

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Alena Strohmaier

Medienraum Diaspora

Verortungen zeitgenössischer
iranischer Diasporafilme

OPEN



Springer VS

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Reihe herausgegeben von
I. Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projiziert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/13443>

Alena Strohmaier

Medienraum Diaspora

Verortungen zeitgenössischer
iranischer Diasporafilme

Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Ivo Ritzer

OPEN

 **Springer VS**

Alena Strohmaier
Marburg, Deutschland

Zgl. Dissertation an der Philipps-Universität Marburg, 2018



ISSN 2524-3209

ISSN 2524-3217 (electronic)

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-24605-1

ISBN 978-3-658-24606-8 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-24606-8>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2019. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation. **Open Access** Dieses Buch 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 Buch 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.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Danksagung

Diese Monographie, die zugleich meine an der Philipps-Universität Marburg absolvierte Dissertation darstellt, wäre ohne die großzügige finanzielle und personelle Unterstützung des am Centrum für Nah- und Mittelost Studien angesiedelten, BMBF-geförderten Forschungsnetzwerkes *Re-Konfigurationen: Geschichte, Erinnerung und Transformationsprozesse im Mittleren Osten und Nordafrika* (Laufzeit: 2013-2019) nicht möglich gewesen. Hierbei möchte ich insbesondere meine Verbundenheit gegenüber allen Team-Kolleg_innen und Gastwissenschaftler_innen für den produktiven und herausfordernden interdisziplinären Austausch, sowie den studentischen Hilfskräften – vor allem Verena Gantner, Esther Groeber und Judith Locher – für ihre unerlässlichen und sorgfältigen Dienste, äußern.

Besonderer Dank gebührt meinen Betreuer_innen Prof. Dr. Angela Krewani (Philipps-Universität Marburg) und Prof. Dr. Matthias Christen (Universität Bayreuth) für die überaus motivierende und konstruktive fachliche Betreuung. Sie traten mir stets mit Aufgeschlossenheit und aufrichtigem Wohlwollen gegenüber, und trugen so zu einer nicht nur in hohem Maße bereichernden und lehrreichen, sondern vor allem auch freudigen Zusammenarbeit bei.

Zu guter Letzt ist es mir ein Anliegen meiner Familie und meinen Freund_innen für ihre Geduld und ihren Beistand zu danken, die sie mir aus allen Ecken der Welt immerzu und vorbehaltlos entgegenbringen. Besonderer Dank gilt hierbei Malte für seine fortwährende Liebe.

Geleitwort

Die Studie *Medienraum Diaspora: Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme* trägt der zusehends dringlich geäußerten Forderung nach einer transnationalen Medienwissenschaft vorbildlich Rechnung. Sie reagiert auf eine medienkulturelle Situation, in der sich nicht nur Personal und Kapital aus globalisierten Konzernen rekrutieren, sondern auch ästhetische Formen zu hybriden Clustern amalgamieren. Mithin muss über Medienästhetik valide zu sprechen bedeuten, so fragmentierte wie flexible Subjektivitäten zu thematisieren, die miteinander interagieren und permanenten Veränderungsprozessen unterworfen sind. Insbesondere durch transnationale Kooperationen haben vor dem Hintergrund einer deregulierten Industrie signifikante Verschiebungen stattgefunden, die als ökonomische, aber auch politische, soziale und kulturelle Determinanten nicht zuletzt den ästhetischen Charakter von Filmen prägen. Diese Medienästhetik ließe sich als ein Weltkino der Hybridität in permanenter Oszillation zwischen kultureller Autoaffirmation und kulturellem Fremdbezug beschreiben. Dabei stellen sowohl Identitäten als auch Alteritäten fluide Konstrukte dar, die sich aus heterogenen Elementen zusammensetzen und einem ständigen historischen Wandel unterliegen.

Alena Strohmaier bringt für diese Konstellation den tradierten Begriff der Diaspora in Stellung, konturiert ihn allerdings auf äußerst produktive Weise neu. Sie versteht ihn weder in geographischem noch soziologischem Sinne, sondern macht Diaspora vielmehr stark als durch und durch performative Kategorie, die keiner vorgängigen Essenz unterworfen ist. Diaspora verweist hier nicht nur auf ein komplexes Spannungsfeld zwischen partikulärer Identität und universeller Alterität, ferner lässt sie die Kategorien von Innen und Außen selbst durchlässig werden. Diese radikale Performanz der Diaspora wird von der Autorin dann genuin medienwissenschaftlich gewendet und in ihrer Denkfigur des Medien-

raumes gefasst. Diaspora erscheint ihr selbst als Medienraum und mithin unhintergebar medial bedingt. Der Film stellt folglich auch kein Medium der Repräsentation dar, das eine außerfilmische Wirklichkeit spiegeln würde. Stattdessen begreift die Autorin ihn aus Perspektive der Medienästhetik als Wahrnehmungsform, die als Mittel der Reflexion ästhetische Spielräume eröffnet, in denen alternative Wirklichkeiten zur Anschauung kommen. Ergo, so die Autorin, ist das von ihr analysierte Phänomen des Diasporafilmes „nicht für das Verständnis einzelner ethnischer Gruppen relevant, sondern für ein erweitertes Verständnis aktueller Filmdynamiken per se unabdingbar“. Der Medienraum Diaspora bildet einen Signifikanten ästhetischer Differenz, der jenen infiniten Zwischenraum transnationaler Kultur markiert, wo Identität und Alterität neu verhandelt werden. Alena Strohmaier gelingt so die höchst innovative Prägung eines medienwissenschaftlichen Konzeptes, das auf der Einschreibung ästhetischer Hybridität selbst basiert.

Reihenherausgeber Prof. Dr. Ivo Ritzer (Universität Bayreuth)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Diaspora/Film im Wandel	33
2.1	<i>Von der „Zerstreuung“ zu den Diaspora Studies</i>	34
2.2	<i>Von den Diasporamedien zum Medienraum Diaspora.....</i>	42
3	Verortung der iranischen Diaspora.....	65
3.1	<i>Diaspora und Raum</i>	66
3.1.1	Entterritorialisierung	68
3.1.2	Abkehr von der Rückkehr	74
3.2	<i>Diaspora und Kultur</i>	82
3.2.1	Anti-Essentialismus	84
3.2.2	Jenseits von Hybridität.....	88
3.3	<i>Diaspora und Iran</i>	92
3.3.1	Vom Exil zur Diaspora	94
3.3.2	Ethnizität als Marker.....	100
4	Neue diasporafilmische Räume	107
4.1	<i>Zwischenräume</i>	108
4.1.1	Flughafen und Hotel	110
4.1.2	Garten	115
4.1.3	Shahr-i Bad	127
4.2	<i>Kosmopolitische Räume.....</i>	145

X Inhaltsverzeichnis

4.2.1	Deutschland, Manhattan, Absurdistan, Italien, Ramallah, Casablanca, Tokyo, Macondo, Georgien, Rudolfsgrund	147
4.2.2	Wohnung.....	152
4.2.3	Persepolis	170
4.3	<i>Rebellische Räume</i>	183
4.3.1	Botschaft	184
4.3.2	Straße	190
4.3.3	Tonstudio	208
4.4	<i>Gesamtschau</i>	222
5	Post-Diasporafilm oder Postdiaspora-Film? Ein Fazit.....	227
	Bibliographie.....	241
	Filmographie	267

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.1, 1.2, 1.3 und 1.4 *Zanan bidun-i mardan*, „Zarin betritt den Garten“, USA 2009 (00:29:07-00:30:26).

Abb. 1.5, 1.6 und 1.7 *Zanan bidun-i mardan*, „Zarin im Blumenbeet“, USA 2009 (00:59:21-00:59:41).

Abb. 1.8, 1.9, 1.10, 1.11 und 1.12 *Zanan bidun-i mardan*, „Zarin im Tümpel liegend“, USA 2009 (00:36:34-00:37:20).

Abb. 2.1 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Arash lehnt am Zaun“, USA 2014 (00:00:30-00:01:00).

Abb. 2.2 und 2.3 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Gang in die Stadt“, USA 2014 (00:01:00-00:02:21).

Abb. 2.4 und 2.5 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Vampirzähne“, USA 2014 (00:25:14-00:27:13).

Abb. 2.6 und 2.7 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Skateboardfahrt“, USA 2014 (00:39:40-00:40:03).

Abb. 2.8 und 2.9 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Autolichter“, USA 2014 (01:37:51-01:38:38).

Abb. 3.1 und 3.2 *Walls of Sand*, „Ellen im Bad“, USA 2001 (00:47:40-00:50:03).

Abb. 3.3, 3.4, 3.5 und 3.6 *Walls of Sand*, „Ellen und Soraya im Wohnzimmer“, USA 2001 (00:56:53-01:01:27).

Abb. 3.7 und 3.8 *Walls of Sand*, „Verstorbener Onkel im Spiegel“, USA 2001 (00:28:43-00:30:33).

Abb. 4.1 *Persepolis*, „Kindliche und erwachsene Marjane“, Frankreich 2007 (00:02:36-00:02:54).

Abb. 4.2 und 4.3 *Persepolis*, „Marjanes imaginierte Gespräche“, Frankreich 2007 (00:49:37-00:51:03).

XII Abbildungsverzeichnis

Abb. 4.4 und 4.5 *Persepolis*, „Bruce Lee und Marjane“, Frankreich 2007

(00:12:40-00:12:50 und 01:09:40-01:10:32).

Abb. 4.6 und 4.7 *Persepolis*, „Musik und jugendliche Marjane“, Frankreich 2007

(00:26:26-00:29:00).

Abb. 4.8, 4.9., 4.10 und 4.11 *Persepolis*, „Godzilla, Terminator und Teheran“,

Frankreich 2007 (00:34:57-00:38:18 und 01:19:50-01:21:30).

Abb. 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5, 5.6 und 5.7 *The Green Wave*, „Vom Individuum zur

Masse“, Deutschland 2010 (00:07:58-00:08:33).

Abb. 5.8, 5.9 und 5.10 *The Green Wave*, „Grünes Tuch I“, Deutschland 2010

(00:15:00-00:15:20).

Abb. 5.11 und 5.12 *The Green Wave*, „Grünes Tuch II“, Deutschland 2010

(00:26:09-00:26:23).

Abb. 5.13 und 5.14 *The Green Wave*, „Taxi“, Deutschland 2010 (00:02:32-

00:03:35).

Abb. 5.15 und 5.16 *The Green Wave*, „Vorstellung Azadeh“, Deutschland 2010

(00:05:33-00:05:41).

Abb. 5.17, 5.18, 5.19 und 5.20 *The Green Wave*, „Azadeh und Shadi Sadr“,

Deutschland 2010 (01:14:46-01:15:11).

Abb. 6.1, 6.2, 6.3 und 6.4 *Schwarzkopf*, „Stimme und Mikrofon“, Österreich

2011 (00:25:00-00:25:55).

Abb. 6.5, 6.6, 6.7 und 6.8 *Schwarzkopf*, „Nazar und RAF Camora“, Österreich

2011 (01:05:07-01:06:44 und 01:14:24-01:15:12).

Abb. 6.9, 6.10, 6.11, 6.12 und 6.13 *Schwarzkopf*, „Heimstudio“, Österreich 2011

(00:09:50-00:10:40).



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 stattgefundenen 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 Arashs 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.“³ 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 Zerstreung, wie jene von Arashs 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*

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 umsetzen – 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 Etessam 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“ (Laguerra 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). *Avantgarde, 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 Hatamikias 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' id (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' id 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' id möchte daraufhin zurück nach Iran, seine Schwester versucht jedoch jeglichen Stress von ihm fernzuhalten. Als Sa' id vom Tod Ayatollah Khomeinis erfährt, bricht für ihn eine Welt zusammen und er stirbt bald danach. 1998 wird Hatamikias 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 Geiselnhaft. 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 entpolitisierende 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 entspinnen 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‘id 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 Ezrafili), 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 Kourosh (Kourosh 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 Ursprunges 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 Schauspielerin 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 (Pourya 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 Perronauds *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 Perronauds 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 Zwillings. 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 Mortezaeis 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, *sīgha*. In *Rote Rüben in Teheran* (Österreich, 2016) kehrt Regisseur Hushang Allahyari nach siebenundvierzig Jahren mit seinem Sohn Tom-Dariusch 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 Nodjoumi (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 Analysekatégorien 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.





2 Diaspora/Film im Wandel

Whether ‚diaspora‘ is a common word, a scientifically constructed concept, or a rallying cry that gives meaning to a collective reality, it is highly contemporary. Denying this would be pointless.
(Dufoix, *Diasporas* 106)

In diesem Kapitel möchte ich mein Verständnis von Diaspora sowie von Diasporafilm erläutern. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass beide Begriffe in stetigem Wandel begriffen sind und so der Prozesshaftigkeit, die sie beschreiben, selber unterliegen. Dies führt zu einer Aufweichung der Kategorien, die für eine filmwissenschaftliche Perspektivierung produktiv gemacht werden kann: Sowohl Diaspora als auch Diasporafilm stellen mehr als reine Beschreibungsgrößen dar, denn sie führen immer auch schon eine mediale und räumliche Dimension mit, die zu einer kulturellen Verortung der iranischen Diaspora beitragen sowie filmische Prozesse offenlegen.

Anhand einer Diskussion des Begriffes „Diaspora“ werde ich im Folgenden in einem ersten Schritt einen Überblick darüber geben, wie sich der Begriff von einer enggefassten Definition zu einer erweiterten Bezeichnung hin gewandelt hat. Dies ermöglicht mir in einem zweiten Schritt, Diaspora als Medienraum zu konzipieren. Ich tue dies, indem ich auf verwandte medien- und filmtheoretische Ansätze zu „Diasporamedien“ und „Diasporafilm“ Bezug nehme, dabei jedoch erstens aufzeige, wie sich der „Medienraum Diaspora“ dagegen abgrenzt, und zweitens für eine Aktualisierung und Öffnung der Kategorie der Diaspora und des Diasporafilmes plädiere.

2.1 Von der „Zerstreuung“ zu den Diaspora Studies

Der Begriff „Diaspora“ stammt von dem altgriechischen Wort *diasporá* ab und bedeutet „Zerstreuung“.¹⁷ Es handelt sich also in einer ersten Instanz um Menschen in Bewegung, die sich im weitesten Sinne räumlich zerstreuen. Der Soziologe Khachig Tölölyan, der Herausgeber des wissenschaftlichen Journals *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, macht dabei folgende Unterscheidung: „„Dispersion“ is the more general and inclusive term, whereas ‚diaspora‘ is merely one of several kinds of dispersion so that, in a curious reversal, it has become a synecdoche, the part – diaspora – standing for the whole“ (5). Das Begriffspaar *dispersion/diaspora* dient ihm zu einer ersten Eingrenzung: Zerstreuung meinte einen allgemeinen Zustand menschlicher Mobilität und Migration, Diaspora beschreibt hingegen eine Subkategorie davon. Seine Begriffsbestimmung lautet daher: „In my view, diasporas are a special category of ethnicized dispersion“ (Tölölyan 7). Tölölyan argumentiert weiter, dass sich dieses Verhältnis umgekehrt habe und Diaspora nun als Begriff nicht mehr für das Partikulare, sondern für das Allgemeine stünde.

Eine erste Definition des Begriffes geschah im dritten Jahrhundert vor Christus im Zuge der Übersetzung hebräischer Schriften ins Griechische. In diesen Schriften wird der Begriff der Diaspora erstmals mit Bezug auf die Lebenssituation der Juden gebraucht (Mayer 8). Bis in die 1930er Jahre bezeichnete der Begriff hauptsächlich die Ausnahmesituation des jüdischen und später auch des armenischen Volkes. Ihre Zerstreuung war im Laufe der Jahrhunderte erzwungen und daher der Begriff Diaspora über lange Zeit laut Matthias Krings „ausschließlich negativ konnotiert“ (137). Der Soziologe Robin Cohen nennt diese Art der Diaspora „victim diasporas“ (x), im Gegensatz zu anderen Formen,

die er 2006 in seiner Monographie *Global Diasporas: An Introduction* wie folgt in „imperial diaspora“, „labour diaspora“ und „cultural diaspora“ unterteilt:

Africans and Armenians are shown to be analogous victim diasporas. The British have been represented as an imperial diaspora, the Indians as a labour diaspora, while the trading diasporas have been typified by the Chinese and Lebanese. Finally, the peoples of the Caribbean abroad are, I suggest, usefully characterized as a cultural diaspora. (x)

Der Begriff Diaspora bekommt durch diese Einteilung einen erweiterten Bedeutungshorizont, meint er nun nicht mehr die bloße, von seiner etymologischen Bedeutung her geprägte „Zerstreuung“, sondern vielmehr unterschiedliche Kategorien historischer, ökonomischer, politischer und kultureller Migrations- und Bewegungsströme. Diese vorgeschlagenen Kategorien sind laut Robin Cohen nicht statisch, Gruppen lassen sich durchaus in mehrere Formen von Diaspora zugleich einordnen, beziehungsweise die Kategorien sind durch historische Prozesse, die sich im Laufe der Zeit ergeben, auch veränderbar. Vermehrt globale Entwicklungen bezeichnend, erfuhr der Begriff in den wissenschaftlichen Diskursen des neuen Jahrtausends eine noch nie dagewesene Konjunktur. Khachig Tölölyan führt diese Entwicklung auf vier historische Ereignisse zurück, die seiner Meinung nach zum gesteigerten Interesse für den Begriff im US-amerikanischen Diskurs geführt haben: Als Erstes führt er die Bürgerrechtsbewegung der Vereinigten Staaten in den Jahren 1964/65 an, die die Umbenennung der „schwarzen“ beziehungsweise „farbigen“ Bevölkerung in *african diaspora* und *african-americans* zur Folge hatte. Für den akademischen Diskurs ist hierbei Paul Gilroys *The Black Atlantic* als einschlägigstes Werk zu nennen. Als zweites Ereignis führt Tölölyan den Sechstagekrieg von 1967 zwischen Israel auf der einen und Ägypten, Jordanien und Syrien auf der anderen Seite an, der zu einer

„Re-diasporisierung“ (6) verschiedener ethnischer, bereits in den Vereinigten Staaten lebender Gruppierungen beitrug. Es fühlten sich nunmehr auch Ir_innen, Italiener_innen, Griech_innen, Inder_innen et cetera bestärkt, ihre Lebenssituation neu zu verhandeln und als Diaspora zu bezeichnen.¹⁸ Als drittes Ereignis bezeichnet Tölölyan den Hart-Celler Immigration and Nationality Act, der 1965 vom amerikanischen Kongress verabschiedet wurde und eine Erhöhung der Quote für Immigrant_innen vorsah. Die Vereinigten Staaten wurden dadurch zu einem der größten Einwanderungsländer. Der vierte Grund ergibt sich aus den drei eben genannten und betont als Folge der historischen Ereignisse eine verstärkte Aufmerksamkeit für Identität, Differenz und Diversität im akademischen Diskurs (Tölölyan 6–8). Hier prägten im angelsächsischen Raum vor allem die postkolonialen Studien und Wissenschaftler wie der Soziologe Stuart Hall mit seinen Neuorientierungen der Konzepte von Ethnizität und Kultur oder der Theoretiker Homi K. Bhabha mit seinem Konzept von Hybridität den akademischen Diskurs. Auf beide wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch näher eingegangen.

Es lässt sich also ein Trend nachverfolgen, der den Begriff der Diaspora seit den 1960er Jahren in stärkere konzeptuelle Nähe zu Begriffen wie Postkolonialismus, Transnationalismus und Migration rückte. Die sich daraus entwickelnde und als paradigmatisch geltende Definition von Diaspora ist dabei jene des Politikwissenschaftlers William Safran:

- 1) they [expatriate minority communities], or their ancestors, have been dispersed from a specific original ‚center‘ to two or more ‚peripheral‘, or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth, about their original homeland – its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not – or cannot be – fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ances-

tral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return – when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship. (83–84)

Gestützt auf Arbeiten des Politikwissenschaftlers Walker Connor, geht Safran in seinem Sammelbandbeitrag „Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return“ in einem ersten Schritt dem etymologischen Ursprung des Begriffes nach und geht somit von der Bedeutung der geographischen Zerstreuung aus. Interessanterweise verläuft diese Bewegung oft quer zu vorherrschenden (geopolitischen) Semantiken von Zentrum und Peripherie. Maßgeblich für die von William Safran vorgeschlagene Definition ist zweitens der Ursprungsort, denn seiner Meinung nach ist Diaspora durch eine kollektive Erinnerung an diesen Ursprungsort gekennzeichnet. Drittens ist die Identifikation mit dem neuen fremden Ort nie ganz vollzogen, ein Gefühl der Fremdheit bleibt. Infolgedessen ist viertens eine Diaspora immer vom stetigen Wunsch nach einer Rückkehr an den Ursprungsort geprägt.

Diese Haltung ist nicht zwingend. Der Rückkehrwunsch kann im Sinne des *sojourning* in Erfüllung gehen oder, wie im Falle eines Exils, eben nicht. *Sojourning* meint im Gegensatz zu Diaspora keinen permanenten, sondern einen temporären Aufenthalt in einem anderen Land als dem Herkunftsland sowie eine mögliche oder gar von Anfang an vorgesehene und nach einiger Zeit eintretende Rückkehr in dieses.¹⁹ So hatten beispielsweise viele Iraner_innen der ersten Migrationswelle den Plan, nach ihrem Studium in Europa oder den Vereinigten Staaten nach Iran zurückzukehren, viele taten dies Anfang der 1970er Jahre

auch. Exil wiederum meint im ursprünglichen Wortsinn im Gegensatz zu Diaspora „Verbannung“ und schließt somit von vornherein eine Rückkehr an einen angestammten Ursprungsort aus. Bereits in der Antike wurde das Exil als politisches Mittel eingesetzt: Politisch Unliebsamen wurde oftmals die Wahl zwischen Tod und Exil gelassen. Das bestimmt berühmteste Beispiel hierfür aus der Antike ist jenes von Sokrates, dem die Wahl zwischen dem Exil und dem Schierlingsbecher gegeben wurde. Er entschied sich für Letzteres. Diese Nähe der Begriffe zeigt die tragische Endgültigkeit des Exils, welches sich somit sowohl vom ursprünglichen als auch vom heutigen Begriff der Diaspora unterscheidet.²⁰

Auch Robin Cohen hebt in seiner Definition die (unausweichliche) Rückbindung an ein vermeintliches Heimatland hervor: „A member’s adherence to a diasporic community is demonstrated by an acceptance of an inescapable link with their past migration history and a sense of co-ethnicity with others of a similar background“ (ix). Im Versuch, die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Arten von Diaspora in einer Definition zusammenzufassen, entwirft der Soziologe Rainer Bauböck in seinem Sammelbandbeitrag „Cold Constellations and Hot Identities: Political Theory Questions about Transnationalism and Diaspora“ gut zwanzig Jahre nach Robin Cohen ganz ähnliche Merkmale für Diaspora wie William Safran. Das erste Merkmal sei die Zerstreuung, das heißt in der Regel eine über Land-, Wasser- oder Luftwege verlaufende Form der Auswanderung aus einem angestammten Siedlungsgebiet und die Verteilung der betroffenen Personen über viele verschiedene Zielgebiete. Das zweite Merkmal sei Kontinuität bei der Bildung einer kollektiven Identität, die über Generationen außerhalb des ursprünglichen Herkunftslandes reproduziert wird. Das dritte Merkmal sei jenes der Verbindungen zwischen den verstreuten Gruppen, die sich in verschiedenen Territorien niederlassen und durch gemeinsame Erinnerungen Zugehörig-

keiten herstellen. Das vierte Merkmal definiere Diaspora nicht nur in der Beschwörung von Vergangenheit, sondern auch in der Projektion in die Zukunft, einer Zukunft, die in dem Land liegt, wo die Migrant_innen herkommen (Bauböck 314). All diesen Ansätzen gemein ist eine lineare Direktionalität, die von einem (geographischen) Ort zu einem anderen führt und ethnische Entitäten entlang nationaler Bezugspunkte definiert und den Rückkehrgedanken hochhält.

Der Rückkehrgedanke allein, so wird in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein, wird dem Wandel innerhalb der Diaspora immer weniger gerecht und nimmt zunehmend eine untergeordnete Rolle ein. Khachig Tölölyan seinerseits verabschiedet sich nicht gänzlich von dem Gedanken an eine Rückkehr, nimmt jedoch bereits eine Differenzierung vor, die das Spannungsverhältnis zwischen dem Abgrenzen gegen und dem Annehmen von verschiedenen Elementen aufzeigt:

In my view, a collection of transnational migrants becomes a diaspora when its members develop some familial, cultural and social distance from their nation yet continue to care deeply about it not just on grounds of kinship and filiation, but by commitment to certain chosen affiliations. (11)

Dies ist unter anderem vor dem Hintergrund politischer Entwicklungen im Zeitalter der Globalisierung zu sehen, in der immer mehr Staaten ihre Auswanderer bewusst als Diaspora bezeichnen, und zwar in der Absicht, aus politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Gründen die Loyalität dieser Menschen zu erhalten und zu mobilisieren. Zu den politischen Motiven gehört die Hoffnung, die Politik der Ankunftsländer über die Migrant_innen beeinflussen zu können. Zu den kulturellen Gründen zählt etwa die Erhöhung des internationalen Prestiges. Wirtschaftliche Gründe – und diese stehen oft im Vordergrund – sind, dass der Herkunftsstaat Emigrant_innen als Wirtschaftsfaktor entdeckt, vor allem ihre Rück-

überweisungen und manchmal auch ihr Know-how. Sie werden aufgefordert, zur Entwicklung des Herkunftslandes beizutragen, indem sie ihr Geld oder ihre im Ausland erworbenen Qualifikationen dort investieren. Ein frühes Beispiel ist Indien, dessen weltweite Diaspora zunächst im Begriff der *Overseas Indians* und später in dem der *Non-residential Indians (NRI)* zusammengefasst wurde. Die Betonung liegt hierbei immer auf „Indians“, das derzeitige Aufenthaltsland in der Diaspora ist dabei sekundär. Eine ähnliche Entwicklung gibt es auch für Iran, welches den *High Council of Iranian Affairs Abroad* einrichtete. Khachig Tölölyan meint ferner:

He or she is a diasporic because of a set of cumulative decisions to continue to remain bi- or multi-local, to care about others in diaspora with whom he or she shares an ethnodiasporic origin, and also to care in some manner about the well-being of the homeland of the ancestors. (11)

Die Entwicklung ist interessant, da der Begriff der Diaspora etymologisch ja die Bedeutung von Zerstreuung, also einer Bewegung von einem Ort weg und nicht einer Rückkehr-Bewegung, zugeschrieben wird. Dass das Wort nicht nur den vermeintlichen Rückkehrwunsch der in der Diaspora Lebenden beschreibt, sondern auch von offizieller (Heimatland-)Seite im Sinne einer positiven Rückkopplung verwendet wird, ist bezeichnend für den Wandel, den der Begriff durchgemacht hat.

Dieser Wandel von einer negativen Konnotation einer spezifischen Form der Zerstreuung (der jüdischen Diaspora) zu einem flexiblen und positiv besetzten Konzept macht den Begriff Diaspora zu einem wichtigen Konzept. Die Breite des Begriffes verwässere, so der Soziologe Rogers Brubaker in seinem Zeitschriftenaufsatz „The ‚Diaspora‘ Diaspora“, dessen Bedeutung jedoch zuneh-

mend, und auch Stéphane Dufoix kritisiert: „In the space of about fifteen years, ‚diaspora‘ has evolved into an allpurpose word used to describe a growing number of populations“ (30). Die Philosophin und Publizistin Isolde Charim wiederum sieht das in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Lebensmodell Diaspora* genau umgekehrt: „Die damit einhergehende Schwammigkeit ist aber auch erhellend: Diese Vermehrung ist eine produktive Uneindeutigkeit. Sie macht den Begriff ‚Diaspora‘ zum Symptom einer Entwicklung“ (Charim und Auer Borea 12). Diese Entwicklung schlägt sich nicht nur gesellschaftlich, sondern vor allem auch in einem gesteigerten wissenschaftlichen Interesse nieder, welches nicht zuletzt die Gründung der *Diaspora Studies* im angelsächsischen Raum hervorbrachte. Die anfangs erwähnte Fachzeitschrift *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* sowie das *Oxford Diaspora Programme: Exploring Migrants Networks and Experiences* (2011–15) und *Diasporas, Migration and Identities Programme*²¹ seien hier als einige von vielen Forschungsprojekten und -publikationen genannt, welche in den letzten Jahren die Erforschung von Diaspora zum Schwerpunkt hatten.

Ich schließe mich der von Isolde Charim postulierten „erhellenden Schwammigkeit“ an und verstehe Diaspora als offenen und flexiblen Begriff. Dadurch eignet er sich für die Beschreibung kultureller wie medialer Prozesse und Praktiken dahingehend, als dass seine Fluidität die Analyse solcher Formen zulässt, die sich konkreten Zuschreibungen entziehen und durch Vielförmigkeit in Narration, Ästhetik und Stil bestechen. Im Folgenden diskutiere ich unterschiedliche Positionen, die das Diasporische durch und in Medien theoretisch wie methodisch zu fassen suchen. Ziel ist es, der eingangs gestellten Frage nachzugehen, was Diasporafilm ist oder eben auch nicht ist; wie er zur Beantwortung der Frage nach dem, was zeitgenössischer Film sein kann und darf, beiträgt; und wie er das generelle Verhältnis zwischen Raum und Film neu befragt.

2.2 Von den Diasporamedien zum Medienraum Diaspora

Im Zusammenhang mit Diaspora nimmt die Forschung zu Medien vornehmlich die Produktion und Rezeption von Medien in der Diaspora, kurz: die medialen Praktiken in der Diaspora, in Augenschein. Herausgearbeitet wird in diesen empiriegeleiteten, sozial- und kommunikationswissenschaftlich orientierten Forschungen das gesteigerte Medieninteresse von in der Diaspora lebenden Menschen im Hinblick auf Mediennutzung und -aneignung. Der Publizist und Islamwissenschaftler Karim H. Karim vertritt in seinem Sammelbandbeitrag „Diaspora and Media“ die Meinung, die Zerstreuung von Menschen würde diese dazu antreiben, verstärkt nach Möglichkeiten von Verbindungen zu suchen, und Medien würden dabei solche Verbindungsmöglichkeiten bieten: „The dispersed nature of settlement patterns has encouraged immigrants to adopt cutting-edge media technologies in order to develop links between their fellows, who are spread in several locations“ (162). Er stützt sich dabei auf die Theorien von Robert E. Park, wonach diese Suche durch die folgenden drei Ziele motiviert ist: Integration in größere gesellschaftliche Kontexte zu gewährleisten, kulturellen Zusammenhalt zu stärken und ethnische Kohäsion zu fördern („The Immigrant Press“).

In Ländern mit historisch gewachsenen großen Diasporaformationen wie der indischen Diaspora in Großbritannien, der maghrebinischen Diaspora in Frankreich oder der türkischen Diaspora in Deutschland und Österreich sind Printmedien auf Indisch, Arabisch oder Türkisch gang und gäbe. Form und Qualität variieren dabei von staatlich-finanzierten und regelmäßig erscheinenden bis hin zu privat-finanzierten und kurzlebigen Zeitschriften. Für Rundfunksendungen waren die in der Diaspora Lebenden in erster Linie auf die staatlichen Rundfunkstationen in den jeweiligen Ländern angewiesen, die ihnen zumeist (wenig

attraktive) Sendeplätze und -slots zur Verfügung stellten. Die Schaffung eigener privater Rundfunksender und offener Kanäle²² boten Alternativen dazu und erreichten zumeist eine höhere Einschaltquote. Die seit dem Beginn des Jahrtausends verstärkte Nutzung des Internets und der sozialen Medien (Blogs, Facebook, Twitter, Instagram) erhöht ebenfalls sowohl Produzenten- als auch Rezipientenzahlen.

Andreas Hepp, Cigdem Bozdogan und Laura Suna unterscheiden in ihrer sozialwissenschaftlichen und empirisch geleiteten Forschung zwischen drei verschiedenen Arten von in einer Diaspora lebenden Menschen, die sie allesamt unter dem Begriff „mediale Migranten“ zusammenfassen: „Herkunftsorientierte“ prägt demnach ein Zugehörigkeitsgefühl zu einem realen oder imaginierten Ursprungsort. Die daraus entstehende „Herkunftsvernetzung“ würde sich sowohl durch einen starken medialen Austausch mit Menschen in der gleichen Situation als auch durch einen starken medialen Austausch mit Menschen im Herkunftsland kennzeichnen. „Ethnoorientierte“ charakterisiere weniger die Abwesenheit eines eindeutigen Zugehörigkeitsgefühles, sondern präge die Aushandlung zwischen dem Herkunftsland und der Ankunftsgesellschaft. Daraus ergäbe sich die „bikulturelle Vernetzung“, die einen medialen Austausch sowohl lokal als auch translokal befördere. „Weltorientierte“ präge ein Zugehörigkeitsgefühl, welches über nationale und kulturelle Zuschreibungen hinausgehe. Die daraus entstehende „transkulturelle Vernetzung“ sei durch einen medialen Austausch über nationale und kulturelle Grenzen hinweg gekennzeichnet (69–71). Zugehörigkeitsgefühle und mediale Vernetzungsstrategien würden sich in dieser Konstellation immer wechselseitig bedingen:

Die Herkunftsvernetzung verstärkt die Artikulation einer herkunftsorientierten kulturellen Identität und damit wieder-

rum eine Ausrichtung auf ein entsprechendes Kommunikationsnetzwerk. Eine bikulturelle Vernetzung verstärkt die Artikulation einer doppelten kulturellen Zugehörigkeit und damit wiederum eine Orientierung auf ein Kommunikationsnetzwerk zwischen Herkunfts- und Migrationsland. Eine transkulturelle Vernetzung verstärkt die Artikulation einer europäischen beziehungsweise globalen Zugehörigkeit und so eine Fokussierung auf ein weit reichendes transnationales Kommunikationsnetzwerk. (72)

In Anlehnung an das Konzept der „Ethnomedien“ der Bildungswissenschaftlerin Sonia Weber-Menges, das den Akzent auf Produzent_innen und Rezipient_innen legt, sowie jenes der *ethnic media* der Kommunikationswissenschaftlerin Isabel Awad, das Selbstrepräsentationen in den Fokus rückt, und das Konzept der *diasporic media* der Medienwissenschaftlerin Myria Georgiou, das die Adressierung in den Vordergrund stellt, schlagen Hepp, Bozdag und Suna folgende Definition von Diasporamedien vor:

Diasporamedien [bezeichnen solche Medien], die von Migrantinnen und Migranten produziert werden, migrations-spezifische Inhalte verhandeln und von diesen selbst angeeignet werden. Diasporamedien sind also diejenigen Medien, die sich im Zentrum des Gesamtkreislaufs der diasporischen Medienkultur artikulieren. (124; Hervorhebung im Original)

Diasporamedien bezeichnen in dieser Definition staatliche Rundfunksendungen und Printmedien ergänzende Medien, die es ermöglichen, eine sonst unterrepräsentierte Vielfalt darzustellen. Hepp, Bozdag und Suna meinen sogar, „Diasporamedien haben das Potenzial, [...] ‚Lücken‘ der Medienlandschaften von Migrationsländern zu füllen“ (125). Karim H. Karim sieht die verstärkte Nutzung des Internets in einer ähnlichen Stoßrichtung: „A primary motivation for migrant communities to go online seems to be survival in the face of the overwhelming

output of dominant cultures“ („Diasporas and Media“ 165). Und auch Robert Cohen spricht der Diaspora eine erhöhte Mediensensibilität zu: „It is perhaps because of this need to be sensitive to the currents around them, that, in addition to their achievements in trade and finance, diaspora groups are typically over-represented in the arts, in the cinema and in the media and entertainment industries“ (170). All diesen Ansätzen gemein ist die Nähe zu medienwissenschaftlichen Theorien und Diskursen rund um Partizipationskulturen.

Das Konzept der Partizipationskultur, welches sich aus den angelsächsischen Cultural Studies herausgebildet hat, steht dem Konzept der Konsumkultur gegenüber und meint den Wechsel von passiven Rezipient_innen zu aktiven Nutzer_innen. Im Zusammenhang mit Medien geht es um den Wechsel von Medienrezipient_innen zu Medienproduzent_innen und -distributor_innen, die somit zu Akteur_innen werden. Die Medienwissenschaftler Henry Jenkins, Sam Ford und Joshua Green sehen diesen Wandel in den neuesten Möglichkeiten der medialen Verbreitung, des Teilens und der Zirkulation, in dem, was sie *spreadable media* nennen:

This shift from distribution to circulation signals a movement toward a more participatory model of culture, one which sees the public not as simply consumers of pre-constructed messages but as people who are shaping, sharing, reframing, and remixing media content in ways which might not have been previously imagined. (2)

Spreadable media beinhaltet nicht nur die Frage, *wie* geteilt wird, sondern vor allem auch, *warum* geteilt wird. Das allgegenwärtige Teilen von Inhalten auf sozialen Plattformen wie Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, Tumblr, Flickr, Wikipedia et cetera wird hierbei nicht nur als soziale – wie in den Studien von Hepp, Bozdog und Suna –, sondern vor allem auch als kulturelle Praxis verstanden. Dem Teilen selbst kommt hierbei das Moment sowohl der techni-

schen Möglichkeit als auch der kulturellen Praxis zu. Der Ethnologe Arjun Appadurai entwickelte dazu 1996 mit seinem Konzept der *mediascapes* ein viel beachtetes Modell:

What is most important about these mediascapes is that they provide (especially in their television, film, and cassettes forms) large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapes to viewers throughout the world [...], and what they offer to those who experience and transform them is a series of elements (such as characters, plots, and textual forms) out of which scripts can be formed of imagined lives, their own as well as those of others living in other places. (*Modernity at Large* 35)

Der doppelte Bedeutungshorizont, der einerseits Diversifikation über vereinfachte Produktions- und Distributionskanäle erklärt sowie andererseits die Distribution und Zirkulation der durch Print, TV- und Film produzierten Bilder und Narrative meint, verdeutlicht die Komplexität der globalen Medienlandschaft. Sowohl in Appadurais Konzept, als auch in den Konzepten, die Medien als Verbindungs- (Karim, „Diasporas and Media“) und/oder Vernetzungsmöglichkeiten (Hepp, Bozdag und Suna) für die Diaspora sehen, schwingt immer eine positive Haltung und die Hoffnung mit, räumliche und kulturelle Grenzen durch Medien zu überwinden. Jenkins, Ford und Green folgen diesen Hoffnungsansätzen nur mit Vorbehalt und räumen dem medialen Austausch auch eine Kehrseite ein: „Exchanges [...] may strengthen cultural ties but may also force them to confront what is distinctive about their different cultural locations and histories“ (278). Medien würden demnach oft auch ein hohes Potenzial der Differenzzeugung zwischen den in der Diaspora lebenden und denjenigen am Ursprungsort in sich bergen, wobei Differenz durchaus als kreative Triebfeder gesehen werden kann:

Yet a growing number of diasporic communities are tapping into the potential to use new media platforms to forge stronger social networks that link the old world and the new on an ongoing basis. [...] The opposite is often the case, with the flow of media content across national borders serving as a reminder of the differences within immigrant communities, of the gaps between the lived experience of those who remain in the motherland and the perceptions of those who have sought a nostalgic return after extended stays overseas. (278)

All diesen Ansätzen ist zugutezuhalten, dass sie das Ziel verfolgen, Diaspora als globales Phänomen und aktives Element innerhalb von Medienlandschaften zu betrachten und sie damit von der Peripherie ins Zentrum zu rücken. Ausgelassen wird hierbei jedoch die Tatsache, dass Medien nicht nur produziert werden, sondern auch produzieren. Film kommt hierbei im Gegensatz zu neuen und sozialen Medien eine besondere Rolle zu. Diasporafilm bedeutet nicht nur Diaspora im Film, vielmehr sind Diaspora und Film miteinander verflochten.

Die basale Annahme ist zunächst, dass Film nach Literatur, Musik, Photographie, bildender und darstellender Kunst eines der frühesten modernen beziehungsweise apparativen Medien ist, das von in der Diaspora lebenden Menschen produziert und rezipiert wurde, wie Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser folgendermaßen formuliert: „Cinema seems to have become the most prominent medium of self-representation and symbolic action that the hyphenated citizens of Europe’s nation states have made their own“ (119). Die Forschungsthemen dazu reichen von europäischen Exilant_innen in Hollywood (Elsaesser) über migrantische Filme in Europa (Berghahn und Sternberg) bis hin zu indischen, lateinamerikanischen und afrikanischen Filmen weltweit (Foerster, Pernecky, Tietke und Valenti). Seit den 1990er Jahren allerdings ist das Interesse in den Filmwissenschaften an Diasporafilmen als globales – und nicht nur ethnisches und migrantisches – Phänomen gestiegen: „The collective experience of dis-

placement and dispersion inherent in the concept of diaspora is the most important creative impetus behind a variety of cinemas“ (Berghahn 157). Im Versuch, eine Definition von „Diasporafilm“ zu finden, wird schnell klar, dass es keine abschließende Definition für dieses komplexe Filmschaffen gibt. Viele Ansätze resultieren in Formen von Homogenisierung, die den Spezifika dieses politisch, kulturell und sozioökonomisch relevanten Filmschaffens nicht gerecht werden. Daher möchte ich nachstehend verschiedene filmtheoretische Herangehensweisen, die jeweils andere Fokusse legen und nationale (*exilic cinema; migrant cinema*), sozio-politische (*third cinema; third world cinema*), ökonomische (*world cinema*), transnationale (*transnational cinema; cinema of transvergence*) oder ästhetisch-stilistische (*accented cinema; intercultural/haptic cinema*) Aspekte beleuchten, diskutieren, um so zu einer Eingrenzung des Begriffes zu gelangen.

Eine erste Nuancierung nimmt Hamid Naficy in der Unterscheidung zwischen Exil und Diaspora vor:

Unlike the exiles whose identity entails a vertical and primary relationship with their homeland, diasporic consciousness is horizontal and multisited, involving not only the homeland but also the compatriot communities elsewhere. As a result, plurality, multiplicity, and hybridity are structured in dominance among the diasporans, while among the political exiles, binarism and duality rule. (*An Accented Cinema* 14)

Dies bringt ihn zur Unterscheidung zwischen *exilic cinema* und *diasporic cinema*:

Diasporized filmmakers tend to be centered less than the exiled filmmakers on a cathected relationship with a single homeland and on a claim that they represent it and its people. As a result, their works are expressed less in the narratives of retrospection, loss, and absence or in strictly parti-

sanal political terms. Their films are accented more fully than those of the exiles by the plurality and performativity of identity. In short, while binarism and subtraction in particular accent exilic films, diasporic films are accented more by multiplicity and addition. (14–15)

Exilic cinema sei demnach erstens von Binaritäten und partikularen Interessen durchzogen, wohingegen *diasporic cinema* die viel flexiblere Kategorie bilden würde, um Pluralität und Identität verhandeln und dadurch vollauf als *accented* bezeichnet werden zu können. Sein Konzept des *accented cinema* entspringt somit dem Akzent, welchen Filmschaffende auf ihre Filme legen, der nicht durch Sprache, sondern durch Zerstreung und Handwerklichkeit begründet ist: „The accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacement of the filmmakers and their artisanal production modes“ (Naficy, *An Accented Cinema* 4). Es bezeichnet ein Filmschaffen, welches aus einem Dazwischen entspringt und Binaritäten zugunsten von Simultaneitäten aufweicht:

Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently, they are simultaneously local and global, and they resonate against the prevailing cinematic production practices, at the same time that they benefit from them. (4)

Dem Diasporafilm kommt dabei nicht nur die Funktion des Aufweichens und Sichtbarmachens zu, sondern es geht ihm vor allem um Vermittlung und um die Ermöglichung eines Dialoges: „Accented films are in dialogue with the home and host societies and their respective national cinemas, as well as with audiences, many of whom are similarly transnational, whose desires, aspirations, and fears they express“ (6). Dadurch konzipiert Naficy den Diasporafilm nicht als bloße Mischform hybrider Ästhetiken und Stile, sondern weist ihm eine Vermitt-

lungsfunktion zu. Des Weiteren charakterisiert er *accented cinema* durch das Zusammenspiel zwischen Ästhetik und Politik: „Open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure“ (4). *Accented cinema* sieht er nicht losgelöst von Politik, sondern er sieht Politik im Gegenteil als maßgebend für den Stil des *accented cinema*: „the accented style continually grapples with the politicized immediacy of the films and with their collective enunciation and reception – that is, with the manner in which politics infuses all aspects of their existence“ (6). Zu guter Letzt hebt er *accented cinema* als Filmschaffen hervor, dem die Darbietung und Aushandlung von Identität innewohnen: „Each accented film may be thought of as a performance of its author’s identity“ (6).

Mein Ansatz setzt auf einer anderen Ebene an. Politik und Identität sind zweifellos wichtige Topoi des Diasporafilmes, dieser zeichnet sich jedoch nicht allein durch eine Vermittlungsfunktion aus. Die Charakterisierung über eine Anbindung an das Herkunftsland als Fortführung eines nationalen Filmschaffens außerhalb bestehender Staatsgrenzen wird diesem komplexen und eigenständigen Filmschaffen nicht gerecht. Die Konstitution diasporischer Räume ist medial bedingt, nicht nur vermittelt. Diasporaraum ist immer auch Medienraum.

Eine andere Nuancierung ist jene zwischen *migrant cinema* und *diasporic cinema*, welche die Filmwissenschaftlerinnen Daniela Berghahn und Claudia Sternberg in der Einleitung zu ihrem Sammelband *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* folgendermaßen formulieren:

„Migrant‘ (‘first-generation‘) film-makers have themselves been part of a migratory movement and departed from a place of birth or residence in search of better economic conditions or a more secure and stable socio-political environment. ‚Diasporic‘ film-makers are typically of the sec-

ond, third or a later generation. They were born or raised in a diasporic setting and have no, or only a very remote, first-hand experience of migration. They are, however, connected to their family's migration and history of relocation or dispersal through kinship networks, family narratives, cultural practice, language, artefacts, etc. („Locating“ 16)

Migrant cinema unterscheidet sich von *diasporic cinema* im Wesentlichen durch die Herkunft der Filmschaffenden, welche aus erster Generation andere Themen in den Vordergrund stellen würden als jene aus zweiter beziehungsweise dritter Generation.²³ Beiden gemein ist die Beschäftigung mit Identitätskonstruktion und die Infragestellung von Masternarrativen: „Migrant and diasporic cinema addresses questions of identity formation, challenges national and ethnocentric myths, and revisits and revises traditional historical narratives“ (Berghahn und Sternberg, „Introduction“ 2). Diese temporale Linearität, Diaspora entlang chronologischer Bezugspunkte und Lebensläufe zu konzipieren, führt in die Richtung einer Definition, die stärker individualisierte kulturelle Praktiken – die sich in Narration und Ästhetik der Filme wiederfinden – in den Blick nimmt. Gleichzeitig spielt das Thema der Migration für viele Migrant_innen im Zeitalter des Postmigrantischen selbst keine Rolle mehr. Der Diasporafilm ist also gleichwohl losgelöst von Migrationsthematiken zu sehen²⁴, da, wie ich es in dieser Arbeit postuliere, eine Abkehr von essentialistischen und ethnozentristischen Sichtweisen auf den Diasporafilm stattgefunden hat.

Wenn nun also weder nationales noch migrantisches Filmschaffen befriedigende Anchlüsse für den Diasporafilm bieten, so vermag dies vielleicht das Konzept des *transnational cinema*, welches in der Definition der Filmwissenschaftler_innen Elizabeth Ezra und Terry Rowden in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Transnational Cinema: The Film Reader* nicht nur das Überwin-

den nationaler Zuschreibungen im Zeitalter von vernetzten Strömen bedeutet, sondern immer auch Gegenpositionen mitdenkt: „Transnational comprises both globalization – in cinematic terms, Hollywood’s domination of world film markets – and the counter-hegemonic responses of filmmakers from former colonial and Third World countries“ (1). In einem weiteren Schritt rücken Ezra und Rowden den Begriff in die Nähe zu jenen der Mobilität und Zerstreung – beides auch Merkmale von Diaspora –, wenn sie sehr allgemein formuliert schreiben:

More often than not, transnational cinema’s narrative dynamic is generated by a sense of loss. The lingering appeal of notions of cultural authenticity and normative ideas of ‚home‘ prompts filmmakers to explore the ways in which physical mobility across borders necessarily entails significant emotional conflict and psychological adjustment. [...] As a figure within cinematic productions, the image of the displaced person grounds the transnational both thematically and in terms of global awareness. (7)

Auch wenn Diaspora in ihrer grundlegenden Definition die Zerstreung von Menschen über verschiedene nationale Grenzen bedeutet, so möchte ich mit den Kulturwissenschaftlerinnen Jana Braziel und Anita Mannur argumentieren, dass der Begriff nicht vorschnell mit jenem der Transnationalität gleichzusetzen ist:

Transnationalism may be defined as the flow of people, ideas, goods and capital across national territories in a way that undermines nationality and nationalism as discrete categories of identification, economic organization, and political constitution. We differentiate diaspora from transnationalism, however, in that diaspora refers specifically to the movement – forced or voluntary – of people from one or more nation states to another. [...] While diaspora may be regarded as concomitant with transnationalism, or even in some cases consequent of transnationalist forces, it may not be reduced to such macroeconomic and technological

flows. It remains, above all, a human phenomenon – lived and experienced. (*Theorizing Diaspora* 8)

Diaspora bezieht sich, so möchte ich diesem Ansatz folgend argumentieren, im Gegensatz zur ökonomischen und politischen Transnationalität auf die Bewegung, Mobilität und Erfahrung von Menschen. Eine klare Definition, was unter *transnational cinema* genau zu fassen ist, bleibt in den meisten Theorien aus. Filmwissenschaftler Will Higbee sieht das Problem vor allem in der fehlenden soziokulturellen und politischen Kontextualisierung des Begriffes:

One of the characteristics of transnational cinema is, precisely, that the images and representations offered by these filmmakers can potentially circulate more freely than ever before in a multitude of formats (film, DVD, Internet, satellite TV, mobile phones), their production nonetheless emanates from a clear socio-cultural and political context that also needs to be identified. (84)

Ergo meint Diasporafilm nicht dasselbe wie *transnational cinema*, auch wenn eine Nähe der beiden Konzepte zueinander feststellbar ist: „Transnational cinema appears to be concerned with the relationship between globalization and diaspora“ (Higbee 84). Vereinfachte Distributionskanäle, wie auch im Konzept der *spreadable media* angelegt, sind nur ein Merkmal für *transnational cinema*, die Produktionskanäle bedürfen einer näheren Definition. Der Medienwissenschaftler Andreas Jahn-Sudmann spricht von *transnational cinema* als einem „umbrella term“ (22), und auch Filmwissenschaftlerin Deborah Shaw kritisiert an den einschlägigen Theorien zu *transnational cinema* die allzu große Breite des Begriffes: „‘Transnational cinema’ as a catch-all is inadequate to deal with the complexities of categorising both actual films and industrial practices“ (48), und weiter: „It [transnational cinema] does not define an aesthetic approach, a movement of filmmakers, any specific national grouping, and neither does it

separate out areas of study“ (51). Sie schlägt daher fünfzehn Analysekategorien vor, die bei einer Eingrenzung des Begriffes helfen sollen:

- transnational modes of production, distribution and exhibition
- transnational modes of narration
- cinema of globalization
- films with multiple locations
- exilic and diasporic filmmaking
- film and cultural exchange
- transnational influences
- transnational critical approaches
- transnational viewing practices
- transregional/transcommunity films
- transnational stars
- transnational directors
- the ethics of transnationalism
- transnational collaborative networks
- national films (52)

Deborah Shaw mahnt damit zur Genauigkeit und Spezifizierung im Umgang mit komplexen filmischen Formen: „The above categories alert us to the importance of specificity in any discussion of ‚transnational cinema‘“ (Shaw 65).

Will Higbee seinerseits schlägt gegenüber dem allzu dehnbaren Begriff *transnational cinema* das Konzept des *cinema of transvergence* vor:

Instead it [cinema of transvergence] proposes a clear understanding of the discontinuity, difference and imbalances of power that exist between various film-makers, film cultures and film industries as well as the elements of interconnectedness that may bind a film-maker to a given film culture or national identity at a given time. (87)

Den von dem Architekten und Kunstwissenschaftler Marcos Novak entliehenen Begriff *transvergence* verwendet er dabei, um das Moment der kulturellen Differenz zu betonen:

In the context of national/transnational cinemas we might say that whereas a nationalist ideology might attempt to paper over the cracks of difference, transvergence, in a very postmodern way, aims to expose and foreground (celebrate even) such differences. (85)

Das Begriffspaar *national/transnational* würde Differenzen nur überspielen, *transvergence* hingegen würde Differenz herauskehren, ja sogar zelebrieren. Durch das Herausstreichen von Differenz als produktive kulturelle Triebfeder hat *cinema of transvergence* das Potenzial, jene Differenzen von Diasporaformationen wie das Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie, die *transnational cinema* zwar aufzeigt, jedoch nicht überwindet, zusammenzudenken und auszuhandeln:

For these [postcolonial or diasporic cinemas] are cinemas that aim, precisely, to place supposedly marginal experiences at the center of the filmic text (both in terms of narrative and representation). [...] A cinema of transvergence can therefore negotiate a position that is both center and margin. (Higbee 86)

In diesem Sinne stellt sich für meine Definition des Diasporafilmes nicht die Frage nach der Kategorisierung als entweder „national“ oder „transnational“, sondern es geht um die Aushandlung beider Pole, um ein Dazwischen verschiedener Nationen, transnationaler Bewegungen und Kulturen. Der Diasporafilm unterscheidet sich daher wesentlich vom *transnational cinema*, das als Überbegriff zu verstehen ist, um globale Distributions-, Produktions- und Rezeptionswege zusammen zu fassen. Dieser Überbegriff kann jedoch die Komplexität von

Diasporafilm, als ein Filmschaffen nicht der Kon-, sondern der Transvergenz, in dem es um die Aushandlung von Differenz und kultureller Erfahrung geht, nicht gänzlich fassen.

Auch Konzepte rund um den Begriff des *world cinema* nehmen, wie *transnational cinema*, einen ähnlich ungenauen Bezug auf Diaspora: „Nowhere are the dilemmas of world cinema more apparent than in the vexed question of certain world cinemas’ relation to diasporic communities“ (Elsaesser 510). In Anlehnung an die Begriffe der *world music* und *world literature* beschreibt der Begriff oftmals nicht-englischsprachige filmische Formen, die sich von dominanten Hollywood-Produktionen abheben wollen. Der Referenzpunkt ist dabei immer Hollywood selbst, der Vergleich damit und die Abgrenzung dagegen. Jedoch nicht allein die Binarität zwischen Hollywood und dem restlichen Filmschaffen der Welt wird hierbei verhandelt, sondern auch die damit verbundenen Binaritäten wie Modernität/Tradition, Zentrum/Peripherie, global/lokal et cetera. Die Kulturwissenschaftlerin Ella Shohat und der Filmwissenschaftler Robert Stam setzen diesen Dualismen, in einer Vermischung von *third world* und *third cinema*, den Begriff des *third world cinema* entgegen: „Third World Cinema‘, far from being a marginal appendage to First World cinema – Hollywood’s ‚poor relative‘ –, actually produces most of the world’s feature films“ (97). Eine Definition von *world cinema* als Filmschaffen, welches stärker durch ein Sowohl-als-auch (von Nationalem und Internationalem, kommerziellem Kino und Arthousekino et cetera) geprägt ist, könnte demnach laut Thomas Elsaesser folgendermaßen lauten: „One definition of world cinema would indeed see such films as part of the identity politics that has permeated both developed and developing nations“ (508). Filmwissenschaftlerin Lúcia Nagib hebt ihrerseits hervor: „Once

the idea of a single centre is eliminated, nothing needs to be excluded from the world cinema map [...], a world made of interconnected cinemas“ (30).

Eingedenk dieser Ansätze kann der Begriff des *world cinema* in seinem Bestreben, Binaritäten und Dualismen zugunsten von einem Nebeneinander von Verflechtungen und Verschränkungen aufzuheben, durchaus für die Analyse von diasporischem Filmschaffen produktiv gemacht werden. Die positive Besetzung des Begriffes weist den Diasporafilm als Filmschaffen aus, das nicht mehr Minoritäten, marginalisierte Gruppen oder ethnische Minderheiten gegenüber einer Mehrheitsgesellschaft oder Hegemonialmacht wie Hollywood repräsentiert, vielmehr sind es die Filme – als Teil der Welt – selber, durch die neue Räume, an denen die Grenzen zwischen binären Zuschreibungen längst verschwommen sind, sichtbar werden: „World cinema is simply the cinema of the world. It has no centre. It is not the other, but it is us. It has no beginning and no end, but is a global process. World cinema, as the world itself, is circulation“ (Nagib 31). Dieser Ansatz geht von einer räumlichen Perspektive aus: Filmschaffen als Grenzen überwindendes, weltumspannendes Phänomen. Und so kann auch ein Begriff wie *third cinema*, der von den Filmschaffenden Fernando Solanas und Octavio Gettino in ihrem Manifest „Towards a Third Cinema“ bereits Ende der 1960er Jahre geprägt wurde, im Zusammenhang mit Diaspora wieder fruchtbar gemacht werden, wenn mensch das zeitgenössische politische Kino als eines von Raum und Erfahrung begreift: „Die interessanteren Strömungen des neuen politischen Kinos zeichnet dagegen ein Beharren auf der Textur partikularer Orte und Erfahrungen aus“ (Foerster, Perneckzy, Tietke und Valenti 13). Insofern schließt *world cinema* als Sammelbegriff den Diasporafilm durchaus ein, allerdings nur in diesem spezifischen Teilaspekt.

Andere Ansätze zum Diasporafilm heben in ihrer Suche nach einer Definition auf eben jene Textur, die Ästhetik, ab. Daniela Berghahn beschreibt diese als hybrides Nebeneinander von filmischen Stilen und Einflüssen: „Diasporic cinema is an aesthetically hybrid cinema that juxtaposes and fuses stylistic templates, generic conventions, narrative and musical traditions, languages and performance styles from more than one (film) culture“ (163). Die Film- und Islamwissenschaftlerin Laura U. Marks verfolgt in ihrer Monographie *The Skin of the Film* mit dem Konzept des *intercultural cinema*, ebenso wie der Kunsthistoriker Nicholas Mirzoeff mit seinem Entwurf der *intervisuality* und die Historikerin Kobena Mercer mit ihrer Vorstellung der *dialogic imagination*, einen ähnlichen Ansatz der ästhetischen Mischformen: „Intercultural cinema is characterized by experimental styles that attempt to represent the experience of living between two or more cultural regimes of knowledge“ (Marks 1). Ihr Fokus liegt dabei auf der Vermischung verschiedener kultureller Einflüsse, Erinnerungen und Erfahrungen: „Intercultural cinema draws from many cultural traditions, many ways of representing memory and experience, and synthesizes them with contemporary Western cinematic practices“ (1-2). „Interkulturell“ bezieht dabei, im Gegensatz zu „multikulturell“, nicht nur die Begegnung und Verschmelzung, sondern auch die Wissensproduktion verschiedener Kulturen mit ein:

„Intercultural‘ means that a work is not the property of any single culture, but mediates at least in two directions. It accounts for the encounter between different cultural organizations of knowledge, which is one of intercultural cinema’s synthesis of new forms of expression. (6-7)

Laura U. Marks’ Konzept des *intercultural cinema* ermöglicht, den Diasporafilm nicht entlang ethnischer Zugehörigkeiten von Minderheiten/Mehrheiten zu fassen, wie dies in Konzepten des *cinéma beur*, *non-residential indian film*, *black*

cinema oder *cine latino* der Fall ist, sondern „cinema as a relation between cultures“ (7) – Film als Verhältnis, Beziehung oder auch Verbindung zwischen Kulturen zu verstehen. Damit reiht sich Marks nicht nur in die Theorien nicht-essentialistischer Definitionen von Kultur ein, wie in den Cultural und Postcolonial Studies angelegt, sondern ermöglicht es meines Erachtens, und wie im Kapitel „Zwischenräume“ exemplarisch dargelegt wird, den Diasporafilm als Phänomen zu begreifen, welchem eine Scharnierfunktion zukommt.

In der Gesamtschau der verschiedenen hier skizzierten theoretischen Ansätze werden Medien aus meiner Sicht nicht nur genutzt, um, wie im Falle der Diasporamedien, räumlich(-geographische) Distanz zu überwinden, sondern es ist ihre ästhetische Nutzung, wie im Falle des Diasporafilmes, die neue Räume schafft und sichtbar macht. Dieser Aspekt ist zentral, denn Diasporafilm verhandelt nicht nur Räume innerhalb der filmischen Diegese, sondern eröffnet neue mediale Räume, durch die sich die Diaspora selbst verhandelt und verortet.

Die Medienwissenschaftlerin Brigitte Hipfl unterscheidet in diesem Zusammenhang in ihrem Sammelbandbeitrag „Mediale Identitätsräume: Skizzen zu einem ‚spatial turn‘ in der Medien- und Kommunikationswissenschaft“ Medien entlang dreier Funktionen: Medien als „geopolitische Räume“, Medien als „semiotische Räume“ und Medien als „Zwischen-Räume“. Besonders interessant im Hinblick auf Diaspora ist hier die dritte Funktion der Zwischen-Räume (16):

Das ‚Zwischen‘ soll verdeutlichen, dass in der Interaktion mit Medien mehr passiert als bloß ein Einstieg der Rezipientinnen oder Userinnen in die von den Medien zur Verfügung gestellten mentalen Räume. Vielmehr entstehen dabei neue Räume, in denen je spezifische Identitäten der Nutzerinnen (re-)konstituiert werden. (17)

Auf die Diaspora übertragen heißt das, dass die Mediennutzung beziehungsweise -aneignung nicht nur Verbindungen kreiert und Differenzen aufdeckt, sondern vor allem auch neue Medienräume schafft, in denen die Diaspora sich selbst verhandelt und rekonfiguriert. Es sind nicht länger physisch-territoriale Räume, die der kulturellen Identität der Diaspora dienen, vielmehr sind es symbolische und durch Medien geschaffene Räume: „Medienräume sind Räume ohne materielle Körper“ (Hipfl 25). Die Aufhebung des physisch-territorialen Raumbegriffes im *spatial turn* zugunsten eines relationalen Begriffes, dem ein Netzwerkgedanke innewohnt, welcher kulturelle und mediale Praktiken in den Vordergrund stellt, ist hierbei der Ausgangspunkt für meine Konzeption der Diaspora als Medienraum. Damit möchte ich nicht nur nach dem Wesen des filmischen Raumes, sondern auch nach seiner Medialität fragen. Der Diasporafilm weist differenziertere Ebenen des Raumes auf, da er es vermag, Verbindungen zwischen filmischen und nicht-filmischen Räumen herzustellen. Damit kann, dieser Prämisse folgend, der Zusammenhang zwischen Diaspora und Medien von Theorien der Mediennutzung und/oder -aneignung von in der Diaspora lebenden Menschen gelöst und im Hinblick auf die Medialität von Diaspora und Diaspora als Medienraum hin erweitert werden.

Diesem Medienraum ist eine eigene (filmische) Raumlogik eingeschrieben. Die Filmphilosophin Laura Frahm unterscheidet in ihrem Sammelbandbeitrag „Logiken der Transformation: Zum Raumwissen des Films“ „bewegte Räume“, „konstruierte Räume“ und „mediale Räume“ (272). Unter „bewegten Räumen“ versteht sie den filmischen Raum als in sich immer dynamischen Raum, der in Bewegung ist:

Filmische Räume sind Räume, die nicht mehr mit dem Verständnis eines grundsätzlich unbewegten, in sich geschlossenen Behälterraums zu vereinen sind. Sie sind vielmehr selbst in Bewegung; sie bilden genuin *bewegte Räu-*

me heraus, die einer kontinuierlichen Transformation unterliegen. (272; Hervorhebung im Original)

„Konstruierte Räume“ sind sie deshalb, weil ihnen die Möglichkeit der Raumgenerierung immanent ist: „Sie sind *konstruierte Räume*, in denen potenziell jeder Anschluss und jede Raumfolge möglich ist und die zugleich als paradoxe Raumkonstruktionen in Erscheinung treten können.“ (272; Hervorhebung im Original).

In diesem Sinne

entziehen sich filmische Räume einer unmittelbaren Rückführung auf den materiellen Raum, oder präziser: Selbst wenn sie auf diesen zurückgeführt werden können, so geschieht dies allein im Durchgang durch eine filmische Transformation, die als solche im Film wiederum reflektiert wird, wodurch filmische Räume in ihrer dritten Eigenschaft als *mediale Räume* in Erscheinung treten. (272; Hervorhebung im Original)

Losgelöst vom materiellen Raum haben filmische Räume als „mediale Räume“ das Potenzial für Transformation und Veränderung. Laura Frahm weiter:

Dem Film wohnt eine spezifische Raumlogik inne; er birgt ein besonderes Raumwissen, das gleichermaßen in seiner inneren konzeptuellen Anlage begründet liegt, wie es sich nach außen hin als eigenes Raumgebungsverfahren artikuliert. (271)

Der Diasporafilm ist von dieser filmeigenen Raumlogik nicht ausgenommen, im Gegenteil, er verstärkt, vergrößert und akzentuiert den filmischen Raum als medialen Raum durch seine ihm eigenen ästhetischen Verfahren, auf die ich im Kapitel „Neue diasporafilmische Räume“ noch näher eingehen werde.

Film verhandelt immer Räume. Mit Brigitte Hipfl und Laura Frahm möchte ich argumentieren, dass es sich bei Diasporafilmen um Filme handelt, die nicht nur außerhalb eines Ursprungsortes produziert und rezipiert werden – von Filmschaffenden, die meist autobiographische Inhalte darin verhandeln und oftmals damit eine politische Aussage verbinden –, sondern die auch eine erhöhte Medien- sowie Raumsensibilität aufweisen. Diese Medien- und Raumsensibilität ergibt sich nicht nur aus der Tatsache, dass sowohl Film als auch Diaspora in sich bereits räumliche Konzepte sind, sondern aus der Kombination und Wechselwirkung zwischen Diaspora und Film, die es ermöglicht, im Umkehrschluss auch Diaspora als Medienraum zu begreifen, der durch die Filme immer schon reflexiv mitbehandelt wird. In diesem Sinne verstehe ich Diasporafilm als eine offene Form, die sich nicht letztgültig bestimmen lässt, sondern vielmehr ein vielgestaltiges Konzept darstellt, das die Bedeutung der Kategorie Diaspora in unterschiedlichen Gesellschaftskonstellationen beschreibbar macht.

Der filmtheoretische Kontext, in welchem der Diasporafilm zu verorten ist, zeigt, dass dieser sich weniger über eine spezifische Ikonographie oder einzelne Themen definieren lässt, sondern über den sich stetig neu konstituierenden (filmischen) Raum. Genauer: Er zeichnet sich durch den diskursiven Raum aus, welcher durch sich verändernde filmische Räume mitkonstruiert wird. Denn wenn mensch im Anschluss an einen flexiblen medientheoretischen Begriff der Diaspora davon ausgeht, dass diese Filme Diasporaerfahrungen nicht nur repräsentieren, sondern zugleich Diaspora als Medienraum präsentieren, dann kann geschlussfolgert werden, dass die Art und Weise, wie Diaspora inszeniert wird, unmittelbar die filmischen/medialen Räume mitbestimmt. Dort, wo sich die Rede um Diaspora als Raum mit dem Filmraum in die wissenschaftlichen Theorien der *Diaspora Studies* einschreibt, verknüpft sie sich häufig mit ganz unterschiedlichen Anliegen. Dann stellt sich die Frage, inwiefern die sozio-historische Kate-

gorie „iranische Diaspora“ als eine spezifische filmische Ausdrucksweise konzipierbar ist. Diaspora und Raum sind unwiderruflich miteinander verbunden. Nicht als Genre, nicht als Motiv oder Handlungselement ist Diaspora in diesem Zusammenhang auf den filmischen Raum zu beziehen, sondern vielmehr als Vergrößerungsglas, das Film in seiner Theorie, Geschichte und Ästhetik reflektiert. Inwiefern spezifisch der iranische Diasporafilm in seiner Heterogenität hinsichtlich der Transformationsprozesse, denen er unterliegt, zu fassen ist, möchte ich im Folgenden durch eine raum- und kulturtheoretische Perspektivierung der iranischen Diaspora selbst darlegen.

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.





3 Verortung der iranischen Diaspora

How then has this group of religiously, ethnically, and linguistically diverse people with different pasts constructed an Iranian identity in diaspora?

Why is Iranian immigration even termed a diaspora?

(Mostofi, „Who We Are“ 685)

Dieses Kapitel zielt darauf ab, eine raum- und kulturtheoretische Perspektive zu entwickeln, die erstens das Verhältnis von *Diaspora Studies* und Film miteinbezieht und die zweitens die im vorangegangenen Kapitel umrissene filmtheoretische Dimension des iranischen Diasporafilmes greifbar machen soll. Zwar wird in jüngster Zeit verstärkt das Verhältnis von Diaspora und iranischer Kulturproduktion aus medienwissenschaftlicher Sicht untersucht, doch spielt dabei die von Nilou Mostofi aufgeworfene Frage: „Why is Iranian immigration even termed a diaspora?“ (685) keine explizite Rolle. Ziel dieses Kapitels ist es daher, mit raum- und kulturtheoretischen Ansätzen ein Diasporakzept zu erarbeiten, welches das Verhältnis von Diaspora und Film aus medientheoretischer Sicht reflektiert und die variable Bedeutung der Kategorie „iranische Diaspora“ für die spezifischen filmischen Räume des iranischen Diasporafilmes in einem konkreten Kontext fassbar macht.

3.1 Diaspora und Raum

Bei der Erforschung von Diaspora ist quer durch die Disziplinen die Raumfrage beständig virulent, denn der Diaspora ist die Auseinandersetzung mit Raum grundlegend eingeschrieben: Von der Zerstreung von einem Ort an einen beziehungsweise mehrere andere – durch die Rückbindung an jenen Ursprungsort – bis hin zur Erfahrung am neuen Ort wird Diaspora in den Diskursen der Diaspora Studies immer räumlich gedacht. Der Historiker James Clifford verweist auf den Begriff selber als „a travelling term“ (302), beschreibe er doch wörtlich oder metaphorisch Migration, Rückkehr, Verbreitung, Grenzüberschreitung und Multi-Lokalität und damit immer zugleich ein Hier-Sein und Weg-Sein. Auch Robin Cohen und Steven Vertovec betonen die zentrale Bedeutung von einem mehrdimensionalen Verständnis von Raum und Bewegung, welches sich nicht auf die tatsächliche physische Migration beschränkt, sondern Platz für diskursive, kulturelle, virtuelle und sozial vernetzte Räume schafft. Peter Jackson, Philip Crang und Claire Dwyer, ihres Zeichens Geograph_innen, sprechen sich ebenfalls für Diaspora als räumlichen Begriff aus:

Different diasporas are characterized by different geographies that go beyond simple oppositions between the national and the transnational, the rooted and the routed, the territorial and the deterritorialized. Diaspora is not only an inherently spatial term. Its particular historical forms evidence particular and distinctive spatialities. (2)

Für die Beschäftigung mit dem Begriff der Diaspora sind es insbesondere die Schichtungen verschiedener kultureller Zuschreibungen im Migrationskontext, welche den Raumdiskurs laut der Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick relevant machen:

[D]ie zunehmend entterritorialisierten Raumverhältnisse und Beziehungsgeflechte haben auch das Raumverständnis transnationalisiert. Erst dadurch ist etwa das Phänomen zu erfassen, dass Diasporagruppen weltweit vernetzt sind und gemeinsame kulturelle Vorstellungen teilen, dabei aber doch in verschiedene Lokalitäten zerstreut sind. (295)

Die verstärkte Aufmerksamkeit und Beschäftigung mit Raum in historischen und kulturellen Kontexten ist eine Entwicklung, die sich im sogenannten *spatial turn* niedergeschlagen hat (Bachmann-Medick 284-316). Den Kern dieser wissenschaftlichen Herangehensweise bildet nicht die Frage, wie Raum geschichtsbildend wirkt, sondern vielmehr, wie Raum durch Geschichte, Kultur et cetera erst produziert wird. Der Soziologe Henri Lefebvre geht in seinem 1974 veröffentlichten Text *La production de l'espace* von dem Grundgedanken aus, dass Raum als Produkt sozialer Handlungen entsteht beziehungsweise im und durch Handeln erst erzeugt wird, da „*der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt* ist“ (Dünne und Günzel 330; Hervorhebung im Original). Er ebnet damit den Weg für einen wissenschaftlichen Diskurs, der im Gegensatz zur Postmoderne nicht die Zeit-, sondern die Raumdimension valorisiert. Doris Bachmann-Medick führt diese Entwicklung historisch auf das Ende des Kalten Krieges und der binären Weltordnung von Ost und West zurück, welche eine politische und ökonomische Neuordnung geschaffen habe, die sich auch sozial und kulturell niedergeschlagen habe. Durch die Veränderung zu einer globalen Welt sei die Wiederkehr der Raumfrage vorprogrammiert:

Die Einsicht, dass die globalen Entwicklungen nicht mehr von individuellen nationalstaatlichen Akteuren gesteuert werden können, sondern dass sie von einer Konstellation wechselseitiger Abhängigkeiten und Beziehungsnetzwerke geprägt sind, Vernetzung als Eigenschaft von Globalisierung, macht die Raumperspektive unvermeidlich. (287)

In diese Zeit fällt die Herausbildung postkolonialer Theorien, welche gegen die Hegemonie imperialer Räume den Moment des Konfliktes akzentuierten, um Raum als Handlungsraum stark zu machen. In diesem Handlungsraum steckt ein subversives politisches Potenzial, Veränderung herbeizuführen und koloniale Machtverhältnisse umzukehren.

3.1.1 Entterritorialisierung

In seiner 1978 erschienenen Monographie *Orientalism* kritisiert der Literaturwissenschaftler Edward Said jenes koloniale Machtverhältnis und entlarvt den „Orient“ als Konstrukt und Imagination des Westens. Dabei macht er zunächst den Moment von Differenz stark, der die Abgrenzung gegenüber anderen, die Bezeichnung eines „wir“ gegenüber „denen“ räumlich manifestiere: „This universal practice of designating in one’s mind a familiar space which is ‚ours‘ and an unfamiliar space beyond ‚ours‘ which is ‚theirs‘ is a way of making geographical distinctions“ (54). Die Metapher des Raumes sowie der Raum selber werden in seinen Ausführungen zu einem Vehikel für Identitätskonstruktionen.

Raum ist hierbei untrennbar mit historischen und vor allem politischen Strategien verbunden – einer Geopolitik, die auf Machtverhältnisse abzielt und sich in Repräsentationspraktiken niederschlägt. Als Beispiele für frühe Repräsentationen bedient sich Said der Literatur und nennt Autoren wie Victor Hugo, Johann Wolfgang Goethe, Gustave Flaubert und Francis Scott Fitzgerald, bevor er auf *Die Perser* von Aischylos und *Die Bacchier* von Euripides näher eingeht. Klare Zuschreibungen zwischen den Griech_innen, also den Europäer_innen, und den „barbarischen Völkern“, also den Perser_innen, stellen ein rationales, überlegenes Europa einem rohen und dummen Orient gegenüber. Er nennt des Weiteren die Bibel sowie die frühe Geschichtsschreibung als Beispiele für Repräsentatio-

nen des sogenannten Orients, geht aber wenig auf visuelle Darstellungsmodi ein. Repräsentation an sich ist in Saids Ausführungen immer performativ zu verstehen: „The Orient is the stage on which the whole East is confined“ (63). Als Bühne bekommt der sogenannte Orient klare räumliche Grenzen und Europa die Rolle des Puppenspielers und Drahtziehers. Imperialistische, eurozentrische Diskurse hätten dadurch den sogenannten Orient als das „Andere“ von Europa charakterisiert und so eine europäische Imagination dessen geschaffen. Diese Repräsentationen²⁵ würden den geographischen Ort entlang von Stereotypen und Binaritäten beschreiben und so zu einer Imagination beitragen, die dem realen Ort, ob seiner kulturellen und sozialen Vielfalt, in keiner Weise gerecht werde. Geographische Distanz bedeutet in diesem Fall auch ideelle Distanz: „For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far“ (Said 55). Die im kognitiv-imaginären Bereich entstehende Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem „Anderen“ wirkt dabei zurück in die Konstruktion geographischer Räume. Der jeweils eigene Standort und die damit assoziierte soziokulturelle Identität werden in Relation zum „Anderen“ gesetzt und dabei verhandelt. Heutzutage ließe sich, was bereits im neunzehnten Jahrhundert für illustrierte Zeitschriften galt, eine solche *imaginative geography* anhand von medial übertragenen Nachrichten und Reportagen festmachen: „Medienberichte dieser Art bilden die Basis einer imaginären Geographie, die voll ist mit Vorstellungen und Bildern von verschiedenen Räumen und den Menschen, die dort leben“ (Hipfl 16).²⁶

Saids Interesse an den kolonialen und imperialen Visualisierungen beschränkt sich auf deren metaphorische Natur als konstitutives Element in Bezug auf Identität. Saids *imaginative geography* ist ein Konzept, in dem Repräsentationen von Raum immer mit Machtverhältnissen korrelieren, wodurch sie Identi-

tätskonstruktionen sichtbar machen. Dies meint nicht nur die Produktion von Raum durch geschichtliche Ereignisse, sondern lokalisiert den Akt der Repräsentation dieser Ereignisse räumlich und performativ. Raum als sozialer Raum der Erfahrung, Handlung und Produktion wird mit der symbolischen und metaphorischen Ebene der Raumrepräsentation gekoppelt. Dies ebnet den Weg für den Raumbegriff als Analysekategorie. Vielschichtige und widersprüchliche gesellschaftliche Prozesse, wie sie insbesondere auch innerhalb von Diaspora zu beobachten sind, die verstärkt Simultaneitäten, Überlappungen, Verflechtungen, Verschränkungen, Überschreibungen und Beziehungsgeflechte akzentuieren, können so konzeptuell gefasst werden. Damit ist das Konzept für den Diasporabegriff ein erster relevanter Anknüpfungspunkt.

Arjun Appadurai entwickelte im Hinblick auf Beziehungsgeflechte ein eingängiges Modell, jenes der *global scapes*. In seinem 1996 veröffentlichten Buch *Modernity at Large* beschäftigt er sich mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Wissenschaft, Kultur und Repräsentation in einer zunehmend globalisierten Welt. Sein Ansatz geht vom Raum als Fläche oder Sphäre aus. Zentral dabei sind die mannigfaltigen Vernetzungen, die sich aus den Strukturen der Globalisierung ergeben. Umso wichtiger sei es, den „link between space, stability, and cultural reproduction“ (*Modernity at Large* 49) zu untersuchen. Als einen wichtigen Motor kultureller Dynamiken nennt Appadurai *detritorialization*, die Austauschmöglichkeiten über Nationalgrenzen hinweg ermögliche. Das Konzept der De- beziehungsweise Re-Territorialisierung stammt von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *L'Anti-Oedipe*, die dieses im Zusammenhang mit der Sprachphilosophie gleichsam als Moment der Entfernung von der Sprache verorteten. Das Konzept fand durch Theoretiker wie Akhil Gupta und James Ferguson („Beyond ‚Culture‘“) Eingang in die Kultur- und Sozialanthropologie, bevor Arjun Ap-

padurai es für seine *global scapes* produktiv machte. Transnationale Bewegungen oder auch *cultural flows* sind kennzeichnend für die sich weltweit intensivierenden Beziehungen. Der Idee der *scapes* und *flows* wohnt der Gedanke inne, dass Kultur und Raum nicht mehr in eins fallen, in dem Sinne, dass jede Kultur einen bestimmten Raum beherrscht und jeder Raum notwendig eine bestimmte Kultur hervorbringt. Sie werden damit als sich gegenseitig stabilisierende Einheiten aufgebrochen.

Appadurai unterscheidet als Folge der *flows* fünf solcher *scapes*: Menschen-, Ideen-, Finanz-, Technik- und Medienströme, die auf der Welt orts- und zeitungebunden zirkulieren. *Ethnoscapes* beschreibt Strömungen verschiedener Ethnien über verschiedene Räume hinweg und beinhaltet verschiedene mobile Gruppen wie Migrant_innen, Gastarbeiter_innen, Exilant_innen, Flüchtlinge, Touristen und Menschen in diversen auch diasporischen Formationen:

By ethnoscapes, I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree. (*Modernity at Large* 33)

Ideoscapes meint die grenzüberschreitende Verbreitung von Vorstellungen und Ideen, ähnlich Saids Begriff der *travelling concepts*, wie etwa Freiheit, Sozialwesen, Recht, Souveränität oder Demokratie: „Ideoscapes are composed of elements of the Enlightenment worldview, which consists of a chain of ideas, terms, and images, including freedom, welfare, rights, sovereignty, representation, and the masterterm democracy“ (36). *Finanscapes* meint grenzüberschreitende Bewegungen von Kapital und komplexen Finanzströmen über internationale Drehscheiben wie Devisenmärkte und nationale Börsen:

„Currency markets, national stock exchanges, and commodity speculations move megamonies through national turnstiles at blinding speed, with vast, absolute implications for small differences in percentage points and time units“ (34–35). *Technoscapes* beschreibt wiederum grenzüberschreitende Bewegungen von Technologien und technischem Wissen: „The global configuration, also ever fluid, of technology and the fact that technology, both high and low, both mechanical and informational, now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries“ (35). *Mediascapes* meint mediale Austauschprozesse und grenzüberschreitende Verflechtungen elektronischer Medien:

Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (news-papers, magazines, television stations, and film-production studios), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media. (35)

Es sind diese Verflechtungen, Vernetzungen und Austauschprozesse, die im Konzept der *global scapes* den physisch-territorial-nationalen Raum überschreiten, um ihn durch neue, sich immer wieder konfigurierende Räume zu überschreiben. Diese Räume sind durch die Aushandlung von Identität geprägt, vielgestaltige Erfahrungsräume die über die Welt zerstreute Menschen zusammenführen. Räume entstehen in Appadurais Modell aus einem stetigen Prozess verschiedener zeit- und raumübergreifender Bewegungen, wodurch folgerichtig auch die Diasporakultur in und durch Bewegung produziert wird.

Der ebenso programmatische wie für die postkolonialen Raumkonzepte des *spatial turn* bezeichnende Titel von Homi K. Bhabhas 1994 veröffentlichtem Werk *The Location of Culture* interessiert sich ähnlich wie Edward Said und Arjun Appadurai für die Frage nach der Verortung von Kultur. Homi K. Bhabha

schlägt darin das Konzept des *third space* vor, in welchem Kultur nicht durch Raum definiert und Raum nicht durch Kultur produziert wird. Die Begegnung und Interaktion verschiedener Kulturen selbst schafft den Raum, ein Prozess, der nicht auf einzelne Faktoren, Agenten oder Orte zurückgeführt werden kann: „The historical difference of the present is articulated in the emergence of a third space of representation“ (316). Der *third space* ist ein Aushandlungs- und Möglichkeitsraum, in welchem Begegnungen, Konfrontationen und Widersprüchlichkeiten stattfinden können, und konzipiert damit einen Raum, in welchem Kultur nicht monolithisch, sondern polyvalent erfasst wird:

It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew. (55)

Einerseits wird in diesem Konzept die Loslösung von Raum als physisch-territorial-nationale Entität fortgeführt, andererseits jedoch auch nicht als reine Metapher oder Symbolik verstanden. Vielmehr fällt hierbei beides in einen „real-and-imagined place“ (Soja 6) zusammen: „The non-synchronous temporality of global and national cultures opens up a cultural space – a third space – where the negotiation of incommensurable differences creates a tension peculiar to borderline existences“ (Bhabha 312). Mit der Raummetapher des *third space* macht Homi K. Bhabha die Komplexitäten, Vielschichtigkeiten und Verflechtungen von Kultur sichtbar und eröffnet eine konzeptuelle wie analytische Kategorie, die auch für den Begriff der Diaspora produktiv gemacht werden kann. Diese Spannung beinhaltet, im Hinblick auf das spätere Kapitel „Zwischenräume“, auch ein

kreatives wie subversives Potenzial für filmische Transformationsprozesse und Enunziationen.

Alle drei Ansätze gehen von einem relationalen Raumbegriff aus. Edward Said, indem er Raum und Imagination koppelt und damit die Konstruiertheit, gar Beliebigkeit, von kulturgeographischen Entitäten, wie auch Diaspora eine ist, aufzeigt. Arjun Appadurai hingegen hebt das Moment der Austauschbewegung in seinem Konzept hervor, was zweifelsohne ein konstitutiver Bestandteil von Diaspora ist. Homi K. Bhabha spricht sich nicht nur für eine Mehrdirektionalität von Austauschbewegungen aus, sondern für die Kontaktzonen, die im Moment der Vermischung und Vermengung selbst entstehen, womit sich seine Herangehensweise für die nachstehenden filmanalytischen Auseinandersetzungen besonders eignet. Der Verflüssigung, Hybridisierung und Undarstellbarkeit kultureller Gefüge stehen jedoch auch Gegenreaktionen in Form von Rückbesinnung auf „traditionelle“ Werte in einer Wiederentdeckung des Lokalen sowie existierender Staatsgrenzen, die mitunter harte Grenzregime mit sich bringen (EU-Außengrenze, USA-Mexiko, et cetera), gegenüber. Auch sie sind Teil des *spatial turn*. Wiederkehrende Topoi im Zusammenhang mit Diaspora sind dabei jene des Hauses und des *homeland*.

3.1.2 *Abkehr von der Rückkehr*

Die einschlägige Diasporaforschung postuliert „an orientation towards the homeland as an essential feature of diasporic identity; [...]“ (Tölölyan 9). Zum einen geht es dabei um geographisch-reale Räume der Rückkehr, denn mit Ausnahme der Diaspora der Roma und Sinti, so Khachig Tölölyan, „all other dispersions are seen as having a homeland and being oriented towards it“ (9). Zum anderen geht

es dabei um symbolische Räume der Rückkehr, wie Edward Said in Anlehnung an den Philosophen Gaston Bachelard und sein Werk *Poetik des Raums* beschreibt:

The objective space of a house – its corners, corridors, cellar, rooms – is far less important than what poetically it is endowed with, which is usually a quality with an imaginative or figurative value we can name and feel; thus a house may be haunted or homelike, or prisonlike or magical. So space acquires emotional and even rational sense by a kind of poetic process, whereby the vacant or anonymous reaches of distance are converted into meaning for us here. (55)

Die Historikerin Patricia Seed zieht in ihrem Artikel „The Key to the House“ das Beispiel marokkanischer und tunesischer Häuser heran, in denen große Schlüssel über die Eingangstür gehängt werden, um symbolisch an den Verlust ihrer Häuser auf der iberischen Halbinsel zu erinnern, welche sie vor über fünfhundert Jahren verlassen mussten (85–94). In der Diaspora, so Hamid Naficy, fallen das physische und das symbolische „Zuhause“ zusammen: „One’s relation to ‚home‘ and ‚homeland‘ is based as much on actual material access as on the symbolic imaginings and national longings that produce and reproduce them“ („Framing Exile“ 5). Stéphane Dufoix sieht das in seiner Definition von Diaspora in einer ähnlichen Stoßrichtung: „Taken in all its usages, ‚diaspora‘ is like the god Janus: It looks both to the past and to the future. It allows dispersion to be thought of either as a state of incompleteness or a state of completeness. The issue of origin arises in both cases“ (34).

Khachig Tölölyan erkennt die Diskurse um *home* und *homeland* in und für die Diaspora Studies zwar an, weist jedoch – ähnlich wie James Clifford in seiner Kritik an William Safran – darauf hin, dass der Rückbezug und Rückkehrgedanke keineswegs als Automatismus für in der Diaspora lebende Menschen gesehen werden sollte und erst recht nicht für eine Definition von Diaspora herhal-

ten kann. Er bezieht sich dabei auf Interviews, die er mit jungen Studierenden geführt hat, welche ihre Zugehörigkeit zu einer Diaspora nicht über ein Herkunftsland definieren, dieses mitunter sogar verbergen, herunterspielen oder einfach nicht als erwähnenswert erachten (Tölölyan 9–11). Michel Laguerres Aussage „the diaspora may be constructed as a community, a state, or a province of the homeland“ (641) ist für ihn dabei symptomatisch für das Problem, Diaspora nicht als eigenständigen Raum, sondern lediglich als „tentacles of the nation“ (648) zu konzipieren.

Khachig Tölölyans Argumentationslinie folgend, möchte ich an dieser Stelle mein Verständnis von Diaspora als eigenständigen Raum abseits eines realen oder symbolischen *homeland* als flexible und offene Region konzipieren. Ein offener und beweglicher Begriff der „Region“, der bis zu einem gewissen Grad immer essentialistisch aufgeladen bleibt, ist hierbei für ein erweitertes Verständnis von Diaspora entscheidend. Die Forschungsansätze der Area Studies beziehungsweise Regionalstudien bilden hierzu den theoretischen Rahmen.

Ursprünglich im Kalten Krieg entstanden, sollten Area Studies den Vereinigten Staaten Informationen und Wissen über andere Weltregionen, vor allem jenen des damaligen Ostblocks, verschaffen. Die neue Disziplin schlug sich bald auch auf andere Weltregionen wie Lateinamerika, Afrika und der MENA-Region (Middle East and North Africa) nieder. Dass bereits im sogenannten Orientalismus Wissen über die MENA-Region zu politischen Zwecken genutzt wurde, zeigte bereits Edward Saids epochales Werk *Orientalism* auf. Im Kapitel „Knowing the Oriental“ beschreibt er die klassische Orientforschung als zweckgebundene Wissenschaft, die ihre Tätigkeit hauptsächlich zur Legitimierung kolonialer Machtstrukturen ausübt. Dreißig Jahre später spricht der Historiker und Philosoph Hamid Dabashi in seiner gleichnamigen Monographie von „Post-

Orientalismus“ und erklärt die disziplinäre Veränderung von Orientalismus zu Area Studies wie folgt: „Orientalism was strategically oriented, Area Studies was far more policy-driven“ (*Post-Orientalism* 104-05). Nach dem Fall des Eisernen Vorhanges und dem Ende der Einteilung der Welt in West-Ost-Blöcke sei der Nutzen der Area Studies nicht minder relevant geworden, sondern würde weiterhin für die imperiale Vormachtstellung der Vereinigten Staaten brauchbar gemacht werden: „The gradual mutation of old-fashioned Orientalists into Area Studies specialists is now further transmuting into a class of barefaced propagandists in close collaboration with think tank strategist“ (106). Demzufolge wären Area Studies keine unabhängigen Forschungen, sondern immer durch Politik, Think-Tanks et cetera beeinflusst. Hamid Dabashi schlägt in diesem Zusammenhang den Begriff der *epistemic endosmosis* als neueste Entwicklung der Wissensproduktion über die MENA-Region vor, „a phase when such useful knowledge is no longer predicated on a particular manner of subject-formation, for it is predicated on no particular paradigmatic or epistemic formation“ (xvii). Dieses nützliche Wissen sei nicht mehr einer oder mehreren klassischen Wissensproduktionsstätten wie Universitäten oder Forschungsinstituten zuzuschreiben, sondern würde eine dissonante Verbreiterung in diversen Foren und Formen finden: „*epistemic endosmosis*, namely a phase in the post-Orientalist period when such knowledge [...] is in fact widely disseminated in varied forms of private and public forums, and as such resisting categorization and operating on a cacophonous modulation“ (*Post-Orientalism* 222; Hervorhebung im Original). Hamid Dabashi stellt in diesem Zusammenhang die Frage nach Akteur_innen und Disziplinen und konstatiert dabei eine Leerstelle, die eine Rückführung sowohl auf das Eine als auch auf das Andere nicht mehr ermöglicht: „Today in fact we are witnessing a mode of knowledge that is devoid of agential subjectness“ (213). Dies begründet er vor allem durch die Nähe und Vereinbarkeit von Wissenspro-

duktion mit imperialen Imaginationen und Konstruktionen: „The origin and function of this mode of knowledge are compatible with the imperial imaginary they serve“ (213).

Solch eine Verschiebung der Wissensproduktion vom Zentrum in die Peripherie setzt die Politikwissenschaftlerin Claudia Derichs wiederum mit einer Verschiebung – einem „new areas studies current“ (33) – von einem abgegrenzten zu einem offenen Begriff von Region gleich: „Shifting the view from the centers to the peripheries of knowledge production, and from conventionally demarcated regions to non-demarcated regions“ (33). In diesem Sinne ist die Kategorie der Region selbst nicht hermetisch ab- oder in sich geschlossen. Was unter den Begriff Region fällt, wie dieser definiert wird und vor allem was er bezeichnet, unterliegt historischen Wandlungsprozessen. Sie bezieht sich dabei auf Arjun Appadurais Ansatz, Geschichtlichkeit würde Räume erzeugen und nicht umgekehrt: „We need to recognize that histories produce geographies and not vice versa. [...] It is historical agents, institutions, actors, powers that make the geography“ („Histories“ 9). Verschiedene Weltregionen und somit Region selbst können, auch laut den Sozial- und Regionalwissenschaftlerinnen Anna-Katharina Hornidge und Katja Mielke, daher nicht *per se* als singuläre oder hermetische Einheiten definiert werden, hingegen müssen sie stärker als dynamische Kategorien gefasst werden: „[The] division of the world into territorially fixed ‚areas‘ as ‚containers‘, defined by certain character traits to be found on the ‚inside‘, but instead demands conceptualizations of ‚area‘ that take these dynamics into account“ (14). Diese Entwicklung in den Area Studies selbst und dem damit einhergehenden Wandel von einem unflexiblen hin zu einem elastischen Verständnis von Region beschreiben auch die Kulturwissenschaftlerin Ines Braune und der Islamwissenschaftler Achim Rohde:

[Area studies] moved away from container concepts of regions as seemingly congruent and separate entities and their concomitant epistemological othering in scholarship, towards emphasizing comparative aspects and global entanglements in terms of migration, knowledge flows and economic ties. (6)

Sie heben deshalb ineinandergreifende Strukturen hervor, die Region nicht als einen Raum, sondern als eine Gesamtheit verschiedener Räume begreifen: „We are dealing today with a socially constructed ensemble of interdependent social, cultural and economic spaces across and beyond physically or politically defined areas“ (7). Dabei nehmen sie einen dezidiert kulturwissenschaftlichen Standpunkt ein, der Räume als verflochten und dabei durchaus auch widersprüchlich und gegensätzlich konzipiert. Dem zugrunde liegt der von Anna-Katharina Hornidge geprägte Begriff der „post-Area Studies“ (17), der von der Annahme ausgeht, dass statische politische, soziokulturelle, ethnische und religiöse Grenzen durch ein erhöhtes Ausmaß an Mobilität zunehmend infrage gestellt werden: „The mobility of people, goods, ideas, and viruses inherently questions political borders and socio-cultural, ethnicity- and religion-based boundaries“ (Hornidge und Mielke 13). Herausgestrichen wird dabei auch hier das Moment des dynamischen und beweglichen Raumes: „Some of the geographically fixed categories that our world operates in are increasingly characterised by degrees of dynamism that transcend territorial fixity“ (14).

Wenn mensch den relationalen Raumbegriff, wie er aus dem *spatial turn* hervorgegangen ist, zum Ausgang nimmt, ist meines Erachtens Diaspora als Region zu konzipieren, die weder als geographische noch als symbolische Entität zu fassen ist und damit eine eindimensionale Betrachtungsweise ausschließt. Mit dem von Avtar Brah, ihres Zeichens Soziologin, geprägten Begriff des *diaspora space* möchte ich für Diaspora als multidimensionales Phänomen argumentieren,

welches durch einen flexiblen Begriff der Region als eigenständiger Raum konzipierbar wird. In ihrem Artikel „Diaspora, Border and Transnational Identities“ fasst sie 2003 Diaspora als Referenzrahmen zur Analyse gesellschaftlicher Phänomene: „An interpretive frame referencing the economic, political, and cultural dimensions of these contemporary forms of migrancy“ (620). In Anlehnung an Diskurse rund um Minoritäten/Majoritäten und die Frage nach der Verhandlung von Grenzen/Grenzziehungen konzipiert sie Diaspora als einen gelebten Raum der gemeinsamen Erfahrung aller direkt und indirekt Beteiligten:

Diaspora space as a conceptual category is ‚inhabited‘ not only by those who have migrated and their descendants but equally by those who are constructed and represented as indigenous. In other words, the concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement of genealogies of dispersion with those of ‚staying put‘. (*Cartographies of Diaspora* 181)

Im Zusammenhang mit nativistischen Diskursen löst sie die Trennlinien zwischen „Ursprünglichem“ und „Diasporischem“ auf: „The native is as much a diasporian as the diasporian is the native“ („Diaspora, Border and Transnational Identities“ 632). Brah unterscheidet zwischen „diaspora“ und „diaspora space“, indem auch sie die Kategorie des *homeland* mit dem damit verbundenen Rückkehrgedanken ablehnt: „The concept of diaspora offers a critique of discourses of field origins, while taking account of a homing desire which is not the same thing as desire for a homeland“ (614). Sie schlägt hingegen das Konzept des *homing* vor, welches den Wunsch oder die Sehnsucht nach einem „Zuhause“ oder „Sich-zu-Hause-Fühlen“ meint. Trotz dieses Wunsches würden nicht alle in einer Diaspora lebenden Menschen die Rückkehr zu einem real-territorial-nationalen Herkunftsland anstreben, denn dieser historischen und politischen Änderungen unterworfenen Raum entspricht zumeist nicht der Erinnerung und

dem Wunsch der in der Diaspora Lebenden. Die Soziologinnen Nina Glick Schiller, Tsypylma Darieva und Sandra Gruner-Domic sehen ihrerseits für das Aufrechterhalten der Beziehung zwischen Herkunftsland und Diaspora dabei auch keine zwingende Notwendigkeit:

The maintenance of ethnic/national ties or religious commitments and identities can occur simultaneously in the daily activities and outlook of some mobile people. Hence rootedness and openness cannot be seen in oppositional terms but constitute aspects of the creativity through which migrants build homes and sacred spaces in a new environment and within transnational networks. (400)

Selbst wenn es also keinen physischen Ort der Rückkehr mehr gibt, so bewirkt das Zusammenspiel von Verwurzelungstendenzen auf der einen und Weltoffenheit auf der anderen Seite doch – wie auch im Beispiel von Patricia Seed und den Schlüsseln in den marokkanischen und tunesischen Häusern – das Bestehen des Wunsches oder der Sehnsucht nach einem „zu Hause“. Dieser Wunsch ist es, den Avtar Brah *homing* nennt und als konstitutives Element der Diaspora beschreibt, da er nicht nur in der Projektion auf einen symbolischen Sehnsuchtsort hindeutet, sondern auch auf eine Lebensart innerhalb der Diaspora selber. Avtar Brahs Konzept des *diaspora space* bietet so die Möglichkeit, die Analyse solcher Phänomene, die durch Migration und kulturellen Austausch gekennzeichnet sind, nicht außer-, sondern innerhalb einer Gesellschaft durchzuführen. Auch Nina Glick Schiller, Tsypylma Darieva und Sandra Gruner-Domic bekräftigen gegenüber einem statischen Begriff von „zu Hause“ die Perspektivierung von Dynamiken und Wechselwirkungen kultureller Beziehungsgeflechte: „Beyond the celebration of difference and multiculturalism to an analysis of when and where people use their diverse cultural or religious backgrounds to build relationships and identities of openness“ (401).

Die hier skizzierten sozial- und regionalwissenschaftlichen Ansätze schließen an den relationalen Raumbegriff von Edward Said, Arjun Appadurai und Homi K. Bhabha an und dienen in ihrer Summe der Erweiterung des Begriffes der Diaspora, die sich aktuell nicht mehr allein durch die Binarität *homeland/hostland* definieren lässt. Meine Definition charakterisiert demnach Diaspora nicht mehr durch Rückkehrwunsch, sondern durch Offenheit. Diaspora als fixierter Raum, der immer nur in Abgrenzung zu einem realen oder symbolischen *homeland* gesetzt wird, weicht einem flexiblen und offenen Begriff der Diaspora als Region, der verstärkt kulturelle Vernetzungen, Verflechtungen und Austauschprozesse eindenkt.²⁷ Das Ineinandewirken von Strukturen und individuellen Entscheidungen kann somit abseits kultur-essentialistischer Zuschreibungen zusammen betrachtet werden, wie im Folgenden dargelegt und im Hinblick auf spätere Kapitel auch für eine filmwissenschaftliche Betrachtungsweise produktiv gemacht werden soll.

3.2 Diaspora und Kultur

Im Zusammenhang mit Diaspora ist Kultur als dynamisch, fragmentiert und im ständigen Wandel befindlich zu begreifen. Sie ist eng an soziale Praktiken und Gemeinschaftsleben gebunden, aber auch an die Institutionalisierung einer normativen Ordnung sowie den Widerstand gegen diese. Der sogenannte *cultural turn* meint einen Paradigmenwechsel in den Sozial- und Kulturwissenschaften, der gesellschaftliche Phänomene nicht mehr entlang von statischen Kategorien, sondern vielmehr entlang aufgeweichter Einteilungen beschreibt (Bachmann-Medick 7–57). Kultur umschreibt demnach ein Terrain des politischen und ideo-

logischen Kampfes, in dem gesellschaftliche Konventionen, Normen, und Werte ständig bestritten und (wieder-)ausgehandelt werden.

Diese veränderte und erweiterte Bedeutung von Kultur entstand im Kontext der im angelsächsischen Wissenschaftsdiskurs aufkommenden Cultural Studies. Als ersten wegweisenden Text, der aus der Tradition der englischen Literaturwissenschaft entstanden ist, nennen die Kulturwissenschaftlerin Christina Lutter und der Kulturhistoriker Markus Reisenleitner in ihrer Einführung den 1958 veröffentlichten Text *The Uses of Literacy* des Kultursoziologen Richard Hoggart (23–25). In diesem literaturwissenschaftlichen Ansatz wird Kultur zum ersten Mal nicht nur im Sinne von Hochkultur, sondern auch im Sinne von Populärkultur verstanden. Das Alltagsleben der Arbeiterklasse rückt in den Fokus, und Erfahrung wird dabei zur zentralen wissenschaftlichen Analysekategorie (Hoggart). Der Kulturtheoretiker Raymond Williams verfolgt einen ganz ähnlichen Ansatz von Kultur als gelebter Erfahrung, für ihn beschreibt Kultur: „[A] whole way of life, [...] as a mode of interpreting all our common experiences“ („Culture Is Ordinary“ 3). In seinem 1953 erschienenen Artikel „The Idea of Culture“ zeichnet er die Entwicklung des Kulturbegriffes etymologisch und historisch nach. Beide bis dahin gültigen Definitionen von Kultur, als „a state of mind“ und als „leisure-time activity“ (241), genügen seiner Meinung nach den gesellschaftlichen Anforderungen und Veränderungen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht: Weder kann Kultur als reine Hochkultur noch als purer Zeitvertreib definiert werden, vielmehr gilt: „The idea of culture is a focusing of a number of particular responses to change“ (245). Für Williams sind es jedoch nicht nur einzelne Erfahrungen, sondern die Gesamtheit der Lebenswelt, welche Kultur als Antwort auf Veränderungen ausmacht: „The idea of culture is not to be considered as a process of independent evolution; it is shaped and at times directed by the total environment to which it is one kind of response“ (245). Kultur ist somit

nicht nur die Summe künstlerischer Ausprägungen, die der Festigung nationaler Bindungen dient, sondern umfasst eine Lebensart und Gemeinschaftserfahrung. Durch dieses wissenschaftliche Interesse für Alltagserfahrungen finden auch populärkulturelle Formen wie Fernsehen, Radio und Film Eingang in die Kulturdebatte. In *The Making of the English Working Class* führte der Historiker Edward P. Thompson in diese Debatte das Element des Konfliktes ein und interessierte sich für die Momente der Störungen und Diskontinuitäten von antagonistischen Lebenserfahrungen. Bezugnehmend auf den Begriff der „Hegemonie“ des Philosophen Antonio Gramsci liegt Thompsons Ziel darin, Klassenunterschiede weniger als historisch statisch als vielmehr kulturell motiviert zu begreifen. Alle drei zitierten Autoren konzeptualisierten Kultur als soziale Praxis und ebneten somit den Weg für eine breite kritische Auseinandersetzung, die sich auch institutionell niederschlagen konnte.

3.2.1 *Anti-Essentialismus*

Das 1964 gegründete *Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies* gab den Cultural Studies ihren ersten und wichtigsten institutionellen Rahmen. Von Beginn an interdisziplinär ausgerichtet, sollte es der Analyse kultureller Formen, Praktiken und Institutionen dienen.²⁸ Unter der sukzessiven Führung von Richard Hoggart, Stuart Hall und Richard Johnson entwickelte sich das Zentrum zu einem der tonangebenden Institute in der Erforschung von massen- und populärkulturellen Phänomenen. Dieses Credo schrieben sich auch die amerikanischen Cultural Studies auf die Fahnen, die jedoch im Gegensatz zu den britischen Cultural Studies weniger an einer bestimmten Institution auszumachen sind, als vielmehr eine Vielzahl von Wissenschaftler_innen und Disziplinen beinhalten. Beiden Schulen gemein ist, dass sie über den wissenschaftlichen

Anspruch von Theoriebildung hinaus die Erforschung von Kultur auch als politischen Auftrag sahen. In Analogie zu postkolonialen Theoriebildungen ging es ihnen um das Aufzeigen von Machtstrukturen und den Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderungen. Damit sollte die akademische Arbeit in die Gesellschaft selbst rückwirken.

Nicht nur als Zentrumsdirektor des *Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies*, sondern vor allem auch mit einer Reihe von Schriften beeinflusste der Soziologe Stuart Hall maßgeblich den angelsächsischen Diskurs der Cultural Studies. In Anlehnung an Raymond Williams und Edward P. Thompson folgt auch er in seinem Aufsatz „Cultural Studies: Two Paradigms“ der Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur:

It [culture] no longer consists of the sum of the ‚best that has been thought and said‘, regarded as the summits of an achieved civilization that ideal of perfection to which, in earlier usage, all aspired. Even ‚art‘ – assigned in privileged position, as touchstone of the highest values of only one, special, form of a general social process: civilization – is now redefined as only one, special, form of a general process: the giving and taking of meanings, and the slow development of ‚common‘ meanings – a common culture: ‚culture‘, in this special sense, ‚is ordinary‘. (59)

Stuart Hall geht jedoch über die bloße Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur hinaus und macht den Aspekt der Sinnstiftung als gemeinschaftlichen Akt, der zu einer gemeinsamen Kultur führe, stark. Kultur sei in diesem Sinne als etwas „Gewöhnliches“, Alltägliches zu sehen. Kultur als eine einzige soziale Praxis zu begreifen, lehnt er jedoch ab: „‚Culture‘ is not a practice; nor is it simply the descriptive sum of the ‚mores and folkways‘ of societies – as it tended to become in certain kinds of anthropology. It is threaded through all social practices, and is the sum of their inter-relationship“ (60). Vielmehr müsse

Kultur als Teil aller sozialen Praktiken und diese wiederum als gemeinschaftliche Form menschlicher Aktivität allgemein gesehen werden.

In seinem Text „Cultural Identity and Diaspora“ beschäftigt er sich eingehender mit dem Kulturbegriff in Zusammenhang mit Diaspora. In diesem setzt er sich über essentialistische Zuschreibungen von kultureller Identität hinweg. Im Lichte des Postkolonialismus konzipiert er eine Definition von kultureller Identität, die sich vor allem durch Prozesshaftigkeit auszeichnet. Kulturelle Identität als

one, shared culture, a sort of collective ‚one true self‘, hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‚selves‘, which people with a shared history and ancestry hold in common [...] with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning. (223)

würde zwar eine Möglichkeit der Definition sein, den Veränderungen eines neuen diasporischen Selbstbewusstseins (als Beispiel nennt er die karibische Diaspora) jedoch nicht gerecht werden. Dieses Bewusstsein würde sich nicht mehr entlang eines wie auch immer gearteten Essentialismus ausdrücken, sondern stärker entlang von Differenzen, Brüchen und Diskontinuitäten:

There are also critical points of deep and significant difference which constitute ‚what we really are‘; or rather – since history has intervened – ‚what we have become‘. We cannot speak for very long, with any exactness, about ‚one experience, one identity‘, without acknowledging its other side – the ruptures and discontinuities. (225)

Das Moment der Differenz macht auch Homi K. Bhabha stark und unterscheidet in einem Interview mit dem Kulturwissenschaftler Johnathan Rutherford zwischen *cultural difference* und *cultural diversity*. *Cultural diversity* meint eine multikulturell orientierte Politik, kulturelle Vielfalt positiv zu beset-

zen. Die dadurch entstehenden Zuschreibungsmechanismen der verschiedenen Gruppen einer Gesellschaft würden keine Durchlässigkeit mehr erlauben, sondern Ethnien als abgeschlossene Entitäten festschreiben. *Cultural difference* wiederum setzt Unterschiede voraus, die nicht statisch sind, sondern einen prozessualen Charakter haben, der kulturelle Interaktionen ermöglicht:

[A]ll forms of culture are in some way related to each other, because culture is a signifying or symbolic activity. [...] Meaning is constructed across the bar of difference and separation between the signifier and the signified. So it follows that no culture is full unto itself, no culture is plainly plenitudinous, not only because there are other cultures which contradict its authority, but also because its own symbol-forming activity [...] underscores the claim to an originary, holistic, organic identity. (Rutherford 210)

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Diagnose, dass Konzepte homogener Nationalkulturen, ungebrochener Traditionen und quasi-organischer ethnischer Kollektive zunehmend an Plausibilität verlören. Neben geschichts- und geopolitischen Postulaten folgt aus der Einsicht in die Notwendigkeit der Revision überkommener Konzepte von Kollektivität und kultureller Identität für Bhabha konzeptuell, Kulturen niemals als einheitlich und damit nicht als gegeben, sondern vielmehr als Felder der Aushandlung von Differenz zu verstehen.

Beide Ansätze sind wichtige Wegweiser, um auch Diaspora und Diasporakultur als nicht essentialistisch zu begreifen. Diaspora ist nichts Abgeschlossenes, in sich Kohärentes, was einfach entlang kultureller Diversität kategorisierbar wäre, sondern prozesshaft, komplex und vielschichtig. Es ist der Ausdehnung des Kulturbegriffes im Zuge der Cultural Studies zu verdanken, dass Diaspora und speziell Diasporakultur als solch offen texturierte Konzepte gedacht werden können. Diaspora fordert gleichwohl Konzepte von Kultur immer wieder aufs Neue heraus.

3.2.2 *Jenseits von Hybridität*

Die Valorisierung von Differenz gegenüber Diversität und die Definition von Kultur als Differenz und nicht als homogenes Amalgam führt Homi K. Bhabha zu der Schlussfolgerung: „The theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity“ (56). Hybridität wiederum, heißt es weiter, ist die „precondition for the articulation of cultural difference“ (ebd.). Diese Dialektik ermöglicht es, Hybridität nicht als bloße Vermischung verschiedener kultureller Elemente, sondern als vielschichtige Formation von Kultur zu begreifen: „All forms of culture are continually in a process of hybridity“ (Rutherford 211). Im Zusammenhang mit Diaspora ist Hybridität zum beliebten Begriff der Analyse und Beschreibung geworden. Er bezeichnet alle möglichen Varianten der Vermischung und Kombination verschiedener Elemente im Moment des kulturellen Austausches. Im Zusammenhang mit Diaspora wird Hybridität zumeist als Prozess gesehen, in dem die in der Diaspora Ankommenden Elemente der Ankunftsgesellschaft annehmen und zu einer neuen hybriden Kultur umwandeln. Diese hybriden Kulturen erwachsen aus einer permanenten Dialektik zwischen dem Annehmen der und Abgrenzen gegen die Kultur des Ankunftslandes. Der Kultur- und Kommunikationswissenschaftler Nikos Papastergiadis nennt dies „twin processes of globalization and migration“ (3). Hybridität wird damit zu einem beweglichen Verbindungsglied kultureller Produktionen.

Die positive Besetzung des Hybriditätsbegriffes geriet, ob seines Ursprunges aus den Fächern der Naturwissenschaft, wo er die Vermischung zweier Arten beschreibt, schnell in die Kritik. Robert Youngs historisch geleitete Forschung

kritisierte entsprechend die Mutation des Begriffes von seinen Ursprüngen aus der Evolutionstheorie des neunzehnten Jahrhunderts zum Leitbegriff des Postkolonialismus des späten zwanzigsten Jahrhunderts. Der Hybriditätsgedanke im Zusammenhang mit Kultur würde voraussetzen, dass es „ursprüngliche Kulturen“ gäbe, aus denen etwas Hybrides entstehen könnte. Gegen diese Engführung spricht er sich dezidiert aus:

Whether the process of mixture is presented as fatal or redemptive, we must be prepared to give up the illusion that cultural and ethnic purity has ever existed, let alone provided a foundation for civil society. The absence of an adequate conceptual and critical language is undermined and complicated by the absurd charge that attempts to employ the concept of hybridity are completely undone by the active residues of that term's articulation within the technical vocabularies of nineteenth-century racial science. (50–51)

Die Leistung der Cultural wie Postcolonial Studies ist es meines Erachtens, gerade jene Essentialismen von Identität, Ethnie und Kultur, welche bis dato vorherrschend waren, aufzuweichen. Hybridität bietet ein mögliches Konzept dafür und setzt eben keine „reinen“ Kulturen voraus, sondern zelebriert die Kontaktzonen und Übergänge. Der Philosoph Wolfgang Iser bekräftigt seinerseits mit seinem Konzept der Transkulturalität „ein vielmaschiges und inklusives, nicht separatistisches und exklusives Verständnis von Kultur“ (75). Dem zugrunde liegt die Annahme, dass „Kulturen jenseits des Gegensatzes von Eigenkultur und Fremdkultur zu denken“ (69) sind und „eine Vielzahl von Lebensformen und Kulturen einander auch durchdringen oder auseinander hervorgehen können“ (71). Hybridität verstanden nicht nur als Vermischung, sondern auch als Durchdringung und Überwindung von Kultur und kulturellen Zuschreibungen, bietet so ein durchaus interessantes Konzept für die Auseinandersetzung mit Diaspora.

James Clifford knüpft 1994 in seinem Text „Diasporas“ Kultur und Diaspora eng aneinander und spricht dabei von hybriden *diaspora cultures*: „Diaspora cultures work to maintain community, selectively preserving and recovering traditions, ‚customizing‘ and ‚versioning‘ them in novel, hybrid, and often antagonistic situations“ (317). Er distanziert sich dabei dezidiert, ähnlich wie Stuart Hall, von essentialistischen Zuschreibungen von Kultur im Allgemeinen und von Diasporakultur im Speziellen: „As counterdiscourses of modernity, diaspora cultures cannot claim an oppositional or primary purity“ (319). James Clifford plädiert für einen Diasporabegriff, der Momente von Hybridität einschließt: „Diaspora communities, constituted by displacement, are sustained in hybrid historical conjunctures“ (315) und folgt damit einschlägigen Theorien wie jenen von Geschichtswissenschaftler Kobena Mercer, der von „the hybridized terrain of diasporic culture“ (254) spricht, oder Avtar Brah, die Hybridität als „a key concept within cultural criticism“ (Brah und Coombes, Cover) einordnet, ohne jedoch auf eine modellhafte Wirkung abzielen zu wollen. Clifford kritisiert vor allem jene Definitionen von Diasporakultur, welche hauptsächlich den Bezug zum Herkunftsland in den Vordergrund stellten, und warnt: „But we should be wary of constructing our working definition of a term like diaspora by recourse to an ‚ideal type‘ [...]“ (306). Wo Bhabha Diasporakultur und postkoloniale Kultur gleichsetzt, spricht sich Clifford für den feinen Unterschied zwischen den Begriffen Hybridität und verwandten Konzepten wie *mestizaje* oder *créolité* aus: „These are not identical concepts, and they emerge from distinct historical situations; but they overlap and together denote a domain of complex cultural formations produced by, and partially subverting, colonial dichotomies and hierarchies“ (330). Auch findet er, dass zwar von „diasporic culture“, jedoch nicht von „postcolonial culture“ gesprochen werden kann: „There are no postcolonial cultures or places: only moments, tactics, discourses, and so forth“ (328). Sein Hyb-

riditätsbegriff ist stark beeinflusst von jenem Homi K. Bhabhas, der den Begriff Hybridität ebenfalls nicht benutzt, um vorherrschende Binaritäten zu bestätigen: „Hybridity [...] is not a third term that resolves tension between two cultures“ (Bhabha 162). Ihm dient der Begriff dazu, Kultur in eine Vielzahl an Positionen und Perspektiven aufzulösen sowie Überlappungs- und Überschreibungsmechanismen sichtbar zu machen: „The importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity [...] is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge“ (Rutherford 211). Mit James Clifford argumentiert, meint Diasporakultur eben diese Entstehung anderer, alternativer Positionen, nicht die Vermischung zweier statischer kultureller Räume, sondern die Ansammlung aller – positiver wie widersprüchlicher und konfliktgeladener – Lebenserfahrungen.

In diesem Sinne argumentiere ich, dass Hybridität nicht den End-, sondern den Ausgangspunkt von Diaspora bildet. Hierzu sei auf Arjun Appadurai verwiesen, der in seinem Text „How Histories Make Geographies“ bekräftigt: „Crucial to an understanding of cultural flows is the relationship between the forms of circulation and the circulation of forms“ (9). Anknüpfend distanziert er sich dabei von Formen willkürlicher Hybridität und postuliert ein Beiwohnen, eine Verschränkung und Verflechtung unterschiedlicher Formen: „We need to move decisively beyond existing models of creolization, hybridity, fusion, syncretism, and the like, which have largely been about mixture at the level of content. Instead, we need to probe the cohabitation of forms“ (10). Dem zugrunde liegt eine Revision seines Konzepts der *ethno-* beziehungsweise *mediascapes* – seinesgleichen bereits auf Ströme und Beziehungsgeflechte angelegt – hin zu gesteigerten dynamischen Wechselbeziehungen:

Therefore, recognizing that circulation itself has some formal properties, mainly in terms of time, space, and scale, I would modify my earlier argument that the uneven relationships between a variety of scapes – I used the term ‚ethnoscapes‘ – produced these junctures and differences in the global cultural economy. Today, I would make that suggestion more dynamic by arguing that the bumps and blocks, disjunctures and differences are produced by the variety of circuits, scales and speeds, which characterize the circulation of cultural elements. (11)

Mit diesem offenen und flexiblen Begriff von Kultur, präziser von Diasporakultur, ist im Folgenden das Erkenntnisinteresse verknüpft, zu ergründen, „what it is Iranians are and experience as a result of having left Iran“ (Elahi und Karim 382).

3.3 Diaspora und Iran

Iran hat, wie die meisten heutigen Nationalstaaten, eine lange Migrationsgeschichte. Bereits im achten Jahrhundert flohen Anhänger_innen des Zoroastrismus nach der arabisch-muslimischen Kolonisierung aus Iran ins benachbarte Indien, um religiöse Freiheit zu leben. Im neunzehnten Jahrhundert gingen wiederum viele Iraner_innen ins benachbarte russische Zarenreich, um dort in der Ölindustrie zu arbeiten. Nach dem Zweiten Weltkrieg schlossen sich viele jüdische Iraner_innen dem neu gegründeten Staat Israel an. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gingen viele Iraner_innen der mittleren und oberen sozialen Schichten in Länder wie Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich und die Vereinigten Staaten, um zu studieren. Ihr Ziel war es, mit dem gelernten Wissen nach Iran zurückzukehren (Raji 193). Das Jahr 1979 markiert

eine Zäsur in der jüngsten iranischen Geschichte: Die islamische Revolution, die die Absetzung des Schahs Reza Pahlavi und die Einrichtung einer islamischen Republik unter Ayatollah Khomeini zur Folge hatte, führte zur wohl größten Emigrationswelle, die das Land je gesehen hat. Migrationswellen aus Iran nahmen ihren Anfang bereits in den 1960er Jahren, um dem repressiven Schah-Regime zu entfliehen. Die Folgen der islamischen Revolution und des Golfkrieges zwischen Iran und Irak hinderten auch Menschen der ersten Welle daran, nach Iran zurückzukehren, und so kam es zu einem beträchtlichen *brain drain*:

Those who were political refugees (i.e. held high positions under the Shah) initially expected no more than a sojourn in the United States, believing that political conditions in Iran would soon change and they would be able to return home. Eventually, they realized that the situation in Iran would not revert to its previous state, and they gradually began to live as permanent immigrants in the United States. (Public Affairs Alliance of Iranian Americans [PAAIA] 5)

Weitere Migrationswellen folgten in den 1990er Jahren und vermehrt nach den Aufständen der grünen Bewegung im Jahr 2009. Eine genaue Gesamtzahl aller außerhalb Irans lebenden Iraner_innen gibt es derzeit nicht, diese wird aber auf vier bis sechs Millionen Menschen geschätzt (Vahabi). Der Großteil der Iraner_innen ging nach Nordamerika, dicht gefolgt von Europa und Australien, mit den großen Städten als Hauptdestinationen. Iraner_innen gingen auch in andere Länder beziehungsweise Städte der MENA-Region wie Istanbul, Doha oder Dubai, welche vor allem als Wirtschaftsstandorte attraktiv geworden sind.

Die Forschung zu diesen Migrationsbewegungen kommt mehrheitlich aus den Vereinigten Staaten, wo auch eine Vielzahl an Institutionen gegründet wurde: Das *National Iranian American Council (NIAC)* vertritt seit 2002 die Interes-

sen iranisch-amerikanischer Bürger_innen im Capitol Hill; *Iranian Alliances Across Borders (IAAB)* ist ein nicht-politischer und nicht-religiöser Verein, der sich seit 2004 die Vernetzung von Iraner_innen außerhalb Irans zum Ziel gesetzt hat²⁹ (in Europa verfolgen Vereine wie Safran in Österreich oder DIWAN in Deutschland ähnliche Ziele), und in Großbritannien sind Stiftungen wie die *Iran Heritage Foundation* und *Magic of Persia* um die Erhaltung und Verbreitung des kulturellen und historischen Erbes Irans bemüht.³⁰ Die *Public Affairs Alliance of Iranian Americans* hebt hervor: „When compared to other refugee groups in the United States (except for Cuban and Vietnamese immigrants), the overall socio-economic background of these immigrants was quite high“ (5). Diese Aktivitäten erklären sich also unter anderen aus dem Umstand, dass es vor allem Iraner_innen der sozial mittleren bis hohen Schichten waren, die Iran verlassen haben und ihr Kapital und Wissen mitnahmen.

3.3.1 Vom Exil zur Diaspora

Um erneut Nilou Mostofis Frage aufzuwerfen: „Why is Iranian immigration even termed a diaspora?“ (685), ist zunächst die Unterscheidung zu anderen Begriffen im Migrationskontext in den Blick zu nehmen. Die (Selbst-)Bezeichnung von im Ausland lebenden Iraner_innen als „diasporic“ oder schlicht als „Diaspora“ ist eine interessante und durchaus rezente Entwicklung. Vorherrschend waren sowohl im populären Diskurs als auch in der Forschung zunächst vor allem die Begriffe „Flüchtling“, „*Émigré*“ und „Exil“, doch dies änderte sich und Iraner_innen „reinvented themselves as a distinct national and ethnic group outside of Iran. [...] A move away from the urgency of an exilic and immigrant narrative to one that situates Iran and Iranian culture in the continuum of more global diasporic consciousness“ (Elahi und Karim 382–84).

Den Anfang machten der Iranist Georges Sabagh und der Soziologe Mehdi Bozorgmehr in ihrer 1987 veröffentlichten Studie „Are the Characteristics of Exiles Different from Immigrants? The Case of Iranians in Los Angeles“. Darin untersuchen sie in Los Angeles lebende Iraner_innen vor und nach 1979. Die Studie ist quantitativ orientiert und interessiert sich wenig für konzeptuelle Begriffsarbeit, möchte aber den Unterschied zwischen Immigrant_innen und Exilant_innen durch deren Berufswahl und Einkommen herauskehren. Asghar Fathi, ebenfalls Soziologe, setzt 1991 mit der Herausgabe von *Iranian Refugees and Exiles since Khomeini* einen anderen Akzent. Er bettet die für die damalige Zeit neue Situation in eine längere historische Entwicklung ein und betrachtet das Phänomen interdisziplinär. Der Begriff Diaspora kommt dabei zwar kein einziges Mal vor, die Komplexität der Erfahrungen außerhalb des Herkunftslandes wird jedoch deutlich dargelegt. Weitere Publikationen, die den Diasporabegriff in den Forschungen der letzten zehn Jahre zu außerhalb Irans lebenden Menschen stark machen, sind beispielsweise *Exiled Memories: Stories of Iranian Diaspora* der Literaturwissenschaftlerin Zohreh T. Sullivan, „Who We Are: The Perplexity of Iranian-American Identity“ der Soziologin Nilou Mostofi und *Let Me Tell You Where I've Been: New Writing by Women of the Iranian Diaspora* der Iranistin Persis M. Karim. Exil, so der Philosoph Farhang Erfani, sei eine „negative form of resistance“ (*Iranian Cinema* 168), und auch Hamid Dabashi bekräftigt:

More often than not, these ‚oppositional‘ intellectuals degenerate into irrelevant parasites with no organic link either to their presumed ‚homeland‘ or to their immediate physical surroundings. They end up living in a cocoon, a hermetic sea of suffocating limitations. They increasingly grow irrelevant to the changing configuration of reality-bitter, reclusive, morally and intellectually isolated from their environment. (257)

Im Gegensatz dazu hebt die *Public Affairs Alliance of Iranian Americans* die zunehmend gute Integration von Iraner_innen im Gegensatz zu beispielsweise der chinesischen oder indischen Diaspora in den Vereinigten Staaten hervor:

However, the pattern of settlement of Iranians has not resulted in a geographically segregated ethnic neighborhood, defined by a dense area in which local ethnic businesses cater mostly to other co-ethnics, and co-ethnics live close together in residentially segregated areas (such as for example, Chinatown). (14)

Dieser Umstand führt, so die *Public Affairs Alliance of Iranian Americans* weiter, zu folgender Entwicklung: „Iranians are now at a point in their immigrant journey where they selectively choose elements of their Iranian and American identities, developing a unique ‚diasporic‘ identity that is quite different from native Iranians“ (11). Auch Babak Elahi und Persis M. Karim heben hervor:

Iran’s current diaspora is by necessity part of a longer continuous historical narrative in which Iranian peoples have adapted and reinvented themselves. It is not only the home culture that determines the direction of diaspora. Rather, the complex network of places and spaces of home and away are mutually transformative. (387)

Neben diesen sozialwissenschaftlichen Ansätzen sind es vor allem die kulturwissenschaftlichen Forschungen Hamid Dabashis zum Theaterschaffen von Parviz Sayyad und Hamid Naficy zur TV- und Radiolandschaft von Los Angeles 1993, die einen gewichtigen Beitrag zur (Selbst-)Bezeichnung „iranische Diaspora“ geleistet haben. Hamid Dabashis Monographie *Parviz Sayyad’s Theater of Diaspora* setzt den Begriff bereits prominent in den Titel. In seiner Einleitung spricht er von intergenerationellen Verbindungen zwischen Kuntschaffenden iranischen Ursprunges: „Before all the post-revolutionary anxieties

of the disillusioned diaspora are artistically charted, before all the goblins damned of ‚who lost the Revolution‘ are exorcised, it may very well be that this generation of the Iranian artists abroad has led to the next“ (Sayyad und Dabashi xi). Dabei impliziert er auch die dem Begriff der Diaspora innewohnende Charakteristik der Gemeinschaft. Hamid Naficy seinerseits arbeitet den Zustand der Liminalität und des Dazwischens heraus und spricht daher, trotz des Adjektivs „exilic“ im Titel seiner Monographie *The Making of Exile Cultures*, von „an ethnic minority, not just an exilic community“ und „hyphenated Iranian-Americans and not just Iranians“ (196) beziehungsweise schlussendlich von „people in diaspora“ (16–17). In seiner 2001 veröffentlichten Monographie *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* differenziert er weiter scharf zwischen Exil und Diaspora: „There is nothing common about exile and diaspora“ (3). Dies streicht auch Hamid Dabashi hervor, indem er den Begriff des Exils dekonstruiert, der in der Erfahrung und Lebensrealität von außerhalb Irans lebenden Menschen, speziell jenen in Los Angeles, einen zentralen Platz einnimmt:

The Iranian experience in Los Angeles, as a microcosm of their ‚exilic‘ experiences everywhere, is a sad testimony to the violent power of words, when a rhetoric of isolationism robs reality of relevance: ‚Iran‘, ‚Home‘, ‚Exile‘. The sorry self-flagellation of a whole generation of people moaning in front of television shows, mourning their being ‚in exile‘ and away from their ‚home‘ is the symptom of a disease that refuses life. (248)

Die wiederholte (Selbst-)Bezeichnung „Exil“ schüre ein Narrativ, welches binäre Gegensätze forciert anstatt sie aufzulösen:

What jeremiad denials of life are these ‚narratives of exile‘?
No vision, no courage, no imagination of a life-affirming

encounter with one's material life (wherever it might be) is evident in these sad, sorrowful pages of misery. Collapsing into the abyss of such sorry sentiments degenerates into a metaphysics of identity crisis that is simply pre-modern in its underlying assumptions. For all the presumptuous post-modernity of their rhetorical devices, these so-called ‚narratives of exile‘ are positively medieval in their sentimental celebrations of an outdated crisis of identity, of such gross, historically untenable, binary oppositions presumed between ‚home‘ and ‚exile‘. (249)

Diese Narrative und Rhetoriken von „Heimat“ und „Exil“ werden durch Familie und Popkultur auch an nächste Generationen weitergegeben. Dabashi sieht dabei das produktive Potenzial von diesen gut verdienenden und gut ausgebildeten Menschen außerhalb Irans vergeudet:

Instead of being a jubilant feast of freedom and possibilities otherwise denied at ‚home‘, the Los Angeles carnival, representing all others, is a miserable mourning procession of an émigré sub-culture impotent to deliver itself from the mortifying memories of a past that never was, unable to face a present which could potentially be theirs, and incapable of imagining a future, visualizing a horizon that just might be their children's. (252)

Er entlarvt das Narrativ des Exils als Konstrukt, wenn er schließlich argumentiert, dass der Großteil außerhalb Irans lebender Menschen strikt gesehen gar nicht im Exil, sondern in einer Diaspora lebt:

The fact is that with few exceptions the overwhelming majority of Iranians living outside Iran can get on an airplane and return to their homeland and there lead a half-decent life not particularly worse or better than what they lead in Los Angeles, Washington DC, London, or Paris. (251)

Hamid Naficy widmet 2012 einen ganzen Band seiner vierbändigen Monographie *A Social History of Iranian Cinema* der iranischen Diaspora und deren Filmschaffen. Darin ist der Begriff der Diaspora omnipräsent. Er schreibt von „Iranian culture in the diaspora“ (*The Globalizing Era* 384) beziehungsweise von einer „worldwide diaspora“ (372) und besetzt den Begriff eindeutig positiv:

Millions of Iranians are living outside their homeland in one of the greatest modern diasporas, from where they are creating dynamically intertwined multilateral, transnational, and multicultural communities tied to each other and to their homelands by a global mediawork. (511)

Der Unterschied zwischen „Exil“ und „Diaspora“ liegt seiner Meinung nach auf dem Bezugspunkt beziehungsweise Referenzrahmen. „Exil“ würde diesen eng an das Herkunftsland Iran knüpfen, wohingegen „Diaspora“ die Öffnung hin zum derzeitigen Lebensmittelpunkt und die Koexistenz verschiedener Einflüsse eindenkt:

While the exiles' identity involved a near exclusive, vertical relationship with the Iranian homeland, diasporic consciousness was multisited and multilateral: a vertical relationship with Iran and horizontal relations both with Iranian compatriot communities elsewhere and with their coethnics and coreligionists across the globe. (395)

Diesen Umstand führt Naficy auf die Tatsache zurück, dass Iran keine Kolonie war und daher auch keine postkoloniale Identitätsbildung außerhalb des Herkunftslandes möglich gewesen sei (383). Ähnlich wie Dabashi argumentiert auch er, dass der Wandel von „Exil“ zu „Diaspora“ etwas mit den praktischen Rückkehrmöglichkeiten zu tun hat: „Finally, as exile became diaspora and immigration, and as more Iranians returned home for visits, the sights and sounds of home

of decades earlier lost their hold“ (388). Wichtig dabei ist ihm nach wie vor, die Komplexität und Heterogenität der iranischen Diaspora herauszustreichen:

The Iranian population in diaspora is also heterogeneous in terms of social and class affiliation, profession, politics, ethnicity, religion, gender, and generation. As a result, it is misleading to speak of an Iranian community outside Iran as if it were singular and homogenous. (372)

Die Institutionalisierung der *Iranian Diaspora Studies* bildet den vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung. Das 2016 gegründete *Center for Iranian Diaspora Studies* an der San Francisco State University unter der Leitung von Persis M. Karim möchte der Frage nach dem Einfluss von Massenmigration durch Kunst und Kultur nachgehen und damit einen innovativen Beitrag zu Studien rund um die iranische Diaspora, ihre Entwicklung und Identität anstoßen.³¹ Es ist das erste Zentrum, welches seine Forschung dezidiert ausschließlich der iranischen Diaspora widmet.

3.3.2 *Ethnizität als Marker*

Die Verlagerung der Bezeichnungen „Flüchtling“, „Immigrant“ und „Exil“ hin zu „Diaspora“ ist im Kontext der Erweiterung des Begriffes Diaspora und der daraus resultierenden Diaspora Studies zu sehen und schließt an den Wandel von einem negativ besetzten Begriff einer spezifischen Form der Zerstreuung zu einem flexiblen und positiv besetzten Konzept globaler Migrationsbewegungen an. Die iranische Diaspora ist hierbei, wie jede Diaspora, keineswegs eine kohärente Gemeinschaft. Sie beinhaltet Menschen verschiedener politischer Couleur, sozialer Herkunft und Generationen.

Problematisch an dem Begriff „iranische Diaspora“ ist das Adjektiv, welches die ethnische Zuschreibung sichtbar macht und damit einer Inklusions-

beziehungsweise Exklusionslogik folgt. Im *Wörterbuch für Ethnologie* wird Ethnizität als Konzept einer Menschengruppe mit einheitlicher Kultur und Identität beschrieben (Streck 53). Dieser allzu simplen, lange vorherrschenden, Definition hält Stuart Hall in seinem Text „Old and New Identities, Old and New Ethnicities“ Folgendes entgegen:

They [ethnicities] are not already-produced stabilities and totalities in the world. They do not operate like totalities. If they have a relationship to our identities, cultural and individual, they do not any longer have that suturing, structuring, or stabilizing force, so that we can know what we are simply by adding up the sum of our positions in relation to them. (45)

Eng geknüpft an das Konzept von Identität als nie abgeschlossener Prozess – „identities are never completed, never finished; [...] they are always as subjectivity itself is, in process“ (47) – ist auch Ethnizität keine in sich abgeschlossene Entität. Der Prozess von Identität zu ethnischer Identität verläuft, laut Stuart Hall, über Identifikation und Inklusions- beziehungsweise Exklusionsmechanismen. Diese Mechanismen spielen vor allem bei der Suche nach identitätsformenden Narrativen eine große Rolle:

In the course of the search for roots, one discovered not only where one came from, one began to speak the language of that which is home in the genuine sense, that other crucial moment which is the recovery of lost histories. The histories that have never been told about ourselves that we could not learn in schools, that were not in any books, and that we had to recover. (52)

Diese Narrative sind es, die das Bewusstsein für Zugehörigkeiten und (Selbst-)Zuschreibungen formen. Stuart Hall führt dabei das Beispiel jamaikanischer Menschen an, die auf die Frage hin, ob sie sich selber als „Schwarz“ bezeichnen

würden, zunächst befremdet reagiert hätten. Die verschiedenen Abstufungen der Hautfarben von Braun und Schwarz waren in der jamaikanischen Sprache durch viele verschiedene Begriffe verankert, eine einzige Kategorie gab es dazu allerdings nicht. Dies entstand erst im Zuge des Postkolonialismus, als Ermächtigung und Abgrenzung gegenüber den weißen Kolonialmächten. Stuart Hall beschreibt daher die Kategorie „Schwarz“ wie folgt: „The Black I’m talking about is a historical category, a political category, a cultural category“ („Old and New Identities“ 53), und weiter: „Black was created as a political category in a certain historical moment. It was created as a consequence of certain symbolic and ideological struggles“ (54). „Schwarz“ ist also eine Kategorie, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt an einem bestimmten geographischen Ort eine ethnische Zuschreibung kreiert. Sichtbar gemacht werden dabei in einem Akt der In- beziehungsweise Exklusion vor allem ein Machtverhältnis, eine Valorisierung oder Ermächtigung gegenüber einem Anderen:

This notion which breaks down the boundaries, between outside and inside, between those who belong and those who do not, between those whose histories have been written and those whose histories they have depended on but whose histories cannot be spoken. (48)

Mit Stuart Hall möchte ich argumentieren, dass der Begriff „iranische Diaspora“ – ebenso wie das von ihm angeführte Beispiel „Black“ – eine konstruierte Kategorie ist, die einem spezifischen sozio-politischen und historischen Kontext entspringt. Die islamische Revolution und die damit verbundenen Migrationswellen zum Ausgangspunkt (gleichsam als Stunde null) nehmend, ist der Begriff mit dem Wunsch einer Positiv-Beschreibung aufgeladen. Damit verbunden ist das Bild des wohlintegrierten, linken, anti-religiösen, gebildeten und westlich orientierten Menschen der mittleren bis oberen sozialen Mittelschicht,

der global sowohl mit Iran als auch mit allen anderen Menschen innerhalb der iranischen Diaspora und seines jeweiligen Lebensraumes vernetzt ist. Dies führt die Illusion einer homogenen Identität mit sich, die es so natürlich nie gibt: „The notion that identity has to do with people that look the same, feel the same, call themselves the same, is nonsense“ (Hall, „Old and New Identities“ 49). Dieser Trend zu ethnischen (Selbst-)Zuschreibungen ist jedoch durchaus auch kritisch zu sehen, so Stuart Hall weiter:

In that moment, the enemy was ethnicity. The enemy had to be what we called ‚multi-culturalism‘. Because multi-culturalism was precisely what I called previously ‚the exotic‘. The exotica of difference. Nobody would talk about racism but they were perfectly prepared to have ‚International Evenings‘, when we would all come and cook our native dishes, sing our own native songs and appear in our own native costume. (55–56)

Die Faszination des Westens für das Exotische steht im Kontrast zu fremdenfeindlichen Diskursen, die nicht zuletzt auf koloniale Machtstrukturen zurückzuführen sind. Die Kategorie des Exotischen kann hierbei jedoch nicht mehr ausschließlich als Projektion orientalistischer Phantasien des Anderen ausgehend von einem Zentrum verstanden werden, sondern muss über traditionelle Ost-West-Binaritäten hinaus ausgeweitet werden. Manifestationen des Exotischen gehen von mehreren Orten aus und sind in dieser Perspektive multidirektional zu verstehen. In diesem Sinne ist der Begriff „iranische Diaspora“ nicht nur symptomatisch für eine positive Beschreibung einer bestimmten Erfahrung und Lebensrealität von außerhalb Irans lebenden Menschen in einem bestimmten historischen und geographischen Kontext. Sondern – und dies möchte ich hervorheben – Ethnizität wird hierbei als dezidiertes Mittel zur kulturellen Verortung eingesetzt, denn es ist die Frage „of positioning, of placing, which is what the term ethnicity connotes“ (Hall, „Old and New Identities“ 61), die hier virulent

wird. Kulturelle Verortung hat demnach immer auch etwas mit Identität zu tun, denn diese findet, so Stuart Hall, nicht außerhalb, sondern innerhalb von Repräsentation selbst statt: „Identity is always in part a narrative, always in part a kind of representation. It is always within representation. Identity is not something which is formed outside and then we tell stories about it“ (49). In diesem Sinne spiegelt sich das Verhältnis zwischen Iran, Diaspora und Repräsentation, als Teil kultureller Verortung, nicht zuletzt im medialen Schaffen wider. Ethnische Rundfunksendungen in Fernsehen und Radio, Zeitungen und Zeitschriften, aber auch soziale Medien bilden dabei einen Forschungsstrang³² – wie auch jener rund um den Diasporafilm.

Die Bezeichnung *Iranian diasporic cinema* führt, ähnlich wie *Iranian diaspora* selbst, die ethnische Zuschreibung als Marker kultureller Verortung immer mit. Darunter verstehe ich den Akt der Positionierung innerhalb eines kulturellen Feldes, in diesem Fall jenem des Filmes, wie ihn der Soziologe Pierre Bourdieu für literarische und künstlerische Werke beschrieben hat:

The space of literary or artistic position-takings, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field – literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc. – is inseparable from the space of literary or artistic positions defined by possession of a determinate quantity of specific capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of this specific capital. (312; Hervorhebung im Original)

Dieser Ansatz geht davon aus, dass solch eine Positionierung immer durch Aushandlungs- und Abgrenzungsprozesse zustande kommt: „The fact remains that every new position, in asserting itself as such, determines a displacement of the whole structure and that, by the logic of action and reaction, it leads to all

sorts of changes in the *prises de position* of the occupants of the other positions“ (338; Hervorhebung im Original). Wenn Ethnizität nun als kultureller Marker im Sinne eines *placing* oder *prises de position/position-taking* verstanden wird, was bedeutet dies dann für den Diasporafilm? Was wird hierbei wie und vor allem wo verhandelt? Die Sozialanthropologin Amy Malek analysiert in Anlehnung an Homi K. Bhabha in ihrem Text „Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi’s *Persepolis* Series“ Marjane Satrapi’s *Persepolis* als „a third space from which to question dominant notions in Western society regarding Iran and Iranian culture and history, and [...] an engaging forum from which to perform the important work of cultural translation from the Iranian diaspora“ (359) und ordnet Film damit dezidiert als einen gewichtigen kulturellen Ausdruck der iranischen Diaspora ein.

Filme stellen Differenzierungssysteme und kulturelle Praktiken dar und sind damit Teil gesellschaftlicher (Selbst-)Zuschreibungsprozesse und Bedeutungskonstruktionen. Was dies im Lichte der Verortung der iranischen Diaspora hinsichtlich des iranischen Diasporafilmes im Einzelnen und konkret heißt und wie neue diasporafilmische Räume wie „Zwischenräume“, „kosmopolitische Räume“ und „rebellische Räume“ zu verstehen sind, reflektieren die folgenden sechs Filmanalysen.

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.





4 Neue diasporafilmische Räume

Denn der Film visualisiert und aktualisiert stets sein grundlegendes Potenzial, den Raum selbst zu transformieren.

(Frahm, „Logiken“ 271)

Pierre Bourdieu konstatiert, dass der Akt kultureller Verortung keine große Veränderlichkeit mit sich brächte: „Because *prises de position* arise quasi-mechanically – that is, almost independently of the agents’ consciousness and wills – from the relationship between positions, they take relatively invariant forms“ (339; Hervorhebung im Original). Dies, so soll in diesem Kapitel gezeigt werden, ist für Filme der iranischen Diaspora nicht zutreffend. Sie unterliegen Transformationsprozessen, die ständig neue filmische Räume der Aushandlung hervorbringen. Da es kaum grundlegende Erkenntnisse zu diesem Themenkomplex gibt, möchte ich mich ihm filmanalytisch nähern. Dazu sollen – ohne das Ziel, dem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht zu werden – sechs bedeutende wie auch akademisch vernachlässigte, in jedem Fall aber enorm medien- und raumsensible und daher aufschlussreiche iranische Diasporafilme in den Fokus gerückt werden, in denen klar diasporafilmische Räume etabliert werden. Unter diasporafilmischen Räumen verstehe ich filmische Räume, in denen Diasporakultur verstärkt, quasi wie durch ein Vergrößerungsglas, verhandelt wird. Diese Verhandlung unterscheidet sich in den neueren Filmen der iranischen Diaspora seit der Jahrtausendwende im Gegensatz zu früheren Filmen dahingehend, dass Diaspora nicht mehr als bloßer Zustand des „betwixt-and-between“ (Turner 95)

dargestellt wird, sondern filmische Formen hervorbringt, die sich klaren kulturellen Zuschreibungen entziehen.

Um die anhand der Untersuchungsgegenstände herausgearbeiteten Thesen zu untermauern, wird neben der filmwissenschaftlichen Forschungsliteratur ein Korpus aus zahlreichen Raumtheorien zu Rate gezogen. Während im ersten Kapitel „Zwischenräume“ anhand der beiden Filme *Zanan bidun-i mardan* von Shirin Neshat und *A Girl Walks Home Alone at Night* von Ana Lily Amirpour die Spuren eines Dazwischen, obschon in bereits stark abgewandelter Form, noch zu finden sind, widmet sich das zweite Kapitel „Kosmopolitische Räume“ anhand von Shirin Etessams und Erica Jordans *Walls of Sand* und Marjane Satrapis *Persepolis* filmischen Räumen, die durch ihre Widersprüchlichkeit etablierte Vorstellungen von Diaspora aufbrechen. Das letzte Kapitel „Rebellische Räume“ setzt schwerpunktmäßig mit Analysen der Filme *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi und *Schwarzkopf* von Arman T. Riahi auf filmische Räume, die verstärkt Überlappungen und Verflechtungen fokussieren.

4.1 Zwischenräume

Theoretische Vorstellungen, die Zwischenräume konzeptuell zu fassen suchen, verweisen zumeist auf Räume, die sich außerhalb bestehender Strukturen befinden. So unterscheidet der Philosoph Michel Foucault in seinem oft zitierten, „anderen Räumen“ gewidmeten Vortrag zwei Arten solcher Räume: die Utopien als „emplacements sans lieu réel“ und die Heterotopien als sogenannte „contre-emplacements“ (Dits et écrits 46–49). Der Begriff der *hétérotopie* adressiert lokalisierte Räume, in denen und durch die Utopien als gelebte Wirklichkeiten und mediale Formen generiert werden können. Der Sozialanthropologe Marc

Augé seinerseits wendet mit seinem Konzept der *non-lieux* den traditionellen ethnologischen Blick in die Ferne programmatisch auf Europa zurück: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort“ (83). Diese Wendung ist vor allem für die sozialwissenschaftlich orientierte Raumforschung produktiv gemacht worden, beruht aber auf einer hinterfragbaren Vorstellung von Negativität: Nicht-Orte sind für Augé zunächst einmal etwas, das defizitär im Verhältnis zu sogenannten anthropologischen Orten ist. Während relational oder historisch bestimmbare Orte identitätsstiftend wirken, sind Nicht-Orte jene, die eine solche kulturelle Identitätsstiftung nicht mehr leisten können.

Demgegenüber stehen Konzepte, die den Zwischenraum als Raum kultureller und sozialer Transformation verstehen. Die Medienwissenschaftlerinnen Silke Martin und Anke Steinborn schlagen in diesem Zusammenhang den alternativen Begriff „Ab-Ort“ vor, einen Raum, der durch Bewegung nicht nur ein Phänomen der Gegenörtlichkeit, also des Ausstieges beschreibt, sondern auch und vor allem einen Raum der Fluidität, also der Öffnung:

Während dem Ort etwas Statisches und Sesshaftes zu eigen ist, changiert der Ab-Ort – ausgehend von der Vorsilbe ‚ab-‘, die eine Bewegung von etwas weg impliziert – zwischen dem Durablen und dem Flüchtigen. Damit bewegt sich der Ab-Ort in einem unkonkreten Sowohl-als-auch und konstituiert sich nur vage über ein Weder-noch. („Ab-Orte“ 7–8)

Das Konzept des Ab-Ortes ermöglicht dadurch, im Gegensatz zu Michel Foucaults Heterotopien und Marc Augés Nicht-Orten, den Zwischenraum nicht als einen Raum außerhalb, sondern innerhalb bestehender Strukturen zu fassen. Diese Zwischenräume sind Räume, die durch Bewegung, Dynamik und Aus-

tausch geprägt sind. Sie sind damit nicht-statische und nicht-fixierte Räume, denen Wandel eingeschrieben ist:

Sie sind Orte der Suche und selbst auf der Suche. Ab-Orte sind Orte, die Identität stiften und verwerfen, verwerfen und stiften – und das ununterbrochen. Dabei sind sie selbst Unterbrechungen, im Sinne einer Aus- oder Ab-Zeit von in sich geschlossenen Mustern, Bildern und Kategorisierungen. (10)

Dies wiederum bedeutet für diasporafilmische Zwischenräume, dass diese sowohl auf ihre Wurzeln Bezug nehmen als auch neue Wege einschlagen können. Zwischenräume treten, so meine Beobachtung in den Filmen der iranischen Diaspora, zunehmend nicht mehr als identitätsstiftende Räume – des Überganges von einer Lebensphase in die andere –, sondern als Räume, denen die Suche selbst eingeschrieben ist, in Erscheinung.

Für die nachstehenden Filmanalysen verstehe ich sonach Zwischenräume als Räume der Bewegung, der Öffnung und der Transformation. Herausgearbeitet werden sollen, nach einer Skizzierung traditioneller diasporafilmischer Zwischenräume wie der Flughafen und das Hotel, der Garten in Shirin Neshats *Zan-an bidun-i mardan* und die Stadt in Ana Lily Amirpours *A Girl Walks Home Alone At Night*, die als Vergleichsfolien für ein erweitertes Verständnis von diasporafilmischen Zwischenräumen dienen sollen.

4.1.1 Flughafen und Hotel

Die Beschäftigung mit der „liminality of deterritorialization“ (Naficy, *An Accented Cinema* 155) steht in den frühen Filmen der iranischen Diaspora, die außerhalb Irans produziert wurden und das Leben außerhalb Irans zum Inhalt haben,

im Vordergrund: „The dominance of transitional and liminal spaces signals that migrant and diasporic films are concerned with identities in flux“ (Berghahn und Sternberg, „Locating“ 41). Hamid Naficy definiert Liminalität in seinen Kategorien *cinema of transition* und *liminal cinema* als „living between psychological states and social formations“ (*An Accented Cinema* 291). Mehrheitlich setzen diese Filme aus den 1980er und 1990er Jahren, zumeist eingebettet in Narrative rund um die Themen Migration und Reise, Zwischenräume in Szene, die als Räume des Überganges und der Passage fungieren: „There are the important transitional and transnational places and spaces, such as borders, tunnels, seaports, airports, and hotels and vehicles of mobility, such as trains, buses, and suitcases“ (5). Das überwiegende Vorkommen von Motiven, wie beispielsweise Hotels und Flughäfen, findet sich vor allem in den frühen Filmen der iranischen Diaspora aus den 1980er und 1990er Jahren wieder. Diese Zwischenräume haben verschiedene Funktionen: Sie sind erstens Räume der Umgrenzung, zweitens Räume der Parallelität und drittens Räume des Überganges. Räume der Umgrenzung sind sie, weil ihnen die Aushandlung von Grenzen und Grenzziehungen – nationalen wie subjekthaften – sowohl narrativ als auch ästhetisch-filmisch eingeschrieben sind. Darin sind sie insofern von Parallelität gekennzeichnet, als dass binäre Raumkonstellationen – Iran/Westen, Heimatland/Ankunftsland et cetera – konstruiert werden. Übergänge sind zwar möglich, die Parallelität und beengte Eindirektionalität der Räume jedoch bleibt festgeschrieben wie beispielsweise in den Filmen: *Sarhad* von Parviz Sayyad (USA, 1982), *The Suitors* von Ghassem Ebrahimian (USA, 1988), *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* von Reza Allamehzadeh (USA, 1989), *I Love Vienna* von Hushang Allahyari (Österreich, 1991) und *I Don't Hate Las Vegas Anymore* (USA, 1994) von Caveh Zahedi.

In *The Suitors* von Ghassem Ebrahimian beispielsweise steht die Emanzipation der Protagonistin Maryam im Vordergrund. Der Kampf um eine selbstbe-

stimmte Identität kulminiert am Ende des Filmes in einer Szene am New Yorker Flughafen John F. Kennedy: Maryam beschließt, um den Schein zu wahren, mit einem ihrer aufdringlichen Verehrer gemeinsam nach Amsterdam zu fliegen. Als sie bemerkt, dass sie ihren Pass nicht bei sich hat, steigt sie in einen Koffer und lässt diesen aufgeben. Ab diesem Zeitpunkt ist zunächst sekundenlang ein schwarzes Bild zu sehen und lediglich Maryams Atmen zu hören. Die Kamera nimmt ihre Perspektive ein, das Gefühl der Beklemmung wird visualisiert. Maryam wählt den engsten vorstellbaren Raum, wo all ihre Emotionen kulminieren, um die Emanzipation aus ihren Zwängen zu vollziehen. Die Kamera folgt dem Koffer auf dem Förderband und changiert zwischen Innenperspektive und Außenperspektive. Als der Koffer vom Förderband heruntergenommen wird und zum Stillstand kommt, schlüpft Maryam aus dem Koffer und läuft zum Ausgang Richtung New York City³³. Der Zwischenraum ist hier auf verschiedenen Ebenen sichtbar: einerseits in Form des Flughafens, der per se ein Ort des Überganges und der Überschreitung ist und dem das Moment der Mobilität innewohnt, und andererseits in Form des Koffers, der nicht nur Reise, sondern auch Ankunft symbolisiert. Die Szene bildet die Auflösung des Filmes für die weibliche Hauptfigur Maryam, die den Übergang von Iran in die Vereinigten Staaten sowie von einem verheirateten zu einem ledigen Status und damit schlussendlich von einem fremdbestimmten zu einem selbstbestimmten Leben markiert. Der Flughafen bildet hierbei den Zwischenraum in der Funktion als Übergangsraum, wie auch schon in der ersten Sequenz des Filmes, als Maryam mit ihrem Mann Haji am Flughafen ankommt. In dieser Szene läuft Maryam ihrem Mann desorientiert und unsicher Richtung Ausgang nach. In einer Aufsicht, die die amerikanische Flagge ins Zentrum setzt, gleitet ihr Tschador von ihren Schultern³⁴. Die Symbolik der zugleich schützenden und einengenden Umhüllung des Tschadors hallt im Motiv des Koffers wider. Der Koffer ist hierbei das Symbol sowohl für Aufbruch

als auch für Ankommen, für Einengung und Freiheit, für äußere und innere Reise. Die Sequenz repräsentiert Maryams Emanzipation bildlich durch das Changieren der Kamera zwischen Außen- und Innenperspektive, Flughafen und Koffer, Schwarzbild und Farbbild, die die Analogie zwischen dem Weg entlang des Förderbandes und dem inneren Wandel verdeutlicht. Der Flughafen trennt hierbei nicht nur geographische Territorien oder Nationalstaaten voneinander, sondern als Zwischenraum auch das alte vom neuen Ich. Die Passage durch einen Flughafen, eine Alltagssituation, verwandelt sich für Maryam, in Anknüpfung an die Sozialanthropologen Arnold van Gennep und Victor Turner, somit in einen rituellen Prozess der Passage (Strohmaier, „Irangeles: Zwischenorte“).

Reza Allamehzadehs Film *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* zeigt ebenfalls mehrere ineinander verschachtelte Zwischenräume: erstens die Türkei – als Land zwischen Iran und einer Weiterreise in ein westliches Land Europas oder Nordamerikas; zweitens das Hotel Astoria – als vorübergehenden Ort zur Überbrückung der Wartezeit auf falsche Pässe und positive Asylbescheide; drittens die darin befindlichen Teilbereiche Rezeption, Bar, Lobby, Gang, Zimmer und Gemeinschaftsdusche. In der Lobby versammeln sich die Flüchtlinge zum gemeinsamen Tee- oder Alkoholtrinken, führen Gespräche und hören iranische Musik. In den Gesprächen tauschen sie biographische Fakten aus, klagen ihr Leid, motivieren einander und geben Informationen und Tipps weiter. Hierbei entsteht das, was Victor Turner „communitas“ nennt, eine soziale „Anti-Struktur“ im Moment des Überganges, in der Hierarchien vorübergehend aufgehoben sind:

The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of ‚more‘ or ‚less‘. The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or ru-

dimentarily structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community, or even communion of equal individuals. (96; Hervorhebung im Original)

In langen Kamerafahrten visualisiert der Film dabei Warten und Zeitvertreib, Bewegung und Stillstand. Die Figuren haben wenig Interaktion mit der Welt außerhalb des Hotels, das Leben in Istanbul ist nur indirekt über den Lärm des Verkehrs oder einige vereinzelte Treffen mit Mittelsmännern spür- und sichtbar, die „*communitas*“ wird nur selten verlassen. Zugrunde liegt dem eine Narration der Isolation und der Klaustrophobie. Veranschaulicht wird diese räumliche und symbolische Luftknappheit in der Sequenz, in der das Hotel von der türkischen Polizei durchsucht wird, durch die *Mise en Scène*: Das Zimmer der Protagonist_innen Puri und Karim ist winzig und bietet gerade einmal Platz für ein Doppelbett. Es ist sehr schlicht eingerichtet und beinhaltet keine persönlichen Gegenstände. Das Ehepaar liegt im Bett, Puri wälzt sich wach von einer Seite zur anderen, als sie auf dem Gang Stimmen hört. Auch Karim wacht auf, und die nächste Einstellung macht sichtbar: Vier schwarz uniformierte türkische Polizisten kontrollieren die Hotelgäste und werden vom Rezeptionisten von einem Zimmer ins andere geführt. Den schwarzen gepanzerten Uniformen der Polizisten stehen die Flüchtlinge in weißen Baumwoll-Pyjamas gegenüber, wodurch ihre Verletzbarkeit und Schutzlosigkeit visuell verstärkt wird. Als sich die Polizei Puris und Karims Zimmer nähert, suchen diese in letzter Instanz Schutz im Bett. Wie kleine Kinder ziehen sie die Decke bis weit über das Kinn, um in ihrer Schutzlosigkeit doch noch etwas Sicherheit zu erlangen. Aber Puri und Karim können nicht entkommen und das Hotel, und im engeren Sinne das Hotelzimmer, werden damit zur Falle. Die Kamera nimmt sie in einer halbnahen Einstellung auf, die Enge des Zimmers und die Beklommenheit der Situation verschmelzen in diesem Moment im sich umarmenden Paar³⁵. Das Hotel als Zwischenraum

beinhaltet also zwei Dynamiken, die innerhalb der Raumkonstellation beobachtbar sind: Räume, die den Moment der Gemeinschaftsbildung, sowie solche, die den Moment klaustrophobischer Einengung darstellen. Diese einander widersprechenden, aber auch wechselseitig bedingenden Räume stellen eine für den Zwischenraum in den frühen Filmen der iranischen Diaspora typische Raumkonstellation dar.³⁶

In Weiterentwicklung dieser traditionellen Zwischenräume wie Flughafen und Hotel(-Zimmer) lassen sich in den jüngsten außerhalb Irans entstandenen Filmen, so meine These, andere und neue Zwischenräume, wie der Garten und die Stadt, ausmachen. Diese deuten darauf hin, dass Kategorien wie Hamid Naficy's *cinema of transition* und *liminal cinema* mittlerweile nicht mehr ausreichen, um das zeitgenössische Filmschaffen der iranischen Diaspora zu beschreiben, denn sowohl der Garten als auch die Stadt weisen nicht zuletzt auf die Veränderung der kulturellen Verortung der iranischen Diaspora hin und tragen damit zu einem veränderten Verständnis von Diasporafilm selbst bei.

4.1.2 Garten

Als erstes Beispiel wird zunächst auf Shirin Neshats ersten Langfilm *Zanan bidun-i mardan [Women Without Men]* (USA/Frankreich/Österreich, 2009) und den darin vorkommenden Garten eingegangen. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Sharnush Parsipur und wurde 2009 auf den Internationalen Filmfestspielen von Venedig uraufgeführt. Die vier Protagonistinnen Munis (Shabnam Toloui), Faezeh (Pegah Ferydoni), Zarin (Orsolya Tóth) und Fakhri (Arita Shahrzad) finden im diegetisch zentralen Garten Zuflucht, Schutz, Heilung und Erstarkung. Im von politischen Turbulenzen des Jahres 1953 gebeutelten Teheran, dessen Straßen voller Menschen und Gefahren sind, und der

Einengung patriarchaler Strukturen, in Form von herrischen Ehemännern, Brüdern und fordernden Freiern, bietet der Garten einen willkommenen Rückzugsort.

Den Garten, vielmehr den persischen Garten, führt bereits Michel Foucault als das historische Paradebeispiel seiner Heterotopie an:

Der traditionelle Garten der Perser war ein Rechteck, das in vier Teile unterteilt war – für die vier Elemente, aus denen die Welt bestand. In der Mitte, am Kreuzungspunkt der vier Teile, befand sich ein Springbrunnen oder ein Tempel. Um diesen Mittelpunkt herum war die Pflanzenwelt angeordnet, die gesamte Vegetation der Welt, beispielhaft und vollkommen. Bedenkt man nun, dass die Orientteppiche ursprünglich Abbildungen von Gärten waren – also buchstäblich ‚Wintergärten‘ –, wird auch die Bedeutung der legendären fliegenden Teppiche verständlich, der Teppiche, die durch die Welt flogen. Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann. (*Heterotopien* 14)

Die Regisseurin Shirin Neshat selbst bezieht sich in einem Interview zu ihrem Film ebenfalls auf dieses kulturelle Erbe des persischen Gartens:

The concept of a garden has been central to the mystical literature in Persian and Islamic traditions, such as in the classical poetry of Hafez, Khayyam and Rumi where the garden is referred to as the space for ‚spiritual transcendence‘. („Extras“)

Sie erinnert vor diesem historischen Hintergrund auch an den symbolischen Gehalt, der dem Garten beigemessen wird: „In Iranian culture, the garden has also been regarded in political terms, suggesting ideas of ‚exile‘, ‚independence‘ and ‚freedom‘“ („Extras“). Im Sinne dieses Ansatzes verfolgt die nachstehende

Analyse die These, dass der Garten als filmischer Raum besonders gut für die Verhandlung, Verortung und Positionierung der iranischen Diaspora geeignet ist. Hierzu möchte ich drei Szenen heranziehen: das erste Betreten des Gartens durch Zarin, die den Garten als feministischen Raum etabliert; die Traumsequenz von Faezeh, die den Garten als dritten Raum ausstellt, und die im Tümpel liegende Zarin, die den Garten als filmisch-somatischen Raum versinnbildlicht. Diese drei Attribute des Gartens veranschaulichen die Veränderung von den alten zu den neuen diasporafilmischen Räumen.

Garten als feministischer Raum

Der Garten in *Zanan bidun-i mardan* ist kein minutiös angeordnetes Rechteck, wie Foucault ihn beschreibt, sondern tritt im Gegenteil in der Gestalt eines verwilderten Waldes in Erscheinung, der zum Streunen und Sich-Verlieren einlädt. Auf der einen Seite des Gartens ist das alte Landhaus, auf der anderen Seite öffnet er sich in eine steppenartige Wüstenlandschaft. Im Garten selbst gibt es wiederum erneut Zwischenräume wie den Tümpel (zwischen Wasser und Erde) oder die Blumenwiese (zwischen Wald und Wüste).

Zarin betritt ihn als Erste: Nachdem sie aus dem Bordell geflohen und zu Fuß über die Landstraße gewandert ist, erreicht sie ein niedriges erdiges Loch, welches sie – ähnlich wie Lewis Carrolls Alice – durchquert (Abb. 1.1). Wo sich das Loch in der Wand befindet, bleibt unklar, eine geographische Lage oder örtliche Zuschreibung – im Gegensatz zur Stadt und ihrer klaren historischen wie geographischen Verortung im Teheran des Jahres 1953 – wird nicht gegeben. Zu hören ist Vogelgezwitscher, eine paradisische Ruhe, in der auch das menschliche Wort verstummt. Diese Stille evoziert Entschleunigung, die Kamera macht – im Gegensatz zu den schnellen Bewegungen und Schnitten bei den Demonstrati-

ons- und Straßenszenen – gleitende und langsame Fahrten und verharret eine Weile am Bild der bewegungslosen Zarin im Garten, ein blasses Tableau Vivant. Es ist eine selbstgewählte Stille, in die auch die anderen Frauen eintreten und den Garten gerade dadurch zum Raum der Aushandlung von Alterität machen. Der Garten symbolisiert damit nicht nur Rückzug von der Welt, sondern auch die Möglichkeit auf ein anderes Leben. Dabei ist es wichtig herauszustreichen, dass Stille keine passive, sondern eine durchaus aktive Haltung darstellt und den Garten damit zu einem feministischen Raum macht. Die Frauen entscheiden selber über diese Stille und kreieren dadurch einen Raum nicht nur des Rückzuges, sondern auch der Ermächtigung, wodurch der Garten zum Schauplatz eines feministischen Aushandlungsprozesses wird. Die Szene koppelt hierbei Sozialkritik an Medienkritik, um soziopolitische Transformationsprozesse in einer medialen Verstärkung nachvollziehbar und erkennbar zu machen. Dabei geht es in erster Linie um eine patriarchatskritische Ausrichtung der Medienkritik, die die seit den 1970er Jahren virulente Frage nach der Repräsentation von Weiblichkeit aufwirft.

Das Eintreten von Zarin über/durch das Erdloch ist dabei nicht zufällig gewählt. Eine Gartentür hätte den Garten als funktionalen Raum ausgestellt, und so betritt in *Zanan bidun-i mardan* nur der Gärtner diesen Raum durch solch eine Gartentür. Zarin hingegen schlüpft durch einen Schwellenraum in den Garten. Sie streift dabei das ihr als Tschador-Ersatz dienende Bettlaken ab und lässt es buchstäblich links liegen (Abb. 1.2). Die doppelte Funktion des Lakens als Symbol ihrer unfreien Tätigkeit im Bordell und der sozialen Funktion, „ordentlich“ gekleidet zu sein und vor fremden Blicken geschützt zu bleiben, ist im Garten obsolet. Das liegengebliebene Laken deutet auf den Transformationsprozess hin, dem sie innerhalb des Gartens unterliegen wird. Die Kamera folgt ihr nicht, sondern lässt dieses Bild einige Sekunden stehen und gibt dem erdigen Loch in der

Wand als Portal zu dieser anderen Welt, einem Möglichkeitsraum ohne Männer, in dem die Frauen ihre eigenen Erkenntnisse über soziokulturelle Prozesse aushandeln und erzielen können, zusätzlich Gewicht.

Auf der anderen Seite eröffnet sich ihr, und damit auch den Zusehenden, ein üppiger Garten, der wild verwachsen ist und nur einzelne Sonnenstrahlen durchlässt. Die Totale zeigt Zarin in dem Garten stehend, klein gegenüber den jahrhundertealten Bäumen und alleine, ohne andere Menschen. Der Garten bildet einen deutlichen Kontrast zum überfüllten Hamam und geschäftigen Bordell sowie zu ihrem beengten kleinen Zimmer, in dem ein Freier nach dem anderen durchzog. Einzig der alte Steinbrunnen erinnert an eine mögliche angelegte Urform des Gartens nach traditionellem Muster. Die Kamera folgt Zarin in den Garten, sie und nicht den Brunnen in den Mittelpunkt setzend (Abb. 1.3). Der Garten ist laut der Kommunikationswissenschaftlerin Valerie Palmer-Mehta „[a] feminist epistemic space – a productive, working site where old beliefs are questioned“ (93). In diesem Garten bildet sie – die Frau – das Zentrum, den Kreuzungspunkt der Welt. Zarin steht damit in diesem Moment nicht nur im Zentrum des Gartens, sondern auch im Zentrum der Aushandlung dessen, was ihr Frauen sein in der Welt betrifft. Sie hat ihr Bettlaken abgestreift und ist durch die ihr gegebene zentrale Position von einer passiven zu einer aktiven Haltung vorge-rückt. Der Schnitt auf die darauffolgende Szene untermauert diese Erstarkung, indem die treppenaufsteigende Protagonistin Fakhri gezeigt wird, deren Spiegelbild sich dreimal bricht und sie somit als multipel fragmentierte Frau in Szene setzt (Abb. 1.4). Sie wird den Garten zu einem späteren Zeitpunkt betreten.



Abb. 1.1–1.4 *Zanan bidun-i mardan*, „Zarin betritt den Garten“, USA 2009 (29:09-30:18)

Der Garten als feministischer Raum wird durch diese Gegenüberstellung einmal mehr betont, denn durch seine Position zwischen Stadt und Wüste, zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten fungiert der Garten als Zwischenraum, dem eine besondere Funktion zukommt: jene der Aushandlung von Positionen und Positionierungen in der Welt.

Garten als dritter Raum

Laut der Literatur- und Filmwissenschaftlerin Rosa Holman ist der Garten „an in-between, liminal, temporary shelter“ (11). Dabei handelt es sich meines Erachtens jedoch nicht um den Garten als Heterotopie im Sinne Foucaults – als Raum der Zuflucht und Gegenörtlichkeit –, sondern um einen dritten Raum im Sinne Homi K. Bhabhas – einen Raum der Aushandlung kultureller Prozesse. Der Garten wird damit zu einem Zwischenraum jenseits von Hybridität.

Besonders deutlich tritt dies in folgender Sequenz hervor: Als die Protagonistin Faezeh nach einer Alptraumnacht – in der sie alleine durch den dunklen

Garten irrt und ihre eigene Vergewaltigung von außen nochmals sieht und durchlebt – morgens aufwacht und in ihrem weißen Nachthemd hinausgeht, folgt die Kamera ihrem entschlossenen Schritt: Die frontale Großaufnahme ihres Gesichtes mit offenen Haaren ohne Tschador erlaubt die Umrisse des Gartens nur zu erahnen. Die Nähe zum Traum – diesmal bei Tag – wird dadurch nicht nur narrativ, sondern vor allem bildlich evoziert. Sie bleibt stehen, und die nächste Einstellung zeigt in einem Eyeline-Match, was vor ihr liegt: Die Zusehenden erblicken mit ihr den Übergang vom Garten in die Wüste in einer totalen Einstellung inklusive Himmel, Wolken und Horizont. Faezeh ist am Rand der Bäume stehen geblieben, der Schnitt geht auf Zarin, die hingegen abermals im Zentrum des Bildes inmitten der Ausläufer des Gartens sitzt – in einem Zwischenraum im Zwischenraum. Die Kamera löst in einem langsamen Zoom-in schließlich die anfängliche Rahmung der Bäume auf (Abb. 1.5) und offenbart das volle Panorama der Grenzlandschaft (Abb. 1.6), um in einem letzten Schritt in einer halbnahen Einstellung Zarin in einem Blumenkleid im Blumenbeet zu zeigen (Abb. 1.7), erneut ein impressionistisches Tableau Vivant.



Abb. 1.5, 1.6 und 1.7 *Zanan bidun-i mardan*, „Zarin im Blumenbeet“, USA 2009

Es ist dieser Zwischenraum im Zwischenraum, der den Garten als Raum, dem eine eigene Raumlogik innewohnt, veranschaulicht. Die Rahmung der Bäume definiert hierbei, in Anlehnung an die Auslegung der Kadrierung der Medientheoretikerin Doris Agotai, den Übergang von einem Zwischenraum in den nächsten: „Die Kadrierung kann [...] als grenzgenerierendes Gestaltungsmittel verstanden werden, welches Räume zueinander in Beziehung setzt. Sie lenkt den Blick von einem Raum in den nächsten und definiert den Übergang“ (58). Durch die langsame Veränderung der Kadrage in dieser Sequenz wird zunächst die bildinterne Rahmung betont, ehe sie mit den Bäumen ins Off verschwindet. Die Filmwissenschaftlerin Kathrin Rothemund meint in ihrem Sammelbandbeitrag „Übergänge: Das Einfließen der Grenze in das filmische Bild“: „In der Zone zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem ereignet sich der eigentliche Diskurs um die Begrenzung des Bildes“ (66), und sie hebt fernerhin die Grenze als ästhetisches Gestaltungsmittel hervor: „Als ästhetisches Gestaltungsmittel fungiert daher eine Grenzzone durch einen fließenden Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, der nicht länger als klar definierte Rahmung mit exakten Kanten zu verstehen ist, sondern sich ein Stück weit der festen Zuschreibung entzieht“ (61). Der Medienwissenschaftler Lorenz Engell unterstreicht seinerseits in seiner Monographie *Bilder der Endlichkeit* die Grenze im Hinblick auf die Verschiebung der Wahrnehmungsebene:

Vielmehr ist das Verhältnis zwischen der Sichtgrenze und dem, was sie umschließt, für die Struktur der ganzen Wahrnehmungswelt bestimmend. Die Grenze ist zugleich Produkt und Negativ der Gegebenheiten. Sie modelliert das Sichtbare, indem sie es in seiner virtuellen Überschreitung zeigt. (13)

Die verschiedenen filmischen Raumebenen in dieser Sequenz bilden zusammen einen Komplex, der den Charakter eines virtuellen Überganges hat. Dieser virtuelle Übergang verläuft dabei auf folgenden Ebenen: die des chromatisch über Rottöne markierten Gartenbereiches, die des durch die Bäume markierten Blickfeldes und die des sich in der Ferne zwischen Boden und Himmel verlierenden Horizontes. Als Zusammenhang von Räumen ist die Grenze in dieser Szene ein bewusst eingesetztes filmisches Mittel, welches überdies die soziokulturellen Aushandlungsprozesse der Frauen visualisiert. Die Grenze zwischen Garten und Wüste ist in dieser Szene auch die Grenze zwischen Realität und Fiktion, der ein Moment des Utopischen innewohnt und mit dem filmischen Zwischenraum von Sichtbarem und Unsichtbarem korreliert. In diesem Übergang wird das Mediale des Gartens als filmischer Raum sichtbar.

Die Fähigkeit, Schwellen zu überschreiten und Grenzen zu überwinden, spricht: den filmischen Raum stets neu zu konstituieren, lässt sich an Homi K. Bhabhas Konzept des dritten Raumes anschließen. Michel Foucaults Heterotopie und Marc Augés Nicht-Orte stellen jeweils Konzepte bereit, die den Zwischenraum stärker als einen Raum fernab aller Räume, als einen Raum des Außerhalb, darlegen. Das utopische Moment des Gartens jedoch, so zeigt meine Analyse, bedeutet keinen Ausstieg, sondern ein Hier und Jetzt der Kulturen. Denn die filmischen Transformationsprozesse, die zwischen politischem Aktivismus und ästhetischer Umsetzung ablaufen, finden an jenem paradoxalen Zwischenraum der Störung und Einmischung statt, den Homi K. Bhabha als dritten Raum beschrieb.

Garten als filmisch-somatischer Raum

Einen Zwischenraum im Zwischenraum bildet neben dem Blumenfeld auch der Tümpel, in dem Zarin von Fakhri und dem Gärtner gefunden wird. Die Kamera zeigt Detailaufnahmen eines im Wasser liegenden Körpers: zunächst die Füße (Abb. 1.6), dann die Beine und Knie (Abb. 1.7), anschließend den Rumpf (Abb. 1.8) – an dessen Auf- und Ab-Bewegungen des Bauches erst erkennbar wird, dass der Körper noch lebt – und zu guter Letzt das Gesicht von Zarin mit geschlossenen Augen (Abb. 1.9). In einem letzten Schritt – nach einem Gegenschuss auf Fakhri, die Zarin nichtsahnend im Tümpel entdeckt – zeigt die Kamera Zarin aus der Vogelperspektive, im Wasser liegend, von Wasserpflanzen umringt (Abb. 1.10).



Abb. 1.6, 1.7, 1.8, 1.9 und 1.10 *Zanan bidun-i mardan*, „Zarin im Tümpel liegend“, USA 2009

Die Pflanzen treten in den Detailaufnahmen als verschwommene grüne Unschärfen in den Vordergrund, wodurch das technische (Un-)Vermögen der Kamera gegenüber dem menschlichen Auge und somit die Materialität von Film selbst in Erscheinung tritt. Das Phänomen der Unschärfe ist laut Kathrin Rothmund symptomatisch für den Zwischenraum:

Zunächst häufig als Fehler, als mangelhafte Umsetzung oder als ein Verschleiern angesehen, lässt Unschärfe in und von Bewegtbildern verschiedene Formen eines Dazwischen erkennen: Unschärfe kann den Übergang zwischen Bewegung und Stillstand markieren, zwischen Traum und Realität, zwischen subjektiver und objektiver Betrachtung. Zugleich tauchen Bilder der Unschärfe häufig als intermediale Referenzen auf andere Medien und andere Produktionsweisen, beispielsweise in Form televisueller Bilder im Film, auf. Unschärfe hat Anteil an zwei Räumen, zwei Bewegungen, zwei Zeiten oder zwei Medien. („Floating“ 116)

Die Bewegungsunschärfe der grünen Blätter etabliert in dieser Szene die folgenden kontrapunktischen Räume: Stillstand (des Körpers) und Bewegung (des Wassers), reale Elemente und Traumelemente, Tableau und Film. Die Kamera verweist damit auf die Herstellung von Körperlichkeit, insbesondere da Zoom-in und Zoom-out sowie (Un-)Scharfstellungen nur bestimmte Wahrnehmungen und Blickwinkel zulassen. Das Wechselspiel zwischen totalen und nahen Einstellungen setzt die Protagonistin nicht nur in Bezug zum Garten und umkehrt, sondern etabliert den Garten damit als einen per se filmischen Raum. Die Filmwissenschaftlerin Lavinia Brydon betont in ihrem Zeitschriftenartikel „Navigations and Negotiations: Examining the (Post)Colonial Landscape of *The Assam Garden*“, dass der filmische Raum des Gartens ein aktives Einlassen auf die Welt ermöglicht: „The garden as an intensely mobile space with connections to the grand and persuasive movements of colonialism goes against its current appeal

as a sanctuary: a means of escaping, rather than engaging, with the wider world“ (178). Sie konzipiert den Garten als solchen weiter als favorisierten Raum filmischer Mobilität *per se*: „The garden has a privileged relation to the forms, feelings and mobilities of cinema“ (185). Diese Mobilität weist den Garten in *Zanan bidun-i mardan* als jenen „Ab-Ort“ aus, den Silke Martin und Anke Steinborn als fluiden Zwischenraum konzipieren. Die Transformation der Protagonistinnen findet nicht nur im Garten statt, weil er als Zwischenraum einen dritten Raum, ein „epistemic and rebellious site that enables new ways of thinking about, and responding to, dominant social structures“ (Palmer-Mehta 94) konstituiert, vielmehr geschieht dies überwiegend durch filmische Transformationsprozesse wie Schärfe-Unschärfe-Relationen, die ihn als Raum mit einer eigenen Mediensensibilität ausweisen:

In den Bildern der Unschärfe entstehen aus einer vermeintlichen Fehlerhaftigkeit und Uneindeutigkeit fluide Bildräume, die sich einer ‚scharfen‘, einer exakten Zuschreibung und Kategorisierung entziehen und damit als Ab-Orte, die zwischen klar markierten Orten und den Durchgangsräumen der Nicht-Orte changieren, verstanden werden können. („Floating“ 117)

Die Bewegung der Kamera in dieser Sequenz offenbart, dass der Garten kein hermetisch von der Welt abgeschotteter Unterschlupf, sondern ein Aushandlungsraum ist. Dadurch kann die sinnstiftende Eigenschaft des Gartens sowohl für feministische Aushandlungsprozesse als auch für das Filmische produktiv gemacht werden, indem, wie ich mit Lavinia Brydon nachdrücklich argumentieren möchte, „the garden as inherently cinematic“ (178) konzipiert wird.³⁷ Der Garten in *Zanan bidun-i mardan* ist damit auch ein Zwischenraum, der die Erfahrung von Diaspora selbst verhandelt.

Zum einen geht es mir also um den Garten als einen bestimmten filmischen Raum in einem bestimmten Film mit einem Bezug zu einem bestimmten nicht-

filmischen Raum, zum anderen geht es mir um den Diasporafilm als übergeordnete Kategorie. Diasporafilm selbst wird dabei als prozessualer Raum begriffen, der sich verändert und immer wieder neu definiert und konstituiert; ein Raum, der eine erhöhte Mediensensibilität aufweist und somit die Frage nach dem Verhältnis zwischen Raum und Medien stellt. Der Diasporafilm ist in diesem Zusammenhang nicht nur Teil des Raumdiskurses, sondern die Wirksamkeit des Zwischenraumes „Garten“ macht ihn zu einem Brennglas raumbildender Elemente.

4.1.3 *Shahr-i Bad*

Als zweites Beispiel für Zwischenräume, abseits von Übergangsräumen wie Flughäfen und Hotels, möchte ich auf Ana Lily Amirpours Regiedebüt aus dem Jahr 2014, *A Girl Walks Home Alone at Night*, und die darin entworfene Stadt *Shahr-i Bad* näher eingehen. Der Film wurde in den Vereinigten Staaten mithilfe einer Crowdfunding-Aktion produziert und auf dem Sundance Film Festival 2014 uraufgeführt.

Auch in *A Girl Walks Home Alone at Night* ist der Zwischenraum, so möchte ich in der Analyse aufzeigen, kein dritter Raum, der als bloßes Endergebnis zweier oder mehrerer kultureller oder filmischer Elemente entsteht, vielmehr bildet er den Ausgangspunkt, die Prämisse des Filmes. Innerhalb des Zwischenraumes *Shahr-i Bad* eröffnen sich im Laufe des Filmes weitere, nicht miteinander kommunizierende Zwischenräume: Die elterliche Villa des reichen nasenoperierten Mädchens (Rome Shadanloo) mit schickem Garten – gleich einer Oase inmitten der Wüste; ein Parkplatz, auf dem sich der hiesige Drogendealer (Dominic Rains) mit der teilnahmslosen Prostituierten (Mozhan Marnò) trifft; ein Hinterhof zwischen mehreren Häusern, in dem ein Transsexueller

(Reza Sixo Safai) mit einem Luftballon tanzt; Landschaften von Ölraffinerien mit gigantischen Pumpen, die das Erdöl – wie die Vampirin (Sheila Vand) das Blut aus den Menschen – aus der Erde saugen; und die Souterrain-Wohnung der Protagonistin, ein überladenes Sammelsurium popkultureller Artefakte mit Schallplatten von Lionel Richie, Punkpostern und Covern von Patti Smith.

Anhand des Vorspannes möchte ich den Zwischenraum *Shahr-i Bad* als interkulturellen Raum konzipieren, bevor ich anhand von drei weiteren Sequenzen auf den für diesen Film maßgeblichen Genre-Raum eingehe: das Erscheinen der Protagonistin als Vampirin sowie die Inszenierung der fahrbaren Untersätze „Skateboard“ und „Ford Mustang“. Zu guter Letzt soll die Analyse *Shahr-i Bad* als filmisch-hybriden Zwischenraum ausweisen, der sich eindeutigen kulturellen Zuschreibungen entzieht und so die Positionierung der iranischen Diaspora abseits kulturessentialistischer Verortungen ausstellt.

Shahr-i Bad als interkultureller Raum

Der Film ist in Schwarz-Weiß gedreht und beginnt mit einer halbnahen Aufnahme des jungen Mannes Arash (Arash Marandi), der in James-Dean-Manier lässig mit Sonnenbrille an einem Gartenzaun lehnt und raucht (Abb. 2.1). Der hohe Holzzaun nimmt dreiviertel der Bildfläche ein, dadurch wird der Protagonist visuell in das letzte Viertel am linken Bildrand gedrängt. Die Sicht auf die Umgebung bleibt damit zunächst eingeschränkt. Der Schriftzug des Vorspannes läuft im Stil alter Westernfilme, die Kamera hält die Einstellung lange, um Arashes Warten zu visualisieren – ein Anfang, der an jenen von Sergio Leones Italowestern *Once Upon a Time in the West* aus dem Jahr 1968 erinnert. Plötzlich scheint sich etwas hinter dem Zaun zu tun, Arash springt durch den Schlitz

und kommt mit einer Katze im Arm wieder heraus. Dann macht er sich zu Fuß auf den Weg, die Kamera folgt seinem entschlossenen Schritt.



Abb. 2.1 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Arash lehnt am Zaun“, USA 2014

Stück für Stück wird im Vorspann Einstellung für Einstellung der umliegende Raum preisgegeben: staubige Straßen, leere Parkplätze, große Industriegebäude und zu guter Letzt: die Stadt. Arash geht zielstrebig auf der Straße entlang, die Kamera folgt seinem Gang aus erhöhter Perspektive. Er geht an einem Straßenschild vorbei, auf dem in Farsi „Shahr-i Bad“ zu lesen ist (Abb. 2.2). Es ist der Name der Stadt – „Schlechte Stadt“ – und langsam geht die Perspektive in eine weite Einstellung über, die Umgebung eines amerikanischen „Suburbs“ enthüllend, ein Ort, der durch seine Lage zwischen Stadt und Land bereits *per se* ein Zwischenraum ist. Die Vogelperspektive zeigt nur ein paar Häuser und Shahr-i Bad nicht in Gänze, ein Zentrum in Form von Kirche, Moschee, Rathaus, Markt oder Platz gibt es nicht (Abb. 2.3). Eine geographische Zuordnung ist unmöglich, allerdings auch nicht nötig, denn die Geschichte, so die Regisseurin, betrifft alle Menschen unabhängig vom Standort gleichermaßen:

I think things that happen, happen inside me, and they happen in all the places in the world [...], which is loneliness, being misunderstood, wanting to find a connection, feeling isolated. I feel there is a heaviness that a lot of societies

wear. And I don't really think it's a geographically specific thing. („Q&A“)



Abb. 2.2 und 2.3 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Gang in die Stadt“, USA 2014

Die Straßenschilder und die wenigen gesprochenen Sätze in Farsi legen die Vermutung nahe, die Geschichte spiele in Iran, der Film wurde jedoch in der kalifornischen Stadt Taft gedreht. Auf die Frage von Filmproduzent Roger Corman, ob die Regisseurin lieber in Iran, „on the actual locations“, gedreht hätte, antwortet diese Folgendes:

I do think it's a fairytale and for me it's just an Iran of my mind. Film is an opportunity to make your own universe, make your own world. I think that's what is exciting and wonderful about it. [...] The great thing about art is that the limitations are actually the thing that encourages the creativity and push you to new places. I wanted to do this thing, ok so I cannot do it there, but then it became this limitless to really make my own place, make my own rules: we made the money, we reinvented the posters, the street signs, it was like really glorious, like making a world, that's one of the best parts. („Q&A“)

Ana Lily Amirpour recurriert hier auf einen sehr traditionellen Kunstbegriff, den sie jedoch für ihr Schaffen dahingehend aktualisiert, als dass sie die Wahl eines erfundenen Raumes³⁸ nicht als unfreiwillige oder zweitrangige Lösung in Ermangelung realer Alternativen sieht, sondern als Chance, durch Film neue Räu-

me zu erschließen und zu kreieren. Sie hat dadurch eine eigene Welt, ein Niemandsland zwischen den Vereinigten Staaten und Iran erschaffen. Die Elemente aus iranischen, amerikanischen und weiteren (Film-)Kulturen rücken den Film somit in die Nähe von Laura U. Marks' Konzept des *intercultural cinema*, denn „intercultural cinema is fundamentally concerned with the production of new languages“ (xiv). Hierbei ist das Adjektiv „interkulturell“ – in Abgrenzung zu verwandten Begriffen wie „multikulturell“ (Shohat und Stam) oder „transkulturell“ (Welsch) – als dynamische Triebfeder für neue diasporafilmische Räume zu sehen. Laura U. Marks meint ferner:

„Intercultural‘ indicates a context that cannot be confined to a single culture. It also suggests movement between one culture and another, thus implying diachrony and the possibility of transformation. ‚Intercultural‘ means that a work is not the property of any single culture, but mediates in at least two directions. It accounts for the encounter between different cultural organizations of knowledge, which is one of the sources of intercultural cinema’s synthesis of new forms of expression and new kinds of knowledge. (6–7)

Ihr Konzept des *intercultural cinema* ist geprägt von und charakterisiert durch experimentelle Formen. Diese bedienen verschiedene filmische und kulturelle Einflüsse, um sich schließlich in einer zeitgenössischen Filmpraxis zu materialisieren: „Intercultural cinema draws from many cultural traditions, many ways of representing memory and experience, and synthesizes them with contemporary Western cinematic practices“ (1–2).

Daran anschließend argumentiere ich, dass Shahr-i Bad nicht bloß ein Zwischenraum ist, weil der durch Tattoos und Piercings charakterisierte Drogendealer schwarzen Tee aus persischen kleinen Tassen trinkt und die Tschador tragende Protagonistin Lieder von den *White Lies* hört, sondern weil darin Leben und Tod, Tag und Nacht, Schwarz und Weiß, Bedrohlichkeit und Zärtlich-

keit, Grausamkeit und Humor nah beieinanderliegen. Shahr-i Bad ist ein filmischer Raum der Bewegung, des Prozesshaften, des Fluiden und vor allem der kulturellen Aushandlung von Diaspora. Er ist kein trostloses „betwixt-and-between“ (Turner 95), in dem die Figuren nicht wissen, wohin, vielmehr ist er ein produktiver Zwischenraum: „Ein durch eine ‚raumkonstituierende Handlung‘ entstehender ‚Unort‘“ (Däumer, Gerok-Reiter und Kreuder 14). Der zu Michel Foucaults Heterotopie und Marc Augés Nicht-Ort eingeführte alternative Begriff des „Unortes“ der Germanist_innen Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter und des Theaterwissenschaftlers Friedemann Kreuder ist vornehmlich ein Raum, dem Transformation eingeschrieben ist:

Immer wird dieser Ort jedoch durch eine Transgressionsbewegung in Absenz versetzt, überhöht, umbesetzt oder durch Ab- und Ausgrenzung umdefiniert, so dass er sich nicht mehr als ‚Ort‘ und nicht nur als ‚Raum‘, sondern – im Spiel mit seinen Genesebedingungen – als ‚Unort‘ präsentiert. (18)

Der „Unort“ ist, ähnlich wie der „Ab-Ort“, stärker durch Bewegung, Prozesshaftigkeit und Flexibilität definiert und daher für meine Konzeption des Zwischenraumes als interkultureller Raum brauchbarer. Denn Shahr-i Bad überschreitet kulturelle wie generische Zuschreibungen nicht nur, sondern zeigt, dass sich Diaspora durch Hybridität abseits kultureller Essentialismen auszeichnet. Das Hybride tritt in diesem Zwischenraum filmisch auf solche Art und Weise in Erscheinung, dass kulturelle Verortungen gar verunmöglicht werden. Die kulturellen und generischen Elemente stehen nicht nur Nebeneinander, sie verschmelzen mit erfundenen Elementen und legen dadurch ihre Konstruiertheit, gar Beliebigkeit offen. In diesem Sinne ist Shahr-i Bad ein interkultureller Raum der Überschreitung selbst; oder, um es mit Laura U. Marks’ Formulierung zu sagen: „Intercultural cinema is ceasing to be a movement and becoming a genre“ (2). Die

Auflösung ethnischer Zuschreibungen fällt hierbei, wie ich nachstehend zeige, mit der Auflösung von Genre-Zuschreibungen zusammen.

Shahr-i Bad als Genre-Raum

Der Begriff des Genres wird gemeinhin im *Lexikon der Filmbegriffe* als „Sets kultureller Konventionen“, „zur Routine gewordene Erzählstrategien“, „Standardisierung arbeitsteiliger Produktionsprozesse“ oder „Ritualisierung kollektiver Ideale“ verstanden („Genre“). Trotz des Eindruckes hoher Schemahaftigkeit klassischer Hollywood-Genre-Filme weisen Genres, laut dem Film- und Literaturwissenschaftler Rick Altman, allerdings ein hohes Maß an Flexibilität auf, unterliegen ständiger Verschiebung und variieren vorgefundene Muster immer weiter:

Because a genre is not one thing serving one purpose, but multiple things serving multiple purposes for multiple groups, it remains a permanently contested site. [G]enres [are] ever in process, constantly subject to reconfiguration, recombination and reformulation. (195)

Basierend auf der genretheoretischen Grundannahme, dass Genrestrukturen in der Produktion und Zirkulation von kulturellen Artefakten ebenso wirksam sind wie in den diversen Zugängen zur Nutzung und Analyse von Medien, beschreiben auch die Medienwissenschaftler Ivo Ritzer und Peter W. Schulze Genre als nicht-hermetische Anordnungen: „Genres cannot be understood as closed systems, but only as processes of systematisation. They are always in flux and undergo changes“ (*Genre Hybridisation* 15). Dementsprechend zählen Genrekonfigurationen zu den diskursiven Größen, welche die Medienkultur maßgeblich prägen. Anhand von Genres lassen sich daher vielfältige Dimensionen der Medi-

enkultur ausmachen und analysieren, unter anderem ästhetische, sozio-politische und ökonomische Aspekte, die sich in jeweils historisch wie kulturell spezifischen Konstellationen manifestieren. Zugleich fungieren Genrekonzepte in ihren unterschiedlichen Konturierungen auch als epistemologische und methodologische Kategorien, die ihren Gegenstand mit hervorbringen beziehungsweise beschreibbar machen. Ivo Ritzer und Peter W. Schulze betonen ferner: „Genres do not resemble each other because they have a common feature, but because they share multiple properties. Therefore, they cannot be designated essentialistically“ (*Genre Hybridisation* 10). Genre wird demnach in der neuesten Forschungsliteratur als ein offen-texturiertes Konzept verstanden³⁹ und erweist sich gerade in dieser Unbestimmtheit und der Abwendung von Essentialismen für den Diasporafilm als nützlich. *A Girl Walks Home Alone at Night* wurde als „the first Iranian Vampire Spaghetti Western“⁴⁰ angepriesen und weist eine Fülle von Genre-Elementen auf, wobei sowohl der Vampirfilm als auch der (Italo-)Western für den diasporafilmischen Raum Shahr-i Bad die wes(ent)tlichen Referenzpunkte bilden.

Der Vampirfilm hat eine lange Traditionsgeschichte: Von den literarischen Vorlagen der deutschen Lyrik des achtzehnten und der englischen Prosa des neunzehnten Jahrhunderts über Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (Deutschland, 1922) und Carl Theodor Dreyers *Vampyr: Der Traum des Allan Grey* (Deutschland, 1932) bis hin zu Terence Fishers *Dracula* (Großbritannien, 1957), Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (USA, 1992), weiter über E. Elias Merhiges *Shadow of the Vampire* (USA, 2000), bis hin zu *The Twilight Saga* (USA 2008–10) und Jim Jarmuschs *Only Lovers Left Alive* (USA, 2013), sowie weiteren Vampir-Fernsehserien (z.B. *Buffy The Vampire Slayer*, USA, 1997–2003;), um nur einige Beispiele zu

nennen, sind sowohl das Motiv des Vampires (Dorn; Keppler; Klewer; Köppl; Pirie; Silver; Schott; Waltje) als auch der Vampirfilm als Genre (Lutschewitz) in der Forschungsliteratur breit diskutiert worden.⁴¹

Die filmische Inszenierung der Vampirin in *A Girl Walks Home Alone at Night* erfordert eine nähere Betrachtung: „The Girl“ wird zunächst in Alltagssituationen beim Spaziergehen, Schminken und Musikhören gezeigt. Erst als sie dem Drogendealer gegenübersteht, zeigt die Kamera ihr Gesicht in Großaufnahme und enthüllt damit ihre spitz zulaufenden Reißzähne. Sie stürzt sich auf ihn, saugt ihn aus und wird mit blutverschmiertem Gesicht erneut in der Großaufnahme gezeigt, ihre Augen high vom Blutrausch (Abb. 2.4 und 2.5).

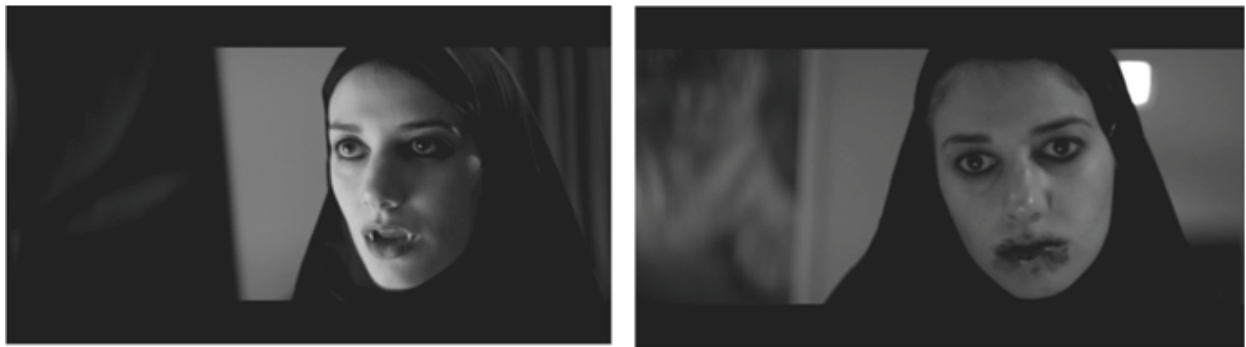


Abb. 2.4 und 2.5 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Vampirzähne“, USA 2014

Ähnlich inszeniert Jim Jarmusch seine Protagonistin 2013 in seinem Film *Only Lovers Left Alive*: Nachdem Eve (Tilda Swinton) zum ersten Mal beim Trinken von menschlichem Blut gezeigt wird, verharrt die Kamera in einer Großaufnahme auf ihrem Gesicht mit dem blutverschmierten Mund und den spitzen Reißzähnen, die Augen vor Genuss geschlossen. In beiden Fällen verschwimmt der umliegende Raum in der kompletten Ausfüllung des Bildes durch das Gesicht und tritt damit nicht nur in den Hintergrund, sondern verschwindet gänzlich aus dem Wahrnehmungsfeld. Sowohl die Wohnung des Drogendealers in Shahr-i Bad als auch Eves Wohnung in Tanger weichen einem neuen filmischen Raum,

jenem der Transformation: Die menschlich geglaubte Frau wird zur Vampirin und der Film wechselt in das Vampirfilm-Genre. Die Großaufnahme wird hierbei bewusst als filmisches Mittel der (Un-)Sichtbarmachung verwendet: Beiden Figuren ist von außen, in totalen und halbnahen Aufnahmen, ihr Vampirdasein nicht anzusehen. Erst durch die Großaufnahme werden die vampireigenen Genre-Merkmale in einer Überausstellung von Blut und Reißzähnen sichtbar. Das Gesicht wird dabei zum filmischen Raum, der als Genre-Raum in Erscheinung tritt. Sich auf Bela Balázs Filmtheorie beziehend, schreibt der Philosoph Gilles Deleuze über die Großaufnahme als Affekt-Bild, dass sie das Gesicht nicht nur abbilde, sondern das Gesicht sei: „Es gibt keine Großaufnahme des Gesichts. Die Großaufnahme ist das Gesicht, allerdings genau in dem Maße, wie es seine dreifache Funktion aufgegeben hat. [...] Die Großaufnahme macht aus dem Gesicht ein Gespenst [...]. Das Gesicht *ist* der Vampir“ (139; Hervorhebung im Original). Affekt-Bild, Großaufnahme und Gesicht verwendet er synonym: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht“ (123).⁴² Statt den mimetischen Seelenzustand herauszustreichen, wird das Gesicht damit zur Projektionsfläche und die Großaufnahme zur Erscheinungsform, die auf die Bedeutung ihrer medialen Inszenierung verweist. Das Vampir-Gesicht der Frau ist in dieser Szene damit nicht nur als konstitutives Element des Vampirfilm-Genres zu sehen, sondern als jenes, welches den Genre-Raum durch die Überausstellung der Genreelemente (Reißzähne und Blut) erst etabliert.

Der Genre-Raum in *A Girl Walks Home Alone at Night* wird des Weiteren über Western-Elemente etabliert. Zum Western gibt es eine breite Forschungsliteratur (Hembus; Adams und Rainey; Cameron und Pye; Wright; French), die sich jüngst dem Genre auch als globales Phänomen annähert. In Form des mexikanischen Ranchera-Westerns, französischen Camargue-Western,

Italo-Westerns, australischen Bushranger-Films, brasilianischen Cangaceiro-Films, argentinischen Gaucho-Films und japanischen Samurai-Films hat sich der Western, laut Thomas Klein, schon früh und stetig weiter als weltumspannendes Phänomen verbreitet. Die Spezifika des Westerns als Genre sind demnach nicht nur transferierbar, sondern auch auf keinen wie auch immer gearteten Ursprung zurückzuführen. Grundsätzlich ist dem Western der Konflikt an der *frontier* – jener imaginären Grenze, die mit der Landnahme bei der Besiedelung Amerikas immer weiter nach Westen getrieben wurde – eingeschrieben und macht sein grundlegendes Genreelement aus. Der Krieg gegen „die Indianer“ bezeichnet auch den Übergang von Natur zu Zivilisation: Die Durchsetzung der amerikanischen Rechtsordnung, die wirtschaftliche Erschließung des Landes (Industrie, Eisenbahn, et cetera) und die Etablierung von Kultur (Zeitung, Kirche, Schule et cetera). Die Hochphase des Westerns ist laut dem *Lexikon der Filmbegriffe* in den 1940er und 1950er Jahren anzusiedeln, im Spätwestern werden Helden- und Todesbild sowie Gewalt problematisiert („Genre“). In *A Girl Walks Home Alone at Night* besitzen die Protagonist_innen keine Pferde, mit denen sie gen Westen/Sonnenuntergang reiten, die *frontier* verschieben und damit das Land erobern können. Hingegen haben sie einen für den amerikanischen Lifestyle der 1950er Jahre stilbildenden Ford Mustang (der in seinem Namen das Motiv der *frontier* mit sich führt) und ein für die 1980er Jahre symbolträchtiges Skateboard. Die folgenden zwei Szenen illustrieren dies.

In einer totalen Einstellung wird eine mit Laternen gesäumte leere Straße gezeigt. In perfekter Symmetrie ist im Fluchtpunkt der mittigen Sichtachse die Vampirin zum ersten Mal auf dem Skateboard, welches sie einem kleinen Jungen weggenommen hat, zu sehen (Abb. 2.6). Sie fährt, ohne vermeintliches Ziel, die Straße hinunter und auf die unbewegliche Kamera zu, bis sie in einer Detailaufnahme mit wehendem Tschador gezeigt wird und kurz darauf aus dem

Bild fahrend verschwindet (Abb. 2.7). Vom Bildrand zum Bildinneren ist sie somit nicht nur im Zentrum der Narration, sondern auch der Bildgestaltung.



Abb. 2.6 und 2.7 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Skateboardfahren“, USA 2014

Das Ende des Filmes inszeniert den Ford Mustang in einer gegenteiligen Bewegung, von einer Detailaufnahme zu einer totalen Einstellung: Die Vampirin und Arash werden in der Sequenz zunächst frontal, die Katze aus dem Vorspann zwischen ihnen sitzend, in einer halbnahen Einstellung im Auto beim Musikhören gezeigt. Nach einem langen, verliebten Blick geht der Schnitt auf die Rückseite des Autos und offenbart mit dem Einschalten der Lichter, dass das Auto gestartet wurde und zur Abfahrt bereit ist. Die Lichter beleuchten das Nummernschild, auf dem in Farsi „Shahr-i Bad“ zu lesen ist, und setzen dadurch ein letztes Mal die Stadt auch bildlich in den Fokus (Abb. 2.8). Der Ford Mustang fährt über die staubige Wüstenstraße und damit nicht nur aus der Stadt, sondern auch aus dem Bild, einen Horizont aus Licht am oberen Bildrand hinterlassend, der in der Dunkelheit der Nacht schließlich verschwindet und durch eine Schwarzblende den Abspann einläutet (Abb. 2.9).

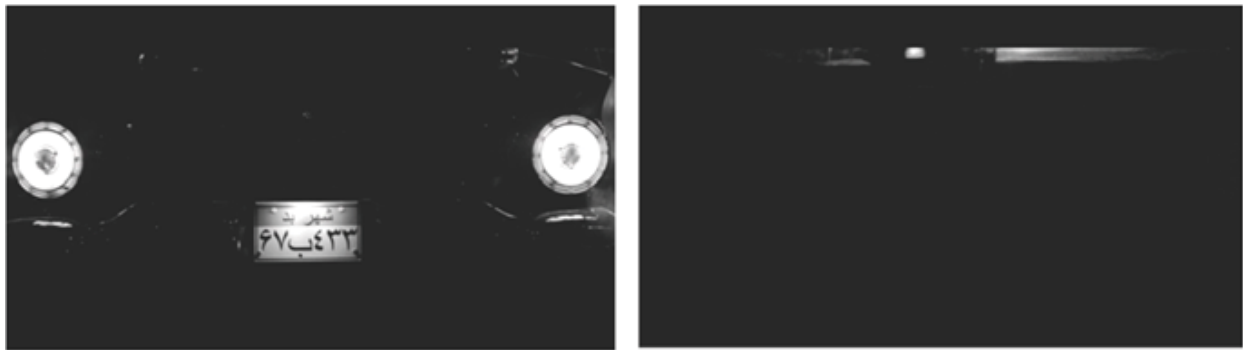


Abb. 2.8 und 2.9 *A Girl Walks Home Alone at Night*, „Autolichter“, USA 2014

Kathrin Rothmund schreibt über die *frontier* als Genrelement des filmischen Raumes:

Das Prinzip der Grenzverschiebung, das dem Konzept der *frontier* inhärent ist, lässt sich in vielen Filmen, insbesondere im Western, durch eine Differenz von außen und innen wiederfinden und zeigt sich in der filmischen Aneignung des Offs durch Kamerabewegung und Montage. Wird dieses Außen aber nun Teil des Bildinneren und lässt es sich durch filmische Mittel nicht mehr eliminieren oder anektieren, so verweist dies umso mehr auf die *frontier* als kulturelles Konzept, das in sich auch schon immer ein Außerhalb einschließt. („Übergänge“ 58; Hervorhebung im Original)

In beiden Szenen wird die Verschiebung vom *On* ins *Off* und vom Sichtbaren ins Unsichtbare durch das Zusammenwirken von Detailaufnahme und totaler Einstellung zum raumbildenden Filmmittel, welches die *frontier* als Genrelement aufgreift. In diesem Sinne schließt *A Girl Walks Home Alone at Night* als „Iranowestern“, wie ich ihn nennen möchte, Iran und Diaspora, Diaspora und Vereinigte Staaten ein und konzipiert damit den Gründungsmythos der Diaspora selbst, denn die *frontier* ist nicht nur verschoben, sondern im Sinne Edward Saids gänzlich aufgelöst: „All cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated and

unmonolithic“ (*Culture and Imperialism* xxv). Der Western als „manifest destiny“ ist in seiner raumerschließenden Wirkung und Ästhetik als struktur- und identitätsbildendes Film-, Literatur- und Kunst-Genre für die Vereinigten Staaten maßgeblich. *A Girl Walks Home Alone at Night* stülpt jedoch in Produktion und Sprache des Filmes (in den Vereinigten Staaten hergestellt, Farsi in der Diegese), den Genre-Variationen Vampirfilm im Western und umgekehrt sowie den Geschlechterrollen kulturelle Zuschreibungen von Vereinigten Staaten und Iran ineinander und kreiert einen Genre-Raum, der als Beitrag zu einer filmischen Neuverhandlung von Diaspora gesehen werden kann.

Denn innerhalb dieses vornehmlich durch amerikanische filmische Bezüge bestechenden Genre-Raumes werden auch Elemente sichtbar, die zunächst irritierend anmuten. Die Vampirin in *A Girl Walks Home Alone at Night* trägt nämlich einen Tschador, ein großes, meist schwarzes Tuch in Form eines umsäumten Halbkreises, das vor allem von iranischen Frauen in Iran getragen wird. Der Tschador dient der Vampirin als Tarnung, aber auch als allabendliche Uniform. Auf die Frage nach dem Tschador als Kleidungsstück weiblicher Repression und dessen Umdeutung als rebellischer Vampirumhang sagt Regisseurin Ana Lily Amirpour:

The chador has this weight, this velvety, satiny [texture], it catches the air in a certain way, it felt like really nice. The thing about the chador or any of the things we do, it could be the bumper stickers on your car, how you organize your house, all the things that make the system of how we appear in the world. The truth is that whatever reason, once you start peeling back the layers there is very very strange things inside us people and often it contradicts the outside system. („Q&A“)

Sie sieht in der Verwendung des Tschadors keine vordergründig politische Botschaft, sondern kehrt die taktile und haptische Ebene des Tschadors als Requisite hervor. Dem Kostüm kommt in der Kreation des filmischen Vampirmythos eine besondere Rolle zu, wie Vera Cuntz-Leng in einer fundierten Analyse von Tony Scotts *The Hunger* (USA, 1983) beschreibt. Darin kommt sie zu dem Schluss, dass die von den Protagonistinnen getragene Alltagskleidung ihnen ermöglicht, sich an Orten, an denen mensch sie nicht vermuten würde, wie beispielsweise der Disco, unauffällig zu verhalten und dadurch ihre Opfer leicht um den Finger zu wickeln. Dies führe zu einer „Grenzverwischung zwischen fantastischer und realistischer Zeichnung“ (48), die eine „Naturalisierung des Übernatürlichen“ (47) zur Folge hat. Der Tschador ist nicht nur für viele reale Frauen, sondern auch für die Protagonistin in *A Girl Walks Home Alone at Night* eine Alltagskleidung. Allabendlich wirft sie den schwarzen Umhang um die Schultern und geht damit zum Einkaufen, auf die Jagd oder zu ihrem Date mit Arash. Die Verwandtschaft mit dem Vampirumhang ist durch Farbe und Textur zwar gegeben, wird jedoch verfremdet und zunächst, im Gegensatz zu Reißzähnen und Blut, nicht vordergründig als konstitutives Genrelement des Vampirfilmes genutzt. Dies zeigt, ähnlich wie für die Protagonistinnen in *The Hunger*, auf, „dass Vampire nun in der gesellschaftlichen Mitte unerkannt angekommen sind“ (50). Keiner vermutet unter dem Tschador eine Vampirin, und doch ist im Film ihre unerkannte, beiläufige Integration in die Gesellschaft vordergründig. In Analogie zu Avtar Brahs Konzept des *diaspora space* kann daher folgerichtig festgehalten werden: Die Diaspora ist ebenfalls in der Mitte der Gesellschaft angekommen und kein vermeintliches Außen, Daneben oder Dazwischen mehr, sondern durch den diasporafilmischen Zwischenraum des Genre-Raumes nunmehr ein konstitutiver Bestandteil. Die Diaspora wird damit selbst zum Genre, die generischen

Stereotype dienen in ihrer Summe der Erschaffung ihres Gründungsmythos und ihrer Festlegung in der Mitte der Gesellschaft.

Shahr-i Bad als filmisch-hybrider Raum

Shahr-i Bad besteht durch den Einsatz hybridisierter kultureller und generischer Elemente aus vielschichtigen interkulturellen Zwischenräumen und eröffnet dadurch ein Feld pluraler Potenzialitäten. Als filmisch-hybrider Raum tritt Shahr-i Bad derart in Erscheinung, dass die Genreelemente als filmische Mittel eingesetzt werden, um einen Genre-Raum zu erschaffen, der es erlaubt, komplexe kulturelle Austauschprozesse anhand raumübergreifender filmischer Elemente zu beobachten und zu analysieren. Shahr-i Bad ist ein Zwischenraum, in dem mehrere Räume, die sich eigentlich widersprechen und nicht miteinander verträglich sind, in einem filmisch-hybriden Raum nebeneinandergestellt werden. Die Medienwissenschaftlerin Yvonne Spielmann spricht in ihrer Monographie *Hybridkultur* dem Hybriden die Funktion einer medialen Nahtstelle zu:

Im Hybriden herrscht die verbindende vor der trennenden Kraft in ungleichartigen Konstellationen vor. Diese sedimentieren sich in Zwischenzonen und Zwischenräumen. Dabei kommt den Prozessen der Verschiebung und Wanderung, wie sie sich in medialen Zwischenzonen und kulturellen Zwischenräumen abspielen, besonderes Gewicht zu. (53)

Der Zwischenraum Shahr-i Bad ist demnach, so möchte ich argumentieren, nicht als ein in sich geschlossener Raum zu verstehen, ihm kommt im Sinne von Foucaults Konzept der Heterotopie gleichwohl

die merkwürdige Eigenschaft zu [...], in Beziehung mit allen anderen Räumen zu stehen, aber so, dass sie alle Bezie-

hungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren. (Heterotopien 320)

Ebenso wie Diaspora kein kulturell hermetischer Raum ist, ist es auch Film nicht, und so wird der filmisch-hybride Raum durch das In-Beziehung-Setzen verschiedener kultureller Elemente zu einem diasporafilmischen Raum, der sich durch eine atopische Struktur auszeichnet. Die flexible Bewegung von einem In-Beziehung-Setzen und einem Sich-Entziehen von eindeutigen Zuschreibungen sind symptomatisch für die Ähnlichkeit von Genre und Diaspora. Diese Re-Konfiguration des diasporafilmischen Zwischenraumes *Shahr-i Bad* liegt in der Emendation der Genrelemente aus Vampirfilm und Western begründet. Die *frontier* gibt es nicht mehr, der Raum wurde längst erobert, kulturelle und ethnische Zuschreibungen sind nicht mehr als hybride Formen erkenn- und identifizierbar, sondern als filmisch-hybride Räume, die den Zwischenraum weniger als Übergang oder Passage denn als Aufenthaltsort für künstlerisches und kreatives Schaffen begreifen. *A Girl Walks Home Alone at Night* reiht sich damit in jenes Filmschaffen ein, das „survives (and at times thrives) at the symbolic and material intersection of ‚Hollywood‘, the ‚indie‘ scene and the vestiges of what cinephiles used to call ‚art‘ films“ (Sconce 351). Der Filmwissenschaftler Jeffrey Sconce nennt in seinem Zeitschriftenaufsatz „Irony, Nihilism and the New American ‚Smart‘ Film“ solch hybride Filme *smart films* und meint damit Filme, die sich jeglichen klassischen Kategorisierungsmustern (Narration, Ästhetik, Produktion, Rezeption et cetera) entziehen. Er spricht diesen Filmen damit eine gewisse produktive Gewitztheit zu:

‚Smart‘ films nevertheless share an aura of ‚intelligence‘ that distinguishes them (and their audiences) from the perceived ‚dross‘ (and ‚rabble‘) of the mainstream multiplex.

[...] [T]here is a ‚sensitivity‘ in and around these films that does provide them with historical, thematic and even stylistic cohesion. (351)

A Girl Walks Home Alone at Night beschäftigt sich als filmisch-hybrider Raum mit filmischen Transformationsprozessen, die über seine eigenen Re-Konfigurationen hinausgehen, und lässt damit Rückschlüsse auf allgemeine kulturelle Transformationen diasporafilmischer Räume zu. Mit Yvonne Spielmann gesagt:

Hybride Relationen drücken mobile und flexible Überlagerungen und Zusammenarbeit aus, was wiederum zu weiteren Verknüpfungen anregt. Diese Möglichkeit zur Veränderung beinhaltet, daß die Zusammensetzung der Merkmale in der Verknüpfung disponibel bleibt. Sie kann sich verändern und erneut konfiguriert werden. (53)

Als *smart film* verstanden ist die Aushandlung kultureller Verortung nicht mehr das Ergebnis, sondern die Prämisse des Werdens des Filmes. Insofern ist der filmisch-hybride Raum als einer der dialogischen Aushandlung zu verstehen.

Dem Diasporafilm ist, so haben die Analysen von *Zanan bidun-i mardan* und *A Girl Walks Home Alone at Night* gezeigt, der Zwischenraum nicht nur durch die eingangs erwähnte und offenkundige „liminality of deterritorialization“ (Naficy, *An Accented Cinema* 155) eingeschrieben, sondern als Haltung eines diasporischen Selbstverständnisses, welches kreative Prozesse forciert und Diaspora als Medienraum ausweist. Es treten Zwischenräume in Erscheinung, die sich abseits von Umgrenzung, Parallelität und Übergang als Räume der kulturellen Verortung und Positionierung der iranischen Diaspora und deren filmischen Transformationen begreifen lassen. Eine weitere Kategorie bilden „kosmopolitische Räume“. Sie sind, im Gegensatz zu Zwischenräumen, stärker von

Widersprüchlichkeiten und Kontrasten gekennzeichnet, wie ich anhand der nachstehenden Filmanalysen zu Shirin Etessams und Erica Jordans *Walls of Sand* und Marjane Satrapis *Persepolis* beleuchten möchte.

4.2 Kosmopolitische Räume

Kosmopolitismus ist, so James Clifford in seinem Zeitschriftenaufsatz „Diasporas“, eine von in einer Diaspora lebenden Menschen eingeübte Überlebensstrategie, um mit der Spannung zwischen Verlust (der Ursprungskultur) und Hoffnung (in der Ankunfts-kultur) zurechtzukommen: „Skills of survival: strength in adaptive distinction, discrepant cosmopolitanism, and stubborn visions of renewal. Diaspora consciousness lives loss and hope as a defining tension“ (312). Ulf Hannerz, seines Zeichens Sozialanthropologe, schlägt seinerseits in seiner Monographie *Transnational Connections: Culture, People, Places* – in Anlehnung an Homi K. Bhabha und Stuart Hall – einen Begriff von Kultur als nie fertig oder abgeschlossen für das Verständnis von Kosmopolitismus im Zusammenhang mit Diaspora vor: „An orientation, a willingness to engage with the other [...], an intellectual and aesthetic openness toward divergent cultural experiences“ (103). Hybridität im Sinne Homi K. Bhabhas liefert einen brauchbaren Ansatz, um Diaspora als fluiden, flexiblen und sich immer wieder konfigurierenden Raum zu denken. Offenheit im Sinne Ulf Hannerz' konzeptualisiert Kosmopolitismus als unvoreingenommene Aufgeschlossenheit gegenüber der Welt. Steven Vertovec versteht Kosmopolitismus in seinem Sammelbandbeitrag „Cosmopolitanism“ auf ganz ähnliche Weise „as comprising a combination of attitudes, practices and abilities gathered from experiences of travel or displacement, transnational contact and diasporic identification“ (64). Dabei stützt er sich

unter anderem auf den Soziologen Roger Ballard und seine in der Einleitung zu seiner Monographie *Desh Pardesh: The South Asian Presence in Britain* verfasste These: „Just as individuals can be bilingual, so they can also be multicultural, with the competence to behave appropriately in a number of different arenas, and to switch as appropriate“ (31). Wenn Diaspora nun aus der ständigen Neuverhandlung von kulturellen Bezügen und hybriden Momenten erwächst und Kosmopolitismus vor allem durch eine offene Ausrichtung gegenüber verschiedenen kulturellen Erfahrungen gekennzeichnet ist, dann können die Begriffe Diaspora und Kosmopolitismus zusammen gedacht und als verwandt konzeptualisiert werden. Die Soziolog_innen Steffen Mau, Jan Mewes und Ann Zimmermann untersuchten den Zusammenhang zwischen transnationalen Bindungen und kosmopolitischen Haltungen mit folgendem Ergebnis:

People with cosmopolitan attitudes and values are characterized by their recognition of others because of their value and integrity as human beings, quite independently of their national affiliations. They share an open and tolerant world view that is not bound by national categories but is based on an awareness of our increasing economic, political and cultural interconnectedness, which they perceive as enriching rather than threatening. (5)

In einer Diaspora lebende Menschen können solch eine „kosmopolitische Kompetenz“ aufbringen, keineswegs kann hier jedoch der Rückschluss auf einen Automatismus gezogen werden. Nicht jeder Mensch, der in einer Diaspora lebt, ist automatisch weltoffen. Im Zusammenhang mit Diaspora ist Kosmopolitismus meines Erachtens als Prozess zu sehen, in dem die in der Diaspora Ankommenden Elemente der Ankunftsgesellschaft annehmen und zu einer neuen hybriden Kultur oder hybriden Identität umwandeln. Diese hybriden Identitäten erwachsen aus einer permanenten Dialektik zwischen dem Annehmen der und Abgrenzen gegen die Kultur des Ankunftslandes (Strohmaier, „Irangeles: Zwischenorte“)

und sind somit jener „cosmopolitan attitude“ nah, die von Steffen Mau, Jan Mewes und Ann Zimmermann beschrieben wurde (5). Diaspora als Aushandlungsraum, als *diaspora space* im Sinne Avtar Brahs, in welchem Begegnungen und Konfrontationen innerhalb einer Gesellschaft stattfinden und kulturelle Differenzen verhandelt werden können, bezeichnet einen Möglichkeitsraum, der Kultur ebenfalls nicht monolithisch, allerdings auch nicht hybrid, sondern polyvalent begreift, und demnach kosmopolitische Haltungen nicht automatisch impliziert, aber durchaus begünstigt. Unter „kosmopolitischen Räumen“ verstehe ich demnach in den nachstehenden Analysen filmische Räume, die eine solche kosmopolitische Haltung aufweisen.

4.2.1 *Deutschland, Manhattan, Absurdistan, Italien, Ramallah, Casablanca, Tokyo, Macondo, Georgien, Rudolfsgrund*

Inwiefern eine kosmopolitische Haltung, sprich: Zugehörigkeits- und Weltoffenheitsgefühl, im Zusammenhang mit Iran zu denken ist, geht der Philosoph Lucian Stone in seinem Sammelband *Iranian Identity and Cosmopolitanism* durch eine dreifache Perspektivierung nach: „To critically examine cosmopolitanism with specific reference to the Iranian nation-state, Iranian history and culture, and the lived experience of Iranians“ (15). Dabei untersucht er das Zusammenwirken von Nationalstaatlichkeit, Geschichte, Kultur und Lebensrealität von in Iran lebenden Menschen. Farhang Erfanis Beitrag im Sammelband macht dabei aus einer philosophischen Perspektive deutlich, dass es weder innerhalb noch außerhalb Irans eine monolithische *irāniyyat* („iranisch Sein“) gibt. Während „the younger generation is thrilled by anyone advocating for Iranian-Americans“ (156) und ihre Bindestrichidentität als „a cultural passport to being an official minority“ (156) feiern, positioniert sich der Autor selber „at the bottom edge of

the previous disintegrated generation that is suspicious of the dash and considers it a cultural surrender. Not at home [in the US], this older generation has no hyphens, no center, and is suspicious of all messages“ („Cosmopolitanism“ 156). Unumstritten für ihn dabei ist die (Selbst-)Bezeichnung von außerhalb Irans lebenden Menschen als Kosmopolit_innen: „We cosmopolitans, the Iranian community abroad [...]“ (153).

Kosmopolitismus in Bezug auf iranische Filmschaffende außerhalb Irans behandelt der Filmwissenschaftler Shahab Esfandiary in seiner Monographie *Iranian Cinema and Globalization*. Er beschreibt sie folgendermaßen: „„cosmopolitan‘ film-makers produce ‚transnational cinemas‘ with universal themes that go beyond local/national prejudices, and address a much more diverse global audience“ (4). Demnach zeichnen sich kosmopolitische Filmschaffende durch transnationale Produktion, universelle Themen und größere Rezeptionsreichweite aus. Hamid Naficy seinerseits beschreibt zu Beginn seines Buches *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* diasporisches Filmschaffen auf ähnliche Weise:

A majority [of exilic and diasporic filmmakers] are from Third World and postcolonial countries (or from the global South) who since the 1960s have relocated to northern cosmopolitan centers where they exist in a state of tension and dissension with both their original and their current homes. (10)

Dieses Filmschaffen ist, so führt Hamid Naficy im vierten Band seines Opus Magnum *A Social History of Iranian Cinema* weiter aus, geprägt von einer Suche nach einem Platz im sozialen Gefüge zwischen einer übermächtigen Ankunftskultur und einem vornehmlich verlorenen Heimatland. Diese Suche weicht einem Kosmopolitismus, der sich im Zugang der Filmschaffenden zur Welt und ihrer Abkehr von Ethnozentrismus und Ortsgebundenheit ausdrückt:

Cosmopolitan filmmakers resisted any attachment to place, nation, and roots; instead, they emphasized routes, individualized identities, and auteurist authority. They rejected the politics of the ethnic hyphen, and they generally did not make films about Iran or Iranians. If they did, they did not tell their personal stories. (*The Globalizing Era* 397–98)

Er fasst darunter jene Filmschaffende, die außerhalb Irans Filme produzieren, jedoch weder einen direkten Bezug zu Iran noch zur iranischen Diaspora haben und dies auch in ihren Filmen nicht thematisieren. Im Gegensatz zum Diasporafilm, der vor allem autobiographische Geschichten und das binäre Verhältnis zwischen *homeland* und *diaspora* ins Zentrum seiner Aushandlung stellt, würden kosmopolitische Filmschaffende zwar einen universellen Anspruch verfolgen, dabei jedoch ihr Verloren-Sein in der Welt nicht verbergen können: „The cosmopolitans, on the other hand, claimed universality, and they make films about the human condition. Yet their assiduous denial of particularity and nationality reveals the undercurrent of anxiety about who they are and where they belong“ (*The Globalizing Era* 398). Den Unterschied zwischen diasporischen Identitäten und kosmopolitischen Identitäten macht er an den Modi „rooted modality“ und „routed modality“ fest: „In the rooted modality, identity is essentialist, nationalist, and binarist, characteristic of exilic and ethnic identities and films; in the routed modality, identity is multiple, fragmented, and global, characteristic of diasporic, émigré, and cosmopolitan identities and films“ (399). Seine Kategorie des *cosmopolitan accented cinema* umfasst Filmschaffende mit iranischem Migrationshintergrund wie Suhrab Shahid Sales, der ab den 1970er Jahren in der damaligen BRD Filme drehte, und Amir Nadiri, der seit den 1980er Jahren in den Vereinigten Staaten als Regisseur und Produzent tätig ist. Ihre Filme sind gekennzeichnet durch „discontinuity, heterogeneity, and specificity“ (398–99), beziehen sich nicht auf Iran, sondern auf universelle Themen wie

Liebe, Fremdheit oder Cinephilie. Die Liste jener Filmschaffenden, die in erster oder zweiter Generation iranischen Migrationshintergrund haben und in ihren Filmen übergeordnete Fragen von Migration, Assimilation, Generation und Ethnizität behandeln, lässt sich in dieser Logik um folgende Filme erweitern: Hushang Allahyaris *Geboren in Absurdistan* (Österreich, 1999), Abbas Kiarostamis *Copie conforme* (Frankreich, 2010) und *Like Someone in Love* (Japan, 2012), Ali Samadi Ahadis Komödie *45 Minuten bis Rahmallah* (Deutschland, 2013), Sudابه Mortezaeis Dokufiktion *Macondo* (Österreich, 2013), Asghar Farhadis *Guzashta* (Frankreich, 2013), Mohsen Makhmalbafs *The President* (USA, 2014) und Arman T. Riahis *Die Migrantigen* (Österreich, 2016).

Ich möchte Naficy's Kategorie des *cosmopolitan accented cinema* allerdings dahingehend kritisieren, dass sie den ethnischen Ursprung der Filmschaffenden zum Ausgangspunkt nimmt und sie damit gleichsam auf diesen wieder zurückführt. In diesem Sinne müsste beispielsweise ein in Frankreich produzierter Film des österreichischen Regisseurs Michael Haneke als kosmopolitischer Film der österreichischen Diaspora kategorisiert werden. Im Gegensatz dazu stehen in den folgenden Analysen Filme im Vordergrund, die den kosmopolitischen Raum filmisch ausweisen und, so meine These, zu kulturellen Transformationsprozessen abseits von Herkunft der Filmschaffenden und Produktionsland der Filme beitragen. Denn Kosmopolitismus ist, um mit dem Soziologen Asef Bayat zu argumentieren, gerade jenes Konzept, das kulturellem Essentialismus und Ethnozentrismus entgegengesetzt werden kann: „Cosmopolitanism has also ethical and normative dimensions; it is a project with humanistic objectives. In this sense, cosmopolitanism is deployed to challenge the language of separation and antagonism, to confront cultural superiority and ethnocentrism“ (*Life As Politics* 186). Im Zusammenhang mit soziopolitischen Graswurzelphänomenen in der MENA-Region plädiert er, entgegen Konzeptualisierungen eines Kosmopolitis-

mus von oben als Eliten-Phänomen und -Formation, für einen „everyday cosmopolitanism“, einen Kosmopolitismus von unten.⁴³ Darunter versteht er eine kulturelle Praxis, die auf der Ebene des Alltagslebens Begegnungen, Verbindungen und Austauschprozesse kreiert:

By everyday cosmopolitanism I mean the idea and practice of transcending self – at the various levels of individual, family, tribe, religion, ethnicity, community, and nation – to associate with agonistic others in everyday life. It describes the ways in which the ordinary members of different ethno-religious and cultural groups mix, mingle, intensely interact, and share in values and practices – in the cultures of food, fashion, language, and symbols; in history and memory. (Bayat 187; Hervorhebung im Original)

Ich verstehe, dieser Argumentationslinie folgend, Kosmopolitismus im Zusammenhang mit Filmen der iranischen Diaspora daher als alltägliche kulturelle Praxis dieser iranischen Diaspora. So verstanden, inspiriert das Konzept nicht nur neue politische Visionen, sondern kann als Linse für Diskurse über das Andere und das Selbst für eine filmwissenschaftliche Neuverhandlung von kultureller Identität innerhalb des Diasporafilmes, der so einmal mehr Diaspora als Medienraum ausstellt, produktiv gemacht werden. Als Medium imaginierter Welten fällt, der Einschätzung der Soziologin Maria Rovisco folgend, hierbei vor allem dem Spielfilm eine kosmopolitische Dimension zu – „fiction film can be a springboard for the cosmopolitan imagination because it creates a discursive ethical space“ (153) –, wie ich nachstehend anhand der kosmopolitischen Räume „Wohnung“ und „Persepolis“ darlegen werde.

4.2.2 *Wohnung*

Als erstes Beispiel wird dafür der Spielfilm *Walls of Sand* von Shirin Etessam und Erica Jordan (USA, 2001) und die darin vorkommende Wohnung näher betrachtet. Der Film erzählt die Geschichte zweier Frauen: der US-Amerikanerin Ellen Follette (Jan Carty Marsh), die unter Agoraphobie leidet, und der Iranerin Soraya Rahimi (Shirin Etessam), die ihren Platz zwischen Heimat und Ankunfts-gesellschaft sucht. Zentrales Thema des Filmes ist die sich entwickelnde Freundschaft der beiden Frauen, die physisch und sozial abgekapselt sind. Der Film markiert, laut Christopher Gow, einen Umbruch innerhalb der Filmlandschaft der iranischen Diaspora: „[The film] signals a shift away from a focus or meditation solely on the harmful and traumatic effects of displacement, to an emphasis on the possibilities of positive change, and the need for self-adjustment and a cautious optimism about the future“ (96). Migration und das daraus folgende Leben in der Diaspora werden nicht mehr als rein zerstörerisch und katastrophal dargestellt, wie dies noch in früheren Filmen der iranischen Diaspora der Fall war⁴⁴, sondern über eine Vielzahl von Stilmitteln werden hybride und im Wandel begriffene Identitäten skizziert.

Wohnungen, wie jene von Ellen, sind in Filmen nahezu immer zu finden. Jedwede Erzählung kommt, laut dem Literaturwissenschaftler Thomas Düllo, nicht umhin, ihre Figuren auch räumlich zu verorten: „Jede Geschichte, jede Figur spielt in einem konkreten, gesellschaftlich konturierten Raum, sei er noch so abstrakt reduziert oder symbolisch verschoben und versteckt“ (358). Wohnungen sind mit Figuren verbunden, die diese bewohnen, und dienen zunächst einmal, ähnlich wie Kleidung und Sprache, der Verortung von Milieu, Herkunft und/oder Schicht, womit, Thomas Düllo zufolge, „[d]ie vordringlichste Funktion, die das Wohnen im Film übernimmt, [...] eine soziokulturelle“ (369) ist.

Wohnungen können, so der Autor weiter, sowohl explizit wie auch implizit in Filmen auftreten (358). Ein explizites Auftreten wäre, wenn die Wohnung als narrativer Dreh- und Angelpunkt innerhalb der Diegese fungiert und zum Hauptmotiv des Filmes wird. Ein Beispiel hierfür ist die US-amerikanische Produktion *The House of Sand and Fog* von Vadim Perelman aus dem Jahr 2003. Der Film handelt vom Streit um ein Haus zwischen einer jungen angloamerikanischen Frau und einer iranischen Familie. Das Haus tritt in diesem Fall – bereits durch den Titel, aber vor allem durch den Konflikt, den es auslöst – innerhalb der Diegese explizit als eigenständiger Akteur auf. Der Film lenkt, laut Christopher Gow, die Aufmerksamkeit auf die Lebenssituation iranischer *Émigrés* in den Vereinigten Staaten: „The importance of *House of Sand and Fog* undoubtedly lies in the way it brought its version of the Iranian émigré experience to mainstream audiences, its story being one that is frequently overlooked and marginalized by the mass media“ (121) und weist damit eine „pan-diasporic sensibility“ (122) auf.

Die Wohnung als kosmopolitischen Raum zu bestimmen, mag zunächst in Anbetracht der ihr klassisch zugetragenen Funktion – „Dem Bleiben und Innenhaftet der Verdacht des Konservativ-Restaurativen, des Privaten und Familiären an, dem Aufbruch und Außen dagegen ein Innovationsversprechen“ (Düllo 356) – paradox erscheinen. Ich möchte jedoch anhand der Filmanalyse zeigen, dass gerade der Wohnung durch den Zusammenhang zwischen Privatheit und Freiheit in *Walls of Sand* jener „everyday cosmopolitanism“ anhaftet, den Asef Bayat beschrieben hat. Dies möchte ich anhand von drei Sequenzen erläutern: Die erste zeigt Ellen alleine im Badezimmer und stellt die Wohnung als Raum des autonomen Selbst aus. Die zweite zeigt die Annäherung von Ellen und Soraya, die über alltägliche Haushaltsarbeiten einen kosmofeministischen Raum kreieren.

Die dritte zeigt Sorayas Imagination ihres verstorbenen Onkels und den daraus entstehenden filmisch-verlebendigten Raum.

Wohnung als Raum des autonomen Selbst

Der Film beginnt mit einem Voice-Over Sorayas, in dem sie ihre Vorgeschichte skizziert: Sie kam als Jugendliche in die Vereinigten Staaten und wohnte zunächst bei ihrem Onkel (Ulysses) und dessen Familie. Sie machte ihren Schulabschluss, fing mit dem College an und lernte dort ihren Freund Chat (John Cragen) kennen. Ihre Familie war von einer Liaison mit einem Amerikaner wenig begeistert und verwehrte ihr fortan jegliche finanzielle Unterstützung. Soraya hoffte auf eine Heirat mit Chat, welche ihr auch die Greencard gesichert hätte. Doch dies geschieht nicht und so setzt der Film ein, als Soraya Chat verlässt. Nun, ohne familiäre Unterstützung, ohne Geld und mit der Bedrohung, ausgewiesen zu werden, nimmt sie ein Angebot als Au-pair-Mädchen an. Der Geschäftsmann Ted Follette (John Evans) kämpft mit seiner Exfrau Ellen Follette um das Sorgerecht für den gemeinsamen Sohn Alex (Benjamin Marsh). Soraya soll ihm in ihrer Tätigkeit als Au-pair-Mädchen Auffälligkeiten berichten, die er vor Gericht möglicherweise gegen seine Frau verwenden kann. Im Gegenzug verspricht er ihr eine Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung. Soraya zieht in die bürgerliche Wohnung von Ellen ein. Es ist eine Doppelhaushälfte der amerikanischen Mittelschicht, welche durch einen Kamin, Kerzen, Pflanzen, Kissen, Decken und Vorhänge mit Mustern und Ähnlichem eine wohnliche und heimelige Atmosphäre ausstrahlt. Innerhalb des Hauses übersetzen wiederum verschiedene ineinander verschachtelte Räume die verschiedenen Abstufungen des Privaten: Es gibt Gemeinschaftsräume wie die Küche und das Wohnzimmer, denen Ellen zunächst fernbleibt, in denen sie sich jedoch mit Fortschreiten des Filmes und durch die wachsende Nähe zwischen den beiden Frauen immer mehr einfindet,

und Individualräume, also Alex', Sorayas und Ellens Zimmer, welches als einziges ein eigenes Bad hat.

Soraya bezieht ihr Zimmer in Ellens Wohnung und hängt dabei ein Filmplakat von William Wyllers *Wuthering Heights* (USA 1939) über ihrem Bett auf. Als Alex ihr Zimmer betritt, rezitiert Soraya in dramatischer Geste längere Passagen aus dem Film⁴⁵. Die Romanvorlage von Emily Brontë ist ein Beispiel für „unzuverlässiges Erzählen“, ein Klassiker des englischsprachigen Literaturkanons, gelesen in Schulen und Universitäten, und auch der Film, mit Laurence Olivier und Merle Oberon in den Hauptrollen, gehört zum kulturellen Erbe des angelsächsischen Raumes. Soraya kann dieses kulturelle Erbe problemlos teilen und wiedergeben. Die Szene macht damit deutlich, dass Sorayas Dilemma, im Gegensatz zu iranischen Migrant_innen erster Generation und deren Darstellung in früheren Filmen, nicht das Zurechtfinden in einer fremden Ankunftsgesellschaft, in diesem Fall den Vereinigten Staaten, ist. Sie spricht neben Farsi perfektes Englisch, trägt Jeans und Pullover und verfügt darüber hinaus, womöglich aus Schul- und Collegezeit, über Kenntnisse der englischsprachigen Literatur und des Filmes. Gleichzeitig weist der Topos der an den Konventionen einer Gesellschaft scheiternden Frauenfigur Emily Brontës mit der daran geknüpften Suche nach „a room of one's own“ auf Sorayas eigene Lebenssituation hin.

Ellen hingegen verlässt das Haus nie, redet wenig und kapselt sich tagtäglich mit einer Packung Pralinen in ihrem Zimmer vor ihrer Schreibmaschine ab. Es findet keinerlei Interaktion mit dem Außen statt. Auch die Vorhänge im Wohnzimmer müssen immer geschlossen bleiben, und sogar als Soraya mit Alex auf dem hauseigenen Balkon tanzt, schaut Ellen aus dem Inneren des Hauses nur angsterfüllt durch das Wohnzimmerfenster zu. Soraya übernimmt alle Aufgaben des Haushaltes – vor allem jene wie Einkaufen, die draußen zu erledigen sind, und kümmert sich um Alex. Im Zuge des Filmes nähern sich die beiden Frauen

an, Ellen beginnt Vertrauen aufzubauen, und schafft es am Ende des Filmes mithilfe von Soraya sogar, das Haus (kurz) zu verlassen.

Walls of Sand ist in Schwarz-Weiß gedreht und beinhaltet neben der Haupthandlung eine Metaebene: Die Haupthandlung wird immer wieder durch Bilder von verschleierte Frauen in der Wüste unterbrochen. Der Raum der Wüste rekurriert auf stereotypisierte orientalistische Zuschreibungen, die parallel verlaufende Traumlandschaft bildet so einen allegorischen Raum der Imagination und Erinnerung. Diese filmischen Räume bestechen durch ihre Widersprüchlichkeit (Innen/Außen, Westen/Iran) und Wechselwirkung (Situation der Frauen in beiden Fällen). Diese beiden kontrapunktischen Räume widersprechen und bedingen sich und tragen so wechselseitig zum Spannungsfeld bei, in welchem die beiden Frauenfiguren zwischen inneren und äußeren Räumen, Wohnung und Außenwelt, Diaspora und (imaginiertem) Herkunftsland oszillieren. Die Haupthandlung spielt bis auf wenige Ausnahmen komplett in Innenräumen.

Besonders eindrücklich ist dabei jene Szene, in der Ellen allein im Badezimmer steht und langsam ihr Haar löst, ihr Blick ist dabei fest auf das eigene Antlitz gerichtet. Die Kamera fängt eine Großaufnahme ihres Gesichtes im Spiegel ein und thematisiert damit das prekäre Verhältnis von Selbst und Anderem. Dem Spiegel kommt laut Thomas Elsaesser und Malte Hagener in ihrer *Filmtheorie* folgende Funktion zu: „Der Blick in den Spiegel konfrontiert einerseits mit dem Selbst, also dem eigenen Gesicht als Ausdruck der Innerlichkeit, andererseits ist dieser Blick ein Blick von außen, kehrt somit zum Selbst zurück als Blick des Anderen“ (76). Das Motiv des Spiegels dient in dieser Szene klar der Subjektwahrnehmung und -artikulation. Abgesehen von den Räumen, in denen das Vorkommen von Spiegeln erwartet wird, wie im Bade- oder Schlafzimmer, befinden sich in Ellens Wohnung auch ein Spiegel über der Spüle in der Küche und einer im Wohnzimmer über dem Sofa zwischen zwei großen Fenstern. In

dem Moment, in dem Ellen ihre Augen schließt und sich vom Spiegel abwendet, nimmt auch die Kamera nicht mehr ihr Spiegelbild, sondern ihr Gesicht auf (Abb. 3.1). Teilten die Zusehenden die visuelle Perspektive mit der Figur bis dahin noch durch den Blick in den Spiegel, schließt diese sich nunmehr vollends in sich ein. Nachdem Ellen auch ihre Kleidung abgestreift und in die Badewanne gestiegen ist, nimmt die Kamera sie abermals in einer Großaufnahme mit geschlossenen Augen, diesmal, gleichsam einer optisch umgedrehten Spiegelung, unter Wasser auf (Abb. 3.2). Das Badezimmer als Raum des autonomen Selbst lässt sich, laut Thomas Düllo, „ganz grundsätzlich [...] als derjenige Raumbereich bezeichnen, der im Film eine Grenze setzt zwischen Innen und Außen [...]. Wie im Leben ist der Wohninnenraum Refugium, Privatsphäre und Bereich der Abschottung“ (367).



Abb. 3.1 und 3.2 *Walls of Sand*, „Ellen im Bad“, USA 2001

In dieser sowohl narrativ als auch zeitlich im Film zentralen Szene zieht Ellen sich auf mehreren Ebenen zurück: in die Wohnung, die sie ohnedies nie verlässt, in ihr Zimmer und weiter in das dadurch begehbare Badezimmer, in dessen Badewanne und durch die geschlossenen Augen schließlich in sich selber. Dem Badezimmer kommt hierbei eine besondere Funktion innerhalb der Wohnung zu.

Um es mit den Worten von Thomas Düllo zu sagen: „Die Kontemplativität und Verletzlichkeit des Privaten lässt sich allein daran festmachen, wie häufig sich in Filmen die Figuren in die Badewanne zurückziehen und dabei – oft nur vorübergehend – zu sich finden oder aber dabei gestört werden“ (372). Dieser Rückzug bedeutet, so bekräftigt auch die Philosophin Beate Rössler in ihrer Monographie *Der Wert des Privaten*, nicht Scheitern, sondern Chance:

Sich den Blicken anderer entziehen zu können, ist offenbar für das Gelingen von Autonomie elementar: wenn ein Subjekt die Möglichkeit hat, unbehelligt von anderen mit sich selbst allein zu sein [...], so trägt dies sicherlich entscheidend dazu bei, dass es zu Formen gelingender Selbstbestimmung in der Lage ist. (274)

Im Gegensatz zu Hotels mit ihren Lobbys und Zimmern sind Wohnungen *per se* weitaus persönlicher und privater. Der Begriff „privat“ fungiert hierbei nicht nur als Gegensatz zu „öffentlich“, sondern kann auch in sozialwissenschaftlichen, juristischen und philosophischen Diskursen verortet werden: „„Privat“ nennen wir einerseits Handlungs- und Verhaltensweisen, zum Zweiten ein bestimmtes Wissen und drittens Räume“ (19). Beate Rössler stellt fest, dass mit jedem individuellen Leben auch eine private Geschichte des Wohnens verknüpft ist. In der Wohnung konfigurieren die Bewohner_innen „mit der Inszenierung des Raums und der Art der Gegenstände in ihm zugleich ihre je individuelle Geschichte und [bringen] damit je ihre eigene Identität zum Ausdruck“ (260). Die Bestimmung des Wohnens führt also ins Zentrum der Frage nach der eigenen Identität. Das „Sich-einrichten-Können“ (261) ermöglicht „Weisen des Sich-zu-sich-Verhaltens auszuprobieren, die verstanden werden können als Versuche der Selbst-Definition“ (261). Daraus ergibt sich eine Definition des Begriffes wie folgt: „In liberalen Gesellschaften hat das Private die Funktion, ein autonomes Leben zu ermöglichen und zu schützen“ (Rössler 10). Ellens Wohnung kommt

daher meines Erachtens nicht nur die Funktion als „Spiegel der mentalen Situation de[r] Protagonisten“ (Düllo 362), sondern vielmehr der Inbegriff kultureller Autonomie und Ermächtigung zu. Das Baden, eine Alltagspraxis, wird für Ellen zu einem Moment größtmöglicher Aushandlung mit sich und der Welt: ein Mit-sich-Sein, ein Rückzug, und eine der Kontemplation, der Erfüllung. Die Wohnung wird dadurch zum filmischen Raum des autonomen Selbst, das, wie Beate Rössler betont, „die Zuflucht des Privaten [...] um dieser Konfrontation mit sich selbst willen“ (Rössler 278) sucht. Die zunächst gegenüber Kosmopolitismus antonym anmutende Wohnung erlebt in diesem Zusammenhang einen erweiterten Bedeutungshorizont: Das autonome Selbst ist gleichermaßen bei sich und in der Welt. Diese Dialektik von Konflikt und Koexistenz weist den filmischen Raum als einen der kosmopolitischen Alltagspraxis aus.

Wohnung als kosmofeministischer Raum

Die Groß- und Nahaufnahmen in dieser Szene von *Walls of Sand*, wie auch im gesamten Film, verbildlichen Ellens Agoraphobie, jedoch nicht als Krankheit, sondern als selbstgewählten Rückzug des Protestes. Dieser Protest richtet sich gegen soziale Zwänge von Familie und Staat, in denen sich beide Frauen auf verschiedenen Ebenen befinden: Ellen in ihrer Rolle als Mutter, der sie droht, durch ihre Agoraphobie nach der Scheidung nicht gerecht werden zu können, und Soraya in ihrem Kampf um einen legalen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten und eine Versöhnung mit ihrer iranischen Familie. Beide wehren sich in dem ihnen eigenen Handlungsradius gegen die ihnen auferlegten Erwartungen und Enttäuschungen und suchen Auswege. Ellens Wohnung wird hierbei im Laufe des Filmes immer mehr zum gemeinsamen Raum der Aushandlung ihrer Positionen als Frauen in der Welt sowie ihrer Ängste und Strategien, damit umzugehen.

Verdeutlicht wird dies in einer Sequenz, die, nachdem Ellen und Soraya in der Wohnung aktiv gemeinsam jede Ecke aufgeräumt und geputzt haben, mit dem Bild der sich erschöpft im Gemeinschaftsraum des Wohnzimmers ausruhenden Frauen einsetzt. Es ist das erste Mal, dass sich beide gleichzeitig im Wohnzimmer aufhalten. Ellen liegt ausgestreckt auf dem Sofa, den Kopf in den Nacken gelegt. Soraya hat die Beine auf einem Sessel gegenüber hochgelagert. Zu sehen ist sie jedoch nur über die Projektion im Spiegel, die dem Raum dadurch Tiefe verleiht und die beiden Frauen in einer Doppelung, die zunächst nicht erkennen lässt, wer oder was nun das Gespiegelte ist, zeigt. Die vertikalen Streifen des Sofas korrespondieren mit den horizontalen Streifen des Sessels, die leichte Aufsicht etabliert eine Achse, die dabei nicht nur die Parallelität der Möbelstücke und Körperhaltungen der beiden Frauen verdeutlicht, sondern dadurch einen gemeinsamen Raum zwischen ihnen herstellt (Abb. 3.3). Dem Spiegel kommt in dieser Szene nicht die Funktion als Darstellung des Unbewussten, wie noch in der Badezimmer-Szene zu, sondern als Wiedergabe des Anderen, als reflexive Verdoppelung und somit der Frau als raumgreifendes Element.

Durch die verschiedenen Variationen weiblicher Aushandlung in den darauffolgenden Szenen wird dadurch der gemeinsame Raum als kosmofeministischer Raum verbildlicht. Unter dem Adjektiv „kosmofeministisch“ verstehe ich hierbei in einer Kopplung der Wortteile „cosmos“ (Welt) und „feministisch“ (die Rechte von Frauen betreffend) einen Raum der Selbstbestimmung der Frauen in der Welt. Dies ist eng an das von Nina Glick Schiller, Tsypylma Darieva und Sandra Gruner-Domic entworfene Konzept der „cosmopolitan sociability“ geknüpft: „We define *cosmopolitan sociability* as consisting of forms of competence and communication skills that are based on the human capacity to create social relations of inclusiveness and openness to the world“ (402; Hervorhebung im Original).

Aufgelöst wird die Szene durch den hungrigen Alex, der nach dem Abendessen fragt, jedoch den Raum der beiden nicht betritt. Die nächste Szene zeigt Soraya, Alex und Ellen in einer halbnahen Einstellung zum ersten Mal gemeinsam am Esstisch sitzen und dabei chinesisches Fastfood-Essen teilen: das Bild der klassischen Kernfamilie beim Abendessen (Abb. 3.4). Dieses wird jedoch durch die Tatsache, dass es sich um zwei Frauen, die weder verwandt noch richtig befreundet sind, sondern in einem Arbeitsverhältnis stehen, gebrochen und unterwandert.

Nach der Szene des Abendessens sitzen Ellen und Soraya wieder wie zuvor im Wohnzimmer auf jeweils dem Sofa und dem Sessel. Die folgenden Einstellungen verdeutlichen eine umgekehrte Kameraposition, also nicht von Ellen auf die im Spiegel zu sehende Soraya, sondern von Soraya auf Ellen. Das Oszillieren zwischen der Scharfstellung von Sorayas Gesicht im Vordergrund und Ellens Oberkörper im Mittelgrund etabliert erneut den geteilten Raum der beiden Frauen und führt den kosmofeministischen Raum fort (Abb. 3.5). Soraya gesteht Ellen in dieser Szene, dass sie nicht – wie ursprünglich erzählt – griechischer, sondern iranischer Herkunft ist. Ellen erwidert nur, dass sie vor der islamischen Revolution Ehemann Ted auf einer Geschäftsreise nach Iran begleitet habe und das Land als sehr schön erlebt hätte, möchte aber wissen, warum Soraya gelogen hat. Diese erwidert, sie hätte es aus Angst getan. In diesem Dialog nähern sich die beiden Frauen der jeweils anderen Lebensrealität an: Soraya, indem sie über ihre eigene Angst redend Ellens Agoraphobie anerkennt, und Ellen, indem sie durch das Wissen um Sorayas Herkunftsland ihre kulturelle und diasporische Identität anerkennt. „Cosmopolitan sociability“ meint „an ability to find aspects of the shared human experience [...]. They do not exist in the abstract but are enacted and embedded within social relations and practice-based identities“ (403). Im Gegensatz zur Szene mit dem Spiegel im Wohnzimmer, in der der

Raum und die Distanz unterstrichen wurden, hebt die *Mise en Scène* hier die Enge und Nähe der beiden Frauen hervor. Beide füllen je eine Hälfte des Bildes aus: Soraya in einer Naheinstellung im Profil, Ellen in einer halbnahen Einstellung ebenfalls von der Seite. Der Wechsel der Vordergrund-Hintergrund-Relation schafft entgegen der Standardvariante des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens bei derartigen Raumverhältnissen einen filmischen Raum nicht des Nebeneinanders, sondern der Tiefe und des Miteinanders, womit der kosmofeministische Raum einmal mehr filmisch etabliert wird.

Nebeneinander zu sehen sind Ellen und Soraya hingegen in der darauffolgenden letzten Einstellung der Sequenz, in der Ellen Soraya Bilder von ihrer Iran-Reise zeigt. Frontal, in einer halbnahen Einstellung, betrachten sie die Fotos, die den Zusehenden jedoch verborgen bleiben (Abb. 3.6). Die Bildgestaltung evoziert so die endgültige Verbundenheit beider Frauen, auch gegenüber den Zusehenden, die in diesem Fall nicht Teil des kosmofeministischen Raumes sind.



Abb. 3.3, 3.4, 3.5 und 3.6 *Walls of Sand*, „Ellen und Soraya im Wohnzimmer“, USA 2001

Der kosmopolitische Raum ist damit ein Raum der Frauen; zum einen, da sich in der Wohnung keine Außenstehenden einfinden – sogar Ex-Mann Ted bleibt beim Zurückbringen von Alex an der Türschwelle stehen. Zum anderen, und dies scheint gewichtiger, da weibliche diasporische Identitätsverhandlung und Subjektartikulation sich in dieser Abfolge von Szenen aus dem Privaten, der Autonomie, herausschält und so einen kosmofeministischen Raum kreiert, der wiederum in andere Räume zurückwirkt, denn kosmofeministisch ist, laut der Kulturwissenschaftlerin Susan Stanford Friedman, „not based in a call for global sisterhood but rather situated in a feminist critique of the nation-state“ (24).

Die Kritik am Nationalstaat ist im Diasporafilm kein überraschender Befund, markiert aber in *Walls of Sand* einmal mehr den dynamischen und prozesshaften Charakter von sowohl elitärer als auch subalterner Identität. Soraya

steht im doppelten Konflikt, da sowohl Iran – in Form ihrer Familie, die sie, ob ihrer selbstbestimmten Haltung, verschmäht – als auch die Vereinigten Staaten – aufgrund ihrer Herkunft aus Iran ist ihr Aufenthaltsstatus prekär – das Leben sowohl emotional als auch juristisch erschweren. In diesem Sinne verhandelt die Sequenz jene mäandernde Suchbewegung, die hier in Form eines kosmofeministischen Raumes in Erscheinung tritt, nicht durch eine Auslöschung des Nationalstaates und seiner physischen wie juristischen Grenzen, wie es der Philosoph Immanuel Kant in seinem Konzept des Kosmopolitismus vorschlägt, sondern durch eine ständige kulturelle Ver(un)ortung. Der Film adressiert diese Kritik laut Hamid Naficy nicht nur gegen Iran, sondern ebenso gegen die Vereinigten Staaten: „In its inscription of closed spaces, the film offers a feminist critique not only of women’s confinement in Islamic societies but also of the freedom that American society promises but often fails to deliver to women“ (*An Accented Cinema* 210). In diesem Sinne verstehe ich den kosmofeministischen Raum, als *diaspora space* im Sinne Avtar Brahs, nicht nur als einen, der in der iranischen Diaspora lebende Menschen iranischen Ursprunges, sondern alle marginalisierten sozialen Gruppen einschließt. Wohnen wird hierbei als existenzieller Teil der Lebensrealität begriffen und stellt demnach die Frage nach den Artikulationsmodi individueller wie kollektiver Identitätsmuster. Der diasporafilmische Raum ist damit nicht nur einer der iranischen Diaspora, sondern ein breiterer, über ethnische Zuschreibungen hinausgehender Raum.

Wohnung als filmisch-verlebendiger Raum

Sorayas individuelle Artikulation ihrer diasporischen Identität wird in jener Sequenz sehr deutlich, in der sie ihren verstorbenen Onkel im Spiegel imaginiert: Als sie an ihrem ersten Arbeitstag in Ellens Wohnung morgens in die Küche geht, um Frühstück zu machen, schaut sie sich in der noch unbekanntem Küche

erstmal um, wäscht sich die Hände und erblickt dann im Spiegel über der Spüle (in einer Vision) ihren vor kurzem verstorbenen Onkel (Abb. 3.7). In einer halbnahen Einstellung zeigt die Kamera Soraya und ihren Onkel umrahmt vom Spiegel. Er steht hinter ihr, isst ein Cookie und schaut sie ruhig an, während sie sich mit vor Schreck geweiteten Augen umdreht. Dadurch löst auch die Kamera sich vom Spiegel, der Blick ihres Onkels nun nicht mehr an sie, sondern die Zusehenden gerichtet (Abb. 3.8).



Abb. 3.7 und 3.8 *Walls of Sand*, „Verstorbener Onkel im Spiegel“, USA 2001

Die amerikanische Süßspeise, der Cookie, bekommt sein Pendant in der darauffolgenden Szene, als Soraya mit Alex im Supermarkt die iranische Süßigkeit „Gaz“ entdeckt und kauft⁴⁶. Das amerikanische Cookie und das iranische Gaz existieren für Soraya widerspruchlos nebeneinander. Soraya kann zwischen den verschiedenen kulturellen Codes hin und her wechseln, ihre diasporische Identität ist, ganz im Sinne Stuart Halls, stärker von Hybridität als von Binarität geprägt:

Diaspora does not refer us to those scattered tribes whose identity can only be secured in relation to some sacred homeland to which they must at all costs return [...]. The diaspora experience as I intend it here is defined, not by es-

sence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of ‚identity‘ which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference. („Cultural Identity“ 120; Hervorhebung im Original)

Ermöglicht wird diese gelebte kosmopolitische Haltung in dieser Szene, exemplarisch für den gesamten Film, durch Sorayas verstorbenen Onkel im Spiegel. Soraya erinnert und imaginiert ihn immer wieder, beim Abwaschen im Spiegel über der Spüle oder auf der Straße vor dem Supermarkt. Sorayas Identität mäandert zwischen den Polen dieser Imagination und ihrem Alltag in den Vereinigten Staaten. Die Erscheinung des Onkels fungiert dabei als Schwellenfigur und eint die scheinbar gegensätzlichen Pole. Erinnerung tritt hier nicht in Form von Rückblenden oder Geschichten aus der Vergangenheit auf, sondern manifestiert sich in Sorayas Alltag und Gegenwart in Form einer Imagination, die ihr in der Küche bei der Hausarbeit oder auf der Straße beim Einkaufen begegnet. Über die Figur des Onkels wird ein kosmopolitischer Raum der Alltagspraxis eröffnet, in dem eine positive Wendung für die Figur möglich wird, welche durch ihre Mehrsprachigkeit, ihren Kleidungsstil, ihren sozialen Umgang mit Amerikaner_innen und ihre Affinität sowohl für iranische Traditionen (persisches Neujahrsfest) und Nahrungsmittel sowie für angelsächsische Literatur und Film jene „cosmopolitan attitude“ (Mau, Mewes und Zimmermann 5) beziehungsweise „cosmopolitan sociability“ (Darieva, Glick Schiller und Gruner-Domic) an den Tag legt, die im Zusammenhang mit Kosmopolitismus oft beschworen wird.

Ausgangspunkt für Erinnerung ist dabei, mit dem Geschichtswissenschaftler Johannes Fried erklärt, die aktive Teilnahme an einem Geschehen. In seinem Sammelbandbeitrag „Geschichte und Gehirn: Irritationen der Geschichtswissen-

schaft durch Gedächtniskritik“ weist er darauf hin, dass bereits vorgegebene Darstellungsmuster beeinflussen, woran sich erinnert wird, ebenso wie Wissensvorgaben, die die Erinnerung unbewusst konditionieren. Faktoren wie Wiederholungen oder die Anzahl und Dichte der zu verarbeitenden Geschehnisse führen zu einem Informationsbündel, aus welchem sich eine geschlossene Geschichte konstruiert. Diese entsteht durch verschiedene Prozesse, wie etwa die Kanonisierung wesentlicher Elemente, Kontaminationseffekte, Teleskopien und Überschreibungen, gleichartige Erlebnisse werden zu einem: Zeitlich Fernes wird durch zeitlich Nahes überformt und frühere Geschehnisse durch spätere verdrängt. Die eingehenden Signale sind mehrdeutig interpretierbar, wodurch auch Inversionen entstehen können. Der Akt der Wahrnehmung ist ein situativ bedingter Enkodierungsprozess, in den auch Emotionen hineinspielen. Die Wiedergabe all jener Eindrücke ist vom Moment des Abrufes abhängig und dadurch ebenfalls subjektiv. Deshalb heißt es: „Keine zwei Beteiligten desselben Geschehens erinnern sich an identische Wahrnehmungen“ (113). Im technischen Werkzeug der Kamera sieht die Filmwissenschaftlerin Getrud Koch in ihrem Sammelbandbeitrag „Nachstellungen – Film und historischer Moment“ ihrerseits die Möglichkeit eines „Aufzeichnungsinstruments“ (216), welches die Gegebenheiten der äußeren Welt zur Wiedergabe aufnimmt. Infolgedessen wird der Kamera „nicht nur die Rolle des ‚neutralen‘ Beobachters, [...], sondern auch die eines externen Gedächtnisses“ (217) zugeschrieben. Gertrud Koch weiter:

Es ist also nicht ganz von der Hand zu weisen, daß Film und die soziale Institution des Kinos erfolgreich immer wieder die Behauptung antreten konnten, unter der Metapher des ‚Gedächtnisses‘ des photographischen Bildes und der ‚Veranschaulichung‘ historischer Zeiten und Konstellationen durch Nachstellung in fiktionalen, aber wirkungsmächtigen Imagines auf zentrale Weise sich an dem zu be-

teiligen, was man affirmativ die ‚Verlebendigung‘ von Vergangenheit nennt. (217)

„Verlebendigung“, im Sinne von Erinnerung und Imagination, so mein Argument hier, ist eine dynamische Fähigkeit, welche nicht in den Untiefen des Gehirnes vergraben ist, kein fixes Objekt, sondern eine performativ-dynamische Kraft, welche jedes Mal aufs Neue konstruiert, kreierte und schafft.

Die etymologische Ableitung der Begriffe Erinnerung und Imagination verweisen auf diese performativ-dynamische Kraft. Erinnerung kommt vom lateinischen Wort *aperire* und bedeutet „öffnen“ („Erinnerung“). Imagination wiederum kommt vom lateinischen Wort *imāgo* „Bild, Abbild, Vorstellung“ („Imagination“). Über die Fähigkeit des Gehirnes, sich zu öffnen, also zu erinnern, um Bilder, Abbilder oder Vorstellungen zu imaginieren, hinausgehend, schlägt Hamid Naficy vor, Imagination als soziale Praxis zu begreifen: „In such a mediated world, imagination itself must be regarded as a social practice“ (*An Accented Cinema*). Er bezieht sich dabei auf Arjun Appadurai und sein Modell der *global scapes*, welches die immer dichter vernetzte, ineinandergreifende und verbundene Welt über den Begriff der Imagination zu fassen versucht: „The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order“ (Appadurai, *Modernity at Large* 31). Asef Bayat bekräftigt seinerseits:

Cosmopolitanism refers to both a social condition and an ethical project. In the first place, it signifies certain objective processes, such as globalization, migration, and traveling that compel people of diverse communal, national, or racial affiliations to associate, work, and live together. These processes lead to diminishing cultural homogeneity in favor of diversity, variety, and plurality of cultures, religions, and lifestyles. (186; Hervorhebung im Original)

Als individuelle wie auch kollektive kosmopolitische Praxis gedacht, mit dem Vermögen, Öffnung gegenüber und Engagement mit der Welt, dem Kosmos, zu evozieren, verstehe ich Erinnerung und Imagination als dynamische und produktive Motoren von Kosmopolitismus. Als solche sind sie Schlüsselemente für den filmisch-verlebendigten Raum.

Walls of Sand lässt sich meines Erachtens sowohl in Kosmopolitismus als soziale, ethische Haltung als auch in Kosmopolitismus als analytische Kategorie der Filmwissenschaft einbetten (Christen und Rothmund 98–99). Imagination und Erinnerung kommen dabei als gelebte Erfahrung der iranischen Diaspora besondere Aufmerksamkeit zu. Die „cosmopolitan coexistence“ (Bayat 186) zwischen Sich-vor-der-Welt-Verstecken und In-der-Welt-Sein drückt sich letztlich durch die Wohnung als jenen filmischen Raum der „Verlebendigung“ aus, der, wie auch Christopher Gow bekräftigt, deutlich zu einer Abkehr ethnozentristischer und kulturessentialistischer Positionen führt: „[The film] clearly acknowledge[s] the impossibility and undesirability of a utopian return to some original state of cultural stability or purity and point[s] toward the need for a malleable, open-ended concept of individual identity“ (106). Wohnungen können also sehr gut als Gegenwelten, Spiegelungen und Kommentare fungieren, die damit zwangsläufig kulturellen, politischen und/oder gesellschaftlichen, aber auch filmischen Transformationen unterworfen sind. Einen weiteren kosmopolitischen Raum bildet ein Film, der in der Filmlandschaft der iranischen Diaspora ein Novum darstellte, da er der erste – und bis auf den jüngst erschienenen Film *Teheran Tabu* von Ali Soozandeh (Deutschland, 2017) – auch einzige Animationsfilm in Spielfilmlänge war.

4.2.3 *Persepolis*

Als zweites Beispiel für Kosmopolitismus als alltägliche kulturelle Praxis der iranischen Diaspora möchte ich im Folgenden auf Marjane Satrapi und Vincent Perronauds 2007 in Frankreich produzierten und auf der gleichnamigen Graphic Novel der Regisseurin basierenden Film *Persepolis* eingehen, der 2007 den Jury-Preis bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes gewann.

Buchstäblich eine Kombination aus Ethnie (*perse*) und Raum (*polis*) bedeutet das Wort „Persepolis“ – im Gegensatz zu Weltlichkeit (*cosmos*) und Raum (*polis*) in „Cosmopolis“ – die Stadt der/für Perser_innen und ist ein anderer Name für die altpersische Residenzstadt *Takht-i Jamshid* des antiken Großreiches unter der Herrschaft der Achämeniden. Der Film spielt jedoch nicht im altpersischen Persepolis, sondern im Teheran der 1980er Jahre und Wien der 1990er Jahre. Visuelle Inspirationsquellen für *Persepolis*' animierte Schwarz-Weiß-Gestaltung finden sich, neben Art Spiegelmans mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Graphic Novel *Maus: A Survivor's Tale* von 1986, in der Tradition der Silhouetten-Theater und des Scherenschnittes, eine im mittel- und ostasiatischen Raum traditionsreiche Kunstform, welche von Lotte Reiniger im Deutschland der 1920er Jahre zu neuem Leben erweckt wurde. Bezeichnenderweise ist ihr berühmtester Film, *Abenteuer des Prinzen Achmed* (Deutschland, 1926), ein Märchen über einen orientalischen Prinzen mit verschiedenen Elementen aus *Tausendundeiner Nacht*. Marjane Satrapi spielt auf die mythischen Ursprünge und orientalistischen Faszinationen der Schattenspiele in den 1920er Jahren an, kehrt diese jedoch um, indem das Wien der 1990er Jahre zum Ort für „das Andere“ wird (Strohmaier, „Irangeles: Migration“).

Für die Analyse des kosmopolitischen Raumes Persepolis, der ähnlich wie die Wohnung in *Walls of Sand* zunächst voller Widersprüche erscheint, dienen

mir die Anfangssequenz und die Gespräche der kleinen Marji mit Gott, um den kindlich-jugendlichen Raum zu beschreiben. Vier weitere kurze Szenen, in denen Jackie Chan, Punk, Godzilla und Terminator einen Auftritt haben, helfen den pop-kosmopolitischen Raum zu fassen. Zu guter Letzt möchte ich auf *Persepolis* als filmisch-animierten Raum eingehen.

Persepolis als Raum des kindlich-jugendlichen Selbst

Die Szenen zu Beginn und am Ende des Filmes, die Marjane am Pariser Flughafen Orly zeigen, sind als einzige in blassen Farbtönen gehalten. Diese bilden die Rahmenhandlung und die Gegenwart (im Jahr 2007), im Gegensatz zu den Schwarz-Weiß-Bildern, welche Rückblenden und Erinnerungen aus Marjanes Kindheit in Teheran und Jugend in Wien darstellen. Der Film besteht aus verschiedenen aufeinandergetürmten und ineinander verschachtelten Räumen. In der Nacherzählung der Erinnerungen, die den Großteil der Handlung ausmachen, zeichnet die Regisseurin Marjane (gesprochen im französischen Original von Chiara Mastroianni; in der deutschen Fassung von Jasmin Tabatabai) als Protagonistin die historischen Ereignisse in Iran vom Beginn der islamischen Revolution 1979 bis in die frühen 1990er Jahre nach. Eingeführt werden sie durch die Figur des kindlichen Alter Egos „Marji“, die fröhlich in ein Bild hüpfte, in dem ihr erwachsenes Ich – über deren Lebensumstände sonst nichts preisgegeben wird – betrübtens Gesichtes am Flughafen in Paris-Orly eine Zigarette raucht (Abb. 4.1). Dies ist die einzige direkte Begegnung der beiden im gleichen Bildkader, wodurch der Film durch das Nebeneinanderstellen der verschiedenen Altersphasen der Protagonistin vom transitorischen Raum des Flughafens in den kindlichen Raum des Selbst und somit von den Farbbildern zu den Schwarz-Weiß-Bildern übergeht.



Abb. 4.1 *Persepolis*, „Kindliche und erwachsene Marjane“, Frankreich 2007

Die Literaturwissenschaftler_innen Nima Naghibi und Andrew O'Malley merken an, dass die Verschränkung des zweidimensionalen Animationsstiles und der kindlichen Protagonistin in einer ersten Instanz der Identifikation mit dem Anderen diene: „The ‚cartooniness‘ of her drawings encourages the reader to see herself in Marji, to see the self in the other, to erase all differences in a gesture of ‚cultural understanding‘“ (228). Die Erfahrung, ein Kind zu sein, ist universell, alle Menschen waren mal eines. Mit der Betrachtung und Interpretation der historischen Ereignisse Revolution und Krieg durch die Augen eines Kindes etabliert der Film eine Perspektive, die der Erinnerung nicht nur Leichtigkeit und Humor verschafft, sondern auch Gleichheit menschlicher Emotionen und Entwicklungen in den Vordergrund stellt. Insofern hebt *Persepolis* das Element des Menschseins beziehungsweise des Kosmos-/In-der-Welt-Seins hervor. Erinnerung wird damit nicht nur kollektiv, sondern kosmopolitisch.

Innerhalb ihrer Kindheitserinnerungen sind Geschichten um die Machtergreifung des Schahs und die konstitutionelle Revolution 1905 sowie die dramatische Familiengeschichte ihres Onkels Anush als märchenhafte Erzählungen verschachtelt eingebaut, welche ihren Höhepunkt in Marjis Gesprächen mit Gott finden. Diese haben durchaus politischen Charakter, da sie brisante Ereignisse und Fragen in die Wattigkeit der Wolke, auf der Marjis imaginiertes Gott

schwebt (Abb. 4.2), einpacken. Diese fantastische Ebene spielt auch im Leben der jugendlichen Marji in Wien eine Rolle.

Ihre Jahre in Wien bilden den jugendlichen Raum und haben einen speziellen Stellenwert in ihren Erinnerungen. Durch die Verwendung stereotypisierter okzidentalistischer Fantasien, wie Sachertorte und lederhosen tragende Jodler, stellen sie eine geschlossene Entität innerhalb ihrer Erinnerungswelt dar. Die Sequenz in Wien wird über Farbbilder der am Pariser Flughafen Orly sitzenden erwachsenen Marjane gerahmt: Vom Abschied am Teheraner Flughafen wird über die Farbbilder auf die schwarz-weiße Erinnerungswelt in Wien übergeleitet und am Ende der Sequenz aus der Erinnerungswelt wieder über die Farbbilder in die Wiedersehensfreude mit den Eltern in Teheran herausgeleitet. In Wien lebt Marjane zunächst in einem katholischen Mädchenpensionat und besucht das Lycée Français de Vienne – das französischsprachige Gymnasium in Wien. Sie lernt dort linksgesinnte Mitschüler_innen kennen, durchlebt die Pubertät, tanzt auf Punkkonzerten und lernt ihre erste große Liebe kennen. Im Mikrokosmos der Schule kann Marji jene „cosmopolitan attitude“ (Mau, Mewes und Zimmermann 5) an den Tag legen, welche bereits bei Soraya in *Walls of Sand* beobachtet werden konnte: Marji ist bilingual, spricht neben Farsi auch fließend Französisch und unterhält sich in einer Clique intellektueller Schüler_innen über marxistische Philosophie.

Bei einem Schulfest tauscht sich Marjane mit einem anderen Mitschüler über Bakunin und den Kapitalismus aus. Ihre intellektuelle Weltoffenheit überfordert den Jungen, und als er sie fragt, wo sie herkäme, antwortet sie, dass sie Französin sei. Diese identitäre Dissonanz überrascht bei der sonst so selbstsicheren Marjane zwar, ist jedoch in Diasporasituationen generell nicht unüblich. Der Wunsch der Zugehörigkeit wird oftmals über geänderte Staatsangehörigkeit oder Namensgebung dargestellt (Strohmaier, „Irangeles: Migration“). Auf dem

Heimweg vom Schulfest, an der Sachertorte verkaufenden Konditorei Oberwalder mit gesenktem Kopf vorbeischlendernd, imaginiert Marjane anschließend ein Gespräch mit ihrer Großmutter (Abb. 4.3). Ihre Großmutter (im französischen Original gesprochen von Danielle Darrieux) nimmt sie auf den Arm und wundert sich, dass ihre Enkelin nun nicht mehr Iranerin, sondern Französin sei. Marjane entgegnet, dass es nicht einfach sei, in Wien Iranerin zu sein. Es sollte angenommen werden können, im internationalen Umfeld einer multikulturellen Schule wie dem Lycée Français de Vienne seien solch national-ethnische Zuschreibungen überflüssig. In dieser Szene jedoch, sowie in der ganzen Sequenz über ihre Zeit in Wien, scheint die „cultural diversity“ im Sinne einer klaren Zuschreibung und Trennung nach Nationalgrenzen und nicht Vereinbarkeit von „cultural difference“ in Marjanes Wahrnehmung im Vordergrund zu stehen. Marjanes Erinnerung an ihre Großmutter stellt über die Imagination eines Gespräches mit ihr eine Verknüpfung zu Herkunft, Familie und kultureller Identität dar. Als Kind noch Gespräche mit Gott führend, unterhält sich Marji fernab ihrer Familie in Wien nun in Gedanken mit ihrer Großmutter, die ähnlich wie Sorayas Onkel in *Walls of Sand* als Schwellenfigur und Bindeglied fungiert und dadurch erneut einen kindlich-jugendlichen Raum der Subjektwahrnehmung und Identitätsbildung eröffnet.

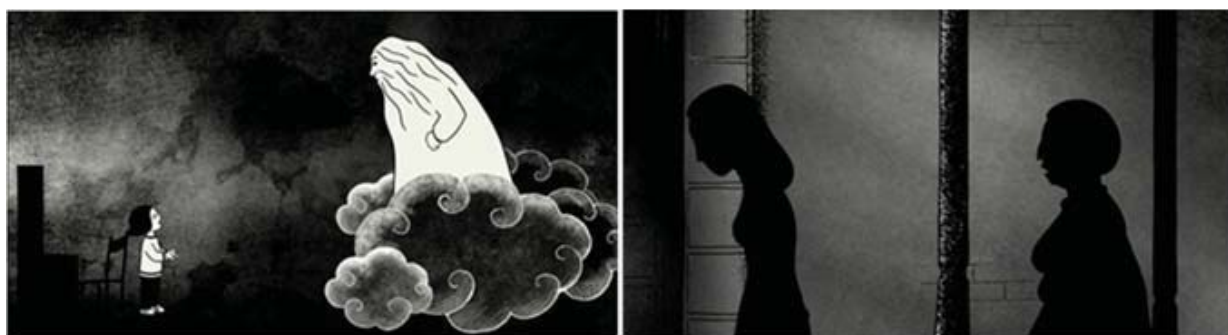


Abb. 4.2 und 4.3 *Persepolis*, „Marjanes imaginierte Gespräche“, Frankreich 2007

Persepolis streicht die Bedeutung von Familie als Quelle persönlicher Stabilität heraus sowie als kosmopolitischen Raum für Versöhnung und Hoffnung, gleichzeitig aber betont er auch die Komplexität individueller Identität, welche auch in diesem Fall stärker von Hybridität als von Binarität geprägt ist. Diese Hybridität wird durch den zweidimensionalen Animationsstil in Kombination mit den kindlich-jugendlichen Alter Egos evoziert, übersteigt jedoch naive und universalistische Zuschreibungen zugunsten einer gemeinsamen (diasporischen) Erfahrung. Diese schlägt sich im kindlich-jugendlichen Raum nieder, welcher durch das Voice-Over der Regisseurin, die die Ereignisse ihrer Kindheit und Jugend immer wieder kommentiert und reflektiert, in diesem Sinne auch ein subversives Potenzial hat.

Persepolis als pop-kosmopolitischer Raum

Der Begriff der Subversion⁴⁷ kann laut den Literatur- und Kulturwissenschaftler_innen Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald und Julia Tieke in der Einleitung zu ihrem interdisziplinären Sammelband *SUBversionen: Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart* in vier verschiedene Bedeutungsdimensionen eingeteilt werden: politisch-revolutionäre Subversion, künstlerisch-avantgardistischer Begriff der Subversion, minoritärer beziehungsweise Untergrund-Begriff der Subversion und dekonstruktivistischer Begriff der Subversion (13–14). Den Subversionsbegriff aus einem popkulturell-ästhetischen Verständnis, wie ihn beispielsweise der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen 1993 in seinem Text „Subversion: Kalte Strategie und heiße Differenz“ formulierte, zu denken, bedeutet im Zusammenhang mit der post-revolutionären Situation Irans, in der sich die kleine Marji wiederfindet, jene popkulturellen Elemente, die den Film durchziehen, in einer ersten Lesart als „cultural force‘ in resistance to the regime“ zu interpretieren,

welche „part of Iranians’ pushing back against the strict cultural confines created by the Iranian regime“ darstellen (Zeydabadi-Nejad, „Watching the Forbidden“ 100).

Dem Kind ist innerhalb der Diegese des Filmes dieser subversive Akt freilich als solcher nicht bewusst. In ihrem Kinderzimmer hängt, neben eigenen Zeichnungen, ganz selbstverständlich auch ein Plakat der Martial-Arts-Filmikone Bruce Lee, an dem die Kamera *en passant* vorbeischnellt, ohne das offensichtliche Fantom der kleinen Marji bildlich in den Vordergrund zu schieben (Abb. 4.4). Die popkulturelle Referenz mit dem Schriftzug in Farsi wird als alltägliches Hintergrundphänomen ganz nebenbei vorgeführt. Dies markiert nicht nur, dass sich die Lebensrealität der kleinen Marji, abgesehen von der laufenden islamischen Revolution, von jener gleichaltriger Mittelschichtkinder rund um den Globus wenig unterscheidet, sondern spannt den Bogen zu dem, was Henry Jenkins *pop cosmopolitanism* nennt. Damit ist eine kulturelle Kompetenz gemeint, die ein neues Bewusstsein herbeiführt: „I will be using the term ‚pop cosmopolitanism‘ to refer to the ways that the transcultural flows of popular culture inspire new forms of global consciousness and cultural competency“ (156). Dieses Bewusstsein zeigt sich zu einem späteren Zeitpunkt im Film, als die junge Erwachsene Marjane im Badezimmer steht und vor dem Spiegel in Bruce-Lee-Manier jene Kampfgesten wieder aufgreift und nachmacht, die ihre Kindheit geprägt haben und nun zu Stärke im Umgang mit ihrer Depression verhelfen (Abb. 4.5).



Abb. 4.4 und 4.5 *Persepolis*, „Bruce Lee und Marjane“, Frankreich 2007

Henry Jenkins meint ferner: „Cosmopolitans embrace cultural difference, seeking to escape the gravitational pull of their local communities in order to enter a broader sphere of cultural experience“ (155). Es ist der Zeitpunkt in ihrem Leben, als sie, zurück aus Wien, Schwierigkeiten hat, sich in Teheran wieder einzuleben. Die für Diaspora-Erfahrungen typische doppelte Entfremdung – in Wien als Iranerin und in Teheran als Zurückkehrende – kann in dem Moment überwunden werden, in dem sie sich von kulturell-ethnischen Zuschreibungen löst und sich, nach einem imaginären Gespräch mit Gott und Marx, auf ihr Selbst besinnt. Untermalt vom popkulturellen Chartbreaker „Eye of the Tiger“, dem Titelsong des Filmes *Rocky*, von der Band Survivor und im französischen Original interpretiert von Chiara Mastroianni, steht Marjane endlich aus dem Bett auf, duscht, schreibt sich auf der Universität ein, macht Aerobic und nimmt ihr Leben wieder in die Hand. Die Sequenz eröffnet dadurch filmisch einen popkosmopolitischen Raum der erweiterten kulturellen Erfahrung.

Im Zimmer der jugendlichen Marji muss das Bruce-Lee-Plakat dann einem Iron-Maiden-Plakat weichen. Das Debütalbum der gleichnamigen Band Iron Maiden (1980) sowie jenes der Punkrockband The Exploited (1981) – *Punks Not Dead* – ergattert sie auf dem Schwarzmarkt. Die von Ayatollah Khomeini proklamierte „Western cultural invasion“, die als „new weapon that worked silently, invisibly and imperceptibly“ (Naficy, *The Islamicate Era* 308) zu

„moral corruption of the indigenous population“ („Islamizing Film Culture“ 32) führe, kümmern sie dabei nicht. Sie versieht ihre Jacke mit dem Spruch „Punk is not dead“ (in fehlerhaftem Englisch) und marschiert damit unbekümmert auf die Straße (Abb. 4.6). In diesem Moment wird ihre private Kleidung, nun im öffentlichen Raum sichtbar, Teil einer kulturellen Oppositionsbewegung. In der Seitenstraße mit den Kassetten- und Video-Dealern angekommen, hat Marji die große Auswahl und handelt selbstsicher die Preise herunter – sie ist offenkundig nicht zum ersten Mal da. Die informelle Distribution, wie sie auch Ramon Lobato 2012 in seiner Monographie *Shadow Economies of Cinema* für andere Weltregionen und Länder beschreibt, ist im Iran der 1980er Jahre eine alltägliche kosmopolitische Praxis. Zu Hause angekommen, legt Marji eine Kasette ein, nimmt ihren Tennisschläger als Gitarrenersatz und beginnt zur eigens für den Film von Olivier Bernet und Stéphane Garin komponierten Musik *Master of the Monsters* zu tanzen und zu headbängen (Abb. 4.7). Die Musik geht in Bilder von schießenden Kanonen und Panzern des laufenden Iran-Irak-Krieges über und stellt so die Unmittelbarkeit zweier gegensätzlicher, jedoch verbundener Lebensrealitäten dar.



Abb. 4.6 und 4.7 *Persepolis*, „Musik und die jugendliche Marjane“, Frankreich 2007

Auf diese filmische Engführung greift der Film mehrmals zurück: In der Szene, in der die jugendliche Marji den feuerspeienden, destruktiven *Godzilla*

im Kino sieht und tags darauf vor dem zerbombten Haus ihrer Eltern in Teheran steht (Abb. 4.8 und 4.9), sowie in jener Szene, in der Arnold Schwarzenegger in *Terminator* die Wut der jungen Erwachsenen auf die sie einengende Lebenswelt der repressiven Theokratie versinnbildlicht (Abb. 4.10 und 4.11) und damit popkosmopolitische Räume kreiert, die ihre eigenen Logiken, Intelligenzen und Kritiken generieren. Dadurch werden auch die Zusehenden mit der „history-as-it-happens“ (Anselmi und Wilson 257) konfrontiert und müssen sich mit dem Prozess der Geschichte (im doppelten Sinne der Narration und der Historie) durch mediale Praktiken auseinandersetzen.



Abb. 4.8, 4.9, 4.10 und 4.11 *Persepolis*, „Godzilla, Terminator und Teheran“, Frankreich 2007

Diaspora fungiert hierbei nicht als durch gemeinsame Abstammung oder Geschichte vorprogrammierte Entität, sondern als Raum, der immer wieder aktueller Bezugspunkte bedarf, um aufrechterhalten zu werden. In diesem Sinne ist Diaspora nicht statisch, sondern performativ und löst sich in eine Vielfalt von Positionen, kulturellen Techniken und medial-filmischen Formen und Räumen

auf. Es handelt sich um einen Raum, der sich verändert und immer wieder neu begreift. Jede Form von Gemeinschaftsbildung setzt notwendigerweise Medien voraus, seien es Sprache, Musik, Kleidung, Fahnen et cetera, die Zusammengehörigkeit definieren und als konstitutive Merkmale erkannt werden. Diaspora ist von ihrer jeweiligen Mediensituation abhängig – definiert sich über ihre Medien beziehungsweise Kommunikationsformen – und wird dadurch erst erzeugt. Pop-Kosmopolitismus steht jenseits der Diaspora. Insofern ist die diasporische Bindung über popkulturelle Elemente wie Musik und Film nur eine weitere Stufe einer längeren Entwicklung.

Persepolis als filmisch-animierter Raum

Wenn Animation im wörtlichen Sinne des lateinischen Ursprunges *animare* (animieren, beleben, beseelen), verwandt mit dem von Gertrud Koch geprägten Begriff der „Verlebendigung“, interpretiert wird, kann – wie ich im Folgenden darlegen möchte – Animation als Mittel gesehen werden, historische Ereignisse, welche in das kollektive Gedächtnis der iranischen Diaspora eingeschrieben sind, zum Leben zu erwecken. Dadurch kann sie eine Öffnung im kosmopolitischen Sinne herbeiführen. Film – und in diesem Fall der Animationsfilm – selbst bietet einen Möglichkeitsraum, in dem dieser Prozess sowie Wünsche, Hoffnungen und Visionen anderer möglicher Welten kreierte werden können, wie auch die Literaturwissenschaftler_innen William Anselmi und Sheena Wilson in ihrem Sammelbandbeitrag „Technologies of Memory, Identity, and Oblivion in *Persepolis* (2007) and *Waltz with Bashir* (2008)“ hervorheben:

Perhaps the penned image – the drawings and animation – is somehow able to represent reality more accurately in the contemporary world than ‚real‘ pictures, since everything around us reminds us of our presence in the image-based media environments and associated pathos, with neither a

link to critical distancing nor the ability to process beyond sensorial gratification. (255)

Die narrative und ästhetische Anordnung, so haben die obenstehenden Analysen gezeigt, taucht die Protagonistin von *Persepolis* in ungeahnte kosmopolitische Räume, welche letztlich als ineinander verschachtelte und miteinander verwobene Palimpseste von Imagination und Erinnerung fungieren. Sie verdeutlichen, wie Narrative ineinander verschränkt sein können, und zeigen so den filmisch-transformativen Aspekt von individuellen und kollektiven diasporischen Identitäten auf.

In diesem Sinne sind diese kosmopolitischen Visualisierungsstrategien für meinen Diasporabegriff als produktive Spannungen zu interpretieren. Die in *Persepolis* angelegte Kreativität über die Möglichkeiten, Diaspora anders zu leben, verdeutlicht die Nähe der beiden Konzepte Kosmopolitismus und Diaspora. Kosmopolitismus speist sich als Haltung und Offenheit gegenüber der Welt doch, wie im eingangs erwähnten Zitat von Steven Vertovec, aus den Erfahrungen der Diaspora (64), welche sich mit den Worten Stuart Halls folgendermaßen formulieren lässt: „The diaspora experience is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of ‚identity‘ which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*“ (Hall, „Cultural Identity and Diaspora“ 235; Hervorhebung im Original). Die produktive Spannung der iranischen Diaspora liegt, so mein Argument, darin, Visualisierungsstrategien anhand filmischer Räume auszubilden, in denen Identitäten widerhallen und gespiegelt werden können. Identität wird in diesem Kontext als immer wieder, synchron und diachron, austarierende Beziehung zur Welt, dem Kosmos, gesehen, bei dem im Falle von *Persepolis* den Pop-Kosmopolit_innen eine besondere Funktion zukommt: „The pop cosmopolitan walks a thin line between dilettantism and connoisseurship, between orientalist

fantasies and a desire to honestly connect and understand an alien culture, between assertion of mastery and surrender to cultural difference“ (Jenkins 164). Erinnerung und Imagination sind dabei entscheidende Elemente dieser produktiven Triebkraft. Der Diasporafilm verändert konstant auf imaginative Art und Weise seine Ausformung und Gestalt und trägt in diesem Sinne dazu bei, Erinnerung nicht nur als etwas in die Vergangenheit Gerichtetes, sondern auch und vor allem als etwas in die Zukunft Blickendes, etwas Bildendes und Gestaltendes, zu konzeptualisieren. Kosmopolitische Räume sind demnach filmische Räume der Verschachtelung, der Verdichtung, der Gleichzeitigkeit und der Verlebendigung.

Kosmopolitismus als alltägliche kulturelle Praxis im Sinne Asef Bayats tritt sowohl in *Walls of Sand* als auch in *Persepolis* in verschiedenartigen filmischen Räumen in Erscheinung: Der Raum des autonomen Selbst, der kosmofeministische Positionen ermöglicht und damit als verlebendigter filmischer Raum fungiert, und der Raum des kindlich-jugendlichen Selbst, der infolge als popkosmopolitischer und animierter Raum auftritt, tragen dazu bei, Diaspora als Medienraum zu konzipieren, indem filmische Räume als Räume der kulturellen Verortung und Transformation sowie als Räume der Aushandlung der eigenen Position zum Tragen kommen. Einen weiteren solchen Raum bildet der rebellische Raum, den ich nachstehend anhand der beiden Filme *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi und *Schwarzkopf* von Arman T. Riahi näher untersuchen möchte.

4.3 Rebellische Räume

In seinem umstrittenen Artikel „Wovon träumen die Iraner?“ verwehrt sich Michel Foucault bereits im Zusammenhang mit der islamischen Revolution der Bezeichnung „Revolution“ und bevorzugte stattdessen jene der „Revolte“, da mit ihr etwas Neues entstehe, das sich traditionellen Einordnungsversuchen und Klassifizierungen entziehe. Das Revolutionäre liege demnach nicht darin, dass die islamische Revolution soziopolitischen Umbruch bedeutete, sondern vor allem darin, dass sie traditionelle Definitionen von Revolution selbst in Frage stellte:

Wir erkennen eine Revolution, wenn wir zwei Dynamiken ausmachen können: die erste ist die der Widersprüche innerhalb der Gesellschaft, des Klassenkampfes oder der großen sozialen Auseinandersetzungen. Darüber hinaus eine politische Dynamik, das heißt die Anwesenheit einer Avantgarde, Klasse, Partei oder politischen Ideologie, kurzum: einer Speerspitze, welche die gesamte Nation mit sich zieht. Mir scheint, daß man bei den Ereignissen im Iran keine dieser beiden Dynamiken erkennen kann, die für uns die entscheidenden Merkmale und expliziten Zeichen eines revolutionären Phänomens sind. (Foucault, *Dits et Ecrits III*, 744)

Der Begriff Revolution würde die Ereignisse anhand vorprogrammierter Muster kategorisieren. Was Foucault am Begriff Revolution ablehnt, ist die geschichtsphilosophische Perspektive, die für das politische Denken seit dem 18. Jahrhundert kennzeichnend ist. Foucault rückt hingegen die Revolution als Ereignis, das heißt als Rebellion gegen existierende Denk- und Praxisformen, in den Vordergrund.

Der Begriff der Rebellion ist dem der Revolte verwandt und bezeichnet vom Römischen Reich bis ins neunzehnte Jahrhundert ein von Obrigkeiten mit

Schrecken wahrgenommenes und mit Gewalt bekämpftes Phänomen sozio-politischer Unruhen (Koselleck 655). Diese pejorative Definition änderte sich auch innerhalb kolonialer Aufstände nicht, scheint jedoch jüngst, laut den Sozialanthropologen Felix Lang und Malcolm Théoleyre, in ihrer Einleitung zur Zeitschriftenausgabe „The Rebel“, eine Neudefinition erlebt zu haben: „Drawing on images of the bohemian and the outcast who purportedly resist the demands of conformity imposed by bourgeois society, the rebel-label becomes a mark of distinction for authenticity“ (8).

In frühen Spielfilmen der iranischen Diaspora hat, wie ich im Folgenden darlegen möchte, das „rebel-label“ eine vornehmlich negative Bedeutung. Im Gegensatz dazu stehen neuere Dokumentarfilme, die ich anhand der Analysen der darin vorkommenden rebellischen Räume in den Fokus rücken möchte. Unter rebellischen Räumen verstehe ich Räume, die durch Überlappung, Durchlässigkeit und Gegenwärtigkeit abseits geographischer und ethnischer Zuschreibungen bestehen und so einmal mehr die kulturelle Verortung und Positionierung der iranischen Diaspora aushandeln.

4.3.1 Botschaft

Die islamische Revolution 1979 in Iran dient den meisten Filmen der iranischen Diaspora als historischer Ausgangs-, Dreh- und Angelpunkt sowie als Referenzrahmen in der Beschäftigung mit Diaspora und ihren Folgen. Ein Spezifikum der iranischen Diaspora in den Vereinigten Staaten im Umgang mit dem Ereignis ist hierbei die in den Novembertagen des Jahres 1979 stattgefundenene Geiselnahme von Teheran, bei der iranische Studierende die US-Botschaft in Teheran stürmten und zweiundfünfzig Geiseln nahmen. Die durch die breite Medienberichterstattung forcierte feindliche Haltung führte laut Nilou Mostofi zu alltäglichen

Diskriminierungen von zu dem Zeitpunkt in den Vereinigten Staaten lebenden Iraner_innen: „The Iranian hostage crisis of 1979 and the following decade consisted of either direct or indirect bigotry, prejudice, and hatred toward Iranian immigrants in the United States“ (691). Gut zwanzig Jahre später beschäftigen sich zwei knapp hintereinander erschienene Spielfilme mit der Thematik – *America So Beautiful* und *Maryam* –, indem sie ihre Narrationen jeweils in der Zeit der Geiselnahme in Teheran und der Unruhen, die die Fronten zwischen den Vereinigten Staaten und Iran Ende der 1970er Jahre verhärteten, ansiedeln.

America So Beautiful von Babak Shokrian, ein im Jahr 2001 in den Vereinigten Staaten durch Mittel privater Sponsoren der iranischen Gemeinschaft in Los Angeles entstandener Film, erzählt die Geschichte von Hushang (Mansur), der mit der Hoffnung, schnelles Geld zu machen und den sozialen Aufstieg über die Beteiligung an einem Disco-Unternehmen zu erreichen, nach Los Angeles kommt. Das Intro beginnt mit gerasterten Fernsehbildern von der Inthronisierung des Schahs bis zu seinem Sturz, der Revolution und der Rückkehr Khomeinis nach Iran. Diese Bilder sind mit iranischer Musik unterlegt und suggerieren damit eine Verbindung zu Iran. Die Einblendung „Los Angeles, California, November 4, 1979. Americans Held Hostage. Day 1“ bettet die Handlung vollends in ihre räumliche, zeitliche und politische Dimension ein⁴⁸. Die Einblendungen „Day 2“, „Day 5“, „Day 6“ markieren in Folge einerseits Hushangs Ankunft und erste Schritte in den Vereinigten Staaten, parallel dazu aber auch die Ereignisse der Geiselnahme von Teheran, und verbildlichen damit die Gleichzeitigkeit zwischen den Ereignissen in Iran und jenen in der Diaspora, nicht zuletzt vor allem auch über die Einbettung der gerasterten Fernsehbilder von 1979, welche die Narration immer wieder unterbrechen. Zudem infiltrieren Fernsehreportagen und Radiosendungen der Ereignisse im Laufe des Filmes jeden diegetischen Ort, vom Auto über Restaurants und Cafés bis hin zur Wohnung von Lucy, einer Barkee-

perin (Diane Gaidry), mit der Hushang eine kurze Liebesbeziehung eingeht. Auch die Zeitung berichtet über die iranische Revolution und die Geiselnahme von Teheran. Alle für die späten 1970er Jahre relevanten Medien tragen im Film ihren Teil zur Übertragung feindlicher Stimmung bei. In einer Szene, in der Hushang und seine Freunde bei einer Raststation haltmachen, um kurz die Toilette zu benutzen, wird die ablehnende Haltung der Kellnerin nicht nur durch ihre Aussage: „The whole world is laughing at us. They don't respect us anymore. America for the Americans! Toilets for customers only!“, sondern vor allem durch die Berichterstattung über die Geiselnahme im Fernsehen über der Theke, die prominent ins Bild gesetzt wird, deutlich. Die Männer versuchen, sich gegen diese Medien- und Bilderflut wiederholt abzugrenzen, wie bei der gemeinsamen Autofahrt im Taxi von Parviz (David Diaan), bei der sie lieber Pläne für ihre Zukunft in den Vereinigten Staaten schmieden, als den Nachrichten im Autoradio zuzuhören, und es daher ausmachen. Das nächste Bild zeigt jedoch erneut die gerasterten Fernsehbilder von Khomeini und der Revolution und erlaubt so nicht an dem Pläneschmieden der Männer teilzunehmen, sondern markiert durch Nahaufnahmen die extreme Nähe und Bedrohung der Ereignisse in Iran für jene Iraner_innen, die in den Vereinigten Staaten leben⁴⁹. Diese Szene hallt im Epilog des Filmes wider: Die Überleitung von auditivem Nachrichtenmaterial aus dem Radio zu visuellem Nachrichtenmaterial aus dem Fernseher wird durch die Einblendung „483 days later ...“ eingeleitet: Hushang fährt, wie Parviz und Dutzende andere, denen ein sozialer Aufstieg nicht gelungen ist, Taxi. Die Fernsehübertragungen von Präsident Ronald Reagans Angelobung und der Freilassung der amerikanischen Geiseln in Teheran werden in dieser Szene durch einen ironischen Schwenk auf die Mini-Freiheitsstatue am Armaturenbrett von Hushangs Taxi konterkariert⁵⁰.

Im Film *Maryam* von Ramin Serry, einem Spielfilm aus dem Jahr 2002, bildet die Geiselnahme von Teheran den dramaturgischen und narrativen Rahmen für die Umwälzungen im Leben der Jugendlichen Maryam (Maryam Parris), die lieber „Mary“ genannt wird (Strohmaier, „Irangeles: Migration“). Durch die Geiselnahme von Teheran beginnen Klassenkamerad_innen und Nachbar_innen sich ihr und ihren Eltern (Shohreh Aghdashloo und Shaun Toub) gegenüber seltsam zu verhalten. Als dann auch noch ihr religiöser Cousin Ali (David Ackert) aus Iran für sein Studium zu ihnen zieht, ist das Chaos in ihrem Leben komplett. Der Film beginnt mit generisch sehr ähnlichen, teilweise den gleichen Fernsehbildern der Inthronisierung des Schahs bis zu seinem Sturz und der Machtübernahme Khomeinis. Die Bilder werden in diesem Fall jedoch von einem amerikanischen Popsong begleitet und konterkarieren dadurch die Geschehnisse in Iran mit der Lebensrealität von Mary in den Vereinigten Staaten. Denn ab dem Zeitpunkt, als sie aus dem Off sagt: „As far as I was concerned, Iran had nothing to do with me“, verstummen auch die zaghaften orientalistischen Setar-Töne, die noch am Anfang zu hören waren, und *Let the Good Times Roll* von der Band The Cars setzt ein. „The good times“ – die guten Zeiten für den Schah sind zu Ende, die guten Zeiten für Khomeini und die Revolutionäre in Iran beginnen, jene für die in den Vereinigten Staaten lebenden Iraner_innen sind, wie im Laufe des Filmes gezeigt wird, ebenfalls vorbei. Über die Tonebene verortet sich Mary kulturell ganz klar in den Vereinigten Staaten. Das Objektiv einer Handkamera zur Aufzeichnung der Schulnachrichten wird sichtbar, und „New Jersey – 1979“ wird eingeblendet⁵¹. Die Handlung wird in Zeit und Raum genau festgelegt. Zusätzlich zu den Fernsehbildern, welche auch in diesem Fall im Laufe des Filmes immer wieder die Handlung unterbrechen, werden außerdem immer wieder Inserts mit genauen Orts- und Zeitangaben eingeblendet: „Tehran November 4th“, „Tehran November 6th“ et cetera, und zeigen die Paral-

lelität beziehungsweise Simultaneität zwischen den Ereignissen in Iran und deren zeitgleichen Folgen für Marys Leben in den Vereinigten Staaten. Die geographischen (Iran/USA) wie medialen (Nachrichten/Filmdiegeese) Entitäten bleiben jedoch nebeneinander stehen und erlauben keine gelebte „cultural difference“ im Sinne Homi K. Bhabhas, keine Durchlässigkeit, keine Vermischung oder Entstehung dritter, hybrider Räume. Unter Hybridität verstehe ich hierbei keine reine Vermischung, sondern denjenigen Raum, der kulturelle Artikulation insofern erst ermöglicht, als dass er als Auslagerungsraum dient, in dem die Möglichkeit zur Rekonfiguration und Neuverortung erst gegeben wird.

Dies ist allerdings weder in *America So Beautiful* noch *Maryam* möglich. Die Ausstattung beider Filme setzt auf einen Retrostil, der die Einbettung in die späten 1970er Jahre abrundet: Ray-Ban-Brillen, enge bunte Hemden, Schlaghosen, stilechte Autos und Musik, alles ist minutiös durchorchestriert, die US-Botschaft in Teheran, der Ort der eigentlichen Rebellion, wird indes kein einziges Mal gezeigt. Diese Art von Film nennt der Literatur- und Kulturwissenschaftler Fredric Jameson „nostalgia film“, und er meint damit postmoderne Filme, die mit den Mitteln der Stereotypisierung arbeiten: „They show a collective unconscious in the process of trying to identify its own present the same time that they illuminate the failure of this attempt, seems to reduce itself to the recombination of various stereotypes of past“ (296).

Der Terminus *nostalgia* setzt sich aus den altgriechischen Wörtern *nóstos* („Rückkehr, Heimkehr“) und *álgos* („Schmerz“) zusammen und bezeichnet eine emotional geladene Sehnsucht nach Vergangenem oder der Vergangenheit. Um die Jahrhundertwende wurde er als spezielle Ausformung der Melancholie zur Bezeichnung eines Krankheitsbildes verwendet. Gemeinhin beschreibt der Begriff heutzutage in einem weitaus weniger klinischen Sinn Erinnerungen an früher oder „die guten alten Zeiten“. Diese Sehnsucht war bereits in der kulturel-

schichtlichen Epoche der Romantik am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein zentrales Motiv. Zu diesem Motivkreis gehörten auch das Wander- und das Reisemotiv sowie das Fernweh. In diesem Zusammenhang kam auch eine verstärkte kulturelle und nationale Reminiszenz alter Werte und Vorstellungen auf.

In diesem Sinne meint auch der *nostalgia film* kein historisches Abbild, sondern die Sehnsucht und Erinnerung nach einer erinnerten Vergangenheit: „Nostalgia film evokes a sense of the narrative certainties of the past [...], however nostalgia films do not attempt to recapture or represent the ‚real‘ past but are structured around certain cultural myths and stereotypes about the past“ (Jameson 116). Was im Falle von *America So Beautiful* und *Maryam* zum Tragen kommt, ist keine reine Sehnsucht nach vergangenen Zeiten, Orten oder Menschen, sondern die Filme entstehen und bestehen aus dem, was Arjun Appadurai „imagined nostalgia“ nennt, „nostalgia for things that never were“ (*Modernity at Large* 77). Fredric Jameson meint ferner:

An elaborated symptom of the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way. It cannot therefore be said to produce this strange occultation of the present by its own formal power, but rather merely to demonstrate, through these inner contradictions, the enormity of a situation in which we seem increasingly incapable of fashioning representations of our own current experience. (21)

Es geht in der Darstellung sowie ihrer filmischen Vergegenwärtigung von Vergangenem also in diesen beiden Filmen nicht um eine getreue Abbildung, vielmehr spiegeln die Ereignisse aus der Vergangenheit gewisse Ereignisse der Gegenwart wider. In diesem Sinne interpretiere ich beide Filme auch als Kommentar zur muslimfeindlichen und diskriminierenden Stimmung nach den Anschlägen des 11. September 2001 in New York City und Virginia. Nostalgie schaltet sich in diesem Fall als Ersatz ein, ermöglicht dadurch eine Abhandlung gegen-

wärtiger Phänomene unter dem Deckmantel von Vergangenen und dient so als Distanzierungs- beziehungsweise Falsifikationsmittel. Die Nostalgie tritt damit als kulturelle und darstellerische Praxis in den Vordergrund. Nostalgie als kulturelle Praxis verstanden ist damit nicht durch die ewige Sehnsucht nach einer Rückkehr ins Heimatland motiviert, sondern vielmehr durch das Verlangen, mit der Vergegenwärtigung der Vergangenheit eine Distanz zur diasporischen Lebensrealität herzustellen. Diese narrativen wie stilistischen Strukturen werden in *America So Beautiful* und *Maryam* auf zwei Ebenen dargestellt: erstens durch den Retrostil in Dekor, Kostüm und Musik der späten 1970er Jahre; und zweitens durch den Einsatz der die Handlungen immer wieder unterbrechenden Fernsehbilder, die durch die historischen Ereignisse die Figuren immer wieder an ihren Platz außerhalb (oder am Rande) der amerikanischen Gesellschaft erinnern.

Im Folgenden möchte ich anhand von Filmanalysen von Ali Samadi Ahadis *The Green Wave* und Arman T. Riahis *Schwarzkopf* darlegen, dass das narrative und ästhetische Nebeneinander, wie obenstehend beschrieben, in neueren Filmen der iranischen Diaspora filmischen Formen und Räumen gewichen ist, die stärker Überlappungen und Verflechtungen in den Blick nehmen und so rebellische Räume abseits und jenseits von Nostalgie kreieren.

4.3.2 Straße

Dreißig Jahre nach der islamischen Revolution ereigneten sich in Iran 2009 erneut populäre Aufstände. Nach der iranischen Präsidentschaftswahl am 12. Juni 2009 gab es in Teheran und anderen größeren Städten der Islamischen Republik Iran öffentliche Proteste und Demonstrationen gegen das amtlich bekannt gegebene Wahlergebnis, das dem bisherigen Amtsinhaber Mahmoud Ahmadineschad mit über sechzig Prozent die absolute Stimmenmehrheit bescheinigte. Die

Opposition unter den Präsidentschaftsanwärtern Mir Hossein Moussawi und Mehdi Karroubi warfen Ahmadinedschad massiven Wahlbetrug vor und forderten eine Annullierung der Wahl. Der Wächterrat schloss die Möglichkeit einer Neuwahl jedoch aus. Wegen der Farbe Grün, die zunächst an Handbändern, später auch an Schals und Kopftüchern der Demonstrant_innen sichtbar war, wurden die Unruhen schnell als „Grüne Revolution“ titulierte. Mit dem Slogan „Where is my vote?“ demonstrierten die Menschen gegen das amtlich bekannt gegebene Wahlergebnis. Der Staat reagierte mit Gewalt und Repression. Eine Bilder- und Videoflut der Demonstrationen und Auseinandersetzungen überschwemmte die sozialen Medien, quasi in Echtzeit konnte der Rest der Welt den Ereignissen auf Teherans Straßen folgen. Die populäre Aufstandsbewegung in Iran 2009 war, Asef Bayat zufolge, eine „incomplete revolution“ („A Wave for Life“), und so ging sie letztlich nicht als *Grüne Revolution*, sondern als *Grüne Bewegung* in die Geschichte ein. Der Begriff der Rebellion kann indes für die moderne Geschichte und Gegenwart Irans und der iranischen Diaspora, die im Angesicht der populären Aufstandsbewegung der Grünen Bewegung von 2009 einer kritischen Neubefragung bedürfen, nicht nur für eine gesellschaftliche, sondern vor allem auch für eine filmische Auseinandersetzung mit Transformationsprozessen produktiv gemacht werden. Der Straße kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu.

Als erstes Beispiel für rebellische Räume möchte ich daher auf Ali Samadi Ahadis 2010 in Deutschland produzierten Dokumentarfilm *The Green Wave* und der darin in mannigfaltiger Art und Weise vorkommenden Straßen eingehen. Der Film verhandelt die Grüne Bewegung in Iran auf verschiedenen visuellen Ebenen. Erstens mit dem für den Dokumentarfilm klassischen Mittel von Interviews mit Expert_innen, Talking Heads von außerhalb Irans lebenden Aktivist_innen: die Journalistin Mitra Khalatbari, der Blogger Mehdi Mohseni, der

ehemalige Milizionär Armin Farshad Ebrahimi, der Wahlkampfaktivist Babak (Pseudonym), die Rechtsanwältin Shadi Sadr, die Juristin und Friedensnobelpreisträgerin Shirin Ebadi, der schiitische Geistliche Mohsen Kadivar und der ehemalige UN-Ankläger Payam Akhavan. Eine weitere visuelle Ebene bildet das Internet-Material von YouTube-Videos, die Handyaufnahmen der Demonstrationen zeigen. Des Weiteren verwendet der Film Inserts mit ausgewählten Tweets von Menschen in Iran, die im Laufe des Filmes immer wieder die Handlung unterbrechen, kommentieren und ergänzen. Zu guter Letzt bilden die Animationen, in Form von Motion Comic, des in Deutschland lebenden Künstlers Ali Reza Darvish die visuelle Ebene für ausgewählte Texte von Blogger_innen aus Iran⁵², verkörpert durch eine weibliche Figur, Azadeh (Übersetzung: „Freidenkerin“), und eine männliche Figur – eingesprochen von den ebenfalls in Deutschland lebenden iranischstämmigen Schauspieler_innen Pegah Ferydoni und Navid Akhavan. Anhand der Analyse sieben kurzer Szenen möchte ich im Folgenden die Straße als kollektiven Raum, als gegenwärtigen Raum und als filmisch-transvergenten Raum konzeptualisieren.

Straße als kollektiver Raum

Filme, die die Bilder der Grünen Bewegung – wie *Green Days* von Hana Makhmalbaf (USA, 2009) und *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi (Deutschland, 2010) – oder des zwei Jahre später stattgefundenen Arabischen Frühlings – wie *Tahrir 2011: The Good, the Bad and the Politician* von Tamer Ezzat (Ägypten, 2011) und *The Square* von Jehane Noujaim (Ägypten, 2013) – direkt integrieren beziehungsweise kommentieren, bezeichnet Hamid Naficy als „internet cinema“. Er versteht darunter wechselseitige filmische Austauschprozesse, „whereby one film breeds other films, interviews, and reactions, creat-

ing a multilateral global echo chamber of voices and countervoices“ (*A Social History of Iranian Cinema* 336). Die Islamwissenschaftlerin Ilka Eickhof definiert sie in einer ähnlichen Stoßrichtung als „rebel documentaries“ und meint damit Dokumentarfilme, die Straßenkünstler_innen und deren Kunst im öffentlichen Raum im Zusammenhang mit populären Aufstandsbewegungen in einem Akt der Solidarität beleuchten: „Part of the motivation behind directing these documentaries might have been a sense of solidarity and the wish to support the struggle for the one, truthful narrative of *how things really were*“ (20; Hervorhebung im Original). Neben politischem Appell und Aktivismus sieht die Anthropologin Vanessa Marlog darin die Entstehung „neuer ethnologischer Filme“ begründet, die „nicht mehr nur Bilder zeigen, sondern von einer möglichen Kultur der Bilder erzählen“ (16), und auch Hamid Naficy bekräftigt das Potenzial für die Herausformung einer „new legitimate, artistic, and expressive form“ (*A Social History of Iranian Cinema* 448).

Menschen der iranischen Diaspora konnten über eine die sozialen Medien überschwemmende Flut unscharfer, verwackelter Bilder der Grünen Bewegung quasi in Echtzeit beiwohnen und darüber, so meine These, ihr ganz eigenes Verhältnis zu den Ereignissen in Iran sowie ihrer eigenen Position außerhalb Irans verhandeln. Einige dieser Videos fanden nicht nur virale Verbreitung, sondern wurden auch wieder verwendet, neu angeeignet und umgestaltet, wie beispielsweise jenes YouTube-Video, das auf knapp zweieinhalb Minuten den Tod der Demonstrantin Neda Agha Sultan zeigt⁵³: eine ohnmächtige Frau auf der Straße. Eine Person mit einer Handykamera läuft auf sie zu, um zu filmen, Männer beugen sich über sie und reden auf sie ein, Blut rinnt ihr aus der Nase und über ihr Gesicht, die Männer versuchen sie wiederzubeleben, doch sie stirbt noch vor Ort und vor laufender Kamera. „Where is our Neda?“, fragten daraufhin die Schilder der Grünen Bewegung.⁵⁴ Ein anderes YouTube-Video fragte „Where is this

place?“: ein schwarzes Bild, ebenfalls offenbar mit einer Handkamera aufgenommen. In der Mitte des Bildes flackern zerstreute Lichter, die die Umrisse eines Mehrfamilienhauses erahnen lassen. In der Ferne sind Rufe zu hören, und in der Nähe spricht eine Frauenstimme auf Farsi: „Where is this place? Where is this place where the blood of its youth is spread on the street, and some stand and pray on those same streets?“ Das schwarze Bild mit den zerstreuten Lichtern lässt den Ort buchstäblich im Dunkeln, die Straße in Nedas Video zeigt kein Straßenschild oder Gebäude – die Szenen könnten überall stattfinden⁵⁵. „Where is my vote?“, „Where is our Neda?“, „Where is this place?“: Fragen nach der Verortung von historischen und kulturellen Prozessen, nicht das Wie, sondern vor allem das Wo steht in diesen Videos im Zentrum. Beide Videos kommen, prominent in die narrative wie zeitliche Mitte des Filmes gesetzt, auch in *The Green Wave* vor. Die Straße spielt in beiden Videos eine große Rolle, da sie zum Raum der Rebellion, der Gegen-Rebellion und Gewalt und letztlich auch der geteilten Erfahrung jener, die außerhalb Irans waren, wird.

Die zunächst euphorische Massenmobilisation und das Einnehmen jener Straßen wird in einer animierten Sequenz durch eine Szene aus grob kolorierten Bildern eröffnet: Ein junger Mann kommt auf der Straße auf Azadeh zu, die als freiwillige Helferin bei der Massenkundgebung von Moussawi Flyer verteilt. Er fragt, ob er auch helfen könne (Abb. 5.1). Ein weiterer junger Mann wird hinter ihm eingeblendet, gefolgt von einer jungen Frau sowie zwei weiteren Helferinnen (Abb. 5.2, 5.3, 5.4 und 5.5), bis eine Überblendung das Animationsbild über den Realfilm von Aufnahmen aus dem Stadion der Massenkundgebung legt (Abb. 5.6) und so das Ausmaß der Mobilisation vom animierten Raum in den Realfilm-Raum leitet, die animierten Figuren verschwinden dabei in der realen Masse, bis nur mehr diese zu sehen ist (Abb. 5.7).



Abb. 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5, 5.6 und 5.7 *The Green Wave*, „Vom Individuum zur Masse“, Deutschland 2010

Dazwischen schneidet der Film immer wieder auf Talking Heads mit Expertenmeinungen und blendet Tweets ein. Mitra Khalatbari sagt: „Der Anlass war nicht so wichtig. Hauptsache, die Menschen konnten zwei, drei Wochen auch mal lachen, bis morgens auf der Straße sein und lautstark die Parolen rufen, die sie wollen.“⁵⁶ Damit hebt sie die Funktion der Straße als nicht nur politischen, sondern vornehmlich kollektiven Raum sozialer und menschlicher Interaktion hervor. Der Grundgedanke ist hierbei jener, der auch schon in Henri Lefebvres *La Production de l'espace* formuliert wurde, nämlich, dass Raum als Produkt sozialer Handlungen entsteht beziehungsweise durch Handeln erst erzeugt wird (167). Auch Armin Farshad Ebrahimi kehrt in der Sequenz hervor: „Ich kenne Leute, die zehn bis zwanzig Tage ununterbrochen auf der Straße waren.“⁵⁷ Der Film vereint durch die innersequenzielle Überblendung von Animation zu dokumentarischen Bildern alle visuellen Ebenen des Filmes. Die Rebellion bezieht sich in diesem Fall daher nicht nur auf die inhaltliche Ebene der politischen Opposition der Moussawi-Anhänger, mit denen dieser Diasporafilm eindeutig sympathisiert, sondern vor allem auf die filmische Ebene der Montage, denn der Montage kommt hierbei ein reflexives Moment zu. Der Filmwissenschaftler François Niney drückt dies folgendermaßen aus:

Die reflexive Magie der filmischen Montage besteht darin, die offensichtlichen physischen Raum-Zeit-Zusammenhänge entsprechend den (assoziativen) Modalitäten der Welt der Ideen zu behandeln; und umgekehrt bedeutet es, unseren Phantasmagorien und den Phantomen, die unsere Geschichte heimsuchen, einen Körper (einen augenscheinlich ‚realen‘ Körper) verleihen zu können. (118)

Damit trägt die Montage in dieser Sequenz zur Sinnstiftung im Zusammenspiel von Bild- und Tonebene bei.

Der öffentliche Raum der Straße, der spontane Formen der Kollektivität ermöglicht, trägt wiederum zu dem bei, was der Politikwissenschaftler Benedict Anderson „an imagined political community“ (6) nannte. Sein Begriff bezieht sich auf eine Definition von Nation, die von Gemeinschaft charakterisiert und durch sie imaginiert wird:

It is imagined as a *community* because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings. (7; Hervorhebung im Original)

Die visuelle Ebene der YouTube-Videos zeigt im Laufe des Filmes diese Gemeinschaft in allen Formen und Varianten: scharf, unscharf, verwackelt, in Panoramashwenks als Masse oder in Nahaufnahmen einzelner Körperteile, wie Köpfe, Arme und Beine oder gar Schatten. Zwei dieser Videos zeigen die von Anderson postulierte „horizontal comradeship“ besonders eindrücklich über ein langes grünes Tuch, unter welchem sich die Demonstrant_innen schützend versammeln. Die erste Szene wird nacheinander aus drei verschiedenen Kameraperspektiven gezeigt: aus der Vogelperspektive, wodurch die raum- und straßenfüllende Länge des Tuches und damit auch die Masse gezeigt wird (Abb. 5.8); aus der totalen Obersicht, die das grüne Tuch vertikal ins Zentrum der Bildmitte rückt (Abb. 5.9), und von vorne, wobei das Tuch von zwei Männern gehalten wird (Abb. 5.10).



Abb. 5.8, 5.9 und 5.10 *The Green Wave*, „Grünes Tuch I“, Deutschland 2010

Wenig später wird das grüne Tuch erneut, diesmal in einem anderen Video, sukzessive in zwei verschiedenen Kameraperspektiven gezeigt: in einer Nahaufnahme, die wieder zwei das Tuch haltende Männer zeigt (Abb. 5.11), und von der Seite, entlang eines Spaliers, den die Vorbeiziehenden bilden und die das Tuch wieder, diesmal horizontal, in den Bildmittelpunkt stellen (Abb. 5.12).



Abb. 5.11 und 5.12 *The Green Wave*, „Grünes Tuch II“, Deutschland 2010

Die der populären Aufstandsbewegung ihren Namen verliehene Farbe Grün, welche neben Armbändern, Kopftüchern und Schals in diesen Szenen in Form des Tuches in Erscheinung tritt, war ein wichtiges Symbol, wie auch der Iranist Marzyar Lotfalian in seinem Zeitschriftenartikel „Aestheticized Politics, Visual Culture, and Emergent Forms of Digital Practice“ unterstreicht: „That helped create a social mood, a force that unified people and objects for a shared yet heterogeneous experience of diverse political forces“ (1387). Auch Azadeh sagt, einen Blogbeitrag vom 08. Juni 2009 zitierend, in einer Szene darüber: „Ich liebe diese grünen Farben, all diese grünen Schals und Armbänder auf den Straßen. Sie bedeuten Gemeinschaft, Einheit; bedeuten, dass die Leute nicht gleichgültig sind [...]. Diese Farbe ist ein Zeichen von Anwesenheit.“⁵⁸ Die populäre Aufstandsbewegung in Iran hatte keinen zentralen öffentlichen Platz, wie dies in den meisten zwei Jahre später folgenden populären Aufstandsbewegungen der Fall war (Tahrir-Platz in Kairo, Sintagma-Platz in Athen, Gezi-Park in Istanbul, Maidan-Platz in Kiev, Zuccotti-Park in New York, Puerta del Sol in Madrid et cetera), sehr wohl jedoch eine Farbe, mit der die Straßen als kollektiver Raum der Rebellion markiert wurden. Das letzte Bild des Filmes schließt daher in einem Akt des Zelebrierens dieses kollektiven Raumes mit dem erneut gezeigten grünen Tuch und zwei aus einem fahrenden Auto herausgestreckten Armen.

Asef Bayat differenziert im Zusammenhang mit populären Aufstandsbewegungen im öffentlichen Raum zwischen „street politics“ und „political streets“ (*Life As Politics* 161–240). „Street politics“ meint demzufolge nicht die bloße Vereinnahmung der Straße als sozialen Raum der Rebellion durch die Formierung von Kollektiven, sondern:

„Street politics‘ enjoys another dimension, that is, it is more than just about conflict between the authorities and the de-institutionalized or ‚informal‘ people over the active use of public space and the control of public order. Streets as

spaces of flow and movement are not only where people protest, but also where they *extend* their protest beyond their immediate circles to include also the unknown, the ‚strangers‘ who might espouse similar, real or imagined, grievances. (211–12; Hervorhebung im Original)

Vielmehr würde die Straße dadurch eine Wirkmacht entfalten, die auch andere einschlieÙe. Im Falle der Grünen Bewegung in Iran 2009 waren dies die außerhalb Irans lebenden Menschen, die durch den medialen Austausch ihre ganz eigene Beziehung zu den Ereignissen herstellen konnten. Ergo meint „political street“ die symbolische ÄuÙerungsform der Straße als politisches Moment:

Political street signifies the collective sensibilities, shared feelings, and public judgment of ordinary people in their day-to-day utterances and practices, which are expressed broadly in the public squares – in taxis, buses, shops, sidewalks, or more audibly in mass street demonstrations. (212; Hervorhebung im Original)

Mit Asef Bayat argumentiere ich, dass die durch YouTube-Videos kreierte Straße im Film nicht bloÙer Schauplatz der Grünen Bewegung in Iran ist, sondern ein medialer Raum, der auch Menschen außerhalb Irans inkludiert. In diesem Sinne entstand die „imagined community“ nicht nur bei jenen, die auf den Straßen waren und in den Videos gezeigt werden beziehungsweise diese hergestellt haben, sondern auch bei jenen, die außerhalb Irans mit der Bewegung sympathisierten und die Videos durch die sozialen Medien rezipierten beziehungsweise, wie im Film *The Green Wave*, adaptierten und weiterverbreiteten.

StraÙe als gegenwärtiger Raum

Jene Kommentare – in Form von Erinnerungen oder Beobachtungen – von außen, die Kompilation von Handyaufnahmen, die in den sozialen Medien zum

Zeitpunkt der Produktion des Filmes auffindbar waren, sowie die Animationen des vermeintlich Unzeigbaren bilden eine Collage aus Bildmaterial, welches zwar dokumentarischen Charakter aufweist, jedoch bezeichnenderweise nicht direkt in Iran gedreht wurde. Vor allem die Ebene der Animation rückt den Film damit in die Nähe von Ari Folmans 2008 produziertem Dokumentarfilm *Waltz with Bashir*, der die Erlebnisse israelischer Soldaten im Libanonkrieg 1982 in einem Akt individueller und kollektiver Trauma-Bewältigung erzählt. Hans Jürgen Wulff identifiziert darin fünf multimodale Erzählstrategien: Essentialisierung, Karikaturisierung, Grotteskisierung und Absurdisierung, Verschiebung und Transformierung („Der Schock des Realen“). Im Gegensatz zu *Waltz with Bashir*, der erst am Ende Realfilm verwendet und somit, wie Hans Jürgen Wulff es ausdrückt, zum „Schock des Realen“ bei den Zusehenden führt, ist *The Green Wave* von einem ständigen Hin und Her zwischen Animation und Realfilm in Form von Internet-Material geprägt.

Bereits die erste Szene des Filmes nach dem Intro zeigt dies auf eindrückliche Weise: Die männliche Animationsfigur sitzt auf der Rückbank eines Taxis. Sein Blick aus dem Fenster wird durch Realfilmaufnahmen an vorbeiziehenden Geschäften und Fußgänger_innen dargestellt. Das Taxi sowie seine Insass_innen sind wie er selber animiert (Abb. 5.13). Sie reden über die bevorstehenden Präsidentschaftswahlen und führen damit auch die Zusehenden in die Vorgeschichte der Grünen Bewegung ein. Von einer frontalen halbnahen Aufnahme, die das Innere des Taxis zeigt, wird über die Windschutzscheibe des Taxis eine Überblendung auf die noch nicht mit Demonstrant_innen bevölkerte Straße gemacht. Die Perspektive geht durch die Windschutzscheibe, was aus der Reflexion der noch im Bild zu sehenden animierten Figuren erkennbar ist (Abb. 5.14).



Abb. 5.13 und 5.14 *The Green Wave*, „Taxi“, Deutschland 2010

In einer anderen Szene wird Azadeh ebenfalls über eine Überblendung, diesmal in umgekehrter Weise, nämlich des Realfilmes auf die Animation, eingeführt (Abb. 5.15). Die Vorstellung ihrer Person endet mit einem Blick von ihr – und damit der Zusehenden – aus dem Fenster ihrer Wohnung auf die von Menschen volle Straße und leitet so zurück auf den Realfilm und ein weiteres YouTube-Video über (Abb. 5.16).



Abb. 5.15 und 5.16 *The Green Wave*, „Vorstellung Azadeh“, Deutschland 2010

Innen und außen, Taxi/Wohnung und Straße, Individuum und Kollektiv sind in diesen beiden Szenen nicht klar bestimm- und ausdifferenzierbar. Genaue Zuschreibungen wie beispielsweise Traum/Hoffnung/die Guten sind animiert und Realität/Gewalt/die Bösen sind nicht animiert – oder umgekehrt – sind nicht möglich. *The Green Wave* nutzt durch die innersequenziellen Überblendungen Animation und Realfilm abwechselnd so, dass ein Raum im Raum entsteht, der

sich genauen Zuschreibungsmechanismen entzieht. Hans Jürgen Wulff drückt das folgendermaßen aus: „Blendentechniken zeigen, was sie zeigen – aber sie zeigen auch, dass sie zeigen. [...] Blenden enthalten so ein reflexives Moment, sie verweisen auf die Tatsache der Darstellung durch den Film und auf die Filmwahrnehmung selbst“ (Wulff, „Visuelle Reflexivität“ 9). Zur Verwendung von Animation im Dokumentarfilm meint er:

Die Eindringlichkeit dessen, was man sieht, steigt. Nicht fällt. Man könnte ja annehmen, dass die offensichtliche Nicht-Realität dessen, was man sieht, das Reale aus dem Bewusstsein des Zuschauers verdrängen würde. Aber die Tatsache, dass es um Realität geht, bleibt immer bewusst. Das Reale hängt nicht am Photographischen. („Der Schock des Realen“ 2)

Die Kombination und das Zusammenspiel von Überblendung und Animation führen in diesen Szenen und im Film generell einen dokumentarischen Gestus mit.

Der Scheibe kommt dabei meines Erachtens eine besondere Funktion zu: Für den politischen Aktivismus, das subversive Handeln – sowohl derer, die in Iran Teil der Grünen Bewegung waren, als auch und vor allem für diejenigen, die in der Diaspora die Bewegung unterstützten – bleibt die Scheibe ein undurchdringliches Medium, durch welches nicht hindurchgegangen oder gegriffen werden kann. So trennt die Scheibe zwei Räume, Innen und Außen, Iran und Diaspora. Für die Wahrnehmung jedoch, zumindest für das Sehen, ist die Scheibe ein durchlässiges Medium, als Grenze praktisch unsichtbar. Die Scheibe selbst bleibt unwahrnehmbar, lässt aber sehen, was auf der anderen Seite ist. Hierbei nimmt sie die Funktion eines Portals ein und bietet als solches im Sinne Homi K. Bhabhas „cultural diversity“ die Möglichkeit eines hybriden Raumes. Der hybride Raum, der hier konzipiert wird, ist ein Raum transportabler Screens,

dem ein Moment des Utopischen innewohnt, nämlich der geteilten Erfahrung. Diese Doppelfunktion der Scheibe – getrennt und verbunden zugleich – ist für die in der Diaspora lebenden Menschen das Portal zu den Ereignissen in Iran, denn als Portal ist sie in der Lage, mehrere geographische wie mediale Räume zu vereinen und miteinander in Beziehung zu setzen. Die Scheibe lädt die Gegenwart auf, und diese besondere Simultaneität kann sich auch in einer räumlichen Ausdehnung dessen artikulieren, was die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack „Gegenwärtigkeit“ nannte: eine Vielzahl von Intentionen und Situationen doppelter Bildführung, Überblendung oder Montage:

Die für das Kino charakteristischen Doppel-Strukturen – zugleich Vorstellung und Darstellung zu sein, sehendes Subjekt und sichtbares Objekt, von Vergangenheit und Zukunft erfüllte ‚Gegenwärtigkeit‘, beständiges ‚Werden‘, welches zeitliche Heterogenität in verkörperter Erfahrung synthetisiert – all das macht aus dem isolierten und unerfüllbaren Raum eine erfüllte, konkrete Welt. (423)

Weil sie durchlässig und trennend zugleich ist, konstituiert die Scheibe in beiden Szenen einen gegenwärtigen Raum der Bewegung und der Berührung, einen Raum, der Tiefe hat und eine Konstruktion aufweist, der nicht bloß das Sehen und Sichtbar-Werden ermöglicht, sondern auch spezifische Situationen wie die Grüne Bewegung nicht nur als Medienecho oder Erinnerung vermittelt, sondern für die Diaspora gegenwärtig macht:

In seinem Zusammenwirken mit der Film-Zeit ist der Film-Raum zugleich parzelliert und kompakt, wird er zugleich von innen und von außen erfahren. ‚Gegenwärtigkeit‘ hat hier viele Orte – sie kann sich in das ‚Da‘ vergangener und zukünftiger Situationen verlagern und diese Verlagerungen von einem ‚Hier‘ aus steuern [...]. Die Parzellierung der Räume und die Diskontinuität der Zeiten artikuliert sich in der Verschiedenheit der Aufnahmen und Szenen. (423–24)

Waren Taxi und Wohnung in Filmen des neuen iranischen Kinos von Abbas Kiarostami oder Jafar Panahi noch das notwendige Mittel, um öffentliche und private Sphäre voneinander zu trennen, so bildet die Scheibe hier, im Sinne Will Higbees *cinema of transvergence*, ein transvergierendes Interface, welches (trans)nationale Grenzen überschreibt. Von der Scheibe zum Bild, das wiederum zur Scheibe wird, stellt sich so die Frage nach der Zugänglichkeit von Bildern selbst.

Straße als filmisch-transvergenter Raum

The Green Wave endet mit einer Sequenz, in der die aus dem Gefängnis entlassene Azadeh, zunächst in einer totalen und gefolgt von einer nahen Einstellung, vor den Bergen an der iranisch-türkischen Grenze (Abb. 5.17 und 5.18) – ein Motiv, welches auch in anderen Filmen wie *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* (USA, 1989) und *Ein Augenblick Freiheit* (Österreich/Frankreich, 2008) vorzufinden ist – zu sehen ist und sich fragt, ob sie nach der Niederschlagung der Grünen Bewegung außerhalb Irans mehr bewirken könne. Nach einem Schnitt wird Shadi Sadr in einer Nahaufnahme gezeigt, die sich ebenfalls die Frage stellt, welche Rolle sie künftig spielen und ob dies innerhalb oder außerhalb Irans sein kann (Abb. 5.19 und 5.20). Die Gegenüberstellung beider Frauen, der animierten und der realen, sowie des Grenzgebietes, den die Berge topographisch wie symbolisch darstellen, verbindet filmisch Iran und Diaspora.

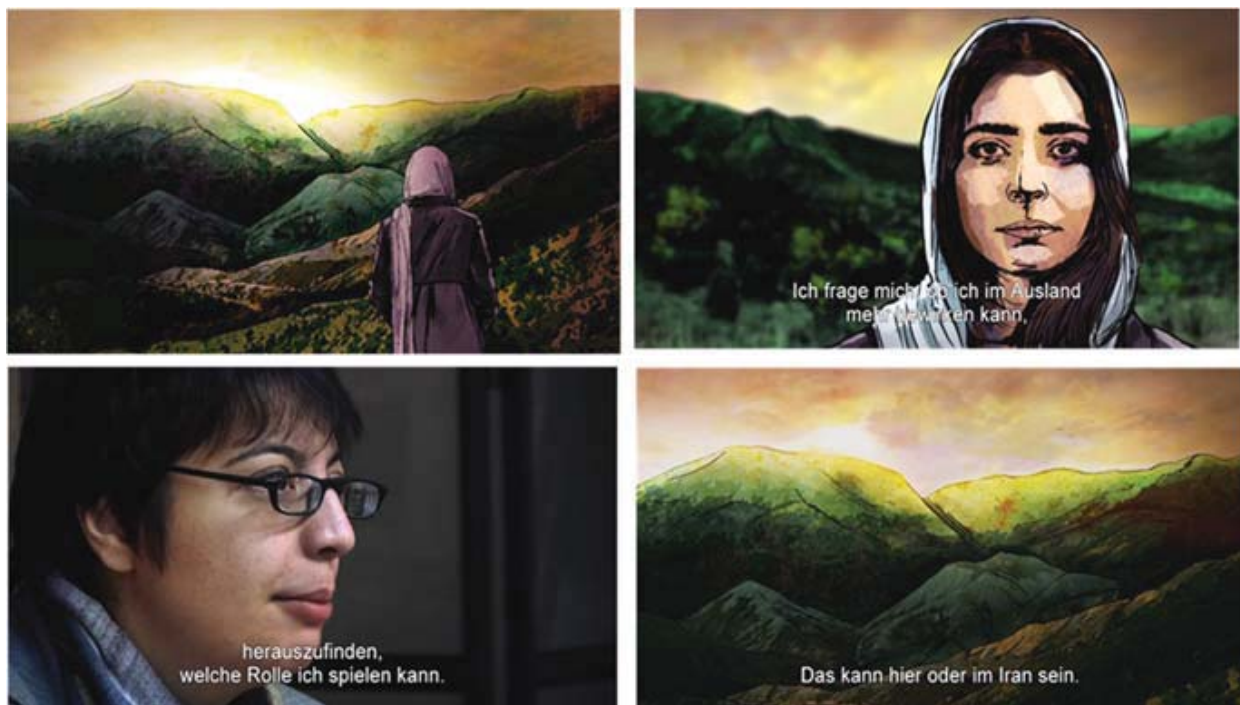


Abb. 5.17, 5.18, 5.19 und 5.20 *The Green Wave*, „Azadeh und Shadi Sadr“, Deutschland 2010

Benedict Anderson argumentiert, dass „every successful revolution has defined itself in *national terms* [...] and, in so doing, has grounded itself firmly in a territorial and social space inherited from the prerevolutionary, past“ (2; Hervorhebung im Original). Dieser soziale Raum war in der Grünen Bewegung die reale und symbolische Straße. Benedict Anderson meint ferner:

The spontaneous distillation of a complex ‚crossing‘ of discrete historical forces; but that, once created, they became ‚modular‘, capable of being transplanted, with varying degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains, to merge and be merged with a correspondingly wide variety of political and ideological constellations. (4)

Als kollektiver Raum ist die Straße, so haben die Analysen gezeigt, filmisch auf solch mannigfaltige Art und Weise in Erscheinung getreten, dass sie als komplexes Element in einem Gesamtsystem historischer wie sich verändernder filmischer Transformationsprozesse zu verstehen ist. Als gegenwärtiger Raum fand

die Straße Eingang in die Diaspora, die, als prozessualer Raum begriffen, sich dadurch neu positioniert und konstituiert.

Durch eine erhöhte Mediensensibilität stellt der Film daher die Frage nach dem Verhältnis zwischen Nation und Diaspora neu. Mit Benedict Anderson argumentiere ich hier, dass der Begriff der Nation als kulturelles Artefakt zu verstehen ist: „Nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word’s multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind“ (4). Der Montage kommt hierbei, um erneut François Niney zu bemühen, die Funktion zu, „nicht in einer (unerreichbaren) Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Ereignis, sondern in der Interpretation (ob nun stichhaltig oder nicht), die sie damit montiert“ (Niney 127), zu fungieren. Diaspora rekonfiguriert sich durch die Montage in *The Green Wave* in Referenz zu Iran immer wieder neu. Über die audiovisuelle Praxis in den sozialen Medien werden dadurch Verbindungen hergestellt, Nationales und Transnationales zugunsten von Transvergenz überwunden.

The Green Wave zeigt so, wie Film Räume verschiebt, öffnet und überschreibt. Durch diese Überschreibungen lässt sich beobachten, wie Medien kollektive Räume schaffen und Gemeinschaften bilden. Der Farbe Grün kam dabei eine gewichtige Rolle zu, da sie vom Film, prominent in den Titel gesetzt, nicht nur zum Zeichen politischer Solidarität aufgenommen und eingesetzt wird, sondern um einen eigenen (dritten) medialen Aushandlungsraum zu kreieren. Diaspora, über Medien gedacht, ermöglicht also, sie als eine Mediengemeinschaft in Weiterentwicklung von Homi K. Bhabhas Konzept des dritten Raumes sogar als einen vierten Raum kultureller (Neu-)Verortung zu konzipieren. Dieser vierte Raum schließt Zeit, Raum, Kultur und Medien ein. Das Ideal, sich zu solidarisieren, geht meines Erachtens in Anlehnung an Ilka Eickhofs „rebel

documentaries“ einher mit einer Aufwertung der eigenen Lebensrealität, des eigenen Images als iranischstämmiger im Westen lebender Mensch:

The young educated male/female artist/revolutionary/rebel is an object of consumption because we ascribe a certain meaning to it: the signification works, telling a story that is widely accepted to manufacture commonality. The interest for ‚the rebellious Other‘ was accompanied by a hope for a change from abject representations that were prevalent post 9/11, and indeed these new images of the revolutionary rebel were far from the usual pictures of ‚the Muslim‘. (Eickhof 20)

The Green Wave ist kein Film über die Grüne Bewegung in Iran, sondern ein Film über den Umgang der iranischen Diaspora mit der Grünen Bewegung in Iran. Sie verhandelt darin ihre eigene Position und ihren eigenen Handlungsspielraum, ihr Verhältnis zu Iran und ihre eigene kulturelle Verortung, und dies nicht nur über Kommentare und Interviews von außen, sondern letztlich, so haben die Analysen gezeigt, über rebellische, diasporafilmische Räume.

4.3.3 *Tonstudio*

Als zweites Beispiel für rebellische Räume möchte ich auf den 2011 in Österreich produzierten Dokumentarfilm *Schwarzkopf* von Arman T. Riahi, der Leben und Schaffen des iranischstämmigen und in Wien lebenden Rappers Nazar (bürgerlicher Name: Ardalan Afshar) zum Inhalt hat, und das darin vorkommende Tonstudio näher eingehen.

Tonstudio als Raum der Stimme

Die Lebensrealität einer Gruppe männlicher Jugendlicher und einer weiteren Gruppe männlicher Grundschulkinder in Wien, die allesamt migrantischen und sozial prekären Hintergrund haben, erweitert die Narration über die Biographie des Rappers hinaus. Die Auswahl der Darstellung dieser drei Generationen erklärt Regisseur Arman T. Riahi wie folgt: „Es war mir von Beginn an sehr wichtig, eine gesellschaftliche Entwicklung zu zeigen und ein Milieu zu studieren, statt einfach nur ein Einzelschicksal herauszuheben“ („Interview“). Der Film ist durch die Darstellung eines Musikers als Protagonist mit dem Musikfilm, genauer der Rockumentary⁵⁹, zwar verwandt, rückt jedoch durch den Anspruch, ein Milieu zu zeigen, stärker in die Nähe von Bill Nichols Dokumentarfilm-Modus der *performative documentary*:

Performative documentaries try to give representation to a social subjectivity that joins the general to the particular, the individual to the collective, and the political to the personal. The expressive dimension may be anchored to particular individuals, but it extends to embrace a social, or shared, form of subjective response. (133)

Das Performative⁶⁰ bezieht sich in diesem Fall nicht nur auf den „Aufführungscharakter von Kultur“, sondern vielmehr auf die „Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft“ (Fischer-Lichte 29). In diesem Sinne geht es auch in *Schwarzkopf* um das Herstellen von Bezügen zwischen dem individuellen Standpunkt von Nazar (Farsi für: „Meinung“) und dem kollektiven Standpunkt des sozialen Wiener Milieus. Ausgangspunkt dafür bleibt jedoch Nazar selbst, der sich im Laufe des Filmes immer wieder in Rückschau seines eigenen Lebens zu Wort meldet und über die Flucht mit seiner Familie aus Iran, seine Kindheit im zehnten Wiener Gemeindebezirk, seine Zeit im Gefäng-

nis und den Stellenwert seines künstlerischen Schaffens und seiner Fans berichtet.

Seine Stimme begleitet aus dem Off die dokumentarischen Aufnahmen mit Jugendlichen und Grundschulkindern, überlagert dadurch zeitlich Nahes und zeitlich Fernes, Gegenwart und Vergangenheit, erwachsenes, jugendliches und kindliches Ich. François Niney meint zur Stimme im Dokumentarfilm allgemein: „Über die Bilder spricht die Stimme nicht nur als (repräsentierte) Welt, sondern als von einem bestimmten Standpunkt aus gemachte Aufnahmen, der auch von möglichen anderen ausgeht“ (Niney 147–48). Die Funktion von Nazars Stimme hat auch in diesem Film keinen bloß informativen/bezeugenden Charakter, vielmehr verbindet sie verschiedene Bilder und damit auch Lebensrealitäten miteinander. Dadurch wird Nazars Stimme zu einem, so möchte ich mit François Niney argumentieren, überaus aktiven filmischen Element:

Die Stimme ist nicht mehr anonym, sondern persönlich; es ist die Stimme eines ‚Ich‘, und selbst wenn es keinen Namen hat, handelt es sich doch um die Stimme der Bilder, von jenem oder jenen, die die Bilder gemacht haben, die sie an mich richten, nicht eine über die Bilder gelegte passive *voice over*. (147; Hervorhebung im Original)

Nazars Stimme tritt im Film überdies in einer zweiten Form in Erscheinung, und zwar durch die inner- wie außerdiegetische Darstellung seines Rap-Gesanges. Die erste Tonstudio-Sequenz in Berlin wird mit einem Bildausschnitt eines kleinen neonbeleuchteten Fensters aus einer es dadurch zur Geltung bringenden leichten Untersicht eingeläutet (Abb. 6.1). Es ist das einzige Fenster in der kahlen grauen Wand, dahinter sind die Köpfe von Nazar und einem weiteren jungen Mann, der sich später als dessen Produzent entpuppt, erkennbar. Der Schnitt führt den Film in das Innere des Tonstudios, genauer in den Aufnahme-raum zum rappenden Nazar. Erneut in einer leichten Untersicht wird eine De-

tailaufnahme seines sich durch das Rappen bewegenden Mundes gezeigt (Abb. 6.2 und 6.3). Die Kombination aus der das Dargestellte bereits vergrößernden Untersicht und der Detailaufnahme stellt die Bedeutung des Mundes und somit den Raum der Stimme maximal heraus: Rap ist Nazars Lebensinhalt, die Stimme jedoch ist hierbei auch das filmische Mittel, um in einen Austauschprozess zwischen Bild-, Ton- und Wahrnehmungsebene zu treten. Nachdem Nazar die letzten Zeilen – „Denn ich bin, NAZ-King. Punkt. Still.“ – seines Raps gesungen hat, bleibt nur mehr die Detailaufnahme des seine Stimme aufnehmenden Dispositives, das Mikrofon, sichtbar (Abb. 6.4).

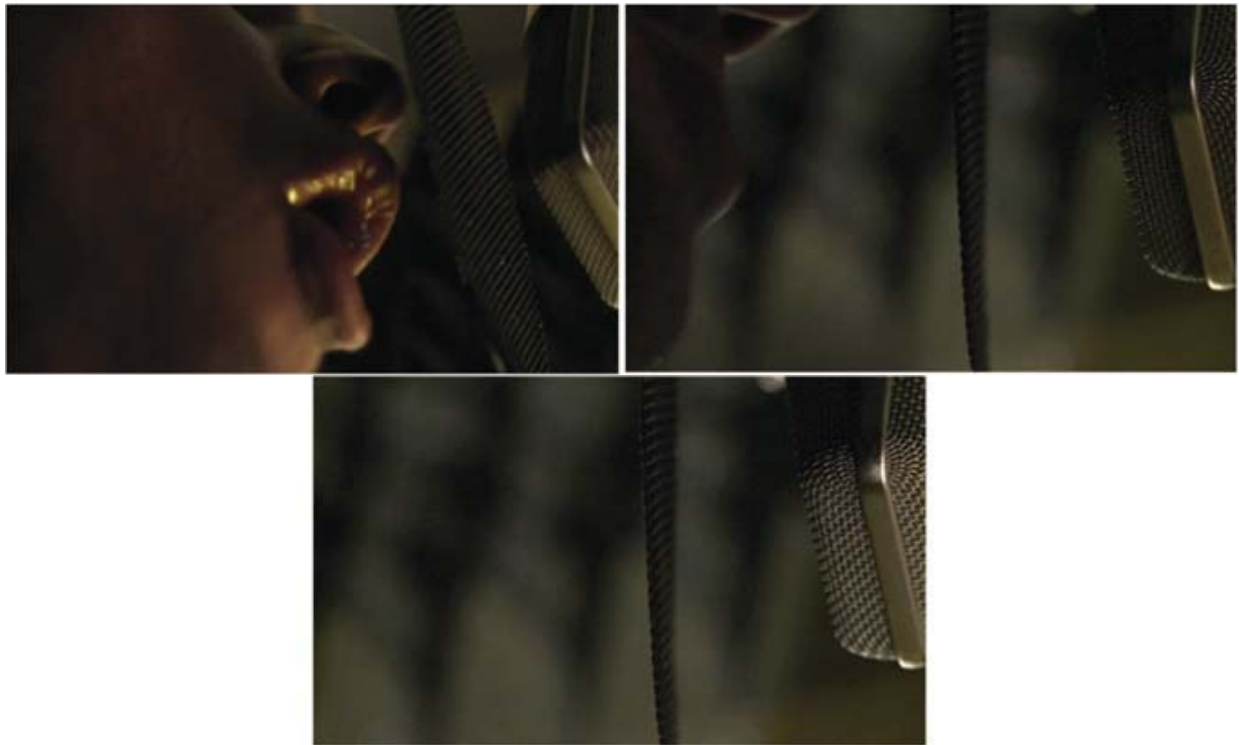


Abb. 6.1– 6.4 *Schwarzkopf*, „Stimme und Mikrofon“, Österreich 2011

Die technische Reproduzierbarkeit der Stimme findet durch den nächsten Schnitt, der in einer halbtotalen Einstellung den Regieraum mit der zugleich trennenden und verbindenden Glasscheibe, in der sich ein PC-Bildschirm spiegelt, ihr Pendant: Die Stimme wird vom Produzenten am Mischpult mit Tonspu-

ren unterlegt, „gemischt“ und bearbeitet, wodurch das Tonstudio nicht nur zum Raum der Stimm-Aufnahme, sondern auch zu einem Raum der Stimm-Bildung und -Wiedergabe wird. François Niney meint zur Dialektik der Stimme als zugleich hör- und sichtbares filmisches Element Folgendes:

Des Weiteren macht die Stimme des Ich eine überaus poetische Dialektik zwischen den tatsächlichen und anderen möglichen Bildfeldern erfahrbar, die auch hätten gefilmt werden können oder die die Sprache (aber auch die Musik) evoziert oder imaginativ entwirft. Andere mögliche Aspekte oder Assoziationen auf diese Weise verständlich zu machen, bedeutet eine Öffnung zum Virtuellen, zur Möglichkeitsform [...]; das führt – jenseits des gegenwärtig-faktischen Bildes – eine imaginäre und poetische Dimension ein, die das Wahrnehmungsfeld um die Reflexion des Zuschauers erweitert, anstatt es auf die begrenzte Realität des rein Sichtbaren zu reduzieren. (148)

Die Szene zeigt nicht bloß den dokumentierenden Akt der Entstehung von Rap-Musik oder den sprichwörtlichen Blick hinter die Kulissen durch die Betrachtung des Künstlers bei der Arbeit, vielmehr wird in der Bildgestaltung die Wandlung von Nazars Stimme vom kommentierend-erzählenden Ich zum performenden und zugleich performativen Ich gezeigt. Der Produzent kommentiert, sichtlich von Nazars Rap angetan, die Aufnahmesituation mit einer rhetorisch gemeinten Frage, auf die er sogleich auch selber eine Antwort gibt: „Wer ist dieser krasse Nazar? Das ist ein Super-Rapper!“ Nazar selbst setzt, einen persischen Akzent nachmachend, trotzdem zu einer ironischen Antwort an: „Voll die geile, persisch... voll die...“, die er allerdings in einem Halbsatz stehen lässt, da er vom Produzenten mit den wiederholenden Worten: „Voll der geile Super-Rapper!“ unterbrochen wird. Deutlich wird in diesem kurzen Dialog, dass für den Produzenten Nazars Stimme und sein Können als „Super-Rapper“ und nicht sein ethnischer Ursprung im Vordergrund stehen. Bildgestalterisch wird dies aus

der Kameraperspektive, die den Produzenten und den Regieraum mit den Instrumenten in den Bildmittelpunkt und Nazar im Aufnahmeraum in den Bildhintergrund stellt, klar, die so einmal mehr das Tonstudio als einen nicht nur technischen, sondern auch filmischen Raum der Stimme konzipiert.

Tonstudio als postmigrantischer Raum

Regisseur Arman T. Riahi beschreibt den soziohistorischen Hintergrund seines Filmes und seiner Protagonisten in einem Interview wie folgt:

Es gibt einen Paradigmenwechsel in der Gesellschaft, der vor allem für Menschen der ersten Generation mit Migrationshintergrund, die aus anderen Kulturen kommen, schwierig zu verstehen ist: die Jugendlichen wachsen unter komplexen Umständen auf, die mit ihren Wertevorstellungen nicht vereinbar sind, nicht verständlich sind. Die Wertevorstellungen der ersten Generation greifen nicht mehr, vor allem nicht, wenn auch noch Migration ins Spiel kommt. („Interview“)

Der von ihm geschilderte gesellschaftliche Paradigmenwechsel fand in der jüngsten kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschung mit dem Begriff *postmigrantisch*⁶¹ eine neue Beschreibungsebene. Der Begriff bezeichnet, ähnlich wie die verwandten Konzepte *postethnic* oder *postracial*⁶², überwiegend im deutschsprachigen Raum eine neue soziologisch-handlungsbezogene Betrachtungsweise. Geprägt wurde der Begriff von der Theaterschaffenden Shermin Langhoff, die nach der Übernahme des 2008 wiedereröffneten Theaters Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg die künstlerische Darstellung postmigrantischer Lebensrealitäten programmatisch ausrief: „Postmigrantisch‘ [steht] in unserem globalisierten, vor allem urbanen Leben für den gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft“ („Die Herkunft spielt keine Rolle“).

Dieser gemeinsame Raum steht, laut der Sozialwissenschaftlerin Naika Foroutan, „für einen gesellschaftlichen Wandel, der eine ganzheitliche Partizipation aller Mitglieder der Gesellschaft anstrebt“ (232). Gemeint ist damit eine sozio-historische Betrachtungsweise, die Migration nicht als abgeschlossenen Prozess, sondern innerhalb ihrer gesamtgesellschaftlichen Folgen konzeptuell fasst:

Das Präfix ‚post‘ im Postmigrantischen macht deutlich, dass man eine gesellschaftlich etablierte und zunehmend defizitär konstruierte Unterscheidungskategorie – nämlich das Migrantische – zur Erklärung von gesellschaftlichen Ungleichheitsverhältnissen hinter sich lassen will. Gleichzeitig macht der Begriff deutlich, dass man sich dennoch erkennbar auf den dynamischen Faktor Migration bezieht. Ebenso wie das Postkoloniale sich auf ein Nachwirken von Kolonialisierungsprozessen in heutigen Gesellschaften von ehemals kolonisierten Ländern bezieht, rekuriert das Postmigrantische auf das Nachwirken von Migration über die Generationen hinweg – sei es als personales, familiäres oder gesellschaftliches Narrativ, als Ordnungskriterium sozialer und gesellschaftlicher Macht, als Zugangsbarriere zur Definition nationaler Identität oder als Konfliktlinie ideologischer Positionierung. (231)

In einer ähnlichen Stoßrichtung sieht die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Shari-fi die Entwicklung des Gegenwartstheaters, welches sich immer weniger mit klassischen Herkunftsnarrativen beschäftigt, da diese die Lebensrealitäten der Menschen nicht mehr adäquat abbilden:

Die meisten Künstler und Kulturschaffenden mit einer familiären Migrationsbiografie [sind] mindestens bikulturell, das heißt gleichzeitig durch die deutsche Kultur sowie die Kultur ihrer Familie geprägt und in ihrer künstlerischen Arbeit beeinflusst. Sie interessieren sich meist weniger für das Herkunftsland ihrer Familie, sondern mehr für ihre ei-

gene Lebenssituation – einer Lebenssituation nach der Migration in Deutschland. (35)

Vielmehr würden neue künstlerische Ausdrucksformen gesucht und bedient, um den Aushandlungsprozessen mit Identität und Kultur gerecht zu werden:

Es geht um die Schaffung einer eigenen Identität in der deutschen Gesellschaft und dem theatralen Kosmos, in dem sich die postmigrantischen Künstler und Kulturschaffenden bewegen. Themen und Traditionen der deutschen Kultur und der Kultur der Familien müssen in einer neuen Art und Weise geschaffen und erzählt werden, weil die bisherigen Instrumente nicht ausreichen. (43)

Eines der wichtigsten Instrumente ist hierbei Sprache. Ähnlich wie im Postkolonialismus plädiert Shermin Langhoff, analog zu Gayatri Spivaks Frage „can the subaltern speak?“, für die postmigrantische Ausdrucksform als Medium der Ermächtigung: „Ein Sprachbewusstsein, Assoziationen, es gibt aber auch ein Empowerment“ („Minus + Minus“). Ermächtigung bedeutet laut Naika Foroutan in diesem Fall auch Sichtbarmachung: „Die akteursbezogene Perspektive beinhaltet ein Empowerment, das darauf setzt, Migranten und ihre Nachkommen in der deutschen Hochkultur sichtbar zu machen.“ (237) Regisseur Arman T. Riahi bekräftigt für die Populärkultur im Zusammenhang mit *Schwarzkopf* die Bedeutung des Raps für Nazar und die Jugendlichen in einer ähnlichen Ausrichtung: „Mit ihren Songs wollen sie sich Gehör verschaffen, und wenn ihnen dieses Gehör von der Gesellschaft zugestanden wird, dann wird sich ihre Situation auch verändern.“ („Interview“)

Nazar rappt auf Deutsch, seine Kunst ist von einer Auseinandersetzung mit der Sprache des Landes verknüpft, in dem er lebt. Für seinen in der Schweiz geborenen österreichisch-italienischen Kollegen RAF Camora (bürgerlicher Name: Raphael Ragucci) war dies zunächst die französische Sprache. Gemein-

sam mit Nazar nimmt er dessen zweites deutschsprachiges Album auf. Eine Sequenz, die beide im Tonstudio beim Komponieren der Texte zeigt, verdeutlicht, wie „der Kreis der Subjekte [...] um Allianzen erweitert [wird], die nicht mehr herkunftsbezogen sind“ (Foroutan 235). Die Kameraperspektive zeigt in einer leichten Obersicht RAF Camora und Nazar nebeneinander im Prozess des Textens, Reimens und Lyrics-Entwerfens (Abb. 6.5). Die synchron zum Rhythmus bewegten Hände kehren die Gleichzeitigkeit ihrer Gesten und den dadurch entstehenden gemeinsamen musikalischen Raum heraus. Im letzten Viertel nimmt der Film die Szene wieder auf und führt sie fort, diesmal in einer Detailaufnahme der Worte selbst, die in Form von Schmierpapieren und Textentwürfen in den Vordergrund gestellt werden (Abb. 6.6). Damit wird bildgestalterisch zum einen der kreative künstlerische Prozess ausgestellt, die darauffolgende Szene der sich auf die Schultern klopfenden Männer (Abb. 6.7) öffnet jedoch zum anderen den Raum in einer halbtotalen Einstellung zu einem postmigrantisches Raum hin. In einem letzten Schritt dringt dieser durch die Projektion der beiden auf die Scheibe in die Außenwelt (Abb. 6.8) und dehnt damit „den Blick auf die Dynamik des Wandels und auf die Verantwortung der gesamten Gesellschaft für die stattfindenden [...] Transformationsprozesse“ aus (Foroutan 232).



Abb. 6.5, 6.6, 6.7 und 6.8 *Schwarzkopf*, „Nazar und RAF Camora“, Österreich 2011

Der postmigrantische Raum schließt somit Innen- wie Außenraum, Tonstudio und Straße, Individuum und Gesellschaft ein und beinhaltet das Versprechen einer über migrations- und herkunftsbezogene Sichtweisen hinausgehenden Utopie der Gleichheit, die so künstlerisch (durch den Rap) und filmisch (durch *Schwarzkopf*) verhandelt wird. Das Tonstudio als postmigrantischer Raum wird in dieser Sequenz *narrativ* durch die befreundeten Künstler dargestellt, die in ihren Texten gesellschaftsrelevante Themen abseits ethnozentrierter Fragen komponieren – und *filmisch* durch die Vielschichtigkeit der Blickwinkel, die auch für eine Modulation gesellschaftlicher Perspektiven stehen, Fremdmarkierungsprozesse sowie Ausschlüsse zu hinterfragen und aufzuweichen. Der filmische Transformationsprozess geht hierbei mit dem gesellschaftlichen Transformationsprozess einher.

Tonstudio als filmisch-rap-präsentativer Raum

Der Musikwissenschaftler Keith Negus beschreibt die soziokulturelle Funktion von Populärmusik wie folgt:

[M]usic has provided an affective form of communication that has not simply been subjective, intuitive and irrational, but which has been used to produce forms of ‚counter-rationality‘ which in turn have created affiliations, alliances and understanding amongst dispersed and diverse groups of people. (222)

Rap als Kommunikationsform streicht auch Regisseur Arman T. Riahi für den Film *Schwarzkopf* heraus: „Rap ist in der Recherchephase sowie im endgültigen Film immer ein Vehikel gewesen, eine Ausdrucksform, ein Ventil, um das ausdrücken zu können, was nicht kommunizierbar ist im Alltag, in der Schule oder mit den Eltern“ („Interview“). Rap steht hierbei, dem Arabisten Igor Johannsen folgend, für eine kulturelle Praxis „to perform a viable representation of social, political, and/or religious/spiritual experiences or lifeworlds [...]. The practice of rapping is, understood in this way, a quest for meaning, for overstanding“ (87). Rap bedeutet in diesem Sinne aus seiner Entstehungsgeschichte heraus, wie die Soziologin Sujatha Fernandes hervorhebt, Sprache als Stimmerhebung: „[H]ip hop was shaping a language that allowed young people to negotiate a political voice for themselves in their societies“ (*Close to the Edge* 4), und im weiteren Sinne, wie Igor Johannsen hervorhebt, Sprache als Ermächtigung:

Putting the immediate social surrounding in the center and reflecting on its economic, political and religious/spiritual situation and discourse, rap was a way to artistically encounter the ‚real world‘, and in doing so, empower oneself and one’s community. This rebellious attitude, which is in-

herent in the founding myth and history of hip hop, is a defining appeal for its adherents and was preserved when the culture spread globally. (88)

Die vom Anthropologen Samy H. Alim postulierte „global Hip Hop Nation“ (3) ist in der Forschung zu Hip-Hop breit diskutiert worden⁶³. Der damit einhergehende Gedanke, dass Rap nicht nur die Sprache und Kommunikation einer einzelnen, sondern einer weltumspannenden Gemeinschaft bildet, ist für meinen Begriff der Diaspora als Raum der geteilten Erfahrung dahingehend produktiv zu machen, da er den performativen Charakter einer postmigrantischen Gesellschaft ausstellt.

Eine Sequenz, die den Protagonisten Nazar zu Beginn des Filmes in seinem Heimstudio zeigt, verdeutlicht dies eindrücklich: In einer halbtotalen Einstellung ist der Musiker beim Texten zu sehen (Abb. 6.9). Der Schnitt geht in eine Profil-Nahaufnahme über, die ihn beim Rappen zeigt. Durch das verwendete Lensbaby-Objektiv, welches technisch ermöglicht, gezielt den Radius an Schärfe und Unschärfe zu bestimmen, verschwimmen die Umrisse des ihn umgebenden Raumes und betonen damit sein Gesicht und seinen sich durch das Rappen bewegenden Mund (Abb. 6.10). Den Moment, in dem er sich mit der Hand in einer Geste des Nachdenkens an den Kopf fasst, nimmt die Kamera in einer Detailaufnahme auf (Abb. 6.11). Nazar sagt dabei aus dem Off: „Wenn ich versuche, mich an meine Kindheit zu erinnern, dann weiß ich oft nicht, wie viel davon tatsächlich so passiert ist, und wie viel davon mir meine Mutter erzählt hat und dadurch erst in meinem Kopf entstanden ist.“ Als wolle die Kamera noch einmal sein Gesicht erhaschen, schneidet der Film zurück in die zuvor gezeigte Naheinstellung, doch seine Hand verdeckt diesmal sein Gesicht und die durch das Lensbaby-Objektiv verschwommene Umwelt nimmt immer mehr Raum ein (Abb. 6.12). Die letzte Einstellung zeigt eine extreme Detailaufnahme, bei der Raum, Kopf, Hand und

Kugelschreiber nicht mehr auseinanderzuhalten sind und organisch ineinander übergehen (Abb. 6.13).

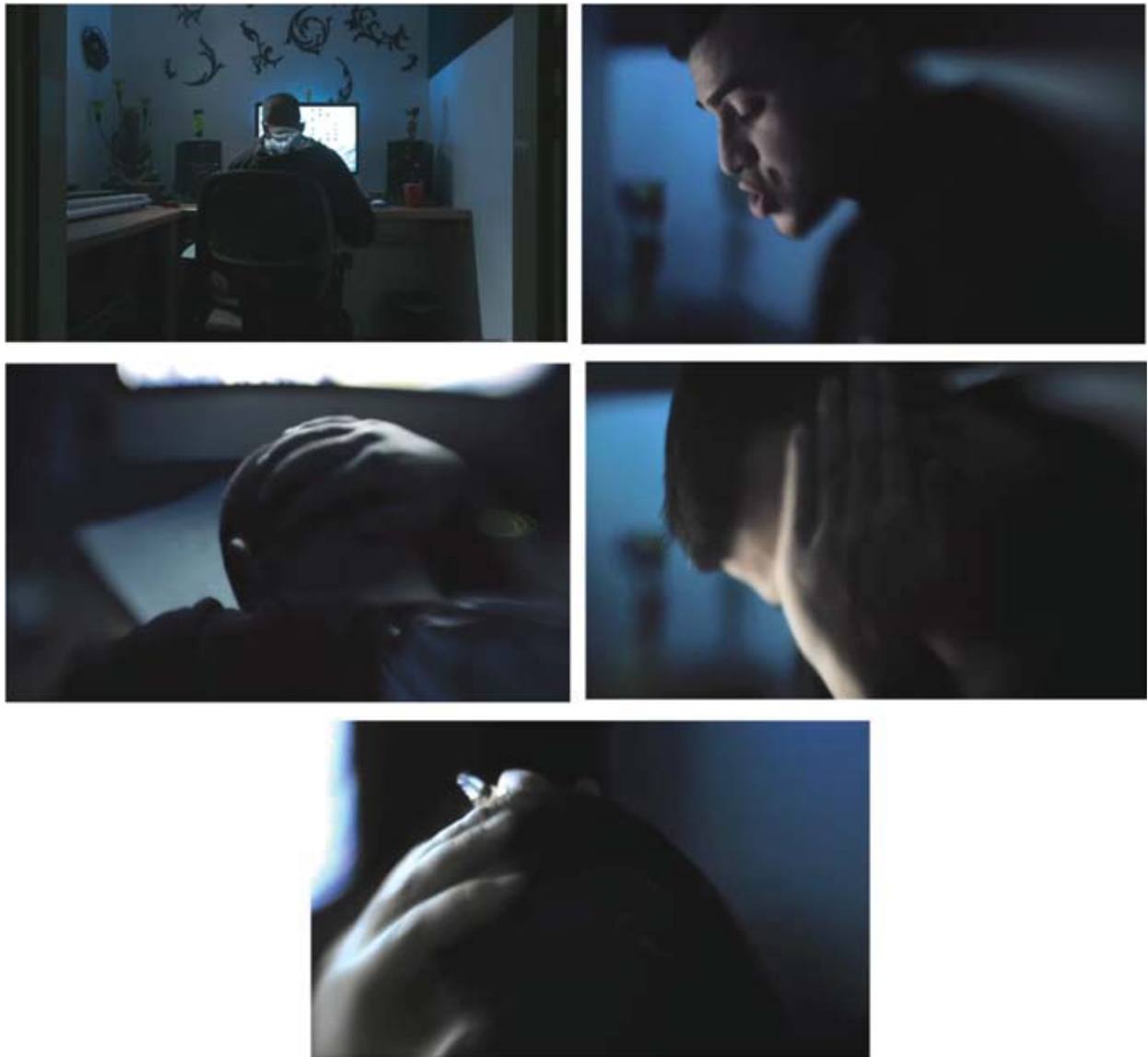


Abb. 6.9, 6.10, 6.11, 6.12 und 6.13 *Schwarzkopf*, „Heimstudio“, Österreich 2011

Die Szene visualisiert hierbei bildlich mit gesteigertem Nachdruck die subjektive Erfahrung von Erinnerung und Erzählung. Woran sich Nazar aktiv erinnert, was er mit Sicherheit weiß oder sich nur vorstellt, kann er nicht bezeugen, und so kann es auch der Film nicht. Das Bild selbst fragt: Was ist das Wissen über die Welt und wie erlangen wir es? Bill Nichols meint:

Performative documentary shares a rebalancing and corrective tendency with auto-ethnography [...]. It does not, however, counter error with fact, misinformation with information, but adopts a distinct mode of representation that suggests knowledge and understanding require an entirely different form of engagement. (134)

Der in dieser Szene dargestellte Akt des Rappens ist im Gegensatz zur Szene mit RAF Camora ein einsamer Akt, dem ein (selbst-)therapeutisches Moment anhaftet. Die verschwommenen Nahaufnahmen heben das Bild als Bild hervor, welches, um es mit den Worten von Bill Nichols auszudrücken, „constantly remind us that the world is more than the sum of the visible evidence we derive from it“ (134). Der dadurch entstehende filmisch-rap-präsentative Raum impliziert die Position der Enunziation selbst: Von wo schreiben, sprechen, singen wir? Die Szene eröffnet so einen Raum, der individuelles Wissen mit soziokulturellen Prozessen verbindet und dadurch demonstriert, wie verkörpertes und körperliches Wissen Eingang in allgemeine kulturelle Prozesse findet. Nazar verhandelt in seiner Musik generell und in dieser Szene des Filmes speziell seine eigene Identität. Stuart Hall zufolge ist Identität prozesshaft und immer von einer doppelten Struktur geprägt: durch die Narration dessen, was erzählt wird, und durch Repräsentation dessen, was dargestellt wird: „Identity is always in part a narrative, always in part a kind of representation. It is always within representation. Identity is not something which is formed outside and then we tell stories about it“ („Old and New Identities“ 49). Repräsentation ist auch im Film *Schwarzkopf* kein historisch akkurates Abbild der Welt. Eher handelt es sich um eine ästhetische und filmisch ausdrucksstarke Aushandlung kultureller Verortungen und Positionierung iranischer Diaspora.

Rebellische Räume treten in *The Green Wave* und *Schwarzkopf* in verschiedenartiger Weise auf: als kollektiver Raum, der gegenwärtig ist und eine horizontale, transvergente Spur hinterlässt, und als Raum der Stimme und der Stimmerhebung, die infolgedessen den Raum als post-migrantischen Raum ausweisen. Dieser richtet seinen Blick über das Migrantische und Diasporische hinaus, untersucht gesamtgesellschaftliche Aushandlungsprozesse und stellt somit die Frage nach der Repräsentation und der Wirkmacht von Bewegtbildern selbst.

4.4 Gesamtschau

In den Filmen der iranischen Diaspora treten filmische Räume in Form von Zwischenräumen, kosmopolitischen Räumen und rebellischen Räumen in Erscheinung. Die Analyse der sechs Filme – *Zanan bidun-i Mardan*, *A Girl Walks Home Alone at Night*, *Walls of Sand*, *Persepolis*, *The Green Wave* und *Schwarzkopf* – hat in der vorliegenden Arbeit, in Weiter- und Fortentwicklung bereits bestehender Raumkonzepte, mediale Transformationsprozesse veranschaulicht, die im Zusammenspiel ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede insgesamt zu einem erweiterten Verständnis von Diasporafilm selbst geführt haben.

Im Debütfilm der feministisch orientierten Künstlerin Shirin Neshat, *Zanan bidun-i Mardan*, fand die Repräsentation von Weiblichkeit, durch eine Koppelung von Sozialkritik an Medienkritik im filmischen Raum des Gartens, an jener Schnittstelle zwischen den Kulturen statt, den Homi K. Bhabha als dritten Raum beschrieb. Die Diaspora wurde dabei als prozessualer Raum begriffen, der sich verändert und immer wieder neu definiert und konstituiert. Der Diasporafilm ist

in diesem Zusammenhang nicht nur Teil des Raumdiskurses, sondern ein raumbildendes Element in sich.

Ana Lily Amirpours Debütfilm, *A Girl Walks Home Alone at Night*, konzipierte wiederum eine utopische Stadt, die kulturelle und generische Zuschreibungen herausforderte und damit darauf hinwies, dass sich Diaspora durch Hybridität abseits kultureller Essentialismen auszeichnet, dass dieses Hybride aber auch kulturelle Verortungen zunehmend verunmöglicht. Die kulturellen und generischen Elemente sind in Shahr-i Bad nicht nur nebeneinander-, sondern über- und ineinandergeschoben und markieren damit gleichsam ihre Konstruiertheit. Die kulturellen und ethnischen Zuschreibungen sind nicht mehr als hybride Formen erkenn- oder identifizierbar und filmische Hybridräume somit nicht das Ergebnis, sondern der Ausgangspunkt der Diaspora, ergo ist der Diasporafilm letztthin ein eigenständiges Filmgenre.

In beiden Filmen treten Zwischenräume in Erscheinung, die sich als Räume der kulturellen Verortung und der filmischen Transformation begreifen lassen. Dem Diasporafilm ist somit der Zwischenraum als Haltung eines diasporischen Selbstverständnisses, welches kreative Prozesse forciert, grundlegend eingeschrieben, und weist damit Diaspora wiederum als Medienraum aus.

Shirin Etessams und Erica Jordans *Walls of Sand* gestaltete die Wohnung als filmischen Raum kosmopolitischer Alltagspraktiken. Die zunächst gegenüber Kosmopolitismus antonym anmutende Wohnung erlebte in diesem Zusammenhang einen erweiterten Bedeutungshorizont, hin zu einem „everyday cosmopolitanism“ (Bayat, *Life As Politics* 208). Die Zuflucht im Privaten und die Entstehung eines kosmofeministischen Raumes infolge einer „cosmopolitan sociability“ (Darieva, Glick Schiller und Gruner-Domic) schlossen im Sinne von Avtar Brahs *diaspora space* nicht nur in der iranischen Diaspora lebende Menschen

iranischen Ursprunges, sondern all jene durch Religion, Ethnie, Klasse und Gender marginalisierten und peripheren Gruppen ein.

In Marjane Satrapis *Persepolis* kam dem von Henry Jenkins entworfenen Konzept des Pop-Kosmopolitismus in diesem Zusammenhang eine besondere Funktion zu. Der Diasporafilm verändert konstant auf imaginative Art und Weise seine Ausformung und Gestalt und trägt in diesem Sinne dazu bei, Film als etwas Bildendes und Gestaltendes zu konzeptualisieren. *Persepolis* streicht hierbei Animation als filmisches Mittel heraus, historische Ereignisse, welche in das kollektive Gedächtnis der iranischen Diaspora eingeschrieben sind, zum Leben zu erwecken sowie eine Öffnung im kosmopolitischen Sinne herbeizuführen.

Kosmopolitismus als alltägliche kulturelle Praxis eröffnet in beiden Filmen kosmopolitische Räume der Verschachtelung, der Verdichtung, der Gleichzeitigkeit und der Verlebendigung. Kosmopolitismus als soziale, ethische Haltung, aber auch als analytische Kategorie der Filmwissenschaft (Christen und Rotthemund) ermöglichte so, den Diasporafilm in deutlicher Abkehr ethnozentristischer und kulturessentialistischer Positionen zu erfassen. Die „cosmopolitan coexistence“ (Bayat, *Life As Politics* 186) ist hierbei die produktive Spannung der Filme der iranischen Diaspora und vielleicht jeglicher Form von Diaspora. Identität wird darin als immer wieder, synchron und diachron, austarierende Beziehung zur Welt, dem Kosmos, gesehen.

The Green Wave von Ali Samadi Ahadi kreierte durch das Motiv der Straße in Animation und Collage rebellische Räume, die im Angesicht der populären Aufstandsbewegung der Grünen Bewegung von 2009 nicht nur für eine gesellschaftliche, sondern vor allem auch für eine filmische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsprozessen stehen. Abseits geographischer und ethnischer Zuschreibungen und Nostalgie fungieren diese filmischen Räume der Überlappung, der Durchlässigkeit und der Gegenwärtig-

keit als Räume, die die eigene Position und den eigenen Handlungsspielraum der Diaspora, ihr Verhältnis zu Iran und ihre eigene kulturelle Verortung verhandeln. In diesem Sinne, ist die „imagined community“ (Anderson) auch eine, die, abseits des Ideals sich zu solidarisieren, mit einer Aufwertung der eigenen Lebenserfahrung einhergeht.

Arman T. Riahi's *Schwarzkopf* schließt an diese Aushandlungs- und Transformationsprozesse eigener diasporischer Lebenserfahrung an und etabliert das Tonstudio des Rappers Nazar als postmigrantischen Raum der Ermächtigung, das Innen und Außen, Individuum und Gesellschaft einschließt. Das Tonstudio als rebellischer Raum wird durch die Vielschichtigkeit der Blickwinkel, die auch für eine Modulation gesellschaftlicher Perspektiven stehen, zum filmischen Raum, in dem gesellschaftliche Transformationsprozesse mit filmischen Transformationsprozessen einhergehen.

Rebellische Räume treten in beiden Filmen in verschiedenartiger Art und Weise auf: in verschachtelten, sich überlappenden filmischen Räumen, die die Bilder so medial zueinander in Beziehung setzen und die Frage nach der Repräsentation und der Wirkmacht von Diasporafilm selbst stellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die neuen diasporafilmischen Räume, wie ich sie in diesem Kapitel analysiert habe, einen Beitrag dazu leisten, den Diasporafilm abseits geographischer, ethnischer und kulturessentialistischer Engführungen als sich stetig transformierendes diskursives Feld zu betrachten. Die keineswegs statischen filmischen „Zwischenräume“, „kosmopolitischen Räume“ und „rebellischen Räume“ weisen eine Verspieltheit und Durchlässigkeit auf, die es ermöglichen, über Diaspora selbst neu nachzudenken. Hierbei kommt dem Diasporafilm als offenes System und nicht purer Repräsentation die Funktion zu, das diskursive Feld der iranischen Diaspora filmisch immer wieder aufs Neue auszuhandeln und zu überschreiten.

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.





5 Post-Diasporafilm oder Postdiaspora-Film? Ein Fazit

In Richard Linklaters Film *Waking Life* zeigt eine Film-im-Film-Szene – „The Holy Moment“ – den Lyriker David Jewell mit dem Regisseur Caveh Zahedi in einer Interviewsituation. Beide sind durch die halbautomatische Technik der Vektorisierung rotoskopisch animiert und sprechen über André Bazins Kino-, Ästhetik- und Realismus-Begriff. Der Effekt der Film-im-Film-Szene wird durch die Rahmung der Leinwand und im weiteren Sinne durch die Rahmung des Kinosaales kreiert. Im Kinosaal wird das Interview vom Protagonisten (Wiley Wiggins) als Einzigem im Auditorium gesehen, das Bild ist in beiden Fällen stark stilisiert und erweckt den Eindruck, es würde auf- und abschwingen, als ob die Bewegungen der Figuren, ihre Mimiken und Gestiken, auch das Bild mitbewegen würden. Der dadurch kreierte filmische Raum entzieht sich festen Zuschreibungen, obwohl ihm eindeutig ein natürlicher Ursprung zugrunde liegt. Film sei, so führt Caveh Zahedi im Interview aus, hauptsächlich kein geschichtenerzählendes Medium:

If you tell a story or even like a joke: ‚this guy walks into a bar and he sees a dwarf‘. That works really well because you’re imagining this guy and this dwarf in the bar, and there’s this kind of imaginative aspect to it. But in film you don’t have that because you actually are filming a specific guy, in a specific bar, with a specific dwarf of a specific height, who looks a certain way, right? [...]. And so, it’s about that guy, at that moment, in that space.⁶⁴

Je mehr Film der narrativen Vorlage eines Drehbuches folgen würde, anstatt Ausdrücke und Handlungen der Darstellenden spontan aufzunehmen, umso weniger Platz sei für das, was er den „heiligen Moment“ nennt, ein Moment der Öffnung, durch den Raum für Möglichkeiten und Gelegenheiten geschaffen

wird. Die Szene endet mit der Verwandlung der zwei rotoskopischen Figuren in Wolken, gleichsam auf die Unbeständigkeit und Veränderlichkeit von Geschichten hinweisend. In diesem doppelten Wortsinn der sich ständig transformierenden Form der Wolke konstatierten Henry Jenkins, Sam Ford und Joshua Green in ihrer Theorie zur Verbreitung und Teilung von Geschichten im digitalen Zeitalter: „Perhaps nothing is more human than sharing stories, wherever by fire or by ‚cloud““ (2–3) und verwiesen damit auf die *cloud* – die Wolke – als internetbasiertes Speicher- und Austauschmedium, gleichzeitig aber auch auf die Universalität von Geschichten und deren Erzählungen. Die Geschichten in den Filmen der iranischen Diaspora sind, wie in der vorliegenden Arbeit dargelegt werden konnte, geprägt von dieser Wandelbarkeit und erhöhten Medien- wie Raumsensibilität. Die Auseinandersetzung mit einem mehrdimensionalen Verständnis von Raum und Bewegung, welches sich nicht auf die tatsächliche physische Migration beschränkt, sondern Platz für (kosmo)feministische, dritte, hybride, interkulturelle, generische, autonome, verlebendigte, kollektive, gegenwärtige, transvergente, stille, laute, postmigrantische und rap-präsentative Räume schafft, verbindet all jene Gegensätze, Widerstände und Kontraste (nicht zufällig ist die Hälfte der Filme in Schwarz-Weiß gedreht) dessen, was Diaspora als Lebenserfahrung ausmacht.

Doch was versteht mensch unter Diasporafilm überhaupt? Diese Frage schloss sich unmittelbar an die Ausgangsfrage an, wie Diaspora, und spezifischer iranische Diaspora, zu definieren ist. Was Filme der iranischen Diaspora ausmacht, ist nicht ohne die Diskussion, was die iranische Diaspora eigentlich ist, zu beantworten. Aufgrund der Breite, die der Begriff Diaspora an sich mittlerweile angenommen hat, wurde schnell deutlich, dass dies nicht so leicht zu klären ist. Denn einerseits scheinen sich hartnäckig Definitionen zu halten, die Diaspora

nur in Relation zum Herkunftsland sehen. So seien Menschen, die in einer Diaspora leben, „entwurzelt“, „deterritorialisieret“ und von einem stetigen Rückkehrwunsch in ein symbolisches oder reales „Heimatland“ getrieben. Andere Definitionen wiederum bezeichnen jegliche Formen globaler Migrationsbewegungen als Diasporaphänomen. Zwischen diesen beiden Polen habe ich meine Definition der iranischen Diaspora angesiedelt. Es handelt sich um eine Diaspora, die aus einer Migrationsbewegung entstanden ist, verschiedene Generationen, Ethnien, Religionen und soziale Schichten umfasst und dadurch in ihrer Heterogenität keine abschließende Definition zulässt. Die Arbeit konnte jedoch aufzeigen, dass der Begriff „iranische Diaspora“, in Abgrenzung zu verwandten Begriffen wie Exil, eine rezente (Selbst-)Beschreibung darstellt, die das Symptom der Prozesshaftigkeit des Begriffes selbst reflektiert: Ausgehend von Herangehensweisen, die Raum und Kultur als nicht-monolithische Größen auffassen, wird dabei Ethnizität als Marker zur Positionierung und Verortung aufrechterhalten. Der Diasporafilm nimmt hierbei gesteigert Verflechtungen, Wechselwirkungen und Transformationsprozesse in den Blick. Denn Diasporafilme sind Filme, die nicht nur außerhalb eines Ursprungsortes produziert und rezipiert werden, sondern Filme, die in einem ständigen kulturellen Austausch stehen. Sie sind hybride Amalgame stilistischer, sprachlicher, generischer, narrativer und ästhetischer Vielfalt. Die Filmschaffenden schöpfen zwar aus einem autobiographischen Fundus an Erfahrungen, Diasporafilm verfolgt jedoch mehr als einen therapeutischen Selbstzweck. Die Filme überschreiten transnationale filmische und kulturelle Grenzen, sowohl in Produktion wie auch in Distribution und Rezeption. Diaspora und Film bedingen und regen sich gegenseitig an, wodurch Diaspora vornehmlich als Medienraum zu begreifen ist. Wesentlich ist hierbei das Moment der kulturellen Differenz, das ermöglicht, Diasporafilm als eigenständige Filmkultur abseits von Ethnozentrismus und Kulturessentialismus zu begreifen,

der filmische Räume hervorbringt, die einen multiperspektiven Umgang mit Nationalität, Ethnie, Religion, Sprache und Generation haben.

Im filmhistorischen Kontext der langen Tradition des iranischen Filmschaffens betrachtet, ist Diaspora nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb Irans ein Gegenstand. Das Filmschaffen außerhalb Irans ist hierbei in mannigfaltiger Art und Weise mit vergangenen und aktuellen Ereignissen in Iran verbunden, rekonfiguriert seine kulturelle Verortung dabei jedoch immer wieder neu und stellt dementsprechend kein Auswärts, sondern ein Inmitten dar. Zur Verhandlung von Diaspora in Filmen, die innerhalb Irans produziert wurden, ließe sich eine weitere Forschungstätigkeit anschließen.

Diasporafilm, so der Befund in der vorliegenden Arbeit, ermöglicht ein anderes Nachdenken sowohl über Kultur als auch über Raum und Film. Wenn Diasporafilm also nicht nur ein Forschungsobjekt, sondern auch eine Forschungsperspektive darstellt, so ermöglicht es meine Arbeit, weitere Filme unter den herausgearbeiteten Gesichtspunkten zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit begreift sich demnach als Beginn der Untersuchung jener filmischen Formen, die nicht eindeutig in das Muster „Diasporafilm“ fallen. Zugleich soll diese Arbeit auch ein innovativer Beitrag zu einem erweiterten Verständnis im Hinblick auf die Kopplung von Diaspora, Raum und Film sein. Diaspora als Medienraum, dem kulturelle Verortung und filmische Transformationsprozesse eingeschrieben sind, ist demnach als Kontaktzone zu begreifen, die Rückschlüsse auf gesamtgesellschaftliche Phänomene zulässt. Diese filmischen Transformationsprozesse, verstanden als kulturelle Praktiken, ermöglichen eine dreifache Betrachtungsweise: Die erste umfasst eine vertikale Betrachtungsweise, in der Diasporafilm durch seine historische Abfolge und Kontextualisierung, sowohl als Diskurs, aber auch als Motiv in den Filmen ausgezeichnet ist. Darin kommt ihm die Funktion der Anordnung von Räumen abseits nationaler und kultureller Grenzen zu.

Diasporafilm überschreitet dabei nationale Grenzen und beeinflusst dadurch sowohl nationale wie transnationale populäre filmische Räume. Die zweite Betrachtungsweise ist horizontal zu begreifen: Der Diasporafilm transformiert auf mannigfaltige Art und Weise den filmischen Raum selbst und birgt so das Potenzial für stilistischen, ästhetischen und formalen Wandel, womit wiederum ein politischer Appell verknüpft ist. Diasporafilm vermag es dabei, lokale, regionale und diasporische Filmkulturen zu verändern. Die dritte, diagonale, Betrachtungsweise setzt sich aus einer Kombination der zwei vorangegangenen zusammen. Diasporafilm ist in dem Sinne transnational, dass er fixe Ideen von nationalen Filmkulturen in Frage stellt. Diese verändern sich konstant durch das Changieren zwischen zwei oder mehr (Film-)Kulturen. Rückschlüsse von filmischen Austauschprozessen ermöglichen so eine Konzeption von Diaspora als Region, in der Diasporafilm als mediales Bindeglied fungiert.

Die Frage nach dem Größenverhältnis, der Skala, ist dabei ein wichtiger Faktor. Anna-Katharina Hornidge und Katja Mielke meinen:

A relational perspective on space underlining not only the constructed character of social and physical spaces and ‚areas‘ as manifestations of power relations, but in addition the interdependence of multiple spatialities, such as places, scales, networks, distances, and mobilities. (14)

Claudia Derichs bekräftigt ferner: „The reciprocal relationship between space (area) and regimes that ‚scale‘ particular elements of empirical reality, as well as between macro-conditions and micro-processes“ (35). Die Vorrangigkeit von Skala gegenüber Raum kann durch die vorliegende Arbeit als neues Analysewerkzeug auch für eine filmwissenschaftliche Auseinandersetzung produktiv gemacht werden. Die Filmwissenschaftlerin Kathleen Newman bemerkt in ihrem Sammelbandbeitrag „Notes on Transnational Film Theory“ dazu:

How a film instantiates the geopolitical imaginary of a particular historical time and place, whom the film addresses and from what geopolitical perspective, and what a film accomplishes as a narrative are understood to be the simultaneous operation of multiple scales. (3–4)

Sie hebt dabei die Vielfältigkeit und Gleichzeitigkeit des Filmes als geopolitische Imagination und Perspektive hervor. Zugleich ist ein offener und beweglicher Begriff der Region in diesem Sinne somit auch für filmische Austauschprozesse von Bedeutung:

Areas once considered peripheral (that is, less developed countries, so-called Third World) are now seen as integral to the historical development of cinema. The assumption that the export of European and US cinema to the rest of the world, from the silent period onward, inspired only derivative image cultures has been replaced by a dynamic model of cinematic exchange. (4)

Die Zirkulation von Film, präziser von Diasporafilm, als globales Phänomen ist demnach, so hat die vorliegende Arbeit gezeigt, als dynamisches und mehrdirectionales Phänomen zu begreifen.

Diasporafilm-Festivals⁶⁵ spielen hierbei im Allgemeinen und im Falle der iranischen Diaspora im Besonderen für die Sichtbar- und Präsentmachung eine zentrale Rolle, denn sie bilden laut Hamid Naficy „a third space of diaspora in which Iranian filmmakers could finally find not only a personal voice but also a collective one“ (*The Globalizing Era* 412). Hierbei sind das von Hossein Mahini 1993 gegründete *International Exile Film Festival* in Göteborg, das von Bassir Nassibi 1995 ins Leben gerufene *Sinema-ye Azad* in Saarbrücken, das 2003 gegründete *Iranian Film Festival* in Paris sowie das 2007 ins Leben gerufene *Noor Film Festival* in Los Angeles, das 2010 gegründete *UK Iranian Film Festival* in

London und zu guter Letzt das 2012 etablierte *Persian International Film Festival* in Sydney zu nennen. Die Filmfestivalforschung setzt sich mit Filmen, die in Iran produziert wurden und Eingang in den Kreislauf großer Festivals fanden, zunehmend auseinander. So konstatiert die Kommunikationswissenschaftlerin Azadeh Farahmand einen direkten Zusammenhang zwischen der Etablierung einer nationalen Filmkultur – getragen vom Autorenkino Kiarostamis, Makhmalbafs, Panahis und Farhadis – und der ökonomischen Logik von Filmfestivals in Bezug auf Programmierung und Marketingstrategie: „The festival exposure of Iranian films influences the very processes of production and affects the visual look and narrative tendencies of films – hence reinforcing the generic qualities of the national cinema“ („Disentangling“ 267). Diese Strategien entspringen der permanenten Suche nach neuen, innovativen Filmen und Filmschaffenden, bei gleichzeitiger Beibehaltung von Kategorien nationaler Filmkulturen: „Festivals typically pay special attention to films that have escaped local censorship – thereby enhancing the perceived festival image as the forum to display the authentic local reality otherwise filtered by government censorship“ (266). Mit Filmen, die außerhalb Irans produziert wurden und Eingang sowohl in große Filmfestivals als auch in kleinere Diasporafilm-Festivals finden, hat sich die Filmfestivalforschung bislang allerdings nur wenig befasst⁶⁶. Der Diasporafilm stellt indes für die von Azadeh Farahmand aufgestellte These eine schillernde Kategorie dar, insofern als ethnische, kulturelle und nationale Zuschreibungen zunehmend verwischt, hinterfragt und unterwandert werden. Diese Spannungsverhältnisse, zwischen der Programmierung in Sektionssektionen von großen Festivals und der Programmierung in Hauptsektionen von Diasporafilm-Festivals, sollten daher für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung verstärkt in den Blick genommen werden. Die Möglichkeit zu weiterführender Forschung besteht dabei nicht darin, die ethnische Selbstdarstellung letzterer Festivals (von

Iraner_innen für Iraner_innen) zu beleuchten, sondern das Phänomen zu adressieren, dass Diasporafilm nun in der gesellschaftlichen Mitte angekommen ist, denn was für *große* Festivalkreisläufe gilt, ist auch für *kleine* valide. So postuliert beispielsweise das 2001 gegründete *International Diaspora Film Festival* in Toronto seinen Einsatzauftrag wie folgt: „IDFF provides Toronto audiences with an opportunity to experience the cultural mosaic of the present world through the medium of cinema“⁶⁷. Damit wird eine Entwicklung deutlich, die den Diasporafilm von einem Zustand des Dazwischen, des „interstitial mode“ (Naficy, *An Accented Cinema* 46–56), zu einem aktiven Akteur in der Auseinandersetzung mit kultureller Differenz im Sinne einer gesamtgesellschaftlichen Öffnung macht.

Angesichts dieser globalen Zirkulation kultureller und medialer Elemente lässt sich mit Filmwissenschaftler Malte Hagener die Frage stellen: „Wo ist Film (heute)?“ In seinem gleichnamigen Text konstatiert er im Zeitalter digitaler Netzwerke eine Rekonfiguration des Filmes: Zeitgenössischer Film, ob Blockbuster-Produktion oder Autorenkino, arbeitet nicht nur mit digitaler Technologie, sondern übernimmt damit auch schrittweise YouTube-, Smartphone- und Game-Ästhetiken, die so Teil des Filmes werden beziehungsweise im Umkehrschluss, den Filmwissenschaftlerinnen Shane Denson und Julia Leyda zufolge, diese Elemente bereits als filmisch ausweisen: „The aesthetic boundaries between art-house film and blockbuster have become increasingly blurred as the mechanisms and perspectives of classical continuity are formally and materially challenged by a post-cinematic media regime“ (4). Die Veränderungen des Filmes als materielles Objekt photochemischer Aufnahmen und als textuelles (Kunst-)Werk sowie des Kinos als kulturelle und architektonische Institution im digitalen Zeitalter führten infolgedessen zu „the emergence of a new, properly post-cinematic

media regime“ (6). *Post-Cinema* meint in diesem Zusammenhang keine Kumulation neuer medialer Formen, stattdessen hilft der Begriff, so Shane Denson und Julia Leyda weiter, diese medialen Phänomene als Regionen und Landschaften zu begreifen: „the term has a clear advantage in that it helps us to recognize this environment *as* a landscape, rather than merely a jumbled collection of new media formats, devices, and networks“ (1; Hervorhebung im Original). Dabei ginge es nicht um einen Paradigmenwechsel, sondern durchaus darum, filmische Transformationsprozesse im Lichte historischer Entwicklungen und Kontinuitäten zu sehen: „Post-cinema asks us to think about new media not only in terms of novelty but in terms of an ongoing, uneven, and indeterminate historical *transition*“ (2; Hervorhebung im Original). Ferner ermögliche der Begriff des Post-Cinema eine Sicht, die mediale (Um-)Formungen als ineinandergreifende kulturelle Phänomene auffasst: „Post-cinematic media are in conversation with and are engaged in actively re-shaping our inherited cultural forms, our established forms of subjectivity, and our embodied sensibilities“ (2). Post-Cinema bedeutet also im weitesten Sinne Bewegung, Übergang, Transformation, Verschränkung und Verflechtung:

A transitional movement taking place along an uncertain timeline, following an indeterminate trajectory, and characterized by juxtapositions and overlaps between the techniques, technologies, and aesthetic conventions of ‚old‘ and ‚new‘ moving image media. (Denson und Leyda 6)

Film ist damit nicht mehr nur Kino, sondern Bewegtbild und Bildwelt in einer Fülle und Ballung, die kulturelle Verortung und Kommunikation ermöglicht:

Today, film is no longer just cinema, [...]. Film has become a purveyor of image worlds and virtual worlds of seemingly unlimited scope. It is no longer an art form celebrated only at public screenings, but a medium of cultural expres-

sion easily attainable through informal communication.
(Hagener, Hediger und Strohmaier 9)

Die Infragestellung von nationalen/kulturellen Grenzen und das damit verbundene Konzept der dynamischen Region eröffnet dabei die Möglichkeit für Aushandlungsprozesse, die nicht zuletzt auf einer wechselseitigen Kommunikationsleistung beruhen: „Different types of borders and boundaries are negotiated, take on shape, come into being, or are deconstructed again in and as a consequence of human interaction, which is also always communicative interaction“ (Hornidge und Mielke 14). Diesen Argumentationslinien folgend ist Diaspora als dynamische kulturelle Region in der Welt, der Diasporafilm die kommunikative Interaktion ihrer Verflechtung. In diesem Zusammenhang kann Film als eine solche kommunikative Interaktion verstanden werden, die transregionale Verflechtung nicht nur forciert, sondern auch deren künstlerisch-ästhetischer Ausdruck ist. Mit den Worten Malte Hageners ausgedrückt:

Der Film ist mehr als je zuvor zu einer Lingua franca geworden, die überall auf der globalisierten Welt verstanden wird und damit Geltung und Relevanz beanspruchen kann. Film ist ein Medium der Kommunikation – wie Sport, Kochen oder Mode –, in dem Individuen und Gemeinschaften Kontakt miteinander und mit Außenstehenden eingehen. (50–51)

Will Higbee und Song H. Lim plädieren ihrerseits für:

A critical understanding of the political imbalances as well as the unstable and shifting identifications between host/home, individual/community, global/local and, indeed, national/transnational, as well as the tensions these generate within diasporic films. (12)

In diesem Sinne ist der Diasporafilm, weg von Engführungen ethnischer Zuschreibungen, eine kulturelle Praxis, die filmische Räume und Filmwelten schafft. Ergo ist Diasporafilm nicht für das Verständnis einzelner ethnischer Gruppen relevant, sondern für ein erweitertes Verständnis aktueller Filmdynamiken *per se* unabdingbar.

Die von mir herausgearbeiteten neuen diasporafilmischen Räume zeugen von diesen Dynamiken. Khachig Tölölyan bemerkte: „There is indeed no place called diaspora, though there are sites of habitation and memory“ („Diaspora Studies“ 9). Michel Laguerre seinerseits spricht in seiner jüngsten Monographie *The Postdiaspora Condition: Crossborder Social Protection, Transnational Schooling, and Extraterritorial Human Security* von „Postdiaspora“ und meint damit „the situation of individuals who live in a polity other than that into which they or their parents were born – their hostland – but possess full citizenship rights in their ancestral country – their homeland – similar or identical to those enjoyed by its intramural population“ (20). Er spricht damit eine Entwicklung an, die eine Fortführung und Weiterentwicklung von Diaspora meint. Er bezieht sich dabei auf die doppelte Staatsbürgerschaft von Menschen und die damit verbundenen sozioökonomischen und kulturellen Austauschprozesse. Der Begriff der Diaspora würde seiner Meinung nach gesellschaftliche Ausgrenzung und Marginalisierung bedeuten, jener der Postdiaspora hingegen ihre Überwindung:

Postdiaspora is an emancipatory move, refuting not the connection with one's place of origin, but rather one's unequal status vis-à-vis homelander, and hostlander. Furthermore, postdiaspora is the struggle to overcome an imposed status position based on place of origin. Postdiaspora

does not mean marginalization in the way diaspora does, but rather difference. (22)

Diese Überwindung geschehe durch vier verschiedene Modelle: „Continuity model“, „rupture and re-annexation model“, „repatriation model“ und „postethnic model“, denen er ein fünftes Modell entgegensetzt, das „cosmonational model“ (25–28). Wenn nun also die in dieser Arbeit analysierten diasporafilmischen Räume als Weiterentwicklung bereits bestehender filmischer Räume zu sehen sind, die zunehmend kulturelle und filmische Zuschreibungen verunmöglichen, dann kann möglicherweise von Postdiaspora-Film gesprochen werden, einer Spielart dessen, was Jeffrey Sconce in seinem Zeitschriftenartikel „Irony, Nihilism and the New American ‚Smart‘ Film“ *smart cinema* nannte:

While previous forms of art cinema concentrated on formal experimentation with film style and narrative structure as a means of critiquing the codes of ‚bourgeois realism‘ and/or ‚bourgeois society‘, the new smart cinema has for the most part re-embraced classical narrative strategies, instead experimenting with *tone* [...] (352; Hervorhebung im Original).

Er zeichnet dabei eine historische Entwicklung nach, die Filme zunehmend als individuellen Ausdruck kultureller Positionierung und Verortung ansieht:

Smart cinema has displaced the more activist emphasis on the ‚social politics‘ of power, institutions, representation and subjectivity so central to 1960s and 1970s art cinema (especially in its ‚political‘ wing), and replaced it by concentrating, often with ironic disdain, on the ‚personal politics‘ of power, communication, emotional dysfunction and identity in white middle-class culture. (352)

Dabei fungiert sein Begriff eher als Sammelkategorie für eine Vielzahl an ästhetischen und narrativen Formen, die Ausdruck einer je individuellen Handschrift sind: „Smart cinema should be seen as a shared set of stylistic, narrative and thematic elements deployed in differing configurations by individual films“ (358). Der Diasporafilm ist also ein intelligentes Kino, welches kulturelle Differenz nicht nur repräsentiert und darstellt, sondern als Post-Diasporafilm möglicherweise bereits eine Überwindung dessen ist.

Als Forschungsgegenstand ficht der Diasporafilm zu guter Letzt auch die eigene wissenschaftliche Position als in westlichen Wissenschaftsstrukturen sozialisierte Film- und Medienwissenschaftlerin an: Wer spricht von welcher Position aus und in welcher Form über was oder wen? Die Beschäftigung mit Diasporafilm verlangt zunehmend nach neuen theoretischen Ansätzen und methodischen Zugängen. Die in der vorliegenden Arbeit postulierte Überwindung von Ethnozentrismus und Kulturessentialismus muss demnach auch mit einer kritischen Hinterfragung der eigenen eurozentristischen Forschungspraxis einhergehen.

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.



Bibliographie

- Aced, Miriam, Tamer Düzyol, Arif Rüzgar, und Christian Schaft. Hg. *Migration, Asyl und (Post-)Migrantische Lebenswelten in Deutschland: Bestandsaufnahme und Perspektiven migrationspolitischer Praktiken*. Berlin: Lit Verlag, 2014. Druck.
- Adams, Les, und Buck Rainey. *Shoot-em Ups: The Complete Reference Guide to Westerns of the Sound Era*. New Rochelle: Arlington House, 1978. Druck.
- Agotai, Doris. *Architekturen in Zelluloid: Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld: transcript, 2007. Druck.
- Alberto, Elena. *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London: Saqi, 2005. Druck.
- Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim, und Alastair Pennycook. Hg. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 2009. Druck.
- Alkın, Ömer. Hg. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden: Springer, 2017. Druck.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. Neuaufl. London: Palgrave Macmillan, 2012. Druck.
- Anderson, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006. Druck.
- Anselmi, William, und Sheena Wilson. „Technologies of Memory, Identity, and Oblivion in *Persepolis* (2007) and *Waltz with Bashir* (2008)“. *Familiar and Foreign: Identity in Iranian Film and Literature*, hg. von Veronica Thompson und Manijeh Mannani. Edmonton: Athabasca University Press, 2015. Druck.
- Appadurai, Arjun. „How Histories Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective“. *Transcultural Studies* 1, 2010, S. 4–13. Druck.
- . *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996. Druck. Public Worlds Book 1.

- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. 2. Aufl. München: Beck, 2011. Druck.
- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'étoile, 1992. Druck.
- Awad, Isabel. „What Does It Take for a Newspaper to Be Latino/a? A Participatory Definition of Ethnic Media“. *Participation and Media Production: Critical Reflections on Content Creation*, hg. von Benjamin de Cleen und Nico Carpentier. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008. S. 83–96. Druck.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010. Druck. Rowohlts Enzyklopädie.
- Bajoghli, Narges, und Mana Kharrazi. „Iranian Alliance Accross Borders“. *Identität und Exil. Die iranische Diaspora zwischen Gemeinschaft und Differenz*, hg. von der Heinrich-Böll-Stiftung in Zusammenarbeit mit Transparency for Iran. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, 2016. S. 129–141. Band 40 der Reihe Demokratie.
- Ballard, Roger. „Introduction: The Emergence of Desh Pardesh“. *Desh Pardesh: The South Asian Presence in Britain*, hg. von Roger Ballard und Marcus Banks. 1. Indische Aufl. Delhi: B.R. Publishing, 1996. S. 1–34. Druck.
- Barck, Joanna, und Wolfgang Beilenhoff. Hg. *Das Gesicht im Film/Filmologie und Psychoanalyse. montage av 13/1*. Marburg: Schüren: 2004. Druck.
- Barck, Joanna, und Petra Löffler. Hg. *Gesichter des Films*. Bielefeld: transcript, 2005. Druck.
- Bauböck, Rainer: „Cold Constellations and Hot Identities: Political Theory Questions about Transnationalism and Diaspora“. *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, hg. von Rainer Bauböck und Thomas Faist. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. S. 295–323. Druck.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2000. Druck.

-
- Bayat, Asef. *Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East*. Stanford: Stanford University Press, 2010. Druck.
- . „A Wave for Life and Liberty: The Green Movement and Iran’s Incomplete Revolution“. *The People Reloaded: The Green Movement and the Struggle for Iran's Future*, hg. von Nader Hashemi und Danny Postel. New York: Melville House, 2011. S. 41–52. Druck.
- Berghahn, Daniela. „Diasporas, Film and Cinema“. *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*, hg. von Kim Knott und Seán McLoughlin. London/New York: Zed Books, 2010. S. 157–61. Druck.
- Berghahn, Daniela, und Claudia Sternberg. Hg. *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. London: Routledge, 2014. Druck.
- . „Introduction“. *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. London: Routledge, 2014. S. 1–11. Druck.
- . „Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe“. *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. London: Routledge, 2014. S. 12–49. Druck.
- Berswordt-Wallrabe, Silke von, und Oliver Fahle. Hg. *Abbas Kiarostami: Die Erzeugung von Sichtbarkeit*. Marburg: Schüren, 2014. Druck. Marburger Schriften zur Medienforschung 50.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 2004. Druck. Routledge Classics.
- Blümlinger, Christa, und Karl Sierek. Hg. *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl, 2002. Druck.
- Bourdieu, Pierre. „The Field of Cultural Production, Or: The Economic World Reversed“. *Poetics* 12, 1983, S. 311–56. Druck.

- Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London/New York: Routledge, 1996. Druck. Gender, Racism, Ethnicity Series.
- . „Diaspora, Border and Transnational Identities“. *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, hg. von Reina Lewis und Sara Mills. New York: Routledge, 2003. S. 613–35. Druck.
- Brah, Avtar, und Annie E. Coombes. Hg. *Hybridity and Its Discontents: Politics, Science, Culture*. London/New York: Routledge, 2000. Druck.
- Braune, Ines, und Achim Rohde. „Critical Area Studies“. *Middle East—Topics & Arguments* 4, 2015, S. 5–11. Web. 3. April 2017.
- Braziel, Jana E., und Anita Mannur. „Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies“, hg. von Jana E. Braziel und Anita Mannur. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Malden: Wiley-Blackwell, 2003. S. 1–22. Druck. Keyworks in Cultural Studies 6.
- Browne, Donald. *Ethnic Minorities, Electronic Media, and the Public Sphere: A Comparative Approach*. Cresskill: Hampton Press, 2005. Druck. Euricom Monographs.
- Brubaker, Rogers. „The ‚Diaspora‘ Diaspora“. *Ethnic and Racial Studies* 28.1, 2005, S. 1–19. Web. 3. April 2017.
- Brydon, Lavinia. „Navigations and Negotiations: Examining the (Post)Colonial Landscape of *The Assam Garden*“. *Journal of British Cinema and Television* 11.2–3, 2014, S. 172–88. Web. 3. April 2017.
- Cameron, Ian, und Douglas Pye. Hg. *The Movie Book of the Western: Thirties and After*. London: Studio Vista, 1995. Druck.
- Chang, Jeff. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. London: Ebury, 2007. Druck.
- Charim, Isolde, und Gertraud Auer Borea. Hg. *Lebensmodell Diaspora: Über moderne Nomaden*. Bielefeld: transcript, 2012. Druck.

-
- Chlada, Marvin; Dembowski, Gerd, und Deniz Ünlü. Hg. *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion*. Aschaffenburg: Alibri, 2003. Druck.
- Christen, Matthias, und Kathrin Rothemund: „Für eine Theorie des kosmopolitischen Kinos. Literaturbericht und Forschungsprogramm.“ *montage/av*, 24/1. Marburg: Schüren, 2015. S. 80–102. Druck.
- Christen, Matthias, und Silke Martin: „Raum: Topographie und Topologie des Films – Geopolitik des Kinos“. *Handbuch Filmtheorie*, hg. von Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer, 2017, S. 1-19.
- Clifford, James. „Diasporas“. *Cultural Anthropology* 9.3, 1994, S. 302–38. Druck.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. Neuaufl. Seattle: University of Washington Press, 2006. Druck. Global Diasporas.
- Connor, Walker. *Ethnonationalism: The Quest for Understanding*. Princeton: Princeton University Press, 1994. Druck.
- Cunningham, Stuart, und John Sinclair. Hg. *Floating Lives: The Media and Asian Diasporas*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2001. Druck.
- Cuntz-Leng, Vera. „Kleider machen Grufties ... oder Vampire? Vampirmythos trifft Popkultur in *The Hunger*“. *Film-Konzepte 40: Milena Canonero*, hg. von Fabienne Liptay, 2015, S. 44–52. Druck.
- Dabashi, Hamid. *Makhmalbaf at Large: The Making of a Rebel Filmmaker*. London/New York: I.B. Tauris, 2008. Druck.
- . *Post-Orientalism: Knowledge and Power in Time of Terror*. New Brunswick: Transaction, 2009. Druck.
- Darieva, Tsypylma; Glick Schiller, Nina, und Sandra Gruner-Domic. „Defining cosmopolitan sociability in a transnational age: An introduction“. *Ethnic and Racial Studies* 34.3, 2011, S. 399–418. Druck.

- Däumer, Matthias; Gerok-Reiter, Annette; und Friedemann Kreuder. *Unorte: Spielarten einer verlorenen Verortung: Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin/Bielefeld: De Gruyter/transcript, 2010. Druck. Mainzer Historische Kulturwissenschaften 3.
- Davis, Therese. *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*. Bristol: Intellect, 2004. Druck.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild*. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013. Druck.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie*. Rev. Neuaufl. Paris: Minuit, 1972. Druck.
- Denson, Shane, und Julia Leyda. Hg. *Post Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Sussex: REFRAME, 2016. Druck.
- Derichs, Claudia. „Shifting Epistemologies in Area Studies: From Space to Scale“. *Middle East – Topics & Arguments* 4, 2015, S. 29–36. Web. 3. April 2017.
- Devictor, Agnès. *Politique du cinéma iranien: De l'Âyatollah Khomeyni au président Khâtami*. Paris: Editions du CNRS, 2004. Web. 1. November 2017.
- Diederichsen, Diedrich. „Subversion: Kalte Strategie und heiße Differenz.“ *Freiheit macht arm: Das Leben nach Rock'n'Roll 1990–93*, hg. von Diedrich Diederichsen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. S. 33–52. Druck.
- Dorn, Margit. *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen: Ein Beitrag zur Genre-geschichte*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1994. Druck.
- Dufoix, Stéphane. *Diasporas*. Berkeley: University of California Press, 2008. Druck.
- Düllo, Thomas. „Wohnen im Film.“ *Gesellschaft im Film*, hg. von Markus Schroer. Konstanz: UVK, 2008. 356–91. Druck. Wissen und Studium Sozialwissenschaften.

-
- Egan, Eric. *The Films of Makhmalbaf: Cinema, Politics and Culture in Iran*. Washington DC: Mage Publishers, 2005. Druck.
- Eickhof, Ilka. „All That Is Banned is Desired: ‚Rebel Documentaries‘ and the Representation of Egyptian Revolutionaries“. *Middle East – Topics & Arguments* 6, 2016, S. 13–22. Web. 1 November 2017.
- Elahi, Babak, und Persis M. Karim. „Introduction: Iranian Diaspora.“ *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 31.2 (2011): 381–87. Web. 29. November 2016.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. Druck. Film Culture in Transition.
- Elsaesser, Thomas, und Malte Hagener. *Filmtheorie zur Einführung*. 4. überarbeitete Aufl. Hamburg: Junius, 2013. Druck. Zur Einführung 321.
- Engell, Lorenz. *Bilder der Endlichkeit*. Weimar: VDG, 2005. Druck. Serie moderner Film Bd. 5.
- Erfani, Farhang. *Iranian Cinema and Philosophy: Shooting Truth*. 1. Aufl. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Druck. Literatures and Cultures of the Islamic World.
- . „Cosmopolitanism: Neither for, Nor Against, to the Contrary“. *Iranian Identity and Cosmopolitanism: Spheres of Belonging*, hg. von Stone, Lucian W. London/New York: Bloomsbury, 2014. S. 131–58. Druck. Suspensions: Contemporary Middle Eastern and Islamic Thought.
- Ernst, Thomas; Gozalbez Cantó, Patricia; Richter, Sebastian; Sennewald, Nadja; und Julia Tieke. „SUBversionen: Eine Einführung“. *SUBversionen: Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, hg. von Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald, und Julia Tieke. Bielefeld: transcript, 2008. Druck.

- Esfandiary, Shahab. *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions*. Bristol: Intellect, 2012. Druck.
- Ezra, Elizabeth, und Terry Rowden. Hg. *Transnational Cinema: The Film Reader*. London/New York: Routledge, 2006. Druck. In Focus – Routledge Film Readers.
- Fanizadeh, Andreas, und Roberto Ohrt. Hg. „Subversion des Kulturmanagement“. *Die Beute. Neue Folge 1*. Berlin: ID Verlag, 1998. Druck.
- Farahmand, Azadeh. „Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema“. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, hg. von Rosalind Galt und Karl Schoonover. New York: Oxford University Press, 2010. S. 263–81. Druck.
- Fathi, Asghar. Hg. *Iranian Refugees and Exiles since Khomeini*. Costa Mesa: Mazda, 1991. Druck.
- Feichtinger, Christian, und Theresia Heimerl. Hg. *Dunkle Helden: Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV*. Marburg: Schüren, 2011. Druck. Film und Theologie Bd. 17.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung*. 3. unveränderte Aufl. Bielefeld: transcript, 2016. Druck. Edition Kulturwissenschaft 10.
- Foerster, Lukas; Perneckzy, Nikolaus; Tietke, Fabian; und Cecilia Valenti. Hg. *Spuren eines Dritten Kinos: Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: transcript, 2013. Druck. Film.
- Foroutan, Naika. „Postmigrantische Gesellschaften“. *Einwanderungsgesellschaft Deutschland: Entwicklung und Stand der Integration*, hg. von Heinz U. Brinkmann und Martina Sauer. Wiesbaden: Springer, 2016. S. 227–54. Druck.
- Foucault, Michel. *Die Heterotopien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013. Druck.
- . *Dits et écrits: Schriften*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. Druck.

- Frahm, Laura. „Logiken der Transformation: Zum Raumwissen des Filmes“. *Raum Wissen Medien: Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*, hg. von Dorit Müller und Sebastian Scholz. Bielefeld: transcript, 2011. S. 271–301. Druck. Kultur- und Medientheorie.
- Fried, Johannes: „Geschichte und Gehirn: Irritationen der Geschichtswissenschaft durch Gedächtniskritik“. *Hirnforschung und Willensfreiheit – Zur Deutung der neuesten Experimente*, hg. von Christian Geyer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 111–33. Druck.
- „Genre“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Universität Kiel. Web. 3. April 2017.
- Georgiou, Myria. „Diasporic Media Across Europe: Multicultural Societies and the Universalism-Particularism Continuum“. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 31.3, 2005, S. 481–98. Druck.
- Gillespie, Marie. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London/New York: Routledge, 1995. Druck. Comedia Series.
- Glasze, Georg. Hg. *Handbuch Diskurs und Raum: Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: transcript, 2009. Druck. Sozialtheorie.
- Goff, Loretta, und Caroline V. Schroeter. „Screening Race: Constructions and Reconstructions in Twenty-First Century Media“. *Screening Race*, hg. von Loretta Goff und Caroline V. Schroeter. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 13, 2017, S. 1–12. Web. 29. Oktober 2017.
- Gow, Christopher. *From Iran to Hollywood and some Places in-between: Reframing Post-Revolutionary Iranian Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2011. Druck. International Library of Iranian Studies 39.
- Gupta, Akhil, und James Ferguson. „Beyond ‚Culture‘: Space, Identity, and the Politics of Difference“. *Cultural Anthropology* 7.1, 1996, S. 6–23. Druck.

Hagener, Malte. „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz“. *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, hg. von Vinzenz Hediger, Gudrun Sommer und Oliver Fahle. 1. Aufl. Marburg: Schüren, 2011. Druck. Zürcher Filmstudien 26.

---. „Der Begriff Genre“. *Die Lust am Genre: Verbrechergeschichten aus Deutschland*, hg. von Rainer Rother und Julia Pattis. Berlin: Bertz+Fischer, 2011, S. 11–24. Druck.

Hagener, Malte, Vinzenz Hediger, und Alena Strohmaier. „Introduction: Like Water: On the Re-Configurations of the Cinema in the Age of Digital Networks“. *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, hg. von Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmaier. London: Palgrave Macmillan, 2016. S. 1–14. Druck.

Hake, Sabine, und Barbara Mennel. „Introduction“. *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*, hg. von Sabine Hake und Barbara Mennel. New York: Berghahn Books, 2012, S. 1–18. Druck.

Hall, Stuart. „Cultural Identity and Diaspora“. *Identity: Community, Culture, Difference*, hg. von Jonathan Rutherford. 1. Aufl. London: Lawrence & Wishart, 1990, S. 222–37. Druck.

---. „Cultural Studies: Two paradigms“. *Media, Culture & Society* 2.1, 1980, S. 57–72. Druck.

---. „Old and New Identities, Old and New Ethnicities“. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, hg. von Anthony D. King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, S. 41–68. Druck.

Hannerz, Ulf. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London/New York: Routledge, 1996. Druck. Comedia.

- Hargreaves, Alec G., und Mark McKinney. *Post-Colonial Cultures in France*. London/New York: Routledge, 1997. Druck.
- Hepp, Andreas, Bozdog, Cigdem, und Laura Suna. Hg. *Mediale Migranten: Mediatisierung und die kommunikative Vernetzung der Diaspora*. 1. Aufl. Wiesbaden: Springer, 2011. Druck. Medien – Kultur – Kommunikation.
- Heidenreich, Nanna. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript, 2015. Druck.
- Heller, Heinz B.; Steinle, Matthias, Hg. *François Niny. Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg: Schüren, 2012. Druck.
- Hembus, Joe. *Das Western-Lexikon: 1567 Filme von 1894 bis heute*. München: Heyne, 1976. Überarbeitete Aufl., 1995. Druck.
- Hess Wright, Judith. „Genre Films and the Status Quo“. *Film Genre Reader III*, hg. von Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003, S. 42–50. Druck.
- Hickethier, Knut. „Genretheorie und Genreanalyse“. *Moderne Film Theorie*, hg. von Jürgen Felix. Mainz: Bender, 2002, S. 62–103. Druck.
- Higbee, Will. „Beyond the (Trans)National: Towards a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)“. *Studies in French Cinema* 7.2, 2007, S. 79–91. Druck.
- . *Post-Beur cinema: North African émigré and Maghrebi-French filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. Print. Traditions in world cinema.
- Higbee, Will, und Song H. Lim. „Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies“. *Transnational Cinemas* 1.1, 2010, S. 7–21. Web. 16 June 2016.

- Hipfl, Brigitte. „Mediale Identitätsräume: Skizzen zu einem ‚spatial turn‘ in der Medien- und Kommunikationswissenschaft“. *Identitätsräume: Nation, Körper und Geschlecht in den Medien: Eine Topografie*, hg. von Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus, und Uta Scheer. Bielefeld: transcript, 2015. S. 16–50. Druck. Cultural Studies.
- Hoffmann, Martin. Hg. *SubversionsReader: Texte zu Politik & Kultur*. Berlin: ID Verlag, 1998. Druck.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy*. New Brunswick: Transaction, 1998. Druck. Classics in Communication and Mass Culture Series.
- Hollinger, David. *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. New York: Basic Books, 1995.
- Holman, Rosa. „Holding a Mirror to Iran: Liminality and Ambivalence in Shirin Neshat’s ‚Women Without Men‘“. *Screening the Past* 38, 2013, S. 1–14. Web. 3. April 2017.
- Hornidge, Anna-Katharina. „Wissensdiskurse: Normativ, Faktisch, Hegemonial“. *Soziale Welt* 65, 2014, S. 7–24. Web. 3. April 2017.
- Hornidge, Anna-Katharina, und Katja Mielke. „How to Conceptualize Area Studies? Thesis 1 Crossroads Studies: From Spatial Containers to Studying the Mobile“. *Middle East – Topics & Arguments* 4, 2015, S. 13–19. Web. 3. April 2017.
- Horz, Christine. *Medien – Migration – Partizipation: Eine Studie am Beispiel iranischer Fernsehproduktion im Offenen Kanal*. Bielefeld: transcript, 2014. Druck.
- Jackson, Peter; Crang, Phil, und Claire Dwyer. Hg. *Transnational Spaces*. London/New York: Routledge, 2004. Druck. Routledge Research in Transnationalism.

-
- Jahn-Sudmann, Andreas. „Film und Transnationalität: Forschungsperspektiven“. *Film transnational und transkulturell: Europäische und amerikanische Perspektiven*, hg. von Ricarda Strobel und Andreas Jahn-Sudmann. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 15–26. Druck.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Druck. Post-Contemporary Interventions.
- Jenkins, Henry. „Pop Cosmopolitanism: Mapping Cultural Flows in an Age of Media Convergence“. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press, 2006, S. 152–72. Druck.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam, und Joshua Green. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press, 2013. Druck. Postmillennial Pop.
- Johannsen, Igor. „Keepin’ It Real: Arabic Rap and the Re-Creation of Hip Hop’s Founding Myth“. *Middle East – Topics & Arguments* 7, 2017, S. 85–93. Web. 1 Nov. 2017.
- Kaminsky, Stuart M. *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. Dayton: Pflaum, 1974. Druck.
- Karim, Karim H. „Diasporas and Media“. *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*, hg. von Kim Knott und Séan McLoughlin. London/New York: Zed Books, 2010. S. 162–65. Druck.
- . Hg. *The Media of the Diaspora*. London/New York: Routledge, 2003. Druck.
- Keppler-Tasaki, Stefan. *Der Vampirfilm: Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. Druck.
- Khosronejad, Pedram. *Iranian Sacred Defence Cinema: Religion, Martyrdom and National Identity*. Canon Pyon: Sean Kingston, 2012. Druck.

- Klein, Gabriele, und Malte Friedrich. *Is This Real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. Druck.
- Klein, Thomas. *Geschichte, Mythos, Identität: Zur globalen Zirkulation des Western-Genres*. Berlin: Bertz+Fischer, 2015. Druck. Medien/Kultur 8.
- Klewer, Detlef. *Die Kinder der Nacht: Vampire in Film und Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2007. Druck.
- Keding, Karin, und Anika Struppert. *Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen: Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu „Was guckst du?!“*. Berlin: Frank & Timme, 2006. Druck. Internationale und Interkulturelle Kommunikation Bd. 4.
- Kirsten, Karina: „Von verfolgten Tieren und gefangenen Menschen. Der Hund als politische Ausdrucksfigur in *Pardé* (IR 2013)“. *Animalische Audiovisionen. Modellierungen des Tieres in Film und Fernsehen*, hg. von Philipp Blum, und Carlo Thielmann. *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 60, 2014, S. 37–53. Druck.
- Koch, Gertrud. „Nachstellungen: Film und historischer Moment“. *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, hg. von Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 216–29. Druck. Texte zum Dokumentarfilm 9.
- Köppl, Rainer M. *Der Vampir sind wir: Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight*. St. Pölten: Residenz, 2010. Druck.
- Krings, Matthias. „Diaspora: Historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept? Zur Konjunktur eines Begriffs in den Sozialwissenschaften“. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 49, 2003, S. 137–56. Web. 1. November 2017.
- Kuhlmann, Jenny. „Exil, Diaspora, Transmigration“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64, 2014, S. 9–15. Druck.

-
- Laguerre, Michel S. „State, Diaspora, and Transnational Politics: Haiti Reconceptualised“. *Millennium: Journal of International Studies* 28.3, 1999, S. 633–51. Druck.
- , *The Postdiaspora Condition: Crossborder Social Protection, Transnational Schooling, and Extraterritorial Human Security*. London: Palgrave MacMillan, 2017. Druck.
- Langhoff, Shermin. „Die Herkunft spielt keine Rolle: ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße“. Interview mit Shermin Langhoff. *Bundeszentrale für politische Bildung, Dossier*, 10. März 2011.
- , „Minus + Minus = Plus“. Interview mit Shermin Langhoff. *Der Freitag*, 30. Juli 2009.
- Langman, Harry. *A Guide to Silent Westerns*. Westport: Greenwood Press, 1992. Druck.
- Lang, Felix, und Malcolm Théoleyre. „Editorial: The Rebel“. *Middle East – Topics & Arguments* 6, 2016, S. 5–11. Web. 1. November 2017.
- Lefebvre, Henri. „Die Produktion des Raums“. *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 330–42. Druck.
- Lewis, Reina, und Sara Mills. Hg. *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Routledge, 2003. Druck.
- Liptay, Fabienne. „Bildraum und Erzählraum: Historische Gärten bei Peter Greenaway und Ang Lee“. *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, hg. von Henning Engelke, Ralph Michael und Regine Prange. Marburg: Schüren, 2012. S. 251–65. Druck.
- Lobato, Ramon. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave Macmillan, 2012. Druck. Cultural Histories of Cinema.

- Lotfalian, Mazyar. „Aestheticized Politics, Visual Culture, and Emergent Forms of Digital Practice“. *International Journal of Communication* 7, 2013, S. 1371–90. Druck.
- Luca, Tiago de, und Nuno B. Jorge. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. Druck. Traditions in World Cinema.
- Lukinbeal, Chris, und Stefan Zimmermann. „Film Geography: A New Subfield“. *Erdkunde* 60.4, 2006, S. 315–25. Web. 26. Sept. 2017.
- Lutschewitz, Hartmut. *Bram Stoker's Dracula and the Vampire Genre*. 1. Aufl. Heidelberg/Neckar: BWB Verlag, 2014. Druck.
- Lutter, Christina, und Markus Reisenleitner. *Cultural Studies: Eine Einführung*. Wien: Turia+Kant, 1998. Druck. Cultural Studies.
- Malek, Amy. „Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's Persepolis Series“. *Iranian Studies* 39.3, 2006, S. 353–80. Web. 3. Apr. 2017.
- Manafi, Said. *Abbas Kiarostami: Kino der Poesie und Modernität*. Brzezia Łąka: Poligraf, 2012. Druck.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000. Druck.
- Marlog, Vanessa. *Zwischen Dokumentation und Imagination: Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film*. 1. Aufl. Bielefeld: transcript, 2016. Druck.
- Martin, Silke, und Anke Steinborn. „Ab-Orte: De-Lokalisierungen zwischen Ver- und Entortung“. *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte: Mediale Verortungen des Dazwischen*, hg. von Silke Martin, und Anke Steinborn. Marburg: Schüren, 2015. S. 7.10. Druck.
- Mau, Steffen; Mewes, Jan, und Ann Zimmermann. „Cosmopolitan Attitudes through Transnational Social Practices?“ *Global Networks* 8.1, 2008, S. 1–24. Druck.

-
- Mayer, Ruth. *Diaspora: Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: transcript, 2005. Druck. Cultural Studies 14.
- Mecheril, Paul; Thomas-Olalde, Oscar; Melter, Claus; Arens, Susanne; und Elisabeth Romaner. Hg. *Migrationsforschung als Kritik: Konturen einer Forschungsperspektive*. Wiesbaden: Springer, 2013.
- Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994. Druck.
- Mikos, Lothar. „Interpolation und Sampling‘: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop“. *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, hg. von Jannis Androutsopoulos. Bielefeld: transcript, 2003, S. 64–84. Web. 1. November 2017.
- Mills, Jane. „Soujourner Cinema: Seeking and Researching a New Cinematic Category“. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 55.1, 2014, S. 140–164. Druck.
- Mirbakhtyar, Shahla. *Iranian Cinema and the Islamic Revolution*. Jefferson: McFarland, 2006. Druck.
- Mirzoeff, Nicholas. „The Multiple Viewpoint: Diasporic Visual Cultures“. *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*, hg. von Nicholas Mirzoeff. London/New York: Routledge, 2000, S. 3–8. Druck.
- Modood, Tariq. *Post-Immigration ‚Difference‘ and ‚Integration‘: The Case of Muslims in Western Europe: New Paradigms in Public Policy*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Druck.
- Moine, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell, 2008. Druck.
- Mostofi, Nilou. „Who We Are: The Perplexity of Iranian-American Identity“, *Sociological Quarterly* 44.4, 2003, S. 681–703. Druck.
- Mottahedeh, Negar. *Displaced Allegories: Post-revolutionary Iranian Cinema*. Durham: Duke University Press, 2008. Druck.

- Naficy, Hamid. *The Islamicate Period, 1978–1984*. Durham: Duke University Press, 2012. Druck. 2. Band von *A Social History of Iranian Cinema*.
- . *The Globalizing Era, 1984–2010*. Durham: Duke University Press, 2012. Druck. 4. Band von *A Social History of Iranian Cinema*.
- . *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001. Druck.
- . „Framing Exile: From Homeland to Homepage“. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, hg. von Hamid Naficy. New York: Routledge, 1999. S. 1–16. Druck.
- . *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Druck.
- Naghibi, Nima, und Andrew O'Malley. „Estranging the Familiar: ‚East‘ and ‚West‘ in Satrapi's *Persepolis*“. *English Studies in Canada* 31.2–3, 2005, S. 223–48. Web. 3. Apr. 2017.
- Nagib, Lúcia. „Towards a Positive Definition of World Cinema“. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, hg. von Stephanie Denison und Song H. Lim. London/New York: Wallflower, 2006. 26–33. Druck.
- Neshat, Shirin. „Extras“. *Zanan bidun-i mardan [Women Without Men]*. Indianapolis, 2010. DVD.
- Newman, Kathleen. „Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism“. *World Cinemas, Transnational Perspectives*, hg. von Nataša Durovičová und Kathleen Newmann. New York: Routledge, 2010. Druck.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 2. Aufl. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Druck.

-
- Niebling, Laura: „The Category of Music Film“. *Populäre Musikkulturen im Film*, hg. von Carsten Heinze und Laura Niebling. Wiesbaden: Springer, 2016. S. 29–45. Druck.
- . „Defining Rockumentaries“. *Populäre Musikkulturen im Film*, hg. Carsten Heinze und Laura Niebling. Wiesbaden: Springer, 2016. S. 113–129. Druck.
- Novak, Marcos. „Speciation, Transvergence, Allogenesis: Notes on the Production of the Alien“. *Reflexive Architecture*, hg. von Neil Spiller. *Architectural Design* 72.3, 2002, S. 64–71. Web. 3. April 2017.
- Palmer-Mehta, Valerie. „The Rhetorical Space of the Garden in Shirin Neshat’s *Women Without Men*“. *Women’s Studies in Communication* 38.1, 2015, S. 78–98. Web. 3. April 2017.
- Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization, and Hybridity*. Oxford: Polity Press, 2000. Druck.
- Parks, Robert E. *The Immigrant Press and Its Control*. London: Harper & Brothers, 1922. Web. 3. April 2017.
- Pennycook, Alastair, und Tony Mitchell. „Hip Hop as Dusty Foot Philosophy: Engaging Locality“. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, hg. von Ibrahim Alim and Alastair Pennycook. New York: Routledge, 2009. S. 25–42. Druck.
- Pirie, David. *Vampir Filmkult: Internationale Geschichte des Vampirfilmes vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir*. Gütersloh: Prisma, 1977. Druck.
- Prange, Regine. „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft“. *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, hg. von Henning Engelke, Ralph Michael Fischer und Regine Prange. Marburg: Schüren, 2012. S. 12–53. Druck. Marburger Schriften zur Medienforschung 23.

- Public Affairs Alliance of Iranian Americans (PAAIA). *Iranian Americans: Immigration and Assimilation*. Washington DC: PAAIA, 2014. Web. 3. Apr. 2017.
- „Q&A“. Hosted by Roger Corman at the Hammer Museum (Part of MoMa Contender's Series). *A Girl Walks Home Alone at Night*. Dr. Ana Lily Amirpour. Inc. Kino Lorber, 2015. DVD Extras.
- Rahnema, Touradj. Hg. *Die Horen: Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik* 123, 1981, S. 4–5. Druck.
- Raji, Sanaz. „The Iranian Diaspora in the West“. *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*, hg. von Kim Knott und Séan McLoughlin. London/New York: Zed Books, 2010. S. 193–97. Druck.
- Rekabtalaei, Golbarg. „Cinematic Modernity: Cosmopolitan Imaginaries in Twentieth Century Iran“. Dissertation University of Toronto, 2015. Druck.
- Riahi, Arman T. „Interview mit Arman T. Riahi“. Web. 1. November 2017.
- Ritzer, Ivo, und Peter W. Schulze. Hg. *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren, 2013. Druck. Marburger Schriften zur Medienforschung 44.
- Roloff, Volker. „Intermediale Spielräume: Heterotopien und Figuren des Begehrens in der Recherche“. *Marcel Proust: Orte und Räume*, hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann. Frankfurt a. M.: Insel, 2003. S. 107–20. Druck.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994. Druck.
- Rothmund, Kathrin. „Floating: Fluide filmische Ab-Orte“. *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte: Mediale Verortungen des Dazwischen*, hg. Silke Martin und Anke Steinborn. Marburg: Schüren, 2015. S. 101–17. Druck.
- . „Übergänge: Das Einfließen der Grenze in das filmische Bild“. *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, hg. von Hen-

- ning Engelke, Ralph Michael Fischer und Regine Prange. Marburg: Schüren, 2012. S. 54–66. Druck. Marburger Schriften zur Medienforschung 23.
- Rovisco, Maria. „Towards a Cosmopolitan Cinema: Understanding the Connection between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in the Fiction Film“. *Mobilities* 8.1, 2013, S. 148–65. Druck.
- Rössler, Beate. *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. Druck. STW 1530.
- Rutherford, Jonathan. Hg. „The Third Space: Interview with Homi K. Bhabha“. *Identity: Community, Culture, Difference*, hg. von Johnathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. S. 207–21. Druck.
- Ryall, Tom. „The Notion of Genre“. *Screen* 2, 1970, S. 22–23. Druck.
- Sadr, Hamid Reza. „Children in Contemporary Iranian Cinema: When We Were Children“. *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, hg. von Richard Tapper. London: I. B. Tauris, 2002. S. 227–38. Druck.
- . *Iranian Cinema: A Political History*. London/New York: I. B. Tauris, 2006. Druck. International Library of Iranian Studies 7.
- Saeed-Vafa, Mehrnaz, und Jonathan Rosenbaum. *Abbas Kiarostami*. Urbana: University of Illinois Press, 2003. Druck. Contemporary Film Directors.
- Safawi, Azarmi Dukht, und A.W. Azhar Dehlvi. *Revolution and Creativity: A Survey of Iranian Literature, Films, and Art in the Post Revolutionary Era*. New Delhi: Rupa & Co, 2006. Druck. ORF Studies of Contemporary Muslim Societies 2.
- Safran, William. „Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return“. *Diaspora* 1.1, 1991, S. 83–99. Druck.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Random House, 1979. Druck. Vintage Book.
- . *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993. Druck.

- Sayyad, Parviz, und Hamid Dabashi. *Parviz Sayyad's Theater of Diaspora: Two Plays, the Ass and the Rex Cinema Trial*. Costa Mesa: Mazda, 1993. Druck.
- Schatz, Thomas. „The Structural Influence: New Directions in Film-Genre Study“. *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. S. 91–102. Druck.
- Schott, Gareth. *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*. Washington DC: New Academia, 2011. Druck.
- Schweinitz, Jörg. „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln“. *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, hg. von Jan Sellmer und Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, 2002. S. 79–92. Druck.
- Sconce, Jeffrey. „Irony, Nihilism and the New American ‚Smart‘ Film“. *Screen* 43.4, 2002, S. 349–69. Druck.
- Seed, Patricia: „The Key to the House“. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, hg. von Hamid Naficy. New York: Routledge, 1999. S. 85–96. Druck.
- Shams, Sussan. *Le Cinéma d'Abbas Kiarostami: Un Voyage vers l'Orient mystique*. Paris: Harmattan, 2011. Druck. Champs visuels.
- Sharifi, Azadeh. *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln (Studien zur Kulturpolitik)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2011. Druck.
- Shaw, Deborah. „Deconstructing and Reconstructing ‚Transnational Cinema‘“. *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, hg. von Stephanie Dennison. Woodbridge: Tamesis, 2013, S. 44–67. Web. 3. Apr. 2017.
- Shohat, Ella, und Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge, 1994. Druck. Sightlines.

-
- Silver, Alain, und James Ursini. *The Vampire Film: From Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*. London: Limelight, 1976. Druck.
- Sobchack, Vivian. „The Scene of the Screen: Beitrag zu einer Phänomenologie der ‚Gegenwärtigkeit‘ im Film und in den elektronischen Medien“. *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans U. Gumbrecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 416–28. Druck. STW 750.
- Sodough, Pedram. „Abbas Kiarostami und der Neue Iranische Film“. *Abbas Kiarostami: Die Erzeugung von Sichtbarkeit*, hg. Silke Berswordt-Wallrabe und Oliver Fahle. Marburg: Schüren, 2014. S. 11–30. Druck. Marburger Schriften zur Medienforschung 50.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996. Druck.
- Solanas, Fernando, und Octavio Gettino. „Towards a Third Cinema“. *Movies and Methods: An Anthology*, hg. von Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. S. 44–64. Druck.
- Spielmann, Yvonne. *Hybridkultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010. Druck. STW 1972.
- Sreberny, Annabelle, und Gholam Khiabany. *Blogistan: The Internet and Politics in Iran*. London/New York: I.B. Tauris, 2010. Druck. International Library of Iranian Studies Vol. 18.
- Staiger, Janet. „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“. *Film Genre Reader III*, hg. von Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. S. 185–95. Druck.
- Stanford Friedman, Susan. „Wartime Cosmopolitanism: Cosmofeminism in Virginia Woolf's ‚Three Guineas‘ and Marjane Satrapi's *Persepolis*“. *Tulsa Studies in Women's Literature* 32.1, 2013, S. 23–52. Druck.

- Stone, Lucian W. Hg. *Iranian Identity and Cosmopolitanism: Spheres of Belonging*. London/New York: Bloomsbury, 2014. Druck. *Suspensions: Contemporary Middle Eastern and Islamic Thought*.
- Streck, Bernhard. *Wörterbuch der Ethnologie*. Wuppertal: Peter Hammer, 2000. Druck.
- Strohmaier, Alena. „Bewegte Heterotopie: Zum Motiv des Autos in Filmen von Abbas Kiarostami“. *Fabrikzeitung* 320, 2016, S. 5. Web. 3. April 2017.
- . „Irangeles: Zwischenorte in den Filmen der iranischen Diaspora“. *Cinema # 57: Begrenzungen*. Marburg: Schüren, 2012, S. 109–16. Web. 1. November 2017.
- . „Irangeles‘: Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora.“ *Film- und Fernsichten: Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, hg. von Katharina Klung, Susanne Trenka, und Geesa Tuch. Marburg: Schüren, 2013. S. 84–93. Druck.
- . „Why Stories Matter: Jafar Panahi and the Contours of Cinema“. *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, hg. von Malte Hagener, Vinzenz Hediger, und Alena Strohmaier. London: Palgrave MacMillan, 2016, S. 115–26. Druck.
- Sun, Wanning. *Leaving China: Media, Migration and Transnational Imagination*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002. Druck. *World Social Change*.
- Terkessidis, Mark. *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010. Druck.
- Terkourafi, Marina. Hg. *Languages of Global Hip Hop*. London/New York: Continuum, 2010. Druck.
- Thompson, Edward P. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin, 1968. Druck.

-
- Tölölyan, Khachig. „Diaspora Studies: Past, Present and Promise“. Working Paper 55. International Migration Institute/University of Oxford, 2012. Web. 1. November 2017.
- Turner, Victor W. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Transaction, 2011. Druck.
- Vahabi, Nader. *Atlas de la diaspora iranienne*. Paris: Karthala, 2012. Druck. Collection Tropiques.
- Vertovec, Steven, und Robin Cohen. *Migration, Diasporas, and Transnationalism*. Cheltenham: Edward Elgar, 1999. Druck. An Elgar Reference Collection 9.
- . „Cosmopolitanism“. *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*, hg. von Kim Knott und Seán McLoughlin. London/New York: Zed Books, 2010. S. 63–68. Druck.
- Waltje, Jörg. *Blood Obsession: Vampires, Serial Murder and the Popular Imagination*. New York: Peter Lang, 2005. Druck.
- Weber-Menges, Sonia. „Die Entwicklung von Ethnomedien in Deutschland“. *Integration durch Massenmedien/Mass-Media Integration: Medien und Migration im internationalen Vergleich/Media and Migration: A Comparative Perspective*, hg. von Rainer Geißler und Horst Pöttker. Bielefeld: transcript, 2015. S. 121–45. Druck.
- Welsch, Wolfgang. „Transkulturalität: Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“. *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, hg. Irmela Schneider und Christian W. Thomsen. Köln: Wienand, 1997. S. 67–90. Druck.
- Werner, Michael und Bénédicte Zimmermann. Hg. *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris: Seuil, 2004. Druck.
- Williams, Raymond. „The Idea of Culture“. *Essays in Criticism* 3.3, 1953, S. 239–66. Druck.

- Williams, Raymond, und Jim McGuigan. Hg. *Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writings*. Los Angeles: Sage, 2014. Druck.
- Wittmann, Matthias. „Krieg und Revolution im Kino des Iran: Eine Telescopage“. *Mittelweg* 36 24.3, 2015, S. 64–83. Druck.
- Wulff, Hans J. *Der Schock des Realen: Einige Bemerkungen zur ästhetischen und politischen Wirkungs-dramaturgie von Ari Folmans WALTZ WITH BASHIR*, 2009. Web. 16 Mar. 2017.
- . *Visuelle Reflexivität, Transition, Punktuierung: Blenden und Überblendungen als Mittel der filmischen Rede*. Web. 16 Mar. 2017.
- Yildiz, Erol, und Marc Hill. Hg. *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2015. Druck.
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. London und New York: Routledge, 1995. Druck.
- Zeydabadi-Nejad, Saeed. „Watching the Forbidden: Reception of Banned Films in Iran“. *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, hg. von Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmaier. London: Palgrave MacMillan, 2016. S. 99–113. Druck.

Filmographie

Allahyari, Huchang, Reg. *I Love Vienna*. Arsenal Filmverleih GmbH, 1991. DVD.

---, Reg. *Rote Rüben in Teherean*. Stadtkino Filmverleih, 2016. DVD.

Allamehzadeh, Reza, Reg. *Mihman-ha-yi Hotel Astoria [Guests of Hotel Astoria]*. Melior Films, 1989. DVD.

Amirpour, Ana Lily, Reg. *A Girl Walks Home Alone at Night*. Inc. Kino Lorber, 2015. DVD.

Asadi, Said, Reg. *Mehman [Guest]*. 21 Century Visual Media Company, 2014. DVD.

Asgari-Nasab, Manuchihr, Reg. *Ansu-yi mih [Beyond the Mist]*. 1985. Web.

Bani I'timad, Rakhshan, Reg. *Zir-i pust-i shahr [Under the Skin of the City]*. 2001. Web.

Coppola, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula*. Sony Pictures Home Entertainment, 1992. DVD.

Dreyer, Carl Theodor. Reg. *Vampyr: Der Traum des Allan Grey*. Eureka, 1932. DVD.

Ebrahimian, Ghasem, Reg. *The Suitors*. First Run Features, 1988. DVD.

Entekhabi, Shahram, Reg. *My Mother, the History of Iran*. 2015. Web.

Farhadi, Asghar, Reg. *Darbareye Elly [About Elly]*. 2008. DVD.

---. Reg. *Judai-yi Nadir az Simin [Nader and Simin – A Separation]*. Alamode Filmdistribution, 2012. DVD.

---. Reg. *Guzashta [The Past]*. Camino Filmverleih, 2014. DVD.

---. Reg. *Furushanda [The Salesman]*. Prokino, 2017. DVD.

Farahani, Mitra, Reg. *Fifi az khushhali zawza mikishad [Fifi Howls from Happiness]*. 2013. Web.

Fisher, Terence. Reg. *Dracula*. Terror Vision, 1957. VHS.

- Gilbert, Brian, Reg. *Not Without My Daughter*. 1991. DVD.
- Haidari, Jamshid, Reg. *Marz [Border]*. 1981. Web.
- Hatamikia, Ibrahim, Reg. *Az Karkha ta Rhein [From Karkheh to Rhein]*. 1992. Web.
- . Reg. *Azhans-i shisha-i [Glass Agency]*. 1998. Web.
- Catherine Hardwicke (1), Chris Weitz (2), David Slade (3), Bill Condon (4&5). Reg. *The Twilight Saga*. Complete Collection. Concorde, 2008–10. DVD.
- Jarmusch, Jim, Reg. *Only Lovers Left Alive*. Pandora Film, 2013. DVD.
- Jordan, Erica, und Shirin Etessam. Reg. *Walls of Sand*. Salt City Home Video, 1999. VHS.
- Kashani, Maryam, Reg. *Best in the West*. Maryam Kashani, 2006. DVD.
- Keshavarz, Maryam, Reg. *Sharayat [Circumstance]*. LLC Circumstance, 2011. DVD.
- Kiarostami, Abbas, Reg. *Ta'am-i gilās [The Taste of Cherry]*. Artificial Eye, 1997. DVD.
- . Reg. *Khana-yi dust kujast? [Where is the Friends House?]*. Iranian Movies, 1998. DVD.
- . Reg. *Bad ma-ra khwahad burd [The Wind Will Carry Us]*. mk2, 1999. DVD.
- . Reg. *Shirin*. BFI, 2009. DVD.
- . Reg. *Copie Conforme [Die Liebesfälscher]*. AlamodeFilm, 2010. DVD.
- . Reg. *Raiku Samuwan In Rabu [Like Someone in Love]*. New Wave Films, 2012. DVD.
- Leone, Sergio. Reg. *C'era una volta il West [Once Upon a Time in the West]*. Widescreen Collection, 1968. DVD.
- Linklater, Richard, Reg. *Waking Life*. Fox Searchlight Pictures, 2001. DVD.
- Majidi, Majid, Reg. *Bacha-ha-yi asamun [Children of Heaven]*. Art House, 1998. DVD.

-
- Makhmalbaf, Mohsen, Reg. *Sex wa falsafa [Sex and Philosophy]*. Cinema Paradiso, 2005. DVD.
- . Reg. *Faryad-i murcha-ha [Scream of Ants]*. ArtHouse, 2006. DVD.
- . Reg. *Baghban [The Gardener]*. KDK Factory, 2012. DVD.
- . Reg. *The President*. BAC Films, 2014. DVD.
- Merhige, E. Elias. *Shadow of the Vampire*. In2Film, 2000. DVD.
- Milani, Rahman, Reg. *Seahorses*. Milani Rahman, 2007. Mini DV.
- Mishkat, Kupal, Reg. *Pirak*. 1984. Web.
- Mirbaquiri, Davud, Reg. *Adam barfi [Snowman]*. 1995. Web.
- Mortezai, Sudabeh, Reg. *Kinder des Propheten*. Polyfilm, 2006. DVD.
- . Reg. *Im Bazar der Geschlechter*. POOOL Filmverleih, 2009. DVD.
- Muqadam, Saman, Reg. *Maxx*. 2004. Web.
- Murnau, Friedrich Wilhelm. Reg. *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*. Transit Classics – Deluxe Edition, 1922. DVD.
- Naderi, Amir, Reg. *Davanda [The Runner]*. 1981. Web.
- . Reg. *Cut*. 2011. Web.
- Najafi, Ayat, Reg. *Football under Cover*. 2008. DVD.
- . Reg. *No Land's Song*. 2013. Web.
- Neshat, Shirin, Reg. *Zanan bidun-i mardan [Women Without Men]*. IndiePix, 2010. DVD.
- Panahi, Jafar, Reg. *Parda [Curtain]*. uConnect, 2013. DVD.
- . Reg. *Taxi [Taxi Teheran]*. Weltkino, 2015. DVD.
- Panahi, Jafar und Mojtaba Mirtahmasb, Reg. *In film nist [This is Not a Film]*. 2011. Palisades Tartan, 2013. DVD.
- Pitts, Rafi, Reg. *Shikarchi [The Hunter]*. goodmovies, 2010. DVD.
- . Reg. *Soy Nero*. goodmovies, 2016. DVD.
- Pur-Ahmad, Kiumars, Reg. *Taturah*. 1984. Web.

Qadiri, Iraj, Reg. *Barzakhi-ha [From Hell]*. 1982. Web.

Raipur, Bahman, Reg. *Visa*. 1987. Web.

Riahi, Arash T., Reg. *Exile Family Movie*. Filmladen GmbH, 2006. DVD.

---. Reg. *Ein Augenblick Freiheit*. HOANZL, 2008. DVD.

Sadiqi, Akbar, Reg. *Shaytan [Devil]*. 1980. Web.

Samadi Ahadi, Ali, Reg. *Salami Aleikum*. 2009. DVD.

---. Reg. *The Green Wave*. Camino Filmverleih, 2010. DVD.

---. Reg. *Die Mamba*. Senator Home Entertainment GmbH, 2014. DVD.

Satrapi, Marjane, and Vincent Paronnaud, Reg. *Persepolis*. 2007. DVD.

---. Reg. *Poulet aux prunes*. Le Pacte, 2011. DVD.

Sayyad, Parviz, Reg. *Firistada [The Mission]*. 1983. Web.

---. Reg. *Sarhad [Checkpoint]*. 1987. Web.

Schauder, Till, Reg. *The Iran Job*. 2012. Real Fiction Filmverleih e.K., 2014.
DVD.

Serry, Ramin, Reg. *Maryam*. Inc. Streetlight Films, 2002. DVD.

Shahid Sales, Suhrab, Reg. *In der Fremde*. 1974. Zeughauskino – Deutsches
Historisches Museum.

---. Reg. *Tagebuch eines Liebenden*. 1976. Zeughauskino – Deutsches Histori-
sches Museum.

---. Reg. *Die langen Ferien der Lotte Eisner*. 1978. Zeughauskino – Deutsches
Historisches Museum.

---. Reg. *Ordnung*. 1979. Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum.

---. Reg. *Tschechow ein Leben*. 1981. Zeughauskino – Deutsches Historisches
Museum.

---. Reg. *Utopia*. 1982. Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum.

---. Reg. *Wechselbalg*. 1987. Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum.

---. Reg. *Rosen für Afrika*. 1990. Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum.

Shirkhan, Naghma, Reg. *Hamsaya [The Neighbor]*. Indie Rights, 2010. DVD.

Shokrian, Babak, Reg. *America So Beautiful*. L. L. B Good Films, 2001. DVD.

Tamadon, Mehran, Reg. *Iranien*. Doc & Film International, 2014. DVD.

Taslimi, Susan, Reg. *Hus i helvete*. Sandrew Metronome Distribution Sverige AB, 2002. DVD.

Zahedi, Caveh, Reg. *I Don't Hate Las Vegas Anymore*. Caveh Zahedi, 1994. VHS.

---. Reg. *In The Bathtub of the World*. Caveh Zahedi, 1999. DVD.

Endnoten

¹ Für den Gebrauch von „Iran“ ohne Artikel in der deutschen Wissenschaftssprache siehe: Rahnema.

² *Exile Family Movie* von Arash T. Riahi, Österreich, 2006 (00:00:05-00:01:25).

³ *Exile Family Movie* von Arash T. Riahi, Österreich, 2006 (00:04:40-00:05:07).

⁴ Niavarani, Michael: *Yek Shabe Irani*. „Begrüßung“. Web. <http://www.niavarani.at/downloadfiles/yek_shabe_irani/02-Begr%C3%BC%C3%9Fung.mp3>. Zugriff: 28. März 2017.

⁵ Für Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen siehe: Keding und Struppert.

⁶ Die Serie wird seit 1973 von Network CBS im US-Fernsehen ausgestrahlt. Im deutschen Fernsehen lief die Serie unter dem Namen *Schatten der Leidenschaft* zunächst auf Sat1, DF1 und Premiere, seit 2008 auch im ZDF. Die Geschichte spielt in der fiktiven Stadt Genoa City im US-Staat Wisconsin und handelt von den zwei ungleichen Familien Foster und Brooks, die in einem immerwährenden Kampf um Männer, Geld und Anerkennung miteinander in Konflikt stehen.

⁷ *Exile Family Movie* von Arash T. Riahi, Österreich, 2006 (01:23:18-01:24:58).

⁸ *Exile Family Movie* von Arash T. Riahi, Österreich, 2006 (01:30:08-01:31:52).

⁹ Einen brauchbaren historischen Überblick zu den verschiedenen filmtheoretischen Ansätzen dazu bietet: Prange.

¹⁰ Zu nennen wäre hierbei die *critical cultural geography* und die daraus hervorgegangene *film geography*, unter anderem bei: Lunkabiel und Zimmermann.

¹¹ Einen guten Überblickstext bietet: Christen und Martin, „Raum. Topografie und Topologie des Films – Geopolitik des Kinos“.

¹² Für die Übersetzung der originalen Filmtitel auf Farsi wurden die im internationalen Verleih gängigen, englischen, Filmtitel gewählt.

¹³ Alberto; Berswordt-Wallrabe und Fahle; Manafi; Saeed-Vafa und Rosenbaum; Shams; Sodough; Strohmaier, „Bewegte Heterotopie“.

¹⁴ Für eine ausführliche Besprechung dieses Topos siehe auch Sadr, „Children in Contemporary Iranian Cinema“.

¹⁵ Siehe dazu z. B.: <<https://www.theguardian.com/film/2011/may/21/jafarpanahi-cannes-not-film-premiere>>. Zugriff: 1. November 2017.

¹⁶ Zum Motiv des Hundes als politische Ausdrucksfigur siehe: Kirsten, „Von verfolgten Tieren und gefangenen Menschen“.

¹⁷ <<http://www.dwds.de/?qu=diaspora>>. Zugriff: 14. April 2016.

¹⁸ Siehe beispielsweise auch Matthew Frye Jacobsen und sein Konzept der *Hypen Nation* (1953).

¹⁹ Zur Kategorie des *sojourners* siehe z. B.: Mills.

²⁰ Für Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Exil und Diaspora siehe z. B. Kuhlmann.

²¹ Diasporas, Migration and Identity: <www.diasporas.ac.uk>. Zugriff: 1. November 2017.

²² Für die Medienbeteiligung von Iraner_Innen in Deutschland siehe: Horz.

²³ Vgl. dazu exemplarisch Arbeiten wie: Tunç Cox, Ayça. „Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany“.

²⁴ Siehe dazu auch: Heidenreich; Hake und Mennel.

²⁵ Repräsentationen und kulturelle Produktionen, welche die Verknüpfung zwischen Räumlichkeit und Identitätskonstruktion aufzeigen, sind in Saids Ausführungen jedoch noch auf die sogenannte Hochkultur beschränkt und finden ihre Anwendung auf die Populärkulturen erst durch die Cultural Studies.

²⁶ Hier sei auch auf die Praxis von Korrespondenten und Nachrichtenagenturen verwiesen.

²⁷ Hier sei auch auf das Konzept von „histoire croisée“ hingewiesen: Werner und Zimmermann.

²⁸ <<http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/cccs/about.aspx>>. Zugriff: 20. April 2016.

²⁹ Siehe dazu <<http://iranianalliances.org/>> sowie Bajoghli und Kharrazi, „Iranian Alliance Accross Borders“.

³⁰ Für eine ausführlichere Liste vergleichbarer Institutionen weltweit, siehe: <<http://www.parstimes.com/diaspora/>>. Zugriff: 29. November 2016.

³¹ Center for Iranian Diaspora Studies: <<http://news.sfsu.edu/news-story/sf-state-announces-5-million-gift-establish-center-iranian-diaspora-studies>>. Zugriff: 29. November 2016.

³² Naficy, *The Making of Exile Cultures*; Gillespie; Hargraves und McKinney; Cunningham und Sinclair; Sun; Karim, *The Media of the Diaspora*; Browne.

³³ *The Suitors* von Ghassem Ebrahimian, USA, 1988 (01:36:03-01:42-34).

³⁴ *The Suitors* von Ghassem Ebrahimian, USA, 1988 (00:07:02-00:08:25).

³⁵ *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* von Reza Allamezadeh, USA, 1989 (00:47:51-00:52:30).

³⁶ Für eine ausführliche Besprechung dieser Motive siehe: Strohmaier, „Irangelles“.

³⁷ Für eine andere Perspektive auf den Garten im Film siehe: Liptay, „Bildraum und Erzählraum“.

³⁸ Siehe dazu auch die lange Tradition, dem Film eine Nähe zur Fantastik nachzusagen, von Hugo Münsterberg bis hin zu aktuellen Theorien der Welterzeugung (in Anknüpfung an Goodman).

³⁹ Hagener, „Der Begriff Genre“; Hess Wright; Hicketier; Kaminsky; Moine; Ryall; Schatz; Schweinitz; Staiger.

⁴⁰ Die Beschreibung wurde von Ana Lily Amirpour selbst in Umlauf gebracht: *Talking to the Star and Director of ‚A Girl Walks Home Alone at Night‘ – VICE Meets*. <<https://www.youtube.com/watch?v=4wlm97DiUq8>>. Zugriff: 1. November 2017.

⁴¹ Erwähnenswert im Zusammenhang mit weiblichen Vampiren und Diaspora ist Giselle Liza Anatols Monographie *The Things That Fly in the Night: Female Vampires in Literature of the Circum-Caribbean and African Diaspora* und Christian Feichtingers Sammelbandbeitrag „O Sister, Where Art Thou? Über die Abwesenheit guter wie böser weiblicher Vampire“, in dem er nach der Rolle weiblicher Vampire fragt.

⁴² Weitere Texte zur Großaufnahme siehe: Barck und Beilenhoff; Barck und Löffler; Blümlinger und Sierek; Davis.

⁴³ Siehe dazu auch: Bhabha, „Unsatisfied“; Hall, „Political Belonging“.

⁴⁴ Hierbei zu nennen sind Filme wie: *Firistada* (Reg. Parviz Sayyad, USA, 1986), *Mihman-ha-yi Hotel Astoria* (Reg. Reza Allamezadeh, USA, 1989), *I Love Vienna* (Reg. Houchang Allahyari, Österreich, 1991).

⁴⁵ *Walls of Sand* von Erica Jordan und Shirin Etessam, USA, 2000 (00:27:16-00:28:39).

⁴⁶ *Walls of Sand* von Erica Jordan und Shirin Etessam, USA, 2000 (00:30:36-00:30:59).

⁴⁷ Mehr zum Subversionsbegriff siehe: Chlada, Dembowski und Ünlü; Diederichsen; Fanizadeh und Ohrt; Hoffmann.

⁴⁸ *America So Beautiful* von Babak Shokrian, USA, 2001 (00:00:00-00:02:34).

⁴⁹ *America So Beautiful* von Babak Shokrian, USA, 2001 (00:27:31-00:31:24).

⁵⁰ *America So Beautiful* von Babak Shokrian, USA, 2001 (01:26:12-01:28:13).

⁵¹ *Maryam* von Ramin Serry, USA, 2012 (00:00:00-00:02:21).

⁵² Zur Entwicklung und Bedeutung von Blogs in Iran siehe: Sreberny und Khiabany.

⁵³ *Neda Soltan's Death (English Subtitles)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=R1hkQtuwV38>>. Zugriff: 1. November 2017

⁵⁴ Für eine ausführliche Besprechung der künstlerischen Appropriation des Videos siehe: Lotfalian.

⁵⁵ *Where Is This Place? (This is Iran)*. <https://www.youtube.com/watch?v=_7MvSHuOFuA>. Zugriff: 1. November 2017.

⁵⁶ *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi, Deutschland, 2010 (00:11:40-00:11:50).

⁵⁷ *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi, Deutschland, 2010 (00:11:30).

⁵⁸ *The Green Wave* von Ali Samadi Ahadi, Deutschland, 2010 (00:15:35-00:16:22).

⁵⁹ Für eine ausführliche Besprechung von Musikfilmen und Rockumentaries siehe: Niebling, „The Category of Music Film“, „Defining Rockumentaries“.

⁶⁰ Siehe auch: Bachmann-Medick, 104–43; Butler.

⁶¹ Aced et al.; Mecheril et al.; Modood; Terkessidis; Yildiz und Hill.

⁶² Für *postethnic* siehe: Hollinger; für *postracial* siehe: Goff und Schroeter.

⁶³ Alim und Pennycook; Chang; Klein und Friedrich; Mikos; Pennycook und Mitchell; Rose; Terkourafi; „The 2011 TIME 100“.

⁶⁴ *Waking Life* von Richard Linklater, USA, 2001 (Kapitel 11: „The Holy Moment“) <<https://vimeo.com/56075178>>. Zugriff: 1. November 2017.

⁶⁵ Siehe z. B. The African Diaspora International Film Festival (New York); Festival du Film Francophone (Wien); Türkisches Filmfestival (Frankfurt), und andere.

⁶⁶ Für iranische Diaspora Film Festivals siehe: Naficy, *The Globalizing Era* 407–12.

⁶⁷ Diaspora Filmfest: <<http://diasporafilmfest.com/about-us-2/>>.