

Malte Hagener

## Richard Tapper (Hg.): The New India Cinema. Politics, Representation and Identity

2003

<https://doi.org/10.17192/ep2003.3/4.1954>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hagener, Malte: Richard Tapper (Hg.): The New India Cinema. Politics, Representation and Identity. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 20 (2003), Nr. 3-4, S. 395–397. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2003.3/4.1954>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Richard Tapper (Hg.): The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity**

London, New York: I.B. Tauris 2002, 282 S., ISBN 1-86064-804-5,  
\$ 24,50/£ 14,95

Die Kinomaschine verlangt unersättlich Nachschub. Das gilt nicht nur für die Traumfabrik von Hollywood, sondern auch für am kulturellen Kapital partizipierende Netzwerke aus Filmpresse, Festivals, Arthäusern und Jurys: Unverbrauchte Namen, Gesichter, Schubladen und Labels werden in regelmäßigen Abständen benötigt. Die neunziger Jahre brachten neben einem stabilen Hoch über den fernöstlichen Kinematographien und dem Dogma-Hype aus Dänemark vor allem das neue iranische Kino in das Bewusstsein der westlichen Festival- und Art-housebesucher. Nach dem Modell der Mutter aller Neuen Wellen, der *Nouvelle Vague*, gedeiht solch ein Aufbruch am besten, wenn sich verschiedene Bezugsrahmen überlagern: Bewegung, Nationalkinematographie, politische Agenda, theoretischer Fokus und individuelle Autorschaft. Mit dem üblichen Abstand von 5–10 Jahren nimmt sich nun auch die Filmwissenschaft des iranischen Kinos an: In den vergangenen Jahren erschienen neben der hier besprochenen Anthologie Rose Issas und Sheila Whitakers *Life and Art* (London 1999), Hamid Dabashis *Close Up: Iranian Cinema Past, Present and Future* (London 2001), Jonathan Rosenbaums und Mehrnaz Saeed-Vafas Auteurstudie *Abbas Kiarostami* (Urbana, Chicago 2002); angekündigt ist u.a. Hamid Naficys Studie des iranischen Kinos.

Streng genommen ist das neue iranische Kino die Neue Neue Welle, denn bereits in den siebziger Jahren gab es einen kinematographischen Aufbruch – Bahram Beyza'i, Amir Naderi und Dariush Mehrjui. Veteranen der siebziger Jahre, sind nur die sichtbarsten Beispiele einer Kontinuität von der ersten zur zweiten iranischen Erneuerungsbewegung über die islamische Revolution hinweg. Verbindendes Glied beider Wellen ist die Form der politischen Allegorie und die unterschwellig kritische bis offen revoltierende Haltung der Filme, so hält Herausgeber Tapper in seiner Einleitung fest. Ansonsten drehen sich die vierzehn Beiträge des Bandes jedoch ausschließlich um das post-revolutionäre iranische Kino der achtziger und neunziger Jahre. Einen Überblick in die ökonomisch-sozialen und politisch-institutionellen Grundlagen gibt Hamid Naficy in einer

modellhaften Einführung. Dabei wird klar, dass das iranische Kino weniger monolithisch und weitaus widersprüchlicher ist als die westliche Konzentration auf das Kunstkino einiger Autorenfilmer vermuten lässt. So erfährt man beispielsweise, dass selbst zu Zeiten der Teheraner „Geiselkrise“ US-Filme regulär im Kino zu sehen waren. Den institutionellen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen widmen sich auch Agnès Devictor und Hossein Ghazian; Devictor kommt in einer Untersuchung der staatlichen Interventionen in die Filmindustrie zum Ergebnis, dass der iranische Staat ähnliche Methoden wie westliche Länder anwendet (so ähnelt die Zensur dem US-amerikanischen *Hays Code*, die Finanzierung ist den französischen *avance sur recettes* nachempfunden), allerdings mit einer anderen zugrundeliegenden Ideologie. Ghazian sieht vor dem Hintergrund der demografischen Entwicklung des Iran die nationale Filmindustrie in einer Krise, die durch Eingriffe staatlicherseits nur gefördert und perpetuiert werde.

Azadeh Farahmand beschreibt die Rahmenbedingungen der Filmproduktion und -vermarktung im Iran und im Ausland – Filmfestivals spielen dabei die Rolle einer Institution, die nicht nur kulturelles Kapital prägt (Teilnahme, Preise), sondern auch ganz reales Kapital in Form von Co-Produktionsabkommen beschaffen hilft (wie beispielsweise im Fall von Kiarostami und seinem französischen Produktionspartner MK2). Ali Reza Haghighi vermisst ein politisches Kino im Iran, das sich ähnlichen Themen wie die reformerischen Zeitungen und Verlagsnetzwerke der islamischen Republik stellt: Religion, der Westen und Modernität, Fortschritt und Entwicklung. Hamid Dabashi widmet sich dem weitgehend unbekanntem Frühwerk von Mohsen Makhmalbaf, von seinen frühen filmischen Gehversuchen ganz im Dienst der Islamisierung der Kunst bis zu dem Kurzroman *The Crystal Garden* (1984/85), den Dabashi als Wendepunkt von „dead certainties“ zu „living doubts“ betrachtet. Dem kulturwissenschaftlich hochkonjunkturellen Thema der kollektiven Erinnerung und Identitätsbildung widmet sich Roxanne Varzi in einer Untersuchung der Darstellung des iranisch-irakischen Krieges der achtziger Jahre. Vor allem um das Problem der Vermissten und Gefallenen, der abwesenden materiellen Körper, die eine Trauerkultur unterstützen können, geht es dabei. Weitere Essays beschäftigen sich mit Darstellungsweisen und filmischen Funktionalisierungen von Schauplätzen und Orten (Mehrnaz Saeed-Vafa), Frauen (Shahla Lahiji) und Kindern (Hamid Reza Sadr).

Zwei wichtige Filme werden schließlich in Einzeldarstellungen gewürdigt: Ziba Mir-Hosseini gibt einen aufschlussreichen Erfahrungsbericht über die Produktionsgeschichte des Films *Divorce Iranian Style* (1996-1998), den die Autorin gemeinsam mit Kim Longinotto für Channel Four drehte – von der ursprünglichen Idee über endlose Kämpfe mit der iranischen Bürokratie bis zu Reaktionen des Publikums bietet ihr Beitrag auch die Ethnografie eines ethnographischen Films. Die linguistische, ethnische und geschlechtsspezifische Alterität und Differenz

innerhalb der nur scheinbar homogenen Nation Iran steht im Zentrum von Nasrin Rahimihs präziser Analyse von Bahram Beyza'is *Bashu* (1985).

Neben institutionellen Studien findet sich ein interessanter Subtext zur Rezeption des iranischen Kinos im Westen in den Artikeln, der dann in Mulveys Nachwort deutlich zum Vorschein kommt: Es geht um den (im Zusammenhang mit ostasiatischen Kinematographien in der Vergangenheit auch vehement von Trinh T. Minh-Ha vorgebrachten) Vorwurf, westliche Filmkritiker eigneten sich auf exotistische Weise nicht-europäische Filmkulturen an. Zugespitzt formuliert lautet die Kritik, westliche Cineasten interessierten sich vor allem für jene Filme, die formalästhetisch anspruchsvoll seien, ohne sich wirklich den kulturellen, wirtschaftlichen oder politischen Hintergründen widmen zu wollen; damit würden die Regisseure dann gezwungen, dem Festivalgeschmack von „high art and restrained politics“ zu folgen, so Azadeh Farahmand, die in ihrem Beitrag Kiarostami im Zusammenhang mit seiner Darstellungspolitik „political escapism“ (S.99) vorwirft. Mulvey reagiert auf diese Kritik unter Rückgriff auf ihre feministischen Interventionen der siebziger Jahre: Die iranische neue Welle, vor allem Kiarostami, wendet sich grundlegenden Fragen der filmischen Darstellungsweise zu, die sich um ähnliche Probleme wie die feministische Filmkritik drehen. Gerade in der Ablehnung des Spektakelkinos à la Bolly- & Hollywood mit ihren Blickregimes, die stets die Frau als Objekt des Blickes ausmachen, treffen sich hier sehr kuriose Weggefährten. Insofern fasst Mulvey das iranische Kino und die filmtheoretische Position Kiarostamis auch als Beitrag zur Debatte auf, die sie mit ihrem bahnbrechenden Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in Gang gesetzt hat.

Malte Hagener (Amsterdam/Berlin)

## Hinweise

- Berry, Chris (Ed.): *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. London 2003, 312 S., ISBN 0851709869.
- Brox, Sigrun: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn. Das Bild in der Werbefotografie der 90er Jahre*. Kiel 2003, 240 S., ISBN 3-933598-73-7.
- Distelmeyer, Jan (Hg.): *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München 2003, 180 S., ISBN 3-88377-749-8.
- Kabatek, Wolfgang: *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld 2003, 226 S., ISBN 3-89942-116-7.
- Krohn, Claus-Dieter, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irntrud Wojak, Wulf Koepke (Hg.): *Film und Fotografie. Exilforschung - Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 21, München 2003, 260 S., ISBN 3-88377-746-3.
- Prümm, Karl, Michael Neubauer, Peter Riedel (Hg.): *Raoul Coutard. Kameramann der Moderne*. Marburg 2003, 192 S., ISBN 3-89472-355-6.
- Rosenbaum, Jonathan, Adrian Martin (Eds.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. London 2003, 224 S., ISBN 0851709842.