

TOBIAS EBBRECHT

Europäische Sehnsüchte und iranischer Kulturexport

1) Welt Kompakt 2007:
»Made in Teheran«:
Sechs Fotografinnen
zeigen ihre Welt, in:
Welt Kompakt,
3.12.2007.

Wenn von iranischer Kultur die Rede ist, überschlagen sich die positiven Reaktionen westlicher Kulturkritiker und Feuilletonisten. Obwohl man sich meist sogar einig darüber ist, dass der iranische Präsident Ahmadenidschad ein weitgehend kulturloser Prolet sei, habe dies mit der Gegenwartskultur im Iran wenig zu tun. Pluralistisch und kritisch erscheint die Kulturproduktion des Iran in Europa. Die fieberhafte Suche nach subversiven Ausdrucksformen entspringt dabei den europäischen Sehnsüchten selbst und ist bereits wohl kalkulierter Teil der Strategie iranischen Kulturexportes.

Europäische Sehnsüchte

Im vergangenen Dezember rief die Ausstellung »Made in Teheran« in der Cicero-Galerie in Berlin-Mitte ähnliche Reaktionen hervor. Sechs junge iranische Fotografinnen präsentierten ihre Arbeiten in der »politischen Galerie«. Als »Kinder der islamischen Revolution« bezeichnete die Ausstellungsankündigung vieldeutig die Künstlerinnen. Dass jene keinesfalls von dieser gefressen wurden, sondern auf Grundlage iranischer Kulturförderung an der Kunstfakultät der Teheraner Universität ihre Arbeiten her- und ausstellen konnten, zeigt ein Blick in die Begleitbroschüre. Hier wird erwähnt, dass einige Arbeiten ausschließlich in der deutschen Kulturmetropole zur Ausstellung kommen. Die Werke, die in der islamischen Republik lediglich im Seminarraum bewundert werden konnten, sind jedoch nicht gekennzeichnet. Aber die deutschen Kulturkorrespondenten sind lediglich erstaunt über das Auftreten der Revolutionskinder: »Hauchdünne Schals verdecken eher lässig

ihre schönen dunklen Haare. Sie tragen Jeans oder Hosen bis zum Knie mit schwarzen Seidenstrümpfen und hohen Stiefeln. Aus westlicher Perspektive erstaunt es, wie selbstbewusst und offen die sechs Künstlerinnen arbeiten und auftreten in einem Bereich, der bis vor wenigen Jahren ausschließlich eine Domäne der Männer war – und von der man sich vorstellt, dass er ‚regierungskompatibel‘ zu sein hat.«¹

So oder ähnlich klingen die meisten Berichte über iranische Kulturprodukte in europäischen Zeitungen. Dabei wird fast immer auf die Stellung der Frau (ablesbar an ihrem Äußeren) abgehoben. Denn das Kopftuch (hier die »hauchdünnen Schals«) ist der neuralgische Punkt, an dem sich der Repressionswert an der Islamismusskala messen lassen muss. Dass es den deutschen Kulturarbeitern gar nicht mehr um die Realität der Unterdrückung von Frauen im Iran geht, sondern um unterschiedliche »künstlerische Positionen« in einem scheinbar nur »symbolischen« Konflikt, ist dabei bereits die Preisgabe jedes gesellschaftskritischen Gehaltes von Kunst.

Den Kulturpolitikern im Iran wird eine solche Berichterstattung gerade recht kommen. Das europäische Bild von einer pluralen und weltoffenen Gesellschaft, in der Dissidenz als Stil- und Werbemerkmal fest integriert ist, entspricht der Marketingstrategie des iranischen Kulturexportes. Solange die iranische Kultur mit den »Kindern der islamischen Revolution« und nicht mit ihren Gegnern, den iranischen Oppositionsgruppen im Exil und deren wesentlich weniger beachteten kulturellen Arbeiten, identifiziert wird, bleibt die iranische Kulturpolitik erfolgreich.

Der Kulturexport ist ein zentrales Instrument des Mullah-Regimes. Denn dass die lebensnotwendige europäische Appeasement-Politik nicht abreißt, ist auch eine Folge des erfolgreichen Kulturtransfers. So waren in nahezu allen Wettbewerben der wichtigsten Filmfestivals Europas in den vergangenen Jahren immer wieder Beiträge aus der islamischen Republik zu bewundern. Gefördert werden auch diese Filme von den staatsreligiösen Kulturinstitutionen. Denn Filme können im Westen erfolgreiche Propaganda sein, weil sie das westliche Publikum gegen das abgewehrte Wissen um die barbarische Realität in der islamischen Republik immunisieren und den eigenen Wunschprojektionen von der iranischen Gesellschaft im Westen entsprechen. Die einsamen iranischen Helden und der Gegensatz zwischen Arm und Reich werden im westlichen Blick projektiv gegen die Zivilisation gewendet, und Urbanität und Modernität fungieren als Gegenprinzip zur eigenen regressiven Sehnsucht nach der Flucht aus der modernen Subjektivität.

Film in der islamischen Republik

Dass gerade der Film und seine vielseitigen Einsatzmöglichkeiten für die islamische Revolution zum Erfolgsmodell der Integration und Propaganda werden würden, war 1979 keineswegs ausgemacht. Als 1904 in Teheran die ersten Kinos gegründet wurden, stießen diese auf Protest islamischer Kleriker.² Als Institution von westlicher Dekadenz galt das Kino während der Revolution als Symbol des alten Regimes, das mit allen Mitteln bekämpft werden musste. Neben Banken

fielen vor allem Kinos der Zerstörungswut der islamischen Tugendwächter zum Opfer und wurden in Brand gesetzt und geschlossen.³ Die Gesamtzahl sank von 112 im Jahr 1976 auf 89 im Jahr 1979. Kinobetreiber wurden enteignet und wegen Zusammenarbeit mit dem Schah-Regime und dem »Zeigen vulgärer Filme« angeklagt. Viele Kinos wurden in »Künstlerische Zentren zur Förderung des Islam« umgewandelt. Doch die Opposition gegen das Kino richtete sich nicht in erster Linie gegen die Institution, sondern gegen das moralische Bild, das der unter dem Schah erfolgreiche film farsi und die importierten Filme aus Hollywood zeigten. Der Hass auf das Kino entsprang in erster Linie dem Ressentiment gegen die Traummaschine Hollywood. So ist es kaum verwunderlich, dass dasselbe Regime, welches das Kino bekämpfte, Vorführungsstätten schloss und die iranische Filmproduktion zum Erliegen brachte, den Film durch extensive Förderung schließlich zu einer ebenso erfolgreichen Kunstform im Iran, wie zu einem weltweiten Exportprodukt machte.⁴

So wurde bereits während der Revolutionszeit einigen islamischen Aktivisten klar, dass das Kino nicht nur als Verkünder westlicher Dekadenz, sondern auch als Propagandainstrument für die islamische Sache eingesetzt werden kann. Khomeini erklärte, er sei keineswegs ein Gegner des Kinos, sondern ausschließlich der »Prostitution«, die im Kino gezeigt werde.⁵ Bereits in seiner ersten Rede sprach der Ayatollah von der erzieherischen Funktion des Films. Ein Film über soziales Elend vor der Revolution begünstigte einer Legende zufolge Khomeinis positive Einstellung zum Medium.⁶

2) »Sie verurteilten diese neue Kunst als verderblichen westlichen Einfluss und eine Herausforderung Gottes, weil sie unverschleierte Frauen zeigt und eine laszive Lebensweise propagiere.« (Ebbing, Martin 2007: Keine Krawatten! Sie sind westlich und dekadent!, in: Aus Politik und Zeitgeschehen, www.bundestag.de/cgi-bin/druck.pl?N=parlamant, letzter Abruf 12.1.08)

3) Mirbakhtyar, Shahla 2006: Iranian Cinema and the Islamic Revolution, London 2006, S. 103.

4) Ebd.

5) Ebd., S. 106.

6) Ebbing, 2007.

7) Ebd.

8) Mirbakhtyar 2006,
S. 109.

9) Ebd., S. 108.

10) Ebd., S. 114.

11) Ebd., S. 108.

Ein Hauptprotagonist des neuen islamischen Kinos im Iran ist der bereits 1974 als 17-jähriger als Islamist aktive Mohsen Makhmalbaf. Mit Hilfe des Kinos sollen die Ideale der Revolution gegen nicht-islamische Einflüsse verteidigt werden. Seine Filme bedienen sich dafür sozialkritischer Themen wie in *Arusi-e Khuban* (Hochzeit der Auserwählten) von 1989, der die Geschichte eines iranischen Kriegsversehrten erzählt, der aus dem Irak in den Iran zurückkehrt und feststellt, dass die Ideale für die er kämpfte keinen Widerhall in der Gesellschaft finden.⁷ Doch nicht die Ideale stehen in der Kritik, sondern deren fehlende Verwirklichung in der post-revolutionären iranischen Gesellschaft. Gerade der Glaubenskrieg gegen den Irak Mitte der 1980er Jahre ist der historische Moment, in dem sich die islamistische Bewegung im Iran auf die Permanenz der Revolution auch und gerade unter den Bedingungen ihrer Verstaatlichung im islamischen Regime besinnt. Unter explizitem Rekurs auf die soziale Frage richten sich die Islamisten nun gegen Korruption und Armut und reichern ihre Kritik an den politischen Funktionären mit einem umso radikaleren Bezug auf den Islam an. Aus dieser Bewegung stammt auch der heutige Präsident Ahmadinedschad. Makhmalbafs Sozialkritik trifft sich durchaus mit der islamischen Ideologie im Iran.

Nicht zuletzt darum wurde Makhmalbaf einer der Vorzeigeregisseure der islamischen Republik und eines ihrer internationalen Aushängeschilder, vor allem, weil mit seinem Namen die Wandlung vom islamistischen Revolutionär zum sozialkritischen Filmkünstler verbunden wird. Dass Makhmalbaf seine herausgehobene Stellung seiner Herkunft aus den Reihen der islamistischen Revolutionäre zu verdanken hat und dass er tatkräftig an der ideologischen Ausrichtung der islamischen Republik teilhatte, wird in der westlichen Rezeption gerne ignoriert.

Zensur und Förderung der iranischen Kulturproduktion

Um den Film zu einem erfolgreichen Medium für die Propagierung der Ideale der Revolution zu machen, wurden im Iran zwei Institutionen gegründet, die *Hozeh Honari Sazman-e Tablighat-e Islami* (Kunstabteilung der islamischen Propagandaorganisation) und *Bonyad-e Cinemaie Farabi* (Farabi Cinema Foundation) unter der Schirmherrschaft des Ministeriums für Kultur und Isla-

mische Führung, die die gezielte Förderung des neuen iranischen Films nicht nur im Inland, sondern auch als Exportprodukt koordiniert.⁸ Beide Einrichtungen unterstützen finanziell und logistisch die Realisierung von Filmen. Selbstverständlich gilt als Voraussetzung, dass die Filmemacher dabei auf dem Boden der Ideologie des islamischen Regimes bleiben müssen.⁹ Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass Filmemacher, die innerhalb der islamischen Propagandaorganisationen arbeiten, weitgehende Freiheit in der Wahl ihrer Themen und in der Art genießen, wie sie diese Themen in künstlerische Ausdrucksformen übersetzen. Zensur im Iran bedeutet nicht permanente Gängelung, sondern ermöglicht Freiheit der Kunst auf der Basis gemeinsamer islamischer Ziele. Außerhalb dieser Basis ist professionelle Filmproduktion im Iran überhaupt nicht möglich.

Neben die Kontrolle des bearbeiteten Stoffes und der Produktion in allen Stadien tritt daher eine Zensurform, deren Grenzen zu einem System der Filmförderung weitgehend fließend sind. Diese Begünstigung genehmer Filme, bzw. ihr gezielter Einsatz für spezifische Adressaten wird insbesondere durch Festivalbewerbungen garantiert. Kein Film kann im Iran in den Kinos gezeigt werden, der nicht zuvor auf dem *Fajr Film Festival* gelaufen ist. Gegründet in der Folge der Revolution im Jahr 1981 steht das wichtigste iranische Filmfestival seit 1984 vollständig unter der Kontrolle von *Bonyad-e Farabi*. Das zweite Förder- und Kontrollelement ist die Bewerbung von iranischen Filmen für internationale Filmfestivals, bei denen es vor allem um Reputation für das Filmland Iran geht. Darüber hinaus findet die Steuerung durch eine Klassifizierung von Filmen und Kinos statt, die dazu führt, dass bestimmte Filme ein bestimmtes Publikum erreichen und die auch die absoluten Zuschauerzahlen reguliert.¹⁰

Doppeladressierung: Europa und der iranische Film

Oft wird behauptet, dass mit dieser Förderung gerade der künstlerische Charakter der Filme zunehme.¹¹ Diese Wahrnehmung bestimmt auch die Rezeption des neuen iranischen Kinos in Europa. Begründet wird sie mit der Entstehung eines stärker auf Andeutungen und Symbolen basierenden Stils durch die Zensur, in dem sich eine symbolische und eine realistische Filmsprache vermischen und sich eine spezifische künstlerische Form her-



ausbildet, die über die Beschränkungen der Kulturförderung und Zensur im Iran herausginge.¹²

Beispielsweise sei die Darstellung von Kindern bis in die 1990er Jahre ein Mittel gewesen, durch einen eher naiven Blick auf die Welt eine scheinbar andere Perspektive auf die iranische Wirklichkeit zu ermöglichen. Dass dies aber nicht zuletzt auch zu einer sozialromantischen Idealisierung führte, die damit die moderne Lebenswelt im Iran, gerade in Teheran, verschleiert bzw. verleugnet, zeigt Majid Majidis in Deutschland gefeierter und von der Bundeszentrale für politische Bildung verliehene Film *Bacheha-ye aseman* (Kinder des Himmels), eine poetische und märchenhafte Geschichte von zwei Geschwistern aus einem Armenviertel Teherans, die sich ein Paar Schuhe teilen müssen. Die Zeitschrift *Filmdienst* hebt die »unverstellte Sicht der Kinder« heraus und lobt die Darstellung, »wie schwierig sich für die Armen selbst die Erfüllung der Grundbedürfnisse gestalten kann. Sachlich und ohne Melodramatik vermittelt er einen Eindruck von den bedrückenden und totalitären Lebensverhältnissen nach zwei Jahrzehnten ‚Gottesstaat‘, aber auch von zwischenmenschlichen Aspekten, die dem entgegenstehen.«¹³ Solche Interpretationen sind bereits Folge europäischer Projektion. Die sozialkritischen Bezüge lösen sich in einer sozialromantischen Behandlung des Stoffes auf, die zwar dem Bild des westlichen Publikums über den Iran entsprechen, aber nicht der Lebenswelt jener Iranerinnen und Iraner, die in der Realität unter dem Regime leiden. Auf diese Weise bedienen die Filme eine Doppeladressierung, die sich als ästhetische Strategie insbesondere zwischen 1987 und 1997 herausgebildet hat, als das iranische Kino zu Weltruhm gelangte. Diese Doppeladressierung orientiert sich immer auch an den westlichen Projektionen und der Faszination am iranischen Kino, bedient also eine Rezeptionshaltung, deren Bedürfnis nach Kritik und Subversion gerade ihr Gegenteil meint, nämlich die ideologische Übereinstimmung in einem sozialromantischen und zivilisationskritischen Weltbild.

Tatsächlich begannen viele Filmemacher in den 1990er Jahren explizit für den internationalen Vertrieb auf Festivals Filme zu machen, und das unterstützt und gefördert von den islamischen Kulturbehörden. Interessanterweise hat sich eine formelhafte, beinahe stereotype Form als typischer nationaler Stil herausgebildet, nach dessen Muster erfolgreiche internationale Festivalbeiträge im Iran produziert werden können.¹⁴ Die Poetik,

Menschlichkeit und Individualität der Geschichten ist Teil dieses Schemas und damit bereits ein Verfallsprodukt des modernistischen und selbst-reflexiven Stils des europäischen Autorenkinos. Die iranischen Filme bedienen dagegen gerade als Kunstfilme eine Tendenz zur Verschleierung und eigenen sich so zur internationalen Propaganda für das iranische Regime, indem sie falsche Vorstellungen der Menschen und ihres Lebens vermitteln.¹⁵ Dass diese Strategie aufgeht zeigt die zustimmende Haltung der deutschen Kulturjournalisten, wie des Irankorrespondenten Martin Ebbing, der in den Beiträgen zu Politik und Zeitgeschehen erklärt: »Die internationale Anerkennung, die der iranische Film seit Anfang der 90er-Jahre erfährt, hat den Filmemachern schließlich in den letzten Jahren einen gewissen Freiraum geschaffen. Nicht nur, dass jedes Verbot oder jeder Eingriff weltweit in der Filmszene zu einer Nachricht würde [und das, wo noch nicht einmal Steinigungen und öffentliche Hinrichtungen hierzulande eine Nachricht wert sind, T.E.], sondern das Regime verfolgt mit Genugtuung, dass einheimische Kulturprodukte auch jenseits der Landesgrenzen erfolgreich sind. Selbst konservative Zeitungen, die an anderer Stelle gegen die ‚Verwestlichung‘ zu Felde ziehen, melden penibel jeden Auftritt eines iranischen Filmes bei einem Festival und feiern jeden gewonnenen Preis.«¹⁶

Kulturelle Freiräume?

Die Freiräume existieren aber nicht aufgrund der internationalen Anerkennung, sondern aufgrund des politischen Willens des Regimes und seiner Institutionen, gerade weil die internationale Anerkennung des neuen iranischen Kinos offene Kritik am Regime und seinen repressiven Methoden verhindert und damit dem überlebensnotwendigen Appeasement auf einer kulturellen Ebene förderlich ist. Daran änderte auch die oft beschworene Periode der Entspannung nach 1997 in Folge der Präsidentschaft des insbesondere in Deutschland nach wie vor als »Reformer« wahrgenommenen Mohammed Khatami wenig. Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen werden, dass die Unterschiede zwischen sogenannten Reformern und Hardlinern »keine über das Ziel, sondern solche über Mittel und Wege zu diesem Ziel sind.«¹⁷ Auch unter Khatami standen weder die Repressionsapparate der islamischen Republik, noch deren Ausrichtung gegen die westliche Welt und vor allem Israel

12) Ebd., S. 161.

13) *Filmdienst* 18/1999, S. 27.

14) Mirbakhtyar 2006, S. 162.

15) Ebd.

16) Ebbing 2007.

17) Grigat, Stephan 2008: *Kalkül und Wahn im Iran*, in: *Die Presse*, 7.1.2008.

als »zionistisches Gebilde« zur Disposition. Es ging viel mehr um die Modernisierung der islamischen Gesellschaft und die Integration derjenigen Leistungsträger und vor allem Leistungsträgerinnen in das islamische Staatsprojekt, die teilweise auch aufgrund zu starker Repression aus diesem ausgeschlossen blieben. Vor diesem Hintergrund bekommt ein Film wie Jafar Panahis *Dayereh* (Der Kreis), der oft als Beispiel für die Entspannungspolitik unter Khatami angeführt wird, eine andere Bedeutung als die kritische Rezeption im Westen und auch das Verbot des Films im Iran nahe legen. Denn dieser Film über zwei Frauen, die aus dem Gefängnis entlassen werden und auf den Straßen Teherans mit Geschlechtersegregation, Schleierzwang, Bekämpfung von Prostitution und Repression der Revolutionsgardien konfrontiert werden, lässt sich in seinen verschiedenen Episoden auch als Plädoyer für die Integration der Frau in die islamische Öffentlichkeit lesen. Der Film beginnt in einer Geburtstation unter explizitem Verweis auf die Reproduktionsaufgabe von Frauen. Die viel gelobte Darstellung von Prostitution macht diese auch zu einem Gegenbild – im Sinne der Warnung an die islamische Gesellschaft, durch Zwang die Frauen nicht in die Fänge des Lasters zu treiben. Direkte Gewalt gegen Frauen findet im Film nur im privaten Raum der Familie statt, die kritisch dargestellten Beschränkungen der islamischen Gesellschaft betreffen Burka (nicht Kopftuch) und Rauchverbot in der Öffentlichkeit. Was vom westlichen Publikum als Kritik rezipiert wird, entspricht durchaus der Modernisierung des Islams auf der Basis der Geschlechterapartheid im Iran, auch wenn der Film schließlich selbst unter Khatami nicht gezeigt und ausschließlich für ein westliches Publikum produziert wurde.

Gerade der Bezug auf die Geschlechterthematik ist längst zu einem stereotypen Konflikt im iranischen Kunstkino geworden.¹⁸ Der westliche Blick auf die Darstellung von Frauen verdeckt, dass Frauen auch in der islamischen Ideologie im Iran eine wichtige Bedeutung haben. Oft dienen Konflikte in erster Linie als Appell zur Modernisierung der islamischen Gesellschaft, nicht zu ihrer Kritik. Ein gutes Beispiel dafür ist Jafar Panahis *Berlinale-Gewinner Offside* von 2006. Der Film über die Leidenschaft junger Frauen für Fußball behandelt ganz offen die Geschlechterthematik. Mädchen verkleiden sich als Jungen, um ins Fußballstadion zu kommen. Was die Überwindung der Geschlechtertrennung andeutet, steht andererseits ganz im Schatten des islamischen Dresscodes. Die

um den Kopf gewickelte iranische Nationalfahne wird zum Schleier. Überhaupt sind die Frauen für die Zuschauer den ganzen Film über als solche zu identifizieren. Eine Verwirrung der Wahrnehmung der Geschlechtszugehörigkeit findet nicht statt. Was im Westen als Spiel mit Geschlechterrollen interpretiert wird, ist also keine Kritik an der Geschlechtersegregation in der islamischen Republik. Grundsätzliches wird nicht thematisiert und auch nicht angedeutet. Die manifeste Kritik des Films bezieht sich darauf, dass Frauen wegen der Männer nicht zum Fußball kommen können, folglich nicht teilhaben an einem Ereignis nationaler Bedeutung. Der Film stellt lediglich die Frage nach dem gleichberechtigten Zugang zum öffentlichen Leben unter der Voraussetzung der Geschlechtertrennung. Alle Konflikte lösen sich schließlich im nationalen Freudentaumel auf, ohne dass der Grundkonflikt, die Geschlechterapartheid, aufgehoben wäre. Vielmehr steht die spontane Masse gegen die Institutionalisierung. Angst vor den Repressionsorganen des islamischen Staates müssen die subversiven Frauen im Film erst gar nicht haben. In iranischen Filmen spielt das Thema *Crossdressing* generell eine durchaus präzente Rolle. Doch es ist ein typisches Merkmal für den propagandistischen Einsatz von Unterhaltungsfilmen, dass sie Grenzüberschreitungen und Regelverletzungen tolerieren, am Ende jedoch immer wieder die ideologisch korrekte Ordnung herstellen.¹⁹

In *Adam barfi* (Der Schneemann) von Davoud Mir Bagheri beispielsweise verkleidet sich ein Mann als Frau, um eine Greencard für die USA zu erhalten. Konform mit dem iranischen Regime unter Khatami ist der Film vor allem durch seinen antiamerikanischen Impetus. Am Ende stellt sich die heterosexuelle Ordnung durch die Liebe zur »reinen und keuschen Donys«, also die Akzeptanz des ideologisch hegemonialen Frauenbildes und andererseits durch die Überzeugung her, »dass es mit der von Konkurrenz bestimmten Freiheit in den USA auch nicht so weit her sei [...]. Das Happy End heißt Heirat und Rückkehr in den Iran. Die ‚USA-Krankheit‘ war ein vorübergehender Irrweg. Der Film ist durchgehend bemüht, die nationalistische wie auch die Geschlechterordnung aufrechtzuerhalten. Das *Cross-Dressing* dient hier zur Konnotation von Emigration mit Männlichkeitsverlust.«²⁰

Auf diese Weise dient die Doppeladressierung im Iran einer Debatte um die Modernisierung der islamischen Republik unter Beibehaltung ihrer

18) Mirbakhtyar 2006, S. 165.

19) Meisterhaft haben die Nazis dieses Verfahren in den zahlreichen noch heute beliebten und vielfach gesendeten Unterhaltungsfilmen mit Heinz Rühmann perfektioniert.

20) Ebd., S. 329f.

21) Kamalzadeh, Dominik 2006: Die uneingelösten Versprechen der Revolution.

22) Mersch, Sarah 2006: Ein Platz in der Gesellschaft. Iranische Frauen vor und hinter der Kamera, in: filmdienst 20/2006, S. 11.

23) Kazemi, Mohammad Reza (2007) Verschwörer als Betörer. Iranische Holocaust Serie, in: Sandra Schäfer u.a. (Hg.) Kabul/Teheran 1979ff. Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration, Berlin, S. 308-316.

ideologischen und religiösen Grundsätze. Für das westliche Publikum gelten diese Filme als Ausweis des kulturellen Pluralismus oder subversiver Freiheiten im Iran, was dann als Argument für die eigene Haltung des Appeasements und des kulturellen Dialoges herangezogen wird. Die projizierte dissidente Haltung wird darüber hinaus affirmiert, weil man sich selbst wünscht subversiv und kritisch zu sein und gleichzeitig dazugehören zum nationalen Projekt. Die Differenz gerät zum Fetisch, der Iran als »das Andere« wird zum Hort der Kritik, die anders als antiwestlich und antizivilisatorisch sich das aufklärungskritische europäische Subjekt nicht denken kann. So konstruiert erst der europäische Blick den oppositionellen iranischen Film als »fremd« und »exotisch« und verleugnet gerade jeden Bezug zur eigenen Lebenswelt, zu Moderne und Zivilisation. Darum auch wird lediglich das als authentisch angenommen, was diesen Maßgaben entspricht.²¹ So schreibt Sarah Mersch über »Iranische Frauen vor und hinter der Kamera«: »Wie äußert sich der viel zitierte Konflikt von Tradition und Moderne in iranischen Filmen? Es mag auf den ersten Blick paradox erscheinen: Vor der Revolution wurden Frauen zumeist als Hausfrauen mit wenig Eigeninitiative dargestellt [...]; nach 1979 sind die weiblichen Hauptrollen meist moderner angelegt: Frauen (wenn sie denn vorkommen) sind nun berufstätig, kämpferisch, selbständig.«²²

Wie sehr diese Wahrnehmung an der Realität im Iran vorbeigeht, zeigt nicht nur die Aufwertung von Frauen nach der islamischen Revolution gerade durch die Geschlechtertrennung, was Merschs Annahme, die neuen Frauendarstellungen liefen der »offiziellen Regierungslinie [...] diametral entgegen« ziemlich absurd erscheinen lässt, sondern auch der fundamentale Einspruch der iranischen Exilfilmemacherin Fathiye Naghibzadeh, dass paradoxerweise heute das Private im Iran der letzte Rückzugsraum für Frauen ist, in dem eine relative Freiheit möglich ist.

Doch alles dies, was der europäischen Faszination am iranischen Kino widerspricht, soll im Widerstreit der künstlerischen Positionen keinen Platz haben. Das trifft vor allem jene Filmemacherinnen und Filmemacher, die ihr Bild vom Iran aus der Perspektive des Exils gestalten. Gerade die Exilfilmer mit ihren regimiekritischen Positionen stehen unter dem Verdacht der »Verwestlichung«, handelt es sich nun um eher persönliche Familienporträts wie Meine Familie in Teheran von Asfar Sohia Shafie, um politische Positionierungen wie Kopftuch

als System/Machen Haare verrückt von Shina Erlewein, Fathiye Naghibzadeh, Bettina Hohaus und Meral El oder die offene Präsentation des Widerspruchs zwischen dem Leben im europäischen Exil und unter dem Diktat der Mullahs in Exile Family Movie, den Filmemacher Arash T. Riahi aus Angst vor Repressionen gegen seine noch im Iran lebenden Verwandten derzeit nicht mehr öffentlich vorführen kann.

Europäisch-iranische Co-Projektionen

Tatsächlich machen die in Europa fasziniert rezipierten iranischen Autorenfilme nur einen geringen Teil des Angebots in den iranischen Kinos aus. Der größte Teil der rund 80 Filme, die im Iran jedes Jahr produziert werden, ist Unterhaltung oder behandelt Themen wie religiöses Erwachen oder Errungenschaften der Revolution. Neben dem Kino erfüllt auch das iranische Staatsfernsehen seine Funktion als Vermittler ideologischer und religiöser Positionen. Doch auch hier findet sich die Doppeladressierung, insbesondere bei wichtigen, auch international wahrgenommenen Produktionen. Im Oktober begeisterte eine Fernsehserie das iranische Publikum, die insbesondere in Europa mit Erstaunen wahrgenommen wurde: Breite: Null Grad. In 30 Teilen ist die Serie so etwas wie die iranische Version der amerikanischen TV-Serie Holocaust, allerdings mit einer vollständig konträren Absicht. Die Geschichte eines Iraners in Paris, der sich bemüht Juden vor der Deportation zu retten und sich schließlich in eine Jüdin verliebt, hat auch noch eine »andere Seite«. Mohammad Reza Kazemi kritisiert das überschwängliche Lob für Breite: Null Grad in den westlichen Medien, wie die Annahme des Wall Street Journal, dass die iranische Regierung mit der Serie das Bild der Juden im Iran verbessern wolle. Kazemi weist vielmehr nach, »dass sich hinter der exotischen Fassade des Quotenhits eine unter Holocaust-Leugnern weitverbreitete These verbirgt. Danach hätten jüdische Zionisten mit Adolf Hitler kollaboriert, um ihren Wunsch nach der Gründung eines jüdischen Staates zu verwirklichen.«²³

Die Serie unterläuft also keineswegs die staatsoffizielle Instrumentalisierung des Holocaust durch den iranischen Präsidenten. Im Gegenteil trägt sie zur Delegitimierung Israels bei und zwar gerade unter Bezug auf den Holocaust. Auf diese Weise kann Breite: Null Grad, dessen Konzept bereits unter der Regierung Khatamis entstand, allenfalls

als Modernisierung des antizionistischen Weltbildes im Iran interpretiert werden. Unter Anlehnung an das deutsche Modell, die Delegitimation Israels und der USA gerade unter Bezug auf die Shoah zu vollziehen, zeigt auch die »Holocaust-Serie« im Iran lediglich eine gewandelte Strategie, keinesfalls eine grundlegende Veränderung in der staatsoffiziellen Haltung gegenüber Israel an. Darum ist es auch kein Wunder, wenn ein bekannter iranischer Holocaustleugner wie Adollah Shahbazi als »historischer Berater« der Serie im Abspann genannt wird.²⁴ Eine Verharmlosung hingegen ist es, wenn Martin Ebbing über den Regisseur der Serie, Hassan Fatthi, unter Verweis auf dessen Angst vor einem »Ende seiner Karriere«, von »Zugeständnissen« an die »staatliche Linie« spricht und Fatthi verteidigt, er sei jemand, »der in erster Linie eine historische Geschichte erzählen wollte«.²⁵ Die Zurückhaltung im Gespräch mit Ebbing hatte Fatthi anderen Ortes durch klärende Offenheit ersetzt: »Die historischen Beweise zeigen, dass die Mehrheit der Nazi-Opfer diejenigen Juden waren, die gegen die Okkupation von Palästina waren«.²⁶ Auch die islamischen und regierungskonformen Zeitungen im Iran wussten die Aussage der Serie sehr wohl zu deuten. So hebt das Hardliner-Blatt Kayhan hervor, »Nazism [is] parallel to Zionism.«²⁷

Die Aufspaltung in gute Juden und böse Zionisten vollzieht sich bis in die Namenswahl hinein. So ist Theodore Stark leicht als Zionist zu enttarnen, nicht nur durch die Parallele zu dem Vornamen des Begründers des modernen Zionis-

mus, Theodor Herzl, sondern auch durch den klingenden Nachnamen »Stark«. Aber auch der »gute« Jude Shmuel Weiss hat einen klingenden Namen. Der Nachname Weiss hat insbesondere für das westliche Publikum nicht nur die Konnotation der Reinheit, sondern ist ein direkter Verweis auf die gleichnamige Familie in der amerikanischen TV-Serie Holocaust, die zum Symbol des jüdischen Opfers wurde. Auf diese Weise bedient sich auch Breite: Null Grad wieder der bekannten Doppeladressierung und spielt bewusst mit den Codes und Konventionen des westlichen Geschichts- und Unterhaltungsfernsehens. Hinter die Botschaft der Delegitimierung Israels und der Benennung des »zionistischen Weltfeindes« tritt sogar der islamische Dresscode zurück. Frauen dürfen (gemäß der historischen Situation) unverschleiert gezeigt werden. Eine Tatsache, die die europäischen Kritiker in Entzücken versetzt. »[M]itten in Europa, in Frankreich sowie Ungarn und unter aktiver Teilnahme von europäischen Schauspielern gedreht«, kann Breite: Null Grad getrost als iranisch-europäische Koproduktion bezeichnet werden.²⁸ Regisseur Fatthi hat bereits angekündigt, dass die Produktion auch für den Fernsehmarkt außerhalb des Irans geplant ist. Somit entpuppt sich die Serie als ein avancierter Versuch, die antiisraelische Ideologie des Irans mit Hilfe des iranisch-europäischen Kulturtransfers weiter zu verbreiten.²⁹

Tobias Ebbrecht

24) Ebd.

25) Grote, Tom / Martin Ebbing 2007: Holocaust als Quoten-Hit im Iran. Serie im staatlichen Fernsehen zeigt Judenverfolgung, in: dradio.de, 1.10.07 (www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/675911.html, letzter Abruf 12.1.08).

26) Kazemi 2007.

27) Kantz, Rachel / Miriam Nissimov 2008: Iranian state TV produces series on the Holocaust, in: Jerusalem Post, 13.1.2008.

28) Kazemi, 2007.

29) Kantz / Nissimov 2008.

jungle-world.com

Wer braucht schon Freunde?

Die neue **Jungle World**. Jeden Donnerstag.