

Iranische Klassiker



NAHAUFNAHME

Das Kino als Ort der Wahrheit

»In naher Zukunft wird der Film, nach den Teppichen, das bekannteste Exportgut Irans sein.« Diese Prognose von 1990 stammt von Regisseur Abbas Kiarostami. Aufgezeichnet hat sie der Journalist Robert Richter, der sie in die Buchdokumentation *Filme aus dem Iran* (1991) mit aufnahm. Betrachtet man die Entwicklung des iranischen Films, hat sich die Prognose bewährt: Namen iranischer Regisseure wie Jafar Panahi, Asghar Farhadi und – aktuell – Mohammad Rasoulof stehen für ein Kino, das in den vergangenen Jahrzehnten viele mit internationalen Preisen prämierte Werke wie *OFFSIDE* (2006), *JODAYIE NADER AZ SIMIN* (*NADER UND SIMIN – EINE TRENNUNG*, 2011) und *DANE-YE ANJIR-E MA'ABED* (*DIE SAAT DES HEILIGEN FEIGENBAUMS*, 2024) hervorgebracht hat.

Der weltweite Erfolg des iranischen Kinos kann durchaus als singulär bezeichnet werden. Die Gründe für seine Entwicklung sind dagegen vielfältig. Dabei stehen die in neuerer Zeit entstandenen Filme aus der Islamischen Republik in einer Tradition und Kontinuität, die bis in die Herrschaftszeit von Schah Mohammad

Reza Pahlewi zurückreicht. Nach dem Zweiten Weltkrieg werden im Iran vor allem Western und Komödien, Antik- und Actionfilme aus den USA und anderen westlichen Staaten sowie Filme aus Indien konsumiert. Diesen, aber auch einheimischen Produktionen, genannt *Filmfarsi*, die Unterhaltung mit Gesang, (Bauch-)Tanz und Happy End anbieten, setzen in den 1960er-Jahren vermehrt jüngere, oft im westlichen Ausland ausgebildete, mehrsprachige und politisch linksstehende Drehbuchautor*innen und Regisseur*innen ein ernsthaftes, sozialkritisches Kino entgegen, das den harten Alltag der Menschen zeigt. Die iranische »neue Welle« bringt in kurzer Zeit Filme hervor wie *QEYSAR* (1969) von Masud Kimiai, *GAV* (*DIE KUH*, 1969) und *POSTCHI* (*DER BRIEFTRÄGER*, 1971) von Dariush Mehrjui sowie *RAGBAR* (*PLATZREGEN*, 1972) von Bahram Beyzaie.

Die Reihe *Iranische Klassiker* lädt dazu ein, zwölf Filme zu entdecken, an denen beispielhaft die Entwicklung und Brüche, Themen und Ästhetik des iranischen Kinos von der Schah-Zeit bis in die Islamische Republik nachvollzogen werden können. Doch ob nun unter dem Schah, Ayatollah Khomeini oder seinem Nachfolger Ali



Khamenei: Eine zentrale Gemeinsamkeit für Künstler*innen bestand und besteht darin, mit der staatlichen Beeinflussung, Instrumentalisierung und Zensur umzugehen. So war und ist der iranische Film immer auch ein Ort des Widerstandes, ein Raum für die Suche nach Wahrheit, ein Vehikel, die Realität in dem mehrheitlich schiitisch geprägten Land zu reflektieren. Dieses Kino war und ist von enormer politischer Bedeutung – und aufgrund des Mediums massenkompatibel und leicht zugänglich. Aber bei aller Brisanz: Das iranische Kino war und ist auch voller Poesie und Zartheit, Natur und Kontemplation. Und es war und ist auch deshalb international so erfolgreich, weil es in der Regel elementare menschliche Themen, Hoffnungen und Probleme behandelt, die Zuschauer weltweit berühren.

Ringens um Eigenständigkeit im Zeitalter des Imperialismus

Betrachtet man das iranische Kino im Kontext der vergangenen gut hundert Jahre, lässt sich erklären, weshalb es eine so besondere Entwicklung nimmt, und eine eigene Filmsprache entwickelt. Die moderne Geschichte Irans spiegelt das Zeitalter des Imperialismus wider. Offiziell ein unabhängiger Staat, steht das Land beinahe durchgehend unter dem Einfluss von Großbritannien, Russland bzw. später der Sowjetunion sowie der USA. Die Gründe dafür sind Irans geopolitische Lage sowie sein Reichtum an (kriegs-)wichtigen Rohstoffen wie Öl und Gas. So bekommt das Land keine Möglichkeit, sich frei zu entfalten, sondern ist ständig ein Zankapfel, ein Front- und Pufferstaat in den Konflikten der konkurrierenden Großmächte.

Gerade wegen der Erfahrung, nicht Herr im eigenen Hause zu sein, stehen die Menschen im Iran wiederholt auf und setzen sich für ihre Rechte ein, so 1905 bis etwa 1911, als sie sich mit der Konstitutionellen Revolution ein Parlament erkämpfen, das eine Verfassung verabschiedet und Iran zu einer Monarchie macht, in

der der Schah eine repräsentative Funktion hat. Doch die Schwäche des Staates, die Aufteilung Irans durch Briten und Russen in Interessensphären und seine Besetzung im Ersten Weltkrieg verhindern eine eigenständige, ruhige Entwicklung.

Nach der Russischen Revolution gewinnen die Briten die Oberhand. Als sich Ahmad Schah aus der Dynastie der turkstämmigen Kadscharen gegen einen Vertrag stellt, der Iran de facto zur britischen Kolonie macht, wird er gestürzt und 1925 durch Reza Khan ersetzt. Dieser soll Iran modernisieren und gegen die kommunistische Gefahr aus der Sowjetunion wappnen. Dazu greift Reza Schah auch auf die vorislamische Geschichte Irans zurück, gibt sich den Namen Pahlewi und setzt auf eine brutale Zentralisierung des ethnisch vielfältigen, bis dato föderal strukturierten Iran. Reza Schah und seine Regierung arbeiten auf einen rein persisch geprägten Nationalstaat hin und unterdrücken die meisten anderen Sprachen und Kulturen im Iran. Ab 1933 kooperiert der Schah auch mit NS-Deutschland und lässt das Land, im Westen bisher als »Persien« bezeichnet, 1934/35 offiziell in Iran, »Land der Arier«, umbenennen. Die Bezeichnung »Iran« ist schon lange im Gebrauch, jedoch ohne die rassistische Komponente, die sie erst durch die Pahlewi-Herrschaft erhält. 1941, nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion, besetzen die Alliierten den Iran. Reza Schah, von den Briten eingesetzt, muss abdanken und geht ins Exil. Sein Sohn Mohammad Reza Pahlewi folgt ihm auf den Thron.

1951 forciert Premierminister Mohammad Mossadegh die Verstaatlichung der iranischen Erdölindustrie, um die Einnahmen, die bisher größtenteils nach Großbritannien fließen, im Land zu behalten. Daraufhin organisieren Washington und London einen Putsch, mit dem der populäre Premier 1953 gestürzt wird. Diese traumatische Erfahrung, um ihre Rechte gebracht worden zu sein, erlebt die Bevölkerung erneut, als die Westmächte den Schah fallen lassen und die Rückkehr von Ayatollah Khomeini aus dem Exil unterstützen. Die Proteste ab 1978, getragen von linken, demokratischen und nationalistischen Kräften, führen nicht zu einer sozialistischen Republik oder einer parlamentarischen Monarchie. Sie werden im Gegenteil von Khomeini und der Geistlichkeit zunehmend für eigene Zwecke instrumentalisiert. Die Islamische Republik wird gegründet, die Freiheit wieder eingeschränkt, der Iran durch eine aggressive Außenpolitik isoliert und der 1980 vom Irak gegen das Land begonnene Krieg von der islamistischen Regierung genutzt, um innenpolitische Gegner noch brutaler zu verfolgen.

Das Kino als Ort der Unterdrückten

Angesichts der Repressionen in der Pahlawi-Epoche gegen politische Gegner, die meisten nichtpersischen Ethnien, in der Islamischen Republik zusätzlich gegen Frauen und ihr Streben nach Gleichberechtigung; angesichts ständiger staatlicher Überwachung und Verfolgung und kollektiver Folgeerscheinungen wie Selbstzensur und Misstrauen, Angst und Paranoia, wissen Drehbuchautor*innen und Filmemacher*innen um die Bedeutung ihrer künstlerischen Arbeit. Um Missstände zu schildern, sind sie gezwungen, Geschichten mehrschichtig zu erzählen, Räume für unterschiedliche Deutungen zu schaffen, mit Symbolen und Metaphern zu arbeiten und mögliche Botschaften zu chiffrieren. Grenzen des Sag- und Zeigbaren werden ausgelotet.

Das ambitionierte iranische Kino, das beginnend mit Schwarzweiß-Spielfilmen wie JONOUBE SHAHR (DER SÜDEN DER STADT, 1958) von Farrok Ghaffari und KHESHT VA AYENEH (LEHMZIEGEL UND SPIEGEL, 1964) von Ebrahim Golestan als auch mit (poetischen) Dokumentarfilmen wie KHANEH SIAH AST (DAS HAUS IST SCHWARZ, 1963) der Dichterin Forough Farrokhzad kritisch auf die Lebensbedingungen vor allem der unteren Schichten und kleinerer (Rand-)Gruppen schaut, ist dabei wie der Iran und seine Gesellschaft im 20. Jahrhundert auch selbst ein Ergebnis der zunehmenden Globalisierung des Landes. Die Filmemacher*innen rezipieren moderne Autoren wie Büchner und Tschechow, Kafka und Camus, aber auch das ausländische Kino nach 1945, allen voran den italienischen Neorealismus, die französische Nouvelle Vague und andere »neue Wellen«, etwa aus dem Ostblock. Diese Einflüsse werden aber nicht lediglich kopiert, sondern mit den sozialen und religiösen Traditionen, Kulturen und Literaturen des Vielvölkerstaates verschmolzen und zu einem eigenen, avantgardistischen, thematisch und stilistisch diversen Kino weiterentwickelt.

Exemplarisch seien hier drei Filme genannt. YEK ETTEFAGHE SADEH (EIN EINFACHES EREIGNIS, 1973)

von Sohrab Shahid Saless und KHAKE SAR BEH MOHR (DIE VERSIEGELTE ERDE, 1977) von Marva Nabili schildern in langen, ruhigen Einstellungen das mühsame, sich wiederholende, auch von Krankheit und Aberglauben gezeichnete (Arbeits-)Leben von Familien, die in kleinen Ortschaften wohnen und von der Modernisierung Irans nicht profitieren. Bei Saless steht ein 10-jähriger Junge im Mittelpunkt, der keine Kindheit hat, weil er nach der Schule der Mutter zu Hause und dem Vater beim illegalen Fischfang im Kaspischen Meer helfen muss. Nabili porträtiert eine junge Frau, die sich weigert, schon zu heiraten, und darum eine Teufelsaustreibung über sich ergehen lassen muss. Beide Figuren finden keine Sprache für ihre Sorgen und Wünsche. Sie leiden still, erfahren durch die empathische Darstellung aber eine besondere Würdigung. Saless, der mit seinem Film übrigens das Kind als Protagonisten ins iranische Kino einführt, und Nabili geben dem Zuschauer durch ihre halbdokumentarische Art Raum und Zeit, sich auf die Figuren und ihr Leben einzulassen. Ihre Sprach- und Hilflosigkeit, ihre Entfremdung und Gefangenschaft in Alltag und Traditionen stehen dabei konträr zum fortschrittlichen, emanzipierten, modernen Iran-Bild, das die Schah-Regierung damals weltweit propagiert.

GAVAZNHA (DIE HIRSCHE, 1974) von Masud Kimiai spielt dagegen in Teheran: Kodrat, ein durch einen Schuss verwundeter Bankräuber, sucht seinen früheren Freund Seyyed auf, um bei ihm unterzutauchen und sich behandeln zu lassen. Seyyed gewährt ihm Schutz. Einst ein Vorbild für Kodrat, ist Seyyed inzwischen heroinsüchtig und arbeitet als Ansager in einem Theater. Während Kodrat sich versteckt hält, folgt der Zuschauer Seyyed durch ein von Armut und Enge, Arbeitslosigkeit und Drogenkonsum gezeichnetes Teheran der »kleinen Leute«. Perspektivlos in einer westlich orientierten und kapitalistisch strukturierten Gesellschaft und geprägt von traditionellen Werten, die sie als Arbeitsmigranten vom Land mitgebracht haben, suchen die hier lebenden Menschen wie Millionen anderer Iraner*innen ihr Heil mehr und mehr in der Religion. GAVAZNHA ist ein eminent politischer Film, der 1974 zwar auf dem Dritten Teheraner Internationalen Filmfestival uraufgeführt, für die Kinos aber erst 1976 in einer zensierten Fassung freigegeben wird – mit einem neuen Schluss, bei dem sich Kodrat der Polizei ergibt. Die Figur des Bankräubers kann durchaus als Anspielung auf Angehörige linker Gruppen verstanden werden, die insbesondere in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre Banken überfallen und einen Guerillakampf gegen den Staat führen. Auch der Filmtitel weist in die Richtung: Hirsche sind damals



EIN EINFACHES EREIGNIS

Insidern als Symbol für diesen Kampf bekannt – und mehrfach ein Motiv auf Gemälden von Bijan Jazani, eines marxistischen Theoretikers und Mitbegründers einer Guerilla-Gruppe, der 1975 vom Geheimdienst SAVAK ermordet wird.

GAVAZNHA steht auch symbolisch an der Schwelle der Revolution im Iran: Im Sommer 1978 kommt es in der Stadt Abadan zu einem Brandanschlag auf das Cinema Rex, in dem damals der Film von Kimiai läuft. Über 400 Menschen sterben. Dieses Ereignis verschärft die Spannungen im Land. Die Bevölkerung wehrt sich mehr und mehr gegen den Schah und seine diktatorische Herrschaft. Die Ausrufung der Islamischen Republik im Frühjahr 1979 stellt für das iranische Kino dann insofern eine Zäsur dar, als der Import von Filmen à la Hollywood verboten und 1983 – auch angesichts des Krieges gegen den Irak – eine Filmförderungs politik eingeleitet wird, die die nationale und kulturelle Eigenständigkeit des Landes stärken soll. Gezeigt werden soll die Einfachheit und Wirklichkeit der Menschen. Vorbild wird Mehrjuis Schwarzweiß-Film GAV (1969). Er spielt in einer kargen, abgelegenen Siedlung und zeigt den Umgang der Dorfbewohner mit dem Tod einer Kuh, die Masht Hassan, einem der Bewohner, gehört. Anstatt ihm die Wahrheit zu sagen, lassen sie das Tier in einem Brunnen verschwinden und behaupten, es sei wegge laufen. Doch Masht Hassan glaubt ihnen nicht, kann den Verlust seines wichtigsten Besitzes nicht verschmerzen und hält sich zunehmend selbst für das Tier.

Wie vor 1979, so fokussieren auch die nach der Revolution entstandenen Filme häufig soziale Außen seiter, Frauen und Angehörige nichtpersischer Ethnien. Dazu ein Beispiel: NEMA-YE NAZDIK (NAHAUFNAHME, 1990) von Abbas Kiarostami, entstanden kurz nach dem Ende des achtjährigen Iran-Irak-Kriegs in einer wirtschaftlich und sozial sehr schwierigen Situation, porträtiert den kinobegeisterten Arbeiter Hossein Sabzian. Als dieser sich der bürgerlichen, turkstämmigen

Familie Ahankhah gegenüber als der im Land berühmte Regisseur Mohsen Makhmalbaf aus gibt und die Familie ihm glaubt, genießt Sabzian die Ehrerbietung, da sie ihm hilft, seine Tristesse zu vergessen. Was den Film so besonders macht: Kiarostami greift hier nicht nur eine reale Begebenheit auf. Es sind auch die Betroffenen selbst, die er das Erlebte dar- bzw. nachstellen lässt. Dazu gehört auch die reale Gerichtsverhandlung, die Kiarostami mit der Kamera begleitet und bei der er wie der Richter Fragen stellt. So erhalten Sabzian und die Familie Ahankhah Gelegenheit, ihre Sicht der Dinge zu schildern. NEMA-YE NAZDIK ist ein komplexes, mit Rückblenden und Auslassungen arbeitendes Werk teils fiktionalen, teils dokumentarischen Charakters. Es erzählt eine ungewöhnliche Geschichte, reflektiert das Filmemachen und schafft auch Raum, individuelle und soziale Missstände als Ursachen für kriminelles Handeln zu beleuchten. Der wohl ergreifendste Moment findet sich am Filmente: Der reale Mohsen Makhmalbaf holt einen sichtlich bewegten Sabzian nach der Entlassung aus der Haft ab. Sie fahren zu der Familie, damit sich Sabzian bei den Ahankhahs entschuldigt.

Behrang Samsami

Die Filmreihe findet statt in Zusammenarbeit mit dem Iranischen Filmfestival in Zürich. KHESHT VA AYENEH, SHANTRANJ-E BAAD und KHANEH SIAH AST wurden von L'Imagine Ritrovato restauriert und von der Cineteca di Bologna zur Verfügung gestellt. Die Texte zu den einzelnen Filmen stammen von Martin Girod.

Khesht Va Ayeneh (Lehmziegel und Spiegel) | Iran 1964 | R+B: Ebrahim Golestan | K: Soleiman Minasian, Amir Karari | D: Zakaria Hashemi, Akbar Meshkin, Pari Saberi, Jamshid Mashayekhi, Mohammad-Ali Keshavarz, Manouchehr Farid | 126 min | OmeU | 1963/64 war im Iran eine Zeit der Modernisierung mit einer Bodenreform und der Einführung des Frauenwahlrechts. Dagegen manifestierte sich starker Protest und Ayatollah Ruhollah Chomeini wurde als einer der führenden Köpfe verhaftet. In dieser unruhigen Zeit drehte der Schriftsteller Ebrahim Golestan, zuvor schon Produzent von Auftragsfilmen (und von DAS HAUS IST SCHWARZ), diesen legendären Autorenfilm, der als erstes Beispiel des neuen iranischen Kinos in die Geschichte einging. Der Titel bezieht sich auf einen Vers des Poeten Attar (12./13. Jahrhundert): »Was die Alten in einem Ziegelstein sehen können, kann die Jugend in einem Spiegel sehen.« Eine klare Aufforderung, genau hinzusehen und hinter die Oberfläche zu schauen. Tatsächlich ist Golestans Story vom Taxifahrer, der auf dem Rücksitz seines Wagens ein dort »vergessenes« Baby findet und dieses nun bei der Mutter oder den Behörden wieder





LEHMZIEGEL UND SPIEGEL

loswerden möchte, ein idealer Vorwand für einen Streifzug quer durch unterschiedliche Gesellschaftsschichten. Golestan nannte den Film (bei der Wiederaufführung 2016 in Bologna) auch »ein wegen der Zensur verschlüsseltes Gesellschaftsportrait«. »Dieses Juwel markiert die Geburt des neo-realistischen und psychologischen iranischen Films. Sein Glanz ist geprägt von prächtigen Schwarz-Weiß-Aufnahmen, entstanden weit weg von den Studios an echten Schauplätzen, mit Bildern der ärmlichen Gassen, des Waisenhauses, der nächtlichen Stadt und des harten Lebens einfacher Leute.« (Yves Thoraval: Les cinémas du Moyen-Orient, Paris 2000)

► **Freitag, 30. Mai 2025, 18.00 Uhr**

Gav (Die Kuh) | Iran 1969 | R: Dariush Mehrjui | B: Dariush Mehrjui, Gholam-Hossein Saedi | K: Fereydon Ghovanlou | M: Hormoz Farhat | D: Ezzatollah Entezami, Mahin Shahabi, Ali Nassirian, Jamshid Mashayekhi, Jafar Vali, Khosrow Shojazadeh, Ezzatollah Ramazanifar | 104 min | OmeU | »Die betörend bizarre Geschichte eines Bauern, der seine Kuh, die einzige im Dorf, so sehr verehrt, dass er vor Argwohn irre wird, als die Kuh stirbt und man ihm (um ihn zu schonen) sagt, sie sei verschwunden. Primär ist der Film als naturalistisches Porträt des Dorflebens angelegt (...), aber über allem hängt buchstäblich der dunkle Mond.« (Tom Milne, in: Time Out Film Guide) Der Beginn der internationalen Beachtung des neuen iranischen Kinos: Mehrjuis Film wurde aus dem Land geschmuggelt, auf dem Festival in Venedig gezeigt und dort mit dem Preis der Filmkritik ausgezeichnet. Diesen Erfolg verdankte er wohl seinen neorealistischen Elementen: Ohne Studio und mit Laien in den Nebenrollen gedreht, wirkt der Film anfänglich dokumentarisch. Zugleich ist er aber durch die Fotografie stark stilisiert und steigert sich nach und nach ins

Surreale. Vor der Zensur hat sich Mehrjui in eine Parabel gerettet: Über Tier und Mensch, wie der Mensch, seiner Lebensperspektive beraubt, zum Tier wird. Auch darüber, wie »gut gemeintes« Verschweigen der Wahrheit fatal wirkt, mit der Konsequenz, dass man Menschen einsperrt, die unliebsame Wahrheiten aussprechen. Das Nicht-Wahrhabenwollen der Wahrheit führt zum Wirklichkeitsverlust. Die Zensoren dürften gemerkt haben, dass diese Aussage eine politische Dimension hat – und ihre eigene Arbeit betrifft.

► **Samstag, 31. Mai 2025, 18.00 Uhr**

Mogholha (Die Mongolen) | Iran 1973 | R: Parviz Kimiavi | B: Mohammad Reza Aslani, Parviz Kimiavi | K: Michel Terrier | M: Fahimeh Rastkar, Parviz Kimiavi, Agha Seyed ali Mirza Sajadi, Ali Mirza, Edris Chamani, Darvish Abbas | 92 min | OmU | In einer engen Teheraner Wohnung bereitet ein Regisseur (gespielt von Kimiavi selbst) für das Fernsehen eine Sendung über die Entstehung der Kinematografie vor. Nebenbei tippt seine Frau eine historische Dissertation über die Mongolen-Invasion. Dazwischen geht dem Regisseur sein eigenes Projekt für einen ersten Spielfilm durch den Kopf. Doch das Fernsehen, das in einer entlegenen Gegend nahe der afghanischen Grenze das nationale Fernsehnetz etablieren möchte, plant ihn dorthin zu schicken, während seine Frau nicht aus der Stadt wegmöchte. All das scheint den armen Regisseur gründlich zu überfordern: In seinem Kopf geraten die verschiedenen Handlungsebenen und -zeiten durcheinander. Was nur vernünftigen Nonsens ergeben könnte, hätte Kimiavi da nicht einige tiefsinnigere Fahrten gelegt. Etwa über alte und neue Mythen. Oder über »moderne« Kommunikationsmittel (von Diktafon und Gegensprechanlage bis Fernsehen), die die zwischenmenschliche Kommunikation eher behindern. Über den Umgang mit kulturellem



Erbe oder das Fernsehen als Schafott des Autorenfilms. Diese Assoziationen kommen nicht als trocken akademische Abhandlung oder didaktisches Fernsehfeature daher, sondern werden durch Kimiavis anregendes Puzzle in unserem Kopf ausgelöst. »Kimiavis Stil ist allegorisch, experimentell, surreal, nie um verblüffende Bilder verlegen, und er gräbt tief in die kulturelle Psyche Irans. (...) Ein seltener und unvergesslicher Film, der eine viel größere Bekanntheit verdient hätte.« (Jean-Baptiste de Vaultz: 10 Must-See Pre-Revolution Iranian Films, www.cine-scope.com)

► **Freitag, 6. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Yek Ettefaghe Sadeh (Ein einfaches Ereignis) | Iran 1973 | R: Sohrab Shahid Saless | B: Azadeh Abbasifar, Omid Roohani, Sohrab Shahid Saless | K: Naghi Ma'somi | D: Habibollah Safarian, Mohammed Zamani, Anne Mohammad Tarikhi, Hedayatullah Navid | 80 min | OmeU | »Der poetische und sensible Film dokumentiert den Alltag eines armen Jungen in einem persischen Fischerdorf mit sparsamen filmischen Mitteln, aber außerordentlicher psychologischer Genauigkeit.« (Begründung der Jury der Evangelischen Filmarbeit für die Wahl zum Film des Monats, Oktober 1974) Das erklärte Vorbild von Shahid Saless ist Anton Tschechow; seine langen, fast sprachlosen Sequenzen haben eine ähnliche Intensität wie Tschechows Bühnenszenen. Gemeinsam haben sie die das Publikum herausfordernde Perspektivlosigkeit ihrer (so verschiedenen) Figuren. Das fast ständige Rennen des Jungen, der Hauptfigur, kontrastiert scheinbar mit dieser Statik. Doch schon in der ersten Sequenz wird dessen Rennen so aufgenommen, dass er nicht vom Fleck zu kommen scheint. »Saless versteht es, Inhalt und Form so zu verschränken, dass ein unverwechselbarer Stil entsteht – geprägt von langen, ruhigen Einstellungen, Wiederholungen, Stille und der Konzentration auf die Darsteller, die Nötigstes sprechen. Ihre Blicke, ihre Gestik und Mimik sind aussagekräftiger. Bei Saless erhält das Alltägliche etwas Magisches. Das Einfache, Stille und Immer-Gleiche erzielt eine Sogwirkung und gibt den Zuschauern Raum für

Gedanken, das eigene Leben und Handeln zu reflektieren.« (Behrang Samsami, kulturrat.de)

► **Samstag, 7. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Gavaznha (Die Hirsche) | Iran 1974 | R+D: Masud Kimiai | K: Nemat Haghighi | M: Esfandiar Monfaredzadeh | D: Behrouz Vossoughi, Faramarz Gharibian, Nosrat Partovi, Parviz Fanizadeh, Garshasb Raoufi, Enayat Bakhshi | 120 min | OmeU | »Masud Kimiais DIE HIRSCHHE verkörpert alles, was das iranische Kino der 1970er Jahre ausmacht: Er ist politisch, provokativ, aufrichtig, wütend und tragisch. Das Gefühl einer bevorstehenden Revolte durchdringt diese Geschichte eines ehemaligen Champions, der zum Junkie wird, einen linken Klassenkameraden wiedersieht und durch revolutionäre Wut erlöst wird. Der Film wurde im November 1974 auf dem Internationalen Filmfestival in Teheran uraufgeführt, kam aber erst im Januar 1976, stark zensiert, in die Teheraner Kinos. Kimiais Vision wurde als so aufrührerisch angesehen, dass der Geheimdienst ihn zwang, ein alternatives Ende zu drehen, in dem sich die Protagonisten der Polizei ergeben. Dies wurde die einzige Version, die dem iranischen Publikum bekannt war, bis die Revolution von 1979 die Wiederherstellung des ursprünglichen Höhepunkts erlaubte.« (MoMA)

► **Sonntag, 8. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Shatranj-e Baad (Schachspiel des Windes) | Iran 1976 | R+B: Mohammad Reza Aslani | K: Houshang Baharlou | M: Sheyda Gharachedaghi | D: Fakhri Khorvash, Mohamad Ali Keshavarz, Akbar Zanjanpour, Shohreh Aghdahoo, Shaharam Golchin | 99 min | OmeU | Die Szenerie von SCHACHSPIEL DES WINDES ist ein Mikrokosmos: Eine Villa, in der sich die Reichen bewegen. Alles dreht sich hier ums Geld und erotische Bindungen, Ehe inklusive. Vor dem Haus die Wäscherinnen an der Arbeit, die eine Art kommentierenden Chors bilden. Dazwischen als Bindeglied die Magd der Reichen. Im Westen hat man sich durch den Reichtum der Bilder zu Vergleichen mit Visconti verführen lassen, doch die Unerbittlichkeit des Gesellschaftsporträts erinnert eher an Luis Buñuel. Aslani hat die Geschichte in den 1920er Jahren angesiedelt, als kaum durchschaubares *murder mystery* getarnt und ein Koran-Zitat vorangestellt: »Es beherrscht Euch das Streben nach Mehr, bis ihr die Gräber besucht. Fürwahr, ihr werdet wissen (wie töricht ihr wart).« Dieses Spielfilmdebüt des Malers, Dichters, Schriftstellers und nachmaligen Verlegers Aslani galt anfänglich als unverständlich; später wurde es von der islamistischen Zensur verboten. Nur

Videokassetten einer gekürzten Fassung sorgten dafür, dass der als verschollen geltende Film zur Legende wurde. Das miraculöse Auftauchen des Negativs und die Restaurierung führten 2020 schließlich zur eigentlichen Entdeckung des Werks. »Ich denke, dieser Film wird den Filmkanon beeinflussen (...), seine Bedeutung reicht weit über das iranische Kino hinaus. Er wird viele Leute verblüffen und ihre Erwartungen durcheinanderbringen, nicht nur, was Film betrifft, sondern auch die Kultur des Irans. Ich bin überzeugt, dass das Publikum, was immer sein Filmgeschmack ist, noch nichts Vergleichbares gesehen hat.« (Robin Baker, The Guardian, 30.9.2020)

► **Freitag, 13. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Khaneh Siah Ast (Das Haus ist schwarz) | Iran 1963 | R+B: Forough Farrokhzad | K: Soleiman Minasian | 22 min | OmeU | »Leben und Leiden in einer iranischen Leprakolonie zu Beginn der 1960er Jahre. In grobkörnigen Schwarzweißbildern wirft der Film einen unverstellten Blick auf die deformierten Gesichter und Körper der Bewohner. Doch dem anfänglichen Schock folgt bald die Schönheit: Orchestriert von der Stimme der Regisseurin im Off – sie liest Auszüge aus dem Alten Testament, dem Koran und aus eigenen Gedichten –, werden die Entstellungen vom Zauber des Menschlichen überstrahlt. Die Würde ist stärker als das Elend. DAS HAUS IST SCHWARZ war im Iran einer der prototypischen Essayfilme und beeinflusst mit seiner Verschmelzung von Poesie und Film das iranische Kino bis in die Gegenwart hinein.« (Filmfest Hamburg 2013) »Am 13. Februar [1967] um 16.30 Uhr starb Forough Farrokh-

zad bei einem Autounfall in Teheran. Die 37-Jährige war eine der größten zeitgenössischen Dichterinnen, und sie war auch eine Filmgestalterin. Ihr Film DAS HAUS IST SCHWARZ erhielt den Großen Preis beim Kurzfilmfestival in Oberhausen und ist, obwohl sonst fast unbekannt, ein Meisterwerk. (...) An dem Tag, an dem die französischen Verleiher zugeben, dass man auch als Perserin Filme machen kann, werden wir feststellen, dass uns Forough Farrokhzad mit einem einzigen Film mehr gegeben hat als die meisten Leute mit einfacher zu merkenden Namen.« (Chris Marker, in: Cinéma 67, Paris, Juni 1967) – **Khake Sar Beh Mohr (Die versiegelte Erde)** | Iran 1976 | R+B: Marva Nabili | K: Barbod Taheri | M: Hooreh | D: Flora Shabaviz | 90 min | OmeU | »Eine junge Frau rebelliert gegen die ihr auferlegten Einschränkungen, als sie das heiratsfähige Alter erreicht, indem sie alle Bewerber ablehnt. Dieser früheste vollständig erhaltene Spielfilm, den eine iranische Frau gedreht hat, erinnert in seiner formalen Strenge und seinem Sinn für Distanz an Bresson. Er ist ein hypnotisches und ruhig radikales Porträt des Widerstands und eine leidenschaftliche Zurückweisung des Patriarchats.« (Jason Wood, London Film Festival 2024) »Wenn heute die Iranerinnen ›Frauen, Leben, Freiheit‹ rufen, haben sie wie selbstverständlich die Sympathien der Welt auf ihrer Seite. Als die Regisseurin Marva Nabili vor fünfzig Jahren die stille Rebellion einer iranischen Frau zum Gegenstand ihres ersten Films machte, waren die Freiheit und das Leben iranischer Frauen ein absolutes Außenseiterthema. (...) Doch das iranische Kino der siebziger Jahre, das vor der Islamischen Revolution des Ajatollah Khomeini (...) auf einen sozialkriti-



schen, regionalen Realismus setzte, wusste offenbar, dass die Unterdrückung der Frau den Kern aller Unfreiheit darstellte. (...) Die Dialoge sind auf ein Minimum beschränkt. DIE VERSIEGELTE ERDE ist ein stiller Film. Er entspringt ganz dem anti-illusionistischen Kino der siebziger Jahre, das – an Brecht geschult – nicht Individuen, sondern die Verhältnisse darstellen wollte. (...) Doch das Aggressive oder Polemische des politischen Kinos ist Marva Nabili fremd. Ihre Kamera ist kein Machtinstrument. Der Film berührt durch die Schönheit seiner intimen Bilder. Sie sind komponiert wie persische Miniaturmalereien, in denen der Mensch wenig Raum einnimmt, damit sich die Fantasie umso freier entfalten kann. Alles wird umhüllt von der Harmonie der Farben und der Wärme des Lichts.« (Thekla Dannenberg, www.perlentaucher.de)

► **Samstag, 14. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Nakhoda Khorshid (Kapitän Khorshid) | Iran 1987 | R+B: Nasser Taghvai | K: Mehrdad Fakhimi | M: Fereydoun Naseri | D: Dariush Arjmand, Ali Nasirian, Saeed Poursamimi, Parvaneh Massoumi, Fathali Oveisi | 118 min | OmeU | »Hauptfiguren sind der verkrüppelte und zynische Perlenhändler Khajed Majed und Kapitän Khorshid, ein einsamer Abenteurer. Beide bewegen sich außerhalb des Rechts, kämpfen auf ähnliche Weise, doch ihre Gründe sind verschieden. Die Grenzpolizei beschlagnahmt und verbrennt eine Zigarettenladung, die Kapitän Khorshid einschmuggeln wollte. Um sich finanziell wieder aufzufangen, hilft er im Auftrag von Khajed Majed politisch Verfolgten das Land zu verlassen. Als er eine Gruppe von Verbannten übersetzen soll, führt dies zu einem tödlichen Ende. Khorshid bedeutet auf Persisch Sonne und ist ein Hinweis auf die zum Teil



allegorische Sprache, die dem Regisseur eigen ist.« (Katalog des Festivals Locarno 1988). Der Film wurde von der Internationalen Jury mit dem Bronzenen Leoparden ausgezeichnet. KAPITÄN KHORSHID basiert auf Ernest Hemingways Roman »To Have and Have Not«, den dieser 1937 kurz vor seinem Aufbruch in den Spanischen Bürgerkrieg publizierte. Seine Botschaft war:

»Ein Mann allein hat keine Chance.« In der von Howard Hawks 1944 gedrehten Hollywood-Version wurde die Hauptrolle zu einer typischen Bogart-Figur, die zu Beginn meint: »I won't stick out my neck for nobody.« Ihre Wandlung wurde zum Abbild der US-Haltung im Zweiten Weltkrieg: von der Nichtinterventionspolitik zum dezidierten Engagement gegen den Faschismus. Taghvai hat die Handlung an die iranische Südküste in eine kleine Hafenstadt am Persischen Golf verlegt und von Hemingway das Motiv des sich nur aus finanziellen Gründen exponierenden Einzelgängers übernommen.

► **Sonntag, 15. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Nema-ye Nazdik (Nahaufnahme) | Iran 1990 | R+B: Abbas Kiarostami | K: Ali Reza Zarrindast | D: Hossain Sabzian, Abolfazl Ahankhah, Mehrdad Ahankhah, Nayer Mohseni Zonoozi, Ahmad Reza, Moayed Mohseni | 98 min | OmeU | Der Film beruht auf einer wahren Begebenheit: Jemand gab sich als der – damals in Iran sehr bekannte – Filmemacher Mohsen Makhmalbaf aus und wurde schließlich wegen dieser Täuschung vor Gericht gestellt. Kiarostami schildert den Fall mit den echten Beteiligten in den Hauptrollen – und sogar mit dem echten Makhmalbaf. Doch ist der Film über weite Strecken pseudo-dokumentarisch: Die Szenen sind – unvermeidlich – weitgehend nachgespielt. Gefilmt sind sie in einem reportageartigen Stil, der im iranischen Kino Schule machen sollte. Kiarostami sagte dazu: »We can never get close to the truth except through lying.« In NAHAUFNAHME ist die Täuschung Inhalt und Form des Films zugleich, der so schon vor über 30 Jahren die Frage stellte nach den Vorteilen und Gefahren von Fakes. »Kiarostamis Meisterwerk ist ein reicher, vielschichtiger aber auch schön gradliniger Film. (...) Kiarostami entwickelt eine Reihe komplexer (aber nie komplizierter) Erzählungen, um Begriffe wie Fiktives und Dokumentarisches, Schein und Realität, Wahrheit und Lüge zu hinterfragen. Das ist enorm intelligenter Stoff, witzig, ergreifend und durchwegs fesselnd. Mit einem Schluss, der zu den schärfsten und vergnüglichsten Dekonstruktionen filmischer Form gehört, die je gedreht wurden. Absolut wunderbar.« (Geoff Andrew, in: Time Out Film Guide)

► **Freitag, 20. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Mosaferan (Die Reisenden) | Iran 1992 | R: Bahram Beyzaie | B: Mehrdad Fakhimi | K: Ali Reza Zarrindast | M: Babak Bayat | D: Mozhdeh Shamsai, Jamileh Sheikh, Majid Mozaffari, Fatemeh Motamed-Arya, Atila Pesyani, Homa Roustaa, Enayat Bakhshi, Jahangir



Forouhar | 90 min | OmeU | »Mahtab Maarefi reist für die Hochzeit ihrer Schwester nach Teheran und nimmt einen vielverheißenden Spiegel mit zur Feier. Sie und ihre Familie kommen in einem Verkehrsunfall ums Leben. So wird die Hochzeit zur Trauerfeier, doch die Großmutter glaubt nicht an den Tod der Reisenden.« (beyzaie.sites.stanford.edu) »Es ist leicht, in diesen Film hineinzufinden, auf den, nach dem Prolog, anderes folgt als man denkt, dass folgen sollte. Es ist nicht leicht, einen Anfang zu finden beim Schreiben über diesen Film, den ich für ein Meisterwerk halte. (...) Es ist nicht die Konflikt-Struktur des Dramas, auch nicht die Zusammenhängigkeitsstruktur von Narrativierung, die sich hier entfaltet, sondern der Wechsel von Intensitätsgraden, den man aus dem Ritus kennt. Ein Eigenrhythmus, in dem auf Momente der Erschöpfung solche der Beschleunigung folgen. Ein Aufstauen und Entladen.« (Ekkehard Knörer, newfilmkritik.de) Der prominente Bühnenregisseur, Dramatiker und Theaterhistoriker Beyzai gehört seit seinem ersten Spielfilm 1971 auch zu den führenden Autoren des neuen iranischen Kinos. Zu diesem steuerte er mit BASHU, THE LITTLE STRANGER (1986) einen der bekanntesten Filme bei – trotz andauernder Schwierigkeiten mit dem islamistischen Regime. DIE REISENDEN konnte im Iran nur gekürzt gezeigt werden. Seit 2010 lebt Beyzai in den USA.

► **Samstag, 21. Juni 2025, 18.00 Uhr**

Rusari Abi (Das blaue Kopftuch) | Iran 1995 | R+B: Rakshan Banietemad | K: Aziz Saati | M: Ahmad Pejman | D: Ezzatolah Entezami, Fatemeh Motamed-Arya,

Golab Adineh, Afsar Asadi, Baran Kosari, Behnaz Jafari, Reza Fayazi | 85 min | OmeU | Dieser mittlerweile klassische Film aus dem Jahr 1995, ein Liebesdrama, wurde von einer der Pionierinnen des iranischen Kinos geschrieben und gedreht. »Nobar, die Hauptfigur meines Films, gehört zur sozialen Schicht, in der die arbeitenden Frauen den großen Teil der Verantwortung tragen. DAS BLAUE KOPFTUCH beschreibt die Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann, die wegen ihres Altersunterschieds und des unterschiedlichen sozialen Status – beides in unserer Gesellschaft unverzeihlich – aus unserer Gesellschaft ausgeschlossen werden. Nobar braucht finanzielle Unterstützung und Sicherheit, für sich und ihre Familie. Der Mann ist – abgesehen von der Liebe seiner Tochter – äußerst allein. (...) DAS BLAUE KOPFTUCH erzählt also die Geschichte eines ungleichen Kampfes: die Unmöglichkeit, individuelle Wünsche und innerste Bedürfnisse mit der gesellschaftlichen Norm in Einklang zu bringen.« (Rakshan Banietemad, Katalog Festival Locarno 1995) »Es sind die Lichtblicke und Gefühlschübe, die emotionalen Schlupflöcher und Befreiungsschläge im Rahmen einer oft beklemmenden Wirklichkeit, die Rakshan Banietemads Werk nicht nur im iranischen Kino auszeichnen. Die 67-jährige Filmmacherin scheute sich nie vor melodramatischen Wendungen – denn vor dem Hintergrund ihrer unverblühten Sittenbilder wirken sie nie platt oder billig, sondern kraftvoll und mutig in ihrem Griff nach den Herzen des Publikums.« (Andrey Arnold, in: Die Presse, Wien, 2.2.2022)

► **Sonntag, 22. Juni 2025, 18.00 Uhr**