

Das Weiblichkeitsbild im iranischen Film: ein Vergleich der Frauenidentität vor und nach der Revolution

zur Erlangung des Doktorats im Fachbereich Journalistik

Fachbereich 15

Fakultät: Institut für Journalistik

Universität Dortmund

Erster Gutachter: Herr Prof. Dr. Ulrich Pätzold

Zweite Gutachterin: Frau Prof. Dr. Irmela Schneider

vorgelegt von Dipl. Journalistin

Djamileh Pantea Bahrami

Oberbank 7

44149 Dortmund

Tel: 0231/16 55 975

Email: anahitaa@freenet.de

2002

Meiner Mutter und meinem Vater gewidmet...

Danksagung

Es ist für mich schwer zu glauben, dass ich diese Arbeit nun doch noch zu Ende führen konnte. Innerhalb der Jahre, in denen ich mit dieser Dissertation beschäftigt war, gab es viele Momente von Müdigkeit, Enttäuschung und Entmutigungen. Da aber diese Untersuchung in der Geschichte der iranischen Frauenliteratur fehlt, habe ich mich trotz aller Schwierigkeiten und Probleme, vor allem des großen Hindernisses der Sprachbarriere, die mich oft daran gehindert hat, Erkenntnisse und Gedanken so auszudrücken, wie ich es in meiner Muttersprache könnte, wieder und wieder ans Werk gemacht, um diese Forschungsarbeit zu beenden.

Ich muss an erster Stelle meiner Mutter danken, die mir mit unter großen Gefahren für ihre Person die Videokassetten mit dem Filmmaterial für meine Arbeit, aus dem Iran brachte.

Mein besonderer Dank geht an Prof. Dr. Pätzold, dessen stetige Ermutigung für mich eine wichtige Rolle besonders in einer für mich schwierigen Zeit spielte.

Ebenfalls bin ich Frau Prof. Dr. Schneider aufrichtig dankbar, die mir mit ihrer Akribie und ihren präzisen Hinweisen eine große Hilfe war.

Ein herzlicher Dank gilt meinen Korrektoren, Barbara Abitz, Birgit Encke, Sakina Bentata und Bernd Huesmann ohne deren fleißige, sorgfältige und mühsame Arbeit diese Forschung nicht zu Stande gekommen wäre.

Ich bedanke mich bei denjenigen, die durch die Bereitstellung der Quellen die Qualität dieser Forschung gesteigert haben. Im Besonderen Bassir Nassibider aus Saarbrücken, ehemaliger Leiter des Cinema-Azad (freies Kino) im Iran, der iranischen Bibliothek Agah in Bochum, dem iranischen Archiv in Berlin und der iranischen Bibliothek in Hannover.

Nicht zuletzt danke ich meinen Brüdern, sowie meinem Mann Mehrdad und meinen beiden Töchtern Anahita und Awije, für ihre Unterstützung und ihr Verständnis dafür, dass mir oft wenig Zeit für sie blieb.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung.....	8
1.	Problemstellung	
2.	Zielsetzung	
3.	Die Hypothese	
4.	Zum Aufbau der Arbeit	
4.1.	Geschichtlicher Teil	
4.2.	Theoretischer Teil	
4.3.	Empirischer Teil	
4.3.1	Zur Definition des Anderskinos	
4.3.2	Gemeinsamkeiten zwischen Anderes-Kino und Anderskino	
4.3.3	Eigenschaften des Anderskinos im Iran	
4.3.4	Die Auswahlkriterien der analysierten Filme	
4.3.5	Zu den Hauptfaktoren der weiblichen Identität	
II.	Theoretische Ansätze.....	25
1.	Zum Begriff Identität	
2.	Theorienweibliche Identität	
3.	Vorstellung des Modells „weibliche Identität“	
3.1.	Der Körper, die Sexualität und weibliche Identität	
3.2.	Der Sozialisierungsprozess im Schulsystem	
3.3.	Berufliche Tätigkeiten	
3.4.	Die Mutterschaft und der Kinderwunsch	
4.	Identität der Frau aus der Sicht des Islam	
4.1.	Islam und Sexualität	
4.2.	Die Stellung der Frau im Islam	
4.3.	Schleier im Islam	
4.4.	Die Ehe und Scheidung	
4.5.	Die Frau aus der Sicht von Dr. Ali Schariati	
5.	Feministische Filmtheorie	
5.1.	Sexismus	
5.2.	Blicktheorien	
6.	Aspekt des ethnischen und Klassen-Unterschiedes	
7.	Frau als Mythos	
III.	<i>Einführung zur sozialen Situation im Iran.....</i>	<i>60</i>
1.	Vom CIA-Putsch (1953) bis zur Revolution von 1979	
1.1.	Die politische und wirtschaftliche Lage; Industrialisierungsprozess und harte politische Unterdrückung	
1.2.	Die gesellschaftliche und rechtliche Lage der Frauen	
1.2.1	Zusammenfassung	

- 1.3. Die Situation der Filmproduktion
 - 1.3.1 Wirtschaftliche Lage der Filmindustrie und Filmproduktion
 - 1.3.2 Ausbildung der Nachwuchskräfte und der Ausbau der Filmhochschulen
 - 1.3.3 Die Publikationen im Filmsektor
 - 1.3.4 Organisation von Festivals
 - 1.3.5 Die Genres und die Darstellung der sozialen Themen im Kino
 - 1.3.6 Die neue Welle der Filmemacher in den 60er und 70er Jahren
 - 1.3.7 Zensur: Kontrolle durch staatliche Einrichtungen und Verordnungen
 - 1.3.8 Zusammenfassung
- 2. Von der Entstehung der islamischen Republik 1979 bis zu den 90er Jahren** **91**
 - 2.1. Die politische und ökonomische Lage; Unterdrückung durch den Religionsstaat
 - 2.2. Die Rolle der Frau;
 - 2.2.1 Frauen in der Revolution von 1979
 - 2.2.2 Die rechtliche Lage der Frauen in der islamischen Republik
 - 2.2.3 Zusammenfassung
 - 2.3. Die Lage der Filmproduktion
 - 2.3.1 Kinowirtschaft 1979-1983: Krisenphase, Unklarheit bei der Kinowirtschaft, ab 1983: die Institutionen der Regierung als Führung der Filmindustrie
 - 2.3.2 Die Ausbildung der Nachwuchskräfte und der Ausbau der Filmhochschulen
 - 2.3.3 Die Genres und die Schilderung der sozialen Themen
 - 2.3.4 Die Notwendigkeit des Auswegs aus der Isolation: Teilnahme an den internationalen Festivals
 - 2.3.5 Überleben des Anderskinos im Iran
 - 2.3.6. Zensur: Selektion der Drehbücher, Erteilung der Produktionsgenehmigung, Überprüfung der Filme nach der Produktion, qualitative Einordnung der Filme in zugehörige Kinokassen durch den Staat; Selbstzensur als Konsequenz der Zensur
 - 2.3.7 Zusammenfassung

IV. Inhaltsanalyse..... 137

1. Die Hermeneutik (Filmlektüre) als Methode
2. Gütekriterien
3. Hypothese und Fragestellung
4. Grundgesamtheit: Anderskino im Iran
5. Stichprobe: acht Filme vor der Revolution und acht Filme nach der Revolution
6. Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes
7. Definition der Untersuchungseinheit innerhalb der Filme: Syntagma.
8. Untersuchungsdimension (Zentralthema), Identität der Frau (Einzelmerkmale)
 - Macht der Entscheidung
 - Liebesbeziehung und Sexualität
 - Erwerbstätigkeit
- 9. Ablauf der Untersuchung**

V. Die acht ausgewählten Filme vor der Revolution

1. **1968: Schohar Ahu Khanoum (Der Ehemann von Ahu).....148**
 - 1.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 1.2. Die Gründe der Auswahl
 - 1.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 1.4. Die sozialen Hintergründe
 - 1.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 1.6. Die verschiedenen Typen im Film
 - 1.7. Die Protagonistin: Widerstand gegen Unterdrückung, lebendige Frau, die nicht asexuell dargestellt wird
 - 1.8. Zusammenfassung: Frau als Sexualobjekt, Sympathisierung der Intellektuellen mit der traditionellen Rollen der Frauen
2. **1971: Tcheschme (Die Quelle).....156**
 - 2.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 2.2. Die Gründe der Auswahl
 - 2.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 2.4. Die sozialen Hintergründe
 - 2.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 2.6. Die verschiedenen Typen im Film
 - 2.7. Die Protagonistin: Familie oder Liebe, Leben oder Sterben, eine Frau mit sexuellen Bedürfnissen
 - 2.8. Die Besonderheiten des Films: eine philosophische Auseinandersetzung mit den Themen Liebe, Freundschaft und Tod, ausgeführt in einem ruhigen Rhythmus
 - 2.9. Zusammenfassung: Darstellung und Verkörperung der Liebe und des Tabus der weiblichen Sexualität, Kampf zwischen der Verpflichtung von Familie und Freundschaft mit der Freiheit der Liebe
3. **1972: Posttschi (Der Briefträger).....165**
 - 3.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 3.2. Die Gründe der Auswahl
 - 3.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 3.4. Die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe
 - 3.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 3.6. Verschiedene Typen im Film
 - 3.7. Die Rolle der weiblichen Figur: sexuell, opferbereit, Besitztum des Mannes
 - 3.8. Speziell über diesen Film
 - 3.9. Der Einfluss der Zensur
 - 3.10. Zusammenfassung: eine Auseinandersetzung mit der sozialen Kontroverse, Darstellung eines sexuellen und opferbereiten Weiblichkeitsbilds
4. **1972: Bitá (Der Mädchenname).....173**
 - 4.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 4.2. Die Gründe der Auswahl
 - 4.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 4.4. Die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe
 - 4.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 4.6. Verschiedene Typen im Film
 - 4.7. Die Protagonistin: lebendig, aktiv in ihrer Liebe zu Kourosch
 - 4.8. Zusammenfassung: Abhängigkeit von der Liebesbeziehung, Mangel der Identitätsfaktoren wie Berufstätigkeit, Spagat zwischen Tradition und

Moderne, freie sexuelle Beziehung als ein Grund für das Unglück der Frauen

5.	1973: Aramesch dar Hozur Digaran (Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen).....	181
5.1.	Kurzbeschreibung des Regisseurs	
5.2.	Die Gründe der Auswahl	
5.3.	Zusammenfassung des Inhalts	
5.4.	Der politische und wirtschaftliche Hintergrund	
5.5.	Die verschiedenen Typen im Film	
5.6.	Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen	
5.7.	Vergleich zweier Frauentypen: traditionelles und modernes Frauenbild	
5.7.1	Modernes Frauenbild: Berufstätigkeit, freie sexuelle Beziehung	
5.7.2	Das traditionelle Frauenbild - Protagonistin: still, schweigsam, opferbereit und die traditionellen Sitten beschützend	
5.8.	Zusammenfassung: Die Mythologisierung und die Unterstützung traditionellen Frauenbildes sowie die Ablehnung der „modernen Frau“ von der Seite der Intellektuellen der Gesellschaft.	
6.	1975: Gharibe va Meh (Fremde und Nebel).....	190
6.1.	Kurzbeschreibung des Regisseurs	
6.2.	Die Gründe der Auswahl	
6.3.	Zusammenfassung des Inhalts	
6.4.	Der politische und wirtschaftliche Hintergrund	
6.5.	Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen	
6.6.	Die verschiedenen Typen im Film	
6.7.	Die Protagonistin: selbstbewusst und aktiv, kämpferisch, nicht opferbereit, leistet Widerstand gegen die Tradition	
6.8.	Zwei Generationen von Frauen	
6.9.	Die bedeutendsten Aspekte des Films	
6.9.1	Geburt, Liebe und Tod	
6.9.2	Verschiedene Zeremonien und Regelungen	
6.9.3	Verwendung von Mythen und Parabeln für die Realisierung des Films	
6.10	Zusammenfassung: selbstbewusste und aktive Frau, Widerstand gegen Tradition	
7.	1975: Ghazal (Der Mädchenname).....	203
7.1.	Kurzbeschreibung des Regisseurs	
7.2.	Die Gründe der Auswahl	
7.3.	Zusammenfassung des Inhalts	
7.4.	Die gesellschaftlichen Hintergründe	
7.5.	Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen	
7.6.	Die verschiedenen Typen im Film	
7.7.	Die weibliche Rolle: sexobjekt und Opfer	
7.8.	Spezielle Eigenschaften des Films: eine Auseinandersetzung mit der Einsamkeit der Menschen; ein Film wie ein Gedicht unter dem Einfluss des Sufismus	
7.9.	Zusammenfassung: von der Mutter über die Prostituierte zum Mythos – ein patriarchalischer Blick auf die Frauen	
8.	1978: Gozaresh (Der Bericht).....	213
8.1.	Kurzbeschreibung des Regisseurs	
8.2.	Die Gründe der Auswahl	
8.3.	Zusammenfassung des Inhalts	

- 8.4. Die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe
- 8.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
- 8.6. Verschiedene Typen im Film
- 8.7. Die Protagonistin, die traditionelle Frau in einer modernen Erscheinungsform
- 8.8. Speziell zu diesem Film
- 8.9. Zusammenfassung: Spagat zwischen Moderne und Tradition

VI. Die acht ausgewählten Filme nach der Revolution.....220

1. **1985: Madian (Die Stute)**
 - 1.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 1.2. Die Gründe der Auswahl
 - 1.3. Zusammenfassung des Inhaltes
 - 1.4. Der soziale und politische Hintergrund
 - 1.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 1.6. Die Protagonistinnen: selbstbewusst, kämpferisch und opferbereit
 - 1.7. Zwei Generationen von Frauen
 - 1.8. Die Rolle der Natur in diesem Film
 - 1.9. Der Einfluss der Zensur
 - 1.10. Zusammenfassung: Widerstand gegen die Tradition, Scheitern des Widerstands wegen der Zensur
2. **1990: Zamane az Dast Raftah (Die verlorene Zeit).....227**
 - 2.1. Kurzbeschreibung der Regisseurin
 - 2.2. Die Gründe der Auswahl
 - 2.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 2.4. Die gesellschaftlichen Hintergründe
 - 2.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 2.6. Verschiedene Typen im Film
 - 2.7. Zwei Generationen der Frauen
 - 2.7.1 Die Protagonistin, Vertreterin der neuen Generation, unabhängig, Sucht nach eigener Identität und zeigt duale Haltung
 - 2.7.2 Die alte Generation: Opferbereitschaft und Identifizierung durch eigene Kinder
 - 2.8. Die rot gekleidete Frau
 - 2.9. Zusammenfassung: Spagat zwischen Emanzipation und Tradition
3. **1990: Be Khater Hame Tchiz (Wegen allem).....236**
 - 3.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 3.2. Die Gründe der Auswahl
 - 3.3. Zusammenfassung des Inhaltes
 - 3.4. Die sozialen Hintergründe
 - 3.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 3.6. Die verschiedenen Typen im Film
 - 3.7. Die Protagonistinnen: Opferbereitschaft und Solidarität
 - 3.8. Zusammenfassung: Solidarität der Frauen in Konfrontation mit den Problemen
4. **1991: Mossaferan (Die Reisenden).....243**
 - 4.1. Über den Regisseur
 - 4.2. Die Gründe der Auswahl des Films
 - 4.3. Zusammenfassung des Inhaltes

- 4.4. Gesellschaftliche Hintergründe
- 4.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten der Frauen
- 4.6. Protagonistin: selbstbewusst, verfügt über die Macht der Entscheidung
- 4.7. Die verschiedenen Frauentypen
- 4.8. Mythos in „Die Reisenden“
- 4.9. Hoffnung durch den Spiegel
- 4.10. Der Einfluss der Philosophie „Zen“ im Film: eine andere Interpretation des Todes
- 4.11. Rationaler Blick oder andere Sichtweise
- 4.12. Der Einfluss der Zensur
- 4.13. Zusammenfassung: Starke Frauen, die de facto die Gesellschaft mit ihrem Willen ändern wollen; Protest gegen die Agitation der Regierung
- 5. 1992: Diegeh Techeh Khabar (Was gibt es Neues?).....256**
 - 5.1. Kurzbeschreibung der Regisseurin
 - 5.2. Die Gründe der Auswahl
 - 5.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 5.4. Die gesellschaftlichen Hintergründe
 - 5.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 5.6. Die verschiedenen Typen im Film
 - 5.7. Die Protagonistin: lebendig, gefühlvoll, emotional, kreativ, besitzt eigene Identität, schwimmt gegen den Strom
 - 5.8. Das traditionelle Modell der Frauenrolle
 - 5.9. Die Rolle der Technik, das Gefühls und der Kreativität im Film
 - 5.10. Schwierigkeiten und die Rolle der Zensur
 - 5.11. Zusammenfassung: Schilderung eines bestimmten Frauentyps aus der oberen Mittelschicht. Charakteristik: lebendig, gefühlvoll, kreativ, unabhängig, aber einseitig emotional mit wenig Rationalität
- 6. 1993: Zinat (Der Mädchenname).....267**
 - 6.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 6.2. Die Gründe der Auswahl
 - 6.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 6.4. Der soziale Hintergrund
 - 6.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 6.6. Verschiedene Typen im Film
 - 6.7. Die Protagonistin: selbstbewusst und berufstätig, eigenverantwortlich und Widerstand gegen Tradition
 - 6.8. Vergleich zweier Generationen von Frauen: die traditionelle und die moderne Generation
 - 6.9. Die Rolle der Zensur
 - 6.10. Zusammenfassung: Protest gegen die herrschende Tradition, Berufstätigkeit als ein sozial anstrebbarer Wert für die Frauen
- 7. 1993: Sara (Der Mädchenname).....275**
 - 7.1. Kurzbeschreibung des Regisseurs
 - 7.2. Die Gründe der Auswahl
 - 7.3. Zusammenfassung des Inhalts
 - 7.4. Die sozialen Hintergründe
 - 7.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
 - 7.6. Die verschiedenen Typen im Film
 - 7.7. Die Protagonistin: eine kontroverse Figur: Opferbereitschaft versus Widerstand gegen die gegebene Situation

7.8.	Darstellung und Vergleich zweier Frauentypen	
7.9.	Die bedeutendsten Aspekte des Films: kein Melodrama, keine Musik	
7.10.	Zusammenfassung: Spagat zwischen der Opferrolle und dem Widerstand gegen Tradition	
8.	1995: Russari Abi (Das blaue Kopftuch).....	284
8.1.	Kurzbeschreibung der Regisseurin	
8.2.	Die Gründe für die Auswahl	
8.3.	Zusammenfassung des Inhalts	
8.4.	Die gesellschaftlichen Hintergründe	
8.5.	Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen	
8.6.	Verschiedene Typen im Film „Das blaue Kopftuch“	
8.7.	Protagonistin: starker Charakter, selbstbewusst, hartnäckig, ernährt die Familie	
8.8.	Das traditionelle Modell: die Frau, passiv in der Liebesäußerung	
8.9.	Über den Namen des Films	
8.10.	Eine Auseinandersetzung mit der Einsamkeit	
8.11.	Der Einfluss der Zensur	
8.12.	Zusammenfassung: Stabilisierung der tatsächlichen politischen und sozialen Lage bzw. des politischen Machtssystems	
VII.	Resümee.....	296
1.	Analysen der Daten	
1.1.	Die Rolle des Islams; Schleier als ein religiöser Faktor, obligatorisches Element oder Schutzelement	
1.2.	Schichtzugehörigkeit der Frauen und die Phänomene Mord und Selbstmord	
1.3.	Berufstätigkeit als ein Element der Identität	
1.4.	Sexualität und Liebeserklärung	
1.5.	Macht der Entscheidung, Widerstand gegen traditionelle Rolle	
1.6.	Themen: soziales oder Liebesbeziehung	
1.7.	Opferbereitschaft	
1.8.	Mutterschaft und Mutter-Tochter Beziehung	
1.9.	Pendel zwischen der Moderne und der Tradition	
VIII.	Schlusswort und Ausblick.....	310
IX.	Literaturverzeichnis.....	313
X.	Anhang.....	331
	Liste der Poster und Photos der ausgewählten Filme	

1. Einleitung

1. Problemstellung

Film als ein Kommunikationsmedium spielt in unserem Kommunikationszeitalter eine besondere Rolle. Auf der einen Seite beeinflusst der Film das soziale Verhalten der ZuschauerInnen. Sie verinnerlichen die Handlung und das Verhalten im Film zum Teil indirekt und unbewusst. Auf der anderen Seite wird davon ausgegangen, dieses Kommunikationsmedium spiegle Blick der Filmemacher wider, der durch bestimmte Umstände wie sozialpolitische Faktoren und gesellschaftlicher Traditionen beeinflusst wird.

Außerdem prägen in jeder Nation Faktoren wie kulturelle Tradition, institutionelle Position der Filmwissenschaft, Verfügbarkeit von Übersetzungen und Schaffenszeit herausragender Filmschaffender den Arbeitsbereich. Dies trägt zu relativ autonomen Entwicklungen in einzelnen Nationen bei, die dennoch internationalen Impulsen verpflichtet bleiben.¹

Diese Forschung konzentriert sich nicht auf formal ästhetische Aspekte der Filme, sondern auf deren Handlung in Verbindung mit dem sozialen und historischen Kontext. Da sich diese Arbeit eher an Cultural Studies (im Vergleich zu Strukturalismus) als an Film Studies wendet, ist eine Definition von Cultural Studies notwendig:

*Cultural Studies sind eher eine unorthodoxe Kombination verschiedener Ansätze aus den Sozialwissenschaften, der Ethnologie, der Literaturwissenschaft und der politischen Philosophie als eine spezifische Methode. Cultural Studies scheinen für beinahe jegliche kulturelle Äußerung offen zu sein: egal ob elitäre oder (vorzugsweise) populäre Kultur. Von jeglicher analytischer Perspektive aus, von der Produktions- bis zur Rezeptionsanalyse – doch allen ist die fundamentale Fragestellung gemein nach dem Verhältnis der gesellschaftlichen Praktiken zu Problemen von sozialer Macht und Herrschaft.*¹

Die Feministische Filmtheorie braucht Geschichte, und zwar die Geschichte aus der Sicht der Frauen. Die bisherige iranische Filmgeschichte ist aus

¹ Unicchio William: Filmstudien Anglo-amerikanische Methode der Filmforschung. In: Bock/Jacobsen (Hrsg.) 1997, S. 109

patriarchalischer Sicht geschrieben worden. Deshalb richtet sich der zentrale Augenmerk dieser Dissertation auf das Frauenbild und die Identität der Frauen im iranischen Film. Selbst noch in der Gegenwart existiert ein Mangel an Frauentätigkeit im iranischen Kino. Zum einen gibt es wenig Frauen, die in der Filmindustrie als Autorin, Regisseurin, oder Kamerafrau tätig sind. Zum anderen herrschen die Schatten der traditionellen Rollen, und die Machtstruktur (Staat, Gesellschaft, Mann, Frau, Kind) im iranischen Kino.

Diese Arbeit konzentriert sich auf die Filme in einem Land, das sich gegenwärtig im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne befindet. Es handelt sich dabei um den Iran vor und nach der Revolution. Die Modernisierung Irans bis zur Revolution im Jahre 1979, verstärkt in den 60er und 70er Jahren, konzentrierte sich darauf, mit modernen Technologien aus dem Ausland die iranische Gesellschaft in eine moderne Industriegesellschaft umzuwandeln².

Diese entwicklungspolitische Strategie, die in Abhängigkeit vom Weltmarkt, dessen Wertvorstellung und importierter Technologie stand, hatte zugleich entscheidende Folgen für die Wirtschaft, die traditionelle iranische Gesellschaftsorganisation und die überlieferte Kultur, unter anderem auch für den Film.

Da diese Untersuchung in zwei Perioden aufgeteilt ist, bedarf es eines Überblickes über die gesellschaftliche Situation der Frauen in diesen beiden Perioden:

1) In den 60er und 70er Jahren werde das Frauenbild unterschiedlich geprägt. Durch den "Modernisierungsprozess" bildet sich eine Gruppe ausgebildeter **Frauen aus der Mittelschicht** heraus, die als Lehrerin, Studentin, Krankenschwester in der Gesellschaft leben. Zugleich brachte dieser Prozess eine **Arbeiterfrauenschicht** hervor, die bereits ihre Arbeitskraft in Fabriken einsetzte. *Strenggläubige Frauen*, deren Familien an den traditionellen Islam glaubten, blieben zu Hause als Hausfrau. Ein Teil dieser (strenggläubigen) Frauen stammte aus der Unterschicht und aus der Mittelschicht. Die wenigen **Frauen aus der**

¹ ebd. S. 114

² Edalatian Shahrari, Khosrow: Gebaute Umwelt und Wohnverhalten, Empirische Fallstudie am Beispiel der Stadt Teheran, Berlin, 1996, S.2-3.

Oberschicht gehörten zur Dynastie und deren Familien. Sie hatten sich gut und teilweise im Ausland ausgebildet und arbeiteten in diversen Institutionen im Iran.

Die Revolution von 1979 ist ein Wendepunkt in der iranischen Geschichte. Die islamischen Machthaber etablierten eine Republik.

Die Unter- und Mittelschicht des Landes wollte die Monarchie zerstören. Allerdings waren die Bazaris, die religiösen Geschäftsleute, heftig gegen den Verwestlichungsprozess des Irans, der durch den Schah durchgeführt worden war, denn der "Modernisierungsprozess" ließ sich nicht mit ihren Interessen vereinbaren.

Durch den "Modernisierungsprozess" des Landes bildete sich eine Mittelschicht und zugleich eine Arbeiterklasse heraus. Viele Bauern waren aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, als Arbeitskräfte vom Land in die Stadt zu ziehen. Dieser Prozess verursachte die Ausbeutung der ArbeitnehmerInnen durch Arbeitgeber, Kapitalinhaber und die monarchische Familie.

Die drei Gruppen der Opposition gegen den Schah waren wie folgt aufgebaut:

1. **Die islamischen Strenggläubigen** wurden zum stärksten Gegner des Regimes, da sie gegen die Reform der traditionellen Regelungen waren, besonders bezüglich der Frauen (sie waren gegen Stimmrecht, Polygamie und „Entschleierung“).
2. **Die Arbeiterklasse und Unterschicht** errichteten die zweite Basis der Systemgegner. Ihre Hauptforderungen waren die Überwindung der Armut, Zensur und politischen Unterdrückung.
3. Eine scharfe Unterdrückung auf politischer und kultureller Ebene wie die Zensur der Massenmedien, Filme und Bücher konstituierte **die intellektuelle Opposition**.

Man sollte sich vor Augen halten, dass es aufgrund der Abschaffung aller Parteien und Organisationen, Gewerkschaften und der unabhängigen Presse keine Einrichtungen gab, welche die spontanen Bewegungen der Bevölkerung organisieren und führen konnte. Die Moscheen blieben als einzige legale Institutionen, die in der Lage waren, den Widerstand zu organisieren, weil die

anderen oppositionellen Gruppen wegen der systematischen Unterdrückung zerstört und zerstreut worden waren.

Dieser Zustand erläutert, warum die religiöse Führung sich an der Spitze die Bewegung setzen konnte. Zudem ertrug die Weltmachtverteilung in dieser Zeit (1979) eine religiöse, rechte Republik besser als eine linke, eventuell kommunistische Republik.

Außerdem äußerten IranerInnen in den letzten 100 Jahren immer ihre politischen Forderungen unter dem religiösen Deckmantel (1905 konstitutionelle Revolution, Tanbacu-(Tabak)-Bewegung, 1963 Panzdahekordad-Bewegung).

Trotz der aktiven Teilnahme der Frauen an der Revolution erleben sie brutale und systematische Einschränkungen und Unterdrückung, denn die Islamische Republik definiert sich mit ihrem eigenen Weiblichkeitswert, in dem die Frau als minderwertiges Geschlecht betrachtet wird.

Zwanzig Jahre nach der Revolution sind die wirtschaftlichen Verhältnisse der Massen nicht wesentlich verbessert worden. Auf Andersdenkende wird immer noch Zensur ausgeübt, und tagtäglich werden Menschenrechte im Iran verletzt. Aber zum ersten Mal in der iranischen Geschichte haben Frauen und Männer in einer gemeinsamen Bewegung das diktatorische System und die Monarchie nach 2500 Jahren gestürzt und zwei Jahre Freiheit erlebt (1979-1981).

Nach der Etablierung der islamischen Republik und der Unterdrückung aller oppositionellen Gruppen begann das Regime systematischen Druck auf Frauen auszuüben. Die Wertvorstellung der islamischen Ideologie der Regierung entspricht nicht dem "Modernisierungsprozess bzw. Verwestlichungsprozess" in den 60er und 70er Jahren im Iran, führt aber zu neuen Formen der Unterdrückung und Entrechtlichung, vor allem gegenüber den Frauen.

Die iranischen Frauen mussten nach der islamischen Weltanschauung einen Schleier tragen.

Das Familiengesetz ¹wurde abgeschafft. Polygamie wurde in der islamischen Gesellschaft gelebt. Männer konnten problemlos vier Frauen gleichzeitig heiraten.

Die Anzahl der erwerbstätigen Frauen sank von 13,7% im Jahre 1976 auf 8,8% im Jahre 1986.² Während der Druck auf die Frauen, sich vom Arbeitsmarkt auf den Haushalt zurückzuziehen, zunahm, blieb der Anteil der Absolventinnen an Universitäten konstant.

Im Jahre 1993 stieg der Anteil der berufstätigen Frauen wieder auf 14% .³

Die Vielfältigkeit der Berufe ist unter den erwerbstätigen Frauen gering. 44% der berufstätigen Frauen sind in der Bildungs- und Erziehungsarbeit tätig, 40% im Gesundheitswesen und in der medizinischer Bildung und nur ca. 5% in den technischen Berufen.⁴

2) In den 80er Jahren nach der Revolution verließ ein großer Teil der ausgebildeten Mittelschichtfrauen (nicht religiös orientierte Frauen) und der Oberschichtfrauen das Land, weil sie sich an die neue islamisierte und politische Situation nicht anpassen konnten. Der religiös orientierte Teil der Mittelschichtfrauen wollte nach der Revolution nicht mehr zu Hause bleiben, sondern an den gesellschaftlichen Aktivitäten wie Arbeit und Ausbildung teilnehmen.

Die Frauen der iranischen Mittelschicht (nicht Strenggläubige) konnten ebenso nicht mehr zu Hause bleiben. Zum einen drängen sie an die Hochschulen; allein im Jahr 2000 betrug die Anzahl der Absolventinnen 51% im Iran.⁵ Zum anderen nehmen sie eine aktive Rolle im politischen und gesellschaftlichen Leben des Landes ein. Ein großer Teil der Stimmen für Präsident Khatami gehörte den Frauen⁶. Dadurch hat sich das Frauenbild nach der Revolution geändert.

Anhand dieser Tatsachen, von denen ein Teil geschildert wurde, beabsichtige ich, das Weiblichkeitsbild und die Identität der Frauen in Filmen in diesen beiden Perioden, d.h. vor und nach der Revolution, zu vergleichen.

2. Zielsetzung

¹ § 8 des Familiengesetzes lautet: Der Ehemann kann die zweite Frau heiraten, wenn die erste Ehefrau damit einverstanden ist oder wenn die erste Ehefrau über sexuelle Störung verfügt

² Das Büro der Frauenangelegenheiten des Staatspräsidentamts: Das Bild der Mädchen in der islamischen Republik des Irans, 1995, S. 92

³ Das Büro der Frauenangelegenheiten des Staatspräsidentamts: Nationaler Bericht über die Frauensituation in der islamischen Republik des Irans, 1995, S. 45

⁴ ebd.

⁵ ebd.

⁶ Nach Bericht der Frauenzeitschrift "Zanan" in dieser Zeit.

Es gibt kaum Studien über das Bild und die Identität der iranischen Frau im Film, abgesehen von sehr vereinzelt Beiträgen. In der Regel decken diese Studien nur kurze Zeiträume ab.

Ziel dieser Arbeit ist es, die bestehende Lücke zu schließen.

Es wird ein Überblick über das Bild und die Rolle der iranischen Frau und der weiblichen Identität in iranischen Filmen des Anderskinos ¹ von den 60er Jahren bis zu den 90er Jahren geben.

Die zentrale Frage lautet deshalb:

Welche charakteristischen Elemente der iranischen Frauenidentität bringen die Spielfilme vor und nach der Revolution zum Ausdruck?

3. Die Hypothesen

Die Hypothesen lauten:

1. Das Anderskino vor der Revolution schildert und fördert überwiegend die traditionelle Rolle der Frauen, obwohl in diesem Zeitraum viele Frauen berufstätig waren.
2. Das Konzept der Frauenidentität hat sich im iranischen Anderskino geändert. Diese Veränderung vollzieht sich von der Entwicklung in den 60er und 70er Jahren (vor der Revolution) zu den 80er und 90er Jahren (nach der Revolution). Trotz allen Drucks auf die Frauen haben sie es geschafft, eine eigene Identität zu entwickeln, und sie spiegelt sich in den Filmen wieder.
3. Der Spielfilm wird als eine publizistische Ausdrucksmöglichkeit der iranischen Frauen genutzt. Nach der Revolution wird diese Ausdrucksmöglichkeit zur Darstellung des Selbstbildes (Identität) verwendet. Die weibliche Identität verfügt über drei Aspekte in den Filmen: 1) Die Entscheidungsgewalt 2) die Erwerbstätigkeit 3) der Umgang mit Beziehungen.

¹siehe 4.3.1

4. Zum Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in drei Hauptabschnitten aufgeteilt:

geschichtlicher Teil
 theoretischer Teil
 empirischer Teil.

4.1. Geschichtlicher Teil

Das Bild und die Rolle der Frau sollen in Bezug auf die verschiedenen sozio-historischen und sozio-politischen Elemente betrachtet werden. Deswegen ist ein entscheidender Teil dieser Untersuchung der Erklärung der Entstehungsumstände des iranischen Films gewidmet.

Der geschichtliche Teil setzt in den 60er Jahren an. Um zu gewährleisten, dass auch nicht-iranische Leser genügend Hintergrundinformationen finden, ist dieser Teil eher ausführlich. Der beschriebene Zeitraum der Geschichte des Irans ist in zwei Perioden unterteilt, entsprechend der jeweiligen starken Veränderungen des politischen Systems und der gesellschaftlichen Machtverhältnisse:

- 1 von der Machtergreifung von Mohammed Reza Schah (1953) bis zur Revolution von 1979
- 2 von der Entstehung der Islamischen Republik (1979) bis zu den 90er Jahren

Um die vorher genannte Zielsetzung zu untersuchen, stelle ich die Analyse der Frauenidentität in den Zusammenhang folgender drei Einflussfaktoren:

- 1 die sozio-politische Geschichte des Landes
- 2 die Situation der Frauen und der Frauenbewegung
- 3 die Lage des Films und Kinos im Allgemeinen und des Anderskino im besonderen.

4.2. Theoretischer Teil

Diese Arbeit soll die Rolle und die Identität der Frau in iranischen Filmen von den 60er Jahren bis heute im Kontext sozio-politischer Bedingungen, der Frauenbewegung, der Situation der iranischen Kinos und der Bedeutung, die Frauen in der Filmproduktion einnehmen, analysieren.

Im theoretischen Teil erfolgt zuerst eine Auseinandersetzung mit der Definition der Identität aus soziologischer und psychologischer Sicht. Zudem wird die Theorie der weiblichen Identität thematisiert. Da im Iran ein islamisches Regime an der Macht ist, wird die Identität der Frau aus Sicht des Islam analysiert. Mit der feministischen Filmtheorie und Blicktheorie wird der theoretische Teil abgeschlossen.

Da das Augenmerk dieser Arbeit sich auf die weibliche Identität richtet, entwickle ich ein Modell¹, in dem weibliche Identität mit soziologischen und psychologischen Ansätzen behandelt wird. Außerdem, wie man im Modell erkennen kann, sind die Innenzirkel – nämlich Zeit, Person, Lebensraum und Gesellschaft – die allgemeinen Elemente, die auf die Struktur der Identität wirken. Die Aussenzirkel – d.h. schulische Sozialisation, weiblicher Körper und berufliche Tätigkeiten – artikulieren sich und bilden die weibliche Identität. Die Mutterschaft ist als Hauptelement ausgeschlossen, weil es manche Frauen gibt, die nicht Mutter werden wollen oder können.

Hausarbeit gilt auch als eine berufliche Tätigkeit, obwohl sie nicht als eine verdienstvolle Arbeit von der Gesellschaft anerkannt ist.

4.3. Empirischer Teil

Der empirische Teil wird anhand der zugeschriebenen weiblichen Identität im sozialen und historischen Kontext analysiert.

Dieser dritte Teil ist eine Inhaltsanalyse von sechzehn ausgewählten Filmen des Anderskino im Iran (acht Filme vor und zehn Filme nach der Revolution). Dazu wird die hermeneutische Methode verwendet.

Für jeden Film werden folgende Punkte erläutert:

1. den/die Regisseur/in (mehr über seine künstlerischen Aktivitäten)
2. die Gründe für die Auswahl
3. eine Zusammenfassung des Films

¹ s. S. 29

4. der gesellschaftliche Hintergrund
5. die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
6. die Typen im Film
7. die Persönlichkeitsmerkmale der Protagonistinnen
8. der Einfluss der Zensur
9. eine Zusammenfassung

Leitfragen für den Inhaltsanalyse-Teil:

- Haben sich das Bild und die Rolle der Frau vor und nach der Revolution geändert?
- Wenn ja, unter welchen historischen, sozialen und politischen Bedingungen hat sich die Rolle entwickelt?
- Welche Einstellung hat das Anderskino gegenüber der traditionellen Frau und der modernen Frau vor und nach der Revolution?
- Welches Verhaltensmuster demonstrieren die weiblichen Filmhelden?
- Welches weibliche Verhaltensmuster schlagen die Filme in jeder Periode vor?
- Welche Auswirkung hatte die politische Lage auf die Frauenrolle?
- Hat sich die traditionelle Rolle der Frau im Film geändert?
- Inwieweit wird die Frau als Sexobjekt im Film auch in der "Islamischen Republik", einem "religiösen Staat", dargestellt?
- Welche Merkmale hat die unterschiedliche Darstellung von Liebesbeziehungen vor und nach der Revolution?
- Inwieweit hat sich die Entscheidungsmacht der Frau in den Filmen während der beiden Perioden geändert?
- Inwieweit sind die iranischen FilmemacherInnen von feministischen Ansichten beeinflusst?
- Finden sich im iranischen Film feministische Ansichten, oder herrscht immer noch der patriarchalische Blick vor?

4.3.1 Zur Definition des Begriffs Anderskino

In der iranischen Filmliteratur wird das intellektuelle Kino Anderskino genannt.

Im Rahmen dieser Arbeit werden die intellektuellen Filme des Anderskinos nicht als Avantgarde bezeichnet. Man kann Anderskino (im Iran) und Avantgarde-Kino (die weltweite Bewegung) nicht gleichsetzen. Beide sind jedoch Produkte der Intellektuellen. Avantgarde-Filme haben bestimmte Eigenschaften, die sich von den dominanten Hollywood-Filmen abgrenzen. Deshalb ist die Definition des Avantgarde-Kinos zum Vergleich notwendig.

Die International Encyclopedia of Communications definiert manche dieser Eigenschaften, die in einigen Aspekten vergleichbar sind, mit dem Anderskino im Iran.

Die Definition der Avantgarde-Filme lautet: *“An international movement of aesthetic iconoclasts whose works proclaim new modes of representation and NARRATIVE”*.¹

Die erste Avantgarde-Bewegung (1919-1930) und die zweite Bewegung, die ihren Höhepunkt zwischen den 50er und 60er Jahren erreichte, fanden hauptsächlich in Europa statt.

Zwei Elemente dieser Definition “neue Darstellung und Erzählung” existieren auch in den Filmen des Anderskinos im Iran. Aber theoretisch ist das Avantgarde-Kino ein progressives Kino und sollte sich für Unterdrückte und für Minderheiten einsetzen. Im Anderskino im Iran ist jedoch dieser Aspekt nicht vorhanden.

Die gemeinsame Eigenschaft zwischen Anderskino im Iran und Avantgarde-Film kann man wie folgt zusammenfassen:

- 1) Der Film dient vor allem der Selbstverwirklichung im kulturellen Kontext und wird nicht für kommerzielle Ziele produziert.
- 2) Die Betonung bei den Filmen liegt mehr auf dem visuell ästhetischen Aspekt als auf dem inhaltlichen Storytelling-Aspekt
- 3) Das visuelle Image wird als ein lebendiger Prozess und nicht als tote Aufzeichnung gesehen.

¹ Barnouw, Erik: International Encyclopedia of Communications, Volume 1, University of Pennsylvania, 1989, S. 166

4) Es gibt eine Hervorhebung der Spontaneität unter Verzicht auf Luxus und Glanz als darstellerische Stilelemente.

Eine andere Eigenschaft der Avantgarde Filme beschreibt die International Encyclopedia of Communications: *“Themes are often subversive, reaching beyond the commonly accepted for the taboo. Shock is viewed as a basic tool for heightening awareness.”*¹

Im iranischen Anderskino spürt man diesen Schock kaum, eher eine realistische Darstellung des Alltagslebens, das normalerweise vom populären Kino ignoriert wird.

Die Tabuthemen bezüglich der Frauenrolle, wie Sexualität der Frau, bleiben im Anderskino immer noch Tabu und unantastbar.

Der damalige deutsche Animationsfilmemacher, Helmut Herbst definiert eine weitere Variante des Kinos als das Untergrundkino, später auch Anderes-Kino genannt, mit folgenden Eigenschaften:

- 1) Filme mit einem hohen Anteil an Innovation, die von der kommerziellen Filmwirtschaft ignoriert werden.
- 2) politische Filme, die wegen ihrer System-Kritik bisher keine Chance hatten.
- 3) Filme, die den sogenannten bürgerlichen Sittengesetzen widersprechen.
- 4) Filme, die eher dem Bereich der bildenden Kunst zuzurechnen sind als traditionellen Filmkategorien.

5) Filme, die wegen ihrer ungewöhnlichen Technik (z.B. 16 mm, Videos etc.) eine neue Vertriebsorganisation benötigen.²

4.3.2. Gemeinsamkeiten zwischen Anderes-Kino und Anderskino

Beide Filmrichtungen, die von der kommerziellen Filmwirtschaft ignoriert wurden, zeichnen sich durch einen hohen Anteil an Innovation aus. Einige dieser Filme erzielten sogar einen großen Publikumserfolg. In beiden Fällen waren es oft sozialkritische und

¹ Barnouw, Erik: International Encyclopedia of Communications, Volume 1, University of Pennsylvania, 1989, S. 164

² Herbst, Helmut/Kuhlbrodt, Dietrich: Avantgarde- und Experimentalfilm. In: Recherche: Film: Quellen und Methoden der Filmforschung 1997, S. 208

politische Themen, die der herrschenden Meinung bzw. den geltenden Moralvorstellungen bewusst widersprachen.

4.3.3. Eigenschaften des Anderskinos im Iran

Das Anderskino grenzt sich vom populären Kino im Iran ab. Die Tendenz geht hier zu sozialkritischen und politischen Filmen, die sich mit ihren Inhalten gegen die herrschenden Moralvorstellungen und geltenden Sitten wenden.

Das Anderskino wird **nicht unbedingt mit kommerziellen Zielen** produziert, obwohl manche solcher Filme auf dem iranischen Markt sehr erfolgreich waren.

Im Vergleich zu den Mainstream-Filmen des kommerziellen Kinos zeichnet sich das Anderskino durch seine **innovative inhaltliche Struktur** aus, deren Elemente bereits beschrieben wurden.

4.3.4 Die Auswahlkriterien der analysierten Filme

Gegenstand dieser Untersuchung sind Spielfilme (35 mm) des iranischen Anderskinos. Populäres Kino, Kurz- und Dokumentarfilme bleiben in dieser Arbeit ausgeschlossen.

Der Zeitraum der ausgewählten Filme teilt sich in zwei Perioden auf:

1. Die erste Periode: von den 60er Jahren bis 1979 (Revolutionsjahr). Diese Periode beginnt mit dem "Modernisierungsprozess" und geht bis zum Sturz von Mohammad Reza Schah.
2. Die zweite Periode: von 1979, dem Gründungsjahr der Islamischen Republik bis in die 90er Jahre.

Zur Repräsentanz der Untersuchungsergebnisse werden für jede Periode acht Filme analysiert.

Deren Kriterien sind:

- 1) Die Filme zählen zum Autorenkino im Iran.

- 2) Die Rolle der Frau sollte im Film eine Schlüsselfunktion einnehmen (wobei die Frau nicht unbedingt die Hauptrolle spielen muss.)
- 3) Frauenspezifische Themen, die oft im Anderskino behandelt werden, sollten in der Auswahl präsent sein, wie Unfruchtbarkeit, Mutterschaft, berufstätige Frau usw.

In der Auswahl sollten noch zwei Punkte beachtet werden:

- 1) Die räumliche Umwelt der Frau wie Land und Stadt soll in den ausgewählten Filmen präsent sein wie auch die verschiedenen Schichten wie Unterschicht, Mittelschicht und Oberschicht.
- 2) Der Status und die Schichtzugehörigkeit der Frau müssen in den Filmen auftauchen.
- 3) Aus jeder Periode wird von allen RegisseurInnen nicht mehr als ein Film ausgewählt (mit einer Ausnahme). Im Gegensatz zur ersten Periode arbeiten nach der Revolution acht Frauen als Filmemacherin. Davon haben drei mehr als zwei Filme produziert. Von diesen drei Regisseurinnen sollte jeweils ein Film im Rahmen dieser Forschung (nach der Revolution) behandelt werden.

4.3.5 Zu den Hauptfaktoren der weiblichen Identität

Um den Vergleich zwischen beiden Perioden gewährleisten zu können, gibt es drei Hauptfaktoren bei der Untersuchung der weiblichen Identität im iranischen Film.

1) Die Macht der Entscheidung

Die Macht der Entscheidung ist ein wichtiger Faktor des Charakteraufbaus. Sie ist abhängig von diversen Elementen wie Erziehung, Mut zur Änderung der bestehenden Situation, die eigenen Bedürfnisse anerkennen etc.

Die Fragen sind:

- Von welchen Faktoren ist die Entscheidung der Frau abhängig?
- Hat sie begrenzte Räume, in denen sie sich bewegt?

- Ist ihre Entscheidung abhängig von den Erwartungen ihrer Außenwelt oder ihren eigenen Bedürfnissen?

2) Die Erwerbstätigkeit

Der Beruf gilt im allgemeinen als wesentliche Dimension der Identität einer Person. Der Beruf wird als ein Bindeglied zwischen Sozialstruktur und Person verstanden. Berufe werden so "zentrale Definitionsräume von Identität, und zwar sowohl vom Inhaltlichen als auch von ihrer formalen Struktur"¹. Der Begriff "Beruf" wird sehr unterschiedlich verstanden. In der Soziologie bezeichnet der Begriff die zentrale Organisationsform der Arbeit. Wird Beruf mit Job gleichgesetzt, reduziert er sich auf Geld verdienen. Im Rahmen dieser Forschung werden Job und Haushalt auch als Arbeit betrachtet.

Natürlich ist es von Bedeutung, in welchen Rollen Frauen im Film tätig sind. Sind sie in ihren traditionellen Rollen wie Krankenschwester, Lehrerin oder Hausfrau engagiert oder tauchen sie in neuen und "Führungsrollen" auf.

Kategorien der Rollen sind:

- arbeitslos
- Prostitution
- Hausfrau
- Unterschicht –Tätigkeiten, wie Bäuerin, Arbeiterin
- Mittelschicht –Tätigkeiten, wie Krankenschwester, Lehrerin, Studentin
- Frauen in Führungsposition, wie Leiterin einer Firma, Ärztin.

Im Vorgang des Films oder im Laufe des Lebens kann eine Protagonistin verschiedene Tätigkeiten ausüben. Die Beobachtung dieses Prozesses kann zur Untersuchung des Charakters der Protagonistin eine bedeutende Rolle spielen.

3) Der Umgang mit Beziehungen.

Die Identität eines Menschen ist nicht etwas allein an ihm bzw. ihr definiert, sondern zwischen der Person und anderen. Es geht dabei um Beziehungen, Relationen und

Kommunikationssysteme. Identität ist ein Ergebnis aus Kommunikation und Kooperation.²

Da die Beziehung und die Kommunikation eine zentrale Rolle beim Aufbau der Identität spielen, werden die Beziehungen der Protagonistin untersucht und zwar die folgenden Hauptbeziehungen:

3.1. Die Beziehung zu sich selbst.

Der Körper ist das Bindeglied zwischen Selbst und Umwelt. Der Körper kann sowohl als Subjekt als auch als Objekt erlebt werden. Viele Frauen distanzieren sich von ihrem Körper. Sie haben Scheu, ihren Körper nackt im Spiegel zu betrachten.

Folgende Punkte sind in der Untersuchung zu beachten:

- Wird der weibliche Körper durch die Tabuisierung weiblicher Körpervorgänge entfremdet?
- Welche Rolle spielt der Schleier?
- Ist er ein Persönlichkeitsschutz? Ist er verinnerlicht, oder ist er eine äußerliche Erscheinung?

3.2. Die zwischenmenschliche Beziehung

3.2.1. Liebesbeziehung

Wegen der strengen Kontrolle existiert im Iran ausschließlich die Ehe als anerkannte Beziehung. Andere Formen der Beziehungen tauchen im Film wegen der strengen Zensur nicht auf. Folgende Beziehungsformen wurden nur vor der Revolution im Film dargestellt:

- Ehe
- versteckte Beziehung mit einem Liebhaber
- freie Liebesbeziehung/Partnerschaft.

¹ Gildemeister, Regina/Robert Günther: Identität als Gegenstand und Ziel psychosozialer Arbeit. In : Frey Haußer 1978, S. 71-72

² Meier Rey, Christiane: Identität-Frau-Behinderung, 1994, S.46

In dieser Arbeit wird die Liebesbeziehung nur als heterosexuelle Beziehung erfasst, denn die homosexuelle Liebesbeziehung ist bis jetzt im iranischen Kino nicht thematisiert worden. Homosexualität ist für die islamische Regierung ein Tabu-Thema, da solche Beziehungen aus religiösen Gründen verboten sind.

In diesem Zusammenhang ist das Motiv der Liebesbeziehung wichtig. Die verschiedenen Motivationen werden aus Sicht der Protagonistin betrachtet und lauten.

- Liebe auf den ersten Blick
- Liebe wegen der sexuellen Attraktivität und der äußerlichen Schönheit
- Liebe wegen sozialer Sicherheit
- Liebe wegen des gemeinsamen Interesses und der Zusammenarbeit
- Liebe aus intellektuellem Verhalten
- Liebe aus Mitleid.

Um die Motive der Beziehung zu erklären, können mehrere der oben genannten Faktoren zusammentreffen.

3.2.2. Beziehung zu Eltern und Geschwistern

Da nach der Revolution die Darstellung der Beziehung zwischen Mann und Frau mit sehr vielen Einschränkungen (Tasten, Küssen, Hand in Hand nehmen usw. zwischen Mann und Frau sind in der islamischen Republik verboten) verbunden war, haben RegisseurInnen die Beziehungen zwischen Geschwistern gern geschildert.

3.2.3 Die Beziehung zum Kind: Mutterschaft

Die Definition der Mutter in der Familie ist wichtig, denn "solange die Familie der Ort des Unterschiedes zwischen der Rolle des Mannes und der Rolle der Frau bleibt, wird das Kind dort die Saat des Sexismus in sich aufnehmen."¹¹

Die Rolle der Mutter wird von Kindheit an von den Mädchen als selbstverständlich sozusagen naturgegeben verinnerlicht. Die Frauen, die keine Kinder haben wollten oder

¹ Olivier, Christiane: *Jokastes Kinder, Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter*, 1987, S. 231

nicht schwanger werden konnten, wurden als unnatürlich und minderwertig bewertet. Die Frau verfügt nur über Wert, wenn sie ein Kind zur Welt gebracht hat. Erst im letzten Jahrhundert wird die Mutterrolle als gesellschaftlich bedingt betrachtet und definiert. Viele Frauen identifizieren sich durch ihre Kinder.

Die Fragen lauten:

- Identifiziert sich die Frau im Film durch das Kind bzw. lebt die Frau mit ihrem Kind oder durch das Kind?
- Ist die Mutterschaft eine Funktion unter anderen, oder ein Ziel an sich?
- Wie geht die Frau mit dem Phänomen Fortpflanzungsfunktion zu haben und Mutter zu sein um?
- Lehnt die Frau diese Funktion ab oder akzeptiert sie diese?
- Gibt es eine Trennung zwischen Sexualität und Fortpflanzung?
- Angesichts der Tatsache, dass der Islam die höchste Aufgabe der Frau zu Hause bei der Familie und bei der Kindererziehung sieht, lautet die Fragestellung: Spiegelt diese Ideologie sich in den Filmen wider, oder leistet die iranische Frau Widerstand in den Filmen?

▪

▪ **II. Theoretische Ansätze**

1. Zum Begriff Identität

Identität ist nach Mead¹ ein permanenter Prozess, bestehend aus dem Wechselspiel von "ich" und "ICH"¹. Identität kann nicht isoliert werden von Beziehungen mit der sozialen Umwelt eines Menschen. Mead teilte Identität auf in Aspekte von "ich" und "ICH" (Die deutsche Übersetzung "ich" und "ICH" wurde anstelle der englische Begriffe "I" und "Me" verwendet). Das "ich" reagiert auf die Identität, die sich durch die Übernahme der Haltungen anderer entwickelt. Im "ich" ist die Person ein Wesen, das als Einzelner in relativ individueller Form auf soziale Situationen reagieren kann. Das "ich" repräsentiert das individuelle Gefühl von Freiheit, Initiative und Kreativität, welches das Individuum im selbstbewussten Handeln in der sozialen Anmutung entgegengesetzt. Das "ich" ist in gewissem Sinne das, womit wir uns identifizieren.¹ Das "ICH" ist die Vorstellung von der Wahrnehmung der eigenen Person durch andere. Für den Ausdruck der

¹ Der Amerikaner George Herbert Mead (1863-1931) ist Mitbegründer einer Sozialtheorie, die menschliches Verhalten als symbolisch vermittelte Interaktion auffasst und aus diesem Prozess der symbolische vermittelten Interaktion auch die Entstehung von Bewusstsein, Individuum und Gesellschaft erklärt.

¹ vgl. Mead, GH.: Geist, Identität und Gesellschaft auf der Sicht des Sozialbehaviorismus, 1968, S.236

Identität werden "ich" und "ICH" gemeinsam eingesetzt. Die gelungenen Aspekte der beiden münden nach Mead in die "Ich-Identität. *„Das Gefühl der ich-Identität ist also die gesammelte Zuversicht des Individuums, das der inneren Gleichheit und Kontinuität auch seines Wesens in den Augen anderer entspricht.“*²

Zusammenfassend ist das "ich" die Reaktion des Organismus auf die Haltungen anderer. Das "ICH" ist die organisierte Gruppen von Haltungen anderer, die man selbst einnimmt. Durch das Wechselspiel von "ich" und "ICH" vollzieht sich die Vermittlung zwischen Individuum und Gemeinschaft. Im Sinne von Mead besitzt ein Individuum Identität, weil und sofern es über diese Fähigkeit verfügt, sich selbst zum Objekt zu machen und ein Bewusstsein der eigenen Bedeutung zu entwickeln. Bereits für Mead ist die Identität (als Bild einer Person von sich selbst) gesellschaftlich bestimmt.³

Identitätsbildung ist ein dynamischer Prozess, der niemals abgeschlossen ist. Identität und Krise sind untrennbar miteinander verbunden. Die Fähigkeit, Krisen

zu meistern, schlägt sich im Selbstbewusstsein des Individuums nieder. Personelle Identität drückt das Selbstverständnis eines Einzelnen aus, das er von sich als einzigartigem, von allen anderen unterschiedenes Individuum entwickeln kann.

Nach Bateson (1988) ist die Identität eines Menschen nicht etwas an ihm, sondern etwas zwischen ihm und anderen. Es geht dabei um Beziehungen, Relationen, um Kommunikationsphänomene zwischen Menschen, allgemeiner ausgedrückt: zwischen Systemen. Identität ist ein Ergebnis aus Kommunikation und Kooperationen. Sie wird verstanden als Erfahrungs-, Beziehungs-, und Charakterstruktur.

Goffman (1980) legt ein "Drei-Faktoren-Modell" vor. Bei ihm konstituieren sich Handlungen aus den Momenten der "sozialen Identität", der "personellen Identität" und der "Ich-Identität".⁴

Eine soziale Identität zu haben, bedeutet damit, ein Wissen über die eigene soziale Zugehörigkeit und die damit verbundenen Erwartungen zu besitzen. Die personelle Identität wird als einzigartige Kombination von Daten der Lebensgeschichte innerhalb

¹ vgl. Mead, GH.: Geist, Identität und Gesellschaft, 1991, S. 218

² vgl. Erikson, E.h.: Der vollständige Lebenszyklus, 1988, S. 256

³ vgl. Mead: 1968, S. 178

⁴ vgl. E., Goffman: Stigma, 1980, Frankfurt, S.10

des gesellschaftlichen Rollengefüges eingeführt.¹ Ich-Identität wird definiert als "das subjektive Empfinden seiner eigenen Situation und seiner eigenen Kontinuität und Eigenart, das ein Individuum allmählich als ein Resultat seiner verschiedenen sozialen Erfahrungen erwirbt."²

2. Theorien weibliche Identität

Die Mütterlichkeit der Frauen ist nach Chodorow (1990) eine der wenigen universellen und beständigen Elemente der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung. Sie bezeichnet diese Form der Fürsorge, Pflege und Erziehung der Kinder als „muttern“. Chodorow verneint biologische Ursachen der Mütterlichkeit. Sie spricht besonders Frauen Weltverbundenheit zu, wobei sie für Männer eine gewisse „Separatheit“ feststellt.

Chodorow geht davon aus, dass Mädchen und Jungen bis zu einem frühen Alter schon die sozialen und kulturellen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit erlernen und damit relativ früh eine eindeutige weibliche oder männliche Geschlechtsidentität erwerben. Die Folge der Sozialisationserfahrungen nach Chodorow für erwachsene Frauen und Männer ist die, dass Frauen stärkere Empathie und Fähigkeiten zur Auseinandersetzung in Beziehungen entwickeln als Männer (dazu gehören z. B. auch größere verbale Fähigkeiten). Männer orientieren sich hingegen mit ihrem Abgrenzungsbedürfnis stärker an Sachen und technischen Erfordernissen, um ihre Autonomie zu wahren; sie sind in der Tendenz nach Chodorow in ihren inneren Zuständen "schlichter" und zu emotionalen Auseinandersetzungen nicht so fähig wie Frauen. "Die unmittelbare Sorge um andere, die Rücksichtnahme auf ihre Urteile und Empfindungen, das Streben nach Anerkennung und nach Vertrauensbildung sind demnach die zentralen Antriebe weiblicher Moralität".³

Das grundlegende weibliche Selbstgefühl ist nach Chodorow definiert über ihre Beziehungen zu anderen. Die männlichen Beziehungsstrukturen orientieren sich an

¹ebd. S. 74

²ebd. S.132

³H. Bennent-Vahle: Moralthoretische Fragen und Geschlechterproblematik, 1991, S. 47

Hierarchien. Es entsteht der Wunsch, allein an der Spitze zu sein. Für Frauen entsteht der Wunsch, im Mittelpunkt des Beziehungsnetzes zu leben.

Chodorow lehnt die Betonung Freuds auf den biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtern und die Fokussierung auf pro-ödipale Phase ab. Sie argumentiert, das erste Identifikationserlebnis für weibliche und männliche Babys sei durch ihre Eltern geprägt. Die Bezugsperson ist in unserer Gesellschaft normalerweise die Mutter. Chodorow ist davon überzeugt, dass Frauen flexibler sind als Männer und ihre Identität sich immer weiter entwickelt. Die Frauen definieren sich durch Bindung und Beziehung, die Männer durch Individualität und Trennung. Chodorow unterscheidet zwischen zwei Erfahrungen des Selbst. Die Männlichkeit wurzle in Objektivität und basiere auf einer Trennung zwischen dem Selbst und anderen. Die Weiblichkeit dagegen basiere auf der Verbindung zwischen Selbst und anderen und erlaube das Gefühl, beeinflusst zu werden.¹

Der Konflikt zwischen dem Selbst und den anderen, zwischen Mitgefühl und Autonomie, zwischen Tugend und Macht ist aus der Sicht Gilligans (1991) das zentrale Problem der Frauen.

Frauen erleben Identität und Intimität eher als ein Nebeneinander, Männer erführen die beiden Aspekte nacheinander. Nach Gilligan (1991) sichert für Männer Macht und Trennung die eigene Identität, die durch Arbeit erzielt wurde. In der Selbstdarstellung von Frauen trat immer wieder deutlich hervor, dass Identität im Kontext von Beziehungen definiert werde. Weibliche Identität werde geprägt durch Beziehungen, Bindung, Fürsorglichkeit, Zuwendung, Anteilnahme und Verantwortung für andere. Diese bilden für Frauen relevante Persönlichkeitsmerkmale.

3. Vorstellung des Modells "weibliche Identität"

In neueren Forschungsarbeiten wird nicht mehr davon ausgegangen, dass es wie in der Biologie definiert zwei Geschlechter gibt. Vielmehr wird gefragt, wie die Menschen in alltäglichen Interaktionen Geschlecht herstellen und dazu beitragen, Geschlechterdifferenzen zu produzieren und zu reproduzieren. Carol Hagemann-White

¹ vgl. Byers, Jackue: Gazes, Voices, Power

(1984, 1988) hat wiederholt darauf hingewiesen, dass es sich bei scheinbar biologischen Geschlechterunterschieden um kulturelle Konstruktionen handele.

Da das Augenmerk dieser Arbeit sich auf die weibliche Identität richtet, entwickle ich ein Modell, in dem weibliche Identität mit soziologischen und psychologischen Ansätzen behandelt wird. Die Elemente, die zum Aufbau der Identität notwendig sind, befinden sich innerhalb von vier Innenzirkeln - nämlich Zeit, Person, Lebensraum und Gesellschaft; allgemeine Elemente, die auf die Struktur der Identität wirken.

Diese vier Elemente haben gegenseitige Wirkung aufeinander und stehen in einer dialektischen Beziehung zueinander. Sie sind selbst bewegte Einzelphänomene, die sich andauernd ändern und entwickeln. Dieser Identitätsbegriff schlägt eine Brücke zwischen Soziologie "Kultur, Gesellschaft, Schichten und Lebensraum" und Psychologie "Kindheit, Vorgeschichte, Überzeugungen und persönliche Merkmale".

Zur theoretischen Erklärung des Geschlechterverhältnisses wird hier nach Knapp und Schmidt beschrieben: Frauen unterliegen zwei Herrschaftsformen: Einer patriarchalischen und einer gesellschaftlichen, die allein in der "Männerwirtschaft"

Das Modell der „weiblichen Identität“

Für die Entwicklung dieses Modells für „Weibliche Identität“ habe ich verschiedene Ansätze von unterschiedlichen Theoretikern benutzt.

Nach Erikson soll der Identitätsbegriff eine Brücke zwischen Soziologie und Psychologie schlagen.

Identität und Rollentheorie bei Lothar Krappmann:

Unsere Fähigkeiten führen zu einer gelungenen Balance der Identität.

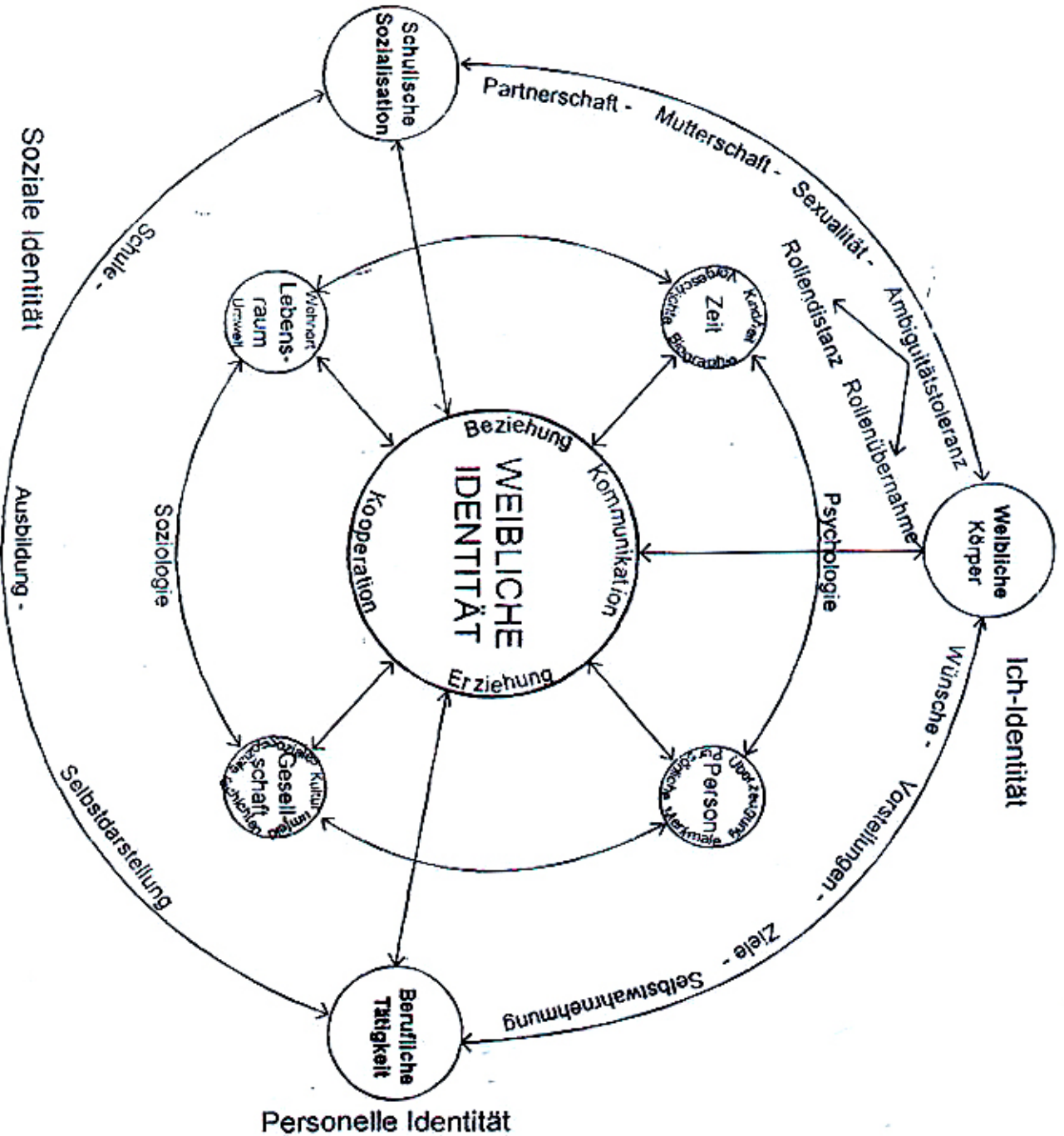
Rollendistanz - Empathie - Ambiguitätstoleranz - Identitätsdarstellung.

Ich-Identität nach Mead:

„Ich“ die Reaktion des Organismus auf die Haltungen anderer

„ICH“: Die Vorstellung von der Wahrnehmung der eigenen Person durch andere.

Die gelungenen Aspekte der beiden mündel nach Mead in die „Ich-Identität“.



nicht aufgeht. Frauengeschichte ist linear und doch voller Ungleichzeitigkeiten, denn es herrscht ein Nebeneinander von Akzeptanz und Frauenunterdrückung. Dies erfordert es, unterschiedliche Herrschaftsformen auseinander zu halten, um diese in ihren Frauen diskriminierenden Auswirkung und zugleich in ihrer gegenseitigen Bezogenheit analysieren zu können.

Nach Knapp (1990) ist Geschlecht ein normativ-kulturelles Phänomen, denn die soziale Realität ist geschlechtlich differenziert und darin wiederum hierarchisiert. Die Geschlechtszugehörigkeit bestimmt damit über die unterschiedliche Zuordnung und Bewertung von Erfahrungsorten und Praxisfeldern. Der Widerspruch der weiblichen Vergesellschaftung entsteht vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Gesamtzusammenhanges. Widersprüchliche Vergesellschaftung von Frauen meint die Aneignung von zweifachen, zum Teil widersprüchlichen Normen und Anforderungen vor dem Hintergrund der binären Trennung von Erwerbs- und Privatsphäre und dem Fortbestand der gängigen geschlechtlichen Arbeitsteilung.

Mädchen und junge Frauen erfahren schon mit ihrer Geburt die Existenz einer zweigeteilten hierarchischen Welt, und sie erleben früh, dass in der Regel Frauen für die minderbewertete, weil gesellschaftlich kaum anerkannte Privatsphäre zuständig sind. Die aktuelle Gesellschaft, in der sie leben, bietet ihnen ein Entweder Oder, nämlich Frauen oder Männer (als Geschlechts-) Vorbilder. Insbesondere in der Pubertät werden Geschlechtsbilder und -zuschreibungen in manifester Form an junge Frauen und Mädchen herangetragen.

Für die Wirklichkeitskonstruktion ist die Zugehörigkeit zu einer Kultur sehr wichtig, denn dieses kollektive Wissen prägt die Muster und Möglichkeiten für Wahrnehmen, Denken, Fühlen, Handeln und kommunizieren. Kognitive Wirklichkeit kann nicht nur unter spezifischen sozialen Bedingungen entwickelt werden, sondern es bedarf auch ständiger Interaktion.¹

Die Außenzirkel - d.h. schulische Sozialisation, weiblicher Körper und berufliche Tätigkeiten - artikulieren sich und bilden die weibliche Identität. Die Mutterschaft ist als Hauptelement ausgeschlossen, weil es manche Frauen gibt, die nicht Mutter werden wollen oder können.

¹vgl. Merten, Klaus/Schmidt, Konstruktivismus in der Medienforschung: Konzepte, Kritik, Konsequenzen, 1994

3.1 Der Körper, die Sexualität und weibliche Identität

Die Körperidentität oder das Körperbild setzen sich zusammen aus Bereichen wie Körperbewusstsein und KörperEinstellung. Das Körperbewusstsein wird definiert als Bewusstseinzustand, in dem die Aufmerksamkeit auf das Wahrnehmen und Erleben des Körpers und des Selbst durch den Körper erfolgt. KörperEinstellung kann bezeichnet werden als *„die Gesamtheit der auf den eigenen Körper, insbesondere auf dessen Aussehen gerichteten Einstellungen, speziell die (Un-) Zufriedenheit mit dem eigenen Körper“*¹.

Für Mädchen und Frauen zeigen sich in den beiden Bereichen KörperEinstellungen und Körperbewusstsein Schwierigkeiten. Raumeinnehmendes oder aggressives Verhalten wird Mädchen durch Erziehung eher abgesprochen. Nach Bilden (1991) wird der männliche Körper grobmotorisch und bewegungsintensiv sozialisiert, der weibliche Körper eher feinmotorisch und ästhetisch-attraktivitätsfördernd.

Die Einschätzung des eigenen Körpers entsteht oft über Erlebnisse mit Männern. Erst durch die männlichen Wertschätzung des Körpers kann die eigene Weiblichkeit bestätigt werden. Auch die Schönheitsideal der schlanken Frau mit langen Beinen, die durch Medien ununterbrochen propagiert wird, veranlasst viele Frauen, sich diesem Ideal zu verschreiben und die eigene Körperlichkeit abzulehnen. Die Akzeptanz der eigenen Körperlichkeit erfolgt daher bei Frauen nicht selten über Fremdbeurteilung und auch Fremdbestimmung.

Der weibliche Körper ist gefangen in von außen an ihn gestellte Erwartungen. Frauen haben im Laufe der Geschichte die Selbstbestimmung über ihren Körper, ihre Kleidung und ihr Bewegungsverhalten verloren.¹

Die Verhaltenserwartungen sind widersprüchlich: die Frau soll einerseits sexuell attraktiv, aber auch zurückhaltend und „anständig“ sein. Dies kann zu inneren Konflikten führen, die Zweifel an der eigenen Persönlichkeit, Angst vor Ablehnung bis zu einem Bruch im Selbstwertgefühl zur Folge haben. Fress- und Magersucht sind Ausdruck dieser ungelösten Widersprüche.

¹vgl. J. Bielefeld (Hrsg.): Körpererfahrung, Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens, 1986, S. 11

Sexualität ist entweder kulturell konstruiert und veränderbar oder biologisch determiniert und festgesetzt. Auf das hiermit verbundene Missverständnis hat u.a. Linda Nicholson 1994 hingewiesen. Diese gegensätzlichen Positionen lassen sich nicht gegeneinander ausspielen, indem wir uns für die eine oder die andere Seite entscheiden. So wurde dem biologischen Geschlecht (sex) das Geschlecht im Sinn von Gattung (gender) gegenübergestellt. Durch diese Trennung sollte die Aufmerksamkeit auf die sozial-kulturelle Konstruktion von Sexualität gelenkt werden. Sie wandelte sich gegen die Überzeugung, dass zwischen damals "natürlichem Geschlecht" (sex) und den Frauen und Männern zugeschriebenen gesellschaftlichen Geschlechterrollen ein linearer, kausaler Zusammenhang besteht. Gender ist nicht gleichzusetzen mit dem natürlichem Geschlecht. Vielmehr handelt es sich um die Repräsentation einer Beziehung, die auf dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft fundiert und auf konzeptionellen Geschlechterkonstruktionen aufbaut.²

3.2 Der Sozialisierungsprozess im Schulsystem

Obwohl Mädchen bessere Schulleistungen erzielen, erwerben sie im Laufe ihrer Schulzeit weniger Selbstvertrauen als ihre männlichen Mitschüler. Erfolge werden bei Mädchen häufig auf Ordnung, Sauberkeit und Fleiß zurückgeführt und nicht auf intellektuelle Leistungen wie der Erfolg von Knaben.³ Mädchen stehen in der Schule wenig gleichgeschlechtliche Vorbilder zur Verfügung. Es wird ein traditionell stereotypes Rollenbild der Geschlechter vermittelt. Dieses wird deutlich in Analysen von Unterrichtsmaterialien. Gezeigt werden sie in Bezug zu männlichen Personen als Mutter, Frau, Tochter, Schwester, allenfalls noch in der beruflichen Funktion als Lehrerin. Die Lehrmaterialien, so kann generell zusammengefasst werden, erlauben Schülerinnen keine Identifizierung mit den sozialen, ökonomischen, historischen und kulturellen Leistungen von Frauen; sie vermitteln ihnen eine Vorstellung von Frauen, die der herrschenden Geschlechterpolarität entspricht.¹ Mädchen wird weniger Aufmerksamkeit geschenkt als Knaben,

¹vgl. Brückner, Jutta, 1983

²vgl. Hof, Renate: Genus, Entwicklung der Gender Studies, 1995

³vgl. Horst-Kemper 1990;

Knaben erhalten häufiger Feedbacks, sie werden mehr gelobt und getadelt. Unaufgefordert melden sich Knaben im Unterricht viel häufiger, sie stören den Unterricht, sie unterbrechen die Mädchen und nehmen insgesamt einen größeren Bewegungsraum ein. Auch Gewalt gegen Mädchen ist nicht mehr ein Tabuthema der Schule. Untersuchungen zu Interaktionen in der Schule zeigen, dass Knaben das Unterrichtsgeschehen dominieren.²

Im Schulsystem werden Mädchen und Junge unterschiedlich behandelt, obwohl das Schulsystem für beide gleich zu sein scheint. Mehrere Untersuchungen zeigen, dass z.B. in Schulbüchern besonders für die Grundschule Frauen als Hausfrau oder als Berufstätige nur in bestimmten Bereichen wie in medizinisch-assistierenden oder pädagogischen Berufen auftauchen. Schülerinnen identifizieren sich also von Anfang an mit einer bestimmten Rolle, die sie in der Zukunft übernehmen werden. Im Jahre 1994 betrug die Anzahl der Studentinnen im Iran 30%. In manchen Studiengängen, wie z.B. Medizin mit 45%, sind Frauen stärker vertreten. Iranische Studentinnen waren in technischen und ingenieurwissenschaftlichen Fächern nur mit 5% sowie in Agrarwissenschaften mit 4% präsent.³

Zudem werden Mädchen weniger von Seiten der Eltern in ihrer Bildung gefördert als Jungen, denn die Gesellschaft ist der Meinung, dass Männer ihre Familien ernähren müssen. Aus diesem Grund fördern die Familien die Bildung der Jungen und nehmen diese ernster. Außerdem spielt die Schulpolitik der Regierung auch eine wichtige Rolle. Beispielweise liegt zur Zeit der Anteil der Frauen in der Ärzteschaft im Iran bei 33%⁴, denn nach dem islamischen Gesetz sollen Frauen und Männer geschlechtsgetrennt behandelt werden. Die Konsequenz ist die Förderung der Frauen in der Schulmedizin.

¹ vgl. Metz-Göckel & Nyssen, 1990

² vgl. Enders-Drägässer & Fuchs 1988; Metz-Göckel 1990

³ vgl. Wahedi, Haleh: Frau, Wissenschaft und Technologie, In: Entwicklungskultur, Nr. 28, 1998

⁴ vgl. Stern Nr. 24, 07.06.2001

3.3 Berufliche Tätigkeiten

Berufe verfügen über die *„zentralen Definitionsräume von Identität, und zwar sowohl vom Inhaltlichen als auch von ihrer formalen Struktur“*¹ Die Frau verwirklicht sich durch ihre Arbeit. Das ist die inhaltliche Bedeutung des Berufs für sie. Die Gesellschaft nimmt die berufstätige Frau ernst. Von daher ist die formale Struktur der Arbeit für die Identität der Frau wichtig.

Die meisten Berufe sind nach wie vor nicht für beide Geschlechter gleich zugänglich. Beispielweise befinden sich 84% der erwerbstätigen iranischen Frauen in den Sektoren Bildungs- und Erziehungsarbeit und Gesundheitswesen.

Frauen pflegen in ihrer Arbeit Kontakte zu Menschen. Sie helfen anderen Menschen, was auch wieder auf Orientierung an die bekannte familiäre Reproduktionsarbeit zurückgeführt werden kann. Frauen opfern sich für Ihre Eltern, ihren Ehemann und ihre Kinder. Für Mädchen ergibt sich eine doppelte Vorbereitung des Lebens auf den Beruf und auf die Familie. Frauen entscheiden sich für die sozialen Berufe, für die Gesundheits- und Büroberufe aufgrund deren *„Hausarbeitserfahrungen“*. Diese Berufe sind ihrerseits größtenteils als Semi-Professionen organisiert und rufen bei Frauen ein spezifisch entwickeltes Fähigkeitsspektrum ab, das sich im Umgang mit diffusen und personenzentrierten Ansprüchen bewährt und auszeichnet.²

Zudem ist das Angebot an Berufsausbildungen für Mädchen viel geringer. Nach Metz-Göckel (1990) konzentrieren sich Mädchen bei der Berufswahl eher auf Berufe, die frauentypisch sind. Die Forschung von Brendel (1997) bestätigt die in der geschlechtsspezifischen Sozialforschung herausgearbeitete Bedeutung der mütterlichen Erwerbsarbeit und führen sie weiter: Insbesondere die Art der mütterlichen Erwerbsarbeit von denjenigen Müttern scheint erkennbare Auswirkungen auf ihre Töchter zu haben, die einer regelmäßigen und zugleich qualifizierten Erwerbsarbeit nachgehen. Das Ergebnis verweist darauf, dass weniger der Inhalt, jedoch die Art und Definition der Erwerbsarbeit durch die Mütter für die Töchter und deren Lebensentwurf von Bedeutung ist.³ Das mütterliche Leben scheint also als Modell verwendet, eine

¹vgl. Gildemeister und Robert, 1987, S. 71

²vgl. Metz-Göckel & Nyssen, 1990, S.128

³vgl. Brendel, Sabine: Bildungsbiographien und Lebensentwürfe von jungen Frauen, 1997, S. 330

nicht unwichtige Rolle hinsichtlich der Lebensentwürfe zu spielen, was ein positiver Verweis auf die soziale Lerntheorie ist. Das mütterliche Leben kann dabei als Vor- oder Gegenbild dienen, an dem sich die Tochter orientiert und/oder abarbeitet. Hausarbeit gilt in diesem Modell auch als eine berufliche Tätigkeit, obwohl sie nicht als eine verdienstvolle Arbeit von der Gesellschaft anerkannt ist.

Es genügt nicht, nur die Darstellung von Frauen zu untersuchen, gar nach positiven Vorbildern Ausschau zu halten, sondern es geht darum, versteckte Hinweise auf unsere Theorien zu entdecken. Wenn es stimmt, dass weibliche Arbeit, analog zur kapitalistischen Ethik, die Reproduktion von Arbeitskraft in der Familie im weitesten Sinne fundamentaler Bestandteil zur Reproduktion der gesamten Gesellschaft ist, dann müssen wir annehmen, dass sich die objektive, gesellschaftliche Wichtigkeit der weiblichen Arbeit auch in die Familie hinein vermittelt wird.¹

Obwohl 49% der Bevölkerung im Iran Frauen sind, betrug die Anzahl der berufstätigen Frauen im Jahre 1994 nur 14%.¹ Bei den staatlichen Angestellten waren 43,8% im Bildungssystem (als Lehrerin) und 40% im Gesundheitswesen (als Ärztinnen oder Krankenschwestern) tätig. Nur eine kleine Anzahl war im technischen Bereich aktiv.

3,8% der Professuren im Iran sind von Frauen besetzt. Diese geringe Anzahl zeigt, dass die Frauen, wenn sie überhaupt berufstätig sind, in bestimmten Berufsgruppen arbeiten, die zum einen der traditionellen Rolle der Frau entsprechen, zum anderen eine Antwort auf die islamische Ideologie sind, denn das Regime fördert die Geschlechtertrennung im Gesundheitswesen und im Bildungssystem. Aus diesem Grund braucht es weibliche Arbeitskräfte, um ihre Ideologie durchzusetzen.

3.4 Die Mutterschaft und der Kinderwunsch

Kinder nein, Kinder ja. Bei beiden Wünschen geht es um die Selbstverwirklichung der Frau, einmal durch den Ausstieg aus dem patriarchalischen Rollenverhalten, das andere Mal durch die Verwirklichung von spezifisch weiblichen Fähigkeiten. Es

¹vgl. Koch, Gertrud: Was ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmkritik?

geht um eine eigentliche Identitätsformation. Mütter müssen auf eine aktive Lebensplanung verzichten, in der die eigene Person im Mittelpunkt steht. Trotz aller Veränderungen in den letzten 50 Jahren bezüglich der Bildung und Berufstätigkeit der Frau hat die Familie immer noch höchste Priorität im Leben der Frauen. Nach Beck-Gernsheim wird das Leitbild vom Beruf vom Leitbild der Familie überschattet. Die Familie wird als der für die Frau zentrale Lebenswert schlechthin dargestellt; alle anderen Ziele und Werte, auch die des Berufs, stehen dahinter zurück.²

In der Frauenforschung wird das Konzept der doppelten Vergesellschaftung (Becker-Schmidt 1987) diskutiert, was mit den beiden objektiven Strukturkategorien der modernen Gesellschaft korreliert: Frauen werden in ihrer doppelten Funktion in die Gesellschaft hineinsozialisiert: Einmal als erwerbstätige Frau in ihrer Funktion als "Ware Arbeitskraft" und zum anderen in ihrer spezifischen Vergesellschaftung, die auf ihrer Fortpflanzungs- und Reproduktionsfähigkeit beruht. Dieses theoretische Konzept der "doppelten Vergesellschaftung" kann inzwischen als Grundkonsens in der Frauenforschung verstanden werden.

In der Erwerbsphäre sind Frauen über Lohn gleich und ungleich zugleich gestellt, denn die Ware Arbeitskraft von Frauen ist immer überschattet von ihrem Gebärvermögen.

Der Konstitutionsprozess von (weiblicher) Subjektivität verläuft nach Becker-Schmidt (1987) in einer Dopplung. Zum einen in der Orientierung auf den Erwerb von auf dem Arbeitsmarkt verwertbaren Qualifikationen (wie z. B. Zuverlässigkeit, Pünktlichkeit), zum anderen auf die Entwicklung von Fähigkeiten und Bereitschaft, Mutter zu werden und die damit verbundenen Anforderungen und Pflichten als selbstverständlich zu übernehmen. Dabei wird in der Sozialisation vermittelt, dass Weiblichkeit untrennbar mit Mutterschaft verknüpft ist und die weiblichen Individuen dies in ihrer Subjektentwicklung an ihre Geschlechtsidentität binden.

In dem von mir hier entwickelten Modell "weibliche Identität" (siehe Diagramm), ist die Mutterschaft nicht untrennbar mit der weiblichen Identität verknüpft. Denn es gibt Frauen, die nicht schwanger werden können, oder sich bewusst für Kinderlosigkeit entschieden haben.

¹vgl. Wahedi, Haleh: Frau, Wissenschaft und Technologie, In: Entwicklungskultur, Nr. 28, 1998

²vgl. Beck-Gernsheim: Der geschlechtsspezifische Arbeitsmarkt, 1981

Nach diesem Modell wird die Bildung der weiblichen Identität durch unterschiedliche Faktoren wie der weibliche Körper, familiäre und später schulische Sozialisation, aber auch durch die Entscheidung für oder gegen Mutterschaft geprägt.

Bei der Analyse der Filme werden diese Faktoren und ihr Einfluss auf die jeweilige Persönlichkeit der Protagonistinnen untersucht.

4. Identität der Frau aus Sicht des Islam

Da heutzutage oft der Begriff Moderne und Tradition in Zusammenhang mit der Stellung der Frau im Islam verwendet wird, ist die Definition der Moderne notwendig. Der amerikanische Wissenschaftler Bernard Lewis definiert sie in seinem Artikel „The West and the Middel East“.

In jeder Ära der Menschheitsgeschichte bedeutete Moderne oder ein gleichbedeutender Begriff, die Charakteristika, die Normen und die Standards der dominanten und expandierenden Zivilisation. Jede beherrschende Zivilisation besaß in ihrer Blütezeit ihre jeweils eigene Moderne. Und der Einfluss strahlte weit über die Grenzen des eigenen Herrschaftsgebiets hinaus. Deshalb ist heutzutage - und bis auf weiteres - die herrschende Kultur im Westen, und deshalb definieren westliche Standards die Moderne.¹

Mit anderen Worten, Bernhard Lewis betont die zwei wichtigsten Aspekte der westlichen Moderne: ihre Wissenschaft und Technologie, Handel und Bankwesen einerseits, sowie ihre Vorherrschaft über nicht-westliche Kulturen und Zivilisationen andererseits. Einige andere westliche Akademiker wie Huntington haben solche Gesichtspunkte wie Demokratie, Menschenrechte, Freiheit des Individuums, Gleichheit der Geschlechter als Kriterien für die Modernität herangezogen.

Modernität ist keine Ablehnung aller Tradition. Aber sie übt eine radikale Kritik an der Tradition, die sie als Ideologie einsetzt. Diese Kritik an einer Tradition, die als Vorbild für das Verhalten der Menschen fungiert, wird von einigen Soziologen wie

¹vgl. Lewis, Bernhard: The West and the Middel East, Foreign Affairs 1977. In: Islam in Asien, von Klaus H. Schreiner, 2001

Darwischpour als Kriterium für die Modernität definiert.¹ Der Begriff Modernität hängt eng mit der Individualität des Menschen zusammen. Eine moderne Person sollte anstatt Nachahmung der Tradition versuchen, ihren individuellen Lebensstil zu entwickeln; ein Sachverhalt, der es ihr erst ermöglicht, zum handelnden Subjekt zu werden.²

Der Islam war wie andere Religionen auch das Ergebnis eines fundamentalen sozialen und ökonomischen Wandels in der arabischen Gesellschaft.

Asghar Ali Engineer gehört zu den Wissenschaftlern, die der Meinung sind, dass die Frau im Islam eine gute gesellschaftliche Stellung inne hat. Er begründet: „Wenn wir uns an die islamischen Ideale halten und nicht an die Praxis in den muslimischen Gesellschaften, so steht der Islam für die Gleichberechtigung der Geschlechter. Die Aussagen des Koran zu diesem Problem sind im Vergleich zu den Standards jener Zeit ziemlich revolutionär. Besonders wichtig ist, dass der Islam die Frau als ein Rechtssubjekt mit definierten Rechten im Hinblick auf Heirat, Scheidung, Erbschaft, Unterhalt, Eigentum etc. ansah. Aber die konservativen Ulama, die islamischen Gelehrten bei den Sunniten, interpretierten unter dem Einfluss ihrer eigenen Gesellschaft und vielfach mit Hilfe von erfundenen Hadithen, Überlieferungen des Propheten, den Koran in einer Weise, dass sie die Frauen ihrer ureigenen Rechte beraubten, die ihnen ursprünglich in ganz unzweideutiger Weise durch das Heilige Buch zugesprochen worden waren. Kein anderes Rechtssystem hatte den Frauen bis zu diesem Zeitpunkt den Status einer juristischen Individualität verschafft, nicht einmal das römische Recht, das in der vor-islamischen Zeit das modernste Rechtssystem war.“³

4.1 Islam und Sexualität

Die islamischen Wissenschaftler sind im Gegensatz zu den säkularen Intellektuellen der Auffassung, dass Frauen im Islam über eine gute Stellung verfügen. Die schwedische Feministin Rita Liljeström ist der Ansicht, dass bezüglich Geschlecht und Sexualität ein großer Unterschied zwischen Christentum

¹vgl. Darwischpour

²vgl. Bernstein, Rj: Habemas and Modernity, 1985, Cambrid Mass.

³vgl. Engineer, Asghar Ali: Islam und Moderne. In: Islam in Asien von Klaus H. Schreiner, 2001, Bad Honnef, S.

und Islam besteht. Während im Christentum die Sexualität abgelehnt und als animalische Triebhandlung angesehen wird, hat der Islam eine grundlegend andere Haltung zur Sexualität, indem er sie nicht negativ bewertet. Dafür soll aber die weibliche Sexualität, die als gefährlich und unberechenbar angesehen wird, unter die Kontrolle der Männer gestellt werden muss.¹

Die Frau wird im Islam nicht als die biologisch schwächere angesehen, sondern sie gilt als so kräftig und gefährlich, dass diese sexuelle Kraft unbedingt gezügelt werden.²

Unter anderem liegt hierin auch die Ursache dafür, dass die Männer vier Frauen heiraten dürfen und die Frau sich verschleiern soll. Die Trennung der Geschlechter und die Verschleierung sind Instrumente zur Kontrolle der Frauen.

Viele islamische Gelehrte wie z.B. Morteza Motahari sind der Auffassung, dass die Frau das Symbol von Verlockung und Verführung ist und mit ihrer Sexualität den Glauben des Mannes gefährdet. Mit dieser Argumentation muss das Verhalten und Aussehen der Frau kontrolliert werden und alles, was mit weiblicher Sexualität zusammenhängt, soll nicht öffentlich gezeigt wird. Daher stellt der Islam mehr als jede andere Religion die Männer über die Frauen und fordert die Trennung zwischen Frauen und Männern im öffentlichen Leben, den Schleier für Frauen und die Kontrolle über Frauen.

Manche islamische Forscher sind der Meinung, dass die untere Stellung der Frau gegenüber dem Mann, die Pflicht den Schleier zu tragen und die Geschlechtertrennung in der Sure Licht, Verse 33, 34 und 53 und in der Sure Partei deutlich klar wird.³

Die Auslegung des Islams und seiner Gesetze waren in jedem Land unterschiedlich und bis in die heutige Zeit abhängig von der jeweiligen geschichtlichen, kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Situation des Landes. Aus diesem Grund beobachten wir unterschiedliche islamische Gesetze in den vielen verschiedenen islamischen Ländern. Der Iran ist das einzige Land, in dem 90% der Bevölkerung Schiiten sind. Erst der strukturelle Wandel der 70er Jahre gab der Reislamisierungsbewegung die

¹vgl. Liljeström, Rita. In Darwischpour

²vgl. Memessi, Fatima: Beyond the veil, 1975, New York

³vgl. Darwischpour, Mehrdad. S. 83-86

Möglichkeit, ein weites Netz von Anhängern zu knüpfen. In der sunnitischen Welt entwickelten sich diese Bewegungen im Wesentlichen nach dem Muster der Organisation der Muslimischen Brüder. In der schiitischen Welt hingegen verdankt die islamische Revolution im Iran ihren Machtergreifung in erster Linie der von Ayatollah Khomeini verkörperten Tradition. Gilles Kepel ist der Ansicht, dass beide Varianten eine Strategie der Reislamisierung von oben verfechten, die sich als vorrangiges Ziel die Eroberung der politischen Macht als Mittel zur Errichtung eines Islamischen Staates setzt.¹

Durch die Anwendung der Scharia, der aus den heiligen Schriften des Islam - Koran und Sunna (Überlieferung der Aussprüche und Handlungen des Propheten Mohammad) - abgeleiteten Gesetzes, soll dieser neue Staat dann die Umwandlungen des soziales Gefüges vorantreiben. Doch die eingeschlagenen Wege zu diesem Ziel sind vielfältig. Nur die schiitische Variante hat es geschafft, die politische Machtergreifung herbei zu führen, während keiner der Reislamisierungsbewegungen der sunnitischen Welt tatsächlich die Machtübernahme gelang.

4.2 Die Stellung der Frau im Islam

Koran und Sunna sind die beiden Hauptquellen des islamischen Rechts, jedenfalls für die Sunniten. Die Schiiten akzeptierten nur solche Überlieferungen, die von Mohammads Vetter und Schwiegersohn Ali und seinen Nachkommen überliefert wurden.

Der Koran hält an der herrschenden Vorstellung von der prinzipiellen Überlegenheit des Mannes über die Frau fest. Deutlich wird das in einigen Koranversen:

Die Frauen haben dasselbe zu beanspruchen, wozu sie verpflichtet sind, in rechtlicher Weise. Und die Männer stehen eine Stufe über ihnen. (Sure 2: Vers 228)

Die Männer stehen über den Frauen, weil Gott sie ausgezeichnet hat, und wegen der Ausgaben, die sie von ihren Vermögen gemacht haben. Und die

¹Kepel, Gilles: Der Prophet und der Pharao, 1995, S.10

rechtschaffenen Frauen sind (Gott) demütig ergeben und geben Acht auf das, was verborgen ist, weil Gott Acht gibt. Und wenn ihr fürchtet, dass Frauen sich auflehnen, dann vermahnt sie, meidet sie im Ehebett und schlägt sie! Wenn sie euch gehorchen, dann unternehmet nichts gegen sie ! (4:34/38)

Hier wird also deutlich die Priorität des Mannes auch durch wirtschaftliche Überlegenheit begründet, und diese hat er nicht nur damals auf der arabischen Halbinsel besessen, sondern er besitzt sie in vielen Ländern dieser Erde bis in die Gegenwart.¹

4.3 Schleier im Islam

In Sure 31, in den Versen 24 und 33, ist nicht ausdrücklich von einer Verschleierung, sondern nur von einer gewissen Verhüllung die Rede. Hier wird davon ausgegangen, dass gewisse Stellen des Körpers ohnehin sichtbar sind. Gegner der Verschleierung haben auch darauf hingewiesen, dass während der Pilgerfahrt nach Mekka, einer der „Säulen“ des islamischen Glaubens, im Zustand des sogenannten Ichrām, Männer und Frauen gehalten sind, Gesicht und Hände zu entblößen.²

Auch in anderen Ländern, die von den Muslimen erobert wurden, etwa in Persien, gab es den Schleier schon vorher. Im alten Orient, bei den Assyrern und Babyloniern, kennzeichnete der Schleier Standesunterschiede: Es war das Recht der freien Frau, ihn zu tragen.

Wiebke Walther ist der Meinung, dass die Sitte, den Schleier zu tragen, schnell zur gesellschaftlichen Norm wurde. Dies geschah in den oberen Schichten der Gesellschaft schneller als zum Beispiel bei der Landbevölkerung, wie bei den Beduinen, und überall da, wo Frauen schwere körperliche Arbeit leisten mussten, war der Schleier eher hinderlich.

Im Iran wurde der Schleier besonders in den letzten Jahrzehnten zum Politikum. Der Schah Reza hatte den Schleier im Jahre 1938 verboten. Kurz nach der Machtergreifung der islamischen Regierung sagte Khomeini vor einer Frauengruppe in einem Vortrag: „Frauen können berufstätig sein, aber sie müssen

¹Walther, Wiebke: Die Frau im Islam, 1980, S.23

² vgl. Walther

den islamischen Schleier tragen.“¹ Diese Aussage löste am 8. März 1979 eine heftige Demonstration der Frauen auf der Straße aus. Diese Frauen waren die erste Gruppe, die gegen die islamische Regierung protestierte. Der erzwungene Schleier war eigentlich eine Siegeserklärung der islamischen Regierung und das Ende der Vereinigung zwischen dem Regime und der säkularen Kräfte. Trotz des Frauenprotests wurde der obligatorische Schleier nicht nur am Arbeitsplatz, sondern auch auf der Straße vorgeschrieben.

Dennoch war die Schleierfrage nicht gelöst. Jeden Tag wurden die Frauen wegen unzureichender Verschleierung, oder weil sie geschminkt waren, verhaftet, gepeitscht und bestraft. Sogar sieben Jahre nach der Machtergreifung erklärte Der Vorsitzende des islamischen Parlaments, dass diejenigen, die den Schleier nicht richtig verwendeten ein Angriff auf das System und somit ein politisches Problem bedeuteten, auf das man entsprechend politisch reagieren würde.¹

Die Erfahrungen der letzten Jahre der Regierung in punkto Schleierfrage beweisen, dass das Regime versucht, den Schleier politisch zu instrumentalisieren.

4.4 Die Ehe und Scheidung

Es gibt zwei wichtige Eigenschaften des Islams, die einen besonderen Einfluss auf die islamischen Gesetze bezüglich Ehe und Scheidung einnehmen:

1. Im Islam ist nicht nur die Beziehung zwischen Gott und dem Menschen genau definiert, sondern auch die Beziehung zwischen den Menschen untereinander, ihre Rechte und ihre Aufgaben werden detailliert beschrieben.
2. Anders als im neueren Christentum gibt es keine Trennung zwischen Staat und Religion im Islam.

Aus diesem Grund sind die bürgerliche Gesetzte in den islamischen Ländern unter starkem Einfluss der islamischen Gesetze. Die islamischen Gesetze (zum Beispiel bezüglich Heirat, Scheidung, der Rechte der Frau) entstehen aus dem Koran, den

¹Schafigh, Schahla: Frauen und politischer Islam, 2000, S.66

Traditionen, den Überlieferungen und Legenden des Propheten Mohammad zum islamischen Recht.

Die Ehe wird im Islam sowohl im Koran (24:32) als auch in der Sunna den Gläubigen empfohlen, aber sie ist kein Sakrament wie in der katholischen Kirche.

Die Heiratsalter ist nach den islamischen Vorschriften bereits die Zeitspanne der Pubertät. Einige islamische Gelehrte begründen dieses Gesetz damit, dass es die Bejahung früher sexueller Erfahrungen widerspiegelt, da der Islam keine grundsätzlich negative Ansicht zu sexuellen Beziehung hat. Während nach der Revolution bereits neunjährige Mädchen im Iran heiraten konnten, sind unter dem Druck der bürgerlichen Gesetze das Heiratsalter in Marokko, Syrien und Irak jeweils auf 15, 17 bzw. 18 Jahre gestiegen. Während in manchen Ländern sexuelle Beziehungen mit kleinen Mädchen als Vergewaltigung angesehen und bestraft werden, kann ein Mädchen nach dem islamischen Gesetze sogar vor der Pubertät mit der Erlaubnis des Vaters heiraten. Der sexuelle Verkehr mit ihr ist aber vor der Pubertät verboten.¹

Der Koran setzt sich hauptsächlich mit dem Thema Scheidung in den Versen 20, 24 und 65 der Sure Frauen auseinander. Das Recht auf Scheidung liegt nicht nur in der Hand des Mannes, sondern der Mann kann sich von seiner Ehefrau ohne deren Willen scheiden lassen.

Zu allen oben genannten Punkten gibt es verschiedene Meinungen innerhalb der unterschiedlichen islamischen Strömungen und unter den islamischen Gelehrten. Die wichtigsten Unterschiede konzentrieren sich auf die drei Bereiche Polygamie, Sieghe (vorübergehende Heirat) und das Recht der Frau auf Scheidung.

Der Koranvers, aus dem man jahrhundertlang und zum Teil bis in die Gegenwart das Recht des Mannes auf eine polygame Ehe ableitet, lautet:

„Und wenn ihr fürchtet, in Sachen der Waisen nicht recht zu tun, dann heiratet, was euch an Frauen gut ansteht, (ein jeder) zwei drei oder vier. Wenn ihr aber fürchtet, (so viel) nicht gerecht zu behandeln, dann (nur) eine, oder was ihr (an Sklavinnen) besitzt! So könnt ihr an ehesten vermeiden, Unrecht zu tun.“ (4:3)

Zu den Pflichten des Mannes in der Ehe gehörte es, seiner Frau beziehungsweise seinen Frauen Unterkunft, Nahrung und Kleidung zu geben. Wenn sie Bedienung

¹e.b.d.

gewohnt ist, muss er ihr einen Diener stellen. Es gibt in der islamischen Ehe auch keine Gütergemeinschaft zwischen Frau und Mann. Die Frau kann also über ihr Eigentum frei verfügen und hat in dieser Hinsicht eine wesentlich günstigere Position als die Europäerin sie jahrhundertlang gehabt hat, und als sie etwa das BGB in der Bundesrepublik noch bis 1958 vorsah. Zu den Pflichten der Frau gehört der Tradition zufolge, sich für den Haushalt ihres Mannes und diejenigen, die dazugehören, verantwortlich zu fühlen.

In der Realität allerdings wird dem Mann die oberste Autorität zugesprochen, sowohl über das Eigentum der Frau, als auch über ihr sexuelles Verhalten ihm gegenüber, ihre Entscheidung, die religiösen Pflichten zu erfüllen oder etwa nur aus dem Haus zu gehen.² Über Sieghe gibt es verschiedene Auffassungen. Sunniten sind damit nicht einverstanden und sehen es heute als Prostitution an. Sie meinen, der Prophet habe sie nach der Eroberung von Mekka verboten. Schiiten meinen dagegen es helfe, der sexuellen Befriedigung der jungen Menschen, die noch nicht heiraten können. Außerdem verhindert Sieghe chaotische, unkontrollierte sexuelle Beziehungen und Prostitution. Sie kontrolliert das sexuelle Verhalten im Rahmen der islamischen Vorschriften.³ Gleichwohl rückt die Sieghe durch ihre Bedingungen (das Bezahlen von Geld, durch das der Mann eine Frau für eine begrenzte Zeit sozusagen „mieten“ kann) und das Recht des Mannes auf die freie Auswahl einer Frau sehr nah an die Bedingungen der Prostitution.

Darwischpour, der iranische Soziologe in Schweden, ist der Auffassung, dass die Bedingungen für Frauen, die sich scheiden lassen wollen, bei den Sunniten leichter sind als bei den Schiiten. Die Frau kann das Recht auf Scheidung in ihrem Heiratsvertrag festsetzen lassen. Es gibt aber wenige Frauen, die zum Zeitpunkt ihrer Hochzeit schon daran denken, wie wichtig dieses Recht einmal für sie sein könnte. Die Voraussetzung für einen Scheidungsantrag der Frau sind unter folgenden Bedingungen bei den Sunniten einfacher: Misshandlung der Frau, längere Abwesenheit des Ehemannes, nicht-Einhalten der Unterhaltspflicht des Ehemanns, eine unbehandelte Krankheit des Ehemanns und die sexuelle Unfähigkeit des Mannes.

¹vgl. Darwischpour

²vgl. Walther, Wiebke

³vgl. Darwischpour

Trotzdem bleibt das Recht auf Scheidung bei beiden Strömungen im Besitz des Mannes, und wenn die Frau sich scheiden lassen will, muss das Einverständnis des Ehemannes vorliegen.

Zwei weitere Besonderheiten im islamischen Recht betreffen das Erbrecht und den Wert der Zeugenaussage einer Frau.

So kam in vorislamischer Zeit eine Frau als Erbin gar nicht in Betracht, denn das Vermögen sollte im Stamme des Mannes bleiben. Nach dem islamischen Recht erbt sie die Hälfte dessen, was männliche Familienangehörige erhalten. Die Zeugenaussage von zwei Frauen gilt in Ländern mit islamischer Gesetzgebung bis in die Gegenwart soviel wie die eines Mannes.¹

4.5 Die Frau aus der Sicht von Dr. Ali Schariati²

Bevor Khomeini im Iran die anti-imperialistischen Kräfte mit dem Islam vereinigte, bereiteten die Intellektuelle wie Djalal Alahmad den Weg zur Vereinigung zwischen der nationalen Identität und dem Islam vor. Letztendlich wurde die Theorie des revolutionären Islam von Intellektuellen wie Schariati vorgelegt. Sein Modell sollte gegen Neo-Kolonialismus eintreten, die Selbstentfremdung beenden und zu einer neuen Identität finden. Dazu ging er an die sozio-kulturellen Wurzeln der Bevölkerung, die von jeher eng mit dem Islam verknüpft waren, um sie in modifizierter Form zu einer neuen kollektiven Identitätsfindung einzusetzen. Aus diesem Grund versucht er den Islam zeitgemäß und von verstaubten Traditionen befreit zu präsentieren, um ihn auch für die jüngere Generation wieder attraktiv zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, idealisierte er herausragende Gestalten des Islam, wie Fatemeh, die Tochter des Propheten und Ali, deren Ehemann. In dem er ihnen moderne Eigenschaften wie Unabhängigkeit und das Streben nach Freiheit und Gerechtigkeit zuschrieb, schuf er besonders für die jungen Leute neue Vorbilder.

¹vgl. Walther, Wiebke

²Dr. Ali Schariati (1933-1978) studierte in Paris Soziologie und in den 60er Jahren lernte er die Theoretiker der algerischen Revolutionäre kennen. 1964 kehrte er in den Iran zurück. Durch eine islamische Einrichtung in Teheran (Hossinieh Erschad) verbreitete er seine islamischen Gedanken für die junge Generation im Iran. Er bekämpfte den Schiitismus als ein soziales und politisches System. Nach dem Verbot der Einrichtung durch den Sicherheitsdienst des Schahregimes wurde Schariati verhaftet und blieb 1 1/2 Jahre im Gefängnis. Nach der Entlassung reiste er nach London und starb dort. Gerüchte besagen, dass er vom iranischen Sicherheitsdienst ermordet worden ist.

Die Identität der Frau aus der Sicht des Islams, mit der ich mich im Rahmen dieser Arbeit befaße, geht auf eben diese Theorien von Ali Schariati zurück. Sie beeinflussten jene Generation, die Ende der 70er Jahre die Revolution in Gang gesetzt hat. Er setzt sich besonders mit zwei weit verbreiteten Frauentypen in der iranischen Gesellschaft auseinander, zu denen er eine Alternative vorlegt:

Dr. Schariati übte scharfe Kritik an der traditionellen Frau und den alten islamischen Familien, die ihre Töchter mit Aberglauben erzogen, und ihnen nicht erlaubten, zu studieren. Den zweiten Frauentyp, den er heftig ablehnte, definierte er als "moderne Puppen-Frau", die sich hauptsächlich durch attraktives Äußeres und durch gesteigerte Konsum-Orientierung präsentiert.¹ Seiner Meinung nach liegen die Ursachen für die Unterentwicklung der dritten Welt, und die des Iran, im neuen Kolonialismus und im Kapitalismus. Hier wird die Frau zum Sexualobjekt reduziert und als Konsumentin von Waren instrumentalisiert.

Nach Schariati's Ansicht verkümmerte die Essenz der Kunst, die immer Gefühl, Liebe, Schönheit und Geist enthielt, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur bloßen Darstellung von Sexualität. Um neue Bedürfnisse bei den Konsumenten zu wecken, benutzte der Kapitalismus die Frau als Sexinstrument. In der neuen Zeit nimmt Sex die Stelle von Liebe ein.² *"Die logische Ansicht von Descartes gab den Anstoß von allem - wie Moral und Heiligkeit, wie materialistische Dinge zu betrachten und zu analysieren, sogar beispielsweise Frau und Liebe, die früher in einem mysteriösen und heiligen Licht, Geist und Phantasie, versteckt waren."*³ Nach Schariati findet die Entwicklung und Veränderung in der Gesellschaft unwillkürlich statt. Man könne diese neue Evolution und soziale Veränderung nicht aufhalten. Wichtig sei, dass Islamiten begreifen sollten, die äußere Form zu ändern doch den Inhalt zu behalten. Die Form ändern bedeutet beispielsweise: Frauen können anstatt Tschador nur den Kopftuch in der Öffentlichkeit tragen. Die inhaltliche Struktur und der religiöse

Sinn des Verschleierns, "Frauen sollen sich vor unbekanntem Männer bedecken" sollte jedoch beibehalten werden.

Sein alternatives Bild der Frau meint eine Person, die entscheiden will, die "das Werden" wählt. Sie akzeptiert weder das "vererbte Traditionelle" noch das "importierte Moderne".

¹Ali Schariati: Frau, 1973, S. 41

²ebd. S. 90-91

³Schariati: Frau und Schariatischer Islam, Reza Ayromlu, 1996 (Übersetzung durch d. Verf.)

Der erste Frauentyp sei nicht vom Islam vererbt, sondern von der patriarchalischen Tradition. Der zweite sei das Produkt des Kapitalismus. Die Alternative sei die islamische Frau. Das Vorbild heißt "Fatemeh", die Tochter vom Propheten "Mohammed".¹

Die Identität von Fatemeh existiere in verschiedenen Dimensionen als Vorbild:

1. Identifikationsfigur für Töchter gegenüber ihren Vätern;
2. Identifikationsfigur für Ehefrauen gegenüber ihren Männern;
3. Identifikationsfigur für Mütter gegenüber ihren Kindern;
4. Symbol einer Kämpferin und einer verantwortlichen Frau gegenüber ihrer Zeit und dem Schicksal der Gesellschaft.²

Durch diese Vorbild-Theorie soll sich die Frau nicht als Individuum sehen, sondern stets in Bezug zu Vater, Ehemann, Kindern sowie zu den jeweiligen Bedürfnissen der Gesellschaft. Dies entspricht im Prinzip den Idealen der traditionellen Opferrolle der Frau, nur in geschöner Form.

5. Feministische Filmtheorie

Nach Lesage ist eine gute Filmtheorie eine Erklärung der Mechanismen, die innerhalb des Films funktionieren, die Form, der Inhalt und die Mechanismen, die hinter dem Produkt Film stehen, beispielsweise Filmindustrie, Vertrieb, die Erwartung der ZuschauerInnen etc.³

Anfang und Mitte der 70er Jahre setzten sich viele feministische FilmemacherInnen und FilmkritikerInnen über die kulturelle und historische Position der Frau als eine Defizitform bzw. Marginalisation auseinander. Ihre Gemeinsamkeit war, dass sie das hochentwickelte Repräsentationssystem des narrativen Hollywoodkinos zum Gegenstand ihre Untersuchungen machten. 1974 meinte Haskell Molly, dass Frauen durch die Logistik der Filmproduktion und die Gesetze der westlichen Gesellschaft grundsätzlich als Projektion männlicher Werte erschienen, ob als Produkt eines "Autors" oder eines System, Frauen seien das Vehikel für männliche Phantasien.

¹vgl., Schariati: Frau, 1973, S. 230 (Übersetzung durch Verf.)

²ebd, S. 203

³vgl. Lesage, S. 145

Anhand der Psychoanalytik und Semiotik argumentierten feministische FilmkritikerInnen, dass die Frau kein Subjekt für sich sei, sondern ein Objekt - dadurch definiert sich der Begriff des patriarchalischen Objektes. In den 70er und Anfang der 80er Jahre lehnten die feministische FilmtheoretikerInnen die sexistische Darstellung weiblicher Lust in den Filmen ab und versuchten, eine Alternative zu finden. Als Ergebnis entstand ein Filmsektor, in dem Frauen als Subjekt auftauchen und den Zuschauerinnen Identifikation ermöglichen können. Das bedeutete für die feministische Filmkritik die offensive Klarstellung der Parteilichkeit für die Lage der Frau in dieser Gesellschaft.

Anfänglich setzte sich die feministische Filmtheorie mit den Thesen der Psychoanalyse von Lacan und Freud auseinander, denn sie ermöglichten, eine Verbindung zwischen der kulturellen Form wie dem Film und der Identität des Subjektes in der Gesellschaft herzustellen. Semiologische Untersuchungen steuerten dazu die methodischen Mittel bei, durch die der Filmtext und das Bild der Frau in der Geschlechterdifferenz und über die Sexualität definiert werden. Die Codes der Bilder, des Dialogs, der Erzählstruktur, der Einstellungsgröße, des Kamerawinkels, der Ausschnitte, des Lichts und des Bildschnitts werden in den einzelnen Filmen auf ihre ideologischen Implikationen hin untersucht, um das dargestellte Geschlechterverhältnis als ein konstruiertes auszuweisen. Dabei ging es darum, aufzubrechen, was dem narrativen Film inhärent ist, nämlich seine eigene Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit zu leugnen bzw. unsichtbar zu machen.¹

Die psychoanalytische Theorie hat zum ersten Mal aufgezeigt, dass das Geschlecht (gender) als primäre Ursache für die soziale Verschiedenheit existiert. Aber sie scheitert gleichzeitig daran, die Funktion und Form der anderen Unterschiede zwischen Individuen wie Klassen und ethnischen Gruppen, zu erklären. Diese Theorie verfügt über ein bestimmtes Muster für die sprachliche und individuelle Identifikation, welches zu jeder Zeit und in jeder Kultur gültig sei; ein Muster, das am Anfang der Kindheit in der Familie aufgebaut wird.

¹Vgl. Sykora, Katharina, ".....zart oder bitter, aber aggressiv...."

In gewisser Weise führte die psychoanalytische Filmtheorie in eine Sackgasse; so weitreichend auch die von ihr erschlossenen Bedeutungen des Filmischen waren, so fanden sie ihre Grenze an der geschichtlichen Realität. Das von ihr konzipierte Zuschauer-Unbewusste ist ahistorisch, und, wie von der feministischen Debatte hinreichend herausgearbeitet, männlich. Diesen Konzepten gegenüber stehen die empirischen Zuschauer, darunter die Frauen, sowie die historisch bestimmten Kinosituationen, Erfahrungsmomente und die Vielfalt der filmischen Formen, welche die klassische Ästhetik des narrativen Films relativieren.¹

5.1 Sexismus

Die feministische Filmkritik zeichnet sich dadurch aus, dass sie die sexistische Ideologie in Filmen aufzeigt. Julia Lesage ist der Ansicht, dass der Sexismus im traditionellen Kino, in der Struktur der Sprache, in der künstlerischen Darstellung und in der Konstruktion besonderer sozialer Situationen zu finden sei.

„That sexism which we can find in almost all of established cinema can be found in cinematic tradition, language structures, artistic conventions, social conventions and specific social situations“²

Die heftige feministische Filmkritik am Mainstream-Kino und dem Narrative Cinema ist, dass die Frau sexistisch dargestellt und als Objekt anstatt als Subjekt im Film betrachtet wird. Die Frau wird als ein Gegenstand in der patriarchalischen Gesellschaft definiert. Diese Erscheinung findet man in der Struktur der Sprache und der Kunst. Die Filme reflektieren die männlichen Ideale bzw. die des männlichen Bürgertums und nicht die Realität der sozialen Verhältnisse. Außerdem werden die aktiven und passiven Rollen geschlechtsspezifisch aufgeteilt. Im Erzählen als häufigster und wichtigster Form der Spielfilme werden die Formen individueller Bedeutung innerhalb der Grenzen bestehender sozialer Repräsentationen und deren sozialer Bezüge definiert und zugleich Geschichten über das Individuum und seine historische Realität aufrechterhalten, was dieses als fortwährende Identitätskrise erfährt und letztlich lösen muss. Die Institution Kino

¹Kippel, Heike: NACH 68, Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland. In: Recherche: Film: Quellen und Methoden der Filmforschung/hrsg: von Hans Michael Bock und Wolfgang Jacobsen, Münster, 1997, S.94

²Lesage, Julia: Feminist Film Criticism: Theory and Practice. In Sexual Stratagems, 1979 S. 145

produziert und reproduziert das Erzählen und besetzt das Individuum als Subjekt im Sinne der existierenden sozialen Repräsentationen, konstruiert das Individuum als Subjekt in einem Prozess des Ausgleichs von Symbolischem und Imaginärem.

Die Annahme, dass jeder Mann als kleiner Junge in die eigene Mutter verliebt und auf den Vater eifersüchtig sei, als ein allgemeines Ereignis früher Kindheit zu betrachten sei, geht auf Freud zurück, der dies mit dem Namen "Ödipuskomplex" bezeichnete. Letztlich basiert die Handlung von Ödipus auf einer ganz spezifischen Art von Wiederholung: Die Vorwärtsbewegung der Erzählung muss die Ereignisse der Vergangenheit wiederholen, zeitlich unzusammenhängende Fragmente müssen zu einer fortlaufenden Grenze zusammengesetzt werden, was der wiederhergestellten Erinnerung des männlichen Protagonisten entspricht.¹

Die feministischen FilmemacherInnen wollen diese Wiederherstellung beeinträchtigen. Michelle Citron meint: *"Our goal was to make films in direct opposition to that world. We wanted to make films that challenged the status quo."*²

5.2 Blicktheorien

Die Feministische Filmtheorie beschäftigte sich vor allem mit Fragen der Identifikation, wie sie die filmische Produktion bedingt und wie sie in der Rezeption verläuft. Grundlage dabei ist die Theorie von Film als "Blick-Inszenierung".

Laura Mulvey integriert in ihrem Text *"Visuelle Lust und narratives Kino"* Freudsche und Lacansche Kategorien in ihrer Kritik am patriarchalischen Kino. Sie prägt dafür das antagonistische Paar der 'Frau als Bild' und des 'Mannes als Träger des Blicks', d.h. einer Anpassung an Wahrnehmungsmuster voyeuristischer Distanziertheit oder fetischistischer Faszination.³

Dieser in der Geschichte der feministischen Filmtheorie wohl meistdiskutierte Aufsatz verweist darauf, dass Blick keine neutrale Aktivität darstellt. Der Blick war

¹vgl. Lippert, Renate S.102

²Citron, Michelle: *Women's Film Production: Going Mainstream*, 1998, S.8

³Mulvey, Laura: *Visual and other pleasures*, 1989

für die feministische Filmtheorie immer von zentralem Interesse: Die Selbstverständlichkeit, mit welcher der Mann den Blick beansprucht und die Frauen nicht zur Verfügung steht, wird von den Frauen meist als Machtausübung erfahren.

Mulvey setzt die Psychoanalyse in der Kritik am herrschenden Hollywoodkino insbesondere als "politisches Mittel" ein. Exemplarisch an Filmen von Alfred Hitchcock und Josef von Sternberg zeigt sich ein bipolares System zwischen Schauspiel und Erzählung, zwischen Sehen und Gesehenwerden, zwischen dem aktiven männlichen Blick, der die Narration vorantreibt, und dem passivem weiblichen Blick als Objekt des begehrlischen Blick des Mannes und der Erzählung. Die Annahme, dass die Frau Trägerin der Bedeutung sei und sie nicht etwa schaffe, stellte ein Epigramm für den Platz der Frau innerhalb dessen dar, was man als die herrschende Ideologie klassischer Kunst bezeichnen kann.¹

Nach Meinung von Sartre (1976) ist es nicht so wichtig, ob Frauen und Männer sich gegenseitig ansehen, entscheidend ist die Art und Weise, wie sie dies tun. *"Soweit ich Gegenstand von Wertung bin, die mich qualifiziert, ohne dass ich auf diese Qualifikation Einfluss nehmen oder sie auch nur kennen lernen kann, bin ich in Knechtschaft."*²

Mulvey sieht die Psychoanalyse als Mittel, die patriarchalische Ordnung zu erhellen. Mit ihr will sie zeigen, wie das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat.¹

Mulvey bezieht sich in ihren Abhandlungen auf das "dominierende narrative Hollywoodkino", wobei sie sich schwerpunktmäßig auf Filme mit weiblichen Kultstar konzentriert. Die Frau wird auf zwei Ebenen zur Schau gestellt: als erotisches Objekt für die Charaktere innerhalb der Filmhandlung und zugleich als erotisches Objekt für die Rezipienten.

In manchen Filmen verliebt die weibliche Figur sich im Verlauf der Handlung in den männlichen Helden und wird sein Besitz, womit sie ihre äußeren glamourösen Eigenschaften verliert; ihre generalisierte Sexualität, die Showgirl-Konstellation, ihr Erotismus ist dem männlichen Star unterworfen. Durch Identifikationsmittel, durch

¹Lippert, Renate: Die Schatten of Phantasie; Psychoanalyse, Phantasie und Narrationstheorie. In: Frauen und Film Heft 56/57, 1995, S.94

²Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts, Reinbek, 1976, S.356

Partizipation an seiner Macht, kann auch der Zuschauer sie (die weibliche Figur) indirekt besitzen.² Angesichts der historischen und kulturellen Position der Frau als Marginalisation in Bezug auf die dominante Kultur haben die feministischen Theoriekritikerinnen in den 70er Jahren die Psychoanalyse und Semiotik als Methoden benutzt. Aus psychoanalytischer Sicht löst das Bild der Frau voyeuristische und fetischistische Reaktionen aus. Der männliche Protagonist zieht dagegen narzistische Blicke auf sich.³

Mulveys Ausgangspunkt ist der Blick, der Herrschaftsverhältnisse auf der nonverbalen Ebene repräsentiert und gesellschaftliche Machtverhältnisse reflektiert. Das konventionelle Kino ist auf männliche Bedürfnisse zugeschnitten. Als Grundmotiv für einen Kinobesuch gilt die Schaulust, wobei die weibliche Figur zum Objekt des neugierig kontrollierenden männlichen Blicks wird. Die Frau löst beim Zuschauer zwei Arten von Reaktionen aus: voyeuristische Distanziertheit oder fetischisierende Faszination. Der Voyeurismus hat das Ziel, das Geheimnis der Frau zu entmystifizieren, wobei ein Gegengewicht durch Abwertung, Bestrafung oder Rettung durch den männlichen Filmhelden geschaffen wird. Die andere Möglichkeit sieht in der Fetischisierung der Frau eine Überbewertung, wie dies im weiblichen Starkult geschieht.

Laura Mulvey unterscheidet drei Blicke:

- 1.) der Blick der Kamera,
- 2.) der Blick des Publikums und
- 3.) der Blick der Figuren innerhalb der Leinwand.⁴

Der Blick reflektiert auf nonverbaler Ebene Herrschaftsstrukturen zwischen Mann und Frau. Katharina Sykora stellt eine Analogie her zwischen der Filmform an sich und dem 'Unbewussten' der patriarchalischen Gesellschaft. Mulvey legt ein Aktiv-Passiv-Schema fest, eröffnet den männlichen Zuschauern über einen Identifikationsprozess eine Möglichkeit, am Machtspiel teilzuhaben. Mulvey beobachtet, dass traditionell Frauen ihre Funktion auf zwei Ebenen einnehmen. Zum einen sind sie ein erotisches Objekt für den Darsteller auf der Leinwand. Zum anderen funktionieren sie als erotische Objekte für die Zuschauer.

¹ vgl. Mulvey, 1980, S. 30

² ebd.

³ vgl. Gottgetreu, Sabine, S.1.2,15

⁴ vgl. Sykora, Katharina, S.166

In diesem Kino besitzt die Frau einen zentralen Platz für Begehren und Wünsche der männliche Filmfigur.

Die vom Bild der Frau als Verkörperung des Mangels ausgehende Kastrationsdrohung wird - nach Mulvey - durch die Strategien der Verleugnung, das heißt der fetischistischen Überhöhung des „mangelhaften“ Objekts und des Voyeurismus, der sadistischen Tendenz, Bestrafung und Destruktion dieses Objekts gebannt.

Dieser Aufsatz von Mulvey warf eine ganze Reihe von Problemen auf: Zunächst einmal die Frage, wie denn überhaupt ein weiblicher Blick, ein weibliches Zuschauen konzipiert werden kann, darüber hinaus benannte sie aber auch die Notwendigkeit, die Konventionen des Erzählkinos auf ihre Geschlechtsrollen-Ideologie hin zu untersuchen.

6. Aspekt des ethnischen und Klassen-Unterschiedes

Die feministische Theorie bestätigt den sexuellen Unterschied, der natürlich auch von der soziokulturellen Konstruktion (gender) geprägt ist. Beachtenswert sind die ethnischen und Klassen-Unterschiede, die kapitalistischen Machtstrukturen und Institutionen. „We have accepted a definition of ourselves as sexual difference. But it can be also diversity and disagreement in a world in which the most basic of differences - economic, political, racial, issues of family, of violence - still need to be addressed and readdressed.“¹

Mitte der 30er Jahre wurden in der USA einige empirische Studien zum Zusammenhang zwischen Sozialstruktur und Sozialisation durchgeführt. Deren Ergebnisse galten als weitgehend gesichert. Dem lagen in einem kausalen Zirkelmodell Überlegungen zu einem Zusammenhang zwischen Schichtzugehörigkeit, familiärer Sozialisation und kindlicher Persönlichkeitsentwicklung zugrunde.¹

Zum Zusammenhang zwischen sozialer Schicht und familiärer Sozialisation, bei dem der Schwerpunkt der Betrachtung besonders auf den elterlichen

¹vgl. Pribram, Deidre, S.11

schichtspezifischen Erziehungsstilen lag, existierten alsbald viele (bundesdeutsche wie amerikanische) empirische Befunde: So wurde herausgefunden, dass die familiäre Sozialisation im Wesentlichen durch die elterliche Einstellung und Erziehungsstile geprägt ist: Angehörige unterer Sozialschichten (gemessen an Bildung, Einkommen, Beruf des Vaters) hätten eine konformistische Einstellung und würden ihre Kinder stärker zu Gehorsam, Sauberkeit und Ordnung erziehen. Im Gegensatz dazu würden Angehörige oberer Sozialschichten ihren Kindern Selbständigkeit, Selbstkontrolle sowie durch Betonung ihrer Individualität und Kreativität Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung beibringen wollen (Erziehungsziele).

Eine hochqualifizierte autonome Berufstätigkeit des Vaters fördere das elterliche Erziehungsziel von Selbständigkeit stärker als Erziehungsberechtigte, die in engen, weisungsgebundenen und gar monotonen Arbeitszusammenhängen stehen (vgl. Kohn 1981). Dieser Hintergrund der väterlichen Berufstätigkeit und Position wurde auch als Erklärung für festgestellte Unterschiede in den Sprachstilen der verschiedenen Sozialschichten verwendet. Demnach verfügen Angehörigen der Unterschicht über einen restringierten Sprachstil (kurze, oft unterbrochene Sätze, geringer Wortschatz), Angehörige der Mittel- und Oberschicht über einen elaborierten Sprachstil (komplexe Satzkonstruktionen, großer Wortschatz), den die Erziehungsberechtigten ihren Kindern qua Sozialisation weitergeben. Kinder aus unteren Sozialschichten werden am häufigsten an traditionellen Konventionen und Autoritäten ausgerichtet; Kinder aus mittleren und oberen Sozialschichten verfügen dagegen über eine relative Selbständigkeit, die ihnen erlaubt, mit unklaren oder gar widersprüchlichen Anforderungen besser zurechtzukommen als Kinder aus einfachen Verhältnissen.

In diesem Zusammenhang ist das kindliche Verhalten der sozial niedrigen Gesellschaftsgruppe eher auf Vermeidung von Strafe und Misserfolg ausgerichtet, im Gegensatz zu Kindern aus höheren Sozialschichten, die eine erfolgsorientierte Leistungsmotivation verinnerlicht haben. Dies sei insgesamt für die Entwicklung von Leistungsorientierung (die in unserer Gesellschaft eine wesentliche Bedingung von Erfolg ist) erforderlich.

¹vgl. Steinkamp 1991, S. 252-255, aber auch Rückriem, 1970, S. 279-298

Aus der Kritik an der „traditionellen schichtspezifischen Sozialisationsforschung“ versuchten u.a. Steinkamp/Stief (1978) sowie Bertram (1978) in einem Mehrebenenmodell die theoretischen wie methodischen Mängel des traditionellen schichtspezifischen Sozialisationsansatzes zu überwinden. Grundsätzlich bleiben diese Autoren damit aber dem alten Zirkelmodell (Väterliche Berufsposition – familiärer Erziehungsstil – kindliche Persönlichkeit) verhaftet. Denn zentral bleibt bei ihnen nach wie vor der Berufsstatus des Vaters als der wesentliche Bestimmungsmoment von Schichtzugehörigkeit erhalten.

Die Sozialisation der Frauen in den verschiedenen Schichten geschieht unterschiedlich. Die Frauen werden nicht gleich behandelt. Beispielsweise werden sie im Iran aufgrund mancher Gesetze auf die gleiche Art diskriminiert, wie z. B. Recht auf Scheidung nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen, kein Sorgerecht für Töchter ab sieben Jahren und Jungen ab zwei Jahren. In diesem Sinne werden Frauen aus den verschiedenen Schichten gleichbehandelt. Sie werden unterschiedlich behandelt, wenn es um die Chance von z.B. Bildung geht. Frauen oberer Schichten verfügen über mehr Chancen zur Ausbildung und Selbstverwirklichung.

Deidre Pribom ist überzeugt, dass die feministische Filmtheorie sich mit dem Unterschied zwischen den Frauen auseinandersetzen solle.

„The task facing feminist film theory is not simply, to acknowledge historical and social-cultural differences, but to formulate theories which genuinely account for differences between women. Women need to be understood upon the basis of their own heterogeneity, the differences of women from the concept of women, and the differences among women.“¹

Im Mainstream-Kino gibt es verschiedene und bestimmte Stereotypen der Frau: Frau als Mutter, Ehefrau, Geliebte, Hure usw. Die Frau wird über ihre Sexualität definiert. Die Anwesenheit der Frau als Mensch, die weibliche Arbeit, die Reproduktion von Arbeitskraft in den Familien - fundamentaler Bestandteil zur Reproduktion der gesamten Gesellschaft - wird in den Filmen nicht vermittelt.

¹Pribram, Deidre. E, Introduction: In Female Spectators, Looking at Film and Television, 1990, S. 10

*The main demand was to replace one female role-model by another, stronger and more independent. Or to find images of women that were realistic and relevant to women's real-life experience.*¹

Beide diese Forderungen zeigen, dass die Identität der Frauen ein grundlegendes Problem von Filmen ist. Die feministischen Filme versuchen eine Alternative: Der Optimismus in der Phantasie oder der Pessimismus in der Realität existieren bei den Protagonistinnen auf der Leinwand.

7. Frau als Mythos

In unserer Welt, in der durch allgegenwärtige wissenschaftliche Erklärungsansätze alles der Logik und der Beseitigung von Widersprüchen unterworfen wird, wird das Leben und der Mensch entmystifiziert. Damit ist immer weniger verdeckt und verklärt. Infolgedessen ist das Bedürfnis nach Unerklärlichem heute besonders hoch, höher als in prähistorischer Zeit, weil unerklärliche Phänomene heute so selten sind. Ein Mythos ist keine Lüge. Der Mythos Frau ist nicht nur eine Männerphantasie, nicht bloß Rollenklischee oder schöner falscher Schein. Jeder Mythos ist Ausdruck einer Notwendigkeit. Es bringt einen Mangel ans Licht, spiegelt Bedürfnisse und Befindlichkeiten.¹

Die Sinngebungsversuche waren in ferner Vergangenheit auch wichtig, aber sie erhoben keineswegs den Anspruch auf Logik und Beweisbarkeit. Sie konnten auch emotional oder religiös sein. Diese Ansätze sind natürlicher - menschlicher. Heute übernehmen Filme diese Funktion, die den Verstand blockieren und ähnlich wie religiöse Riten und Kulte die Menschen bedienen. Diese sind dem Film insofern verwandt, als auch er ein Mythos ist: die Bilder an und für sich sind nicht das, was sie bedeuten und verkörpern. Er kann nichts anders sein als ein mystifizierendes Konstrukt, das gelegentlich eine Aussage über Realität darstellt. Beim Erzählen von Mythen müssen Form, Stil und Methode der Erzählung auch schon mystifizierend sein. Dabei sind sie ihren Wesen nach denkbar weit davon entfernt. Sie handeln von einem ganzen Spektrum des Irrealen: Geheimnisse, Tabus, Kulte, Riten, Verbote, verdrängte Triebe,

¹o.V. , Film Feminism and the Avandegarde. S.155

Traumata, Würde, Ideale, Aberglaube und obendrein in der Regel von einer untrennbaren Mixtur all dieser Zutaten.²

Roland Barthes (1972) argumentiert, dass der Mythos insofern zur Begründung kollektiver Moral dient, als er der Kultur hilft, historische Ereignisse in essentielle Typen zu übersetzen. Das Ziel des Mythos ist es, die unaufhörliche Veränderbarkeit der Welt zu verschleiern.³

Mythen sind im Alltag wichtig, denn sie helfen, die Realität zu verdrängen. Wunschdenken zu fördern, tabuisierte Lüste und Triebe indirekt in Ersatzhandlungen auszuleben. Sie sind ein Ersatz für verbotene Dinge. Mythen blühen ganz intensiv, wo Verdrängung von Realitäten und Ächtung von natürlichen Trieben und Bedürfnissen besonders stark sind.

Gefährlich sind die Mythen nach George Hoefler, wenn sie mit der Realität gleichgesetzt werden. Diktatoren, totalitäre Regime, religiöse Fundamentalisten und radikale Gruppierungen verwenden Mythen oft zur Festigung ihrer Machtbasis. Die islamische Republik hat z.B. den Begriff "Krieg" zum Mythos stilisiert, um dem 8 jährigen Krieg zwischen Iran und Irak (1981-1989) zu einer größeren Akzeptanz in der Bevölkerung zu verhelfen.

Da seit der Antike die Kunst als Darstellung der Wiedergabe des Lebens bzw. der Realität begriffen wird, versteht man Repräsentation als grundlegenden Begriff der Ästhetik und der Semiotik, der sich entweder auf ein externes oder ein mentales Bild bezieht. Das Verhältnis von Weiblichkeit und Repräsentation folgt oft der rhetorischen Strategie der Stereotypen, den mythischen Signifikanten. Diese wirkt durch die Abwesenheit des realen Körpers der Frau bzw. der empirischen Frau. Als Referenzpunkt existiert eine fließende Grenze zwischen der zur Figur gewordenen Frau, als Objekt und Voraussetzung von Repräsentation und der Frau als historischem Wesen, dem Subjekt realer Beziehungen. Diese Abwesenheit wird verdeckt durch die Vielzahl der Texte über die Frau, Repräsentationen, die nicht ihrer konkreten Person gelten, sondern Ursprung, Voraussetzung und Themen jener sentimental

¹Peitz, Christiane: Marilyn's starke Schwestern, Frauenbilder im Gegenwartskino, 1995, S. 9

²Hoefler, Georg: Eine Filmtheorie der Wahrnehmung, S. 38, 42

³Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation aus der Perspektiven von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In Genus Hadumod Busßman/Renate Hof

Geschichten, jener mythopoetischen Narrationen, die eine bestimmte kulturelle Gruppe sich erzählt, um weiterleben zu können.¹

Sowohl die kulturellen Produkte (Bild, Film, Drama) als auch die Theorien über diese Repräsentation (Semiotik, Psychoanalyse, Anthropologie) setzten die Frau als Objekt und Fundament der Repräsentation ein. Der Wert der Frau im Netz der kulturellen Repräsentation besteht darin, gleichsam Ursprung des männlichen Begehrens, gleichzeitig Objekt und Zeichen seiner Kultur und Kreativität zu sein. Damit ist die Position der Frau innerhalb dieses semiotischen Netzes eine Leerstelle - weder repräsentiert noch symbolisiert, sondern dazu bestimmt, die Repräsentantin selbst zu verkörpern. Die feministische Auseinandersetzung mit der geschlechtsspezifischen Komponente von Repräsentation hat sich vor allem im Zuge der Arbeiten aus dem Bereich der Filmwissenschaften wie Mulvey, 1975, Delauretis 1987, Doane 1988, Rose 1986, Health 1978 bevorzugt der Psychoanalyse bedient, um die Repräsentation der Frau als Objekt des männlichen Begehrens und den weiblichen Körper als Ort der Schönheit, als Stellvertreter für Sexualität und Auslöser visueller Lustbefriedigung zu analysieren. Die Frau wird oft als Zeichen für männliches Begehren, männliche Kreativität oder für männliche Selbstentwürfe in kulturellen Repräsentationen eingesetzt. Die Figur des filmischen Heldenmythos ist immer als Einzelgänger konzipiert. Zudem sollen die Anhänger des Helden dazu gebracht werden, ihm blind zu vertrauen. Nebenbei ist der Held ein phallisches Symbol, denn der Kampf mit dem Bösen wird nicht nur geführt, damit dies vernichtet wird, sondern es wird immer auch als Hahnenkampf um den Besitz der Frau verbunden, ja ist oft in Tateinheit damit zu erreichen. Ohne die Eroberung der Frau, also die Inbesitznahme, kann der Held kein Held sein und damit die angebliche Gerechtigkeit nicht siegen. Für den Held kann es nur angebliche Gerechtigkeit gehen, wenn sich damit auch seine Potenz und geschlechtliche Dominanz bestätigen. Nirgendwo anders, so konnte nachgewiesen werden, ist der Zusammenhang zwischen eben jenem Erfolg bei der Emotionalisierung, dem Spannungsbogen, und damit automatisch auch dem kommerziellen Erfolg so eng geknüpft.²

Dieser Exkurs war deshalb innerhalb meiner Arbeit wichtig, da Heldenmythen oft im iranischen Anderskino auftauchen. Die Frau als Mythos nimmt hier einen besonderen

¹Vgl. Branefen

²Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, S.30-46

Stellenwert ein. In einer Gesellschaft wie dem Iran und in einem System wie dem islamischen System, in dem sich die Frau immer verschleiern muss, ist der Mythos eine sehr beliebte Form der Darstellung, weil man damit Verbot und Untersagung ausdrücken kann.

III. Einführung zur sozialen Situation im Iran

I. Vom CIA-Putsch (1953) bis zur Revolution 1979

1.1 Die politische und wirtschaftliche Lage; Industrialisierungsprozess und harte politische Unterdrückung

Nach dem Putsch von 1953 galt mehrere Jahre der Ausnahmezustand unter der Kontrolle des Militärs. Mossaddegh¹ und seine Vertrauten waren verhaftet worden. Alle Publikationen der Nationalen Front oder der Tudeh-Partei wurden verboten.

1963 stellte Mohammad Reza Schah sechs politische und wirtschaftliche Reformvorschläge zum Volksentscheid vor ("Weiße Revolution").²

Die Geistlichkeit unter der Führung Ayatollah Khomeinis sprach sich gegen alle sechs Vorschläge aus. Einer dieser Vorschläge betraf das Frauenwahlrecht. In Ghom führten sie eine Demonstration gegen die Reformvorschläge durch, die mit Gewalt aufgelöst wurde. Viele Demonstranten wurden erschossen, eine große Zahl wurde verhaftet. Zu den Inhaftierten gehörte auch Khomeini. Wegen großer Proteste der Bevölkerung und eines Streiks der Bazaris (Händler auf den orientalischen Bazaren) wurde er aber bald auf freien Fuß gesetzt. 1964 wurde er aus dem Iran ausgewiesen, zuerst ging er in die Türkei, dann in den Irak. Unter Mohammad Reza Pahlawi war keinerlei Regime-Kritik möglich. 1974 wurden schließlich alle politischen Parteien aufgelöst, und an ihrer Stelle gründete der Schah die Einheitspartei "Auferstehung der iranischen Bevölkerung". Da alle unabhängigen Medien und Organisationen verboten waren, Armut, Ausbeutung und gewaltsame Unterdrückung aber wuchsen, bildeten sich bald zwei Guerilla-Organisationen: Die "Volksmodjahedien" beriefen sich in ihrem bewaffneten Kampf auf die islamische Ideologie, die "Volksfadayan" waren Marxisten.

¹ Dr. Mossaddegh, der Premierminister war an der Spitze der Nationalbewegung

²Weiße Revolution: 1) Landreform, 2) Nationalisierung der Wälder, 3) Verkauf der Aktien der staatlichen Fabriken, 4) Beteiligung die Arbeitnehmer am Gewinn der Fabriken, 5) Einrichtung der Sepahedanesh (zwei Jahre auf dem Land für zwecks Alphabetisierung) und die Schulpflicht, 6) Reformen im Wahlgesetz . In: Agheli, Bagher: RuzshomreTarikee Iran - Az Mashrute ta Enghelabe Eskami (Iranische Geschichte von der Verfassungsbewegung bis zur Islamischen Revolution), Teheran 1991, S. 166

In den großen Zeitungen der 70er Jahre, *Keyhan* und *Ettellat*, finden sich viele Berichte über die gewalttätigen Konflikte zwischen beiden Guerilla-Gruppen mit den Regierungstruppen, sowie über die Verhaftung und Hinrichtung von Volksmodjahedien-Mitgliedern. Der Kampf des Schah-Regimes gegen die Widerstandsorganisationen war so brutal, dass zu Beginn der Revolution von 1979 keiner der Führer der beiden Gruppen älter war als 40 Jahre. Viele der 30 bis 35 jährigen hatten die letzten zehn Jahre ihres Lebens im Gefängnis verbracht oder in Gruppen-Wohnungen, die als Verstecke dienten. ¹

In den letzten Jahren der Regentschaft Mohammad Reza Schahs gab es sehr viele politische Gefangene, keine freie Meinungsäußerung, keine Medienfreiheit. Jeder Widerstand, selbst jeder Streik von Arbeitern oder Studenten, wurde mit Gewalt niedergeschlagen.

Die wirtschaftliche Lage

Man schätzt, dass ein Zehntel des gesamten Ölvorkommens auf der Welt, etwa 65-70 Milliarden Barrel, im Iran zu finden ist. Das iranische Erdgas macht 15 Prozent des gesamten Vorkommens in der Welt aus. Zu den weiteren reichlich vorhandenen Bodenschätzen gehören Kupfer und Kohle. ²

Das Einkommen, das durch die Ölquellen erwirtschaftet wurde, wurde im Iran nie verwendet, um bessere Lebensbedingungen für die Bevölkerung zu schaffen. Die Kolonialmächte ließen immer nur die Regierungen zu, die ihnen selbst ermöglichten, die Rohstoffquellen zu nutzen. In der Zeit vor der Revolution von 1979 wurden täglich sechs Millionen Tonnen Rohöl gefördert und verkauft. Trotzdem wurde den einfachsten Bedürfnissen der Massen nicht entsprochen.

Die Wirtschaftspolitik war unter Mohammad Reza Pahlawi abhängig von der Ölwirtschaft. Diese wiederum lag in den Händen der Regierung. Die Regierung gab hauptsächlich Geld für Rüstungsimporte und die Konsumgüterindustrie aus.
In den

¹o. V.: Sizdah Sal bad az Enghelab(Dreizehn Jahre nach der Revolution). In: Rahe Karagar Heft 98/1991, S.4-7

²vgl. Tehrani, Bahram: Pagyuheshi dar Eghtesade Iran (Forschung in der iranischen Wirtschaft 1965 - 1985)
.Bd.1.Paris 1985, S. 32

Aufbau einer eigenen Schwerindustrie wurde nicht investiert. Eine große Menge an Konsumgütern wurde jedes Jahr zusätzlich importiert, 1978 hatte sich die Einfuhr im Vergleich zu 1971 um 600 % gesteigert. Die im Iran selbst produzierten Güter dienten nicht zur Deckung der Grundbedürfnisse der eigenen Bevölkerung.¹

Zusätzlich zu den an die Bodenschätze gebundenen Industrien wurden auch viele andere Zweige wie Fahrzeugbau, Forstwesen, Fischzucht oder Landwirtschaft verstaatlicht. Manche Branchen wie der Lebensmittelhandel oder die Bauindustrie waren in der Hand der iranischen Bourgeoisie. In vielen Firmen besaßen aber ausländische Eigner bis zu 49% der Aktien und übten somit großen Einfluss auf die iranische Wirtschaft aus. Die ausländischen Kapitalgeber hatten vorwiegend Interesse an der Konsumgüterindustrie und investierten mit viel Gewinn. Beim Aufbau einer eigenständigen iranischen Wirtschaft hat das Erdöl letztlich eine hindernde Rolle gespielt. Der Staat versuchte nicht, andere Exportartikel als das Öl zu entwickeln und er wurde so gänzlich abhängig vom Ölerlös. Mitte der 70er Jahre hatte der reiche Erdölstaat Iran sechs Milliarden Dollar Auslandsschulden.²

Mehr als die Hälfte des iranischen Bodens ist unfruchtbar. Wald und Bodenschätze bedecken 11 % des Landes. Fruchtbar sind 30% , aber davon werden nur 10 % bearbeitet.³

Der Iran, der sich durch zweieinhalbe Jahrtausende stets hatte selbst ernähren können, musste nun 80% des benötigten Weizens und 50% des Reises im Ausland kaufen. Eine beschämende Bilanz der so großspurig angekündigten Landreform.⁴

Der Niedergang der Landwirtschaft begann mit der Zeit von Mohammad Reza Schah:

Seit es den Ölstaaten nach dem Nahostkrieg von 1973 gelungen war, die Erdölpreise um das fünffache zu steigern, flossen Milliarden in die iranische Staatskasse. Dieser Reichtum machte es dem Schah leicht, das Scheitern der Landreform als Nebensache abzutun. Der Schah bestellte in Frankreich acht Atomkraftwerke auf einmal, fest davon überzeugt, dass

¹ ebd. S. 43-55

² Schweizer, Gerhard: Iran - Drehscheibe zwischen Ost und West. Stuttgart 1991, S. 300

³ ebd. S. 425, 426

⁴ ebd. S. 298

*eine hochentwickelte Technik alle Probleme seines unterentwickelten Landes lösen werde. Aus der BRD forderte er drei schlüsselfertige Brotfabriken an - ohne zu bedenken, dass er damit Tausenden von Kleinbäckern die Existenz raubte.*¹

Mit der Industrialisierung der Landwirtschaft wurde die traditionelle Landwirtschaft vernichtet. Der Anteil der Agrarproduktion am Bruttosozialprodukt sank von durchschnittlich 32% zwischen 1962 und 1972 auf 16% in der letzten Zeit der Pahlawi-Regierung.²

1962 war zwar eine Bodenreform durchgeführt worden. Man nannte sie die "Weiße Revolution". Sie war eine Folge der Pläne, die US-Präsident John F. Kennedy für die Dritte Welt vorgeschlagen hatte.

Die Besitzverhältnisse und die Herrschaft über Land und Grund änderten sich jedoch zu Ungunsten der Bauern. Die "Weiße Revolution" war also mehr eine neue Methode zur Ausbeutung der Bauern:

- Die Industrialisierung der Agrar-Union (Vereinigung des Landbesitzer) und die Entstehung der großen Aussaat (Organisationsprinzip, bei dem viele kleinen Flächen zu einer großen Fläche zusammengefasst wurden) machten die Landwirtschaft von ausländischen Firmen abhängig.
- Ackerbau und Tierzucht wurden voneinander getrennt und von großen Betrieben übernommen, dies führte zur Vernichtung vieler kleinbäuerlicher Betriebe.
- Genossenschaften übernahmen die Herstellung der Agrarprodukte. Diese Produkte waren im Besitz großer Firmen, die sie möglichst gewinnbringend verkaufen wollten. Die maschinelle Aussaat und die industrielle Verarbeitung der Agrarprodukte wurden hauptsächlich von ausländischen Unternehmen gefördert, denen es freilich um die Steigerung ihrer Gewinne ging.

¹ ebd. S. 299

²Vgl. Tehrani, S. 405-508

Nach der "Weißen Revolution" gab es sehr viel mehr Landarbeiter/Bauern, die keinen Boden besaßen. ¹ Ein großer Teil dieser Bauern wanderte ab in die Städte und wurde dort zur billigen Arbeitskraft für die Industrie.

Anfang der 70er Jahre ging die Regierung daran, mit massiver staatlicher Unterstützung Industriebetriebe zu errichten, die die angeblich veralteten Strukturen des traditionellen Bazargewerbes weitgehend ersetzen sollten. Dieser Vorstoß aber machte die Bazaris vollends zu Gegnern Mohammad Reza Schahs. Sie wurden während der folgenden Jahre zu den gefährlichsten Feinden des Schahs, denn noch besaßen sie Geld, Macht und Einfluss genug, um die Mullahs und Ayatollahs in ihrem Widerstand gegen den "gottlosen" Herrscher zu unterstützen. ²

1.2 Die gesellschaftliche und rechtliche Lage der Frauen

In der iranischen Wirtschaft kam es im Jahre 1958 zu einer Rezession. Der Staatshaushalt hatte große Defizite. Diese Situation führte zu einigen Reformen. Das Ziel dieser Reformen, die mit der Unterstützung der Kennedy-Regierung durchgeführt wurden, war die Verhinderung einer "kubanische Revolution" im Iran. Die Reformen und der Modernisierungsprozess brachten neue Arbeitskräfte, die der Staat benötigte. Im Jahre 1953 waren 8% der weibliche Bevölkerung im Alter über sieben Jahren alphabetisiert; im Jahre 1971 hatte sich diese Zahl auf 26% erhöht. ³

Die Anzahl der Schülerinnen stieg von 21053 in den Jahren 1953/54 auf 334757 in den Jahren 1970/71. Im Jahre 1970 lag der Anteil der Studentinnen im Iran bei 25%. Acht Jahre später lag er bei 38%. Die Hälfte der iranischen Studenten im Ausland waren Frauen. ⁴ Durch höhere Einschulungsquoten erhöhte sich der Anteil der erwerbstätigen Frauen von 573000 im Jahre 1956 auf 944000 im Jahre 1966 und auf 1.212.000 im Jahre 1976. ⁵

¹Vgl. Schweizer, S. 408-410

²Vgl. S. 299

³Nazari, Nedjad, Hamide: Die rechtliche Stellung der Frau im Iran unter der Pahlavi-Dynastie, 1973, S. 21

⁴Focus (Hrsg.): The Status of Women in Iran, 1977, S. 7-8

⁵Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Landesbericht Iran 1992, 1992, S. 23

Im Jahre 1977 waren 1/3 der Frauen in der industriellen Produktion beschäftigt. Hier arbeiteten sie vor allem in der traditionellen Textil-, Verpackungs- und Teppichindustrie, aber in wachsendem Ausmaß auch in modernen Industriezweigen wie z.B. in der Elektroindustrie. In den 70er Jahren erhöhte sich auch die Anzahl der Frauen, die im Dienstleistungsgewerbe arbeiteten, beträchtlich. Die Mehrheit der neu geschaffenen Arbeitsplätze im Bereich der Büroarbeit wurden mit Frauen besetzt (Sekretärinnen). Frauenarbeit verstärkte sich auch im Verkaufsbereich (in Kaufhäusern, Supermärkten, aber auch in kleineren Läden).

Einen sehr starken Anstieg der Frauenarbeit hatte der Lehrerberuf zu verzeichnen. Während im Jahre 1957 nur 12% aller Lehrer Frauen waren, so waren es 1978 über 50%. Frauen und Männer bezogen für die gleiche Arbeit jedoch weiterhin unterschiedliche Löhne. Die Frauen verdienten durchschnittlich 50-66% vom Lohn der Männer.¹ Dieser Zustand hat sich bis heute kaum geändert.

Wie die obengenannten Zahlen zeigen, wurden durch die Reform viele Frauen in verschiedene Sektoren des Arbeitsmarktes aufgenommen. Nach dem zahlenmäßigen Anstieg der gebildeten und qualifizierten Frauen wurden nun auch angemessene Reformen in der rechtlichen Stellung der Frauen erforderlich.

Ein Ziel der "Weißen Revolution" (1962) war das passive und aktive Wahlrecht der Frauen. Am 20. Dezember 1962 wurde das Gesetz über die Teilnahme der Frauen an den Kommunalwahlen jedoch auf Druck der Geistlichkeit verworfen.

Am 23. Januar 1963 traten Lehrerinnen, weibliche Angestellte und andere erwerbstätige Frauen in den Streik und forderten das Wahlrecht. Diese Streik wurde interessanterweise von der staatlichen Frauenorganisation *Sazemane Zanan* organisiert. Obwohl viele Frauen auf das Wahlrecht pochten, stellte sich für sie die Frage, was das Wahlrecht unter einer Regierung bedeutete, die freie Wahlen eigentlich gar nicht zuließ.

Dennoch: Am 1. Februar 1963 konnten Frauen endlich wählen und sich als Abgeordnete wählen lassen. In demselben Jahr wurden neun Richterinnen

¹Conföderation Iranischer Studenten (Hrsg.): Frauen im Iran. Frankfurt 1979, S. 4-6

eingestellt, und im Jahre 1967 wurde die erste iranische Ministerin eingesetzt. Sie leitete das Ministerium für Bildung und Erziehung ¹

Zweifellos gehört die Einführung des Frauenwahlrechts zu den größten Veränderungen dieser Phase. In eine Diktatur, in der freie Wahlen eigentlich gar nicht stattfinden, hat das Frauenwahlrecht jedoch kaum eine wirkliche Bedeutung: Das Frauenwahlrecht diente wohl eher dazu, die Progressivität der Regierung unter Beweis zu stellen, jedoch zu einer weiteren rechtlichen Veränderung in der Lage der Frau.

Bis 1967 konnten iranische Männer vier Ehefrauen und jede Menge Sieghe (vorübergehende Beziehungen) haben. 1967 wurde ein neues Gesetz mit dem Titel "Gesetz zum Schutz der Familien" (GSF), ein Familiengesetz, verabschiedet. Nach diesem Gesetz musste ein Mann, der eine zweite Frau heiraten wollte, dazu erst eine gerichtliche Erlaubnis einholen. Vor einem Gericht musste er nachweisen, dass seine erste Frau damit auch einverstanden war und dass er noch eine zweite Frau ernähren konnte. ² Dieses Gesetz schaffte die Polygamie nicht ab, aber es schränkte sie ein. Welche Wirkung das Gesetz in der Praxis hatte, ist unklar. Nach der Statistik von 1966 hatten etwa 5% der Männer mehr als eine Frau. ³ Es gibt aber keine aktuelle Statistik. Da jedoch die Frauen von den Männern wirtschaftlich abhängig waren und geschiedene Frauen in der Gesellschaft kein Ansehen besaßen, werden die meisten Frauen die Entscheidungen von ihres Ehemannes akzeptiert haben.

Nach dem GSF wurde das einseitige Scheidungsrecht des Mannes abgeschafft. Erst nach der Entscheidung eines Gerichtes konnte die Scheidung vollzogen werden. Der Scheidungsprozess sollte unter zwei Zeugen stattfinden. Nach dem neuen Gesetz konnten Frauen nämlich nach einer gerichtlich ausgesprochenen Scheidung keinen Unterhaltsanspruch geltend machen. ⁴

Einige Studien zeigen, dass sich die Anzahl der Scheidungen zu Beginn der 70er Jahre, also nach der Verabschiedung des neuen Gesetzes, erhöhte. Eine Studie, die in

¹Vgl. Agheli, Bagher: Ruzshomare Tarikhe Iran - Az Machrute ta Engehelabe Eslami (Iranische Geschichte von der Verfassungsbewegung bis zur Islamischen Revolution), 1991, S. 155

²Vgl. Conföderation Iranischer Studenten (Hrsg.), S. 22

³Pakizegie, Behnaz: Legal and Social Position of Iranian Women. In Women. In the Moslim world, 1978, S. 221

⁴Bürgerliches Gesetz-Buch. §§. 1121, 1122, 1129, 1130

Teheran durchgeführt wurde, zeigt, dass von 1000 Eheschließungen im Jahre 1968 217 und im Jahre 1973 289 zur Scheidung führten.¹

Die Ursache für die Erhöhung der Scheidungsrate war möglicherweise das neue Familiengesetz (GFS). Nach § 1041 des Bürgerlichen Gesetzbuches (BGB) wurde das Mindestalter zum Heiraten für Mädchen auf 15 und für Jungen auf 18 festgesetzt. 1975 wurde das Mindestalter für Mädchen auf 18 und für Jungen auf 20 heraufgesetzt. Grundsätzlich durfte eine iranische Frau eine Ehe nur mit der Zustimmung ihres Vormundes (also ihres Vaters, Bruders oder Onkels usw.) eingehen.

Eine Studie, die in 25 Dörfern durchgeführt und im Jahre 1971 publiziert wurde, zeigt, dass 37% aller Frauen bereits vor ihrem 13. Lebensjahr heirateten, 57% im Alter zwischen 14 und 18 und nur 6% im Alter zwischen 19 und 30. Die Studie zeigt ferner, dass 60% der befragten Frauen Analphabeten waren.² Insbesondere in den Dörfern, aber auch bei den ärmeren Stadtbewohnern, ist das Heiratsalter von Frauen trotz aller staatlichen Versuche, ein Mindestheiratsalter festzusetzen, immer noch sehr niedrig.

Bis 1976 konnten Frauen nur mit schriftlicher Genehmigung ihres Ehemannes das Land verlassen. Viele intellektuellen Frauen waren dagegen. 1976 trat ein neues Gesetz in Kraft. Es lautet: Eine schriftliche Reisegenehmigung für Frauen gilt nur für die Dauer von sechs Jahren.³

Abtreibung wurde nach einer umfassenden Studie über ungewollt schwangere Frauen in Teheraner Krankenhäusern legalisiert. Die Studie stellte fest, dass 60% der illegalen Abtreibungen mit Nadeln, Opium oder Säure vollzogen wurden und daher für die Frauen stets lebensgefährlich waren.⁴

¹Vajdi, Sheefte - Fathie, Reza: Pajuheshi dar morede Talagh wa Ezedewadj dar Iran (Eine Studie über Scheidung und Eheschließung im Iran), 1977, S. 57

²Sanasarian, Eliz: The Women's Rights Movement in Iran, 1982, S.367

³Vgl. S. 423

⁴Vgl. S. 418

Nach der Sammlung dieser Fakten durch die *Frauenorganisation des Iran*, „Sazemane Zanane“ Iran wurde die Abtreibung im Jahre 1977 endlich legalisiert. Da das Gesetz wegen befürchteter Reaktionen der Geistlichkeit nicht als "Abtreibungsgesetz" formuliert werden konnte, wurde es als "Gesetz zur Strafbarkeit von Ärzten" verabschiedet. Eine verheiratete Frau konnte mit der Genehmigung ihres Partners eine Abtreibung durchführen lassen. Eine unverheiratete Frau konnte ganz allein die Entscheidung treffen.¹ Die Neuerung im Abtreibungsrecht war der einzige Fortschritt, den Frauen in dieser Zeit verzeichnen konnten. Andere Gesetze blieben unberührt. Die Benachteiligung von Frauen vor dem Gesetz blieb bestehen.

Während z.B. iranische Frauen nur mit staatlicher Ausnahmegenehmigung nicht moslemische Ausländer heiraten durften (durch den Koran ist dies verboten), hatten Männer in dieser Hinsicht keine Probleme.²

Auch im Erbrecht, das im wesentlichen auf dem Scharia-Recht basierte, wurde die Frau gegenüber dem Mann klar benachteiligt. So erbte eine Frau immer nur halb soviel wie ihre Brüder. War sie verwitwet, so bekam sie nur 1/8.³ Auch die Bestimmungen im Strafgesetzbuches waren von einer unübersehbaren Doppelmoral geprägt. Überraschte z.B. ein Mann seine Tochter, Frau oder Schwester beim außerehelichen Geschlechtsverkehr, so konnte er sie zur "Wiederherstellung der Familienehre" töten, ohne dafür bestraft zu werden. Beging eine Frau aus den gleichen Beweggründen einen Mord an einem Mann, wurde sie dafür zum Tode verurteilt.

Der Anteil der Arbeiterinnen war in den Jahren von 1953 bis 1979 im Vergleich zu dem der Arbeitnehmer niedrig. Nur 9% aller Frauen arbeiteten im Jahre 1956 für Lohn. Diese Anzahl erhöhte sich im Jahre 1971 auf 12%.

¹ebd., S. 423

²ebd. Conföderation Iranischer Studenten (Hrsg.), S. 24

³e.b.d.

*Auch der Anteil der Frauen in qualifizierten Berufen war niedrig. Von 10000 Ärzten und Zahnärzten waren nur 1041 Frauen. Bei den Ingenieuren sah das Verhältnis noch schlechter aus. Im Jahre 1979 waren von insgesamt 11650 Ingenieuren 350 Frauen.*¹

Der Industrialisierungsprozess führte zu einigen Veränderungen im Arbeitsrecht. So wurde z.B. die Nachtarbeit für Frauen verboten. Eine Ausnahme bildeten hier nur die Krankenschwestern.

Schwangere Frauen durften sechs Wochen vor und vier Wochen nach der Geburt des Kindes nicht arbeiten. Ihr Gehalt musste ihnen weitergezahlt werden, und ihnen durfte nicht gekündigt werden. Wenn in einer Fabrik oder Institution mehr als zehn Frauen mit kleinen Kindern arbeiteten, musste eine Kinderkrippe eröffnet werden². In der Praxis wurde dieses Gesetz allerdings kaum angewendet.

Überhaupt gab es zahlreiche Mängel im Arbeitsrecht, vor allem was die Arbeitsschutzbestimmungen betraf. Besonders schlimm waren z.B. die Arbeitsbedingungen in der Teppichindustrie:

*Tuberkulose, Augenleiden und Rheumatismus sind die typischen "Berufskrankheiten" der Mädchen und Frauen, die in dunklen, feuchten Räumen täglich bis zu 12 Stunden mit gebeugtem Rücken über ein Teppichgerüst zu denkbar monotonster Arbeit verdammt sind und dafür mit einem Hungerlohn abgespeist werden.*¹

Teppiche waren und sind neben dem Erdöl das wichtigste Exportprodukt des Iran.

Der Ausbau staatlicher Frauenorganisationen

Nach der Niederschlagung der Anti-Schah-Bewegung zu Beginn der 60er Jahre wurde die Unterdrückung durch die Regierung noch stärker. Diese politische Entwicklung und das Anwachsen oppositioneller Gruppen - die hauptsächlich aus Intellektuellen bestanden - führten zur Entstehung von Guerilla-Organisationen im

¹Mazlooman, Reza: Femalekilling under the Protection of the Law. Teheran 1974, S. 22

²Vgl. Pakizegi, 233

Iran und zur Entstehung der Konföderation Iranischer Studenten (CISNO) im Ausland.

Da alle politischen Parteien und Organisationen verboten waren, nahmen beide Guerilla-Organisationen, sowohl „Volksmodjahedien“ mit der islamischen Ideologie als auch „Volksfadayan“ mit der marxistisch-leninistischen Ideologie, den bewaffneten Kampf gegen das Schah-Regime auf.

Während im Jahre 1975 der erste Minister für Frauenfragen gewählt wurde und die erste iranische Botschafterin nach Dänemark geschickt wurde, sind allein im Jahre 1976 zwölf Frauen in bewaffneten Auseinandersetzungen und durch politische Gerichtsurteile umgekommen. Nach Angabe der „Volksfadayan“ sind vor der Revolution von ihrer Organisation 28 Frauen im bewaffneten Kampf und drei Frauen durch politische Gerichtsurteile nach einer allzu freien Meinungsäußerung ums Leben gekommen.² Die weiblichen Mitglieder beider Organisationen galten während der Revolutionszeit für viele politisch aktive iranische Frauen als wichtige Identifikationsfiguren. In den Gefängnissen des Schah-Regimes wurden sie wie ihre männlichen Genossen gefoltert und ermordet. Noch häufiger als die Männer, die davon keineswegs verschont blieben, mussten diese Frauen brutale sexuelle Misshandlungen erdulden³.

Am 16. Dezember 1976 sagte der Schah in einer Pressekonferenz: ***Wir haben 3300 politische Gefangene im Iran. Sie sind alle zufällig Marxisten***⁴.

Die Arbeiterinnen und Frauen aus der Unterschicht hatten ihren Kampf anders organisiert. Im Jahre 1959 traten 30000 Arbeiterinnen der Ziegelofenfabrik in der Nähe von Teheran in den Streik. Die Frauen spielten eine aktive Rolle in diesem Streik⁵. In Schahbaz und Isfahan wurden ähnliche Streiks brutal niedergeschlagen. Im Jahre 1968 und in den 70er Jahren traten in Teheran Textilarbeiterinnen in den Aufstand⁶.

¹Vgl. Conföderation Iranischer Studenten (Hrsg.), S 9

²Daneshgari, Roghie: As Randj wa Rzme Zanane (Von Bemühungen und Kampf der Frauen), o. J., S. 7

³Internationalismus-Kollektiv (Hrsg.): Frau und Revolution im Iran, 1980, S. 10

⁴Zitat nach Agheli, S. 311

⁵Demokratische Organisation der Frauen des Iran (DOFI) (Hrsg.): Moghadameye bar Tarikhtscheye Mobarezate Zanane Iran (Einführung in die Geschichte der Kämpfe der iranischen Frauen). o. O. 1987, S. 5

⁶Vgl. Daneshgari, S. 5

Viele Frauen der Ober- und der Mittelschicht waren in der *Frauenorganisation des Iran* , „Sazemane Zanane Iran“, die von der Regierung unterstützt wurde, organisiert. Diese Organisation entstand folgendermaßen. Im Jahre 1956 wurde auf Befehl des Schahs die *Liga der Frauenorganisationen* gegründet. Die Liga umfasste 14 verschiedene Organisationen. Sie bemühte sich sehr um Kontakte mit Frauenorganisationen aus anderen Ländern. Anstelle der Liga gründete Ashraf Pahlavi, die Zwillingschwester des Schahs, im Jahre 1959 *den Hochrat der Gesellschaft der Frauen des Iran*. 18 Frauenorganisationen waren Mitglied dieses Verbandes. Was dem Verband fehlte, waren Unabhängigkeit, Dynamik und Unparteilichkeit ¹.

Im Jahre 1966 entstand anstatt dieses Verbandes „Sazemane Zanane Iran“. Diese Organisation hatte im Jahre 1977 70000 Mitglieder und 400 Ortsgruppen. „Sazemane Zanane“ Iran setzte sich nicht direkt mit Frauenfragen auseinander. Die meisten ihre Mitglieder waren Ärztinnen, Krankenschwestern und Lehrerinnen oder Angestellte, die wegen der Abhängigkeit ihrer Gewerkschaft von „Sazemane Zanane“ Iran automatisch Mitglied der Organisation wurden ².

Unter den 33 Frauenverbänden und Vereinen, die im Jahre 1966 zu „Sazemane Zanane“ Iran zusammengeschlossen wurden, waren elf Gewerkschaften. Sieben waren außerdem Organisationen verschiedener Religionen und Volksstämme, so z.B. von Juden, Armeniern, Assyern oder Zarathustrern³.

Einige Organisationen sollten ihren Namen ändern, um Mitglied von „Sazemane Zanane Iran“ werden zu können und überhaupt überleben zu können. Die Frauenpartei benannte sich z.B. in Frauenrat um, die Gesellschaft der Frauen änderte ihren Namen in *Frauenliga für die Menschenrechte*.

Die Ziele von „Sazemane Zanane Iran“ waren 1) Verteidigung der sozialen Rechte der Frauen, 2) Verbreitung der Bildung, 3) Aktive Teilnahme in der einzigen Partei

¹Vgl. Sansarian, S. 82

²Autonomes Iranisches Frauenkomitee in den USA: MAGHALATE Seminare Zanan (Artikel des Frauenseminars), 1983, S. 95

³Sazemane Zanane Iran (Hrsg.): Salname Iran (Jahresbericht der Frauen des Iran). 1966, S. 100

des Iran: (Rastakhiz) Partei ¹, 4) Förderung der Frauen in ihrer politischen, sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Verantwortlichkeit, 5) Aufnahme von Kontakten zwischen iranischen und ausländischen Frauen, 6) Einrichtung eines Wohlfahrtszentrums. ²

Die Kontrolle der Organisation blieb immer in den Händen der Regierung. Aschraf Pahlawi, die Zwillingschwester des Schahs stand an der Spitze der Organisation, ihre Vertreterin war Farahe Diba, die Schwiegermutter des Schahs. Diese zwei Personen hatten die Macht, sechs von elf Personen des Zentralrates der Organisation zu wählen. ³ In vielen Städten übernahmen die Ehefrauen von Offizieren die Führung der Unterorganisationen. Sie sorgten dafür, dass die Mitglieder von „Sazemane Zanane“ Iran regierungstreu blieben. ⁴

Nun zu dem, was die Organisation tatsächlich für die Frauen geleistet hat: Es wird berichtet, dass in den Jahren 1975 und 1976 insgesamt 40000 Frauen an Alphabestisierungskursen teilgenommen haben. Außerdem wurden in diesen Jahren 15710 Kinder in Kindergärten aufgenommen. Im Jahre 1977 gab es bereits 40 Wohlfahrtszentren für Familien. ⁵ Ferner entstand im Jahre 1969 eine Sozialarbeiter-Schule in Waramin (in der Nähe von Teheran). Diese Schule war die einzige Sozialarbeiter -Schule im Land, und nach zwei Jahren konnten die Absolventinnen in verschiedenen Wohlfahrtszentren überall im Iran arbeiten. Zuletzt sollte noch erwähnt werden, dass die Organisation mehrere Studien zur Frauenfrage durchführte. Diese erforschten die Diskriminierung der Frauen, analysierten das Frauenbild in Schulbüchern oder beschäftigten sich mit der Stellung der Frau in iranischen Dörfern. „Sazemane Zanane“ Iran bezog außerdem zur Schleierfrage Stellung und nahm aktiv an regionalen und internationalen Frauenkonferenzen teil. ⁶

¹1975 hatte Mohammad Reza Schah alle Parteien abgeschafft und anstatt dessen die Rastakhiz Partei (Auferstehungspartei) gegründet. Obwohl 1968 Sazemane Zanane Iran sich als eine unpolitische Organisation bezeichnete, verfolgte sie in der Praxis die Ziele der Partei

²vgl. Friedrich–Ebert-Stiftung (Hrsg.): Die islamische Republik Iran: Probleme und Perspektiven, 1980, S. 9

³Sazemane Zanane Iran (Hrsg.): Asassname Sazemane Zanane Iran (Satzung der Frauenorganisation des Iran), 1976, S. 9-12

⁴Vgl. Sansarian, S. 88

⁵Focus (Hrsg.), S. 6,7

⁶vgl. Sansarian, S.88

Es gab immer zwei Gruppen, die „Sazemane Zanane Iran“ ablehnten. Dies waren zum einen die Geistlichen, die solche Aktivitäten von Frauen und das neue Familiengesetz (GFS) anti-islamisch fanden. Auf der anderen Seite standen diejenigen, denen die Haltung der Organisation zu wenig progressiv war.

Es ist fraglich, ob es notwendig war, Millionen Dollar für eine Frauenorganisation mit kostspieliger Forschungsabteilung auszugeben, während andere soziale Projekte, wie z.B. die Verbesserung der Hygiene in den Dörfern, die Einrichtung von Schulen u.ä. wichtiger gewesen wären. Die Reformen jener Regierung, die „Sazemane Zanane Iran“ unterstützte, und die Verabschiedung des neuen Familiengesetzes (GFS) hatten keineswegs die Grundlagen des Scharia-Rechts in Frage gestellt. Das zeigt:

Bei dieser Frauenorganisation handelte es sich um ein Exemplar eines klassischen Phänomens in vielen Dritte-Welt-Ländern: staatliche Frauenorganisationen ,welche die Befreiung der Frauen zum Zwecke der Modernisierung und Anpassung an sich verändernde Verhältnisse propagieren und deren Führungsriege sich meistens aus Frauen zusammensetzt, die in Europa und den USA studiert haben oder mit einem Politiker verheiratet sind. ¹

Die Tätigkeiten von „Sazemane Zanane Iran“ können nicht unbedingt als Teil der Frauenbewegung bezeichnet werden. Die Organisation wurde stark von der Regierung unterstützt und war so in ihrem Denken und Handeln keineswegs unabhängig. Sie vertrat vielmehr die von oben vorgegebenen Ziele des Staates. So wollte die Vereinigung die soziale Ordnung im Land auch keineswegs ändern. Sie wollte allenfalls einige Reformen durchsetzen. „Sazemane Zanane Iran“ entspricht keinesfalls den zu Beginn dieser Arbeit beschriebenen Kriterien für eine Bewegung.

1.2.1 Zusammenfassung

1. Der Modernisierungs- und Industrialisierungsprozess mit Unterstützung der Amerikaner führte zu Fehlentwicklungen im iranischen Gesellschaftssystem unter dem Schah-Regime:
2. Die Abhängigkeit der iranischen Wirtschaft vom Weltkapitalismus führte zur Abschaffung aller freien gesellschaftlichen Organisationen (z.B. Parteien, Gewerkschaften usw.). Unterdrückung und Folter durch den Geheimdienst SAVAK schürten wachsenden Hass in den politisch interessierten Bevölkerungskreisen.
3. Die Frustration im Land wurde verstärkt durch die Anwesenheit von Zehntausenden von Ausländern im Rahmen wirtschaftlicher oder militärischer Projekte. Die ungehemmte Ausgabenpolitik der öffentlichen Hand provozierte eine rasend schnelle Inflation im Iran, die insbesondere die weniger privilegierten Gruppen traf und die deren Unwillen verstärkte.²
4. Die wirtschaftlichen Reformen des Schahs ("Weiße Revolution") zerstörten die iranische Agrarwirtschaft, verursachten Landflucht und führten zu einer Steigerung der Importe. In den Städten bildete sich ein Proletariat heraus, das später eine entscheidene Rolle in der Massenbewegung gegen den Schah spielten.
5. Die Regierung isolierte die Geistlichkeit und hielt sie bewusst von der Macht fern. Dies führte dazu, dass die Geistlichkeit die Moscheen zu oppositionellen Zentren machte. In ihren Moscheen bot sie den Menschen die Möglichkeit, sich gegen den Schah zu organisieren.

¹Internationalismus-Kollektiv (Hrsg.), S. 10

²vgl. Sazemane Zanane Iran (Hrsg.): Gozareshe Sazemane Zanane Iran (Der Bericht der Frauenorganisation des Iran), 1977, S. 1314

6. Viele (wirtschaftliche) Projekte wurden immer weniger nach ihrer Wirtschaftlichkeit als nach den Interessen der Imperialisten (USA, Westeuropa) ausgesucht.
7. Diese Fehlentwicklung spitzte sich erst mit der Erhöhung der Öleinnahmen seit 1974 und der Beschleunigung des Industrialisierungs- und Modernisierungsprozesses zu.

Frauen wurden unter diesen Bedingungen entweder bei den Guerilla-Organisationen (Mittelschichten) oder bei „Sazemane Zanane Iran“ (Oberschichten) aktiv.

Beide Richtungen lassen sich nicht zur Frauenbewegung zählen:

1. Die Guerilla-Organisationen setzten sich nicht für die Frauenfrage, sondern für den Sturz des Regimes ein.
2. „Sazemane Zanane“ Iran monopolisierte die Frauenaktivitäten. Sie wurde von oben bzw. von der Regierung organisiert und kontrolliert. Sie versuchte nicht die soziale Ordnung zu verändern, sondern eher einige Reformen durchführen.

Die Reformen im Bereich Scheidung, Wahlrecht, Polygamie usw. waren in erster Linie eine Antwort auf den Industrialisierungsprozess, der viele Frauen aus der häuslichen Atmosphäre ins Arbeitsleben holte. Außerdem waren sie eine Reaktion auf den zahlenmäßigen Anstieg der gebildeten Frauen. Die Reformen tasteten aber die Basis des islamischen Rechts, der Scharia, nicht an.

Die Anzahl der Arbeiterinnen wurde in diesen 25 Jahren durch den Industrialisierungsprozess angehoben, doch die Arbeitsbedingungen in den Bereichen der Textil- Teppich- und Lebensmittelindustrie, in denen viele Frauen arbeiteten, wurden nicht verbessert. Neben den unzufriedenen Arbeiterinnen wurden auch Lehrerinnen, Studentinnen und Krankenschwestern Teil einer Bewegung, die sich gegen Ende der 70er Jahre gegen die politische Unterdrückung des Schah-Regimes auflehnte.

1.3. Die Situation der Filmproduktion

1.3.1 Wirtschaftliche Lage der Filmindustrie und Filmproduktion

Unter Mohammad Reza Schah und unter der Regierung seines Vaters gab es keine Einschränkung für den Import ausländischer Filme in den Iran. Obwohl es in anderen Bereichen solche Einschränkungen gab, z. B. bei manchen Industriesektoren wie Textil, spielte das im Filmsektor keine Rolle. Außerdem versteuerte der Staat die Rohmaterialien und die Ausrüstung für die lokale Filmindustrie. Durch die hohen Steuern war eine solche Ausrüstung für private Firmen sehr teuer. Diese Maßnahmen führten zur schlechten Qualität der in privaten Unternehmen produzierten Filme.

In dieser Periode gab es keine staatliche Unterstützung für die nationale Filmindustrie. Jedes Jahr wurden einige hundert Filme importiert. Aber für teure Ausrüstung und Rohmaterial fanden sich keine Mittel. Ein anderes Beispiel für die Mängel der staatlichen Unterstützung drückte sich im Steuersystem aus. Die ausländischen Filme wurden genau wie die einheimischen Filme versteuert. 5% des Umsatzes gingen in die Kasse des Staates und 20% des Umsatzes an die Gemeinden.¹

Neben diesen drei Punkten:

1. keine Einschränkung für den Import der ausländischen Filme
2. Versteuerung der Rohmaterialien
3. und Versteuerung des Umsatzes der Filme

litt das iranische Kino unter der scharfen Zensur durch die Regierung.

Im Namen der Unterstützung der Monarchie, der Schiiten (Anhänger einer der Hauptglaubensrichtungen des Islams), der zentralen Regierung und der Tradition wurden die künstlerischen Aussagen und die Themen zensiert.

Im Jahre 1970 entwickelten sich die technischen Möglichkeiten für die Filmindustrie, und der Umsatz erhöhte sich. Dieser hohe Umsatz und die technische Entwicklung verursachten hohe Produktionskosten. Wegen des guten Umsatzes der iranischen Filme wollten Investoren Geld in Filme stecken. Im Jahre

1970 gab es 325 Kinos im Iran mit 275.000 Plätzen. Die durchschnittliche Anzahl der ZuschauerInnen im Jahr lag zwischen 17 und 18 Millionen.

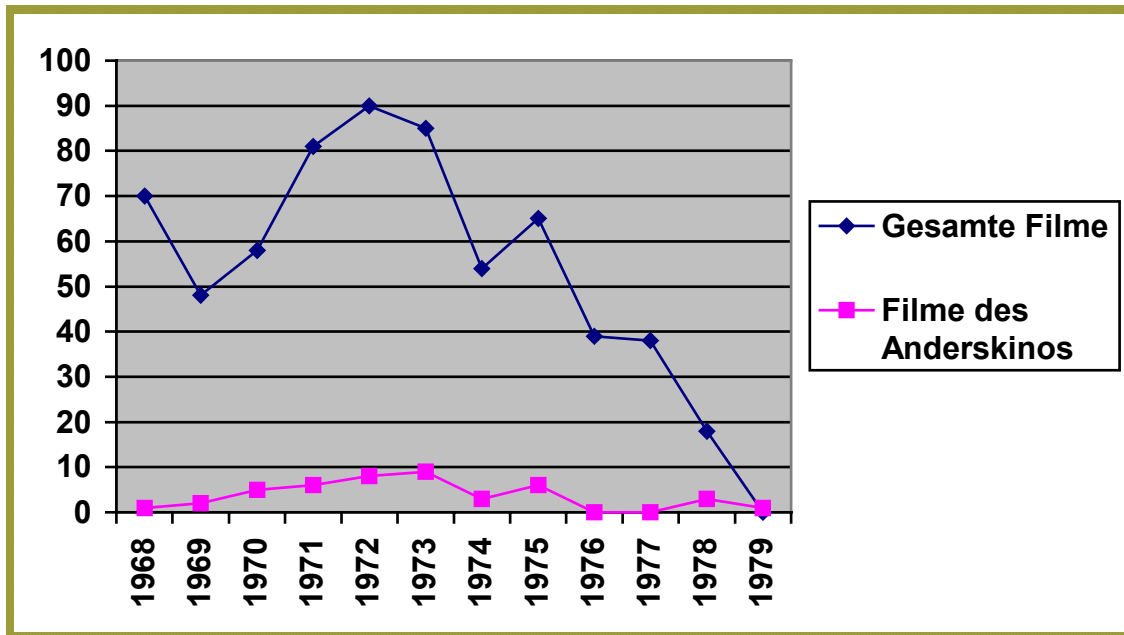


Abbildung 1: Filmproduktion in den 60er und 70er Jahren im Iran

Wie man in der Abbildung 1 sehen kann, begann ab 1976 eine Krise der iranischen Filmindustrie. Die Anzahl der gesamten Filmproduktion sank auf 31 Filme.

Von 1976 bis zur Revolution vertiefte sich die Krise im Filmsektor. Die folgt vier Faktoren waren die Ursachen für diese Krise:

1. **Mangelnde Investition und Erhöhung der Kosten inklusive Steuern:** 1967 wurde das Kapital in die Filmindustrie investiert um in einem anderen, rentableren Industriesektor höhere Gewinne zu erzielen. Die staatliche Steuer erhöhte sich: 20% des Umsatzes gingen an die Stadtverwaltung, 5% gingen an das Finanzministerium. Es kam zu einer Inflation der Produktionskosten: 1965 bekam ein/e SchauspielerIn etwa für die erste Rolle \$2.000. Bis 1977 war diese Summe auf \$42.857 gestiegen. Außerdem leisteten die Kinobesitzer Widerstand gegenüber der Anweisung des Staates zur Steigerung der Eintrittspreise.

¹Issari, Mohammad Ali: Cinema in Iran, 1900-1979, USA 1989, S. 200

2. **Harte Konkurrenz ausländischer Filmproduktionen und des Fernsehens:** Das Fernsehen stand in Konkurrenz mit der Filmindustrie. Im Fernsehen liefen die neuesten amerikanischen Filme in der Zeit, in der die Leute normalerweise ins Kino gingen. Die iranische Filmindustrie blieb im Endeffekt ein lokales Phänomen und konnte auf dem internationalen Filmmarkt keinen Fuß fassen, weil die Technik über keine internationale Standards verfügte und die Themen für internationale ZuschauerInnen nicht nachvollziehbar waren.
3. **Zensur:** Die Themengleichheit und die Zensur führten dazu, dass die iranischen Filme nicht in der Lage waren, mit den ausländischen Filmen zu konkurrieren.
4. **Unzureichende Ausbildung** der Arbeitskräfte des Filmsektors in künstlerischer Darstellung: Ein anderes ernstes Problem lag darin, dass die Produzenten kaum Ahnung von Kunst und Kommerzkino hatten.

1.3.2

Ausbildung der Nachwuchskräfte und der Ausbau der Filmhochschulen

Zwei wichtige staatliche Einrichtungen waren das Ministerium für Kultur und Kunst, das unter der Leitung von Mehrdad Pahlbod, dem Halbbruder des Schahs, stand und der Nationale Rundfunk des Irans (NRI) unter der Leitung von Reza Ghotbi, dem Cousin der Königin Farah. Die beiden Leiter der Einrichtungen standen dem Schah nahe und ihnen wurde ein großes Budget zur Verfügung gestellt.¹

Um die Mängel der FilmemacherInnen in der Filmindustrie zu beseitigen, gründete das Kultur- und Kunstministerium im Jahre 1963 "Daneschkadeh Honarhai Dramatik", *eine Hochschule für Kunstdramatik*. Der Studiengang umfasste vier Jahre. Jedes Jahr absolvierten zwischen zehn bis fünfzehn StudentInnen das Studium. Außerdem stellte das Ministerium Stipendien für ihre MitarbeiterInnen

¹ Vgl. Issari, Mohammad Ali, S. 201

und andere zur Verfügung, damit sie im Ausland studieren konnten.¹ Um die Hochschule zu absolvieren, sollten die StudentInnen einen 16mm Film von 15 Minuten Länge drehen, der in der Hochschule archiviert wurden. Die Inhalte der Filme setzten sich mit dem Nihilismus und der Flucht vor der Masse auseinander. Die Themenwahl konnte mit der intellektuellen Atmosphäre dieser Zeit begründet werden.

Um die jungen Leuten zu ermutigen, experimentelle Filme zu produzieren, rief das Ministerium für Kultur und Kunst 1974 "Anjomae Cienamaye Djawan Iran", *das Junge Filminstitut des Irans* ins Leben. Das Institut verfügt sowohl über 8mm als auch über 16mm Filmausrüstung. Nach der Gründung der Branchen in den verschiedenen Provinzen organisierte das Zentrum Filmfestivals. Die Filme, die im Institut produziert wurden, waren Kurzfilme zwischen 8 bis 45 Minuten.

Der Nationale Rundfunk des Irans (NRI) gründete im Jahre 1968, "Madreseh Ali Television und Cinema", *eine Hochschule für Kino- und Fernsehen*, um Nachwuchskräfte heranzubilden. Es gab zwei Studiengänge: Technik und Produktion.² Diese Hochschule bot über zwei Jahre Unterricht in verschiedenen Fächern wie Regieführung für Film und Fernsehen, Text und Sprechen vor dem Mikrofon, Video-Kamera, Telekommunikationstheorie und Kinematographie. Die jährliche Anzahl der AbsolventInnen betrug 65. Die AbsolventInnenanzahl der beiden Hochschulen reichte für den rapiden Anstieg des Rundfunkpersonal des Irans nicht aus. NRI zählte zu den Institutionen, in denen nicht kommerzielle und kulturelle Aktivitäten möglich waren. Diese Aktivitäten wurden durch manche akademischen Filmemacher verwirklicht. Das Fernsehprogramm "Iran Zamin", auf deutsch "Das Land des Irans", wurde im Jahre 1966 unter der Leitung von Ferydun Rahnama, der in Frankreich Film studiert hatte, gegründet. Zahlreiche Dokumentarfilme über Kunst, Kultur und Folklore wurden im Rahmen dieses Programms produziert und ausgestrahlt. Von der Gründung des NRI (1966) bis zur der Revolution (1979) wurden 268 Dokumentarfilme behandeln, davon realisierte das NRI eine große Anzahl.³

Die Dokumentarfilme beinhalten ganz unterschiedliche Themen, wobei nur eine geringe Anzahl der Filme durch das Regime propagiert wurde. Der

¹ebd. S. 201

²Mehrabi, Massud: Kinogeschichte des Irans, 1991, S.391

³Vgl. Issari, S.214

Filmkritiker Issari sah die Ursache für die Ausbildung der Redakteure und die gute Ausrüstung in der Nachrichtenredaktion des NRI darin, dass die Aktivitäten des Schahs und seiner Familie täglich in Form von positiver Berichterstattung im Fernsehen für die Bevölkerung zu sehen war.¹

Im Jahre 1964 rief Lila Djahanara, die Klassenkameradin der Königin "Kanun Parwaresch fekri Kudakan va Nodjwanan", *die Gesellschaft für die geistige Erziehung der Kinder und Jugendlichen*, mit staatlicher Unterstützung ins Leben gerufen. Die Gesellschaft übernahm in erster Linie die Veröffentlichung und Entwicklung von Kinderbüchern und die Förderung von Bibliotheken. Ab 1966 organisierte die Gesellschaft die internationalen Kinder- und Jugendfilmfestivals mit folgenden Zielen:

1. Einen Überblick über Kinder- und Jugendfilmproduktion aus der Welt zu bekommen.
2. Das Interesse der Bevölkerung zu wecken und die Achtung der Kinderfilmproduktion auf internationaler Ebene zu schaffen.
3. Eine Vorstellung der Filme, die sich inhaltlich und förmlich auf die geistige Erziehung der Kinder auswirken.

Da keine Filmproduktion aus dem Iran beim vierten Festival dabei war, wurde im Jahre 1969 eine Filmwerkstatt von *Kanun* gegründet. Sie verfügte über 16- und 35mm Kameraausrüstung, Schnitt, Vertonung und einer Werkstatt für Animation.² In den fünfzehn Bibliotheken der Gesellschaft in Teheran lernten Kinder und Jugendliche vier Stunden in der Woche die Grundbegriffe der Filmproduktion mit fünf Arbeitskräften kennen. Die Erlernung der Filmproduktion umschloss Einführung der Kamera, Beleuchtung und Schnitt. Alle Schritte wie Auswahl der Geschichte, Szenario drehen, Nachbearbeitung und Vertonung führten die TeilnehmerInnen durch. 1975 nahmen 460 Personen an den Filmkursen teil. Die Anzahl der Filmtrainer erhöhte sich auf 15. Der Lernprozess fand zuerst innerhalb von zwei Jahren Filmausbildung statt. Nach einer Prüfung sollten die TeilnehmerInnen im zweiten Schritt anhand der theoretischen Ausbildung Kurz-Spielfilme drehen. Nach Erfolg setzten sie sich im dritten Schritt mit dem dem 16mm Film, auseinander und danach bestand die Möglichkeit für die Filmemacher,

¹Issari, Mohammad Ali: Cinema in Iran, 1900-1979, USA 1989, S.215

²ebd. S. 1027-1028

im Kinozentrum des Vereins mitzuwirken.¹ Am fünften Internationalen Kinder- und Jugendfilmfestival nahm *Kanun* mit 4 Animationen und drei Schwarz-Weiß Filmen teil, die von den Filmkritikern gelobt wurden. Den ersten Preis bekam eine Filmproduktion der Gesellschaft. 1972 gewannen zwei Filme von *Kanun* den ersten und den zweiten Preis auf dem Kinder- und Jugendfilmfestival in Mailand (Italien). Die Filme der Gesellschaft gewannen noch mehrere Preise bei ihre Teilnahme auf den verschiedenen internationalen 8mm Filmfestivals wie in Helsinki, Japan, Chicago und Tel Aviv.²

Abbas Kiarostami war einer der Mitwirkenden des Kinozentrums und zuständig für die Abteilung Bildungsfilm. Etwa dreißig Jahre später, Ende der 90er Jahre, gewann er die goldene Kamera bei dem Filmfestival in Cannes (Frankreich) für den Film "Der Geschmack der Kirschen". Das Filmproduktionszentrum von *Kanun* spielte eine wichtige Rolle bei der Bildung der Nachwuchskräfte im Filmsektor und schuf ein nicht kommerzielles Kino für Kinder. Manche iranische Filmkritiker waren der Auffassung, dass die Animationsprodukte der *Gesellschaft* über keine iranische Identität verfügten und der Kerngedanken der Filme fremd und für Kinder schwer verständlich sei. Da keine finanziellen Sorgen bestanden, versuchten die Filmregisseure, nicht die ZuschauerInnen-Anzahl zu erhöhen, sondern ihre Vorstellungen zu produzieren. Die Inhalte der Filme verfolgten einige Richtungen: gegen das populäre Kino, für die intellektuelle Attraktion und das Ganze unter dem Einfluss der Europäer.³ Im Jahre 1970 wurde das Filmarchiv von *Kanun* ins Leben gerufen. Das Archiv kaufte ausländische Filme im Bereich Kunst und Geschichte für Kinder und Jugendliche und übersetzte die Filme ins Persische. Diese Filme wurden dann mit niedrigem Eintrittspreis im Kino gezeigt. Eine Reihe der professionellen Filmemacher vor und nach der Revolution haben ihre ersten Erfahrungen in der *Gesellschaft* gemacht. Ich behaupte, dass die *Kanun* einen Teil der intellektuellen Filmemacher Irans erzogen hat.

Im Jahre 1969 fand die erste Sitzung des "Zinamaye Azad " *Freies Kino* statt. Manche Studenten, Filmemacher und Filminteressierte zeigten einige 8mm und 16mm Filme und diskutierten darüber. Das Budget der Einrichtung wurde teilweise

¹Mehrabi, Massud: Kinogeschichte des Irans, 1991, S. 391-3

²ebd.

³Interview mit Zarrinkelk, Nuredin in Mehrabi, Massud: Kinogeschichte des Irans, 1991, S.355-356

vom Nationalen Fernsehen des Irans unterstützt. "Zinamaye Azad" wurde bewusst und gegen das populäre Kino des Irans ins Leben gerufen. Diese Einrichtung verfügte über mehrere Merkmale:

1. Amateurhaftigkeit und Unkommerzialisierung,
2. Pilotprojekt der 8mm Filme im Iran,
3. bewusstes Vorgehen gegen das populäre Kino im Land,
4. Suche nach einer neuen Identität in den iranischen Filmen,
5. Nutzung von 8mm und Super-8-Filmen und Förderung der Begabung der Filmemacher unabhängig von den Formaten.

Die Tätigkeit der Einrichtung fand in vier Sektoren statt: Filmproduktion, Filmaufführung, Veröffentlichung und Veranstaltung der Filmfestivals.

"Das Zeigen der Filme war eine Verbindung zwischen uns und dem Publikum"¹ Die Präsentation der weltberühmten Filme und die Vorführung der unkommerziellen iranischen Filme und eine anschließende Diskussion darüber wirkte sich auf den Geschmack der iranischen ZuschauerInnen aus. Ziel war, kritische ZuschauerInnen zu erziehen.

Außerhalb von Teheran führte die Einrichtung ihre Tätigkeiten in den verschiedenen Provinzen des Landes aus. In 17 iranischen Städten gründete "Zynamaye Azad" ihre Filialen, um die Landflucht der Jugendlichen zu verhindern und den Dezentrealismus zu fördern. Die besten Filme von Zeynamaye Azad wurden nicht in der Hauptstadt produziert, sondern in anderen Provinzen wie Ahwaz und Maschhad. Um die Verbindung zwischen verschiedenen Zweigstellen zu schaffen, gab Zeynamaye Azad eine Zeitschrift heraus, die bis zur Revolution (1979) zwölfmal erschien. In den zehn Jahren wurden von der Einrichtung etwa tausend Filme produziert, die überwiegend von sozialgesellschaftlichen Themen handelten.

Wenn ein/e FilmemacherIn sich im Verlauf der Arbeit professionalisierte, arbeitete er/sie mit dem professionellem 16mm Filmmaterial. Solches Personal beschäftigte die Einrichtung in deren Medienwerkstätten, bei der Organisation der Filmfestivals und bei der Auswahl der Filme.

Zwischen 1975 bis 1979 war der Druck auf die Einrichtung von Seiten der Zensur hoch. Die Vorführung vieler Filme wurde zensiert. In den letzten zwei Jahren vor

¹Nassibi Bassir :10 Jahre freies Kino des Irans 1969-1979, 1994, S.16

der Revolution übernahm Zeynamaye Azad die Aufgaben der zentralen Föderation der Amateurfilme der Welt.¹

Zeynamaye Azad organisierte die jährlichen Amateurfilmfestivals bis zur Revolution in Teheran, d.h. insgesamt neun Amateurfilmfestivals. In den letzten Jahren waren 18 Länder anwesend, und damit wurde diese Veranstaltung deshalb zu einem internationalen Filmfestival. Etwa 2000 ZuschauerInnen schauten sich die Filme von 14 bis 22 Uhr an. Außerdem wurden auch Filmfestivals in den verschiedenen Provinzen veranstaltet.²

Im Jahre 1978 wurde *die internationale Föderation* der Super-8-Filme in Teheran ins Leben gerufen. Die Mitbegründer der Föderation waren die 8mm-Gruppen aus dem Iran, Frankreich und Belgien. Danach zog die Föderation nach Brüssel um und hat dort seinen Sitz noch heute. Das Logo der Föderation wurde von Ebrahim Haghghi, dem Mitglied vom Zeynamaye Azad, entwickelt. Zur Zeit beteiligen sich am jährlichen Filmfestival 30 Länder.

Bassir Nassibi, der Leiter vom Zeynamaye Azad, flüchtete nach der Revolution nach Deutschland, organisierte verschiedene Filmfestivals im Exil und veröffentlichte die monatliche Zeitschrift "Zeynamaye Azad".

1.3.3 Die Publikationen im Filmsektor

In den 60er Jahren wurden mehrere Zeitschriften über Film und Kino veröffentlicht, die sich fast alle nur mit dem populären Kino befassten, beispielsweise Zetareh Zienama, "Kinostar" (1953), oder Marde Mobarez, "kämpfender Mann" (1967). Die Zeitschrift "Honar va Zienama", "Kultur und Kino", (1961), die durch Huschang Kawusi herausgegeben wurde, und Film wa Honar, "Film und Kunst", (1962) sind die Zeitschriften, die das unkommerzielle Kino fördern. Zeynamaye Azad, "Freies Kino", die Zeitschrift der gleichnamigen Einrichtung, war eine Zeitschrift, die das Amateurkino für Jugendliche unterstützte.

¹ ebd. S. 25, 47-49

² ebd. S. 32-35

1.3.4 Organisation von Festivals

Im Jahre 1972 organisierte das Ministerium für Kultur und Kunst ein internationales Filmfestival in Teheran, das jährlich stattfand und eines der sechs wichtigsten internationalen Filmfestivals in der Welt war. Die Ziele des Festivals waren ein konstruktiver Gedankenaustausch und das Bekanntmachen der iranischen Filmproduktion im internationalen Filmsektor. Das Motto des Festivals war die Schaffung des besseren Völkerverständnisses zwischen den unterschiedlichen Nationalitäten.

Zudem gab es zahlreiche andere Filmfestivals, um die nationale Filmproduktion zu ermutigen und zu fördern, wie zum Beispiel "Sepas Filmfestival", ein jährliches Ereignis, das im Jahre 1969 ins Leben gerufen wurde, um die Leistung der Spielfilme des Irans bekannt zu machen.¹ Das Filmfestival des Irans, das im Jahre 1970 durch das Ministerium für Kultur und Kunst gegründet wurde, beurteilte die besten iranischen Spielfilme. Eine Reihe von weiteren Filmfestivals organisierte der nationale Rundfunk des Irans.

Das Ministerium versuchte durch internationale Begegnungen die Kooperation zwischen den iranischen und den Hollywood-Filmmachern zu ermutigen, der nationalen Filmindustrie eine internationale Dimension zu verleihen und einen ausländischen Markt für die lokale Filmproduktion zu finden.

In den 70er Jahren koproduzierte die iranische Filmindustrie eine Reihe von amerikanischen und europäischen Dokumentarfilmen. Das Land "Iran" mit seinen diversen Landschaften, seinen prachtvollen Bergen, dünnen Wüsten, grünen Wäldern, historischen Stätten, reichlichem Sonnenschein, billigen Arbeitskräften und Produktionskosten war der beste Standort für eine solche Filmkoproduktion.

Resultierend aus dieser Kooperation konnte der iranische Filmsektor die neuesten Filmtechnologien der Filmindustrie benutzen¹

¹Issari, Mohammad Ali: Cinema im Iran : Iranian Cinema in the Seventies, 1989, S.203

1.3.5 Die Genres und die Darstellung der sozialen Themen im Kino

Drama, Melodrama, Krimi, Abenteuerfilm waren die Genres in dieser Periode. Die Beherrschung der Zensur und die Nachahmung der ausländischen Filme kennzeichnen die Produktionen in dieser Zeit.

Die Themen des populären Kinos kann man wie folgt zusammenfassen:

- **Die Familie**

Die Familie fungierte als eine wichtige Institution der Gesellschaft. Es passierte oft, dass ein Familienmitglied die Opferrolle spielte. Die Beziehungen unter den Familienmitgliedern waren komplex.. Der Vater war die mächtigste Person in der Familie. Die Mutter-Sohn-Beziehung war eng und oft ödipal geprägt. Die Mutter blieb zurückhaltend, aufopfernd, ordentlich und großmütig und musste die Familie zusammenhalten. Sie verzieh dem Mann häufig sein starres, unversöhnliches Verhalten, wie z.B. in den Filmen "Das Warten" (1959) und "Einhundert Kilo Bräutigam".

- **Die Rache**

Die Rache kann man als einen Bestandteil der Familienfilme bezeichnen. Die Rache fand normalerweise wegen Vergewaltigung eines weiblichen Familienmitglieds statt und wurde in den meisten Fällen von den Männern durchgeführt. Dieses Thema spiegelte sich auch im iranischen Anderskino wider. In manchen Filmen interpretierte man die Frau als Symbol für das Land, das von den mächtigen Ländern ausgebeutet wird. Die Rache symbolisierte den Kampf gegen die Ausbeutung. "Briefträger" (1972), "Kaiser (1969)" und "Sadeghkorde" (1972) sind Beispiele für das Thema Rache im Anderskino.

- **Die Verführung der Frau und des Mannes (Sex und Gewalt)**

In einer großen Anzahl der Filme wurde eine Frau entführt und danach dazu gezwungen als Nachtclubtänzerin oder Prostituierte zu arbeiten, z.B. im Film Mutter (1953). In manchen Filmen wurde ein Mann verführt. Die im Film dargestellten Ursachen dieser Art von Verführung sind normalerweise eine

¹ebd. S.204

provokante Frau oder ein drogenabhängiger Freundeskreis. Die Konsequenzen liegen zwischen dem Verlassen der Familie, dem Verlust des Reichtums bis hin zur Kriminalität. Oft litt der Protagonist jahrelang unter Armut, und nach einem zufälligen Treffen fand er seine Familie wieder, die ihn sofort akzeptierte.

Eine sehr große Anzahl der Filme verfügt über Themenbestandteile wie Tanzen, Singen, Sex, Gewalt, Geld und Korruption. Für Produzenten galten Gewalt und Sex als Faktoren, wodurch sich ihre Filme mit einem guten Umsatz verkaufen lassen. Für moslemische ZuschauerInnen bedeutete es mehr Erregung. Die Filme wie "Liebe, Chance und Glück" (1962), "Prostituierte" (1969), "Buße" (1972), sind einige Beispiele dafür.

Eine Untersuchung im Jahre 1966 in Teheran zeigte dass 37% der jungen ZuschauerInnen bei den sexistischen Szenen stark erregt wurden.¹

Im Jahre 1978 berichtete die Zeitung "Keyhan", dass die Hauptanzahl der Sex-Filme aus Italien und den USA stammten. Unter 120 Spielfilmen waren 67 Sex-Filme.²

▪ Land und Stadt, Reichtum und Armut

Die oben genannten Filme geben auch die Kontroverse in der Gesellschaft wieder. Auf der einen Seite schilderten sie die einheimischen Werte für das Leben in den Dörfern wie Reinheit, Unschuld, Ehrlichkeit und Einfachheit, auf der anderen Seite die unmoralische zügellose Korruption im Stadtleben, wie z.B. in „Rückkehr“ (1954) oder „Die Braut des Teherans“ (1967).

Die arme Person wurde mit bestimmten Eigenschaften wie einfach, fleißig, sittlich, religiös sowie ehrlich und die reiche Person mit den Eigenschaften materialistisch, faul, grausam, unsittlich und unehrlich gekennzeichnet.

Die Zensur verhinderte eine realistische Darstellung solcher Themen. Da keine intellektuelle und künstlerische Atmosphäre existierten durfte, wurden solche Themen im Rahmen des Melodramas oder des Comic Genres präsentiert.

In einigen Filmen vereinigten sich die Bauern, leisteten mithilfe eines Protagonisten Widerstand gegen den Großgrundbesitzer und nahmen ihr Leben in die eigenen Hände, wie z. B. in dem Film „Sündenstadt“ (1970) oder in „Sternloser Himmel“ (1971).

¹Naficy, Hamid: Cinema as a political Instrument, S. 350

²ebd. S. 351

Der Hintergrund für solche Themen war die so genannte weiße Revolution, die von Mohammed Reza Pahlavi 1963 durchgeführt wurde. Zwei bekannte und gut propagierte Leitsätze der weißen Revolution lauteten: Landreform sowie Teile des Unternehmensprofites für die Arbeitnehmer.

.1.1 1.3.6 Die Neue Welle der Filmemacher in den 60 und 70er Jahren

Eine kleine, aber aktive Gruppe (1966-1977) hat sich die realistische Darstellung des iranischen Lebens zum Ziel gesetzt. Außerdem existierte eine Generation von intellektuellen Filmemachern wie Parviz Kiminaji, Nasser Taghwaji, Ali Hatami, im Iran und gleichzeitig gab es qualifizierte Filmemacher, die im Ausland Film studierten (wie Kavoozi, Ghafari, Rahnama, Hagir Dariusch, die alle in Frankreich Film studierten) und in den Iran zurückkehrten. Diese beiden Gruppen waren entweder beim NRI angestellt oder arbeiteten mit ihm zusammen. Diese beiden Gruppen schufen eine strukturierte Basis, die nicht das Regime propagierte.

Von dieser o.g. Gruppe waren einige selbst Schriftsteller oder Dichter wie Bahram Beyzaji, Ebrahim Golestan, Ferydune Rahnama und Nasser Taghwaji. Manche davon realisierten ihre Filme nach Romanen und Kurzgeschichten der iranischen Schriftsteller wie Daryousch Mehrdjuji oder Massoud Kimiyaji. Ziemlich alle Schriftsteller, deren Romane oder Kurzgeschichten verfilmt wurde, Engagierten sich gegen das Regime; als politische Aktivisten, die entweder einige Zeit im Gefängnis waren, oder schikanierte für ihre politischen Auffassungen solche Schriftsteller sind etwa Mahmoud Dollatabadie oder Gholamhossein Saedi sowie Huschange Golschiri.

Die Themen, mit denen sich die neue Welle von Filmemachern auseinandersetzte, handelten von einer kritischen sozialen Ansicht und einer realistischen Darstellung der Art und Weise des iranischen Lebens. Die Filme sind z.B. „Die Kuh“ (1973) des Regisseurs Dariusche Mehrdjuji, „Der Ehemann von Ahu“ (1966) unter der Regie von Davud Mollapur, „Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen“, realisiert von Nasser Taghwaji, (1971), „Der Bericht“ (1978) vom Filmemacher

Abbas Kiarostami, „Ein einfaches Erlebnis“ (1973), gefilmt durch Sohrab Schahidsaless, „Fremde und Nebel“ (1974), unter der Regie von Bahram Beyzaji.

Eine Reihe dieser Filme gewann Preise auf den internationalen Filmfestivals. Das Regime merkte, dass die finanzielle Unterstützung der Neuen-Welle-Filme zum Prestige für die Regierung auf internationaler Ebene führte. Aber die Filmemacher waren davon nicht begeistert, denn ihre Filme wurden oft zensiert oder sie bekamen für einige Jahre keine Erlaubnis zur Vorführung, wie beispielsweise bei den Filmen „Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen“ sowie „Die Kuh“ oder „Der Kreis“.

Außerdem gründete NRI im Jahre 1966 die Firma „Tele-Film“ zur Co-Produktion von Spielfilmen. „Tele-Film“ co-finanzierte entweder zu 50% den Film oder förderte 100%, d.h. sie kaufte den Film (als Auftragsproduktion), und das Recht der Ausstrahlung blieb in ihrer Hand. Überwiegend junge und kritische Filmemacher, welche die kommerzielle Filmindustrie des Irans kritisierten, realisierten ihre Filmversion bei „Tele-Film“.

Obwohl die NRI eine staatliche Einrichtung war, gründete NRI die Firma „Tele-Film“, in der eine große Anzahl der intellektuellen und avantgardistischen Filme produziert oder co-produziert wurde. „Die Quelle“, „Bita“, „Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen“, „Mogholha“, „In der Fremde“, „Schazdeh Ehtedjabm“, „Die leblose Natur“, „Zanburak“, „Der Kreis von Mina“, „Ziawasch im Perspolis“ sind einige der Filme, die mit „Tele-Film“ co-produziert wurden. Die Mehrzahl dieser Filme verfügte über einen geringen Umsatz und wurde von den ZuschauerInnen und KritikerInnen ignoriert. Die Filme „Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen“ und „Der Kreis von Mina“ wurden einige Jahre zensiert. Einige Filme gewannen Preise bei den internationalen Filmfestivals wie „Die leblose Natur“ und „Mogholha“.

1.3.7 Zensur: Kontrolle durch staatliche Einrichtungen und Verordnungen

Ein Element, das die Entwicklung der Filmindustrie verhinderte, lag in der Zensur. Im Namen der Unterstützung der Monarchie, der Religion der Schiiten, der Regierung und der Tradition wurde die künstlerische Darstellung zensiert.

Iranisches Kino durfte sich nicht mit den sozialen Problemen auseinandersetzen, denn das Kino übernahm die Rolle der Öffentlichkeitsführung für die Massen der Analphabeten. Die Regierung zensierte die Sequenzen, in denen der Iran als ein armes Land gezeigt wurde. Die Einschränkung betraf die Standorte, Situation, Themen, Kleidungsmode und Charakteristika der Typen.

In den 60er Jahren wurden dann revolutionäre, pazifistische und anti-islamische Filme und Krawallfilme zensiert. Am Anfang der 70er Jahre wurden Sequenzen wie Rache, fliegende Tauben, Bummeln auf der Straße, Schauspieler in zerrissener und schmutziger Kleidung verboten, also alle Metaphern für Freiheit, Revolution, Armut und Widerstand. Obwohl der überwiegende Teil der IranerInnen auf dem Land lebten, spielten die meisten Filme in den Städten. So wurde ein unrealistisches Bild von der Bevölkerung des modernen Irans gezeigt.

1.3.8 Zusammenfassung

Wegen des "Modernisierungsprozesses" in dieser Periode wurde ununterbrochen ein Wertesystem, das sich an dem westlichen Lebensstil orientierte, in den Filmen propagiert. Die Diktatur nutzte die Massenmedien bzw. den Film als Instrument, um ihre Ziele zu erreichen. Diese Zielsetzung wurde durch strenge Zensur durchgesetzt. Alle Filme wurden von der Auswahl der Drehbücher über die Produktion bis hin zur Vorführung kontrolliert. Alle Einstellungen, die nicht gemäß den Normen der Verweltlichung der Regierung waren, bekamen keine Dreherlaubnis. Das traditionelle Wertesystem wurde verachtet und als lächerlich präsentiert. Die religiösen und traditionellen Werte wurden als zurückgeblieben und dumm dargestellt. Ein Rückblick auf die Inhalte der Filme aus diesem Zeitraum zeigt, dass die traditionellen Werte durch das Leben in Dörfern porträtiert und das moderne Leben durch das Leben in den Städten gekennzeichnet wurde. Der Widerstand der Intellektuellen gegenüber dem Populären im Filmsektor verkörperte sich in der neuen Wellenbewegung. Diese Bewegung versuchte ein Kino darzustellen, dessen Inhalte nicht auf Sex und Gewalt beruhen. Die Bewegung verfügte über doppelte Funktion. Auf der einen Seite distanzierte sie

sich vom populärem Kino und versuchte eine realistische Darstellung vom Leben der IranerInnen zu schildern. Diese Art der Präsentation führte zum Gewinn der internationalen Preise auf den Filmfestivals. Auf der anderen Seite stieg das Prestige (Ansehen) der Regierung durch solche Filme in der Welt. Aus diesem Anlass gründete die Nationale Rundfunk des Irans, eine staatliche Einrichtung die Firma Telefilm, die die co-finanzierung der intellektuellen Filme übernahm.

2. Von der Entstehung der Islamischen Republik 1979 bis zu den 90er Jahren

2.1 Die politische und ökonomische Lage; Unterdrückung durch den Religionsstaat

Die wirtschaftliche Krise, der Druck der Weltöffentlichkeit auf den Schah wegen der wachsenden politischen Repression im Iran und die Änderung des außenpolitischen Kurses der USA nach der Wahl Jimmy Carters, der genau wie Kennedy in den 60er Jahren nicht bereit war, den Schah bedingungslos zu unterstützen, zwangen Mohammad Reza Pahlawi zu einer defensiveren Haltung in seiner Innenpolitik und zum Einschlagen eines liberaleren Kurses.

Im Gegensatz zur Kennedy-Zeit führten jetzt das erhöhte politische Bewusstsein der Bevölkerung, die tiefgreifenden Veränderungen der sozialen Verhältnisse (Landflucht, Urbanisierung usw.) und die Existenz einer entschlossenen Opposition dazu, dass sich der Kampf für den Sturz des Schah derart beschleunigte, dass die Regierung mit ihrem Liberalisierungskurs kaum Schritt halten konnte. Weder war sie in der Lage, die Situation unter Kontrolle zu bringen, noch dazu, den Widerstand niederzuwerfen.¹

Im Folgenden sollen die entscheidenden Stationen bis zum Sturz des Schah stichpunktartig aufgeführt werden:

1. Große Demonstrationen von Studenten sowohl im Iran als auch im Ausland begleiteten den USA-Besuch des Schah im Jahre 1978. Mohammad Reza Pahlawi verhandelte mit Jimmy Carter über Ölförderung, Waffenkäufe und die Probleme des Irans und des Mittleren Ostens. Nach den Verhandlungen kündigte der Schah an, sich einer Erhöhung der Ölpreise zu widersetzen, was als wirtschaftliches Entgegenkommen des Schahs gewertet wurde. Die Weltöffentlichkeit horchte auf, als sie sah, wie hart die Polizei gegen die Protestdemonstrationen in Washington durchgriff und so viel Tränengas einsetzte, dass sich selbst die beiden Staatsoberhäupter von dem Gaseinsatz betroffen zeigten.

¹Serdani, Fateme: Die Stellung der Frau im Islam, Dortmund 1982, S. 81

2. Zu den ersten revolutionären Ereignissen im Iran gehörten die Massenproteste von Slumbewohnern in Teheran gegen die Zerstörung ihrer Häuser.
3. Als dritten Einschnitt, der den Weg zur Revolution markierte, könnte man die Reaktionen auf einen Zeitungsartikel bezeichnen, der Khomeini beleidigte und verleumdete. Dieser Artikel wurde im Januar 1978 in der regierungstreuen Zeitung *Ettelaat* veröffentlicht.

Dieser Artikel war der Anlass, der die Massen dazu brachte, zu zeigen, wie unzufrieden sie mit der gegenwärtigen Lage waren. Nach dem Erscheinen des Artikels gab es große Demonstrationen in Ghom, Täbriz und Teheran. Bei den folgenden Protesten in den nächsten Wochen und Monaten kamen viele Tausende Menschen ums Leben, Zehntausende wurden verletzt. Dass Khomeini an die Spitze dieser Protestbewegung kam, erklärt sich dadurch, dass durch die Unterdrückung in der Schahzeit Parteien oder andere nicht religiös gebundene Organisationen fehlten. Die Protestbewegung von 1960 bis 1963, die sich gegen die Bodenreform und die "Weiße Revolution" gerichtet hatte und ebenfalls von Khomeini angeführt worden war, war eine Allianz der Geistlichkeit mit den Großgrundbesitzern. Und zu Beginn der Revolution im Iran im Jahre 1977 standen Geistlichkeit und Bazaris, d.h. die Angehörigen der traditionellen Mittelschicht und der Kleinbourgeoisie, gegen das Regime zusammen. Auch für viele der Slumbewohner war die Religion die einzige Zuflucht und Hoffnung, wenn sie vom Land in die Stadt gekommen waren und dort keine Arbeit oder nur eine unter schlechten Bedingungen fanden. Nicht zufällig stand die Verbesserung der Lage der Armen, der "Unterdrückten", im Zentrum der sozialpolitischen Propaganda der geistlichen Opposition.¹

Die Moscheen waren der einzige Ort, an dem die Menschen sich versammeln, diskutieren und sich organisieren konnten. Außerdem hatten die meisten das Vertrauen zu nicht-religiösen Führern nach dem Sturz Mossaddeghs verloren. Khomeinis Widerstand 1963 und seine Verbannung in den Irak ließ ihm die Sympathie der Massen zuteil werden. Viele der neu politisch aktiv Gewordenen

¹Ende, Werner - Steinbach, Udo: Der Islam in der Gegenwart, 1991, S. 220-223

gehörten zur unteren Mittelklasse, die dem Islam nahe stand und sich zur Besprechung ihrer alltäglichen Fragen und Probleme mit der Geistlichkeit beriet.¹

*Die Realität dieser lang anhaltenden Unterdrückung bewirkte eine oberflächliche Allianz von oppositionellen Gruppen, deren Spektrum von radikalen Linken bis zu Reaktionären alle einschloss, die als alleiniges gemeinsames Ziel und als ihren Kristallisationspunkt den Sturz des Schahs hatten. Diese verschwommene Allianz hatte zur Folge, dass sich die verschiedenen Schichten der Gesellschaft, ohne sich ihrer eigenen konkreten Forderung bewusst zu sein, an dem Kampf gegen den Schah aktiv beteiligten.*²

Zum Zustandekommen der Anti-Schah-Allianz trugen in besonderem Maße die islamischen Führer bei. Die politische Linke verfügte über keine konkrete Programmatik und keine tiefe Kenntnis der gesellschaftlichen Vorstellungen der Geistlichkeit. Die Guerillaorganisationen waren wegen der blutigen Niederschlagung im Jahre 1976 zu schwach. Auch sie verfügten über keine Konzepte für eine zukünftige soziale und wirtschaftliche Struktur des Landes und die Rolle der Religion.

Wie hat sich die politische Entwicklung auf das Leben der Menschen im Iran ausgewirkt?

Es gibt ganz verschiedene Meinungen und Analysen zum Wesen und zu den Eigenschaften der islamischen Regierung. Nach Ansicht aller pro-islamischen Meinungsvertreter ist das Regime anti-imperialistisch. Sie sind der Auffassung, dass die USA den Ausbruch des Kriegs zwischen dem Iran und dem Irak förderten, um die Revolution zu beenden und das Land zu ruinieren.

¹Bill, Jaims: Mossaddegh, Naft, Nasionalisme Irani (Mossaddegh, Öl, Iranischer Nationalismus), 1989, S. 72

²Vgl. Serdani, S:80

Die Volksmodjahedien, die zwar in der Opposition sind, aber auch eine islamische Ideologie haben, meinen: Die gesellschaftliche Stellung des Regimes sei traditionell kleinbürgerlich, rechtsradikal, reaktionär und vorkapitalistisch.¹ Manche politisch Linke sind der Auffassung: Die gesellschaftliche Stellung der islamischen Regierung sei abhängig von der Bourgeoisie. Es gebe keine Unabhängigkeit vom Imperialismus für diesen Staat.

Da den Imperialisten bekannt war, dass die Bewegung so radikal war, dass der Schah und sein Regime nicht bleiben konnten, führten sie ein Manöver durch, um die Revolution abzulenken: Durch die Geistlichkeit, die auf die Massen Einfluss hatte, lenkten sie die Bewegung von ihrem Ziel, dem Kampf gegen den Imperialismus, ab. Um diese Politik durchführen zu können, bedurfte es eines taktischen Rückziehers. Deswegen war der Schah gezwungen, nach Ägypten zu fliehen. Die Armee widersetzte sich dem Befehl der imperialistischen Staaten nicht, sondern verkündete ihre Solidarität mit den Massen. Obwohl der Aufstand die Pläne der Imperialisten gestört hatte, und nicht alles gemäß der Verhandlungen zwischen Bazargan und Beheshti mit Hoiser und Ramsay Clark (Spitzen der iranischen Regierung und amerikanische Außenpolitiker) lief, zerstörte das aber dennoch nicht die Basis der Verhandlungen: Nach dem Aufstand kam die islamische Regierung an die Macht. Also gelang es dem Imperialismus, in seiner neuen kolonialistischen Politik vorzutäuschen, die islamische Regierung sei nationalistisch und anti-imperialistisch.²

Nach dem Umsturz der Schah-Regierung verbot dann das islamische Regime Schritt für Schritt wieder alle unabhängigen Organisationen, Parteien und freien Medien. Im Laufe des iranisch-irakischen Krieges wurden hunderttausend politisch Andersdenkende verhaftet, viele hingerichtet. Jeder Volkswiderstand gegen die immer noch schlechten Lebensbedingungen, die Verteuerung der Waren oder

¹Gorgin, Atefeh: Fasli dar Gole Sorkh (Jahreszeit der Rosen), 1982, S. 79

²ebd. S. 28-32

ähnliches wurde als Antirevolution niedergeschlagen. Drei Millionen oppositionelle Iranerinnen und Iraner mussten emigrieren.

Die Politik der iranischen Regierung ist heute von zwei Strömungen geprägt. Der Unterschied zwischen den beiden Richtungen wird jeden Tag größer. Der eine Zweig unter Präsident Rafsandjani weiß, dass die Wirtschaftskrise im Iran zu einer Explosion führen kann. Diese Explosion der Unzufriedenheit würde die Islamische Republik stürzen. Das politische Programm dieser Gruppe für den Aufbau der Wirtschaft und die Entstehung neuer Arbeitsplätze stellt folgende Punkte in den Vordergrund: Verstärkung der Privatisierung, Anlocken von ausländischem Kapital, Wiederanwerbung der geflohenen Spezialisten, Aufnahme von Auslandsdarlehen.

Um dieses Programm verfolgen zu können, war die Regierung Rafsandjanis gezwungen, ihre Beziehungen zu den Großmächten zu normalisieren. Sie versuchte das Vertrauen der westlichen Staaten zu gewinnen und Sicherheit und Stabilität für ausländisches Kapital zu schaffen. Die andere politische Strömung war sich mit der Regierung Rafsandjani nur darin einig, dass der Sturz des islamischen Staates verhindert werden sollte. Sie war aber der Auffassung, dass Rafsandjanis Konzept der Öffnung des Landes die sozialen und politischen Werte vernichten würde. Die wirtschaftliche Krise sei nicht von Bedeutung, Isolation sei der richtige Weg.

Die Politik Rafsandjanis hat bisher nicht gefruchtet. Die einschneidenden Veränderungen in der Weltlage haben einen Erfolg verhindert. Zu diesen Veränderungen zählen das Ende des kalten Krieges und ein damit rückläufiges Interesse an Rüstungsinvestitionen, das Ende der Konkurrenz der beiden Großmächte USA/UdSSR und damit das Ende des Werbens der beiden um die Gunst anderer Staaten, die anhaltende Wirtschaftskrise in den Vereinigten Staaten usw.¹ Auch das Vorhaben Rafsandjanis, Kapital ins Land zu locken, gelang nicht. Seit dem Zerfall der Sowjetunion wird vorwiegend im Osten investiert. Nur nach langem Bemühen gewährte die Weltbank dem Iran einen Kredit von 300 Millionen Dollar. Es bleibt die Frage, warum ein Land mit reichem Ölvorkommen Darlehen

¹Hosseini, A.: Ayandeye Tahawwolate Iran (Regim wa Opozision) (Zukunft der iranischen Entwicklung, Regierung und Opposition). In AGHAZINOW, Hefte 21/1992, S. 15, 16

braucht. Auch in den letzten 14 Jahren sorgte das Erdöl für den größten Teil des iranischen Einkommens, doch wurde dies hauptsächlich für militärische Zwecke, Propaganda und Sicherheit ausgegeben.

Der Export von Rohstoffen oder Produkten außer Öl ist im Vergleich zur Vor-Revolutionszeit noch gesunken. 1984 bestand der Export des Irans zu 96% aus Erdöl. Im Vergleich zu 1978 ist der Import von Konsumgütern im Jahre 1983 um 45% gestiegen. Importiert werden aber nicht nur Konsumgüter, sondern auch Rohstoffe und Produktionsmaschinen.¹

Die Flächen, auf denen Getreide angebaut wird, sind im Vergleich zur Schahzeit noch kleiner geworden. Der Import von Weizen ist dreimal größer als vor der Revolution. Wegen der schlechten Agrarpolitik und der geringen Unterstützung der Bauern hat sich das Verhältnis zwischen Stadt- und Landbevölkerung umgekehrt. Heute sind 65% der Iraner Städter; vor der Revolution lebten 65% auf dem Land. Die Menschen verlassen ihre Dörfer und leben am Rand der Städte. Teheran hat zehn Millionen Einwohner, Karadj und Mashhad jeweils drei Millionen. Sie leben in den Städten ohne Wasser, Strom, Straßen oder Schulen. Es gibt keine Geburtenkontrolle. Das Bevölkerungswachstum liegt bei jährlich 3%. Die Arbeitslosigkeit liegt bei 22%, die Inflation steigt täglich und verteuert vor allem die Lebensmittel.²

Solche wirtschaftlichen Zustände und zudem politische Unterdrückung können nicht lange Zeit ertragen werden. Im Frühjahr 1992 gab es die größte Aktion nach der Revolution gegen die islamische Regierung in Mashhad, Arak und Schiraz. 4000 Demonstranten, vorwiegend Slumbewohner, setzten Banken und staatliche Gebäude in Brand. Ohne Waffen stürmten sie allein in Mashhad sechs Polizeireviere. Diese Aktionen waren spontan, das Regime konnte nicht behaupten, sie seien von Volksmodjahedien oder anderen anti-revolutionären Gruppen organisiert worden.³ Die Erklärung der Vorgänge aus Sicht der Regierung: "Das war der Pöbel, Lumpengesindel

¹Tehrani, Bahram: Pagyuheshi dar Eghtesade Iran (Forschung in der iranischen Wirtschaft 1965 - 1985) . Bd.1, 1985, S. 428

²Vgl. Hossein, S. 3

³ebd. S. 1-5

und Abschaum." In Mashhad wurden 300 Demonstranten, in Schiraz 240 verhaftet, je vier von ihnen wurden hingerichtet.¹

Solche Aufstände können kaum bewusst organisiert werden. Es gibt ja keine Parteien oder andere Einrichtungen mehr. Viele Intellektuelle, die eine Führungsrolle hätten übernehmen können, leben im Exil, viele wurden verhaftet oder hingerichtet. Durch Brutalität und öffentliche Hinrichtungen versucht die Regierung Angst zu verbreiten. Nur so kann sie sich der Unzufriedenheit der Massen erwehren und versuchen, ihren Sturz zu verhindern.

Die Soziale Bewegung und Khatami

Die soziale Ungerechtigkeit und die unerfüllten Forderungen der Revolution führten ab Mitte der 90er Jahre zu einer ernst zu nehmenden sozialen Bewegung im Iran. Die soziale Unzufriedenheit der Bevölkerung resultierte aus zwei Hauptproblemen. Zum einen führte die schlechte wirtschaftliche Lage, die mit hoher Inflation und Preiserhöhungen einher ging, zu einer größer werdenden Kluft zwischen Arm und Reich, wobei sich die soziale Situation der Unterschicht immer mehr zuspitzte und diese Bevölkerungsgruppe zunehmend verarmte. Gerade die Unterschicht, die sich für die Revolution und den acht Jahre lang dauernden Krieg geopfert hatte, sah sich nun mit einem Regime konfrontiert, das nicht in der Lage war, ihre existenziellen Bedürfnisse zu erfüllen. Zum anderen bezogen sich die Ansprüche dieser Bewegung auf mehr Demokratisierung und Meinungsfreiheit, da jede kritische Äußerung als „gegen den Führer“ und „gegen den Islam“ abgestempelt und entsprechend sanktioniert wurde. Sogar die verschiedenen Strömungen der Andersdenkenden in der Regierung wurden mit solchen Behauptungen niedergeschlagen. Die fehlende Pressefreiheit und der Mangel an individuellen Rechten in einer bürgerischen Gesellschaft waren die treibende Kraft für die Basis der sozialen Bewegung Mitte der 90er Jahre im Iran. Eine Strömung innerhalb der Regierung nahm diese Entwicklung rechtzeitig wahr, denn sie wusste, dass diese soziale Bewegung die Existenz des Staates gefährden konnte. Das Projekt der „Politischen Entwicklung“² im Iran und die

¹ ebd. S. 7

² Das Projekt der „Politischen Entwicklung“ wurde Anfang der 90er Jahre von einem Teil Andersdenkender innerhalb der Regierung gebildet.

Präsidentenwahl von 1997, bei der Khatami als Sieger hervorging, gelten als die Ergebnisse dieser sozialen Bewegung für Gerechtigkeit und Demokratie. Abdolkarim Soroush und Akbar Gandji sind die Theoretiker des Projekts der "Politischen Entwicklung", das von einer bestimmten Strömung innerhalb der Regierung gebildet wurde. Allerdings entstand dieses Projekt nicht aus sich heraus, sondern als Reaktion auf die bereits bestehende soziale Bewegung in der Bevölkerung.

Ende der 90er Jahre führte die Auseinandersetzung zwischen dieser sozialen Bewegung und dem Regime zu einer brutalen Gewaltwelle, der sogenannten „Mordkette“, die angeblich von einer unbekanntem fundamentalistischen Gruppierung durchgeführt wurde. Eine Reihe von bekannten Schriftstellern, Journalisten und die Führung der oppositionellen Gruppen fielen dieser „Mordkette“ Ende der 90er Jahre zum Opfer: Dariusch und Parwaneh Foruhar, Madjid Scharif, Piruz Dawani, Mohammad Mokhtar und Mohammad Djafar Puyandeh und viele andere waren alle nach einer grausamen Methode zuerst erwürgt und dann mit vielen Messerstichen attackiert worden. Nach Aussage der Regierung waren einige Mitarbeiter des iranischen Sicherheitsdienstes an dieser Gewaltwelle beteiligt.¹

1999 wurden StudentInnen in ihren jeweiligen Wohnheimen überfallen und misshandelt. Diese brutalen Übergriffe führten zu einer Mobilisierung der Studentenbewegung. Die Demonstration der StudentInnen wurde niedergeschlagen. Zudem wurden 25 Zeitungen und Zeitschriften, die Khatami unterstützten, verboten.

Die Eigenschaften dieser sozialen Bewegung lassen sich wie folgt zusammenfassen:

An ihr nehmen Studierende, Intellektuelle und Angehörige der Unter- und Mittelschicht teil. Der Altersdurchschnitt dieser Bewegung liegt in etwa bei 25 Jahren, was sicherlich damit zusammenhängt, dass die Hälfte der iranischen Bevölkerung unter 20 Jahre alt ist. Das erste Ziel der Bewegung ist die Etablierung einer bürgerlichen Gesellschaft im Iran. Die Säkularisierung des Staates, mehr soziale Gerechtigkeit, und die Ahndung der Täter der sogenannten „Mordkette“ sind weitere Forderungen.

¹ Gandji, Akbar: Das dunkle Gespensterhaus, 2000, S. 19

In Abgrenzung dazu hat das Projekt der „Politischen Entwicklung“ eigene Merkmale: Die Basis dieser Strömung ist die intellektuelle Auslegung der Religion. Der Islam-Theoretiker Gandji unterscheidet zwei historische Perioden, Moderne und Vormoderne. Er ist der Auffassung, dass Ideologie, Revolution, Faschismus, Freiheit, Liberalismus, Säkularisation, Modernität, Bürgerliche Gesellschaft etc. als Phänomene insgesamt der Moderne zugehören. Es gebe keine Revolution in frühislamischer Zeit, da diese Epoche nicht zur Moderne gehöre.¹ Im Islam gebe es keine Elemente wie Demokratie, Faschismus oder Liberalismus, da diese nur in einer modernen Gesellschaft vorstellbar und existent sein könnten. „Heute wollen wir eine bürgerliche Gesellschaft. Die erste und wichtigste Eigenschaft einer bürgerlichen Gesellschaft ist die Trennung zwischen der Privat-Sphäre und der Staats-Sphäre. In einer modernen Gesellschaft darf die Regierung sich nicht in die privaten Sphäre, wie Kleidung, Gedanken etc. einmischen.“² Mit dieser Auslegung meinen diese Islamtheoretiker die Trennung zwischen Staat und Religion, was eigentlich der Basis des Islam widerspricht, da der Prophet immer nicht nur als Religionsführer, sondern immer auch als Staatsführer in frühislamische Schriften auftaucht. Dass in der heutigen Gesellschaft des Iran die Verknüpfung von Religion und Staat auf Dauer nicht mehr möglich zu sein scheint, gilt als eine ernsthafte Gefahr für die Islamische Republik. Ein weiteres Merkmal dieses Projekts der „Politischen Entwicklung“ ist seine Methode, Forderungen durchzusetzen. Diese Theoretiker sind der Auffassung, dass man mit Hilfe von Dialog und Reformen, aber ohne Gewalt und Revolution den Staat reformieren kann, da Gewalt Chaos und eine neue Spirale der Gewalt erzeuge.¹

Das Projekt erkennt zwar das Regime als legal an, stimmt aber nicht mit der Kernpolitik der islamischen Regierung überein, da diese ihren Forderungen nach Säkularisierung widerspricht. Deswegen ist es fraglich, ob nur durch Dialog und einzelne Reformen ein Machtwechsel zu Stande gebracht werden kann. An dieser Stelle sollte daran erinnert werden, dass die fanatischen, konservativen Kräfte innerhalb der islamischen Regierung über große Macht innerhalb des Militärs und

¹ Gandji, Akbar: Die faschistische Auslegung der Religion und der Regierung, 2000, S.203

² ebd. S.208

der Justiz verfügen. Dialog und Wille zur Reform sind dem gegenüber relativ machtlose Instrumente.

2.2 Die Rolle der Frau

2.2.1 Frauen in der Revolution von 1979

Die wirtschaftliche Krise, die Verschärfung der politischen Unterdrückung im Iran, der Druck der Weltöffentlichkeit und die Änderung des außenpolitischen Kurses der USA nach der Wahl Jimmy Carters führten zu einer verstärkten Anti-Schah-Bewegung und zur Bildung einer oberflächlichen Allianz von verschiedenen oppositionellen Gruppen.

In dieser Allianz, die sich sehr früh wegen der unterschiedlichen Forderungen der verschiedenen Schichten spaltete, beteiligten sich auch Frauen. Ein besonderes Merkmal der massiven Demonstrationen im Jahre 1979 war die Teilnahme von Frauen.

Welche Frauen nahmen an der Anti-Schah-Bewegung teil? -

- Die Frauen der Bazaris nahmen in großer Zahl an der Revolution teil. Die Bazaris, d.h. die Angehörigen der traditionellen Mittelschichten und der Kleinbourgeoisie, gehörten zusammen mit den städtischen Randgruppen zu den wichtigsten "Opfern" des weltmarktorientierten Industrialisierungsprozesses im Iran. Gerade aber der iranische Bazar lebte traditionell in enger Symbiose mit der schiitischen Geistlichkeit. Die Frauen dieser sozialen Klasse legten den Schleier nach dem Sturz Reza Schahs rasch wieder angelegt.

- Neben dieser traditionellen Mittelschicht hatte sich aber im Laufe der 60er und 70er Jahre immer stärker eine "moderne weibliche Mittelschicht" herausgebildet, die in wachsendem Maße einer außerhäuslichen Erwerbstätigkeit nachging.

Was Generationen von "emanzipationswilligen" Frauen als Symbol weiblicher Unterdrückung und Ausgrenzung vom gesellschaftlichen Leben angesehen hatten, wurde von ihnen plötzlich zum Symbol des weiblichen Widerstands gegen das Schah-Regime uminterpretiert. Frauen benutzten in Anti-Schah-Demonstrationen

¹ ebd. S.225

Parolen wie "Unsere Fahne im Kampf gegen das Schah-Regime ist der Tschador bzw. das Kopftuch".

Das Idol der islamischen Intellektuellen war zu dieser Zeit Ali Shariati, der 1977 im Londoner Exil ermordet wurde. Er kritisierte sowohl die frauenfeindliche islamische Tradition als auch die kritiklose Übernahme des westlichen Frauenideals durch die Frauen der iranischen Ober- und oberen Mittelschicht. Er meinte, die Frauen seien im Westen Waren, deren einziger Wert ihre Sexualität sei. Als Alternative zu diesem Frauenbild sah er die Lebensgeschichte der "heiligen Fateme", der Tochter des Propheten Mohamed. Fateme war eigenständig in politischen und religiösen Fragen und beteiligte sich aktiv an der Lösung gesellschaftlicher Probleme. ¹

- Selbst die weiblichen Mitglieder der iranischen Linken, die häufig aus der Mittelschicht stammten und grundsätzlich schleierfeindlich gesinnt waren, gingen aus Protest gegen Reza Schah mit Tschador auf die Straße und nahmen an Protestdemonstrationen gegen das Schah-Regime teil. Ab September 1978 wiesen viele Parolen gegen das Schah-Regime eine deutliche religiöse Prägung auf. Die Forderung nach einer islamischen Republik wurde laut. Frauen schrieten: "Unsere Fahne im Kampf gegen das Schah-Regime ist der Schleier!"

Die Frage, warum die religiöse Ideologie so stark in dieser Bewegung dominierte, kann man vielleicht so beantworten: Ab 1953 waren alle fortschrittlichen kulturellen Entwicklungen der westlichen Welt vom Iran ferngehalten worden. Die Zerschlagung aller Ansätze zur Entwicklung einer alternativen kulturellen Szene (Zensur bei Presse, elektronischen Medien, Film usw.) trug sicher ihren Teil dazu bei, dass sich im Laufe der 70er Jahre die religiöse Ideologie sogar bei einem Teil der Intellektuellen wieder eine beträchtliche Anhängerschaft eroberte. Nebenbei spielten die Moscheen als einzige legale Kommunikationsstätte für Schahgegner eine politisch zentrale Rolle. Dieses Faktum begünstigte natürlich entscheidend die Hegemonie der religiösen Ideologie in der Anti-Schah-Bewegung. ²

¹Iran-Initiative Frankfurt (Hrsg.) : Unterdrückung und Widerstand, Frankfurt 1981, S. 11-14

²ebd.

Die erste Anti-Schah-Demonstration von Frauen fand am 7. Januar 1978 in Mashhad statt.¹ Jedes Jahr in der Schah-Zeit wurde der 7. Januar als Tag der Befreiung der Frau gefeiert. An der Demonstration vom 7. Januar 1978 nahmen 100 Frauen teil, die sich demonstrativ in Tschadors hüllten. Sie wollten so gegen das Vorbild der westlichen Frau protestieren, das ihnen einst von Reza Schah aufgezwungen worden war. Es gab allerdings noch mehrere Gründe, warum die Frauen mit Schleier an der Demonstrationen teilgenommen haben:

1) Viele Frauen legten den Schleier an, um nicht von der SAVAK (Geheimpolizei)² erkannt zu werden. Im Jahre 1983 wurden im Evin-Gefängnis ein paar Bilder von Frauen ausgestellt, die 1979 an Demonstrationen teilgenommen hatten. Meine Freundin erkannte sich zufällig auf einem der Photos wieder. Als ich sie fragte, warum sie einem Schleier trug, sagte sie:

Ich war Krankenschwester in einem militärischen Krankenhaus, und ich hatte Angst, von der SAVAK erkannt zu werden.

Es gab damals ganz verschiedene Gründe, einen Schleier anzulegen. Manche jungen Leute sahen in dem Schleier in jener Zeit eine neue Dimension im Leben. Eine Schülerin sagte in einem Interview 1979 mit Bahman Nirumand:

Ich trage seit drei Jahren das Kopftuch. Damals sah unsere Gesellschaft anders aus und für mich war der Schleier der beste Schritt, mich zu emanzipieren. Ich habe allerdings bis jetzt keinen Tschador getragen. Das Kopftuch ist ein Zeichen meiner Persönlichkeit. Ich wollte damit zeigen, dass ich anderes denke. Nur wenige Frauen trugen damals ein Kopftuch, und gerade diese Frauen wurden von dem Schah-Regime verfolgt oder standen unter Kontrolle(...) Angesichts der Entwicklung nach dem Aufstand kann ich mit dem Tragen des Kopftuchs nicht mehr einverstanden sein, weil ich mich vor den Menschen, die den Islam reaktionär auslegen, unterscheiden

¹Agheli, Bagher: Ruzshomare Taricke Iran - Mahrute ta engehelabe Eslami (Iranische Geschichte von der Verfassungsbewegung bis zur Islamischen Revolution), Teheran 1991, S. 337

²SAVAK: Die gefürchtete Geheimpolizei, die vom Schah-Regime eingerichtet wurde.

möchte(...). Ich möchte es ablegen. Aber dies in unserer Gesellschaft zu praktizieren, ist eine sehr schwierige Sache (...) ¹

2) Traditionelles Werte - und Rollensystem

Das traditionelle Werte- und Rollensystem war im Iran stets stark verankert. Mohammad Reza Schah glaubte irrtümlicherweise, dieses Wertesystem durch eine bessere Frauenbildung verändern zu können. Er setzte sich deshalb besonders für die Bildung von Frauen ein. Die Anzahl der gebildeten Frauen erhöhte sich so auch in den 60er und 70er Jahren. Im Jahre 1966 waren 18% der Frauen alphabetisiert, und im Jahre 1971 waren es 26%. Der Anteil der Studentinnen stieg von 24% im Jahre 1971 auf 28% im Jahre 1975. ²

Mehrere Studien zeigen, dass die Bildung der Frauen ihr traditionelles Rollenverhalten nicht veränderte. Im Jahre 1970/71 wurde z.B. eine Studie von John und Margaret Gulick in Isfahan (Mitte des Iran) durchgeführt. Die Studie stützte sich auf 174 Frauen und ihre Ehemänner. Sie zeigte, dass die Grundschulbildung der Mädchen das frühe Heiratsalter nicht heraufsetzte und den traditionellen Lebensweg einer Frau nicht veränderte. Die Studie zeigte ferner, dass sogar höhere Schulbildung kaum etwas im Leben der Frauen bewirkte. ³ Eine andere Studie präsentiert ein ähnliches Resultat: Diese Studie wurde von dem amerikanischen Forscher Farnoodymeher an fünf großen Universitäten in Teheran durchgeführt, Testgruppe waren 174 Studenten, darunter 113 Studentinnen. Alle waren zwischen 16 und 26 Jahre alt. Die Studie kam zu dem Ergebnis, dass die Frauen ihre untergeordnete Position im Leben akzeptierten. Sie wollten ihre Erfolge häufig verheimlichen, und sie hatten nicht den Wunsch, in typische Männerdomänen einzudringen. Obwohl sie sich ihrer Diskriminierung bewusst waren, setzten sie sich nicht für ihre Rechte ein. ⁴

¹Nirumand, Bahman: IRAN - Neue Diktatur oder Frühling der Freiheit?, 1979, S. 193

²Goruhe Baresi Masaele Zanan: Gozaresh-e Wazi-ate Edjtemaie Zanan (Bericht über die soziale Lage der Frauen), 1990, S. 13,14

³Gulick, John - Gulick, Margaret: The Domestic Social Environment of Women and Girls in Isfahan, Iran. In: Women in the Muslim World, 1978, S. 519

⁴Farnoodymeher, Nehzat Salehian: Psychologica Survey of Attitudes toward Equal Rights of Women (Iran), (Ph. D. din, United States International University, 1975). In: Sanasarian, Eliz: The Women's Rights Movement in Iran, 1982, S. 108

Diese Studie bewies, dass sich das traditionelle Werte- und Rollensystem im Iran trotz Mädchen- und Frauenbildung in der Zeit Mohammad Reza Schahs kaum geändert hatte. Studentinnen sahen sich immer noch in einer untergeordneten Position und waren davon überzeugt, dass Männer alles besser könnten. Es gibt zwei Gründe dafür, dass die Bildung das traditionelle Werte- und Rollensystem nicht verändert hat. Zum einen war der Druck der Familie sehr groß. Die Schriftstellerin Zensarian schrieb:

*Schon vor der Revolution war ich Zeugin, dass manche Schülerinnen und sogar Studentinnen den Schleier anlegten, wenn ihre Nachbarn kamen.*¹

Zum anderen wurden Frauen auch in Schulbüchern immer wieder auf den zweiten Rang verwiesen. Frauen tauchten als Mütter, Freundinnen, Lehrerinnen oder Studentinnen auf, Männer als Ärzte, Wissenschaftler, Helden oder Meister.

Eine andere Erklärung für das Festhalten am Schleier gibt Ghodsi Ghazinur, eine Kinderbuchautorin, im Jahre 1979:

*Viele junge Mädchen, die jetzt wieder den Schleier tragen, haben sich selbst dazu keine Gedanken gemacht, es ist für sie eine Mode. Früher haben sie die kurzen Röcke angezogen, dann die langen, als es Mode wurde(...) Meiner Ansicht nach ist das Schleiertragen auch eine Modewelle.*²

Viele Frauen wollten zudem ihren Protest gegen die nach Westen orientierte Regierung in den Zeiten Reza Schahs zeigen. Sie trugen den Schleier nur aus Solidarität mit der Anti-Schah-Bewegung und nicht aus eigener religiöser Motivation. Der Revolutionsführer Khomeini versprach den Frauen in Paris, die Rechte der Frauen nicht anzugreifen.

Unter anderem verwies er darauf, dass den Frauen in der künftigen Islamischen Republik jeder Beruf offen stehen werde und sie sogar die höchsten Staatsämter bekleiden könnten; und natürlich werde es keinen

¹Sanasarian, Eliz: The Women's Rights Movement in Iran, 1982, S. 109

²Iran-Initiative Frankfurt (Hrsg.): Unterdrückung und Widerstand, 1981, S. 30

Zwang für die verweltlichten Frauen geben, sich in einen Tschador (Schleier) zu hüllen, wenn sie dies nicht wünschten. ¹⁾

Khomeini hielt seine Versprechungen nicht. Schon zwei Wochen nach seinem Ankommen in Teheran forderte er, das bestehende Familiengesetz (GFS) abzuschaffen, da es anti-islamisch sei. Am 7. März 1979 kündigte Khomeini an, dass Frauen, die in staatlichen Einrichtungen arbeiteten, einen Schleier tragen müssten. Diese Forderung führte einen Tag später zu einer großen Demonstration, an der 5000 bis 8000 Frauen teilnahmen. Die Demonstration dauerte insgesamt fünf Tage. Neben der Aufhebung des Schleierzwanges forderten die Frauen das Familiengesetz zurück sowie gleichen Lohn für gleiche Arbeit.

Diese Demonstration wurde von der Hezbollah-Gruppe, die aus islamischen Fanatikern bestand und inoffiziell von der Regierung unterstützt wurde, niedergeschlagen.

Die Demonstration verursachte die Entstehung so mancher Frauenorganisation und sie bewies, dass Frauen gemeinsam etwas bewirken konnten. Außerdem führte die Demonstration am 10. März 1979 zu einer Frauenversammlung im Justizministerium. Obwohl islamische Fundamentalisten den Strom im Gebäude abschalteten, um die Veranstaltung zu verhindern, fand die Konferenz im Kerzenschein statt. Hier einige Auszüge aus ihrem Sitzungsprotokoll:

1. (...) Die Anständigkeit einer Frau hängt nicht vom Tragen der von oben angeordneten Kleidung ab. Jeder Frau soll es selbst überlassen werden, wie sie sich der Kultur ihrer Region entsprechend kleidet.
2. Jegliche Ungleichheit zwischen Mann und Frau in den Gesetzen (u.a. im Arbeitsgesetz) muss beseitigt werden. ²⁾

Frauenorganisationen und Frauengesellschaften hatten an dieser Konferenz teilgenommen. Darunter waren Gewerkschaften von Lehrerinnen,

¹⁾Vgl. Sensarian, S. 120

²⁾Mein Interview mit Shahin, die an der Frauenversammlung im Jahre 1979 teilnahm. Das Interview wurde am 20. Dezember 1992 in Berlin durchgeführt.

Krankenschwestern, Ärztinnen, Juristinnen usw. Die kleinen linken Frauengruppen spielten in der Versammlung eine wichtige Rolle. Doch wurden sie von den großen linken Organisationen kaum unterstützt. Diese betonten immer wieder die Gemeinschaft des Kampfes von Frauen und Männern gegen den gemeinsamen Feind, die Einbettung des Frauenkampfes in den Kampf gegen den Imperialismus und gegen die Reaktionäre usw. „Sazemane Enghelab Zanane Mobarez“, die *Revolutionäre Organisation der kämpfenden Frauen*, meinte z. B.:

*Das Ziel unserer Organisation besteht nicht darin, die Konflikte zwischen Männern und Frauen aus der Oberschicht zu regeln, sondern vielmehr gegen diese Klasse zu kämpfen.*¹

Ashraf Dehghani, eine der bekanntesten Volksfadayan-Kämpferinnen schrieb im "Epos des Widerstandes", einem Bericht über ihre Erlebnisse in den Gefängnissen des Schah:

*Mann und Frau, zu Revolutionären geworden, kämpfen gemeinsam für eine Gesellschaft, in der sich die Frage, ob die Frauen überhaupt fähig sind, die Freiheit zu genießen, oder welches Maß an Freiheit man ihnen zugestehen soll, gar nicht erst stellt.*²

Mit solchen Begründungen wurde die Frauenfrage in den Hintergrund gedrängt.

Die erwähnte Demonstration der Frauen gegen die rückschrittliche Frauenpolitik Khomeinis vom 8. März 1979 veranlasste 2500 islamische Frauen, auf Befehl von Khomeini auf die Straße zu gehen und gegen die unverschleierte Frauen zu demonstrieren. Ihre Parole war: **Tod den ausländischen Puppen!**

Die Ereignisse im Jahre 1981 zeigten aber noch eine ganz andere Vorgehensweise der Islamischen Republik gegen Frauen. In diesem Jahr wurden hundert Männer und Frauen verhaftet und hingerichtet.

¹Internationalismus-Kollektiv (Hrsg.): Frau und Revolution im Iran, Hannover 1980, S.21

²Dameshgari, Roghie: As Randjeh wa Razme Zanan (Von Bemühungen und Kampf der Frauen), Teheran, o. J., S.

Nach einer Demonstration von Volksmodjahedien gegen das Regime wurden zwölf Mädchen im Alter zwischen 16 und 18 Jahren hingerichtet. Sie hatten sich alle als Modjahed (Kämpferinnen) vorgestellt und es abgelehnt, ihren Namen zu sagen. Ayatollah Mohammad Gilani, der Richter der Geistlichkeit, sagte in einem Interview:

Nach dem Islam ist ein neunjähriges Mädchen volljährig. Für uns gibt es keinen Unterschied zwischen einem neunjährigen Mädchen und einem 40 jährigen Mann. ¹

Frauen wurden also genauso hart bestraft wie Männer. Aber hatten sie auch die gleichen Rechte?

2.2.2 Die rechtliche Lage der Frauen in der Islamischen Republik

Die ersten islamischen Reformen in der Frühzeit der Revolution, die Frauen betrafen, waren die folgenden:

1. Verbot des Gemeinschaftsbadens sowie des öffentlichen Frauensports
2. Verbot für Frauen, ein richterliches Amt zu bekleiden
3. Verbot der Abtreibung
4. Herabsetzung des Mindestalters zum Heiraten. Frauen durften nun schon im Alter von 13 Jahren heiraten. Vorher lag das Mindestalter für Frauen bei 18 Jahren.
5. Abschaffung des Familiengesetzes (GFS), weil es in seiner Einschränkung der Polygamie, des alleinigen Scheidungsrechts des Mannes, der Erleichterung der Scheidung für Frauen etc. gegen den Geist des Islams verstoße.
6. Prügel- und Todesstrafe für Ehebrecherinnen, Prostituierte, Homosexuelle etc.

¹Vgl. Sansaran

Im Islam ist es gesetzlich erlaubt, in ständiger Ehe mit bis zu vier Frauen zu leben. Aber in der Islamischen Republik des Iran sind Schiiten an der Macht, und die islamische Tradition des Schiitentums erlaubt zusätzlich eine unbegrenzte Zahl vorübergehender Ehefrauen. Mit anderen Worten: Das Schiitentum legalisiert die Prostitution.

Ein Jahr nach der Revolution wurde ein Sonderzivilgericht eingesetzt. Der Direktor des Gerichts, Mahdawi Dermani, sagte in einem Interview mit Zane Ruz zu einem Protestbrief von Frauen:

Viele Frauen müssen mit einer zweiten Ehefrau des Mannes leben. Jeder Mann hat das Recht, eine zweite und dritte Frau ohne offizielle Anmeldung zu sich zu nehmen. Für die offizielle Eheschließung muss er dann nur noch mit zwei Zeugen bei dem entsprechenden Amt erscheinen.,¹

Das Recht auf Polygamie blieb in der Islamischen Republik also weiterhin bestehen. Der Unterschied zwischen der Polygamie in der Schahzeit und heute ist folgender: In der Schahzeit ermutigten die Gerichte wegen ihrer Bürokratie nicht gerade zur Polygamie, heute tun sie es.

Grundsätzlich ist im Islam das Scheidungsrecht ein Recht der Männer. Frauen können sich nur unter bestimmten Bedingungen scheiden lassen. Diese Bedingungen müssen vorher im Ehevertrag festgeschrieben werden. Gründe wären z.B. Polygamie oder Prügel. Das ist ein Gesetz direkt aus dem Koran.

Die Praxis sieht meist jedoch anders aus. Normalerweise entscheiden die Eltern für das Mädchen in der islamischen Gesellschaft und sie achten nicht darauf, was ihrer Tochter in Zukunft passieren kann. Sie wollen ihre Tochter in der Regel aus finanziellen Gründen schnell verheiraten. Nach den Angaben der Islamischen Republik reduzierte sich die Anzahl der Scheidungen von 9% im Jahre 1971 auf 8% im Jahre 1985. Im Jahre 1990 wurden 436.840 Eheschließungen und 32.697 Scheidungen angemeldet.²

¹o.V.: Mosahebe Ba Mahdawi Kermani (Interview mit Mahdawi Kermani). In ZANE RUZ, Heft 801/1981, S. 7

²Vgl. Goruhe Baresi Masaele Zanan, S. 85

Das einseitige Scheidungsrecht der Männer und die Möglichkeit zur Polygamie wurden mehrere Male in den letzten 15 Jahren sogar in islamischen Frauenzeitschriften kritisiert. So berichtete z.B. die Reporterin von „Payame Hadjar“ *„Botschaft von Hadjar“*, über einen Tag im Justizministerium:

Eine Frau erzählte :„Ich bin Angestellte, mein Mann hatte mit meinem Geld und meinem Auto unter dem Vorwand der Teilnahme an einem religiösem Unterricht eine Verabredung mit einer Frau. Jetzt sagt er, dass er mit der Frau verheiratet ist“(...)

Eine andere Frau schrie: "Ist das Gerechtigkeit? Nach 30 Jahren Ehe ist mein Mann mit einem 18jährigen Mädchen verheiratet und nun sagt mir der Richter: Du kannst das akzeptieren oder dich scheiden lassen. So ist das: Frauen waren in der Schahzeit unterdrückt aber jetzt werden sie noch stärker erniedrigt."

Warum beharren die Männer auf diesem Gesetz (Polygamie) , das nicht als ein Recht der Männer, sondern zur Reform der Gesellschaft in der Frühzeit des Islam in Kraft trat? ¹

Derartige Kritik führte im Jahre 1993 endlich zur Reform des Scheidungsgesetzes, nach einer 10-monatigen Debatte im Parlament. Nach diesem Gesetz können sich die Männer von ihrer Ehefrau nicht mehr einseitig scheiden lassen, das Sonderzivilgericht muss vielmehr eine Genehmigung erteilen. Außerdem können Frauen für ihre Arbeit, die sie im Haus ihres Mannes verrichten, Geld verlangen. Bei Scheidungsfällen und Familienstreitigkeiten im Gericht dürfen Frauen als beratende Richterinnen tätig sein und so ihr eigenes Geschlecht unterstützen. Diese Änderungen nach der Revolution haben unter dem Druck der Frauen stattgefunden. Viele Frauenzeitschriften, wie z.B. *Zanan* (Frauen), übten Kritik daran, dass Frauen kein Recht haben, Richterinnen zu werden. Sie haben dies sogar vom islamischen Standpunkt aus kritisiert.

Obwohl die Reform des Scheidungsrechts für die Frauen positive Veränderungen brachte, kann man das neue Gesetz nicht progressiv nennen. Die Frau kann nach

¹ebd.

diesem Gesetz z.B. nicht die Hälfte des ehelichen Vermögens besitzen, sondern sie kann nur ein Entgelt für ihre Tätigkeiten im Haushalt verlangen.

Die Liste jener Fälle, in denen die Frau im islamischen Recht benachteiligt sind, ließe sich noch endlos fortführen. So erben Frauen in der Islamischen Republik nur halb so viel wie ihre Brüder; außerdem wird den Frauen das Recht auf die Ausübung des Richterberufes verwehrt. Als Grund für diese diskriminierende Entscheidung wird ein Defizit in der weiblichen Vernunft angeführt. Aufgrund dieses angeblichen Defizits können Frauen auch nicht alleine als Zeugin vor Gericht auftreten. Ihre Aussage wiegt nur halb so viel, wie die eines Mannes; zwei Zeuginnen haben vor Gericht das gleiche Gewicht wie ein männlicher Zeuge.¹

Diese Minderwertigkeit von Frauen kommt auch in zahlreichen anderen Gesetzen zum Ausdruck. Wenn z.B. eine Frau einen Mann umbringt, muss ihre Familie einen bestimmten Betrag als "Entschädigung" an die Familie des Ermordeten zahlen. Wenn ein Mann hingegen eine Frau ermordet, so muss seine Familie hingegen nur die Hälfte dieses Betrages an die Familie der Frau entrichten.

1984 hatte ein Mann seine Frau in Fshar (ein Ortsteil von Teheran) mit einem Messer ermordet. Der Mörder wurde nicht verurteilt. Auf den Protest des Vaters der Frau entgegnete der Richter:

*Wenn Sie wollen, dass der Mörder ihrer Tochter hingerichtet wird, dann müssen Sie dafür bezahlen.*²

Die Diskriminierung der Frauen ist in der Islamischen Republik auch im Bereich der Familie, der Arbeit und der Bildung spürbar.

Eine systematische Entlassung von Arbeiterinnen fand in der Frühzeit der Revolution statt. Im Jahre 1982 wurde 60 Richterinnen gekündigt. Diejenigen, die nach den Vorschriften des Islam lebten, wurden im Justizministerium

¹o.V.: Frauen im Vulkan unter der Islamischen Republik. In: RAHE KAREGAR 1984, S. 25

²Vgl. Daneshgari, S. 25

weiterbeschäftigt, aber nicht als Richterinnen.¹ Manche Frauen verloren ihren Arbeitsplatz, weil sie sich weigerten, einen Schleier zu tragen. 1980 wurden z.B. 43 Krankenschwestern in Masdjed Soliman (Südiran) aus diesem Grund entlassen.²

Eine Gesetzesvorlage für Halbtagsarbeit und Frühpensionierung von Lehrerinnen nach 15 Arbeitsjahren sollte Frauen von ihren Arbeitsplätzen verdrängen und in den Haushalt zurückführen. Dies wurde damit begründet, dass Frauen viel Zeit zur Kindererziehung brauchten. Im Jahre 1980 wurden 30 Lehrerinnen aus Sanandadj (Ostiran) der Prostitution beschuldigt und daraufhin aus ihren Arbeitsverhältnissen entlassen.

Im Jahre 1980 pensionierte die nationale Ölfirma des Iran zahlreiche Frauen, ohne ihnen eine Rente zu bezahlen. Im selben Jahr wurden 35 Arbeiterinnen einer Textilfabrik in Save (im Süden von Teheran) entlassen und durch afghanische Mitarbeiter ersetzt.³

Als Druckmittel schloss die Regierung der Islamischen Republik viele Kindergärten. So wurden die Frauen gezwungen, zu Hause selbst auf ihre Kinder aufzupassen. In vielen Fällen wurden Frauen ohne Begründung entlassen. Diese Politik führte zur Senkung der Frauenerwerbstätigkeit. Die Anzahl der erwerbstätigen Frauen reduzierte sich von 1.212.000 im Jahre 1976 auf 975.000 im Jahre 1986. Davon waren 259.000 in der Land- und Forstwirtschaft und in der Fischerei beschäftigt, 223.000 waren in der industriellen Produktion aktiv.⁴ Die Arbeitsbedingungen für die Frauen in der Teppichindustrie und in der Landwirtschaft blieben unverändert schlecht.

44% der erwerbstätigen Frauen sind im Iran Lehrerinnen und 9% Krankenschwestern. Die Statistik von 1986 zeigt, dass vor der Revolution Frauen aller Altersgruppen nach Arbeit suchten. Nach der Revolution sank die Anzahl der Arbeitssuchenden in der Altersgruppe über 22, da verheiratete Frauen nun in der Regel zu Hause blieben.⁵

¹o.V. Akhbar (Nachrichten): ETTELAAAT; 11/10/82, S. 2

²o.V. Akhbar(Nachrichten).KEYHAN; 10/7/80, S. 2

³ebd.

⁴Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Landesbericht Iran 1992. Wiesbaden 1992, S. 25

⁵o.V. Akhbar (Nachrichten): IRAN TRIBUN 9/10/92, S. 1

Die Zahl der arbeitslosen Frauen erhöhte sich im gleichen Zeitraum von 237.000 auf 333.000.

Grundsätzlich ist es im Iran so, dass Frauen für eine Anstellung eine sehr viel bessere Qualifikation nachweisen müssen als die Männer. Bei gleicher Qualifikation werden Männer von den Arbeitgebern immer vorgezogen. So kommt es, dass unter den Arbeitnehmerinnen der Anteil der qualifizierten Kräfte sehr viel höher ist als bei den Arbeitnehmern: Anfang der 90er Jahre waren 6,4% der erwerbstätigen Männer hochqualifiziert, und 26% hatten ein mittleres Bildungsniveau. Bei Frauen liegen diese Werte bei 15 % bzw. 64%.¹

Diese Entwicklung entspricht der Ideologie der Islamischen Republik. Nach dieser Ideologie ist die Frau in erster Linie zur Mutterschaft bestimmt. Diese Haltung schlägt sich besonders im Bereich der Bildung nieder. In den Jahren 1989/90 waren in 123 von insgesamt 431 Fächern der Universität Teheran keine Studentinnen eingeschrieben.²

In den Jahren 1989/90 konnten Frauen 53% der technischen Fächer, 21% der medizinischen Fächer, 29% der sozial- und geisteswissenschaftlichen Fächer und 6% der künstlerischen Fächer nicht studieren. Eines dieser Fächer, das Frauen nicht studieren dürfen, ist Landwirtschaft. Als billige Arbeitskräfte auf dem Feld werden sie aber gern genommen. Im Jahr 1993 wurde sogar eine Frau zur besten Reissägerin in der Islamischen Republik gewählt.

Im Jahre 1982 schrieben Professorinnen des Fachbereichs Landwirtschaft aus Mashhad und Teheran einen Protestbrief an das Bildungsministerium und forderten, dieses Fach für Frauen zu öffnen.³ Sie erhielten folgende Antwort:

Das Landwirtschaftsstudium ist ein teures Studium. Wir können nicht vier Jahre lang in diejenigen investieren, die wegen ihres Geschlechts

¹ebd.

²Modjab, Shahrezad: Kontrol Dawlat dar Arseye Daneshgahhieve Iran (Staatliche Kontrolle und Widerstand der Frauen an den iranischen Universitäten). in: NIMEYE DIGAR; Heft 14/1991, S. 53

³o.V.: Djawabiye Tahsilate Keshawarzi Zanan (Die Antwort auf das Studium der Frauen in Fach Landwirtschaft). In: DANESHGAHE ENGHELAB Heft 17/1982, S. 46, 47

und ihre sozialen Lage nach dem Studium nicht in der Lage sind, in den Dörfern und auf dem Land zu arbeiten. ¹

Der Versuch des Regimes, Frauen zu Hause zu halten, war aber nicht erfolgreich. Die Zahl der Studentinnen erhöhte sich von 33.000 im Jahre 1981/82 auf 67.000 im Jahre 1988/89. ² Im Bereich Medizin ist der Anteil der Frauen sogar von 32% im Jahre 1983/84 auf 45% im Jahre 1986/87 gestiegen. ³

Das hat zwei Gründe: Erstens ist nach dem Islam in der Medizin streng zwischen den Geschlechtern zu trennen. Mit anderen Worten sollen nur Gynäkologinnen, Zahnärztinnen usw. Frauen behandeln. Zweitens ist man der Auffassung, dass medizinische Berufe mit der Weiblichkeitsideologie der Islamischen Republik vereinbar sein sollen.

Der Druck auf die Frauen begann mit der Zwangsverschleierung. In Sure 24/31 des Koran ist über den Schleier zu lesen:

Und sag den gläubigen Frauen, sie sollen ihre Augen niederschlagen, und sie sollen darauf achten, dass ihre Scham bedeckt ist. Den Schmuck, den sie tragen, sollen sie nicht offen zeigen.

Im Islam basiert die Beziehung zwischen Frauen und Gesellschaft nicht auf ihrer menschlichen, sondern auf ihrer sexuellen Identität (Moharam und Namohram). ⁴ Die Männer betrachten Frauen angeblich allein als Lustobjekt. Aus diesem Grund sollen die Frauen Schleier anlegen, um Männer nicht sexuell zu erregen. Die Kernphilosophie des Schleiers ist also nicht der Schutz der Frauen, sondern der Schutz der Männer vor ihrer Lüsternheit .

Der Schleierzwang wurde in der Frühzeit der Revolution systematisch eingeführt. Mussawi Tabrizi, ein Staatsanwalt, warnte alle staatlichen Verwaltungen:

¹o.V.: Masayele Tahsilate Keshawarzi (Die Frage des Landwirtschaftsstudiums). In: DAMESHGAHE ENGHELAB Heft17/1982, S. 14,15

²Vgl. Statistisches Bundesamt (Hrsg.), S. 30

³Vgl. Goruhe Baresi Masalele Zanan, S. 14,15

⁴Moharam bedeutet nahe Verwandte (Eltern, Kinder, Geschwister, Onkel) Namahram beinhaltet alle anderen Männer , Frauen können legitim nur mit der ersten Gruppe in Kontakt treten.

*Frauen, die den islamischen Schleier ablehnen, wird ab Morgen kein Gehalt mehr bezahlt. Wenn Frauen in den Verwaltungen mit Schleier auftreten und außerhalb der Verwaltungen ohne, wird ihnen sofort gekündigt.*¹

In den ersten Jahren nach der Revolution wurden Frauen, die den islamischen Schleier nicht korrekt anlegten, brutal behandelt. Sie wurden verprügelt, mit Säure oder mit Messern bedroht.

Manchmal wurden ihnen auch einfach nur die Haare abgeschnitten oder abgeschoren. So sollten sie sich daran gewöhnen, einen Schleier anzulegen. Aus einigen Berichten geht auch hervor, dass der Kopf der Frauen in Tüten voller Insekten gesteckt wurde. Es sind Fälle bekannt, in denen Frauen nach solchen Erlebnissen geisteskrank wurden. Einige Frauen brachten sich um, nachdem sie von der Pasdaran (Polizei) vergewaltigt worden waren.²

Ab 1981 begann im Iran eine Welle von politischen Verhaftungen und Hinrichtungen. Die Regierung wollte sich etablieren und stabilisieren, Protest und Widerstand der Opposition führte daher zu hohen Strafen. Viele Gefangene, darunter auch Frauen, wurden wegen ihrer öffentlichen Meinungsäußerung hingerichtet.

Nach dem Waffenstillstand im irakisch-iranischen Krieg im August 1988 kam es zu einer weiteren Hinrichtungswelle, bei der mehrere tausend Gefangene ermordet wurden. Seit Juli 1988 hat Amnesty International die Namen von über 1700 Hinrichtungsoptionen verzeichnet. Seit Juli 1988 wurden 26 Frauen hingerichtet, deren Namen der Organisation bekannt sind. 1989 veröffentlichte die Liga zur Verteidigung der Menschenrechte im Iran 25 Namen von Frauen, die sich damals in Gefahr befanden, hingerichtet zu werden.³

¹o.V. Akhbar (Nachrichten): KEYHAN, 10/7/80, S. 2

²Vgl. Daneshgari. S. 27

³Frauenkomitee gegen die Hinrichtungen im Iran: Presseerklärung des Provisorischen Frauenkomitees gegen die Hinrichtungen im Iran: Berlin v.04.06.89

Frauenorganisationen ab 1979

Nach einer langen Zeit der Unterdrückung entstanden durch die Revolution von 1979 mehrere Parteien und Gruppen, darunter auch Frauenorganisationen.

Die Frauenorganisationen dieser Phase kann man in vier Kategorien aufteilen: 1) gewerkschaftliche Organisationen, 2) linke Organisationen bis 1981, 3) islamische Organisationen und 4) linke und feministische Organisationen ab 1980 im Exil.

In den gewerkschaftlichen Frauenvereinigungen organisierten sich überwiegend berufstätige Frauen aus der Mittelschicht. Sie schlossen sich zusammen in Gewerkschaften für Juristinnen oder Angestellte, in unabhängigen Vereinen der Lehrerinnen, Krankenschwestern oder Professorinnen. Diese Frauen protestierten 1979 mit Streiks und Demonstrationen gegen ihre Diskriminierung. Solche Aktionen gab es ab 1981 nicht mehr, da Khomeini alle Gewerkschaften für illegal erklärte.¹

Zu den linken Organisationen, die 1979 entstanden und 1981 verboten wurden, gehörten u.a. der *Revolutionäre Bund der kämpfenden Frauen*, „Ettehade Enghelabi Zanane Mobarez“, *der Bund der Frauen in Mahabad*, „Ettehadye Zanane Mohabad“ und das *Komitee der kämpfenden Frauen*, „Komite Zanane Mobaraz“. Die linken Organisationen waren stark politisch orientiert und in den meisten Fällen von einer Partei abhängig. Sie versuchten die Frauen zum Kampf um ihre Rechte zu bewegen; außerdem leisteten sie praktische Hilfe in Armenvierteln. Viele linke Frauenorganisationen versuchten durch diese Wohlfahrtsarbeit, Kontakt zu den Arbeiterinnen zu bekommen. Da die meisten Mitglieder der linken Organisationen intellektuelle Frauen waren, war diese Kontaktaufnahme nicht immer einfach. Zum Schleier hatten die linken Organisationen sehr unterschiedliche Ansichten. Einige sahen den Schleierzwang nicht als vorrangiges Problem der Frauen an; andere wiederum stellten den Kampf gegen den Schleierzwang in den Mittelpunkt ihrer Aktivitäten. Die meisten linken Frauenorganisationen gaben Publikationen heraus.

Als im Jahre 1981 viele politische Frauenvereinigungen im Iran verboten wurden, zog ein großer Teil der politisch engagierten Frauen ins Ausland und gründete dort Exilorganisationen.² Zwei dieser Exilorganisationen sind die *Unabhängige Frauenorganisation in Europa* und das *Autonome Iranische Frauenkomitee in den USA*. Einige der Frauenorganisationen im Ausland sind politisch links orientiert und sehen das herrschende Klassensystem im Iran als Hauptursache für die Ausbeutung und Unterdrückung der Frau an. Andere Auslandsorganisationen kann man dagegen als rein feministische Vereinigungen bezeichnen; für sie ist das Patriarchat die Ursache allen Übels in der Gesellschaft. Zu jenen Vereinigungen, die sich allein mit Frauenfragen beschäftigen, ist die *Autonome Iranische Frauenbewegung* in Berlin zu zählen.³ Neben diesen Organisationen formierten sich in den letzten Jahren zahlreiche Gruppen, die sich für die Wahrung der Menschenrechte im Iran einsetzen.¹

Die einzigen beiden Frauenorganisationen, die heute noch im Iran existieren, sind islamisch. Sie heißen *Islamische Institution der Frauen des Iran*, „Moaseseye Eslami Zanane Iran“, und *Gesellschaft der Frauen der Islamischen Republik*, „Djamiata Zanane Djomhuri Eslami“. Die *Gesellschaft der Frauen der Islamischen Republik* ist eine staatliche Organisation; ihr Handeln liegt daher ganz auf der Linie der islamischen Regierung. Etwas mehr Freiheit hat die *Islamische Institution der Frauen des Iran*. In den letzten Jahren setzte sie sich immer wieder für Gesetzesreformen zugunsten der Frauen ein, so verlangte sie z.B. eine Änderung des Scheidungsrechtes und eine Einschränkung der Polygamie. 1993 hat die Organisation, die auch eine mitunter kritische Publikation herausgibt, eine Reform des Scheidungsgesetzes durchgesetzt.

2.2.3 Zusammenfassung

Die jahrelange Unterdrückung im Iran, die Abschaffung der politischen Parteien und Gewerkschaften sowie der unharmonische Modernisierungsprozess, der dem

¹Yegane, Nahid: Djonbeshe Zanan dar Iran (Frauenbewegung im Iran). In: NIMEYE DIGAR Heft 2/1884, S. 20

²Mohtashami, Mariam: Die Tätigkeit der iranische Frauen im Ausland. O. J., S.181-185

³Mein Interview mit einer Vertreterin der Autonomen Iranischen Frauenbewegung in Berlin am 21. Dezember 1992

traditionellen Wertsystem widersprach, führten dazu, dass sich der Islam als herrschende Ideologie und die Moschee als politische Institution in der Revolution durchsetzen konnten.

Unterschicht- und Mittelschicht-Frauen wurden durch die Revolution politisiert. Sie nahmen mit ganz unterschiedlichen Forderungen und Erwartungen an der Revolution teil. Ihr gemeinsames Ziel war jedoch die Abschaffung der sozialen Unterdrückung.

Die verschiedenen Frauenorganisationen, die in der Revolutionszeit zu Stande kamen, lassen sich in zwei große Gruppen unterteilen; nämlich in die islamischen Organisationen und in die nicht-islamischen (überwiegend linken) Organisationen.

Nach der Entstehung der Islamischen Republik und der Etablierung der Regierung begann wieder die systematische Unterdrückung der Frauen. Die Revolutionsführer hatten zwar von der massiven Teilnahme der Frauen an Demonstrationen gegen das Schah-Regime profitiert, waren aber keinesfalls bereit, den Frauen im Gegenzug mehr Rechte in der islamischen Gesellschaft zu geben.

Die Frauenbewegung wurde mit der Demonstration vom 8. März 1979 wiedergeboren. Unzufriedene Frauen, welche die neue soziale Ordnung der Islamischen Republik ändern wollten, versammelten sich. Sie forderten die Abschaffung des Schleierzwangs, Gleichberechtigung von Mann und Frau auf der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Ebene und den Erhalt ihrer Arbeitsplätze. Sie sammelten sich in verschiedenen kleinen und großen Organisationen, die Zeitschriften herausgaben, zahlreiche Dienstleistungen anboten und das Bewusstsein der Frauen für ihre Rechte zu heben versuchten.

Die Frauenorganisationen dieser Phase waren überwiegend abhängig von einer Mutterpartei oder einer Mutterorganisationen. Sie waren offensichtlich gegen die Politik der Regierung und wurden von islamischen Fanatikern und von der Regierung selbst angegriffen. Die Aktivitäten dieser Frauen können der Frauenbewegung zugerechnet werden.

¹Komite defa az hoghungha zan dar Iran -Sued: o. T. In: NIMEYE DIGAR; Heft 14/1991, S. 329

Um die islamische Ideologie in der Gesellschaft durchzusetzen, ordnete die Regierung ab 1981 viele Verhaftungen und Hinrichtungen an. Vier Millionen Oppositionelle und Intellektuelle emigrierten daraufhin.

Die islamische Regierung drängte Frauen unter dem Vorwand der "Verletzung der islamischen Gesetze" Schritt für Schritt aus dem sozialen und politischen Leben. Das Regime war jedoch nicht fähig, Frauen komplett aus dem öffentlichen Leben zu verbannen. Selbst pro-islamische Frauenorganisationen akzeptierten die massive Einschränkung der Frauen nicht. Sie konnten sich auch mit der Diskriminierung der Frauen vor dem Gesetz (Polygamie, Scheidungsrecht, Sorgerecht für Kinder etc.) nicht abfinden. Diese Diskriminierung war nach wie vor in hohem Maß gegeben, obwohl die Regierung nach Protesten von Frauenorganisationen einige Reformen im Scheidungsrecht durchführte.

Wegen der politischen und wirtschaftlichen Unterdrückung entstand in den 90er Jahren im Iran eine soziale Bewegung, deren Hauptforderung Trennung zwischen Staat und Religion war. Im Iran existierte ab diesem Zeitpunkt ein Machtkampf zwischen zwei Strömungen in der Regierung. Der konservative Flügel verfügte über Machtmechanismen über die Justiz, Militär und einen Teil des Parlaments. Der andere Flügel bestand aus religiösen Intellektuellen. Um diese soziale Bewegung zu entradikalisieren, rief dieser Flügel das Projekt der „Politischen Entwicklung“ ins Leben.

Da nach der Präsidentschaftswahl von Kahtami im Jahr 1997 die politischen und wirtschaftlichen Forderungen nach Gerechtigkeit und Meinungsfreiheit nicht zu Stande gekommen sind, existiert bis ins 21. Jahrhundert hinein ein explosiver Zustand in der Gesellschaft, der von den religiösen Intellektuellen entradikalisiert wird.

Debatten über einen höheren Studentinnen-Anteil an Universitäten und Diskussionen über den Schleierzwang zeigen, dass Frauen ihre Diskriminierung nicht gleichgültig hinnehmen.

Die heutigen oppositionellen Frauenvereinigungen lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Die erste Gruppe bilden die linken Frauenorganisationen. Sie sind der Auffassung, dass die Frauenfrage erst nach der Lösung des Widerspruchs

zwischen Arbeit und Kapital behandelt werden kann. Eine zweite Gruppe bilden jene Organisationen, die das Patriarchat für die Ursache allen Übels in der Gesellschaft halten.

Die autonome iranische Frauenbewegung hat sich in den letzten 23 Jahren in Europa und in den USA rasch entwickelt. Sie versucht das Bewusstsein der Frauen für ihre Rechte zu stärken und mit ihnen für diese Rechte zu kämpfen.

2.3 Die Lage der Filmproduktion

2.3.1 Kinowirtschaft; 1979-1983: Krisenphase, Unklarheit bei der Kinoindustrie, ab 1983: die Institutionen der Regierung als Führung der Filmindustrie

Erst vier Jahre nach der Revolution konnte das islamische Regime seine Politik im Filmsektor durchführen, denn bis 1983 hatte die Regierung keine bestimmte Vorstellung vom islamischen Kino. Der Schwerpunkt der Politik lag in der Förderung der iranischen Filmproduktion, da bis zur Revolution deren lokale Entwicklung wegen der harten Konkurrenz mit ausländischen Filmen kaum möglich war.¹ Mit der Gründung der Farabi-Kinostiftung etablierten sie ihre Filmpolitik.

Die Farabi-Stiftung ist eine staatliche Einrichtung und ein Teil des Belehrungsministeriums. Sie arbeitet kommerziell und soll den privaten Filmsektor unterstützen. Die Stiftung stellt Ausrüstungen, Rohmaterial und Equipment den privaten Investoren zur Verfügung. Farabi fördert die Filme, die der islamischen Ideologie entsprechen. Es gibt in der Farabi-Stiftung sieben Kommissionen (heilige Verteidigung, Kinder, Geschichte, Kultur, Politik, Religion und Philosophie), welche die Drehbücher bewerten. Bevorzugt werden die Filme, in denen das islamische Wesen gezeigt wird.

Durchschnittlich werden jährlich 60 Filme im Iran produziert. Da die islamische Regierung das Kino als ein politisches Instrument verwendet, ist die Hälfte der Filmproduktion staatlich organisiert. Im Jahre 1989 kamen von 47 Filmen nur 22 Filme aus dem privaten Filmsektor.² Die drei staatlichen Produktionseinrichtungen heißen: die Farabi-Stiftung, die Künstlerische Abteilung der islamischen Propaganda- Organisation und Stiftung für die Armen.

Nach der Etablierung der Regierung und Unterdrückung der oppositionellen Gruppen zwischen 1981-1983 versuchte das Regime einen islamischen Filmsektor ins Leben zu rufen. Die große Aufgabe dieser Filme lag in dem Motto "Krieg, Krieg bis zum Sieg". Der Krieg zwischen Iran und Irak dauerte bis 1989. Das islamische Kino setzte sich deshalb mit folgenden Themen auseinander:

¹Vgl. Dadgu

²Allamehzadeh, Reza: "Az dur dasti bar Atasch", Von der Entfernung zum Feuer, 1995, S.23

Göttliche Wunder sind beliebtes Thema in diesem Zeitraum. Im Film "Zwei nichtglänzende Augen" von Mohsen Makhmalbaf geht es um einen blinden Jungen, der seine Sehkraft durch göttliche Zauberei wiederfindet. Die Darstellung der oppositionellen Gruppen als Verräter ist ein weiterer Schwerpunkt in Kriegsfilmern. Im Film "Hemasseh Dareh Schiler" geht es um einen Passdar (Revolutionär, Wächter) der als Nofuzi (V-Mann) bei der Demokratischen Partei Kurdistan des Irans fungiert, um im Endeffekt die Partei als Verräter zu präsentieren und die Passdaran als Revolutionäre. Diese islamischen Filme brachten keinen Erfolg für das iranische Regime. Aus diesem Grund war die Regierung gezwungen, erfahrenen und nichtislamischen Regisseuren die Möglichkeit zu geben, ihre Filme zu präsentieren.

Ein großes Problem lag bei den Drehbüchern. Die Zensur der Drehbücher vernichtete die Konstruktion der Drehbücher. Das Belehrungsministerium zensiert die Drehbücher und nach der Produktion kontrolliert es noch einmal den Film, um die Aufführungsgenehmigung zu erteilen. Während im Zeitraum vor der Revolution die Gewerkschaft und das Kultur- und Kunstministerium für die Filme bezüglich der künstlerischen Kompetenz die Genehmigung erteilten, erteilt ab 1982 die Drehgenehmigung das Belehrungsministerium auf der Basis moralischer und technischer Kriterien.

Das Jahr 1993 war das erste Jahr, in dem die direkte Subvention eingestellt wurde. Die Kosten der Filmproduktion verdoppelten sich. Trotzdem wurden 50 bis 60 Filme jährlich produziert. Jedes Jahr sind 1/3 und im Jahre 1993 sogar die Hälfte der FilmemacherInnen neu und unerfahren. Dies hat negativen Einfluss auf die Filmindustrie, verbunden mit wirtschaftlicher Krise, da die Filme der unerfahrenen RegisseurInnen keinen rechten Anklang finden und kein Austausch mit erfahrenen RegisseurInnen stattfindet.

Die 50-60 Filme, die jedes Jahr produziert werden, wurden beim Fajr-Festival nach Qualität in drei Gruppen eingeordnet. Im Jahre 1993 wurden beispielsweise fünf Filme in die Gruppe A, 21 Filme in die Gruppe B und 23 Filme in die Gruppe C eingeordnet. Die Filme mit der schwächsten Qualität werden in wenigen Kinos und mit eingeschränkter Zeit und begrenzter Fernsehwerbung gezeigt.

Außer der schwachen Filmqualität ist ein weiterer Grund der Umsatzkrise in der Filmindustrie der Mangel an iranischen Kinos. In einigen wichtigen Vororten in Teheran und anderen Städten des Landes existieren keine Kinos. In vielen Kinos befindet sich kein besonderer Komfort für ZuschauerInnen, und die Ausstattung ist oft veraltet (fehlende Klimaanlage, schlechte Tonqualität etc.).¹

2.3.2. Die Ausbildung der Nachwuchskräfte und der Ausbau der Filmhochschulen

Zwei staatliche Bildungseinrichtungen aus der Zeit nach der Revolution setzen ihre Tätigkeiten unter dem islamischen Regime fortgesetzt.

Die Kunsthochschule für Kunstdramatik arbeitet heute unter dem Namen Kunst-Universität, und die Hochschule für Kino und Fernsehen wurde zur Hochschule für Ton und Bild. Noch eine staatliche Einrichtung ist die Hochschule für ästhetische Kunst, die erst 1995 eröffnet wurde. Außer in der Hochschule für Ton und Bild können StudentInnen in staatlichen Einrichtungen Bachelor- und Mastertitel erwerben.¹

Die erste private Ausbildungseinrichtung im Bereich Film und Fernsehen wurde erst nach der Revolution gegründet. Die Studierenden bezahlen für jedes Semester einen Beitrag. Zur Zeit arbeiten vier verschiedene private Institutionen, in denen StudentInnen einen Bachelor in vier Semestern absolvieren können:

1. „Moassesseh farhanghi Behandisch“, *Das Institut für kreative Ideen*

Im Jahre 1996 begann das Institut seine Tätigkeit mit 50 StudentInnen, ausgesucht aus 2000 BewerberInnen durch eine Aufnahmeprüfung mit drei verschiedenen Stufen. Die Ausbildung dauert 16 Semester (Titel: Master) Im dritten Semester können die Studierenden sich in unterschiedlichen Fächern wie Drehbuchautor, Theaterautor, Regie, Dekoration, Kostüm, Masken, Montage, Ton, Produktionsleitung, Schauspielerei für Theater sowie Film und Animation spezialisieren. Das Institut verfügt über 16- und 35-mm Filmproduktion. Es gibt keine Altersbeschränkung.

¹Purahmad, Massoud: Iranisches Kino im Vorjahr. In: Zeitschrift Film, Nr. 156, 1994, S. 34-37

„Moassesseh Amusesche Ali Djahad Daneschgahi“: *Das Bildungsinstitut für experimentelle Universitäten*. Es begann seine Tätigkeiten im Jahre 1993 und bot diverse Fächer an: zum einen Malerei und Grafik, zum anderen Kino und Theater sowie Teppich, Musik, Design für Kostüm und Stoff.

3. „Markase Eslamie Amusesche Filmssasi“, *Islamisches Zentrum für das Erlernen der Filmproduktion*._Das Zentrum wurde im Jahre 1982 gegründet und verfügt über sechs unterschiedliche Fächer in Bezug auf Filmproduktion: Masken, Montage, Regie, Kamera, Drehbuch und Bühnengestaltung. In jedem Jahrgang nimmt das Zentrum 30 BewerberInnen, die eine Aufnahmeprüfung absolvieren mussten, auf. Ziel des Studienganges ist der Bachelor.

Für das Fach "Kultur und Kino" (Master) werden nur AbsolventInnen mit Bachelor aufgenommen. Die Studierenden sollen über praktische und theoretische Erfahrungen bezüglich Film verfügen. Das Ziel ist der Kontakt zwischen den Erfahrungen der FilmemacherInnen und der Kultur, den Religionen und ihren nationalen Begriffen.

4. „Moassesseh Amusesche Ali Sure“: *Das Hochschulinstitut für Sure*²

Das Hochschulinstitut wurde 1993 ins Leben gerufen. Die Studierenden können in sechs verschiedenen Kunstfächern, wie Handarbeit, Musik, Architektur, Grafik, Theater und Film den Grad Bachelor erwerben. Außerdem verfügt das Institut über diverse frei zertifizierte Kurzausbildungen in Bezug auf Film- und Theaterproduktion.

Vor der Revolution holte das Anderskino seine SchauspielerInnen vom Theater. Die TheaterstudentInnen setzten die Theorie in die Praxis um und nahmen an Theatergruppen aktiv teil. Es gab verschieden starke Theatergruppen wie Saghlach-Theater, Stadttheater, Molavi-Saal, Kargahe Nemayesch usw. Die SchauspielerInnen spielten nebenbei im Kino und entwickelte sich dadurch zum Nachwuchs. Nach der Revolution wurden fast alle Theatergruppen vernichtet. Viele flüchteten ins Ausland. Diejenigen, die im Iran blieben, konnten wegen der Zensur nicht arbeiten. Es gibt keine Gruppe, die einige Jahre ununterbrochen zusammen arbeitete. Nach der Revolution entstanden viele Schauspielschulen wie freie Universität, Honarhai Zieba, Kunsthochschule, Rasame Honar, Samandarian,

¹ Das iranische Hochschulsystem ist nach dem amerikanischen System ausgerichtet.

² Sure ist ein Kapitel des Korans.

kargahe Azad Baziegari. Da aber keine Theatergruppen existierten, blieb das Training oberflächlich. Ohne Praxis kann die Theorie nicht durch den Kopf auf den Körper übertragen werden. Dieser Prozess führt zu einer Krise der NachwuchsschauspielerInnen.

Wenn jetzt das staatliche Fernsehen den KinoregisseurInnen Arbeit vermittelt, werden sie mit dem Mangel an professionellen SchauspielerInnen konfrontiert.¹

Es ist bemerkenswert, dass erst in den 90er Jahren einige private Ausbildungseinrichtungen ins Leben gerufen wurden; die freien Institute für die Ausbildung der SchauspielerInnen konnten nun ihre künstlerischen Tätigkeiten aufnehmen.

2.3.3 Die Genres und die Schilderung der sozialen Themen

Melodrama, Kriegsfilm, Familienfilm sind die Hauptgenres im Zeitraum vor der Revolution. Wegen der Islamisierung des Landes gibt es keine öffentliche Darstellung von Sex. Aber Gewalt existiert immer noch als eine Darstellungsform in den Kriegsfilmen. Starke staatliche Kontrolle und begrenzte Themenauswahl kennzeichnen die Produktionen in dieser Periode.

Das iranische Kino nach der Revolution kann man in vier Perioden aufteilen:

1. Die Schwerpunkte der Filme in der ersten Periode von 1979-1983 liegen in der Politik und im Kampf mit der vorhandenen Macht sowie im Sieg des Volkes. Da die Filmpolitik der islamischen Regierung in diesem Zeitraum noch nicht klar war, vermieden viele FilmemacherInnen die Darstellung der Frauen überhaupt, um sich vor späteren Konsequenzen zu bewahren. Die FilmemacherInnen nach der Revolution ahmten die Filme vor der Revolution nach und addierten politische Ereignisse hinzu. In dem Film beispielsweise "Der Soldat des Islam" von 1980, stellte der Regisseur Aman Manteghie die AkteurInnen, einer Liebesgeschichte zwischen einem armen Mädchen und einem reichen Jungen, in folgender veränderter Form dar: das arme Mädchen wurde zur Tochter eines Kämpfers und der reiche Junge zum Sohn eines Geheimdienstangestellten (SAVAK).

Das Thema "Auseinandersetzung zwischen Bauern und Gutsbesitzern" aus der Zeit vor der Revolution wandelte sich zum Thema "Der Kampf der Massen

¹Kianian, Reza: Eine Generation ohne Nachwuchskräfte. In Zeitschrift FILM, Nr. 178, 1995, S.7

gegen die regierende Macht“ um, wie z.B. in "Die Reise des Steins" von 1980 oder "Blut und Erde" von 1982 und "Der Schrei" von 1982. In all diesen Filmen spielen die weiblichen Figuren Nebenrollen und tauchen als Ehefrau und/oder Mutter auf.

2. In der zweiten Periode von 1983 bis 1989 entsteht Schritt für Schritt das Anderskino und erscheint auf den internationalen Filmfestivals. Zudem werden Kriegsfilme gedreht. Außerdem wird das Familienmelodrama aus dem Zeitraum vor der Revolution in neuen Formen produziert. Die islamische Regierung stabilisierte sich. Der Krieg zwischen dem Iran und Irak war das Hauptphänomen, das alle Aspekte der Gesellschaft beeinflusste (Gewalt und brutale Darstellungen sind Kennzeichen der Kriegsfilme in dieser Periode). Mit den Kriegsfilmen beginnt die brutale Darstellung von Gewalt im Filmsektor. Die Action-Filme vor der Revolution finden in diesem Zeitraum andere Motive: der Krieg zwischen dem Iran und Irak. Das politische Interesse daran lag darin, den Iran als Sieger darzustellen. Zudem sollte er als ein heiliger Krieg für die Massen präsentiert werden. Aus diesen Gründen forderte die Regierung Kriegsfilme. Kriegsfilme sind in vier Kategorien aufteilbar:

Erstens verfügten die Kriegsfilme, die eine Nachahmung der ausländischen Filme waren, ein klares Muster: Auf der einen Seite wird ein Held dargestellt, der ohne tiefere Auseinandersetzung mit seiner Persönlichkeit stark und positiv erscheint. Auf der anderen Seite gibt es einen Feind, der, ebenfalls ohne Beschreibung der Hintergründe, als schwach und böse geschildert wird. Der Sieg des Helden und das Scheitern des Feindes ist das Ende solcher Filme. Mit der Persönlichkeit des Protagonisten setzen sich diese Filme nicht auseinander. Der Held verändert sich innerhalb des Filmes überhaupt nicht. Er ist Symbol für Mut und Tapferkeit. Das Muster von Held und Antiheld funktioniert in diesem Filmsektor, und es gibt gar keine Unterschiede zwischen zwei Helden, wie z.B. in den Filmen "metallene Plakette" (Ebrahim Ghazizadeh) sowie "Die Adler" (Samuel Khatschikian).

Die zweite Kategorie bezieht sich auf die Filme, die über eine moralische Funktion verfügen. Es geht um die Geschichte des gleichgültigen Protagonisten, der sich zu einem Gläubigen verändert; die Story der Hauptfiguren, die innerhalb des Krieges

sich selbst noch einmal entdecken. Dieser Inhalt ist verwurzelt im orientalischen Sufismus¹, wie in den Filmen "Das Land der Verliebten" (Hassan Karbakhsch) und "Suche nach dem Held" (Hamidreza Aschtianipour)

Die Suche nach einem Traumbild und die Tendenz zur Befreiung von der materiellen Welt, in der Absicht, Gott nah zu sein sind die Schwerpunkte der dritten Kategorie. Da die Regierung versuchte, den Krieg zwischen Irak und Iran als Krieg zwischen Ungläubigen und Anhängern des Islam darzustellen, verfügt der Märtyrer über eine sehr bedeutende Rolle in dieser Kategorie. In solchen Filmen wird propagiert, dass das Sterben nicht das Ende des Lebens, sondern der Anfang der ewigen Existenz ist. Filme wie "Wir verteidigen" (Akbar Hor) sowie "Der Garten von Syied" (Mohammad Reza Eslamlu) sind Beispiele dafür.

Die vierte Kategorie setzt sich mit der sozialen Situation, die der Krieg verursacht, auseinander. Der Film "Die Braut" (Behrouz Afkhamie) ist ein gutes Exemple. In dem Film "Schlangenzahn" (Massoud Kimiaji) stellt der Regisseur die Krise, die der Krieg hervorgerufen hat, dar. Unter diese Kategorie fallen auch die Antikriegsfilme. Der Filmemacher beschäftigt sich vor allem mit dem Phänomen "Konsequenz des Krieges". Der gemeinsame Schwerpunkt lautet: Flucht. Diese Werke enthalten die Flucht der Menschen mit all ihrer Problematik, wie Vertreibung, materielle Not und Verständigungsschwierigkeiten der Flüchtlinge in anderen Landesteilen, in denen völlig andere Sprachen innerhalb des Irans gesprochen werden. Im Vergleich mit den Filmen, in denen der Krieg verehrt und das Phänomen "Krieg" als wertvoll dargestellt wird, schildern die Antikriegsfilme die Schwierigkeiten, die der Krieg für einfache Leute verursacht.

Die Rolle der Frau in den Kriegsfilmern ist immer gleich: die aufopfernde und nette Frau, die in der Rolle der Ehefrau erscheint. Solche weiblichen Figuren sind präsent, um die Liebe und Zuneigung zu präsentieren. Sie haben keinen Streit mit ihren Ehemännern, ebenfalls keine Wünsche, außer dem Zurückkehren ihrer Ehemänner.

¹ Die Wurzeln des Sufismus lagen in jener bürgerlichen Mittelschicht, die nicht an der feudalen Herrschaftsstruktur der islamischen Gesellschaft beteiligt war, trotzdem aber durch ihre Merkmale einen gewissen Bildungshorizont und eine wirtschaftlich gesicherte Basis besaßen. Ihre Grundidee war, dass alle Menschen in sich ein Stück der versprengten göttlichen Urseele tragen. Die Sufis schienen über göttliche Wunderkräfte zu verfügen und waren auch deshalb der Orthodoxie suspekt. Belz, Walter: Die Mythen des Koran. Der Schlüssel zum Islam, 1980

Im Jahre 1984 gab es 274 Kinos im Iran mit 170.265 Sitzplätzen. Zwischen 1979 und 1984 wurden 77 Spielfilme im Iran produziert, in denen es sich hauptsächlich um Themen wie Krieg, Revolution und Religion handelte. Dabei versuchte die regierende Politik, die alleinstehenden Frauen zu unterstützen, während ihre Männer Aufgaben an der Front erfüllten. Frauen sind in diesen Filmen opferbereit und allein, z.B. in dem Film "Die Glückseligkeit" von 1989 oder "Das Gänseblümchen" von 1984.

In dieser Periode gab es auch Filme, in denen als Männer unverantwortlich gegenüber ihrer Familie oder als drogenabhängig dargestellt werden. Die Frauen opfern sich, um die Familien aufrecht zu erhalten und zu retten. Es kommt also zu einem Wechsel von Kriegsfilmern zu Familiendramen.

In einer Gesellschaft voller Probleme aufgrund des Krieges haben die Filmemacher kein Interesse, die Konsequenz des Krieges und die Probleme der Bevölkerung zu schildern. Statt dessen stellen sie den Alltag der Familien dar, denn sie wollen wegen der Zensur nichts riskieren.

Unfruchtbarkeit zählt auch zu den Themen dieser Periode, beispielsweise in den Filmen "Der zweite Weg" 1984 und "Die Schatten der Traurigkeit" 1987. In all diesen Filmen steckt die Beziehung zwischen Frau und Mann in einer Krise, da der Filmemacher wegen der Zensur nicht alle Aspekte der Beziehung schildern darf.

3. Der Krieg wurde in der dritten Periode von 1989 bis 1997 beendet, und der Wiederaufbau der Gesellschaft begann. In diesem Zeitraum wurde die staatliche Unterstützung der Filmproduktion gesenkt. Das Kino soll auf eigenen Füßen stehen; dadurch wurde das Kino als ein Unterhaltungsinstrument akzeptiert.¹

4. Die vierte Periode. 1997 bis heute

Nach der Präsidentschaftswahl, in der Mohammad Khatami im Jahre 1997 gewählt wurde, kam es zu einigen Veränderungen in der Politik des islamischen Belehrungsministeriums. Die politische und entsprechend kulturelle Atmosphäre unter der starken sozialen Massenbewegung wurde relativ liberaler geworden. Innerhalb dieser Atmosphäre wurden zum einen Filme, die teilweise

¹Mohammad Kaschi, Sabereh: Eine Recherche zur Anwesenheit der Frau im Kino des Irans nach der Revolution, In: Frauenzeitschrift, Nr. 53, 1999, S.30

die soziale und politische Lage des Landes widerspiegeln, produziert. zum Beispiel gehören der "Protest" von Massud Kimiaji und der Film "Geboren im Monat September" von Ahmadreza Darwisch zu dieser Kategorie.

Zum anderen wurden Filme in diesem Zeitraum produziert, in der Frauen eine wichtige Rolle spielen, obwohl die Zensur unantastbar geblieben ist. Die Filmemacherinnen führen bei einer überwiegenden Anzahl der Filme dieser Kategorie Regie. Die Regisseurinnen thematisieren verschiedene Frauenrollen und die soziale Situation der weiblichen Figuren: Im Film "Die Dame aus dem Monat April" (1997) setzt sich die Regisseurin Rakhschan Banietemad mit der Kontroversen der Aufgabe der Frau als Mutter und Verliebte sowie ihren Emotionen auseinander. Im Film "Zwei Frauen" beschäftigt sich die Filmemacherin Tahmine Milani mit zwei verschiedenen sozialen Lagen der weiblichen Figuren, die zu unterschiedlichen Schicksalen führen. Außerdem zeigt der Film, wie das Leben einer Frau durch die patriarchalischen Ansichten des Mannes (Verzicht auf Berufstätigkeit und Studium) zu einem Gefängnis für die Frau werden kann. Samira Makhmalbaf versucht im Film "Der Apfel" 1997 zu zeigen, dass der traditionelle Blick der Erziehung ein wichtiger Faktor der Sozialisation von untergeordneten Mädchen führt. Die Filmemacherin Mariam Schahriar setzt sich im Film "Die Töchtern der Sonne" mit einer Frau auseinander, die ihr Haar abrasiert, um als ein Junge in einem anderen Dorf Geld zu verdienen.

In dieser Periode sind die unterschiedlichen Rollen der Frauen zu sehen. Aber die Frauenfrage ist nicht nur das Thema von Regisseurinnen, sondern auch von Filmemachern in diesem Zeitraum: Dariusch Farhang schildert im Film "Geisteskranke" eine unerlaubte Liebe zwischen einer Frau und einem Mann, die nicht zur Heirat führt¹, was unter der Herrschaft der islamischen Regierung verboten ist. Der Regisseur Mollagholipour stellt im Film "Hilf mir" ein westlich orientiertes Mädchen aus der Zeit vor der Revolution dar. Im Film "Das Rot" thematisiert Feridon Djirani eine verheiratete Frau, die von ihrem psychisch kranken Ehemann verprügelt wird, bis die Hauptdarstellerin ihn tötet. Die Darstellung einer Mörderin, die selbst anstatt der Gesetze ihre Rechte in

Anspruch nimmt und handelt, existiert im iranischen Kino kaum. Dieser Rollenwechsel ist neu. Der Regisseur Khossro Sinaji setzt sich im Film "Die Braut des Feuers" mit den schlechten sozialen Sitten für Frauen in den Dörfern auseinander. Eine junge Ärztin ist gezwungen, nach ihrer Ausbildung anstatt ihres geliebten Kommilitonen ihren Vetter (einen Schmuggler) wegen der Sitten des Stammes im Dorf zu heiraten.

Die Hoffnung der Massenbewegung, dass mit der neuen Präsidentenwahl eine reformierte politische Situation entstehe, ist gescheitert. Nach der gewaltigen und brutalen Unterdrückung der Studentenbewegung im Jahre 1999 und dem anschließenden Verbot von 25 Zeitungen und Zeitschriften sind die Hoffnungen zunichte gemacht. Die Schatten der Zensur bleiben auf dem iranischen Filmsektor haften: Der Film "Der Zirkel" vom Djafar Panahi, der sich mit weiblichen Gefangenen in Teheran auseinandersetzt und auf dem internationalen Filmfestival in Venedig einen Preis gewann, erhielt keine Vorführungserlaubnis innerhalb des Irans und bleibt verboten.² Auch der Film "Die Töchter der Sonne" gehört zu den verbotenen Filmen in diesem Zeitraum. Die Regisseurin Tahmine Milani wurde für einige Tage wegen ihres neuen Films "Die versteckte Hälfte" im Jahr 2001 verhaftet, in dem sie die brutalen Ereignisse in der Kulturrevolution dokumentiert (1980). Der Filmemacher Rasul Sadreameli erklärte in einem Interview, wie er gezwungen war, das ursprüngliche Thema seines Films "ein Mädchen mit Turnschuhen", der das strenge Leben der jungen Generation im Iran schildert, wegen der Zensur zu verändern.³

2.3.4 Die Notwendigkeit des Auswegs aus der Isolation: Teilnahme an internationalen Festivals

Die Notwendigkeit aus der Isolation des iranischen Kinos zu gelangen, liegt auf zwei Ebenen: politisch und wirtschaftlich. Auf der politischen Ebene scheitert die Politik der Islamisierung des Kinos. Solche Filme sind weder für die

¹Mohammad Kaschi, Sabereh: Die Sorge der traditionellen Kräfte über das neue Frauenbild im Kino. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Nr. 54, 1999, S. 34-35

²Rastin, Schafmehr: Was passiert mit dem Film "Der Zirkel". In: Frauenzeitschrift ZANAN, Nr. 67, 2000, S.26-28

³Djalali Fakhr, Mostafa: Die Geschichte der Angst von Ehre und Untreue. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Nr.56, 1999, S.20-255

ZuschauerInnen attraktiv noch eine Antwort für ihre islamischen Zielsetzungen. Auf der wirtschaftlichen Ebene kann der Filmsektor seine Investitionen nicht amortisieren: Im Jahre 1990 kostete eine Filmproduktion im Iran 90 Millionen Rial¹. Es bedeutet, dass für die Produktion von 50 Filmen im Jahr eine Investition in Höhe von 4,5 Milliarden Rial notwendig ist. Der Umsatz der Filme in den Kinos beträgt jährlich aber nur 300 Millionen Toman.²

Um solche Differenzen zu decken, ist die Politik der Integration mit dem internationalen Filmsektor umstritten. Zehn Jahre nach der Revolution wollte das Regime aus den oben genannten Gründen aus der Isolation kommen. Aus Anlass des 10. Jubiläums der Revolution luden sie einige Leiter der internationalen Festivals ein und zeigten in einer privaten Vorführung einige neue Filme.³ Das war der Beginn für die Teilnahme vieler iranischer Filme bei internationalen Festivals.

Obwohl die überwiegende Mehrheit der Regisseure, die Preise gewannen, nicht religiös orientiert ist, nutzt das Regime dies als Erfolg für sich aus. Ali Reza Schodja Nuri, der Leiter der Farabi Stiftung, bestätigt in einem Interview, dass der Erfolg der iranischen Filme auf den internationalen Festivals zu einem Phänomen außerhalb der Region und Religion hinausführt. Im Westen gibt es alles: Technologie, Vergnügen, Hygiene; aber es gibt auch ein Defizit: Westliche Personen wundern sich schon lange nicht mehr. Die orientalische Dichtung bewundert der Westen. So applaudierten die ZuschauerInnen für den iranischen Film "Wo ist das Haus des Freundes" 10 Minuten lang. Das lag sicherlich an der orientalischen Dichtung, welche die Geschichte so spannend machte.⁴

Bis 1988 gewannen die iranischen Filme einige Preise bei den internationalen Festivals. Zwei Jahre später wurden iranische Filme mit 22 Preisen ausgezeichnet, im Jahre 1993 waren es 26. 70 iranische Filme waren daher bei mehr als 60 internationalen Filmfestivals anwesend.⁵

¹ 1 Toman ist 100 Rial , jede Mark war damals 200 Toman auf dem freien Markt wert

²Dadgu, Mohammad Mehdi, "Nokati piramune Eghtessade Cinamaye Iran", Einige Punkte über das Wirtschaftskino des Irans, 1991, S. 229

³Vgl. Allamehzadeh, Reza.

⁴Vgl. Khossroschahi, Djalal: "Baztabe Cinamaye nowine Iran dar Djahan", Das neue iranische Kino in der Welt, 1991, S. 85

⁵Purahmad, Massoud: Iranisches Kino im Vorjahr. In: Zeitschrift Film, Nr. 156, 1994, S.37

Die verschiedenen Filmfestivals, die im Schah-Regime unter der Leitung des NRI und dem Ministerium für Kultur und Kunst stattfanden, änderten ihre Namen und setzten ihre Arbeit unter dem islamischen Regime fort.¹

Ab 1991 etablierte sich der iranische Filmsektor auf der internationalen Ebene, als ein Kunstmedium, das etwas auszusagen hat. In der Welt wird als iranisches Kino nur das Anderskino anerkannt und nicht das populäre Kino.

2.3.5 Überleben des Anderskino im Iran

Das Anderskino ist nicht von heute auf morgen geboren, sondern hat seine eigene Geschichte. Was heute als Autorenkino existiert, ist die Fortsetzung der "Neuen Welle der Filmemacher" in den 60er und 70er Jahren. Ihre Geburtsstunde gehört zu der Zeit vor der Revolution. Vielleicht deshalb sieht man im Autorenkino kaum einen religiösen bzw. islamischen Film.

Bis Mitte der 80er Jahre konnten die erfahrenen, unabhängigen und alten Regisseure wegen der Zensur und den Einschränkungen kaum einen Film drehen¹. Diese erfahrenen Filmemacher kann man in drei Gruppen aufteilen:

1. Einige von ihnen wie Bahram Beyzaji, einer der besten und bekanntesten Regisseure, bekamen enorme Schwierigkeiten. Für seine Drehbücher wurden kaum Dreherlaubnisse erteilt. In den 23 Jahren nach der Revolution konnte er nur vier Spielfilme drehen.
2. Die zweite Gruppe von Regisseuren hat sich den islamischen Gesetzen angepasst, wobei es bei ihren Filmen kritische Aspekte gibt, beispielweise bei Dariusch Mehrdjuji, Abbas Kiarostami, Massoud Kimiaji sowie Ali Hatami.
3. Die dritte Gruppe konnte die politische Situation innerhalb des Landes nicht ertragen und lebte nach der Revolution im Exil. Die bekanntesten davon sind Amir Naderi sowie Parwiz Sayad.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass nach der Revolution eine neue Generation von Regisseurinnen begann, Regie zu führen. Diese Regisseurinnen haben dieselben Probleme wie ihre männlichen Kollegen. Um die Genehmigung für ein Drehbuch zu erhalten, müssen sie viele Einschränkungen hinnehmen.

Die Regisseurinnen waren gezwungen ihre weiblichen berufstätigen Figuren in bestimmte Berufskategorien wie Pädagogin, Krankenschwester, Lehrerin zu zeigen, um

¹Issari, Mohammad: The Seventies. In: Cinema in Iran, 1989, S. 247

sich nicht mit der Zensur auseinandersetzen zu müssen und die Drehgenehmigung zu bekommen. wie beispielsweise in den Filmen "Die Kinder der Scheidung" von Tahmine Milani und "Der kleine Vogel des Glücks" von Puran Derakhschandeh.

Im Anderskino nach der Revolution existiert die Frauenfrage als ein ernstes Thema. Fast alle bekannten Regisseure haben sich nach der Revolution innerhalb der Frauenfrage mit verschiedenen Aspekten auseinandergesetzt. Themen wie Scheidung, Fruchtbarkeit, Unfruchtbarkeit, Berufstätigkeit der Frau sind die Schwerpunkte, die in den Filmen vorkommen.

Zudem beschäftigt sich das Anderskino mit Themen wie Armut, Drogen, der Beziehung zwischen jungen Leuten und der Konsequenz des Krieges.

Da die Zensur auf dem Filmsektor wie früher lastet, versuchen einige RegisseurInnen, ihre Botschaft und ihre künstlerischen Darstellungen nicht durch Erwachsene, sondern durch Kinder zu vermitteln. Solche Filme, die auch auf den internationalen Festivals sehr erfolgreich waren und mehrere Preise gewonnen haben, sind z.B. "Wo ist das Haus meines Freundes?" von Abbas Kiarostami oder "Der weiße Luftballon" von Djafar Panahi.

2.3.6 Zensur: Selektion der Drehbücher, Erteilung der Produktionsgenehmigung, Überprüfung der Filme nach der Produktion, qualitative Einordnung der Filme in zugehörige Kinoklassen durch den Staat; Selbstzensur als Konsequenz der Zensur

Die Zensur existiert im iranischen Filmsektor auf zwei Ebenen:

Die erste Ebene besteht in Verordnungen, die vom Belehrungsministerium offiziell herausgegeben werden. Die Filme werden in vier Stufen kategorisiert, um produziert zu werden:

¹Eschghi, Behzad: Die VermieterInnen. In: Zeitschrift "Film" Nr. 156, 1994, S. 86

- 1) Drehbuch-Genehmigung: Das Belehrungsministerium verlangt eine Zusammenfassung und ein detailliertes Drehbuch von den RegisseurInnen. Nach offiziellen Statistiken erteilte das Ministerium zwischen 1982-1984 nur für 188 von 1090 Drehbücher, das sind 17%, eine Drehbuchgenehmigung.¹
- 2) Produktionsgenehmigung: Jede/r Produzent/in soll eine komplette Liste der MitarbeiterInnen für die Produktion des Filmes vorlegen, da viele SchauspielerInnen oder andere MitarbeiterInnen aus politischen oder ideologischen Gründen nicht im Filmsektor tätig sein dürfen.
- 3) Vorführungsgenehmigung: Nach der Fertigstellung der Filme entscheidet ein Vorführungsrat, ob der Film überhaupt vorgeführt werden darf. Dieser Rat hat die Macht, die Vorführung eines Filmes zu verhindern, ohne über die Gründe zu informieren.²
- 4) Einordnung nach Qualität der Filme: Erfüllt ein Film alle Anforderungen der oben genannten Stufen, wird er nach der Qualität (a, b, c, d) eingestuft. Ist ein Film in die Gruppe „a“ eingestuft, hat er die Chance, zwei Wochen lang in den besten Teheraner Kinos und in anderen großen Städten vorgeführt zu werden. Die Eintrittskosten sind mehr. Der staatliche Rundfunk übernimmt die Werbung für die Filme aus der Gruppe "a". Die Filme der Gruppe "d" dürfen diese Hilfen der staatlichen Werbungen durch den Rundfunk und die guten Vorführungsorte nicht genießen.

Die zweite Ebene ist die Selbstzensur, die durch jahrelange offizielle Zensur automatisch in den Köpfen der RegisseurInnen, DarstellerInnen, DrehbuchautorInnen etc. entstanden ist und als Konsequenz der ersten Ebene reibungslos funktioniert.

Das Hauptproblem bei der Zensur sei die Tendenz zur Trennung zwischen der Realität und der Gesellschaft. Es beginne mit dem Schleier und der Kleidung und gehe bis zur Darstellung der Realität in der Gesellschaft, meinte die Regisseurin Rakhschan Banietemad weiterhin, wenn wir Zuneigung und die menschliche Beziehungen verneinen, dann lehnen wir die Natur und das Wesen der Menschheit ab. Der Film "Das blaue Kopftuch" wurde wegen einer Einstellung (die Darstellung von nackten Füßen der Protagonistin, die zu ihrem Geliebten

¹vgl. monatliche Zeitschrift Film, Nr. 75

²vgl. Allemehzadeh, Reza

läuft), in der die Beziehung zwischen zwei Figuren diskret dargestellt wird, zensiert. Rakhschan Banietemad meinte, wenn diese Einstellung, die die würdevollste Form zur Darstellung der Beziehung zwischen Mann und Frau sei, zensiert worden, dann verneinten wir solche Zuneigung. Und diese Verneinung sei ein Zeichen, dass wir krank seien. Die FilmemacherInnen würden gezwungen, was nicht gemäß der Realität in der Gesellschaft sei, zu zeigen. "Wir akzeptieren, dass die Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann nicht offensichtlich dargestellt werden darf. Diese Tatsache ist nicht die Ansicht der Zensur. Sie ist eine Besonderheit unserer Filme. Die iranische FilmemacherInnen haben eine Sprache gefunden, in der ohne Klischees und ekelhafte Szenen, wie bei den amerikanischen und europäischen Filmen, die Beziehung zwischen der Frau und dem Mann dargestellt werden kann."¹ So begründet und rechtfertigt die Regisseurin Banietemad, die Zensur. Nach einem staatlichen Erlass brauchen iranische Filme eine Genehmigung, um im Ausland vertrieben und aufgeführt zu werden.² Wenn FilmemacherInnen ohne Benachrichtigung der Farabi-Stiftung ihre Filme verkaufen oder an den internationalen Filmfestivals teilnehmen lassen, übernimmt die Farabi-Stiftung keine Fahrtkosten.

Bahram Beyzaji meint über die kontroverse islamische Filmpolitik bezüglich der weiblichen Figur, dass einerseits diese Politik sage, man müsse realistische Filme zeigen, andererseits müssten die Frauen sogar im Bett mit Schleier gefilmt werden. Wenn die Frau wach sei und der Ehemann ihr helfen wolle, müsse er als Regisseur aufpassen, dass er (der Schauspieler) ihr nicht mehr als einen Meter zu nahe komme und nie mit ihr in einen physischen Kontakt trete. Der Regisseur Bahram Beyzaji ist eine Ausnahme im iranischen Kino bezüglich der Darstellung der Frauenrolle. In fast allen seinen Filmen spielen die Frauen eine Hauptrolle. Das war ein Grund dafür, dass er in den letzten 23 Jahren nach der Gründung der islamischen Republik nur vier Spielfilme produzieren konnte. Er erläutert selbst: "Ein Hauptgrund, weshalb meine Drehbücher keine Drehgenehmigung erhalten, liegt daran, dass die Frau im Mittelpunkt der Filme

¹Banietemad, Rakhschan, Die würdevolle Aufführung der Menschenbeziehung. In: Kinozeitschrift FILM, Nr. 178, 1995, S.19

²Radjab, Mohammad: Unser Kino, unser Spiegel. In: Kinozeitschrift "Film" Nr. 180, 1994, S. 9

steht. Eine andere Begründung der Behörde ist, dass die Frau in meinen Werken gegen die traditionellen Werte geschildert wird.”¹

2.3.7 Zusammenfassung

Nach der Etablierung der islamischen Regierung versucht das Regime, neue Maßnahmen und Verordnungen zu erlassen, um islamische Politik im Filmsektor durchzusetzen. Diese Politik scheitert aus verschiedener Gründen:

- Die Regierung hat selbst keine bestimmte und präzise Vorstellung über einen islamischen Filmsektor.
- Die islamische Republik verfügt über ein Defizit bei den qualifizierten Kräften, denn die erfahrenen Regisseure kooperierten nicht mit der Regierung.
- Eine starke Zensur im Filmsektor führte zur Enttäuschung der FilmemacherInnen, sogar zur Enttäuschung derjenigen, die den islamischen Werten treu waren. Das beste Beispiel ist der Regisseur Mohssen Makhmalbaf. Er begann seine Aktivitäten als Filmemacher nach der Revolution. Nach einigen kritischen Filmen zensierte das Regime sogar seine Filme.

Das Augenmerk der Zensur liegt bei den Frauen. Ihr Verhalten wird besonders unter die Lupe genommen. Die Beziehung zwischen der Frau und dem Mann ist noch ein Schwerpunkt der Zensur. Frauen müssen in den Filmen nicht nur im Hause und im Bett Schleier tragen, sondern sie dürfen auch keine physische Berührung mit ihren Brüdern, Ehemännern, Söhnen sowie Vätern haben.

- Bis zum Ende des Kriegs (1989) unterstützte das Regime Kriegsfilme. Diese Filme waren aus ideologischen Gründen von Bedeutung, denn die Regierung verkaufte Krieg als „heilig“. In solchen Filmen wurde Action und brutale Handlungen gegen den Feind (den Irak) dargestellt. Ein großer Teil des populären Kinos beschäftigte sich mit dem Kriegsfilm.

Das Anderskino überlebte trotz aller Schwierigkeiten wie Zensur und schlechter wirtschaftlicher Lage. Es gewann zahlreiche Preise auf der internationalen Ebene. Die Filme sind aber ganz anders als im populären Kino und setzten sich mit Themen wie Armut, Liebe und Einsamkeit auseinander. Frauenthemen werden

¹Beyzaji, Bahram, In: ”Frauen vom fremden Blick”, Ali Amini, Internet Adresse:

auch oft in diesem Filmsektor realisiert. Außerdem ist eine Reihe von Frauen als RegisseurInnen im Anderskino tätig. Die Funktion des Anderskinos vor und nach der Revolution bleiben ziemlich gleich: Auf der einen Seite fördert die staatliche Einrichtung wie die Farabi-Kinostiftung solche Filme teilweise, um intellektuelle Filme zu Stande kommen zu lassen. Auf der anderen Seite profitiert das Regime von solchen kritischen Filmen. Denn diese Filme gewinnen Preise auf internationalen Filmfestivals und bringen letztendlich für das Land und die Regierung Prestige.

IV. Inhaltsanalyse

1. Die Hermeneutik (Filmlektüre) als Methode

“Hermeneutik” bedeutet: Methodik der Interpretation oder des Verstehens. Die Hermeneutik ist entstanden als “Kunst der Interpretation” von Worten oder Texten. Diese Bedeutung entspricht auch der wörtlichen Übersetzung.¹

Nach Huschke-Rhein (1987) kann sich die “Methode des Verstehens” nicht nur auf Text, sondern auch auf Personen, Handlungen und Ereignisse beziehen.

Stufenmodell der Interpretation:

1. Vorverständnis
2. Text selbst (die Sache selbst)
3. zeitgeschichtlicher (engerer) Horizont, Kritik und Meinungen zum Film
4. historischer (weiterer Horizont), soziale und kulturelle Bedingungen
5. gemeinsamer Horizont (Verstehen).

“Das Entscheidende im hermeneutischen Verfahren besteht also darin, dass - im Gegensatz zum empirisch-analytischen Verfahren- A (das Subjekt) seinerseits verändert wird, und zwar genau durch die Beziehung zu B (zu dem ‚Objekt‘).”² z. B. ein Buch oder ein Film; nie ist es bloß ein totes “Objekt”, es verändert sich gleichsam selbst durch den Verstehensprozess und Kommunikationsprozess, in dem es vorkommt.

Die unterschiedlichen Gründe, die einer Handlung oder einem Ereignis zugrunde liegen, können einem 4-Felder-Modell zugeordnet werden.

1. Zeit (Biografie/Vorgeschichte), Kindheit
2. Raum (Umwelt/Wohnort), ökonomische Situation
3. Person (persönliche Merkmale), Charaktereigenschaften, Überzeugungen
4. Gesellschaft (soziokulturelles Feld).

Das “Erklären” eines Phänomens durch “Ursachen”, “Fakten”, “Kausalbeziehungen” und Einzeltatsachen reduziert die Komplexität des Feldes zugunsten wissenschaftlicher Kontrollierbarkeit. Das “Verstehen” eines

¹vgl. Huschke-Rhein, Rolf: Qualitative Forschungsanalyse, 1987, S.103

²Schaaf, Michael: Filmanalyse, 1980, S.108

Phänomens durch “Gründe”, die den vier Dimensionen des Feldmodells (Zeit/Raum/Person/Gesellschaft/) entsprechen, wird der Komplexität der Realität besser gerecht.

2. Gütekriterien

Als Gütekriterien kommen daher nicht die üblichen Kriterien wie Objektivität, Validität und Reliabilität oder die normalerweise daraus folgenden Kriterien: Repräsentativität, Generalisierbarkeit, Standardisierbarkeit und Messbarkeit infrage. Da diese Kriterien natürlich nur für die statistisch austauschbaren Fälle oder die Fälle einer relativ homogenen Stichprobe gültig sein können, sind daher neue Gütekriterien zu formulieren, die der jeweiligen Forschungsaufgabe gerecht werden. Für die narrative Forschung schlägt Huschke-Rhein die folgenden Gütekriterien vor:

1. **Realitätsgehalt** (mit Sozialkontext)

Realitätsgehalt bezieht sich dabei auf das Material der Untersuchung und auf die angewendete Methode, die dem Material angemessen sein soll.

2. **Transparenz** (Forscher: ‘saubere’ methodische Arbeit)

Die/der ForscherIn soll gewährleisten, dass der Forschungsprozess auch für andere Wissenschaftler “transparent”, also durchsichtig, ist vor allem im methodologischen Sinn nachvollziehbar bleibt. Damit ersetzt Huschke-Rhein die objektivistischen Kriterien der Validität und der Reliabilität.¹

Zur systematischen Analyse eines Films schlägt Korte folgende Kategorien vor:

Untersuchung der Filmrealität, d.h. Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen sowie des Inhalts.

Untersuchung der bedingten Realität; Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion und Gestaltung des Films beeinflusst haben. Generelle Frage: Warum wird dieser Inhalt in dieser historischen Situation in dieser Form filmisch aktualisiert?

Untersuchung der Bezugsrealität. Erarbeitung der historischen und/oder der sozialen Problematik, auf die der Film inhaltlich bezogen ist.

¹vgl. Rolf Huschke-Rhein, S. 131-133 ??

3. Hypothese und Fragestellung

Die Hypothesen lauten:

1. Das Anderskino vor der Revolution schildert und fördert überwiegend die traditionelle Rolle der Frauen, obwohl in diesem Zeitraum viele Frauen berufstätig waren.
2. Das Konzept der Frauenidentität hat sich im iranischen Anderskino geändert. Diese Veränderung vollzieht sich von der Entwicklung in den 60er und 70er Jahren (vor der Revolution) zu den 80er und 90er Jahren (nach der Revolution). Trotz allen Drucks auf die Frauen haben sie es geschafft, eine eigene Identität zu entwickeln, und sie spiegelt sich in den Filmen wider.
3. Der Spielfilm wird als eine publizistische Ausdrucksmöglichkeit der iranischen Frauen genutzt. Nach der Revolution wird diese Ausdrucksmöglichkeit zur Darstellung des Selbstbildes (Identität) verwendet. Die weibliche Identität verfügt über drei Aspekte in den Filmen: 1) die Entscheidungsgewalt, 2) die Erwerbstätigkeit, 3) der Umgang mit Beziehungen.

Leitfragen für den Inhaltsanalyse-Teil:

1. Haben sich das Bild und die Rolle der Frau vor und nach der Revolution geändert?
2. Wenn ja, unter welchen historischen, sozialen und politischen Bedingungen hat sich die Rolle entwickelt?
3. Welche Einstellung hat das Anders-Kino gegenüber der traditionellen Frau und der modernen Frau vor und nach der Revolution?
4. Welches Verhaltensmuster demonstrieren die weiblichen Filmhelden?
5. Welches weibliche Verhaltensmuster schlagen die Filme in jeder Periode vor?
6. Welche Auswirkung hatte die politische Lage auf die Frauenrolle?
7. Hat sich die traditionelle Rolle der Frau im Film geändert?
8. Inwieweit wird die Frau als Sexobjekt im Film auch in der "Islamischen Republik", einem "religiösen Staat", dargestellt?

9. Welche Merkmale hat die unterschiedliche Darstellung von Liebesbeziehungen vor und nach der Revolution?
10. Inwieweit hat sich die Entscheidungsmacht der Frau in den Filmen während der beiden Perioden geändert?
11. Inwieweit sind die iranischen FilmemacherInnen von feministischen Ansichten beeinflusst?
12. Finden sich im iranischen Film feministische Ansichten, oder herrscht immer noch der patriarchalische Blick vor?

4. Grundgesamtheit: Anderskino im Iran

Die Definition des Anderskinos:

Das Anderskino grenzt sich vom populären Kino im Iran ab. Die Tendenz geht hier zu sozialkritischen und politischen Filmen, die sich mit ihren Inhalten gegen die herrschenden Moralvorstellungen und geltenden Sitten wenden.

Das Anderskino wird **nicht unbedingt mit kommerziellen Zielen** produziert, obwohl manche solcher Filme auf dem iranischen Markt sehr erfolgreich waren.

Im Vergleich zu den Mainstream-Filmen des kommerziellen Kinos zeichnet sich das Anderskino durch seine **innovative inhaltliche Struktur** aus, deren Elemente bereits beschrieben wurden.

5. Stichprobe: acht Filme aus dem Anderskino vor und acht Filme nach der Revolution

Der Zeitraum der ausgewählten Filme:

1. Die erste Periode: von den 60er Jahren bis zum Revolutionsjahr 1979
2. Die zweite Periode: von 1997 bis zu den 90er Jahre

Der zeitliche Ausgangspunkt der 60er Jahre ist wegen der Geburt des Anderskinos (im Iran auch als neue Welle bekannt) von mir ausgewählt worden.

Vor dieser sogenannten neuen Welle gab es bereits einige Filme, die man als intellektuelle Filme bezeichnen kann wie „Der Süden der Stadt“ Regie Farokh

Ghafari (1958) oder Der Film „Das Mädchen Lor“ Drehbuch: Abdulhosin Sebpanta (1932.) Aber diese beiden Filme waren bis dahin die große Ausnahme und bildeten keinesfalls eine neue Tendenz.

Zur Repräsentanz der Untersuchungsergebnisse werden für jede Periode als Stichprobe acht Filme analysiert.

Deren Kriterien sind:

1. Die Filme zählen zum Anderskino im Iran.
2. Die Rolle der Frau sollte im Film eine Schlüsselfunktion einnehmen. (wobei die Frau nicht unbedingt die Hauptrolle spielen muss.)
3. Frauenspezifische Themen, die oft im Anderskino behandelt werden, sollten in der Auswahl präsent sein, wie erzwungene Ehe, Unfruchtbarkeit, Mutterschaft, Berufstätigkeit der Frau.

Bei der Auswahl der Filme sind zusätzliche Kriterien angelegt worden:

1. Die unterschiedlichen Lebenswelten der Frauen sollen sowohl auf dem Land als auch in der Stadt in den Filmen vorkommen.
2. Es sollen Frauen mit unterschiedlichen familiärem Status und mit verschiedener Schichtzugehörigkeit repräsentiert werden.
3. In jeder Periode wird von dem/der jeweiligen RegisseurIn nicht mehr als ein Film ausgewählt. Bevorzugt werden die Filme, in denen Frauen die Hauptdarstellerinnen sind.
4. Nach der Revolution arbeiten acht Frauen als Filmemacherin. Nur drei von ihnen haben mehr als drei Filme produziert. Von diesen drei Regisseurinnen wird jeweils ein Film im Rahmen dieser Forschung analysiert.

6. Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes

Gegenstand dieser Untersuchung sind Spielfilme (35 mm) des iranischen Anderskinos. Populäres Kino, Kurz- und Dokumentarfilme bleiben in dieser Arbeit ausgeschlossen.

Der Zeitraum der ausgewählten Filme teilt sich in folgende zwei Perioden auf:

1. Die erste Periode: von den 60er Jahren bis 1979 (Revolutionsjahr). Diese Periode beginnt mit dem "Modernisierungsprozess" und geht bis zum Sturz von Mohammad Reza Schah.
2. Die zweite Periode: von 1979, dem Gründungsjahr der Islamischen Republik bis in den 90er Jahre.

7. Definition der Untersuchungseinheit innerhalb der Filme: Syntagma

Die Untersuchungseinheit dieser Forschung ist jeder Spielfilm und die Untersuchungseinheit innerhalb der Filme ist das "Syntagma". Die Definition des Syntagmas nach Schaaf (1980): "Eine generelle eingeführte Bezeichnung für die Verbindung mehrerer Einstellungen ist die des Syntagmas. Syntagmen enthalten einen inhaltlich geschlossenen Abschnitt der Handlung."¹

Die Definition grenzt sich von der Definition von Christian Metz über Syntagma ab.

8. Untersuchungsdimension (Zentralthema) Identität der Frau

(Einzelmerkmale):

- 1. Macht der Entscheidung**
- 2. Liebesbeziehung und Sexualität**
- 3. Erwerbstätigkeit**

Um den Vergleich zwischen beiden Perioden gewährleisten zu können, gibt es drei Hauptfaktoren bei der Untersuchung der weiblichen Identität im iranischen Film.

1) Die Macht der Entscheidung

Die Macht der Entscheidung ist ein wichtiger Faktor des Charakteraufbaus. Sie ist abhängig von diversen Elementen wie Erziehung, Mut zur Änderung der bestehenden Situation, die eigenen Bedürfnisse anerkennen etc.

Die Fragen sind:

¹Michael Schaaf: Filimanalyse, 1980, München, S.50

- Von welchen Faktoren ist die Entscheidung der Frau abhängig?
- Hat sie begrenzte Räume, in denen sie sich bewegt?
- Ist ihre Entscheidung abhängig von den Erwartungen ihrer Außenwelt oder ihren eigenen Bedürfnissen?

2) Die Erwerbstätigkeit

Der Beruf gilt im Allgemeinen als wesentliche Dimension der Identität einer Person. Der Beruf wird als ein Bindeglied zwischen Sozialstruktur und Person verstanden. Berufe werden so "zentrale Definitionsräume von Identität, und zwar sowohl vom Inhaltlichen als auch von ihrer formalen Struktur"¹. Der Begriff "Beruf" wird sehr unterschiedlich verstanden. In der Soziologie bezeichnet der Begriff die zentrale Organisationsform der Arbeit. Wird Beruf mit Job gleichgesetzt, reduziert er sich auf Geld verdienen. Im Rahmen dieser Forschung werden Job und Haushalt auch als Arbeit betrachtet.

Natürlich ist es von Bedeutung, in welchen Rollen Frauen im Film tätig sind. Sind sie in ihrer traditionellen Rollen wie Krankenschwester, Lehrerin oder Hausfrau engagiert oder tauchen sie in neuen und "Führungsrollen" auf?

Kategorien der Rollen sind:

- arbeitslos
- Prostitution
- Hausfrau
- Unterschichts-Tätigkeiten (Bäuerin, Arbeiterin)
- Mittelschicht Tätigkeiten wie (Krankenschwester, Lehrerin, Studentin)
- Frauen in Führungspositionen wie (Leiterin einer Firma, Ärztin).

Im Vorgang des Films oder im Laufe des Lebens kann eine Protagonistin verschiedene Tätigkeiten ausüben. Die Beobachtung dieses Prozesses kann zur Untersuchung des Charakters der Protagonistin eine bedeutende Rolle spielen.

3) Der Umgang mit Beziehungen.

Die Identität eines Menschen ist nicht etwas allein an ihm bzw. ihr definiert, sondern zwischen der Person und Anderen. Es geht dabei um Beziehungen, Relationen und Kommunikationssystemen. Identität ist ein Ergebnis aus Kommunikation und Kooperation.²

Da die Beziehung und Kommunikation eine zentrale Rolle bei den Aufbau der Identität spielt, werden die Beziehungen der Protagonistin untersucht und zwar die folgenden Hauptbeziehungen:

3.1. Die Beziehung zu sich selbst.

Der Körper ist das Bindeglied zwischen Selbst und Umwelt. Der Körper kann sowohl als Subjekt als auch als Objekt erlebt werden. Viele Frauen distanzieren sich von ihren Körper. Sie haben Scheu, ihren Körper nackt im Spiegel zu betrachten.

Folgende Punkte sind in der Untersuchung zu beachten:

- Wird der weibliche Körper durch die Tabuisierung weiblicher Körpervorgänge entfremdet?
- Welche Rolle spielt der Schleier?
- Ist er ein Persönlichkeitsschutz? Ist er verinnerlicht, oder ist eine äußerliche Erscheinung?

3.2. Die zwischenmenschlichen Beziehung

3.2.1. Liebesbeziehung

Wegen der strengen Kontrolle existiert im Iran offiziell die Ehe. Andere Formen der Beziehungen tauchen im Film wegen der strengen Zensur nicht auf. Alle andere Arten der Beziehungen sieht man aber in den Filmen vor der Revolution:

¹ Gildemeister, Regina/Robert Günther: Identität als Gegenstand und Ziel psychosozialer Arbeit. In : Frey Haußer 1978, S. 71-72

² Meier Rey, Christiane: Identität-Frau-Behinderung, 1994, S.46

- Ehe
- Versteckte Beziehung mit einem Liebhaber
- freie Liebesbeziehung/Partnerschaft.

In dieser Arbeit wird die Liebesbeziehung nur als heterosexuelle Beziehung erfasst, denn die homosexuelle Liebesbeziehung ist bis jetzt im iranischen Kino nicht thematisiert worden. Homosexualität ist für die islamische Regierung ein Tabu-Thema, da solche Beziehungen aus religiösen Gründen verboten sind.

In diesem Zusammenhang ist das Motiv der Liebesbeziehung wichtig. Die verschiedenen Motivationen werden aus Sicht der Protagonistin betrachtet und lauten:

- Liebe auf den ersten Blick
- Liebe wegen der sexuellen Attraktivität und der äußerlichen Schönheit
- Liebe wegen sozialer Sicherheit
- Liebe wegen des gemeinsamen Interesses und der Zusammenarbeit
- Liebe aus dem intellektuellen Verhalten
- Liebe aus Mitleid.

Um die Motive der Beziehung zu erklären, können mehrere der oben genannten Faktoren zusammentreffen.

3.2.2. Beziehung zu Eltern und Geschwistern

Da nach der Revolution die Darstellung der Beziehung zwischen Mann und Frau mit sehr vielen Einschränkungen (Tasten, Küssen, Hand in Hand nehmen usw. zwischen Mann und Frau sind in der islamischen Republik verboten) verbunden war, schilderten RegisseurInnen gern die Beziehungen zwischen Geschwistern.

3.2.3 Die Beziehung zum Kind: Mutterschaft

Die Definition der Mutter in der Familie ist wichtig, denn "solange die Familie der Ort des Unterschiedes zwischen der Rolle des Mannes und der Rolle der Frau bleibt, wird das Kind dort die Saat des Sexismus in sich aufnehmen."¹

Die Rolle der Mutter wird von Kindheit an von den Mädchen verinnerlicht. Das Mädchen betrachtet die Rolle der Mutter natürlich und unverändert. Die Frauen, die nicht Kinder haben wollten oder nicht schwanger werden konnten, wurden als unnatürlich und minderwertig bewertet. Die Frau verfügt nur über Wert, wenn sie ein Kind zur Welt gebracht hat. Erst im letzten Jahrhundert wird die Mutterrolle als gesellschaftlich bedingt betrachtet und definiert. Viele Frauen identifizieren sich durch ihre Kinder.

Die Fragen lauten:

- Identifiziert sich die Frau im Film durch das Kind bzw. lebt die Frau mit ihrem Kind oder durch das Kind?
- Ist die Mutterschaft eine Funktion unter anderen oder ein Ziel an sich?
- Wie geht die Frau mit dem Phänomen, Fortpflanzungsfunktion zu haben und Mutter zu sein, um?
- Lehnt die Frau diese Funktion ab oder akzeptiert sie diese?
- Gibt es eine Trennung zwischen Sexualität und Fortpflanzung?
- Angesichts der Tatsache, dass der Islam die höchste Aufgabe der Frau zu Hause bei der Familie und bei der Erziehung sieht, spiegelt diese Ideologie sich in den Filmen wider oder leistet die iranische Frau Widerstand in den Filmen?

9. Ablauf der Untersuchung

Das Filmmaterial wurde ausschließlich in Eigeninitiative durch Videoaufzeichnungen zusammengestellt. Ein großer Teil dieser Filme aus der Zeit vor der Revolution waren zum Zeitpunkt der Beschaffung im Iran verboten. Deswegen war dieser Teil der Forschung mit großen Mühen verbunden, da das Material aus verschiedenen privaten Quellen und aus persischen Geschäften beschafft werden musste. Die Filme aus der Zeit nach der Revolution habe ich aus dem Iran schicken lassen.

¹ Olivier, Christiane: *Jokastes Kinder, Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter*, 1987, S. 231

Die anschließende Inhaltsanalyse beschäftigt sich mit 16 ausgewählten Filmen des Anderskinos im Iran (acht Filme aus der Zeit vor der Revolution 1979 und acht Filme nach der Revolution). Dazu wurde die hermeneutische Methode herangezogen.

Jeder Film wurde mehrmals angesehen und die entsprechenden Syntagmen mit den dazugehörigen Minuten und Dialogen in der Originalsprache notiert. Anhand der Syntagmen, unter dem Paradigma des Modells der weiblichen Identität, das im Kapitel Theorie erläutert ist, und unter Hinzunahme von Materialien der Filmkritik (zahlreiche Filmzeitschriften und sonstige Publikationen aus dem Iran) wurde für jeden Film folgende Punkte erläutert:

1. der/die Regisseur/in (mehr über seine/ihre künstlerischen Aktivitäten)
2. die Gründe für die Auswahl
3. eine Inhaltsangabe des Films
4. der gesellschaftliche Hintergrund
5. die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen
6. die Frauentypen im Film
7. die Protagonistin
8. die signifikanten Aspekte des Films
9. die Zusammenfassung.

Nach der Analyse von 16 Filmen wurden zusätzliche Kategorien erstellt, die im Resümee verarbeitet wurden.

V. Die acht ausgewählten Filme vor der Revolution

1. 1968: Schohar Ahu Khanoum (Der Ehemann von Ahu)

Regie	Davoud Mollapour
Drehbuch	Ali Mohammad Afghani
Produzent	Davoud Mollapour
Kamera	Wanusch Varuthian
Musik	Farhad Fakhredini
DarstellerInnen	Adiele Eschragh, Hossin Eschragh, Akbar Meschkin, Farokhlagha Huschmand, Mehri Vadadian
Schwarz/weiß, 86 Minuten	

1.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Über den Regisseur Davoud Mollapour gibt es nicht viele Informationen. Er studierte in London Regie, und der Film "Der Ehemann von Ahu" war sein erster Spielfilm.

1.2 Die Gründe der Auswahl

Nach Jahren der Unwahrheit, des Bluffs, Betrugs und der Lüge im iranischen populären Kino und der Nachahmung ausländischer Filme durch das iranische Kino schildert der Film „Der Ehemann von Ahu“ zum ersten Mal die bittere Geschichte zweier Frauen aus der Unterschicht, wie sie der sozialen Realität im damaligen Iran entsprach.

Der Film ist formal einfach und hat viele technische Mängel, aber er belügt die ZuschauerInnen nicht. Die iranischen Frauen stürmten geradezu jeden Abend ins Kino, um diesen Film anzuschauen, was eine große Überraschung für den Filmemacher bedeutete. Der Erfolg dieses Films erklärt sich wahrscheinlich daraus, dass hier zum ersten Mal das Leben der Arbeiterklasse im Iran dargestellt wurde, genau jene Klasse, die ja die Mehrheit der KinozuschauerInnen bildet.

Von der Kritik wurde der Film ebenfalls positiv aufgenommen. „Der Ehemann von Ahu“ gewann im Jahre 1970 den dritten Preis beim Wettbewerb für den besten Film beim internationalen Filmfestival in Teheran.

Anders als erwartet, war der Film auch kommerziell ein Erfolg und hatte bereits innerhalb der ersten drei Wochen mehr als die Produktionskosten wieder eingespielt.¹

1.3 Zusammenfassung des Inhalts

Maschdie	Bäckereibesitzer, Mitte vierzig, lebt mit seiner Frau Ahu und 4 Kindern
Ahu	Ehefrau von Maschdie, Mitte dreißig, Hausfrau
Homa	Eine geschiedene Frau, Anfang dreißig, Hausfrau und Tänzerin

Die geschiedene Homa ist Kundin in der Bäckerei Maschdies und erzählt ihm nach einer Weile von ihren persönlichen Schwierigkeiten. Sie hat ihren Mann verlassen und sich scheiden lassen, da er sehr eifersüchtig war und sie prügelte. Ihre beiden Kinder musste sie bei ihrem Mann zurücklassen. Nun lebt sie in einer für sie unerträglichen Situation im Haus eines Bekannten, der Musiker ist und bei dem sie als Tänzerin die Möglichkeit hat, etwas Geld zu verdienen. Maschdie, der sich inzwischen in Homa verliebt hat, verspricht ihr zu helfen, in dem er ihr in seinem Haus ein Zimmer zur Verfügung stellen will. Seiner Ehefrau Ahu versichert er, dass er Homa nur aus reiner Menschenliebe aufnehmen wolle, um ihr in einer Notlage zu helfen. Daher begegnet Ahu dem Gast zunächst freundschaftlich. Erst als sie bemerkt, dass zwischen ihrem Mann und Homa auch eine sexuelle Beziehung besteht, auf die sich Homa nur widerstrebend eingelassen hat, ändert sich das Verhältnis der beiden Frauen zueinander grundlegend. Homa verlangt nun die Legalisierung ihrer Beziehung in Form einer Eheschließung. Maschdie, für den als Mann keine gesetzlichen Hindernisse für eine zweite Heirat bestehen, kommt ihrem Wunsch nach, da er nach islamischer Rechtsprechung sogar bis zu vier legale Ehefrauen haben

¹Omid, Djamal: Die Geschichte des Kinos des Irans 1900-1979, 1995, S.427

dürfte. Durch diese Heirat erhöhen sich die Spannungen zwischen den beiden Frauen, und im Laufe von Auseinandersetzungen schlägt Maschdie seine erste Ehefrau Ahu zwei Mal. Auch die wirtschaftliche Lage Maschdies verschlechtert sich rapide, da er nun auch auf die materiellen Bedürfnisse seiner zweiten Frau eingehen muss und er seine Abende Wein trinkend mit ihr verbringt, so dass nicht mehr in der Lage ist, seiner Arbeit wie gewohnt nachzugehen. Schließlich verliert er sein Geschäft, sein Haus und seinen großen Garten. Ahu fühlt sich mehr und mehr von ihrem Mann vernachlässigt, und bemerkt, dass nur noch Homa im Mittelpunkt seines Interesses steht. Als Konsequenz daraus zieht sie mit ihren Kindern aus und lebt in einem Dorf, wo sie durch eine Nachbarin erfahren muss, dass ihr Mann dabei ist, den letzten verbliebenen Hausrat zu verkaufen, um mit seiner zweiten Frau Homa die Stadt endgültig zu verlassen.

Die letzte Szene des Films zeigt Homa in einem noch nicht gefüllten Sammeltaxi, auf die Abreise wartend. Während Maschdie draußen vor dem Auto eine Zigarette raucht, tauscht Homa bereits mit dem Fahrer des Sammeltaxis Blicke voller Verlangen aus. In diesem Moment taucht Ahu auf, um ihren Mann zur Rede zu stellen. Sie will ihn daran hindern, die Stadt zu verlassen und damit ihre seit zwanzig Jahren bestehende Ehe zu zerstören. Homa, die aus dem Inneren des Autos die Szene verfolgt hat, symbolisiert ihre Bereitwilligkeit, den Mann frei zu geben, indem sie einfach die Wagentür schließt und dem Fahrer befiehlt, abzufahren.

Der Film endet mit je einem Standbild von Homa und Maschdie, auf dem beide lächelnd und zufrieden dargestellt werden.

1.4. Die sozialen Hintergründe

Ende der 60er Jahre war eine Epoche der Veränderungen im Iran. Das Regime wollte durch einige Reformen, wie die sogenannte „Weiße Revolution“, das Land von einem feudalistischen System zum Kapitalismus führen. Da diese Entwicklung von oben und nicht in einem natürlichen Prozess stattfand, brachte sie viele Kontroversen. In dieser Atmosphäre des Umbruchs kam es zu einer Kluft zwischen Moderne und Tradition. Viele Bauern waren gezwungen, ihre kleinen Felder zu

verkaufen, und wurden so zu billigen Arbeitskräften für die neu gegründeten Industriebetriebe in den großen Städten, die wirtschaftlich abhängig vom Westen waren. Die Kultur des Lebens in den Städten stand im Gegensatz zum bäuerlichen Leben auf dem Dorf. Besonders die Frauen verlangten mehr Rechte im sozialen Leben, da sie nun ebenfalls am Arbeitsmarkt beteiligt waren.

Bis 1967 konnten iranische Männer vier Ehefrauen haben und jede Menge dazu sogenannter Sieghe, das bedeutete vorübergehende Beziehungen, bzw. vorübergehende Ehen parallel eingehen. 1967 wurde ein neues Gesetz mit dem Titel „Gesetz zum Schutz der Familien“ (GSF) verabschiedet.

Nach diesem Gesetz musste ein Mann, der eine zweite Frau heiraten wollte, dazu erst eine gerichtliche Erlaubnis einholen. Vor Gericht musste er nachweisen, dass seine erste Frau damit einverstanden war und dass er noch eine zweite Frau ernähren konnte.¹ Dieses Gesetz schränkte die Polygamie ein, ohne sie jedoch völlig abzuschaffen. Welche Wirkung das GSF in der Praxis hatte, ist bis heute unklar. Etwa 13 Jahre später wurde dieses Gesetz von der islamischen Regierung wieder zurückgenommen und die offizielle Polygamie eingeführt.

Der Film „Der Ehemann von Ahu“ ist noch vor Inkrafttreten des GSF produziert, in der Zeit, als Männer die Möglichkeit hatten, nach den islamischen Regeln in der Praxis mehr als eine Frau zu heiraten.

1.5. Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Der zeitgenössische Film spiegelt die damalige soziale Wirklichkeit Mitte der sechziger Jahre im Iran wieder. Die Handlung findet in Teheran statt, wo die sozialen Beziehungen noch sehr von der Tradition geprägt waren. Frauen tauchen in der Öffentlichkeit im Film nur mit Tschador auf. Es gibt nur eine Szene, in der Homa in einem Minikleid und Kopftuch auf die Straße geht und die Männer sie mit ihren Blicken verfolgen. (Syntagma: 48.-50. Minute).

Die beiden weibliche Figuren kommen aus der unteren Mittelschicht, wobei sie zwei unterschiedliche Frauentypen charakterisieren. Homa die Kämpferische, die anders als Ahu, gegen ihre Lebensumstände kämpft, aus einer unglücklichen Ehe

¹Conföderation Iranischer Studenten (Hrsg.): Frauen im Iran, 1979, S.22

durch Scheidung ausbricht, mit der Konsequenz, dass sie ihre Kinder nicht mehr besuchen darf. Ahu führte ein ruhiges und monotones Leben. Erst als Eintritt Homa erscheint, wird sie gezwungen, sich mit ihren Lebensbedingungen auseinander zu setzen.

1.6 Die verschiedenen Typen im Film

1. **Homa**, die Protagonistin, repräsentiert einen Typ Frau in der Gesellschaft, der lebendig ist und nicht asexuell wirkt. Sie leistet Widerstand gegen gesellschaftlichen Druck (ihre Scheidung), erlaubt anderen nicht, ihr zu befehlen und kämpft für ihre Rechte. Sie will das Leben genießen, trinkt Wein, ein ungewöhnliches Verhalten für eine Frau in einer islamischen Gesellschaft, und will selbst für ihr Leben entscheiden. In der Übersetzung aus dem persischen bedeutet der Name Homa „Phönix“.
2. **Ahu** hingegen verkörpert den traditionellen Typ der aufopfernden Mutter und tugendhaften Ehefrau. Der Name Ahu bedeutet in der deutschen Übersetzung „das Reh“. Ahu will ihre soziale Stellung als Ehefrau nicht verlieren und zahlt dafür einen hohen Preis. Sie leistet Widerstand gegen die zweite Heirat ihres Mannes, deshalb wird sie zwei Mal heftig von ihrem Ehemann geschlagen. Trotzdem verlässt sie ihren Ehemann nicht, von dem sie wirtschaftlich abhängig ist. Ahu will ihre Familie zusammenhalten und hofft darauf, dass sich die Situation verändert.
3. **Maschdie**, der Ehemann, vertritt als Geschäftsmann den Typ des iranischen Mannes, der sich auch als Besitzer der Familie fühlt. Als er sich in die junge Homa verliebt, gibt ihm das damalig geltende Gesetz das Recht, seine sexuellen Bedürfnisse durch eine zweite Heirat zu legalisieren. Er übt seine Macht als Mann und Ehemann aus. Dies wird besonders deutlich, als er seine erste Ehefrau Ahu schlägt, nachdem sie Widerstand gegen die zweite Heirat leistete. Im Film wird das zwei Mal (in den Syntagmen 54. Minute und 62. Minute) dargestellt. Er übt auch Macht über Homa aus, als er sie vergewaltigt, nachdem sie einige Tage Gast in seinem Haus ist.

7. Die Protagonistin: Widerstand gegen Unterdrückung, lebendige Frau, die nicht asexuell dargestellt wird.

Die Persönlichkeitsmerkmale der Hauptdarstellerin Homa kann man wie folgt charakterisieren:

Sie leistet **Widerstand gegen Unterdrückung**. Bereits am Anfang des Films, in der 9. Minute, erfahren die ZuschauerInnen, dass sie sich hat scheiden lassen, da ihr Mann sehr eifersüchtig war und sie geprügelt hat. Jetzt kann sie ihre zwei Kinder nicht mehr sehen und ist in eine anderen Stadt umgezogen. Während des Scheidungsprozesses war Homa diejenige, die sich aktiv in den Prozess einmischte und die Scheidung verlangte. Bereits diese Handlungsweise ist ein Indiz für ihren Willen, in ihrem Leben selbst zu entscheiden und Veränderungen herbeizuführen.

Sie geht die Beziehung zu Maschdie zielgerichtet ein, um der noch beklemmenderen Lebenssituation im Haus des Musikers zu entkommen. Nach dem sexuellen Übergriff in der Szene (Syntagma 33. Minute) besteht Homa auf der Heirat mit Maschdie, da ihr keine andere Wahl bleibt, die nun sexuelle Beziehung nach außen zu legitimieren. Außer dieser Szene, in der Homa das einzige Mal im Film Schwäche zeigt, in dem sie weint, sehen die ZuschauerInnen sie als eine **lebendige Frau**, die nicht asexuell wirkt. Sie geht ohne Tschador ‚nur mit Kopftuch‘ auf die Straße, was für die damalige Zeit äußerst ungewöhnlich war, so dass einige Männer sie verfolgen und sie verbal attackieren. Im Syntagma (55.-57. Minute) erfährt man von der Nachbarin, dass Homa abgetrieben hat. In der nächsten Einstellung liegt sie auf dem Bett und flüstert Maschdie zu: „Der Arzt hat mir gesagt, dass ich Wein trinken und in der Sonne liegen muss.“ Daraufhin bietet der Protagonist ihr Wein an. Mehrere Einstellungen schildern ihren Willen, **das Leben genießen zu wollen**. Sie tanzt, geht spazieren und badet trotz des Protestes von Maschdie im Fluss. (Syntagmen 41.-45. , 50., 74. Minute)

Obwohl Homa als zweite Frau des Protagonisten gilt, und sich einige Male heftig mit Ahu verbal und physisch auseinandersetzt, zeigt sie doch ein **solidarisches Verhalten** gegenüber Ahu. In Syntagma 60. Minute als der Ehemann Ahu prügelt und sie aus dem Haus werfen will, setzt Homa sich für Ahu ein und verlangt, dass

er sie zurückhole. Homa sagt ihm: „Wenn du dich von einer von uns scheiden lassen willst, dann von mir. Es ist mir egal, was die Leute sagen.“

Homa lernt von der ersten Ehefrau Nähen. Einerseits bedeutet die Ehe für die Hauptfigur eine materielle Sicherheit, andererseits ist sie mit der jetzigen Situation unzufrieden und versucht diese Tätigkeit zu lernen, um in der Lage zu sein, für sich zu sorgen, falls sie auch aus dieser zweiten Ehe ausbricht.

Die Darstellung der Persönlichkeit der Hauptdarstellerin durch den Filmemacher ist zwiespältig: Auf der einen Seite ist sie selbstbewusst und lebendig, auf der anderen Seite ist sie nahe daran, in die Prostitution abzugleiten. Im Film wird dies unter anderem durch Aussagen von Nachbarn und der ersten Ehefrau, Körperkontakt zu einem Nachbarjungen, sowie in der letzten Filmszene, dem Flirt mit dem Sammeltaxifahrer, angedeutet.

1.8 Zusammenfassung: Frau als Sexualobjekt, Sympathie der Intellektuellen für die traditionellen Rolle der Frauen

Die Sexualität ist ein wichtiges Thema im Kino, wobei anders als nach der Revolution, die Auseinandersetzung mit diesem Feld unter der Herrschaft des Schah-Regimes möglich war.

Im Film „der Ehemann von Ahu“ geht es um eine realistische Darstellung der unteren Mittelschicht. Vor allem vergleicht der Regisseur zwei Frauentypen. Ahu repräsentiert die auf opfernde Mutter, tugendhafte Ehefrau, asexuelle Frau, deren Sinn des Lebens aus Kindererziehung und Befriedigung der Wünsche ihres Ehemannes besteht.

Homa, die zweite Ehefrau, vertritt einen Typ der Gesellschaft, der Widerstand leistet. Die Protagonistin verlässt ihren Mann, der sie schlug. Der Charakter dieser Hauptdarstellerin stellt einen ganz anderen Typ als Ahu dar. Homa ist sexuell aktiv, genießt das Leben, tanzt, geht allein spazieren, verliebt sich und trinkt Wein. Aus der Perspektive von Maschdie sind beide Frauen für ihn Sexualobjekte, wobei nur seine erste Frau seine Kinder erzieht und ihn auch bedient.

Zunächst liegt die Sympathie im Film bei Ahu, als der ersten Ehefrau, denn obwohl gesetzlich die Männer eine zweite Ehe eingehen dürfen, gibt und gab es aber in

der Gesellschaft keine allgemeine Akzeptanz dafür. Außerdem versucht der Film, Homa für den materiellen Ruin des Ehemanns verantwortlich zu machen. Die Rolle der tugendhaften Ehefrau und aufopfernden Mutter Ahu, die ihre Situation trotz der Misshandlungen ihres Ehemanns erträgt, legt den ZuschauerInnen nahe, sich besonders mit dieser Rolle zu identifizieren. Damit sympathisiert der Film mit der traditionellen Rolle der Frau, was bei den intellektuellen Regisseuren vor der Revolution relativ auffällig ist.

2. 1971: Tcheschme (Die Quelle)

Regie und Drehbuch	Arbi Owanessian (das Drehbuch wurde nach einer armenischen Volksgeschichte von M. Atmen geschrieben).
Produkt	Tele Film, (die Firma Tele-Film wurde vom "Nationalen Rundfunk des Irans" NRI, gegründet und förderte unkommerzielle Filme ¹)
Kamera	Nemat Haghighi
Beleuchtung	Ali Khodai, Nematollah Attarian
Ton	Iradj Anwar, Nourik Baghdassarian
Musik	Kumitas
Aufnahmeleitung	Jila Mehrdjuji
DarstellerInnen	Arman, Mahtadj Nodjumi, Djamschid Maschayexji und Parwiz Pourhossini

Schwarz/weiß, 100 Minuten

2.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Arbi Owanessian absolvierte die Londoner Filmhochschule im Fach Regie und beendete sein Studium im Fach Theater an einer amerikanischen Hochschule. Wegen der wirtschaftlichen Schwierigkeiten für junge Filmemacher begann er seine Tätigkeiten zunächst am Theater. Er schrieb und inszenierte eine Reihe von Theaterstücken (elf Stücke) in persischer, englischer und armenischer Sprache für Theaterhäuser in London und Teheran. Nach dem Fertigstellen von drei Kurzfilmen drehte er "Die Quelle" als seinen ersten, langen Spielfilm.

2.2 Die Gründe der Auswahl

Die Auswahl dieses Films ist für diese Forschung aus folgenden Aspekten von Bedeutung:

1. Der Film setzt sich mit dem gesellschaftlichen Tabu auseinander, das die Frau als Ehefrau, Geliebte und Verehrte herausstellt.
2. Er präsentiert die Vorurteile der männlichen und weiblichen Bevölkerung gegenüber sexueller Beziehungen, geprägt durch die Tradition.

¹ Vgl. Mehrabi, S.321

3. Er schildert das Verbot der außerehelichen sexuellen Beziehungen von verheirateten Frauen sowohl aus der Sicht der Religion als auch der bürgerlichen Gesellschaft.
4. Durch seinen ruhigen Schnitt und die langen Einstellungen, die in einer Zeit, in der Sex und Gewalt auf dem Filmsektor herrschten, ungewöhnlich waren, ist dieser Film ein bemerkenswertes Werk.
5. Außerdem stellt er zeitlose Ereignisse dar, die zu jeder Zeit stattfinden können.
6. Im Film wird keine narrative Darstellungsform verwendet.

„Die Quelle“ nahm am ersten internationalen Filmfestival in Teheran teil.

Der Film war die erste Koproduktion des NRI (Nationaler Rundfunk des Irans) und scheiterte aus finanziellen Gründen. Trotzdem setzte der NRI die Produktion der intellektuellen Filme fort.

Der Filmkritiker John Houston meint über den Film: „Der Film blieb für die meisten iranischen ZuschauerInnen komplex, unklar und vage. Nur zur Hälfte ist der Film interessant gestaltet; die andere Hälfte erscheint verwirrend. Da alle Akteure sterben, wird klar, dass der Film Gedanken über ‚das Sterben‘ vermitteln will. Auf jeden Fall lohnt es sich, die Werke von Awanessian anzusehen.“¹

„Die Quelle“ war ein Produkt der intellektuellen Filmemacher Anfang der 70er Jahre. Die öffentliche Aufführung des Films scheiterte, doch der Film führte zu vielen kontroversen Diskussionen bei Filmkritikern und Intellektuellen.

2.3 Zusammenfassung des Inhalts

Habibeh	Anfang dreißig, taucht in zwei verschiedenen Rollen auf, sowohl ledig als auch verheiratet Hausfrau
Arman	Anfang fünfzig, Bauer, verheiratet, lebt mit seiner Frau Habibeh und der Tochter zusammen

¹Houston, John: Sound and Song, 1972. In: Die Geschichte des Kinos des Irans, 1995, S. 633

Maschayekhi	Ende dreißig, Bauer, verheiratet, lebt mit seiner Familie, Habibehs Verehrer
Pourhossini	Mitte dreißig, der Sohn des Juweliers, ledig, Liebhaber von Habibeh

Die erste Einstellung zeigt ein fliegendes Papierflugzeug, das zum Boden schwebt. Diese Einstellung dauert über eine Minute und vermittelt den ZuschauerInnen sofort den ruhigen Rhythmus des Films. Die Kamera wird kaum bewegt und in den ersten 20 Minuten können die ZuschauerInnen die Ereignisse nicht nachvollziehen.

Die geschilderte Geschichte handelt von der Liebe bzw. einer armenischen, verheirateten Frau, Habibeh, die von drei Männern geliebt wird: ihrem Ehemann Arman, ihrem Liebhaber Pourhossini und ihrem Verehrer Maschayekhi. Dieses komplexe Beziehungsgeflecht führt zu zwei Selbstmorden im Film. Habibeh begeht Selbstmord, denn sie kann sich nicht mit der negativen Meinung, die die Menschen im Dorf über sie haben, abfinden.

Sie sollte zwischen Familie und Liebe wählen. Der Spagat zwischen ihrer Familie und der Liebe zu Pourhossini ist für sie nach einer Weile nicht mehr zu ertragen. Die Selbstmord-Szene wurde nur durch zwei Einstellungen dargestellt. Die eine zeigte den Fußboden, die andere das Seil zum Aufhängen. Die darauf folgende Einstellung vom fließenden Fluss und rauschenden Herbstblättern symbolisiert die Fortsetzung des Lebens nach dem Sterben.

Den zweiten Selbstmord begeht Maschayekhi, der mit einer von seinen Eltern ausgewählten Frau verheiratet wurde. Eines Tages schließt er den Damm der Quelle, um sein Feld zu bewässern, und in diesem Moment will Habibeh von der Quelle trinken. Bei diesem ersten Treffen verliebt sich Maschayekhi in sie (Syntagma 23. Minute). Zum zweiten Mal begegnet er ihr, als er seinen Freund Arman besucht. Da erfährt er, dass Habibeh die Ehefrau seines besten Freundes Arman ist. Jetzt steht Maschayekhi vor der Wahl, sich zwischen der Liebe und der Freundschaft zu entscheiden. Im Syntagma (62.-66. Minute) sagt er zu seinem Freund: "Familie ist heilig, Liebe ist ebenfalls heilig, aber welche ist heiliger? Das weiß nur Gott. Liebe ist wie ein verschleierte Frau. Man kann sie weder sehen noch kennenlernen." Er begeht Selbstmord in aller Stille, denn er will die Freundschaft, die ihn mit Arman verbindet, nicht zerstören.

2.4 Die sozialen Hintergründe

Der Film ist ein Produkt der Intellektuellen Anfang der 70er Jahre, als das Schah-Regime sich etablierte. Aufgrund der politischen Unterdrückung dieser Zeit, in der keine freie Meinungsäußerung in den Medien und im Film möglich war, tendierten die Intellektuellen mehr zu privaten Themen als zu sozialen, mehr zu Formen als zu Inhalten. Der Film "die Quelle" gehört zum Genre, in dem die Form eine wichtige Rolle spielt, eine abstrakte und symbolische Form. Es wird z.B. im Syntagma (76.-80. Minute) Habibehs Leiche in ein Grab gelegt, und Arman schüttet Erde über sie. Ein anderes Beispiel ist in der 7. Minute zu sehen; in dieser Szene spielen mehrere nackte Jungen am Fluss im Wasser. Als Symbol für die Fortsetzung des Lebens wird diese Einstellung zweimal im Film wiederholt.

Auch die philosophische Frage von Maschayekhi nach dem Sinn des Lebens (Syntagma 50. Minute) die Enttäuschung wider, die durch die harte Diktatur im Iran auf die künstlerischen Darstellungen von Intellektuellen Einfluss hat. Da die Schilderung der politischen und sozialen Themen zensiert wurden, tendieren die Filme eher zu innerlichen Themen wie Liebe, die durch keinen Ort, keine Zeit und keine Religion begrenzt werden.

2.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit der dargestellten Ereignisse kann aktuell sein, kann aber auch zeitlos sein. Die Geschichte findet in einem Dorf statt, in dem die Umwelt traditionell geprägt ist. Frauen sind in der Öffentlichkeit mit dem Tschador bekleidet, und der Film schildert die klare, extreme Rollenverteilung: Frauen als Hausfrauen, Männer als Ernährer der Familie.

Es gibt eine extreme Spaltung zwischen den Frauen im Dorf und der Protagonistin Habibeh. Sie hat einen Liebhaber. Deshalb wird sie von den Einwohnern des Dorfes moralisch verurteilt und verfügt über andere soziale Kontakte als die anderen Frauen im Dorf.

Der Film ist keine narrative Erzählung, sondern verkörpert ein Gefühl in Form von Dichtung, ein Gefühl, das keine Zeit und keine Raum kennt, und es steht keine

soziale Logik dahinter. Der Film stellt nach dem Filmkritiker Taheri das Gefühl einer verbotenen Liebe, die in jeder Epoche stattfinden kann, dar.¹

2.6 Die verschiedenen Typen im Film

1. **Habibeh**, die Protagonistin ist, eine verheiratete Frau, die fremdgeht und wegen der Verurteilung der Dorfbewohner Selbstmord begeht. Sie sollte zwischen Liebe und Familie wählen. Ihr Beruf wird im Film nicht dargestellt, doch man kann davon ausgehen, dass sie Hausfrau ist.
2. **Arman**, der Ehemann von Habibeh, ist ein mit Tradition, Familie und Freundschaft verbundener Mann. Für ihn hat die Familie eine heilige Bedeutung, neben der die Liebe - außerhalb der Familie - nicht infragekommt. Er ist von Beruf Bauer und erschließt viele Quellen im Dorf.
3. **Maschayekhi**, ein verheirateter Bauer, verliebt sich in Habibeh. Er ist ein Typ, der tief mit der Freundschaft verbunden ist. Auf der anderen Seite will er de facto sein Leben verändern. Als er erfährt, dass seine Verehrte, die Ehefrau seines besten Freundes ist, begeht Maschayekhi Selbstmord, denn er weiß nicht, wie er mit dem innerlichen Kampf zwischen Liebe und Freundschaft umgehen soll.
4. **Pourhossini**, der Liebhaber von Habibeh, orientiert sich nicht an der Moral der Gesellschaft, anders als Maschayekhi und Arman. Pourhossini, der Sohn eines Juweliers, ist arbeitslos. Für ihn spielt es keine Rolle, ob Habibeh verheiratet ist oder nicht. Denn er ist ein Typ, der das Leben genießt und sich nicht an die gesellschaftlichen Regeln hält.

¹vgl. Taheri, Huschang: Über die „Quelle“, 1972

5. Außer Habibeh taucht, noch eine Frau, **die Mutter von Arman**, im Film auf. Sie ist das Zeichen einer Gesellschaft, in der die Frau regiert. Es gibt viele solche Fälle in Fernost, in denen äußerlich die Männer in der Gesellschaft herrschen, aber im Verborgenen existiert ein Matriarchat. Die Herrschaft und Stabilität wird repräsentiert durch die alte Frau bzw. Oma, ein Zeichen der alten Generation. Die nächste Generation wird im Film durch die nackten Jungen, die im Wasser spielen, verkörpert.¹

2.7 Die Protagonistin: Familie oder Liebe, Leben oder Sterben, eine Frau mit sexuellen Bedürfnissen

Der Film setzt sich mit der Sexualität der Frau auseinander, indem sie als Schwerpunkt des Films thematisiert wird. Die Protagonistin hat einen Liebhaber, obwohl sie verheiratet ist. In diesem Aspekt berührt der Film ein Tabu-Thema der Gesellschaft bezüglich der Frauen. In den Syntagma (28.-33. Minute) treffen sich Habibeh und Pourhossini: Aus einem dunklen Raum kommen sie in einen prachtvollen, sonnendurchfluteten Garten. Dabei zeigt der Film, wie sie sich küssen. Durch einige Einstellungen ihrer Kleidung, die auf dem Boden liegt, wird die sexuelle Beziehung dargestellt.

Ihre Beziehung in einem kleinen Dorf löst heftige Kritik bei den Bewohnern aus. Im Syntagma (68.-71. Minute) zeigen sowohl die Männer im Teehaus als auch die Frauen ihre Abneigung gegen diese Beziehung. Die kleinen Kinder werfen Steine auf Habibehs Haus, und die Bewohner des Dorfes wollen Pourhossini töten. Eine Bewohnerin beschimpft Habibeh auf der Strasse, indem sie schreit: "Du hast einen Liebhaber!" und ihr dabei den Tschador vom Kopf zieht.

Da die Protagonistin sowohl Ehefrau und Mutter als auch liebende Frau ist, besteht ihr einziger Ausweg aus dieser Situation im Selbstmord. Es gibt drei Elemente, mit denen sich die Frau innerlich auseinandersetzen muss:

- 1) die mütterliche Liebe,
- 2) ihren Glauben an die Familie, der von religiösen Gedanken geprägt ist und

¹Owanessian, Arbi: Ein Gespräch über die „Quelle“. In: Über die „Quelle“, 1972, S.44

3) ihr körperliches und geistiges Genießen der Liebe.¹

Alle drei Kräfte sind Versionen der Liebe. Der Kampf dieser drei Kräfte führt sie in eine Sackgasse und die einzige Lösung besteht in der Vernichtung ihrer Person. Der Film hat also ein schmerzhaftes und unglückliches Ende.²

Für den Regisseur hatte nicht die Geschichte des Films zentrale Bedeutung, sondern die Situation der Leute und ihre Beziehung miteinander. Der Film stellt das Verhältnis dreier Männer zu einer Frau dar: Ihr Ehemann, der Liebhaber und der Verehrer. Daher ist es kein symbolischer Film, sondern eine Parabel.³

2.8 Die Besonderheiten des Films: eine philosophische Auseinandersetzung mit den Themen Liebe, Freundschaft und Tod, ausgeführt in einem ruhigen Rhythmus

Es gibt drei Kräfte, welche die tragödische Struktur im Film aufbauten: Erstens die Kraft, welche die Familie zusammenhält, zweitens, die Kraft der Freundschaft, welche die menschliche und moralische Verantwortlichkeit unterstützt. Drittens, die Kraft der Liebe, die das Band der Geschlechter repräsentiert. Die Tragödie des Films besteht darin, dass diese drei Kräfte, verkörpert in den DarstellerInnen des Films, gegeneinander kämpfen. Die Kämpfe tauchen allerdings nicht äußerlich in Form von Gewalt und brutaler Handlung, sondern innerlich als innerpersonelle Auseinandersetzungen auf.

Im Film symbolisiert Arman, der Vater der Familie, die erste Kraft. Maschayekhi vertritt die zweite Kraft. Habibeh, eine verliebte Frau, verkörpert die dritte Kraft. In dieser Konstellation werden und wurden die beiden ersten und zweiten Elemente, d.h. Familie und Moral, immer von einer bürgerlichen Gesellschaft gerechtfertigt und akzeptiert. Obwohl der dritte Faktor, die Liebe, außerhalb der Familie in der Gesellschaft weder im religiösen noch im bürgerlichen Sinne akzeptiert wird, bleibt das Wesen der Liebe unantastbar. Die Liebe existierte immer und wird ewig

¹Dr. Djahanboglu, Mahin: Die Familie ist heilig, die Liebe ist auch heilig, welche ist aber heiliger. Nur der Gott weiß es. In: über die „Quelle“, 1972, S. 57-72

²Tadjadod, Mahin: Die Familie ist heilig. Die Liebe ist auch heilig. In: Über die Quelle, 1972, S. 62-69

³Owanessian, Arbi: Ein Gespräch über die Quelle. In: Über die „Quelle“, 1972, S.44

bleiben. Von daher wandelt sich die Liebe zu einer starken und unabhängigen Kraft. Der Film stellt eine besondere Beziehung mit der Natur dar. Wasser und große Bäumen sind die Elemente, die in verschiedenen Szenen dargestellt werden: Nackte Knaben spielen im Teich. Die Männer trinken ihren Wein unter den Bäumen neben einem Fluss. Habibeh trinkt Wasser von einer Quelle. Bei der einzigen Einstellung, bei der sich die Kamera bewegt, schwenkt die Kamera auf einen sehr alten Baum, um dessen Großartigkeit zu zeigen. Außer den beiden Elemente, Baum und Wasser, spielt der Wein als Getränk, welcher die Seele der Menschen beruhigt, eine bedeutende Rolle.

Der Rhythmus des Films ist ruhig. Manche Einstellungen dauern über eine Minute. Dieser Rhythmus entspricht dem Tempo der iranischen Gesellschaft in diesem Zeitraum, lässt allerdings den Film an einigen Stellen langatmig erscheinen.

2.9 Zusammenfassung: Darstellung und Verkörperung der Liebe und des Tabus der weiblichen Sexualität, Kampf zwischen der Verpflichtung von Familie und Freundschaft mit der Freiheit der Liebe

Der Film "Die Quelle" gehört sicherlich zu den berühmten Filmen des Anders-Kinosektors bzw. Autorenkinos im Iran. Vor allem spielt in diesem Film die Frau eine wichtige Rolle. Zusammenfassend lauten die wichtigsten Aspekte wie folgt:

- Der Film berührt das gesellschaftliche Tabuthema "Fremdgehen einer verheirateten Frau". Der Schwerpunkt des Films dreht sich um eine Frau, die von drei Männern in unterschiedlicher Weise geliebt wird. Da der Regisseur selbst armenischer Christ ist und die Atmosphäre des Film armenisch wirkt, scheint auf den ersten Blick das Thema zum armenischen Kreis zu gehören. Aber das Thema verfügt über allgemeine Wirkungen und Aspekte, unabhängig von der Religion. Das Fremdgehen der Männer ist im Islam durch vorübergehende Heirat die sogenannte "Sieghe" legalisiert. Aber wenn eine moslemische verheiratete Frau fremdgeht, wird sie nach dem islamischen Gesetz gesteinigt. Von daher löste die Vorführung des Films "Die

Quelle" durch die Behandlung dieses Themas damals in den 70er Jahren Widerstand aus.

- "Die Quelle" zählt zu den wenigen Filmen, in denen die Protagonistin als ein Mensch mit sexuellen Bedürfnissen dargestellt wird, die sie aktiv befriedigt.
- Die Strafe der Gesellschaft gegenüber der Liebe außerhalb der Familie ist enorm hart. Resultierend daraus gibt es zwei Selbstmorde im Film: Zum einen bringt sich die Protagonistin um, welche die Liebe in der sexuellen Beziehung erlebt. Zum anderen begeht Maschayekhi Selbstmord, der seine Verehrte nur in seinen Gedanken geliebt und seine Liebe in keiner äußeren Handlung dargestellt hat. Er bestraft sich selbst, denn seine Verehrte ist die Ehefrau seines besten Freundes. Die beiden Beispiele zeigen, wie die Verurteilung der Gesellschaft auf das Individuum wirkt und welchen Einfluss dies auf die Handlungen der Personen hat. Während der Druck bei Habibeh von außen enorm hoch ist, wirkt bei Maschayekhi dieser Druck innerlich. Die BewohnerInnen des Dorfs wollen die Protagonistin und ihren Liebhaber umbringen. Bei Maschayekhi erfährt niemand, dass er jemanden außer seiner eigenen Frau liebt. Von außen spürt er keine Verurteilung.
- Bezüglich der Inhalte spielen zwei Elemente, die Natur und die Liebe, wichtige Rollen im Film. Außerdem stellt der Film einige philosophische Fragen, deren Antworten nicht existieren: Woher kommen wir, und warum sind wir auf dieser Welt? Ist die Liebe heilig oder die Familie? Was ist heiliger?
- Der Film besitzt in seiner Form einen sehr langsamen Rhythmus, der dem Leben im Iran in diesem Zeitraum entspricht. Manche Einstellungen dauern sogar 70 Sekunden. Die Kamera bewegt sich kaum; weder Fahrt noch Zoom werden genutzt. Konstante und langsame Einstellungen gehören zu den Merkmalen der Form des Films.

3. 1972: Posttschi (Der Briefträger)

Regie	Dariusch Mehrdjuji
Drehbuch	Dariusch Mehrdjuji auf der Basis des Theaterstücks "Woyzek" von Georg Büchner
Produkt	Missagh Studio
Produzent	Mehdi Missagh
Kamera	Huschang Baharlu
Ton	Varoj Karapetian
Musik	Hormoz Farhat
Schnitt	Talatt Mirfenderski
Effekt	Robik Mansuri
Photo	Alborz Studio
Vorbereitung u. Logistik	Sanan Kiani
Aufnahmeleitung	Huschang Azadiwar und Ziba Kazemi
Titel	Mohamad Fidjani

Nassirian, Esatollah Entezami, Jaleh Sam, Ahmad Reza Ahmadi, Bahman Frssi, Essmat Safavi und Esatollah Ramezanifar

Schwarz/weiß, 115 Minuten

3.1 Kurzbeschreibung des den Regisseurs

Dariusch Mehrdjuji absolvierte 1966 Philosophie in Los Angeles in den USA. Ein Jahr später kehrte er in den Iran zurück. Er führte im Jahre 1968 bei seinem ersten Film "Almass 33 (Diamant)" Regie. Der berühmte Film "Gaw (Die Kuh)" hat er im Jahr 1969 gedreht. Der Film "Gaw" ist einer der Filme, der vom iranischen Kino auf den internationalen Filmfestivals vorgestellt wurde. Der Film war bei den unterschiedlichen internationalen Filmfestivals dabei und gewann im Jahre 1971 den internationalen Filmkritikerpreis in Venedig (Italien). Er ist einer der berühmten Regisseure, die als Andersdenkende besonders vor der Revolution bekannt waren. Vor der Revolution beschäftigten seine Werke sich selten mit dem Thema "iranische Frauen". Erst nach der Revolution spielen Frauen in seinen Werken eine wichtige Rolle (siehe "Sara").

3.2 Die Gründe der Auswahl

Mehrdjuji ist ein bekannter Regisseur im Iran und auch bei den internationalen Festivals. Seine Filme wurden als die sogenannte "neue Welle" im iranischen Kino bezeichnet. Der Film „Gaw“ gewann fünf verschiedene Preise bei den internationalen Filmfestivals, unter anderem den Kritikerpreis 1971 in Venedig. Ich habe den Film "Der Briefträger" ausgesucht, weil der Blick des Regisseurs auf die weibliche Figur "Monir", der Ehefrau des Briefträgers, gerichtet wird. Am Ende des Films wird Monir durch ihren Ehemann wegen einer Affäre getötet. Viele Kritiker meinen, dass "Der Briefträger" ein politisch-symbolischer Film sei. Im Hinblick auf die politische Unterdrückung in der Schahzeit versuchte der Regisseur, das Verhältnis der Macht und der Unterdrückten anhand einer Erzählung darzustellen. Die Figuren sind Metaphern, denn sie sollen eine andere Bedeutung vermitteln als sie oberflächlich schildern. Vielleicht wurde deswegen der Film damals von den nicht intellektuellen ZuschauerInnen nicht gelobt.

Der Film "Der Briefträger" gewann 1972 den besonderen evangelischen Kirchenpreis und die goldene Plakette der Jury beim internationalen Filmfestival in Berlin.

3.3 Zusammenfassung des Inhalts

Taghi	Briefträger, lebt mit seiner Frau, Mitte dreißig
Monir	Die Ehefrau von Taghi, Hausfrau, Ende Zwanzig
Nieatollah Khan (Arbab)	Ein reicher Feudalherr, Mitte sechzig
Ali Akbar Khan	Ingenieur, Der Neffe von Nieatollah Khan Mitte dreißig
Dr.Schafiji	Tierarzt, Anfang fünfzig

Der Film beginnt mit einer Einstellung auf Taghi, dem Hauptdarsteller, der auf sein Lotterielos starrt und einige Nummern murmelt. Taghi arbeitet als Briefträger und zusätzlich als Diener im großen Haus von Arbab. Finanziell reicht es trotzdem nicht. Seine ganzen Möbel sind bei der Bank beliehen. Deswegen kommt der Bankkontrolleur ständig zu ihm. Taghi kauft Lotterielose in der Hoffnung, Millionär

zu werden. Sein anderes Problem ist seine sexuelle Impotenz. Dr. Schafiji, der Tierarzt, versucht ihn mit pflanzlichen Mitteln zu behandeln.

Arbab besitzt eine große Schafzuchtfarm, und in den letzten Jahren sterben viele seine Schafen aus unbekanntem Gründen, wobei Dr. Schafiji ohnmächtig ist. Inzwischen kommt Ali Akbar Khan, ein Ingenieur und der Neffe von Arbab, aus dem Ausland zurück, um anstatt der traditionellen Schafzucht eine moderne Schweinezuchtfarm aufzubauen. Der Ingenieur hat eine Affäre mit Monir. Als Taghi es erfährt, versucht er sich am Ingenieur und an Arbab – der Vermittler zwischen Monir und dem Ingenieur - zu rächen. Nach dem Scheitern seines Racheplanes verschwindet er im nahegelegenen Wald. Inzwischen observiert der Bankkontrolleur Taghis Haus, um ihn festzunehmen. Als Monir versucht, Taghi im Wald zu finden, ersticht er seine Frau. Mit der Totaleinstellung von oben, in der Taghi sich neben der Leiche seiner Frau befindet und von der Polizei festgenommen wird, geht der Film zu Ende.

3.4 Die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe

Anfang der 70er Jahre kam es im Iran zu vielen Veränderungen. Da der "Modernisierungsprozess" des Landes in der Abhängigkeit zum Westen stattfand, führte dies zu vielen Phänomenen:

1. Vernichtung des alten Feudalismus und Ersetzung durch den westlichen Kapitalismus
2. Entstehung einer ausgebeuteten, armen Schicht in der Gesellschaft durch diese Reform
3. Zerstörung der traditionellen Werte
4. Stellungnahmen der Intellektuellen in zwei Richtungen: Ein Teil unterstützte das System unterstützt und profitierte von der Macht. Der andere Teil kritisierte die Abhängigkeit vom Westen und die Ausbeutung des Landes.

Die Realisierung des Films "Der Briefträger" soll auf diesen sozialen Kontext betrachtet werden.

Aufgrund des strengen Zensursystems konnte der Film nicht offen kritisieren, sondern verwendete nach Meinung mancher Filmkritiker Metaphern. Sie

betrachteten jede Figur im Film als Vertreter eines von diesen Phänomenen, beispielsweise den Hauptdarsteller Taghi als Vertreter der ausgebeuteten Schicht, den Ingenieur Ali Akbar Khan als Repräsentant des Westens und den Tierarzt Dr. Schafiji als Vertreter der Intellektuellen.

3.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit des Films spiegelt das derzeitige soziale Leben wider.

Der Film stellt zwei Frauen dar.

Monir, die Ehefrau von Taghi, kommt aus der Unterschicht. Sie taucht in der Öffentlichkeit mit einem Kopftuch und zu Hause ohne Kopftuch auf, allerdings nicht aus religiösen Gründen, sondern wegen der Tradition. Sie hat unmittelbaren Kontakt mit Leuten aus der Oberschicht, denn ihr Ehemann arbeitet als Diener im Haus von Niatollah Khan. Sie hilft ebenfalls manchmal mit und ist als Dienerin tätig.

Mery, die Freundin oder Ehefrau (die Beziehung ist im Film nicht ganz klar) des Ingenieurs, kommt aus der Oberschicht. Sie ist eine Europäerin und trägt keinen Schleier. Da sie aus einer anderen Umwelt und aus einem anderen Kulturkreis kommt, werden manche ihrer Handlungen (Umgang mit Männern etc.) eher akzeptiert. Ein Beispiel dafür ist das Scherzen mit Arbab. Dieselbe Handlung ist Monir nicht erlaubt. Obwohl beide Frauen sind, spielt hier auch die Klassenzugehörigkeit (Meri kommt aus der Ober- und Monir aus der Unterschicht) eine wichtige Rolle.

3.6 Verschiedene Typen im Film

1. **Taghi** spielt die Hauptrolle im Film und repräsentiert die Unterschicht der Gesellschaft, die ununterbrochen ausgebeutet wird und diese Unterdrückung nicht wahrnimmt. Er kauft alle seine Möbel auf Raten und kann diesen Verpflichtungen nicht nachkommen. Von daher ist die Hauptperson ein Schuldner der Bank. Er flüchtet vor dem

Schuldeneintreiber, der ihn verfolgt. Obwohl er als Diener bei Arbab arbeitet, reicht das Geld nicht aus, um seine Schulden zu bezahlen. Zudem spielt Taghi jeden Woche Lotterie, mit dem Wunsch, Millionär zu werden, und seine Schulden zu bezahlen. Am Ende des Films löst die sexuelle Affäre seiner Frau mit dem Ingenieur Widerstand gegen die Machthaber (Arbab und Ingenieur) aus. Da die Waffen von Arbab nicht geladen sind, scheitert Taghis Versuch, die beiden mit ihnen zu töten. Danach flüchtet er vor dem Schuldeneintreiber in den Wald, da dieser Taghi inhaftieren will. Als Monir Taghi im Wald sucht, tötet er seine Frau mit dem Messer.

2. **Monir** spielt eine Nebenrolle im Film. Die Filmkritiker sahen damals den Film als einen politischen Film und betrachteten jede Figur als eine Metapher, die eine andere Bedeutung vermitteln soll¹. In diesem Kontext vertritt Taghi die Massen der dritten Welt und nach dem Filmkritiker Nasser Irani symbolisiert Monir seinen einzigen Reichtum.² Er ist nicht in der Lage, Monir sexuell zu befriedigen. Monir hat eine sexuelle Affäre mit dem Ingenieur und wird deshalb von Taghi ermordet.
3. **Arbab** bzw. Nietollah Khan verkörpert den alten Feudalismus, der mit dem "Modernisierungssystem" vernichtet werden soll. Er ist am Anfang des Films gegen Ali Akbar Khan, den Ingenieur, denn sein Anwesen ist als Feudalsystem in Gefahr. Seine Schafe sterben an unbekanntem Krankheiten. Am Ende des Films akzeptiert er die Ideen des Ingenieurs, die ganze Schafzucht zu einer Schweinezucht umzuwandeln.
4. **Ali Akbar Khan, der Ingenieur**, vertritt den Westen und den Kapitalismus. Er studierte im Ausland und will die ganze Schafzucht vernichten, um eine Schweinezucht aufzubauen. Der Ingenieur setzt seine Idee durch, womit das Machtsystem in der Familie bleibt. Für eine Person aus der Unterschicht wie Taghi ändert sich das Leben nicht. Sie werden in Armut weiterleben. Ali Akbar Khan interessiert das auch nicht, sondern verfolgt nur sein eigenes Interesse. Aus dem Ausland bringt er eine Frau zum Onkel Arbab mit. Bald beginnt er jedoch eine Liebesaffäre mit Monir, der Ehefrau

¹Ghorbani Motlagh, Wahid: "Der Briefträger" ein großer Sprung für einen bewussten Filmemacher. In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996, S.282

²Irani, Nasser: "Der Briefträger", was ich gesehen habe. In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996, S.238

von Taghi. Der Ingenieur und seine Handlungen stellen den Ansturm des Westens gegen iranische Moral und Tradition dar.

5. **Dr. Schafiji** stellt ein Teil der Intellektuellen dar. Er ist Tierarzt, trotzdem behandelt er auch Menschen. Beispielweise behandelt er Taghi mit pflanzlichen Mitteln, um seine Impotenz zu beseitigen. Wegen dieser Behandlung darf Taghi kein Fleisch essen. Dieses Verbot stört ihn; außerdem fühlt sich Taghi als Tier und nicht als Mensch durch den Arzt behandelt. Als die Polizei den Tierarzt wegen illegaler Behandlung von Menschen verhaften will, befiehlt er Taghi, seine Ohren zu bewegen (Metapher). Diese Bewegung verkauft er der Polizei als außerordentliche Behandlung der Menschen (Syntagma:86.-92 Minuten).

3.7 Die Rolle der weiblichen Figur: sexuell, opferbereit, Besitztum des Mannes

1. Monir ist eine Hausfrau, und manchmal hilft sie ihrem Ehemann in Arbabs Haus als Dienerin. Äußerlich ist sie eine schöne Frau und trägt außerhalb des Hauses ein Kopftuch. Sie ist durch die sexuelle Beziehung zu ihrem Ehemann nicht befriedigt. Diese Unzufriedenheit erleben die ZuschauerInnen in zwei verschiedenen Einstellungen (Syntagma 26 und 10 Minuten).
2. Deshalb geht Monir eine sexuellen Affäre mit dem Ingenieur ein. Die Empfindungen und Ansichten der Frau werden im Film nicht dargestellt. Die Gefühle der Nebendarstellerin zu ihrer Affäre bleiben unklar. Die weibliche Figur wird als sexuelles Wesen und als Opfer präsentiert. Manche Filmkritiker wie Jaleh Mahdawie bezeichnen die Affäre sogar als Vergewaltigung.¹
3. Die Nebendarstellerin wird im Film als einziges Vermögen des Mannes betrachtet. Sogar die Filmkritiker in jener Zeit interpretierten die Ehefrau als Reichtum von Taghi. Der Filmkritiker Huschang Hessami etwa äußerte die Meinung, das einzige Kapital des Ehemannes, Monir sei, von dem

¹Mahdawie Jaleh, "Über den Briefträger". In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, Zerati, Nasser, 1996, S. 266

Ingenieur, der den Ansturm der Fremden bzw. des Westens repräsentiert, angegriffen worden. Dieser Übergriff führte zu einem inneren Widerstand bei Taghi. Im Höhepunkt dieser innerlichen Auseinandersetzung vernichtet er seinen einzigen Reichtum, d.h. er ermordet seine Ehefrau.¹

4. Die verbrecherische Handlung von Taghi (Ermordung seiner Frau) wird durch die Darstellung legitimiert, die vermittelt, dass Taghi gar keine andere Wahl gehabt hätte, da seine Tradition, sein Leben und seine sozialen Werte durch den Fremden (Westen) attackiert worden sind.

3.8 Speziell über diesen Film

Die soziologischen und geschichtlichen Kenntnisse des Regisseurs führten zu einer Ambivalenz. Damit verfügt der Film einerseits über einen Vorteil, denn die Darstellung der Ereignisse findet in einem bestimmten sozialen Kontext statt. Andererseits verursachten diese Kenntnisse, dass die Figuren nicht als Individuen, sondern als RepräsentantInnen einer Schicht oder einer Klasse auftreten. Da der Blick der Soziologie nur rational, quantitativ, statistisch und wissenschaftlich ist und der Blick der Kunst qualitativ, fantasievoll, subjektiv und emotional erscheint, handeln die Figuren nicht natürlich und menschlich, sondern auf der Basis soziologischer Sichtweisen und als Vertreter einer Schicht.²

3.9 Der Einfluss der Zensur

In diesem Zeitraum existiert eine strenge Zensur auf dem iranischen Filmsektor. Gerard Langlois, französischer Filmkritiker erklärte damals in einem Artikel, dass eine Szene des Films zum Verbot der Vorführung des gesamten Films im Iran führen kann. Beispielsweise passierte dieses beim Film "Kuh"; der Regisseur

¹Hessami Huschang: "Der Briefträger" In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996, S. 288

²Vgl. Behzad Eschghi: Die soziale Kontroverse im Film "Der Briefträger" In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996, S.252-258

Dariusch Mehrdjuji sollte die Szene aus und den ganzen Film in neuen Monaten wieder neu schneiden.¹

Diese Zensur führt zu einem verinnerlichten Phänomen: die Anwendung einer komplexen Darstellung und Metapher anstatt einer klaren und einfachen Schilderung. Der Regisseur soll sich bei der Darstellung einschränken, um nicht noch einmal den ganzen Film bearbeiten zu müssen. Die Konsequenz ist ein schwerer (störender) Kontakt zu den ZuschauerInnen. Deshalb ist der Film „Der Briefträger“ von den Filmkritikern gut aufgenommen worden, obwohl er wenig Umsatz machte aufgrund der Tatsache, dass die ZuschauerInnen wegen der Komplexität und Metaphern wenig von dem Film verstanden.

3.10. Zusammenfassung: eine Auseinandersetzung mit der sozialen Kontroverse, Darstellung eines sexuellen und opferbereiten Weiblichkeitsbildes

Die folgenden Gründe stellt die Wichtigkeit des Films „Briefträger“ im Anders-Kino vor der Revolution dar:

1. die Darstellung der sozialen Kontroversen in der Gesellschaft
2. die Schilderung des heftigen Ansturms der westlichen Ideologie, des Kapitalismus und der Vernichtung des alten Feudalismus
3. Die Konsequenz des Übergriffs auf der wirtschaftlichen Ebene wirkt sich ebenfalls auf anderen Ebenen (Attacke auf Tradition, Moral und Sitten) aus.
4. Die weibliche Figur ist Hausfrau, ungebildet, schön, sexuell und am Ende der Geschichte Opfer eines Familiendramas. Obwohl kurz vor der Revolution (1976) 1.212.000² Frauen im Iran berufstätig waren, gibt es kein Interesse der Intellektuellen, solche Frauen darzustellen. Mit der Idealisierung und Darstellung der Frauen, die wie Monir, keine Macht der Entscheidung haben und als Sexobjekt funktionieren und am Ende ermordet werden, bestätigt und fördert der Film indirekt die traditionelle Rolle der Frau.

¹Vgl. „Gerard Langlois: Entdeckung des Kinos des Irans: Dariusch Mehrdjuji.(1972) In: Eine Sammlung von Artikel zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996, S.303-304

²o.V. Akhbar (Nachrichten): Iran Tribun, Nr. 9/10, 1992, S.1

4. 1972: Bita (Der Mädchenname)

Regie	Hajir Dariusch
Drehbuch	Goli Naraghi
Produkt	Telefilm und die Firma "fanus Khial"
Kamera	Huschangbaharlu
Musik	Loris Tscheknowarian
Schnitt	Taleat Mirfenderski
Ton	Abbas Gandjawi
Maske	Maliehe Khassari
Photo	Kiomars Derambakhsch
Titel	Morteza Rabiji
DarstellerInnen	Gugusch, Esatollah Entezami, Parwane Masumi, Mahin Schahabi, Sena Ziaian, Mehri Rahmani, Hajir Daryusch, Huschang Kawusi, Akbar Zandjanpour.

Schwarz/weiß, 170 Minuten

4.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Hajir Daryusch absolvierte das Fach "Regie" an der Fakultät Idek in Frankreich. Er war als Filmkritiker, Schriftsteller und Übersetzer tätig und drehte mehrere Kurzfilme. Der Filmemacher übernahm die Leitung des internationalen Filmfestivals in Teheran bis zur Revolution. Das Drehbuch seines einzigen Spielfilms schrieb seine Frau. Nach der Revolution flüchtete er nach Paris und starb im Jahre 1996 als Exiliraner isoliert in Frankreich.

4.2 Die Gründe der Auswahl

"Bita" gehört den Seltenheiten des iranischen Kinos vor der Revolution, denn eine Frau als Hauptdarstellerin sieht man kaum im Filmsektor dieser Zeit. Der Schwerpunkt des Films liegt auf dem Leben eines Mädchens, das über eine einfache und ehrliche Vorstellung von der Liebe und der zwischenmenschlichen Beziehung verfügt. Der Film stellt die Zerstörung der Bescheidenheit und der Demut des Mädchens Schritt für Schritt gegenüber der Realität dar. Hinzu war „Bita“ der einzige Film vor der Revolution, dessen Drehbuch eine Frau schrieb.

Der Film wurde als Investition des iranischen Nationalfernsehens produziert. Die Hauptdarstellung übernahm Gugusch, die bekannteste Popsängerin vor der Revolution, die ebenfalls über ein gutes Schauspieltalent verfügt. Nach der Revolution sang sie 20 Jahren nicht mehr, und erst im Jahre 2001 war ihre Stimme in einem Konzert im Ausland wieder zu hören. Zur Zeit lebt sie im Iran.

4.3 Zusammenfassung des Inhalts

Bitra	Anfang zwanzig, Hauptdarstellerin, lebt bei ihren Eltern
Kourosch	Ende zwanzig, Journalist, der Freund von Bitra, lebt allein
Manygeh	Ende zwanzig, Journalistin, Kollegin von Kourosch
Bittas Mutter	Ende vierzig, Hausfrau

Der Film beginnt mit einer Nahaufnahme eines Mädchens, Bitra, auf einem Bett, die in eine Zeitung schaut und versucht, einen Satz auswendig zu lernen: "Die Regierung ist abhängig vom Produktionssystem."

Bitra ist ein junges Mädchen aus der Mittelschicht. Der Film stellt das Begehren, die Gefühle und Wünsche dieses Mädchens dar. Sie verliebt sich leidenschaftlich in Kourosch, einen intellektuellen Journalisten, der bei der großen Zeitung "Ettelaat" in Teheran arbeitet. Deshalb versucht sie, sich durch das Lesen von Zeitungen und Büchern und dem Auswendiglernen von Passagen aus dem Gelesenen intellektuell weiterzubilden. Sie haben eine sexuelle Beziehung; der Film schildert diese Beziehung zwar nicht in Form von klaren Einstellungen sexueller Szenen, sondern durch Andeutungen wie z.B. in der Szene, in der Bitra sich allein in der Wohnung von Kourosch befindet und nur mit einem Handtuch bekleidet herumläuft, sowie in der Szene, in der Kourosch im Bett liegt und etwas liest, während Bitra im Badezimmer duscht (Syntagma: 54-58 Minuten).

Bitras Vater ist die einzige Person innerhalb der Familie, mit der sich Bitra gut versteht. Er ist allerdings krank und spricht kaum. Es ist nicht zu erkennen, welche Krankheit er hat, doch er wird als ein Behinderter dargestellt. Jedes Mal, wenn er aus seinem Bett und seinem Zimmer kommen will, lässt ihn seine Ehefrau nicht und meint, er sei krank und sollte im Bett liegen (Syntagma: 6-10 Minuten oder 62. Minute).

Bita und ihr Vater verstehen sich gut, da beide sich nicht entsprechend den Normen der Gesellschaft verhalten.

Nach einer gewissen Zeit will Kourousch die Liebesbeziehung beenden, da er zum einen als ein erfolgreicher Journalist Karriere machen will und die Gründung einer Familie für ihn nicht in Frage kommt. Zum anderen findet er Bita sehr naiv und dumm im Vergleich zu seinen Kollegen und Kolleginnen, denn sie verfügt über keine intellektuelle Bildung. Für Bita, die ihn sehr liebt, ist diese Entscheidung unverständlich.

Unmittelbar nach dem Tod ihres Vaters verlässt Kourousch sie und verreist ins Ausland, ohne die noch trauernde Bita zu benachrichtigen. Als die Mutter und Schwester von Bita sie unter Druck setzen, einen anderen Mann zu heiraten, schneidet sich Bita als Zeichen ihres Widerstandes ihre Haare ab. Da die Hauptdarstellerin nicht gegen ihren Willen mit diesem Mann verheiratet werden wollte, schläft sie nach der Hochzeit nicht mit ihm. Nach 70 Tagen erfährt die Protagonistin zufällig durch einen Radiobeitrag, dass Kourousch von der Auslandsreise zurückgekehrt ist. Sofort ruft sie die Zeitung an und fährt zu ihm. Bei diesem Treffen wird für die Protagonistin klar, dass er sie wirklich nicht mehr liebt. Das Scheitern der Liebe führt zu Depression und Hoffnungslosigkeit und endet für die Hauptdarstellerin in der Prostitution. In der letzten Einstellung des Films befindet sich Bita allein und hoffnungslos auf einer Straße. Ein Auto hält und der Fahrer fragt "Kommst du rein?". Sie bejaht mit den Augen. Mit diesem Standbild und dem Ton der schließenden Autotür endet der Film.

4.4 Die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe

Anfang der siebziger Jahre wurde die wirtschaftliche Strukturveränderung im Iran auf die Spitze getrieben. Mit der "weißen Revolution", die vom Schah von oben organisiert wurde, wollte die Regierung das Land von einer feudalistischen Gesellschaft zur einer Industriegesellschaft führen, wobei aber die lokale Agrarwirtschaft zerstört und der Ansturm der billigen Arbeitskräfte verursacht wurde. Die Entwicklung fand nicht in einem normalen Prozess, sondern in Abhängigkeit zum Westen statt, was Widerstand bei den verschiedensten

gesellschaftlichen Gruppierungen hervorrief. Durch diese Veränderungen bildete sich eine Mittelschicht im Iran, die in den Städten aufgewachsen war und über eine intensive Neigung zum Intellekt verfügten. Diese Schicht pendelte zwischen Moderne und Tradition. Der Film „Bita“ beschreibt das Handeln und das Verhalten dieser Schicht in den siebziger Jahren.

4.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Zeit und Ort des Films: die siebziger Jahre in der Hauptstadt Teheran. Alle drei dargestellten Frauen stammen aus der Mittelschicht und tragen keinen Schleier.

Außer Manyeh, die Journalistin, die eine Kollegin von Kourusch ist, sind die anderen weiblichen Figuren Hausfrauen und verfügen über keinen Beruf. Die Protagonistin Bita und ihre Familie leben in einem großen Haus, das von der Architektur her traditionell geprägt ist, z.B. befindet sich ein Brunnen im Garten, wobei die Familie sich auf das Sofa im Wohnzimmer und nicht auf den Boden setzten, was letzteres Teil des traditionellen Lebensstils im Iran ist.

4.6 Verschiedene Typen im Film

1. **Bita**, die Protagonistin, repräsentiert einen Typ, die ihre Schulausbildung beendet hat und erwerbslos ist. Sie ist ein lebendiges Mädchen und definiert sich über ihren Freund Kourosch, der ein intellektueller Journalist ist. Bita gehört zur Mittelschicht der siebziger Jahre im Iran, die auf einer Seite modern ist, einen Freund hat, keinen Schleier trägt, aber auf der anderen Seite zu einer traditionellen Familie gehört. Sie darf eigentlich keinen Freund haben; für sie ist die sexuelle Beziehung mit einer späteren Heirat verbunden. Nach dem Ende der sexuellen Beziehung mit Kourosch lässt sie sich unter Druck ihrer Familie mit einem anderen Mann verheiraten.
2. **Bitas Mutter** stellt einen Typ der siebziger Jahre dar, die mit den Entwicklungen dieser Epoche äußerlich modern geworden ist (sie betreibt Fitness um jung zu bleiben, schminkt sich, trägt keinen

Schleier und organisiert die ganze Familie und den Haushalt), doch innerlich ist sie tief mit der Tradition verbunden. Deshalb lässt sie ihre Tochter öffentlich keinen Freund haben, so dass Bitas ihre Beziehung verheimlicht. Ein großer Wunsch der Mutter ist die Heirat ihrer Tochter mit einem Ingenieur oder Arzt (im Syntagma 59.-61. Minute), was bei einem Treffen mit Kourosch erwähnt wurde. Hintergrund dieser Forderung sind die Wünsche nach finanzieller Absicherung und gesellschaftlichem Aufstieg in eine höhere Schicht.

3. **Kourosch** vertritt eine Schicht der intellektuellen Männer, die mit Ende zwanzig erfolgreich im Beruf sind. Für diese Gruppe ist eine Auslandsreise kein Thema, genauso wenig wie eine sexuelle Beziehung. Die Bildung einer Familie jedoch wird als Zerstörung der Karriere angesehen. Kourosch nimmt die Liebe Bitas weder ernst noch wahr.

Der Film schildert mehrere Frauen mit verschiedenen Charakteren. Außer Bitas, ihrer Mutter (Symbol der alten Generation) und ihrer Schwester wurde eine Kollegin von Kourosch dargestellt. Über Manyeh, die ledige Journalistin, die im Hintergrund steht, gibt es keine anschauliche Darstellung ihres Charakters und Verhaltens.

4.7 Die Protagonistin: lebendig, aktiv in ihrer Liebe zu Kourosch

Bitas verfügt über die Eigenschaften eines lebensfrohen und munteren Mädchens. Das Verhalten des Mädchens wird eher humorvoll und ausgelassen dargestellt, wobei ihre Treuherzigkeit, Naivität und Einfachheit kontrovers zur Realität des Lebens stehen. Sie hat nur eine gute und verständnisvolle Beziehung zu ihrem Vater innerhalb der Familie, wobei er im Film nicht als psychisch gesunder Mensch gezeigt wird. Die Hauptdarstellerin versteht sich mit ihrer Mutter und ihrer einzigen verheirateten Schwester kaum.

Die Protagonistin ist **erwerbslos**, und der Film schildert sie als ein Mensch ohne bestimmte Beschäftigung. Ihr einziger Lebensinhalt ist ihr Freund, und der Film dreht sich um diese Beziehung.

Der Charakter der Hauptdarstellerin wird auf der einen Seite lebendig und ehrlich, auf der anderen Seite naiv und einfach dargestellt. Ihre Naivität wird insbesondere deutlich in der Szene, in der einige ArbeitskollegInnen von Kourosch Bita und ihren Freund allein in seiner Wohnung vorfinden. In dem folgenden Gespräch erscheint Bita ungebildet und komisch. Als die Freunde von Kourosch die Wohnung verlassen, sagt er zu Bita: "Dein Verhalten war ganz unlogisch, genau wie bei einem Clown" (Syntagma 69.-73. Minuten). Bei ihrer **Liebeserklärung ist die Protagonistin offen und mutig**. Sie ist diejenige, die ihrem Freund zuerst ihre Liebe erklärt (Syntagma 66-68 Minuten). Sie lebt mit dieser Liebe und erzählt ihrem Vater davon. Die sexuelle Beziehung zwischen Bita und Kourosch basiert auf Liebe. Doch diese Beziehung endet, da Kourosch seine Karriere bevorzugt. Nach Bitas Ansicht sollte diese Liebe zur Heirat führen, denn für sie bedeutet Kourosch alles. Als die Protagonistin erfährt, dass er verreist, ohne sie zu benachrichtigen (damit will Kourosch die Beziehung beenden), bricht sie zusammen und kommt betrunken nach Hause. Während der Abwesenheit von Kourosch und unter dem Druck der Familie wird Bita mit einem anderen Mann verheiratet, den sie gar nicht liebt. Als Protest schneidet sie sich selbst ihre Haare ab und geht keine sexuelle Beziehung mit ihrem Mann ein, denn sie ist immer noch in den Journalisten verliebt.

Manche Kritiker haben den Film sehr stark kritisiert, weil sie ihn nicht der sozialen Realität aufgemessen fanden. "Ich denke, der Regisseur hat den Iran mit Schweden verwechselt", meinte der Filmkritiker Huschang Taheri¹. Diese Aussage enthält eine bittere Wahrheit, denn die Vergewaltigung in der Ehe war eine Selbstverständlichkeit für Frauen im Iran.

Drei Faktoren führen zu psychischem Druck auf die Protagonistin; der Tod ihres Vaters, die erzwungene Heirat und letztendlich die endgültige Beendigung der Liebesbeziehung zu Kourosch. Dies erfährt Bita erst, nachdem sie Kourosch nach seiner Auslandsreise in der Druckerei besucht. Das bedeutet für die Protagonistin das Ende aller Wünsche und Träume sowie den Beginn ihrer Prostitution, wobei die Gründe für diese Entscheidung klar und verständlich werden.

¹ Taheri, Huschang: "Kinostar", neue Periode, Nr.1, 1972

4.8 Zusammenfassung: Abhängigkeit von der Liebesbeziehung, Mangel der Identitätsfaktoren wie Berufstätigkeit, Spagat zwischen Tradition und Moderne, freie sexuelle Beziehung als ein Grund für das Unglück der Frauen

Dieser Film ist noch ein Beispiel der iranischen Intellektuellen dafür, wie die freie sexuelle Beziehung einer Frau, die zu den Symptomen der Moderne gehört, Unglück und Elend bringt. Die gleiche Beziehung bringt für Kourosch, der männlichen Figur, gar keinen psychischen Druck, da er sich entweder als die Protagonistin auch außerhalb dieser Beziehung definieren kann. Beruf und Erwerbstätigkeit als wichtige Identitätsfaktoren fehlen in ihrem Leben. Damit schildert der Film, wie die sozialen Bedingungen (die erzwungene Heirat und die Erwerbslosigkeit) ein lebendiges und mutiges Mädchen zu einer hoffnungslosen und sozial isolierten Frau verwandeln.

Im Endeffekt ist das Verhalten der Protagonistin ein Spagat zwischen Moderne und Tradition. Ihr Verhalten ist in dem Moment modern, als sie sich verliebt und diese Liebe öffentlich äußert sowie eine freie sexuelle Beziehung eingeht. Mit dem Scheitern der Liebe kann sie aber nicht auf moderne Weise umgehen, da sie traditionell sozialisiert worden ist. Ihr Liebe ist orientalisches geprägt und mit sehr viel Abhängigkeit verbunden. Der Druck der Familie zu einer arrangierten Heirat, ihre Erwerbslosigkeit sowie das Ende ihrer Liebesbeziehung stößt sie in ein Leben von Isolation und Prostitution.

Andere Figuren im Film pendeln ebenfalls zwischen Moderne und Tradition. Bitas Mutter, die äußerlich modern wirkt – sie schminkt sich, trägt keinen Schleier und treibt Sport - ist innerlich tief verwurzelt mit der Tradition, weshalb sie ihre Tochter keinen Freund haben lässt und sie in Bezug auf die arrangierte Heirat unter Druck setzt.

Letztendlich ist Bita ein Produkt der 70er Jahre, in denen der Iran sich an der Spitze eines "Modernisierungsprozesses" befindet. Da dieser Prozess wirtschaftlich zur Abhängigkeit des Landes führte, verursachte er heftigen Protest bei den Intellektuellen. Der Prozess veranlasste einige Veränderungen an der Situation der Frauen, die nicht Bestandteil der islamischen Tradition waren, wie

z.B. Berufstätigkeit, Qualifikation und freie sexuelle Beziehung der jungen Frauen aus der Mittelschicht.

Das Anderskino setzte sich zwar mit der Stellung der Frau in der modernen Gesellschaft auseinander, war sich aber über deren Wert nicht einig. Auf der einen Seite schildern die Intellektuellen die moderne, berufstätige und sozial engagierte Frau, die über freie sexuelle Beziehungen verfügt, auf der anderen Seite steht diese positive Darstellung kontrovers zu dem männlichen Besitzdenken gegenüber den Frauen, ein wichtiger Bestandteil der Familienstruktur im Islam. Der Film "Bita" zeigt somit die negative Einstellung der Intellektuellen gegenüber der freien sexuellen Beziehung.

5. 1973: Aramesch dar Hozour Digaran (Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen)

Regie Nasser Taghwaji
 Drehbuch Nasser Taghwaji, (nach einer Geschichte von Gholamhossin Sadeghij)
 Produzent Tele-Film und die Kinofirma sieben
 Kamera Mansour Yazdi
 Musik Hormoz Farhat
 DarstellerInnen Akbar Meschkin, Soraya Ghassemi, Mauschehr Ataschi, Parto Nurialla, Ali Naraghi, Mohammad Ali Sepanlu, Massoud Assadollahi, Mehri Mehrnia und Lila Baharan.
 Schwarz/weiß, 84 Minuten

5.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Nasser Taghwaji, geboren 1941, hat keine Ausbildung im Bereich Film. Ab 1961 drehte er beim Nationalfernsehen des Irans Dokumentarfilme. Bis heute führte er bei sechs Spielfilmen und dreizehn Dokumentarfilmen Regie. Außerdem schrieb er zwölf Kurzromane. Manche davon wurden sowohl im Schahregime als auch in der islamischen Republik verboten. Taghwaji ist der erste Schriftsteller, der sich mit Industrie - Arbeiterromanen im Iran auseinandergesetzt hat. "Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen" war sein erster Spielfilm. Dieser Film hatte ursprünglich eine Länge von 120 Minuten. Davon wurden 40 Minuten zensiert. Nach vier Jahren Verbot wurde der Film endlich im Kino gezeigt.

Mit großer Mühe brachte der Regisseur den Film zustande und sagt dazu: „*Damals (in den 70er Jahren) gab es keine Möglichkeiten, unkommerzielle Filme zu produzieren. Deswegen habe ich mit einigen Kinoleuten zusammen den ‚Kanun Zinamaganan Pischro‘ Verein für ‚Avantgarde-Kinoleute‘ gegründet. Das Nationalfernsehen investierte in diesen Film. Da der Film zensiert und damals nicht ausgestrahlt wurde, konnten wir unsere Tätigkeiten nicht weiterführen, da kein Geld zurückgekommen war*“.¹

Zur Zeit lebt der Regisseur im Iran. Manche seiner Filme haben Preise bei internationalen Filmfestivals gewonnen.

¹ Taghwaji, Nasser: ein Gespräch mit Behnam Nateghi. In: Tamascha Zeitschrift, Nr. 108, 1973

5.2 Die Gründe der Auswahl

Zum ersten Mal wurde relativ objektiv die Situation der gesellschaftlichen Mittelschicht dargestellt. Die Frauen spielen im Film eine wichtige Rolle. Außerdem wird die Kontroverse zwischen Tradition und Moderne in der Art und Weise, in der sie leben, geschildert. Deswegen spielt die Auswahl dieses Filmes in dieser Untersuchung eine bedeutender Rolle.

Durch diese Auswahl wird auch die Haltung eines Teiles der Intellektuellen gegenüber der Frau deutlich. Denn vor allem bewerten Intellektuelle (und Filmmacher) diese Entwicklungen (d.h. wenn die Frauen arbeiten, selbständig sind und freie sexuelle Beziehungen haben) nicht positiv und unterstützen indirekt die traditionelle Rolle der Frau, was am Ende des Films dargestellt wird.

5.3 Zusammenfassung des Inhalts

Manyjeh	Lehrerin, verheiratet mit Ex-Offizier, Anfang dreißig
Mahlagha	Krankenschwester, Mitte zwanzig
Maliehe	Krankenschwester, die Schwester von Mahlagha, Mitte zwanzig
Ex-Offizier	Der Vater von Mahlagha und Maliehe, Mitte sechzig
Ataschi	Der Liebhaber von Manyjeh, Anfang dreißig

Der Film beginnt mit einer Petting-Szene und der sexuellen Beziehung zwischen Maliehe und ihrem Freund. Es klingelt. Die Hausangestellte öffnet die Tür. Der Ex-Offizier, der Vater von Maliehe und Mahlagha, steht mit seiner zweiten Frau hinter der Tür. (Syntagma: 0.-9. Minute)

Vor drei Jahren war der Vater nach dem Tode der Mutter der beiden Töchter in ein Dorf gezogen und heiratete dort Manyjeh, eine Lehrerin des Dorfes. Die Frau ist jung und sieht sehr einfach und unerfahren aus. Die beiden Töchter blieben in der Stadt und sind Krankenschwestern geworden. Der Vater hat sein Geschäft mit der Hühnerzucht verkauft und kam mit seiner Frau wieder in die Stadt, um bei seinen

Töchtern zu bleiben. Diese Information bekommt der Zuschauer nicht per Bild, sondern durch einen Dialog.

Die beiden Töchter sind Krankenschwestern und leben in einer ganz anderen Welt als der Vater. Der Spalt zwischen dem Vater und den Töchtern ist die Kluft zwischen Tradition und Modernität. Der Vater wünscht sich, dass die Töchter verheiratet wären und er Enkelkinder hätte. Die Töchter sind nicht verheiratet und haben freie sexuelle Beziehungen. Dies soll der Vater nicht erfahren. Die Beziehung zwischen der Stiefmutter und den Töchtern ist sehr friedlich. Sie akzeptieren, dass der Vater eine junge Frau heiratete, die ihn im Alter pflegen kann.

Die Töchter geben Manyeh (der Stiefmutter) die Möglichkeit, ein neues Leben mit einer neuen Liebe anzufangen. Manyeh spielt aber die typische Opferrolle. Die Töchter veranstalten eine Party, um ihre Freunde mit dem Vater bekannt zu machen (Syntagma 33.-42. Minute). Auf dieser Party lernt auch Manyeh (die Frau des Ex-Offiziers) Ataschi (einen Gast) kennen. Sie (Manyeh) lehnt die Liebe von Ataschi ab. Manyeh ist das Symbol der Ehre, Tugend und Heiligkeit: Sie lehnt die Liebe von Ataschi ab, weil sie mit dem Ex-Offizier verheiratet ist. Der Heiratsvertrag ist für sie nicht brechbar. Sie ist viel jünger als der Ex-Offizier und neigt zu einer Liebesbeziehung mit Ataschi, wie in einigen Szenen erkennbar ist. Trotzdem verdrängt sie ihre Gefühle.

Die beiden Töchter haben sich dem Leben in der großen Stadt angepasst. Als der Freund von Mahlagha (ihr Englischlehrer) erfährt, dass Mahlagha schwanger ist, entscheidet er sich, sie zu heiraten. Maliehe ist mit einem Arzt befreundet. Als sie feststellt, dass sie für ihn nicht wichtig ist bzw. er nicht in sie verliebt ist, bringt sie sich um. (Syntagma: 75.-78. Minute)

Als der Vater am Ende des Films in eine psychiatrische Heilanstalt gebracht wird, pflegt ihn Manyeh (seine Frau); und in einer sehr ästhetischen und mythischen Szene gibt sie ihm mit ihren Händen Wasser (Syntagma 78.-84.).

5.4 Der politische und wirtschaftliche Hintergrund

Der Film wurde Anfang der siebziger Jahre (1973) produziert. Der Modernisierungsprozess des Irans hatte schon begonnen. Die Frauen aus der

Mittelschicht hatten die Möglichkeit, eine Ausbildung zu machen und verschiedene Berufe auszuüben. Zwei Gruppen waren mit diesem Modernisierungsprozess nicht einverstanden. Erstens die islamische Geistlichkeit, zweitens die Intellektuellen, die diesen Prozess als Ausbeutung und Import-Prozess betrachteten. Sie waren der Meinung, die Identität des Volkes geht verloren, und das Ziel dieses Prozesses sei nicht Modernisierung, sondern mehr und mehr Konsumorientierung und Abhängigkeit vom Westen.

5.5 Die verschiedenen Typen im Film

Der ver Der Film zeigt verschiedene Typen der Gesellschaft.

1. **Die beiden Töchter** sind Zeichen der Modernität. Sie tauchen äußerlich nicht traditionell auf, aber sind innerlich beeinflusst von den alten Traditionen und Leidenschaften.
2. **Manyjeh** ist das Symbol der Tradition der Treue. Die Heldin des Films wirkt asexuell, fromm, bescheiden und opferbereit.
3. **Der Vater**, der ständig Alkohol trinkt, lebt immer noch in der Vergangenheit. In der Zeit, in der er Offizier war, hatte die Gesellschaft Respekt vor ihm. Er leidet unter der Einsamkeit und trauert um die Vergangenheit. Er hat keinen Namen im Film. Er wird als Offizier angesprochen. Seine Identität ist seine Vergangenheit.
4. **Der Arzt**, der Freund von Maliehe, verfügt über das Merkmal der Intellektuellen. Er wirkt sehr arrogant und nutzt jede Gelegenheit, um zu genießen und sich auszuleben; bei der Party, die die Schwestern veranstalten; flirtet er mit einer anderen Frau. Für ihn ist Maliehe wie alle anderen Frauen, mit denen er flirten kann.
5. **Ataschi** ist das Symbol einer Orient-Liebe¹ und so abhängig von Manyjeh, dass er am Ende des Films in derselben psychiatrischen Heilanstalt wie der Ex-Offizier landet. (Syntagma: 78.-84. Minute).

¹Orientliebe bzw. das was ich (die Verfasserin) hier gemeint habe, ist die Liebe in der iranischen Literatur. Diese Liebe ist mit sehr viel Mühe, Unruhe, Sorge, Schmerz und Aufregung verbunden. Ein anderes Zeichen dafür ist ein fehlendes Happyend in der Geschichte. Die ewige Trennung zwischen der Verliebten und dem Liebhaber lässt die Liebe immer frisch und lebhaft wirken. Diese Liebe ist bei den Werken von Hafez und Molana zugespitzt dargestellt.

Alle Männer spielen Nebenrollen im Film. Sowohl die Rolle des Offiziers, als auch die Rolle der Freunde sind nicht Schwerpunkt des Films. Das ist auch ein auffälliges Merkmal des Filmes, dass das zentrale Gewicht des Films auf der Rolle von Frauen liegt.

5.6 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen:

Manyjeh ist Anfang dreißig und spielt eine Hauptrolle im Film. Sie war im Dorf Lehrerin und hat wegen der Heirat mit dem Ex-Offizier ihre Arbeit aufgegeben. Am Anfang des Films taucht sie mit Kopftuch auf. Ihr Aussehen hat sich durch die Beziehung mit Mahlagha und Maliehe geändert. Sie geht mit diesen zwei Mädchen zum Friseur und trägt kein Kopftuch oder Schleier mehr.

Am Ende des Films, als sie den Ex-Offizier zur Psychiatrie bringt, sieht man Manyjeh noch einmal mit einem Schleier, genaugenommen mit einem Tschador. Diese Rückkehr zu ihrem Ursprung vollzieht sich nicht nur äußerlich an ihrem Aussehen, sondern auch innerlich, d.h. sie hat sich am Ende des Films von ihrem freien Verhalten distanziert.

Maliehe und Mahlagha sind die beiden Töchter des Ex-Offiziers. Sie sind Mitte Zwanzig und ledig. Die beiden arbeiten als Krankenschwester im Krankenhaus. Sie sehen eher west-europäisch aus. Sie tragen beide Miniröcke, schminken sich und haben moderne Frisuren.

Der Film ist zeitgenössisch. Der "Modernisierungsprozess" hat seinen Höhepunkt in den 70er Jahren. Die Intellektuellen waren hauptsächlich gegen diesen Prozess. Auf der einen Seite kam ununterbrochen die westeuropäische Kultur, mit der sie (die Intellektuellen) sich nicht abfinden konnten. Auf der anderen Seite befand sich die Unterdrückung der Presse, Institutionen, Parteien, Medien und Filmen durch das Schah-Regime. Es wurden nicht alle Faktoren der westeuropäischen Kultur importiert, beispielsweise die Meinungsfreiheit.

Die Intellektuellen dieser Zeit (meistens Männer) u. a. der Regisseur und Schriftsteller dieses Filmes konnten solche Lebensart der Frauen nicht zulassen. Sie konnten die selbständigen, berufstätigen und freien Frauen mit ihren freien

sexuellen Beziehungen nicht ertragen. Es ging um die Macht der Männer in der Familie und Gesellschaft, die sie bedroht sahen.

5.7 Vergleich zweier Frauentypen: traditionelles und modernes Frauenbild

5.7.1 Modernes Frauenbild: Berufstätigkeit, freie sexuelle Beziehungen

Die Art und Weise des Lebens der beiden Schwestern spiegelt die Modernität bei den Frauen im Iran wider.

- Sie haben eine Ausbildung absolviert.
- Sie arbeiten als Krankenschwestern.
- Sie haben freie sexuelle Beziehungen.
- Sie leben allein in einer großen Stadt wie Teheran.
- Sie tragen keinen Schleier und schminken sich.

Die beiden Schwestern sind Krankenschwestern. Ein Beruf, der im Iran sowohl in der Schahzeit wie auch heute einen schlechten Ruf hat, denn es wird den Krankenschwestern häufig unterstellt, hätten sie nebenbei sexuelle Beziehungen zu den Ärzten und Patienten.

Der Schriftsteller Golamhossin Saedi hat diesen Beruf bewusst ausgesucht, um die Spannung zwischen „Modernität“ und Tradition zu zeigen. In dem Dialog (Syntagma: 9.-13. Minute) zwischen dem Vater und den Töchtern sagte der Vater: *„Wäre es nicht besser, statt andere Leute sauber zu machen, dass hier eure Kinder herumlaufen würden? Wäre das nicht besser als diese schmutzige Arbeit?“* Damit waren der Beruf und die freie sexuelle Beziehung gemeint. Dieser Metapher „schmutzige Arbeit“ bezieht sich auf drei Dimensionen. Zum einen auf den Beruf Krankenschwester, zum anderen auf die freie sexuelle Beziehung, und zuletzt auch auf die Tätigkeit der Krankenschwestern (Saubermachen der Patienten).

Da die Tätigkeit der Krankenschwester als eine „schmutzige“ Arbeit dargestellt wurde, protestierte der Verband der Krankenschwestern damals im Iran, und der Film wurde u.a. deshalb verboten.

In mehreren Szenen wurde dargestellt, dass die importierte West-Kultur, vor allem die Aufgabe der Männer gefährdet und verletzt, ihre Frauen und deren Sexualität zu beschützen, z.B. in der Szene, in der ein Mann in der Nacht seine Frau verfolgt und sie nicht findet (Syntagma: 47.-49. Minute). Es geht um folgendes Ereignis: Nach der Party fahren Maliehe und ihr Freund (der Arzt) mit einer anderen Frau weg. In der Nacht bleibt Maliehe im Auto und die beiden gehen zusammen spazieren. Plötzlich kommt ein Mann. und sagt beruhigend zur erschreckten Maliehe: „Entschuldigung, Ich wollte Sie nicht erschrecken. Ich suche nur meine Frau.“

Der Film versucht die Frauentypen nämlich die modernen und traditionellen Frauen in den Siebzigern – die Zeit des Modernisierungsprozesses – darzustellen.

5.7.2 Das traditionelle Frauenbild: Protagonistin: still, schweigsam, opferbereit und die traditionellen Sitten beschützend

Die Persönlichkeit von Manyeh ist bis zum Ende des Films introvertiert. Ihr Verhalten orientiert sich an der Moral, die durch ihre Klassenerziehung und Umgebung bedingt ist. Der Regisseur unterstützt diese Erziehung und meinte: *„Eine Erziehung, die Tradition und eine alte gesunde Kultur in sich schützt. Sie ist das Symbol einer großen Bevölkerung, die mit sich trotz das Chaos der Moral, das Element der Moral transportiert und überträgt. Aus diesem Grund lehnt Manyeh die Liebe von Ataschi ab und verlässt nicht den alten Ex-Offizier während seiner Krankheit „*¹

Manche Filmkritiker wie Sirus Hormozi meinten, dass der Schwerpunkt des Films in der Vermittlung eines Frauenbildes liege. Er zeige also eine Frau (Manyeh), die als das Symbol der letzten Überlebenden einer gesunden Kultur auftaucht. Die Frau befindet sich in einer ungesunden und unmoralischen Umgebung, von der sie sich distanzieren konnte. Maliehe und Mahlagha dagegen seien in ihrem Leben unglücklich, da sie in ihrem Leben die Tradition missachteten. Maliehe bringt sich sogar am Ende um und begeht damit eine Todsünde.²

¹Banihaschemi, Hassan: Ketabe Zinema, Nr. 1, 1970

²Hormozi, Sirus: Ketabe Zinema, Nr.5, 1971

Dieser Film setzt sich mit den Begriffen, die in der Gesellschaft tabu sind, auseinander. Von den drei Frauen im Film spielt eine die traditionelle Rolle (Manyjeh).

- Sie war Lehrerin und hat wegen der Heirat mit dem Ex-Offizier ihren Beruf aufgegeben.
- Zu der Frage, warum sie ihn geheiratet hat, sagte sie, „nur so, der Leiter der Schule hat uns miteinander bekannt gemacht“ (Syntagma: 18.-21. Minute).
- Sie lehnt die Liebe von Ataschi ab, obwohl sie den Ex-Offizier nicht liebt (Syntagma: 53.-57. Minute).
- Die Werte und Sitten, die in der traditionellen Gesellschaft herrschen und in ihr verinnerlicht sind, erlauben ihr nicht, sich in eine andere Person zu verlieben.
- Sie bleibt und pflegt den Ex-Offizier. Ihre Beziehung ist nicht wie die eines verheirateten Paares, sondern wie die eines Patienten und einer Pflegerin. Sie ist in der Opferrolle sehr überzeugend.

Da die beiden Schwestern die neuen Werte, die noch nicht in der Gesellschaft akzeptiert sind, vermitteln, hat die Sexualität der Frau im Film eine Sonderrolle. Die beiden Schwestern haben mit ihren Freunden freie sexuelle Beziehungen. Ihre Verhältnisse werden indirekt nicht positiv dargestellt. Sie suchen nach einer Identität, die nicht existiert. Deshalb bringt sich die eine um und die andere will unbedingt heiraten und nicht ewig in einer instabilen Beziehung bleiben.

5.8 Zusammenfassung: Die Mythologisierung und die Unterstützung des traditionellen Frauenbildes sowie die Ablehnung der „modernen Frau“ von der Seite der Intellektuellen der Gesellschaft

Die Einstellung eines Teils der Intellektuellen gegenüber der Rolle der Frau in der Gesellschaft kann man wie folgt zusammenfassen:

- Der zentrale Wert des Films gehört nicht den beiden Schwestern, sondern der jungen Frau des Ex-Offiziers. Sie wird mit der letzten Szene als Mythos und als Symbol der Ewigkeit dargestellt. Mit anderen Worten, es wurde eine keusche, ehrenhafte und sittliche Frau positiv bewertet, eine Frau, die asexuell ist, bzw. ihre Sexualität unterdrückt.

- Eine der Schwestern, Maliehe, hat am Ende des Films wegen des Scheiterns der Liebe Selbstmord begangen. Damit wird gezeigt, dass die freie sexuelle Beziehung nicht nur keinen Wert hat, sondern diese Seite der Identität der Frau in der Gesellschaft fremd ist. Und dieses kann sogar zur Zerstörung des eigenen Lebens führen.
- Das Drehbuch ist nach der Geschichte von Gholamhossien Saadi, einem bekannten iranischen Schriftsteller, der nach der Revolution in Frankreich im Exil starb, geschrieben. Der Regisseur gehörte zu den intellektuellen Filmemachern, und der Film zählt zum „Anders-Kino“ im Iran.

Dieses Beispiel zeigt, dass sogar bei den Intellektuellen die sexuelle Befreiung ein Tabu-Thema war. Die Intellektuellen im Kino bewerteten indirekt und versteckt die traditionelle Rolle der Frau positiv. Damit wurden die subjektiven sozialen Bedingungen vorbereitet, um eine Regierung (die islamische Republik) an die Macht zu bringen. Eine Regierung, die eine starke Unterdrückung der Frauen bzw. der Sexualität der Frauen ausübt.

6. 1975: Gharibe va Meh (Fremde und Nebel)

Regie, Drehbuch, Schnitt und Musikauswahl	Bahram Beyzaji
Produkt	Firma "Rexs Theater"
Produzent	Mohammas Ali Schokraji
Aufnahmeleitung	Giti Djawadi
Vorbereitung	Taghi Ebrahimzade, Hassan Zandi
Kamera	Mehrdad Fakhimi
Ton	Robert Mohssen Kalhor
Spezialeffekt	Mehdi Bahmanpour
Beratung für Architektur und Kleidung	Iradj Raminfar
Foto	Farhad Farhadi
DarstellerInnen	Parwaneh Massumi, Manutschehr Farid, Khossro Schodjazade, Wali Schirandami und Essmat Safawi
Farbig, 140 Minuten	

6.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Beyzaji gehört zu den wenigen Regisseuren des Iran, der ein Genre entwickelte. Er ist Dramaturg von Dutzenden Theaterstücken, Theaterregisseur und Theaterforscher (Veröffentlichung über das Theater im Iran, in China und in Japan).

Zudem schrieb er viele Drehbücher und ist als Filmkritiker und Filmemacher tätig. Außerdem war er Mitbegründer des Vereins der Schriftsteller des Irans und des Vereins des Avantgarde-Kinos. Er hat keine akademische Ausbildung im Bereich Film und Kino, führte jedoch Regie in acht Spielfilmen. Beyzaji forscht unter anderem über die iranische Kultur des Islams, über Mythen, über die iranische Malerei. Zudem entdeckte Beyzaji das schiitische Passionsspiel für das iranische Theater, das nicht unter dem Einfluss des Westens steht. Sein letzter Film "Reisende" wurde im Jahre 1991 produziert. Von diesem Zeitpunkt bis heute konnte er wegen vieler Schwierigkeiten und Zensuren im Iran keinen Film drehen. Er lebt zur Zeit im Iran.

Im Jahre 1987 flüchtete seine Familie in die Bundesrepublik. Seine Tochter Nilufar wohnt augenblicklich in Deutschland und hat sechs Theaterstücke auf deutsch und persisch inszeniert.

6.2 Die Gründe der Auswahl

Der Film verursachte bei den iranischen Filmkritikern keine besondere Aufmerksamkeit. Aber in den internationalen Sektoren wurde er z.B. von John Gilt, dem berühmten englischen Filmkritiker, gelobt. "Fremde und Nebel" nahm an mehreren internationalen Filmfestivals teil und gewann beim internationalen Filmfestival in Kairo den Jury-Sonderpreis.

Die Frauen verfügen in allen Werken von Bahram Beyzaji über einen starken Charakter. Ein anderes Merkmal: Seine Werke basieren auf Mythen und Parabeln. Er beschäftigt sich in vielen seiner Werke mit weiblichen Figuren. Rana, die Frau im Film "Fremde und Nebel", wird als eine unabhängige Frau dargestellt. Sie entschied sich selbst für ihr Leben, suchte ihren Partner aus und hatte sexuelle Beziehungen mit ihm vor der Heirat. Sie ist das Symbol der Erde. Rana verfügt über einen besonderen Charakter. Was über den Charakter der Frauen in seinen Werken gezeigt wird, findet man kaum in anderen iranischen Filmen.

Der Film erzielte keinen guten Umsatz. Die Produktion dauerte drei Jahre und kostete damals dreihunderttausend Dollar. Die Filmkritiker warfen dem Regisseur vor, dass die ZuschauerInnen so viele Parabeln nicht verstehen können.

6.3 Zusammenfassung des Inhalts

Ayat	ein Fremder; später der Mann von Rana, Mitte dreißig
Rana	eine Witwe, Bäuerin, Ende zwanzig
Djeyran	Alleinstehende, Schwester des Ex-Mannes von Rana, Anfang fünfzig

Das Meer spült Ayat, einen verletzten Mann, in einem Boot bei Nebel an. Am Ende des Films geht er zurück auf See. "Ayat" heißt auf deutsch das Zeichen bzw. das Symbol. "Rana", heißt auf deutsch graziös und anmutig.

Vor einem Jahr ist der Mann von Rana auf See verschwunden. Seit diesem Zeitpunkt lacht sie kaum noch und trägt schwarze Kleidung als Zeichen ihrer Trauer. Ayat wurde verletzt aufgefunden. Er erinnert sich nicht an die Vergangenheit. Ayat sagt im Syntagma (10.-11.Minuten): "Dort waren viele Männer, die mich töten wollten. Ich glaube, dass sie wiederkommen werden."

Ayat wird als Fremder im Dorf dargestellt. Um in dieser Fremde als Freund akzeptiert zu werden, muss er eine Frau aus dem Dorf heiraten. Der Dorf älteste sagt zu ihm: "Entweder wirst du durch eine Heirat einheimisch, oder es gibt hier Essen für eine Woche und dann musst du das Dorf verlassen." Außerdem muss er einige Prüfungen bestehen, wie z.B. kämpfen (Syntagmen 42.-47. Minuten). In einer Prüfungszeremonie von Ayat trägt Rana zum ersten Mal nach einem Jahr ein rotes Kopftuch.

Ayat verliebt sich in Rana. Die Familie des verstorbenen Mannes ist gegen die neue Verbindung. Sie ist jedoch eine unabhängige Frau und entscheidet sich, mit Ayat eine sexuelle Beziehung einzugehen. Angeblich verschwand der Mann von Rana auf See. In der Realität hat er sich jedoch versteckt. Eines Tages taucht er wieder auf, genau einen Tag nach der Hochzeit von Ayat und Rana. Als er erfährt, dass die beiden geheiratet haben, attackiert er Ayat. Sie kämpfen miteinander, und Ayat tötet ihn (Syntagma 75.-80. Minuten).

Am Ende des Films tauchen fünf schwarz gekleidete Männer auf, welche Ayat zwingen, auf See zurückzukehren. Ayat kämpft mit ihnen, aber mit jedem Schlag auf die Fremden schlägt Ayat sich selbst. Sie repräsentieren die fünf menschlichen Sinne. Alle Versuche von Rana, Ayat daran zu hindern, noch einmal auf See zurückzukehren, scheitern. Er will wissen, was ihn auf der anderen Seite (der See) erwartet.

6.4 Der politische und wirtschaftliche Hintergrund

Der Film ist Mitte der 70er Jahre, d.h. in der Zeit des "Modernisierungsprozesses" gedreht worden. Viele Intellektuelle waren gegen diesen "Modernisierungsprozess", denn er verursachte auf der einen Seite die Abhängigkeit des Landes von den

kapitalistischen Mächten wie USA., auf der anderen Seite stellte er die Tradition und die iranische Identität infrage. Die Rückkehr von Ayat auf See kann als Rückkehr zum Ursprung und Originalität interpretiert werden.

Eine Folge des "Modernisierungsprozesses" war die Umwandlung der traditionellen Dörfer am Meer zu Urlaubssiedlungen, um mehr Touristen zu gewinnen. Der Drehort des Filmes ist nach der Erinnerung des Regisseurs rekonstruiert worden, weil dieses Dorf wegen des o.g. Prozesses völlig zerstört war.

6.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die ganze Geschichte findet in einem Dorf statt. Die Filmzeit ist nicht erkennbar.

Rana spielt die zweite Hauptrolle. Sie ist eine alleinstehende Bäuerin und lebt mit ihrem kleinen Kind und ihrem Vater zusammen. "Djeyran" heisst auf deutsch die Gazelle, spielt eine Nebenrolle und ist die Schwägerin von Rana. Die beide tragen ein Kopftuch, aber nicht aus religiösen Gründen, sondern wegen der Tradition; in manchen Einstellungen sieht man die beiden sogar ohne Schleier; z.B., wenn die ganze Familie über die Wiederheirat von Rana diskutiert (Syntagmen: 35.-38. Minuten), wenn Rana und Ayat allein zusammen sind (Syntagmen: 58.-61.Minuten) oder wenn sie gegen die fünf fremden Männer kämpft (Syntagmen: 105.-118.).

Im Laufe des Films trägt Rana Kopftücher in vier verschiedenen Farben, und jedes hat eine besondere Bedeutung. Am Anfang des Filmes ist ihr Kopftuch schwarz, weil sie in Trauer ist und ihren Mann verloren hat. Als sie in Ayat verliebt ist, nimmt sie mit einem roten Kopftuch, ein Zeichen der Liebe, an seiner Prüfungszeremonie teil. An ihrer Hochzeit trägt sie ein weißes Kopftuch, ein Zeichen von Freude. Nach der Hochzeit taucht sie mit einem blauen Kopftuch auf, dessen Bedeutung Leben ist.

Der Film schildert die Unterschicht des Landes, und gerade in dieser Schicht ist die Frau stark präsent. Obwohl die Geschichte in einem Dorf stattfindet, ist die Persönlichkeit der Frau nicht nur traditionell, sondern auch modern geprägt: als Ayat zu ihr sagt: "Alle sind gegen unsere Hochzeit!", antwortet sie: "Ich entscheide selbst über mein Leben!" (Syntagma 35. Minute).

6.6 Die verschiedenen Typen im Film

- **Ayat** spielt die Hauptrolle. Das Meer spült Ayat in einem Boot an den Strand, und er kehrt freiwillig auf See zurück. Da er als Fremder im Dorf aufgetaucht ist, muss er heiraten, um nicht mehr als Fremder behandelt zu werden. Ayat will Rana heiraten, und dafür kämpft er. Am Ende des Films hat er die Wahl zwischen dem Leben mit Rana und der Rückkehr zu seinem Ursprung, den er auf See entdecken kann, und er wählt das Zweite.

Ayat wird als Fremder behandelt, weil er die Anwohner mit ihrem Unwissen konfrontiert. Er leistet Widerstand gegen die versteinerte Tradition, z.B. zerreißt er das Trauerkleid von Rana. Die zwei wichtigen Eigenschaften von Ayat sind: Zunächst will er nicht fremd bleiben und leistet dafür seinen Beitrag. Zweitens hat er immer das Gefühl, dass jemand nach ihm sucht. Da er sich an seine Vergangenheit nicht erinnern kann, sucht er nach etwas Unbekanntem. Aus diesem Grund kehrt er zum Meer zurück.

- **Rana**, die Hauptdarstellerin des Films, arbeitet und will selbständig über ihr Leben entscheiden. Sie will nicht das Opfer der Tradition sein. Aus diesem Grund distanziert sie sich von der Familie ihres verstorbenen Mannes. Rana stellt die neue Generation der Frauen dar.
- **Djeyran**, welche die Nebenrolle im Film spielt, stellt die alte Generation dar. Sie lebt mit ihrer Familie und fühlt sich als Opfer der Familie. Sie hat wegen ihrer Familie nicht geheiratet und rt Rana, nicht dasselbe zu tun. Sie hat ein kontroverses Gefühl gegenüber Rana: Auf der einer Seite sieht Djeyran Rana als schlechtes Zeichen und als schuldig für den Tod ihres Bruders, Djeyran: "Mein Bruder ist deinetwegen zur See gegangen. Du hast ihm kein Glück gebracht" (Syntagma: 4. Minute). Auf der anderen Seite nimmt Djeyran Rana gegenüber ihrer Familie in Schutz. In einem wichtigen Familiengesprch, in dem die beiden Schwäger sich ablehnend zu Ranas zweiter Eheschließung äußern, sagt Djeyran zu ihren Brüdern: "Lasst sie in Ruhe." Einer ihrer Brüder sagt ihr: "Sei ruhig", doch Djeyran fhrt weiter aus: "Ich werde nicht ruhig sein. Ihr habt mein Leben zerstört. Reicht das nicht? Ich bin alt geworden. Meine Haare sind wegen eurer Ehre weiß geworden (Sie zerreißt ihr Kleid). Schaut

richtig hin. - Sie jedoch ist jung (Sie zerreißt ein Stück von Ranas Kleid im Bereich der Schulter). Ihr Körper ist immer noch jung. - Mach, was du willst, Rana! Niemand versteht deine Bedürfnisse besser als du. Niemand weiß, was es bedeutet, allein zu sein und ein Kind aufzuziehen“ (Syntagma 35.-38. Minute). Djeyrans Gefühl gegenüber Rana ist eine Kombination aus Liebe und Hass.

6.7 Die Protagonistin: Selbstbewusst und aktiv, kämpferisch, nicht opferbereit, leistet Widerstand gegen die Tradition

Rana steht im Mittelpunkt des Films. Sie ist eine arbeitende Frau. Ihr Charakter verfügt über einige Merkmale: Sie ist selbständig und **selbstbewusst**, sie kann selbst bestimmen und entscheiden. Dies zeigt sich, als Ayat sagt: „Alle sind gegen unsere Hochzeit.“ Und Rana antwortet daraufhin: „Ich entscheide aber selbst.“ Ayat: „Das heißt, du bist einverstanden mit unserer Heirat?“ Rana: „Das habe ich nicht gesagt“ (Syntagma: 35. Minute). Dieser Dialog schildert, dass trotz der Unzufriedenheit der anderen über ihre Wiederheirat sie selbst für die Zukunft eine Entscheidung treffen will.

Bei einem Familiengesprch sind beide Schwager gegen ihre Heirat. Einer der Schwager, Sakarya, sagt: „Wenn du noch mal heiratest, bedeutet es, dass du deinen verstorbenen Mann betrgst“. Der andere Schwager meint: „Wenn du jemanden anderen heiratest, wirst du ihn damit tten. Du hast akzeptiert, mit ihm alles durchzustehen.“ Rana: „**Ich habe aber nicht akzeptiert, ein Opfer zu sein.** Ihr habt ihn geopfert. Jetzt bin ich anscheinend dran. Er (ihr verstorbener Mann) hasste euch alle. Deswegen hat er sich umgebracht.“ Sakarya: „Du, Rana, verurteilst uns, du meinst, auf alles eine Antwort zu wissen!!“ (Syntagmen: Minuten 35-38). Rana leistet bei diesem Gespräch Widerstand gegen die Tradition. Wenn der Mann einer Frau gestorben ist, beendet das nicht das Leben einer Frau als die seinige. Das ist der Kern ihres Protestes. Sie will noch einmal verliebt sein und ein neues Leben

anfangen. Im Gegensatz zur älteren Generation "Djeyran" verhält Rana sich nicht so und will nicht zu einem Opfer werden.

Bei der Prüfungszeremonie von Ayat ergreift sie die **Initiative** und blickt zuerst Ayat freundlich an. Bei dieser Zeremonie ist sie nicht mehr in Trauer. Sie trägt ein rotes Kopftuch, das das Zeichen von Liebe ist. Bei diesem Fest hat sie sich schon entschieden, mit Ayat, dem Fremden, zu leben (Syntagmen 42.-47.). Der Zuschauer sieht zum ersten Mal ihr Lächeln und die Augen, die voller Liebe erscheinen. Im Syntagma 53. schlägt Ayat Rana vor, zusammen zu flüchten. Rana: „Es ist besser, dass du mich entführst.“ Diese Einstellung stellt die volle Überzeugung von Rana dar, sich von der Tradition zu distanzieren. Auf der einen Seite ist diese Entführung ein Protest gegen die Tradition, auf der anderen Seite ist „die Entführung“ selbst auch ein traditioneller Weg.

Als Ayat in ihre Haus flüchtet, um sein Leben vor Ranas Schwagern zu retten, hilft Rana ihm. Rana: „Lass deine Hand auf dem Koran.“ Sie fängt an, etwas mit geschlossenen Augen zu flüstern“ (Syntagma: 58.-61. Minuten) und spielt hier die Rolle von einem Mullahs, eines islamischen Geistlichen. In der islamischen Tradition liest ein Mullah eine Sure aus dem Koran, und damit ist die Heirat legitim und gerechtfertigt. Normalerweise sind die Mullahs immer Männer. Mit dieser Szene hat sie eine männliche Aktion durchgeführt. Sie ergreift die Initiative und will die Heirat legitimieren. Die nächste Einstellung zeigt ein Bett, auf dem die beiden schlafen. Ihr Verhalten ist in diesen Einstellungen aktiv, ruhig, stabil und initiativ. Sie leistet **Widerstand gegen die Tradition** und geht trotz aller Ablehnungen eine sexuelle Beziehung mit Ayat ein.

Rana ist in ihrer Beziehung zu Ayat **keineswegs passiv**. Im Konflikt und in der Debatte zwischen Ayat und fünf schwarz gekleideten Männern kämpft auch sie und tötet einen der Männer mit einer Sichel (Syntagma 105.-118. Minuten). Als sie erfährt, dass Ayat zur See zurückkehren will, stiehlt sie sein Boot, um seine Abreise zu verhindern (Syntagma: 95.-96. Minute).

Der gemeinsame Punkt des Lebens von Rana und Ayat ist die Tatsache, dass sie beide Fremde in der Welt des Dorfes sind, weil sie beide Widerstand gegen die herrschende Sozialisation leisten. Rana leistet Widerstand gegen die Familie bzw. Tradition und die gesellschaftlichen Regeln. Ayat will nicht zurück zu den fünf schwarz gekleideten Männern. Einer von ihnen sagt zu Ayat: „Du hast abgelehnt, mitzukommen. Das Boot wartet jedoch auf dich. Wenn du nicht weißt, was hinter dem Horizont auf dich wartet, warum reist du nicht mit uns dorthin?“ (Syntagma 105.-118. Minute).

Durch Rana wird ein Tabuprobem der Gesellschaft offensichtlich: eine Witwe, die immer trauern muss. Sie zerstört diese Tradition und entscheidet sich, ein neues Leben anzufangen. Aus diesem Grund kann man sie auch als fremd in der herrschenden Gesellschaft bezeichnen. Ayats Verhalten zeigt sich äußerlich und Ranas mehr innerlich. Sie leistet inneren Widerstand und verfügt auf ihre Art und Weise über Kraft. Sie sucht die innere Stärke gegen die Macht von außen. Ayat äußert sich in Aktionen. Er schreit, während Rana ruhig bleibt. Sie spiegeln in ihrer Darstellung die iranische Frau und den iranischen Mann wider. Rana spricht sehr wenig, aber sie sieht sehr stark aus, wie die Natur, in der das Leben immer fließt, ohne dass es verhindert werden kann. Der Regisseur ist der Auffassung: „Die Realisierung des Charakters von Rana gehört zur schwersten Darstellung in meinem Leben“.¹

6.8 Zwei Generationen von Frauen

Der Film stellt zwei Generationen von Frauen dar. Rana, eine Frau, die **Widerstand gegen die Tradition** leistet. Djebran, welche die Tradition akzeptiert, aber innerlich weiß, dass die Tradition das Leben vernichtet. Deswegen empfiehlt sie klar und eindeutig der neuen Generation (Rana), nicht ihrem Weg zu folgen. Eine der bedeutenden Szenen des Films ist der Dialog zwischen Rana und der Familie ihres verstorbenen Mannes: Die Schwager sind dagegen, dass Rana noch einmal heiratet.

¹ Beyzaji, Bahram: Interview mit Bahram Beyzaji. Zawan Ghokassian, 1992, S.119

Die Schwägerin (Djeyran) ist aber dafür. Djeyran: „Ich bin alt geworden. Meine Haare wurden wegen eurer Ehre weiß. Ich bin verdorben (sie zerreißt ihr Kleid). Guckt mich an. Sie ist aber noch jung.“ Djeyran zieht Ranas Kleid von der Schulter und schreit: „Ihr Körper lebt noch. Rana hr bitte auf niemandem. Tu, was du willst. Niemand weiß, was es bedeutet, allein zu sein und ein Kind aufzuziehen“ (Syntagma: 35.-38. Minuten).

In der Beziehung zwischen den zwei Frauen Rana und Djeyran (Schwägerin) tauchen Kontroversen und Ergänzungen auf. Auf der einen Seite beneidet Djeyran Rana, weil sie über Jugend und Schönheit verfügt, auf der anderen Seite lobt Djeyran sie.

6.9 Die bedeutendsten Aspekte des Films

- Eine philosophische Darstellung über Geburt, Liebe und Tod
- Eine Darstellung verschiedener Zeremonien, Doktrinen und Regelungen
- Eine Verwendung von Mythos und Parabel für die Realisierung des Films
- Eine Realisierung eines anderen Blickwinkels auf die Frau (siehe 7.7)

6.9 Geburt, Liebe und Tod

Der Film repräsentiert Geburt und den Tod des Menschen. Es ist ein Versuch, die mythische Bedeutung des Todes bzw. des Wesens der Menschen zu erklären. Die unterschiedlichen Regelungen, Zeremonien, Musik, Kleidung und Traditionen, die eine Mischung der iranischen, islamischen, japanischen, chinesischen und afrikanischen Kulturen darstellt, geben dem Film eine globale Dimension.¹ Der Film ist eine Parabel vom Leben der Menschen, die aus dem Unbekannten kommen, mit Qual und Pein leben und zum Unbekannten zurückkehren.²

¹vgl. Nafissi, Hamid: Der Fremde und die Nebel. In : die Kinobersicht , 1985

² vgl. Modjabi, Djalal:Ettelat, 1974

Das Werk enthält verschiedene philosophische Dimensionen in einfachen Dialogen.

Ayat: „Doch das geht nicht. Jeden Tag können sie (die schwarz gekleideten Männer) kommen. Ich muss wissen, was da los ist“ (Syntagma: 111. Minute). Ein Bewohner: „Warum ist er gekommen und, warum ist er dann wieder gegangen?“

Dieser Dialog schildert die Bilder der hoffnungslosen Philosophie des Lebens der Menschen. Der Film demonstriert die Gedanken über die ewigen Themen wie Geburt, Leben und Tod, Existenz und Nichtexistenz, Dasein und Vernichtung.¹

Es gibt in dem Film viele Begriffe mit doppelter Bedeutung, wie die Sichel. Rana findet eine Sichel im Boot von Ayat, auf die ein Zeichen eingraviert ist. Niemand erkennt das Zeichen. Es bleibt ein Rätsel. Die Sichel ist sowohl ein Werkzeug für die Ernte als auch für den Tod. Die Erde, die See, der Regen und der Fluss sind sowohl lebensspendend als auch grausam. Die Erde gibt den Menschen die Ernte, aber ist gleichzeitig das letzte Bett nach dem Tode.

6.9 Verschiedene Zeremonien und Regelungen

Manche Filmkritiker bezeichnen den Film vor allem als ein Kunstwerk, in dem der Künstler das Leben der Menschheit von ungewohntem Aspekt betrachtet. Die Zeit der Mythen schildert die verschiedenen Überzeugungen und Traditionen der unterschiedlichen Nationalitäten und Volksgruppen im Iran. Die Liebe und Rache vermischen sich in diesem Werk in zwei Dimensionen: sowohl im Mythos als auch im Alltag des Lebens im Dorf.²

Fremde und Nebel spiegeln viele alte Regelungen und Zeremonien wider. Beispielsweise muss Ayat kämpfen und gewinnen, um akzeptiert zu werden. Rana schlägt Ayat vor, sie zu entführen, um damit seine männliche Kompetenz zu beweisen. Der Filmemacher sieht „Fremde und Nebel“ als einen Film über die Ängste und die Bedürfnisse der Menschen. Diese Elemente werden durch Zeremonien, Doktrinen

¹Akrami, Djamschid: „Fremde und Nebel“, ein Versuch Fremdheit zu zeigen. In: Rudaki Zeitschrift, Teheran, Nr. 37-38, 1974

²Kuban, Sima: Zeit, Frau und Bildattraktivität bei den Werken von Beyzaji, 1992, S. 58

und Mythen vermittelt Es gibt Zeremonien in den verschiedenen Kulturen dieses Landes.¹

Die Trauerszene des Films ist beispielweise Zinehzani, Zangirzani (die Teilnehmer des Trauerzuges im Monat Moharram, die sich mit Fesseln schlagen. Diese Veranstaltung ist eine religiöse Tradition bei den Schiiten im Iran), die das Symbol der geschwächten und minderwertigen Tradition demonstrieren. Sie werden im Film in Karikaturform geschildert. „Fremde und Nebel“, ein Werk wie ein Mysterium, erscheint geheimnisvoll und unbekannt, mit der Ratio nicht definierbar. Deswegen verfügt das Werk über eine orientalische Atmosphäre. Aus diesem Grund stellt der Film ästhetische Aspekte dar, die der Zuschauer gut sehen, aber nicht verstehen kann, wie einer der Filmkritiker feststellte.²

Nateghi kritisiert: Der Film bleibt für manche ZuschauerInnen fremd. Das Werk will ein Leben und eine Kultur in sich erschaffen, die sich in nichts ähneln. Es taucht eine große Gefahr auf, die Mut und Fähigkeiten verlangt. In dieser Hinsicht ist die Glaubwürdigkeit nicht nachvollziehbar. Ohne Glaubwürdigkeit gibt es keine Beziehung und keine Akzeptanz. Aus diesem Grund scheint es, dass der Film über ein grundlegendes Problem verfügt: eine Subjektivität, die Objektivität nicht vertragen kann. Ein Werk voller Parabeln und Begriffe, das kein logisches Akzeptanzsystem enthält. Auf dieser Basis bleibt „Fremde und Nebel“ fremd. ¹

6.9 Verwendung von Mythen und Parabeln für die Realisierung des Films

Fremde und Nebel ist, wie viele berühmte Dritte-Welt-Filme moralisch und voller Parabeln. Der Film thematisiert die Identität des Individuums und das Ziel des Lebens. Im Film gibt es keine klare Antwort zu diesen Themen. Es wird geschildert, dass die Menschheit instabil, einsam und ungleichgewichtig lebt. Ayat bleibt im Zentrum der

¹Beyzaji, Bahram: Das Gespräch mit Bahram Beyzaji, Ghokassian Zawan, 1992, S. 97

²Eschghi, Behzad: Über „Fremde und Nebel“. In: Rudakti Zeitschrift, Nr. 44, 1975

Verzweiflung zwischen zwei Wegen. Auf der einen Seite wird er zur materiellen Welt durch seine Beziehung mit Rana hingezogen, auf der anderen Seite verlangt sein Geist (die fünf fremden Männer) von ihm, diese Welt zu verlassen, um die Suche nach der unbekanntem Gnosis² zu ermöglichen. In der letzten Szene gibt Ayat dieser innerlichen Forderung nach. Die gnostische Aufregung wurzelt tief in der iranischen Kultur. In der iranischen Literatur bzw. den Gedichten gibt es viele solche gnostische Momente. „Fremde und Nebel“ ist aber die erste visuelle Darstellung dieses Begriffs.

6.10 Zusammenfassung: selbstbewusste und aktive Frau, Widerstand gegen Tradition

In diesem Werk findet man die drei folgenden Begriffe:

- Der Fremde, der die Ruhe der Dorfgemeinschaft in Unordnung bringt
- Die Suche nach der mythischen Erinnerung
- Eine ungewöhnliche Liebe.

Die Liebe zwischen Rana und Ayat verfügt über eine ungewöhnliche Eigenschaft, denn sie ist eine Liebe gegen die Tradition. Dafür müssen beide kämpfen. Rana gegen die Familie ihres gestorbenen Mannes und Ayat gegen seinen Geist, der nach Unbekanntem ruft. Die wichtigste Eigenschaft des Charakters von Rana besteht darin, dass sie Widerstand gegen die Traditionen leistet, um ihr Schicksal zu ändern. Es gibt viele Momente im Film, in dem sie als eine selbstbewusste, unabhängige und starke Frau dargestellt wird. Die bedeutendste Szene ist, als sie selbst entscheidet, Ayat zu heiraten. Sie liest selbst eine Sure aus dem Koran, um die Heirat zu legitimieren. Hier sieht der Zuschauer Rana auf der einen Seite selbstbewusst, auf der anderen Seite immer noch abhängig von religiösen Überzeugungen, die eine Heirat mit einer Sure aus dem Koran rechtfertigt.

Der Film stellt zwei Generationen von Frauen dar: Rana und Djeyran. Die alte Generation hat sich für die Belange der Familie geopfert. Aber sie weiß auch, dass es

¹ Nateghi, Behnam: Der Fremde bleibt im "Nebel". In: Ayandegan Zeitung, Nr. 2216, 1975

² Philosophische Einsicht, die die Erkenntnis Gottes anstrebt

nicht richtig war und ist innerlich unzufrieden. Aus diesem Grund rät sie der neuen Generation, sich nicht zu opfern. Die neue Generation vollzieht Handlungen, welche die alte Generation sich gewünscht hätte, tun zu können.

Die Beziehung zwischen Rana und ihrer Schwägerin wird kontrovers geschildert. Im Alltag hasst die Schwägerin sie. Aber wenn es um die Zukunft von Rana geht, verteidigt sie Rana heftig und kümmert sich darum, dass Rana eine richtige und bewusste Entscheidung trifft. Solch eine differenzierte Darstellung der Beziehung zwischen Frauen gibt es im iranischen Kino kaum.

Insgesamt wird der Charakter von Rana als ruhig, handlungsfähig, unabhängig und selbstbewusst mit einer leichten Tendenz zur Religion geschildert.

Aus der aktuellen politischen Lage von damals ist zu erwähnen, dass der Fremde als Symbol des „Modernisierungsprozesses“ betrachtet werden kann. Es gibt natürlich Widerstand und Protest gegenüber diesem neuen Phänomen im Dorf bzw. in der Gesellschaft. Das Fremde sowie der Modernisierungsprozess vernichten viele der alten Traditionen. Der Spagat zwischen der Modernisierung und der Tradition ist ein Phänomen, das in den 60er Jahren im Iran begonnen hat und immer noch ein umstrittenes Thema in der heutigen Zeit ist. Der Fremde kehrt am Ende des Films auf See zurück. Trotzdem ist der „Modernisierungsprozess“ ein zentrales Thema des Irans.

7. 1975:Ghazal (Mädchenname), 1975

Regie	Massoud Kimiaji
Drehbuch	Massoud Kimiaji auf der Basis der Geschichte "Beunruhige" von Korche Borchos
Produzent	Parwiz Sayad
Kamera	Nemat Haghighi
Musik	Esfandjar Monfardzadeh
Schnitt	Abbass Gandjawi
Maske	Nasser Lalehzari
Foto	Farhad Farhadi
Aufnahmeleitung	Mohammad Kani
Designer	Morteza Momayez
DarstellerInnen	Fardin; Faramarz Gharibian, Puri Banaji, Amrolah Saberi, Parwin Solimanji, Sayid Pirdust, Farbig, 95 Minuten

7.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Massud Kimiaji verfügt über keine akademische Ausbildung im Filmsektor. Seine Kenntnis über das Kino erwarb er praktisch in verschiedenen Studios. Er kennt sich mit der Sozialstruktur der iranischen Gesellschaft sehr gut aus. Er selbst stammt aus der Unterschicht. Er gehört zu den Regisseuren im Iran, deren Werke die aktuellen politischen und sozialen Bedingungen der iranischen Gesellschaft widerspiegeln. Seine Werke zeigen die Notwendigkeit der sozialen Veränderungen im Iran. Er hat einen Sohn aus erster Ehe, der nach der Scheidung seiner Eltern mit seiner Mutter in Deutschland lebte. Nach dem Tod seiner Mutter zog der Sohn zu Massud Kimiaji in den Iran. In einem Interview äußerte er sich wie folgt: Man fragt mich, warum mein Vater keinen Film über Frauen dreht. Er ist eigentlich mit dem Kino verheiratet und hat niemals Frauen kennen gelernt, noch nicht einmal meine Mutter.¹ Die Ambivalenz seiner Werke liegt einerseits in der herausragenden Rolle innerhalb des iranischen Anderskinos (beispielsweise sein Film "die Reise des Steins", 1978, in der symbolisch die iranische Revolution von 1979 vorhergesagt wurde und sicherlich auf die damalige Generation Einfluss genommen hat) und

¹vgl. Über Massoud Kimiaji. In: Zeitschrift Film, Nr. 286

andererseits in seiner traditionellen und reaktionären Einstellung gegenüber den Frauen, die sich in seinen Filmen zeigt.

7.2 Die Gründe der Auswahl

Massud Kimiaji führte von 1966 bis zur Revolution in elf Filmen Regie und gewann bei mehreren internationalen Filmfestivals bedeutende Preise. Obwohl es wichtigere Filme als Ghazal in seiner Kinokarriere (wie z.B. den Film "Kaiser" 1968, der nach der Meinung mancher Kritiker den Wendepunkt des Anders-Kinos repräsentiert) gibt, existieren einige Besonderheiten bezüglich der Frau in dem Film Ghazal, die für diese Arbeit bedeutend sind, z.B. Ereignisse, die gegen den Alltag und die Sitten geschehen: die Beziehung zwischen einer Frau und zwei Brüdern. Die Beziehung zwischen einem Mann und zwei Frauen wurde oft in der Literatur und im Film dargestellt. Außerdem entwickelte sich die Persönlichkeit von Ghazal während des Filmverlaufs von einer Prostituierten zu einem Mythos.

Interessant an diesem Film ist die Schilderung der Einstellung von Intellektuellen in den 70er Jahren gegenüber den Frauen im Anderskino, die in dieser Analyse beleuchtet wird.

7.3 Zusammenfassung des Inhalts

Hodjat Mitte fünfzig, Förster, lebt mit seinem Bruder zusammen, ledig

Zini Mitte zwanzig, ledig, der Bruder von Hodjat

Ghazal Anfang dreißig, ledig, Prostituierte

Zini und Hodjat, zwei Brüder, wohnen zusammen im nordiranischen Wald und sind als Förster tätig. Zini, der ältere, lernt eine Prostituierte in der Stadt kennen und nimmt sie mit nach Hause. Von diesem Zeitpunkt an ist die Beziehung zwischen den beiden Brüdern nicht mehr wie früher, denn sie verlieben sich beide in Ghazal und entschließen sich, abwechselnd mit ihr zu schlafen. Aber nach einiger Zeit geht es nicht mehr, denn durch diese Dreiecksbeziehung entsteht eine Kluft

zwischen den beiden Brüdern. Außerdem kommt es dann auch noch zu der Frage, wer der Vater des Kindes ist, falls sie schwanger wird. Alle diese Gründe veranlassen die beiden Brüder, Ghazal zurückzubringen.

Im Verlauf der Zeit ist die Liebe der beiden Brüder zu Ghazal so tief verwurzelt, dass eine Trennung nicht möglich erscheint. Auf Initiative von Hodjat wird sie zwar einmal zurückgebracht, doch nach kurzer Zeit holen die beiden sie wieder in ihr Haus. Die innere Auseinandersetzung der Brüder mit der Person "Ghazal", die als Phänomen von einer Prostituierten zu einem Mythos umgewandelt wird, führt dazu, dass die beiden sich entscheiden, sie zu töten. Der Tötungsakt wird von den beiden gleichzeitig durchgeführt, indem sie Ghazal mit Messern erstechen, während sie zwischen den beiden sitzt. In der nächsten Einstellung wird ihr brennendes Haus gezeigt, von dem sie sich mit der Leiche von Ghazal in einem Boot entfernen. In einem Langshot endet der Film, indem die Kamera die beiden reitenden Brüder von hinten zeigt. Aus dieser Einstellung heraus wird die unendliche Weite deutlich, die vor den Brüdern liegt (Syntagma 93.-95. Minute).

7.4 Die gesellschaftlichen Hintergründe

Der Film wurde Mitte der 70er Jahre produziert, drei Jahre vor der Revolution. Obwohl die Werke vom Regisseur Massoud Kimiaji immer die aktuelle soziale und gesellschaftliche Situation seiner Zeit widerspiegeln, behandelt der Film "Ghazal" mehr die intimen und persönlichen Aspekte dieser Zeit. Trotzdem beschäftigt sich der Film mit dem sozialen und gesellschaftlichen Leben, wie z.B. dem Phänomen von Prostitution als einer Institution innerhalb der Gesellschaft, oder die Darstellung der Person "Hodjat", der einen bestimmten Typ der iranischen Männer darstellt, sowie die patriarchalische Stellung gegenüber den Frauen, die in dem Film deutlich wird.

7.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Es gibt im Film eine Reihe von Prostituierten. Die im Film dargestellten Frauen

arbeiten sogar fast alle als Prostituierte. Die einzige Figur, die nicht als Prostituierte erscheint, ist die Mutter der beiden Brüder. Sie taucht aber nicht persönlich auf, sondern wird nur in den Gesprächen der Brüder geschildert.

Die Ereignisse des Films finden in einem Wald im Norden des Landes statt und spiegeln das Leben der Unterschicht wider. Der Film scheint zeitgenössisch zu sein, dennoch erscheint die Geschichte zeit- und raumlos.

Die Frauen tragen keine Schleier, und es gibt auch kein anderes Zeichen eines direkten Einflusses von Religion. Allerdings trägt Ghazal außerhalb des Hauses ein Kopftuch, ein Zeichen von Tradition.

7.6 Die verschiedenen Typen im Film

1. **Hodjat** spielt die Hauptrolle im Film und repräsentiert einen Teil der Männer der iranischen Gesellschaft. Er ist mutig, ehrlich, von sich überzeugt, verantwortungsbewusst gegenüber Schwächeren, aber auch eitel und jähzornig. Zudem verfügt er auch über ein ambivalentes Verhalten, trinkt viel Alkohol und verliebt sich in Ghazal. Am Anfang ist Ghazal für ihn nur eine Prostituierte. Als der Bruder von Hodjat sehr eifersüchtig reagiert und die Trennung von Ghazal verlangt, äußert Hodjat sich in einem Streit zu diesem Thema: "Ghazal ist nicht die Tochter eines Geistlichen. Ich habe dafür bezahlt. (...) Deshalb müssen wir versuchen, mit ihr zurechtzukommen." (Syntagma 33.-37. Minute). Dieser Dialog zeigt die patriarchalische Meinung eines Teils der iranischen Männer gegenüber der Frau, welche besagt, dass die Herkunft der Frau wichtiger ist als ihre Person selbst. Im Verlauf der Zeit vertieft sich die Beziehung zwischen Ghazal und Hodjat. Aber auch der kleine Bruder Zini verliebt sich in sie. Als Hodjat von dieser Neigung erfährt, schlägt er ihm vor, mit ihr zu schlafen. Zini lehnt es anfangs ab, denn er weiß, dass sich die Beziehung zwischen Ghazal und Hodjat zu einer Liebesbeziehung entwickelt hat. Hodjat aber betont standhaft: "Schlaf mit ihr, aber sei vorsichtig, dich nicht in sie zu verlieben. Denn dann müsstest du zwischen ihr und mir wählen." (Syntagma: 84.-87. Minuten). Dieser Dialog schildert, dass auf der einen Seite die Beziehung zwischen Ghazal

und Hodjat nicht nur mit dem Begriff der Prostitution zu definieren ist. Auf der anderen Seite ist die Beziehung der beiden Brüder sehr tief, wobei die Anwesenheit von Ghazal die Beziehung der beiden Brüder beeinträchtigt.

2. **Ghazal** vertritt eine Gruppe der Gesellschaft, die aus einigen Gründen, die im Film unklar sind, als Straßenmädchen arbeitet. Mit ihrer Beschäftigung ist sie nicht zufrieden, denn als sie bei Hodjat einzieht, zeigt sie ihre Freude (Syntagma 64.-67. Minute) indem sie sagt: " Ich gehe nicht mehr in die Stadt. An meinen Vater schreibe ich jede Woche einen Brief, den ich euch gebe, um ihn in die Stadt zu bringen." Ihre Persönlichkeit wandelt sich innerhalb des Films von einer Prostituierten, die nach ihrem gewaltsamen Tod zum Mythos erhoben wird.
3. **Zini** stellt einen Typ dar, der sehr mit der Familie verbunden ist. Er ist abhängig von seinem älteren Bruder. Vor der Anwesenheit von Ghazal haben die beiden Brüder eine bestimmte Aufteilung der Arbeit: Zini übernimmt alle Hausarbeiten. Im Gegensatz zu seinem starken Äußeren ist er sensibel und emotional. Der große Bruder arbeitet außer Haus. Somit spielt Zini die Rolle der Ehe- und Hausfrau. Mit dem Kommen von Ghazal löst sich diese Aufteilung auf. Zini ist eifersüchtig und fühlt sich unnützlich. Andererseits verliebt er sich in Ghazal.
4. **Bibi** repräsentiert eine starke Mutter, die immer im Herzen der Brüder wohnt. Sie überlebt in den Erinnerungen der beiden Brüder, wie ein Mythos. Über sie wird im Film nur gesprochen. Im Syntagma (9.-11. Minute) äußert sich Hodjat bei einem Waldritt zu seinem Bruder: "Wäre eine Frau eine wirkliche Frau, so wäre sie wie Mutter (Bibi). Sie verliebte sich in die Waffen unseres Vaters. Viele Nächte stand sie vor der Tür, um mich bei meiner Rückkehr willkommen zu heißen und mir zu sagen, dass sie keine Sorge mehr haben werde, wenn mein Sohn zur Welt komme." In der Vorstellung der beiden Brüder existiert ein Vorbild von einer "guten" Frau und das ist die Mutter, die immer für die Söhne da war.

7.7 Die weibliche Rolle: Sexobjekt und Opfer

Mit der Persönlichkeit von Ghazal setzte sich der Film nicht detailliert auseinander. Der Regisseur Kimiaji fokussierte die Darstellung der männlichen Freundschaft und Persönlichkeit. Da er die weibliche Sichtweise nicht gut kennt¹, fehlt deren konkrete und realistische Präsentation.

Die Kameraeinstellung auf Ghazal stellt immer den Blick der Brüder dar. Sie ist vor allem am Anfang des Filmes nur ein Sexobjekt. Sie wird vom Bordell zu Hodjats Haus gebracht und ist damit in der passiven Rolle eines Objektes.

An einigen Stelle protestiert Ghazal, wie beispielweise im Syntagma 33.-37. Minute als Ghazal erfährt, dass die beide Brüder sich ihretwegen streiten. Da äußert sie sich weinend: "In der Morgendämmerung gehe ich. Es waren soviel Männer, die meinen Körper genossen haben, Ihr seid auch so wie die anderen. Die Welt geht nicht zu Ende. Ich gehe in der Morgendämmerung." Doch die beiden Brüder lassen sie nicht gehen.

Im Syntagma 22. Minute schimpft Hodjat sie aus: "Sei doch kein Esel, der nur schön ist, sondern tue etwas", und er gibt ihr seine Kleidung zum Waschen. Ghazal antwortet: "Warum Esel, warum beschimpfst du mich so?" Diese Szene zeigt, dass Ghazal ersten Widerstand leistet. Doch diese Darstellung ist eher oberflächlich, wobei die Gefühle der Ghazal, wie sie über die beiden Brüder denkt und wie ihr Charakter ist, unklar bleiben.

Im Verlauf der Zeit wandelt sich die Beziehung zwischen Ghazal und den beiden Brüdern von einer nur sexuellen Beziehung zu einer Liebesbeziehung. Als die beiden Brüder sie ins Bordell zurückbringen, vermissen sie Ghazal. Obwohl sie nicht im Haus ist, existiert überall die Erinnerung an sie. Ihre Liebe führt dazu, dass die beiden Brüder Ghazal zurückholen.

Am Ende des Films ist für die beiden Brüder klar, dass diese Dreiecksbeziehung nicht weiter bestehen kann, denn z.B. im Falle einer Schwangerschaft wäre es problematisch, die Herkunft des Kindes zu bestimmen. Zwar verlieben sich die beiden in diese weibliche Figur, doch die Fortsetzung dieser Beziehung ist für die beiden unmöglich. Sie entscheiden sich, Ghazal zu töten. Durch diese Tat üben sie ihre Macht über die weibliche Figur aus, von der sie sich nicht trennen können,

¹ Siehe 7.1

aber wollen. Im Syntagma (88.-93. Minute) sehen die ZuschauerInnen drei Gläser Wein, welche die drei DarstellerInnen zum Prost gegeneinander schlagen. Ghazal sagt: "Prost auf euch beide, da Ghazal gehen soll." Dieser Satz zeigt, dass sie ihren bevorstehenden Tod ahnt.

Ein merkwürdiger Punkt in diesem Zusammenhang ist der patriarchalische Blick des Filmes: Eine Frau soll entweder Mutter oder Prostituierte bzw. entweder Prostituierte oder Mythos sein. Bibi, die Mutter der beiden Brüder, funktioniert als Mythos. Sie ist nicht anwesend, aber die Erinnerungen an sie bleiben. Ghazal soll auch sterben, denn sie beeinträchtigt die Freundschaft der beiden. Sie soll auch nur in ihren Erinnerungen existieren. Für sie gibt es keine Alternative: entweder Sexobjekt oder Mythos, sauber, tugendhaft und opferbereit.

Diese Ansicht ist durch den Einfluss der neuen iranischen Literatur nach dem berühmten Schriftsteller Sadegh Hedayat entstanden, der bis heute spürbar ist. Sie rechtfertigt die Ermordung der Frau, um sie aus einer Prostituierten zu einem Mythos zu verwandeln. Dies wird von einem Filmkritiker bestätigt:

*"Er (der Film) artikulierte sich gegen normale Sitten und Gewohnheiten, indem er eine Dreiecksbeziehung mit einer Frau und zwei Männern darstellt. Die Szene, die mir sehr gefällt, ist die, in der Ghazal ermordet wird. Die Einstellung ist sehr schön. Ich denke, Ghazal wollte ermordet werden, da es besser für sie ist als das Verderben in einem Bordell. Sie liebte dieses Verhalten der beiden und wollte in der Erinnerung der beiden Brüder bleiben."*¹

Die dargestellte Identität von Ghazal wandelt sich von der einer Prostituierten zu der eines Mythos. Sie bleibt ewig, auch über ihren Tod hinaus. Die beiden Brüder können in ihrer Erinnerung lange und besser mit ihr leben. Die Persönlichkeit von Khuliana (dieselbe Figur im Originalbuch) ist dagegen unklar und unabsehbar. Die Bilder der beiden Frauen, Ghazal und Khuliana, sind unterschiedlich. Ghazal bekam mit ihrem Tod eine neue Identität. Ihre Anwesenheit lässt die beiden Brüder ihre Freundschaft bewusst werden.

¹Golschiri, Huschang: Und ein freundliches Gespräch. In: Aufsätze zur Kritik und Vorstellung der Werke von Massoud Kimiaji, 1985, S.71

7.8 Spezielle Eigenschaften des Films: eine Auseinandersetzung mit der Einsamkeit der Menschen; ein Film wie ein Gedicht unter dem Einfluss des Sufismus ¹

Der Film "Ghazal" ist naturverbunden: Bäume, Wald, Wasser, Fluss, körperliche Arbeit, Feuer, Häuser aus Holz, Pferd etc. sind bedeutende Bestandteile der Darstellung. Der Mensch wird als einsam innerhalb der Natur präsentiert.

Leben, Freundschaft und Sterben sind Schwerpunkte des Filmes. Manche Filmkritiker wie Ardjomand haben das Sterben von Ghazal unter dem Einfluss des Sufismus wie folgt interpretiert:

"Das Sterben von Ghazal ist eigentlich die Neugeburt von Ghazal. Es gibt manche sufistische Punkte während des Films wie Geburt, Verzweiflung und Liebe. Der Film ‚Ghazal‘ ist für den Regisseur ein Moment, in dem er an sich dachte und sich von aller Verantwortung befreite. Alle anderen seiner Werke sind unter dem Einfluß der aktuellen sozialen Ereignisse des Landes entstanden. Das Thema in ‚Ghazal‘ ist ein universales Problem. Es kann zu jeder Zeit und an jedem Ort geschehen. Schon am Anfang, wenn die Frau auftaucht, hat man den Eindruck, dass sie bald getötet wird. Doch die Frau ist das Schicksal. Die Art des Mordes ist nicht wichtig. Deswegen wird er auch nicht dargestellt. Hauptsache ist die Vernichtung, durch diese kommt Freude, Echtheit, Reinheit und Klarheit zwischen den beiden Brüdern wieder zu Tage."¹

Aus einer anderen Perspektive betrachtet, ist Ghazal, die weibliche Figur, Opfer der Entdeckung der Freundschaft zwischen den beiden Brüdern. Die Darstellung

¹"Asketisch-mystische Richtung des Islams, die nach größtmöglicher Gottesnähe strebt", aus Wahrig Deutsches Wörterbuch.

Sufismus = *der*, mystische Richtung des Islam, benannt nach den mit einem Büßergewand aus Wolle (arabisch suf) bekleideten ersten Anhängern (**Sufis**). Erstmals im Zweistromland Anfang des 8. Jahrhunderts nachweisbar. Der Sufismus erstrebt eine Verinnerlichung des Islam. Im Mittelpunkt steht der Gedanke der reinen Gottesliebe. Der Sufi versteht sein Leben als Weg, alles zu überwinden, was ihn von Gott trennt, um schließlich über Gebet, Meditation und asketische Übungen in mystischer (ekstatischer) Selbstentäußerung dessen unmittelbare Nähe zu erleben (Bayazid al-Bistami, ca. 874). Trotz des zunächst erbitterten Widerstandes der islamischen Theologen und Rechtsgelehrten (922 Hinrichtung Hallads) breitete sich der Sufismus aus. Einzelne Sufis wurden als wundertätige Heilige verehrt, ihre Grabstätten wurden zu Wallfahrtsstätten. Schließlich begründete Ghasali die innere Vereinbarkeit von Sufismus und islamischer Orthodoxie. Vom 12. Jahrhundert an bildeten sich auf dem Boden des Sufismus die Orden der Derwische. Von literarischem Einfluss war der Sufismus besonders auf die persische Dichtung (Djalalod-Din Rumi). Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 1999

und Idealisierung des brutalen Mordes sollte in Frage gestellt werden, denn dadurch wird der Mord einer Frau legitimiert.

7.9 Zusammenfassung: von Mutter über Prostituierte zum Mythos - ein patriarchalischer Blick auf die Frauen

1. Darstellung der Frau als Opfer und Sexobjekt, die keine Macht der Entscheidung besitzt.
2. Entwicklung einer patriarchalischen Ansicht, welche die Frau entweder als Mutter, heilig und Opfer, oder als Prostituierte, sexuell, unheilig und Ware, sowie als Mythos, ebenfalls heilig und seelisch, nicht körperlich, betrachtet.
3. Präzise und erfolgreiche Präsentation der männlichen Freundschaft und mangelnde Darstellung der Persönlichkeit und Identität der weiblichen Figur.
4. Eine neue Darstellung von Liebesbeziehungen. Wenn überhaupt, existiert in Filmen eine Dreieckbeziehung zwischen zwei Frauen und einem Mann. Die Darstellung einer Dreiecksbeziehung, in der zwei Männer und eine Frau verwickelt sind, ist eine neue Überlegung.²
5. In dem Film Ghazal befinden sich drei unterschiedliche Frauentypen: Zum einen die Persönlichkeit von Bibi, die Mutter der beiden Brüder, über die nur gesprochen wird. Zweitens die Prostituierten-Persönlichkeit von Ghazal und drittens der veränderte Charakter Ghazals als Mythos. Diese Entwicklung verändert auch die beiden Brüder.³
6. Der Einfluss der neuen iranischen Literatur im Film, beispielweise der Einfluss des berühmten Schriftstellers bzw. des Vaters der modernen Literatur Sadegh Hedayat, ist in diesem Film besonders bezüglich der Rolle der Frau zu spüren. Im bekannten Werk "Die blinde Eule" von Sadegh Hedayat wird ebenfalls die Prostituierte zum Mythos umgewandelt, indem sie vom Protagonisten getötet wird.

¹Ardjomand: Und ein freundliches Gespräch. In: Aufsätze zur Kritik und Vorstellung der Werke von Massoud Kimiaji, 1985, S.72

²vgl. Miralaji, Ahmad: Von Burchoz bis Kimiaji. In: Aufsätze zur Kritik und Vorstellung der Werke von Massoud Kimiaji, 1985

³vgl. Miralaji, S. .396, 399

7. Idealisierung des Mordes der Frau als ein positiver Punkt, der zum Vorbild solcher Handlungen in der Gesellschaft führen kann.

8. 1978:Gozaresch (Der Bericht)

Drehbuch und Regie	Abbas Kiarostami
Produkt	Firma „Die Entwicklung der Kinodienstes des Irans“
Produzent	Bahman Farman Ara
Kamera	Alireza Zarindast
Ton	Eskandar Hadji, Dara Mobascher
Schnitt	Mah Talaat Mirfenerski
Maske	Iradj Samandi
Foto	Farhad Farhadi
Aufnahmeleitung	Ahmad Mirschekari
DarstellerInnen	Kurosch Afscharpanah, Schohre Aghdaschlu, Mostafa Tari, Tannaz Essmaili und Mohammad Bagher Tawakoli
	Farbig, 120 Minuten

8.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Kiarostami begann seine Tätigkeit als Filmmacher mit Kurzfilmen im „Freien Kino“ (Zinamaye Azad) und in der „Einrichtung der Gedankenerziehung der Kinder und Jugendlichen“. Sein erster Spielfilm hieß „Bericht“. Er entwickelte ein Genre im iranischen Film, in dem die sozialen Probleme in realistischer Form thematisiert wurden. In seinen Werken spielen keine professionellen Schauspieler, sondern Laiendarsteller, einfache Leute sowie Kinder. Es gibt kein geschriebene Drehbuch. Diese pure und einfache Filmrealisation gibt seinen Werken Glaubwürdigkeit und Authentizität. Die ZuschauerInnen erkennen sich selbst auf der Leinwand wieder. Aus diesen Komponenten entsteht bei ihm ein Genre, das offen, aufrichtig und innig wirkt.

Der Regisseur lebt zur Zeit im Iran. 1997 gewann sein Film „Der Kirschgeschmack“ die „Goldene Palme“ für die beste Regie beim internationalen Filmfestival in Cannes in Frankreich. Dieser Preis würdigt die Antwort des Anderen Kino im Iran auf die kommerzielle Kinowelt, die sich überwiegend durch Technik definiert.

Die Geburt dieses Genres ist zur Zeit besonders notwendig, da die Realisation von einfachen filmischen Darstellungen üblicherweise mit einem riesigen Aufwand an Technik und Animation verbunden ist.

Seine Filme aus der Zeit nach der Revolution setzten sich überhaupt nicht mit Frauen und deren Themen auseinander. Wahrscheinlich ist dies damit zu begründen, dass Kiarostami nicht mit dem Problem der Zensur und den daraus resultierenden Konsequenzen konfrontiert werden will. Manche oppositionellen Filmemacher beschuldigten ihn als konservativ, da er in seinen Interviews nie explizit die Zensur verurteilt hat und es dadurch vielen so erschien, als ob er die islamische Regierung latent unterstützen würde.

8.2 Die Gründe der Auswahl

Der Film schildert den Alltag einer Mittelschichtfamilie im Iran aus der Zeit vor der Revolution. Da der Film „Der Bericht“ über eine realistische Darstellung verfügt, ist die Rolle der Frau entsprechend realitätsnah dargestellt. Der Regisseur realisiert den Film mit einfachen technischen Mitteln, deshalb empfinden die ZuschauerInnen den Film als besonders glaubwürdig.

In der ersten Hälfte des Jahres 1979 (Revolutionsjahr) wurde „Bericht“ als einziger iranischer Film in den Kinos gezeigt, denn wegen der damaligen Krise im iranischen Kino gab es nur ausländische Filme auf dem Leinwand. Der große kommerzielle Erfolg des Films spiegelt die hohe Akzeptanz der ZuschauerInnen wieder.

Der Bedeutungswert von Kiarostami liegt darin, dass er in seinen Geschichten Ursache und Wirkung parallel darstellt. Dieser Film porträtiert das bittere und unglückliche Leben eines Angestellten aus der Zeit vor der Revolution im Iran. „Der Bericht“ weist exemplarisch auf die Probleme der Mittelschicht jener Epoche hin.¹

8.3 Zusammenfassung des Inhalts

Firuzkuhi	Anfang 30, Angestellter, lebt mit seiner Frau und Tochter
Azam	Mitte 20, Hausfrau, Ehefrau von Firuzkuhi

¹ Eschghi, Behzad: Keyhan Nr. 10511, 1972

Die Eingangszene des Films schildert die Beschwerde einer Bürgerin beim Abteilungsleiter eines Finanzamts über die schleppende Bearbeitung ihrer Unterlagen. Die nächste Einstellung zeigt den Arbeitsplatz von Firuzkuhi, einem Angestellten dieses Finanzamts in Teheran. Die Atmosphäre des Films lenkt das Augenmerk auf Behördenwillkür, Bürokratie und Unzufriedenheit der BürgerInnen mit den Ämtern. Firuzkuhi wird vorläufig vom Dienst im Finanzamt suspendiert, da ein Bürger ihn in Verdacht der Bestechung gebracht hatte. Die existenziellen Probleme des Hauptdarstellers, der schon vor seiner Suspendierung seine Miete nicht bezahlen konnte, werden nun noch verstärkt. Parallel dazu kommt es immer häufiger zu häuslichen Konflikten und Streitigkeiten mit seiner Ehefrau im Alltag. Beispielsweise beim gemeinsamen Einkauf, oder wenn er abends allein mit seinen Freunden ausgehen möchte. Bei einer dieser Auseinandersetzungen schlägt er Azam und sperrt sie in der Wohnung ein. Die Ehefrau versucht daraufhin, durch die Einnahme von Tabletten Selbstmord zu begehen, wird aber noch rechtzeitig von ihrem Mann entdeckt und gerettet.

8.4 Die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe

Der Film wurde ein Jahr vor der Revolution von 1979 produziert, in einer Zeit, in der die iranische Filmindustrie in der Krise steckte. Durch den sogenannten „Modernisierungsprozess“ der 70er Jahre entwickelte sich eine Mittelschicht, die innerhalb dieser Gesellschaft einen harten Existenzkampf führen musste. Die Angehörigen dieser Schicht konnten sich vielfach nur durch die Ausübung von zwei Berufen gleichzeitig, beispielsweise morgens als Verwaltungsangestellte und danach als Taxifahrer, über Wasser halten. Trotzdem reichte beide Einkommen oft nicht zum Leben aus, besonders wenn nur ein Ehepartner Arbeit hatte. Diese soziale Lage bereitete den Nährboden für Unregelmäßigkeiten und Korruption bei Ämtern und Behörden. Dies wiederum führte zu Unzufriedenheit sowohl bei den Angestellten dieser Behörden, als auch bei den Bürgern, die auf deren Dienste angewiesen waren. Daraus resultierte, zusammen mit anderen Faktoren, die

wachsende gesellschaftliche Unruhe, die letztendlich zur Revolution von 1979 führte.

8.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauenfigur

Der zeitliche Rahmen des Films ist das Ende der 70er Jahre. Azam, die einzige Darstellerin im Film, lebt in einer normalen Mittelschichtfamilie in der Hauptstadt. Sie übt keinen Beruf außerhalb des Hauses aus. Als Hausfrau erzieht sie ihre zweijährige Tochter. Die einzige Person, die in der Familie arbeitet, ist ihr Ehemann. Sie besitzen kein Haus und leben in einer Wohnung. Ihre häuslichen Gewohnheiten haben sie bereits der zeitgenössischen westlichen Orientierung angepasst. Die Familie nimmt die Mahlzeiten zum Beispiel nicht mehr traditionell auf dem Boden ein, sondern speist nach europäischem Vorbild am Tisch. Die Hauptdarstellerin trägt sowohl im Haus als auch außer Haus weder Schleier noch Kopftuch. Diese Abwendung von den Traditionen beschränkt sich bei dieser Frauenfigur jedoch nur auf die Äußerlichkeiten und nicht auf die innerlichen Einstellungen.

8.6 Verschiedene Typen im Film

1. **Firuzkuhi**, der Ehemann, repräsentiert den Typ des braven Angestellten, der sich von allen Verwicklungen in Bestechungen frei halten will. Seine materielle Situation verschlechtert sich allerdings mehr und mehr. Diese existenziellen Schwierigkeiten lösen zusätzliche Probleme mit der Ehefrau im häuslichen Umfeld aus. Trotz all dieser widrigen Lebensumstände zeichnet sich Firuzkuhi in seiner Persönlichkeit durch Selbstbewusstsein und Hartnäckigkeit aus.
2. **Azam**, die Ehefrau, vertritt die breite Mittelschicht der Frauen, die nicht berufstätig sind. Haushalt und Kindererziehung, Nähen und Stricken sind Hauptbeschäftigung dieser Frauen. Streit mit dem Ehemann gehört zum Alltag dieser Gruppe. Diese Frauen leiden unter der schlechten finanziellen

und beruflichen Situation ihrer Ehemänner besonders, da sie selbst nichts zum Haushaltseinkommen beitragen können. Viele von ihnen brechen unter dieser mehrfachen Last zusammen, bis hin zum Selbstmord.

3. **Azadi**, der Arbeitskollege von Firuzkuhi, verkörpert den Typ des Angestellten, der alles tut, nur um seinen Arbeitsplatz nicht zu verlieren. Im Syntagma (20.-25. Minute) wird Azadi in unterwürfiger Haltung gegenüber seinem Vorgesetzten dargestellt. Er verhält sich völlig konform innerhalb der herrschenden Hierarchie.

8.7 Die Protagonistin, die traditionelle Frau in einer modernen Erscheinungsform

Azam, die die einzige weibliche Rolle im Film spielt, spiegelt das Leben einer Angehörigen der weiblichen Mittelschicht in den 70er Jahren wider. Die Darstellerin verfügt über die folgende Merkmale:

1. Sie ist Hausfrau und erzieht ein Kind zu Hause. Ihre kleine Welt ist begrenzt auf Kindererziehung, häusliche Pflichten und gelegentliche Verwandtenbesuche.
2. Die weibliche Figur wird durchaus als sexuelle Person mit entsprechenden Bedürfnissen und Fähigkeiten dargestellt.
3. Die Merkmale einer religiös orientierten Frau fehlen bei Azam. Sie erscheint weder mit Schleier noch mit Kopftuch, sondern mit moderner Frisur.
4. Die Darstellerin fühlt sich aus dem Leben ihres Mannes und dem Kreis seiner Arbeitskollegen bzw. deren Ehefrauen ausgegrenzt. Sie meidet diese und erwartet das gleiche Verhalten von ihrem Ehemann.
5. Azam sieht den Wert ihrer Arbeit als Hausfrau und Mutter nicht von ihrem Mann gleichwertig zu seiner Arbeit anerkannt und fühlt sich dadurch minderwertig.
6. Als die weibliche Figur nach einem Streit von ihrem Ehemann eingesperrt wird, sieht sie keinen anderen Ausweg aus dieser Situation als den Selbstmord, da sie nicht in der Lage ist, ihre Situation kritisch zu reflektieren und nach eventuellen Alternativen zu suchen. Diese Handlungsweise verdeutlicht, dass sie dem Druck ihres Ehemannes nichts entgegenzusetzen hat.

7. Äußerlich wird die Darstellerin westlich modern dargestellt, obwohl sie innerlich den Traditionen verhaftet ist und nicht das nötige Selbstbewusstsein hat, um sich in schwierigen Situationen zu behaupten.

Über die Rolle der Frau in diesem Film schweigen die Kritiker. Der Film hat für sie nichts Neues zu sagen. Vorgestellt wird die traditionelle Rolle der Frau in moderner Form.

8.8 Speziell zu diesem Film

Der Regisseur beschreibt die Zusammenarbeit des Filmteams: „Bei den Dreharbeiten war eine tolle Atmosphäre, es war alles so ungekünstelt und realistisch. Beispielsweise der Streit zwischen Frau, Mann und Kind entstand so glaubwürdig, dass vier Personen unseres Teams weinten. Der Tontechniker verließ seine Arbeit und sagte, dass er es nicht ertragen könne. Sicherlich kann bei der Vertonung diese Situation nicht wiedergegeben werden.“¹

Der innovative Punkt des Films ist die Darstellung des alltäglichen Lebens mit all seinen Schwierigkeiten und Problemen, der normalerweise nicht auf der Leinwand zu sehen ist, da er scheinbar zu wenig Sensationen zu bieten hat.

Die Kritiker setzten sich mit zwei Aspekten dieses Films auseinander. In der positiven Kritik wurde die hohe schauspielerische Leistung der zweijährigen Darstellerin gelobt. Negativ bewertet wurde die Tatsache, dass der Ton direkt vom Set aufgenommen wurde, und nicht ihren Ansprüchen an die Tonqualität entsprach.

8.9 Zusammenfassung: Spagat zwischen Moderne und Tradition

Obwohl 1976, kurz vor der Revolution weit über eine Million ² Frauen im Iran berufstätig waren, befand sich die Hausfrauen im Mittelpunkt des Anderskinos.

¹Kiarostami, Abbas: Filmzeitschrift Nr. 16, S. 41

²o.V. Akhbar (Nachrichten): Iran Tribun Nr. 9/10, 1992, S.1

Die Darstellerin ist äußerlich modern dargestellt, sie trägt keinen Schleier, westlich geprägte Kleidung und eine moderne Friseur, jedoch repräsentiert sie von ihrer Einstellung her die traditionellen Wertvorstellungen. Azam übt keinen Beruf aus, tritt nicht besonders selbstbewusst auf, in Schwierigkeiten geraten, sieht sie keine alternative, rationelle Verhaltensweise für sich als den Freitod zu wählen.

Der Schluss des Films präsent wieder einmal das alte Klischee einer Frau, die auf die Unterdrückung durch ihren Ehemann mit Selbstmord reagiert. Dass diese häufigen Selbstmorde von Ehefrauen keine Seltenheit gewesen zu sein schienen, könnte man im Film vom Kommentar des behandelnden Arztes: „Wie üblich behandeln“ ableiten. (Syntagma 110. Minute). Dieser Satz scheint anzudeuten, dass die Misshandlung von Ehefrauen und deren Selbstmord ein alltägliches Phänomen dieser Zeit war.

Außerdem schildert der Film, welchen großen Einfluss die schlechte finanzielle Lage des Mittelstands auf die private Beziehungen hatte kann. „Der Bericht“ beleuchtet die Problematik der Korruption im Behördenwesen des Iran Ende der 70er Jahre.

Der innovative Aspekt des Films liegt in der wenig spannungsgeladenen, fast monoton erscheinenden Darstellung des normalen Alltags der Mittelschicht. Trotzdem war der Film kommerziell ein Erfolg. Dieser Erfolg lässt sich wahrscheinlich dadurch erklären, dass die schlichte Form einen hohen Grad an Glaubwürdigkeit bei den ZuschauerInnen hervorrief, da sie sich selbst auf der Leinwand wiedererkennen konnten.

VI. Die acht ausgewählten Filme nach der Revolution

1. 1995: Madian (die Stute)

Regie und Drehbuch	Ali Jekan
Aufnahmeleitung:	Schahrzad Kamali
Produzent	Asghar Haschemi
Kamera	Firouz Malekzade
Photo	Schahrokh Sakhaji
Musik	Scharif Lotfi
Schnitt	Mehrzaad Minuji
Maske	Alireza Ghomi
Ton	Asghar Khanzadi
Titel	Akbar Alemi
Entwicklung	Das Ministerium für islamische Belehrung
DarstellerInnen	Sussan Taslimi, Hossin Mahdjub, Firoz Behdjat Mohammadi und Moji Lang
	Farbig, 108 Minuten

1.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Ali Jekan war als Theaterschauspieler vor der Revolution im iranischen Fernsehen tätig. Der Film Madian ist sein erster Spielfilm. Als Regisseur ist er erst nach der Revolution tätig geworden.

1.2 Die Gründe der Auswahl

Zum erstenmal nach der Revolution sieht man in einem Film ein Mädchen (Golboteh), das auf dem Land lebt und Widerstand gegen die Zwangsheirat leistet. Der ganze Film beschäftigt sich mit ihrem Widerstand. Am Ende des Films ist Golmehr bereit die Person zu heiraten, gegen die sie am Anfang des Films Widerstand geleistet hat (bei diesem Film könnte die Zensur eine Rolle gespielt haben). Im Jahre 1996 nahm der Film bei dem 4. internationalen Filmfestival FADJR in Teheran teil und gewann die goldene Plakette für die beste Musik.

Außerdem wurde der Film im Jahre 1990 beim internationalen Filmfestival in Italien und in Sao Paulo in Brasilien vorgeführt.

1.3 Zusammenfassung des Inhaltes

Reswaneh	Die Mutter von Golboteh und Rahmat's Schwester, Mitte 30
Golboteh	Reswaneh's Tochter, ca 13 Jahre alt
Rahmat	Der Bruder von Reswaneh, Ende 30
Godrat	Der Ladenbesitzer, ende 30

Der Film beginnt mit einer regnerischen Szene. Reswaneh (auf deutsch „Zufriedenheit, Paradies“) reitet auf einem Pferd mit ihrem Bruder zum Haus von Golboteh, ihrer Tochter. Es folgt ein Rückblick einer Erinnerung von: Reswaneh, eine Witwe und die Mutter von drei Kindern: Es regnet draußen heftig. Reswaneh und ihr 13jähriges Mädchen Golboteh (auf deutsch; der Ocker) beobachten ein Reisfeld. Sie gehen mit einer Laterne nach draußen, um das Reisfeld vor dem zerstörerischen Regen zu sichern.

Die Armut herrscht im Leben der Familie von Reswaneh. Rahmat (auf deutsch die „Gnade“), der Bruder von Reswaneh, versucht eine Lösung zu finden. Als er mit Golboteh in die Stadt fährt um Zucker und Mehl zu kaufen, erfährt er, dass Ghodrat (auf deutsch „Macht“), der Besitzer eines Ladens, traurig ist, weil seine Frau keine Kinder bekommen kann. Rahmat verspricht Ghodrat seine Schwester zu überzeugen, dass Golboteh Ghodrat heiraten soll, um als Gegenleistung in Form eines Schirbahas (Geschenk des Bräutigam an die Mutter der Braut) eine Stute zu bekommen, um damit die Schwester von der Armut zu befreien. Mit diesem Heiratsvertrag ist Golboteh aber nicht einverstanden, weil Ghodrat viel älter ist als sie. Sie leistet Widerstand gegen diese Entscheidung. Als Ghodrat mit seinem Vater zur Eheschließung kommt, verlässt Golboteh das Haus und flüchtet in den Wald. Nach einer Weile finden Ghodrat und Rahmat sie. Als Strafe prügelt Rahmat sie heftig. Wegen der schweren Prügel ist Reswaneh nicht bereit, ihre Tochter zu verheiraten. Nach der Heilung ist Golboteh dann selbst mit der Heirat einverstanden. Ghodrat ist ihr auf seiner Suche im Wald allein begegnet. In einem Gespräch sagt sie zu ihrer Mutter: „Ghodrat war nicht so schlimm, wie ich gedacht habe“. Es scheint, dass sie ihre Angst vor ihm verloren habe. Dabei kommt es zu einem Streit zwischen Rahmat und Reswaneh um die Stute, die beiden als

Existenzgrundlage dienen würde. Am Ende gewinnt Reswaneh den Kampf. Mit dieser Szene endet der Rückblick

Die beiden Geschwister wollen Golboteh besuchen, um ihr erstes Kind (ein Mädchen) zu sehen. Sie lachen und meinen, es sei schon lange her, und wie verrückt sie beide gewesen wären.

1.4 Der Soziale und politische Hintergrund

Der Film wurde im Jahre 1985 produziert. Die Islamische Republik versuchte, sich nach Repression, Verhaftung und Hinrichtung der Opposition Anfang der 80er Jahre zu etablieren. Viele Gesetze, die in der Schahzeit verabschiedet wurden, wurden in dieser Zeit ungültig. Beispielsweise können Männer nach den islamischen Gesetzen nach der Revolution gleichzeitig vier Frauen heiraten. Das Heiratsalter lag vor der Revolution für die Mädchen bei 15 und für die Jungen bei 18 Jahren. In der islamischen Republik ist nach § 121 Bürgerliches Gesetz das Heiratsalter für Mädchen 9 und für Jungen 15.¹ Dieser Punkt löst natürlich den Protest der Intellektuellen im Iran aus. Aber die Regierung hat mit Repression und Unterdrückung in diesen zwei Jahrzehnte ihre Gesetze durchgesetzt.

Golboteh, eine der Protagonisten ist 13 Jahre alt, und nach dem neuem Gesetz ist es ihr erlaubt, zu heiraten.

1.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Ereignisse des Film geschehen in einer primitiven Gesellschaft. In dieser primitiven Gesellschaft sind die Arbeitskraft und die Geburt zwei wichtige Merkmale der Menschen, mit denen sich der Film auseinandersetzt. Angeblich hat der Film die Beziehung zwischen Mensch und Natur in einer primitiven Gesellschaft zum Gegenstand. Alle weiblichen Figuren tragen im Film ein Kopftuch. In der Tat aber, ist das Thema auch in der heutigen Gesellschaft des Irans mancherorts nicht fremd. Das passt zur primitiven Gesellschaft, in der die

¹Puya, Farzaneh: Frau in der Gesetzesspiegel.

Ereignisse stattfinden. Zudem ist der Ort des Ereignisses ein Dorf. Da in der Islamischen Republik Frauen mit Schleier im Film auftauchen müssen, ist für die Zuschauer das Kopftuchtragen (in einer primitiven Gesellschaft) nicht unfremd.

1.6 Die Protagonistinnen: selbstbewusst, kämpferisch und opferbereit

Reswaneh ist eine alleinstehende Frau. Am Anfang des Filmes steht sie in einer stürmischen Nacht (Syntagma 3.-7. Minute) hinter dem Fenster. Reswaneh muss ihre Kinder allein ernähren. An diesem Abend muss sie gegen die Natur kämpfen. Heftiger Sturm und Regen zerstören ihr Reisfeld. Sie und ihre Tochter Golboteh gehen mit einer Laterne hinaus, um die Katastrophe in Augenschein zu nehmen. In dieser Szene, die von oben und in Total-Einstellung gedreht wurde, spürt man die Machtlosigkeit der Menschen.

Die Persönlichkeitseigenschaften der Protagonistin wird mit den drei Merkmalen, selbstbewusst, "kämpferisch" und opferbereit definiert. Reswaneh hat ihren Mann verloren und ist Alleinerziehende. Sie verfügt über zwei Elemente der primitiven Gesellschaft: Arbeitskraft und die Macht der Geburt. Sie braucht entweder einen Vertreter für ihren Mann oder muss arbeiten. Aus diesem Grund nimmt sie an, als ihr Bruder die Stute als Schirbaha für Golboteh vorschlägt,. Mit der Stute kann sie im Reisfeld arbeiten, die Waren in die Stadt bringen und das Brennholz transportieren. Die Tatsache, dass Reswaneh selbst arbeiten will, zeigt ihre Unabhängigkeit und ihr Selbstbewusstsein.

Sie kämpft selbst für Ihre Rechte. Die Darstellung einer solchen Charakters findet sich im iranischen Kino selten. Nach allen Auseinandersetzungen versucht jetzt Rahmat, der Bruder von Reswaneh, die Stute zu entführen. Sie kämpft gegen den Bruder um die Stute. Sie ist auf der einer Seite eine primitive Frau, die gehorsam gegenüber dem Mann sein soll. Auf der anderen Seite hat sie keinen anderen Weg, um ihre Rechte durchzusetzen. Dann, in einer heftigen kämpferischen Szene, sagt sie: "Ich bin wie ein Wolf geworden: Ich setze mich für mein Recht ein und kriege sogar mein Recht. Verlasse mein Haus. Mein Bruder will das Essen meiner Kinder stehlen. (damit ist die Stute gemeint) und hebt ein Holzstück hoch....."(Syntagma: 83.-93. Minute). In diesem Syntagmen taucht sie

kämpferisch auf. Eine Frau, die mit Ihrem Bruder kämpft, um zu überleben. Sie verfügt über die Macht der Entscheidung.

Eine andere Eigenschaft ihres Charakters ist die **Opferbereitschaft**. Sie verlangt von ihrer Tochter, einen alten Mann zu heiraten. Erstens wegen der Stute, mit deren Hilfe sie die Familie ernähren kann. Zweitens hat ihr Vater in ihrer Jugend sie auch wegen eines Pferdes verheiratet.

1.7 Zwei Generationen von Frauen

Reswaneh und Golboteh stellen zwei verschiedene Generationen dar:

- Reswaneh gehört zu einer Generation, die sich für die Familie opfert und fordert jetzt von ihrer Tochter, das auch tun. Sie fordert, dass Golboteh Ghodratt heiratet, um die Stute als Schirbah¹ zu gewinnen und dadurch ihre andere beiden Kinder ernähren zu können. Im Syntagma (73.-76. Minute) sagt sie zu ihrer Tochter: "Als ich in deinen Alter war, habe ich deinen Vater geheiratet, um meiner Familie ein Pferd zu geben."
- Golboteh will sich aber nicht opfern lassen. Sie ist nicht bereit, wegen einer Stute mit einem Mann, der im Alter ihres Vaters ist, zu heiraten. Bei einer Fete, die im Dorf stattfindet, sagt Golboteh zu ihrer Mutter: "Der Mann von der Tochter Omar Alis ist jung. Warum soll ich nicht jemanden in meinem Alter heiraten?" Das ist ihr erster Protest. Ihre Mutter ist wegen der Armut, der Missernte und der Dürre gezwungen, ihr Folgendes zu sagen: "Was soll ich machen, wenn du nicht heiratest? Willst du hier bleiben und unser Verhungern beobachten?" (Syntagmen 38.-55. Minute)

Der große Unterschied zwischen der Generation von Mutter und Tochter besteht darin, dass Golboteh im Gegenteil zu ihrer Mutter nicht bereit ist, das Schicksal zu akzeptieren und sich mit ihrem Schicksal abzufinden. Sie lehnt ihr Schicksal ab, das, die Natur und die sozialen Regeln für sie bestimmen. Sie leistet Widerstand und flüchtet in den Wald.

¹ Das, was Bräutigam der Mutter der Braut dafür schenkt, dass sie sie großgezogen hat

1.8 Die Rolle der Natur in diesem Film

Die Darstellung der Beziehung zwischen Mensch und Natur ist eines der wichtigen Elemente in diesem Film. Am Anfang und am Ende des Films steht die Natur im Vordergrund: der Regen, der Sturm, das Gewitter, das Tal, die Quelle, das Reisfeld: Das alles sind Zeichen der Macht der Natur.

In primitiver Gesellschaft sind die Natur und damit das Wasser lebensnotwendig. Aber dieses Wasser kann auch eine Katastrophe bedeuten: Leben und Tod. Aus diesem Grund findet das Wasser im Film eine Bedeutung: Wasser ist Schöpfer und Zerstörer.

Am Anfang des Films als Reswaneh mit ihrem Bruder auf einem Pferd zu Golbotehs Haus reitet, um ihr Enkelkind zu besuchen, regnet es heftig. Am Ende des Films kämpfen die Geschwister Reswaneh und Rahmat miteinander um die Stute bei heftigem Regen. (Syntagmen 83.-93. Minute). Nach diesem Ereignis sind die Geschwister auf dem Weg zu Golboteh. Die Beziehung zwischen den Geschwistern ist in diesem Augenblick gut (Syntagma 1.-3. Minute). Das heißt, die Rahmenszenen des Films finden bei heftigen Wetter statt. Es scheint, als wenn die Naturelemente die Gefühle der Protagonistin widerspiegeln. Dieser Regen ist aber auch das Zeichen von Gnade und Barmherzigkeit.

1.9 De 1.9 Einfluss der Zensur

Da Madian „Die Stute“, der erste Film unter der Islamischen Republik ist, der sich mit dem Frauenthema befasst, wurde der Film zensiert. Mit der Stabilisierung der Staatsreligion wurden die Frauenrechte im Iran eingeschränkt. Von daher konnte das Regime den Widerstand eines 13-jährigen Mädchens im Film nicht einfach hinnehmen. Der Film fängt mit dem Protest von Golboteh an. Aber im Verlauf des Filmes gibt sie ihren Widerstand plötzlich auf. Der Grund ist absolut unklar. Der Grund für diese plötzliche Wende im Drehbuch dürfte die Zensur gewesen sein. Der Regisseur antwortete in einem Interview mit der Zeitschrift Film in Teheran auf die Frage: „Sie haben sich mit dem Charakter von Golboteh, die meiner Meinung nach die Hauptrolle in dem Film hat, nicht auseinandergesetzt. Ihre Neigung, Ihre

Beziehungen und ihre Persönlichkeit sind im Film vage und unklar.“ „Manche Einschränkungen verursachen, dass der Charakter von Golboteh im Drehbuch und in dem Prozess der Dreharbeit eine merkwürdige Änderung erfährt“¹.

Die Zensur hat das Ergebnis des Filmes beeinflusst und geändert. Der Film stellt den Protest der Frauen und Intellektuellen gegen das niedrige Heiratsalter dar; aber mit dem Ausgang des Films bleibt die politische Lage unverändert und stabilisiert sich.

1.10 Zusammenfassung: Widerstand gegen die Tradition, Scheitern des Widerstands wegen der Zensur

Die Darstellung des Films ist gelungen. Die Frauen werden als progressiv und kämpferisch charakterisiert.

Die Persönlichkeit der Frau ist vielseitig und wird widersprüchlich dargestellt. Auf der einen Seite arbeitet die Protagonistin und ernährt ihre Familie Sie ist selbstbewusst und kämpft für ihre Rechte. Dieser Kampf richtet sich sogar gegen den Bruder, der ihr die Stute wegnehmen will. Die Protagonistin ist selbständig und nicht abhängig von ihrem Bruder. Aus diesem Grund ist für sie die Stute sehr bedeutsam. Sie und ihre Familie kann mit Hilfe der Stute überleben.

Auf der anderen Seiten ist sie opferbereit. Diese Opferbereitschaft der Protagonistin steht in Gegensatz zu ihrer Tochter, d.h. die nächste Generation will nicht immer ihr Leben für die Familie opfern. Obwohl man am Ende des Films die Rücknahme des Widerstandes beobachtet kann, zeigt aber allein die Schilderung des Protestes im Jahre 1985 unter der Islamischen Republik die Sorge und den Willen dieser Generation nach Veränderung und Entwicklung der sozialen und politischen Situation.

Da der Film zum Anderskino gehört, schildert es die Sorge und den Protest der Intellektuellen gegen die Gesetze und Regelungen wie z.B. das Heiratsalter für Mädchen von 9 Jahren.

¹Ali Jekan: Interview mit Ali Jekan, In: Filmzeitschrift Nr. 50, Mai 1987 S.20

2. 1990: Zamane az Dast Raftah (Die verlorene Zeit)

Regie und Drehbuch	Puran Derakhschandeh		
Produktion	Mohammad Ali Faradiollahi, P. Derakhschandeh		
Kamera	Hossin Djafarian		
Musik	Kambiz Roschanrawan		
Schnitt	Rouhollah Emami		
	DarstellerInnen	Sanaz	Sehati,
	Faramarz Sedighi, Tania Djohari, Afsar Asadi, Solmaz Asgharnejad		

Farbig, 108 Minuten

2.1 Kurzbeschreibung der Regisseurin

Puran Derakhschandeh, geboren 1951, absolvierte im Fach Regie die Film- und Fernsehhochschule des iranischen Fernsehens IRIB. Seit 1973 drehte sie für das iranische Fernsehen Dokumentarfilme. Ab 1986 bis zu 1990 führte sie in vier Spielfilmen Regie. Die Regisseurin arbeitet als Filmemacherin nach der Revolution.

2.2 Die Gründe der Auswahl

Die Regisseurin zählt zu einer der wenigen Frauen, die als Filmemacherin im heutigen Iran tätig sind. Ihre Filme setzen sich mit der Problematik der Frauen in der Gesellschaft auseinander. Dazu sagt sie selber: "Bis heute gibt es keinen Film, in dem die Probleme der Frauen wirklich das Hauptthema sind. So lange ich lebe und Filme mache, werde ich Filme über Frauen drehen, und Frauen werden die Hauptrollen einnehmen."¹ Die Auswahl des Filmes hat für diese Forschung zwei bedeutende Faktoren. Zum einem ist die Regie dieses Filmes von einer Frau geführt worden. Zum anderen thematisiert der Film ein Frauenthema als Haupthandlung, die Kinderlosigkeit.

2.3 Zusammenfassung des Inhalts

Schakibeh	Gynäkologin, verheiratet mit Bahram, ca. 30 Jahre alt
Bahram	Der Mann von Schakibeh, Architekt, Mitte 30
Parvin	Freundin von Schakibeh, berufstätig, allein stehend, lebt mit ihren Kindern zusammen, Mitte 30
Leily	Das adoptierte Mädchen, anfangs von Frau Salary, später von Schakibeh, ca 8 Jahre alt
Frau Salary	Allein stehende Tochter eines Prinzen von der Ghadjariandynastie, erwerbslos, ca. 50 Jahre alt
Rot gekleidete Frau	Eine symbolische Figur, Mitte 50

Im Mittelpunkt steht die Gynäkologin Schakibeh, die körperlich unfähig ist, ein Kind zu gebären. Die Erwartung der Gesellschaft in bezug auf die Weiblichkeit und das Drängen ihres Mannes Bahram stoßen Schakibeh (auf persisch „Geduld“) in eine tiefe Krise. Die junge Gynäkologin gelangt aufgrund ihrer medizinischen Kenntnisse zu der Erkenntnis, dass sie selbst niemals Kinder bekommen kann.

Gleich in der ersten Szene blendet die Regisseurin eine Fernsehbericht über die historische Entwicklung der Frauenrolle ein. Der Bericht heißt „Ursprüngliches Matriachat bis zum finsternen Mittelalter“. Darin wird berichtet, dass der Mann in seinem Machtstreben allmählich die Frau von ihrem angestammten Platz verdrängt habe, bis sie nur noch in der Rolle als Gebärende ihre Schöpferkraft beweisen konnte (Syntagma: 2.-4. Minute). Kurz darauf äußert Schakibeh in einem Gespräch mit ihrem Vater, dass sie nicht nur als „Kükenzüchterin“ und „Gebärmachine“ fungieren wolle: „Ich bin jemand, auch ohne ein leibliches Kind in die Welt gesetzt zu haben“ (Syntagma: 4.-8. Minute).

Schakibeh begegnet Leily, einer Waise aus dem iran-irakischen Krieg. Sie wollte das Sorgerecht erhalten, um damit ihr Mutterglück zu verwirklichen (Syntagma: 50.-55. Minute). Bahram sträubt sich gegen Leilys Anwesenheit, weil sie in seinen Augen der Hoffnung auf eigene Kinder im Wege steht. Am Anfang bringt Schakibeh

¹Puran, Derakhschandeh: In Meinen Filmen nehmen Frauen die Hauptrollen ein, Gespräch mit Puran Derakhschandeh. In: Filme aus dem Iran, 1991, S. 42

Leily zu Frau Salary (ihrer vorherigen Adoptivmutter) zurück. Leily will aber nicht bei Frau Salary

bleiben. Frau Salary ist die Tochter eines Prinzen aus der Ghadjariandynastie. Als Frau Salary jung war, hatte ihr Mann sie wegen ihrer Kinderlosigkeit verlassen, wofür sie sich selbst die Schuld gab.

Nach einiger Zeit verläßt Schakibeh ihren Mann und geht zurück in ihr Elternhaus, um ihrem Mann die Freiheit zu geben, um Kinder von einer anderen Frau zu bekommen.

Es ist aber die, in der iranischen Gesellschaft stark ausgeprägte emotionale Bindung zwischen Mutter und Sohn, die schließlich die Wende bringt. Am Ende des Films überwindet Bahram sein egoistisches Wunschdenken durch den plötzlichen Tod seiner Mutter, im Gedenken an ihren letzten Wunsch, nämlich die Versöhnung ihres Sohnes mit seiner Frau. Leily hat sich inzwischen versteckt. Bahram sucht nach Leily, akzeptiert sie als Tochter und damit endet der Film mit einem Happyend.

2.4 Die gesellschaftlichen Hintergründe

Nach dem Scheidungsgesetz (nach der Revolution) kann sich ein Mann von seiner Frau scheiden lassen, wenn eine Frau u.a. keine Kinder bekommen kann und er deshalb eine zweite Frau heiraten möchte. Mit diesem gesellschaftlichen Hintergrund wird eine Frau in der Gesellschaft nicht als individueller Mensch, sondern als Gebärmaschine betrachtet.

Mit der Darstellung der Mutterschaft einer kinderlosen Frau durch Adoption berührt die Regisseurin ein Kernproblem der Lage iranischer Frauen. Der Film zeigt, dass die Haupterwartung und Voraussetzung für die gesellschaftliche Wertschätzung der Frau das Gebären von Kindern ist. Das Thema Kinderlosigkeit ist ein Thema für die Menschen aus allen Schichten. Vor dem Hintergrund der Bevölkerungspolitik (die Anzahl der Bevölkerung ist von 30 Millionen vor der Revolution auf 60 Millionen zehn Jahre nach der Revolution angestiegen) und der Rollenfestlegung der muslimischen Frau, welche auf den größtmöglichen Kinderreichtum abzielt, hat die Regisseurin einen engagierten und kritischen Film gedreht. Mit der

Person Leilys weist die Filmemacherin auf die Realität der infolge des Krieges überfüllten Waisenhäuser hin, angesichts derer Ehepaare das Stigma der Kinderlosigkeit durch einen naheliegenden und verantwortbaren Schritt neben der Bemühung ärztlicher Künste entgegenzutreten können.

2.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit des Films ist aktuell und schildert die Situation des heutigen Irans unter der Islamischen Republik. Die Protagonistin ist Gynäkologin, mit anderen Worten: Der Film setzt sich mit den Problemen der Frauen aus der oberen Mittelschicht auseinander. Die Heldin fährt mit dem Auto und ist berufstätig. Als Hobby geht sie ins Theater. Ihr Mann ist Architekt. Sie besitzen ein großes und schönes Haus mit Garten. Alle diese Faktoren zeigen die Art und Weise des Lebens der Frauen aus der iranischen Oberschicht und oberen Mittelschicht. Frau Salary, die in einem Schloss lebt, kommt ebenfalls aus der Oberschicht und verfügt über das gleiche Problem wie Schakibeh, nämlich Kinderlosigkeit. Nur sie gehört zu der alten Generation.

Im Film tragen alle Frauen Schleier. Der Grund liegt nicht darin, dass der Schleier zu der Tradition dieser Schicht gehört, sondern darin, dass der Film unter der islamischen Regierung produziert wurde und ohne Schleier kein Film vorgeführt werden darf. Die Frauen tragen keinen Tschador, sondern Mantel und Kopftuch, bei dem einige Haare an der Stirn gesehen werden.

2.6 Verschiedene Typen im Film

Der Film handelt von vier verschiedenen Frauentypen mit ihrer Einsamkeit und ihren Problemen:

1. **Schakibeh**, die Heldin, kommt aus der oberen Mittelschicht und absolvierte eine Ausbildung. Sie ist Gynäkologin und spielt die Hauptrolle. Die Hauptfigur Schakibeh hat ein duales Verhalten. Sie pendelt zwischen der Tradition und Emanzipation. Auf der einen Seite leistet sie Widerstand gegen das

Rollenklischee der Frauen als „Gebärmachine“. Auf der anderen Seite bleibt sie aber in der Mutterrolle fixiert.

2. **Frau Salary**, die Vertreterin der früheren Generation, adoptiert Leily. Sie wurde von ihrem Mann geschieden, weil sie kein Kind gebären konnte. Frau Salary gab ihm das Recht, damit er Kinder von einer anderen Frau bekommen konnte. Frau Salary spielt eine Nebenrolle.
3. **Leily**, das adoptierte Mädchen, stellt die Zukunft dar. Sie hat ihre Eltern im irano-irakischen Krieg verloren und sucht nach ihrer Identität.
4. **Parwin**, die Freundin von Schakibeh, hat ihren Mann verloren und lebt zusammen mit ihren drei Kindern und der Schwiegermutter.
5. Eine weitere Figur des Films ist **eine rot gekleidete Frau**, die sehr symbolisch und geheimnisvoll auftritt. Diese rot gekleidete Frau stellt die Vergangenheit und Zukunft dar. Sowohl die Vergangenheit wie auch die Zukunft der Hauptfigur sind von der Frau in Rot geprägt.
6. **Bahram**, der Ehemann von Schakibeh, ist Architekt und gehört zur Oberschicht der Gesellschaft. Seine Erwartung von seiner Frau ist genauso wie die der Männer aus den anderen Klassen: „Kinder aus dem eigenen Blut zu bekommen“ ist für ihn wie für andere Männer ein Glücksfaktor in der Ehe. Ohne dieses Element ist die Ehe für ihn vorbei. Dieser Egoismus gehört zur männlichen Haltung in der Gesellschaft. Er kehrt zurück zu Schakibeh, eine Handlung, die in der Realität kaum stattfindet. Der Grund ist der Tod seiner Mutter, welche die Versöhnung der beiden am Totenbett gewünscht hatte. Er nimmt eine Nebenrolle ein.

2.7 Zwei Generationen der Frauen

2.7.1 Die Protagonistin, Vertreterin der neuen Generation, unabhängig, sucht nach eigener Identität und zeigt eine duale Haltung

Die Protagonistin, Schakibeh, verfügt über einige Merkmale, die sie als emanzipierte Frau beschreiben:

Sie ist eine ausgebildete Ärztin und arbeitet als Gynäkologin in einem Krankenhaus. Aus wirtschaftlicher Sicht ist sie unabhängig und selbständig. In ihrem persönlichen Bereich hat sie Probleme. Sie kann keine Kinder bekommen und von daher kommt sie mit ihrem Ehemann in Konflikt. Um das Problem zu lösen, adoptiert sie Leily aus dem Waisenhaus, in dem die Opfer des iranisch-irakischen Krieges leben. Ihr Problem wird aber dadurch nicht gelöst, weil ihr Mann mit der Adoption nicht einverstanden ist. Am Ende ist sie diejenige, welche die Initiative ergreift und ihren Mann verlässt, um sich "ihr Recht zum Leben zu nehmen". Sie möchte sich ein Leben mit Leily aufbauen, ohne an den Makel der Unfruchtbarkeit erinnert zu werden. Sie sagt zu ihrem Vater: „Ich kann diese Situation nicht mehr ertragen, ich bin keine Gebärmaschine, sondern eine Frau, eine Persönlichkeit mit **eigener Identität**“ (Syntagma: 4.-8. Minute).

Die Regisseurin wollte dieses persönliche Frauenschicksal als Symbol und Folge eines gesellschaftlichen und historischen Phänomens darstellen. Sie äußerte sich in einem Interview: „Dieses Problem ist im Iran grundlegend, man muss es darstellen. Es geht um die Frau als unabhängige Person. Ich bin mir bewusst, dass ich ein Risiko eingegangen bin, eine Frau als unabhängige Person, als Individuum, zu zeigen.“¹

Mit der Darstellung der Mutterschaft einer kinderlosen Frau berührt die Regisseurin ein Kernproblem der Lage der iranischen Frau. Der Film zeigt die Haupterwartung und Voraussetzung für die gesellschaftliche Wertschätzung der Frau, das Gebären eines Kindes. In einer Szene aus Schakibehs Berufsalltag im Krankenhaus zeigt die Regisseurin überdies, dass auch ein Kind der Frau noch nicht die volle Anerkennung bringt, sofern sie nämlich "nur" ein Mädchen geboren hat.

¹Pouran, Derakhschandeh: In meinen Filmen nehmen Frauen die Hauptrollen ein, Gespräch mit Pouran Derakhschandeh, In: Filme aus dem Iran, 1991, S. 41

Schakibeh schwankt zwischen zwei Haltungen. Einerseits ist sie eine emanzipierte und unabhängige Frau, andererseits ist sie auf die Mutterrolle fixiert. Sie konkurriert mit Frau Salary um das Sorgerecht von Leily. Sie pendelt **zwischen Tradition und Emanzipation**. Obwohl sie aus einer akademischen Familie kommt und eine gute Ausbildung erhalten hat, identifiziert sie sich mit der Erziehung von Leily. Die Mutterrolle ist für Frauen sowohl in den islamischen Gesetzen als auch in der Erwartung für die gesellschaftliche Wertschätzung der Frau festgesetzt. Dies ist sogar von den Intellektuellen wie der Regisseurin oder ihrer Hauptfigur verinnerlicht worden. Die Heldin verlässt ihren Mann mit der Begründung, dass er frei wird, um Kinder von einer anderen Frau zu bekommen. Damit steht im Zentrum ihres Handelns nicht ihr eigener Wunsch nach der gesellschaftlichen Anerkennung, sondern der Dienst am Mann zu seinem Wohl.

2.7.2 Die alte Generation: Opferbereitschaft und Identifizierung durch eigene Kinder

Während Schakibeh, die die neue Generation der Frauen verkörpert, aktiv den ersten Schritt tut und ihren Mann verlässt, da er weder fähig ist, auf sein "natürliches Recht auf Nachkommenschaft" zu verzichten noch sich von seiner Frau zu trennen, hat die ebenfalls kinderlose Frau Salary ihr Schicksal passiv erlitten. In jungen Jahren von ihrem Mann verlassen, gab sie sich selbst die Schuld. Gegen den Vorwurf ihres Vaters, sein Schwiegersohn habe sich von den lockeren Sitten aus Europa anstecken lassen, verteidigte sie ihn noch: Gerade der legitime Kinderwunsch ihres Mannes beweise seinen iranischen Familiensinn! (Syntagma 33.-34. Minute)

Frau Salary ist einerseits die Rivalin Schakibehs um das Sorgerecht für Leily, andererseits verkörpert sie eine frühere Frauengeneration. Als Tochter eines Prinzen der untergegangenen Ghadjariandynastie haftet ihr eine Aura des Verfalls und der Lebensferne an. Während Schakibeh aktiv im Berufsleben steht, verbringt Frau Salary die Tage im Dämmerlicht ihrer Villa, im Lehnstuhl sitzend.

2.8 Die rot gekleidete Frau

Eine weitere, erwähnenswerte Figur im Film ist die der geheimnisvollen Alten im roten Gewand. Für Teheraner ruft sie eine unauslöschliche Erinnerung aus vergangenen Tagen wach. Auf einem zentralen Platz (Ferdoziplatz) konnten die Bewohner der Hauptstadt in den siebziger Jahren regelmäßig eine rot gekleidete Frau antreffen, die auf etwas zu warten schien. Ein Radioreporter brachte sogar einmal ein Interview mit ihr. Es hieß, sie warte auf einen Mann, der ihr die Heirat versprochen habe.

Im Film tritt sie erstmals auf, als Schakibeh die Wohnung ihres Mannes verlässt (Syntagma: 21.-24. Minute). In den Syntagma 103.-106. Minute übergibt sie Schakibeh und ihrer Freundin Parwin die Schlüssel zu Frau Salarys Haus, welches völlig verlassen ist. Diese geheimnisvolle Frau taucht nur in den Momenten auf, in denen Schakibeh unabhängig und individuell entscheidet.

Ein weiterer Punkt, der bei der Darstellung auffällig erscheint, ist die Verwendung der Rückblicke und der Träume. Die Regisseurin meint in einem Interview, dass die in rot gekleidete, alte Frau die Vergangenheit der Frauen verkörpere: „Mein Film handelt von der Geschichte der Frauen und davon, dass man im Unglück nicht schwarze Kleider tragen sollte, sondern rote, der Farbe des Blutes entsprechend. Sowohl die Vergangenheit wie auch die Zukunft der Hauptfigur sind von der Frau in Rot geprägt. Zu jener Zeit, in der sie sich zeigt, war sie eine unabhängige Frau.“¹

2.9 Zusammenfassung: Spagat zwischen Emanzipation und Tradition

Die Regisseurin meint: „In der dritten Welt, in der die Frauen anfangen, ein paar Rechte zu erhalten, gibt es viele Probleme. Es ist die erste Aufgabe der Filmschaffenden, ein wahrhaftiges Bild der Frau zu entwerfen, so wie sie ist, fühlt, denkt und mit den sozialen und historischen Problemen konfrontiert ist.“

¹ ebd.

Unglücklicherweise gibt es in den meisten Filmen nur ein vages und oberflächliches Bild der Frau, während die innere Welt der Frau vernachlässigt wurde”.¹

Überall in der heutigen islamischen Gesellschaft seien Frauen an bedeutenden Stellen in Kultur, Politik oder Wirtschaft tätig. Gleichzeitig werden sie in diesen Positionen als zweitrangig gegenüber den Männern angesehen. Oberflächlich gesehen sei die hierarchische Unterscheidung zwischen Mann und Frau aus dem Weg geräumt, darunter aber seien traditionelle Wurzeln vorhanden, die sich über Generationen hinweg entwickelt haben, meint die Filmemacherin.²

Mit dieser Begründung meinte sie, dass die Islamische Republik an der Unterentwicklung der Frauen keine Schuld trägt. Die Schuld liegt bei der Tradition. Die 23 Jahre der Islamischen Regierung im Iran scheinen aber anders über Frauen zu denken. Die wenigen Rechte wie Scheidungsrecht, Sorgerecht, Monogamie-Gesetz waren unmittelbar nach der Revolution aufgehoben worden. Die Anzahl der arbeitenden Frauen ging nach der Revolution erheblich zurück. Frauen sind sogar nur in bestimmten Berufen tätig.³

¹ Puran, Derakhschandeh: In meinen Filmen nehmen Frauen die Hauptrollen ein, Gespräch mit Pouran Derakhschandeh, In: Filme aus dem Iran, Herausgeber, Cinélibre, Basel, 1991, S.44

² e.b.d.

³ Sieh die ”Problemstellung”

3. 1990: *Be Khater hame Tchiz (Wegen allem)*

Regie	Radjab Mohammadin
Regie Assistent	Piroz Kalantari, Afsaneh Nayeri
	Produzent Amir Arsalani, Reza Motealem, Radjab Mohammadin
Kamera	Attaollah Hayati und Farhad Sorya
Ton	Haschem Mosavie
Musik	Susan Schakerin
Schnitt	Radjab Mohammadin, Sohrab Mirsepasi
Foto	Alireza Ilkhani
Kostüm	Amir Solimani
Aufnahmeleitung	Meri Darsch
Ausrüstung	Abdollah Saidi
	Darstellerinnen Elisa Djohari, Fatemeh Gudaz, Ima Maschahdi, Gorannaz Mosavi, Mahin Amir Fazli

Farbig, 86 Minuten

3.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Der Regisseur Radjab Mohammadin gehört zur Generation der Filmemacher, die nach der Revolution ihre Arbeit im Filmsektor angefangen haben. "Wegen allem" ist das zweite Werk nach seinem ersten misslungenem Film, in dem die Grenze zwischen Kino und Theater nicht eindeutig war.

3.2 Die Gründe der Auswahl

Zum ersten Mal in der Geschichte des iranischen Kinos können die ZuschauerInnen einen Film erleben, in dem fast alle DarstellerInnen Frauen sind. Das Hauptthema dreht sich nicht um die Beziehung zwischen Frauen und Männern, sondern um die Beziehung von Frauen untereinander.

„Wegen allem“ ist ein einfacher Film, trotzdem gewann er bei dem 10. internationalen Filmfestival in Teheran, Fadjr, einige Preise und ist für den Filmkritikerpreis als bester Film des Jahres nominiert.

3.3 Zusammenfassung des Inhalts

Zenobar	Anfang Zwanzig, ledig, lebt mit ihrer Mutter und Schwester, Arbeiterin
Alieh:	Anfang zwanzig, ledig, die Freundin von Zenobar, Arbeiterin
Zinat	Anfang dreißig, verheiratet, lebt mit ihrem Mann, Assistentin der Chefin
Goli	Mitte zwanzig, verheiratet und lebt mit ihrem Mann, Arbeiterin
Djamileh	Anfang vierzig, alleinerziehende Frau, lebt mit ihrer Tochter, Arbeiterin
Frau Amini	Mitte fünfzig, die Chefin der Nähfabrik
Tayebeh	Anfang zwanzig, ledig, Schülerin und Arbeiterin
Khadidjeh	Anfang fünfzig, Alleinerziehende, lebt mit ihrer Tochter, Arbeiterin

Die ganze Geschichte findet in einer kleinen Nähfabrik statt. Die Fabrikbesitzerin und alle sieben Mitarbeiterinnen sind Frauen. Eine von ihnen, Zenobar, lebt mit ihrer kleinen Schwester und ihrer Mutter zusammen. Da die Mutter krank ist, verkauft sie alle ihre Haushaltswaren, um das Geld für die Operation zu sparen. Doch das Geld reicht nicht, und wegen ihrer Mutter kann sie für einige Zeit nicht mehr arbeiten. Alieh, eine ihrer Kolleginnen, hat sich von der Assistentin der Fabrik für Zenobar Geld geliehen, ohne Zenobar über die Herkunft des Geldes zu informieren. Alieh sagt Zenobar, dass sie das Geld von ihrer Mutter bekommen habe.

Alieh muss in der Fabrik hart arbeiten, um das Geld zurückzahlen zu können. Inzwischen erfährt Zinat, die Assistentin der Fabrik, dass Alieh das Geld nicht für ihre Hochzeitsfeier, sondern für die Operation von Zenobars Mutter gebraucht hat.

Da Zinat das Geld ohne die Erlaubnis der Chefin aus der Kasse genommen hat, arbeitet sie zusammen mit Alieh Tag und Nacht, um die Produktion zu erhöhen und das Geld zurück zu bezahlen. Jede der Mitarbeiterinnen hat ihre

individuellen Probleme, aber in einer solidarischen Aktion kooperieren alle mit Zinat. Die Chefin wundert sich, warum die Produktion trotz einer fehlenden Mitarbeiterin, Zenobar, steigt. Die Müdigkeit der Mitarbeiterinnen verursacht teilweise schlechte Nähte bei den Kleidungsstücken. In einer Nacht kommt die Chefin zufällig und sieht, dass alle Mitarbeiterinnen noch tätig sind. Sie verlässt die Fabrik, und die Mitarbeiterinnen haben Angst, am Morgen entlassen zu werden. Eine von ihnen jedoch erläutert: "Habt keine Angst vor der Entlassung, denn die Chefin findet so billige Arbeitskräfte wie uns nicht mehr." Sie bleiben und arbeiten weiter. Inzwischen ist die Mutter von Zenobar schon operiert. Zenobar erfährt, dass Alieh nachts in der Fabrik arbeitet. Sie kommt mit einem Blumenstrauß in die Fabrik und klingelt. Zinat und Alieh machen erstaunt das Fenster auf und sehen Zenobar mit den Blumen. Mit diesem Standbild aus dieser Szene endet der Film.

3.4 Die sozialen Hintergründe

Der Film wurde ein Jahr nach dem 8 jährigen Krieg zwischen Iran und Irak produziert. Ignorierte das Regime in der Kriegszeit die soziale und politische Förderung des Volkes, ist dies einige Jahre nach dem Krieg nicht mehr möglich. Im Jahre 1991 betrug die Anzahl der Familien 8,5%, die von den Frauen ernährt werden müssen ¹ Aus diesem sozialen Hintergrund sind überwiegend die Arbeiterinnen in den Fabriken allein erziehend. Dieses Phänomen spiegelt dieser Film wider. Trotz der Entlastung vieler Frauen unmittelbar nach der Machtergreifung der islamischen Regierung hat sich die wirtschaftliche Lage des Landes so dramatisiert, dass auf die Beschäftigung der Frauen nicht zu verzichten ist. Vor allem im medizinischen Dienstleistungssektor sind die Belastungen für die Unterschichtfamilien sehr hoch. Eine Unterstützung durch das Regime gibt es nicht.

3.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit des Filmes ist aktuell. Der Film schildert das Leben der Arbeiterklasse, unter anderem der alleinerziehenden Frauen. In Teheran, wo 12 Millionen Menschen leben, gibt es unterschiedliche Schichten und Klassen. Alle Darstellerinnen tragen ein Kopftuch, aber keinen Tschador als Schleier. Keine von ihnen ist religiös geprägt. Ihr Alltag besteht darin, zu arbeiten, Wohnungen zu

finden, ihre Familien zu versorgen und sich um die Kranken zu kümmern und sich gegenseitig zu helfen.

3.6 Die verschiedenen Typen im Film

Sieben verschiedene Frauentypen werden in diesem Film mit ihren diversen individuellen Schwierigkeiten dargestellt:

1. **Zenobar** lebt mit ihrer 8 jährigen Schwester und ihrer alten Mutter zusammen. Sie ist die einzige Person, die in der Familie arbeitet und Geld verdient. Für einen Typ wie Zenobar spielt in erster Linie das Schicksal der Familie eine wichtige Rolle. In einem Gespräch sagt sie ihrer Freundin: "Wenn ich heirate, wie sollen meine Mutter und meine Schwester leben?" (Syntagma: 13.-17. Minute)
2. Im Film wird geschildert, wie schwer für die Unterschicht im heutigen Iran die Situation ist, eine Angehörige im Krankenhaus behandeln zu lassen. Zenobar soll innerhalb von zwei Tagen eine Menge Geld für die Operation der Mutter zusammenbekommen. Im Syntagma 24.-26. Minute sagt die Ärztin: "Ich stelle Ihnen die Genehmigung aus. Doch erst wenn Sie das Geld bezahlen, kann ich die Patientin einweisen." Zenobar verkauft Haushaltswaren und Schmuck. Die kleine Schwester zerbricht ihre Spardose. Doch sogar die Chefin von Zenobar ist nicht in der Lage, ihr soviel Geld auszuleihen.
3. **Alieh** lebt ebenfalls mit ihrer Mutter zusammen. Alle ihre Geschwister sind verheiratet und leben in anderen Städten. Aliehs Mutter ist mit der Heirat von Alieh und ihrem Verlobten nicht einverstanden. Zum einen will sie nicht allein bleiben. Zum anderen will sie Alieh mit einem reichen Mann verheiraten, damit ihr Leben finanziell gesichert ist. Alieh ist eine nahe Freundin von Zenobar. Sie ist diejenige, die dann eine Lösung für das Problem von Zenobar findet. Als sie erfährt, dass Zenobar für die Operation ihrer Mutter Geld braucht, fragt sie zuerst ihre eigene Mutter. Da diese jedoch kein Geld hat, versucht sie das Geld von der Assistentin der Fabrik

¹O. V. Rahe Kargar, Weg der ArbeiterIn, Nr.166, Sommer 2000, S. 37

4. Zinat zu erhalten, mit der Begründung, dass sie das Geld für ihre Hochzeit benötige und es ihr nach einigen Wochen zurückgeben können. Zudem näht sie auch die Arbeitsaufträge von Zenobar in der Fabrik. Was bei Aliehs Typ sehr auffällt, ist ihre solidarische Verhalten.
5. **Zinat**, die Assistentin der Chefin, lebt mit ihrem arbeitslosen Mann zusammen. In einem Gespräch mit ihrem Ehemann erfahren die ZuschauerInnen, dass er vor acht Jahren ihr gemeinsames Kind übermüdet mit seinem Auto überfahren hat. Seitdem bleibt er zu Haus (Syntagma: 42.-43. Minute). Zinat verdient das Geld, um die Familie zu ernähren. Als Alieh Geld für ihre Hochzeitsfeier verlangt, akzeptiert sie nach anfänglichem Zweifel. Diese Handlung, d.h. eine Menge Geld aus der Kasse der Fabrik ohne Einwilligung der Chefin zu nehmen, ist mit einem großen persönlichen Risiko für Zinat verbunden. Trotzdem tut sie es. Als sie erfährt, dass das Geld für die Operation von Zenobars Mutter verwendet wurde, ergreift sie die Initiative und organisiert eine solidarische Aktion, die zur Steigerung der Produktion führt. Obwohl sie schwanger ist, arbeitet sie ebenfalls nachts und tagsüber, um die Aktion zum Erfolg zu bringen.
6. **Goli** wohnt ebenfalls mit ihrem Ehemann, einem LKW-Fahrer, zusammen, der selten nach Hause kommt. Sie war diejenige, die am Anfang neugierig war, warum manche Mitarbeiterinnen nachts arbeiten. Am Ende hat sie sich solidarisch verhalten.
7. **Djamileh** ist alleinerziehend und sorgt für ihre einzige Tochter. Da der Vermieter ihr die Wohnung kündigen will, sucht sie eine neue Wohnung. Im Syntagma (11. Minute) sagt ein Vermieter zu ihr: "Wir verhandeln nicht mit Frauen!" Hier wird deutlich, wie schwer es für Frauen ist, allein zu leben. Als der Vermieter ihre Möbel hinauswirft, nimmt Zenobar sie und ihre Tochter bei sich auf.
8. **Frau Amini** leitet die Nähfabrik. Über ihr persönliches Leben gibt es im Film keine Information. Sie kommt aus der oberen Mittelschicht und ihr Interesse liegt in erster Linie bei der Erhaltung der Fabrik und nicht beim Schicksal der Arbeitnehmerinnen.
9. **Tayebe** ist Schülerin und Arbeiterin in der Fabrik. Während der Arbeit lernt sie ihren Lernstoff. Sie lernt tüchtig, weil sie Abitur machen will und hasst die

Näharbeit in der Fabrik. Trotzdem nimmt sie gerne an der Solidaritätsaktion in der Fabrik teil.

10. **Khadidjeh** ist allein erziehende Mutter. Sie bringt die fertigen Produkte von der Fabrik zur Chefin ins Geschäft. Sie will ihre Tochter unbedingt in der Fabrik unterbringen, und deshalb befindet sie sich in Konkurrenz mit den anderen Mitarbeiterinnen um diese Stellung. Khadidjeh ist die letzte Person, die letztlich an der Aktion teilgenommen hat.

3.7 Die Protagonistinnen: Opferbereitschaft und Solidarität

Die gemeinsamen Eigenschaften der Protagonistinnen, Zenobar, Zinat und Alieh sind Opferbereitschaft und Solidarität gegenüber den Problemen der Frauen trotz ihrer eigenen individuellen Schwierigkeiten. Diese Eigenschaften finden sich häufig bei beiden Frauen wieder, insbesondere in der Unterschicht der Gesellschaft.

Zenobar will ihren Verlobten nicht heiraten. Sie opfert ihr Leben für ihre Familie, verkauft alles, um das Geld für die Operation der Mutter zu sammeln. Zinat riskiert ihren Arbeitsplatz und nimmt versteckt das Geld aus der Fabrikkasse wegen der Freundschaft mit Alieh. Alieh arbeitet Tag und Nacht solange, bis sie vor Müdigkeit in der Fabrik zusammenbricht, um ihrer Freundin Zenobar zu helfen und das Geld zurück zu bezahlen.

3.8 Zusammenfassung: Solidarität der Frauen in Konfrontation mit den Problemen

Der Schwerpunkt des Filmes liegt in der Opferbereitschaft der Frauen und der Solidarität in der schweren Lebenssituation.

Es gibt zwei Aspekte, die im Film die Solidarität verursachen. Erstens die Tatsache, dass sich der Film um die Unterschicht und die Arbeiterklasse dreht. Arbeiterinnen haben nichts zu verlieren. Zum anderen haben die weiblichen Wesen ein eher solidarisches Gefühl als Konkurrenzdenken. Sie bauen Netzwerke und Beziehungen,

auf deren Hilfe ihnen in der Zukunft nützlich wird, obwohl alle Figuren berufstätig sind und die Familie ernähren und Geld verdienen. Aber das solidarische Element funktioniert stärker als die Konkurrenz untereinander, wobei einige Fälle von Neid und Konkurrenz im Film existieren. Die Tendenz ist nicht Individualismus, sondern Gemeinschaftsinteresse.

Im Allgemeinen handelt es sich um einen sozial-kritischen Film. Die Darstellung der schlechten wirtschaftliche Lage und besonders die unbezahlbaren medizinischen Leistungen für die Unterklasse sind Tatsachen und Faktoren, die in der Gesellschaft existieren und im Film widergespiegelt wurden.

4. 1991: Mosafran (Die Reisenden)

Regie, Drehbuch, Schnitt	Bahram Beyzaji
Produzent	Abbaz Scheykhzadeh, Khozro Khozrawie
Produktionsleitung	Mahwasch Djasayeri
Kamera	Mehrdad Fakhimi, Ebrahim Ghafari
Beleuchtung	Ali Nadjafi
Ton	Mahmoud Sammakbaschi, Jadollah Nadjafi
Tonschnitt	Mahin Niksat, Haydeh Safiyari
Musik	Babak Bayat
Aufnahmeleitung	Zaideh Khosuyi
Maske	Fatemeh Ardakani, Mohammad Ghomi
Kostüm	Iradj Raminfar
Foto	Resa Rakhschan
Titel	Christ Hower
Malerei	Mahin Bahrami
DarstellerInnen	Mojdeh Schamsayi, Djamileh Scheykhi, Homa Rusta, Madjid Mosafari, Fatemeh Motamed Aria,

farbig, 97 Minuten

4.1 Über den Regisseur

Beyzaji gehört zu den wenigen Regisseuren des Irans, der ein Genre entwickelte. Er ist Dramaturg von Dutzenden Theaterstücken, Theaterregisseur und Theaterforscher (Veröffentlichungen über das Theater im Iran, in China und in Japan)

Zudem schrieb er viele Drehbücher und ist als Filmkritiker und Filmemacher tätig. Außerdem war er Mitgründer des Vereins der Schriftsteller des Irans und des Vereins des Avantgarde-Kinos. Er hat keine akademische Ausbildung im Bereich Film und Kino und führte Regie in acht Spielfilmen. Beyzaji forscht über die iranische Kultur des Islam, Mythos, iranische Malerei, usw. Zudem entdeckte Beyzaji das schiitische Passionsspiel als iranisches Theater, das nicht unter dem Einfluss des Westens steht. Sein letzter Film „Die Reisenden“ wurde im Jahre 1991 produziert. Von diesem Zeitpunkt bis heute konnte er keinen Film wegen vieler Schwierigkeiten und Zensuren im Iran drehen. Er lebt zur Zeit im Iran.

Im Jahre 1987 flüchtete seine Familie in die Bundesrepublik. Seine Tochter Nilufar wohnt augenblicklich in Deutschland und hat viele Theaterstücke auf deutsch und persisch inszeniert.

4.2 Die Gründe der Auswahl

Beyzaji ist der einzige Regisseur im Iran, der die Frauen in seinen Filmen Frauen selbstbewusst und mit der Macht der Entscheidung darstellt, unabhängig davon, ob die Geschichte in der Stadt oder auf dem Land stattfand. In „Die Reisenden“ wie auch bei seinen anderen Werken setzt er sich mit Frauen auseinander.

4.3 Zusammenfassung des Inhalts

Khanumbosorg:	Oma
Mahtab und Mahrokh:	Die zwei Enkeltöchter von Khanumbosorg
Mahu:	Der Bruder von Mahtab und Ehemann von Mastan
Mastan.	Die Ehefrau von Mahu
Rahi:	Der Verlobte von Mahrokh

Der Film fängt mit der Szene einer Familie im Nord-Iran an, die vorhat nach Teheran zu reisen, um an einer Hochzeit teilzunehmen. Mahtab, die Mutter, ist Lehrerin und hat zwei Söhne. Die Familie stellt sich vor. Mahtab sagt, zur Kamera gewandt, " wir kommen in Teheran nie an. Wir werden alle sterben“. Es passiert tatsächlich ein Unfall (Syntagma: 3.-7. Minute). Sie war die letzte Braut in der Familie. Als Tradition gibt es im Iran bei jeder Hochzeit einen Spiegel, der als Symbol von Licht, Helligkeit, Beleuchtung und Glück steht. Dieser Spiegel ist bei der letzten Hochzeit in der Familie verloren gegangen. Mahtab hat den Spiegel gefunden und soll ihn für die Hochzeit ihre Schwester Mahrokh nach Teheran mitbringen.

Khanumbozorg, die Oma von Mahtab, die Schwiegertochter Mastan, der Schwager und die anderen bereiten sich für Mahrokhs Hochzeit vor (Syntagma: 9-24). Alle Mitglieder der Familie helfen mit, das ganze Haus zu reinigen, Gardinen waschen, Teppiche saugen. Tische, Stühle, Bestecke werden bestellt, und der Garten wird hergerichtet.

Mahtab und ihre Familie sterben durch einem Autounfall. Der Spiegel und sogar die Reste des Spiegels werden durch die Polizei nicht gefunden. Durch diesen Unfall wird die Hochzeitsfeier zur Trauerfeier umgewandelt.

Der Rest des Films schildert aber, wie eine Trauerfeier zur Hochzeitsfeier umgewandelt wird; die Kluft zwischen Traurigkeit und Fröhlichkeit ist sehr gering.

Khanumbosorg spielt eine besondere Rolle, Sie kann den Unfall nicht glauben.

Khanumbosorg ist davon überzeugt, dass Mahtab kommt und den Spiegel mitbringt.

Sie meint, Mahtab und ihre Familie seien tot, aber nicht vernichtet. Sie verlangt von Mahrok, das Hochzeitskleid anzuziehen und fragt die Gäste, warum sie weinen. Heute sei Hochzeit. Sie sollen lachen.

Am Ende des Films sieht man in einer Szene –durch kräftige Beleuchtung- wie Mahtab und ihre Familie den Spiegel mitgenommen haben. Durch den Spiegel erkennt man Helligkeit und die Familie von Mahtab wieder, und so verwandelte Khanumbosorg mit ihrem Willen die Trauerfeier zu einer Hochzeitsfeier.

Khanumbozorg meint „Die Familie ist tot, aber nicht zu Ende gegangen“. Sie drückt eine andere Definition von des Todes aus. Mit dieser Definition ist die Familie bei uns, die Erinnerung bleibt bei uns. Aus diesem Grund gibt es keinen Anlass, zu trauern.“ (Syntagma 65-66 Minuten).

Der Spiegel ist Symbol von Licht, Helligkeit und Beleuchtung. Die erste und die letzte Szene des Films fangen mit dem Spiegel an (Syntagmen: 1. und 91. Minute). Die Grenze zwischen der Realität und dem Traum, zwischen der Traurigkeit und der Fröhlichkeit vermischt sich.

4.4 Gesellschaftliche Hintergründe

Die Produktion des Films findet zwölf Jahren nach der Revolution und zwei Jahren nach dem Krieg zwischen dem Irak und dem Iran statt. Die Stimme der Frau als Sängerin ist in elektronischen Medien, im Kino und in der Öffentlichkeit verboten. In den Medien werden häufig Trauerfeiern gezeigt oder darüber berichtet. Begründet wird dies mit der religiösen Tradition und dem Gedenken an die Märtyrer.

Der Film versucht in diesem sozialen Kontext eine andere Dimension des sozialen Lebens darzustellen und zwar: Fröhlichkeit, Freude und Liebe zum Leben und nicht nur Trauer, Tod und Traurigkeit.

4.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit des dargestellten Films ist aktuell. In „Die Reisenden „ werden wir mit einer Gruppenidentität konfrontiert. Obwohl Mahrokh und Khanumbozorg Hauptakteure sind, begleiten wir eine Gruppe von Hauptakteuren, die Leute, die im Haus arbeiten, die Verwandten usw. Man kann den Charakter der Akteure durch ihre Anwesenheit und Aktionen kennen lernen. Um das ganze Werk zu verstehen, muss man fast alle Akteure kennen.

Die dargestellten Frauen stammen aus der Mittelschicht und einem intellektuellen Elternhaus. Mahtab ist Lehrerin und Mastan Hochschulabsolventin.

4.6 Protagonistin: selbstbewusst, verfügt über die Macht der Entscheidung

Khanumbozorg ist über 60 Jahre alt. Sie spielt die Hauptrolle in diesem Film. Sie und alle anderen Frauen tragen keinen Tschador, sondern Kopftücher. Allein dieser Umgang mit dem Schleier (Kopftuch statt Tschador) zeigt einen stillen Protest gegen die Art und Weise des Verschleierns, was von der iranischen Regierung vorgeschrieben wird. Khanumbozorg und ihre Familie gehören zur Mittelschicht. Sie besitzt ein grosses Haus. Sie selbst ist Hausfrau,

ihre Enkeltochter, Mahtab, ist Lehrerin und Mastan, ihre Schwiegertochter, ist Hochschulabsolventin. Ihr Sohn Rahi arbeitet als Dozent an der Universität.

Sie verfügt über ein tiefes Wissen und Verbundenheit mit den Wurzeln des Lebens. Sie ist reich an Erfahrungen und hat gelernt, sich selbst zu beherrschen. Die Mutter wäre in Trauer versunken, aber Khanumbozorg hat mit ihrem Willen die Realität geändert. Sie konnte die ungewöhnliche Logik mehr mit ihrem Gefühl als mit Reden vermitteln. Die Verbindung mit solchen Persönlichkeiten sei die Notwendigkeit der heutigen Gesellschaft. Der Regisseur meint: „Die Unterbrechung unserer Verbindung mit der Natur und dem Glück bewegt solche Persönlichkeiten, als Wunsch und Traum in den Filmen aufzutauchen. Ich möchte nicht wie meine Gesellschaft in einem unterdrückten Kreis, unverändert und unflexibel, unentwickelt und ohne Zukunft bleiben. Diese Tendenzen werden im Film als solche Persönlichkeiten verkörpert bzw. artikuliert“¹

Ihre Persönlichkeit ist nicht einfach greifbar. Es entsteht ein Gefühlsleuchten um ihre Persönlichkeit. Ihre Wörter sind einfach und natürlich, aber auch schön wie eine Dichtung. Khanumbozorg verdrängt mit innerlicher Kraft die schlechte Nachricht. Trotz der unumstößlichen Nachricht vom Tod der Familienmitglieder lehnt sie die Realität ab, auch wenn sie gezwungen ist die Realität zu akzeptieren, versucht Khanumbozorg sie zu ändern. Sie nimmt an der Trauerfeier teil um die Hochzeit vorzubereiten und nicht, um zu weinen. Endlich kann sie erfolgreich die Realität brechen und mit ihrer Zuneigung Neues entstehen lassen. Sie ist die Verneinung der laufenden Ratio und das Symbol des Gefühls.²

Der Regisseur wurde in einem Interview gefragt. „Es sieht so aus, dass Sie nicht nur die sozialen Bedingungen sondern sogar auch die Weltsituation ändern wollen. Ist diese Interpretation richtig? Der Regisseur wollte diese Frage wegen der politischen Unterdrückung und Zensur im Iran nicht beantworten.

Der Charakter von Khanumbozorg verfügt über einige Merkmale:

Sie ist nicht jung. Sie ist alt und besitzt viel Lebenserfahrungen und aus diesem Aspekts verfügt sie über einen gewissen Respekt innerhalb der Familie. Durch

¹Interview mit Bahram Beyzaji, Zawan Ghokassian, Teheran, 1992. S.131, 132

²ebd. S. 99

ihr Wesen ist sie keine Belastung, sondern eine Stütze der Familie: Sie organisiert die ganze Vorbereitung der Hochzeit.

Sie verfügt über die Entscheidungsgewalt: Sie hat an den Unfall nicht geglaubt. Als die Polizei mit ihr über den Autounfall sprach, fragte sie: „Haben Sie beim Unfall Spiegel oder Teile des Spiegels gefunden?“. Als der Polizist die Frage mit Nein beantwortete, überzeugt sie sich davon, dass Mahtab wiederkommt und den Spiegel und damit der Familie das Glück wiederbringt. Sie versucht alle Faktoren, welche die Hochzeit verhindern können zu eliminieren und die Elemente, welche die Hochzeit zustande bringen, zu verstärken. Sie fordert Mahrokh auf, das Hochzeitskleid anzuziehen. Sie verlangt von den Gästen nicht zu weinen und nicht zu heulen. Sie spricht innerlich mit Mahtab, verlangt von ihr zurückzukommen und das Glück für Mahrokh zu bringen. Ihre innerliche Kraft versetzt sie in die Lage, ihre Umgebung zu ändern

4.7 Die verschiedenen Frauentypen

1. **Mahtab**, Mitte 30, Transporteurin des Spiegels, weiß schon zu Beginn, dass sie alle durch einen Unfall sterben und nicht in Teheran ankommen werden. Allein Mahtab, die Erzählerin, weiß um das Geheimnis und teilt den ZuschauerInnen dieses Geheimnis mit.
2. **Mastan**, Mitte 20, Schwiegertochter von Khanumbozorg, ist eine Hochschulabsolventin, die sich die Lebendigkeit aus Ihrer Studienzeit bewahrt hat. Sie und ihr Mann haben ein behindertes Kind. Sie besuchen das Kind einmal in der Woche. Äußerlich sind sie ein glückliches Ehepaar. In Ihren Augen spiegelt sich jedoch eine tiefe Traurigkeit.
3. **Mahrokh**, Anfang 20, besitzt Jugend und Fruchtbarkeit. Khanumbozorg ist das Symbol von Ratio und Neigung. Mahrokh verkörpert die Gedanken von Khanumbozorg. Sie tut was Khanumbozorg nicht kann. Mahrokh fühlt sich schuldig im Bezug auf den Unfall und den Tod ihrer Schwester, denn Mahtab wollte den Spiegel für ihre Hochzeit mitbringen. Aus diesem Grund entscheidet sie sich, die Hochzeit zu

verschieben. Khanumbozorg ist dagegen. Sie will das Glück nicht verzögern.

4. **Hammdam**, Mitte 30, ist die Schwägerin von Mastan und versteckt ihr bitteres Inneres hinter ihrem modernen und eleganten Äußeren. Sie hat zwei Töchter, und ihr Ehemann wünscht sich einen Sohn. Eine weitere Schwangerschaft für Hammdam bedeutet aber für sie eine 50 prozentige Lebensgefahr. Mastan, Hammdam und Khanumbozorg sind drei Stufen bzw. drei verschiedene Bilder der Zukunft von Mahrokh.

4.8 Mythos in „Die Reisenden“

Der *Spiegel* in diesem Werk ist das Zeichen von Helligkeit. Nach der alten iranischen Überzeugung besitzen die Prominenten im Paradies die heiligsten Plätze.¹ Der „Spiegel“ hat bei allen wichtigen Zeremonie der Familie des Filmes große Bedeutung. Nach dem Tod der Familie von Mahtab zerbricht nicht der Spiegel, sondern er geht verloren, denn man kann die Helligkeit nicht für immer vernichten. Schließlich kehrt der Spiegel zurück, wenn auch im Traum. Bei der Trauerfeier wird der Spiegel zurückgebracht. Der Spiegel strahlt Helligkeit, Beleuchtung und das Leben aus. Mit dem Wesen des Spiegels können die beiden Jungen ein neues Leben anfangen.

Im allgemeinen drückt der Film eine soziale Realität in mythischer Sprache aus. Aus diesem Grund sei der Tod ein mythisches Sterben mit all seiner Kompliziertheit und Unklarheit. Der Film fand zwischen zwei Spiegeln statt. (In der ersten und der letzten Szene ist der Spiegel dargestellt.)

Die ganze Geschichte des Films artikuliert sich in zwei Doktrinen: **Verbindung und Trennung**, mit anderen Worten: **Hochzeit und Tod**. Diese zwei Kontroversen ergänzen einander sowohl im Film als auch im Leben. Es gibt keine Szene im Film, die keine der beiden Begriffe enthält. Für die Hochzeit soll das Haus weiß und für die Trauerfeier soll es schwarz sein. Nach schwarz taucht noch einmal weiß auf. Also gibt es immer diese Kontroverse Leben und Tod. In der

letzten Szene nehmen die Toten an der Verehrungsfeier des Lebens teil. Obwohl Träger des Spiegels sterben, werden sie zur Kraft der Hoffnung und des Lebens.

Der **Baum** verfüge über das Symbol des Lebens. Nach dem Tod von Mahtab, vertrocknet der Baum, der in Mahtabs Namen gepflanzt wurde. Im Glauben von Iranerinnen verfüge das Leben über einen hervorragenden Platz, meinte die Filmkritikerin Jaleh Amuzegar.² Der Baum werde abgeholzt, aber die Wurzel sei da bzw. die Identität sterbe nicht. im Film gibt es einen Garten. Mahrodkh: „Der Garten ist voll von uns“ (für jeden sei ein Baum gepflanzt, ist damit gemeint). Khanumbozorg: „Einer von diesen Bäumen ist nicht in Ordnung.“ (Syntagma: 40.-41. Minute), (der Baum von Mahtab ist damit gemeint), und das ist eigentlich die Reflexion der Rückkehr der Seele zur ihrem Ursprung. Wenn der Gärtner vom Tod Mahtabs erfährt, holzt er den Baum ab. Die Wurzel bleibt aber da. Sie kommt in einer ungewöhnlichen Art und Weise zurück.

Der Regisseur steht unter dem Einfluss der Philosophie von „Zen“. Das Zurückkehren der Reisenden im Film entstand aus dieser Idee: „Das Leben der Dinge ist nicht in der Realität, sondern nur vertragsmäßig von ihrem Tod getrennt. Eigentlich ist der Tod das Leben, erläutert der Regisseur.³ Er ist der Auffassung, dass jedes Volk anders zu Toten blicke. „Manche haben Angst davor. Manche verhindern, dass die Toten zurückkehren. Wir (als IranerInnen) lieben unsere Toten. Nach den alten iranischen Überzeugungen glauben wir, dass die Toten mit sich die Freude und Fröhlichkeit und den Wohlstand bringen.“⁴

Wenn wir mit dem Blickwinkel von „Zen“ blicken, sind die Reisenden abgefahren, hatten einen Unfall, sterben, leben noch einmal und kommen an. Das ist keine Kontroverse, sondern ein philosophischer Blick auf Zeit und Raum.⁵ Unbeständigkeit des Lebens und die Überzeugung von der Seelenwanderung ist der Kern der Bedeutung des Werks.

Auf der einen Seite ist das Gewebe des Films Dokumentation, wie der Bericht der Polizei vom Unfall, auf der anderen Seite ist es Fiktion, wie z. B. Mahtab und ihre Familie den Spiegel holt, um die Verbindung zu schaffen.

Fruchtbarkeit

¹vgl. Paradies und Hölle in „Mazdisni“: Autor bzw. Übersetzer Rahim Afifi, Kaptiel 12, 1963

²Amuzegar, Jaleh: Die Geheimnisse des Mythos im Film „Die Reisenden“, S. 31, 1992

³vgl. E. Paschayi: Was ist Zen?, 1997, S. 34

⁴ebd.

⁵ebd. S. 42

Im Film gibt es eine Reihe von Paaren. Keine Familie im Film entspricht der vollständigen Traumbild der Familie: Mahtab hat zwei Söhne und will ein Mädchen. Das bäuerliche Paar hat keine Kinder. Die Frau war im Auto, in dem Mahtab und ihre Familie einen Unfall erlebt haben. Die Bäuerin wollte nach Teheran fahren, um sich behandeln zu lassen und schwanger zu werden. Mastan und Mahu haben ein behindertes Kind, das sie nur einmal die Woche besuchen. Hammdam und Hekmat haben keinen Sohn, und eine neue Entbindung für Hammdam würde zu 50% ihren Tod bedeuten. Die Familie Molavi hat viele Kinder und kann es sich nicht leisten. Alle diese Beispiele schildern einigen unvollständigen Formen der Fruchtbarkeit.

Der Regisseur verbindet die Beziehung zwischen der Fruchtbarkeit und der Gesellschaft.

Er beschreibt, dass, unsere Gesellschaft unfruchtbar sei, Die eigene Produktion sei im Vergleich zu ihren Produktivkräften sehr niedrig. Was existiere, sei Nachahmung, Betrug, Mogelei, Schwindel. „Wie kann ich keine Sorge haben gegenüber dieser betrogenen Kultur, die Schritt um Schritt unsere Zukunft verdirbt bzw. verunstaltet? Da ich keinen Film direkt über das Sterben der Zukunft drehen darf, muss ich meine Sorge im Herz meiner Werke zeigen“.¹ betont der Regisseur.

4.9 Hoffnung durch den Spiegel

Khanumbozorg, die über die Parabel der Ewigkeit, Erfahrung und Ahnung verfügt, weiß schon, dass der Spiegel, der die Wahrheit und das Leben in sich birgt, nicht zerbrochen wird. Denn die Reflexion bzw. die Zurückstrahlung des Lebens wird sich weiter fortsetzen.

Den Spiegel wird vorübergehend verloren, aber die Hoffnung, Ahnung und Stabilität wurde durch seine Strahlung wieder zurückgeholt. Khanumbozorg besitzt die Rolle der Vermittlerin. Durch sie wird die Gemeinschaft selbst zur Ahnung ihrer selbst geführt. Diese Wahrheit wird durch die Parabel „Spiegel“ im Film spürbar

Khanumbosorg fasst den Entschluss, den verlorenen Spiegel zu finden. Der vererbte Spiegel war bei jeder Hochzeit in der Familie dabei. Bei der letzten Hochzeit ging er

verloren. Durch Mahtab wurde er gefunden. Nach dem Tod von Mahtab verlangt Khanumbozorg von ihr, um jeden Preis den Spiegel zurückzuholen und dadurch das Leben der neuen Braut (Mahrokh) zu retten.

Khanumbozorg nimmt Kontakt mit etwas anderem als ihre Umgebung auf. Außerdem ist sie das Zentrum des Hauses bzw. der Familie. Wenn man es sich genau anschaut, sei es ihre Zuneigung, die alles in der Familie verursacht, erklärt der Filmemacher. „In der Realität sind die Männer Chef des Hauses, aber sie sind nicht das Zentrum des Hauses. Was wir anblicken, was die Männer entscheiden, ist äußerlich. Sie (die Männer) treffen eine Entscheidung, die durch Zuneigung unsichtbar geführt worden ist. Die Frau ist in der Realität das Zentrum des Hauses. Ihre Kunst liegt daran diesen Zentralismus nicht zu zeigen. Dieser Zentralismus bleibt unsichtbar, außer wenn man ihn verfilmt.“²

Auf der einen Seite lebe Khanumbozorg in ihrer Zeit, auf der anderen Seite nähme sie Kontakt mit den Toten durch ihre Zuneigung auf, ist der Regisseur überzeugt.³

Sie sieht sich in ihrem Enkelkind (Mahrokh), der neue Braut, wieder.

Die Zuneigung der Familie veranlasst Khanumbozorg, die Toten zur Welt zurückzuholen. Es ist ein alter Wunsch der Menschen, ihre Verwandten und Geliebten vor dem Tod zu retten. Bei den alten Märchen gibt es oft solche Fälle.⁴

4.10 Der Einfluss der Philosophie „Zen“ im Film: eine andere Interpretation des Todes

Der merkwürdige Charakter des Films gehört zu Khanumbozorg. Ihren ersten Satz: „Sprich nicht vom Tod“ erläutert sie genau zu dem Zeitpunkt, während dessen die ZuschauerInnen den physischen Tod ihrer Familie anschauen (Syntagma: 12. Minute).

¹Beyzaji, Bahram: Die Reisenden, ein sehr einfacher Film zur Verehrung des Lebens und neue Hoffnungen in: Über die Reisenden, 1992, S. 124

²Beyzaji, Bahram: Die Reisenden, ein sehr einfacher Film zur Verehrung des Lebens und neue Hoffnungen. In: Über die Reisenden, 1992, S.94

³Beyzaji, bahram: Die Reisenden, ein sehr einfacher Film zur Verehrung des Lebens und neue Hoffnungen. In: Über die Reisenden, 1992, S.92

⁴Beyzaji, Bahram: Die Reisenden, ein sehr einfacher Film zur Verehrung des Lebens und neue Hoffnungen. In: Über die Reisenden, 1992, S.94

Ihr letzte Satz beginnt so: „Sie kommen...“ Es zeigt ihre Sicherheit von dem Ankommen der Familie. Zudem äußert sie sich: „Sprich nicht von der Zerstörung und dem Weinen.“ Woher kommt ihre Sicherheit und Gelassenheit im ganzen Film? Sie sagt: „Wir sind alle Träume voneinander“ (Syntagma: 65.-66. Minute). Es zeigt einen tiefen Glauben an Buddha und die Seelenwanderung. Sie ist sicher, dass die Familie nicht verletzt wurde, weil sie den Spiegel holen sollen. Der Film zeigt sie als Zenführerin. Diese Philosophie versucht, die ewige Seele zu zeigen. Mit anderen Worten, wir sind unsterblich. In einem Dialog mit Mahrokh sagt sie: „Alle meine Verwandte sind tot. Aber nicht für mich. Ich sehe sie jeden Tag. Mutter war da. Vater saß dort. Ich war klein. Du warst noch nicht da. Es bedeutet, warst du tot? Nein! Sie sind tot aber nicht vernichtet.“ Mit ihrer inneren Gelassenheit und dieser Äußerung verfüge Khanumbosorg über einen Strahl der Mystik im Gesicht, behauptet der Filmkritiker Alireza Tawana.¹

4.11 Rationaler Blick oder andere Sichtweise

Nach der Meinung von Khanumbosorg gibt es keinen Tod. Die Leute, die nur mit dem rationalen Blick sehen, betrachten sie zuerst als lustig und dann als verrückt. Mahrokh und Khanumbosorg verkörpern Theorie und Praxis. Was sie sagt und nicht in die Praxis umsetzen kann, tut Mahrokh. Wenn Mahrokh in der Trauerfeier ein weißes Kleid anzieht, verkörpert sie die Ansicht von Khanumbosorg. Sie verändert mit diesem Schritt die Realität und baut sie neu (Syntagma: 76-87 Minuten).

Der Film verfügt wegen seiner rationalen Struktur und der mythischen Artikulation über verschiedene Kapazitäten. Am Ende des Films sind wir als ZuschauerInnen mit einer Selbsterkenntnis Konfrontiert, die durch natürliche Identifikation des Spiegels stattfindet. Der Film beginnt und endet mit dem Spiegel. Inwieweit entspricht die Selbstreflexion im Spiegel der eigenen Selbsterkenntnis? Inwieweit ist das Abbild für uns überzeugend? und viele andere Fragen. Die ZuschauerInnen

¹vgl. Tawana, Alireza: Die Reisenden, Zen und neues Theater. In „Über die Reisenden“, 1992, S. 58

gehen davon aus, dass sie mit der Anwesenheit des Spiegels eine Antwort finden. Eigentlich beginnen mit dieser Antwort viele Fragen.

Die Suche nach dem Verlorenen und dem Ursprung und der Originalität ist in den Werken von Beyzaji bekannt. Das Leben in seinen Werken besteht nicht nur aus Realität, sondern auch aus Traum, Albtraum, Wünschen, Phantasien, Mythos, verlorener Realität und Wahrheiten, die noch nicht materiell verkörpert sind und dennoch in unserem Gedanken existieren. Man braucht die letzte Szene nicht zu glauben. Es sei genug, sie zu lieben. Es sei genug, mit diesem alten Wunsch der Menschheit übereinzustimmen, dass sogar die Toten uns das Leben empfehlen, meinte Tawana, der Filmkritiker.¹

4.12 Der Einfluss der Zensur

Man spürt einige Aktionen und Bewegungen, die den Film belasten. „Wir zwangen uns, anstatt der Freude wie Singen und Tanzen, die normalerweise während einer Hochzeit stattfinden, einige Aktionen zu erfinden, die solche Freude vertreten.“², erläutert der Regisseur. Manche Szene mit Marionetten (zwei Ziegen) und die Kompositionen zwischen der Bewegung der Kamera und den Schauspielen, die uns Freude übermitteln, sind einige Beispiele dafür. (Syntagma: 10.-12. Minute). Die Freude an der Hochzeit passt nicht in die Moral der Islamischen Regierung.

Außerdem war der Regisseur gezwungen, Mahrokh und ihren Verlobten keine Sekunde allein darzustellen, weil das Paar sich nicht im Kino der islamischen Republik berühren, streicheln oder küssen darf. Aus diesen Gründen ist „Rahi“ ihr Verlobter, draußen und hat immer etwas zu tun.

4.13 Zusammenfassung: starke Frauen, die de facto die Gesellschaft mit ihrem Willen ändern wollen, ein Protest gegen die Agitation der Regierung

Es gibt viele Momente im Film, die man von der normalen oder journalistischen Realität distanziert, beispielweise

¹ebd. S. 117

²ebd. S. 149

1. Wenn Mahtab mit den ZuschauerInnen spricht oder ihr Baum plötzlich nach ihrem Tod verdorrt (Syntagma: 3.-7. Minute)
2. Weder der Spiegel noch die zerbrochenen Teile wurden gefunden (Syntagma: 57.-59. Minute)
3. Eine Hand gibt Mahrokh ein Getränk, und am Ende bringen die Toten den Spiegel (Syntagma: 87. Minute)

Khanumbozorg spielt den starken Charakter im Film. Sie will, dass das Glück in der Familie bleibt. Aus diesem Grund handelt sie. Sie akzeptiert die herrschende Realität nicht und versucht sie zu ändern.

Der Spiegel ist das Zeichen des Glücks in der Maarefi Familie. Die Toten und Lebenden sind gegenseitig ihr. 'Spiegel. d.h. das Leben und der Tod, Hochzeit und Trauerfeier sind gegenseitig ihr Spiegel. „Die Reisenden“ ist der erste Film von Beyzaji, der mit Freude beendet wird. „Der Film ist Zeremonie über den Triumph des Lebens gegen das Sterben, Fruchtbarkeit gegen Dürre und Trockenheit¹„

Nach der Stabilisierung der Islamischen Republik wird im Iran ständig Trauer propagandiert. Das Ende des Films mit Freude kann eigentlich ein Protest und Flucht vor dieser Trauer bedeuten, die pausenlos in der Gesellschaft agitiert wird.

¹ebd. S. 169

5. 1992: Digeh Tcheh Khabar (Was gibt es Neues?)

Regie und Drehbuch	Tahmine Milani
Produzent	Tahmine Milani, Reza Banki, Mehdi Ahmadi
Kamera	Reza Banki
Musik	Nasser Tscheschmazar
Schnitt	Iradj Golafschani
Ton	Farhad Ardjomandi
Maske	Parwiz Schokri, Gita Schokri
Foto	Nima Banki
Aufnahmeleitung	Mariam Milani
EDV Leiter	Ali Tayebi
Kostüm	Mohssen Schahbrahimi, Tahmine Milani
DarstellerInnen	Djahangir Almassi, Mahaya Petrossian, Danial Hakimi, Parwin Solimani, Farzane Neschatkhah, Raschid Asslani, Zohreh Zafawi

Farbig, 108 Minuten

5.1 Kurzbeschreibung der Regisseurin

Tahmine Milani zählt zu den wenigen Regisseurinnen im iranischen Filmsektor nach der Revolution. Sie studierte Architektur, da ihre Eltern ihre Pläne, Filmemacherin zu werden, nicht unterstützten. Nach einigen Erfahrungen als Regieassistentin führte sie mit 27 Jahren Regie bei ihrem ersten Film „Die Kinder der Scheidung“, einem schlichten Melodram. Ein Jahr später drehte Milani den Film „Märchen des Ahes“, eine Komödie, die sich mit fünf Formen des Leids, der Einsamkeit, der Armut, Verlust durch Tod, Mangel an sozialem Erfolg und dem Altwerden beschäftigt. Dieser Film ist kommerziell gescheitert. Sie entschied sich trotzdem dafür im Filmsektor zu bleiben. Ihr dritter Film heißt „Was gibt es Neues“, eine phantasievolle Komödie, die ich aus ihren Werken zur Untersuchung dieser Arbeit ausgesucht habe. Ihr vierter Film „Kakado“, eine Auseinandersetzung mit der Umwelt, bekam keine Vorführungserlaubnis, denn sie kritisierte in einer offiziellen Veranstaltung die Kulturpolitik der islamischen Regierung.¹

¹Interview mit Filmemacherin Tahmine Milani: Ich kann kein Unrecht ertragen. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Frauen, Nr. 35, 1997, S.17

Nach diesem Ereignis wurde sie sehr krank und sagte später dazu: „Ich war schwanger, und in dieser physischen Situation schickte die Behörde, die für die Vergabe von Drehbüchern zuständig ist, das islamische Belehrungsministerium, mich von Pontius zu Pilatus. Dadurch verlor ich eins von den Zwillingen, mit denen ich schwanger war, und als meine Tochter geboren wurde, wog sie nur ein Kilogramm. Ich hatte jahrelang ein schlechtes Gewissen deswegen und dachte, wenn ich keine Filmemacherin gewesen wäre, hätte ich beide Kinder gesund zur Welt bringen können.“¹

Wegen all dieser Schwierigkeiten konnte Milani einige Jahre keinen Film drehen. Ihr nächster Film „Zwei Frauen“, der auch auf dem internationalen Filmfestival „Femme totale“ im April 2001 in Deutschland zu sehen war, vergleicht die Lebensentwürfe zweier Frauen unterschiedlicher Klassenzugehörigkeit, wobei sich die Folgen der Kultur-Revolution von 1981 auf jede der beiden im weiteren Lebensweg unterschiedlich auswirken. Ihr jüngster Film „Die versteckte Hälfte“ ist im Jahr 2001 in Teheran uraufgeführt worden. Das brachte ihr einige Tage im Gefängnis ein, da sie mutig thematisierte, was seit über 22 Jahren im Iran tot geschwiegen wurde. Im Iran zensiert, gewann dieser Film international bereits zahlreiche Preise.

5.2 Die Gründe der Auswahl

Die Auswahl dieses Films ist aus folgenden Gründen für die vorliegende Forschung von Bedeutung:

1. Eine Frau führt die Regie.
2. Der Film stellt eine innovative und phantasievolle Idee vor. Es geht um eine Maschine, eine Art Roboter, der in der Lage ist, die Gedanken der Menschen zu lesen.
3. Eine Botschaft des Films ist: Rationalisierung und Technik sind effektiv, aber Gefühl und Emotionalität sind ebenso unentbehrlich für die Menschheit.

¹ebd.

4. Der Film übt Kritik am üblichen Drehbuchmuster und versucht, sich nicht an den gängigen Klischees zu orientieren.
5. Die unterschiedliche Sozialisation und Behandlung von Mädchen und Jungen wird mit viel Ironie in Form einer Komödie kritisiert.

5.3 Zusammenfassung des Inhalts

Fereschte	persische Studentin der Literaturwissenschaft, 25 Jahre alt, ledig
Abbass	Student der Informatik, Mitte Zwanzig, Bruder von Fereschte, ledig
Ammehkhanum	Hausangestellte, Mitte Fünfzig, ledig
Mobarak	Der Roboter, der von Abbass konstruiert wurde
Elnaz	Das 5-jährige Nachbarmädchen

Im Mittelpunkt der Geschichte steht Fereschte, die lebhafte und temperamentvolle Studentin der persischen Literatur. Die Hauptdarstellerin hält ein Referat und will damit ein einfaches Volkslied analysieren. Da sie ihren Vortrag in Form von lustigen und ironischen Beispielen beschreibt, ist sie in den Augen der Professoren für die Universität untragbar, und wird gezwungen, sie zu verlassen. Ihr Bruder ist Informatikstudent und beschäftigt sich mit künstlicher Intelligenz. Schließlich gelingt es ihm, einen Roboter zu konstruieren, den er Mobarak nennt. Dieser Roboter kann zum Beispiel Tee servieren und sämtliche Hausarbeiten verrichten. Seine Schwester Fereschte ist von diesem Roboter begeistert.

Für die Hausangestellte Amma Khanum wird der Roboter zum gefürchteten Konkurrenten, da er alle ihre Aufgaben übernommen hat. Sie fühlt ihre Funktion im Haushalt bedroht und betrachtet ihn als Ärgernis. Die Geschwister Abbas und Fereschte haben eine lebendige und innige Beziehung zueinander. Als Fereschte die Universität verlassen muss, will sie diese Tatsache unter allen Umständen vor ihrer Mutter verbergen. Dazu braucht sie die Hilfe ihres Bruders, der seinen Computer um Rat für ihr Problem befragen soll. Der PC empfiehlt ihr, einen Job zu suchen, solange die Disziplinarkonferenz der Uni noch nicht endgültig über ihren Fall entschieden hat. Sie findet einen Job als Sekretärin in einem kleinen Verlag, der Drehbücher veröffentlicht.

Inzwischen perfektionierte Abbas den Roboter Mobarak Schritt für Schritt, so dass dieser bereits auf seinen Namen reagiert und in der Lage ist, einfache sprachliche Äusserungen von sich zu geben. Amme Khanum, die Hausangestellte, reagiert auf die zusätzlichen Fähigkeiten ihres „Konkurrenten“ mit dem Plan, ihn zu beseitigen.

Elnaz, das Mädchen der Nachbarn, beobachtet den Entwicklungsprozess dieses Roboters. Ihre Eltern werden im Film nicht vorgestellt. Man erfährt nur, dass sie Angestellte sind, und sich ein zweites Kind nicht leisten können. Dadurch ist das Mädchen viel allein und auf sich selbst gestellt.

Während Abbas sich mehr rationell mit Wissenschaft und Technik beschäftigt, bringt sich seine Schwester, die Protagonistin, mehr emotional und mit viel Sinn für Humor in das Leben ein. Sie schafft es dadurch, den Roboter über seine Funktionalität hinaus sozusagen zu emotionalisieren. Der Roboter zeigt plötzlich Gefühlsregungen und sehnt sich wie ein Mensch nach Zuwendung, die er bei seinem Schöpfer Abbas vermisst. Außerdem fühlt er sich durch die zunehmenden Anfeindungen der Haushälterin bedroht und mehr zu dem ebenfalls einsamen Nachbarmädchen Elnaz hingezogen.

Fereschte, die weibliche Hauptfigur, hat die Gabe, Menschen und Atmosphäre ihrer Umgebung durch ihre Lebendigkeit positiv zu beeinflussen. In dem Verlag, in dem sie tätig ist, gibt es eine Lektorin, die dafür bekannt ist, dass sie eingereichte Drehbücher fast immer ablehnt. Dies findet Fereschte unerträglich und bittet ihren Bruder abermals um Hilfe, um diesen Zustand zu verändern. Sie lässt ihn ein kleines Gerät entwickeln, mit dem man per Knopfdruck die Gefühle und Gedanken der anderen Menschen ablesen kann. Den ZuschauerInnen werden im Film von diesem Gerät auch Fereschtes heimliche Gedanken verraten, wie zum Beispiel ihr Wunsch, den Chef der Firma zu heiraten. Außerdem erfahren sie, dass die Lektorin die eingereichten Drehbücher durchaus nicht alle schlecht findet, sondern aus Verbitterung über ihr eigenes schweres Schicksal ablehnt.

Am Ende des Films verteidigt sich Fereschte in der Disziplinarkonferenz der Universität mit Erfolg und darf weiterstudieren. Als sie sich in der Firma verabschieden will, macht der Chef ihr einen Heiratsantrag. Die letzte Einstellung des Films zeigt ihre Hochzeitsfeier, den Roboter Mobarak und das Nachbarmädchen Elnaz, die zusammen tanzen.

5.4 Der gesellschaftliche Hintergrund

Die Regisseurin selbst kommt aus der oberen Mittelschicht. Ihre Filme beschreiben die Interessen, Sorgen und Befürchtungen dieser Gesellschaftsschicht. Während sich die Problematik der Unterschicht in erster Linie um die schlechte wirtschaftliche Lage dreht, kreisen die Interessen der oberen Mittelschicht um Bildung, Wissenschaft und Kunst. Diese Schicht will sich von den Einschränkungen des islamischen Gottesstaats befreien. Man begegnet im Film auch keiner religiösen Symbolik, außer den obligatorischen Kopftüchern der Frauen.

Die Regisseurin übt an zwei Stellen im Film soziale Kritik :

Erstens: Die Unterdrückung jeglicher innovativer Elemente im iranischen Bildungssystem wird an mehreren Filmszenen positioniert und kritisiert.

Zweitens: Sie ironisiert in humorvoller Form das konservative elterliche Erziehungsprinzip, das die Ungleichbehandlung von Mädchen und Jungen nach wie vor praktiziert.

5.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Der Film wurde in den 90er Jahren produziert, und die Handlung ist ebenfalls in dieser Zeit angesiedelt, obwohl er in seinen Phantasien futuristische Tendenzen zeigt. Die ProtagonistInnen gehören der oberen Mittelschicht an.

Die drei weiblichen Hauptdarstellerinnen verkörpern drei Generationen mit unterschiedlicher Schichtzugehörigkeit:

Die Hauptdarstellerin ist geprägt von ihrer studentischen Umgebung und bringt ihrerseits viel von dieser Atmosphäre in ihr soziales Umfeld ein.

Das Einzelkind Elnaz, steht für die nächste Generation. Sie fühlt sich von den berufstätigen Eltern allein gelassen. Sie verbringt ihre Zeit meistens mit ihren Puppen und Spielzeugen sowie bei den Nachbarn.

Amme Khanum, die ältere Hausangestellte, repräsentiert entsprechend die ältere Generation, die sich von der von der rapiden technischen Entwicklung bedroht fühlt.

Sie wird als Vertreterin ihrer Generation mit Kopftuch dargestellt, im Gegensatz zu dem Mädchen Elnaz, die im Alter von acht Jahren nach den Regeln des Islam noch nicht dazu verpflichtet ist.

5.6 Die verschiedenen Typen im Film

1. **Fereschte**, die Studentin der persischen Literaturwissenschaft repräsentiert den Typ der lebendigen, gefühlvollen, wenig religiös orientierten jungen Frau, für die die Betrachtung eines Sterns am Himmel weniger ein wissenschaftliches Phänomen als sinnlich-ästhetischer Genuss bedeutet. (Syntagma 26. Minute). Sie leidet darunter, von ihren Eltern nicht genauso geschätzt und behandelt zu werden wie ihr Bruder.
2. **Abbass**, der Informatikstudent, vertritt in der Nebenrolle den Typ des vernunftgesteuerten Menschen. Da er zur oberen Mittelschicht gehört, genießt er die entsprechenden Privilegien und sonnt sich in der Rolle des „Muttersöhnchens“ zu Hause. Seine technischen Pläne, Ideen und Projekte sind erfolgreich.
3. **Frau Esatti**, die Schriftstellerin, kommt aus der Unterschicht und hat auf ihrem mühsamen Weg zum gesellschaftlichen Aufstieg viele Frustrationen erlitten. Das hat sie in ihrer Funktion als Lektorin hart und ungerecht werden lassen.
4. **Ammekhanum**, die Hausangestellte, verkörpert die Unterschicht und vertritt die ältere Generation. Diese weibliche Figur sieht sich in Konkurrenz mit der neuen Technik. Als moderne Haushaltsgeräte wie Waschmaschine, Spülmaschine und schließlich sogar ein Roboter ins Haus kommen, sieht sie ihre Rolle als „guter Geist des Hauses“ endgültig in Frage gestellt (Syntagma 26. Minute).

5.7 Die Protagonistin: lebendig, gefühlvoll, emotional, kreativ, besitzt eigene Identität, schwimmt gegen den Strom.

Der Charakter der Hauptdarstellerin verfügt über einige Merkmale, die in ihrer Summe eine eigenständige Identität herausbilden.

1. **Lebendig:** Man spürt in ihrem Verhalten, ihrer Gestik und Mimik, ihren ganzen Äußerungen die Freude am Leben. Ihr Verhalten am Arbeitsplatz macht die Atmosphäre im Verlag lebendiger.
2. **Gefühlvoll:** Sie hat für sich ein eigenes Lebensmuster entwickelt und orientiert sich nicht am männlichen Verhaltensmuster des Rationalen, wie dies im Film durch Abbass verkörpert wird. Die Protagonistin geht mit den Leuten gefühlvoll um. Während sie im Syntagma 26. Minute einen Stern am Himmel innerlich bewegt anschaut und sagt, das sei der Stern ihres Glücks, betrachtet ihr Bruder Abbass dieses Phänomen rein wissenschaftlich und nimmt sein Teleskop zur Beobachtung.
3. **Unkonventionell:** Für ihr Referat sucht sie ein ganz ungewöhnliches Thema und geht damit das Risiko ein, die Universität verlassen zu müssen (Syntagma 8.-12. Minute). Im Verlag reicht sie ein Drehbuch ein, das sich nicht wie üblich in Nachahmung von vorhandenen Vorbildern erschöpft, sondern in dem sie ganz innovativ ihr eigenes Leben darstellt. Bei der Hochzeitszeremonie bejaht die Hauptdarstellerin die Frage des Mullahs völlig unüblicherweise sofort beim ersten Mal, statt üblicherweise erst nach der dritten Wiederholung der Frage (Syntagma 108. Minute).
4. **Kreativ:** Mit Hilfe ihres Bruders baut die Hauptdarstellerin ein Gerät, damit sie die Gefühle und Gedanken der Leute ablesen kann (Syntagma 80. Minute). Sie vermittelt dem Roboter beim Programmieren sogar die menschliche Fähigkeit Gefühle zu empfinden. Mobarak, der Roboter sagt zu dem kleinen Nachbarmädchen Elnaz im Syntagma 98. Minute: „Ich bin allein, Elnaz ist allein. Sie verstehen unsere Gefühle nicht. Ich möchte zu Elnaz“. Eine kritische Auseinandersetzung der Hauptdarstellerin mit der Diskriminierung von Mädchen in der Erziehung wird im Film in Form von Ironie und Humor gezeigt (Syntagma 43.-50. Minute).

Selbständig: Die Hauptdarstellerin ist Studentin, die noch im Elternhaus lebt. Trotz dieser scheinbaren Abhängigkeit findet sie in einer Krise selbständig eine Lösung.

5.8 Das traditionelle Modell der Frauenrolle

Der Film versucht durch zwei verschiedene Figuren, die Protagonistin Fereschte und die Nebendarstellerin Ammekhanum, zwei unterschiedliche Generationen und zwei Modelle des modernen und des traditionellen Lebensstils gegenüberzustellen und zu vergleichen.

Während die Hausangestellte, als Verkörperung der traditionellen Frauenrolle, technikfeindlich eingestellt ist und statt dessen nur auf das Althergebrachte schwört, (Ammekhanum sagt in den Syntagmen 7., 14. sowie 100. Minute „gute Mädchen, alte Mädchen“, „gute Kinder, alte Kinder“ sowie „gute Hochzeit, alte Hochzeit“ usw.) nutzt die Hauptdarstellerin die Technik im Alltag und ergänzt sie sogar mit Hilfe ihrer Phantasie.

Ammekhanum verhält sich in ihren Äußerungen zwiespältig und wenig authentisch. Während sie den Erziehungsstil der Mutter von Abbass kritisiert und ihr sagt, sie verwöhne die Kinder und erziehe sie schlecht; gegenüber Abbas äußert sie sich aber genau gegenteilig und lobt ihn sogar (Syntagma:14. Minute).

Ammekhanum, die ihre traditionelle Rolle im Haushalt durch Technik bedroht fühlt, versucht daher mehrmals den Roboter Mobarak zu beseitigen, indem sie ihn einmal in einen Gartenteich stößt (Syntagma 28.), und ihn ein anderes Mal allein auf die Strasse lässt, so dass er einen Unfall verursacht, bei dem er selbst beschädigt wird (Syntagma 60. Minute).

5.9 Die Rolle der Technik, des Gefühls und der Kreativität im Film

Der Film stellt verschiedene Aspekte vor, die kaum in dieser Kombination im Anderskino vorkommen:

Die Anwendung der Technik: Die Konstruktion eines Roboters durch den Darsteller Abbas versinnbildlicht die Nutzung und kreative Anwendung der neuen Technologien durch die junge Generation. Es wird im Film durch ihn gezeigt, wie die jungen Angehörigen der Mittelschicht Bildung und Talent einsetzen, wenn die technischen Möglichkeiten gegeben sind.

In kaum einem anderen Film aus diesem Zeitraum wird auf dieses ungenutzte Potenzial dieser neuen Generation hingewiesen

Die Präsentation von **Gefühl und Emotion** wird durch die Hauptdarstellerin Fereschteh vertreten. Obwohl die Darstellung von Gefühl und Emotion teilweise einseitig, radikal und komisch erscheint, ist die Gegenüberstellung der beiden Pole Ratio und Emotion einer der reizvollsten Aspekte des Films.

Kreativ und innovativ zu sein, wird im Film durch beide Geschwister verkörpert, die Kinder dieser neuen, bereits beschriebenen Generation sind. Ihre Kreativität zeigt sich in ihren Fähigkeiten beim Aufbau des Roboters, in der Präsentation des Referats von Fereschteh und nicht zuletzt bei der innovativen Themenwahl ihres Drehbuchs.

5.10 Schwierigkeiten und die Rolle der Zensur

Der Regisseurin wurde mit Schwierigkeiten konfrontiert, als sie den Film realisieren wollte. Die Produzenten waren am Anfang nicht bereit, den Film zu finanzieren. Zum einen meinten sie, der Film verfüge über keine story, zum anderen störte sie, dass die Hauptfigur eine Frau war. Die Regisseurin erwähnte in einem Interview: „Die Produzenten schlugen mir vor, die Hauptfigur mit einem Mann anstatt mit einer Frau zu besetzen. Dafür boten sie mir sogar ein höheres Honorar an. Ich habe es abgelehnt und die Sitzung verlassen.“¹

Schließlich nahm sie selbst einen Kredit bei der Bank und begann zu arbeiten. Nach der Erstaufführung des Films wurde sie von einem Teil der Presse beschimpft. Ihr wurde nicht nur eine pro-westliche Tendenz vorgeworfen, sondern am meisten wurde kritisiert, dass sie durch ihre Hauptfigur eine leichtlebige,

¹Interview mit Filmermacherin Tahmine Milani: Ich kann kein Unrecht ertragen. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Frauen, Nr. 35, 1997, S. 17

oberflächige Frau im Kino idealisiere und zum Vorbild mache. Sie wehrte sich gegen diese Vorwürfe: „Ich bin gegen jedes Vorbild und nicht in der Lage, den Menschen Vorbilder vorzulegen.“¹

Milani ist gegen ein Vorbild für Frauen in der Gesellschaft und meint, es sei üblich geworden, im Film den Frauen ständig das gleiche Vorbild zu geben. An anderer Stelle vermutete Milani, die Frau müsse ein gefährliches Wesen geworden sein, dass man ihr ständig vorschreiben müsse, was sie zu tun und zu lassen habe. Sie berichtete, dass die Vorschriften, (die für alle FilmemacherInnen im Iran verbindlich sind)² keine Nahaufnahmen von Frauen, kein Make-up und keine Bewegungen, wie Vorbeugen oder Laufen auf der Leinwand erlauben. Die Frau soll nur in der Rolle der tugendhaften Ehefrau, netten Mutter und lieben Krankenschwester auftauchen. Obwohl diese Vorschriften in der Praxis nicht befolgt werden, zeigen sie aber, wie die Behörden, wie zum Beispiel das Belehrungsministerium, die Frau sehen. Frauen als Akademikerinnen oder in Führungspositionen sind für sie undenkbar.³

5.11 Zusammenfassung: Schilderung eines bestimmten Frauentyps aus der oberen Mittelschicht. Charakteristik: lebendig, gefühlvoll, kreativ, unabhängig, aber einseitig emotional mit wenig Rationalität.

Der Film „Was gibt es Neues?“, der die Situation der oberen Mittelschicht widerspiegelt, bringt folgende Aspekte erstmalig ins Anderskino:

Ironie und komödiantische Darstellung als Stilmittel.

Die Darstellung der Anwendung von moderner Technik durch die junge Generation.

Darstellung eines neuen Frauentyps, der sich in Gestalt der Hauptfigur lebendig gefühlvoll und humorvoll präsentiert.

Diese Hauptfigur ist berufstätig und unabhängig.

¹ebd.

²Anmerkung der Autorin

³Interview mit Filmermacherin Tahmine Milani: Ich kann kein Unrecht ertragen. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Frauen, Nr. 35, 1997, S.18

Ein kritischer Blick auf das Bildungssystem, das Nachahmung belohnt und keine Abweichung erlaubt.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Erziehungssystem, in dem Mädchen gegenüber Jungen benachteiligt werden.

Die klassische Rollenzuweisung von Emotionalität für die Protagonistin und von Rationalität für ihren Bruder spiegelt einerseits eine häufige Tendenz wider, die tatsächlich in der Gesellschaft zu finden ist. Andererseits besteht die Gefahr, dass der Film alte Rollenklischees erneut vertieft.

Obwohl der Film im Ansatz die Herausbildung einer eigenständigen Identität bei Frauen in dieser Form erstmalig vorstellt, gerät die Protagonistin am Ende des Films, scheinbar völlig ohne Zusammenhang zur vorherigen Handlung, durch ihre Heirat wieder in das alte weibliche Rollenklischee. Es ist zu vermuten, dass dieses plötzliche Happyend aufgrund der Zensur im Filmsektor entstanden ist, da diese die Darstellung einer vorehelichen Beziehung verbietet

6. Zinat (Mädchenname), 1993

Regie und Drehbuch	Ibrahim Mokhtari
Produzent	Behrouz Ghjaribpoiur
Kamera	Homayoun Paiwar
Musik	Ahmad Pejman
Schnitt	Schirin Wahidi
Licht	Djalil Schabani
Ton	Parviz Abnar
Maske	Mojde Schamzari
Photo	Schapour Pourami
Titel	Mehdi Samakar
Ausrüstung	Ahmad Radjabi
Kostum	Tahere Aghakarimi
DarstellerInnen	Mehdi Fathipour, Atefeh Rasawi, Niku Kheradmand, Schahin Alisade, Hassan Djohartchi, Mahwasch, Afscharpanah

Farbig, 80 Minuten

6.1 Kurzbeschreibung des Regisseur

Ibrahim Mokhtari ist Absolvent der Hochschule für Fernsehen und Kino im Fachbereich Regie und hat vor der Revolution beim Nationalen Rundfunk des Irans (NRI) gearbeitet. Er verbrachte ca. 1 1/2 Jahre in Frankreich, um in einem anderen Land ohne Beschränkungen seiner Arbeit nachgehen zu können und kehrte 1980 unmittelbar nach der Revolution in den Iran zurück. Mokhtari führte bei mehreren Dokumentarfilmen vor und nach der Revolution Regie. Die islamische Regierung zensierte einige seiner Dokumentarfilme, wie z.B. "Balutschi". Wegen seiner fehlenden Kooperation mit der islamischen Regierung schickte die NRI ihn für 3 Jahre aus der Hauptstadt Teheran in den Süden des Landes (Bandar Abbas). Mokhtari sagte zu Haschemie, dem Leiter des NRIs: "Ich tat in der Schahzeit, was ich für richtig fand und bekam mein Gehalt. Zur Zeit tue ich auch, was ich richtig finde. Ich kann weder mit dem alten Regime noch mit dieser Regierung zusammenarbeiten".¹ Die Idee des Filmes "Zinat", der sein erster Spielfilm ist, entstand in diesen Jahren und konnte erst nach sieben Jahren realisiert werden, denn das erste Drehbuch von "Zinat" halte keine

¹Ibrahim Mokhtari im Gespräch mit Kiomars Purahmad: Kamera ist nicht die erste Notwendigkeit eines Regisseurs in: Monatliche Zeitschrift "Film", Nr. 168, 1994, S.76

Produktionsgenehmigung erhalten hat. Sowohl bei seinen Spielfilmen als auch bei seinen Dokumentarfilmen spielen die Frauen eine zentrale Rolle.

6.2 Die Gründe der Auswahl

Die Geschichte von Zinat ist auf der Basis des realen Lebens einer Frau in Südiran geschrieben worden. Daher spiegelt dieser Film eine Realität der Gesellschaft wieder.

Der Ort des Filmes befindet sich in einer unterentwickelten Region des Landes und nicht in der Hauptstadt Teheran. Durch die Auswahl dieses Filmes wird somit auch der Lebensstil der Frauen in ländlicher Umgebung präsentiert. Zudem spielt dieser Film für die vorgelegte Forschung im Hinblick auf den Aspekt der Berufstätigkeit der Frauen und dem "Widerstand gegen die Tradition" eine wichtige Rolle.

Der Film wurde 32 Mal bei den verschiedenen internationalen Filmfestivals gezeigt und gewann im Jahre 1994 den Preis für den besten Film in Santerz.

6.3 Zusammenfassung des Inhalts

Zinat	Mitte zwanzig, Behwarz ¹
Aschraf	Anfang vierzig, Hausfrau
Salehe	Schwiegermutter von Zinat, Mitte Fünfzig, Hausfrau
Hamed	Der Ehemann von Zinat, Ende zwanzig, Angestellter

Die erste Einstellung des Films zeigt Zinat in Volkskleidung des Südirans. Unmittelbar danach stellt der Regisseur Zinat mit Kopftuch dar. Sie bereitet sich vor, zum Gesundheitshaus des Dorfes zu gehen. Als ledige Frau arbeitet sie seit zwei Jahren als Behwarz in einem Dorf und ist die einzige Frau im Dorf, die keine Barghae,² sondern ein Kopftuch trägt. Da sie im Gesundheitshaus arbeitet, hat sie Kontakt mit fremden Männer, z.B. wenn sie den Patienten etwas spritzen

¹Eine ausgebildete Person, ähnlich wie eine Krankenschwester, die in einer staatlichen, medizinischen Einrichtung tätig ist.

² Barghae ist ein Gesichtsschleier, den die Frauen im Südiran tragen, um sich gegen die Sonne zu schützen.

muss. Hamed, der seit 4 Jahren in Zinat verliebt ist, schickt seine Mutter, die bei Zinats Eltern um ihre Hand anhält. Salehe, die Mutter von Hamed, ist eine strenge und traditionelle Frau. Für sie ist unvorstellbar, dass ihre zukünftige Schwiegertochter außer Haus arbeitet und Geld verdient. Zinat soll zwischen Arbeit und Familie wählen. Da die Familie von Zinat befürchtet, dass ihre Tochter für immer ledig bleibt, raten sie ihr ihre Arbeit aufzugeben. Arbeit bedeutet für Zinat jedoch alles. Sie liebt Hamed, aber das Schicksal der PatientInnen, besonders der Frauen, die ihre Kinder wegen fehlender Impfungen verloren haben, ist ihr wichtiger. Ihre Arbeit konfrontiert sie mit Aschraf, deren Aberglaube verhindert, dass sie ihre Kinder impfen lässt.

Der Vater von Zinat schlägt sie, um sie zur Aufgabe ihrer Arbeit zu zwingen. Der Kontrolleur des Gesundheitsamtes führt eine Diskussion mit ihrem Vater, denn das Amt finanzierte die zweijährige Ausbildung für Zinat und sie ist deshalb verpflichtet, fünf Jahre im Gesundheitshaus des Dorfes zu arbeiten. Der Vater akzeptiert trotzdem nicht und verbrennt die Arbeitskleidung seiner Tochter auf dem Hof.

Nach einer Nahaufnahme der Flammen wird zur Hochzeitszene von Zinat überblendet. Sie hört auf zu arbeiten, aber die PatientInnen hören nicht auf, zu ihr zu kommen. Salehe, die Schwiegermutter, kontrolliert sie und lässt sie das Haus nicht verlassen. Eines Abends klopft jemanden heftig an die Tür. Es ist Aschraf, deren Tochter erkrankt ist und die Hilfe von Zinat braucht. Die Schwiegermutter reagiert verärgert. Hamed ist verzweifelt, als Zinat sich entscheidet, die Patientin zu besuchen. Das Mädchen hat **Diphtherie** und kann nicht atmen. Nach einigen Minuten kommt auch Hamed. Zinat schneidet mit einem Messer in den Hals des Kindes, damit es atmen kann. Inzwischen ist das Auto gekommen und bringt das Kind ins Krankenhaus. Die letzte, entscheidende Einstellung des Filmes schildert: Zinat steigt in das Auto ein; Salehe schaut zu und ihr Blick zeigt ihre Verärgerung; Hamed ist unentschlossen und entscheidet sich dann, mit Zinat zu fahren. Die Kameraführung fährt mit dem Wagen von Salehe weg, die langsam im Rauch verschwindet.

6.4 Der soziale Hintergrund

Da der Ort des Filmes im Südiran stattfindet, ist der sozialen Hintergrund der Region zu erklären. Die Mehrheit der Bevölkerung im Süden sind nicht Perser sondern Araber. Aus diesem Grund laufen die verheirateten Frauen mit "Bourgha", einem besonderen Schleier, der das Gesicht der Frau bedeckt und nur die Augen frei läßt, in der Öffentlichkeit herum. Außerdem erfüllt er den Zweck, die Frauen vor der Sonneneinstrahlung zu schützen. Im Vergleich mit anderen Regionen im Iran herrscht dort große Armut und eine schlechte wirtschaftliche Lage. Die Berufstätigkeit der Frau außerhalb des eigenen Hauses ist ein Tabu. Sie dürfen weder berufstätig sein, noch mit fremden Männern zu tun haben.

6.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit des Films ist genosisch. Die Lokation ist ein Dorf im Süden des Irans, wo die Tradition das Leben der Frauen beherrscht. Die verheirateten Frauen tragen in dem dargestellten Dorf Bourghas. Die Protagonistin besitzt eine Sonderstellung in der Gesellschaft und trägt keine Bourgha, sondern ein Kopftuch. Alle anderen dargestellten Frauen tauchen mit Borgha auf. Dieses ist ein Zeichen dafür, dass es einen Unterschied zwischen ihr und den anderen Frauen gibt, nämlich ihre Berufstätigkeit. Sie arbeitet als "Behwarz" außer Haus und hat sogar Kontakt mit fremden Männern in einer ärztlichen Praxis - eine Tatsache, die in dieser traditionellen Gesellschaft nicht nur ungewöhnlich ist, sondern ihre Ehre als Frau gefährdet.

6.6 Verschiedene Typen im Film

Zinat spielt die Hauptrolle in diesem Film und repräsentiert die neue Generation der Frauen, die berufstätig sein wollen und die Gründung der Familie nicht unbedingt als erste Priorität empfinden.

Aschraf stellt den Typ von Frau dar, der sehr mit der Tradition verbunden ist. Ein Beispiel dafür ist ihre Weigerung, die eigenen Kindern impfen zu lassen. Die Schwiegermutter vertritt die alte Tradition, durch welche sie überhaupt nicht in der Lage ist, einen anderen Lebensstil zu akzeptieren. Für sie spielt der Mann die Rolle der Ernährers der Familie und die Frau die Rolle der Hausfrau und Mutter. Sie erwartet von ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter die gleiche Rollenaufteilung und sieht dieses sogar als Voraussetzung für die Heirat ihres Sohnes.

Der Ehemann von Zinat repräsentiert die neue Generation der Männer, die zwischen Moderne und Tradition pendeln. Am Ende des Films distanziert sich Hamed von seiner Mutter und entscheidet sich für das Leben seiner Frau, indem die beiden das Leben des Mädchen retten. Mit dieser Handlung distanziert er sich ebenfalls von der Tradition, denn er zeigt, dass er nicht gegen die Berufstätigkeit seiner Frau ist.

6.7 Die Protagonistin: Selbstbewusst und berufstätig, eigenverantwortlich und widerstandleistend gegen die Tradition

Zinat, die Protagonistin, besitzt einen ruhigen und starken Charakter. Sie kämpft an zwei verschiedene Fronten. Zum einen ist sie **gegen den Aberglauben**, der im Dorf herrscht und durch Aschraf, eine einfache Frau, die gegen die Impfung ihrer Kinder ist, dargestellt wird. Zum anderen handelt sie gegen den Willen der Schwiegermutter, die meint, eine verheiratete Frau solle zu Hause bleiben und Kinder erziehen. Im Syntagma 10.-12. Minute sagt Salehe (Zinats Schwiegermutter) ihrem Sohn: "Geh weg, der Haushalt ist nicht Männerarbeit. Du bist mit unserer Tradition aufgewachsen. Jetzt willst Du eine Frau, die keine Zeit für den Haushalt hat, heiratet."

Zinat macht im Film einen Prozess durch, um ihren Willen durchzusetzen. Am Anfang des Films arbeitet sie als ledige Frau außer Haus. Als Salehe und ihre Eltern unbedingt wollen, dass sie zwischen der Berufstätigkeit und dem Privatleben wählen soll, hat sie zunächst diesem Druck nachgegeben. Ihr Vater verbrennt ihre ganze

Arbeitskleidung. Die Einstellung dieser Verbrennung wird von der Szene der Hochzeitfeier überblendet.

Zinat geht mit Hamed eine Liebesheirat ein, bezahlt dafür jedoch einen hohen Preis: Die Aufgabe ihrer Berufstätigkeit. Als sie jedoch bei ihrem Mann einzieht, fragt sie immer nach ihren Patientinnen. Das Schicksal der Patientinnen bleibt ihr weiterhin wichtig. Am Ende des Filmes protestiert sie **gegen die traditionelle Handlung**, d.h. gegen den Willen der Schwiegermutter, indem sie aus dem Haus geht, um eine Patientin zu besuchen. In diesem Moment trifft sie für sich **eine bewusste Entscheidung**. (Syntagma: 71-81. Minuten)

Die Bedeutsamkeit von Zinats Verhalten liegt darin, dass sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihren **Ehemann von der Herrschaft der Tradition distanziiert**, denn am Ende des Film fährt Hamed mit Zinat.

6.8 Vergleich zweier Generationen von Frauen: die traditionelle und die moderne Generation

Zinat vertritt die modernen Frauen und Salehe repräsentiert die alte Generation.

Für Zinat ist die Arbeit außerhalb des eigenen Hauses eine Selbstverständlichkeit. Für Salehe dagegen ist eine berufstätige Frau nicht vorstellbar, vor allem nicht als Schwiegertochter. Obwohl Salehe gegen die Berufstätigkeit der Frau ist, steht sie im Zentrum des eigenen Haushaltes. Sie entscheidet für ihren Sohn, ob er Zinat heiratet. Aus diesem Grund übt sie ebenfalls Druck auf Zinats Eltern aus, damit sie aufhört zu arbeiten.

Salehe verfügt über einen starken Charakter und tritt trotz ihres traditionellen Umfeldes als eine selbstbewusste Person auf. Beispielsweise kommt Aschraf bei der Hochzeitsfeier von Zinat vorbei und beschimpft sie und behauptet, dass Zinat für den Tod ihrer Tochter schuldig sei. In diesem aggressiven Moment (Syntagma 53-58) ist Salehe diejenige, die sagt: "Unsere Schwiegertochter hat keine Schuld. Das war das Schicksal." und veranlasst, dass die Hochzeitsfeier ihren normalen Gang weiterläuft.

Beide Generationen haben unterschiedliche Ziele, aber gleiche Methoden. Beide versuchen alles, um ihre Zielsetzungen zu erreichen. Salehe sperrt Zinat im Haus

ein, um den Kontakt mit den Patientinnen zu verhindern. (Syntagma: 59) Aber Zinat unternimmt einiges, um diese Beziehungen aufrecht zu erhalten. Von einem kleinen Fenster aus versucht sie, über die Nachbarn ihre Patientinnen zu benachrichtigen. Während der Verlobung besuchte sie die Patientinnen und impfte deren Kinder ohne die Erlaubnis und das Wissen von Zinats Eltern.

Am Ende des Films, als Zinat in der Begleitung von Hamed die Patientin in die Stadt bringt, sieht man ihre Schwiegermutter als eine sich aus dem Blickwinkel der beiden entfernende Figur (Syntagmas: 79-81). Mit dieser Szene wird die zunehmende Distanz der beiden von der Schwiegermutter und ihrer traditionellen Einstellung deutlich. Außerdem symbolisiert die stehende Schwiegermutter die Starrheit der Tradition und die Bewegung von Zinat und Hamed die dynamische und flexible Position der neuen Generation.

6.9 Die Rolle der Zensur

Die Zensur setzte sich mit dem Film auf zwei verschiedenen Ebenen auseinander. Zum einen wurde das Drehbuch beim ersten Mal von der Behörde abgelehnt. Der Drehbuchautor sollte alles umschreiben. Der Regisseur Ebrahim Mokhtari äußerte sich dazu wie folgt: "Bei meinem Aufenthalt im Südiran habe ich das Drehbuch auf der Basis der Erinnerung einer Behwarz geschrieben. Das Drehbuch wurde von den Behörden abgelehnt. Nach einem Jahr habe ich noch einmal auf der Basis meiner Forschung über Behwarz-Gruppen das Drehbuch mit dem Namen Zinat geschrieben, und es wurde akzeptiert."¹

Zum anderen ist die Zensur schon ein verinnerlichtes Phänomen des Drehbuchautors. Er kontrolliert sein Schreiben selbst in Hinblick auf die Einschränkungen der Behörden. Der Regisseur bestätigt dieses durch die Aussage: "Ich persönlich versuche, auf die Einstellungen, in der die Frau allein zu Hause ist, zu verzichten, denn die Frauen tragen zu Hause keinen Schleier".²

Beim Anschauen des Films erweckt der Film den Eindruck, dass nur die Tradition die Berufstätigkeit der Frauen in der Gesellschaft verhindert. Die Hindernisse der

¹Ibrahim Mokhtari im Gespräch mit Kiomars Purahmad: Kamera ist nicht die erste Notwendigkeit eines Regisseurs. In: Monatliche Zeitschrift "Film", Nr. 168, 1994, S.77

²vgl. Mokhtari, S.78

islamischen Regierung bezüglich der Frauenberufstätigkeit werden nicht geschildert.

6.10 Zusammenfassung: Protest gegen die herrschende Tradition, Berufstätigkeit als ein sozial anstrebbarer Wert für die Frauen

Im Film "Zinat" werden einige wichtige Punkte entwickelt:

- Der Wunsch nach Berufstätigkeit existiert bei den Frauen der jungen Generation.
- Der Widerstand der Frau gegen die Tradition war auch bei anderen Filmen im Anders-Kino vorhanden. Was aber neu erscheint, ist das erfolgreiche Streben der Protagonistin, ihren Ehemann davon zu überzeugen, sich ebenfalls von der traditionellen Einstellung zu distanzieren.
- Die beiden Lebensstile der Tradition und der Moderne werden in diesem Film von Frauen und nicht von Männern repräsentiert.
- Die dargestellten Frauen besitzen unterschiedliche Ziele und versuchen ihr Bestes, um diese Zielsetzungen zu erreichen.
- Die Berufstätigkeit der Frauen wird im Film als ein sozialer Wert betrachtet, welche die traditionelle Rollenverteilung aufhebt. Die Berufstätigkeit wird somit zu etwas Erstrebenswertem.
- Die Ursache, welche die Frauen an der Erwerbstätigkeit hindert, wird nur in der Tradition gesehen und artikuliert. Die Rolle der islamischen Regierung bleibt vage und eventuell hat der Film deswegen eine Drehgenehmigung bekommen.

7. 1993: Sara (Mädchenname)

Regie und Drehbuch	Dariusch Mehrdjuji
Produzent	Haschem Seifi, Dariusch Mehrdjuji, Behruze Garibpour
Produkt	Westa Firma
Kamera	Mahmoud Kalari, Schahriar Assadi
Ton	Assghar Schahwardi
Schnitt	Hassan Hassandusst
Maske	Djalal Moayerian
Foto	Reza Mohadjer
Kostüm	Jila Mehrdjuji, Azar Tawakoli
Aufnahmeleitung	Jila Mehrdjuji
Ausrüstung	Mohammad Kakawand
Titel	Criest Howiyen
Darstellung	Niki Karimi, Amin Tarokh, Khossro Schakibai, Jasmin Malknassr

Farbig, 100 Minuten

7.1 Kurzbeschreibung des Regisseurs

Dariusch Mehrdjuji absolvierte 1966 Philosophie in Los Angeles in den USA. Ein Jahr später kehrte er in den Iran zurück. Er führte im Jahre 1968 bei seinem ersten Film "Almass 33 (Diamant)" Regie. Den berühmten Film "Gaw (Die Kuh)" drehte er im 1969. Der Film "Gaw" ist einer der Filme, der vom iranischen Kino auf den internationalen Filmfestivals vorgestellt wurde. Er gewann 1971 den internationalen Filmkritikerpreis in Venedig (Italien). Mehrdjuji ist einer der berühmten Regisseure, die als Andersdenkende besonders vor der Revolution bekannt waren Sara ist der dritte Film der Trilogie von Dariusch Mehrdjuji über Frauen. Vor der Revolution beschäftigten seine Werke sich selten mit dem Thema "iranische Frauen". Erst nach der Revolution spielen Frauen in seinen Werken eine wichtige Rolle.

7.2 Die Gründe der Auswahl

1994 wurde der Film mit der Goldenen Muschel für den besten Film und mit der

Bronzenen Muschel für die beste Hauptdarstellerin im Filmfestival San Sebastian (Spanien) ausgezeichnet. Im gleichen Jahr gewann der Film den Preis des besten Hauptdarstellers und den ZuschauerInnenpreis bei dem Festival "drei Kontinente".

Im Jahre 1995 gewann der Film den Preis "bester künstlerischer Film" beim Filmfestival in "Harare" (Zimbabwe) sowie beim fünften Festival in Rennes und den zweiten ZuschauerInnenpreis. „Sara“ war bei 49 internationalen Filmfestivals dabei.

Die Auswahl dieses Films ist für diese Forschung aufgrund von drei Aspekten bedeutend:

- Sara reflektiert viele Eigenschaften des Charakters iranischer Frauen wie Opferbereitschaft.
- Sie leistet am Ende des Filmes Widerstand.
- Der Regisseur gehört zu den intellektuellen und erfahrenen Filmmachern, der erst nach der Revolution Frauen als Hauptdarstellerinnen entdeckt.

7.3 Zusammenfassung des Inhalts

Sara	Hausfrau, verheiratet, Ende zwanzig
Hessam	Bankangestellter, später Leiter einer Abteilung in der Bank, der Ehemann von Sara, Mitte dreißig
Geschtasb	Angestellter der Bank, geschieden, lebt mit seinen Kindern allein, Anfang vierzig
Sima	Die Freundin von Sara, Witwe, Mitte dreißig

Die erste Szene schildert eine Frau, die raucht und aus dem Fenster nach draußen schaut. Ihr Gesicht ist traurig und nachdenklich. Die Protagonistin Sara ist schwanger und ihr Mann befindet sich im Krankenhaus. Er hat Thalassämie, eine Blutkrankheit, deren Behandlung viel Geld kostet.

Der Film blendet drei Jahre später wieder ein. Saras Mann ist gesund geworden und hat eine Karriere zum Leiter einer Abteilung der Eghtesad-Bank gemacht. Das Geld für die Operation sowie Behandlung hat Sara durch harte Näharbeiten von Hochzeitskleidern verdient. Durch diese Arbeit haben sich ihre Augen geschwächt,

so dass sie nun eine Brille tragen muss. Sie hat am Anfang das nötige Geld von einem Arbeitskollegen (Geschtasb) von Hessam (ihrem Ehemann) ausgeliehen, ohne die Erlaubnis ihres Mannes. Sie hat Geschtasb einige Schuldscheine gegeben. Die Schuldscheine hat Sara selbst unterschrieben und nicht ihr Vater, der damals ebenfalls krank gewesen war. Um das Geld zurückbezahlen zu können, hat sie viele Nächte lang genäht. Nun muss sie nur noch eine Rate zahlen.

Inzwischen ist Sima, eine alte Freundin aus dem Ausland, zurückgekommen und hat Sara wieder gefunden. Sima sucht einen Job in der Bank. Hessam will Geschtasb wegen Bestechung entlassen. Geschtasb droht Sara, ihr Geheimnis zu verraten, wenn er entlassen wird. Er verlangt von Sara, ihren Einfluss auf ihren Mann (Hessam) auszunutzen, um seine Entlassung zu verhindern. Sara schafft es aber nicht. Außerdem hat Sara die Schuldverschreibungen an Stelle ihres Vaters unterschrieben. Geschtasb bezeichnet dies als Fälschung und hat damit noch mehr gegen Sara in der Hand.

Hessam erfährt durch einen Brief von Geschtasb die Wahrheit. Darin droht Geschtasb, werde er Hessams Frau wegen der Fälschung der Unterlagen verklagen, wenn Hessam ihn aus der Bank entlasse. Am Anfang ist Hessam total entsetzt und kann sich nicht vorstellen, dass seine Frau ihn jahrelang belogen hat. Er verbietet Sara, ihre Tochter weiterhin zu erziehen und will die gemeinsame Beziehung beenden, sie jedoch nicht freigegeben.

Durch die Beziehung mit Sima - vor ihrer Auslandsreise war Geschtasb in Sima verliebt, und jetzt beginnen die beiden eine neue Beziehung - wird Geschtasb dazu veranlasst, die Schuldscheine am nächsten Tag zurückzugeben. Zudem entschuldigt sich Geschtasb in einem Brief.

Dadurch verändert sich das Verhalten von Hessam gänzlich. Er ist froh und will die Beziehung mit Sara normalisieren. Sara fühlt sich aber unterdrückt und leistet Widerstand gegen dieses widersprüchliche Verhalten. Durch jahrelanges Nähen sind ihre Augen schwach geworden. Hessam will die Opferbereitschaft von Sara nicht verstehen und anerkennen. Wichtig war für ihn seine Arbeit, die Ehre und die Karriere. Als Protest nimmt Sara das Kind mit und verlässt ihren Mann.

7.4 Der soziale Hintergründe

Der Film wurde vierzehn Jahren nach der Revolution produziert. Der Druck auf den Schultern der iranischen Frauen sowohl vom Elternhaus als auch vom Ehemann ist enorm und unverändert geblieben. Iranische Frauen sind ständig in der Position der Opfer. Diese Situation ist in der Gesellschaft für die Frau belastend. Dieses zeigt sich durch den Anstieg der Anzahl von Scheidungen, trotz vieler Hindernisse des Gesetzes. Frauen haben im Iran grundsätzlich kein Scheidungsrecht. Nur in bestimmten Situationen können sie sich scheiden lassen, beispielsweise, wenn der Ehemann verrückt oder impotent bzw. zeugungsunfähig ist und den Unterhalt der Familie nicht bestreiten kann.

7.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Zeit des Films ist aktuell. Der Film schildert die Situation der Menschen unter in der Islamischen Republik. Beide Frauen (Sara und Sima) kommen aus der Mittelschicht. Man sieht Sara in manchen Einstellungen beim Beten, ein Hinweis auf ihre religiöse Neigung. Allerdings tragen beide Hauptfiguren des Films keinen Tschador, sondern ein Kopftuch. Das zeigt, dass die beiden nicht streng an die islamischen Gesetze gebunden sind.

Während Sima einige Zeit im Ausland verbracht hat und deshalb nicht traditionell geprägt ist (wird nicht beim Beten gezeigt), hängt Sara mehr von der Tradition ab, da sie in einer traditionellen Familie in der Mittelschicht lebt.

7.6 Die verschiedenen Typen im Film

Sara ist eine junge, energiegeliche Frau aus der Mittelschicht. Sie ist Hausfrau und verfügt über keine akademische Ausbildung. Da sie Geld braucht, um ihren kranken Mann operieren zu lassen, beginnt sie durch das Nähen von Glasperlen auf Hochzeitkleider und anderen Näharbeiten Geld zu verdienen. Sara ist teilweise religiös geprägt. Sie wird im Syntagma (45.

Minute) beim Beten dargestellt. Eine ihrer Haupteigenschaften ist die Opferbereitschaft und eine andere ihre Tendenz zum Widerstand, der am Ende des Films anschaulich wird. Sara spielt die Hauptrolle im Film und schildert einen Typ von Frauen aus der Mittelschicht des heutigen Irans. Für sie bedeutet Familie alles; zuerst werden die Bedürfnisse der Familie sowie von Ehemann, Kind und Eltern berücksichtigt, dann erst die eigenen.

Hessam, der Ehemann von Sara, spielt eine Nebenrolle im Film. Sein Charakter ist typisch für den iranischen Mann aus der Mittelschicht: Am allerwichtigsten für ihn sind Karriere, Ehre und Beruf, erst dann seine Familie, Ehefrau und Kind. Er ist Bankangestellter, und nach einigen Jahren übernimmt er die Abteilungsleiterposition der Bank. Obwohl am Ende des Films für ihn klar ist, dass seine Frau für seine Gesundheit die Unterlagen „gefälscht“ hat, ist Hessam nicht bereit, seine Karriere zu beenden, indem er die Schuld übernimmt.

Geschtasb ist von seiner Frau geschieden und lebt mit seinen Kindern allein zusammen. Er ist auch Bankangestellter. Er hat wegen Bestechung einen schlechten Ruf. Er vertritt die Art von Typ, der sich kontrovers verhält. Auf der einen Seite hat er einen schlechten Ruf wegen der Bestechung, auf der anderen Seite hilft er Sara, als sie wirklich Geld benötigt. Er verkörpert die Menschen im Iran, die bereit sind, alles zu unternehmen, um ihre Arbeit nicht zu verlieren, wie zum Beispiel Drohung, Erpressung etc.. Da er sich aber in Sima, die Freundin von Sara, verliebt, nimmt er seine Erpressung zurück. Die Arbeit ist ein wichtiger Identifikationsfaktor für iranische Männer. Sowohl für Hessam als auch für Geschtasb spielt der Job eine besondere Rolle. Ohne Arbeit verlieren sie ihren Wert in der Gesellschaft.

Sima repräsentiert eine große Anzahl der Frauen, die aus finanziellen Gründen eine Ehe eingegangen sind. Trotz ihrer Liebe zu Geschtasb hat sie ihren verstorbenen Mann aus finanziellen Gründen bevorzugt, weil sie ihre Familie, d.h. ihre Mutter und Schwester finanziell unterstützen musste. Wegen ihrer Heirat zieht sie ins Ausland. Nach dem Tod ihres Mannes kehrt sie in den Iran zurück. Sie ist eine ausgebildete Kauffrau und arbeitet anstelle von Geschtasb in der Bank.

Sima repräsentiert den Teil der Iranerinnen, die eine Zeit im Ausland

verbracht haben und ausgelöst durch z.B. den Tod der Eltern oder des Ehemannes nach Jahren in den Iran zurückkehren. Was für diese Gruppe sehr wichtig scheint, ist das Finden einer Arbeit.

7.7 Protagonistin: Eine kontroverse Figur: Opferbereitschaft versus Widerstand gegen die gegebene Situation

Die Charakteristik von Sara, der Protagonistin, enthält Unterschiedliches. Vom äußerlichen Erscheinungsbild ist sie eine Hausfrau (sie ist häufig in der Küche beim Geschirrspülen und bei der Vorbereitung des Essens gezeigt worden, Syntagmen: Minuten 28, 29, 61, 69, 70, 84) und Ehefrau eines erfolgreichen Bankleiters. Sie stammt aus der Mittelschicht und ist teilweise religiös geprägt (Sara beim Beten: Syntagma: 45). In der Realität ist sie eine selbständige Frau, die für Ihre Probleme eine Lösung findet. Gegenüber dem Problem der Krankheit des Ehemannes **handelt** sie auf ihre Weise: Sie leiht sich Geld und arbeitet nächtelang, um das Geld für die Operation des Ehemannes zurückzuzahlen. Mit dieser Situation ist Sara nicht unzufrieden und sagt zu ihrer Freundin: "Du kannst es dir nicht vorstellen, was für ein Gefühl es ist, wenn man arbeitet und aus eigener Kraft Geld verdient wie die Männer. Was für ein schönes Gefühl !!!" (Syntagma 16.-20. Minute). Durch diese ständige Näharbeit werden ihre Augen schwach, und sie muss eine Brille tragen (Syntagma: Minuten 9-10). Eine Frage bleibt aber in diesem Film unbeantwortet: Wieso merkt Hessam nicht die Abwesenheit von Sara in den Nächten?

Die Eigenschaft "**Opferbereitschaft**" hatte Sara als Mädchen im Elternhaus gelernt und in die Ehe eingebracht. Im Streit mit Hessam erläutert sie: "Immer hat mein Vater mich unterdrückt. Wenn ich eine Gegenmeinung hatte, dürfte ich sie nicht äußern, weil er sie nicht mochte" (Syntagma 89.-92. Minute). Die Opferbereitschaft ist aber nur ein Teil ihres Charakters, mit dem der Film sich 90 Minuten auseinandersetzt. Die letzten zehn Minuten des Films schildern den Widerstand von Sara gegen ihre Situation (de facto). Als Hessam per Brief von Geschtasb mitgeteilt wird, dass seine Frau Geld ausgeliehen hat und für seine Gesundheit selbst die Schuldscheine unterschrieben hat, ist er verärgert. Er

verbietet Sara, das gemeinsame Kind weiterhin zu erziehen. Er fragt sie: Wogegen war Geschtasb bereit, dir vier Millionen Toman (iranische Währung) auszuleihen? (Syntagma: 74.-79. Minute) Hinter dieser Frage steckt seine Befürchtung, dass Sexualität eine Rolle gespielt hat; in der iranischen Gesellschaft ist dieses Phänomen wegen der schlechten finanziellen Situation keine Seltenheit. Als Geschtasb die Schuldscheine zurückbrachte, ändert Hessam sein Verhalten gegenüber Sara. An dieser Stelle ergreift sie die **Initiative**. Sie nimmt ihre Tochter und verlässt ihren Ehemann. Das wichtigste Gespräch zwischen Hessam und Sara findet am Ende des Films statt. Sara : “Wenn ich etwas lernen soll, muss ich dich verlassen und allein leben. Wer ist kompetenter, das Kind zu erziehen - du oder ich?” Hessam: “Wo gehst du hin, was werden die Leute sagen?” (Sie packt ihren Koffer und ruft sich eine Taxi.) Sara: “Ich liebe dich nicht mehr. Geh doch und sag allen, dass ich für deine Gesundheit meine aufs Spiel gesetzt habe. Welchen Wert habe ich für dich jetzt noch?” Hessam: “**Kein Mensch opfert** seine Ehre für seine Ehefrau und sein Kind!” Sara: “**Aber alle Frauen machen das!** Ich habe fünf Jahre mit dir, einem Fremden, gelebt und dir ein Kind geschenkt. Wir müssen uns voneinander distanzieren, um die Situation betrachten zu können” (Syntagma 89. -100. Minute).

Dieses Gespräch handelt vom egoistischen Verhalten des Ehemannes und der Opferbereitschaft der Frauen. Für andere da sein, sich nicht als Individuum mit Bedürfnissen nehmen, zuerst an die Familie denken und dann an sich selbst, das sind die Eigenschaften einer großen Anzahl iranischer Frauen, die durch die Figur der Sara veranschaulicht werden. Das Ende des Films zeigt aber, dass dieses Verhalten im Iran einem Veränderungsprozess unterliegt. Dieser Umbruch entspricht der heutigen Situation des Landes.

7.8 Darstellung und Vergleich zweier Frauentypen

Sara ist ein Film, der hauptsächlich den Lebensstil der Frauen aus der Mittelschicht darstellen will. Die zwei verschiedenen Figuren Sima und Sara sind Symbole zweier unterschiedlicher Typen, die in der iranischen Mittelschicht-Gesellschaft existieren. Eine Figur ist Hausfrau, die andere Bankangestellte. Eine ist opferbereit für ihren Ehemann, die andere relativ individuell. Eine lebt im Iran,

die andere hat eine Zeit ihres Lebens im Ausland verbracht. Eine ist religiös geprägt, die andere nicht.

Das Leben für Sima ist nicht einfach gewesen. In dem Syntagma (56-58 Minuten) sagt sie: „Arbeit war mein großes Hobby. Ich habe immer für jemand anderen gearbeitet.“ Sima musste ihre behinderte Mutter und ihre minderjährige Schwester ernähren. Sie heiratete einen Iraner im Ausland, um ein besseres Leben zu führen und durch diese Heirat die Familie zu ernähren. Diese Lebensbiografie entspricht den Tatsachen der iranischen Gesellschaft. Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Situation gibt es seit Mitte der 80er Jahre viele iranische Frauen, die unter diesen Bedingungen heiraten. Mit anderen Worten bietet die Heirat den Frauen Rettung und finanziellen Schutz. Da das zukünftige Paar sich normalerweise nicht gut kennt, scheitert diese Art von Ehen häufig.

7.9 Die bedeutendsten Aspekte des Films: kein Melodrama, keine Musik

Bei dem Film „Sara“ gibt es eine Besonderheit: Der Film distanziert sich von einer rein emotionalen Wirkung. Es befindet sich keine Musikuntermalung im Film. Damit hält der Film eine gewisse logische Distanz. Diese Besonderheit verhindert, dass der Film zu einem einfachen Melodrama umgewandelt wird.

7.10 Zusammenfassung: Spagat zwischen der Opferrolle und dem Widerstand gegen Tradition

Der Film verfügt über viele Kontroversen: Der Charakter von Sara ist einerseits sehr naiv, opferbereit, fixiert auf die Familie. Andererseits ist sie bereit für Widerstände. Ein großer Widerstand findet in den letzten zehn Minuten am Ende des Films statt. Die ZuschauerInnen erwarten ihn nicht, sind deshalb nicht darauf vorbereitet. Im ganzen Film gibt es kein Zeichen für diesen Protest. Allerdings ist dieser Widerstand im Leben der iranischen Frauen aus der Mittelschicht existent. Die Anzahl der Scheidungen steigt trotz aller Hindernisse für die Frauen (Die iranische Frau hat nur aus bestimmten Gründen Scheidungsrecht, wenn z. B. den

Ehemann verrückt oder impotent ist usw.). Unter dem Protest der Frauen ist die Regierung gezwungen, die Polygamie der Männer zu begrenzen. Das Familiengericht wurde wieder ins Leben gerufen, und die Scheidungen werden in diesem Familiengericht behandelt. Allerdings ist die Anzahl der Familiengerichte sehr gering.¹ Wegen des Protestes der Frauen konnte das Regime die Trennung von Frauen und Männer in Krankenhäusern und Arzt-Praxen nicht durchsetzen.

Die Frauen zeigen zwei kontroverse Verhalten gegenüber dem Druck und der Macht: Akzeptanz und Widerstand. Die Idealisierung und Darstellung des Widerstandes ist ein positiver Aspekt des Films.

¹O.V. A brief history of Women's movements in Iran from 1850-2000, internet Adresse: www.didgah.com

8. 1995: Russari Abi (Das blaue Kopftuch)

Regie und Drehbuch	Rakhschan Banietemad
Produzent:	Madjid Mudarressi
Kamera	Azyz Sati
Musik	Ahmad Pejman
Schnitt	Abbas Gandjawi
Ton	Parviz Abnar, Morteza Rahnawi
Maske	Abdollah Eskandari, Mehri Schirazi, Mahbubeh Sedighnia,
Photo	Mitra Mahasseni
Titel	Ebrahim Haghighi
Kostüme	Farhad Farssi
Produktionsleitung	Djahangir Kosari
Aufnahmeleitung	Mariam Kia, Massud Ahmadian
Regieassistent	Pirouz Kalantari
Ausrüstung	Djafar Kosari
DarstellerInnen	Esatollah Entesami, Fatemeh Motamedaria, Golab Adineh, Djamschid Esmail Khani, Reza Fayazi, Afssar Assadi, Nasser Goltschin, Mehi Mehrnia, Baran Kossari

Farbig, 88 Minuten

8.1 Kurzbeschreibung der Regisseurin "Rakhschan Banietemad"

Rakhschan Banietemad absolvierte ein Studium an der Hochschule für dramaturgische Kunst. Im Jahre 1979 machte sie ihren Abschluss im Fach Regie in Teheran. Gleichzeitig arbeitete sie im Nationalfernsehen des Irans. 1979 begann ihre Tätigkeit als Dokumentarfilmemacherin. Im Jahre 1987 führte sie Regie bei ihrem ersten Spielfilm mit dem Titel: "Außerhalb des Beschränkten." Der Film gewann den Comicfilmpreis in Italien. Bis 1999 führte sie Regie bei sieben Spielfilmen. Ihre Filme sind mit verschiedenen internationalen Filmpreisen ausgezeichnet. Sie nahm an unterschiedlichen Filmfestivals als Jurorin teil wie zum Beispiel in Locarno in der Schweiz, Delhi in Indien und Turin in Italien. Die Regisseurin meint: *"Meine Filme sollen nicht nur vom Blickpunkt ‚Geschlecht‘ eingeschätzt werden. Ich setze mich mit den sozialen Problemen und den Schwierigkeiten der Frauen und Männer in der Gesellschaft auseinander."*¹

8.2 Die Gründe für die Auswahl

Die Regisseurin Rakhschan Banietemad ist eine der wenigen Regisseurinnen, die nach der Revolution Regie bei Spielfilmen geführt hat. "Das Blaue Kopftuch" gewann den zweiten Platz für den besten Umsatz im Jahre 1995². Obwohl man den Film nicht als kommerzielles Kino kategorisieren kann, ist es der Regisseurin gelungen, das komplexe Thema "Zuneigung" in verständlicher Form darzustellen. Der Film schafft durch die Beziehung zwischen Nobar und Rassul ein Verständnis für die Liebe im höheren Alter. Es kam zum erstenmal im iranischen Kino vor, dass der alte Liebhaber verteidigt und der junge beseitigt wird.

Der Film gewann im Jahre 1995 den Preis "Bronzener Panther" beim Locarno Filmfestival. 1996 wurde der Film in Indien mit einem besonderen Preis der Jury ausgezeichnet. Außerdem wurde "Das blaue Kopftuch" beim internationalen Filmfestival im Jahre 1994 in Teheran mit dem Preis für das beste Drehbuch und für die beste weibliche Nebendarstellerin ausgezeichnet.

Der Film war bei 38 Filmfestivals vertreten.

8.3 Zusammenfassung des Inhalts

Nobar	Die Arbeitnehmerin, Mitte 20
Rassul	Der Tomatenfarmbesitzer, ca. 60 Jahre alt, Liebhaber von Nobar
Kabutar	Arbeitnehmerin, Arbeitskollege von Nobar, Mitte 30
Asghar	Der Assistent von Rassul und Ehemann von Kabutar, Mitte 40
Enssi	Die jüngste Tochter von Rassul, Mitte 20

Der Film beginnt mit einer Totaleinstellung von einem Ziegelofen, an dem einige Frauen, Männer und Kinder, die hart arbeiten, zu sehen sind. Einige Frauen steigen in einen kleinen LKW ein, um auf der Tomatenfarm von Rassel Rahmani zu arbeiten. Der Schwerpunkt des Films liegt in der Beziehung zwischen dem

¹Banietemad, Rakhschan: Die Rede von R. B. aus Anlass der Aufführung ihres letzten Films auf der 9. Konferenz des Fundaments der Frauenforschung des Irans im Jahre 1989 in den USA.

²Talebinejad, Ahmad: Sorge, Mühe und anschließende Hoffnung. In: Zeitschrift Film Nr. 187 April 1996, S.22

Mädchen Nobar (Mitte zwanzig) - das heißt auf deutsch "seltsam, sonderbar oder eigentümlich" - und dem Arbeitgeber Rassul Rahmani. Nobar stammt aus der Unterschicht und wohnt im Süden Teherans. Sie ist die einzige Person, die in ihrer Familie arbeitet. Deshalb unterstützt sie ihre Mutter, ihren 14-jährigen Bruder und ihre 8-jährige Schwester. Ihre Mutter ist drogensüchtig und wird von der Polizei festgenommen. Parallel zu dieser Geschichte wird das Leben von Rassul (auf deutsch "der Prophet") dargestellt. Er besitzt eine Tomatenmarkfabrik und eine Tomatenfarm. Er hat drei erwachsene Töchter, die alle schon verheiratet sind. Vor einigen Jahren verlor er seine Frau durch eine Krankheit. Außer seiner dritten (der jüngsten) Tochter versteht Rassul niemand. Nach dem Tod seiner Frau leidet er stark unter Einsamkeit und Depression. Nobar lernt Rassul durch die Suche nach Arbeit kennen. Sie findet einen Job auf der Tomatenfarm von Rassul. Der Film stellt Rassul als einen alten und reichen Mann und Nobar als eine arme, selbstbewusste, hartnäckige und eigensinnige Frau dar. Die Beziehung zwischen Nobar und Rassul wird durch die Festnahme von Nobars Mutter und der Entlassung des Bruders infolge der Bürgschaft von Rassul vertieft. Zudem hat Rassul die kleine Schwester von Nobar in die Tomatenfarm aufgenommen, wodurch die Beziehung zwischen Rassul und Nobar nochmals vertieft wurde. Aufgrund dieser Beziehung fordert Rassul Nobar auch auf, mit ihren Geschwistern in ein Haus neben der Tomatenfarm einzuziehen. Außerdem braucht Nobar nicht mehr zu arbeiten.

Sie führen eine versteckte intime Beziehung. Eine solche Beziehung ist nach den islamischen Gesetzen nur unter "Sieghe" (vorläufige Heirat) möglich.

Als die beiden großen Töchter von Rassul die Gerüchte über die Beziehung hören, reagieren sie mit Ablehnung. Durch die daraufhin folgende Auseinandersetzung mit seinen Töchtern bekommt Rassul einen Herzinfarkt und muss ins Krankenhaus. Während seines Aufenthalts im Krankenhaus verlangt die mittlere Tochter Enssi von Nobar, das Haus für immer zu verlassen. Dies begründet Enssi damit, dass Nobar diese Beziehung wegen des Vermögens von Rassul aufgebaut hätte. Aus diesem Grund kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen den beiden. Nach der Entlassung aus dem Krankenhaus verlässt Rassul seine Familie, weil er ein solches Verhalten gegenüber Nobar von seiner Familie nicht erwartet hat.

Er hatte von seiner Familie (bzw. von seinen Töchtern) erwartet, dass sie die Beziehung akzeptierten. Die Töchter zeigten keine Akzeptanz, weil sie davon

ausgingen, dass Nobar arm sei und sie die Beziehung nur wegen Rassuls Reichtum aufgebaut hätte.

Die letzte Einstellung des Films zeigt einen Zug von oben. Auf einer Seite des Zuges stehen Nobar und ihre Geschwister, auf der anderen Seite fährt Rassul mit seinem PKW zu ihr. Die Regisseurin lässt in dieser Einstellung den fahrenden Zug stehen. Der Zug bleibt wie eine stabile Mauer bestehen und mit dieser Einstellung endet der Film. Die Geräusche des Zuges, die in diesen wenigen Sekunden sehr laut sind, sollte eine instabile Barriere darstellen. Die Filmemacherin beendet ihren Film mit der Hoffnung, dass die Hindernisse von der Menschheit überwunden werden.

8.4 Die gesellschaftlichen Hintergründe

Der Film wurde 15 Jahre nach der Revolution produziert. Wegen der wirtschaftlichen Krise im Iran, besonders der schlechten wirtschaftlichen Lage der armen Familien, heiraten viele junge, arme Mädchen reiche, alte Männer. Diese Mädchen oder Frauen heiraten entweder unter Druck ihrer Familien oder nach ihrer eigenen Überzeugung, dass mit diesem Verhältnis, ihr Leben wirtschaftlich verbessert sei.

In diesem Fall scheint es, dass Nobar freiwillig und nicht unter dem Druck der Familie diese Beziehung eingegangen ist. Die Regisseurin schildert eine Liebe zwischen den beiden und kritisiert damit die soziale Überzeugung, dass eine solche Beziehung zwischen einer jungen Frau und einem alten Mann nicht akzeptabel sei.

Diese Überzeugung lautet: "Die Beziehung zwischen einer armen Frau und einem reichen Mann ist nicht mit der Liebe, sondern mit der Notwendigkeit des wirtschaftlichen Verhältnisses verbunden".¹

¹Banietemad, Rakhschan: Die würdevolle Aufführung der Menschenbeziehung. In: Monatliche Zeitschrift FILM, Nr. 178, 1995, S.19

8.5 Die zeitliche und räumliche Umwelt der dargestellten Frauen

Die Handlungszeit des Films ist zeitgenössisch. Nobar ist Mitte zwanzig, ledig und lebt allein mit ihrer Mutter, ihrer Schwester (acht Jahre alt) und ihrem 14-jährigen Bruder in einem Arbeitergebiet in der Nähe von Teheran. Ihr Verhalten im Film ist nicht religiös. Man sieht sie in keiner Einstellung beten. Sie kleidet sich nicht mit einem Tschador, sondern trägt ein Kopftuch. Das ist ein Zeichen an die islamische Republik, dass man nicht an die islamischen Regelungen gebunden ist. Nobar kommt aus einer Unterschichtfamilie: Ihre Mutter sitzt wegen Drogenabhängigkeit im Gefängnis, und ihr Vater ist gestorben. Nobar übernimmt die Verantwortung für ihre Geschwister. Sie muss arbeiten, um die Familie zu ernähren. Sie ist eine einfache Arbeitnehmerin ohne Ausbildung, kann aber lesen und schreiben. Sie taucht im Film einfach, ohne Schminke, aber auch ohne Tschador, auf.

8.6 Verschiedene Typen im Film "Das blaue Kopftuch"

Der Film zeigt verschiedene Typen von Frauen:

- Die Protagonistin, Nobar. Sie stellt eine junge Generation der Unterschichtsfrauen dar. Sie wollen ihr Schicksal selber in die Hand nehmen. Es folgt die ausführliche Beschreibung dieses Typs.
- Kabutar (auf deutsch: "Taube") ist eine Frau der unteren Schicht, zu der auch Nobar gehört. Sie ist Arbeiterin, die Freundin von Nobar und spielt eine der Nebenrollen. Man nennt sie aber nicht "Taube" sondern Ghodrat (auf deutsch "Macht"). Ihr Aussehen und das Verhalten von Kabutar ist wie das der Männer. Sie würde sich von niemand unterdrücken lassen. Sie streitet (Syntagma 36. Minute) mit den Arbeitgebern um ihre Rechte. Sie erzählt Nobar (Syntama 20. Minute), dass sie, als sie jung war, in einer Hormonfabrik gearbeitet, und dadurch ihr Gesicht männliche Charakterzüge bekommen habe. Deswegen meint sie, dass sie nicht gut aussieht. Sie wird mit Azghar, dem Assistenten von Rassul verheiratet.
- Die beiden erwachsenen Töchter von Rassul haben auch Nebenrollen des Films. Sie sind verheiratet, haben eigene Familien und leben mit ihren

Ehemännern und Kindern zusammen. Sie tragen keinen Tschador und sehen nicht religiös aus. Sie sind aus der mittleren Oberschicht. Sie sorgen sich äußerlich viel um den Vater. Die Beziehung zwischen Nobar und Rassul (der Vater der beiden erwachsenen Töchter) ist für die sie inakzeptabel. Mit anderen Worten, ein Konsens zwischen der Unter- und der Oberschicht aus der Sicht der Familie ist unmöglich. Der Film stellt ein negatives Bild von den beiden dar. Die beiden Töchter kümmern sich um ihn zwar körperlich, aber nicht psychisch. Sie lassen auch nicht zu, dass ihr Vater mit jemanden anderen eine Beziehung aufbaut.

- Neben diesen unterschiedlichen Frauentypen ist Rassul, der einzige männliche Hauptdarsteller. Er ist Witwer, hat jahrelang gearbeitet und besitzt eine Fabrik. Er kommt jetzt nicht zur Ruhe und kann nicht sein Leben allein gestalten. Die erwachsenen Töchter mischen sich immer in sein intimes Leben ein. Er repräsentiert den Typ alter Leute, die sich in diesem Alter einsam fühlen und etwas dagegen unternehmen wollen.

8.7 Protagonistin: Starker Charakter, selbstbewusst, hartnäckig, ernährt die Familie

Nobar, die Protagonistin, verfügt über einen starken Charakter und hat die Entscheidungsgewalt:

1. Sie will die Beziehung mit Rassul weiter führen und am Ende des Films nicht in einer "Sieghe" (vorübergehende Heirat) versteckt leben, sondern in einer normalen Ehe eine offene Beziehung führen; diesen Wunsch äußert sie auch öffentlich. "Ich möchte wie Kabutar leben". Sie lehnt die unfreiwillige Heirat (Syntagma: 44.-46. Minute) heftig ab.
2. Sie arbeitet, um ihre Geschwister zu ernähren.
3. Es gibt einige Syntagmen, welche die hartnäckige und selbstbewusste Persönlichkeit von Nobar darstellen. Beim ersten Syntagma (5. Minute) stellt sie sich bei Asghar, dem stellvertretenden Leiter, für die Arbeit vor. Nobar: „Ich habe gesagt, dass ich ledig bin, aber ich bin nicht allein. Ich ernähre drei Personen.“

Im zweiten Syntagma (7. Minute) teilt Asghar unter den ArbeitnehmerInnen Fleisch auf. Er gibt Nobar zwei Fleischpakete, weil er weiß, dass es bei ihr mehrere Personen im Haushalt gibt. Eine der anderen Arbeitnehmerin protestiert und sagt: "Wegen ihrer Schönheit kriegt sie mehr". Nobar lässt beide Fleischpakete fallen und geht weg. Beim dritten Syntagma (28.-30. Minute) findet eine Trauerfeier wegen des dritten Todesjahres der Ehefrau von Rassul statt. Nobar arbeitet da als Dienerin. Der Blick zwischen den beiden stabilisiert die Beziehung. Als Enssi, die ältere Tochter, mit Nobar unhöflich spricht, weil sie zu früh den Tee bringt, verlässt Nobar sofort mit ihrer kleinen Schwester das Haus.

4. Im Syntagma (19.-22. Minute) übt Nobar ihre Macht in der Familie aus. Sie prügelt heftig ihren Bruder, weil er von einem Mann Drogen erhalten hat. Dann streitet sie sich mit ihrer Mutter, die süchtig ist. Die Hauptdarstellerin beschuldigt sie, die Mutter habe den Bruder in ihre Drogensucht hineingezogen.
5. Nach dem Umzug von Nobar in ein neues Haus von Rassul arbeitet sie nicht mehr in dem Tomatenfeld von Rassul. Dieses war Rassuls Wille. Nach einiger Zeit jedoch protestiert sie gegen diese Situation : "Ich möchte wie Kabutar sein: ‚offen‘ heiraten und arbeiten."
6. Nobar verfügt über eine individuelle Persönlichkeit, die sie von den Anderen unterscheidet. In ihrer Umgebung sind viele Leute, die ihr verbunden sind: ihre Mutter, ihre Schwester und ihr Bruder; sogar eine alte Frau, deren Krankheit (Lethargie und Überzogene) durch die Anwesenheit von Nobar vergeht.

8.8 Das traditionelle Modell: die Frau, passiv in der Liebesäußerung

Da in der Islamischen Republik die sexuelle Handlungen wie z.B. das Anfassen zwischen den verschiedenen Geschlechtern, verboten sind, artikuliert sich die Zuneigung und Liebe in anderen Formen. Im Film "Das blaue Kopftuch" wird die Beziehung zwischen Nobar und Rassul in drei Formen dargestellt: **Blick, Gespräch und Handlungen.**

- Der Blickkontakt zwischen den beiden ist ein häufiges Zeichen ihrer Zuneigung und (außer in nur einem Syntagma) sind die Blicke auf der gleichen Augenhöhe, ein Zeichen der Gleichwertigkeit in ihrer Beziehung. Z. b. ergreift Nobar die Initiative und blickt Rassul bei der dritten Trauerfeier von seiner Ehefrau (Syntagma: 28.-30. Minute) an.
- Im Syntagma (51.-53. Minute) ist Rassul, derjenige, der seine Liebe zum erstenmal äußert. Er ist daher der Initiator der Liebesäußerung, während Nobar eine passive Rolle spielt. Er setzt sich, und Nobar steht, wodurch bei diesem Gespräch Nobar ihn von oben herab ansieht. Er sagt: "Ich möchte nicht dein Leben zerstören. Sag, dass du keine Beziehung mit mir eingehen willst. Sag, wenn du in mir nur eine Vaterfigur siehst. Ich wollte dir zunächst nur helfen, doch dann habe ich Gefallen an dir gefunden. Nobar: "Was soll ich sagen, wenn ich mit dieser Beziehung einverstanden bin. "Soll ich ‚Nein‘ zu allen diesen Fragen sagen? Diese Szene zeigt, dass es keine direkten Worte über Liebe und das Verliebsein gibt. Es scheint, dass eine Art Hemmung und Zensur bei der Sprache existiert.
- Seine Zuneigung zu Nobar drückt er durch seine Taten aus: Beispielsweise setzt er sich für die Entlassung von Nobars Bruder aus dem Gefängnis ein. Außerdem stellt er ein Haus für Nobar zur Verfügung.

Über diese Liebe meinte die Regisseurin: "Das ist keine romantische Liebe. Das ist eine rationale Beziehung. Ein anderer Sinn der Liebe. Es gibt mehr ein Bedürfnis hinter dieser Liebe. Es ist keine normale und klassische Liebe. Solche Ereignisse führen dazu, ein Mädchen früh zu einer Frau und einen Jungen früh zu einem Mann zu verwandeln. Nobar hat mit Reza, einem jungen Mann aus ihrer Schicht, keine Beziehung. Das Bedürfnis zieht sie zu einer Beziehung, die nicht emotional ist, aber sie findet die Antwort auf ihre materiellen und immateriellen Nöte."¹

Liebe bedeutet für Nobar Sicherheit. Für sie ist die Liebe die Lösung ihrer Schwierigkeiten. Eigentlich bringt diese Liebe nicht nur Rassul und Nobar

¹Banietemad, Rakhschan,: Eine schwere Beziehung in einer unsicheren sozialen Lage. In: Monatliches Magazin Film, Nr. 171, 1995, S. 151

zusammen, sondern auch Nobars Geschwister in Rassuls Leben¹. In der Tat ist für die Regisseurin diese Liebe durch den Kontext der sozialen Bedingungen der unteren Klassen beeinflusst. Eine Definition der Liebe, die mit dem Schutz und der wirtschaftlichen Sicherheit verbunden ist.

Die Regisseurin ergänzt: "Rassul fühlt eine Zuneigung zu Nobar, aber nicht nur wegen ihrer Jugend und Schönheit, sondern weil sie selbstbewusst, fleißig und hartnäckig ist. Es besteht ein Unterschied zwischen Nobar und den anderen Frauen. Nobar ist eine Frau, die protestiert, um ihre Rechte durchzusetzen. Aber diese Beziehung zwischen Rassul und Nobar wird nicht in allen Aspekten gezeigt. Ich habe versucht, die Szenen, in denen die beiden zusammen sind, zu schneiden, um damit die Beziehung bewusst unvollständig zu zeigen."²

8.9 Über den Namen des Films

Über die Auswahl des Names "Das blaue Kopftuch" äußert sich die Regisseurin: "Die Farbe blau ist in unserer Kultur ein Zeichen der Liebe und Traurigkeit."³ Im Film spielt die Farbe blau eine besondere Rolle. Zum erstenmal taucht Nobar auf dem Tomatenfeld mit dem blauen Kopftuch auf. In einer anderen Einstellung ruft Rassul: "Das blaue Kopftuch". Dann trägt die kleine Schwester von Nobar das blaue Kopftuch. Das Kopftuch von Enssi, der mittleren Tochter von Rassul, ist auch blau. Der Minibus, in dem Kabutar (eine Arbeitnehmerin) eingestiegen ist und das Auto von Asghar, ihrem Liebhaber, sind ebenfalls blau. In dem Film symbolisiert die Farbe blau Liebe und Zuneigung.

8.10 Eine Auseinandersetzung mit der Einsamkeit

¹Banietemad, Rakhschan: Meine Beziehung mit den ZuschauerInnen ist pur. Ich bräuchte keine Demagogie. In: Kinozeitschrift FILM, 1995, Nr. 180, S.31

²Banietemad, Rakhschan: Eine schwere Beziehung in einer unsicheren sozialen Lage. In: Zeitschrift FILM, Nr. 171, 1995, S. 152

³Banietemad, Rakhschan, Die würdevolle Aufführung der Menschenbeziehung. In: Zeitschrift FILM, Nr. 178, 1995, S.19

In einem Gespräch zwischen Eftekhar, der jüngeren Tochter, und ihrem Vater (Syntagma: 25. Minute) sagt Rassul (der Vater): "Das kann ich nur dir sagen. Man braucht bis zur letzten Minute des Lebens einen Vertrauten", Er meint dass eine intime Beziehung für ihn wichtig sei.

Eftekhar: "Ehsan (ihr Mann) lebt sein Leben, und ich beschäftige mich mit den Kindern". Folgendes Gespräche zeigt aber auch, dass Eftekhar auch unter Einsamkeit leidet, obwohl sie eine eigene Familie hat:

Rassul: "Ich dachte ,ihr seid glücklich. Hat er vielleicht eine Geliebte?"

Eftekhar. "Nein, aber Glück ist es nicht, was die Leute von draußen sehen. Es gibt keine Regel, nach der man sagen würde, wer neben wem glücklich sein kann."

Das obengenannte Gespräch zwischen der Tochter und dem Vater ist ein Verweis auf die Einsamkeit der Menschen. Eine hat eine Familie, die andere ist alleinstehend; trotzdem ein gemeinsames Gefühl: Der Mensch ist im Grunde genommen einsam, unabhängig davon, ob er in einer Gemeinschaft lebt oder allein.

8.11 Der Einfluss der Zensur

In einer Einstellung sieht man nur die Füße Nobars in Bewegung in der Nacht. An dieser Einstellung wurde Zensur geübt. Nach der Heirat mit Rassul geht sie zu ihm. Aber es werden nur die Füße dargestellt. Die Filmemacherin sagt dazu, das Hauptproblem des Drehbuchs im Iran sei die Tendenz der Zensur zu einer Trennung zwischen der Realität und der Gesellschaft. Das fängt mit der Kleidung und Verhalten an bis zur Realität in der Gesellschaft. Die Einstellung mit den Füßen verursachte, dass der Film bis jetzt kein Aufführungsrecht bekommen hat. Es geht nicht um die Quantität der Zensur. "Ich verzichte auf das Aufführungsrecht des Films, wenn 20 Sekunden zensiert werden.",¹ sagte die Regisseurin.

¹ ebd.

8.12 Zusammenfassung: Stabilisierung der tatsächlichen politischen und sozialen Lage bzw. des politischen Machtsystems

Was die Charakteristika des Films betrifft, ist erstens die Versöhnung zwischen zwei verschiedenen sozialen Klassen zu nennen, die Beziehung zwischen einer Arbeitnehmerin und einem Arbeitgeber. Es kann in der Realität ausnahmsweise passieren, aber es ist nicht üblich. In den 60er Jahren wurden viele Filme produziert um die Versöhnung der Klassen zu zeigen, die Liebe zwischen einer Frau und einem Mann aus zwei verschiedenen Schichten. Die Filme dieser Periode waren alle ziemlich oberflächlich und betrügerisch. Dieser Film schafft aber in den 90er Jahren **ein Traumbild**, das von den ZuschauerInnen gut aufgenommen wird (dieser Film liegt auf dem zweiten Platz bezüglich des Umsatzes im Jahr), und er führt **indirekt zur Stabilisierung der politischen und sozialen Lage bzw. des politischen Machtsystems** des Irans.

Der zweite Punkt betrifft die Dramatisierung einer Beziehung zwischen einer 25-jährigen Frau und einem 65-jährigen Mann; die soziale Anerkennung dieser Beziehung ist spürbar.

Im sozialen Kontext des Irans führt eine solche Einschätzung tatsächlich zur einer rückläufigen Entwicklung. Es ist eine Tatsache, dass viele iranische Frauen wegen der schlechten wirtschaftlichen Lage im Iran alte und reiche Männer heiraten.

Die Regisseurin selbst stellt ihre Einschätzung anders dar:

Die Protagonistin Nobar gehört zur unteren Schicht, in der Frauen von Kindheit an eine große Verantwortung übernehmen müssen. Diese Mädchen haben keine Kindheit, sie haben keine Jugend; sie sind noch nicht volljährig, aber schon erwachsen. Z.B. spielt ein siebenjähriges Mädchen die Rolle der Mutter für ihre kleinen Geschwister, damit die Mutter ihre Arbeit erledigen kann. Diese Mädchen sollen entweder arbeiten oder wegen des finanziellen Drucks sehr früh heiraten. Angesichts einer solchen schweren Verantwortung erwarten diese Mädchen und Frauen der unteren Schicht keine romantische Liebe in ihrer Beziehung, sondern soziale Sicherheit. Nobar ist auch auf der Suche nach der sozialen Sicherheit, nicht nur für sich selbst, sondern auch für ihre Familie. Heiraten ist die einzige Form, die sie kennt. Rassul ist eine Stütze oder ein Zufluchtsort für sie. Doch es

gibt einen Unterschied zwischen dieser Beziehung und nur der finanziellen Notwendigkeit, meint die Filmemacherin.¹

Das unterschiedliche Alter ist für Rassul ein Problem, aber für Nobar ist es kein Thema. Nobar hat andere Kriterien. Sie hat den Maßstab einer Person, die ihren Unterhalt bestreiten muss. Das ist für uns unvorstellbar.

Auf der einen Seite führt der Film mit seiner Darstellung über die Liebe zwischen einem alten Arbeitgeber und einer jungen Arbeitnehmerin zu einem unrealistischen Traumbild von einer Versöhnung der Klassen, die in der Gesellschaft kaum realisierbar ist. Auf der anderen Seite schildert der Film eine junge Arbeitnehmerin, die über einen eigenen und starken Charakter verfügt. Sie hat die Entscheidungsgewalt und kann ihr Leben und ihre Umgebung aktiv beeinflussen.

¹Banietemad, Rakhschan: Interview mit Banietemad, Gewinnerin des bronzenen Panthers Locarno-Festival. In: Frauenzeitschrift Zanan, Nr. 25, Juli 1996, S. 47

VII. Resümee

1. Analyse der Daten

Die Analyse der Filme erfolgt auf der Basis nachfolgender Grundelemente:

1. dem sozialen und historischen Kontext der Gesellschaft.
2. anhand des Modells zur weiblichen Identität¹, in dem die drei Faktoren Berufstätigkeit, Sexualität und die individuelle Macht der Entscheidung berücksichtigt werden.

Ein immer wiederkehrendes Element in den Filmen vor und nach der Revolution ist die Zerrissenheit der Frauen in ihrer Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne. Die sogenannte "Weiße Revolution" des Schahs in den 60er Jahren zerstörte den Feudalismus, der durch den Kapitalismus im Land ersetzt wurde. Diese Umwandlung von Oben (durch die Regierung) führte dazu, dass das Land wirtschaftlich und somit auch politisch vom Westen abhängig wurde. Zudem unterdrückte das Regime sämtliche Bevölkerungsgruppen im Iran, wodurch es weder unabhängige Parteien, Gewerkschaften oder Meinungsfreiheit in den Medien geben konnte.

Durch den amerikanischen Putsch gegen Premierminister Dr. Mossaddegh und das Scheitern seiner Nationalbewegung im Jahre 1953 kam es zu tiefgreifenden Umwälzungen in der politischen Landschaft des Iran. Die nicht religiös orientierten und nationalistischen Kräfte (Dr. Mossaddegh, der Premierminister, war an der Spitze dieser Bewegung) und die Kommunisten wurden brutal niedergeschlagen. 1963, als Khomeini sich als Führer der religiösen Kräfte gegen die sogenannten "Weiße Revolution" des Schahs äußerte, wurde er in den Irak verbannt.

Mit dem Scheitern der Nationalbewegung kam es unter der repressiven Regierungspolitik zu einer Versöhnung zwischen den nicht religiös orientierten Intellektuellen und den religiösen Kräften, die in den 60er Jahren eine reformierte Form des Islams unter der Fahne Dr. Schariat's verbreitete. Die Intellektuellen suchten nach einer ursprünglichen Identität, und da alle nicht religiös orientierten Kräfte im Iran niedergeschlagen wurden, wurde im Iran der Islam wieder als ein politisches Instrument genutzt, um ihre gemeinsamen Forderungen durchzusetzen.

¹Siehe: Kapitel Theorie, Punkt 3: Vorstellung des Modells „weibliche Identität“

Vor allem suchten sie ihre ursprüngliche Identität im reformierten Islam, der durch Dr. Schariati propagiert wurde. Dieser in Bezug auf die Frau reformierte Islam lehnte sowohl die traditionelle Frau als auch die westorientierte Frau ab. Ihr Vorbild war Fatemeh, die Tochter des Propheten Mohammed, die sowohl Mutter und Ehefrau als auch Aktivistin in der Gesellschaft war.

Die schlechte wirtschaftliche Lage weiter Teile der Unterschicht und die Unterdrückung durch das Schahregime führten zu einer allgemeinen Unzufriedenheit der Bevölkerung. In dieser Zeit (1979) waren die Moscheen die einzige Einrichtung, in der die Bevölkerung sich gegen den Schah organisieren konnten, denn alle anderen Parteien, Gewerkschaften sowie unabhängigen Medien waren verboten worden. Alle oppositionellen Gruppen suchten Khomeini als Führer aus, sogar die nicht religiös orientierten sowie kommunistischen Gruppen, mit der Begründung es müsse zuerst das Regime gestürzt werden. Eine andere Alternative kam damals nicht infrage, denn die jahrelange Unterdrückung der Massen zerstörte die Erinnerung an die Geschichte des Landes. Denn obwohl die islamisch-fundamentalistischen Kräfte bei der konstitutionellen Revolution von 1906 damals wegen ihrer reaktionären Forderungen, besonders in Bezug auf Frauen, gescheitert waren, wurden sie 1979 die politischen Gewinner.

Die "Weiße Revolution" hatte Auswirkungen auf alle Lebensbereiche, besonders auf die soziale Stellung der Frauen. Für die iranische Frau brachte diese Reform das Wahlrecht, das Recht auf Bildung und auf Berufstätigkeit. Diese Entwicklung vollzog sich in einem repressiven Gesellschaftssystem hierarchisch, weshalb natürlich zunächst die Ober- und Mittelschicht von dieser Reform profitierten. Die Intellektuellen hatten ein ambivalentes Verhältnis zu dieser Reform. Auf der einen Seite genossen sie die neuen Möglichkeiten der "Modernität". Auf der anderen Seite litten sie unter der Totalität des Regimes und der Abhängigkeit vom Westen. Sie suchten nach ihrer eigenen Identität. Das Anderskino, das von den Intellektuellen produziert und bearbeitet wurde, schilderte ihre Stellungnahme gegenüber diesem Kampf zwischen der Moderne und der Tradition durch das Medium Film, wobei dieser Kampf die Auseinandersetzung in der Gesellschaft widerspiegelt.

1.1 Die Rolle des Islams: Schleier als ein religiöser Faktor, obligatorisches Element und Schutzelement

Sowohl in den Filmen vor als auch nach der Revolution gibt es kaum religiöse Tendenzen in den Persönlichkeiten der Protagonistinnen. Der Film „Sara“ ist der einzige der hier ausgewählten Filme, in dem die Protagonistin betend gezeigt wird. Da vor der Revolution das Tragen von Schleiern nicht obligatorisch war, sind die Schleier in diesem Zeitraum in den Filmen als ein Schutz- sowie als ein traditionelles Element zu betrachten. Die Protagonistinnen in den drei Filmen „Bita“, „Bericht“ sowie „Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen“ tragen keine Schleier. In den fünf anderen Filmen vor der Revolution tragen die Hauptfiguren nur in der Öffentlichkeit Schleier, aber niemals im häuslichen Bereich. Ganz im Gegensatz dazu sind in den Filmen, die zur Zeit der islamischen Republik gedreht wurden, die Frauenfiguren in allen Lebensbereichen, in der Öffentlichkeit, Zu Hause, im Bett, im Krankenhaus etc. immer mit Schleier dargestellt. Da die Charaktere der Protagonistinnen nicht religiös geprägt sind, liegt der Schluss nahe, dass die Darstellung der Frauen mit Kopftuch lediglich wegen der Verpflichtung des Schleiertragens stattfindet. Zudem tauchen in fast allen ausgewählten Filmen in diesem Zeitraum die Hauptdarstellerinnen mit Kopftuch und nicht mit Tschador¹ auf. Die Verwendung des Kopftuchs anstatt des Tschadohrs in den Filmen kann als ein Zeichen von Protest gegen den Schleier interpretiert werden, denn in der heutigen iranischen Gesellschaft tragen auch nicht religiös geprägte Frauen zwangsweise ein Kopftuch.

1.2 Schichtzugehörigkeit der Frauen und die Phänomene Mord und Selbstmord

Die Hälfte der ausgewählten Filme vor und nach der Revolution setzt sich mit Protagonistinnen aus der Unterschicht auseinander. Die andere Hälfte

¹Tschador ist ein schwarzer Schleier, in den der ganze Körper von Kopf bis Fuß gehüllt wird. Es ist im Vergleich mit dem Kopftuch ein streng religiöser Schleier, und alle gläubigen Frauen tragen den Tschador.

beschäftigt sich mit Darstellerinnen aus der Mittelschicht. Das Anderskino hatte kein Interesse

darin, die Frauen aus der Oberschicht darzustellen. Obwohl in der Schahzeit die Darstellung des Verderbens und des Unglücks der Unterschicht zensiert wurde, gab es immer die Tendenz, die Lebensentwürfe dieser Schicht zu schildern. Der Film "Das blaue Kopftuch" ist der einzige ausgewählte Film nach der Revolution, in dem beide Schichten, ein Protagonist aus der Oberschicht und eine Protagonistin aus der Unterschicht, repräsentiert wurden. In diesem Film, anders als in der Gesellschaft, geht es um die Versöhnung der beiden Klassen und die Liebesbeziehung zwischen den beiden Hauptfiguren.

Im Film "Briefträger", vor der Revolution produziert, geht es ebenfalls um Klassenunterschiede. Das Schicksal der Hauptdarstellerin aus der Unterschicht ist ihre Ermordung durch ihren Ehemann, ein gesellschaftliches Phänomen, das nach wie vor real in der iranischen Gesellschaft existiert.

Die beiden Filme "Ghazal" und "Briefträger", in denen die aus der Unterschicht kommenden Protagonistinnen durch ihren Freund sowie ihren Ehemann ermordet werden, gehören zum Anderskino in der Schahzeit. Bei drei weiteren der ausgewählten Filme aus diesem Zeitraum begehen die Darstellerinnen Selbstmord. Es geht bei allen drei Fällen ("Die Quelle", "Der Bericht" und "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen") um weibliche Figuren aus der Mittelschicht, bei denen die Ursache des Selbstmordes nicht in der Armut, sondern in persönlicher Unzufriedenheit und dem Scheitern individueller Liebesbeziehungen liegt. Mit anderen Worten sterben in 60% der ausgewählten Filmen die weiblichen Figuren entweder durch Mord oder Selbstmord.

Mit der Darstellung der ermordeten Protagonistinnen verstärkt das Anderskino bewusst oder unbewusst die Machtposition des Patriarchats. In beiden Fällen sahen die männlichen Figuren die Frauen als Besitz an. Bei den beiden Selbstmorden geht es um Liebesbeziehungen außerhalb der Ehe. Da für das Anderskino sexuelle Liebesbeziehungen außerhalb der Ehe inakzeptabel sind, begehen die weiblichen Figuren zur Selbstbestrafung Selbstmord. Damit machten die Intellektuellen ihre Ablehnung gegenüber freien sexuellen Liebesbeziehungen deutlich zeigten und ihre Tendenz zur traditionellen Rolle der Frau.

In diesem Zusammenhang verhält sich das Anderskino unter der islamischen Republik ganz anders. Es werden kaum Gewalthandlungen wie Mord oder Selbsttötung öffentlich in Filmen dargestellt, da letztere nach dem Islam verboten sind. Außerdem dürfen unter dem islamischen Regime keine sexuellen Beziehungen im Film und den anderen Medien dargestellt werden. Außer in dem Film "Sara", in dem die Hauptdarstellerin ihren Ehemann verlässt, enden die anderen Filme mit einem Happyend und einer Versöhnung, als spürbares Ergebnis der allgegenwärtigen strengen Zensur, die bereits vor Drehbeginn einsetzte.

1.3 Berufstätigkeit als ein Element der Identität

Bei der Inhaltanalyse der Filme aus der Schahzeit ist es auffällig, dass in den meisten Fällen die weiblichen Figuren keine Berufe ausüben. Außer in den beiden Filmen "Fremde und Nebel", in dem die Protagonistin Bäuerin ist, und "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen", in dem die Darstellerin als Krankenschwester arbeitet, sind die Hauptdarstellerinnen ausnahmslos nicht berufstätig. In dem Film "Ghazal" wandelt sich die Protagonistin von einer, von der gesellschaftlich nicht als Beruf anerkannten Prostituierten zur Hausfrau, und in dem Film "Bita" geht die Hauptfigur den umgekehrten Weg von der Hausfrau zur Prostitution. Während die erwerbslose Hauptdarstellerin Bita detailliert dargestellt wird, setzt sich der Film mit dem Charakter der Nebendarstellerin, einer Journalistin, nicht auseinander. Im Anderskino bleiben die aktiven und berufstätigen Frauen farblos im Hintergrund. Im Gegensatz dazu stehen weibliche Erwerbslose, Hausfrauen und Prostituierte mehr im Vordergrund. Trotz der Tatsache, dass kurz vor der Revolution 1.212.000 Frauen berufstätig waren, hat das Anderskino in 75% der Filme Frauen als erwerbslos dargestellt.

Das Anderskino bewertet die Berufstätigkeit der Frauen und ihre Ausbildung nicht positiv, ja sogar indirekt negativ. Werden berufstätige Frauen gezeigt, dann hauptsächlich in Berufen, die nur wenig oder gar nicht gesellschaftlich anerkannt werden. Im Film "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen" sind die beiden weiblichen Figuren Krankenschwestern. Ein Beruf, der im Iran sowohl in der Schahzeit als auch heute einen schlechten Ruf hat, denn es wird den

Krankenschwestern häufig unterstellt, hätten sie nebenbei sexuelle Beziehungen zu den Ärzten und Patienten. Der Schriftsteller und hier Drehbuchautor Gholamhossin Saedi hat diesen Beruf bewusst ausgesucht, um die Spannung zwischen Moderne und Tradition zu zeigen. In dem Dialog (Syntagma: 9. –13. Minute) zwischen dem Vater und den Töchtern sagte der Vater: *„Wäre es nicht besser, statt andere Leute sauber zu machen, dass hier eure Kinder herumlaufen würden? Wäre das nicht besser als diese schmutzige Arbeit?“* Hier wird auf die Berufstätigkeit und die Ehelosigkeit dieser Frauen angespielt. Die Metapher *„schmutzige Arbeit“* bezieht sich auf drei Dimensionen: Zum einen auf den Beruf Krankenschwester, zum anderen auf die Tätigkeit der Krankenschwestern (Saubermachen der Patienten), und zuletzt auch auf die freie sexuelle Beziehung. Da die Tätigkeit der Krankenschwester als eine *„schmutzige“* Arbeit dargestellt wurde, protestierte der Verband der Krankenschwestern damals im Iran und der Film wurde u.a. deshalb verboten. Am Ende des Films wird nicht die Krankenschwester sondern die Stiefmutter, die erwerbslos ist und ihr ganzes Leben ihrem Ehemann geopfert hat, gelobt und positiv bewertet.

Ein starker Unterschied zwischen der weiblichen Identitätsdarstellung vor und nach der Revolution kann in dieser Kategorie *„Berufstätigkeit“* beobachtet werden. Nach der Revolution beschäftigt sich das Anderskino nur bzw. hauptsächlich mit den berufstätigen Frauen. Obwohl kurz nach der Gründung der islamischen Republik die Anzahl der berufstätigen Frauen zurückging, stieg aber trotz der Unterdrückung des Regimes die Anzahl der weiblichen Beschäftigten und Absolventen in den letzten 20 Jahren drastisch. Der Grund für die Darstellung der weiblichen Berufstätigen resultiert aus verschiedenen Faktoren: Zum einen aus der Entwicklung der Frauenbewegung und des Engagements der Frauen in gesellschaftlichen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Aktivitäten, zum anderen aus der zunehmenden Präsenz von Regisseurinnen im Anders-Kino, und deren wachsendem Einfluss auf Inhalte und Schwerpunkte der Filme.

In den acht ausgewählten Filmen nach der Revolution kommen die Hauptdarstellerinnen aus Berufsfeldern wie Arbeiterin, Bäuerin, Lehrerin, Studentin und Ärztin. In den beiden Filmen *„Was gibt es Neues?“* und *„Die verlorene Zeit“* sind die Hauptdarstellerinnen jeweils Studentin sowie Ärztin, eine Seltenheit in der

Darstellung des Anderskinos. Dies verwundert nicht, da in beiden Filmen Frauen Regie geführt haben.

Weitere Beobachtungen beweisen ebenfalls die Hypothese, dass weibliche Figuren hauptsächlich in den Filmen in führenden Positionen erscheinen, die von Regisseurinnen gedreht wurden. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung der Frau als Architektin oder Filmemacherin jeweils in den Filmen "zwei Frauen" und "Die Frau von Ordibehesch", die in dieser Arbeit nicht analysiert worden sind. Der Film „Sara“ ist der einzige hier ausgewählte Film, in dem die Protagonistin Hausfrau ist. Obwohl sie offiziell Hausfrau ist, arbeitet sie heimlich als Näherin, um das Geld für die medizinische Behandlung ihres Mannes bezahlen zu können.

1.4 Sexualität und Liebeserklärung

Die Sexualität der Frau ist ein Tabuthema im Islam und deswegen auch zwangsläufig im Iran auch ein umstrittenes Thema. Bei der Analyse der ausgewählten Filme, die unter dem Schahregime gedreht wurden, fällt auf, dass hier, mit Ausnahme eines Films, sexuelle Freizügigkeit dargestellt wird. Für das Ausleben einer selbstbestimmten Sexualität werden die Protagonistinnen dieser Filme im Verlauf der Handlung bestraft: In den Filmen "Die Quelle" und "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen" begehen die Frauen Selbstmord. In den zwei Filmen "Ghazal" und "Briefträger" werden die weiblichen Figuren von ihrem Freund oder Ehemann ermordet. Im Film "Bita" wird die Hauptfigur zur Prostituierten. In den Filmen "Ahu" und "Fremde und Nebel" endet die Verwirklichung der sexuellen Bedürfnisse für die Frauen in Einsamkeit und Isolation.

Im Anderskino wird die Frau mit ihren sexuellen Bedürfnissen dargestellt, aber in der Konsequenz hauptsächlich als Opfer und Sexobjekt, das für diese Bedürfnisse bestraft wird. Die asexuelle Frau, die sich lebenslang für ihren Ehemann opfert, wird gelobt (siehe "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen") und mythisiert.

Die Analyse zeigt, dass fast in allen Fällen die sexuelle Beziehung mit einer Liebesbeziehung verbunden ist. Das Scheitern in der Liebes- und sexuellen

Beziehung liefert somit den Grund für die Produktion der pessimistischen Filme in dieser Periode.

Schildern die Intellektuellen freie sexuelle Beziehungen im Anderskino, bewerten sie diese Beziehungen aber in den meisten Fällen negativ, indem die Frau dafür bestraft wird. Denn diese Art der Beziehung gefährdet das patriarchalische Besitzdenken der Männer, auch das der männlichen Intellektuellen. Das ist der Punkt, in dem nicht religiös orientierte Intellektuelle mit den Islamisten übereinstimmen, da für beide Gruppen die Familie als Institution an erster Stelle steht.

Da durch die Darstellung der freien sexuellen Beziehungen der Kern der islamischen Ideologie gefährdet ist, zensiert die islamische Republik (nach der Revolution) die Darstellung dieser Beziehungen im Kino streng. Das Verbot geht sogar so weit, dass jede Berührung der Hände zwischen dem Vater und der Tochter sowie der Ehefrau und dem Mann auf der Leinwand verboten ist. Unter diesen realitätsfernen Vorgaben schildert das Anderskino die Frau als asexuell und ohne sexuelle Bedürfnisse. Um dieses Defizit auszugleichen, betrachten die Filmemacher die mentale und seelische Ebene der Liebesbeziehungen, aber grundsätzlich geht die Tendenz ihrer Filme zu sozialen Themen. Bei der Datenanalyse ist auffällig, dass fast in allen Fällen die sozialen Themen im Vordergrund und die Liebesbeziehungen blass im Hintergrund stehen, wobei selbst Liebeserklärungen nur angedeutet werden, zum Beispiel durch Blickkontakt der Schauspieler; all dies eine Konsequenz der Filmzensur unter dem islamischen Regime.

Die Darstellung von Mord, Selbstmord und Prostitution, die in den Filmen des Anderskinos zur Zeit des Schahregimes üblich war, sieht man nach der Revolution kaum, denn der Islam verbot Selbstmord und die öffentliche Prostitutio, obwohl diese Phänomene natürlich faktisch nach wie vor in der Gesellschaft existieren ¹. Die öffentliche Darstellung der Gewalt sinkt in dieser Periode, statt dessen werden soziale Ungleichbehandlung der Frauen, wie zum Beispiel die Zwangsverheiratung oder individuelle Phänomene wie Unfruchtbarkeit verstärkt dargestellt.

¹ „Das Durchschnittsalter der Prostituierten liegt bei 20 Jahren. Die Prostitution bei Schülerinnen hat um 63,5% zugenommen“, Mohammad Ali Zam, der Leiter des Kultursamts der Stadt Teheran,. In: Das Leben der jungen Menschen im heutigen Iran, vom Scholeh Irani aus der Zeitschrift Rahe Kargar, Nr. 166

1.5 Selbstbestimmung, Widerstand gegen die traditionelle Rolle der Frauen

Das Element der Selbstbestimmung der Frauen ist mit diversen Faktoren verbunden, wie zum Beispiel Berufstätigkeit und Widerstand gegen die Tradition.

Die Filmanalyse der Epoche des Schahregimes zeigt, dass die Darstellerinnen eher eine Opferrolle einnehmen und sowohl innerhalb der Familie als auch in freien sexuellen Beziehungen zum Sexualobjekt reduziert werden. Die Ausnahme ist der Film "Fremde und Nebel", in dem sich eine verwitwete Bäuerin entgegen allen traditionellen Erwartungen für eine neue Heirat entscheidet. In allen anderen Filmen in diesem Zeitraum ist die Frau machtlos und kann ihr Leben nicht selbst bestimmen. In sieben von den acht ausgewählten Filmen wird die Ohnmacht der Frau gegenüber dem gesellschaftlichen Druck durch ihre Ermordung, Selbsttötung oder Abgleiten in die Prostitution dargestellt.

Die Untersuchung der Filme aus der Zeit nach der Revolution zeigt in diesem Zusammenhang große Veränderungen. Fast alle Frauen verfügen über die Macht der Entscheidung über ihr Leben. Es ist davon auszugehen, dass dieser Faktor mit dem Anstieg der Berufstätigkeit korreliert. Wenn die Frau berufstätig ist, verfügt sie über mehr Macht der Entscheidung, da sie wirtschaftlich unabhängig von ihrer Familie und ihrem Mann ist. Im Film "Zinat" entscheidet die Hauptdarstellerin, eine Patientin zu retten und ihren Beruf als Krankenschwester weiterzuführen, womit sie Widerstand gegen den Willen ihrer Schwiegermutter leistet. Im Film "Die verlorene Zeit" entscheidet eine Ärztin, ihren Mann zu verlassen, denn dieser ist gegen die Adoption eines Kindes, obwohl sie selbst nicht schwanger werden kann. Im Film "Die Stute" entscheidet das Mädchen, die erzwungene Heirat nicht zu akzeptieren, und flüchtet in den Wald. Im Film "Wegen allem" setzt sich eine Angestellte über ihre Chefin hinweg, um einer Kollegin Hilfe zu leisten.

Im Film "Sara" lässt sich die Hauptfigur lange Zeit auf die ihr zugewiesene Opferrolle ein, entscheidet sich am Ende des Films aber dennoch dazu, dieser Rolle zu entfliehen. Die Hauptdarstellerin im Film "Das blaue Kopftuch" entschließt sich entgegen aller Konvention dazu, eine Liebesbeziehung mit ihrem Chef einzugehen.

Am deutlichsten tritt diese Tendenz in dem Film "Die Reisenden" hervor, in dem die Hauptdarstellerin, die Großmutter einer Großfamilie, ihre Autorität durchsetzt.

Als es darum geht, eine geplante Hochzeit wegen eines tragischen Unglücksfalls abzusagen, sorgt sie trotz aller Widerstände dafür, dass die Feier trotzdem stattfindet und setzt so ihre Lebensbejahung gegen den Pessimismus durch.

Obwohl in den Filmen dieses Zeitraums der Widerstand der Frau gegen die Tradition und Sitte und gegen das Patriarchat auffällig ist, scheitert dieser Widerstand am Ende der Filme häufig oder die Hauptdarstellerin beendet ohne Grund ihren Widerstand. Mit anderen Worten, die Filmen enden öfter mit Konsens und Happyend als in der Zeit vor der Revolution. Da die Drehbücher vor Drehbeginn staatlich genehmigt werden müssen, kann ein Grund für das Scheitern des Widerstandes am Ende der Filme, in den inhaltlichen Veränderungen dieser staatlichen Zensur liegen. Ein bekanntes Beispiel ist der Film "Die Stute", in dem die junge Heldin Flucht und Widerstand auf einmal aufgibt und plötzlich doch in eine erzwungene Heirat einwilligt. Dieser logische Bruch in der Handlung ist fast nur durch einen Eingriff der Zensur erklärbar.

1.6 Themen: Erst Liebesfilme, dann soziale Themen

Bei der Auswahl der Filmthemen wird deutlich, dass das Anderskino tendenziell mehr Liebesbeziehungen vor der Revolution und mehr soziale Themen nach der Revolution thematisiert. Der Grund ist darin zu suchen, dass unter dem Schahregime die Darstellung der Armut und der sozialen Verelendung verboten waren. Die Regierung wollte damit suggerieren, dass die Bevölkerung im Wohlstand lebe und das Land in einem erfolgreichen "Modernisierungsprozess" stehe.

Unter dem islamischen Regime jedoch ist die Darstellung der Beziehung zwischen Mann und Frau sehr beschränkt, denn jede körperliche Berührung der Geschlechter auf der Leinwand ist verboten. Aus diesem Grund steigt die Tendenz zu sozialen Themen.

1.7 Opferbereitschaft

Die Opferbereitschaft der Protagonistinnen vor der Revolution ist deutlicher und anschaulicher als in den Filmen nach der Revolution. Vor der Revolution wurde die Opferbereitschaft einer Ehefrau, die für ihren Ehemann auf ihr normales Leben verzichtet, wie z.B. in dem Film "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen" und "Briefträger", dargestellt. Deutlich ist, dass die weibliche Figur in diesem Zeitraum entweder sich opfert (Selbstmord begeht: der Film "Bericht"; "Die Quelle" sowie "Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen") oder ermordet wird (der Film "Ghazal" und "Briefträger").

Der einzige Film, in dem die Frau gegen die Opferbereitschaft Widerstand leistet, ist "Fremde und Nebel", wobei in diesem Film zwei Generationen in diesem Zusammenhang verglichen werden, die beide gegen Opferbereitschaft sind, aber ihre Handlungen anders gestalten. Die eine hat sich für ihren Bruder geopfert und nicht geheiratet. Die andere, eine Witwe, entscheidet sich trotz des Protestes der Schwäger, noch einmal zu heiraten. Im Film "Der Ehemann der Ahu" gibt es ebenfalls zwei Typen von Frauen: Eine ist eine traditionelle Frau und die andere eher eine relativ moderne. Aber im Film wird die traditionelle Frau sympathischer dargestellt. Im Film "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen" verstärkt sich diese Situation. Hier wird die traditionelle Ehefrau, die sich für ihren Ehemann opfert, wobei sie ihre Bedürfnisse und ihre Sexualität unterdrückt, mystifiziert und zur Sympathiefigur gegenüber der modernen Frau, die berufstätig ist und freie sexuelle Beziehungen lebt.

Die Untersuchung zeigt, dass die allgemeine Tendenz, mit Ausnahme der Werke von Bahram Beyzaji, zur Darstellung der Frau in eine Opferrolle führt.

Eine deutliche Veränderung findet sich in den Filmen nach der Revolution in Bezug auf die Opferbereitschaft. Gab es in den Filmen unter dem Schahregime eher die Tendenz zur Opferbereitschaft der weiblichen Figur, wandelt sich diese Tendenz nach der Revolution eher zu einem Widerstand gegen die Tradition, obwohl dieser Widerstand in den meisten Fällen scheiterte. Im Film "Zinat" will die Hauptdarstellerin nicht mehr die Opferrolle spielen und bewusst berufstätig werden, was gegen alle traditionellen Regeln ist. Im Film "Die verlorene Zeit" verlässt die Ärztin ihren Ehemann, denn sie ist

unfruchtbar und will nicht als Gebärmaschine betrachtet werden. Im Film "Die Stute" flüchtet das Mädchen in den Wald, um sich von einer erzwungenen Heirat zu retten. Im Film "Sara" spielt die Hauptdarstellerin eine absolute Opferrolle. Sie näht, kocht und wäscht, und nebenbei arbeitet sie, um das Geld für die Behandlung ihres Ehemannes zu verdienen. Aber am Ende des Films verlässt sie ihn - denn für ihn war sein Ansehen und seine Karriere wichtiger als die jahrelange Opferbereitschaft von Sara - eine Handlung, die ein absolut ungewöhnliches Ende für das iranische Kino bedeutet. Im Film "Wegen allem" existiert die Opferrolle in einer anderen Form. In diesem Fall verzichtet die Darstellerin, eine Arbeiterin, auf ein normales Leben (Aufbau einer eigenen Familie), um Arztrechnungen für ihre Mutter bezahlen zu können. Die Analyse zeigt, dass später, nach der Revolution, in 80% der Filme keine traditionelle Opferrolle mehr in diesem Sinne gezeigt wird.

1.8 Mutterschaft und Mutter-Tochter Verhältnis

Die Mutterschaft und die Beziehung zwischen Mutter und Kind spielen in den Filmen aus der Zeit vor der Revolution keine besondere Rolle. Von acht ausgewählten Filmen aus diesem Zeitraum haben drei Protagonistinnen Kinder, zwei von ihnen jeweils ein kleines Kind.

Die Mutterschaft spielt keine zentrale Rolle in diesen Filmen. „Bita“ ist der einzige Film, in dem die Beziehung zwischen der Mutter und ihrer erwachsenen Tochter, der Protagonistin Bita, ausgesprochen schlecht und von Unverständnis geprägt, dargestellt wird. Zu ihrem Vater hingegen hat die Tochter eine gute Beziehung voll gegenseitigen Verständnisses. Bita sucht ihren eigenen Weg und will sich von den Wünschen und Erwartungen der Generation ihrer Mutter distanzieren. Im Film „Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen“ ist das Verhältnis der Stiefmutter zu zwei erwachsenden Töchtern ungewöhnlich freundschaftlich. Beim Vater jedoch ist das Verständnis für seine Töchter durch den Generationenkonflikt eher getrübt.

Das Anderskino aus der Zeit vor der Revolution hatte kein Interesse, das Thema „Mutterschaft“ aufzugreifen.

Die Analyse der Filme aus der Zeit nach der Revolution zeigt eine leicht veränderte Tendenz in diesem Zusammenhang. In drei Filmen sind die Protagonistinnen

Mütter. Im Film „Die verlorene Zeit“ steht die Unfruchtbarkeit und Mutterschaft einer Ärztin im Mittelpunkt. Es wird verdeutlicht, dass nicht nur für die Unterschicht, sondern auch für die Mittel- und Oberschicht Unfruchtbarkeit einer Frau ein erhebliches Problem für die Familienmitglieder darstellt. Im Film „Die Reisenden“ werden verschiedene Familien und deren individuelle Kinderwünsche geschildert. Im Film „Das blaue Kopftuch“ hat die Protagonistin kein Kind. Da aber die Mutter im Gefängnis ist, vertritt die Protagonistin die Mutterrolle für ihre jüngeren Geschwister. In den beiden Filmen „Zinat“ und „Was gibt es Neues?“ ist das Verhältnis der Mütter zu ihren erwachsenen Töchtern gut und verständnisvoll. Eine besonders enge, den traditionellen Erwartungen entsprechende Beziehung zwischen Tochter und Mutter wird im Film „Wegen allem“ vorgestellt. Hier opfert sich die erwachsene Tochter für ihre Mutter auf. In keinen der ausgewählten Filme aus der Zeit nach der Revolution wird die Mutter-Tochter-Beziehung problematisch dargestellt.

Das Anderskino nach der Revolution idealisiert die Mutter-Kind Beziehung, analog zur Erhöhung der Mutter im Islam und innerhalb der islamischen Republik. Es ist auch kein Zufall, dass in den Filmen nach der Revolution die Kinderlosigkeit und Unfruchtbarkeit wieder stärker thematisiert werden als in der Zeit davor.

1.9 Pendel zwischen der Moderne und der Tradition

1. Für das moderne Verhalten der Protagonistinnen gibt es einige Kriterien:
2. eine Ausbildung sowie Qualifikationen absolvieren
3. berufstätig sein
4. eine freie sexuelle Beziehung eingehen und sexuelle Bedürfnisse nicht ignorieren, sondern ausleben
5. Widerstand gegen die zugewiesene traditionelle Rolle (Mutter und Ehefrau) leisten
6. allein in einer großen Stadt leben
7. nicht als Opfer fungieren.

Zwei Darstellungsformen der Moderne und der Tradition sind erkennbar:

1. Die Persönlichkeit der Protagonistin selbst pendelt zwischen Moderne und Tradition wie z. B. in den Filmen "Bita" sowie "Die Quelle", aus dem Zeitraum vor der Revolution. Diese Tendenz gibt es auch in den Filmen nach der Revolution wie z.B. in "Sara" und "Die verlorene Zeit".

2. Zwei Gruppen der Frauen repräsentieren zwei Generationen und zwei unterschiedliche Persönlichkeiten (Moderne und Tradition). Im Film werden diese beiden Generationen gegenübergestellt. Als Beispiel dieser Darstellungsart können in der Zeit vor der Revolution die Filme "Fremder und Nebel" und "Der Briefträger" erwähnt werden. In den Filmen "Zinat", "Die Stute", "Was gibt es Neues?" und „Wegen allem“ wurde diese Darstellungsart unter dem islamischen Regime verwendet.

Der Höhepunkt dieser Auseinandersetzung liegt in dem Film "Die Ruhe in der Anwesenheit der anderen", in der beide Darstellungsarten verwendet werden. Auf der einen Seite sind die beiden Geschwister konkretes Symbol der Moderne, und die Stiefmutter vertritt die traditionelle Identität der iranischen Frau. Auf der anderen Seite kommt es zu inneren Konflikten bei beiden Schwestern. Sie sind einerseits modern, da sie Krankenschwestern sind, leben allein in einer großen Stadt wie Teheran und haben freie sexuelle Beziehungen. Andererseits bricht eine der Schwestern bei dem Scheitern der Liebesbeziehung zusammen und begeht Selbstmord.

Die Untersuchung zeigt, dass das Pendeln zwischen der Tradition und der Moderne eine der gemeinsamen Eigenschaften der Filme in beiden Perioden ist. Aber diese Tendenz spiegelt sich in den Filmen unter dem Schahregime eher in der Persönlichkeit der Protagonistin selbst wider. In den Filmen nach der Revolution reflektiert sich dieser Konflikt eher in der Darstellung zwischen zwei Generationen oder zwei Gruppen von Frauen. Der Grund liegt wahrscheinlich in der starken Zensur bei der Beziehungsdarstellung zwischen Mann und Frau unter der islamischen Regierung, denn dieses führt tendenziell eher zu sozialen Themen, wobei die individuellen Persönlichkeitskonflikte der Protagonistinnen kaum beleuchtet werden.

VIII. Schlusswort und Ausblick

Die Ergebnisse zeigen, dass die erste Eingangshypothese dieser Forschung bestätigt wird. Das Anderskino vor der Revolution schildert und fördert überwiegend die traditionelle Rolle der Frau, als Gegenreaktion zum „Modernisierungsprozess“.

Auch die anderen Arbeitshypothesen wurden bestätigt: Die Untersuchung zeigt im Anderskino nach der Revolution eine Veränderung des Frauenbilds. Anders als vor der Revolution betrachtet man die Berufstätigkeit der Frau in den Filmen als festen Bestandteil der weiblichen Identität. Dies ist von daher bedeutsam, da wirtschaftliche Unabhängigkeit der Frau ein wesentlicher Faktor zur eigenen Identitätsbildung ist. Die Frauen leisten Widerstand gegen die Tradition und wollen sich für ihre Rechte einsetzen, obwohl viele solcher Versuche am Ende der Filme wegen der Zensur niedergeschlagen werden. In diesem Zeitraum wird die Rolle der Frau überwiegend als nicht mehr so ohnmächtig dargestellt, wie in den Filmen vor der Revolution.

Die Protagonistinnen wollen ihr Leben ändern und besitzen deshalb ein gewisses Potenzial, eigene Entscheidungen zu fällen.

Wegen der strengen Zensur bezüglich der Darstellung jeglicher Beziehungen zwischen den Geschlechtern ist die weibliche Figur in den Filmen nach der Revolution asexuell. Freie sexuelle Beziehungen wurden vom Anderskino vor der Revolution als ein entfremdender Faktor bewertet.

Obwohl der Spagat zwischen Moderne und Tradition für die weiblichen Figuren immer noch als Element in den Filmen nach der Revolution vorkommt, wird die Tendenz zur eigenen Identitätsbildung der weiblichen Figur sichtbar. In fast allen ausgewählten Filmen sind die Protagonistinnen berufstätig, verfügen über die bereits beschriebene gewisse Macht zu eigener Entscheidung, und somit auch über die Möglichkeit einer eigenen Identitätsbildung.

Die Untersuchung zeigt, dass nach der Revolution Frauen öfter Hauptrollen im Anderskino besetzen als im Zeitraum davor. Diese Tendenz wurde durch die zunehmende Präsenz von Regisseurinnen in den 80er und 90er Jahren noch verstärkt.

Das Resümee kann man in folgender Tabelle zusammenfassen:

Das Frauenbild vor der Revolution	Das Frauenbild nach der Revolution
Ignoranz gegenüber der Berufstätigkeit der Frau	Berufstätigkeit als ein wichtiges Merkmal
Darstellung der Frau mit all ihren sexuellen Bedürfnissen	Darstellung der Frau als asexuelle Person ohne sexuelle Bedürfnisse, als Resultat der strengen Zensur nach islamischen Regeln
Prostitution und Selbstmord der Frau als häufiges Phänomen	Diese beiden Elemente sind im Islam verboten, daher tauchen Prostitution und Selbstmord nicht in den Filmen dieser Periode auf, die reale Existenz beider Phänomene wird hier ignoriert
Die Frau als abhängige, fremdbestimmte Person, ohne Macht zur eigenen Entscheidung (mit Ausnahme der Werke von Bahram Beyzaji)	Die Frau als selbstbewusste Person, die ihre Entscheidungen selbst fällt, allerdings in Abhängigkeit von den unterschiedlichen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Faktoren
Frauenthemen existieren gar nicht und weibliche Figuren spielen meistens Nebenrollen	Auseinandersetzung mit Frauenthemen, zunehmende Beteiligung von Regisseurinnen im iranischen Filmsektor und ihr wachsender Einfluss
Indirekte Unterstützung der Intellektuellen für die traditionelle Rolle der Frau und die Geringschätzung der modernen Frau	Ein ambivalentes Verhältnis zu beidem, wobei die traditionelle Rolle der Frau tendenziell abgelehnt wird
Pendel zwischen Moderne und Tradition, mit der Tendenz zur Unterstützung der traditionellen Rolle der Frau	Pendel zwischen Moderne und Tradition immer noch als wichtiger Faktor, wobei die Bereitschaft zur Unterstützung der Moderne steigt
Opferbereitschaft der Frau als Ehefrau und Mutter	Widerstand gegen die traditionelle Opferrolle, obwohl dieser Protest in den überwiegenden Fällen scheitert
Widerstand gegen Tradition existiert kaum, mit Ausnahme der Werke von Bahram Beyzaji	Widerstand gegen die Tradition wird thematisiert, aber nicht konsequent bis zum Ende durchgehalten
Mutterschaft kein bedeutendes Thema	Thematisierung von Mutterschaft und Unfruchtbarkeit

Nicht durchgängig positive Darstellung der Mutter-Tochterbeziehung	Überwiegend positive Darstellung der Mutter-Tochterbeziehung
--	--

Die weitere Beobachtung der aktuellen Filme vom Ende der 90er Jahre bis zum Anfang dieses Jahrhunderts widerspricht den Hypothesen dieser Untersuchung nicht, da immer mehr weibliche Figuren dargestellt werden, die sich von der traditionellen Rolle der Frau distanzieren.

Die Entwicklung der Gesellschaft finden sich in vielen Aspekten der Filme wieder, wobei die Filme und deren Inhalte wiederum Einfluss auf das kollektive Bewusstsein ausüben. Innerhalb dieser Arbeit wird an zahlreichen Stellen die Tatsache belegt, dass die islamische Regierung frauenfeindliche Gesetze erlassen hat und sie auch anwendet. Trotz dieser rigiden Unterdrückungsmechanismen haben es die iranischen Frauen geschafft, in einigen Bereichen für ihre Rechte zu kämpfen, wobei das Anderskino einen wichtigen Beitrag zur Bewusstseinsbildung dieser Frauen leistet. Ob diese Tendenz sich fortsetzen wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab, wie der Entwicklung der Frauenbewegung, dem Fortschritt der allgemeinen Bewegung für Freiheit und Demokratie, die sich in den letzten Jahren im Iran gebildet hat und deren weitere Erfolge beim Versuch, Trennung zwischen Religion und Staat herbeizuführen.

X. Literaturverzeichnis

A

- Abdi, Wahi** Iranische Frau in der Pahlawi Dynastie, Teheran, 1992
- Afifi, Rahim** Paradies und Hölle, In: "Mazdisni", Teheran, 1963
- Agheli, Bagher** "Ruzshomare Tarikhe Iran - Az Machrute ta Engehelabe Eslami"
Iranische Geschichte von der Verfassungsbewegung bis zur
Islamischen Revolution), Teheran, 1991
- Ahmadi, Babak** Von den Bildern und Zeichen bis zum Text, Teheran, 1992
- Akbar** Iran Tribun (Nachrichten), Nr. 9/10, 1992
- Akrami, Djamschid** Fremde und Nebel, ein Versuch, Fremdheit zu
zeigen In: Rudaki-Zeitschrift, Teheran, Nr. 37-38,
1974
- Allamehzadeh, Reza**, „Az dur bar Atasch“, Von der Entfernung zum Feuer,
Canada, 1995
- Amini, Ali** Frauen aus dem fremden Blickwinkel, Iran Emrooz (Iranian political
Bulletin), Teheran, o. J.
- Amuzegar, Jaleh** Die Geheimnisse des Mythos im Film Die Reisenden, Teheran, 1992

Autonomes Iranisches Frauenkomitee

in den USA „Maghalate Seminare Zanan“, Artikel des
Frauseminars Los Angeles, 1983

Azarfachr "Man nagsche zanha ra Donia mikonam", Ich mache
die Rolle der Frau zu einer Welt, Teheran, 1973

B

Banietemad, Rakhschan Die Rede von Rakhschan Banietemad aus
Anlass der Aufführung ihres letzten Films auf der 9.
Konferenz des Fundaments der Frauenforschung
des Irans im Jahre 1989 in den USA

Banietemad, Rakhschan Die würdevolle Aufführung der
Menschenbeziehung. In: Zeitschrift Film, Nr. 178,
1995

Banietemad, Rakhschan Eine schwere Beziehung in einer
unsicheren sozialen Lage. In: Zeitschrift Film, Nr. 171,
1995

- Banietemad, Rakhschan** Interview mit Banietemad, Gewinnerin des Bronzenen Panthers beim Locarno-Festival. In: Frauenzeitschrift "Zanan" Nr. 25, 1996
- Banietemad, Rakhschan** Meine Beziehung mit den ZuschauerInnen ist pur. Ich bräuchte keine Demagogie. In: Zeitschrift Film, Nr. 180, 1995
- Baniehaschemi, Hassan** "Ketabe Zinema", Kinobuch, Teheran, Nr. 1, 1970
- Barnouw, Erik** International Encyclopedia of Communications, Volume 1, University of Pennsylvania, 1989
- Barzin, Massud** "Tadjziye wa Tahlile Amarye Matbuate Iran", Statistische Analyse der iranischen Presse. In: Ayandeh Heft 5/1984-Matbuate Iran 1343-53 (Iranische Presse 1965-1975), Teheran, 1976
- Badinter, Elisabeth** Die Mutterliebe, München, 1981
- Beck-Gernsheim** Der geschlechtsspezifische Arbeitsmarkt, Frankfurt/New York, 1981
- Beck-Schmidt, Regina** Geschlechtertrennung-Geschlechterdifferenz, Bonn, 1987
- Behzad Eschghi** Die soziale Kontroverse im Film "der Briefträger" In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, Teheran, 1996
- Belz, Walter** Die Mythen des Koran. Der Schlüssel zum Islam, Berlin, 1980
- Bennent-Vahle,** Moralthoretische Fragen und Geschlechterproblematik, Heidemarie Aachen, 1991
- Bernstein, Rj** Habermas und Modernity, Cambrid Mass, 1985
- Bernstein, Rj** Habermas and Modernity, Cambrid Mass., 1985
- Beyzaji, Bahram** Frauen aus fremdem Blick, Ali Amini. In: www.iranemrooz.de/Farhang/amini0331.html

- Beyzaji, Bahram** Ein Interview, Zinema Zeitschrift, Teheran, 1977
- Beyzaji, Bahram** Interview mit Bahram Beyzaji, Zawan Ghokassian , Teheran, 1992
- Beyzaji, Bahram** Gespräch mit Bahram Beyzaji. In: „Moruri bar Asare Bahram Beyzaji“, eine Auseinandersetzung mit den Werken von Bahram Beyzaji, Zawan Ghokassian, Teheran, 1992
- Beyzaji, Bahram** Die Reisenden, ein sehr einfacher Film zur Verehrung des Lebens und neue Hoffnungen. In: Über „Die Reisenden“, Teheran, 1992
- Bielefeld, J. (Hrsg):** Körpererfahrung, Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens, Göttingen, 1986
- Bill, Jaims** Mossaddegh, Naft, „Nasionalisme Irani“, (Mossaddegh, Öl und Iranischer Nationalismus), Teheran, 1989
- Bock, Michael** Recherche: Film: Quellen und Methoden der Film-Forschung, München, 1997
- Bock, Gisela** Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte Florence, 1987
- Böger, Claudia** Erziehung und weibliche Identität, Weinheim, 1995
- Bordwell, David** Film Art, New York, 1986
- Brauerhoch, Annette** Die gute und die böse Mutter, Marburg, 1996
- Brauerhoch, Annette** Mutter-Monster, Monster-Mutter. In: Frauen und Film, Frankfurt am Main, 1990
- Brendel, Sabine** Bildungsbiographien und Sozialisationsbedingungen junger Frauen aus der Arbeiterschicht, Weinheim, 1998
- Bronfen, Elisabeth** Weiblichkeit und Repräsentation aus der Perspektiven von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Genus,

zur Geschlechterdifferenz in den
Kulturwissenschaften, Hadumod Bußmann/Renate
Hof, 1995

Brückner, Jutta Weiblichkeit als soziales Konstrukt, Berlin, 1983

Burckhardt, Miwacker Film und die Emanzipation der Frau,
Aachen, 1975

Bußmann, Hadumod Genus, zur Geschlechterdifferenz in den
Kulturwissenschaften Hadumod
Bußmann/Renate Hof (Hg.), Stuttgart, 1995

Byars, Jockie Gaze, Voices, Power: Expanding Psychoanalysis for
Feminist Film and Television Theory. In: Female
Spectators. Edited by E. Deidre Pribam, New York,
1990

C

Citron, Michelle Women's Film Production, Going Mainstream,
Minnesota 1998

Conföderation Iranischer

Studenten (Hrsg.) Frauen im Iran, Frankfurt, 1979

D

Dadgu, Mohammad,

Mehdi „Nokati piramune Eghtessade Cinamaye Iran“, Einige
Punkte über die wirtschaftliche Lage des Kinos im
Iran, Teheran, 1991

Dameshgari, Roghie „As Randjeh wa Razme Zanan“, Von Bemühungen
und Kampf der Frauen, Teheran. o. J.

Daneshgari, Roghie „As Ranj wa Razme Zanan“, Von den
Bemühungen und dem Kampf der Frauen, Teheran,
o.J.

Darwischpour, Mehrdad Auseinandersetzung der Frauen mit der
Rolle der Männer, Schweden, 1991

**Das Büro der Frauenangelegenheiten
des Staatspräsidentenamts**

Das Bild der Mädchen in der islamischen Republik
des Irans, Teheran, 1995

Das Büro der Frauenangelegenheiten

des Staatspräsidentenamts Nationaler Bericht über die Situation der
Frauen in der islamischen Republik des Irans,
Teheran , 1995

**Demokratische Organisation der
Frauen des Iran (DOFI) (Hrsg.):**

Moghadameye bar Tarikhtscheye Mobarezate
Zanane Iran“, Einführung in die Geschichte der
Kämpfe der iranischen Frauen, o. O. 1987

Derakhschandeh, Puran In meinen Filmen nehmen Frauen die
Hauptrollen ein, Gespräch mit Puran
Derakhschandeh, In: Filme aus dem Iran,
Herausgeber Cinélibre, Basel, 1991,

Diehmann, Andreas Empirische Sozialforschung Grundlagen, Methoden,
Anwendungen , Hamburg, 1995

Djalali Fakhr, Mostafa Die Geschichte der Angst von Ehre und Untreue.
In: Frauenzeitschrift ZANAN, Nr.56, Teheran, 1999

E

Eberlin, Gerald L Wissenschaftstheorie der Wirtschafts- und
Sozialwissenschaften, Düsseldorf 1974

Edalatian Schahryari, Khosrow Gebaute Umwelt und
Wohnverhalten Empirische Fallstudie am Beispiel der
Stadt Teheran, Berlin, 1996

Enders-Drägässer &

Fuchs Mädchensozialisation- Jungensozialisation in der
Schule In: Kreierbaum M.A., 1989

Ende, Werner -

Steinbach, Udo Der Islam in der Gegenwart, Frankfurt, 1991

- Engineer, Asghar Ali** Islam und Moderne. In: Islam in Asien, von Klaus H. Schreiner, Bad Honnef, 2001
- Erens, Patricia** Dokumentarfilm von Frauen: Das Private ist politisch. In: Frauen und Film, Heft 52, Frankfurt, 1992
- Erens, Patricia (Hrsg.)** Feminist Film Criticism, Bloomington, 1990
- Erens, Patricia** Reflection-Revolution- Ritual The World of Women, In: Film, New York, 1979
- Erikson, Erik .h.** Der vollständige Lebenszyklus, Frankfurt am Main 1989
- Eschghi, Behzad** „Edjareh Neschinha“, Die VermieterInnen. In: Zeitschrift Film Nr. 156, Teheran, 1994
- Eschghi, Behzad** Keyhan Nr. 10511, Teheran, 1972
- Eschghi, Behzad** Über den Film „Fremde und Nebel“. In: Rudaki Zeitschrift Nr. 94, Teheran, 1975
- Eslampour, Parviz** „Teatr, mani, zendegi man“ Theater, der Sinn meines Lebens, Teheran, 1973
- F**
- Faulstich, Werner** Einführung in die Filmanalyse, Tübingen, 1994
- Faulstich-Wieland, H.** Erfolgreich in der Schule, diskriminiert im Beruf Geschlechtsspezifische Ungleichheit bei der Berufseinmündung, In: Rolff, Weinheim, 1994
- Farnoodymeher,**
- Nehzat Salehian** Psychological Survey of Attitudes toward Equal Rights of Women (Iran) ,(Ph. D, United States International University, 1972) in Sanasarian, Eliz: The Women's Rights Movement in Iran New York, 1982
- Filmzeitschrift** Nr. 50, Mai, Teheran 1987
- Firkel, Eva** Die Selbst-Bewusste Frau, Wien, 1979
- Fischetti, Renate** Das neue Kino, Acht Porträts von deutschen Regisseurinnen, Dülmen-Hiddingsel, 1992

Focus(Hrsg) The Status of Women in Iran, Teheran, 1977

Frauenkomitee gegen die

Hinrichtungen im Iran Presseerklärung des Provisorischen

Frauenkomitees gegen die Hinrichtungen im
Iran, Berlin, 04.06.89

Frevert, Ute Mann und Weib, Geschlechter-Differenzen in der
Moderne, Beck, München, 1995

Friedrich-Ebert-Stifung

(Hrsg.) Die islamische Republik Iran: Probleme und
Perspektive, Bonn, 1980

Gandji, Akbar Das dunkle Gespensterhaus, Teheran, 2000

Gandji, Akbar Die faschistische Auslegung der Religion und der
Regierung, Teheran, 2000

Gerald L, Ebrelein Wissenschaftstheorie der Wirtschafts- und
Sozialwissenschaften, Düsseldorf, 1974

Ghokassian, Zawan Artikel über Vorstellung u. Kritik an den Werken von
Massoud Kimiaji, Teheran, 1990

Giannetti, Louis Understanding Movies, Upper Saddle/River, 1998

Gilligan, Carol Die andere Stimme, München, 1991

Gilligan, Carol Women, girls & Psychotherapy, New York, 1991

Gildenmeister Traditionen Brüche, Freiburg, 1992
Gildemeister, Regina/

Robert, Günther: Identität als Gegenstand und Ziel psychosozialer
Arbeit. In: Frey Haußer, o. O. ,1978

Gledhill, Christine Home is where the Heart is, London,1987

Goffman, Erving Stigma, Frankfurt am Main, 1980

Golschiri, Huschang Und ein freundliches Gespräch. In: Aufsätze zur
Kritik und Vorstellung der Werke von Massoud
Kimiaji, Teheran, 1985

Gorgin, Atefeh „Fasli dar Gole Sorkh“, Jahreszeit der Rosen,
Saarbrücken, 1982

Goruhe Baresi Masaele

Zanan „Gozareshe Waziate Edjtemaie Zanan, Bericht über die
soziale Lage der Frauen, Teheran, 1990

Ghorbani Motlagh, Wahid „Der Briefträger“ ein großer Sprung für einen
bewussten Filmemacher. In: Eine Sammlung von Artikeln
zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch
Mehrdjuji, 1996

Gottgetreu, Sabine Der bewegliche Blick zum Paradigmenwechsel in der
feministischen Filmtheorie, Hrsg, von Renate
Möhrmann,
Frankfurt am Main, 1992

Gulick, John - Gulick,

Margaret The Domestic Social Environment of Women and
Girls in Isfahan, Iran. In Women in the Muslim World.
Cambridge, 1978

H

Haschke-Rein, Rolf Qualitative Forschungsanalysen, Köln, 1987

Heinze, Thomas Qualitative Sozialforschung. Erfahrungen, Probleme
und Perspektiven, Opladen, 1992

Hemmatpour, Mahin Die Rolle der Frau im Tempel der Heuchelei, Das
populäre Kino im Iran, Hamburg, 1995

Hessami, Huschang „Der Briefträger“ In: Eine Sammlung von
Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken
von Dariusch Mehrdjuji, Teheran, 1996

- Herbst, Helmut** Kuhlbrodt, Dietrich: Avantgarde- und
Experimentalfilm. In: Recherche: Film: Quellen und
Methoden der Filmforschung, München, 1997
- Hickethier, Knut** Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 1996
- Hofer, Georg** Eine Filmtheorie der Wahrnehmung,
Wahrnehmungspathologie als Folge der
Reizüberflutung, Ursache, Folge und Auswege,
Alfeld/Leine, 1996
- Hofmann, Wilhelm** Sinnwelt Film, Baden Baden, 1996
- Hof, Renate** Genus, zur Geschlechterdifferenz in den
Kulturwissenschaften, Hadumod Bußmann/Renate
Hof (Hg.), Stuttgart, 1995
- Hormozi, Siruz** „Ketabe Zinema“, Kinobuch, Nr. 5, Teheran, 1971
- Horst- Kemper** Schule, Geschlecht und Selbstvertrauen,
Weinheim/München, 1990
- Hosseini, A.** „Ayandeye Tahawwolate Iran, Regim wa Opozision“
Zukunft der iranischen Entwicklung, Regierung und
Opposition. in AGHAZI NOW, Teheran, 1992
- Houston, John** Sound and Song, 172. In: Die Geschichte des Kinos
des Irans, Omid Djamal, Teheran, 1995
- Huschke-Rhein, Rolf** Qualitative Forschungsanalyse, Köln, 1987
- Internationalismus-Kollektiv**
- (Hrsg.)** Frau und Revolution im Iran, Hannover, 1980
- Iran-Initiative Frankfurt**
- (Hrsg.)** Unterdrückung und Widerstand, Frankfurt, 1981
- Irani, Nasser** „Der Briefträger“, was ich gesehen habe. In: Eine
Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an
den Werken von Dariusch Mehrdjuji, Teheran, 1996

- Irani, Schahla** Das Leben der jungen Menschen im heutigen Iran. In: Zeitschrift Rahe Kargar, Nr. 166, Paris, 2001
- Issari, Mohammad Ali** Cinema in Iran, Teheran, 1990-1997, USA, 1989
- Issa, Rose** „Re-Orienting our Views“ A rediscovery of Iran through cinema and women filmmakers, www.nima3.com
- Sartre, Jean-Paul** Das Sein und das Nichts, Reinbek, 1976
- Kaplan, Ann. E** Women and Film: Both sides of the camera, Methuen, 1983
- Karte H. (Hg)** Systematische Filmanalyse in der Praxis, Braunschweig, 1987
- Kepel, Gilles** Der Prophet und der Pharao, München, 1995
- Khakssar, Elham** „Zanan dar Haschieh“, Frauen in „Marginal“. In Zeitschrift „Frauen“, Nr. 50, Teheran
- Khossroschahi, Djalal** „Baztabe Cinamaye nowine Iran dar Djahan“, Das neue iranische Kino in der Welt, Teheran, 1991
- Kianian, Reza** Eine Generation ohne Nachwuchskräfte. In: Zeitschrift Film, Nr. 178, Teheran 1995
- Kiarostami, Abbas** Interview mit Kiarostami, Filmzeitschrift Nr. 16, Teheran
- Kippel, Heike** Nach 68, Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland, In: Film Recherche. Quellen und Methoden der Filmforschung/ Hrsg.: von Hans Michael Bock und Wolfgang Jacobsen, Münster, 1997
- Knilli, Friedrich** Semiotik des Films mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme, München, 1971
- Koch, Gertrud** Blut, Sperma, Tränen, Befreier u. Befreite- ein Dokumentarfilm von Helge Sanders. In: Frauen u. Film, Hamburg, 1994
- Koch, Gertrud** Was ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmtheorie. In: Frauen und Film, Berlin, 1977

- Kuban, Sima** Zeit, Frau und Bildattraktivität bei den Werken von Bahram Beyzaji. In: „Moruri bar Asare Bahram Beyzaji“, eine Auseinandersetzung mit den Werken von Bahram Beyzaji, Zawan Ghokassian, Teheran, 1992
- Küchenhoff, Erich** Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauen im Fernsehen, Stuttgart, 1975
- Kuhan, Sima** „Zaman, Zan va djazabiate taswir dar asare Beyzaji“, Zeit, Frau und Bildattraktivität bei den Werken von Beyzaji, Teheran, 1992
- Kuhn, Annette** Women`s Pictures Feminin and cinema, Boston and London, 1982
- L**
- Langlois, Gerar** Entdeckung des Kinos des Irans: Dariusch Mehrdjuji. In: Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996
- Lesage, Julia** Feminist Film Criticism. In: Theory and Practice in Sexual Stratagems, New York, 1979
- Lewis, Bernhard** The West and the Midel East, Foreign Affairs 1977. In: Islam in Asien, von Klaus H. Schreiner, Bad Honnef, 2001
- Lippert, Renate** Die Schatten der Phantasie. Psychoanalyse, Phantasie u. Narrationstheorie. In „Frauen u. Film“, Heft, 56/57, 1995
- M**
- Mahdawie, Jaleh** “Über den Briefträger”. In: Eine Sammlung von Artikel zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, 1996
- Mazlooman , Reza** Female killing under the Protection of the Law, Teheran, 1974
- Makhmalbaf, Mohssen** “Ghonge Khabdideh”, Teheran, 1993

- Mead, George Herbert** Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus, Frankfurt/M, 1968
- Mehrabi, Massoud** Filmposters, Teheran, 1992
- Mehrabi, Massoud** Die Kinogeschichte des Irans, Teheran, 1991
- Mehrdjuji, Dariusch** „Postchi“, Briefträger-Drehbuch, Teheran, 1990
- Meier Rey, Christine** Identität, Frau, Behinderung, Zürich, 1994
- Memessi, Fatima** Beyond the veil, New York, 1975
- Merten, Klaus/Schmidt** Konstruktivismus in der Medienforschung:
Konzepte, Kritik und Konsequenzen, Münster, 1994
- Metz- Göckel** Geschlechterverhältnisse, Geschlechtersozialisation
und Geschlechtsidentität, Weinheim, 1988
- Metz-Göckel & Nyssen** Frauenleben Widersprüche: Zwischenbilanz der
Frauenbewegung, Weinheim, 1990
- Milani, Tahmine** Interview mit der Filmemacherin. Ich kann kein
Unrecht ertragen. In: Zeitschrift ZANAN, Frauen, Nr.
35, 1997,
- Miralaji, Ahmad** „Von Burchoz bis Kimiaji“. In: Artikel zur Kritik und
Vorstellung der Werke von Massoud Kimiaji, Teheran,
1985
- Möhrmann, Renate** Universität zu Köln- Die Frau mit der Kamera
Filmemacherinnen in der BRD-10 exemplarische
Lebensläufe- Gibt es eine Feministische Theater-
Film-und Fernsehwissenschaft? In: Feminismus
Inspektion der Herrenkultur, Frankfurt am Main, 1983
- Modjabi, Djalal** Zeitung Ettelaat, Teheran, 1974
- Modjanb, Sharezad** „Kontrol Dowlat dar Arseys Daneshgahheiye Iran“
Staatliche Kontrolle und Widerstand der Frauen an
den iranischen Universitäten. In: NIMEYEDIGAR 1991
- Mohammad Kaschi, Sabereh:** „Pajuheschi da hozur Zan dar Zinamad
Iran pas az Enghelab“, Eine Recherche zur
Anwesenheit der Frau im Kino des Irans nach der
Revolution, In: Frauenzeitschrift, ZANAN, Nr. 53,
Teheran, 1999
- Mohammad Kaschi,**

- Sabereh** Eine Recherche in der Anwesenheit der Frau im Kino des Irans nach der Revolution, In: Frauenzeitschrift, Nr. 53, 1999
- Mohammad Kaschi,**
- Sabereh** Die Sorge der traditionellen Kräfte um das neue Frauenbild im Kino. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Nr. 54, Teheran, 1999
- Morel, Julius** Soziologische Theorie, München, 1993
- Moradkutchi, Schahnas** Die Rolle und Position der Frau im iranischen Film, Teheran, o. J
- Mulvey, Laura** Visual and other Pleasures, London, 1989
- N**
- Nabakowski, Sander** Frauen in der Kunst, Frankfurt, 1980
- Naficy, Hamid** Cinema as a political Instrument, Paris, o.J
- Nafissi, Hamid** Modern Iran, Paris, o. J.
- Nafissi, Hamid** „Gharibeh va Meh“, Der Fremde und Nebel. In: Die Kinoübersicht, Teheran, 1985
- Nazari, Nedjad-Hamide** Die rechtliche Stellung der Frau im Iran unter der Pahlawi-Dynastie. Mainz, 1973
- Nassibi, Bassir** 10 Jahre freies Kino des Irans 1969-79, Teheran, 1999
- Nasta, Dominique** Meaning in Film -Relevant Structures in Soundtrack and narrative, Berne, 1991
- Nateghi, Bahman** „Gahribeh dar meh mand“, Der Fremde blieb im Nebel. In: Ayandegan-Zeitung, Nr. 2216, Teheran, 1975
- Nedeiy, Djamileh** Politische Definition des Frauenbildes im heutigen Kino des Iran. In: Niemeje Digar, USA, o. J.
- Nirumand, Bahman** Iran. Neue Diktatur oder Frühling der Freiheit? Hamburg 1979
- Nicholson, Linda** Monetary Penalties in Scotland, Edinburgh, 1994

O

- Oevermann, Uetal** Die Methodologie einer „Objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in der Sozialwissenschaft, o. O. 1979
- Oevermann, Ulrich** Strukturprobleme supervisorischer Praxis: eine objektiv hermeneutische Sequenzanalyse, Frankfurt am Main, 2001
- Olivier, Christiane** Jokastes Kinder, Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter, Düsseldorf, 1987
- Omid, Djamal** Die Geschichte des Kinos des Irans, 1900-1979, Teheran, 1995
- o.V.** A brief history of women's movements in Iran from 1850-2000, [www. didgah.com](http://www.didgah.com)
- o.V.** Akhbar (Nachrichten): Ettelaat, 11/10/82
- o.V.** Akhbar (Nachrichten): Iran Tribun, Nr. 9/10, Köln, 1992
- o. V.** Akhbar (Nachrichten): Keyhan, 10/7/80
- o.V.** Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen, Stuttgart, 1975
- o.V.** „Djawabiye, Tahsilate Keschawarzi Zanan“, Die Antwort aufdas Studium der Frauen im Fach Landwirtschaft. In: Daneshgahe Enghelab, Heft 17/1982
- o.V.** Frauen im Vulkan unter der islamischen Republik. In: Rahe Kargar, 1984
- o.V.** „Masayeale Tahsilate Keshawarzi“, Die Frage des Landschaftsstudiums. In: Daneschgahe Engelab Heft 17/1982
- o.V.** „Mosahebe Ba Mahdawi Kermani“ Interview mit Mahdawi Kermani. In: Zeitschrift Zane Rzu Heft 801/1981
- o.V.** Rahe Kargar Weg der ArbeiterIn, Nr. 166, Paris, Sommer 2000

- o. V.** „Sizdah Sal bad az Enghelab“ Dreizehn Jahre nach der Revolution. In: Rahe Kargar, Heft 98, Paris 1991
- Owanessian, Arbi** Ein Gespräch über „Die Quelle“: In: Über „Die Quelle“, Teheran. o. J.
- Oweyssi, Faramarz** Drei Frauen, drei Spiele, drei Filme. Teheran, o. J.
- P**
- Paschayi, E.** „Zen Tchist“, Was ist Zen?, Teheran, 1997
- Peitz, Christiane** Marylins starke Schwestern-Frauenbilder im
- Pakizegie, Behnaz** Legal and Social Position of Iranian Women, in: Women in the Moslim World, Cambridge, 1978
- Pirbram, Deidre, E.** Introduction, In: Female Spectator, Looking at Film and Television, 1990
- Purahmad, Kiomars** Ibrahim Mokhtari im Gespräch mit Kiomars Purahmad: Die Kamera ist nicht die erste Notwendigkeit eines Regisseurs. In: Zeitschrift Film, Nr. 168, Teheran, 1994
- Purahmad, Massud** „Cinamas Iran dar sale Gozaschteh“, Iranisches Kino im Vorjahr. In: Zeitschrift Film Nr. 156, Teheran, 1994
- Puya, Farzaneh** „Zan dar Ayeneh Ganun“, Die Frau im Gesetzesspiegel, Teheran, o. J.
- R**
- Radjabi, Mohammadin,** „Cineamaye ma Ayeneh ma“, Unser Kino, unser Spiegel. In: Zeitschrift Film, Nr. 180, Teheran, 1994
- Rahe Karegar** Der Weg der ArbeiterIn, Nr. 166, Sommer 2000
- Rastin, Schafmehr** Was passiert mit dem Film „Der Zirkel“. In: Frauenzeitschrift ZANAN, Nr. 67, Teheran, 2000
- Ritsert, Jürgen** Inhaltsanalyse und Ideologiekritik, Frankfurt/M, 1972

S

- Sanasarian, Eliz** The Women's Rights Movement in Iran, New York, 1982
- Sartre, Jean-Paul** Das Sein und das Nichts, Reinbek, 1976
- Sazemane Zanane Iran (Hrsg.)**
Jahresbericht der Frauen des Irans, Teheran, 1996
- Sazemane Zanane Iran(Hrsg.)**
Satzung der Frauenorganisation des Irans, Teheran, 1976
- Schaaf, Michael** Filmanalyse, München, 1980
- Schafigh, Schahla** Frauen und politischer Islam, Vincennes, 2000
- Schariati, Ali** „Zan“, Die Frau - Die Werksammlung 21, Teheran, 1973
- Schariati, Ali** „Fateme, Fateme Ast“, Fateme ist Fateme, Teheran, 1973
- Schlüpmann, Heide** Faschistische Trugbilder Weiblicher Autonomie, Stuttgart, 1997
- Schweizer, Gerhard** Iran - Drehscheibe zwischen Ost und West, Stuttgart, 1991
- Serdani, Fateme** Die Stellung der Frau im Islam, Dortmund, 1982
- Selbermann, Schaaf-Adams** Filmanalyse, München, 1990
- Slide, Anthony** Engel vom Broadway oder Der Einzug der Frauen in die Filmgeschichte, Frankfurt/M, 1977,
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.)** Landesbericht Iran, Wiesbaden, 1992
- Strauß, Annette** Frauen im deutschen Film. Zum Theater, Film und Fernsehen (Hrsg.). von Renate Möhrmann, 1996
- Steinkamp, Hermann** Sozialpastorale, Freiburg, 1991
- Sykora, Katharina** Zart oder bitter, aber aggressiv. Feministische Filmgeschichte -Filmkritik und -Filmtheorie, In:

Feministische Erneuerung von Wissenschaft und
Kunst, Bonn, 1990

- Talebinejad, Ahmad** Sorge, Mühe und anschließend Hoffnung.
In: Zeitschrift Film Nr. 187, Teheran, 1996
- Tahami, Roza** Iranian Women Make Films, Film International
Quarterly, Vol. 2, No. 3, Sommer 1994
- Taheri, Huschang** Über die Quelle, Teheran, 1992
- Taghian, Laleh** Frau im Iranischen Kino, Teheran, o. J.
- Tawana, Alireza** Die Reisenden, Zen und neues Theater. In: Über „Die
Reisenden“, Teheran, 1992
- Thompson, Kristin** Breaking the Glass-Armor-Neoformalist Film
Analysis, Princeton, Nj, 1988
- Taghwaji, Nasser** „Goftegu ba Behnam Nateghi“, Ein Gespräch mit
Behnam Nateghi. In: Tamascha-Zeitschrift, Nr. 108,
Teheran, 1973
- Talebinejad, Ahmad** „Be ravayate Nasser Taghwayi“, Nach einer
Erzählung von Nasser Taghwayi, Teheran, 1996,
- Tehrani, Bahram** „Pagyuheshi dar Eghtesade Iran“, Eine Forschung in
der iranischen Wirtschaft 1965-1985 . Bd.1,.Paris,
1985
- Tillner, George/ Kattenecker, Siegfried** Objekt Mann, zur Kritik der
heterosexuellen Männlichkeit in der
englischsprachigen Filmtheorie. In: „Frauen und
Film“, Basel-Frankfurt, 1995
- U**
- Ulrecht, Harald** Shot by Shot , Frankfurt, 1998
- Unicchio, William** Film Studies Anglo-amerikanische Methode der
Filmforschung. In: Recherche: Film: Quellen und
Methode der Filmforschung, Michael Bock/Jacobsen
(Hrsg.), München, 1997

V

Vajdi, Sheffte-**Fathie, Reza** *Eine Studie über Scheidung und Eheschließung im Iran, Teheran, 1977*

W

Wahidi, Haleh

„Zan, Elm va Teknologie“, Frau, Wissenschaft und Technologie. In: Entwicklungskulturzeitschrift Nr. 28, Teheran, 1998

Walther, Wiebke

Die Frauen im Islam, Köln, 1980

Walsh, Andreas

Women´s Film and Female experience, 1940-1950, New York, 1984

Wass, Peter

Filmanalyse und Psychologie, Berlin, 1993

Westermann, Bärbel

Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre, Frankfurt/M, 1990

Wiederer, Monika

Das Frauen u. Männerbild im Deutschen Fernsehen, Regensburg, 1993

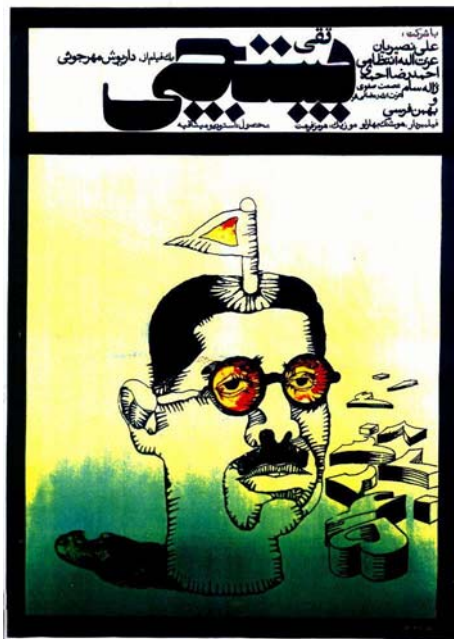
Zerati, Nasser

„Madjmueh Maghalat dar Moarefi va Naghde Asare Dariusch Mehrdjuji“. Eine Sammlung von Artikeln zur Vorstellung und Kritik an den Werken von Dariusch Mehrdjuji, Teheran, 1996

Liste der Poster und Photos der ausgewählten Filme:

1. Schohar Ahu Khanoum (Der Ehemann von Ahu), 1968
2. Tcheschme (Die Quelle), 1971
3. Posttschi (Der Briefträger), 1972
4. Bita (Mädchenname), 1972
5. Aramesch dar Hozour Digaran (Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen), 1973
6. Gharibe va Meh (Fremde und Nebel), 1975
7. Ghazal (Der Mädchenname), 1975
8. Gozaresch (Der Bericht), 1978
9. Madian (die Stute), 1985
10. Zamane az Dast Raftah (Die verlorene Zeit), 1990
11. Be Khater hame Tchiz (Wegen allem), 1990
12. Mosafran (Die Reisenden), 1991
13. Digehe Tchek Khabar (Was gibt es Neues?), 1992
14. Zinat (Der Mädchenname), 1993
15. Sara (Der Mädchenname), 1993
16. Russari Abi (Das blaue Kopftuch), 1995

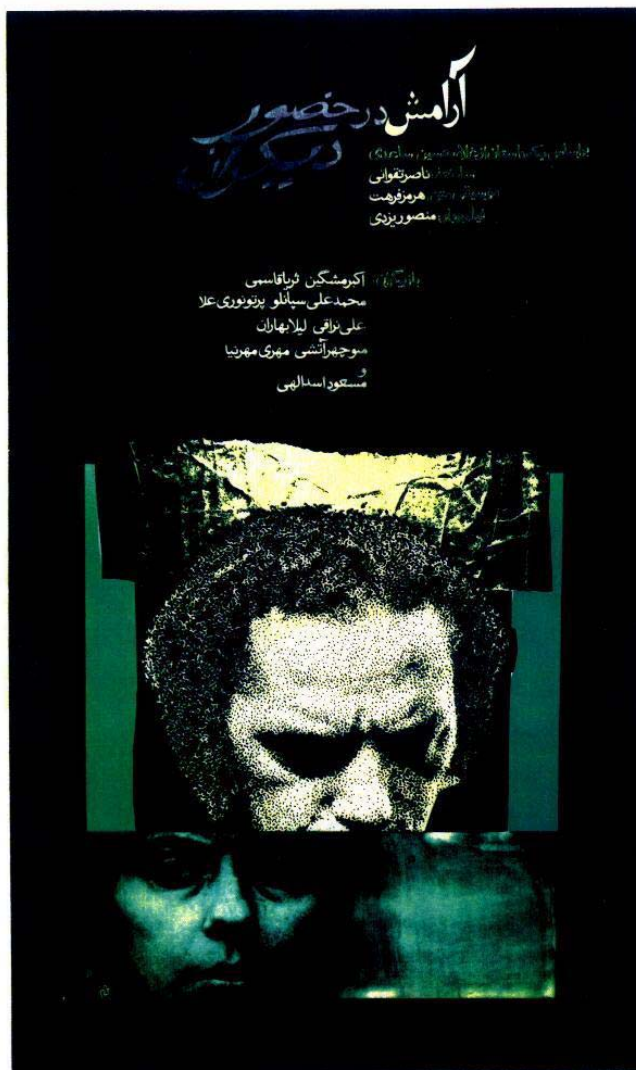




3. Posttschi (Der Briefträger), 1972



4. Bita (Der Mädchenname), 1972



5. Aramesch dar Hozour Digaran (Die Ruhe in der Anwesenheit der Anderen), 1973



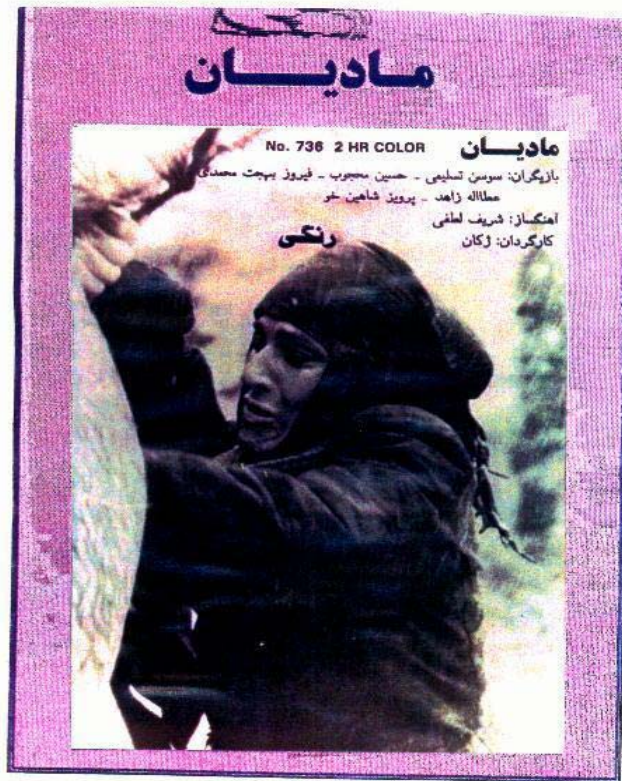
6. Gharibe va Meh (Fremde und Nebel), 1975



7. Ghazal (Der Mädchenname), 1975



8. Gozaresch (Der Bericht), 1978



9. Madian (die Stute), 1985



10. Zamane az Dast Raftah (Die Verlorene Zeit), 1990



11. Be Khater hame Tchiz (Wegen allem), 1990

مسافرت
کارگردان: بهرام بیشتابی

مسافرت

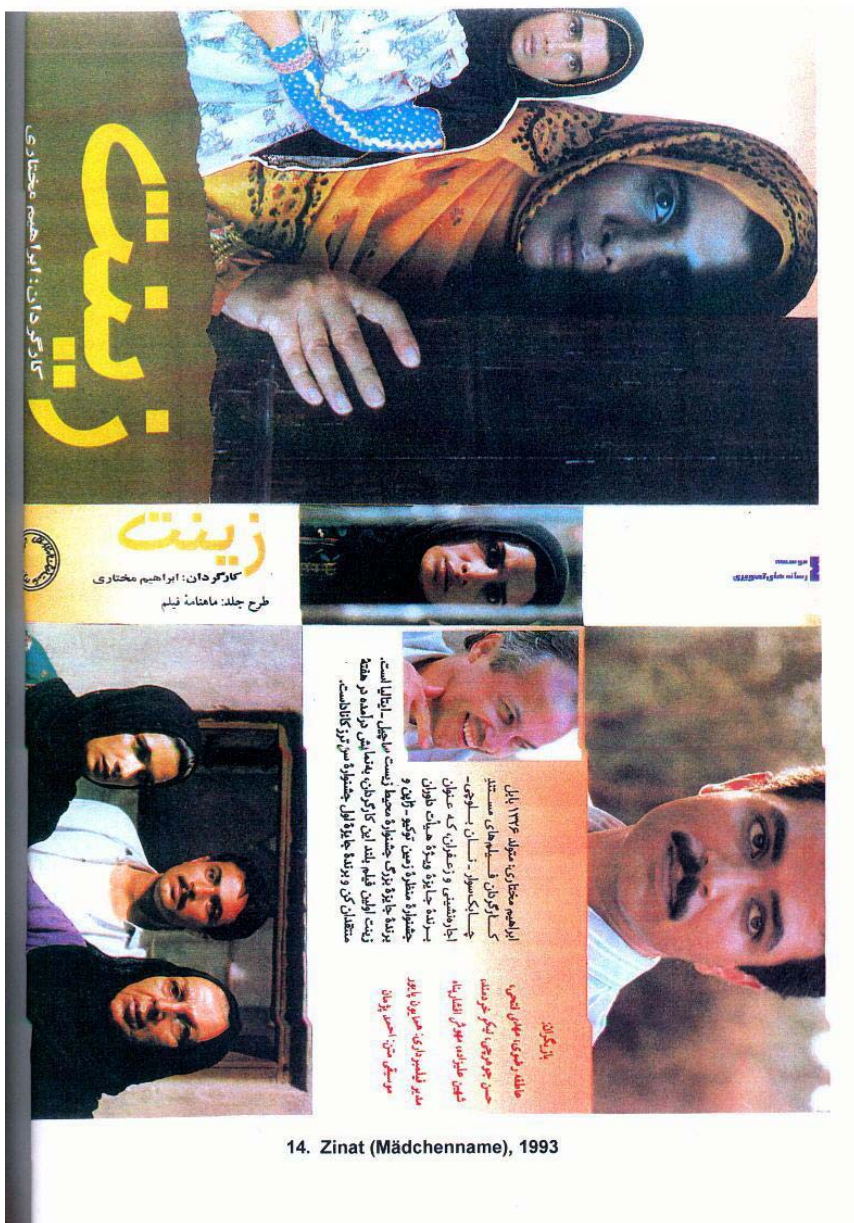
نویسنده: کارگردار، بهرام بیشتابی
 بهرام بیشتابی (۱۳۲۸) - مسافرت (۱۳۶۸)
 کارگردار (۱۳۵۸) - بهرام بیشتابی (۱۳۶۸)
 مسافرت (۱۳۶۸) - بهرام بیشتابی (۱۳۶۸)
 بهرام بیشتابی (۱۳۶۸) - مسافرت (۱۳۶۸)

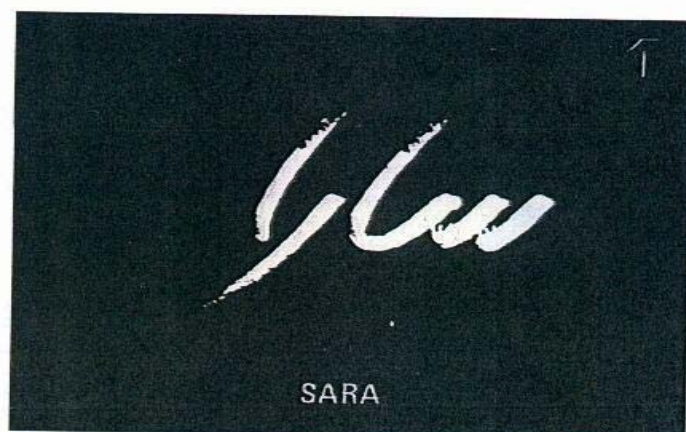
مدیر فیلمبرداری: محمود شامی
 موسیقی: بهرام بیشتابی
 تولیدکننده: بهرام بیشتابی
 توزیع: بهرام بیشتابی
 بهرام بیشتابی (۱۳۶۸) - مسافرت (۱۳۶۸)
 بهرام بیشتابی (۱۳۶۸) - مسافرت (۱۳۶۸)

12. Mosafran (Die Reisenden), 1991



13. Digh Tcheh Khabar (Was gibt es Neues?), 1992





15. Sara (Der Mädchenname), 1993

روسری آبی
کارگردان:
رخشان بنی اعتماد

تصویر دنیای هنر VCD

پروانه نمایش ویدیویی: ۱۵۴/۹۰۹
نویسنده و کارگردان: رخشان بنی اعتماد
مدیر فیلمبرداری: عزیز ساعتی
آهنگساز: احمد پژمان
تهیه کننده: مجید مدرسی
بازیگران: عزت‌الله انتظامی، فاطمه معتمد آریا
گلاب آدینه

«روسری حمای» مالک یک مزرعه کوچک فرنگی است و کارخانه‌ای هم در کنار آن دارد. او که چند سال پیش همسر این راز دست داد است، تنها زندگی می‌کند. نوپز گردان؟ زنی است که سر پرستی خانوادگی‌اش را بر عهد و پیمان خود نهاده و همراه چند زن دیگر برای کار در مزرعه انتخاب می‌شود...

کتاب حقوق ویدیویی این برنامه حقوقی به شرکت تصویر دنیای هنر می‌باشد. هرگونه برداشت و کپی‌برداری از این اثر تحت پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.
تلفن: ۰۲۱-۸۶۰۷۰۰
پتو: گیتی و فریفتی: ۱۱۱ ۱۸ ۱۱۱

16. Russari Abi (Das blaue Kopftuch), 1995

