

Von verfolgten Tieren und gefangenen Menschen

Der Hund als politische Ausdrucksfigur in PARDÉ (IR 2013)

Ein Hund, der nicht leben darf, und ein Filmemacher, der nicht arbeiten darf. In ihrem Film PARDÉ (CLOSED CURTAIN, IR 2013) entwerfen Jafar Panahi und sein Co-Regisseur Kamboziya Partovi entlang einer Hund-Mensch-Beziehung eine visuelle und erzählerische Wahrnehmungsfigur, die zum Ausdruck eines politischen wie künstlerisch Widerstands gegen die repressiven Sanktionen der iranischen Regierung wird. Jafar Panahi ist das Filmemachen untersagt, dennoch drehte er im Iran den Film PARDÉ und brachte ihn im Ausland zur Aufführung.¹ Zum Verständnis des Beitrags ist es erforderlich, die Person Jafar Panahi und die wesentlichen Stationen seiner Arbeit kurz vorzustellen sowie auf seine aktuelle Situation im Iran einzugehen.

Jafar Panahi gilt als einer der bekanntesten iranischen Gegenwartsregisseure, dessen Filme sowohl im eigenen Land wie auch international aufmerksam rezipiert werden. Nach seinem Schulabschluss und Militärdienst studierte er Film- und Fernsehregie in Teheran und arbeitete anschließend zunächst für das Fernsehen. Für den renommierten iranischen Regisseur Abbas Kiarostami übernahm er die Assistenz bei dessen Film ZIRE DARAKHATAN ZEYTUN (THROUGH THE OLIVE TREES, IR 1994). Mit seinem ersten eigenen Spielfilm BADKONAK-E SEFID (THE WHITE BALLON, IR 1995) gewann Jafar Panahi auf den Filmfestspielen von Cannes die Goldene Kamera als bester Debütfilm und schöpfte aus diesem Erfolg nicht zuletzt auch internationale Bekanntheit. Auch für seine weiteren Filme erhielt er zahlreiche Preise auf internationalen Festivals, u.a. den Goldenen Leoparden des Filmfestivals Locarno für AYNEH (THE MIRROR, IR 1997) und den Goldenen Löwen der Filmfestspiele Venedig für DAYEREH (THE CIRCLE, IR 2000).² Für OFFSIDE (IR 2006) sowie PARDÉ gewann er den Silbernen Bären der Berliner Filmfestspiele. Sein Film IN FILM NIST (THIS IS NOT A FILM, IR 2011) wurde von der National Society of Film Critics als bester Experimentalfilm ausgezeichnet.³

- 1 Filme für ein Festivalpublikum zu machen, stellt nicht nur für das iranische Kino eine gängige Praxis dar, um die Beschränkungen der lokalen Märkte vor allem in Hinblick auf kritische Themen zu umgehen. Über den Schwarzmarkt finden viele Filme meist wieder zurück, sodass sie auch im eigenen Land als wichtige Zeugnisse der Filmkultur wahrgenommen werden. Trotz des offiziellen Aufführungsverbots von Jafar Panahis' Film DAYEREH (THE CIRCLE, IR 2000) wurde der Film 2001 vom Iranischen Filmverband als bester Film ausgezeichnet. (Vgl. Saeed Zeydabadi-Nejad: *The Politics of Iranian Cinema. Film and society in the Islamic Republic*. London, New York 2010, S. 153f.)
- 2 Vgl. Dabashi, Hamid: *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Washington D.C. 2007, S. 394.
- 3 <https://www.munzinger.de/search/portrait/Jafar+Panahi/0/28540.html> (15.05.14).

Seit 2009 ist Panahi vermehrt den Verfolgungen der iranischen Behörden ausgesetzt. Er beteiligte sich an den Demonstrationen gegen die Präsidentschaftswahlen 2009 und wurde daraufhin kurzzeitig inhaftiert. Als er sich anschließend auf dem Festival in Montréal zur iranischen Opposition bekannte, bekam er Ausreiseverbot. Seine Beteiligung an dem kritischen Dokumentarfilm *RED, WHITE & THE GREEN* (IR 2010) von Nader Davoodi führte zur erneuten Inhaftierung und im Dezember 2010 wegen «Propaganda gegen das System» zu der Verurteilung zu sechs Jahren Gefängnis und einem 20-jährigen Berufsverbot.⁴

In seinem aktuellen Film *PARDÉ* versteckt sich ein Schriftsteller (Kamboziya Partovi) mit seinem Hund *tesa* im Haus eines Freundes. Da im Iran Hunde ähnlich wie Schweine und auch Alkohol nach dem islamischen Gesetz als unrein gelten, droht dem Hund die Tötung und dem Schriftsteller das Gefängnis. Doch trennen will sich der Schriftsteller nicht von seinem Hund. So begeben sich die beiden, der Hund inkognito in einer Reisetasche, gewissermaßen in ein Exil. Die großen Fenster des Hauses, die einen Panoramablick auf das Kaspische Meer freigeben, werden mit schwarzen Vorhängen licht- und blickdicht verschlossen, laute Geräusche werden vermieden, drinnen eine Hundetoilette eingerichtet und ein Wandschrank zum Geheimversteck umgebaut.

Eingeschlossen in diesen Wohnräumen entwickelt sich ein Kammer-Spiel zwischen Hund und Mann, das durch das plötzliche Auftreten einer jungen Frau, die aufgrund einer illegalen Strandfeier vor der Polizei fliehen und sich bei ihnen verstecken muss, gestört wird. Misstrauisch beäugen sich die Frau und der Mann gegenseitig. Sie meint, sein Bild aus der Zeitung zu kennen, wo das Gerücht umgehe, er habe den Hund vor dem Totschlag gerettet und werde nun von der Polizei gesucht. Er wiederum wundert sich über den ungebetenen Gast, welcher neugierig durch das Haus wandert und verdächtige Narben am Unterarm besitzt. Die Anwesenheit der Frau katalysiert die Angst des Mannes mit seinem Hund entdeckt zu werden. Schließlich eskaliert der Konflikt in einem Streit. Die Frau verschwindet und bleibt trotz der abgeschlossenen Türen im Haus unauffindbar. Als sie plötzlich zurückkehrt, beginnt sie das errichtete Exil aufzubrechen, die schwarzen Vorhänge an den Fenstern herunterzureißen und die hinter weißen Stoffbahnen verborgenen Filmplakate von Jafar Panahi freizulegen. Dadurch wird die Filmhandlung raumzeitlich mit der äußeren Umgebung verankert sowie der Film selbst in Verbindung mit dem filmischen Schaffen Jafar Panahis gesetzt. Als dieser dann in persona «spiegelbildlich» in die Handlung des Films Einzug hält und fortan sich selbst sowie den Besitzer der Villa «spielt», erfährt der Film eine selbstreflexive Wendung. Nun durchkreuzen sich die fiktionalen Szenen des Mannes und der Frau mit Szenen, die in einem dokumentarischen Gestus Panahi in alltäglichen Situationen zeigen, und überführen die Geschichte in ein Spiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die die problematische Existenz des Filmemachers Panahi hinterfragt.

Dem Hund kommt hierbei eine entscheidende Rolle für die politische Situation des Regisseurs zu. Der Hund in Panahis Film – so die Ausgangsthese – gerinnt zur filmischen Metapher für die politische Situation des Regisseurs selbst, was im Folgenden eingehender analysiert werden soll.

Um die metaphorische Bedeutung des Hundes zu verdeutlichen, müssen der Analyse einige Einblicke in die Kulturgeschichte des Hundes vorangestellt werden, aus der die kulturelle Semantik dieses (Haus-)Tieres hervorgeht. Es ist notwendig sich bewusst zu machen, dass Panahis Berufsverbot mit einem Vorführverbot seines Films im Iran einhergeht und PARDÉ damit zunächst ein westliches Publikum adressiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Semantik des Hundes nicht im Sinne des Islam (die der im Christentum und Judentum übrigens gleicht⁵) als unrein dar, sondern der Hund ist in diesem Film vor dem Hintergrund der europäischen Kulturgeschichte mit Bedeutung aufgeladen, wozu vorab kurz ein Überblick gegeben werden soll.⁶

Einblicke in die Kulturgeschichte des Hundes

Ein kulturhistorisches Verständnis darüber, wie Tiere im Allgemeinen und der Hund im Speziellen mit Menschen zusammengelebt haben, von ihnen gehalten wurden und welche Bedeutung sie für den Menschen eingenommen haben, kann nur auf von Menschen verfassten Quellen fußen, denn «Tiere, insbesondere Hunde, die eng mit Menschen zusammenlebten, haben ihre Spuren als Fährten hinterlassen – Fährten, die sie als Gefährten der Menschen gezogen haben.»⁷ Hinterlässt der Mensch Spuren in dem Sinne, dass sie für ihn auch bewusst handhabbar sind, so verhält es sich bei Tieren anders, da diese «nur Zeichen erzeugen, diese aber nicht handhaben.»⁸ Über die Differenz von «Spur» und «Fährte» verdeutlicht Stein-

5 Vgl. Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006, S. 137.

6 Die Ausführungen zur Kulturgeschichte des Hundes beziehen sich zwar vordergründig auf die Haustierhaltung in westlichen Ländern, in Kulturkreisen des Nahen und Mittleren Ostens erfreut sich der Hund aber ebenfalls wachsender Beliebtheit als Haus- und Schoßtier. Das islamische Verbot von Hunden war im Iran zu Zeiten des Schahs bspw. kein Grund, Hunde nicht als Haustiere zu halten. Nach der islamischen Revolution verschärften sich allerdings die Regelungen. 2011 legten iranische Parlamentarier ein Gesetzentwurf vor, der den Besitz von Hunden generell verbieten sollte. Neben der gesundheitlichen Gefährdung der Öffentlichkeit stellt der Entwurf vor allem ein religiös motiviertes Verbot dar. In der Haltung des Hundes als Haustier wird ein «kulturelles Problem und eine blinde Nachahmung der vulgären westlichen Kultur» gesehen. Hunde werden allerdings weiterhin im Iran als Haustiere gehalten. (<http://www.spiegel.de/panorama/iran-parlamentarier-wollen-hunde-verbannen-a-757085.html>, 15.05.14; <http://www.welt.de/vermischtes/article/116483939/Im-Gottesstaat-droht-dem-Rehpinscher-der-Tod.html>, 15.05.14 und <http://www.pinsnews.net/2011/04/iran-verfolgt-haram-hunde-und-halter/>, 15.05.14).

7 Steinbrecher, Aline: Hunde und Menschen. Ein Grenzen auslotender Blick auf ihr Zusammenleben (1700–1850). In: *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*. 19,2, 2011 (Thema: Tierische (Ge)Fährten), S. 192–210, hier S. 193.

8 Ebd.

brecher eine intrinsische Verbindung zwischen von Menschen verfassten Quellen und tierischen Zeugnissen, welche wie im Falle des Hundes stets nur in Bezug zum Menschen zu finden sind, in schriftlichen und bildlichen Zeugnissen aus Kunst, Literatur und Philosophie. Aber auch aus Filmen lassen sich kulturelle Semantiken ableiten. Überlieferungen des Daseins des Hundes sind folglich in erster Linie über menschliche Artefakte und kulturelle Quellen zugänglich.

Zwar hielten Menschen schon in der Vergangenheit Hunde, weil sie als Wach- wie Jagdhunde nützlich waren. Die Haltung von Tieren abseits ihrer bloßen Nützlichkeit aber stellt für John Berger eine «moderne» Kulturentwicklung dar.⁹ Gegenüber der Nutztierhaltung bildet die Haustierrkultur also eine Entwicklung jüngerer Zeit, die Aline Steinbrecher allerdings auf das 17. Jahrhundert datiert, wo es in Europa auch außerhalb der Höfe immer beliebter wurde Haustiere zu halten.¹⁰ In dieser Zeit stößt auch der Hund als Haushund zunehmend in private und intime Bereiche vor. Anhand der Haustierrhaltung beim Hund legt Steinbrecher zudem dar, dass «Tiere auch Kulturwesen sein können – also Akteure, die Kultur beeinflussen und selbst kulturell geprägt sind».¹¹ Tiere als soziale Akteure zu betrachten, begreift die Mensch-(Haus-)Tier-Beziehung nicht mehr als stabile Einheit, sondern nähert sich dem Zusammenleben von (Haus-)Tier und Mensch über ein prozessuales Verständnis, das beide Seiten als Beteiligte eines sozialen Aktes auffasst. Mit einem praxeologischen Blick zeigt Aline Steinbrecher anhand von Quellen aus Frankfurt a. M. und Zürich die physischen, räumlichen und materiellen Interaktionen von Mensch und Hund in der Vormoderne und Sattelzeit auf, in denen «Hunde als soziale Akteure auftreten, und zwar sowohl als Beziehungspartner, als auch als die Ordnung durchkreuzende, störende Subjekte – Subjekte, an denen, etwa durch das Anlegen der Hundemarke, Normierungen vollzogen wurden.»¹² Ihre Domestizierung und ihr Vordringen bis in die private kleine Familieneinheit stellen also nicht nur Kultivierungsakte durch den Menschen dar, sondern ziehen gleichermaßen gesellschaftliche Normierungsvorgänge nach sich, die als Selbstkultivierungen der Beziehungsgeflechte zum Tier angesehen werden können.

Die Entwicklung des Hundes zum quasi «universalen» Gebrauchs- und Vergnügungstier, der als Polizei-, Kriegs- sowie Blindenhund mit genau definierten Aufgaben innerhalb des menschlichen Arbeitszusammenhangs eingesetzt aber ebenso zum persönlichen Vergnügen der Tierhalter als Schoß- und Luxushund gehalten wird, führt Jutta Buchner auf das 19. und 20. Jahrhundert zurück.¹³ Stets bleibt der Hund dabei in Bezug zum Menschen gesetzt und wird nach dessen Bedürfnissen gezüchtet, dressiert und genutzt. Es ist weiterhin, wie Bühler und Rieger zurecht

9 Vgl. Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. 11. Aufl. Berlin 2009, S. 25.

10 Steinbrecher 2011, S. 195.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 210.

13 Vgl. Buchner, Jutta: *Kultur mit Tieren. Zur Formierung eines bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert*. Münster 1996.

feststellen, das Selbstverständnis des Menschen, auf das der Hund bezogen bleibt.¹⁴ Dabei geht John Berger noch weiter und sieht in der Haustiernkultur sogar eine charakterliche Vervollkommenung manifestiert.

Sie sind die Geschöpfe der Lebensweise ihres Besitzers. [...] Das Tier *vervollständigt* ihn, antwortet auf gewisse Aspekte seines Charakters, die sonst unbestätigt bleiben. Er kann für sein Tier jemand sein, der er für niemanden oder nichts sonst ist. [...] Das Haustier spiegelt einen Charakterzug seines Besitzers, der sonst nie reflektiert wird.¹⁵

Welche Züge es beim Hund sind, die für den Menschen bedeutsam werden bzw. welche die des Menschen spiegeln, lässt sich bereits in der griechischen Antike finden. Aus Homers *Odysee* stammt der wohl erste namentlich bekannte Hund, Argos, der den Heimkehrer nach 20 Jahren als Erster wiederkennt. Nach ihm finden sich in der philosophischen und literarischen Kulturgeschichte «von Platons Hund als Wächter des Staates bis Kafkas *Forschungen eines Hundes*, von Cervantes' Bergana bis Thomas Manns Bauschen» weitere treue (Ge-)Fährten, «aber auch vom gepanzerten Kampfhund bis zum deutschen Schäferhund, vom Schoßhund zum Blindenhund»¹⁶ zahlreiche fügsame Begleiter des Menschen. Aber auch «(o) b in der Reflexphysiologie, der Philosophischen Anthropologie oder der Umwelt-Forschung, ob in der Spiegelung des deutschen Schäferhundes und des Ariers oder des Blinden und des Führerhundes»¹⁷ es scheint stets die Treue und Fügsamkeit zu sein, die die zentralen Charakteristika des Hundes bilden, für die der Mensch ihn schätzt. Er gilt in der menschlichen Kultur stets als der treue Gefährte des Menschen. So ist es denn auch seine Eigenschaft der Treue, die ihn unter allen Tieren hervortreten lässt.¹⁸

Es sind entsprechend diese Eigenschaften der Treue und Fügsamkeit, die in PARDÉ die Figur des Hundes als vorbildlichen Gefährten kennzeichnen und in einen engen Bezug zur männlichen Hauptfigur setzen. Die emotionale und räumliche Verbundenheit zum Haustier Hund führt den Schriftsteller – gleichermaßen bedingt durch das staatliche Verbot der Hundehaltung – mit seinem Hund in die Villa. Anhand der Beziehung des Schriftstellers zu seinem Hund zeigt sich dabei, dass dem Tier ein Subjektstatus zugeschrieben wird, der ihn zum «Mitspieler» des Schriftsteller macht. Beide bilden füreinander enge und vertraute Bezugspunkte, die unter dem Mantel der Verfolgung und des Verstecks füreinander aber auch die einzig möglichen darstellen.

Das enorme Darstellungs-, Ausdrucks- und Gefühlspotential von Tieren im Film, das Souriau anhand ihrer Formen, Bewegungen und Beziehungen zu menschlichen

14 Vgl. Bühler/Rieger 2006, S. 135.

15 Berger 2009, S. 25 (Herv.i.O.).

16 Bühler/Rieger 2006, S. 126.

17 Ebd., S. 141f.

18 Vgl. Wild 2008, S. 10.

Figuren ausmacht, intensiviert filmische Erzählungen.¹⁹ Die kulturelle Semantik des Haushundes bildet auch in Filmen genreübergreifend ein zentraler Bedeutungsträger für menschliche Existenzformen. Der Hund aus Pardé reiht sich damit in eine Reihe tierischer Haustierrollen ein.

Als der wohl bekannteste (Film-)Hund gilt Lassie, der auf der Kurzgeschichte und dem anschließenden Roman *Lassie Come Home* (1937 und 1940) von Eric Knight beruht und neben zahlreichen Verfilmungen auch eigene Fernsehserien aufzuweisen hat. Aufgrund finanzieller Nöte wird Lassie von ihren ursprünglichen Besitzern an einen reichen Adligen verkauft, aber reißt von diesem immer wieder aus, um zu seinen früheren Besitzern und vor allem zu den jüngsten Familienmitgliedern zurückzukehren. Damit widersetzt sich die Figur des Hundes Das stete Weglaufen Lassies bestimmt nicht nur die zentrale narrative Struktur des Films, sondern das Ziel ihrer Aktionen, zu ihren eigentlichen Besitzern zu gelangen, verleiht ihr ein subjektbezogenes Motiv und Bewusstsein. Ihre Treue zu den Menschen ist keine vom Menschen ausgehende Fügsamkeit, sondern wird hier als ihre eigene Eigenschaft inszeniert.

Im Genre des Familienfilms angesiedelt ist es in den Neunzigern ein Bernhardiner namens Beethoven, der in *BEETHOVEN* (USA 1992) und *BEETHOVEN'S 2ND* (USA 1993) zum Kassenschlager an den Kinokassen wurde und weitere Fortsetzungen auf dem Video- und DVD Markt hervorbrachte. Setzten die *Lassie*-Reihen bei einer bereits bestehenden Tier-Mensch-Beziehung an, die infolge der vollzogenen Trennung und Abgabe an neue Besitzer nur umso stärker in ihrer bestehenden Verbindung herausgestellt wird, gelangt Beethoven als Welpen in die Familie, wo infolge die Hürden der Haustierhaltung und -erziehung auf humorvolle Weise ausgestellt werden. In Überwindung aller Konflikte und Widrigkeiten finden schließlich die menschlichen und tierischen Familienmitglieder zu einer Einheit zusammen. In der Kinofortsetzung erweitert sich dann der Kreis *nomen est omen* um vier Welpen zu einer Tierfamilie.

Einen prekären Umstand dagegen nimmt die Hund-Mensch-Beziehung in *UMBERTO D. (I)* (1952) von Vittoria De Sica an. Der verarmte und mittellose Umberto verliert Wohnung und Lebensmut. Doch um sich das Leben nehmen zu können, muss er zunächst für seinen Hund Flike eine Unterkunft finden. Die Trennung wird zu einem unmöglichen Unterfangen, an dem sich nicht nur die persönliche Tragödie Umbertos entlang zieht, sondern sich ebenso die Verbindung von Hund und Mensch als eine existenzielle manifestiert.

Flike, dem Menschen ausgeliefert, kann nicht ohne Umberto leben. Und Umberto, obgleich ohne Mittel und den Wunsch zu leben, kann nicht sterben, solange Flike in seiner Obhut ist. Mensch und Hund, beide Opfer einer neuen gesellschaftlichen

19 Vgl. Perivolaropoulou, Nia: Von Tieren und Menschen auf der Leinwand. In: Nessel, Sabine/Schlüpmann, Heide (Hrsg.): *Zoo und Kino*. Frankfurt a. M., Basel 2012, S. 97–118, hier S. 97.

Ordnung, sind füreinander Geiseln. Ein Hund zu sein bedeutet in diesem Film, dass man im schrecklichen Griff der *Conditio humana* gefangen ist.²⁰

In UMBERTO D. eröffnet die Erkenntnis, dass sich Umberto nicht umbringen kann, ohne auch seinen Hund zu töten, nicht nur einen Einblick in das Mensch- und Tier-Sein, sondern vor allem in das menschlich-tierische Sein.²¹ Der Hund ist hier nicht einfach ein filmisches Motiv, sondern vielmehr werden über die Darstellung des Hundes gesellschaftliche Zustände verhandelt.

Ob in Familienverbänden oder in Armut, über Tiere im Film werden menschliche Existenzformen in Beziehung zu tierischen gesetzt. Dabei entscheidet darüber, was es heißt Mensch zu sein, die Frage, wie es dem Tier geht. Dies birgt gleichermaßen komisches wie tragisches Potential. In PARDÉ zeigt sich dabei das politische Potential tierischer Figuren, denn die Verfolgung des (fiktionalen) Hundes wird mit der Sanktionierung des Filmemachers parallel geführt wie im Folgenden näher beleuchtet wird. In einem ersten Schritt rückt dafür die Darstellung des Hundes sowie die Tier-Mensch Beziehung unter den Bedingungen der Verfolgung in den Fokus der Analyse. Im Kontext der religiösen Konnotation als unrein entwickelt PARDÉ anhand von wahrnehmungsformierenden Anordnungen ein Unrechtsgefüge von politischer Signifikanz. Filmemacher wie Hund bilden Verfolgte qua juridischer Lage, denn die Gesetzgebung scheint sie zu einem Schicksal der Gefangenschaft zu verdammen. Wie der Film diese Gefangenschaft in eine geschlossene Raumkonstruktion übersetzt, wird in einem nächsten Schritt untersucht. Über welche bildsprachlichen Mittel schließlich dieser Gefangenschaft widerständige Formen entgegengesetzt werden, die diese Verslossenheit aufbrechen, analysiert der Beitrag abschließend.

Es ist ferner anzumerken, dass das Berufsverbot Panahis nicht nur eine wirtschaftliche Sanktion darstellt, sondern zudem die Bedrohung des identitären Konzepts ‚Filmemacher‘ nach sich zieht, welches in der derzeitig dominanten Filmkultur die Arbeit als Filmemacher in enger Verzahnung mit der eigenen Identität versteht. So wird über die Produktion dieses Films die Figur des Hundes zu einer sowohl visuellen wie auch erzählerischen Ausdrucksfigur für die problematische (In-)Existenz des Filmemachers im Kontext des repressiven Kultursystems Irans.

20 Fay, Jennifer: Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried, Ruffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hrsg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012, S. 132–155, hier S. 141.

21 Vgl. ebd., S. 140.

Verfolgte und Gefangene: Der Hund und der Regisseur

Den Blick aus einer vergitterten Glasfront auf das Kaspische Meer gerichtet, beginnt PARDÉ ohne Produktionslogos, Castangaben oder einer über die Filmbilder gelegten Titelsequenz mit einem *establishing shot*, der weniger raumzeitliche Referenzpunkte zur Orientierung im Handlungs- und raum bereithält als vielmehr eine bildästhetische Programmatik ankündigt (Abb. 1). Der vermeintliche Zufluchtsort des Schriftstellers und seines Hundes verkehrt von einem Schutzraum zu einem Gefängnis, in dem uns der Film als Zuschauer bereits hinter Gittern positioniert und die Figuren in ein raumzeitliches Vakuum einschließt. Die Bildsprache in PARDÉ leistet damit eine doppelte Übersetzungsarbeit: Sie überträgt die eingeschränkten Drehbedingungen (es wurde ohne staatliche Genehmigung gearbeitet)



1 Der Blick durch die vergitterte Glasfront auf das Kaspische Meer

in die Bildsprache eines inneren Exils und entwirft eine Binnenperspektive auf die existenzielle Situation des Hundes wie auch des Filmemachers, dessen beiderseitige Ausweglosigkeit sich in einem räumlichen Gefangenensein im Haus widerspiegelt.

Die statisch aus dem Inneren des Hauses auf das Meer gerichtete Kamera zeigt zwar die Ankunft des Schriftstellers (Kamboziya Partovi), sein Betreten des Hauses allerdings ist nur über die Geräusche beim Aufschließen des Schlosses und die Schritte auf dem Steinboden zu hören, da sich die Eingangstür außerhalb des Blickfeldes befindet. Weiterhin den Blick durch die Fenster gerichtet, tritt der Schriftsteller ins Bild und verschließt die Vorhänge an den Fenstern. Erst jetzt löst sich die Kamera aus ihrer Starre als wäre sie nun, da die Fenster blickdicht verschlossen sind, freigegeben, um den Bewegungen der Figur zu folgen. Dieser Vorgang lässt das zuvor Beobachtete als ein Prolog wirken, welcher durch die Bewegung der Ka-

mera vom eigentlichen (Schau-)Spiel abgelöst wird. Verstärkt wird dieser Eindruck einer erzählerischen Distinktion zwischen Vor- und Hauptspiel durch die funktionale Umkehrung des Vorhangs. Die Öffnung des Vorhangs im Theater aber auch im Kinosaal signalisiert gewöhnlich den Beginn der Aufführung, nur dass es hier nicht der sich öffnende Vorhang ist, der das (Schau-)Spiel beginnen lässt, sondern das Schließen der Vorhänge, welches in selbstreflexiver Umdeutung auf die eigene Titelseite PARDÉ (engl. CLOSED CURTAIN) verweist und die Handlung beginnen lässt.

Wie sich nun herausstellt, führte der Schriftsteller in einer Reisetasche inkognito seinen Hund *tesa* mit, den er, da die Vorhänge zugezogen sind, sicher aus seinem Versteck lassen kann. Im Folgenden begeben sich Mann und Hund in die oberen Räumlichkeiten, in denen ebenso große Panoramafenster weite Ausblicke auf die Umgebung erlauben, und ziehen im gesamten Haus die Fenstervorhänge zu. Wird so in einem ersten Schritt ein räumlicher Einschluss vorgenommen, der Ausblicke unterbindet, werden in einem weiteren schwarze Molton-Stoffbahnen an den Fenstern befestigt, die zusätzlich licht- und blickdicht die Räume des Hauses verschließen. Verschluss hinter diesen mächtigen schwarzen Vorhängen, konzentriert sich der Film fortan auf das Kammerspiel zwischen Hund und Mann.

Tesa, was in den englischen Untertiteln mit *boy* übersetzt wird, aber semantisch sowohl Junge wie auch Sohn umfasst²², ist ein kleiner Mischlingshund, den der Schriftsteller vor der Tötung durch die Staatsgewalt – so zumindest das Gerücht aus der Zeitung, von welchem die junge Frau später berichtet – gerettet hat. Zusammen mit dem Schriftsteller hat er in der Villa Zuflucht gefunden. Die Beziehung zwischen Hund und Schriftsteller gleicht einer engen, familienähnlichen Struktur, welche bereits entlang der Namensgebung als ein Vater-Sohn Verhältnis angedeutet wird. Die Nähe zwischen den beiden zeigt sich in gemeinsamen Handlungen und Verhaltensweisen. Vor dem Fenster, am Arbeitsplatz oder vor der Couch sitzend lassen sich ähnliche Bewegungsmuster erkennen, die stets zusammen in einer Totalen kadriert werden (Abb. 2). Dabei sitzen sie auf gleicher Höhe sowie in analogen Positionen und weisen gleiche oder gegenläufige Blickrichtungen auf.

Auch wenn die Anordnungen ihrer physischen Körper in Bezug zueinander weiterhin die (Über-)Größe des Mannes gegenüber der physischen Unterlegenheit des Hundes beibehalten, macht das enge Zusammensein in der Villa ein Tier-Mensch Verhältnis sichtbar, welches von einer gegenseitigen Kopräsenz und Vertrautheit gekennzeichnet ist. Dies wird umso deutlicher, wenn die junge Frau auftaucht und das Verhältnis zu ihr von grundlegender Skepsis, Distanz und Abwehr geprägt ist. Die Tier-Mensch Beziehung zeigt sich als eine vertrauensvollere Verbindung als die zu anderen Menschen, zumal erstere kaum sprachlichen Austausch benötigt. Hingegen die verbale Konfrontation mit der Frau in einem Streit eskaliert. Hier

22 Kamboziya Partovi führte diese doppelte Bedeutung auf der Pressekonferenz der Berlinale aus. (http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2013/02_programm_2013/02_Filmdatenblatt_2013_20137882.php#tab=video20, 15.05.14).



2–3 Der Schriftsteller (Kamboziya Partovi) und sein Hund *tesa*

verkehrt das Sprachargument, das häufig als anthropologische Differenz zum Tier herangezogen wird, zur unüberwindbaren Hürde zwischenmenschlicher Kommunikation. Folglich verschwindet die junge Frau auch mit den Worten «Why am I even talking to you? I should use a different language.» Auf diese andere Sprache wird später noch zurückzukommen sein.

Ist das Verhältnis zu der Frau also von Argwohn und Misstrauen geprägt, ist zum Hund ein inniger und vor allem wortloser Umgang zu beobachten, der hierarchische Strukturen zwischen Mensch und Tier aufzulösen scheint und den Hund zu einer gemeinsamen sozialen Ordnung mit dem Schriftsteller zusammenführt. Besonders am Schreibtisch wird diese (An-)Ordnung deutlich. Als sich der Hund dem niedrigen japanischen Tisch, an dem der Schriftsteller auf Polstern sitzend arbeitet, nähert und nach erstem (An-)Blicken seine Vorderpfote auf den Tisch platziert (Abb. 3), wird eine soziale Ordnung geschaffen, innerhalb welcher Hund und Mann füreinander Subjekte darstellen und ihre Beziehung darüber einen intersubjektiven Charakter annimmt. Dabei geht es nicht darum, ob es sich um eher menschlichere oder eher tierischere Züge handelt. Die Differenz zwischen den beiden Gattungen wird keineswegs negiert. Sie bleibt weiterhin bestehen, es erfolgt aber über die Inszenierung eine Annäherung von Tier und Mensch zu füreinander subjektbezogenen Wesen.

Über weitere Blickanordnungen setzt sich diese wahrnehmungsformierende Annäherung von Tier und Mensch fort. Subjektive Kameraeinstellungen aus der Perspektive des Hundes übertragen den Blick des Tieres, welcher nicht als «niedere» Blick ebene zu verstehen ist, sondern vielmehr über Normalsichten eine gleichberechtigte Augenhöhe und über Aufsichten erhöhte Blickstandpunkte herstellen, in eine für den Zuschauer wahrnehmbare Beobachtungsinstanz, die nicht nur von den anderen Figuren und den Zuschauern angesehen wird, sondern den Hund selbst zu einem Wahrnehmungssubjekt macht, welches zurückblickt.

Im Umgang mit dem Medium Fernsehen wird der Hund zudem zu einem fernsehenden Subjekt erweitert. Die im Fernsehen zu sehenden Bilder brutaler und blutiger Tötungen von Hunden werden im Schuss-Gegenschuss Verfahren mit Blicken des Hundes ineinander montiert und wiederum zu einer wahrnehmungsformierenden Anordnung gruppiert (Abb. 4–9), die ein Unrechtsverhältnis markieren. Im



4–9 (von links nach rechts): Fernsehbilder von Hundetötungen und der fernsehschauende Hund *tesa* zu einer Bildersequenz montiert

Zuge dieser Blickanordnung wird der Hund nach medialen Standards als Medien-subjekt installiert, dem die Bewusstseinsfähigkeit zugeschrieben wird, nicht nur das Sichtbare zu *erkennen*, sondern zugleich Leid empfinden und *nachempfinden* zu können. Die Bilder der Hundetötungen lassen sich im Zuschauerblick des Hundes als Genozid lesen. Im Kontext der religiöse Konnotation als unreine Tiere erscheinen die Bilder in diesem Zusammenhang als ein Verbrechen von humanen Ausmaß wie es als sog. Verbrechen gegen die Menschlichkeit geläufig ist und welches die Verfolgung des Hundes als unrechtmäßig und grausam erscheinen lässt.

Im wechselseitigen Blickaustausch zwischen Hund und Mann stellt sich in PARDÉ darüber hinaus eine ganz grundlegende Frage. Die Frage der Wahrnehmung danach, wer hier eigentlich wen *anblickt* und was der jeweils andere im Gegenüber *erblickt*. Das Durchkreuzen von Blicken und Wahrnehmungen zwischen Hund und Mensch stellt auch hier eine Intersubjektivität her, die gleichermaßen in beide Richtungen verläuft. Der Mensch adressiert den Hund und der Hund wendet sich mit seinen Blicken an den Menschen. Vom Tier gesehen zu werden, eröffnet eine philosophische Frage, der bereits Derrida bei seiner Katze nachgeht und Jennifer Fay zu der treffenden Feststellung veranlasst, «dass Tiere anzusehen und ihre Verletzbarkeit zu bezeugen, die wir mit allen lebenden Kreaturen teilen, ein Mitleid wiederherstellt, das die Sprache bedeutungslos gemacht hat.»²³

Ein verbaler Austausch bildet also in PARDÉ nicht nur ein verzichtbares Mittel für die Interaktion zwischen Schriftsteller und Hund, gegenüber dem Tier und seiner ausgestellten Bedrohungssituation wird die Sprache zudem überflüssig. Umso vehementer setzt PARDÉ filmsprachliche Mittel ein, um aus der erzählerischen Ausgangssituation eine selbstreflexive Denkfigur zu entwickeln. Diese verläuft entlang räumlicher Gestaltungsvorgänge und Unrechtsperspektive, die die räumliche Situation des Verstecks zu einer Gefängnisinformation ausbauen und zu einer Wahr-

nehmungserfahrung des Zuschauers werden lassen. Der anschließende Auftritt Panahis als Besitzer der Villa und Regisseur des Films bildet schließlich das Pendant zum Hund, dem verfolgten Tier. Als ebenfalls durch die iranische Regierung Verfolgter stellt er gleichermaßen einen Gefangenen dieses Hauses und Films dar.

Das Haus als Zuflucht und Gefängnis

Wie zuvor bereits ausgeführt, erschafft die Raumkonstruktion in *PARDÉ* durch den verbitterten Ausblick sowie die schwarzen Vorhänge ein raumzeitliches Vakuum, in welchem jegliche referenzielle Informationen über Ort, Tageszeit, Wetterlage nicht mehr eindringen können. Die Räume werden zu einer zeitlosen Kulisse, die den Figuren wie den Zuschauern raumzeitliche Orientierungspunkte entzieht und sie auf die inneren Räume der Villa konzentriert. Abgekapselt von der äußeren (diegetischen wie referenziellen) Wirklichkeit, entsteht ein inneres Exil. Als Zuflucht angelegt, errichten sich Schriftsteller und Hund eine eigene (Gefängnis-)Welt: Ein provisorisches Hundeklo wird gebaut sowie im Wandschrank ein Geheimversteck angelegt. Die äußere Wirklichkeit scheint wie ausgesperrt, nur als Geräusche dringen das Rauschen des Meeres und die Suchtrupps der Polizei ein.

Die Räume erhalten in dem Zuge einen künstlichen Charakter, sie nehmen eine fiktive Gestalt an, da sie nicht mehr an eine außerhalb des Films existierende Welt rückgebunden werden können. Das Haus wird in seiner architektonischen Ganzheit nicht erfahrbar. Die Räume existieren nur in filmischen Fragmenten, montiert zu aufeinander folgenden Stockwerken. Eingeschlossen in dieser (fiktiven) Welt werden die Figuren zu Gefangenen eines selbsterrichteten Gefängnisses.

Lange Einstellungen und fixierte Blickstandpunkte vermitteln dabei eine Perspektive, die die Anwesenheit einer dritten Beobachtungsperson suggeriert. Die meist statisch ausgerichteten Kameraeinstellungen beobachten die Figuren bei ihren Bewegungen und Aktionen im Haus bewegungslos und distanziert. In reduzierten Schwenks folgt die Kamera zwar den Figuren, bleibt aber weiterhin beobachtend und unbeteiligt. So wie zu Beginn bereits die vergitterte Glasfront eine Gefängnissituation schafft, übersetzt die statische Bildarbeit diese zudem in einen Wahrnehmungseindruck des Gefangenseins.

Als plötzlich eine durchnässte junge Frau mit ihrem Bruder auftaucht, um vor der Polizei hier Unterschlupf zu finden, erhält das räumliche System Risse. Er lässt seine Schwester in der Obhut des Schriftstellers und versichert, wiederzukommen, um sie zu holen. Nicht nur, dass fraglich bleibt, wie sie in das Haus gekommen sind, das spätere plötzliche Verschwinden der jungen Frau bleibt ebenso ungeklärt. Von ihrem Bruder hier untergebracht, hat sie sich als einzige das Gefängnis nicht selbst-gewählt. Entsprechend widerständig verhält sie sich gegenüber dem Schriftsteller. Doch da auf herkömmliche Weise ein Entkommen aus diesen Räumen unmöglich scheint, bestreitet sie wie angekündigt einen anderen Weg. Ihr Verschwinden bleibt unerklärlich, sind doch alle Türen verschlossen. Ihr anschließendes, unerwartetes

Wiederauftauchen ist folglich ebenso unverständlich. Die wechselnde An- und Abwesenheit der Frau hebtel kausal-logische Zusammenhänge sowie die räumliche Konstruktion des Verstecks bzw. Gefängnisses aus.

Der (Auf-)Bruch der Fiktion

Als die junge Frau nach ihrem plötzlichen Verschwinden erneut auftaucht, beginnt sie das selbsterrichtete Gefängnis aufzubrechen: Sie reißt die schwarzen Vorhänge herunter, zieht die weißen Stoffbahnen, die im Treppenhaus an den Wänden hängen, herunter und legt die dahinter kaschierten Plakate von Jafar Panahis Filmen frei (Abb. 10). Was hier erfolgt ist eine filmsprachliche Demonstration der Konstruktions- und Herstellungsbedingungen des Films, die wie angekündigt eine andere Sprache sprechen. Dabei öffnet sie die inneren Räume nicht nur nach außen und lässt die äußere Umgebung, Licht- wie Wetterverhältnisse wieder sichtbar werden, sondern sie holt damit die äußere Wirklichkeit zurück in die Räume, verankert den Film wieder referenziell mit Ort- und Zeitverhältnissen und verbindet ihn durch die freigelegten Filmplakate selbstreflexiv mit Jafar Panahis Werk.



10 Als die junge Frau (Maryam Moghadam) die hinter weißen Stoffbahnen versteckten Filmplakate von Jafar Panahi freilegt...



11 ...hält Jafar Panahi als er selbst Einzug in den Film.

Dieser selbstreflexive Aufbruch vollzieht sich entlang einer Bildspiegelung, die den filmischen Raum in verkehrter Perspektive als filmischen Raum offenlegt. Die gespiegelten Schriftzüge auf den Filmplakaten weisen auf diese visuelle Inversion hin. Dies bereitet den Weg für den Auftritt des Regisseurs Panahi, der über dieses Spiegelbild in das filmische Setting eingeführt wird (Abb. 11). Der Bruch mit der Fiktion geht mit dem Einbruch der äußeren Wirklichkeit einher. In einem dokumentarischen Gestus «spielt» Jafar Panahi fortan sich selbst sowie den Besitzer der Villa und ist in alltäglichen Situationen zu beobachten wie er Nachbarn Medikamente überbringt, Bekannte und Handwerker empfängt, Arbeiten am Haus verrichten lässt und still nachdenkend durch das Haus wandert. Diese alltäglichen, gewöhnlichen Szenen referieren auf seine reale Existenz als Filmemacher sowie sein gegenwärtiges Berufsverbot. «There's more to life than work. There are other things to do» ermuntert ihn sein Nachbar und legt dabei die Realperson Panahi nahe.

Aber anderes zu machen, kenne er nicht, denn «those things are foreign to me.» Die Verzahnung von Leben und filmischen Schaffen bildet für den Filmemacher Panahi eine existenzielle Einheit. Das Zusammenspiel von Leben und Werk ist es auch, was den weiteren Verlauf des Films antreibt und die Ebenen von Fiktion und Wirklichkeit immer weiter ineinander verweben lässt.

Im Wechselspiel interagieren die Szenen des Regisseurs mit den fiktionalen des Schriftstellers und der jungen Frau, die deutlich verunsichert durch die Anwesenheit «ihres Regisseurs» ihre (fiktive) Existenz zu hinterfragen beginnen. Auf einer Metaebene setzt sich die fiktionale Erzählung fort. Beobachtend folgen die Figuren des Schriftstellers und der Frau den Bewegungen des Regisseurs und sie gewinnen immer mehr die eigene Gewissheit, dass sie zu funktionslosen Randfiguren geworden sind. «A man, a dog, a villa... You write it and he shoots it. Then what? You think you can capture reality especially in here?» wirft sie dem Schriftsteller angesichts seines unnützen Bleibens in der Villa entgegen. Über mediale Mitteilungen versucht sie selbst, Kontakt zum Regisseur aufzunehmen und hinterlässt ihm ein Video. Auf der Terrasse findet der Regisseur das Smartphone mit laufender Videoaufnahme, ausgerichtet auf das offene Meer. Den Mann und den Hund habe sie fortgeschickt, nun gebe es nur noch sie beide, gibt sie im Video bekannt. Für sie beide gebe es nur einen Ausweg – den Freitod – damit verschwindet sie schließlich im Meer.

Die selbstreflexive Wendung im Film bricht mit mehreren Ebenen des Films und hinterfragt die Funktionalität ästhetischer und narrativer Konstruktionsleistungen vor dem Hintergrund der problematischen Existenz des Regisseurs. Die zentrale Frage scheint wie man einen Film machen soll, die Geschichte erzählen und in Bilder fassen soll, wenn die Herstellung des Films selbst verboten ist. Hier geht es nicht mehr nur um die Geschichte und Bilder an sich, sondern um den größeren gesellschaftlichen Kontext des Film- und Berufsverbots. Über die Raumkonstruktion und Bildsprache führt der Film eine innere Exilierung als Konsequenz dieses Verbots appellativisch vor Augen.

Fazit: Eine filmische Allegorie

In *PARDÉ* entsteht eine Allegorie der problematischen Existenz des Filmemachers und seiner beruflichen wie künstlerischen Inexistenz. Ohne Funktion mehr für die Geschichte des Films bilden der Schriftsteller und die Frau hilflose Figuren, denen ihre Funktion genommen wurde. Was macht es da noch für einen Unterschied, zu leben oder nicht, ist doch in der funktionslosen Existenz kein Unterschied mehr zu finden. Dies gilt ebenso für die Figuren wie für Jafar Panahi selbst. Der daraus folgende finale Schritt des Freitodes wird als Option zwar «durchgespielt», aber letztlich entschieden abgelehnt. Ist Panahi in einem Moment noch zu sehen, wie er langsam in das Meer schreitet, erfolgt, bevor er ganz im Meer verschwindet, der Rücklauf der Szene, der den Bewegungsablauf umkehrt und die Bilder (sowie diese Option des Auswegs aus dem inneren Exil) unreal erscheinen lässt.

Es ist der Film selbst, die Arbeit an PARDÉ, die den Weg für einen Umgang mit der Gefangenensituation und dem Berufsverbot bereitet. Der Film besitzt buchstäblich filmische Sprengkraft, denn in der Figur der Frau und ihren Handlungen manifestiert sich ein Aufbegehren gegen das (inneren) Gefängnis. Über kausal-unlogische Handlungsabläufe, Bildspiegelungen und Raum(de)konstruktionen entwickelt der Film eine selbstreflexive Formensprache, die widerständiges Potential sichtbar macht. Nur in solch widerständigen Formen kann es gelingen, aus dem Zustand körperlicher und psychischer Lethargie auszubrechen, die Leben und Werk gefangen halten. Panahi hat dafür eine Filmsprache gefunden, die sich konventionellen Formen widersetzt und in selbstreflexiver Manier einen filmischen Ausdruck findet, der eine künstlerische wie politische Gegenwehr bestreitet. In einem engeren Sinn findet sich in PARDÉ auch eine filmpolitische Allegorie, insofern die Realisierung des Filmprojekts und das Gelingen seiner Aufführung sich gegen das Verbot dieses Films wendet.

Und was ist mit dem Hund? Seine Darstellung evoziert eine besondere Wahrnehmung, denn Tiere im Film beunruhigen, «indem sie ihn an ihre, der Tiere, Verletzbarkeit, ihr Leidensvermögen und ihr dem Tod ausgesetzten Sein erinnern.»²⁴ Es ist das Tier in der Fiktion, welches eine Verbindung zur Wirklichkeit bewahrt und als zentraler Verbindungsanker zum Filmemacher fungiert. In PARDÉ werden die Gattungen Tier und Mensch näher zusammengeführt und dabei die Sprache als anthropologisches Differenzkriterium aufgelöst. Der Film problematisiert über seine gegenläufigen Blickanordnungen die Frage, ob das Tier leidet und dabei Leid als solches erkennen und empfinden kann. Dies ist angesichts des politischen Kontextes nicht nur von tierethischer sondern auch von *menschethischer* Relevanz, weil das moralische Anliegen nach einer Gleichbehandlung, wie sie die «Grundfrage [...]: Warum behandeln wir Menschen so und Tiere anders?»²⁵ stellt, umkehrt. Die Frage nach der Behandlung des Menschen, der Sanktionierung des Filmemachers, wird nicht in Differenz zu einer anderen sondern in Gleichsetzung zu einer Behandlung von Tieren gestellt. Die Verfolgung des Hundes aufgrund seines unreinen Status dient als filmische Metapher für den Filmemacher, dessen Berufsverbot darüber als religiös motivierte Verfolgung erscheint. Über die Sichtbarmachung tierischen Leidens politisiert der Film beide Schicksale in paralleler Engführung. Der Hund wird zu einer politischen Ausdrucksfigur für das Leiden des Filmemachers. Die Frage nach dem Menschen wird hier vermittelt des Tieres gestellt. In Umkehrung des kulturhistorischen Verständnisses, demnach Überlieferungen tierischen Daseins und ihre Bedeutung für den Menschen nur über menschliche Artefakte zugänglich sind, wird in PARDÉ die (menschliche) Existenz des Filmemachers über die Darstellung des Hundes eingeholt und in einen gesellschaftspolitischen Diskurs gebettet.

24 Perivolaropoulou 2012, S. 118.

25 Wild, S. 31.



12 Jafar Panahi verlässt das Haus und verschließt die Gitter der Glasfront

Beide, der Hund wie der Filmemacher, gelangen letztlich in die Freiheit. Im rahmenden Rückgriff erfolgt am Ende der erneute Blick aus der vergitterten Glasfront (Abb. 12). Wieder sind wir es als Zuschauer, die hinter den Gittern positioniert werden und am Ende schließlich als Gefangene zurück bleiben. Die Situation des Hundes und des Filmemachers überträgt sich folglich auch auf uns.

Literatur

- Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. 11. Aufl. Berlin 2009.
- Buchner, Jutta: *Kultur mit Tieren. Zur Formierung eines bürgerlichen Tiervverständnisses im 19. Jahrhundert*. Münster 1996.
- Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006.
- Hamid Dabashi: *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Washington D.C. 2007.
- Fay, Jennifer: Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012, S. 132–155.
- Knight, Eric: *Lassie kehrt zurück*. 2. Aufl. Stuttgart 1945.
- Perivolaropoulou, Nia: Von Tieren und Menschen auf der Leinwand. In: Sabine Nessel, Heide Schlüppmann (Hg.): *Zoo und Kino*. Frankfurt a. M., Basel 2012, S. 97–118.
- Steinbrecher, Aline: Hunde und Menschen. Ein Grenzen auslotender Blick auf ihr Zusammenleben (1700–1850). In: *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*. 19,2,2011 (Thema: Tierische (Ge)Fährten), S. 192–210.
- Wild, Markus: *Tierphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2008.
- Zeydabadi-Nejad, Saeed: *The Politics of Iranian Cinema. Film and society in the Islamic Republic*. London, New York 2010.

Internetseiten

- <https://www.munzinger.de/search/portrait/Jafar+Panahi/0/28540.html> (15.05.14).
- <http://www.spiegel.de/panorama/iran-parlamentarier-wollen-hunde-verbannen-a-757085.html> (15.05.14).

<http://www.welt.de/vermishtes/article116483939/Im-Gottesstaat-droht-dem-Rehpinscher-der-Tod.html> (15.05.14).
<http://www.pi-news.net/2011/04/iran-verfolgt-haram-hunde-und-halter> (15.05.14).
http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchiv/2013/02_programm_2013/02_Filmdatenblatt_2013_20137882.php#tab=video20 (15.05.14).

Filme

AYNEH (THE MIRROR), R: Jafar Panahi, IR 1997
 BADKONAK-E SEFID (THE WHITE BALLON), R: Jafar Panahi, IR 1995
 BEETHOVEN (EIN HUND NAMENS BEETHOVEN), R: Brian Levant, USA 1992

BEETHOVEN'S 2ND (EINE FAMILIEN NAMENS BEETHOVEN), R: Rod Daniel, USA 1993
 DAYEREH (THE CIRCLE), R: Jafar Panahi, IR 2000
 IN FILM NIST (THIS IS NOT A FILM), R: Jafar Panahi, IR 2011
 PARDÉ (CLOSED CURTAIN), R: Jafar Panahi, Kamboziya Partovi, IR 2013
 OFFSIDE, R: Jafar Panahi, IR 2006
 RED, WHITE & THE GREEN, R: Nader Davoodi, IR 2010
 UMBERTO D., R: Vittoria De Sica, I 1952
 ZIRE DARAKHATAN ZEYTUN (THROUGH THE OLIVE TREES), R: Abbas Kiarostami, IR 1994