

Jörn Glasenapp

## Gefesselter Blick, freies Urteil

### Asghar Farhadis Realismus – Eine Werksichtung

#### I. Der Regisseur der gemäßigte Fremdheit

Ob es Asghar Farhadi nicht zuletzt Donald Trump zu verdanken hat, dass er Ende Februar 2017 bei der 89. Oscarverleihung für sein Whodunit-Ehedrama *THE SALESMAN* (FORUSCHANDE, 2016) den Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhielt? Wir wissen es nicht. Und doch wird man getrost annehmen dürfen, dass das *grosso modo* liberale, eher dem demokratischen Lager nahestehende Hollywood die Prämierung des iranischen Films als opportunes Zeichen betrachtete, um Stellung gegen die von der Trump-Administration einen Monat zuvor verabschiedete Executive Order 13769 zu beziehen, den sogenannten »Muslim ban«, der Bürgerinnen und Bürgern aus dem Iran und sechs weiteren mehrheitlich muslimischen Staaten 90 Tage, Flüchtlingen 120 Tage und Flüchtlingen aus Syrien dauerhaft die Einreise in die USA untersagte. Darüber, ob die US-Grenzbehörden Farhadi eine Einreise-Sondergenehmigung erteilt hätten, lässt sich ebenfalls nur spekulieren. Denn wenig überraschend ließ es sich der Regisseur nicht nehmen, die Verleihung zu boykottieren und sein Fernbleiben zum Signum des Protests gegen Trumps xenophobe und muslimfeindliche Politik zu machen, die er nicht zuletzt im folgenden, die menschen- und völkerverbindende Kraft des Films beschwörenden Statement kritisierte, das er in der Oscarnacht verlesen ließ: »I'm sorry I'm not with you tonight. My absence is out of respect for the people of my country, and those of the other six nations who have been disrespected by the inhumane law that bans entry of immigrants to the U. S. Dividing the world into the ›us‹ and ›our enemies‹ categories creates fear – a deceitful justification for aggression and war. These wars prevent democracy and human rights in countries which have themselves been victims of aggression. Filmmakers can turn their cameras to capture shared human qualities and break stereotypes of various nationalities and religions. They create empathy between us and others, an empathy which we need today more than ever.«<sup>1</sup>

Dass Farhadi *in absentia* die begehrte Trophäe erhielt, sorgte für ein starkes, zudem global verbreitetes Bild des Widerstands gegen den US-

Präsidenten, das sich auf vielsagende Weise mit jenem korrelieren lässt, welches sich zwei Jahre zuvor, im Februar 2015, auf der Berlinale ergab. Damals gewann den Goldenen Bären, den prestigeträchtigsten Preis des Festivals, Farhadis Landsmann Jafar Panahi, und zwar mit *TAXI TEHERAN* (TAXI, 2015), und auch in diesem Fall war der Regisseur nicht anwesend, um den Preis entgegenzunehmen<sup>2</sup> – das allerdings nicht, weil ihm die Einreise, sondern die Ausreise verweigert wurde. Schließlich stand der noch dazu mit Berufsverbot belegte Panahi in seinem Heimatland unter Hausarrest. Deutlich wird: Dass Trump den Auftritt Farhadis bei der Oscarverleihung verhinderte, rückt ihn in frappante Nähe zu dem von US-amerikanischer Seite und speziell Trump selbst so vehement kritisierten Mullah-Regime des vermeintlichen »Schurkenstaates«, das Panahi die Ausreise nach Berlin untersagte. Doch wer genau wurde prämiert, als Panahis *TAXI TEHERAN* bzw. Farhadis *THE SALESMAN* den Preis erhielt? Der Film? Der Regisseur? Oder nicht doch eher die preisvergebende Institution selbst respektive die »Wertewelt«, in die sie eingebunden ist bzw. für die sie steht?<sup>3</sup>

Der Oscar für *THE SALESMAN* war nicht der erste, den Farhadi gewann. Fünf Jahre zuvor war dem Regisseur dieses Kunststück schon einmal gelungen, und zwar mit dem Scheidungsdrama *NADER UND SIMIN – EINE TRENNUNG* (DSCHODĀI-YE NĀDER AZ SIMIN, 2011), seinem von der Kritik nach wie vor am meisten geschätzten Film, der weltweit nicht weniger als 70 Preise erhielt. Mit ihm schaffte der Iraner den Sprung in die Riege der »Großen« des internationalen Festival- und Arthouse-Kinos, mit ihm vermochte er es aber auch, aus dem Schatten seiner berühmten iranischen Regiekollegen Mohsen Makhmalbaf und Panahi, vor allem aber Abbas Kiarostami herauszutreten. Freilich hatte sich dies bereits mit *FEUERZAUBER* (TSCHAHARSCHANBE SURI, 2006) und *ALLES ÜBER ELLY* (DARBĀRE-YE ELLY, 2009) angekündigt, jenen zwei aufeinanderfolgenden Filmen, mit denen Farhadi im westlichen Ausland reüssierte – so gewann er mit *ALLES ÜBER ELLY* unter anderem den Silbernen Bären für die beste Regie in Berlin – und mit denen er zu dem Thema fand, das seitdem als seine Domäne betrachtet werden darf: die scharfe, mitunter sezierende Beobachtung der urbanen iranischen Mittelklasse (der der 1972 in der Provinz Isfahan geborene Regisseur selbst entstammt) einschließlich ihrer bewussten und unbewussten Distinktionsbemühungen gegenüber dem sozialen Darunter: den Arbeitern, Tagelöhnnern, Precarisierten und Entkoppelten. Ihnen wiederum hatte Farhadi Interesse zu Beginn seiner Regiekarriere gegolten, in dem allenfalls mäßig gelungenen, mit Roadmovie-Anteilen versetzten Coming-of-Age-Film *TANZ*

IM STAUB (RAGHS DAR GHOBAR, 2003) sowie dem etwas anderen, da nicht vor Gericht spielenden Justizdrama DIE SCHÖNE STADT (SCHAHR-E ZIBA, 2004). Beide werden deswegen gern, wenn auch vielleicht etwas zu kurzerhand, dem zugeschlagen, was bisweilen und aus durchaus triftigen Gründen als iranischer Neorealismus tituliert wird.<sup>4</sup> Hierauf wird etwas weiter unten zurückzukommen sein.

»This is a realistic movie and it's a picture of a middle class family in Iranian society. But for me, it was important that this story might happen not only in Iran but could also take place around the world. Even the furthest viewer of the film can find himself in place of the film actors.«<sup>5</sup> Was der über seine Arbeiten stets bereitwillig Auskunft gebende Farhadi mit Blick auf ALLES ÜBER ELLY konstatiert, kann ohne Einschränkungen auch für FEUERZAUBER, NADER UND SIMIN sowie THE SALESMAN reklamiert werden. Sie alle weisen ihren Schöpfer als, wenn man so will, Regisseur der gemäßigtsten Fremdheit aus, der sich nur mit Abstrichen als Porträtiert iranischer Verhältnisse versteht, dessen besonderes Interesse vielmehr universell gültigen, Kulturengrenzen transzendernden Problemlagen bzw. der, wie er es selbst sagt, »tragedy of human condition«<sup>6</sup> gilt. Dass dies nicht zuletzt eine gewisse Immunisierung gegenüber der iranischen Filmzensur mit sich bringt, sei an dieser Stelle ausdrücklich gesagt. Wiewohl die genannten Filme durchaus tiefe Einblicke in die iranische Gesellschaft und Lebenswelt gewähren – so erfahren wir manches über die iranische Rechtspraxis, das Interieur iranischer Wohnungen, die Kleiderordnungen sowie den halsbrecherischen, chaotischen Straßenverkehr in Teheran –, provozieren sie beim westlichen Publikum Wiedererkennungseffekte – nach dem Motto: »Uns (und unsere Probleme) gibt es also auch im Iran!«

Für ihre beiden Vorgänger, die Frühwerke TANZ IM STAUB und DIE SCHÖNE STADT, gilt das Gesagte freilich noch nicht oder allenfalls in Ansätzen. Beide Filme streichen mit Blick auf ein westliches Publikum die – reichlich archaisch anmutende – Spezifik und Alterität des Iran mit dickem Strich heraus, sei es dadurch, dass sie uns das Berufsbild des in der Wüste tätigen, stundenlang vor Felspalten sitzenden Schlangenfängers nahebringen (TANZ IM STAUB), oder sei es dadurch, dass sie in die moralischen Untiefe einer Rechtsprechung einführen, die 16-Jährige zum Tode verurteilt und das Blutgeld, das für eine Frau zu zahlen ist, nur halb so hoch ansetzt wie das für einen Mann, selbst wenn es sich bei ihm um den Mörder der Frau handelt (DIE SCHÖNE STADT). Gewiss, auch in Farhadis späteren, seinen reifen Werken kommt es aus westlicher Sicht mitunter zu Fremdheitserfahrungen, etwa wenn es am Ende von NADER

UND SIMIN ebenfalls um die Zahlung von Blutgeld geht. Insofern sollte man die Strenge der Zweiteilung des Farhadi'schen Œuvres denn auch nicht überbetonen, sich vielleicht eher an der folgenden, zugegebenermaßen ziemlich schematischen Distinktionsformel orientieren: Während das Frühwerk des Regisseurs das Bild eines – aus westlicher Perspektive – archaisch-fremden bzw. traditionsbewussten Iran zeichnet, in dem es auch Modernes gibt, vermitteln die Filme ab FEUERZAUBER das Bild eines modernen, sehr westlich anmutenden Iran, in dem es auch Archaisch-Fremdes gibt.

Nach wie vor ist die Filmografie Farhadis recht überschaubar: Seinem Debüt von 2003 folgten bislang sieben weitere Spielfilme. Von ihnen entstanden und spielen zwei, *LE PASSÉ – DAS VERGANGENE* (*LE PASSÉ*, 2013) sowie *OFFENES GEHEIMNIS* (*TODOS LO SABEN*, 2018), die bislang letzte Arbeit des Regisseurs, im europäischen Ausland – Ersterer in Frankreich, Letzterer, mit Penélope Cruz und Javier Bardem prominent besetzt, in Spanien. Wie *THE SALESMAN* feierten beide Filme ihre Weltpremiere in Cannes, und zwar im Rahmen des Wettbewerbs um die Goldene Palme<sup>7</sup> – ein weiterer Beleg dafür, dass Farhadi im Kontext des Global Art Cinema nunmehr seit Jahren in der ersten Liga spielt. Freilich zeigte sich die Kritik angesichts von *OFFENES GEHEIMNIS* großenteils enttäuscht; sie schalt den Film, den Farhadi trotz fehlender Spanischkenntnisse auf Spanisch drehte, unter anderem als Zugeständnis an den Mainstream, als seicht und melodramatisch, ja, seifenopernhaft und warf dem bis dato nahezu durchweg gefeierten Regisseur darüber hinaus vor, sich bei der für ihn typischen Analyse komplexer Ehe- bzw. Familienverhältnisse sowie Gefühlslagen einmal zu oft wiederholt zu haben.<sup>8</sup>

Wie immer man zu dieser Kritik, vor allem dem Wiederholungsvorwurf stehen mag, eines ist gewiss: Farhadi, der in Zukunft wieder im Iran zu drehen gedenkt (»Ich glaube, ich werde in meinem Land noch gebraucht.«<sup>9</sup>), ist ein Regisseur, der seit vielen Jahren ausgesprochen sujet- und methodentreu zu Werke geht und dessen filmische Handschrift, wie jene beispielsweise Emir Kusturicas, Nuri Bilge Ceylans, Baz Luhrmanns oder des späten Béla Tarr, sich entsprechend unschwer identifizieren lässt. Was genau sie ausmacht, wird die Folge der Beiträge des vorliegenden Heftes – des ersten in der Reihe »Film-Konzepte«, in dem ein iranischer Regisseur gewürdigt wird – *in extenso* aufzeigen, doch sollen diesbezüglich bereits auf den folgenden Seiten in einem das gesamte Farhadi'sche Œuvre berücksichtigenden Überblick einige Kernaspekte zur Sprache gebracht und einer ersten Reflexion unterzogen werden.

## II. Realist ja, aber kein Neorealist

Man weiß an Farhadi vieles zu schätzen – unter anderem, dass er die Lebensverhältnisse der iranischen Mittelklasse wirklichkeitsgetreu darstellt; das heißt, man würdigt den Regisseur, pauschal gesagt, als Realisten. Er selbst sieht sich »in der Tradition des poetischen Realismus«.<sup>10</sup> Um nun rasch zum Hauptargument für die These zu gelangen, er sei zwar Realist, vielleicht auch ein poetischer Realist, indes kein Neorealist – wie beispielsweise Kiarostami oder Panahi in *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* (ZENDEGI VA DIGAR HICH, 1992) bzw. *DER KREIS* (DAYEREH, 2000) –,<sup>11</sup> bietet es sich an, sich jene 20 Sekunden aus *THE SALESMAN* näher anzuschauen, in der die soeben von der Protagonistin Rana (Taraneh Alidoosti) nur spaltweit geöffnete Wohnungstür geradezu aufreizend langsam und wie von Geisterhand immer weiter aufgeht, während die Helden längst außer Bildes bzw. im Badezimmer ist. Der Vorgang wird uns ungeschnitten präsentiert – von einer zwar handgeföhrten, aber annähernd unbewegten, nur ganz leicht verwackelten Kamera, die auf die Tür weniger blickt, denn starrt und diese dadurch einer offensichtlichen Transformation unterwirft. Unter implizitem Rekurs auf Roland Barthes' Ausführungen zur Operationsweise des Mythos<sup>12</sup> formuliert: Unter dem Starren des Kamerablicks, ihrem, wenn man so will, »gedehnten Blick«,<sup>13</sup> verliert die Tür spätestens nach fünf, sechs Sekunden ihr materielles Sein, ihre »Türhaftigkeit«, das heißt, die Fülle ihres Erscheinens fließt förmlich aus ihr heraus.<sup>14</sup> Die Konsequenz hiervon liegt auf der Hand: Anstatt als Objekt eigenen Rechts betrachtet werden zu können, präsen-



Der »gedehnte Blick« auf die Wohnungstür in *THE SALESMAN*

tiert sie sich dem Zuschauer am Ende von phänomenologischer Warte aus drastisch verarmt, als ein aus Thrillern und Horrorfilmen sattsam bekanntes Zeichen, das vom Publikum nicht gesehen, sondern gelesen zu werden verlangt – und zwar als Hinweis darauf, dass gleich etwas Schreckliches passiert (was sich dann auch bestätigt). Farhadi liefert uns den Vorgang des Türaufgehens demnach als einen in den Dienst genommenen oder, um es mit Barthes zu sagen, »in beurteilter Form«<sup>15</sup> – und das wiederum ist allenfalls realistisch zu nennen, nicht jedoch neorealistisch, zumindest wenn man sich diesbezüglich an André Bazin hält, den unangefochtenen Meistertheoretiker des Neorealismus (zumal italienischer Provenienz).<sup>16</sup>

Um die Differenz von traditionellem Realismus und Neorealismus zu demonstrieren, bemüht Bazin wiederholt das anschauliche Bild von Steinen, die es uns erlauben, trockenen Fußes einen Bach zu überqueren – sei es dadurch, dass sie gemeinsam eine Steinbrücke bilden, oder dadurch, dass sie verstreut im Wasser liegen.<sup>17</sup> Wie leicht ersichtlich ist, gerät im ersten Fall die »steinerne Wirklichkeit«<sup>18</sup> der Steine ob des Funktionszusammenhangs der Brücke außer Sicht, wohingegen sie im zweiten erhalten bleibt. Mit Blick auf die Differenz der beiden genannten Realismen haben wir das Bild wie folgt zu verstehen: Während der traditionelle Realismus, wie wir anhand der Türszene aus *THE SALESMAN* gesehen haben, um den Preis der Wirklichkeitsverarmung Eindeutigkeit schafft, indem er Brücken baut, über die der Zuschauer geht, respektiert der Neorealismus die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit und überlässt es dem Publikum, in den Steinen bloß Steine oder aber Steine *und* eine Möglichkeit, trockenen Fußes das andere Ufer zu erreichen, auszumachen.<sup>19</sup> Kurz: Der Konnex der Steine in der Brücke ist vorgegeben und unübersehbar, jener der im Bach liegenden dagegen besteht nicht im eigentlichen Sinne. Er will gesehen sein, und zwar von einem Zuschauer, der – dies ist für Bazin das Entscheidende – beim Sehen frei bzw. so frei wie nur irgend möglich ist. Deswegen auch Bazins Skepsis gegenüber der sinnstiftenden Montage, deswegen sein Eintreten für lange Plansequenzen einerseits (freilich nicht solche, bei denen die Kamera sinnstiftend starrt wie in Farhadis Türszene) und tiefenscharfe Bilder andererseits, das heißt für einen Filmstil, bei dem die zeitliche und räumliche Kontinuität der abgefilmten Realität tunlichst unangetastet bleibt. Dass das, was sich als filmische Realitätsschonung bezeichnen ließe,<sup>20</sup> mit der Zuschauerbefreiung unmittelbar einhergeht, hat Bazin wiederholt vermerkt, beispielsweise in seinem berühmten Aufsatz über William Wyler, in dem er unter anderem die spezifische Qualität der Tiefenschärfe verhandelt. Kommt Letztere zum Einsatz, so führt Bazin aus, »(existiert)



Blicklenkung über Schärfedifferenz in TANZ IM STAUB

(d)as Ereignis (...) ständig als Ganzes, es reizt uns dauernd insgesamt; wir entscheiden, diesen oder jenen Aspekt zu wählen, eher das eine als das andere auszusuchen, je nach den Erfordernissen des Handelns, des Gefühls oder der Reflexion, aber ein anderer als wir würde vielleicht anders wählen. In jedem Fall sind wir *frei*, unsere Inszenierung zu machen: eine andere Schnittgliederung ist immer möglich und kann die subjektive Sicht der Realität radikal verändern.«<sup>21</sup>

Farhadi ist an dem, wenn man so will, freisetzenden Effekt der Tiefenschärfe nicht interessiert; er arbeitet stattdessen prominent mit Aufnahmen, die den Blick des Zuschauers über klar voneinander geschiedene Schärfe- und Unschärfezonen lenken. Beispiele hierfür finden sich im gesamten Schaffen des Regisseurs, angefangen bei TANZ IM STAUB bis hin zu OFFENES GEHEIMNIS. An dieser Stelle nur ein Beispiel aus dem Erstling: Die Aufnahme zeigt scharf im Vordergrund das Glas mit dem in Eis gekühlten Ringfinger, der dem von einer Giftschlange gebissenen Protagonisten (Yousef Khodaparast) zuvor amputiert wurde. Den durch einen Strick hochgehaltenen Arm samt Hand sehen wir unscharf im Hintergrund. Arbeitet Farhadi aber doch mal mit tiefenschärfen Aufnahmen – es kommt selten vor –, dann sorgt er dafür, dass der Blick des Zuschauers durch andere Bildstrategien Führung erhält, vor allen Dingen durch das exzessive Framing, das wie die innerbildliche Schärfedifferenz eine die frühen mit den reifen Werken verbindende Konstante im Schaffen des Regisseurs markiert. Eine Einstellung aus DIE SCHÖNE STADT, die die aus dem Fenster blickende Heldenin (Taraneh Alidoosti) im Bildvordergrund, den strikt eingerahmten, ihr zuwinkenden Helden (Babak Ansari) draußen hinter dem Bahngleis im Bildhintergrund zeigt,



Abb. 3: Blicklenkung über Framing in *DIE SCHÖNE STADT*

sollte als Veranschaulichung dieses Vorgehens genügen. Und noch eine weitere Aufnahme – ebenfalls aus *DIE SCHÖNE STADT* – sei hier kurz vorgestellt, um zu zeigen, dass die Bilder Farhadis nicht nur blicklenkende, sondern bisweilen auch über ihre strikte Komposition offensiv semantische, in diesem Fall (voraus-)deutende Qualitäten entwickeln. Vertikal in zwei gleich große Hälften geteilt, weist sie Held und Helden jeweils einer Bildhälfte zu – und lässt uns erahnen, was letztlich passieren wird: dass die beiden, wiewohl sie sich lieben, nicht zueinander finden werden. Eine der bekanntesten Einstellungen aus Farhadis Œuvre, die finale aus *NADER UND SIMIN*, verfährt in ganz ähnlicher Weise.



Proleptische Bildkomposition in *DIE SCHÖNE STADT*

Doch kommen wir noch einmal kurz zurück zum Bazin'schen Bild der im Bach liegenden Steine. Dieses darf auch insofern als treffend gewählt werden, als es implizit die für den Neorealismus so typische Lückenhaftigkeit und Inkonsistenz des Handlungsgangs herausstreckt. Hinsichtlich seiner Bedeutung stark beschnitten, knüpft dieser die einzelnen Ereignisse nicht wie die Glieder einer Kette *aneinander*, sondern als »Blöcke mit betont schwachen Verbindungen«<sup>22</sup> in einer zufällig und anekdotisch anmutenden Chronologie *hintereinander* und hebt nicht zuletzt dadurch ihren enormen Stellenwert und hohen Autonomiegrad ihm gegenüber hervor. »[E]s gibt keinen Vektor mehr, keine universelle Linie, die die Ereignisse [...] ineinander übergehen lässt und verbindet«,<sup>23</sup> schreibt Gilles Deleuze im argumentativen Fahrwasser Bazins und mit besonderem Blick auf Vittorio De Sicas *LADRI DI BICICLETTE* (FAHRRAD-DIEBE, 1948), einem Film, der mustergültig zeigt, was es bedeutet, wenn sich die sensomotorischen Zusammenhänge zwischen Situation und Aktion, Aktion und Reaktion oder Reiz und Antwort lockern, wenn also an die Stelle eines kausalen Aufeinander-bezogen-Seins der Ereignisse zunehmend dessen bloß temporale *consecutio* tritt, die noch dazu über die Wertigkeit der Ereignisse bzw. deren Hierarchie keinerlei Aufschluss gibt.<sup>24</sup>

Ziellos mäandernd, zudem im Sinne Siegfried Kracauers ganz auf episodische »Durchlässigkeit«<sup>25</sup> setzend, ist neorealistisches Erzählen ein in horizontaler Hinsicht kohärenzgeschwächtes Erzählen. Farhadi so vollumfänglich auf Dramatik abgestelltes Erzählen, das sich seit *ALLES ÜBER ELLY* immer stärker an den Gepflogenheiten eines Ermittlungsverfahrens orientiert zeigt, ist dies dezidiert nicht. Es operiert stattdessen mittels nahtloser Verfugung der einzelnen Szenen, die sich zu Abfolgen mit ausgeprägten Spannungskurven und dezidierten Höhepunkten verbinden. Oder wie es bei Gerhard Midding heißt: »Seine (Farhadi, J. G.) Filme sind genau strukturiert. Sie misstrauen dem Chaos, verraten eine Furcht vor Unwägbarkeiten, der mit einer dramaturgischen Ordnung beizukommen ist.«<sup>26</sup> Entsprechend ist das »entdeckende Moment«, das Norbert Grob vielen Filmen des frühen Wim Wenders (etwa *ALICE IN DEN STÄDTE* [1974] und *IM LAUF DER ZEIT* [1976]) attestiert,<sup>27</sup> das aber natürlich bereits im italienischen Neorealismus dominant zum Tragen kommt,<sup>28</sup> bei Farhadi nur sehr schwach ausgeprägt.

Analog zu den rostbefallenen Zahnrädern der alten Kirchturmuhren, die uns der Einstieg von *OFFENES GEHEIMNIS* vorführt, greift bei Farhadi alles ineinander – so wie man es etwa auch von den berühmten Gesellschaftsdramen, zum Beispiel *Gespenster* (1881) oder *Die Wildente* (1884), des Norwegers Henrik Ibsen kennt, den Farhadi wiederholt als wichti-

gen Impulsgeber für die eigene Arbeit erwähnt. »Ibsen had a great influence on me with the type of plays that he wrote that were both social and psychological«,<sup>29</sup> so der Regisseur, dessen stets die Figurenpsychologie ins Zentrum rückenden Filme mit ihren, wie es bei Kracauer heißt, »theatralischen Stories«<sup>30</sup> sein Herkommen vom Theater – Farhadi studierte vor seiner Filmkarriere Theaterwissenschaft und -regie in Teheran – unschwer zu erkennen geben. Auch vor diesem Hintergrund passt die Tatsache, dass in *THE SALESMAN* Arthur Millers Erfolgsstück und American-Dream-Abrechnung *Death of a Salesman* (1949) geprobt und aufgeführt wird, natürlich bestens ins Bild. Angesprochen auf die sogleich ins Auge fallende Theateraffinität seiner Filmarbeit, gibt Farhadi Folgendes zu Protokoll: »Because of my background in theater, I try not to make my films like theater, but I do use a lot of the lessons I have learned directing plays. Firstly, I like the dramatic complexity of theater and, when I make a film, I assume my audience is intelligent enough to follow this complexity as a playwright does. Theater is very intellectual and I don't think there is anything wrong with that. Secondly, I take from theater the importance of dramatic conflict. My films are based upon the dynamism of characters in conflict.«<sup>31</sup>

Die Geschichten, die die Filme des italienischen Neorealismus erzählen, bestechen durchweg durch große, mitunter nachgerade provozierende Einfachheit. Entsprechend sind sie letztlich alle mit einem eher kürzeren, denn längeren Satz wiederzugeben: Vater und Sohn suchen in Rom vergeblich nach einem gestohlenen Fahrrad (*LADRI DI BICICLETTE*); eine Fischerfamilie versucht erfolglos, sich von den kapitalistischen Zwi-



Die alte Kirchturmuhren in *OFFENES GEHEIMNIS*

schenhändlern zu emanzipieren (*LA TERRA TREMA* [DIE ERDE BEBT, Luchino Visconti, 1948]); ein britisches Paar mittleren Alters erlebt während eines Italienaufenthalts eine schwere Ehekrise, die sich erst am Ende durch ein »Wunder« auflöst (*VIAGGIO IN ITALIA* [LIEBE IST STÄRKER, Roberto Rossellini, 1954]). Schaut man sich vor dieser Folie jene Filme aus dem Iran an, die in den späten 1980er und den 1990er Jahren im westlichen Ausland besondere Erfolge verzeichnen konnten (und maßgeblich dafür verantwortlich sind, dass jene Zeit mittlerweile als »golden age« of Iranian cinema<sup>32</sup> tituliert wird) – neben Kiarostamis *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* und Panahis *DER KREIS* beispielsweise Kiarostamis *WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?* (*KHANE-YE DOUST KODJAST*, 1987) und *DER GE-SCHMACK DER KIRSCHEN* (*TA'M E GUILASS*, 1997), Makhmalbafs *DER FAHR-RADFAHRER* (*BICYCLERAN*, 1989), Majid Majidis *KINDER DES HIMMELS* (*BACHEHA-YE ASEMAN*, 1997) und *DIE FARBEN DES PARADIESES* (*RANG-E KHODA*, 1999) oder Samira Makhmalbafs *DER APFEL* (*SIB*, 1998) –, so erkennt man unschwer: Wie ihre italienischen Vorgänger, mit denen sie auch deswegen zu Recht regelmäßig verglichen werden,<sup>33</sup> verfahren sie bei der Erfüllung ihres Erzählauftrags im Modus drastischer Reduktion, setzen auch sie auf die Kraft der Schlichtheit, und zwar in narrativer ebenso wie in figurenpsychologischer Hinsicht – und unterscheiden sich damit flagrant von den Filmen des hier zur Diskussion stehenden Regisseurs. Offenbar fest davon überzeugt, dass im Leben nie etwas einfach und erst recht nicht einfach zu lösen ist, stellt Farhadi, zumindest ab *FEUERZAUBER*, in seinen Intrikaten, an Verwicklungen und Wendungen reichen bis überreichen Drehbüchern nämlich ganz auf – zumal psychologische – Komplexität und Vielschichtigkeit ab, darauf, dass die wie auch immer gearteten Probleme seiner Figuren sich weder lösen noch einhegen lassen, dass sie stattdessen immer weitere Kreise ziehen, immer neue Probleme und Fragen aufwerfen, von denen viele bis zum Schluss unbeantwortet bleiben. Felix Lenz spricht in diesem Zusammenhang außerordentlich treffend von einer »Hydra-Dramaturgie mit ständig nachwachsenden Zielkonflikten, in der sich Teillösungen als Trugschlüsse erweisen, die einen neuen Handlungsbogen erzwingen.«<sup>34</sup> Noch einmal: Das eine führt zum anderen bei Farhadi und ist am Ende nicht mehr zu kontrollieren, paradigmatisch zu beobachten in dem – wie so viele andere seiner Arbeiten – ins Thrillerhafte umschlagenden – Ensemblefilm *ALLES ÜBER ELLY*, in dem die gewiss gutgemeinten Lügen der selbstbewussten, jugendlich-lebhaften Sepideh (Golshifteh Farahani), einer nicht allzu entfernten Verwandten von Jane Austens Emma, die sich wie diese erfolglos als Kupplerin versucht,<sup>35</sup> immer weitere Lügen notwendig machen – auch

die letzte und entscheidende, durch die Sepideh die »Ehre« der zu diesem Zeitpunkt bereits ertrunkenen Elly (Taraneh Alidoosti) verrät.

### III. Der stete Blick zurück oder: Die Macht der Vergangenheit

Ibsens einstiges Skandalstück *Gespenster* gilt als Musterbeispiel eines modernen analytischen Dramas, in dem die für die Handlung zentrale Ereignisfolge vor dem Einsetzen des Bühnengeschehens liegt, sich die Fabel demnach als Entschlüsselung einer die Gegenwart bestimmenden Vergangenheit entfaltet.<sup>36</sup> Letztere lastet auf den Figuren, degradiert diese geradezu zu *prisoners of the past*, wobei sie nicht selten in destruktiver Weise zwischen sie tritt. Ibsens Stück darf diesbezüglich als denkbar einschlägig bezeichnet werden, und bekanntlich vermag Willy Loman, der Protagonist aus Millers *Death of a Salesman*, dem Zugriff des Einst ebenfalls nicht zu entkommen. Auch Farhadi, der der Backstory in seinen Filmen grundsätzlich ein großes Gewicht beimisst, bedient sich oftmals analytischer Strukturen und schreibt seinen Werken einen, wie es Lenz formuliert, »retrospektiven Zug«<sup>37</sup> ein. Es geht ihm um den Blick zurück – besonders ausgeprägt und zugleich virtuos in *LE PASSÉ*, der sich in mehrfacher Hinsicht zu *NADER UND SIMIN* wie ein Sequel verhält und dessen schlichter Titel bereits unmissverständlich auf die überragende Bedeutung hinweist, die dem Geschehenen in dem nah am Kriminalfilm operierenden Patchwork-Familiendrama zukommt.<sup>38</sup> Dass Farhadi deswegen aber keineswegs, wie man es vielleicht erwarten würde, mit Rückblenden arbeitet, er den die Vergangenheit betreffenden Informationsfluss stattdessen nahezu rein dialogisch sich entfalten lässt, unterstreicht seine Affinität zum Theater und dessen Konventionen einmal mehr. Allein Farhadis – auch in anderer Hinsicht vom Restschaffen abstehendes – Debüt *TANZ IM STAUB*, in dem die Vergangenheit darüber hinaus über ein paar kurze Flashbacks in den Handlungsgang eingespeist wird, bildet diesbezüglich eine Ausnahme in seinem Werk.<sup>39</sup>

Ist im Fall von *LE PASSÉ* mit Beginn bereits alles Entscheidende passiert, so arbeiten einige Farhadi-Filme strukturell anders – in letzter Konsequenz aber doch ähnlich. Mitunter nämlich ist anfangs durchaus noch Raum für einschneidende Ereignisse vorhanden; sind diese allerdings geschehen – man denke an das Verschwinden der Titelheldin (Taraneh Alidoosti) in *ALLES ÜBER ELLY*, das Handgreiflichwerden Naders (Payman Maadi) in *NADER UND SIMIN*, die Vergewaltigung (?) in *THE SALESMAN* oder die Entführung Irenes (Carla Campra) in *OFFENES GEHEIM-*

NIS –, so werden sie im weiteren Handlungsverlauf, und dies nicht zuletzt ob ihrer frappanten Deutungsoffenheit, zum Objekt einer rückwärts gerichteten Fixierung, wobei das Agieren der Figuren, nunmehr ganz im Zeichen der Vergangenheit stehend, bald schon den Charakter eines bloßen Reagierens erhält, das heißt jedweder Freiheit entbehrt. »Die Vergangenheit ist niemals tot. Sie ist nicht einmal vergangen«,<sup>40</sup> lauten die berühmten Zeilen aus William Faulkners *Requiem for a Nun* (1951). Keine Frage: Farhadis Figuren, die der Regisseur nicht zufällig andauernd hinter Gittern oder Zäunen zeigt und damit vor allen Dingen als *prisoners of the past* ausgewiesen wissen will,<sup>41</sup> können ein Lied davon singen. Zugleich müssen sie allesamt schmerhaft erfahren, dass das Sprichwort von der alle Wunden heilenden Zeit in eklatanter Weise an der Realität vorbeigeht. Ja, es scheint nachgerade so, als würden die Wunden nur darauf warten, erneut aufzubrechen.

Ebendies führt uns sehr markant, um nicht zu sagen: plakativ OFFENES GEHEIMNIS vor Augen, in dem der einstigen Elite eines andalusischen Dorfes der Aufstieg Pacos (Javier Bardem) auch und vor allem ob dessen familiärer Vergangenheit – er ist der Sohn einer Hausangestellten – ein Dorn im Auge ist. »Hast Du vergessen, wo Du herkommst!?!«, geht ihn der alte Patriarch (Ramón Barea) an, für den die Mutter von Paco einst arbeitete. Letzterer ist mittlerweile Besitzer eines einträglichen Weinguutes, und als solcher (sowie als trinkfreudiger Weingenießer) erklärt er Schülern in einer kurzen, aber vielsagenden Szene, wie aus Most Wein wird. Zwischen dem einen und dem anderen liege nichts als die Zeit, so Paco, der kurz darauf, wie die meisten der anderen Gäste auch, auf der



Einer von Farhadis *prisoners of the past* (*DIE SCHÖNE STADT*)

Hochzeitsfeier beweist, dass man sich mit den »verzeitlichten« Trauben einen stimmungsförderlichen Rausch antrinken kann. Dass man ihnen aber auch verfallen, man zum Alkoholiker werden kann, zeigt der reichlich ruinös wirkende Alejandro (Ricardo Darín), der Nachfolger Pacos in Luras (Penélope Cruz) Gunst. Veredelung und Vergiftung – beides bewirkt die Zeit.<sup>42</sup> Farhadi freilich ist in *OFFENES GEHEIMNIS*, in dem es ihm stärker als in all seinen anderen Filmen um das ungute Gären längst zurückliegender Konflikte und Verwerfungen geht, an den toxischen Folgen des Temporalen interessiert.

Doch werfen wir an dieser Stelle noch einmal einen weiteren kurzen Blick auf *THE SALESMAN*, in dem, wie zuvor in *ALLES ÜBER ELLY* und *LE PASSÉ* sowie danach in *OFFENES GEHEIMNIS*, das trennende Moment der lastenden Vergangenheit, das heißt ihre Kraft, sich liebende oder zumindest einander nahestehende Menschen auseinanderzubringen, mit großer Schärfe hervortritt. Im Zentrum des Films steht Emad (Shahab Hosseini), ein Lehrer für Literatur und zugleich Laienschauspieler, der uns zu Beginn des Films als ein durch und durch moderner, ebenso umsichtiger wie kontrollierter Mann und Ehemann gegenübertritt. Der Angriff auf seine ebenfalls als Laienschauspielerin tätige Frau führt bei ihm zu einer drastischen Blickverengung, macht aus Emad einen Getriebenen. Er, der Bildungsbürger, der seinen Schülern Gholam-Hossein Sa'edis Erzählung *Die Kuh* nahebringt, deren Protagonist sich schließlich in eine Kuh »verwandelt«, fällt seinerseits einer drastischen Veränderung anheim. Detektivgleich, wenn auch freilich ohne jede analytische Kühle und Distanziertheit stellt Emad, dem die Auseinandersetzung mit der Kunst nicht allzu viel über das Leben gelehrt zu haben scheint, Nachforschungen an, heftet er sich an die Spur des Täters, den er schließlich auch zu stellen und als gefühlsmäßig Gefangener, der er ist, in seiner und Ranas ehemaliger Wohnung gefangen zu setzen weiß. Als Hauptantrieb seines Tuns, das in letzter Konsequenz, wie es ihm seine Frau schließlich vorhält, auf Rache aus ist (und Emad insofern an die Seite des auf Vergeltung pochenden Klägers aus *DIE SCHÖNE STADT* rückt), fungiert sein verletztes, stark patriarchal imprägniertes Ehrgefühl, man könnte auch sagen: eine archaische Verhaltensnorm, die, unter der Oberfläche der progressiv anmutenden Lebensweise schlummernd, rasch aktiviert und aus der Latenz gehoben wird. Kurz: Etwas »Älteres« verlangt am Ende seinen Tribut, steuert zu guten Teilen den nur vermeintlich modernen Mann, in dem, ganz im Faulkner'schen Sinne, die »Vergangenheit [...] niemals tot« und »nicht einmal vergangen [ist].« Freilich bleibt die komplette Regression, der vollständige Rückfall in die Rache letztlich aus, und es kommt statt-

dessen zu einer Art Kompromisshandlung, in der sich der, wenn man so will, archaische ebenso wie der moderne Emad gleichermaßen wiederfinden kann: Der Held ohrfeigt den Täter (Farid Sajjadi Hosseini), verzichtet aber darauf, ihn vor seiner Familie bloßzustellen.<sup>43</sup>

Das Beispiel zeigt: Farhadi, der das Gegenüber von Moderne und Tradition in der iranischen Gesellschaft bisweilen fein säuberlich auf unterschiedliche Figuren verteilt – in *NADER UND SIMIN* etwa, in dem das titelgebende Paar westlich-progressiv ist, die Pflegerin Razieh (Sareh Bayat) hingegen tief gläubig und traditionsverbunden<sup>44</sup> –, ist in *THE SALESMAN* daran interessiert, es als einen Konflikt im Innern seines am Ende arg zerrissen wirkenden Helden auszuweisen. Dieser präsentiert sich somit als Nachfolger jener beiden Ehemänner aus *FEUERZAUBER* und *ALLES ÜBER ELLY*, die, *prima facie* liberal und modern wirkend, plötzlich ihre patriarchal-archaische Seite offenbaren, indem sie, als Getriebene ihrer Wut, die Beherrschung verlieren und ihre Hand gegen ihre – ihnen allzu selbstbestimmt agierenden – Ehefrauen erheben. Als hätten sie sich (bzw. ihre archaische Seite) vorher nicht wirklich gekannt, sind sie danach über sich selbst entsetzt.

Wie oben bereits vermerkt, verschiebt sich Farhadis Fokus mit *FEUERZAUBER* von der Unter- auf die Mittelklasse. Freilich nähern wir uns Letzterer in dem Film von 2006 über eine Vertreterin der Unterkasse, die junge, kurz vor der Hochzeit stehende Bedienstete Roohi (Taraneh Alidoosti), die ob der Heftigkeit der Ehekrise des Mittelschichtpaars, für das sie als Haushaltshilfe Putzarbeiten und noch manches mehr zu verrichten hat, zunächst nur staunen kann. Als Zuschauer blicken wir durch ihre Augen, staunen wir mit ihr, wohingegen uns in allen späteren Filmen des Regisseurs die Perspektive der Mittelklasse zugewiesen wird. Die erste Szene von *FEUERZAUBER* zeigt Roohi auf einem fahrenden Motorrad, als Sozia hinter ihrem Verlobten (Houman Seyyedi) sitzend. Er trägt eine Wollmütze, sie einen Tschador, und Letzterer ist es, der bald schon zu einem unfreiwilligen Stopf führt, denn er verfängt sich in der Kette des Gefährts. Es passiert nichts Gravierendes, doch die allegorische Bedeutung des Beinahe-Unfalls dürfte sich den meisten Zuschauern sogleich erschließen: Die durch die weibliche Kopfbedeckung repräsentierte Religion schränkt als Bastion der Vergangenheit die Bewegung ein, arretiert, wenn auch in diesem Fall nur kurzfristig, das Voran. Wie so oft bei Farhadi, wird die iranische Gesellschaft somit als eine solche sinnfällig, in der widerstrebende Kräfte, jene der Tradition und jene der Progression, um die Vorherrschaft kämpfen, wobei es der Regisseur in seinen Filmen tunlichst vermeidet, speziell der Religion allzu kritisch zu

begegnen. Stattdessen ist er diesbezüglich um Ausgewogenheit bemüht, was in DIE SCHÖNE STADT, vor allen Dingen aber in NADER UND SIMIN ersichtlich ist. Hier wird die Pflegerin Razieh aufgrund ihrer Strenggläubigkeit zum einen in ihrem mitmenschlichen Aktionsradius eingeschränkt – so sieht sie es als sündhaft an, Naders dementen Vater (Ali Asghar Shahbazi), der sich eingenässt hat, zu waschen –, zum anderen aber auch dagegen immunisiert, angesichts der ungewissen Faktenlage die Anklage gegen Nader aufrechtzuerhalten und das Blutgeld für ihr verlorenes Kind von ihm entgegenzunehmen.<sup>45</sup>

Damit aber kein falscher Eindruck entsteht: Im Einklang mit Farhadis oben bereits angesprochenen Universalitätsbestreben und seinem ihm getrost zu unterstellenden Wunsch, einerseits der iranischen Zensur möglichst wenig Angriffsflächen zu bieten und andererseits speziell im Westen reüssieren zu können, spielt Religion, zumal eine streng oder gar fundamentalistisch praktizierte, in seinem gesamten Œuvre keine allzu große Rolle, präsentieren sich seine Filme stattdessen weitgehend säkular, an weltlichen Problemen interessiert – so wie im Übrigen das eindeutige Gros der iranischen Filme, die in den letzten Jahrzehnten den Weg auf westliche Leinwände fanden.<sup>46</sup>

#### IV. Schurken(staat) und Zensur

Farhadis ausgesprochen dialoglastigen Filme, in denen so gut wie nie geschwiegen und doch so viel verschwiegen wird, sind, wie oben bereits vermerkt, einem das Attribut »schonungslos« problemlos verdienenden psychologischen Realismus verpflichtet. Trotz ihrer bisweilen extrem anmutenden Pointierungen und Zuspitzungen sowie vielstufigen Verwicklungskaskaden wirken sie derart »wahrhaftig« und »lebensnah«, dass die Leinwand den Zuschauer zu guten Teilen als Spiegel konfrontiert. Zu sehen gibt es in diesem eine – durchweg tragisch grundierte<sup>47</sup> – Version dessen, was der deutsche Titel von Tzvetan Todorovs Studie *La vie commune* (1995) als »Abenteuer des Zusammenlebens«<sup>48</sup> bezeichnet. Das heißt, es handelt sich bei Farhadis Filmen um Beziehungsfilme, und zwar solche, die uns ebenso drastisch wie schmerzlich vor Augen führen, wie schwer es ist, Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen und/oder zu halten. Stets droht, sofern sie überhaupt entstanden sind, der Bruch oder die Entfremdung.

Das Autorenprofil Farhadis ist, was sein Masterthema anbelangt, denkbar klar definiert: Unter den Weltfilmmemachern ist er der Regisseur der

Ehe. Wollte man diesbezüglich ein wenig ins Detail gehen, könnte man auch sagen: der Ehekrisen (DIE SCHÖNE STADT, FEUERZAUBER, NADER UND SIMIN, THE SALESMAN), des Ehebruchs (FEUERZAUBER, THE SALESMAN), der Ehescheidung (TANZ IM STAUB, DIE SCHÖNE STADT, NADER UND SIMIN, LE PASSÉ), aber auch der – wenn auch erfolglosen – Eheabahnung (ALLES ÜBER ELLY) sowie der Verlobung bzw. bald anstehenden Eheschließung (FEUERZAUBER). Den Eingang von OFFENES GEHEIMNIS dominiert eine große und zumindest anfangs rauschende Hochzeitsfeier. Anstandslos könnte das eindeutige Gros von Farhadis Filmen »Szenen einer Ehe« heißen – so wie Ingmar Bergmans so theatrical daherkommen des Meisterwerk aus dem Jahr 1973, das Farhadi sehr schätzt und auf das er mit dem ihm in vielfacher Weise nahestehenden NADER UND SIMIN rekurriert, und zwar insbesondere mit der fast vierminütigen, ganz auf Frontalität setzenden Einstellung des Anfangs, die die beiden nebeneinander sitzenden Eheleute vor dem Scheidungsrichter zeigt.<sup>49</sup> SZENEN EINER EHE (SCENER UR ETT ÄKTENSKAP) von Bergman beginnt mit einer auch in filmästhetischer Hinsicht ganz ähnlichen triadischen Dialogszene, bei der das Paar von einer Interviewerin für ein Magazin zu seiner – zu diesem Zeitpunkt noch ideal anmutenden – Ehe befragt wird. Gerät die Dialogpartnerin bei Bergman von Zeit zu Zeit in den Blick, so bleibt der Scheidungsrichter bei Farhadi visuell völlig außen vor; allein über seine Stimme aus dem Off ist er präsent, wobei wir als Zuschauer uns ob des (anders als bei Bergman) direkt in die Kamera gerichteten Blicks der Streitenden gleichsam in seine Position versetzt fühlen. »The audience becomes the judge«,<sup>50</sup> so Mehra Shirazi, Patti Duncan und Kryn Freehling-Burton, das heißt, an uns wird die Aufgabe delegiert, zu entscheiden, welchen Argumenten – denen Naders oder denen Simins – der Vorzug zu geben ist. Und dies gilt natürlich auch und erst recht für die den Film anfang und das Filmende aufs Engste miteinander verbindende Szene, in der Termeh (Sarina Farhadi), die Tochter des scheidungswilligen Paares, dem Richter angeben soll, bei welchem Elternteil sie fortan leben möchte.<sup>51</sup> Wie ihr Entschluss ausfällt, enthält uns Farhadi freilich präzisiert vor, der in seinem Scheidungsdrama ebenso wie in den allermeisten seiner anderen Filme auf ein eklatant offenes, die Beurteilungsaktivität des Publikums bis nach Filmschluss wachhaltendes Ende setzt.

Wie wir oben gesehen haben, sorgt Farhadi durch Bildstrategien wie Schärfedifferenz und Framing für eine starke Lenkung des Zuschauerblicks, und auch wenn es darum geht, was der Zuschauer überhaupt zu beurteilen hat bzw. worüber es zu urteilen gilt, überlässt der Regisseur nichts dem Zufall, das heißt, er markiert die Konfliktfelder und Dilem-



Termeh vor dem Scheidungsrichter

mata seiner Figuren gleichsam mit Rotstift. Demgegenüber hält er sich mit Beurteilungshilfen, egal ob impliziten oder expliziten, ostentativ zurück, denn diesbezüglich sollen die – beim Sehen an die Kandare genommenen – Zuschauer jedwede Freiheit genießen, so der Regisseur: »Im Grunde genommen mache ich nichts anderes, als das Publikum dazu einzuladen, eigene Entscheidungen zu treffen. Manche Leute vermuten, dass es mir lieber wäre, wenn man kein Urteil über die Figuren treffen würde. Dabei ist es ganz anders: Mir ist es wichtig, als Regisseur keine Kritik an den Figuren zu üben und diese Initiative ganz dem Zuschauer zu überlassen.«<sup>52</sup> Letzterer wird in Farhads tief moralischen Geschichten generell mit Figuren konfrontiert, die für ihr wie auch immer geartetes Verhalten Gründe haben, welche nicht allein aus ihrer Sicht einige Trifigkeit für sich reklamieren können. Diese Gründe wiederum werden gewöhnlich, wie in der Eingangsszene von *NADER UND SIMIN*, dialogisch ausgetauscht und so dem Zuschauer-Richter offenbart, an den die Aufgabe des Gewichtens, Abwägens und Urteilens dergestalt überantwortet wird. Dass es sich bei dieser Aufgabe um eine nicht eben leichte handelt, ist der Tatsache geschuldet, dass Farhadi mit Vorliebe solche Konfliktlagen ins Zentrum rückt, die eine eindeutige Verhaltensbeurteilung nach richtig oder falsch bzw. moralisch oder unmoralisch *ab ovo* verunmöglichen. Entsprechend bezeichnet ihn Sahar Daryab mit einigem Recht als »Regisseur der moralisch unentscheidbaren Situationen«.<sup>53</sup>

Das Gesagte in Rechnung gestellt, kann Farhadi tatsächlich behaupten: »Bei mir hat jede Figur recht,«<sup>54</sup> und folglich sollten wir uns auch nicht allzu sehr darüber wundern, dass es bei ihm keine ausgemachten

Schurken gibt. Selbst der Schlangenfänger aus *TANZ IM STAUB*, der zugleich ein zu lebenslanger Haft verurteilter, aus dem Gefängnis geflohener Mörder ist, sowie der übergriffige, am Ende mitleidheischend klappige Alte aus *THE SALESMAN* sind diesbezüglich keine Kandidaten.<sup>55</sup> Vielleicht könnte man noch am ehesten die – auch angesichts der bestehenden familiären Banden – erstaunlich brutal vorgehenden Entführer aus *OFFENES GEHEIMNIS* schurkenhaft nennen, wobei man sagen muss, dass Farhadi für sie keinerlei nennenswertes Interesse zeigt. Entsprechend bleibt das Tätertrio bis zum Schluss gänzlich an der Peripherie der Handlung und ihr Verbrechen im narrativen Gefüge des analytisch operierenden Films, ähnlich wie die Pest in Sophokles' *König Ödipus* (425 v. Chr.), ein bloßer Vorwand, um die familiäre Vergangenheit, das in der Backstory liegende Geschehen, erneut aufzurollen und die Ursachen der so nachhaltigen Versehrungen freizulegen.

Der Verzicht auf Schurken findet sich auch bei Farhadis, aus westlicher Sicht, wichtigstem lebendem Regiekollegen aus dem Iran, bei Jafar Panahi. Freilich übt dieser im Gegensatz zu Farhadi mit seinem filmischen Schaffen immer wieder scharfe, zudem offensiv vorgetragene Kritik an den spezifischen Verhältnissen in seinem Heimatland. Man denke hier nur an den im Jahr 2000 auf den Filmfestspielen von Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichneten Episodenfilm *DER KREIS*, der – und er wird diesbezüglich flankiert von seinem humoristischen Gegenstück, dem Fußballfilm *OFFSIDE* (Jafar Panahi, 2006) – ein ganzes Arsenal von Begründungen dafür ins Feld führt, warum die weibliche Selbstmordrate nirgendwo auf der Welt höher ist als im Iran.<sup>56</sup> Es versteht sich von selbst, dass Panahis von heimischen Leinwänden und Bildschirmen offiziell verbannten Arbeiten westliche Vorstellungen vom theokratischen Unrechtsregime und »Schurkenstaat« erheblich besser bedienen als die Farhadis, die im Ausland ein breites Arthouse-, im Iran dagegen ein Massenpublikum erreichen – *THE SALESMAN* beispielsweise gilt dort als der bis dato kommerziell erfolgreichste Film überhaupt<sup>57</sup> – und von der heimischen Zensur nicht allzu stark behelligt werden. Passend hierzu wirken Farhadis diesbezüglichen Ausführungen denn auch ziemlich moderat, in denen er, wie Bazin bei seiner Realismusdifferenzierung, auf die Bildkombination Wasser–Stein rekuriert, um die kreativitätsfördernde Wirkung zu veranschaulichen, welche die Drohung zensurierender Eingriffe auf die Kunst seiner Meinung nach zeitigen kann: »I believe art in the face of censorship is like water in the face of stone. When you place an obstacle like a stone in the way of water, the water finds its way around it. This doesn't mean agreeing with censorship, of course. But

one of the things that censorship does, without wanting to do it – one of the unintended consequences – is that it makes you creative. Censorship in the long run has very bad consequences, and it can kill creativity, but in the short run it could make people creative.«<sup>58</sup> Bekanntermaßen folgt die Filmwissenschaft einer identischen Argumentationslogik, wenn es um die »Produktivität« der Zensur im Zeichen des Hays-Code geht, der Hollywoods Regisseure – man denke hier nur an den Zug, der am Ende von *NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE)*, Alfred Hitchcock, 1959) Beischlaf symbolisierend in den Tunnel fährt – mit diversen, mitunter sehr kreativen Umgehungsstrategien begegneten.

Darüber hinaus könnte man angesichts der Farhadi'schen Worte zur Zensur aber natürlich auch an den großen Auteuristen der US-Filmkritik, Andrew Sarris, denken, der das unternahm, wofür sich die jungen *Cahiers*-Kritiker François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer etc. immer zu schade waren: nämlich, ihre Überlegungen zur filmischen Autorschaft mit einer Art Kriterienfundament zu versehen, mittels dessen sich die Qualität von Regisseuren bzw. ihr *auteur*-Status ermittelt lässt. Um als Autoren gehandelt zu werden, vermerkt Sarris in »Notes on the Auteur Theory in 1962«, müssten sie, *erstens*, über technische Kompetenz verfügen, *zweitens*, einen distinkten Stil erkennen lassen und, *drittens*, ihren Filmen »innere Bedeutung« verleihen können. Letztere leite sich »from the tension between a director's personality and his material«<sup>59</sup> ab, so Sarris, wobei mit dem Begriff »material« letztlich all das gemeint ist, was den Regisseur an der Durchsetzung seiner künstlerischen »Vision« hindern könnte, sei es ein unpassendes Skript, schlechte Schauspieler, eine unzureichende Finanzierung oder aber (moderate) Zensur. Eindeutig geht dies freilich erst aus der Einleitung von Sarris' 1968 erschienenen, sich schnell als sehr einflussreich herausstellenden Studie *The American Cinema* hervor, in der ihr Autor die Reibung mit dem »material« geradezu zur *conditio sine qua non* von Autorschaft erklärt und deswegen auch behaupten kann, Hollywood sei aufgrund des Umstands, dass es dort in ganz besonders hohem Maße zur Reibung komme, die »*auteur*-Schmiede« schlechthin. »The *auteur* theory«, so lesen wir entsprechend, »values the personality of a director precisely because of the barriers to its expression. It is as if a few brave spirits had managed to overcome the gravitational pull of the mass of movies. The fascination of Hollywood movies lies in their performance under pressure.«<sup>60</sup>

Natürlich lässt sich Letzteres auch von den im Iran produzierten Filmen behaupten, wobei mit Blick auf den hier zur Diskussion stehenden Regisseur seit kurzer Zeit Folgendes zu beobachten ist: nämlich, dass die

westliche Kritik, die Farhadi über ein Jahrzehnt nachgerade zu Füßen lag und ihn in diesem Zusammenhang immer wieder auch als ebenso subtilen wie mutigen Kritiker iranischer Verhältnisse rühmte, nicht mehr ganz so gewillt ist, ihn als solchen bzw. als »brave spirit« im Sarris'schen, aber auch anderweitigen, moralischen Sinne zu betrachten. Einen derartigen Ehrentitel verdiene allein Panahi, mit dessen durch den mittlerweile obligatorisch gewordenen leeren Stuhl prominent sichtbar gemachten Absenz sich Filmfestivals wie Cannes und Berlin schmücken und dessen Widerständigkeit und hoher Preis, den er für sie zu zahlen hat, bisweilen ins Feld geführt werden, um Farhadi als angepassten Günstling des Mullah-Regimes zu diskreditieren<sup>61</sup> – eine wenig zweckdienliche, im Grunde genommen infame Kontrastierung, die einmal mehr eindrucksvoll zeigt, wie schwer es offenbar manchen Kritikern im Westen fällt, eine differenzierte Haltung zu bewahren, wenn sie sich mit dem Iran und seinem Kino konfrontiert sehen.

1 Jon Blistein, »Iranian Director Slams President Trump's Muslim Ban After Oscar Win«, in: *Rolling Stone*, 27.2.2017, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/iranian-director-slams-president-trumps-muslim-ban-after-oscar-win-108835/> (letzter Zugriff am 1.2.2019). Dass er die Generierung grenz- und kulturenübergreifender Empathie als Aufgabe betrachtet, der er sich als Regisseur in besonderer Weise verpflichtet sieht, gab Farhadi jüngst in einem Interview zu Protokoll: »Wenn Menschen, die in unterschiedlichen Kulturen aufgewachsen sind und unterschiedliche Sprachen sprechen, Empathie für meine Figuren verspüren, dann habe ich mein Ziel erreicht. Das ist es, was wir heute brauchen: Empathie für unsere Mitmenschen über Grenzen und Kulturen hinweg.« O. A., »Interview mit Asghar Farhadi (Regie, Drehbuch) zum Film OFFENES GEHEIMNIS«, in: *FilmBizNews* (ohne Datum), <https://www.filmbiznews.de/interviews-person-f/asghar-farhadi/interview-mit-asghar-farhadi-zum-film-offenes-geheimnis/> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — 2 Dies tat an seiner Statt seine Nichete Hana Saeidi, die in TAXI TEHERAN, wie ihr Onkel auch, als sie selbst auftritt. — 3 Zur Selbstinszenierung speziell westlicher Filmfestivals als Sphären ästhetischer und politischer Freiheit, als »bulwarks against censorship real or implicit in Hollywood and national cinemas« vgl. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick und London 2011, S. 90. — 4 Vgl. hierzu Pedram Sadough, »Abbas Kiarostami und der Neue Iranische Film«, in: *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*, hg. von Silke von Bersworth-Wallrabe und Oliver Fahle, Marburg 2014, S. 11–30, hier S. 12, vor allem aber Bert Cardullo, »Mirror Images, or Children of Paradise«, in: *The Hudson Review*, Jg. 52 (2000), H. 4, S. 649–656, ders., »THE CHILDREN OF HEAVEN, on Earth: Neorealism, Iranian Style«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 30 (2002), H. 2, S. 111–114 sowie Stephen Weinberger, »Neorealism, Iranian Style«, in: *Iranian Studies*, Jg. 40 (2007), H. 1, S. 5–16. — 5 O. A., »Tribeca '09 Interview. ABOUT ELLY Director Asghar Farhadi (World Narrative Feature Competition)«, 17.4.2009, <https://www.indiewire.com/2009/04/tribeca-09-interview-about-elly-director-asghar-farhadi-world-narrative-feature-competition-70646/> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — 6 Farhadi zitiert nach Rahul Hamid, »Freedom and Its Discontents. An Interview with Asghar Farhadi«, in: *Cinéaste*, Jg. 37 (2011), H. 1, S. 40–42, hier S. 42. — 7 OFFENES GEHEIMNIS fungierte gar als Eröffnungsfilm der Festspiele. — 8 Vgl. stellvertretend für andere Oliver Kaever, »Eine bessere Seifenoper«, in: *Spiegel Online*, 27.9.2018, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/offenes-geheimnis-mit-penelope-cruz-und-javier-bardem-filmkritik-a-1228726.html> (letzter Zugriff am 1.2.2019), Peter Debruge, »Film Review. EVERYBODY KNOWS«, in:

*Variety*, 8.5.2018, <https://variety.com/2018/film/festivals/everybody-knows-review-penelope-cruz-1202802533/> (letzter Zugriff am 1.2.2019) sowie Rüdiger Suchsland, »Thriller mit Starbesetzung«, 25.9.2018, <https://www.swr.de/swr2/kultur-info/filmkritik/offenes-geheimnis-asghar-farhadi-penelope-cruz-javier-bardem-film-kritik/-/id=9597116/did=22516080/nid=9597116/429mt2/index.html> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **9** Farhadi zitiert nach Andreas Busche, »Unter der Sonne Kastiliens«, in: *Der Tagesspiegel*, 30.9.2018, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/offenes-geheimnis-im-kino-unter-der-sonne-kastiliens/23128330.html> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **10** Asghar Farhadi, »Bei mir hat jede Figurrecht«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.7.2011, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/regisseur-asghar-farhadi-im-interview-bei-mir-hat-jede-figur-recht-16204.html> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **11** Dies im Gegensatz zu Richard Alleva, der Farhads NADER UND SIMIN eng an Vittorio De Sicas LADRI DI BICICLETTE (FAHRRADDIEBE, 1948) bindet. Vgl. Richard Alleva, »Dishonor Codes. A SEPARATION«, in: *Commonweal*, 9.4.2012, <https://www.commonwealmagazine.org/dishonor-codes> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **12** Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 2010 (1957), S. 249–316. — **13** Vgl. hierzu Wilhelm Genazino, »Der gedeckte Blick«, in: Ders., *Der gedeckte Blick*, München 2004, S. 39–61. — **14** Zur transformatorischen Qualität des starrenden Kamerablicks am Beispiel von Béla Tarr vgl. Jörn Glasenapp, »Béla Tarrs Kino der Zeit, des Raums und der Materialität. Ein SATANSTANGO-Lexikon«, in: *Weltliteratur des Kinos*, hg. von Jörn Glasenapp, Paderborn 2016, S. 157–181, hier S. 176–178 sowie ders., »Ein Wal ist ein Wal ist ein Wal. Béla Tarr, DIE WERCKMEISTERSCHEN HARMONIEN«, in: *Große Werke des Films 2*, hg. von Günter Butzer und Hubert Zapf, Tübingen 2019, S. 167–194, hier S. 190f. — **15** Roland Barthes, »Am Nullpunkt der Literatur« (1953), in: Ders., *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur und Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main 2006, S. 7–69, hier S. 25. — **16** Eine kompakte Darstellung der Thesen Bazins zum Neorealismus bietet Jörn Glasenapp, *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013, S. 7–23. — **17** Vgl. André Bazin, »Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung« (1948), in: Ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 295–326, hier S. 319 sowie ders., »Plädoyer für Rossellini. Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von *Cinema Nuovo*« (1955), in: Ders., *Was ist Film?*, S. 391–402, hier S. 399. — **18** Ebd. — **19** »Statt ein bereits dechiffriertes Reales zu repräsentieren«, gibt Gilles Deleuze Bazins Überlegungen wieder, »meine der Neorealismus ein zu dechiffrierendes und stets zweideutiges Reales.« Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1991 (1985), S. 11. — **20** Vgl. hierzu Glasenapp, *Abschied vom Aktionsbild* (s. Anm. 16), S. 21f. — **21** André Bazin, »William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung« (1948), in: Ders., *Filmkritiken als Filmgeschichte*, München 1981, S. 41–62, hier S. 48. — **22** Deleuze, *Das Zeit-Bild* (s. Anm. 19), S. 11. — **23** Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1990 (1983), S. 284. — **24** Vgl. hierzu auch André Bazin, »LE NOTTI DI CABIRIA oder die Reise ans Ende des Neorealismus« (1957), in: Ders., *Was ist Film?*, S. 380–390, hier S. 387. — **25** Vgl. hierzu Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußersten Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985 (1960), S. 334–338. — **26** Gerhard Midding, »Kritik zu THE SALESMAN«, in: *epd-film*, 27.1.2017, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/salesman> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **27** Vgl. Norbert Grob, *Wenders*, Berlin 1991, S. 11f. — **28** In diesem Zusammenhang einschlägig sind unter anderem Kracauers Ausführungen zu Federico Fellini, Vittorio De Sica und Roberto Rossellini: »(S)ie alle (sind [oder scheinen]) ungenau in dem Sinne, daß sie verabsäumen, die Elemente oder Einheiten ihrer Handlungen auf rationale Weise zu verbinden. Eine gerade Linie scheint ihnen unvorstellbar zu sein; nichts in ihren Filmen ist wirklich zusammengefügt. Gleichzeitig ist es jedoch, als besäßen sie eine Wünschelrute, die sie befähigt, auf ihren Streifzügen durchs Labyrinth physischer Existenz Phänomene und Geschehnisse von ungemeiner Bedeutung zu entdecken.« Kracauer, *Theorie des Films* (s. Anm. 25), S. 337. — **29** Zitiert nach Todd WanDerWerff, »Iranian Director Is an Oscar Nominee«, 28.1.2017, <https://www.oxford.com/culture/2017/1/28/14401542/the-salesman-movie-interview-asghar-farhadi> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **30** Vgl. hierzu Kracauer, *Theorie des Films* (s. Anm. 25), S. 285–305, vor allen Dingen aber auch der Beitrag von Sahar Daryab in diesem Heft. — **31** Farhadi zitiert nach Hamid, »Freedom and Its Discontents« (s. Anm. 6), S. 42. — **32** Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema. A Political History*, London und New York 2006, S. 226. — **33** Als weitere Gemeinsamkeiten werden das Drehen an Originalschauplätzen, der Rückgriff auf Laienschauspieler sowie die inhaltliche Fokussierung der Lebenswirklichkeit der einfachen Leute genannt. Vgl. hierzu Cardullo, »Mirror Images, or Children of Paradise« (s. Anm. 4), ders., »The CHILDREN OF HEAVEN, on Earth« (s. Anm. 4) sowie Stephen Weinberger, »Neo-

realism, Iranian Style« (s. Anm. 4). — **34** Vgl. den siebten Abschnitt seines Beitrags im vorliegenden Heft. — **35** Vgl. hierzu Ivan Kreilkamp, »ABOUT ELLY, About Jane«, in: *Senses of Cinema* (2015), <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/about-elly-about-jane/> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **36** Vgl. Andrea Heinz, »Analytisches Drama«, in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart und Weimar 2007, S. 23. — **37** Vgl. den zweiten Abschnitt seines Beitrags im vorliegenden Heft. — **38** Vgl. hierzu ausführlich den Beitrag von Katharina Stahl im vorliegenden Heft. — **39** Darüber hinaus arbeitet Farhadi allein in *TANZ IM STAUB* mit sehr expressiven (Einzel-)Aufnahmen, Zeitlupen und Achsen springen sowie aufdringlicher extradiegetischer Musik. Keine Frage: Sein Debüt zeigt Farhadi noch auf der Suche nach Form und Handschrift. — **40** William Faulkner, *Requiem für eine Nonne*, Stuttgart 1956 (1951), S. 106. — **41** Das Gefängnismotiv ist bei Farhadi absolut zentral, in *TANZ IM STAUB*, *Die schöne Stadt* und *NADER UND SIMIN* sogar in wörtlichem Sinne. — **42** Vgl. hierzu auch Lukas Stern, »*OFFENES GEHEIMNIS*. Kritik«, in: *critic.de*, 9.5.2018, <https://www.critic.de/film/everybody-knows-11935/> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **43** Dies im Gegensatz zu Ma'soome Sehat und Hossein Jahantigh, die in Emad am Ende nur mehr einen »revenge-seeker« erkennen. Vgl. Ma'soome Sehat und Hossein Jahantigh, »Law of the Director. Questioning the Unquestioned in Asghar Farhadi's Movies *THE BEAUTIFUL CITY*, *FIREWORKS WEDNESDAY* and *THE SALESMAN*«, in: *Advances in Language and Literature Studies*, Jg. 9 (2018), H. 4, S. 111–116, hier S. 113, darüber hinaus aber auch den Beitrag von Corina Erk im vorliegenden Heft. — **44** Vgl. in diesem Zusammenhang auch die folgenden Ausführungen Farhadi's: »In unserer Gesellschaft gäbe es einen Konflikt zwischen gestern und morgen. Es gibt die Leute, die sich an Traditionen klammern, und andere, die auf Modernisierung hoffen. Zwischen diesen beiden Gruppen gibt es viele versteckte Auseinandersetzungen, die die Gesellschaft insgesamt teuer zu stehen kommen – wie bei einem Kranken, dessen Krankheit nicht diagnostiziert wird und sich deshalb immer weiter ausbreiten kann. Die Lösung besteht nicht darin, dass eine der beiden Gruppen unterliegt, sondern beide müssen zu einem Dialog zusammenfinden.« Farhadi, »Bei mir hat jede Figur recht« (s. Anm. 10). — **45** Vgl. hierzu auch Hamid, »Freedom and Its Discontents« (s. Anm. 6), S. 40. — **46** Vgl. diesbezüglich und mit Blick auf Filme der späten 1980er und frühen 1990er Jahren Bill Nichols, »Discovering Form, Inferring Meaning. New Cinemas and the Film Festival Circuit«, in: *Film Quarterly*, Jg. 47 (1994), H. 3, S. 16–30, hier S. 21. — **47** Farhadi bedient heiter bis komische Tonlagen so gut wie nie. Die einzige etwas prominentere Ausnahme bildet das – auch deswegen ziemlich missratene – Debüt *TANZ IM STAUB*, dessen Protagonist (Yousef Khodaparast) nicht zuletzt ob seiner Larmoyanz immer wieder ins Lächerliche hinüberspielt. In welch hohem Maße Farhadi in der Tradition der Tragödie im aristotelischen Sinne steht, führt Sahar Daryab aus. Vgl. hierzu den zweiten Abschnitt ihres Beitrags im vorliegenden Heft. — **48** Tzvetan Todorov, *Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie*, Frankfurt am Main 1998 (1995). — **49** Vgl. hierzu das Interview mit Farhadi, das sich als Bonus auf der deutschen DVD von *NADER UND SIMIN* (Alamode 2012) befindet. — **50** Mehra Shirazi, Patti Duncan und Kryn Freehling-Burton, »Gender, Nation, and Belonging. Representing Mothers and the Maternal in Asghar Farhadi's *A SEPARATION*«, in: *Atlantis*, Jg. 37 (2015), H. 1, S. 84–93, hier S. 91. — **51** Vgl. hierzu auch ebd., S. 91 f. — **52** O. A., »Interview mit Asghar Farhadi (Regie, Drehbuch) zum Film *OFFENES GEHEIMNIS*« (s. Anm. 1). Vgl. hierzu ferner das Interview mit dem Regisseur, das sich als Bonus auf der deutschen DVD von *NADER UND SIMIN* (Alamode 2012) befindet. — **53** Vgl. den zweiten Abschnitt ihres Beitrags im vorliegenden Heft. — **54** Farhadi, »Bei mir hat jede Figur recht« (s. Anm. 10). — **55** Vgl. hierzu auch den Beitrag von Sahar Daryab im vorliegenden Heft. — **56** Vgl. Andrea Claudia Hoffmann, *Der Iran. Die verschleierte Hochkultur*, München 2009, S. 209. Bei Farhadi kommt die eklatante Misogynie des iranischen Systems nur an der Peripherie in den Blick, etwa in *Die schöne Stadt*, wenn der Sachverhalt, dass das Blutgeld für eine Frau im Iran nur die Hälfte jenes für einen Mann beträgt, zum Thema wird, oder in *THE SALESMAN*, wenn die weibliche Kleiderordnung so absurd anmutenden Situationen während der Theaterprobe führt. — **57** Vgl. Farhadi in Elise Nakhnikian, »Asghar Farhadi on *THE SALESMAN*, Censorship, & More«, in: *Slant Magazine*, 23.1.2017, <https://www.slantmagazine.com/film/interview-asghar-farhadi-on-the-salesman-censorship-and-more/> (letzter Zugriff am 1.2.2019). — **58** Ebd. — **59** Andrew Sarris, »Notes on the Auteur Theory in 1962« (1962), in: *Auteurs and Authorship. A Film Reader*, hg. von Barry Keith Grant, Malden 2008, S. 35–45, hier S. 43. — **60** Andrew Sarris, *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*, New

York 1996 (1968), S. 31. Schon früh wurde Kritik an Sarris' ›Reibungsthese‹ geübt, in besonders scharfer Form von Pauline Kael, »Circles and Squares« (1963), gekürzt abgedruckt in: *Auteurs and Authorship. A Film Reader*, hg. von Barry Keith Grant, Malden 2008, S. 46–54, hier S. 51–54. Vgl. in diesem Zusammenhang auch C. Paul Sellors, *Film Authorship. Auteurs and Other Myths*, London 2010, S. 21–24. — **61** Vgl. etwa Kaever, »Eine bessere Seifenoper« (s. Anm. 8).