

Drehtüren zwischen Nähe und Distanz

Der Blick in die Kamera als Trope des iranischen Kinos

Matthias Wittmann

Wer nicht selbst zum Spiegel wurde,
hat nie einen Spiegel erblickt.

Rumi

Transkultureller Blickwechsel¹

Es wird im Folgenden um Blicke in die Kamera im Kino des Iran gehen und um Versuche, mit diesen Blicken die Belastbarkeit uns vertrauter Konzepte der Filmanalyse zu testen, die stark an kontinentalen und anglo-amerikanischen Ideen von Bild-Zuschauerin-Verhältnissen und «vierten Wänden» orientiert sind. Als Trope, visuelle Wendung und deiktische Interpellation eines Zuschauerrinnen-Du hat der Blick in die Kamera in der iranischen Filmgeschichte eine besonders bemerkenswerte Ausdifferenzierung erfahren, die das, womit wir zu arbeiten gewohnt sind, herausfordert und an Grenzen der Reichweite gelangen lässt. «Grenze» meint hier keine harte, unverrückbare Grenze und schon gar keine undurchlässige Schranke, sondern eine Schwelle, eine transkulturelle «Kontaktzone» (Pratt 1991), an der Selbstverständliches problematisch wird und die Automatismen unseres Analysierens neuer Klärung bedürfen.

1 Den Begriff «Blickwechsel» verdanke ich der Lektüre von Hans Belting's *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2008, 12).

«Der Blick in die Kamera wirft große Fragen auf», bemerkt Marc Vernet in *Le regard à la caméra: figures de l'absence* (1983, 31; Übers. M.W.), um die Frage nach dem Blick in die Kamera zur Scharnierstelle zahlreicher narratologischer wie meta-psychologischer Betrachtungen zu erklären. Ob der Blick in die Kamera als transdiegetische Zuschaueradressierung oder innerdiegetische Figurenkommunikation wahrgenommen wird, entscheide letztendlich – so Vernet – sein Platz in der Fiktion oder im Relationengefüge der Bilder. Zu wenig berücksichtigt werden dabei aus meiner Sicht diskursive Relationen, die von kulturspezifischen Kontexten gebahnt sind. Reflexive und deiktische Marker – wie der *Blick in die Kamera* – können verschiedene diskursive Begründungen haben und zuschauerseitig verschieden ausgelegt oder «akzentuiert» werden, wie Hamid Naficy sagen würde, der mit dem Begriff des *accented cinema* ein Konzept entwickelt hat, das der widerständigen Formenvielfalt und kulturellen Diversität vor allem eines Kinos der Diaspora und des Exils gerecht werden soll (Naficy 2001).

Ich möchte mit John Mowitts transkulturell orientierter Pragmatik der Enunziation und seiner postkolonialen Poetik des Films von einer in sich gespaltenen, bilingual verfassten Enunziation ausgehen. In seinem Buch *Re-Takes: Postcoloniality and Foreign Film Languages* macht Mowitt den überzeugenden Vorschlag, «Enunziation» mit jenem Konzept des *Dritten Raumes* neu zu fassen, das Homi Bhaba in *The Location of Culture* (1994) entwickelte. Der *Dritte Raum* ist kein Raum, der durch eine Kultur, eine physisch-territorial-nationale Entität definiert ist, sondern ein transkultureller, hybrider Austauschraum von Differenzen und Konvergenzen, Begegnungen und Konfrontationen, mehrdirektionalen Austauschbewegungen, Adressierungen und Übersetzungen. Auch handelt es sich um einen Raum, in dem lokale und globale Dimensionen – im Sinne eines Polyzentrismus – unterschiedlich aufeinander antworten, einander verantworten («become «response-able» to one another», Mowitt 2005, 4).

Eine transkulturell ausdifferenzierte, kaleidoskopisch aufgefächerte Enunziation weist auch reflexiven Tropen wie dem «Blick in die Kamera» je nach Diskurs, der ins Spiel gebracht werden kann, verschiedene virtuelle Positionen und Aktualisierbarkeiten zu. Aus der Perspektive von Mowitts Poetik filmischer Postkolonialität beginnen in den filmischen Gesten der Reflexivität widerstreitende kulturelle Diskurse, Codes und Konzepte zu insistieren und zu divergieren:

If reflexivity opens up the sorts of intratextual traffic I have described, then reflexivity – especially in the grammatical sense of a verb sharing a subject and direct object – becomes subject to the languages put in conflict by the film's statements. It becomes important then to track how such conflicts put different grammars, different structures of reflexivity, in conflict. [...] What might constitute a «false match on action» cut in Godard and thus have the semantic content «anti-Hollywood» can, if put to work enunciatively, that is, if cast as a mode of the film's reflexivity, assume a quite different value in a film by Sembene, not because it is a film by Sembene, or made in Senegal, but because the technique is put to work in a text that poses the problem of cinematic resistance and critique. (Mowitt 2005, 90)

So wie Prinzipien der Bildkomposition wie -rezeption immer auch in Zusammenhang stehen können mit kulturspezifischen Schreib- und Leserichtungen – womit sich die Forschung zur *visual laterality* (González 2012) beschäftigt –, so wie die Sicht einer Zuschauerin von Details gefesselt werden kann, die in einem ganz bestimmten kulturellen Referenzrahmen signifikant erscheinen,² so kann auch der Blick in die Kamera für eine in Teheran, Wien oder Los Angeles lebende Iranerin mit zusätzlichen Akzentuierungen, Attributen und Referenzrahmen ausgestattet sein. Vor allem wenn dieser Blick in die Kamera keiner diegetischen Figur gilt, sondern eine trans-diegetische Adressierung enthält, muss dieser nicht zwingend, wie wir das im Sinne einer politischen Avantgarde westlicher Prägung gewöhnt sind, als Strategie eines narrations- wie ideologiekritischen «Gegen-Kinos» (Wollen 1982), als anti-illusionistische Trope und Angriff auf unsere identifikatorischen Bedürfnisse gewertet werden. Was, wenn der Blick in die Kamera in der Filmgeschichte des Irans eben nicht ausschließlich die Funktion hatte, in Brecht'scher Manier die Bedingungen der Ermöglichung der Illusion gegen den Strich zu bürsten, Diegesen aufzubrechen und – mit theatralen Mitteln der Adressierung – auf die Apparatur, den Autor oder eines für

- 2 «Sie kennen doch sicher die Geschichte von den Psychologen, die in einem Dorf im tiefsten Afrika einen kurzen Testfilm vorführten. Anschließend baten sie die Zuschauer, die Geschichte so zu erzählen, wie sie sie wahrgenommen hatten. An der ganzen Story, an der drei Personen beteiligt waren, hatte sie nur eines interessiert: wie Licht und Schatten über die Bäume strichen. Bei uns stehen Personen im Mittelpunkt der Wahrnehmung. Unsere Augen heften sich mit Vorliebe auf die Figuren, die kommen und gehen, auftauchen und verschwinden» (Foucault 2005 [1980], 129).

die Illusionskonstitution notwendigerweise unsichtbaren Publikums hinzuweisen?

Wie könnten *piecemeal studies* aussehen, die an der Erarbeitung von Bruchstücken einer post-kolonialen oder «de-kolonialen» Poesie, wie Frantz Fanon oder Walter Mignolo sagen würden (Fanon 1966 [1961]; Mignolo 2012 [2006]), interessiert sind? Und wie könnte sich eine derartige Herangehensweise gestalten, wenn es um Nähe- und Distanzeffekte des Blicks in die Kamera geht und somit um eine Schlüssel trope filmischer Relationsbildung, da – versuchte oder verweigte – Blickkontakte immer auch Fragen nach Subjektkonstitution und Subjektivierung in den Raum bringen, ganz besonders in der visuellen Kultur des Iran, sei sie vorislamisch, (nicht-) islamisch oder postislamisch. Ich möchte vorschlagen, danach zu fragen, welche kulturspezifischen Codes und Regeln die Wahrnehmung von Nähe und Distanz steuern. Wie ist der *implizite Zuschauer*, das *deiktische Du* diskursiv und strukturell verfasst? Welche Revisionen des analytischen Instrumentariums werden erforderlich, wenn das, was wir «Durchbrechung der vierten Wand» oder «transdiegetische Adressierung» nennen, plötzlich nicht mehr greift, weil wir es mit Konzepten von «Bild-Raum-Zuschauer»-Verhältnissen zu tun bekommen, in denen *vierte Wände* oder *Diegesen* nicht vorkommen? Wie wird der filmische Raum erfahren, wenn ein ontologischer Selbstverschluss der erzählten Welt nicht mehr zur *conditio sine qua non* der Filmerfahrung gehört, weil sich die Gestalt(ung) der erzählten Welt um die strukturell inkorporierte Präsenz eines Zuschauer-Dus dreht, als zentraler referenzieller Bezugspunkt, der nur schwer analysierbar ist mit der Publikumsorientierung und -adressierung westlicher Filme?

Fragen wie diese und Thesen hierzu möchte ich an prä- wie post-revolutionäre Blicke in die Kameraobjektive und Handycam-Linsen des iranischen Kinos herantragen. Während in der westlichen Literatur zum iranischen Kino der «implizite» oder «diegetische Rezipient» vor allem in Hinblick auf Zensurdruck und subversiv-konspirative Codes der Zuschaueradressierung entschlüsselt wurde, möchte ich eine zusätzliche kultur- und sozialgeschichtliche Dimension einbringen, also eine historische Tiefenperspektive, welche die spezifische Offenheit und relationale Realität der iranischen Bildräume in Dialog bringt mit Tropen der persischen Miniaturmalerei und des schiitischen Passionsspiels, genannt *Ta'ziye*. An der Schnittstelle von Theater, Film und Malerei der iranischen Kultur soll es darum gehen, unsere Konzepte von «Diegese» oder «vierter Wand»

herauszufordern und ganz besondere Drehtüren zwischen Zuschauerraum und Bildraum, Nähe und Distanz, Anteilnahme und Verfremdung ins Spiel zu bringen. Keineswegs allerdings kann es um eine Re-Essentialisierung oder gar Re-Orientalisierung der filmischen Formen des Iran gehen. Nach Akzentuierungen und Spezifitäten zu fragen bedeutet vielmehr, das Globale und das Partikulare in ein gegenseitiges Implikationsverhältnis zu bringen und am Ort dieser Verflechtung nach Widerständigkeiten zu fragen, ganz im Sinne Hayden Whites Auffassung, nach der ›Tropen‹ qua Wendungen immer auch einen Widerstand der Daten gegen die Bilder implizieren, mit denen wir diese Daten zu fassen suchen. Tropen erzählen uns also immer auch etwas über unser Verhaftetsein in kulturellen Strukturen des Begreifens (White 1982, 1).

Sehnsucht nach Nähe, Zwang zur Distanz

Gefragt nach seinem Film GHARIBEH-YE KHUCHAK (BASHU – THE LITTLE STRANGER, 1985), der mitten im Iran-Irak-Krieg (1980–88) entstand, jedoch bis 1988 keine Vorführerlaubnis erhielt, erzählt der Regisseur Bahram Beyzaie von seinem Kampf gegen die drakonischen Zensurauflagen.³ Er spricht von insgesamt 47 Modifizierungen, die von ihm verlangt wurden, die er aber größtenteils verweigert hat. Sogar der Titelvorspann von BASHU wurde dafür kritisiert, dass die im Hintergrund der Schrift vorbeiziehenden, auf ein Stoffband gestickten Flugzeuge sich von rechts nach links durchs Bild bewegten und damit der Eindruck entstünde, der Iran hätte den Irak angegriffen. In diesem Fall gab Beyzaie schließlich nach und änderte die Flugrichtung. Das Hauptaugenmerk der Repressionen galt jedoch dem Umstand, dass Beyzaie nicht nur eine Frau (Susan Taslimi) zur Hauptfigur machte, sondern ihr Gesicht in Großaufnahme zeigte (Abb. 1).

BASHU erzählt die Geschichte eines zehnjährigen arabisch-iranischen Jungen (Adnan Afravian), der nach einem verheerenden Bombenangriff aus dem Süden Irans, der Provinz Chuzestan, in den Norden nach Gilan flieht, um dort von einer alleinerziehenden Mutter auf- und allmählich angenommen zu werden, wobei er auch die Systemstelle des abwesenden Ehemanns, der in den Krieg ziehen musste, besetzt. Na'i, so der Name der gilakischen Farmerin, wird

3 Vgl. die bemerkenswert materialsensible Dokumentation L'IRAN: UNE RÉVOLUTION CINÉMATOGRAPHIQUE (Nader T. Homayoun, IR/CH/F/I/FIN 2006).

1 GHARIBEH-YE
KHUCHAK



nicht nur in Großaufnahme in die Handlung eingeführt, ihr Blick sticht noch dazu aus dem diegetischen Raum heraus und adressiert das Kinopublikum in herausfordernder, an- und übergriffiger Weise.

So vertraut uns mehr oder weniger diegetisierbare Blicke in die Kamera – etwa als Verfremdungseffekt und Illusionsbruch aus dem Kontext der Nouvelle Vague – erscheinen mögen, vor dem Hintergrund der iranischen Blickgebote und der komplex konfigurierten Relation zwischen *public* und *private space* insbesondere auch im Kinosaal, kommt einem weiblichen Blick, der derart aus dem filmischen Bildraum heraussticht, eine ganz andere Valenz zu. Über die islamische Ästhetik der Sittsamkeit und die komplex konfigurierten Relationen zwischen öffentlichem und privatem Raum (*biruni/andaruni*) wäre viel zu sagen. Hier kann nur verkürzt darauf eingegangen werden: Was Hamid Naficy in seiner Sozialgeschichte des iranischen Kinos *islamicate mise-en-scène, commandments of looking* und *semiotics of hijab* nennt und was sich insbesondere während des Iran-Irak-Krieges durchzusetzen begann, als Architekten des Gottesstaates versuchten, die Filmästhetik zu islamisieren, richtete sich in erster Linie gegen die spezifisch westliche Codierung von Blicken des Begehrens: gegen Schuss/Gegenschuss, *eyeline match*, *reaction shots*, psychologisch-fetischistisch aufgeladene Nahaufnahmen und gegen Codes, die Blicke und Körper innerdiegetisch wie transdiegetisch – hier

wird kein Unterschied gemacht – vernähen. Die Semiotik des Hijab reguliert nicht nur die Abschirmung des weiblichen Körpers (Gesicht, Hände und Füße ausgenommen) vor den Blicken jener Männer, mit denen sie nicht verwandt sind, sie inkorporiert auch dem Blick selbst eine Art Schleier, indem die voyeuristischen, fetischistischen Blickstrukturen des westlichen Kinos ent-näht und neu strukturiert wurden: «[E]s war nicht nur die Gestalt und die Bewegungen der Frau, welche verschleiert werden mussten, sondern auch der auf sie gerichtete Blick», um «die Männer davor zu bewahren, dem Anblick von Frauen ausgesetzt zu sein» (Copjec 2012, 139). Dazu gehört auch, dass Privaträume im Film so inszeniert werden müssen, als wären sie öffentliche Räume. Obgleich iranische Frauen in der außerfilmischen Alltagsrealität kein Kopftuch tragen, sobald sie sich in den eigenen vier Wänden aufhalten, müssen sie sich in gefilmten Privatszenen verschleiern und im Sinne des öffentlichen Raums codieren, da (a) ein Kamerateam anwesend ist und (b) ihre Körper nicht nur während der Dreharbeiten Blicken von Nicht-Verwandten ausgesetzt sind, sondern auch im Moment der Projektion einem öffentlichen Blick preisgegeben werden, einem Blick, der von Anfang an gleichsam als strukturell «impliziter Zuschauer» bei den Dreharbeiten anwesend ist und die *Mise en Scène* mitgestaltet.

Das Verhältnis zwischen Kinoraum und Bildraum ist in Iran folglich eine hochgradig kommunikative Relation. Beyzaies Entscheidung, eine Frau frech und offensiv in die Kamera blicken zu lassen – noch dazu in einer Zeit, während des Krieges, in der Frauen auf den Leinwänden fast gänzlich abwesend waren oder maximal eine gespensterhafte Hintergrundpräsenz innehatten – kann als ganz besonderes Wagnis und als Formulierung einer Art «Kommunikationsutopie» gewertet werden. Vor allem haben wir es mit einer Drehtür zwischen Nähe und Distanz, Hinwendung und Entwindung zutun: Einerseits nimmt Na'i Kontakt mit dem Kinopublikum auf und sucht die Trennungseffekte der vierten Wand aufzulösen. Andererseits nimmt sie eine partielle Verschleierung ihres Gesichts (samt Haaren) vor, sodass nur mehr die Augenpartie sehend-sichtbar bleibt, während der weiße Stoff des Hijab sich fast in der Art von Cinemascope-Streifen im oberen und unteren Drittel des Bildraums einzunisten beginnt. Der Zwang zur Verschleierung, zur Distanz geht einher mit einer kurz aufblitzenden Sehnsucht nach Nähe oder mindestens: nach Blickkontakt-Aufnahme.

Eine vergleichbare, wenn auch ganz anders konstruierte Sehnsuchtsfigur nach Kontakt bei gleichzeitigem Zwang zum

Getrennt-Sein findet sich in Mohsen Makhmalbafs NĀSER AL-DĪN ŠĀH ĀKTOR-E SĪNEMĀ (ONCE UPON A TIME, CINEMA, Iran 1992). Makhmalbaf beginnt seinen Film mit einer komplexen Spiegel-im-Film-Konstruktion, in Kombination mit einer nonlinearen Zeitkonzeption: Wir sehen einen chaplinesken Kameramann (Mehdi Hashemi), der sich inmitten einer schneebedeckten Winterlandschaft von seiner hörbar frierenden Geliebten verabschiedet und mit einem Leiterwagen aufbricht. Wie wir sogleich erfahren, ist der innerdiegetische Kameramann einer historischen Figur nachempfunden: Es handelt sich um Mīrzā Ebrāhīm Khān – auch genannt: Akkāś-bāshī –, jenen höfischen Fotografen und Filmemacher, der um 1900 den persischen Šāh der Kādjār-Dynastie – Mozaffar al-Dīn Šāh – auf seiner Reise nach Europa begleitete, einer Reise, im Zuge derer der Šāh in Kontakt mit einer neuen Technologie kam: dem Kinematographen.

Die zu Beginn des Films zurückgelassene Geliebte des aufbrechenden Hoffotografen – die den sprechenden Namen Ātiyeh trägt, was ‚Zukunft‘ heißt – ist bemerkenswerterweise nur indirekt im Bild zu sehen (Abb. 2). Sie ist als Spiegelung und Stimme anwesend, gespiegelt von jenem Spiegel, den der Fotograf im Leiterwagen mit sich führt und der, leicht schräg zur Bildebene stehend, uns, dem Publikum zugewandt ist. Was dem Bildraum fehlt, ist in Form eines Spiegelbilds im Bildraum präsent. Wir haben es mit einer Sehnsuchtsfigur zu tun: Der Anwesende sehnt die Abwesende herbei. Die Spiegel-im-Film-Konstruktion versucht den Ausschlussmechanismus der vierten Wand zwar zu öffnen und dem Bildraum seinen Umraum, das Nebenan vermittels der Reflexion einzuverleiben, doch Ātiyeh bleibt ein eingeschlossener Ausschluss und ausgeschlossener Einschluss: ein Gespenst zwischen Anwesenheit und Abwesenheit in einem unmöglichen (Zwischen-)Raum, einem »Warteraum der Geschichte« (Chakrabarty 2000, 9). Gerade weil Bild- und Zuschauerraum im iranischen Kino *äußerst innig* verflochten sind und dementsprechend interaktionell erfahren werden, sind sowohl die eingezogenen Grenzen, Wände und Schleier wie auch deren Durchbrechung ein gesellschaftliches Politikum zwischen *haram* und *halal*.

Bezeichnenderweise lässt Makhmalbaf auf diese Szene der Anrufung von Ātiyeh, der Zukunft, eine Interpellation anderer Art folgen: Wir sehen uns aus dem Bild von dem Herrscherblick des Šāh anrufen. Makhmalbaf integriert historische Aufnahmen, die Mozaffar al-Dīn Šāh auf seiner Europareise dabei zeigen, wie er in Belgien an einer Blumenprozession teilnimmt (Abb. 3). Bemerkenswert ist,



dass der Šāh mit seinen Blicken permanent die Kamera und somit auch das Publikum adressiert, in einer Mischung aus militärisch-politischer Interpellation, theatralischem Starposing und verzweifelter trans-textueller Adressierung eines Publikums, das womöglich gar nicht mehr an den nunmehr kinematografisierten Körper des Souveräns glaubt.

Miniaturmalerei

Ich möchte mich noch einen Moment in dieser Drehtür zwischen ›Sehnsucht nach Nähe‹ und ›Zwang zur Distanz‹ aufhalten und aufzeigen, dass diese Sehnsuchtsfigur nach Durchbrechung der segregierenden ›vierten Wand‹ – bei gleichzeitiger Markierung eines unüberwindlichen Getrenntseins – keineswegs nur ein Spezifikum einer islamisierten Mise en Scène nach der iranischen Revolution 1978/79 ist, sondern eine Motivgeschichte aufweist, die weit zurück bis in eine vor-islamische, persische Kultur vor der Etablierung des schiitischen Islam als Staatsreligion durch die Safawiden (1500–1700) zurückreicht. Die Rede ist von einer Zeit, die ein Repertoire an visuellen, literarischen und theatralen Motiven, Gesten und Codes hervorbrachte, die durch die islamischen und nicht-islamischen Perioden hindurch fortlebten, verschiedene mystische, religiöse wie säkulare Abwandlungen in Bild, Schrift und Ton erfuhren und auch filmisch anverwandelt wurden. Während die Filmforschung die Revolutionsjahre 1978/79 lange Zeit als radikale Zäsur betrachtete, werden gegenwärtig Perspektiven im Kontext der *persianate studies* manifest, die sich für Schichtungen und Brechungen, Resonanzen und Rekursionen interessieren. Vor allem Pedram Partovi hat eindrücklich aufgezeigt, dass das Medium Film im Iran – vor wie nach 1979 – in einem spannungs-, aber auch anspielungsreichen

2-3 NASER AL-DIN ŠAH AKTOR-E SINEMĀ

Verhältnis zu den persischen und islamischen Künsten stand. Hierbei bricht Partovi mit einer akademisch allzu verengten, tendenziell abschätzig-elitären Perspektive auf das populäre Kino im Iran vor 1979 – genannt *filmfarsi*⁴ – und weist in seinem Buch *Popular Iranian Cinema Before the Revolution* akribisch jenen Beitrag nach, den dieses Kino leistete, wenn es um eine Re-Aktualisierung und Popularisierung von kulturellen Praktiken ging, die lange Zeit dem persischen Hof vorbehalten waren:

[S]uch films have related the past to the modern Iranian masses in the reconfiguration and democratization of «obsolescent» courtly entertainments and devotional practices belonging to what I designate as the «Persianate» world. [...] Of particular relevance [...] are cinematic re- imaginings or performances of ghazal lyric, popular romances, epic literature, and their mystico- religious aspects and complements. (Partovi 2017a, 2)

Dementsprechend kann auch die filmische Dramatisierung und Inszenierung des Blicks in die Kamera als ikonografischer Echoraum betrachtet werden, in dem Motive der vor-islamischen Mythologie und Tropen der persisch-höfischen, auch sufischen Liebeslyrik eine filmische Rekadrierung erfahren, sowohl im Kino vor 1979 als auch im Rahmen der – mehr oder weniger – Sharia-basierten Ästhetik nach der islamischen Revolution. Filmische Rahmungen und Fetischisierungen der Augenpartie mittels Close-up und/oder Spiegel, oftmals eingesetzt als Sehnsuchts tropen, sind Fortsetzung einer spezifischen Poesie, Ikonografie, ja «Psycho-Physiologie» (Partovi 2017b, 201) der Adressierung von abwesenden, herbeigesehnten

4 *Film-e farsi* (wörtlich: persische Filme), die kommerziellen persischen Filme aus der Zeit des Pahlavi- Regimes, die – orientiert am Vorbild indischer und ägyptischer Filme – mit Songs, Tanzroutinen, *tough guys* und leicht bekleideten Frauenkörpern Unterhaltung zwischen Melodramatik und Klamauk boten, galten lange Zeit als Inbegriff von seichter, eskapistischer, unpolitischer bis staatstragender Massenmanipulation und wurden in der akademischen Forschung meistens in Opposition zur widerständigen, sozialkritischen *Iranian New Wave* der 1960er und 1970er betrachtet. Partovi bricht in seinem Buch entschieden mit dieser Dichotomie, indem er auch im kommerziellen Kino (vor-) revolutionäre, entschieden sozialkritische Momente ausfindig macht – etwa die Heroisierung von Modernisierungsverlierern – und die Filme als Vehikel einer widerständigen «unofficial, popular civil religion» betrachtet: «The themes of fate, heroism, family virtue, exile, and martyrdom that figured heavily in the revolution were also central to filmfarsi titles, albeit with different inflections» (Partovi 2017a, 21).



4 MALI VA RAHHAYE NARAFTEHASH



5 Woman with a mirror. In: *Paintings from India: The Nasser Khalili Collection of Islamic Art*, Vol. 8. Hg. v. Linda Leach. London: The Nour Foundation, 1998, 77

Personen – sei es Frau, Mann oder Gott⁵ – wie sie sich zunächst im Kontext der Miniaturmalerei und der Liebeslyrik ausdifferenzierte. Partovis Text *Constituting Love in Persianate Cinemas* enthält eine «early seventeenth century Mughal» Miniatur (ibid., 202), die eine Frau mit Handspiegel zeigt, deren Blick sich via Spiegelreflexion an den Betrachter wendet (Abb. 4–5).

5 Die Adressierungen waren deshalb nie klar, sondern fluktuierend, weil das Persische keine genderspezifische Grammatik kennt, was hervorragende Voraussetzungen für künstlerische «Verpackungskunst» und versteckte Anspielungen auf fleischliche Liebe schuf.

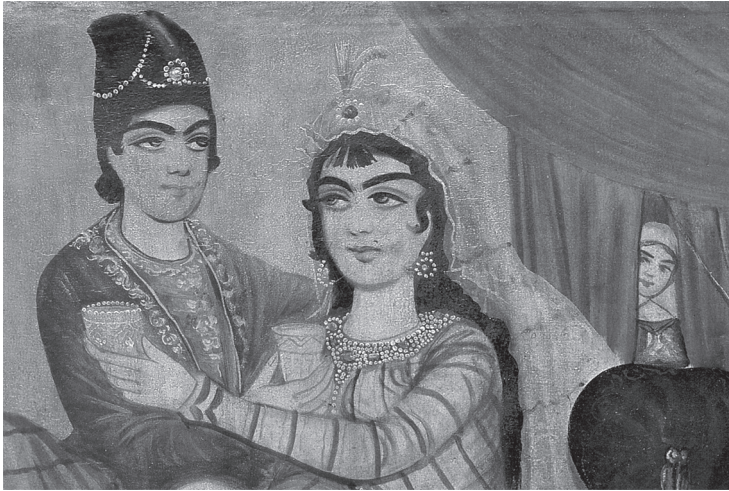
Die Miniatur ist noch dazu von Inskriptionen gerahmt, sogenannten *Ghaselen*, einer vor allem von den persischen Dichtern Hâfez, Rumi und Sa'adi kultivierten Gedichtform, bestehend aus einer Folge von jeweils zwei Versen (*beyt*). Es handelt sich um ein lyrisch-erotisch-mystisches Sprechen, das hochgradig kommunikativ angelegt ist und mit vielen Ambiguitäten arbeitet, die zwischen Körperlichkeit und Spiritualität, Schönheit und Grausamkeit oszillieren (vgl. Langford 2019, 141). Es waren nicht zuletzt diese Ambiguitäten, welche die *Ghaselen* auch im Kino zu einer bevorzugten ›Verpackungskunst‹ werden ließen, wenn es um das Überlisten und Umschiffen von Zensurvorschriften ging. Michelle Langford schlägt in ihrem jüngst erschienen Buch *Allegory in Iranian Cinema* – in Anlehnung an Pier Paolo Pasolinis ›Kino der Poesie‹ – für diese filmischen ›*Ghaselen*-Momente‹ den Begriff des *cinematic ghazal* vor:

I propose that at the heart of this cinema of poetry lies a deep affinity with the Persian *ghazal*, a genre of lyrical love poetry. Building on Pasolini's concept of the ›cinematic styleme‹, which for him is the basic unit of the cinema of poetry, I coin the phrase ›cinematic *ghazal*‹ to describe certain moments in films that privilege poetic over narrative modes of expression. At these moments, I identify structural and thematic characteristics of the cinematic expression that approximate those of the *ghazal*. These include the use of rich, sensual imagery and the presentation of love as at once sweet and painful. (Langford 2019, 136)

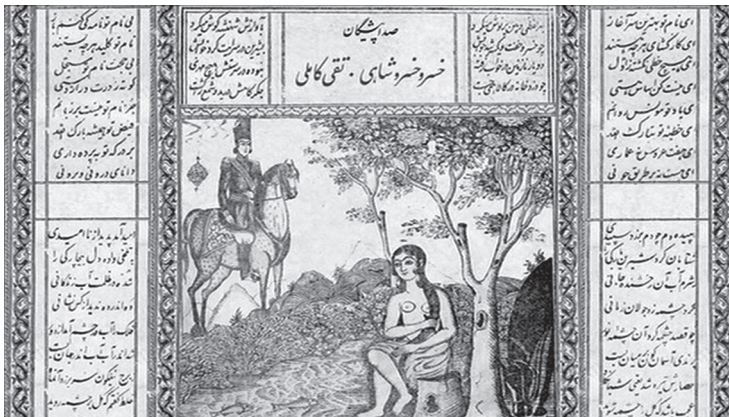
Kennzeichnend für diese *cinematic ghazal*-Momente ist unter anderem ein Sich-Verzehren nach der geliebten, oftmals räumlich getrennten Person, ein Verzehren und Schmachten, das häufig bei einem anstechenden Blickkontakt seinen Ausgang nimmt: »[T]he ›love-struck‹ was the victim of the gaze (*nazar*) from an object of beauty that entered him through the eyes and infected his heart, blood, and liver with the turbulent forces of erotic love« (Partovi 2017b, 201).

Ein weiteres, häufig wiederkehrendes Motiv, das sich von der persischen Miniaturmalerei bis ins Kino nach 1979, quer durch verschiedene Medien und Kontexte verfolgen lässt, betrifft die ›Unmöglichkeit von Intimität‹, wie auf einer Miniatur im Kaffeehaus-Stil (ca. 1900) zu sehen ist, ergänzt durch einen Screenshot aus dem Vorspann zu Kiarostamis *SHIRIN* (Iran 2008) (Abb. 6–7).

Immer wieder gibt es versteckte, verstoßene Blicke aus dem Bildhintergrund respektive Hinterhalt, welche die vermeintliche



6 Two lovers. In: Hassan Esmael-zadeh: *Naqqash-e Maktab-e Qahvehkhanehi*. Hg. v. Kazem Chalipa & Ali Rajabi. Tehran: Nashr-e Nazar, 2007, 110

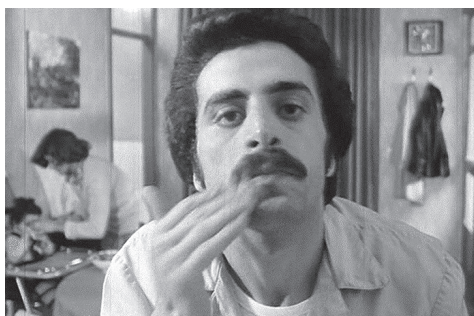


7 SHIRIN

Privatsphäre penetrant stören. Die Liebespaare (oder Einzelpersonen) sind also selten allein, «unter sich», in den gemalten oder gezeichneten Innen- wie auch Außenraumdarstellungen (vgl. Partovi 2017a, 158): Es herrscht ein ständiger Beobachtungsdruck. Implizite oder explizite Zuschauerschaften, Blickrelationen bauen an den Bildräumen mit und gestalten sie als «Realität von Relationen» aus, so wie auch den Darstellungen von Privatsphären im iranischen Kino nach 1979 die Ko-Präsenz, Allgegenwart eines extradiegetischen Blicks strukturell (und strukturgebend) derart inkorporiert ist, dass von «extradiegetisch» kaum geredet werden kann.



8 ARAMESH DAR HOZUR DEEGARAN



9 GOZĀRESH



10 BĀD MĀ RĀ CHĀHAD BORD

Distanzierende Nähe

Während es bislang um aufgezwungene Distanz und Sehnsucht nach Nähe ging, soll nun eine Subtrope des «Blicks in die Kamera» in den Fokus rücken, die den umgekehrten Fall ins Spiel bringt: penetrante Nähe, die auf Distanz bringt. Es geht um eine theatral-filmsche Form des Zwangs zur Nähe, die ich als extremes *frontal staging* bezeichnen möchte und vor allem – aber nicht nur⁶ – in Filmen von Abbas Kiarostami gefunden habe (Abb. 8–10). Insbesondere BĀD MĀ RĀ CHĀHAD BORD (THE WIND WILL CARRY US, Iran 1999) und GOZĀRESH (THE REPORT, Iran 1977) – jener international noch kaum berücksichtigte, sozialkritische Film Kiarostamis, der kurz vor der iranischen Revolution entstand und unter anderem häusliche Gewalt thematisiert – enthalten korrespondierende, buchstäblich spiegelbildliche Einstellungen, die das extreme *frontal staging* zu einer Art *signature shot* Kiarostamis werden ließen. Beide Einstellungen

6 Vgl. etwa ARAMESH DAR HOZUR DEEGARAN (ARAMESH aka TRANQUILITY IN THE PRESENCE OF OTHERS, Nasser Taghvai, Iran 1972).

zeigen die Protagonisten (gespielt von Behzad Dorani respektive Kurosh Afsharpanah) bei der Gesichtspflege vor dem Spiegel, wobei die Kamera den Ort des Spiegels einnimmt. Anders formuliert: Wir sehen Blicke, die keineswegs «uns», das Publikum, adressieren, sondern uns einen Spiegel «einbilden», der zu einer vierten Wand wird. So gesehen getrennt von dem projizierten Bildraum, werden wir von den pantomimischen Schauspielerperformances gleichsam hinter einen *one way mirror*, an den Ort einer «versteckten Kamera», oder an den Ort der Spiegeloberfläche selbst versetzt. *We look at another look that is not really looking at us*, ließe sich frei nach Jacques Aumont (1990, 223) schreiben.

Wenn wir uns nun auf diese Illusion einlassen, dass uns eine penetrante Nähe zu einem Protagonistenkörper aufgezwungen wird, der uns glauben macht, die Kamera fusioniere gleichsam mit einem Blick aus dem Spiegel, dann handelt es sich weder um eine Zuschauerinterpellation, noch um eine Interpellation der Apparatur, sondern um einen filmischen Raum, der sich völlig abdichtet, abwendet vom Publikum und sich uns gegenüber vollkommen indifferent verhält. Wir erleben die Aufdringlichkeit eines Blickes, der nur sich selbst sieht, und eine aufgezwungene Nähe zu einem Körper, der uns ignoriert oder mindestens auf Distanz hält, indem er unseren Blick in den Bildraum partiell verstellt. Gerade diese Selbstversunkenheit des Protagonisten lässt uns – frei nach Michael Fried – umso mehr in den Bann und Sog des Bildraums geraten (vgl. 1980). Hinzu kommt, dass Kiarostamis Protagonisten handeln, als wüssten sie, dass sie Bildräume bewohnen, in denen sie nicht alleine, «unter sich» sind, und als gelte es dort – an dem Ort der Verflochtenheit von privater und öffentlicher Sphäre – Taktiken der Verkleidung wie Verstellung zu entwickeln. Diese Verstellung ist mit Blick auf die angesprochenen Szenen durchaus buchstäblich, d.h. räumlich zu nehmen.

Entscheidend für meine weitere Argumentation ist vor allem das oben beschriebene Verhältnis einer Spiegelbildlichkeit *Protagonist/Publikum*: Durch das frontale Pantomimenspiel vor der Kamera, die von den Protagonisten als Spiegel adressiert wird, bekommen wir die Rolle des Spiegelbildes zugewiesen, das heißt der Imitation dessen, was auf der Leinwand passiert. Es handelt sich um eine Blickstruktur, die sich in zahlreichen iranischen Filmen finden lässt; etwa in Rakshan Banietemads *Ghesse-ha* (TALES, Iran 2014), in dem die Kamera während der Autofahrt wiederholt – zwar nicht exakt, aber approximativ – den Ort des Rückspiegels oder Seitenspiegels besetzt,



11-12 GHESSE-HA



13 SE ROKH



14 MALARIA

sodass der Autospiegel zum heterotopischen Ort einer Begegnung der Blicke und einer imaginierten Vereinigung wird (Abb. 11–12). Die Figurenblicke begegnen sich in einem Spiegel, der letztendlich der Zuschauerkörper ist.⁷ An diese Interface-Momente – als Momente der Begegnung von Blicken am Ort des Spiegels bei gleichzeitiger Selbstbespiegelung der Figuren – lassen sich jene Handycam-Shots mit zum Teil inkludierten Countershots anschliessen, die sich in Filmen wie MALARIA (Parviz Shabazi, Iran/Polen 2016) und jüngst in Jafar Panahis SE ROKH (THREE FACES, Iran 2018) finden (Abb. 13–14). Vor dem Hintergrund der spezifisch iranischen Kulturgeschichte des Bildes, in der, wie beschrieben, Blicke in die Kamera sozialgeschichtlich ganz anders konstruierte «vierte Wände» zu durchbrechen haben, bedürfen auch die oben erwähnten, Handycam-vermittelten «Interfazialitäten» eine zusätzliche *Akzentuierung* (Naficy 2001).

7 Gemäß der Spiegellehre des Sufismus muss der/die Liebende im Zuge einer mystischen Kontemplation zum «polierten Spiegel» des geliebten Gegenübers werden; wobei sich in dieser wechselseitigen Spiegelung das verborgene Sein Gottes offenbart: «For a «faithful lover» [...] every beautiful face is a theophanic witness because it is a mirror without which the divine Being would remain a *Deus absconditus*» (Corbin 1971, 86).



15 Vier Einstellungen aus SHIRIN

A look to Ta'ziyeh

Ich möchte im letzten Teil noch einmal zu Kiarostamis Blickspielen und «Spiegelfechtereien» aus *THE REPORT* und *THE WIND WILL CARRY US* zurückkehren und diese Einstellungen als Vorschein auf das begreifen, was Kiarostami in *SHIRIN* (Iran 2008) wie auch in seiner Installation *A LOOK TO TAZIEH* (2005) auf die Spitze treiben wird: *reaction shots* ohne Gegenschuss (Abb. 15). Vor allem *SHIRIN* verweist uns, das Publikum, konsequent an den Ort der Leinwand, indem er die klassische persische Geschichte *Khosrow und Shirin* (inspiriert von Nezamis epischem Gedicht) erzählt, ohne uns diese Geschichte zu zeigen. Stattdessen sind neunzig Minuten lang die Gesichter und Reaktionen von 114 Schauspielerinnen in Großaufnahme zu sehen, mit Ausnahme von Juliette Binoche allesamt Iranerinnen, die im Kino sitzen und vermeintlich⁸ einen Film sehen, der für uns nur akusmatisch zugänglich ist. Vollzogen wird eine Remediation von Poesie durch Film, wobei dieser Film allererst Form gewinnt in der Reaktion der Zuschauerinnengesichter und dem Zusammenspiel dieser Reaktionen mit unserer Imagination, die wir vom Ort der Leinwand – also des (noch) nicht sichtbaren Films – entwickeln können. «Unser» Zuschauerraum wird im Zuge dieser Inversion plötzlich an den Ort des projizierten Bildraums versetzt, während wir in den Kinoraum der Protagonistinnen hineinschauen.

8 Laut Aussage Kiarostamis gab es bei den Dreharbeiten in Wahrheit keinen Film zu sehen, sondern nur ein künstliches Studioliichtflackern auf einer leeren Leinwand.

Kiarostami hat sein Interesse für Zuschauerreaktionen dann nochmals variiert, in seiner Installation *A LOOK TO TAZIEH*, die 2005 in Londons Victoria and Albert Museum sowie – in Kombination mit einer Live-Performance – im Teatro Greco in Taormina zu sehen war.

The installation consisted of three screens – two large screens on each side of a relatively smaller television screen in the middle. The television screen played scenes of *ta'ziyeh* performed in a remote rural area. The two large screens on either side showed spectators watching *ta'ziyeh*. These were images of men, women and children edited in such a way that their reactions corresponded precisely to the *ta'ziyeh* that was screened on the television screen. The spectators initially begin to watch the play distractedly, talking to each other, having tea, and giggling away. But gradually the drama captivates them, and as the tragedy reaches its climax, many are in tears, some sobbing or beating their chests. (Pak-Shiraz 2011, 159)

Spätestens mit der Installation *A LOOK TO TAZIEH* wurde auch einem westlichen Publikum zugänglich, was in zahlreichen Filmen Kiarostamis gleichsam strukturgebend mitwirkt: ein Dialog mit der einzigen schiitischen Dramenform, der *ta'ziyeh*, einem streng durchcodierten Passionsspiel mit Musikdarbietungen, in dem das Martyrium des von den Schiiten verehrten Imam Husain ibn Ali Hussein, des Enkels des Propheten Mohammed, inszeniert wird. Vor allem im islamischen Trauermonat Moharram wird dem Martyrium des Imam Hussein bei Kerbela⁹ gedacht, mit Bußritualen, Aufopferungsimperativen, Klagegebärden und «Pathosformeln» (im Warburgschen Sinne). Es handelt sich um *reenactments*, im Zuge derer die Ereignisse in der Wüste von Kerbela immer wieder als Jetzt-Zeit in die Gegenwart eingetragen werden, um das Publikum in quasi-historische Zeugen zu verwandeln.

Navid Kermani bezeichnet die *ta'ziyeh* als »virtuelle Revolution« (2014, 181), die sich in spezifischen Farbcodierungen und rituellen Gesten, unter Integration des Publikums in die Performance, ständigen Positionswechseln der Akteure sowie in ganz spezifischen

9 Der schiitische Wallfahrtsort Kerbela, einst nichts als ein Flecken Wüste, steht für eine halb historisch verbürgte, halb mythopoetisch überhöhte Schlacht (samt Verratsmotiv, Sündenfall und ultimativem Martyrium), die sich Hussein, der Enkel des Propheten Mohammed, im Jahr 680 mit dem Umayyaden-Kalifen Yazid I. und dessen Soldaten lieferte.

allegorischen Strukturen vollzieht. Diese Trauerkultur entlang des «Kerbela-Paradigmas» wurde einerseits zum integralen Bestandteil der Revolutions- und Kriegspropaganda der Islamischen Republik, da sich das Scheitern in der Vergangenheit ganz ausgezeichnet für eine Ideologie der Bewährung, Verbesserung und Aufopferung in der Gegenwart instrumentalisieren ließ. Andererseits fungierten zahlreiche Elemente der Trauerkultur – vor wie nach 1979 – als Manifestation einer regimekritischen, subversiven Gegenkultur. Über die Rolle der Passionsspiele als Bestandteil einer Gegengeschichte schreibt Navid Kermani, der die *ta'ziyeh* zwischen Verfremdung (Brecht), Katharsis (Aristoteles) und Grausamkeit (Artaud) verortet, Folgendes:

Zum Kollektiv [...] werden die Beteiligten durch die Gemeinsamkeit des Erlebens, der Erinnerung, des Schmerzes, des symbolischen Widerstandes. [...] Die Unterdrücker von damals können dabei mit realen Machthabern identifiziert werden, mit Diktatoren, Kolonialisten oder einfach dem örtlichen Großgrundbesitzer. Besonders im zwanzigsten Jahrhundert, als sie von der Staatsmacht verboten, behindert oder zumindest an den Rand gedrängt wurde, erhielt die *Ta'ziyeh* oft einen deutlich politisch-oppositionellen Charakter, und während der iranischen Revolution, die sich als ein Aufbegehren gegen den Yazid dieser Zeit verstand, war der Moharram (Anfang Dezember 1978) eine der intensivsten und wichtigsten Phasen. (Kermani 2014, 181 f.)

Die Dichotomie «Aristotelische Katharsis vs. anti-illusionistische Verfremdung (im Stile Brechts epischen Theaters)» greift folglich zu kurz, wenn es um die *ta'ziyeh* geht.

Kathartische Elemente¹⁰ und V-Effekte¹¹ sind hier kein Widerspruch, sondern wechselseitige Verstärker. Hervorheben möchte ich vor allem jenes Element, das mit Blick auf den «Blick in die Kamera»

10 Zu den kathartischen Elementen sind etwa zu zählen: (1) Gefühlsausbrüche wie Weinen, das wiederum in Lachen umschlägt, (2) der Weg durch den Schmerz zum Kollektiv, (3) das *reenactment* von Geschichte unter Investition persönlicher Tragödien.

11 Als wesentliche V-Effekte der *ta'ziyeh* können genannt werden: (1) das Aus-der-Rolle-Fallen der Schauspieler, im Sinne eines zitathaften Vorstellens respektive Kommentierens der Rolle; (2) skelettierende Offenlegung der inszenatorischen Hilfsmittel und Requisiten; (3) das Verfügen des Spielleiters über die Handlung und (4) die Technik des sogenannten *ta'liq*, d. h. Handlungsunterbrechung (vgl. Kermani 2014, 169 f.; Wittmann 2018).

16 Ta'zieh-
Aufführung im
Golestan-Palast
(undatiertes Foto,
public domain)



besonders relevant erscheint: Die *ta'ziyeh* kennt keine vierte Wand und kein «Außerhalb» der Bühne. Filmisch reformuliert: Es existiert weder *hors-champ* (innerdiegetisches Versteck) noch *hors-cadre* (Hinterbühne), da das Publikum im Kreis um die Performance sitzt (Abb. 16). Wenn die Schauspieler aus der Rolle fallen und Wasser trinken, dann wird dieser Akt des Wassertrinkens zum Bestandteil der symbolischen Ordnung des Stückes (vgl. *ibid.*, 171 f.). Immer wieder auch kommt es zum Rollentausch oder zur Interaktion zwischen Zuschauer und Schauspieler sowie zur Vereinigung *Zuschauer/Akteur* über die kollektiv geteilte Trauer: «Jammern, Heulen, Klagen und Mitleiden» (*ibid.*, 175). Wenn etwa Bahram Beyzaie am Beginn seines Films *MOSĀFERĀN* (TRAVELLERS, Iran 1992) die Protagonistin (Shahin Alizadeh) aus ihrer Rolle fallen, sich im Stil einer Reporterin an das Kinopublikum wenden und über den kommenden Auto-unfall berichten lässt – «Wir brechen nach Teheran auf, zur Hochzeit meiner kleinen Schwester. Aber wir werden es nicht bis Teheran schaffen. Wir werden alle sterben.» (Abb. 17) –, so wird hier Beyzaies Vorliebe für filmische Anverwandlungen von Tropen der *ta'ziyeh* deutlich: So wie das Publikum weiß, dass Imam Hussein und seine Gefährten sterben werden, so wird hier auch das Kinopublikum zur Mit- und Vorauswissenden der kommenden Katastrophe, was der Mit-Leidenschaft allerdings keinen Abbruch tut. Gleichzeitig jedoch wird über das Motiv der Verspätung eine Distanz etabliert: Wie im



17 MOSAFERAN

Theater, so kommt das Publikum auch im Kino zu spät, um die Tragödie zu verhindern, was zugleich Ansporn ist, drohenden Katastrophen in Zukunft klüger zu begegnen. Wieder haben wir es mit einer Drehtür zwischen Nähe und Distanz, Ko-Präsenz und Verspätung zutun, die übrigens auch Kiarostami in *SHIRIN* in Anschlag bringt: Die akusmatisch erzählte, tragische Liebesgeschichte von *Khosrow und Shirin* ist getragen von einer Struktur der unaufhörlichen Verfehlung und Verspätung, der «Zeitlogik des Melodrams» (Eschkötter 2013, 311) schlechthin.

Spiegel außer Kontrolle

Wie gezeigt wurde, erhält die scheinbar gewohnte filmische Trope des Blicks in die Kamera zahlreiche zusätzliche Wendungen, wenn kultur-spezifische Referenzrahmen (Miniaturmalerei; *ta'ziyeh*; islamische Mise en Scène und deren Subversion) in den Blick geraten. «Although tropes can be repressive, a defense mechanism against literal meaning, they also constitute an arena of contestation; each is open to perpetuation, rejection, or subversion» (Shohat/Stam 1994, 137).

Nach dem westlichen Verständnis ist das Zuschauersubjekt die Grenze der projizierten Welt (vgl. Wittgenstein 1984 [1921], 68; Cavell 1979, 127, 133). Das Publikum konstruiert die Diegese, ist aber nicht deren Bestandteil. Wie gezeigt wurde, gibt es diametrale Auffassungen und anders gelagerte diskursive Voraussetzungen, nach denen das Kinopublikum einen Entwurf darstellt: eine vom Film vorgesehene Möglichkeit, eine mögliche Realität



18–19 NEMĀ-YE
NAZDIK

des Fiktionalen, vergleichbar mit jener Spraydose in Kiarostamis NEMĀ-YE NAZDIK (CLOSE UP, Iran 1990), die vom Taxifahrer getreten wird und eine Straße in zunehmend unkontrollierbarer, nicht mehr inszenierbarer Weise hinunterrollt, aus der Fiktion hinaus, in die Realität, oder in eine andere, mögliche Fiktion. Aus der Fiktion wird eine Dokumentation über das Weg- und Hinunterrollen einer Spraydose, so wie wir in SHIRIN (semi-)dokumentierende Close-ups von Zuschauerinnenreaktionen sehen und unsere eigenen Reaktionen darauf – mehr oder weniger spiegelbildlich – unkontrollierbare Fiktion werden sehen (Abb. 18–19).¹²

Literatur

- Belting, Hans (2008) *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C. H. Beck.
- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Chakrabarty, Dipesh (2000) *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Copjec, Joan (2012) Die Zensur der Innerlichkeit. In: *Angst. Lektüren zu Jacques Lacans Seminar X*. Hg. v. Michaela Wünsch. Wien/Berlin: Turia und Kant, S. 137–195.
- Corbin, Henri (1971) *The Man of Light in Iranian Sufism*. New York: Omega Publications.
- Eschkötter, Daniel (2013) Sympathetische Montagen. In: *Das Melodram*.

¹² Dieser Text entstand innerhalb des vom SNF (Schweizerischen Nationalfonds) geförderten Forschungsprojektes «Nachbilder von Revolution und Krieg. Trauma- und Memoryscapes im postrevolutionären iranischen Kino» am Seminar für Medienwissenschaft/Lehrstuhl für Medienästhetik der Universität Basel.

- Hg. v. Bettine Menke, Armin Schäfer & Daniel Eschkötter. Berlin: Theater der Zeit, S. 308–331.
- Fanon, Frantz (1966) *Die Verdamnten der Erde* [1961]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2005) Der maskierte Philosoph [1980]. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 128–137.
- Fried, Michael (1980) *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: Chicago Press.
- González, Carmen Pérez (2012) *Local Portraiture. Through the Lens of the 19th-Century Iranian Photographers*. Leiden: University of Leiden Press.
- Kermani, Navid (2014) Die Wahrheit des Theaters. Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung. In: Ders.: *Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen*. München: C.H. Beck, S. 163–193.
- Khanjani, Ramin S. (2014) *Animating Eroded Landscapes: The Cinema of Ali Hatami*. Zagan: H&S Media.
- Langford, Michelle (2019) *Allegory in Iranian Cinema*. London: Bloomsbury.
- Mignolo, Walter (2012) *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Berlin/Wien: Turia und Kant.
- Mowitt, John (2005) *Re-takes Postcoloniality and Foreign Film Languages*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- (2011) *A Social History of Iranian Cinema*, Bd. 4. Durham/London: Duke University Press.
- Pak-Shiraz, Nazim (2011) *Shi'ism in Iranian Cinema. Religion and Spirituality in Film*. London: Palgrave Macmillan.
- Partovi, Pedram (2017a) *Popular Iranian Cinema before the Revolution*. London/New York: Routledge.
- (2017b) Constituting Love in Persianate Cinemas. In: *Journal of Persianate Studies* 10,2, S. 186–217.
- Pratt, Mary Louise (1991) Arts of the Contact Zone. In: *Profession* 91, S. 33–40.
- Shohat, Ella / Stam, Robert (1994) *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- Vernet, Marc (1983) Le regard à la camera: figures de l'absence. In: *Iris* 1,2, S. 31–45.
- White, Hayden (1982) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. In: *Werkausgabe* Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–95.

- Wittmann, Matthias (2018) Im Warteraum der Filmgeschichte. Nachbilder der Revolution in Mohsen Makhmalbafs NĀŞER AL-DĪN SHĀH ĀKTOR-E SĪNEMĀ (Iran 1992) und SALĀM SĪNEMĀ (Iran 1995). In: *Theatrale Revolutionen*. Hg. v. Agnes Hoffmann & Annette Kappeler. München: Fink, S. 225–246.
- Wollen, Peter (1982) Godard and Counter Cinema: VENT D'EST In: Ders.: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, S. 79–91.