction

Das iranische Kino ist vor allem die Geschichte einer Vielzahl an ästhetischen Taktiken des Widerstands gegen Autoritäten, die eben dieses Kino in den Dienst zu nehmen versuchten: sei es in den Gottesdienst nach 1979 oder in den Dienst einer gewaltsamen Zwangsmodernisierung vor 1979, wie sie das Regime des Schahs im Zuge der weissen Revolution (seit 1963) aufzuzwingen versuchte, einer industriellen Revolution, welche die Kluft zwischen der in die Armut getriebenen Bevölkerung und den wohlhabenderen Schichten rapide vergrösserte und jegliche Versuche einer Kritik an der

offiziell fabrizierten industriellen Erfolgsgeschichte unter Zensur stellte. Diese fragmentierte soziale Welt ist nach 1979 keineswegs verschwunden, auch wenn vor dem Umkippen der Volkserhebung in eine repressive islamische Ordnung, als säkulare und religiöse Kräfte, protestierende Mittelschicht und «infame Menschen» (Foucault) noch gemeinsam gegen die «Last der Ordnung der ganzen Welt» (Foucault) vorgingen, sehr viel möglich schien.

Die uneingelösten Versprechen der iranischen Revolution stehen Teheran, dieser auf Zuwanderung gegründeten «Stadt der Revolutionen» (Ali Madani-pour) ins Gesicht und unter die Haut geschrieben. Geprägt wird das Stadtbild immer noch vor allem von jenen Bauskeletten, die schon während der Revolution prominent in Erscheinung traten, als sie von den Aufständischen zu Orten der Demonstration politischer wie religiöser Kollektivität wie Öffentlichkeit umfunktioniert wurden – «Khomeini versprach allen Teheranern das Recht auf ein Haus» (Jochen Becker). Sie zeugen von einem unaufhörlichen Bauboom und geben einer Gesellschaft, die sich im Zustand des permanenten postrevolutionären Umbaus, *under permanent construction*, befindet, geradezu allegorische Gestalt: «In den Ländern ringsum endeten all die Umstürze in Blut, Chaos, Terror. Ich glaube nicht an die Revolution. Ich glaube an den langsamen Wandel», sagt die Menschenrechtsaktivistin und Anwältin *Nasrin Sotudeh*, (nicht nur) bekannt aus *Taxi Teheran* von Jafar Panahi.

Zwischen den eingangs beschriebenen Friedhofsszenen liegen nicht nur fast dreissig Jahre, sondern auch Teheran-spezifische Zerrissenheiten zwischen Moderne und Tradition, Norden und Süden, oben und unten. Zwischen Strassen, die zehn Gehminuten voneinander entfernt sind, können Welten liegen. Hoch urbanisierte, reiche Gegenden verwandeln sich plötzlich in dorfähnliche Siedlungen, mit engen Gassen, entlegenen Orten und eigenen soziokulturellen Regelsystemen. «There is a horrific class gap in our society and you can easily see that in the way people act and carry themselves» (Rakhsan Bani-Etemad).

Chomeini hat sich für seine Rede nicht ohne Grund den armen Süden der Stadt ausgesucht und Kiarostami vielleicht nicht ohne Grund ein Grab im reichen Norden der Stadt erworben. Wenn es in Teheran bergauf geht, dann geht es in Richtung Norden, wo nicht nur die Luft wohlhabender ist. Das kann man aus dem Beginn von Kiarostamis *Close-Up* (1991) lernen. Dort geht es zu Beginn auch hinauf, mit dem Auto durch baumflankierte, gitterförmig angelegte Strassen, gesäumt von Villen hinter hohen Zäunen und Mauern, vor denen Mopeds mit Windschildern stehen. Oft wird der Norden Teherans mit Beverly Hills verglichen. Über Los Angeles lässt sich das Umgekehrte sagen, dort entstand nach 1979 Tehrangeles («Little Persia»), eine der grössten Gemeinden iranischer Emigranten weltweit. «Zwischen Teheran und Los Angeles – Stadt der grössten iranischen Exilgemeinde – existiert eine starke virtuelle Verbindung» (Jochen Becker). *Car-driven towns*

Mahi va Gorbah / Fish & Cat (2013) Regie: Shahram Mokri





Khesht va Ayeneh / The Brick and the Mirror (1965) Regie: Ebrahim Golestan

sind beide Städte, eine eigene Noir-Tradition haben sie auch hervorgebracht. Ihre Filme sowieso. *Hossein Amini* ist 1966 im Iran geboren und hat das Drehbuch zu *Drive* (2011) geschrieben. Er lebt schon lange nicht mehr im Iran. Der Ausdrucksminimalismus und die Berührungsenthaltsamkeit in *Drive* erinnern trotzdem stark an iranische Filme. Vielleicht hat *Ana Lily Amirpour* mit *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) jenen krypto-iranischen Sprit explizit gemacht, den *Drive* implizit antreibt.

Lange Zeit und vor allem nach dem Iran-Irak-Krieg war das internationale Interesse am iranischen Kino auf nur wenige Sujets beschränkt: ländliches Leben, abgeschiedene Dörfer, folkloristische Details und Kinderdarsteller, die stellvertretend das ausagierten, was die Zensur erwachsenen Figuren nicht gönnte. Geht man heute in ein Teheraner Kino, wird deutlich, dass es ganz andere Milieus und Konflikte sind, die insbesondere die grossstädtische Mittelschicht interessieren: Klassen- und Generationengegensätze, alltägliche Unterdrückungserfahrungen, Drogensucht und die Frage nach der Sprengung des Gefüges traditioneller Geschlechterrollen.

Neue und alte «Neue Wellen»

Die filmische Verhandlung der Teheran-spezifischen sozialen Disparität kann bis in die Zeit vor der islamischen Revolution 1979 zurückverfolgt werden: In *Ebrahim Golestans* existenzialistischem Teheran-Noir

The Brick and the Mirror (1965) werden verschiedenste Milieus und Institutionen durchquert, von der Bar über einen Bazar zum Waisenhaus. Wie eine Echokammer fängt der Film das Zittern einer Gesellschaft ein, die in Angst vor der Zensur, vor dem Geheimdienst, der Savak, und den Gewalten einer Modernisierung lebte, die der Bevölkerung von der «weissen Revolution» des Schahs aufgezwungen wurde. Inmitten der beschleunigten Industrialisierungsphase des Schah-Regimes, die das Aufzeigen sozialer Missstände als revolutionären Akt wertete und unter Zensur stellte, konnte sich im Windschatten spezifischer Institutionen zwischen privater und öffentlicher Finanzierung (wie der *Progressive Filmmaker's Cooperative*, dem Golestan Film Workshop oder dem *Zentrum für die intellektuelle Entwicklung von Kindern und jungen Erwachsenen*, kurz *Kanoon* genannt) ein widerständiges, vom italienischen Neorealismus beeinflusstes Autorenkino herausbilden. Viele dieser Autoren lernten ihr Handwerk im Ausland: *Sohrab Shahid Saless* studierte Filmregie in Wien und Paris, *Kamran Shirdel* Architektur, Urbanismus und Regie in Rom, *Dariush Mehrjui* Film und Philosophie an der UCLA in Kalifornien.

Zu dieser sogenannten Neuen Welle zählen neben Golestans kafkaesker Grossstadtvision auch *Dariush Mehrjuis The Cow* (1969) – angeblich Ruhollah Chomeinis Lieblingsfilm und für diesen somit Hauptmotiv, das Kino nach 1979 weiterexistieren zu lassen – und die minimalistischen Filme von *Sohrab Shahid Saless*, der zur wichtigsten Einflussfigur für Abbas

Kiarostami wurde. Saless' *Still Life* (1974) ist ein streng rhythmisierter Film, der jenseits von Symbolismus konsequent materialistisch in klaustrophobischen Miniaturen von der stillgestellten Zeit eines Bahnwärters und seiner teppichknüpfenden Frau erzählt und hierbei die drastische Stadt-Land-Disparität mitverhandelt.

Um die Namenlosen am Rande der Gesellschaft, vor allem der Stadt Teheran, geht es auch in den Avantgardedokumentarfilmen von Kamran Shirdel unter anderem über das Rotlichtviertel Shahr-e No, das dann später während der Revolution niedergebrannt wurde, und ein Frauengefängnis in Teheran. Mit seiner radikal dialektischen Kontrapunktik, die offizielle Erfolgsnarrative und soziale Realitäten gegeneinandersetzt, hat Shirdel einen Stil präfiguriert, der bis zu *Massoud Bahkshis Tehran Has No More Pomegranates* (2006) weiterverfolgt werden kann. Shirdels von Jean Rouch beeinflusster *The Night It Rained* (1967) geht einer kolportierten Heldengeschichte anhand verschiedener Interviews nach, bis sich der angebliche Vorfall – ein Junge hat nächtens einen Zug aufgehalten, um ihn vor dem Entgleisen zu bewahren – in einem Kaleidoskop von Perspektiven auflöst. Was mittlerweile zu einer Art Trademark des iranischen Kinos geworden ist – das Spiel mit der Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion – lässt sich folglich bis in die Zeit vor der Revolution zurückverfolgen. «Kunst ist immer eine Lüge, mit welcher der Künstler in Komplizenschaft mit dem Rezipienten versucht, der Wahrheit näherzukommen», hat Kiarostami einmal gesagt. In einem Land, in dem

verschiedenste Ideologien und Formen um Anspruch auf Übermalung der Wirklichkeit konkurrieren, kann nur die Lüge zur Wahrheit führen.

«Our society needed a cinema with a different point of view»

Während die Filmemacher der ersten Neuen Welle (vor 1979) Kritik an den Autoritäten der Modernisierung und Industrialisierung übten, lagen die sozialkritischen Filmemacher nach der islamischen Kulturrevolution von 1979 im Clinch mit religiösen Autoritäten, die alles taten, um die Ideale der Revolution ungeachtet der sozialen Missstände als verwirklicht zu behaupten. Die vielleicht radikalste Vertreterin einer sozialrealistischen Welle nach 1979 ist *Rakhshan Bani-Etemad*, die bei der internationalen Festivalpolitik zu lange zu wenig Beachtung fand, obwohl ihr mittlerweile fünfzehn Filme umfassendes Werk – darunter *Under the Skin of the City* (2001) oder *Tales* (2014) – eine komplexe Sozialgeschichte Teherans von den Achtzigern bis in die Gegenwart darstellt, eine Reise unter die Haut der Stadt, zu Tabuthemen der Gesellschaft wie Kriminalität, Prostitution und häusliche Gewalt. Shirdels und Golestans Grossstadtsymphonien finden eine Fortsetzung in den eigensinnigen Filmen Bani-Etemads, die sich dezidiert als Künstlerin mit sozialer Verantwortung sieht und in unnachahmlich mutiger Weise ihre Interessen an tabuisierten Themen gegen die Zensur durchsetzt, hierbei aber auch an einem bestimmten

Dah / Ten (2002) Regie: Abbas Kiarostami





Nedamatgah / Women's Prison (1965) Regie: Kamran Shirdel

Alleinstellungsmerkmal des postrevolutionären Kinos festhält: «Our society needed a cinema with a different point of view.» Obwohl lange Zeit international eher unbekannt, kann Bani-Etemad als eine der wichtigsten Exponentinnen eines «Neuen iranischen Kinos» betrachtet werden, das nicht zuletzt auch ein Nachkriegskino war: ein Kino nach dem Iran-Irak-Krieg. Erst mit *Nargess* (1992), ihrem Teheran-Noir über eine Dreiecksgeschichte im Diebesmilieu, wurde Bani-Etemad einem internationalen Festivalpublikum bekannt.

«Selbstverständlich kann man das, was im täglichen Leben passiert, nicht zeigen. [...] Man zeigt nicht die Hochzeitsnacht, sondern die Schuhe vor dem Zimmer», hat Bani-Etemad in einem Interview in der Zeitschrift «Cargo» gesagt. «Realismus» ist im iranischen Kino, mit Frieda Grafe gesprochen, immer schon «Neo-, Sur-, Super- und Hyper-», eine Frage der Form, die gewählt wird, um gerade mit einer Ästhetik der Auslassung und Ersetzung das Nichtzeigbare überdeutlich zu markieren. Es ist faszinierend, welche filmischen Schleichwege und Schlupflöcher die widersprüchliche Grossstadtrealität Teherans gefunden hat, um sich auf der Leinwand artikulieren zu können.

Lost Generation

Gerade gegenwärtig ist im iranischen Kino eine neue sozialkritische Welle anzutreffen, die von einer jüngeren Generation von Filmemachern getragen wird. *Reza Dormishians* impulsiv montiertes, rastlos gefilmtes

Sozialdrama *I Am Not Angry* (2014) über die Wut einer «lost generation» war zwar der Publikumsliebbling des 32. FAJR International Film Festival in Teheran, fand dann aber trotzdem keine Erlaubnis, regulär in den Kinos anzulaufen. Zudem durfte die Geschichte eines iranischen Kurden, der wegen seiner Teilnahme an den Protesten gegen das ergaunerte Wahlergebnis von Präsident Ahmadinedschad im Jahr 2009 von der Universität ausgeschlossen wird und in der Folge mit seiner Freundin durch die Lebensstile und Milieus Teherans zieht, nur in einer stark gekürzten Fassung ausserhalb des Festivalwettbewerbs gezeigt werden.

Ein weiterer herausragender Vertreter einer neuen Generation iranischer Filmemacher ist der Dokumentarfilmemacher *Mehrdad Oskouei* (ausgesprochen: Os-koo-Wee), der 2006 mit seiner Dokumentation über die grassierende Epidemie der «nose jobs» im Iran national wie international Furore machte. In seiner aktuellen sozialkritischen Dokumentation *Starless Dreams* (2016) versucht Oskouei, denen eine Stimme zu geben, die keine haben, in diesem Fall straffällig gewordenen Mädchen in einem Teheraner Korrektur- und Rehabilitationszentrum. Es ist geradezu sensationell, wie unsentimental und trotzdem einfühlsam, wie respektvoll und trotzdem eindringlich, ganz jenseits von konzeptionellen Zurichtungen, Oskouei die Insassen porträtiert, sie von Mord, Drogenabhängigkeit, «runaway» und Autodiebstahl erzählen und hin und wieder sogar einen Witz über Mullahs machen lässt. Und es wurde auch in den Teheraner Kinosälen viel

mitgelacht, wovon ich mich selbst beim diesjährigen FAJR-Filmfestival überzeugen konnte. Dass der Film nach achtjährigem Kampf um eine Drehgenehmigung dann doch gezeigt und gedreht werden durfte – wobei Oskouei dann selbst darauf verzichtete, den Film regulär in den Kinos anlaufen zu lassen, um die Identität der Mädchen zu schützen –, hängt womöglich mit dem Umstand zusammen, dass er auch von sozialem Zusammenhalt und verdämmerten, aber immer noch drängenden Idealen der Revolution erzählt.

Dass auch Filme, die nicht in Teheran angesiedelt sind, die Teheraner Mittelschicht anzusprechen vermögen, gerade weil sie mit Stadt-Land-Differenzen spielen, zeigt *Shahram Mokris* 130 Minuten langer Digitalkamera-Plansequenz-Zeitschleifen-Horrortrip *Fish & Cat* (2013). Der Film wird vom Teheraner Publikum mittlerweile kultisch verehrt. Er sorgte für viel Gesprächsstoff auf Partys und Social-Media-Plattformen und wurde wie kaum ein anderer im Hinblick auf sozialpolitische Implikationen entziffert. Mokri selbst legte in einem Interview nahe, dass die multipel ineinander verschränkten Zeitschleifen auch für jene Zeitloops stehen, in denen die Iraner gefangen seien, in der Hoffnung auf katastrophischen Ausbruch daraus. «My interest in horror movies refers back to the time when they were smuggled into Iran since they were popular while this genre matched the emotional conditions of Iranians.»

Was Mokri, Oskouei und Dormishian vereint und an Bani-Etemad anschliessbar macht, ist ihr Interesse daran, trotz internationalem Erfolg in innigem Kontakt mit gegenwärtigen sozialen Realitäten in Teheran zu bleiben. Eine Eigenschaft, die Kiarostami aufgrund seines internationalen Erfolgs oft abgesprochen wurde. Dass dies allerdings nur bedingt zutrifft, lässt sich an der Gegenüberstellung von Filmen aus der Zeit vor und nach 1979 aufzeigen: *The Traveler* (1974) behandelt eine Art Annäherung an Teheran, wenn ein Junge, der sich in den Kopf gesetzt hat, in die Stadt zu einem Fussballmatch aufzubrechen, alles unternimmt, um an genügend Geld zu kommen und die soziale Segregation zu überwinden. Unvergesslich bleibt jene Szene, in welcher der Junge mit einem kaputten Fotoapparat vorgeblich Porträtfotos macht und sich dafür bezahlen lässt. Schon hier geht es um eine Lüge, die eine spezifische Wirklichkeit produziert. *Ten* (2002) wiederum ist ausschliesslich in Teheran angesiedelt und erinnert daran, dass Jafar Panahis *Taxi* (2015) einen hoch improvisierten Vorläufer hat, der eine Autofahrerin mit wechselnden Passagieren in Austausch treten lässt. Das Auto ist nicht zuletzt deshalb ein derart beliebter Aufenthaltsort im iranischen Kino, weil sich dort die private und öffentliche Sphäre komplex verschränken (dürfen).

Ergänzungen im Imaginären

Das Kino im Iran ist eine obsessive Liebesgeschichte zwischen einer Kunstform und der Bevölkerung, die ihr Leben auf der Leinwand wiederfinden will, es allerdings – und insbesondere das Privatleben – aufgrund der Zensur nie adäquat wiederfinden kann. Filmschauen in

Teheran bedeutet immer auch, Ergänzungen im Imaginären vorzunehmen, zu sehen und zu hören, was nicht zu sehen und zu hören ist. So, wie das geschriebene Farsi keine Kurzvokale kennt – diese werden den Wörtern vonseiten des Lesers, der Leserin eingebildet (oder die Worte werden einfach auswendig gelernt) –, wird auch im Kino das ergänzt, was fehlt. «Man muss mit einem Mangel in den Krieg ziehen gegen die grossen Mächte», hat Kiarostami in einem Gespräch mit Jean-Luc Nancy einmal gesagt. Man muss das Publikum dazu bringen, in die Textur des Films einzubrechen und einzufordern, was fehlt.

Ganz besonders eindringlich erzählt *Mohsen Makhmalbaf* in *Salaam Cinema* (1995) von diesem konstruktiven Einbruch des Publikums in die Textur und Struktur des Apparats: Der Film hat ein Casting zum Thema, das Makhmalbaf ursprünglich für seinen damals nächsten Film geplant hatte. Es kamen nicht Hunderte, wie erwartet, sondern Tausende zu der Location (Bāgh-e Ferdows). Makhmalbaf beschloss, einen Film über dieses Casting zu machen und hierbei die Rolle eines besonders drakonischen Regisseurs/Diktators zu spielen. In einem Experiment, das irgendwo zwischen Kaukasischem Kreidekreis und dem Milgram-Experiment angesiedelt ist, greift er sogar zu drastischen agitatorischen Erniedrigungsmethoden, um zu testen, inwiefern die Bewerber und Bewerberinnen bereit sind, den Diktaten des Regisseurs zu widerstehen und sich die Filmapparatur anzueignen. Es kommt zu komplexen Verschachtelungen von fiktiven Selbstentwürfen und daraus generierter Wahrhaftigkeit. Die Eingangssequenz des Films, in der Bewerber auf einen Platz drängen, sich vor dem Eingangstor des Ferdowsi-Gartens versammeln und das Gitter schliesslich einrennen, erinnert an Szenen aus der Zeit der Revolution. Vor den Toren des Kinos und seinem sozialen Imaginären rufen sich die uneingelösten Versprechen der Revolution in Erinnerung, wobei das Leben zum Gefängnis wird, das Kino zur Chance des Ausbruchs daraus und das Filmbild zu einer sozialen Realität, die ständig neu verhandelt werden muss. x

- Die vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF) und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft (FAG) geförderte und vom Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel (Lehrstuhl für Medienästhetik, Prof. Dr. Ute Holl) in Kooperation mit dem Stadtkino Basel und eikones veranstaltete internationale Konferenz «Image under Construction. Revolution of Forms in Iranian Cinema before and after 1979» (2.–5. November) mit Gästen aus Iran, Europa und den USA bildet den Auftakt der Filmretrospektive «Salaam Cinema. Iranisches Kino vor und nach 1979», die im Stadtkino Basel stattfinden wird. Konzeption und Organisation: Ute Holl, Matthias Wittmann, Hemen Heidari.
- Einmalig, im Rahmen der Konferenz, sind darüber hinaus zu sehen: eine Sneak Preview von Ehsan Khoshbakhts Dokumentation über die Evolution des Mainstreamkinos vor 1979 mit dem Titel *Filmfarsi* (2016), eine einzigartige Dokumentation über die Geschichte der Zensurvorschriften im Iran, *A Cinema of Discontent* (2013) von Jamsheed Akrami, sowie *Jerry & Me* (2012), ein sehr persönlicher Essayfilm von Mehrnaz Saeed-Vafa über Cinephillie in einem transkulturnen, hybriden Raum zwischen Iran und den USA und einer «view from elsewhere» auf die iranische Gesellschaftsgeschichte entlang den Erinnerungen an persisch synchronisierte Jerry-Lewis-Filme.
- www.eikones.ch
- www.stadtkinobasel.ch