

**CINEMA
#57**

BEGRENZUNGEN

SCHÜREN

BEGRENZUNGEN

- 10 JOHANNES PAUSE
Männer, die auf Wände starren – sensorische Deprivation im Kino
- 23 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, HC Vogel
- 24 PETER PODREZ
Im Scheitern schwelgen – Die Eroberer-Trilogie Werner Herzogs
- 37 MATTHIAS UHLMANN
Das Kinematographische Kontagium – Die Behandlungsversuche der Zürcher Filmzensur
- 50 *Schreiben gegen den Tod*, Rose-Marie Schneider
- 51 VERONIKA SCHWEIGL
Durchlässige Grenzen – Interaktionsformen zwischen Film und Zuschauer im Essayfilm
- 60 GEESA TUCH
Mitleiden an der Schweizer Grenze – *Die letzte Chance*
- 70 «Nur» Kino!, Franziska Reck
- 71 THOMAS CHRISTEN
A Foreign Affair? – Die Internationalisierung des klassischen Film Noir
- 86 KETTY BERTOSSI, DAVID PFLUGER
Sperrig und beschränkt
- 99 BENEDIKT EPPENBERGER
Filmen ohne Grenzen
- 108 *The House in the Park*, Hercli Bundi

- 109 ALENA STROHMAIER
Iranglees – Zwischenorte in den Filmen der iranischen Diaspora
- 116 BETTINA SPOERRI
Koproduktions-Grenzen – Interview mit Marcel Hoehn und
Christoph Schaub
- 127 *Goodnight Nobody*, Patrick Müller
- 128 FRED TRUNIGER
Underground Expanded – Quellen zum *Expanded Cinema* der 1960er-
Jahre in der Deutschschweiz
- 142 PERIKLES MONIOUDIS
Makedonische Fahrt
- 145 *Vollmond*, Marcel Hoehn
- 146 MATTIA LENTO
Les années Schwarzenbach – Italienische Migranten im Schweizer Film
- 159 KATHARINA KLUNG
Hier ist anderswo – Die territoriale Grenze im Film, eine imaginäre
Topografie

CH-FENSTER

- 172 THOMAS SCHÄRER, PIERRINE SAINI
Die hohe Schule der Reduktion – Yves Yersins Filme im Auftrag der SGV

FILMBRIEF

- 186 SANDRA GYSI
... aus Ägypten
-

SÉLECTION CINEMA

196 Schweizer Filmschaffen 2010/2011

ANHANG

- 236 Mitwirkende dieser Ausgabe
- 240 Impressum
- 241 CINEMA-Jahrgangsübersicht

ALENA STROHMAIER IRANGELES — ZWISCHENORTE IN DEN FILMEN DER IRANISCHEN DIASPORA

Die islamische Revolution im Iran 1979 hatte eine verstärkte Migration in den Westen, vorwiegend nach Europa und in die USA, zur Folge. Die Angaben zur Zahl der in der Diaspora lebenden Iranerinnen und Iraner sind ungenau, sie wird auf drei bis fünf Millionen geschätzt. Die grösste und wohl auch diverseste Konzentration der Diaspora gibt es in Kalifornien. Los Angeles bekam daher den Spitznamen *Irangeles* – oder auch *Tehrangelles* – ein Neologismus der auf die kulturelle Vermischung anspielt, die stattfindet, wenn Migrantinnen und Migranten auf die Ankunftsgesellschaft treffen.

In der Soziologie wird Migration als Prozess der räumlichen Versetzung des Lebensmittelpunkts, der mit der Erfahrung sozialer, politischer und/oder kultureller Grenzziehung einhergeht, verstanden. Dieser Migrationsprozess besteht nicht nur in der Überwindung geografischer Distanzen, sondern bedeutet eine ausserordentliche psycho-soziale Leistung und kann sich über einen langen Zeitraum, mitunter über Generationen hinziehen.¹

Hier kommt ein Schlüsselbegriff ins Spiel, der direkt mit der Diaspora verknüpft ist: Hybridität. Der Begriff bezeichnet alle möglichen Varianten der Vermischung und Kombination verschiedener Elemente im Moment des kulturellen Austausches. Über diese allgemeine Begriffserklärung hinaus wird Hybridität in diesem Text als konstitutives Element zur Konstruktion von Identität verstanden. Im Zusammenhang mit Migration ist Hybridität als Prozess zu sehen, in dem die in der Diaspora Ankommenden Elemente der Ankunftsgesellschaft annehmen und zu einer neuen hybriden Kultur oder *hybriden Identität* umwandeln. Diese hybriden Identitäten erwachsen aus einer permanenten Dialektik zwischen dem Annehmen der und dem Abgrenzen gegen die Kultur des Ankunftslandes.

Für den migrantischen oder diasporischen Film ist die Verhandlung marginalisierter Gruppen über ihren Platz im sozialen Gefüge ein grundlegendes Thema. Entsprechend beschäftigt er sich zentral mit der Frage der Identität und des *Anderen*. Diese Filme schreiben sich in ein kollektives Gedächtnis über die migrantische Erfahrung ein.

Insgesamt gibt es zwischen 1979 und heute geschätzte fünfundzwanzig Langfilme, welche ausserhalb des Iran produziert wurden und das Leben in der Diaspora zum Inhalt haben. Die Filmemacherinnen und Filmemacher sind meist selbst iranischer Herkunft und verarbeiten in ihren Werken oft Autobiografisches. Die Deterritorialisierung der Figuren nimmt unterschiedliche Formen an, da verschiedene Grenzen überschritten werden, nicht nur physische und geografische, sondern auch symbolische, metaphorische, soziale und kulturelle. Einige der Schlüsselszenen finden an Zwischenorten statt, die Portale zu anderen Orten und Zeiten bilden und stark emotional aufgeladen sind. Sie spielen nicht nur für die Handlung eine wichtige Rolle, sondern auch für die Identitätsbildung der Figuren. In den Filmen werden zum Beispiel Hotels, Flughäfen oder Bahnhöfe zu solchen Zwischenorten. Im Folgenden soll anhand von zwei Beispielen die Identitätsbildung innerhalb dieser Zwischenorte untersucht werden.

Flughafen

Als erstes Beispiel soll eine Szene aus dem Film *The Suitors* von Ghassem Ebrahimian aus dem Jahr 1988 angeschaut werden. Es handelt sich dabei um einen sehr frühen Film der iranischen Diaspora. Ihm war kein kommerzieller Erfolg beschieden und er blieb weitgehend unbekannt. Für das Motiv des Zwischenorts ist er jedoch spannend, gerade weil er zeigt, dass es schon bei den ersten Werken eine wichtige Rolle spielt. Der Film handelt von der jungen Frau Maryam, die mit ihrem Mann nach New York zieht. Nachdem ihr Mann aus Versehen bei einer Auseinandersetzung mit der Polizei umgebracht wird, ringen seine Freunde um den Platz als *Mann Nummer Zwei* an ihrer Seite. Maryam sieht jedoch ihre Chance auf ein eigenständiges Leben. Dieser Kampf um eine selbstbestimmte Identität kumuliert am Ende des Filmes in einer Szene am Flughafen John F. Kennedy.

Maryam beschliesst zum Schein mit einem der Anwärter gemeinsam nach Amsterdam zu fliegen. Als sie bemerkt, dass sie ihren Pass nicht dabei hat, steigt sie in einen Koffer und wird aufgegeben. Ab diesem Zeitpunkt sehen wir zunächst sekundenlang ein schwarzes Bild und hören lediglich Maryams Atmen. Die Kamera nimmt ihre Perspektive ein, das Gefühl der Beklemmung wird visualisiert. Maryam wählt den engst vorstellbaren Raum – in dem all ihre

Emotionen kumulieren –, um die Emanzipation aus ihren Zwängen zu vollziehen. Die Kamera folgt dem Koffer auf dem Förderband und changiert zwischen Innen- und Aussenperspektive. Als der Koffer vom Förderband heruntergenommen wird und zum Stillstand kommt, schlüpft Maryam aus dem Koffer und läuft zum Ausgang Richtung New York City. Erst dadurch, am Ende des Filmes, kommt sie tatsächlich im Westen an.

Der Zwischenort ist hier auf verschiedenen Ebenen sichtbar: Einerseits in Form des Flughafens, der per se ein Ort der Transition und Transgression ist, und andererseits in Form des Koffers, der nicht nur Reise, sondern auch Ankunft symbolisiert. Zudem ist der Koffer etwas Tragbares, also auch Mobiles.

Auch im Film *Ein Augenblick Freiheit* von Arash T. Riahi aus dem Jahr 2009 spielt eine entscheidende Szene am Flughafen. Dieser Film ist eine österreichisch-deutsch-französische Koproduktion und war ein grosser Festivalerfolg. *Ein Augenblick Freiheit* handelt von der Odyssee dreier iranischer Flüchtlingsgruppen: Dem Ehepaar Laleh und Hassan mit ihrem Sohn Kian; den zwei jungen Männern Ali und Mehrdad, die die Kinder Azadeh und Arman nach Wien zu ihren Eltern bringen sollen, und dem jungen kurdischen Manu, der sich mit dem älteren Iraner Abbas anfreundet. Sie alle flüchten auf dem Landweg aus dem Iran und landen in der türkischen Hauptstadt, wo sie in einem wenig vertrauenswürdigen Hotel tagtäglich auf den positiven Bescheid ihrer Asylanträge warten.

Der Film ist auf verschiedenen Ebenen aus Zwischenorten konstituiert: Zunächst in Form des Drittstaates Türkei, der auch real für viele Iranerinnen und Iraner die Zwischenstation vor der Weiterreise in den Westen ist. Zweitens in Form des Hotels in Ankara, in dem die Flüchtlinge gemeinsam warten, trinken, reden oder sich ablenken. Sie nehmen am Geschehen ausserhalb des Hotels nicht teil und bilden einen Mikrokosmos, wodurch das Hotel nicht nur zu einem transitorischen Aufenthaltsort, sondern auch zu einem Ort ausserhalb von Zeit und Raum wird. Drittens siedelt der Film entscheidende Szenen an Flughäfen und Bahnhöfen an, beispielsweise wenn am Ende des Filmes Ali mit den Kindern Azadeh und Arman endlich am Wiener Flughafen Schwechat ankommt.

Den überwältigenden Emotionen der Erwachsenen gegenüber steht eine ruhige Musik. Sie spiegelt die Zurückhaltung der Kinder wieder, die einerseits darin begründet liegt, dass sie ihre Eltern lange nicht gesehen haben, und andererseits darin, dass ihnen das neue Umfeld fremd ist. Die Musik enthält hier keine Orientalismen und setzt stärker auf den Einsatz von westlichen Tönen und Instrumenten wie Klavier und Gitarre. Sie nimmt damit die Zukunft der Kinder vorweg, die im Westen aufwachsen werden. Der Flughafen ist hier einmal mehr der Ort der Zusammenkunft und des Übergangs.

Ali, Azadeh und Arman werden von Beamten der österreichischen Exekutive begleitet. Diese symbolisieren die Kontrollinstanz, die jedem Flughafen

und im weiteren Sinne auch jedem Zwischenort inhärent ist. Diese Orte sind nicht in die gesellschaftliche Struktur eingebunden, ihr Betreten und Verlassen wird jedoch reguliert. Bei den Statisten in den Polizeikostümen handelt es sich um die realen Personen Azadeh und Mehrdad, die Schwester und den Cousin des Regisseurs, welche ihn zu den Figuren inspirierten. Sie begleiten nun ihre Doubles durch dasselbe Portal, welches sie dreissig Jahre zuvor durchschritten haben. Somit kommt dem Flughafen in dieser Szene nicht nur eine transitorische Funktion zwischen Ost und West zu, sondern auch eine zwischen Fiktion und Realität, Vergangenheit und Zukunft.

Zwischenort

Im Zusammenhang mit Identität ist Hybridität als *conditio humana* der Migrantinnen und Migranten zu sehen. Denn wenn Hybridität mehr als Prozess denn als Beschreibung verstanden wird, kann sie im Zusammenhang mit dem Begriff der Migration – welche, wie eingangs erwähnt, ebenfalls als Prozess zu sehen ist – angewendet werden. Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhaba definierte den Prozess der Hybridität folgendermassen:

«The importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity (...) is the 'third space' which enables other positions to emerge.»

Wenn Hybridität also als dritter Ort verstanden wird, erstaunt es nicht, dass die Verhandlung von Identität an Zwischenorten angesiedelt ist, ergibt sich die eingangs erwähnte hybride Identität doch aus der Vermischung und Transformation verschiedener Kultureinflüsse. Diese Transformation kann nicht innerhalb einer gegebenen Struktur geschehen, sondern muss in einer Anti-Struktur vollzogen werden.

Der Ethnologe Marc Augé bezeichnete diese Orte der Anti-Struktur als *Nicht-Orte*. Er konstatierte im Zusammenhang von Modernisierung und Globalisierung weltweit eine rasante Zunahme von scheinbar sinnentleerten Funktionsorten: «So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder relational noch historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.»² Nun deckt sich Augés Definition des Nicht-Ortes nicht vollständig mit der Vorstellung des Zwischenortes, wie er hier beschrieben wurde. Einem Zwischenort kommt im Gegensatz zum Nicht-Ort eine bestimmte, ihm durch seine Position des Dazwischenliegenden, zugewiesene Funktion zu.

Der Flughafen ist ein Paradebeispiel für den Zwischenort. Per Definition wohnt ihm das Moment der Mobilität inne. Er wird von Abreise, Ankunft und Transition charakterisiert. Die Idee der Bewegung ist mit dem Konzept des Flughafens so eng verflochten, dass ohne Umschweife behauptet werden kann, es handle sich um einen Grenzbereich. Dieser trennt nicht nur geografische Territorien oder Nationalstaaten voneinander, sondern für die Figuren auch das alte vom neuen Ich.

Symbolträchtige Orte, die sich durch ein bestimmtes Zeichensystem bewusst nicht konkret dem einen oder andern zuordnen lassen und dadurch zu Zwischenorten werden, gibt es seit jeher. Sie treten in Ritualen, Mythen, Märchen und dergleichen auf, wo sie eine Zone des Übergangs markieren. In der Ritualtheorie werden sie als Schwellenorte bezeichnet. Die beschriebenen Flughafenszenen spielen denn auch nicht in «sinnentleerten Funktionsräumen» im Sinne Augés. Es handelt sich um Orte zwischen Ort und Nicht-Ort, denen, wie im Folgenden beschrieben wird, die Funktion eines Überganges zukommt.

Übergang

Es soll an dieser Stelle die Idee des Rituals beziehungsweise des Übergangsrituals aufgegriffen werden. Der französische Ethnologe und Ritual-Theoretiker Arnold van Gennep beschäftigte sich mit den *rites de passage*, mit räumlichen und zeitlichen Zustands-, Positions-, Status- und Altersgruppenwechsel. Sie haben ihm zufolge das Ziel, das Individuum von einer definierten Situation in eine andere zu überführen. Als Modell zieht van Gennep *räumliche Übergänge* heran.³ So ist nicht nur das Passieren einer räumlichen Grenze oft Bestandteil und Ausdruckselement von Übergangsriten, sondern die Riten beinhalten generell ein räumliches Anschauungsmodell. Diese Schwellenorte bilden eine Art Niemandsland, ein «betwixt and between»,⁴ wie es der Ethnologe Victor Turner in Anlehnung an van Gennep bezeichnete. Schwellenorte sind vom Moment des Unbestimmten gekennzeichnet, die Figuren befinden sich ausserhalb des gesellschaftlichen Lebens. Das Durchschreiten dieser Schwellenorte führt die Figuren in eine neue Phase ihres Lebens.

Die Kofferszene aus *The Suitors* kann als ein solches Übergangsritual gesehen werden. Es ist der Übergang von Ost nach West, sowie von einem fremdbestimmten zu einem selbstbestimmten Leben. Der Flughafen als Zwischenort bildet hierbei den äusseren Rahmen, an dem soziale Differenzen verschwinden und alle gleich sind. Der Koffer als Zwischenort im Zwischenort symbolisiert Maryams Innenleben, das Förderband den zu bewältigenden Weg. Das Förderband, der schlauchartige Tunnel, gleicht einem Geburtskanal. Der Film re-

präsentiert Maryams Emanzipation bildlich durch das Changieren der Kamera zwischen Aussen- und Innenperspektive, die die Analogie zwischen dem Weg entlang des Förderbandes und dem inneren Wandel verdeutlicht. Der Zuschauer teilt das beklemmende Gefühl und bangt um den Ausgang dieser Situation. Übergangsrituale beinhalten zumeist eine Prüfung, die zu bestehen ist, bevor der Schwellenort verlassen werden kann. Der Zuschauer darf aufatmen, als Maryam wie aus einem Ei in die neu erworbene Freiheit schlüpft. Sie verlässt den Koffer und durch die Glastür schliesslich auch den Flughafen, den Schwellenort, Richtung Westen.

Auch die Flughafenszene in *Ein Augenblick Freiheit* kann aus der Perspektive der Ritualtheorie gelesen werden. Die Figuren kommen in Wien an und haben den Zwischenort Türkei und den damit verbundenen Zwischenort des Hotels verlassen. Zuletzt durchschreiten sie nun das Portal, die Schiebetür zwischen Gepäck- und Ankunftshalle am Flughafen Wien Schwechat. Die realen Personen, die als Statisten eingesetzt, stumm ihre Doubles hinausbegleiten, fungieren in der Diegese als Schwellenfiguren. Schwellenfiguren haben jene Eigenschaften, die dem Schwellenort zukommen: Sie stehen ausserhalb der Zeit und des Raums; oftmals haben sie Kenntnis der grösseren Zusammenhänge. Die realen Personen Azadeh und Mehrdad bewachen und beschützen ihre Doubles. Azadeh sieht wohlwollend auf ihr kleines Alter Ego herab und begleitet sie bis zum Portal. Es ist ein Prinzip der Märchen und Mythen, dass Schwellenfiguren den Schwellenort nicht verlassen, und so geht die kleine Azy alleine durch die Schranken. Die beiden Statisten bleiben im Hintergrund präsent und beobachten die Wiedervereinigung zwischen den Kindern und ihren Eltern. Ein letztes Mal zeigt die Kamera Ali, lachend, und dahinter verschwommen Mehrdad, der ihm mit leicht geneigtem Kopf über die Schultern sieht: *Mission accomplished*.

Die komplexe Figurenkonstellation in dieser Szene verhandelt die hybride Identität. Das Konstrukt Identität wird filmisch über Figuren verkörpert, die geteilt, gedoppelt oder gespalten sind. Die frühe Phase der Migration ist oftmals von einer tiefen Dissonanz zwischen Innen und Aussen geprägt. Das Innenleben der Figuren gestaltet sich ambivalent und unstet, oszilliert es doch zwischen verschiedenen Selbstwahrnehmungen, Identitäten und Kulturen. Die Strategie der Multiplikation und Verdopplung wird angewandt, um das Fragmentarische darzustellen.

«Die Ideologie der globalen Welt impliziert die Auslöschung der Grenzen [...]. In Szene gesetzt wird diese Auslöschung der Grenzen durch Bildtechnologien und Raumordnung»,⁵ schreibt Marc Augé. So ist es ein überraschender Befund, dass die Filme der iranischen Diaspora nicht die Auslöschung der Grenzen, sondern das Zwischen den Grenzen darstellen. In unsicheren Zeiten des Wandels und der Veränderung – wie im Falle einer Migration – werden oftmals Symbole und Rituale angewendet, um Sicherheit angesichts der Unge-

wissheit herzustellen. Der Störung des sozialen und/oder individuellen Lebens wird mit Riten begegnet, die den Übergang überwachen, herbeiführen und begleiten. Van Gennep sieht darin soziale Notwendigkeiten und ihm zufolge ist es eine Funktion der Übergangsriten, die Dynamik des gesellschaftlichen Lebens zu regulieren.

Das Passieren eines Flughafens, eine Alltagssituation, verwandelt sich für die Figuren der Filme in einen rituellen Prozess. Der Grenzbereich, den der Flughafen real und imaginär symbolisiert, steht gleichsam für die inneren Grenzen der Figuren.

Migration bedeutet Bewegung. Die Figuren bewegen sich nicht nur von einem Land ins andere und von einer Kultur zur anderen, sondern auch von einer Identität zur anderen. Dieses Durchschreiten ist kein abgeschlossener Prozess, sondern fortlaufend zu verstehen. Ritualtheoretisch gesehen kann dieser Wandel nur an Orten vollzogen werden, die ausserhalb einer bestimmten Struktur stehen. Die Filme der iranischen Diaspora verwenden dieses Motiv, um den Migrationsprozess wie unter einem Vergrößerungsglas darzustellen.

Universeller Charakter

Das Ritual als universelles Schema ist somit Teil des modernen Menschen und findet sich in den narrativen Strukturen vieler Erzählungen. So lassen sich in der Darstellung von Räumen und Transformationssymboliken der Figuren archaische Übergangsriten erkennen. Die Filme der iranischen Diaspora bedienen sich ihrer um Transformation darzustellen. Dadurch erlangen die Protagonistinnen und Protagonisten und ihre Geschichten einen universellen Charakter. Die Prozesshaftigkeit der Migration ebenso wie der Hybridität werden damit unterstrichen und bestätigt. In den Filmen der iranischen Diaspora wird Migration über das und im Dazwischen repräsentiert.

-
- 1 Vgl.: Ingrid Oswald: *Migrationssoziologie*, Konstanz, 2007. S. 38.
 - 2 Marc Augé: *Nicht-Orte*, München 2011. S. 83.
 - 3 Vgl.: Arnold van Gennep: *Übergangsriten*, Frankfurt a.M. 1999.
 - 4 Victor Turner: *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a.M./New York, 1989.
 - 5 Marc Augé: *Nicht-Orte*, München, 2011. S. 126.
-