



1 Einleitung

In a way, the history of Iranian cinema is the history of cinematic exchange relations with the world.

(Naficy, *The Artisanal Era 3*)

Wien, Herbst 2006: Arash ist Regisseur und für seinen neuen Dokumentarfilm hat er Videomaterial zusammengetragen, das über zwölf Jahre zwischen seinen über die Welt verstreuten Verwandten und ihm ausgetauscht wurde. Dabei geht es letztlich weniger darum, die Familiengeschichte faktgetreu nachzuerzählen oder abzubilden, als dadurch die Verbindung zu etwas aufrechtzuerhalten, das er noch in Iran¹ verortet, wohlwissend, dass es eine Imagination ist, denn das Land seiner Kindheit gibt es so nicht mehr. Eine 1999 stattgefundene Wiedervereinigung in Mekka, bei der der Großteil der Familienmitglieder aus Iran, Schweden, Österreich, Kanada und den Vereinigten Staaten zusammenkamen, bildet den dramaturgischen Dreh- und Angelpunkt des Filmes. *Exile Family Movie* ist ein dokumentarischer Film, ein Film über Familie, Migration, Diaspora und das Filmemachen selbst. Ein Heimvideo, in dem sich die Geschwister Azadeh, Arman und Arash vorstellen, steht am Anfang des Filmes. Der Regisseur kommentiert aus dem Off die darauffolgenden Bilder von sich küssenden und weinenden Menschen wie folgt:

Bevor der Film beginnt, muss ich Sie auf einige Dinge vorbereiten: Diese Bilder werden Sie wohl am häufigsten zu sehen bekommen. Es gibt Dinge, die nicht gesagt werden können. Und die meisten Bilder in dem Film waren ohnehin nicht für Ihre Augen bestimmt, sondern für die meiner Verwandten im Iran².

2 Einleitung

In der darauffolgenden Szene nach dem Intro fordert Arashes Vater, Hamid Riahi, seinen Sohn zu Folgendem auf: „Arash, es wäre besser, wenn du mit diesen Dokumentarfilmen über die Familie aufhörst und dich mit kreativen Themen und gesellschaftlich relevanten Filmen beschäftigst.“⁴³ Der Einstieg des autobiographischen Familienportraits über das Paradoxon von Bildern, die nicht für die Zusehenden bestimmt waren, gleichzeitig nun aber doch gezeigt werden, sowie der Infragestellung des Dokumentarfilmes, der gerade gesehen wird, als gesellschaftlich relevantes Medium hinterfragt formale und funktionale Eigenschaften amateurhafter Heim- und Familienfilme und stellt damit die Frage nach der Reichweite und Wirkmacht von Bewegtbildern selbst. Dies führt zu einer ersten Fragestellung: Welche (gesellschaftlich relevante) Rolle kann der Diasporafilm spielen? Und: Inwiefern unterscheidet er sich dabei von anderen Filmen?

Aufbau, Gliederung und Vorgehen

Bei dem Beginn, diesen Fragen nachzugehen, entfaltet sich ein ganzes Netz an Referenzen, die den Diasporafilm konzeptualisieren und beschreiben. Die weltweite Zerstreuung, wie jene von Arashes Familie in *Exile Family Movie*, ist ein wesentliches Merkmal jeglicher Form von Diaspora. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriff, insbesondere in Abgrenzung verwandter Konzepte – wie beispielsweise dem im Filmtitel enthaltenen Begriff Exil – bildet in der vorliegenden Arbeit den Einstieg in das Themenfeld.

Die Entwicklung eines flexiblen und offenen Begriffes der Diaspora, die den ersten theoretischen Baustein der vorliegenden Arbeit bildet, weist dabei auf gesellschaftliche Transformationsprozesse hin: „The term is a perfect echo of the transformations of the contemporary world (fragmentation of, and challenge to, the nation-state) because of the network structure of diasporas“ (Dufoix 29). Die

von Politikwissenschaftler Stéphane Dufoix in seiner Monographie *Diasporas* beschriebene Netzwerkstruktur weist dabei auf überräumliche Verbindungslinien hin. Der Abkehr von essentialistischen Zuschreibungen liegt in der vorliegenden Arbeit ein Kulturbegriff zugrunde, der, in Anlehnung an die angelsächsischen Cultural Studies, den zweiten theoretischen Baustein dieser Arbeit bildet und Kultur als prozesshaft und in stetigem Wandel begriffen versteht. Im Zusammenhang mit Diaspora wird hierbei, als dritter theoretischer Baustein, stärker das Moment der Differenz herausgekehrt, das eine Infragestellung der schillernden Kategorie des „Hybriden“ nach sich zieht. Hauptaugenmerk wird auf die Herausbildung der Kategorie „iranische Diaspora“ in großen Teilen Europas und Nordamerikas gelegt, die durch eine verstärkte Migration infolge der islamischen Revolution von 1979 und dem darauffolgenden achtjährigen Iran-Irak-Krieg ausgelöst wurde. Als vierter theoretischer Baustein der vorliegenden Arbeit wird dabei der Begriff der Diaspora eng an eine valorisierende (Selbst-)Beschreibung geknüpft, die eine positive kulturelle Verortung nach sich zieht.

Die iranische Diaspora und ihr Filmschaffen eignen sich als Untersuchungsgegenstände deshalb, weil an ihnen exemplarisch sowohl der Wandel von Diaspora als auch jener von Film aufgezeigt werden kann. Dieser Wandel manifestiert sich räumlich, und zwar auf drei Ebenen: dem realen Raum der Diaspora, der sozio-politischen Veränderungen unterliegt; den innerdiegetischen Räumen in den Filmen selbst, die immer wieder neue Themen in den Vordergrund stellen; und dem Film als raumbildendes Element an sich, der seine Medialität stets aufs Neue aktualisiert. Im iranischen Diasporafilm vereinen sich diese verschiedenen Raumdimensionen. Hierbei gibt es durchaus Verwandtschaften zum deutsch-türkischen sowie zum französisch-maghrebinischen Filmschaffen und der wissenschaftlichen Auseinandersetzung damit: Filmwissenschaftler Will Higbee benennt 2013 in der Einleitung seiner Monographie *Post-Beur Cinema: North*

4 Einleitung

African émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000
einen Wandel wie folgt:

There has been a notable move away from perceiving Maghrebi-French and North African émigré filmmaking in France as solely the product of an immigrant cinema produced on the margins of the industry that only speaks to the minority ethnic communities from which it emerges. (3)

Auch Kulturwissenschaftler Ömer Alkın spricht 2017 in der Einleitung zu seinem Sammelband *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* von einem „Wandelnarrativ“, durch welches „sich das Kino über die Migrant_innen zu einem Kino der Migrant_innen wandeln sollte, in denen sie also selbst ihre Repräsentationen und Geschichten filmisch umsetzten – und das mit einigem künstlerischen wie kommerziellen Erfolg“ (2; Hervorhebung im Original). Dieser kommerzielle Erfolg ist nicht rein filmspezifisch. So sagte beispielsweise Kabarettist Michael Niavarani in seinem Programm *Yek Shabe Irani*, welches 1998 am Wiener Kabarett Simpl mit dem Untertitel „persisch-österreichische Comedy Show“ prämierte: „Ich bin ein typischer, ein typischer österreichischer Perser. Wissen Sie warum? Ich kann perfekt deutsch sprechen und perfekt persisch essen.“⁴ Der Sohn eines iranischstämmigen Vaters und einer österreichischstämmigen Mutter verhandelt darin individuelle wie kollektive kulturelle Identität, ebenso das Verhältnis zu Herkunfts- wie Ankunftsgesellschaft und begegnet so kulturellen Klischees und Stereotypen – ähnlich wie beispielsweise seine Kollegen Kaya Yanar (*Was Guckst Du?!*; Sat1 2001–2005), sowie Maz Jobrani und Ahmed Ahmed (*Axis of Evil Comedy Tour*, USA 2005–2007) – in Form der medienwirksamen Ethno-Comedy⁵ mit Humor.

Medien spielen zweifellos generell in und für jegliche Diaspora eine große Rolle. Film jedoch hat für das gesellschaftlich Imaginäre eine besondere Relevanz. Dabei gehe ich davon aus, dass Film nicht nur pures Abbild der Welt,

sondern ein raum- und geschichtsbildendes Element in sich ist. Im eingangs erwähnten Film *Exile Family Movie* beispielsweise filmt Regisseur Arash bei einem Besuch in den Vereinigten Staaten in einem „anderen“ Exil, in dem nach eigenen Aussagen „das Exilantendasein weit unterhaltsamer [wirkt] als in Europa“, das Leben seiner Tante Moti, die seit siebzehn Jahren die Fernsehserie *The Young and the Restless*⁶ verfolgt und ihre Familiensituation mit der Seifenoper vergleicht: Durch die politischen Umwälzungen in Iran ist die Familie in der Welt zerstreut und sie fragt sich, was nun geschähe, würden sich zwei Menschen kennenlernen und nicht wissen, dass sie verwandt sind⁷. Sie hält über das Medium Fernsehen so sinnbildlich die Verbindung zu ihrer Familie aufrecht. Der Film schließt mit einer Szene, in der das Versprechen neuer technischer Möglichkeiten geographische Distanzen und damit die Trennung der Familie zu überwinden dargestellt wird: Durch Videotelefonie kann die Familie sich fortan nicht nur hören, sondern nunmehr auch sehen, das Verschicken von Videokassetten über die Kontinente macht gemeinsamem Teetrinken über das Medium der Webcam Platz⁸. Dieses Beispiel zeigt, dass Film es vermag, diasporische und mediale Räume zu bündeln. Daher ist für die Auseinandersetzung mit Diaspora und Medien in der vorliegenden Arbeit der Film, präziser der Diasporafilm, als epistemologisches Instrument zentral. Aspekte der Produktion, Zirkulation und Rezeption sind dabei nicht unwichtig, in der vorliegenden Arbeit wird es jedoch nicht um Produktions- und Distributionsräume gehen. Den fünften theoretischen Baustein bildet eine Definition, die Diasporafilm als nicht nur außerhalb eines Herkunftslandes produzierte und rezipierte Medienform, der zwangsläufig Identitätskonstruktion und Ortlosigkeit eingeschrieben sind, konzipiert, sondern als eine hochgradig medien- wie raumsensible offene Form und kulturelle Praxis ausweist, die zunehmend ethnische Zuschreibungen – wie sie noch in den Ethno-Comedys vorkamen – verwirft. Film ermöglicht so, Diaspora als Medienraum zu

konzipieren, Diaspora wiederum ermöglicht es, filmischen Transformationsprozessen nachzuspüren. Damit verbunden ist das Erkenntnisinteresse, den Diasporafilm weg von Engführungen ethnischer Zuschreibungen als Ausdruck einer kulturellen Praxis zu verstehen, die nicht nur filmische Räume und Filmwelten schafft, sondern auch in Beziehung zu nicht-filmischen Räumen steht.

Der Raum als konstitutive filmische Repräsentations-, Perzeptions- und Signifikationsform hat mannigfaltige filmtheoretische Ausformungen erfahren.⁹ Die Besprechung der filmischen Räume ist in der vorliegenden Arbeit das Ergebnis der Analysen von sechs durch ihre stilistischen und narrativen Merkmale herausstechenden Filme: *Zanan bidun-i mardan* von Shirin Neshat, *A Girl Walks Home Alone At Night* von Ana Lily Amirpour, *Walls of Sand* von Shirin Eteessam und Erica Jordan, *Persepolis* von Marjane Satrapi, *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi und *Schwarzkopf* von Arman T. Riahi. Die darin vorkommenden neuen diasporafilmischen Räume sind als Weiter- und Fortentwicklung bereits bestehender filmischer Räume in Filmen der iranischen Diaspora zu sehen, zugleich grenzen sie sich gegen diese aber durch individuelle und innovative ästhetische Verfahren ab. Die Kombination von Raum- und Filmtheorien hat in den letzten Jahren bereits interdisziplinäre Ansätze¹⁰ hervorgebracht, die zu einer Erweiterung des Begriffshorizontes des filmischen Raumes geführt haben. Hierbei geht es um ein Verständnis von Raum als ästhetische Kategorie, die durch stetigen Austausch mit nicht-filmischen Räumen geprägt ist und dadurch notwendigerweise Prozesshaftigkeit charakterisiert.¹¹ Daher verstehe auch ich die hier entworfenen neuen diasporafilmischen Räume als dynamische und flexible Kategorien, die im Zusammenspiel ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede insgesamt zu einem erweiterten Verständnis von Diaspora als Medienraum und von Filmen der iranischen Diaspora im Speziellen führen sollen.

Forschungsstand

Der Filmwissenschaftler Hamid Naficy hat die internationale Wahrnehmung für diasporisches Filmschaffen allgemein bereits Anfang der Jahrtausendwende geschärft. Denn eine nationale Kinogeschichte ist ihm zufolge ohne die Berücksichtigung des Filmschaffens der jeweiligen Diaspora inkomplett:

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

Dabei folgt er einer Definition, die Diaspora als „tentacles of the nation“ (Laguerre 648), also als Ausdehnung und Verbreiterung einer Nation, begreift. Diaspora ist in dieser Definition eine direkte Folge politischer und sozioökonomischer Entwicklungen, die außerhalb nationaler Staatsgrenzen ihren Fortlauf finden. Eine Position, die ich, wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein wird, nicht teile.

In seinem Buch *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* unterscheidet er in Bezug auf transnationale Kinophänomene allgemein sechs Kategorien: *Cinema of denial* beschreibt Filme, die im Exil produziert wurden, thematisch jedoch im Herkunftsland verhaftet bleiben und das Exil nicht anerkennen können oder wollen. *Cinema of panic and pursuit* hingegen umfasst Filme, die klaustrophobische Settings und Bildgebungen inszenieren und damit die panischen und klaustrophobischen Zustände ihrer Figuren widerspiegeln, die unter Verfolgung, Stalking, Terror und dergleichen leiden. In *cinema of transition* wiederum behandeln die Filme Phänomene wie Flucht und Migration. Die Filme erzählen vom Warten auf Pässe und Visaanträge an Grenzen und in Dritt-

ländern. Hierbei geht es oft um den Übergang von einem Land, einem Leben ins andere. *Liminal cinema* setzt danach ein, erzählt vom Leben in der Diaspora oder dem Exil und fokussiert dabei auf die Schwierigkeiten und Probleme, die entstehen, wenn als unterschiedlich gedachte Kulturen aufeinandertreffen. *Transnational cinema* ist jenes Filmschaffen, welches von Emigrant_innen produziert wird, jedoch weder die Geschehnisse im Herkunftsland noch das Leben innerhalb der Diaspora thematisiert. *Cinema of return* vereint Filme, die die Suche nach einem Zuhause thematisieren, aber auch – zumeist in Dokumentarfilmen – die physische Rückkehr in das Herkunftsland zeigen (Naficy, *An Accented Cinema* 77–79).

Hamid Naficy hat darüber hinaus zum medialen Schaffen der iranischen Diaspora die wohl umfassendste Forschung betrieben und publiziert. Seine Studie *The Making of Exil Cultures* aus den 1990er Jahren befasst sich beispielsweise mit iranischsprachigen Fernsehstationen und -sendungen in Los Angeles. Im letzten seiner auf vier Bände angelegten Monographie *A Social History of Iranian Cinema* ergänzt und erweitert Naficy 2012 seine Kategorien des *accented cinema* zum Filmschaffen der iranischen Diaspora und fasst es unter den Sammelbegriff *cinema of displacement* (*The Globalizing Era*). Darunter fallen wiederum folgende sieben Subkategorien: *Exilic fiction movies of denial and panic* vereint die Kategorien *cinema of denial* und *cinema of panic and pursuit* und beschreibt jenes Filmschaffen von Menschen, die als politische Flüchtlinge und *Émigrés* im Zuge der islamischen Revolution und des Iran-Irak-Krieges den Iran verlassen haben und in ihren Spielfilmen Narrative rund um die politischen Geschehnisse in Iran (Verfolgung, Terror et cetera), die auch in der Diaspora ihren Fortlauf finden, behandeln (*The Globalizing Era* 400–05). Die nächsten vier Kategorien fokussieren auf den Dokumentarfilm: *Historical documentaries* zeigen die historischen Geschehnisse in Iran aus der Perspektive der Diaspora

(412–21). *Identity documentaries* wiederum zeigen das Leben in der Diaspora selbst und die damit verbundenen Identitätsfragen und -krisen, die durch ein Leben zwischen zwei vermeintlich unterschiedlichen Kulturen auftreten können (422–59). *NGO documentaries* behandeln Themen rund um Menschenrechtsverletzungen in Iran und werden von Nicht-Regierungs-Organisationen außerhalb Irans produziert und finanziert (459–61). *Cinema and arts documentaries* sind Biographien über namhafte iranische Kunst-, Literatur- und Filmschaffende, die außerhalb Irans leben. Diese Filme dienen der Erhaltung des kulturellen Erbes und sind nicht selten mit einer politischen Botschaft verknüpft (461–66). *Avant-garde, experimental and animation* ist eine Sammelkategorie für Kurz-, Experimental- und Videofilme, die vor allem von Frauen gemacht werden und sich stärker im künstlerischen Sektor verorten (467–500). Die letzte Kategorie, *cosmopolitan accented cinema*, knüpft an die Kategorie des *transnational cinema* an und nimmt das Konzept des *accented cinema* auf, erweitert jedoch beide um die kosmopolitische Dimension, die er Filmen und Filmschaffenden zuspricht, die sich von nationalen und transnationalen Zuschreibungen gelöst haben (500–12). Diese Kategorien sortieren und gliedern das große Filmschaffen der iranischen Diaspora und bieten einen Überblick über die vielschichtigen Motivationen, Produktionsbedingungen, Narrative und Stile.

Die Kategorien basieren jedoch auf einem hinterfragbaren Diasporabegriff, da Naficy Filmschaffen als Fortführung von Geschehnissen einer Nation, quasi als „extended nation“, begreift. Dies schließt auch die Kategorien ein, die sich mit dem Leben in der Diaspora auseinandersetzen. Der Referenzpunkt bleibt dabei immer das Ursprungsland Iran. Der Begriff *Iranian diasporic cinema* schließt durch diese Herangehensweise Filme ein, die sowohl außerhalb Irans von Filmschaffenden iranischen Ursprungs produziert wurden als auch das Le-

ben außerhalb Irans zum Inhalt haben, schließt jedoch Filme aus, die sich innerhalb der iranischen Filmproduktion mit Diaspora beschäftigen.

Im Gegensatz dazu möchte ich für eine multidimensionale Betrachtung, die Gemeinschaft und Film sowohl innerhalb wie außerhalb Irans einschließt, plädieren. In Anlehnung an den Sozialanthropologen Michel Laguerre verwendet die Kulturhistorikerin Golbarg Rekabtalaei den Begriff des „cosmo-national cinema“, der dafür einen brauchbaren Ansatz bietet. In ihrer Monographie *Cinematic Modernity: Cosmopolitan Imaginaries in Twentieth Century Iran* heißt es:

The notion of cosmo-national cinema (as a hyphenated construct) [...] underlines the multilateral interactions of homeland and diaspora sites; [...] it also highlights the emergence of a cinema that increasingly spoke to the social thinkers' aspirations for cinematic sovereignty, and attended to national everyday lives, narratives and figures, while relying on the participation of diasporic cosmopolitan communities in Iran, as well as cosmopolitan Iranians in the diaspora for its production, distribution, reception, and cinematic works. (11–12)

Diesem Konzept folgend möchte ich mich in der vorliegenden Arbeit von Naficy's Kategorien distanzieren. Es geht mir darum, die erhöhte Medien- und Raumsensibilität des iranischen Diasporafilmes herauszustreichen. Die lange Tradition des iranischen Filmschaffens, sowohl vor als auch nach der islamischen Revolution, bietet den Nährboden für eine mögliche Neuperspektivierung des Diasporadiskurses, sowohl in Filmen, die innerhalb, wie auch in Filmen, die außerhalb von Iran produziert wurden und werden. Diaspora tritt durch diese Linse betrachtet stärker als kulturell-prozesshaftes und globales denn als ethnisches oder nationales Phänomen auf. Abhängig vom historischen und sozialen Kontext wird der Diskurs rund um Diaspora in den Filmen, die innerhalb, und

jenen, die außerhalb Irans produziert wurden, jedoch unterschiedlich behandelt, wie die nachstehende filmhistorische Kontextualisierung skizziert. Meine Überlegungen wende ich deshalb historisch, um einleitend zu zeigen, dass Diaspora ein prominenter Topos im zeitgenössischen iranischen Film innerhalb wie außerhalb Irans ist. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt in weiterer Folge auf der Filmanalyse des außerhalb Irans produzierten Diasporafilmes und seinen kulturellen Aushandlungsformen, Verortungen und Transformationsprozessen hinsichtlich des filmischen wie nicht-filmischen Raumes. Als epistemologisches Instrument erlaubt es Film, so neu über Diaspora und Welt nachzudenken.

Filmhistorischer Kontext

Am 19. August 1978 wurde das Rex-Kino in der südlichen Stadt Abadan in Iran von Gegnern des Schah-Regimes angegriffen. Dies läutete eine Reihe von Unruhen ein, die am 11. Februar 1979 in jenen Ereignissen mündeten, die als islamische Revolution in die Geschichte eingingen. In der neu gegründeten islamischen Republik Iran stellte sich in den 1980er Jahren die Frage nach der Identität des iranischen Kinos ganz neu. Es sollte den Ballast des alten Regimes abwerfen, neu und politisch sein, aufdeckend und aktivierend, wie Hamid Sadr folgendermaßen zusammenfasst:

To create a new wave of political films, a so-called revolutionary cinema that by definition proposed new freedoms of consciousness, would be to renounce the pre-revolutionary filmmakers. In clichéd terms, revolutionary cinema was a cinema at war with imperialism. This kind of filmmaking excluded profit, the star system and competition. Communication with the people was the objective in film, just as it was the aim of the struggle. To attain that communication, all the frameworks and formulas of an escapist and alienated commercial cinema were rejected. [...]

The work of revolutionary cinema, it was claimed, should not limit itself to negative denunciation, nor to appealing for reflection; it must be a summons for action. [...] It should be a cinema that would not only rebuild and express history but also actively participate in it. (173)

Dies brachte zunächst eine Reihe von Filmen hervor, in denen sich freiheitsliebende (männliche) Protagonisten gegen den Schah, sein Regime und seinen repressiven Sicherheitsapparat, die SAVAK (*Sāzemān-e Ettelā'āt va Amniyat-e Keshvar*), stellten und zumeist aus einer niedrigen sozialen Schicht dadurch in eine höhere soziale Schicht aufstiegen. Andere Filme beschäftigten sich laut Hamid Sadr mit dem Idealtypus des post-revolutionären Menschen: „The most important characteristics of this ideal person – the New Islamic Citizen – were presented as a belief in God, a love of nature, honesty, thrift, a sense of responsibility and dependability, loyalty and devotion, modesty and a passion for equality and justice“ (180). Im Zentrum dieser Filme stand die Unterbrechung der Haupthandlung durch ein Ereignis, welches den Protagonisten läuterte und auf seinem Weg Allah näherbrachte. 1985 produzierte die *Farabi Cinematic Foundation* den Film *Ansuye Meh [Beyond the Mist]*¹² von Manuchihr 'Asgari-Nasab, ein Film, der – teils politisch, teils religiös – als Modellfilm gelten sollte: Ein Mann fährt als neu eingesetzter Exekutivbeamter eines größeren Verwaltungsbezirkes in den Norden Irans. Eine Gruppe Terroristen möchte ihn umbringen, wird aber beim Versuch selbst durch herunterfallende Steine getötet. Er erfährt seine Läuterung, als er wie von Geisterhand aus einem reißenden Fluss gerettet wird. Ein weiterer Figuren-Typus war jener des patriarchalen Führers, angelehnt an die Figur des Ayatollah Khomeinis. Der alte Weise gibt den Jungen väterlichen Rat und führt sie zurück auf den rechten Weg. Filme wie *Sheitan [Devil]* (Akbar Sadiqi, 1980), *Marz [Border]* (Jamshid Haidari, 1981), *Taturah* (Kiumars Pur-Ahmad, 1984) und *Pirak* (Kupal Mishkat, 1984) sollten dadurch

auch anti-westliche und vor allem antiamerikanische Positionen propagieren (Sadr 182–84).

Als der Iran-Irak-Krieg in den 1980er Jahren begann, wurde der Topos sofort vom Filmschaffen aufgenommen. Dominant waren hierbei die Themen Patriotismus und Männerfreundschaft. Diese Filme haben einen klar moralischen Gestus, der darauf abzielt, jene Menschen, die in der Ausnahmesituation des Krieges ein Leben außerhalb Irans wählten, als Verräter zu verurteilen und ein Idealbild von Männern zu entwerfen, die sich mutig dem Kampf stellten. Hierbei gibt es eine Fülle an Filmen, die sich in diesem Zusammenhang zwar noch nicht mit Diaspora im eigentlichen Sinne, jedoch mit ihren Vorbedingungen Migration und Exil beschäftigen. Eingeschrieben in diesen Filmen sind, wie auch bei jenen, die außerhalb Irans produziert wurden, die Erfahrungen der islamischen Revolution (Kritik am Schah, Transition von altem auf neues Regime) und des Iran-Irak-Krieges. Der Unterschied zu Filmen, die in dieser Zeit außerhalb Irans produziert wurden und direkten Bezug auf den Iran-Irak-Krieg nehmen, ist, dass sie zumeist stark ideologisch geprägt sind. Iraj Qadiris *Barzakhi-ha [From Hell]* (1982) beispielsweise zeigt eine Gruppe, die aus Iran fliehen möchte, jedoch während des Ausbruches des Iran-Irak-Krieges in einem Dorf hängen bleibt und sich daraufhin entschließt, gegen den Irak zu kämpfen. Auch in *Visa* (Bahram Raipur, 1987) geht es um den Kampf fürs Vaterland: Ein Arzt schickt seine Familie in die Türkei, um ein Visum für die Vereinigten Staaten zu bekommen, er selber arbeitet in der Zwischenzeit in einem Feldkrankenhaus an der irakischen Grenze. Als der positive Visumsbescheid kommt, drängt er seine Familie zur Rückkehr, denn das Land würde sie brauchen. Pedram Khosronejad bezeichnet diese frühen Kriegsfilme als *sacred defence cinema (Iranian Sacred Defence*

Cinema). Hamid Sadr unterteilt sie wiederum in die drei Kategorien *prisoner-of-war film*, *special-mission film* und *action combat film* (196).

Im Zusammenhang mit dem Diskurs der Diaspora während des Iran-Irak-Krieges ist Ibrahim Hatamikia's Filmschaffen besonders interessant. Sein beim Fajr Film Festival in der Kategorie Bester Film ausgezeichnetes Werk *Az Karkha ta Rhein [From Karkheh to Rhein]* (1992) erzählt die Geschichte von Sa'ïd (Ali Dehkordi), einem Opfer des Iran-Irak-Krieges, der zur Behandlung seiner Erblindung nach Köln kommt. Seine Schwester Leila (Homa Rusta) lebt mit ihrem deutschen Mann (Heinz Neumann) und dem gemeinsamen Sohn Jonas seit vielen Jahren dort. Sa'ïd bekommt nach erfolgreicher ärztlicher Behandlung sein Augenlicht zurück, allerdings wird im Zuge dessen bei ihm auch Leukämie diagnostiziert, offenbar eine Folge der chemischen Gasangriffe während des Krieges. Sa'ïd möchte daraufhin zurück nach Iran, seine Schwester versucht jedoch jeglichen Stress von ihm fernzuhalten. Als Sa'ïd vom Tod Ayatollah Khomeinis erfährt, bricht für ihn eine Welt zusammen und er stirbt bald danach. 1998 wird Hatamikia's Film *Azhans-i shisha-i [Glass Agency]* beim Fajr Film Festival als bester Film ausgezeichnet und machte damit deutlich, dass auch zehn Jahre nach dem Ende des Iran-Irak-Krieges der Krieg als Topos Relevanz hat, wie auch Matthias Wittmann in seinem Text „Krieg und Revolution im Kino des Iran: Eine Telescopage“ hervorhebt: „Der Iran-Irak-Krieg [ist] nicht nur im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft nach wie vor präsent, sondern er spielt – zusammen mit der islamischen Revolution – auch für das Selbstverständnis und die Filmästhetik des iranischen Kinos der Gegenwart eine entscheidende Rolle“ (64). *Azhans-i shisha-i* erzählt die Geschichte zweier Kriegsveteranen, Kazem (Parviz Parastui) und Abbas (Reza Kianian). Letzterer benötigt medizinische Hilfe aus dem Ausland, und als sich Schwierigkeiten bei der Flugbuchung ergeben, nimmt Kazem kurzerhand das ganze Reisebüro in Geiselschaft. Es entspinnen

sich dramatische Dialoge, die Kazem jedoch immer wütender machen, bis ihn die Polizei am Ende überwältigt. Beide Filme zeigen auf unterschiedliche Weise die Folgen des Iran-Irak-Krieges und den Umgang mit der daraus resultierenden (un)freiwilligen Migration.

Die 1990er Jahre waren ein Jahrzehnt der relativen politischen und kulturellen Entspannung und Öffnung, welches das iranische Filmschaffen weg vom Kriegsfilm und der *islamicate period* (*The Islamicate Period*) in eine Phase der Transition führte. Iranische Filme verzeichneten in der internationalen Kino- und Festivallandschaft eine steigende Konjunktur, beginnend mit der Auszeichnung bei den Filmfestspielen von Cannes für Abbas Kiarostamis *Ta'am-i gilās* [*Taste of Cherry*] (1997). Die Forschungsliteratur zum 2016 verstorbenen Regisseur und seinem Filmschaffen ist mannigfaltig und doch einig darin, ihn als das Aushängeschild des iranischen Kinos zu stilisieren.¹³ In seinen Filmen, wie *Khana-yi dust kujast?* [*Where Is the Friends House?*] (1988) oder *Bad ma-ra khwahad burd* [*The Wind Will Carry Us*] (1999), spielen Kinder eine ganz besondere Rolle. Dies hatte laut Hamid Sadr folgende Funktion:

The use of children in these films denounced the horrors of the war and/or dealt with themes central to reconstruction such as poverty, unemployment, the shortage of housing and social strife. Moreover, in their social and geographical inclusiveness they represented a bid to redefine the coordinates of national and cultural identity. (224)

Kinder waren im post-revolutionären iranischen Kino generell beliebte Protagonist_innen.¹⁴ Als Vorreiter gilt Amir Nadiris *Davandeh* [*The Runner*] (1981), die Geschichte eines Jungen aus armen Verhältnissen mit einem ausgeprägten Gerechtigkeitsinn. Der Einsatz von Kindern trug auch zu einer neuen Bildsprache bei, die sich abseits der Narration zu einer Form des *slow cinema* (Luca und

Jorge) hin entwickelte. Der mit Abstand erfolgreichste Film war dabei Majid Majidis *Bacha-ha-yi asamun [Children of Heaven]* (1998), die Geschichte eines Geschwisterpaares, welches sich ein Paar Schuhe teilt, um in die Schule zu gehen. Er erhielt eine Oscar-Nominierung in der Kategorie bester fremdsprachiger Film. Den internationalen Festivalerfolg iranischer Filme führt Hamid Sadr nicht zuletzt auf die entpolitisierte Wirkung von Kindern zurück: „Perhaps the most compelling factor offered by the use of children in these films is that it eased the problem of political judgement by throwing it into the realm of personal experience and feeling. Children could depoliticise the audience’s reactions“ (232).

In den frühen Zweitausenderjahren jedoch sind wieder vermehrt sozialkritische Filme auf dem Vormarsch, die weniger die unschuldige Sicherheit von Kindern vorschieben, sondern mit einer neuen Offenheit Kritik ausüben: In Rakhshan Bani I‘timads *Zir-i pusti shahr [Under The Skin of the City]* (2001) geht es um eine von ihren im Ausland lebenden Söhnen verlassene Mutter, die in einer emotional kalten Umgebung Menschlichkeit zeigt und offen über ihre politischen Einstellungen spricht. Die soziale Situation der Frau wird immer häufiger thematisiert, nicht zuletzt durch den Topos ihres Wunsches nach Auswanderung. Der Konflikt im Außen (Iran-Irak) wird durch den Konflikt im Inneren (Ehe, Familie) abgelöst. Den Löwenanteil der Beschäftigung mit Migration und Diaspora in den Filmen der 1990er Jahre bilden die Themen Heirat, Liebe und Eheleben. Davud Mirbaqiris *Adam barfi [Snowman]* (1994) beispielsweise spielt in der Türkei und erzählt von einem iranischen Mann, Abbas Khakpur (Akbar Abdi), der sich als Frau verkleidet, um einen amerikanischen Mann zu heiraten und so ein Visum für die Vereinigten Staaten zu bekommen. Der Film bricht mit vielen Tabus und war deswegen jahrelang in Iran verboten.

Andere Filme dieser Zeit fokussieren hingegen auf das Zurückkommen. Es sind verstärkt Komödien, die dieses Thema und damit jenes der Diaspora aus iranischer Sicht darstellen. So behandelt beispielsweise der Film *Maxx* (2004) von Saman Muqadam die Geschichte eines irrtümlicherweise nach Iran zurückkehrenden Musikers: Das Ministerium für Kultur und islamische Führung lädt auserwählte Künstler_innen ein, um sie für ihre herausragenden Leistungen zu ehren, und verschickt dazu eine Einladung an einen berühmten Dirigenten. Durch eine Reihe von Verwechslungen landet die Einladung jedoch beim in Los Angeles lebenden Sänger Maxx (Farhad Ayish), der die Einladung trotz anfänglicher Verwunderung annimmt. In Iran angekommen entspinnt sich daraus eine Reihe von tragikomischen Situationen: Maxx spricht gebrochenes Farsi, trägt unpassende Kleidung, kennt die lokalen Gepflogenheiten nicht und seine Musik wird als oberflächlich wahrgenommen. Die Verwechslungskomödie thematisiert die gegenseitige Entfremdung von innerhalb und außerhalb Irans lebenden Menschen mit dem Ziel, „Verwestlichung“ anzuprangern. Am Ende bricht Maxx in Tränen aus und entdeckt seine „wahre“ Identität als Iraner wieder. In einer ähnlichen Richtung verfolgt der Film *Mehman [Guest]* (2014) von Sa'ad Asadi diese Thematik: Hamed (Hessam Navab Safayi) reist mit seiner amerikanischen Verlobten Caroline nach Iran. Sie hat zuvor Brian Gilberts Verfilmung des gleichnamigen Bestsellers von Betty Mahmmudi, *Not Without My Daughter* (1991), gesehen und fürchtet um ihre Sicherheit. Trotz ihrer Liebe zu Hamed flieht sie daher aus dem schwiegerelterlichen Haus. Nach einer Reihe von Missverständnissen findet das Paar am Ende allerdings wieder zusammen. Durch das Genre der Komödie ist es diesem Film möglich, sowohl die stereotypen Vorstellungen der Diaspora aus iranischer Sicht als auch jene des Irans aus dem Blickwinkel einer Amerikanerin überhöht darzustellen, den Konflikt jedoch dann über das Happy End wieder aufzulösen.

Neben dem populären Kino thematisieren in den Zweitausenderjahren auch Autorenfilme wie Asghar Farhadis *Darbareye Elly* [*About Elly*] (2008) die Diaspora: Ahmad (Shahab Hosseini), der einige Jahre in Deutschland verbracht hat und frisch geschieden ist, macht in Iran Urlaub. Mit einigen Freunden verbringt er ein Wochenende am Kaspischen Meer, wo ihn seine Freunde mit Elly (Golshifteh Farahani) bekannt machen. Nachdem eines der Kinder beim Spielen im Meer fast ertrinkt, fällt der Gruppe auf, dass Elly verschwunden ist. Der Film verhandelt hierbei Diaspora auf zwei Ebenen: die des tatsächlichen, wenn auch vorübergehenden, Zurückkommens eines im Ausland lebenden Iraners und die des metaphorischen Weggehens/Nicht-Daseins einer Iranerin.

Jafar Panahis Trilogie *In Film Nist* [*This Is Not a Film*] (2011), *Parda* [*Curtain*] (2013) und *Taxi* (2015) verhandelt Weggehen/Nicht-Dasein wiederum durch die Thematisierung des inneren Exils: Der Regisseur wurde 2010 bei Dreharbeiten zur angefochtenen Wiederwahl von Präsident Mahmud Ahmadi-nedschad verhaftet und mit Gefängnis beziehungsweise Hausarrest sowie Berufsverbot bestraft. Er ließ sich von seinem Berufsverbot nicht beirren und drehte dennoch (k)einen Film: *In Film Nist* (2011) war die große Überraschung auf vielen Festivals im Jahr 2011. Die Legende besagt, dass er auf einem USB-Stick in einer Torte versteckt aus dem Land geschmuggelt wurde¹⁵. Zu sehen ist Jafar Panahi selbst, wie er in seiner Wohnung mit verschiedenen Menschen telefoniert und den Leguan seiner Tochter füttert. Er hat ein Skript geschrieben, welches er vorliest und in seinem Wohnzimmer für die Zusehenden nachstellt. Zwei Jahre später drehte Jafar Panahi einen weiteren Film, diesmal in einem Ferienhaus am Kaspischen Meer. *Parda* (2013) erzählt die Geschichte eines Schriftstellers (Kambuzia Partovi), der sich mit seinem Hund¹⁶ systematisch von der Welt abschottet, indem er alle Fenster des Hauses abhängt. Eine junge Frau (Maryam Moqadam), die sich aus nicht näher erklärten Gründen vor der Polizei verstecken

muss, kommt später hinzu. Am Ende taucht Jafar Panahi selbst auf und befreit alle Fenster wieder von den schweren schwarzen Vorhängen. Im letzten Film seiner Trilogie, *Taxi* (2015), fährt Jafar Panahi, wie in einer Hommage an Abbas Kiarostamis *Dah [Ten]* (2002), als Taxifahrer durch Teheran und unterhält sich mit den verschiedenen Fahrgästen über Leben, Film und Politik. Es sind nicht zufällig ausgewählte Gäste, denn sie alle zitieren auf die eine oder andere Weise Figuren aus Jafar Panahis früheren Filmen (Strohmaier, „Why Stories Matter“). Das Thema Diaspora wird in dieser Trilogie metaphorisch und über enge und geschlossene Räume (Hausarrest, verhangene Fenster, Taxi) dargestellt, die Jafar Panahis Exildasein innerhalb Irans veranschaulichen.

Das Filmschaffen über Exildasein außerhalb Irans nahm, durch Filmschaffende mit iranischem Migrationshintergrund, die außerhalb Irans leben und arbeiten, Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre seinen Anfang. Suhrab Shahid-Salis' Filmschaffen außerhalb Irans ist dabei das früheste Beispiel. Seine Filme *In der Fremde* (BRD, 1974), *Tagebuch eines Liebenden* (BRD, 1976), *Die langen Ferien der Lotte Eisner* (Frankreich, 1978), *Ordnung* (BRD, 1979), *Tschechow ein Leben* (BRD, 1981), *Utopia* (BRD, 1982), *Wechselbalg* (BRD, 1987) und *Rosen für Afrika* (Deutschland, 1990) nehmen zwar weder direkt Bezug auf die politischen Ereignisse in Iran, noch handeln sie direkt vom Leben außerhalb Irans, beinhalten jedoch vorherrschend Themen wie Fremde, Einsamkeit und Klaustrophobie, wodurch laut Hamid Naficy Bezug auf „contemporary tensions and fragmentations as inflected by the dystopic optic and structures of feelings of external exile“ (*An Accented Cinema* 206–07) genommen wird.

Neben den Werken von Suhrab Shahid-Salis gelten Parviz Sayyads *Firistada [The Mission]* (1983) und *Sarhad [Checkpoint]* (1987) als erste Filme, die nicht nur außerhalb Irans produziert wurden, sondern auch das Leben

außerhalb Irans zum Inhalt haben. *Firistada* wurde bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin 1983 gezeigt und erzählt die Geschichte eines frommen jungen Mannes, Davoud Moslemi (Parviz Sayyad), der den Auftrag erhält, einen ehemaligen SAVAK-Offizier des Schahs in New York umzubringen. Der Politthriller nimmt seinen Lauf, die Läuterung des Protagonisten kommt jedoch zu spät, denn er wird auf dem Weg zurück nach Iran umgebracht. Der Film zeigt, ganz im vorherrschenden Geist der damaligen Zeit, eine, wie Christopher Gow betont, überaus „negative view of the experience of displacement“ (95). In *Sarhad* geht es um einen Bus mit Studierenden, die auf dem Rückweg von einer Exkursion in Kanada nach Michigan an der kanadischen Grenze aufgehalten werden. Unter ihnen sind auch Iraner_innen, die Geiselnahme von Teheran, bei der zweiundfünfzig amerikanische Diplomaten_innen vom 4. November 1979 bis zum 20. Januar 1981 in der US-Botschaft in Teheran als Geiseln gehalten wurden, ist brandaktuell, und so entspinnt sich ein Drama um die Einreise der jungen Studierenden in die Vereinigten Staaten. Diese beiden Filme sind thematisch stark mit der politischen Aktualität des Jahres 1979 beschäftigt und problematisieren die Transition zwischen dem alten und dem neuen Regime in Iran sowie deren internationale Auswirkungen. Beide Filme entwerfen indes ein polarisiertes Weltbild, welches klar die Vereinigten Staaten voranstellt und die Differenz zwischen den innerhalb und außerhalb Irans lebenden Menschen besonders hervorkehrt.

Ende der 1980er Jahre stehen in Folge der islamischen Revolution und des Iran-Irak-Krieges vor allem die Themen Flucht und Migration im Vordergrund, eine etablierte Diaspora, mit Iraner_innen, die sich bereits länger in einem Ankunftsland aufhalten, dort sozial und beruflich Fuß gefasst haben, wird noch nicht dargestellt. Die Spielfilme *The Suitors* von Ghasem Ebrahimian (USA, 1988) und *Mihman-ha-yi Hotel Astoria [Guests of Hotel Astoria]* von Reza

Allamehzadeh (USA, 1989) behandeln die Themen hierbei auf unterschiedliche Weise. *The Suitors* handelt von einer jungen Frau namens Maryam (Pouran Ezrafil), die mit ihrem Mann (Assurbanipal Babila) nach New York zieht. Nachdem ihr Mann versehentlich bei einer Auseinandersetzung mit der Polizei zu Tode kommt, ringen seine Freunde um den Platz als neuer Mann an ihrer Seite. Der Film wurde bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 1988 gezeigt und international gefeiert, die Diasporapresse jedoch verurteilte den Film wegen seiner allzu stereotypisierten Darstellung von Iraner_innen vs. US-Amerikaner_innen. *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* handelt vom jungen Ehepaar Puri (Shohreh Aghdashloo) und Karim Karimnia (Mohsen Marzban), das mithilfe eines Schleppers in die Türkei flieht. Im Hotel Astoria in Istanbul treffen sie auf weitere iranische Flüchtlinge und warten vergeblich auf ein Visum für die Weiterreise in ein westliches Land. Der Film wird in der Forschungsliteratur als Paradebeispiel der „exilic hotel-films“ (Naficy, *An Accented Cinema* 250) angeführt, in dem der Topos der „westering journey“ (225) als Inbegriff der Darstellung von Migrationserfahrung dominiert: „*Guests of the Hotel Astoria* effectively depicts the ennui of the émigré experience, as the characters wait in the hotel for days, weeks and months on end, for information about their own future and the fates of their families and friends“ (Gow 90). Beide Filme thematisieren Flucht und Freiheitsbestrebung als Folgen der islamischen Revolution und des Iran-Irak-Krieges für Menschen verschiedener Gesellschaftsschichten.

In den 1990er Jahren ist die Anzahl der Filme überschaubar und umfasst Filme, die sich zunehmend in Komödien dem Leben innerhalb einer sich etablierenden Diaspora nähern. Die Komödie *I Love Vienna* von Hushang Allahyari (Österreich, 1991) und die beiden autobiographischen Dokudramen *I Don't*

Hate Las Vegas Anymore (USA, 1994) und *In the Bathtub of the World* (USA, 1999) von Caveh Zahedi sind hierbei zu nennen.

I Love Vienna kann als erste Komödie des iranischen Filmschaffens außerhalb Irans bezeichnet werden und handelt von einem in Teheran ansässigen Deutschlehrer, Ali Mohammad (Fereydoun Farrokhzad), und seiner Liebe zu Wien. Als er mit seinem Sohn Kourosch (Kourosch Allahyari) und seiner Tochter Maryam (Maryam Allahyari) einen Besuch bei seinem Neffen Jamshid (Michael Niavarani) in Wien macht, landet er in einem zwielichtigen Hotel und kommt schnell darauf, dass sein Bild von Wien genauso falsch ist wie jenes, welches die Wiener_innen von ihm haben. Eine Liebesgeschichte zwischen ihm und der Österreicherin Marianne (Dolores Schmidinger) sowie zwischen Jamshids Freund Karol (Artur Gawryluk) und Maryam entspinnt sich. Der Film verhandelt kulturelle Differenzen, insbesondere Identität und deren Konstruktion als Abgrenzung gegen das „Andere“ (Strohmaier, „Irangeles: Migration“). Caveh Zahedis *I Don't Hate Las Vegas Anymore* wurde 1994 in den Vereinigten Staaten produziert und zeigt die Reise des Regisseurs mit seinem iranischstämmigen Vater Ali und seinem jugendlichen Halbbruder Amin während der Weihnachtsfeiertage von Los Angeles nach Las Vegas. Caveh unternimmt diese Reise, um die Familienbande durch gemeinsamen Drogenkonsum neu zu stärken. Caveh Zahedis *In the Bathtub of the World* wurde ebenfalls in den Vereinigten Staaten produziert. Das Filmtagebuch besteht aus dreihundertfünfundsechzig Filmaufnahmen aus dem Leben und Alltag des Regisseurs. Beide Filme behandeln Identitätsfragen eines in zweiter Generation in den Vereinigten Staaten lebenden Iraners und experimentieren mit filmischen und ästhetischen Formen. Caveh Zahedis Filme sind, im Gegensatz zur durchwegs negativen und tragischen Perspektive in den Filmen der 1980er Jahre, stärker mit den Themen rund um die mögliche Kohabitation kultureller Differenz und Diversität beschäftigt.

In den darauffolgenden 2000er Jahren stieg die Anzahl der in der Diaspora produzierten und von einem Leben in der Diaspora handelnden Filme. *Walls of Sand* von Shirin Etessam und Erica Jordan (USA, 2000), der im Kapitel „Neue diasporafilmische Räume“ näher analysiert wird, ist hierbei als einer der ersten Filme zu nennen. Kurz nach den Anschlägen des 11. September 2001 in New York erscheinen zwei weitere Filme – *America So Beautiful* von Babak Shokri-an (USA, 2001) und *Maryam* von Ramin Serry (USA, 2002) –, die ihre Erzählungen in den 1970er Jahren ansiedeln und rund um die Geiselnahme in der amerikanischen Botschaft in Teheran der ersten Novembertage des Jahres 1979 aufbauen: *America So Beautiful* handelt von den Schwierigkeiten der ersten Generation, im Land der unbegrenzten Möglichkeiten Fuß zu fassen und erfolgreich zu werden. Im Film *Maryam* geht es um ein fünfzehnjähriges Mädchen der zweiten Generation, Mary Amin (Maryam Parris), die in den Vereinigten Staaten mit ihren Eltern im mittelständischen New Jersey integriert ist und deren Leben in Folge der Geiselnahme von Teheran 1979 außer Kontrolle gerät. Beide Filme beziehen sich auf die Geiselnahme von Teheran 1979, die vor allem für in den Vereinigten Staaten lebende Iraner_innen prägend war und deren Lebensrealität beziehungsweise Diasporaerfahrung kennzeichnete. Die Nachwehen der Ereignisse von 9/11 lösten ähnliche Reaktionen aus und so sind beide Filme auch als indirekte Kommentare auf diese, der in den Vereinigten Staaten ansässigen iranischen Diaspora spezifische, Verschränkung von Politik und Lebenserfahrung zu interpretieren.

Ein vorherrschendes Thema in all diesen Filmen ist die Familie, ihr Alltag, ihre Werte, aber auch ihre Zerrissenheit. Besonders in den Fokus stellt dies Susan Taslimis Regiedebüt *Hus i Helvete* (Schweden, 2002), die Geschichte eines Familienvaters (Hassan Brijany), dessen traditionelle Werte durch das

Verhalten der Frauen in seinem Leben auf den Kopf gestellt werden: Seine Frau möchte beruflich tätig sein und eine eigene Karriere haben, und bei der Hochzeit seiner ersten Tochter Gita (Meliz Karlge) wird der Nebenerwerb seiner zweiten Tochter Minu (Melinda Kinnaman) als Stripperin in den Vereinigten Staaten enthüllt. Es sind die Konflikte zwischen erster und zweiter Generation beziehungsweise zwischen den Geschlechtern, alten und neuen Werten, die in diesem Film thematisiert werden. Maryam Kashani ihrerseits zeichnet ihre Familiengeschichte in ihrem Dokumentarfilm *Best in the West* (USA, 2011) anhand von alten Fotos und Videos, sowie Interviews mit ihrem Vater und dessen Freunde, die alle Frauen verschiedenen ethnischen Ursprungs geheiratet haben, nach und verknüpft diese mit den historischen und politischen Ereignissen der 1960er und 1970er Jahre. Bezeichnend ist hierbei die dezidiert multikulturelle Dimension, die nicht zuletzt durch ihre eigene Person – verkörpert im Voice-Over des Filmes – herausgekehrt wird. Auch Shahram Entekhabi verwebt, wie der Titel bereits verrät, in *My Mother, The History of Iran* (Deutschland, 2015), dokumentarische Szenen mit einem Monolog. Bilder von Frauen und Mädchen werden mit einem Voice-Over kombiniert, das auf Interviews mit seiner Mutter, der Schauspielerinnen Aghdas Dabestani, beruht.

Ein weiteres Thema bleibt nach wie vor die Migrationserfahrung selbst. Der erste Spielfilm des Regisseurs Arash T. Riahi, *Ein Augenblick Freiheit* (Österreich/Frankreich, 2008), folgt gut zwanzig Jahre später einer ähnlichen Struktur wie Reza Allamehzadehs *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* und erzählt die Geschichte verschiedener Flüchtlingsgruppen auf ihrem Weg von Iran über die Türkei in den Westen. Die erste Gruppe ist das Ehepaar Lale (Behi Djanati Atai) und Hassan (Payam Madjlessi) mit ihrem Sohn Kian (Kamran Rad). Die zweite Gruppe sind die jugendlichen Freunde Ali (Navid Akhavan) und Mehrdad (Pou-rya Mahyari) mit seinen zwei kleinen Cousins Azy (Elika Bozorgi) und Arman

(Sina Saba), die zu ihren Eltern (Toufan Manoutcheri und Michael Niavarani) nach Österreich gebracht werden sollen. Die dritte Gruppe ist ein ungleiches Freundespaar: ein älterer Iraner (Said Oveissi) und ein jüngerer Kurde (Fares Fares), von denen der Ältere, Abbas, schon seit Jahren vergeblich auf eine Einwanderungserlaubnis in die EU wartet, der Jüngere, Manu, wiederum optimistisch in die Zukunft blickt. Sie alle treffen sich in einem Hotel in Istanbul, wo sie auf den positiven Bescheid ihrer Asylanträge warten. Durch verschachtelte Figurenkonstellationen verhandelt der Film hybride Identitätskonstruktion in geteilten, gedoppelten oder gespaltenen Figuren, die von einer tiefen Dissonanz zwischen Innen und Außen geprägt sind und daher fragmentarisch dargestellt werden (Strohmaier, „Irangeles“).

Neue Themen sind im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends die Beschäftigung mit Kunst, Geschlecht und Sexualität. Diese Themen sind besonders vor dem Hintergrund der in Iran praktizierten Zensur virulent und dienen der Diaspora als Abgrenzungsmechanismus. An ihnen wird sowohl die Kritik an der gesellschaftspolitischen Situation in Iran laut als auch das Zelebrieren des Lebens in der Diaspora sichtbar. *Fifi az khushhali zawza mikishad [Fifi Howls from Happiness]* von Mitra Farahani (Frankreich/USA, 2013) ist das Künstlerporträt des Malers Bahman Mohassess, dessen Skulpturen in Iran für Aufsehen sorgten und der in Rom im Exil lebt. Die Filme *Seahorses* von Rahman Milani (Norwegen, 2007) und *Sharayat [Circumstance]* von Maryam Keshavarz (USA, 2011) beschäftigen sich mit dem Thema der in Iran verbotenen Homosexualität. *Seahorses* zeigt den Alltag des schwulen Paares Babak (Rahman Milani) und Paul (Martin Niedermair) mit ihrem Kind Mina (Helia) in Oslo, wohingegen *Sharayat* das Setting nach Teheran verlegt und die verbotene Liebe zweier junger Frauen, Atafeh (Nikohl Boosheri) und Shirin (Sarah Kazemy), zeigt.

Hamsaya [The Neighbor] von Naghmeh Shirkhan (USA, 2010) erzählt wiederum die Geschichte einer alleine wohnenden Frau, Shirin (Azita Sahebjam), die ihren Liebhaber zum Sex in Hotels trifft und sich ansonsten in ihrer Wohnung in einem amerikanischen Vorort vor der Welt und den Erinnerungen an Iran versteckt, bis sie mit der neu eingezogenen Nachbarin Leila (Tara Nazemi) und deren Tochter Parisa (Parisa Wahedi) in Berührung kommt.

Der mit Abstand kommerziell erfolgreichste Film der iranischen Diaspora ist Marjane Satrapis und Vincents Perronau's *Persepolis* (Frankreich, 2007). Der Film basiert auf der gleichnamigen autobiographischen Graphic Novel der Regisseurin und wird im Kapitel „Neue diasporafilmische Räume“ näher analysiert. Marjane Satrapis und Vincent Perronau's zweiter gemeinsamer Spielfilm, *Poulet aux prunes [Chicken with Plums]* (Frankreich, 2011), erzählt die Geschichte des Geigers Nasir-Ali Khan (Matthieu Amalric), der in den 1950er Jahren in Teheran lebt. Als seine Frau Faringuisse (Maria de Medeiros) im Streit seine Violine zerstört, wirft ihn dies zurück in die Vergangenheit. Er erinnert sich an seine unglückliche Liebe Irane (Golshifteh Farahani), jene Frau, die er damals als noch armer Künstler nicht heiraten durfte, und wie ihn diese Erfahrung erst zum großen Geiger werden ließ. Nasir-Ali findet kein Instrument mehr, das seinen Ansprüchen genügt, und legt sich zum Sterben ins Bett. Der Film stilisiert Teheran zum Fantasieort mit schmalen Gassen, altmodischen Geschäften und pittoresken Gärten und bleibt dabei, im Gegensatz zu *Persepolis*, vordergründig unpolitisch. Die angespannte politische Atmosphäre der Weißen Revolution 1953, die als Reaktion auf die geplanten Reformen des Schahs und den Rücktritt und Mord am iranischen Premierminister Mohammad Mossadeq entstand, bleibt bei aller Märchenhaftigkeit jedoch deutlich spürbar. Der Film erinnert in dieser Machart stark an den ersten Spielfilm der in den Vereinigten Staaten lebenden Videokünstlerin Shirin Neshat, die bislang vor allem in der

Kunstszene der Diaspora beheimatet war. *Zanan bidun-i mardan [Women Without Men]* (Deutschland/Österreich/Frankreich, 2009) ist die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Shahrnush Parsipur und erzählt von den Schicksalen mehrerer iranischer Frauen zur Zeit des Militärputsches im Jahr 1953. Der Film wurde unter anderem auf den Filmfestspielen von Venedig gezeigt und wird im Kapitel „Neue diasporafilmische Räume“ näher analysiert.

Eine direkte und nicht-allegorische Bezugnahme auf politische Ereignisse in Iran bilden jene Dokumentarfilme, die sich mit der Grünen Bewegung 2009 auseinandersetzen und diese dadurch zu unterstützen versuchten. *Green Days* von Hana Makhmalbaf (USA, 2009) verwebt die Geschichte der jungen depressiven Frau Ava mit einer Sammlung von YouTube-Videos von Demonstrationen in Teheran. *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi (Deutschland, 2010) ist in Ermangelung von vor Ort gefilmtem Material eine Collage aus YouTube-Videos, Animationen und Talking Heads und wird im Kapitel „Neue diasporafilmische Räume“ näher analysiert.

Ein gänzlich anderes Genre bedient Ali Samadi Ahadi mit seinen Komödien. Den Anfang machte hierbei *Salami Aleikum* (Deutschland, 2009), die Geschichte des jungen Mannes Mohsen (Navid Akhavan), der das Fleischerimperium seines Vaters (Michael Niavarani) nicht übernehmen möchte, weil er Vegetarier ist und lieber Wollschals strickt. Als er auf dem Weg nach Polen in der ostdeutschen Provinz hängen bleibt, entspinnt sich zwischen ihm und der großgewachsenen Ana (Anna Böger) eine Liebesgeschichte. Bald darauf stoßen auch seine Eltern hinzu und das Chaos ist komplett. *Die Mamba* (Deutschland/Österreich, 2013) handelt wiederum von der Verwechslung zweier Männer: dem jüngst entlassenen Geräuschdesigner Hossein und einem Auftragskiller – „die Mamba“ (in der Doppelrolle: Michael Niavarani). Beide Filme spielen bewusst mit orientalistischen Stereotypen sowie Klischees und inszenieren Doppe-

lungen, um das Fragmentarische des Gleichen und Anderen zu visualisieren: *Salami Aleikum* durch das Andere im eigenen Betrieb (die Fleischerei) sowie dem Anderen im eigenen Land (das ostdeutsche Dorf), *Die Mamba* durch das Doppelgängermotiv des bösen Zwilling. Kein politischer Kommentar auf die Lebenserfahrung in der Diaspora, sondern die Überhöhung der kulturellen Differenz steht hierbei im Vordergrund.

Die letzte Kategorie bilden jene Filme, die von Filmschaffenden mit iranischem Migrationshintergrund und deren Blick von außen auf Iran gemacht wurden. Sie kehren nach Iran zurück, um dort in Dokumentarfilmen gesellschaftspolitische Themen aufzugreifen und kritisch zu beleuchten. Sudabeh Mortezaei's Filme *Kinder des Propheten* (Österreich, 2006) und *Im Bazar der Geschlechter* (Österreich, 2009) schildern die Feierlichkeiten des höchsten islamischen Festes, 'Ashura', und der Kurzzeitehe nach islamischem Recht, *sigha*. In *Rote Rüben in Teheran* (Österreich, 2016) kehrt Regisseur Hushang Allahyari nach siebenundvierzig Jahren mit seinem Sohn Tom-Dariush zurück nach Iran, um ihm „sein Land“ zu zeigen. Auch in *Iranien* (Frankreich, 2013) kehrt Protagonist und Regisseur Mehran Tamadon nach Iran zurück, stellt sich der intellektuellen Debatte mit drei Mullahs zu gesellschaftspolitischen Themen und wird dabei von deren Wortgewandtheit und Schlagkraft überrascht. Der einzige Spielfilm in dieser Serie, *Une Famille respectable* von Mas'ud Bakhshi (Frankreich, 2012), erzählt die Geschichte eines Heimkehrers, der eine andere familiäre Realität vorfindet als erwartet und dabei in Konflikt gerät. *The Iran Job* von Till Schauder und Sara Nodjoui (USA, 2014) zeigt den US-amerikanischen Basketballspieler Kevin Sheppard und seinen Alltag als Sportler in der zweiten iranischen Liga. Der Blickwinkel des Fremden eröffnet eine doppelte Perspektive: die von außen nach innen, auf Iran und dessen Gesellschaft, sowie die Imagination von

innen nach außen, verkörpert durch drei weibliche iranische Fans, die sich offen über ihre Situation als Frauen und den Wunsch zu emigrieren äußern. *Football Under Cover* von Ayat Najafi (Deutschland, 2008) wiederum zeigt Frauenfußball und setzt sich zum Ziel, ein Freundschaftsspiel zwischen der deutschen und der iranischen Damenfußballnationalmannschaft in Teheran zu ermöglichen. Ein ähnliches Vorhaben verfolgt Ayat Najafi in seinem Film *No Land's Song* (Deutschland/Iran, 2013), in dem ein gemeinsamer Auftritt einer Gruppe deutscher und iranischer Musiker_innen in Teheran geplant und zu guter Letzt auch durchgeführt wird.

Nicht zuletzt wurden auch Filmschaffende, die bislang als Aushängeschild für das nationale iranische Kino galten, wie Amir Nadiri (*Cut*, Japan, 2011), Mohsen Makhmalbaf (*Sex wa falsafa [Sex and Philosophy]*, Tajikistan, 2005; *Faryad-i murcha-ha [Scream of Ants]*, Frankreich 2006; *Baghban [The Gardener]*, UK 2012; *The President*, Georgien 2014), Abbas Kiarostami (*Shirin*, Frankreich, 2008; *Copie Conforme*, Frankreich, 2010 und *Raiku Samuwan In Rabu [Like Someone in Love]*, Japan, 2012), Rafi Pitts (*Shikarchi [The Hunter]*, Deutschland, 2010; *Soy Nero*, Mexiko, 2016) und Asghar Farhadi (*Guzashta [The Past]*, Frankreich, 2013 und *Furushanda [The Salesman]*, Frankreich 2017) Teil der Diaspora. Sie emigrierten erst während der beiden Amtszeiten von Präsident Mahmud Ahmadinedschad aus Iran und verfolgten ihre Karrieren von Paris, London und Tokyo aus. Ihre Themen lehnen sich zwar an Topoi wie Fremdheit, Freiheit und dergleichen an, machen sie jedoch nicht zu einem iranischen Spezifikum, sondern betten sie in universelle Diskurse ein. Dies ermöglicht es ihnen, zwischen verschiedenen kulturellen und filmischen Sphären zu operieren.

Erkenntnisinteresse

Der hier skizzierte filmhistorische Kontext bildet die Fluchtlinie meiner Überlegungen und soll den Einstieg in ein Nachdenken über Raum als filmästhetische Größe nach sich ziehen, welche wiederum die Ausgangsbasis für die Analysekategorien bildet. In dieser Doppelung von filmischem und nicht-filmischem Raum, so arbeite ich im Folgenden heraus, spiegelt sich ein wichtiger Gestus des zeitgenössischen Diasporafilmes – als Brennglas, das die Grenzen von Film grundlegend herausfordert. Eine gewisse Unschärfe zwischen dem geographischen Raum und dem filmischen Raum kennzeichnet dabei jene Übersetzungsprozesse, die entstehen, wenn sich filmische Räume zu diasporafilmischen Räumen steigern. Im Unterschied zum Exilfilm, der sich als Genre zumindest gut eingrenzen lässt, ist die Denkfigur Diaspora als Medienraum in der Filmtheorie und -geschichte nicht fest verortet. Sie zirkuliert durch verschiedene Bereiche und Diskurse, verläuft quer zu Genres, Filmstilen und Periodisierungen. In diesem Sinne schlage ich vor, den diasporafilmischen Raum neu zu befragen. Die Aushandlung von Identität, Kultur und Diaspora im iranischen Film zeigt, so die Leitthese der vorliegenden Studie, sowohl Transformationsprozesse im gegenwärtigen Diskurs um Diaspora als auch in jenem um Diasporafilm auf. Das Ausloten dessen, was Diaspora, Raum und Film verbindet oder unterscheidet, dient dazu, Beziehungen zwischen den Begriffen herzustellen. Es lässt sich aber auch als Annäherung an die grundlegende filmtheoretische Frage „Was ist Film?“ verstehen. Wie ich zeigen werde, verlaufen diese filmtheoretischen Aushandlungen nicht isoliert, sondern stehen in Resonanz mit den ästhetischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Debatten rund um Diaspora.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

