Paranoia und Parodie

Farbspiele in A Dragon Arrives!

Janna Heine

Meist verweisen Farben im Spielfilm auf Beziehungen zwischen Figuren und Objekten, schaffen Atmosphäre, sind genretypisch eingesetzt oder fungieren als prophetisches Stilmittel, das Wendungen ankündigt. Auch Mani Haghighi verfährt in seinem Film Ejhdeha Vared Mishavad! (A Dragon Arrives!, Iran 2016) mitunter gemäß diesen Konventionen. Er setzt die Farbe aber ebenso ein, um die Konventionen zu sprengen, narrative Brüche zu erzielen, durch Unwahrscheinlichkeiten und Übertreibungen parodistisch zu werden oder falsche Fährten zu legen. Die Farborchestrierung des Films kreiert ein dynamisches System zwischen Annäherung und Distanzierung, ästhetischem Wohlgefallen und verfremdender Inszenierung.

Es soll im Folgenden darum gehen, anhand einer detaillierten Analyse des Films zu beschreiben, wie hier die Farbe im Einzelnen eingesetzt ist. Hilfreich dabei ist Fredric Jamesons Analyse einiger Filme des magischen Realismus, denen er eine besondere Farbästhetik zuschreibt:

> [In magic realism] color separates objects from one another, in some mesmerizing stasis of distinct solids whose unmixed individual hues speak to distinct zones of vibration within the eye, thereby setting each object off as the locus of some unique and incomparable visual gratification. Glossiness [in nostalgia film], on the other hand, characterizes the print as a whole, smearing its varied contents together in a unified display and transferring, as it were, the elegant gleam of clean glass to the ensemble of jumbled objects. (1986, 311 f.)

Hier werden zwei Farbsysteme gegeneinander gestellt als zwei Extreme, die allerdings selten in reiner Form zu finden sind; zwischen und neben ihnen existieren unzählige Varianten, mögliche Mischungen und anders gelagerte Systeme. Im magischen Realismus fungieren Farben mit hohem Sättigungsgrad, die sich durch starke Kontrastierung gegeneinander abheben und mit voller Intensität auf das Auge wirken. Sie fesseln den Blick oder, wie Jameson sagt, verzaubern das Publikum «in different ways, all of them enjoin[ing] a visual spell, an enthrallment to the image in its present of time» (ibid., 303). Jamesons Wirkungsbeschreibung des magisch-realistischen Farbschemas als energetische Intensität bezeichnet die Filmwissenschaftlerin Felicity Gee als affektiv. «Jameson's [affect] is a more politicised version of Spinoza's cognitive ‹Wonder› in which he regards the artistic marvelous – the transformation of the object world – as consciousness raising» (Gee 2013, 239). Affektive Farbe im magischen Realismus ist demnach als ästhetische und politische oder auch widerständige Expressivität zu verstehen.

Jamesons Polarisierung erlaubt es, mithilfe klarer Kategorien das Farbschema eines Films einzuordnen. A Dragon Arrives! steht weitgehend am von Jameson beschriebenen Pol und kann dessen Befunde um weitere Facetten ergänzen. Doch trotz diverser Übereinstimmungen mit dem magischen Realismus geht der Film durchaus auch eigene Wege, setzt die Farbe zugleich dazu ein, das Thema ‹Paranoia› zu stärken und dem Film eine parodistische Note zu verleihen. Parodieren, im Sinne eines subversiven Sich-über-Konventionen-Lustigmachens, stellt eine ähnlich widerständige Praxis dar wie rupturierende Farbspiele. Farbe, Parodie und Paranoia bilden in A Dragon Arrives! eine Triade des Widerstands; ein Begriff, der im Diskurs des iranischen Films dazu verleitet, als direkter oder indirekter Protest gegen das islamische Regime und damit verbundene soziale Bedingungen im Land gelesen zu werden. Doch Haghighis Farbspiele erlauben eindeutige Interpretationsmodi nicht und verweisen sowohl auf die vielfältigen Arten, filmisch Widerstand zu leisten, als auch auf die Pluralität iranischen Widerstands selbst.

Der Film

A Dragon Arrives! spielt im Geheimdienstmilieu des Schahs im prärevolutionären Iran und entwirft komplexe Verstrickungen, die von der Vergangenheit der 1960er-Jahre bis in die Gegenwart reichen. Haghighi greift

auf Motive des Detektiv- und Agentenfilms zurück, verdichtet sein Werk aber zu einem wilden Genremix, in dem auch Elemente des Abenteuer- und des Horrorfilms, des Märchens oder der psychedelischen Bildkultur Platz finden, sodass sich der Film einer klaren Zuschreibung entzieht. «How much can be put into a film before it explodes? How many different genres?» fragt Haghighi (2017) und bezeichnet sein Werk als formales Experiment. Die «maximalist doctrine» (ibid.) in A Dragon Arrives! hebt sich vom minimalistischen Stil Abbas Kiarostamis ab, der als Vaterfigur des neuen iranischen Kinos gilt (Erfani 2012, 89) und Haghighis persönlicher Mentor war (Sadough 2014, 29). Kiarostamis Werke, aber auch Mohsen Makhmalbafs oder Majid Majidis Arbeiten sind für den Regisseur nicht nur Inspiration, sondern auch Bürde, wie er in einem Interview preisgibt: «Viele dieser Filme liebe ich noch immer. Aber ich fühle mich auch gleichzeitig fast erdrückt vom Vermächtnis dieser großen iranischen Filmemacher» (Haghighi 2018a).

Und so imitiert er die ‹Großmeister› und deren Narrative nicht, sondern emanzipiert sich, trotz mancher Parallelen, von seinen Vorbildern. Bereits in seinen früheren Filmen Kargaran Mashghool-E Karand (Men at Work, Iran 2006) und Paziraie Sadeh (Modest Reception – Die Macht des Geldes, Iran 2012) legt er ein ungewöhnliches Tempo vor, das er in A Dragon Arrives! noch einmal steigert. Neben rasanten Schnitten, dynamischen Kamerafahrten und vorwärtstreibenden Tönen nutzt er auch die multiperspektivische Erzählweise, zu der ihn der chilenische Roman *Los detectives salvajes* von Roberto Bolaño inspiriert habe – dem auch der amerikanische Straßenkreuzer als zentrales Objekt seines Films zu verdanken sei (Haghighi 2017). Zur Verwirrung trägt weiterhin eine Kette blinder Motive bei sowie die Strategie, die Handlung an die Grenzen der Glaubwürdigkeit und darüber hinaus zu treiben. Die erzählte Geschichte, die im Vorspann gerade noch behauptet hat, auf wahren Begebenheiten zu basieren, erweist sich als verwirrendes Manöver und führt das Publikum aufs Glatteis.

Stilistisch zeigt der Film, wie erwähnt, Verwandtschaft zum magischen Realismus mit seinem historischen Setting, seiner brüchigen Narration, Inkonsistenz und Diskontinuität der Zeitstruktur, seinen inneren Widersprüchen, Verständnislücken, unverhofften Einbrüchen von Fantastik und einer durch autonome Farben betonten Objektwelt. Auch entwickelt er kein atmosphärisches, verklärendes Verhältnis zur historischen Vergangenheit wie der Nostalgiefilm, der sich ja laut Jameson in einer harmonischen, alles in sanfte Töne hüllenden Farbgebung auszudrücken

pflegt. Und er lässt sich auch nicht in die Tradition des exotistischen Weltkinos einordnen (Berghahn 2019), in dem die Farbe eingesetzt wird, um die eigene Kultur schwelgerisch für fremde Blicke zu inszenieren. Stattdessen bricht Haghighi die Darstellung der Vergangenheit durch anachronistische Momente auf sowie durch unpassende Details oder Anknüpfungen und Zitate aus westlichen und iranischen Filmen. Wie die Welt des Iran seinerzeit beschaffen war, zeigt er kontrastiv durch schwarzweiße Szenen des berühmten neorealistischen Films seines (realen) Großvaters Ebrahim Golestan, Khesht va Ayeneh (The Brick and the Mirror, Iran 1965), die undeklariert in A Dragon Arrives! eingestreut sind und dessen leuchtende Farben und nonrealistische Erzählweise umso deutlicher zu Bewusstsein bringen. Die unüberhörbare Tonspur klingt originell und modern; sie basiert weitgehend auf ominösen Geräuschen und einer intermittierenden Musik, welche verschiedene Traditionen mit orientalischen Klängen vermischt. Zu erwähnen bleiben weiterhin der oft überraschende Schnitt und die präzise Kameraarbeit: Während der Schnitt zum Verwirrspiel beiträgt, stehen die meist ultrascharfen Bilder in eigenartigem Gegensatz zur Undurchsichtigkeit der Handlung und der Aktivität der Geheimdienste. Diverse Kontrastierungen und deren Durchmischung bringen einen hybriden filmischen Raum hervor – wiederum eine Anschlussmöglichkeit an den magischen Realismus.[1]

Der Film changiert zwischen verschiedenen Zeit- und Raumebenen. Eine historische Agentengeschichte aus den 1960er-Jahren, die als Film im Film inszeniert ist, sowie eine Mockumentary aus der Gegenwart der Dreharbeiten von A Dragon Arrives!, in welcher der Regisseur als er selbst auftritt, bilden die Haupterzählstränge. Als *talking head* berichtet Mani Haghighi vom Fund einer Metallkiste im Haus seines Großvaters. In der Kiste befanden sich Gegenstände, die jedoch in keiner die Handlung vorantreibenden Verbindung zueinander stehen und im Verlauf des Films nur teilweise erklärt werden: Tonbänder, der Kieferknochen eines Schakals, Bahram Sadegis Novelle «Paradies»,[2] Fotos von drei Männern mit einem Baby und anderes mehr. Einer der Männer auf den Fotos sei Keyvan

1 Alena Strohmaier entwirft in ihrer Monografie zum iranischen Diasporafilm das Analysemodell «diasporafilmischer Räume», die sich durch ein hohes Maß an Hybridität auszeichnen. Im Schlusskapitel verweist sie perspektivisch auf die Anwendbarkeit ihres erweiterten Diasporabegriffs (respektive hybride Raumkonzepte) im Umgang mit Filmen, die innerhalb Irans entstanden sind (Strohmaier 2019, 230).

2 Bahram Sadegi war ein iranischer Autor und Dichter, der auch als Irans Antwort auf Kafka gilt (Taghizadeh 2019).

Haddad, der 1964 an Golestans neorealistischem Kultfilm als Soundassistent gearbeitet habe, bis er plötzlich verschwand. Ein Blick in die Internet-Filmdatenbank IMDb verrät jedoch, dass es keinen Keyvan Haddad im Produktionsteam des Films gab. Erstaunlicherweise sind die angeblich vor Jahrzehnten fotografierten Männer identisch mit den von Haghighi für seinen Spielfilm ausgewählten Schauspielern – ein Umstand, der zur Konfusion des Publikums beiträgt und bestätigt, dass wir einen gefakten Dokumentarfilm, eine Mockumentary, vor uns haben. Vermeintlich reale, aber fiktive Vergangenheit und fiktionale Gegenwart verschmelzen auf seltsame Weise.

In der Mockumentary behauptet Haghighi, bei Archivrecherchen herausgefunden zu haben, dass Keyvan 1964 zusammen mit zwei anderen Männern von der Geheimpolizei verhaftet wurde. Was dann geschah, sei dort jedoch nicht vermerkt. Er habe daraufhin beschlossen, einen Spielfilm über Keyvans unerklärtes Verschwinden zu drehen, noch ohne zu wissen, wie die Geschichte tatsächlich ausging. Im entstehenden Film erforscht Keyvan gemeinsam mit zwei weiteren Männern ein mysteriöses Erdbeben auf der Insel Qeschm. Haghighi nutzt dabei nicht nur fantastische Elemente, sondern streut zudem Fehler in seine Erzählung ein: Während die Verhaftung im Film mehrfach auf das Jahr 1964 datiert ist, wird die re-inszenierte Geschichte 1965 verortet. Es ist jedoch nicht unwichtig, ob das Geschehen 1964 oder 1965 spielt. Denn 1965 ist nicht nur das Erscheinungsjahr des Films von Haghighis Großvater, sondern auch das Datum des (realen) Attentats auf den iranischen Premierminister Hassan Ali Mansour, das sich am 27. Januar 1965 ereignete und im Film explizit erwähnt wird. Tatsächlich hatte der Vorfall zu einem Klima der Angst und Paranoia und einer verstärkten Aktivität der Geheimdienste geführt. So findet sich bereits zu Beginn des Films eine Unstimmigkeit – erstes Beispiel unter vielen. Der Fehler wird allerdings so beiläufig eingegliedert, dass man ihn nur bei höchster Aufmerksamkeit bemerkt. Denn die Konzentration wird durch die abrupten Schnitte, durch unwahrscheinliche Ereignisse und auffällige Farbspiele sowie die plötzliche Addition von Handlungssträngen und Figuren immer wieder gestört. Dies sorgt, wie man allmählich begreift, für eine absichtsvolle Verworrenheit.

Der Film beginnt mit einem Verhör, dem der Geheimdienstagent Babak durch seinen Vorgesetzten Jangahiri unterzogen wird. Später zeigt sich, dass beide einem subversiven Agentenring angehören, der Informationen an andere oppositionelle Gruppen liefert. In einer Rückblende, die noch vor dem Vorspann beginnt, geht es darum, dass Babak auf Qeschm

herausfinden sollte, warum ein dorthin verbannter Oppositioneller kurz vor seiner Entlassung Selbstmord beging. Wie er bei der Untersuchung der Leiche bemerkt, ist der Verbannte jedoch stranguliert worden. Doch Babak meldet diesen Befund nicht, sondern lässt den Toten sogleich auf einem verwunschenen Friedhof begraben – verwunschen, weil sich dort nach jedem Begräbnis ein Erdbeben ereignet. So auch in dieser Nacht.

Im Folgenden heuert Babak den Geologen Behnam und den Toningenieur Keyvan an und kehrt mit ihnen – ohne Wissen seiner Vorgesetzten – nach Qeschm zurück. In mehreren Rückblenden, die immer wieder an das anfängliche Verhör angebunden sind, geben alle drei Auskunft über das Geschehen. Eingeschoben dazwischen ist die Mockumentary, die nicht nur von der gefundenen Kiste erzählt, sondern auch diverse, aus dem realen iranischen Leben bekannte Zeugen zu Wort kommen lässt. Faktisches und Fiktionales vermischen sich in verschiedenen Kombinationen.[3]

Auf der Insel nimmt die Untersuchung des Erdbebens ihren Lauf, eine Kamera, die an Luftballons befestigt zum Fliegen gebracht wird, fotografiert von oben, Tonaufnahmen und weitere Recherchen finden statt. Zugleich erkundet Babak verstohlen das archaische Leben im Dorf und versucht eine Leiche aufzutreiben, die auf dem Friedhof begraben werden könnte, um ein weiteres Erdbeben auszulösen. Im Dorf lässt er sich auf eine halluzinogene Zigarette ein, die zu einer traumhaften, gespenstischen Sequenz führt.

Als unvorhergesehene Wendung taucht ein Baby auf. Die drei Männer hören Schreie aus dem Schiffswrack, das ihnen als Unterkunft dient. Im Bauch des Wracks finden sie die junge Halimeh, die soeben ein Kind geboren hat und sich als Geliebte des verbannten Oppositionellen herausstellt, dessen Tod Babak aufklären sollte. Halimeh stirbt infolge der Geburt, berichtet aber noch, dass ihr Vater, ein lokaler Haifischjäger und Augenarzt, den Verbannten ermordet hat. Keyvan kümmert sich fortan um das Kind, das er Valieh nennt. Mithilfe einer Gruppe von Sikhs beginnt man, auf dem Erdbebenareal zu graben. Ein Arbeiter versinkt im Boden, wird gerettet und erzählt von einem Ungeheuer, einem Drachen, dem er begegnet sei. Doch nun wird das eigenmächtige Handeln Babaks den drei Män-

3 Das Spiel mit dokumentarischen und fiktionalen Formen ist eine häufige Gestaltungsweise im iranischen Film. Bekannte Beispiele sind Abbas Kiarostamis Nema-Ye Nazdik (Close Up, Iran 1990), vgl. Fahle 2014; Jafar Panahis In Film Nist (Dies ist kein Film, Iran 2011), vgl. Brown 2018, 213–224; Taxi (Jafar Panahi, Taxi Teheran, Iran 2015) sowie Se Rokh (Jafar Panahi, Drei Gesichter, Iran 2018) oder Parviz Shahbazis Malaria (Malaria – The Vibes of Teheran, Iran 2016).

nern zum Verhängnis. Sie werden von Charaki, dem undurchsichtigen Polizeichef der Insel, verraten, unter Drogen gesetzt und verhaftet. Was es mit dem übernatürlichen Erdbeben und dem mutmaßlich monströsen Wesen, dem im Titel genannten Drachen, auf sich hat, bleibt ein Rätsel. Jangahiri steckt während des nun folgenden Verhörs – eine Parallele zur Ausgangsszene des Films – Keyvan ein Messer zu, mithilfe dessen sich die Verhafteten befreien können. Babak kommt dabei zu Tode, während die anderen beiden noch die kleine Valieh abholen und Babaks Leiche im Meer versenken, bevor sie die Flucht ergreifen.

Doch zuvor kehrt die Handlung zur Mockumentary zurück und berichtet von einem Geschehen, das sich viele Jahre später ereignet. Valieh setzt sich als Erwachsene mit dem Regisseur in Verbindung und erklärt, dass sie von Keyvan adoptiert wurde. Sie besitzt eine Tonkassette, in der er vom Auffinden der Kiste und seiner und Behnams Flucht erzählt. Damit sind die Informationen aus dem Archiv so weit vervollständigt, dass Haghighi seinen Film fertigstellen kann.

Soweit die zentrale Handlung, die durch zahlreiche weitere Figuren und Verästelungen, märchenhafte Ereignisse, Lagerfeuerromantik und eine Liebesszene bereichert und verkompliziert wird. Immer wieder ist auch von Geheimdienstaktionen, Vertuschungen und Undurchsichtigkeiten die Rede, um das paranoide Schema des Films als «wahnhafte Überzeugung, wirklich alles sei miteinander verbunden», zu stärken (Lehmann 2016, 168). Möglichst viel Paranoia zu erzeugen sei das Ziel seines Films, hat Haghighi 2016 in einem Rundfunkinterview erklärt. Dies manifestiert sich nicht nur durch die Präsenz zweier gegeneinander arbeitender Geheimdienste, sondern ebenso durch häufige Bespitzelungsmomente sowie das Motiv der Brille, welches das Sehen als solches betont und in verschiedener Gestalt auftaucht – von der Lese- zur Sonnenbrille, von roten und grünen Brillengläsern bis zum einseitig beschlagenen Brillenglas des Polizeioffiziers.

Ein Spiel mit Farbensembles, Farbverwandtschaften und falschen Fährten

Haghighi lässt angedeutete Verbindungen stellenweise ins Leere laufen oder stört Kausalketten durch Farbreize. Handlungsirritationen durch Farbspektakel erkennt die Filmwissenschaftlerin Negar Mottahedeh auch in Mohsen Makhmalbafs Spielfilm Gabbeh (Iran 1996), nach dem gleich-

namigen farbenfrohen, handgeknüpften Perserteppich betitelt. Farbe drückt hier den filmischen Realismus aus, den Makhmalbaf nicht durch Repräsentation von Wahrheit erzielt, sondern durch räumliche und zeitliche Kontinuität. Farbe führt durch Störmomente den fiktionalen Charakter des Films vor (Mottahedeh 2004, 1419 f.). Reflexive Momente, die auf die Fiktionalität des Films verweisen, gibt es in A Dragon Arrives!, wie bereits dargelegt, *en masse*. Auch Haghighi nutzt dafür Farbe, reizt ihre Kräfte gleichwohl aus und unterwandert neben einem naiven Realismusverständnis auch weitere Denk- und Interpretationsformen.[4]

Farbe wird zum Exzess und überzeichnet schließlich die Kohärenzbemühungen des Publikums, bis das Übermaß in irritierende Inkohärenz umschlägt. Die intendierte Paranoia dürfte daher eher als eine Art Paranoia-Parodie zu fassen sein, als Überhöhung und Bewusstmachen von Konventionen (Mundhenke 2019, 12). Sowohl im Paranoia-Kino als auch im klassischen Detektivfilm ist das Verlangen nach Klarheit und Aufklärung elementar. Diesem Verlangen wird in A Dragon Arrives! aber gerade nicht nachgegeben. Ich verstehe Paranoia – in Anlehnung an Hauke Lehmann (2016, 53) – weniger als Genre, sondern vielmehr als ästhetische Qualität des Films; als affektiver Modus bindet sie die Emotionen des Publikums an filmische Verfahren. Haghighi positioniert seinen Film ebenfalls zwischen Genre und ästhetischem Modus. Die Farbe wird überbetont, überspitzt dadurch Beziehungsgeflechte und legt sowohl Konventionen des Detektivfilms als auch paranoide Elemente offen. Farbe parodiert den Verbindungs- und Aufklärungswahn, Motor einschlägiger Genrefilme.

Auf dem Weg nach Qeschm gleitet der Agent Babak auf wundersame Weise über das blaue Meer, bis die Folgeeinstellung das schwimmende Auto als auf einer Fähre parkend entmystifiziert. Die Kamera manövriert den orangefarbenen Straßenkreuzer, einen amerikanischen Chevrolet Impala, mittig durch eine Inselmündung. Babak trägt, wie die Detektive im amerikanischen oder französischen Kino, einen Trenchcoat über dunklem Anzug, und sein fein geschnittenes Profil lässt an Alain Delon denken. Seine Ankunft wird durch die Symmetrie des Bildes und das leuchtende Zentrum betont, das sich vom pastellartig zarten Schimmern des Meeres abhebt. Die Szene erinnert an Totalen aus Kriminal- und Agentenfilmen,

4 Es ist bezeichnend, dass noch knapp 20 Jahre nach Negar Mottahedehs Publikation (2004) der iranische Film nicht selten als Abbild des Landes und der Menschen gilt. Über die Vorstellung des iranischen Films als Reiseführer echauffierte sich Haghighi (2018b) öffentlich, worauf ich auch an anderer Stelle verwiesen habe (Heine 2020, 30).

1 Schwimmendes Auto

2 Einfahrt

die das Eintreffen der Ermittler in ihren Autos inszenieren. Doch etwas ist anders und irritiert. Die orangefarbene Lackierung des Autos sticht durch überhöhte Farbintensität ins Auge und stellt einen Bruch zum im Kriminalgenre meist unauffällig gehaltenen, bevorzugt schwarzen Agentenfahrzeug dar. Rot, Gelb und Orange als Aufmerksamkeit heischende Farben passen nicht ins Bild des Agenten, der, wie schon das Wort ‹Geheimagent› beinhaltet, normalerweise unbemerkt zu handeln sucht. Der Chevrolet unterstreicht einerseits das Auto als Stereotyp des Agentenfilms, gleichzeitig überzeichnet er aber durch die strahlende Farbe das Genrenarrativ und entkoppelt den Wagen von seiner eigentlichen Funktion geheimer Fortbewegung.

Der langgestreckte Chevrolet Impala – «a cinemascope car» (Haghighi 2017) –, passt förmlich nicht ins Bild, es wirkt ungewöhnlich, da anstelle des Objekts die Farbe als starker sinnlicher Reiz in Erscheinung tritt.

3 Der Sikh

«Rein visuelle Existenzen, wie Farbe, Licht, Linien werden normalerweise nicht wahrgenommen. Aber sie lassen uns die Dinge wahrnehmen» (Merleau-Ponty 2003, 20 f.). Die farbliche Inszenierung des Autos kehrt dieses Prinzip um und bietet eine ästhetische Erfahrung, die sich von der alltäglichen Wahrnehmung unterscheidet. So wie das Auto über den Bildrahmen hinausfährt, so scheint das Orange aus ihm auszutreten.

Ähnlich der Farbe läuft auch Babaks Ermittlung aus dem Ruder, nachdem er den vermeintlichen Suizid als Mord enttarnt hat. Doch die Aufklärung des Verbrechens scheint ihm merkwürdig unwichtig. Als er die Leiche auf dem verwunschenen Friedhof begraben lassen will, wird er vom Totengräber, einem Sikh, gewarnt. Dieser trägt einen Turban, dessen orangene Signalfarbe an die Koloration einer Warnweste erinnert – und die Farbe des Chevrolets wieder aufgreift. Der starke Sättigungsgrad führt zu gesteigerter Intensität und unterstreicht die Bedeutung des Totengräbers und des von ihm erzählten Mythos, der den weiteren Verlauf des Films dominieren wird. Haghighi lässt die Farbe hier einerseits als Markierung besonderer Relevanz erscheinen; doch andererseits ist der Totengräber eine Nebenfigur, die später nicht mehr vorkommt, seine übermäßige Betonung durch den monochrom leuchtenden Turban führt ins Leere. Nicht zu übersehen ist jedoch die ästhetische Kraft der Farbkomposition: Wie die orangene Limousine setzt Haghighi auch den Turban ein, um ein Bild von hohem Reiz zu kreieren. Die Lust an der Farbe scheint ihn unwiderstehlich zu motivieren, sie ist, in den Worten Fredric Jamesons, «the source of a peculiar pleasure, or fascination, or jouissance» (ibid., 303).

Haghighi hat seinen Film nicht umsonst auf der Insel Qeschm im Persischen Golf lokalisiert, einem sagenumwobenen Landschaftsschutzge-

biet von seltener Schönheit, mit bizarren Felsformationen, Sandwüsten, Canyons und seltsamen akustischen Phänomenen. In gewisser Weise entspricht diese Landschaft dem amerikanischen Monument Valley, wie es in zahlreichen Western zu sehen ist – was Haghighi nicht entgangen sein dürfte. Zugleich eignet sich Qeschm durch seine geheimnisvollen, surrealen Formationen als Schauplatz eines übernatürlichen Geschehens.

Da ihn das Erdbeben so fasziniert, dass er es zu untersuchen beschließt, lässt Babak den Geologen Behnam kontaktieren, einen Bekannten des Toningenieurs Keyvan. Aus deren anfänglicher Vorsicht ist abzuleiten, dass auch sie Oppositionelle sind. Warum die Untersuchung geheim bleiben soll, bleibt im Dunkeln – will man das Rumoren der Erde und den unterirdischen Drachen nicht metaphorisch lesen, als politisches Gären im Untergrund und Auftritt eines destruktiven Geheimdiensts. Doch die Metapher greift nur teilweise.

Während Babak Behnam um eine geologische Expertise bittet, entscheidet sich Keyvan, die beiden Männer als Toningenieur zu begleiten. Seine eher unklare fachliche Position im investigativen Trio zeigt sich anhand seines Kostüms, das sich durch lebhafte Farbgebung von der Kleidung der anderen beiden abhebt und nicht nur verschiedene Farben, sondern auch Muster und Materialien kombiniert. Er wird dadurch als Paradiesvogel vom Figurenensemble abgegrenzt und erfährt besondere Aufmerksamkeit. Eine Parallelmontage zeigt die drei Männer bei den Vorbereitungen ihrer Reise und hebt Keyvans spezielle Position hervor. In einen hellgrünen Bademantel gehüllt platziert er Tonaufnahmegeräte neben seinem Koffer; die Kamera fokussiert den Kofferinhalt, der überwiegend aus farbenfroher, für ein Abenteuer ungeeigneter Kleidung besteht. Parallel dazu füllt Behnam seinen Koffer mit Projektorlampen und Messinstrumenten, was seine Reise als professionelle Exkursion charakterisiert. Babak schließlich überprüft einen schwarzen Revolver, was die drohenden Gefahren visualisiert und als Ankündigung seines Todes lesbar ist. Sein monochromer Koffer, der dasselbe Hellgrün wie Keyvans Bademantel aufweist, steht bereits verschlossen neben ihm. Der identische Farbton von Bademantel und Koffer könnte als Hinweis auf eine besondere Beziehung zwischen den beiden Männern gelesen werden, was sich jedoch als unzutreffend herausstellt: Der Koffer Babaks hat keine spezifische narrative Funktion, bestätigt allenfalls dessen modische Vorlieben – oder Mani Haghighis Lust an der Farbe. Auch später leuchten verschlossene Koffer und Kästchen immer wieder als Farbobjekte aus dem Bild, geheimnisvolle blaue, rosa, graugrüne Behälter, deren Inhalt sich nur ausnahmsweise erschließt.

4 Keyvan im Bademantel

5 Babaks Koffer

Die Inszenierung Behnams und Babaks als naturwissenschaftliches Ermittlerduo, dem sich Keyvan als träumerischer, psychedelischer Hippie angliedert, durchzieht den Film. Auf ihren Erkundungen tragen Behnam und Babak je blütenweiße Hemden und dunklen Hut, was Behnam noch durch Hosenträger ergänzt, Babak durch Schlips und Anzugsjackett – eine absurde Ausstattung in der sonnendurchglühten Wüste. Ihre Kleidung trägt jedoch dazu bei, dass sie sich auch bei größerer Entfernung klar vom beigen Sand der Landschaft abheben – weithin sichtbar für feindlich gesonnene Beobachter. Keyvan sitzt dagegen in einem weiten gelben Hemd im Chevrolet und zeichnet die Töne des Regens auf. Im Sonnenlicht verändert sich die Farbe der Autotür von Orange ins Gelbliche und bekräftigt die Ereignishaftigkeit von Farben: «Colours are not objects, but an experience of an observer in time» (Boyle 2017, 478). Die Farbveränderung,

6 Babak und Behnam im weißen Hemd und dunklen Hut

7 Keyvan in Gelb

durch die das Fahrzeug mit Keyvans Kleidung verschwimmt und Subjekt zu Objekt in Relation setzt, ist klar markiert.

Obwohl Keyvan als Toningenieur weder Detektivarbeit leistet noch die seismischen Untersuchungen vorantreiben kann, bildet er die zentrale Figur der Geschichte. Durch ihn werden Vergangenheit und Gegenwart verbunden und Verwandtschaftsverhältnisse konstruiert: Neben der beruflichen Verbindung zu Haghighis Großvater führen seine Fürsorge für die kleine Valieh und sein enges Verhältnis zu ihr zu wichtigen Informationen in der Gegenwart der Filmproduktion. Das Verwandtschaftsverhältnis zwischen beiden kommt später farblich zum Ausdruck. Keyvan besitzt einen auffälligen Anzug, dessen dunkelblauer Stoff mit roten und grünen Blumen überzogen ist. Das Muster wird in der Mockumentary von der erwachsenen Valieh weitergezogen und lässt sich als Keyvans Erbe verste-

8 Keyvan mit Tonaufnahmegerät

9 Gerät auf Tischdecke

hen: Die Tischdecke, auf der sie den Kassettenrekorder mit den Aufnahmen platziert, weist wie sein Anzug rote und grüne Blumen auf dunklem Grund auf. Haghighi bedient sich hier einer eher konventionellen Farbverwendung, um Beziehungen zu bekräftigen.

Das Blumenmuster verweist außerdem auf eine weitere Funktion der Farbe. Das Muster und die Nahaufnahme des Kassettenrekorders rufen eine Schlüsselszene in Erinnerung, die Keyvan in seinem bunten Anzug bei der Tonaufnahme in einer Höhle zeigt. Farbe wird hier eingesetzt, um den assoziativen Schnitt in die Vergangenheit zu glätten, der dazu beiträgt, die Chronologie der Ereignisse zu verschachteln.

In A Dragon Arrives! werden investigative Praktiken, die durch technische Hilfsmittel, insbesondere Bild- und Tonaufnahmen, ausgeführt werden, in ein besonderes Verhältnis zur Farbe gesetzt. Die Farbe

unterstreicht die technischen Apparaturen, die den Eindruck von wissenschaftlicher Prüfbarkeit und Zeugenschaft vermitteln, obschon solche Geräte in der Realität eigentlich nüchtern und unbunt, in Glas und Metall daherkommen. Eine sinnliche Farbkomposition zeigt sich im markanten Bild einer bunten Luftballonkonstruktion (Abb. 10), die Behnam als Drohne für Fotoaufnahmen aus der Luft dient. Während er die Ballons aufbläst, wird das Tagebuch des Ermordeten von einer Off-Stimme vorgelesen; zu diesem Zeitpunkt ist noch nicht bekannt, wer ihn getötet hat. Ein blauer Ballon entkommt Behnam und steigt als Farbsolist in den ebenfalls blauen Himmel. Der Ballon rückt ins Zentrum und präsentiert sich als wichtiger Akteur, was zusätzlich durch Assoziationen zu Jafar Panahis Spielfilmdebüt Badkonake Sefid (Der Weisse Ballon, Iran 1995) bestärkt wird. Dort wird der Konflikt des Films durch einen Ballon gelöst. Haghighis Kamera folgt dem Ballon, und der Blick des Publikums wird in das weite Feld der blauen Farbe geführt. Während die Augen auf den Ballon gelenkt sind, ertönen Passagen aus dem Tagebuch des Ermordeten, in denen Hinweise auf eine Liebesbeziehung versteckt sind. Visuelles und akustisches Ereignis gehören nicht zusammen, sondern folgen getrennten Bahnen. In der nächsten Einstellung ziehen Keyvan und Behnam die roten, grünen, blauen, gelben und rosa Ballons vor das Schiffswrack. Der bunte Strauß von Luftballons evoziert Jahrmarkt und Kindervergnügen statt seriöser wissenschaftlicher Forschung, die nun wie ein Spiel erscheint. Haghighi infantilisiert seine Helden, während Panahi die Kinder heroisiert. Die Ballons heben sich nicht nur durch die leuchtenden Farben von der sandigen Umgebung ab, sondern bilden ein faszinierendes, sich bewegendes Ensemble vor statischem Hintergrund. Die Kamera wechselt in die Nahaufnahme, zeigt die Installation des Fotoapparats sowie das Farbbündel aus großer Nähe.

Die Aufmerksamkeit des Publikums wird durch das bunte Spektakel auf die visuelle Ebene gelenkt, obwohl diese, anders als der monoton verlesene Tagebuchtext, keinerlei Erkenntnisse liefert: Die Luftaufnahmen der Kamera werden im Folgenden weder gezeigt noch zu irgendeinem Zeitpunkt thematisiert. Während in Der Weisse Ballon mit Hilfe einer einfachen Ballonkonstruktion verlorenes Geld wiederbeschafft wird, ist Behnams Erfindung nutzlos. Die anhaltende Präsenz der aufwändigen Drohnenkonstruktion ist Teil des Spiels mit Bedeutungen und Beziehungen, die sich im Fall der Luftballons wortwörtlich als heiße Luft erweisen.

Die Simultanität von Drohnenflug und Tagebuch besitzt noch eine andere Funktion. Die Passagen stammen aus der Vergangenheit, bilden eine

10 Die Ballons gleiten durch die Luft

Art akustische Rückblende, ein weiteres Beispiel für Haghighis verwirrende Erzähltechnik, flexibel von einer Zeitebene zur anderen zu wechseln. An einer der verlesenen Stellen träumt der Verbannte davon, Haifische zu jagen, und stellt damit eine direkte Verbindung zum bereits bekannten Haifischjäger her, der sich später als Halimehs Vater und Mörder ihres Liebhabers entpuppt. In der folgenden Textpassage erfährt man von einer jungen Frau, die den Verbannten besuchte; es scheint also eine Verbindung zwischen dem Haifischjäger und dieser Frau zu geben. Von den Hinweisen, die sich über die Tagebuchzitate ergeben, lenkt das farbenfrohe Ballonbild ab.

An die Ballonfahrt schließt sich die Sterbeszene eines alten Mannes an, der von Maultrommel-spielenden Frauen umringt ist. Hier stechen wieder einzelne Kleidungsstücke der Frauen hervor, weisen klare Farben auf, die sich verselbstständigen würden, wären sie nicht gegeneinander ausbalanciert – Zitronengelb auf der einen, leuchtendes Türkis auf der anderen Seite des Toten, dazwischen eine rosarote Decke. Dazu die lauten, seltsamen Töne der Mundorgeln, die das Bild überlagern. Der Hörsinn wird in der von den tranceartigen Klängen dominierten Szene reaktiviert, doch die Informationen aus dem Tagebuch sind bereits verstummt.

Fazit

Man kann sich fragen, ob die historisch verankerte Geschichte die 1960er-Jahre wieder aufleben lassen will – oder aber Probleme der Gegenwart in die Vergangenheit verlagert. Wie erwähnt, bemüht sich Haghighi

gar nicht, die Vergangenheit detailgetreu oder gar nostalgisch aufzubereiten, sondern arbeitet mit Versatzstücken aus diversen Zeiten und Kulturen. Auch spielt A Dragon Arrives! mit narrativen Parametern der Faktizität, ist jedoch von Unstimmigkeiten und irrigen Behauptungen durchzogen. Das Publikum wird herausgefordert, die Grenzen des Glaubhaften auszuloten, und sieht sich mit der Täuschungsfähigkeit medialer Vermittlung konfrontiert.

Mani Haghighis A Dragon Arrives! organisiert durch Farbe Betonungen und Beziehungen, innerdiegetisch sowie im referenziellen Verweis auf andere iranische und westliche Filme, die sowohl für Orientierung als auch Verwirrung sorgen. Sie überzeichnen durch ihr exzessives Erscheinen Verbindungen und Konventionen, sodass sie nicht nur ausgestellt, sondern sogar ins Gegenteil verkehrt werden. Sie zeichnen sinnvolle Verbindungen, um sie im nächsten Moment obsolet werden zu lassen, indem sie Bedeutung vorgaukeln und damit das Verständnis des Geschehens stören. Haghighis Farbspiel führt in die Parodie. Die Pole, zwischen denen sich seine Farben exzessiv bewegen, lassen sich als Verbindungen stiftend, Verbindungen überzeichnend und Verbindungen vortäuschend beschreiben. Das Farbspiel unterstützt die Bemühungen der Narration, den übernatürlichen Fall nicht zu lösen, sondern möglichst viel Konfusion hervorzurufen. Die Erzählung erweist sich als gordischer Knoten, dessen Entwirrung zu einem linearen Faden kaum möglich ist. Die Erkenntnis, was als real und was als irreal oder fantasiert gelten soll, wird absichtsvoll erschwert. Der Film, der vorgibt, ein großes und wahres Beziehungsgeflecht zu enthüllen, hinterlässt das Gefühl, sowohl von Haghighi als auch den eigenen Sinnen in die Irre geführt worden zu sein. Automatisierte Bedingungen der Wissensproduktion und konventionalisierte Deutungsmuster stellt Haghighi grundlegend in Frage.

Es gibt verschiedene Hintergründe, die die Rätselhaftigkeit des iranischen Kinos, die Haghighi in seinem Film auf die Spitze treibt, zu fassen versuchen. Allegorische Erzählweisen werden zum Beispiel als kreative Antwort auf die strengen Zensurpraktiken des islamischen Regimes verstanden und animieren als spezifisch iranische Filmsprache das Publikum zum Mitdenken (Mottahedeh 2008, 167). Verschleierungen und indirekte Kommunikation sind dennoch deutlich älter als das 41-jährige islamische Regime. Allegorien finden sich in der persischen Poesie oder im Theater (Tapper 2002, 2) sowie im post- wie prärevolutionären iranischen Film (Langford 2019, 2). Die Allegorie als Ausdruck, der etwas sagt, aber etwas anderes meint, versteht Michelle Langford als ästhetische Form des

Widerstands (ibid., 2).[5] In ähnlicher Weise ruft auch die Parodie Konventionen auf – sagt also etwas –, kehrt die Bedeutung jedoch im Sprechakt um. So wenig Allegorien stabile Formen sind, lässt sich auch Widerstand weder singulär noch unbeweglich denken (ibid.). Das parodistisch-paranoide Farbspiel in A Dragon Arrives!, das sich in die allegorischen Erzählmodi des iranischen Kinos eingliedert, bietet keine eindeutige Interpretation an.[6] Die Überzeugung, alles habe eine andere, tiefere Bedeutung, die sich auf einer Metaebene erschließt, kann zur einseitigen Suche nach Verbindungen zwischen politischer Realität und künstlerischer Fiktion werden – einer Praxis, der Haghighi durch Farbe entgegentritt.

Langford führt aus, das allegorische iranische Kino sei seit 2009 von direkteren, sozialrealistischen und -kritischen Filmen abgelöst worden (ibid., 10).[7] A Dragon Arrives! widerspricht diesem Bild vehement und betont, dass allegorisch-widerständiges iranisches Kino nicht singulär als Kritik an Regime und Gesellschaft zu denken ist. Mani Haghighi zählt nicht zu den verfolgten Filmemachern Irans, seine Filme konnten jeweils die Zensur passieren und wurden im Land mit Erfolg gezeigt.[8] Dennoch treibt er sein Versteckspiel durch ästhetische Strategien, bis es kollabiert. Seine parodistischen Farbspiele verweisen auf die bunten Formen des Widerstands und plurale Bilder möglicher Antagonist:innen. Ob er sich einen Spaß mit paranoiden Mullahs, Filmkritiker:innen, Iraner:innen (sich selbst eingeschlossen) erlaubt, die Konventionen des westlichen wie iranischen Kinos lächerlich macht oder ob er die Parodie in Susan Sontags Tradition nutzt, um seine Kunst vor der Interpretation zu schützen (Sontag 1966, 20), geben weder der Film noch der Regisseur preis. Wie die Farben selbst, entstehen die Sehmöglichkeiten in den Augen der Betrachter:innen.

5 Zu ästhetischen Formen des Widerstands siehe auch Atwood 2015.

6 Diesen Versuch unternimmt Peitz 2016, die A Dragon Arrives! als Parabel auf den Iran liest.

7 Dschodāi-Ye Nāder Az Simin (Nader und Simin, Asghar Farhadi, Iran 2011), Forūšande (The Salesman, Asghar Farhadi, Iran 2016) oder Yellow (Mostafa Taghizadeh, Iran 2017) führt sie unter anderem als Beispiele auf. Zu nennen wären u. a. auch die jüngeren Arbeiten Jafar Panahis oder Mohammad Rasoulofs.

8 Damit möchte ich keinesfalls opportunistische Diskreditierung oder Stigmatisierung als «Günstling des Mullah-Regimes» zum Ausdruck bringen, wie sie Asghar Farhadi teilweise widerfährt; dazu (Glasenapp 2019, 23).

Literatur

Atwood, Blake (2015) Re/Form. New Forms in Cinema and Media in Post-Khatami Iran. In: *Iranian Cinema in a Global Context. Policy, Politics, and Form*. Hg. v. Blake Atwood & Peter Decherney. London / New York: Routledge, S. 33–60.

Berghahn, Daniela (2019) Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption. In: *Montage AV* 28,1, S. 18–39.

Boyle, Nicholas (2017) Embodied Cognition. Goethe's Farbenlehre as Phenomenology. In: *German Life and Letters* 70, 4, S. 478–490.

Erfani, Farhang (2012) *Iranian Cinema and Philosophy. Shooting Truth.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Haghighi, Mani (2016) Ich wollte so viel Paranoia wie möglich in dem Film. In: *Deutschlandfunk Kultur* [https://www.deutschlandfunkkultur.de/mani-haghighi-ueber-a-dragonarrives-ich-wollte-so-viel.2156.de.html?dram:article_id=346120 (letzter Zugriff am 08.07.2020)].

—(2017) Interview mit Walter Ruggle. Bonusmaterial der DVD von A Dragon Arrives!, Trigon-Film (Schweiz).

—(2018a) Schwarzer Humor bei der Berlinale: «Khook». In: *Deutsche Welle* [https://www.dw.com/de/schwarzer-humor-bei-der-berlinale-khook/a-42689502 (letzter Zugriff am 14.09.2020)].

—(2018b) Khook. Press Conference Highlights. Berlinale 2018. In: *Berlinale – Berlin International Film Festiva*l [https://www.youtube.com/watch?v=OkR9-G8p240 (letzter Zugriff am 14.09.2020)].

Heine, Janna (2020) Familienhorror und Kriegsterror. Zuschauergefühle als Weltzugang im iranischen Film. In: *Familienbilder. Lebensgemeinschaften und Kino.* Hg. v. Winfried Pauleit & Angela Rabing. Berlin: Bertz + Fischer, S. 21–31.

Gee, Felicity (2013) *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism. Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson.* Phil. Diss. Royal Holloway University London.

Glasenapp, Jörn (2019) Gefesselter Blick, freies Urteil. Asghar Farhadis Realismus – Eine Werksichtung. In: *Film-Konzepte* 55, S. 3–26.

Jameson, Fredric (1986) On Magic Realism in Film. In: *Critical Inquiry* 12, 2, S. 301–325.

Langford, Michelle (2019) *Allegory in Iranian Cinema: The Aesthetics of Poetry and Resistance*. London: Bloomsbury Academic.

Lehmann, Hauke (2016) *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin: de Gruyter.

Merleau-Ponty, Maurice (2003) Der Zweifel Cézannes [frz. 1945]. In: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. v. Christian Bermes. Hamburg: Meiner, S. 3–28.

Mottahedeh, Negar (2004) «Life is Color!» Towards a Transnational Feminist Analysis of Mohsen Makhmalbaf's Gabbeh. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30, 1, S. 1403–1424.

—(2008) *Displaced Allegories. Post-revolutionary Iranian Cinema*. Durham: Duke University Press.

Mundhenke, Florian (2019) Hybride Genres. In: *Handbuch Filmgenre*. Hg. v. Marcus Stiglegger. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1–19.

Peitz, Christiane (2016) Das Wüstenschiff. In: *Der Tagesspiegel* [https://www.tagesspiegel.de/kultur/a-dragon-arrives-bei-der-berlinale-das-wuestenschiff/12989938.html (letzter Zugriff am 14.09.2020)].

Sadough, Pedram (2014) Abbas Kiarostami und der Neue iranische Film. In: *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*. Hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe & Oliver Fahle. Marburg: Schüren, S. 11–30.

Sontag, Susan (1966) Against Interpretation [1964]. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell, S. 13–23.

Strohmaier, Alena (2019) *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Taghizadeh, Tara (2019) The Genius of Author Bahram Sadeqi, Irans Answer to Kafka. In: *Highbrow Magazine* [https://www.highbrowmagazine.com/10112-genius-author-bahram-sadeqi-iran-s-answer-kafka (letzter Zugriff am 08.02.2020)].

Tapper, Richard (2002) Introduction. In: *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. Hg. v. dems. London: Tauris, S. 1–25.

Young, Deborah (2016) «A Dragon Arrives!» («Ejhdeha Vared Mishavad!»): Berlin Review. In: *The Hollywood Reporter* [https://www.hollywoodreporter.com/review/a-dragon-arrives-ejhdeha-vared-867638 (letzter Zugriff am 12.09.2020)].