

1 Einführung: Irritierendes iranisches Kino

In den letzten Jahren haben mich vier iranische Filme, die im Rahmen von internationalen Filmfestivals aufgeführt wurden, zum Staunen gebracht. Die vier Filme unterscheiden sich in ihrer transnationalen Produktionsgeschichte, erzählen von verschiedenen Konflikten, bewegen sich in unterschiedlichen Genres und differenzieren sich hinsichtlich ihrer technischen Spezifikationen. Die Filme brechen mit dem stereotypen Bild des realistisch erzählten iranischen Sozialdramas, das speziell im westlichen Ausland kursiert. Erstaunlich ist aber vor allem die irritierende Ästhetik der Filme, die auf unterschiedliche Art und Weise kognitive und sensomotorische Orientierungssysteme der Zuschauer*innen verunsichert, die für die Navigation durch den Film sowie die Sinnerschließung wichtig sind.¹ Mein Staunen über die vier iranischen Filme nimmt seinen Lauf mit Irritationen, die in der Rezeptionsdauer normalerweise passende Denk- und Wahrnehmungsweisen unterbrechen und diese zumindest stellenweise als unpassend erscheinen lassen. Im Raum steht daher die Frage: Welchen Wert hat die irritierende Erfahrung, die die vier iranischen Filme vermitteln?²

Erfahrungen der Irritation, die die Zuschauer*innen in ihren angestammten Plätzen erschüttern, bilden den Ausgangspunkt dieser Studie. Das Forschungsvorhaben stützt sich auf ein ästhetisches Vorgehen. Vorweggenommen sei, dass ich nicht in klassisch national- oder weltkinematografischer Manier über das iranische Kino sprechen werde. Konkret bedeutet das: Ich werde mich nicht darum bemühen, die Filme und ihre irritierenden Ästhetiken im Sinne einer nationalen Allegorie zu interpretieren, wie es Fredric Jameson in seinem ebenso einflussreichen wie kritisierten Artikel *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986b) einst für die Interpretation aller Filme des globalen Südens vorgeschlagen hat. Gleichsam geht es mir nicht darum, die irritierenden iranischen Filme als ‚andere‘ iranische Filme von einem vermeintlichen iranischen ‚Ursprungskino‘ abzugrenzen, mit dem außerhalb Irans meist

¹ Die irritierende Ästhetik ist hier im Sinne der Wirkungsästhetik nach Wolfgang Iser zu verstehen; vgl. Iser 1994. Der Begriff Ästhetik bezieht sich in dieser Studie also nicht auf die Form oder den Stil des Films. Mein Verständnis von Ästhetik ist im Sinne der Aisthesis zu betrachten – als ein Konzept, das ästhetische Überlegungen als Reflexionen über die „Wahrnehmungslehre“ interpretiert; vgl. Böhme 2014, S. 26.

² Diese Frage beschäftigt auch Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films*; vgl. Kracauer 2001 [1964], S. 371.

das postrevolutionäre und inzwischen mehr als vierzig Jahre alte Neue Iranische Kino um „father figure“ (Erfani 2012, S. 89) Abbas Kiarostami gemeint ist. Es soll also keine irritierende oder ‚neue seltsame iranische Welle‘ im Sinne eines eigenständigen Genres ausgerufen und nach (trans-)nationalen Erklärungen für deren Entstehung gesucht werden.³ Um das Vorhaben zu konkretisieren, möchte ich einen ersten Einblick in das Filmkorpus gewähren, aus dem sich die Thesen sowie die theoretisch-methodischen Anschlüsse dieser Studie ergeben.

A DRAGON ARRIVES! (EJHEDA VARED MISHAVAD!, R.: Mani Haghighi, IR 2016) – das Ausrufezeichen im Filmtitel ist Programm – ist ein rasant und multiperspektivisch erzählter bunter Mix aus Mockumentary, Agentengeschichte⁴ zu Zeiten der Schahregierung in den 1960er Jahren und vielem mehr. Der Film bringt die Zuschauer*innen durch rätselhafte Strukturen und Verwirrspiele an die Grenzen des kognitiven Verstehens und versetzt sie gleichsam in einen Zustand der Rast- und Ratlosigkeit. Es sind vor allem die Farben im Film, die ein doppeltes Spiel treiben und sowohl Orientierungshilfe bieten als auch in Sackgassen führen oder falsche Fährten legen. Die Farben sind es, die das Geschehen im Film immer wieder umlenken oder unterbrechen. Die filmische Welt erweist sich hier nicht als Repräsentation einer außerfilmischen exotischen Welt, wie man es aus der Weltkinotheorie kennt (vgl. Berghahn 2019). Die filmische Welt ist vielmehr ein stetiger Transformationsprozess, der in einer noch näher zu bestimmenden Art und Weise für die Zuschauer*innen nicht eindeutig zu erschließen ist.

Auch die Rotoskopieanimation TEHERAN TABU (R.: Ali Soozandeh, DE/AT 2017) weist solche Uneindeutigkeiten auf. Genauer gesagt scheinen hier Paradoxa auf, neue und ungewöhnliche Formen, die bei den Zuschauer*innen für Verwunderung sorgen. Der Film wirkt paradox, da sich hier realistische und unrealistische Bilder respektive Bildwahrnehmungen auf widersprüchliche Art und Weise miteinander verstricken. Monumente und Figuren erscheinen als lebendig und unlebendig zugleich, wodurch gewohnte Differenzierungs- und Kategorisierungsgrundlagen ins Schwanken geraten. Normalerweise getrennte Systeme scheinen sich hier zu vergleichzeitigen, binäre Ordnungsver-

³ Wie etwa im Kontext der sogenannten New Weird Greek Wave; vgl. Psaras 2016; vgl. Papanikolaou 2021.

⁴ Da es sich hier um einen feststehenden Begriff handelt, wird auf eine gendergerechte Schreibweise verzichtet.

hältnisse werden in Frage gestellt und neue, auch paradoxe Seinsweisen hervor-
gebracht. Diese Neuaufteilung der räumlichen Verhältnisse hinterfragt Selbst-
verständlichkeiten – nicht allein auf der Ebene des Films, sondern auch auf der
Ebene der Zuschauer*innen.

Ein Hinterfragen des Selbst respektive der eigenen verkörperten Orientie-
rung in der Welt bedingen auch die Spielfilme *FISH & CAT* (MAHI VA GORBEH,
R.: Shahram Mokri, IR 2013) und *UNDER THE SHADOW* (R.: Babak Anvari,
GB/LB/QT 2016). Die Filme verbindet sowohl die Nähe zum Horrorkino als
auch ein jeweils ungewöhnlicher Umgang mit Genrekonventionen, der über die
Tatsache hinausweist, dass Horrorfilme im iranischen Kino erst seit wenigen
Jahren sichtbar in Erscheinung getreten sind.

FISH & CAT, der als der erste iranische Slasher behandelt wird und die Zu-
schauer*innen mit dem Eintreten eines schockierenden Ereignisses rechnen
lässt, wird am Ende nicht einen Tropfen Blut vergießen. Anstatt drastische Bil-
der der Gewalt zu zeigen, dreht der Film unentwegt Kreise um einen kanniba-
lischen Mord, suggeriert den Horror dabei aber nur, was für das normalerweise
grafische Slashergenre unüblich ist. Wie sich in der später folgenden Bespre-
chung des Films zeigen wird, bleibt dem Film nichts anderes übrig, als um den
Mord zu kreisen, denn der Film entwirft ein eigenes, nonlineares Raum- und
Zeitkonzept, das verhindert, das kannibalische Ereignis auf konventionellem
Wege zugänglich zu machen. Raumzeitliche Verfremdungen stören die Erwar-
tungen der Zuschauer*innen, gleichzeitig lassen sie die habitualisierten und si-
cher geglaubten Bewegungsdimensionen durch Raum und Zeit als Orientie-
rungsmaßstab unpassend werden.

UNDER THE SHADOW, der sowohl als feministisches Sozialdrama, Kriegsfilm
und Haunted-House-Horror beschrieben werden kann, fordert die Orientie-
rung der Zuschauer*innen ebenfalls heraus. Bezeichnend sind unterschiedliche
Bedrohungsszenarien, denen die Protagonistin auf der Handlungsebene ausge-
setzt ist. Das führt auch auf der ästhetischen Ebene zu einer Überlagerung von
unterschiedlichen, normalerweise getrennten, kinematografischen Angsttypen.
Diese Überlagerungen der Angst sind nicht bloß als Intensivierungen des
Angstempfindens zu verstehen, sie erschweren die Kategorisierung des Ge-
schehens. Darüber hinaus schaffen die Überlagerungen divergierender Raum-,
Zeit- und Körperkonzepte schwindelerregende Momente, in denen die Zu-
schauer*innen für einen kurzen Moment den Boden unter den Füßen verlieren
und sich neu orientieren müssen.

Mit diesem ersten Hineinlinsen in die vier Filme, die sowohl in Iran als auch im Ausland gedreht wurden, sollte bereits deutlich geworden sein, dass es mir nicht um in realistischem Stil gedrehte Festivalfilme des Globalen Südens geht, die einem meist westlichen Publikum authentische Einblicke in fremde Welten gewähren (vgl. Berghahn 2019, S. 20; vgl. Elsaesser 2012, S. 386). Die vier iranischen Filme bringen die Zuschauer*innen nicht aus dem Konzept, indem sie fremde oder exotische Welten auf vermeintlich authentische Art und Weise zeigen. Es geht mir auch nicht so sehr um Welten, die, aus einer europäisch-westlichen Perspektive betrachtet, geografisch in der Ferne liegen. Die Filme bringen die Zuschauer*innen durch formal-ästhetische Mittel aus dem Konzept, da sie Ordnungen von Raum, Zeit und Körper, automatisierte Denklogiken, Wahrnehmungs- und Wissensformen, mit denen sich die Betrachter*innen dem Film und auch der Welt üblicherweise annähern, durchkreuzen. Normen werden plötzlich unpassend, zuvor gelingende Anschlüsse greifen nicht mehr richtig ineinander, routinierte Abläufe und die damit verbundenen Denk-, Wahrnehmungs- und Wissenssysteme geraten ins Stocken.

Wird etwas gestört, bedeutet das nicht unbedingt, dass etablierte Systeme zum Erliegen kommen und entsorgt werden müssen. Eine Störung oder ein Stocken kann auch zu Wartungsarbeiten aufrufen, zum Entkalken der Maschine. Meine im Weiteren zu konkretisierende These ist somit, dass im irritierenden iranischen Kino für selbstverständlich gehaltene Weisen, das iranische Kino, die Welt wie auch das eigene In-der-Welt-Sein zu denken und wahrzunehmen, gestört und verändert werden. Das irritierende iranische Kino ermöglicht es, anders über die Welt nachzudenken und sich in dieser zu positionieren.

1.1 Situierung der Studie

Meine filmphilosophischen Überlegungen schließen unter anderem an Jean-Luc Nancys am Werk Abbas Kiarostamis formulierte These an, dass das Kino als „Teilhabe und Mitteilung [...] eine Intensität des Blicks auf eine Welt [bietet], deren integraler Bestandteil es ist“ (2005 [2001], S. 17). Das vorliegende Kinoverständnis meint nicht den dunklen Saal mit großer Leinwand und samtigen Sesseln, sondern einen ästhetischen Raum: einen Erfahrungsraum einerseits, in dem die spezifische Wirkung der Filme auf die Zuschauer*innen diskutiert werden kann, andererseits einen Raum, in dem verkörperte Zuschauer*innen in der Austauschbeziehung mit audiovisuellen Bewegtbildern

und Tönen filmische Welten entwerfen, die dazu beitragen können, die Welt und das eigene In-der-Welt-Sein mit anderen Augen zu sehen.

Will eine europäische und der iranischen Kultur nicht zugehörige Filmwissenschaftlerin mit Ästhetiken der Irritation im iranischen Kino arbeiten und dabei über ‚die Welt‘ nachdenken, ist das nicht unproblematisch. Es steht die Kritik im Raum, dass ich mir aus der Position einer westlichen Filmwissenschaftlerin einen mir kulturell fremden Forschungsgegenstand aneigne und ihn in meine eigenen wissenschaftlichen Theorien sowie Vorstellungen von Welt überführe. Wie auch die Filmwissenschaftlerin Daniela Berghahn in ihren Überlegungen zum Umgang mit Filmen des sogenannten Weltkinos richtig anmerkt, wäre es jedoch eine Art Kulturessentialismus, wenn Filme, die eine spezifische nationale Rahmung erfahren, nur noch von einheimischen Filmwissenschaftler*innen befragt werden dürften (vgl. 2019, S. 25–26). Das Limitieren der legitimen Forschungsgegenstände auf die eigene ‚Bubble‘ scheint für die aktuellen Bestrebungen der Filmwissenschaft, sich aus eurozentrischen, imperialistischen und rassistischen Praktiken herauszuarbeiten, also kontraproduktiv, da es Identitätskategorien und damit auch kulturelle Differenzen festschreiben würde.

Sinnvoller scheint es dagegen, sowohl die Probleme der Aneignung als auch die kulturelle Differenz, die theoretisch zwischen mir und den iranischen Filmen denkbar ist, zu kommunizieren und in die Entwicklung des Forschungsdesigns einzubeziehen. In Anlehnung an Donna Haraways transdisziplinär viel beachtetes Konzept des situierten Wissens (vgl. 1995 [1988]) kann dieses Kommunizieren und Einbeziehen der spezifischen Herausforderungen und nicht unproblematischen Rahmenbedingungen der Aneignung auch als Konkret-Werden bezeichnet werden. Das Prinzip des Konkret-Werdens im situierten Wissen fordert dazu auf, die spezifischen Bedingungen einer Untersuchung in die Formulierung der Thesen sowie in die Selektion von Theorien und Methodik einzubeziehen.

Haraways vielbeachtetes Konzept rührt aus einer sozialkonstruktivistisch geprägten Kritik am Objektivitätsversprechen der Wissenschaft (vgl. Haraway 1995 [1988], S. 74). Anders formuliert: Das Konzept widerspricht der Vorstellung einer Forschung auf neutralem Boden. So schreibt Haraway: „Jedes Wissen ist ein verdichteter Knoten in einem agnostischen Machtfeld“ (ebd., S. 75). Ob bewusst oder unbewusst – Selektionsmechanismen sind in Interessen, Prägnungen oder Diskussionen verstrickt, die Wissenschaftler*innen im Laufe ihrer

akademischen und persönlichen Entwicklung durchleben und in die Forschung hineinragen. Dass das situierte Wissen auch in der Film- und Medienwissenschaft Zuspruch findet (vgl. Deuber-Mankowsky und Holzhey 2013; vgl. Despret et al. 2011), kann unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass Haraway in ihren Überlegungen selbst auf die Situierung von Bildkulturen verweist. Das bedeutet, dass Auseinandersetzungen mit Bildkulturen, zu denen auch das iranische Kino gezählt werden kann, stets von Prozessen der Situierung durchdrungen sind. Es ist also kaum vermeidbar, Forschungsgegenstände wie das irritierende iranische Kino in die eigenen Denklogiken zu überführen oder sie zumindest an diese anzuschließen. Was bedeutet das nun für den Objektivitätsanspruch der Wissenschaft?

Das Konzept des situierten Wissens denkt Wissenschaftler*innen und Forschungsgegenstände nicht als neutrale oder ‚unbeschriebene Blätter‘ und strebt diesen Zustand innerhalb einer objektiven Forschungspraxis auch nicht an. Ein situiertes Wissen setzt sich zum Ziel, trotz der Aneignungsprobleme Wege zu finden, Forschung zu betreiben und objektive und kommunizierbare Ergebnisse zu produzieren. Nach Haraway gelingt das, indem Wissenschaftler*innen eine partiale Perspektive einnehmen (vgl. 1995 [1988], S. 82). Eine partiale Perspektive einnehmen bedeutet, sich der eigenen, spezifischen Verkörperung bewusst zu werden sowie die Verstrickung der Forschenden in kulturelle, soziale und historische Kontexte zur Sprache zu bringen. Für Haraway gelingt objektive Forschung nur, wenn sie an eine spezifische Verkörperung beziehungsweise Situierung rückgebunden ist (vgl. ebd.). Ein situiertes Wissen zu verfolgen, bedeutet demnach, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass Fragestellungen, Thesen, Forschungskontexte und Ergebnisse hochgradig spezifisch sind. Haraway kritisiert in ihren Ausführungen zum situierten Wissen nicht nur die Idee von allgemeingültigen Forschungspraktiken und -ergebnissen. Sie möchte vielmehr mit ihrem Konzept des situierten Wissens auch an ein Verantwortungs- und Dringlichkeitsbewusstsein innerhalb der Forschung appellieren. Sie argumentiert in ihren Ausführungen zur Situierung daher: „Vielleicht gelingt es uns so, eine Verantwortlichkeit dafür zu entwickeln, zu welchem Zweck wir zu sehen lernen“ (ebd.).

Situiertes Wissen setzt voraus, sich der eigenen Verortung und partikularen Verkörperung bewusst zu werden, um komplexe Fragen, wie die nach Veränderungen von Weltvorstellungen, nicht im luftleeren Raum zu diskutieren, sondern „sich Problemen zu widmen, die in der konkreten Situation pragmatisch

wichtig sind und für die es keine unumstrittenen Lösungen gibt“ (Harrasser 2013, S. 242). Damit bedeutet situiertes Wissen auch zu argumentieren, warum eine Fragestellung und Problembearbeitung gerade in der spezifischen Forschungssituation wichtig sein könnte. Die zentrale Frage, die sich in der vorliegenden Studie gestellt wird, ist also nicht, ob eine europäische Filmwissenschaftlerin mit iranischen Filmen über die Welt philosophieren darf. Die Frage lautet vielmehr, unter welchen spezifischen Voraussetzungen dieses Philosophieren trotz der Problematiken von Bedeutung sein könnte.

1.1.1 De-Westernizing

Zunächst lässt sich festhalten, dass die von mir beschriebenen Irritationen maßgeblich auf Störungen von Systemen zurückzuführen sind, die durch westliche Einflüsse geprägt sind. Ob ich möchte oder nicht, in diese Systeme bin ich verstrickt. Von Bedeutung scheint mir die Störung dieser Systeme also deshalb, weil sie perspektivisch Weltvorstellungen einem De-Westernizing unterziehen könnte, wie auch die Filmwissenschaftler Saër Maty Bâ und Will Higbee annehmen (vgl. 2012b). ‚Westen‘ meint hier weniger eine geografische Region oder Epoche, sondern eine spezifische Art und Weise des In-der-Welt-Seins sowie des Sehens, Wahrnehmens und Repräsentierens von Welt, das zwar in abendländischen Kulturen stark verankert, aber dort nicht exklusiv anzutreffen ist. Mit dem Begriff westlich beschreiben Bâ und Higbee vor allem das Denken in Ideologien und festen Kategorien (vgl. ebd., S. 2). Westliche Denklogiken stehen daher auch in Beziehung mit Essentialismus, Totalitarismus und Imperialismus, die nicht nur spezifische Vorstellungen von Welt manifestieren, sondern auch Fragen der Differenz sowie der intersubjektiven Vergemeinschaftung mit Anderen oder Fremden tangieren.

Ich interessiere mich also dafür, wie die Ästhetiken der Irritation im iranischen Kino einen neuen Blick auf die Welt, Differenz und das gemeinschaftliche In-der-Welt-Sein mit Fremden gewähren können – einen Blick, der nicht in westlichen Logiken aufgeht, sondern diese kritisiert. Die De-Westernizing-Potenziale des irritierenden iranischen Kinos führe ich, wie die kurze Vorschau auf die Filme bereits verdeutlicht haben sollte, dabei weniger auf die vermeintlich nichtwestliche Identität der transnationalen iranischen Filme zurück, sondern auf die spezifische Wirkungsästhetik, die sich aus dem filmischen Material und der verkörperten Beziehung zwischen Film und Zuschauer*innen

analytisch herleiten lässt. Das bedeutet, dass eine kritische Unterwanderung westlicher Weltvorstellungen am Beispiel der vier iranischen Filme ausgehend von ihren spezifischen kinematografischen Eigenschaften diskutiert werden soll. Das irritierende iranische Kino stellt in diesem Sinne und in der spezifischen Konstellation dieser Studie einen Raum dar, in dem ein Philosophieren über ein De-Westernizing der Welt möglich wird.

1.2 Theoretisch-methodische Anschlüsse

De-Westernizing verstehe ich nicht als starre Theorie, sondern als Denkfigur, die einen „fluktuierenden Charakter“ aufweist, „der eine Fülle an theoretischen Perspektiven in unterschiedlichen Akzentuierungen zu bündeln vermag“ (Müller-Tamm 2014, S. 100). Folglich werden unterschiedliche transdisziplinäre Ansätze herangezogen, um die Prozesse des De-Westernizing im irritierenden iranischen Kino zu konkretisieren. Meine Überlegungen stehen dabei in enger Beziehung zu zwei etablierten Konzepten der Filmwissenschaft, die selbst als Verschränkung von kulturwissenschaftlichen, soziologischen sowie film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen zu denken sind: zum Transnationalen Kino einerseits und zum Kosmopolitischen Kino andererseits. Beide Ansätze bewegen sich im Denken der sogenannten Zweiten Moderne und bemühen sich vor allem durch den Einfluss der Cultural und Postcolonial Studies auf verschiedene Art und Weise um antiessentialistische, eurozentrismuskritische und dekoloniale Positionen der Filmwissenschaft.

Die Zweite Moderne, ein Begriff des Soziologen Ulrich Beck, distanziert sich von der Ersten Moderne, also dem Modernitätsverständnis des 19. Jahrhunderts. Es geht Beck um eine Abkehr von Essentialismus, Universalismus und kategorischen Ideologisierung, von denen er im Gespräch mit Johannes Willms einige nennt:

It presupposed a world of bounded and opposed societies, each in its own container, and each with its own culture, its own economy, its own identity, and control over the destiny of its own people (Beck und Willms 2004, S. 16).

Die Zweite Moderne steht in enger Relation zu Globalisierungsprozessen. Grenzüberschreitungen, ob im analogen oder digitalen Raum, Migrationsbewegungen und kulturelle Durchmischungen sind zentrale Aspekte der globalisierten Gesellschaft, die auch das Denken der Welt im Sinne der Zweiten Moderne

als soziologisches Konzept prägen.⁵ Doch auch wenn Schlagwörter wie Globalisierung, das Ende des Kalten Krieges und die Digitalisierung in Überlegungen zur Zweiten Moderne als treibende Indikatoren aufscheinen, bedeutet das nicht, dass Essentialismus, Separierungen und Binarismus in einem präglobalisierten Zeitalter Gültigkeit hatten. Vielmehr zeigten sich im Zuge der Globalisierung ab dem späten 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts unterschiedliche systematische Dysfunktionalitäten auf derart intensive Art und Weise, dass deren Reformulierung unausweichlich wurde.

Transnationales und Kosmopolitisches Kino sind als Filmtheorien der Zweiten Moderne nicht strikt voneinander zu trennen, sondern kreuzen sich in einigen Aspekten. Dennoch lassen sich andere Gewichtungen und Anliegen innerhalb von transnationalen und kosmopolitischen De-Westernizing-Prozessen erkennen. Erweist sich das Transnationale Kino als wesentlicher Zugang zu Antiessentialismus, Konnektivität und Hybridität, spricht zum Ausbrechen aus starren Kategorien und Ideologien, rückt das Kosmopolitische Kino Spannungsverhältnisse zwischen anders gelagerten und doch relational verbundenen Kategorien, Systemen, Menschen und sogar Spezies sowie die daraus resultierenden Herausforderungen der intersubjektiven Vergemeinschaftung in den Blick.

1.2.1 Transnationales Kino

Der Transnational Turn wurde in den 1980er Jahren zunächst in der Politik- und Kulturwissenschaft sowie den Sozialwissenschaften angestoßen.⁶ Transnationalismus hat sich schnell zu einem transdisziplinären „academic buzzword“ (Bergfelder 2012, S. 61) entwickelt, das seit den 1990er Jahren auch die Filmwissenschaft prägt. Transnationale Perspektiven eignen sich besonders, um ein

⁵ Globalisierung meint hier nicht nur den ökonomischen Aspekt: „Globalization is a process of cumulative side effects. It's a multidimensional process that describes a general tendency of change in every aspect of society“; Beck und Willms 2004, S. 56.

⁶ Als Multiplikatoren transnationaler Studien gelten z. B. die soziologischen Einflüsse zu transnationaler Konnektivität nach Ulf Hannerz; vgl. 1996, Étienne Balibars Überlegungen zu *transnational citizenship*; vgl. 2004, Stuart Halls kulturtheoretischen Einwände zu Diasporaidentitäten; vgl. 1990, Homi K. Bhabhas hybrider Kulturbegriff; vgl. 2004 [1994], Ai-hwa Ongs anthropologischen Ansätze zur kulturellen Logik der Transnationalität; vgl. 1999 sowie die globalen Flüsse und Transfers nicht nur von Waren, sondern z. B. auch Menschen und Medien, wie sie der Ethnologe Arjun Appadurai skizziert; vgl. 1996.

Denken in starren Kategorisierungen, Ideologien und lokalen Verortungen durch das Durchlässigmachen von Grenzen aufzubrechen und neue raumzeitliche Verhältnisse zu schaffen, die für ein De-Westernizing der Welt wesentlich sind. Dass sich auch die Filmwissenschaft mit transnationalen Ansätzen beschäftigt, ist vor dem Hintergrund ihres zentralen Forschungsgegenstands – des Films und anderer audiovisueller Bewegtbildmedien – kaum erstaunlich.⁷

Seit Anbeginn der Kinematografie zirkulieren Filme, Genres und Ästhetiken zwischen den Ländern und Nationen; Schauspieler*innen, Regisseur*innen und Techniker*innen reisen zwischen den (Film-)Kulturen hin und her und damit auch zwischen unterschiedlichen Produktionsbedingungen und Zuschauerpräferenzen (Fuhrmann et al. 2019, S. 8).

Das Transnationale Kino meint hier weniger ein eigenes Genre, sondern einen theoretisch-methodischen Ansatz, der ein offenes und konnektives Nachdenken über das (iranische) Kino und die Welt prägt. Die transnationale Filmwissenschaft beschreibt dabei aber auch keine singuläre Theorie oder Methode. Wie Deborah Shaw mit einer Auflistung von fünfzehn Analysemöglichkeiten innerhalb der transnationalen Filmwissenschaft verdeutlicht, weben die Transnational Film Studies ein komplexes Netz aus Gegenständen, Erkenntnisinteressen und methodologischen Zugängen, die beispielsweise von Koproduktions- und Distributionskontexten über formale und ästhetische Fragestellungen bis hin zu Rezeptionskulturen reichen (vgl. 2013, S. 52).⁸

⁷ Eine Vielzahl an Publikationen zum transnationalen Kino findet sich heute in der englisch- und inzwischen auch deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft. Zu den Standardwerken zählen vor allem Ella Shohats und Robert Stam's *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism in the Media*; 2014 [1994], der von Elizabeth Ezras und Terry Rowden herausgegebene Sammelband *Transnational Cinema. The Film Reader*; 2006, der von Natasa Đurovičová und Kathleen Newman herausgegebene Sammelband *World Cinema, Transnational Perspectives*; 2006, der vielfach zitierte Aufsatz im Onlinejournal *Transnational Screens* (bis 2019 *Transnational Cinemas*) *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*; 2010, verfasst von Will Higbee und Song Hwee Lim, sowie im deutschsprachigen Raum eine jüngere Ausgabe der *montage AV* mit dem Themenschwerpunkt *Transnationales Kino*; Fuhrmann et al. 2019.

⁸ Die fünfzehn Möglichkeiten sind: „transnational modes of production, distribution and exhibition; transnational modes of narration; cinema of globalization; films with multiple locations; exilic and diasporic filmmaking; film and cultural exchange; transnational influences; transnational critical approaches; transnational viewing practices; transregional/transcommunity films; transnational stars; transnational directors; the ethics of transnationalism; transnational collaborative networks; national films“; Shaw 2013, S. 52.