

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 207

Artikel: Existentielle Sackgassen : Annäherung an das Werk von Rakhsan Bani-Etemad
Autor: Buck, Caroline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866602>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

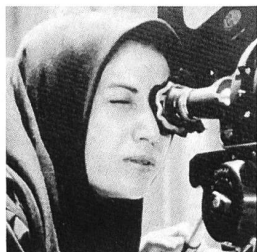
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Existentielle Sackgassen

Annäherung an das Werk
von Rakhshan Bani-Etemad



NARGESS



Eine der wenigen, prominenten Regisseurinnen des iranischen Kinos, Rakhshan Bani-Etemad, gewann mit ihrem bisher letzten Film *DER BLAUE SCHLEIER* (RUSARIYE ABI) 1995 in Locarno einen Leopard. Aber bereits ihr Erstling nach mehrjähriger Fernseharbeit und Regieassistenz war 1988 von der iranischen Kritik auf Platz acht der Liste der besten einheimischen Filme des Jahres gesetzt worden.

Kafkasche Instanzen

OFF THE LIMITS (KHAREJ AZ MAHDOUDEH) schildert die Odyssee eines hyperkorrekten Staatsbeamten niedrigster Stufe, der soeben stolzer Besitzer eines Hauses in einem bescheidenen Stadtviertel geworden ist. Gleich in der Nacht nach dem Einzug in das Haus, das er unter erheblichen Opfern erstanden hat, dringt ein Dieb ein und macht sich über die spärlichen Wertgegenstände des Ehepaares her, die verängstigte Gattin verflucht bereits den Wunsch nach den eigenen vier Wänden. Der Dieb wird gestellt, die

herbeilaufenden Nachbarn identifizieren ihn sofort als allseits bekannten Gewohnheitstäter. Eingesperrt verbringt er die Nacht unter der Veranda, bevor man ihn mit grossem Trara auf die nächste Polizeiwache bringt. Doch die ist nicht zuständig – eine Landmarke trennt das Stadtviertel vom Machtbereich der Polizei.

Obwohl ihm alle raten, die Sache fallen zu lassen, gibt sich der Staatsdiener nicht geschlagen; sein ausgeprägter Sinn für Gerechtigkeit und seine mangelnde praktische Erfahrung mit der Bürokratie seines Landes stehen einer Rückkehr zur simplen Routine des Alltags im Weg. Die Gendarmrie und ein weiterer Polizeiposten erweisen sich ebenfalls als die falschen Ansprechpartner. Das ehrliche Gesicht des Beamten wird sogar zur Tarnung für den Dieb, der ungeniert seiner «beruflichen Tätigkeit» nachgeht, während man ihn von Instanz zu Instanz befördert. Und das Ministerium, in dem Mann, Dieb und Beute nach längeren Irrwegen der Klärung halber landen, erinnert an Kafkasche Instanzen.

Dem ungläubigen Opfer wird schliesslich staatlicherseits der Beweis erbracht, dass sein Stadtviertel in niemandes Jurisdiktion falle. Und nun greift der überzeugte Bürokrat zur Selbsthilfe: die Bewohner des Viertels bewaffnen sich unter seiner Anleitung, die kleinen Gauner, die den gesetzlosen Status des Gebiets zu Routine-Übergriffen nutzen, werden gestellt und in einer selbst organisierten Bes-

serungsanstalt verwahrt. Zum handgestrickten Resozialisierungsprogramm gehört neben körperlicher Betätigung auch die schulische Weiterbildung der Häftlinge, was unschwer als Seitenhieb auf Analphabetismus und ungenügende staatliche Vorsorge zu deuten ist. (Der Schluss des Films allerdings wurde eher von den Zensurbehörden bestimmt als von den Ideen des Autors oder der Regisseurin.)

Das Drehbuch schrieb Bani-Etemads langjähriger Mitarbeiter *Farid Mostafavi* nach einer realen Begebenheit aus dem vorrevolutionären Iran und einer Kurzgeschichte des türkischen Schriftstellers Aziz Nesin. Die Übertragung auf zeitgenössische Zustände im eigenen Land wird dadurch kaum beeinträchtigt. Bani-Etemad lässt sich bei aller Kritik an vorhandenen Missständen auch nicht zur blossen Regimekritikerin reduzieren. Schon dass sie im Lande geblieben ist und arbeitet, weist sie, im Unterschied zu den im Exil lebenden Persern, als Iranerin aus: viele der sozialen Spannungen bestanden ja auch schon vor der islamischen Revolution.

Unter den Kleinbürgern der Teheraner Vorstädte

Vor *OFF THE LIMITS* hatte die 1954 geborene und 1980 an einer staatlichen Hochschule in Regie diplomierte Regisseurin beim iranischen Fernsehsender IRIB gearbeitet, ab 1973 zunächst als Skriptgirl und Regieassistentin, dann auch als Regisseurin. Dabei entstanden

fünf Dokumentationen für das nationale Fernsehen. *CONCENTRATION* – eine Untersuchung über die Lebensbedingungen der landflüchtigen Bewohner in den Teheraner Aussenbezirken – wurde mit der von Bani-Etemad mitbegründeten Fernseh-Produktionsgesellschaft im Auftrag der Stadt Teheran für das Städtesanierungsprojekt der WHO produziert.

Bereits während ihrer Tätigkeit beim Fernsehen hat Rakhshan Bani-Etemad – unter anderem bei *Kianush Ayyaris MONSTER* (1985) – auch als Regieassistentin bei Spielfilmen mitgewirkt. Vor allem das geringe staatliche Interesse am Dokumentarfilm und die niedrige Quote für Dokumentarfilme im Fernsehen liessen sie schliesslich das Fach wechseln. Die traditionelle Rollenauffassung des islamischen Gesetzes erschwerte allerdings ihren Wechsel zur selbständigen Spielfilmregie und hat ihr auch nach ersten Erfolgen immer wieder besondere Schwierigkeiten bei der Arbeit bereitet.

Die vier nach *OFF THE LIMITS* entstandenen Filme übertreffen diesen in der kritischen Haltung gegenüber wirtschaftlichen und sozialen Missständen im post-revolutionären Iran noch an Deutlichkeit. Anders als Abbas Kiarostami flüchtet sich Bani-Etemad nicht in poetische Provinzwelten, anders als bei Bahram Beyzaie sind ihre Helden nicht nur Kinder, und anders als bei einigen ihrer Kollegen sind ihre Dramen keine vom klassischen persischen Kulturerbe geprägten Essays. Ihre Filme spielen zumeist unter den Kleinbür-



POOL-E KHAREJI
(FOREIGN CURRENCY)

gern der Teheraner Vorstädte, deren desillusionierenden Kampf mit den Mühen des Alltags sie in den ersten drei Filmen in satirischer Überhöhung schildert.

DAS KANARIENGELBE AUTO (ZARD-E GHANARI, 1989) und FOREIGN CURRENCY (POOL-E KHAREJI, 1990) zeigen mit den Fähnissen des Alltags ringende Ehemänner, die vor den Augen ihrer um Haltung bemühten Frauen von der Unmöglichkeit besiegt werden, mit ehrlichen Mitteln ein eigenes Heim zu erwerben.

Suche nach den Betrügern

Der Schuster, der seinen Geschäftsanteil verkauft, um ein bescheidenes Stück Land zu erstehen, muss alsbald feststellen, dass er einem Betrug aufgesessen ist und das Land bereits verkauft war. Auf der Suche nach dem Betrüger zieht er zu den Schwiegereltern in die Stadt und erwirbt dort vom eigenen Schwager das "kanariengelbe Auto", mit dem er als Taxifahrer seinen Lebensunterhalt verdienen will. Nur erweist sich das Auto schnell als Wanderpokal: es wird vom Schwager und dessen Gehilfen den jeweiligen Besitzern eilends wieder gestohlen und erneut verkauft. Als durch die Taxifahrten des "Helden" die Gefahr einer Aufdeckung für den Schwager zu gross wird, verschwindet der Wagen in einer Remise. Mit dem besessenen Willen des Bestohlenen, der nach dem Verlust seines Traumes vom eigenen Land nicht ein zweites Mal der Düpierte sein will, hat man allerdings nicht gerechnet.

Quer durch Teheran geht seine frenetische Suche nach dem Wagen, unter jedem andersfarbigen Auto gleichen Typs vermutet er gelben Originallack. Sogar der allmähliche Zerfall seiner Familie kann ihn nicht von dem Ziel abbringen, nach dem verlorenen Ersparten wenigstens den Wagen zu retten. Die Geschichte endet mit der Zerstörung des Autos, um das sich die vielen rechtmässigen Besitzer prügeln, mit der Inhaftierung des Schwagers und der resignierten Rückkehr des nun völlig verarmten Schusters aufs Land, von dem er nie ein Stück besitzen wird.

DAS KANARIENGELBE AUTO ist voll von traurigen Figuren, die sich für das kleine, erreichbar scheinende Glück abstrampeln, nur um betrügerischen Geschäftspraktiken und ihrer eigenen Naivität zum Opfer zu fallen. Arbeit und Ehrlichkeit zahlen sich nicht aus, aber auch die kleinen Ganoven müssen oft dran glauben, und die bemitleidenswerten Frauen mit ihrem geringen gesellschaftlichen Handlungsspielraum sind der tragische Chorus – mehr oder weniger stumme Zeugen des Scheiterns der männlichen Familienmitglieder.

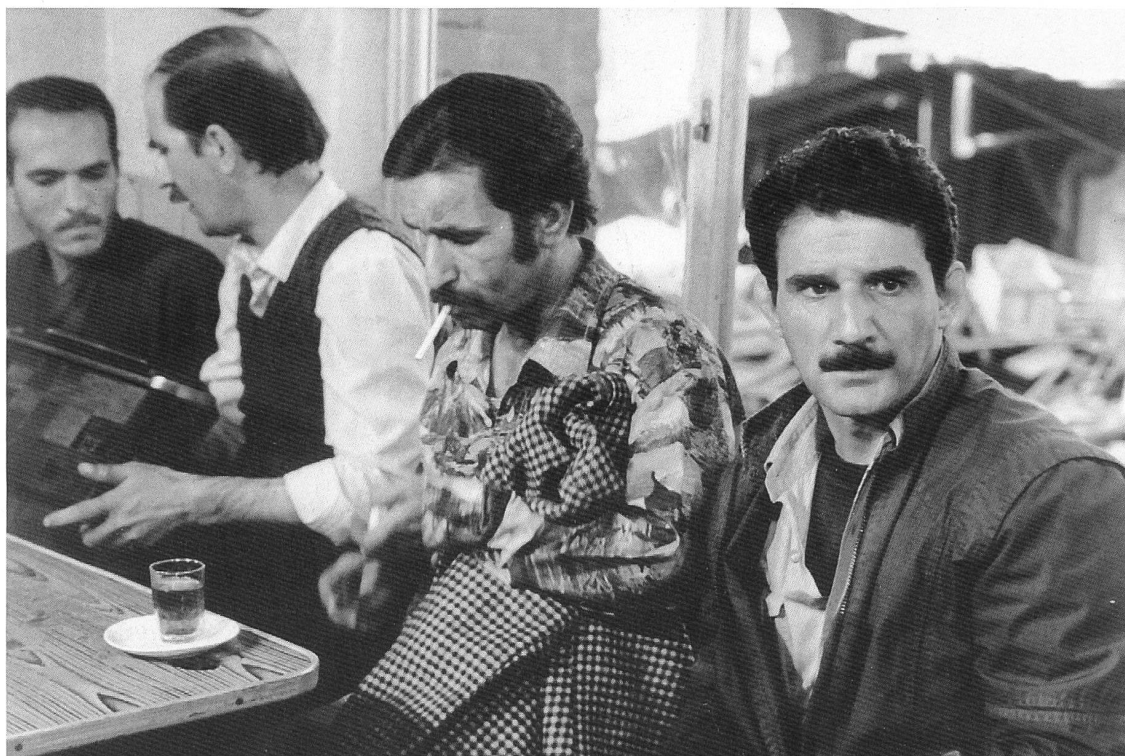
Der Traum vom Reichtum

IN FOREIGN CURRENCY müssen Ehefrau und Kinder am Ende den treusorgenden Familienvater in der Anstalt besuchen, die ihn aufgenommen hat, nachdem er an den wirtschaftlichen Realitäten seines Angestelltenlebens zerbrochen ist. Der Zufall, der ihm, dem unbeteiligten Passanten, während

einer Razzia auf dem Schwarzmarkt einen Beutel mit einem Vermögen in die Hand spielte, erwies sich als wenig glücklich. In den Praktiken illegaler Währungstauschgeschäfte unerfahren, weiss der kleine Angestellte mit seinem Schatz nichts weiter anzufangen, als den Beutel mit den Dollarscheinen erst im Schrank zu hüten, dann im Garten zu vergraben und von den ungeahnten neuen Möglichkeiten zu träumen: ausländische Schulen für die Kinder und der alte Wunsch nach dem eigenen Haus, weit weg vom geldgierigen Vermieter, der sein zahmes Geflügel mehr schätzt als seine Mitmenschen.

Der höhere Angestellte, den er in seiner Dienststelle auf Tauschmöglichkeiten für Dollars anspricht, weiss schon deshalb keinen Rat, weil er statt jeden Mittag mit ausländischen Geschäftspartnern zu speisen, wie er angibt, sich in Wirklichkeit über Mittag ein Zubrot als Taxifahrer verdienen muss. Der welterfahrenere Schwager wiederum arbeitet bei der Polizei und kann deshalb nur sehr vorsichtig nach illegalen Geldgeschäften befragt werden.

Mit jedem Tag wächst die Furcht vor behördlicher Entdeckung und damit die Angst vor dem Verlust der neuen Perspektiven. Gerade als der unbeholfene Finder sich zum riskanten Tauschgeschäft auf offener Strasse entschlossen hat, kommt es schliesslich, wie es kommen musste: der Beutel mit den grünen Scheinen geht genau so verloren, wie er aufgetaucht war – im Gewühl einer Razzia.



ZARD-E GHANARI
(DAS KANARIENGELBE
AUTO)



RUSARIYE ABI
(DER BLAUE SCHLEIER)

Die Diskrepanz zwischen den entwürdigenden Lebensumständen und den greifbar gewesenen Möglichkeiten wie Eigenheim, Reisen oder freier Wahl des Wohnortes ist zu gross für die Psyche des gebeutelten Mittelständlers, sie befreit sich von den Zwängen, indem sie sich in den Traum vom neuen Reichtum flüchtet. Da aber keines der Familienmitglieder in die vorübergehende Veränderung seines Innenlebens eingeweiht gewesen war, stehen alle hilflos vor dem Wrack eines Mannes, den sie kannten. Am Ende springt er von der Mauer des Anstaltsparks – in eine neue Zukunft, in den alten Wahnsinn?

Abhängige Frauen

Mit NARGESS (1992) und DER BLAUE SCHLEIER treten möglichst realistische Abbildungen bestehender Missstände an die Stelle der farcehaften Gaunerkomödie, und weibliche Titelhelden lösen die männlichen Unglücksraben aus den frühen Filmen ab.

In NARGESS verstösst Rakhshan Bani-Etemad gegen mehrere Tabus filmischer Darstellung vom Leben im post-revolutionären Iran. Explizit geht es um eine Dreiecksgeschichte, bei der beide Frauen Opfer eines schwachen, unreifen Mannes werden – was das erwünschte Happy End vereitelt. Im Mittelpunkt steht eine von ihrem Ehemann verstossene Frau, die mittellos dasteht und sich gezwungen sieht, ein Leben als Gelegenheitsprostituierte und Diebin zu fristen. Die Figuren des Films basieren auf Feldforschungen der Regisseurin aus den Zeiten ihrer Fernsehdokumentationen und einem Forschungsprojekt zur Lage der weibli-

chen Arbeiterklasse im heutigen Iran, dessen Ergebnisse auch in das Drehbuch von DER BLAUE SCHLEIER eingeflossen sind. Sie spiegeln reale gesellschaftliche Mechanismen, die Frauen der unteren sozialen Schichten dem doppelten Druck von Armut und geschlechtsspezifischer Abhängigkeit ausliefern.

Ähnlich wie die Regisseurin, deren Filme nicht von staatlicher Seite mitfinanziert werden, muss sich die Titelheldin einer Ansammlung von gesellschaftlichen Konventionen beugen oder widersetzen, die ihre Kräfte übersteigen müssten. NARGESS wurde auf dem zehnten Fajr Film Festival in Teheran 1992 einstimmig mit dem Regiepreis ausgezeichnet, erreichte im Iran den siebenten Platz unter den einnahmestärksten Filmen des Jahres 1992 und ist einer der meistdiskutierten Filme des post-revolutionären Irans.

Ehe zu Dritt

NARGESS handelt von der Ehe eines Waisenjungen mit einer sehr viel älteren Frau, die ihn aufzog, aus eigener Not zum Dieb machte und aus Liebe zur Heirat zwang. Und von der Liebe dieses Waisenjungen zu einem jungen Mädchen aus ärmsten Verhältnissen, das er heiraten möchte, um sich ein neues Leben aufzubauen. Seine erste Frau lässt sich, in der realistischen Annahme, sie müsse ihn früher oder später doch verlieren, dazu überreden, seine Mutter zu spielen und, den Gepflogenheiten getreu, für ihn um die Hand der Jüngerer anzuhalten.

Im Gegenzug muss er ihr versprechen, sie aus seinem neuen Glück nicht ganz auszuschliessen. Das junge Mäd-

chen wird erfolgreich getäuscht, die Familie willigt in die Hochzeit ein, schon um einen Esser loszuwerden, und der "Mutter" bleibt nichts anderes übrig, als dem jungen Paar ihre Wohnung für die Hochzeitsnacht zu überlassen, während sie auf der Treppe vor der Tür in Einsamkeit versinkt. Die junge Ehefrau versucht, aus der verwahrlosten Unterkunft des Paares ein Heim zu gestalten, während er vergeblich nach Arbeit sucht und seine erste Frau ihn an sein Versprechen gemahnt, sie in sein Eheleben einzubeziehen.

Die Konfrontation zwischen den Frauen ist unausweichlich: Nargess erfährt, dass die "Mutter" ihre unglückliche Rivalin ist und ihr Ehemann ein Dieb. Da es kein Zuhause gibt, in das sie zurückkehren könnte, muss sie sich damit abfinden, dass ihre Erwartungen enttäuscht wurden, und es bleibt ihr nur, auf eine bessere Zukunft zu setzen. Als ihr Mann im Gefängnis landet, sorgt sie durch ständige Bittgänge für seine baldige Entlassung und erreicht, während sie selber hungert und leere Einkaufstaschen durch die Gegend trägt, um vor den Nachbarn den Anschein der Ehrbarkeit zu wahren, auch eine Empfehlung für einen Arbeitsplatz. Kaum aus dem Gefängnis entlassen, lässt sich der junge Mann aber von seinem alten Hehler und der ersten Frau dazu überreden, einen letzten Diebstahl zu wagen, der alle aus den bisherigen Nöten befreien soll.

Die drei werden zwar entdeckt, können aber mit der Beute fliehen – und Nargess greift zu drastischen Massnahmen: Sie sperrt die Rivalin ein, nimmt ihr die Beute ab und macht sich auf den Weg zur nächsten Polizeistation, während ihr Mann sich noch

um den verletzten Hehler kümmert. Der Showdown im dichten Verkehr einer vielbefahrenen Ausfallstrasse zeigt den Ehemann, der seiner Frau die Beute abjagt, um sie ihr dann doch hinterherzutragen, und endet mit dem Tod der älteren unter einem Lastwagen.

Bemerkenswert sind die Offenheit, mit der die moralische Schwäche und Ziellosigkeit der männlichen Hauptfigur angesprochen werden, und die zögernde Solidarität, die sich zwischen den rivalisierenden Frauen während deren Abwesenheit bildet. Keiner der beiden Frauen wäre es möglich, selber eine (ehrliche) Arbeit anzunehmen, um die Abhängigkeit von ihrem unzuverlässigen Partner zu durchbrechen, und keine der beiden hat einen anderen Ausweg, um aus ihrem persönlichen sozialen und emotionalen Elend herauszukommen, als sich mit dem gemeinsamen Ehemann zu arrangieren, dem beide an Energie und Willensstärke weit überlegen sind.

Fingierter Realismus

Die iranische Kritik fühlte sich an die vorrevolutionäre Filmtradition der sechziger und siebziger Jahre erinnert, an so bedeutende Regisseure wie Amir Naderi, die mit ähnlichen Konstellationen von verzweiferten Antihelden in existentiellen Sackgassen eine Situation der politischen Ohnmacht und sozialen Ungerechtigkeit schilderten. Hier wie dort wird die bestmögliche Ausleuchtung der Darsteller durch einen fingierten Realismus in der Beleuchtung der

Schauplätze ersetzt, und in *NARGESS* belegen die Aussenschauplätze auch die Aussage der Regisseurin, ihre eigentliche Heimat sei der Dokumentarfilm, den sie so weit wie möglich in ihre Kinoarbeit einzubeziehen suche.

Dass die iranische Zensur einen so expliziten Film über Elend und Ausweglosigkeit in den Randbereichen der islamischen Republik zuliess, spricht mehr für die Autorin als für eine neue Liberalität der Zensurbestimmungen. Dass *NARGESS* trotz der Verpflichtung eines Box-Office-Stars wie *Abolfazi Po-orarab* für die männliche Hauptrolle ein Film von Frauen über Frauen ist, wird schon daran deutlich, dass Rakhshan Bani-Etemad hier erstmals entscheidend am Drehbuch beteiligt war (Co-Autor *Feraidun Jeirani*). Wenn einer der drei Hauptdarsteller den anderen die Schau stiehlt, so ist es *Farimah Farjami*, die Darstellerin der älteren, von ihren Lebensumständen gezeichneten Frau. Natürlich konnte die iranische Kritik nicht umhin, die «für eine Frau» ungewöhnlich harte, «männliche» Art der Darstellung sozialer Ausgrenzung zu erwähnen, die den Vorrang vor den beiden Liebesgeschichten hat.

Frauen unter dem Schleier

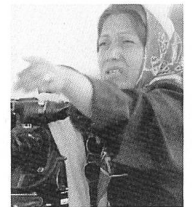
Der jüngste Film von Rakhshan Bani-Etemad, *DER BLAUE SCHLEIER*, verlegt das Augenmerk auf die Situation der Frauen unter dem Schleier in einen Gartenbaubetrieb, und die soziale Kritik betrifft hier die Lage einer couragierten Arbeiterin, die für ihre drogen-

abhängige Mutter und zwei jüngere Geschwister zu sorgen hat. Als sich der Firmenchef, ein reicher Witwer, für sie zu interessieren beginnt, hat er sich vor seiner konservativen Familie für die Mésalliance mit einer Arbeiterin zu rechtfertigen. Der Film endet mit der Flucht der Heldin, die ihren Lover nach einem Herzinfarkt vor weiterem Druck von der Familie bewahren möchte. Der Zug, den sie mit unbekanntem Ziel besteigen wird, versperrt ihm, der ihr im Auto nachsetzt, den Zugang zum Bahnhof; der Fortschritt bringt hier keine positive Fortentwicklung, sondern die bildliche Durchsetzung sinnloser sozialer Schranken.

DER BLAUE SCHLEIER erreicht allerdings bei allem Publikums- und Kritikererfolg im Inland weder die optisch-formale noch die inhaltliche Prägnanz von *NARGESS*; das Lebensumfeld der schlechter gestellten Grossstadtbevölkerung scheint der Regisseurin mehr zu liegen als die Transponierung derselben Problemkreise in die ländliche Umgebung.

Es bleibt zu hoffen, dass nach dem anhaltenden Erfolg ihrer Filme auf Filmfesten den Werken von Rakhshan Bani-Etemad bei allen Schwierigkeiten im Inland in Europa ein ähnlicher Erfolg beschieden sein möge wie einigen ihrer nicht immer zu Recht prominenten männlichen Kollegen.

Caroline Buck



NARGESS