

Katharina Klung/Susie Trenka/Geesa Tuch (Hg.)

Film- und Fernsichten

Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissen-
schaftlichen Kolloquiums

SCHÜREN

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

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2013
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Covermotiv: DER HEILIGE BERG (1926; Regie Arnold Fanck)
Druck: Druckhaus Marburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-765-3

Inhalt

Vorwort 11

ERINNERUNG UND TRAUMA

Monika Wermuth

Bilder erinnern sich. Diskursgeschichte und Bildgedächtnis in Harun Farockis
Film AUFSCHUB (2007) 17

Astrid Matron

Trauma einer geteilten Nation. Filmische Darstellungsformen einer ungreifbaren
Figur 26

Veronika Schweigl

«Okinawa, mon amour» – Die Repräsentation von Traumata in Chris Markers
LEVEL FIVE 37

NATIONAL/TRANSNATIONAL?

Muriel Schindler

Laboratorium *Filmfestival Türkei/Deutschland* – Eine Szenarisierung des
deutsch-türkischen Kinos auf Grundlage der Akteur-Netzwerk-Theorie 51

Agnes Schindler

Staatlich geförderte Filmproduktion in Island: nationales und/oder
transnationales Kino einer «kleinen Nation»? 62

Katharina Müller

Nationale Potenziale und ihre relational-materiellen Artikulationen: Zum
Kinophänomen «Haneke» 73

Alena Strohmaier

«Irangelles» – Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora 84

Shivali Gore

Film als Vermittlungsmittel der Lehr- und Lerninhalte: Ein Bericht über den
Einsatz des Dokumentarfilms 1968 – AUS DEM BILDERBUCH EINER REVOLTE
(D 1993) im Germanistikstudium in Indien 93

- Wan-Ting Yu*
 Painting the Modernization of China: The Symbolic Uses of the Color Red
 in Chinese Cinema of the 1980s 107
- Nicola Valeska Weber*
 This is the Story of...: biographisches Erzählen im Spielfilm 118
- Jonas Wegerer*
 Kino und Kinosituation. Ansatz zu einer Rekonstruktion historischer Schweisen 129

COMIC/ZEICHENTRICK

- Véronique Sina*
 Vom Comic zum Film – Mediale Grenzüberschreitungen und die Konstruktion
 von Gender in Comicverfilmungen 143
- Alexander Dibiasi*
 Das politische Momentum im Film, aufgezeigt anhand ausgewählter
 Comicverfilmungen 154
- Anna Parisa Ebsani*
 Farbe im Charakterdesign von Disneys Bösewichten: eine Untersuchung
 am Beispiel der ersten abendfüllenden Zeichentrickfilme 164

KINDERFILME

- Anna Hofmann*
 Doing gender im Kinderfilm. Zur Konstruktion von Geschlecht im Spielfilm
 anhand der vergleichenden Analyse von KLETTNER-IDA und MISSION: POSSIBLE 179
- Jacqueline Eikelmann*
 Medienkonvergenz und Figurbildung. HANNAH MONTANA: BEST OF BOTH
 WORLDS als transmediales Figurationsbeispiel 190

EINZELWERKANALYSEN

- Martina Heyer*
 Funktionalisierung und ästhetische Strategien der Ideologievermittlung in
 Veit Harlans VERWEHTE SPUREN (D 1938) 205

Georg Vogt
Pathos und Bruch in Werner Schroeters ABFALLPRODUKTE DER LIEBE 215

Oliver Schmidtke, Frank Schröder
Die Bedeutung der Dialoganalyse für die Interpretation der visuellen
Ausdrucksmittel von Spielfilmen. Exemplarische Analyse einer Szene aus
Stanley Kubricks THE SHINING 223

Ruth Reiche
Eija-Liisa Ahtilas CONSOLATION SERVICE: Zwei Versionen, ein Werk 235

THEORIE UND ÄSTHETIK

Regina Witzella
Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansicht 249

Samantha Schramm
Abwesende Orte und sinnlose Fluchtpunkte: Photokonzeptualistische
Bildstrategien der Land Art 260

Omar Hachemi
Vom Ge-stell zum Dispositiv 272

Olga Moskatova
Was ist keine Störung? 282

DIGITALE FILMTECHNIK

Lars R. Krautschick
Extended Space: Die digitale Naht zusammenhalten/die Diegese erweitern 297

Maja Sánchez Ruiz
Technik und Gestaltung des S3D-Films: Das filmästhetische
Wahrnehmungserlebnis unter dem Einfluss der Filmstereoskopie 309

FERNSEHEN

Nadja Elia-Borer
Konturen blinder Flecken des Kulturfernsehens. Zur Re-Mediatisierung von
Kunst in Kulturmagazinen 325

Dorothee Henschel
Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff 336

Danny Schäfer
Geschichtsvermittlung durch oder trotz Unterhaltung? Die Entwicklung der
zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen im internationalen Vergleich 347

Wei Zhang
Die fernsehbezogene Markt- und Politiklogik der VR China 359

FILMGESCHICHTE

Anrore Lüscher
Audiovisual Dispositives and Medicine around 1900. Case Study:
the *Revue médicale de la Suisse romande* 373

Matthias Uhlmann
Ideologieproduktion und Mikrohistorie: Sergej M. Eisensteins
BRONENOSEC POTEMKIN und OKTJABR als Zürcher Zensurfälle 382

Mattia Lento
«Basta la mossal» or Not? Silent Film, Theatre and the Pedagogy of Actors
in Italy 394

Judith Wimmer
Der (un)flexible Tramp. Zur Berufskomik bei Chaplin 405

Stefanie Mathilde Frank
GELIEBTE BESTIE (A 1958/59): Remakes von Filmen aus der Zeit des
Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Jahre.
Filmhistorische und -ästhetische Transformationsprozesse 416

ANHANG

Abbildungsnachweise 431

Herausgeberinnen 435

Autorinnen und Autoren 437

Alena Strohmaier

«Irangeles» – Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der Repräsentation von Migration. Er soll anhand konkreter Filmbeispiele einen Einblick in die Strategien und Themen der Filme der Iranischen Diaspora geben. Es handelt sich um Filme, die außerhalb des Iran produziert wurden und thematisch das Leben innerhalb der Diaspora behandeln. Eingebettet wird die Filmanalyse in den Diskurs rund um Eigen- und Fremdbilder im Themenkomplex Orientalismus und Okzidentalismus. Dazu wurden für diesen Artikel die Werke *Orientalism* von Edward Said, *Occidentalism* von Ian Buruma und Avishai Margalit, sowie Stuart Halls Werk *Ideologie Identität Repräsentation* heran gezogen.

* * *

Westen und Osten sind nicht in erster Linie Begriffe des Ortes und der Geografie.
– Stuart Hall

«Menschen mit Migrationshintergrund» ist ungeachtet politischer Couleur und religiöser Ansicht in aller Munde, wenn es um die Beschäftigung mit Migration und dessen Hintergründen geht. Der Begriff wird in der Statistik als Ordnungskriterium zur Beschreibung einer Bevölkerungsgruppe verwendet, die seit 1950 eingewanderte Menschen und deren Nachkommen beinhaltet. Wie nun diese Beschreibung vonstatten geht, ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags, der sich der Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora widmet.

Die islamische Revolution 1979 im Iran, die viele IranerInnen dazu bewegte ihr Land zu verlassen, ist der historische Ausgangspunkt einer Reflexion über Eigen- und Fremdbilder im Themenkomplex Migration. Hinter MigrantInnen stehen Menschen und ihre Geschichten, die nicht mit der Niederlassung im Westen enden sondern gerade erst beginnen. Migration wird als Prozess der räumlichen Versetzung des Lebensmittelpunkts, der mit der Erfahrung

sozialer, politischer und/oder kultureller Grenzziehung einhergeht, verstanden. Dieser Migrationsprozess ist nicht nur die Überwindung geographischer Distanzen, sondern bedeutet eine außerordentliche psycho-soziale Leistung und kann sich über einen langen Zeitraum, mitunter auch über Generationen erstrecken.¹ Die Relationen zwischen Innen- und Außenräumen, Heimat und Diaspora, Ost und West sind Aspekte, die in allen Filmen der iranischen Diaspora zu finden sind. Unter dem Begriff der Diaspora lassen sich unterschiedliche Punkte der Migration einschließen, so die Differenz zwischen erzwungener und freiwilliger Migration, als auch die zwischen ökonomischer und politischer Flucht, sowie die Abstufung zwischen dem Migrationsprozess an sich und den Migrationsfolgen die daraus resultieren, wie Integration, Assimilation, Segregation oder Exklusion der MigrantInnen in der Ankunftsgesellschaft.²

Hierbei 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 Diaspora 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 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». Zwischen 1979 und heute gibt es circa dreißig Langfilme, die in der Diaspora von IranerInnen gedreht wurden und die vorwiegend über das Leben in der Diaspora erzählen. Es handelt sich größtenteils um Autorenfilme, die RegisseurInnen sind selbst iranischer Abstammung und verarbeiten meist Autobiographisches in den Filmen. Erste Diaspora Filme entstanden bereits in den achtziger Jahren, wie *MISSION* (USA 1982) und *CHECKPOINT* (USA 1983) von Parviz Sayyad und auch in den neunziger Jahren gab es vereinzelt Filme, so *I LOVE VIENNA* (A 1991) des Psychiaters Houshang Allahyari

1 Vgl. Oswald, Ingrid: *Migrationssoziologie*. Konstanz: UVK 2007, S. 38.

2 Vgl. Van Hear, Nicholas: «Migration». In: Knott, Kim; McLoughlin, Seán (Hg.): *Diasporas. Concepts, Inceptions, Identities*. New York: Zedbooks 2010, S. 34–38.

oder *I DON'T HATE LAS VEGAS ANYMORE* (USA 1994) des Halbiraners Caveh Zahedi. Ein wahrer Boom etablierte sich allerdings im neuen Millennium und ist neben vereinfachten Produktionsbedingungen auch als Antwort auf die Folgen des 11. September zu sehen. Das Bedürfnis der iranischen Diaspora nach einer Definition ihrer Identität in Abgrenzung zu anderen Ethnien des nahen Ostens, aber auch der westlichen Kultur, sowie der simplen Darstellung ihrer «*conditio humana*», ist in den Filmen deutlich zu spüren.

Zentrales Thema der vorliegenden Arbeit ist die Reflexion über Eigen- und Fremdbilder im Diskurs über gesellschaftliche Konstrukte im Themenkomplex Migration. Es soll der Frage nachgegangen werden, welche ästhetischen und narrativen Verfahrensweisen zur Darstellung von Migration verwendet werden. Im Vordergrund stehen Figuren und deren soziokulturelle Kontexte, die ein Spannungsfeld bestimmter Kräfteverhältnisse, Differenzen und Transformationen konstituieren.

Eines dieser Kräfteverhältnisse besteht aus den Bildern von Ost und West im Diskurs um Orientalismus und Okzidentalismus. Edward Said rechnet in seinem 1978 veröffentlichten Werk *Orientalism* mit der französischen und britischen Orientalistik ab und entlarvt den Orient als Konstrukt des Westens: «The Orient is not only adjacent to Europe; it [is] [...] one of its deepest and most recurring images of the Other. [...] The Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West.»³

Dem gegenüber stehen die Ausführungen von Ian Buruma und Avishai Margalit mit ihrem Standardwerk *Occidentalism*. Im Kapitel «The Mind of the West» gehen sie näher auf das Feindbild Westen ein: «The mind of the West [...] is like a university with only one faculty, the faculty of reason.»⁴ Es handelt sich hierbei allerdings nicht ausschließlich um eine Bedrohung von außen: «it is not always the West itself so much as the Westernizers in their own societies.»⁵ Dies ist ein grob abgestecktes Spannungsfeld in dem sich sowohl die Charaktere der Filme bewegen, als auch die Bilder von West und Ost verortet sind. Inwiefern die Filme der iranischen Diaspora diese Konstrukte von Orient und Okzident aufgreifen, reproduzieren oder kritisieren, stellt sich in Anlehnung an Repräsentationspraktiken und Inhalt.

3 Ebd., S. 5.

4 Buruma, Ian; Margalit, Avishai: «The West in the Eyes of its Enemies». In: Dies.: *Occidentalism*. London: Penguin 2005, S. 94.

5 Ebd., S. 95.

Die Filme der iranischen Diaspora zeichnen sich dadurch aus, dass sie in das kollektive Gedächtnis der Migrationserfahrung eingeschrieben sind, was eine profunde Auswirkung auf die kulturelle Identität und die ästhetische Sensibilisierung der Filmemacher hat. Zum Charakteristikum der Filme wird ein ästhetischer Stil, der eine Dualität und Ambivalenz der Charaktere zum Ausdruck bringt. Die Filmemacher stellen gattungsmäßige Konventionen, narrative und musikalische Traditionen, Sprachen und Schauspielstile von mehr als einer (Film)Kultur nebeneinander oder vermischen sie. Sie unterstreichen den Spalt zwischen Nationalem und Transnationalem.

Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten

Sowohl Babak Shokrian als auch Ramin Serry behandeln in ihren Filmen *AMERICA SO BEAUTIFUL* (USA 2001) und *MARYAM* (USA 2001) die Themen des Eigenbildes und des Ringens um die eigene Identität in der amerikanischen Gesellschaft. Der Einsatz von Filmmusik, die Namensgebung der Figuren und die Zugehörigkeit durch Sprache sind einige der Aspekte, die zur Darstellung von Migration verwendet werden.

Beide Filme siedeln ihre Erzählung in den siebziger Jahren an, bzw. bauen sie rund um die Geiselnahme in der amerikanischen Botschaft in Teheran der ersten Novembertage des Jahres 1979 auf. *AMERICA SO BEAUTIFUL* handelt von den Schwierigkeiten der ersten Generation, im Land der unbegrenzten Möglichkeiten Fuß zu fassen und erfolgreich zu werden. Im Film *MARYAM* geht es um eine Teenagerin, einem Mädchen der zweiten Generation, die in den Vereinigten Staaten integriert ist und den Bezug zum Iran verloren hat. Die Bilder über die Inthronisierung des Shahs bis hin zu seinem Sturz, der Revolution und der Rückkehr Khomeinis im Intro von *AMERICA SO BEAUTIFUL* sind mit einer iranischen Musik unterlegt, was den Link zum *Homeland* verstärkt. Dieselben Bilder werden jedoch in *MARYAM* mit einem amerikanischen Popsong versehen, um die Geschehnisse im Iran mit der Lebensrealität von Maryam zu konterkarieren. In dem Moment, in dem sie sagt: «As far as I was concerned, Iran had nothing to do with me», verstummen auch die zaghafte orientalischen Töne, die es noch am Anfang gab und der Titel «Good Times Roll» der Band The Cars setzt ein.

AMERICA SO BEAUTIFUL setzt fort mit einer Szene, in der der junge Protagonist Houshang sich für das Treffen mit Sam in dessen Disco vorbereitet. Nachdem Houshang ein Geschäftsgespräch beendet hat, wartet er auf die blonde Barkeeperin Lucy. Sie nennt ihn Henk und erklärt ihm, dass alle Iraner ihre

Namen amerikanisiert hätten, aus Jamshid wird Jimmy, aus Dariush Danny und aus Saam wird Samario mit der Abkürzung Sam. Sam erklärt Houshang den Grund: «Here, I'll be whatever they want me to be, just to get ahead.» Ähnlich verhält es sich bei der Namensgebung im Film MARYAM. Bei der Aufzeichnung zur Nachrichtensendung der Schule, stellt sich Maryam vor: «Hi, I am Mary Amin [...]». Sie wird von Freunden und Familie Mary genannt, ihr Cousin Ali kritisiert das später. Auch er bekommt gleich an seinem ersten Tag in Amerika einen Spitznamen, der Familienfreund Reza tauft ihn beim Kennenlernen Al. In der Namensforschung sind Namen als ein verbaler Zugriffsindex definiert, der bestimmte Informationen über ein Individuum beinhaltet. Die zugeordneten Informationen dienen der Identifizierung und Individualisierung. Die Änderung der persischen Namen auf amerikanische *Nicknames*, gibt das Zugehörigkeitsgefühl bzw. –bestreben der Figuren wider.

Diese Zugehörigkeit wird vor allem durch Sprache etabliert. Maryams Cousin Ali reist nach New York, um in den Vereinigten Staaten zu studieren. Sein Onkel Dariush begrüßt ihn warmherzig und beginnt mit ihm Persisch zu sprechen, ihn nach seinem Befinden und der Reise zu fragen. Er wird dadurch klar als Migrant und als der «Andere» markiert. Maryam hingegen kann an der Kommunikation nicht teilnehmen, da sie kein Persisch spricht und ist in dieser Szene die Amerikanerin. Maryam steht zwischen den beiden Männern, die Kamera zeigt sie frontal in der Halbtotale. Die Bildkonstruktion suggeriert zwar eine Zusammengehörigkeit der Familienmitglieder, die Sprache jedoch macht Maryam zur Außenseiterin, wodurch die Unterschiede sichtbar werden. In AMERICA SO BEAUTIFUL sind es Houshangs mangelnde Englischkenntnisse, die auf die kulturelle Kluft aufmerksam machen. Er hat Schwierigkeiten mit idiomatischen Ausdrücken. So versteht er zunächst nicht, dass mit *on the rocks* ein Getränk mit Eiswürfeln gemeint ist und auch nicht was *red letters day* bedeutet. Er wird deutlich als Migrant etabliert, die sprachliche Barriere spiegelt nicht zuletzt auch die gesellschaftlich-kulturellen Barrieren wider, denen er in den Vereinigten Staaten begegnet. In beiden Fällen kann das konkrete Zeichensystem von den jeweiligen Protagonisten nicht entziffert werden und definiert somit die ethnische Zugehörigkeit.

Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Generation von MigrantInnen geht es in erster Linie um das Aushandeln von Identität bzw. Alterität. Die Protagonisten versuchen, ihren Platz zwischen Ankunftsgesellschaft und Herkunft zu finden. Dies charakterisiert die Diaspora, die – wie oben bereits erwähnt – mit dem Begriff der Hybridität in Verbindung gebracht wird. Hybridität, ein sinnträchtiger Begriff für die Identitätsfindung bzw. -gestaltung,

kennzeichnet/bezeichnet bei Homi K. Bhabha den Raum des ›Dazwischen‹. Darauf aufbauend prägte er vor allem den Ausdruck des *third space*.

Wien ist anders

Das ›Anderere‹ wird in den Filmen PERSEPOLIS (F 2007) von Marjane Satrapi und I LOVE VIENNA (A 1991) von Houshang Allahyari anhand der Darstellung Wiens gezeigt. Die folgenden Beispiele sollen veranschaulichen, wie das Fremdbild durch den Einsatz von Filmmusik, stilistisch-formaler Elemente und Ortsangaben verhandelt wird.

Der von Gayatri Chakravorty Spivak geprägte Begriff des *Othering* ist hier das Schlagwort welches die Differenzierung der eigenen Gruppe von anderen beschreibt. *Othering* meint den Prozess, sich selbst und sein soziales Image hervorzuheben, indem Menschen mit anderen Merkmalen als andersartig, fremd klassifiziert werden. Es findet also eine betonte Unterscheidung und Distanzierung von den ›Anderen‹ statt, sei es wegen des Geschlechts, der ethnischen Zugehörigkeit oder der sozialen Stellung innerhalb einer Gesellschaft. Dem voraus steht die Prämisse, dass sich Menschen und soziale Gruppen durch spezifische kulturelle Lebensformen oder andere Merkmale erheblich von anderen sozialen Gruppen unterscheiden.⁶

Der Animationsfilm PERSEPOLIS erzählt die Geschichte der islamischen Revolution im Iran und basiert auf einer vierteiligen *Graphic Novel*. Animations- und Realfilm verwenden die gleichen Verfahren wie Kamera, Montage oder Ton, bedienen sich allerdings unterschiedlicher Zeichensprachen. Der Film orientiert sich stilistisch stark an der literarischen Vorlage, da die Autorin Marjane Satrapi bei der Verfilmung gemeinsam mit Vincent Parronaud auch Regie führte. Der Film basiert auf autobiografischen Begebenheiten, weswegen die Erzählebene der ersten Person gewählt wurde. In PERSEPOLIS sind alle Szenen, die in Teheran spielen so gestaltet, dass keine spezifisch orientalistischen Details erkennbar sind: gleichförmige Häuser mit flachen Dächern sind zu sehen, die Inneneinrichtungen beschränken sich auf die notwendigsten Utensilien wie Tisch, Sofa und Bett, auch ist keine Automarke zu erkennen. Marjane Satrapi hat die Kulisse so neutral wie möglich gehalten. Allein die Einblendung *Téhéran 1978* ermöglicht eine Lokalisierung. Dies suggeriert eine gewisse Allgemeingültigkeit der Geschehnisse. Die Probleme von politischer Verfolgung, Folter, Krieg und dem Bestreben nach Freiheit, denen die Cha-

6 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *The Post-colonial critic*. New York: Routledge 1990.

raktere gegenüberstehen, sollen als nicht spezifisch iranbezogene Probleme wahrgenommen werden. Marjane Satrapi verzichtet in ihren Darstellungen weitgehend auf Orientalismen und schürt nicht das klassische Bild, das der Westen vom Orient hat.

Einzige Ausnahme bildet die Erzählung über die Schah-Zeit: eine Weißblende läutet einen Wechsel ein, der Vorhang geht auf und eröffnet eine Szene wie im Silhouettentheater: Eine Vase mit orientalischen Ornamenten ist rechts vorne deutlich zu sehen. Die Kulisse wird durch orientalisch anmutende Torbögen bestimmt. Der Schah trägt eine Robe mit geschwungenen Mustern, auch seine Untergebenen tragen Uniformen. Im Kontrast dazu steht die Figur des Briten mit seinem europäischen Anzug. Hierbei werden Bilder des Ostens im saidschen Sinne generiert: Der Orient als ein vom Westen etabliertes Konstrukt, und dies nicht zuletzt durch die britische Einmischung in die Innenpolitik des Iran. Durch den gewählten Stil des Silhouettentheaters wird der Schah als Marionette entlarvt. Auf diese Weise wirkt der Film vielschichtiger, die formalen Elemente erlauben es ihm sich in einer Szene durch Abwesenheit kultureller Symbole neutral zu halten und in der anderen Stereotype einzusetzen.

Die Stereotype tauchen vor allem in jenen Szenen auf, die in Europa spielen. Der Film beginnt mit einer Szene am Flughafen: Der Schriftzug *Orly* verrät, dass wir uns in Paris befinden und ist eine überraschend genaue Ortsangabe. Die Szenen in Wien sind stilistisch sehr detailreich gezeichnet: ein Panoramashwenk lässt den Stephansdom erkennen, die Häuser sind der Gründerzeit zuzuordnen, ebenso wie die Straßenbahnen und Laternen. Die Inneneinrichtung in Frau Dr. Schlossers Wohnung ist im klassischen Biedermeier gehalten. Die gemalte Kulisse setzt in diesem Fall nicht auf Neutralität, sondern auf widererkennbare Elemente, um Wien und damit auch die österreichische Kultur hervorzuheben. Marji findet sich in dieser neuen Umgebung nur schwer zurecht. Zwar genießt sie die Freiheiten wie das Tanzen in Discos oder die ersten sexuellen Erfahrungen. Die jodelnden, biertrinkenden Menschen mit Trachtenanzügen im Fernsehen und die unfreundlichen Heimschwester bleiben ihr jedoch fremd. Wien wird deutlich als das «Andere» dargestellt und spiegelt somit Marjis subjektive Empfindung gegenüber diesem Ort wider. Sie fühlt sich in Wien einsam und unverstanden. Der Verarbeitungsprozess dieser ersten Erfahrungen mit dem Westen kennzeichnet sich sowohl auf visueller als auch auf narrativer Ebene durch Abgrenzungsmechanismen.

Der Film *I LOVE VIENNA* handelt vom imaginierten Bild des Westens. Als der iranisch stämmige Deutschprofessor Ali Mohammad mit seiner verschleierte Schwester Maryam und seinem halbwüchsigen Sohn Kourosch am

Wiener Südbahnhof ankommt, erwartet ihn nicht das Bild des barocken Wien, sondern jenes von Obdachlosen. Sie werden von seinem Neffen Jamshid und dessen polnischem Freund Carol in Empfang genommen. Jamshid, der in zweiter Generation in Wien lebt, spricht bis auf ein paar Höflichkeitsfloskeln kein Persisch. Er bringt sie in ihre Unterkunft, dem Hotel am Praterstern, in dem er auf einen rassistischen Hotelbesitzer trifft. Vom gegenüberliegenden Haus kommentieren Prostituierte das Geschehen und versuchen wiederholt Kourosch zu verführen.

I LOVE VIENNA spielt in der aufregenden Zeit kurz nach 1989, in der die Welt plötzlich offener zu sein scheint. Schnell stellt sich jedoch heraus, dass die österreichische Ausländergesetzgebung mit der Offenheit nicht konform geht, wird doch das Erlangen eines Visums für Amerika für Ali Mohammad zu einem außerordentlichen Hürdenlauf mit bestechlichen Anwälten. Die eigentliche Problematik aber ist eine kulturelle: Ali Mohammad ist frommer Muslim, er hat eine starke Vorstellung davon, was Sünde ist und kommt dadurch in einem moralischen Konflikt mit der freizügigen Lebensweise in Österreich. Die Annäherungen zwischen Carol und Maryam passen ebenso wenig in sein religiös geprägtes Weltbild, wie die Tatsache, dass Marianne tanzt oder Alkohol trinkt.

Es sind schmerzliche Erfahrungen für Ali Mohammad, der glaubte, Österreich aus den Sissi-Filmen zu kennen. Voller Inbrunst erzählt er bei einem Spaziergang durch Schönbrunn – der durch einen Schwenk auf die verschneite Gloriette, begleitet vom Setarspiel des Musikers Nariman eingeleitet wird – was sein Bild von Wien geprägt hat: «Das ist der Balkon! Hier stand Franz-Josef, und die Sissi daneben. Und sie war so schön! Und dann hat sie gesagt: Ich bin so glücklich mit dir, so glücklich. Und dann haben alle applaudiert. So war es [...] Und seitdem habe ich den Traum hierher zu kommen.» Seine Emotionen werden in dieser Szene durch den Einsatz der klassischen Musik verstärkt.

In Wien angekommen merkt er bald, dass sein Bild vom glücklichen Wien nicht der Realität entspricht. Die klassische Musik setzt am Ende des Filmes erneut ein: Ali Mohammad liegt nach einer Blinddarmoperation im Bett, hört klassische Musik und liest ein Buch über Sissi. Die Vermieterin macht ihm Knödel. Eine Neuerung, hat er bis dahin nur persische Nüsse, Reis und halal geschlachtetes Huhn gegessen. Er nennt Marianne «Schatzi» und wird immer mehr zum Wiener. Wien ist anders – vor allem als in seinen Erwartungen – und doch beschließt er nicht nach Amerika zu gehen.

Anhand der Darstellung von Wien in den Filmen PERSEPOLIS und I LOVE VIENNA als das «Andere» versuchen die Figuren sich gegenüber einer westlichen

Kultur abzugrenzen und konstruieren damit ihre (neue) Identität. Es handelt sich um einen Prozess, in dem die in der Diaspora Lebenden, Aspekte der Ankunftsgesellschaft annehmen, um diese wiederum zu einer neuen hybriden Kultur oder Identität umzugestalten. Dies geschieht durch eine redundante Abgrenzung gegenüber dem «Anderen».

Fazit

Denn «letztendlich sind Identitäten vor allem auf der Grundlage von Differenz konstruiert.»⁷ Die Darstellung der kulturellen Differenzen ist ein Leitmotiv in den Filmen der iranischen Diaspora, geht es doch primär um eine (Neu)Positionierung der Figuren. Sie kommen aus dem Iran in ein westliches Land und finden sich in einer hybriden Lebensrealität wieder. Die Filme der iranischen Diaspora greifen formal diese hybriden Lebensrealitäten auf und verwenden stilistische Elemente des «Dazwischen». So wird beispielweise durch die Sprache die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Kultur etabliert, wie die Beispiele aus *AMERICA SO BEAUTIFUL* und *MARYAM* zeigen; oder Identität durch die Hervorhebung des «Anderen» wie in den Beispielen über die Darstellung Wiens in *PERSEPOLIS* und *I LOVE VIENNA* konstruiert.

Die Filme der Iranischen Diaspora sind multilingual, selbst-reflexiv, ambivalent und behandeln die Themen Identität, Dislokation und politisierende Gefühlsstrukturen. Migrationsverläufe betreffen ebenso Nicht-Migranten aller sozialen Gruppierungen sowie Ziel-, Transit- und Herkunftsgesellschaften. Der Blick muss auf die ganze Komplexität eines Wanderungsvorgangs gerichtet sein, dazu gehören sowohl die Herkunfts- und die Zuwanderungssituation als auch der Migrationsweg selbst. Im Zusammenhang mit Identität ist Hybridität als «*conditio humana*» der Migranten zu sehen. Denn wenn Hybridität vielmehr als Prozess denn als Beschreibung verstanden wird, kann es auf den Begriff der Migration – die, wie eingangs erwähnt, ebenfalls als Prozess zu sehen ist – angewendet werden.

7 Hall, Stuart: «Wer braucht Identität?» In: Ders.: *Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften* 4. Hamburg: Argument 2008, S. 167–187, hier S. 171.