

Die Rotoskopie von TEHRAN TABOO als katachretisches Bewegtbild

Markus Kügle

1. Einleitung

Pünktlich zum 100. Jubiläum der Tricktechnik der Rotoskopie (*rotoscoping technique*) kam mit TEHRAN TABOO (D/A 2017, R.: Ali Soozandeh) ein audiovisuelles Erzeugnis in die Kinos, worin die Bewegtbilder über die volle Laufzeit von 96 Minuten auf diese Weise animiert wurden. Dabei handelt es sich zudem um das Langfilmdebüt des Regisseurs, der 1995 seine iranische Heimat verließ und seither in Deutschland lebt. Überaus prestigeträchtig wurde die Premiere am 20. Mai 2017 in Cannes gefeiert¹, am 16. November 2017 erfolgte sodann die Aufführung in deutschen Kinos. Das ist zuvörderst dahingehend bemerkenswert, weil bislang nur wenig audiovisuelle Erzeugnisse existieren, welche in Gänze rotoskopiert wurden – gleich ob fiktional, non-fiktional oder dokumentarisch. Weiters ist von Belang, dass speziell die *rotoscoping technique* seit Ende der 2000er Jahre vermehrt in dokumentarischen Formen zum Einsatz kommt. Vor diesen Hintergründen lohnt es sich also, jenes formale Gestaltungsmittel in TEHRAN TABOO eingehender zu betrachten. Hauptthese hierzu ist, dass per *rotoscoping technique* eine spezifische Lektüeranweisung ergeht, welche darauf abzielt, das Abbildungsverhältnis brüsk zu hinterfragen. Denn schon vom medienmateriellen Standpunkt aus haben wir es bei diesem Bewegtbild-Typus mit einem Hybrid aus Simulation und Repräsentation zu tun. Mehr noch: Es liegt darin eine explizite Lesart begründet, welche geradezu auffordert, die inkommensurablen, ja inkompatiblen Elemente, aus welchen sich das rotoskopierte B(ewegtb)ild zusammensetzt, kritisch-reflexiv

¹ Nach der Kontroverse, die es deswegen auf der Berlinale gegeben hat, weil TEHRAN TABOO dort offenbar nicht gezeigt werden konnte. TEHRAN TABOO wurde seitens der iranischen Regierung als »anti-iranische Propaganda« eingestuft, sollte ursprünglich auf der Berlinale laufen, was jedoch revidiert wurde, als Anke Leweke, eine Mitarbeiterin des Filmfestivals, unter dubiosen Umständen im Iran festgehalten wurde. Genaueres ist nicht bekannt, was der Spekulation Tür und Tor öffnet. Vgl. Rodek, Hanns-Georg: »Prostitution in Teheran, Angst in Berlin«, in: Die Welt vom 17.11.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article170681993/Prostitution-in-Teheran-Angst-in-Berlin.html>

zu hinterfragen. Darum ergeht der Vorschlag, die Stilistik, sowie die sich daraus ergebenden Interpretationsmöglichkeiten von TEHRAN TABOO im Sinne einer Katachrese zu begreifen. Eine Katachrese ist ursprünglich eine rhetorische Stilfigur, eine Trope genauer gesagt. Doch das Konzept dieses Tropus voller innerer Widersprüche wurde bisher auch in anderen Sinnzusammenhängen jenseits der Rhetorik fruchtbar gemacht. Das katachretische Bewegt看ild – wie ich es nennen möchte – eröffnet somit nicht nur den Blick und die Einflüsse auf sozio-politische Sphären, sondern zeigt zudem eine Perspektive auf, in und durch welche TEHRAN TABOO als gegen\dokumentarisch angesehen werden kann.

2. Vom *reenactment* zur *rotoscoping technique* ...

Seine *b(ewegt)ildhafte* Entsprechung findet die Katachrese in TEHRAN TABOO nun einerseits im inszenatorischen Modus des *reenactment*, andererseits im Trick-effekt der *rotoscoping technique*. Allgemein bezeichnet *reenactment* »szenische Rekonstruktion«², das Nachstellen von vergangenen Ereignissen. Überwiegend kommt dieser Inszenierungs-Modus in non-fiktionalen oder dokumentarischen Erzeugnissen des Audiovisuellen vor, im Film oder Fernsehen³. Stets handelt es sich dabei um den Anspruch, »historische Ereignisse in ästhetische [zu] verwandeln, und dabei zwischen der Einmaligkeit der Aufführungssituation und ihrer medialen Re-Inszenierung eine eigentümliche Spannung entstehen [zu] lassen«⁴. Dabei soll zum einen der »Eindruck von Authentizität und Wahrhaftigkeit« erzeugt werden, zum anderen ist es das »Ziel, aufzuklären und den Zuschauer zum Mitdenken, zum Beziehen eines Standpunktes, zu Selbsterkenntnis, Verständnis und Toleranz, aber auch zu kritischer Distanz anzuregen«⁵. Selbst wenn bereits die ersten *documentaries* intensiv *reenactment* betrieben haben, brach der Boom dieses Modus ab den 1980ern an.⁶

2 Wortmann, Volker: »Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre«, in: Jens Roselt/Ulf Otto (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: transcript 2012, S. 139–153, hier S. 139.

3 Doch es lassen sich auch »in vielen kulturellen Feldern und historischen Epochen inszenatorische Strategien des Reenactments« finden. Roselt, Jens/Otto, Ulf: »Nicht hier, nicht jetzt«, in: Dies. (Hg.): Theater als Zeitmaschine, S. 7–12, hier S. 7.

4 Ebd.

5 Behrendt, Esther Maxine: »Doku-Drama«, in: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011, S. 148–149, hier S. 149.

6 Linda Williams benannte dies als *anti-vérité documentaries*. Vgl. Williams, Linda: »Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary«, in: Film Quarterly 46 (1993), S. 9–21, hier S. 15.

They [*the reenactments*, M.K.] pose, however, a number of fascinating questions about the experience of temporality and the presence of fantasy in documentary. Although all aspects of documentary representation possess fantasmatic elements, it is the distinctive quality of these elements in reenacted scenes that provides the primary focus of this discussion. Reenactments occupy a strange status in which it is crucial that they be recognized as a representation of a prior event while also signaling that they are not a representation of a contemporaneous event. Unlike the contemporaneous representation of an event – the classic documentary image, where an indexical link between image and historical occurrence exists – the reenactment forfeits its indexical bond to the original event. It draws its phantasmatic power from this very fact.⁷

Das *reenactment* negiert demgemäß die indexikalische Verbindung zum (tatsächlichen) Ereignis. In temporaler Hinsicht schließt es die Vergangenheit mit der Gegenwart kurz, konstruiert so eine Brücke zwischen diesen Dimensionen. Wenn nun also Soozandeh Geschichten aus Teheran *nachspielen* ließ, was er quasi auf der ersten Ebene der Inszenierung getan hat, dann geht es dabei um ungefähre Annäherungen, niemals um das Gewesene selbst, sondern um ein vorformatiertes Imaginäres, in das bestimmte Interpretation(s)möglichkeit(en) eingeschrieben sind. Doch dabei blieb es bei TEHRAN TABOO nicht.

Die *reenactments* wurden in zweiter Inszenierungsinstanz per *rotoscoping technique* nachbearbeitet. Die Rotoskopie gestaltet sich dabei vom Eindruck her besonders prägnant (im Gegensatz zum reinen, bzw. klassischen Zeichentrick oder etwa zum *motion-comic*). Bei der Rotoskopie handelt es sich nach Barbara Flückiger um die ursprünglich »manuelle oder [nunmehr] computergestützte Extraktion von [...] Wandermasken«⁸. Dabei werden Realaufnahmen quasi Einzelbild für Einzelbild übermalt. Ziel ist es dabei, »gefilmte Personen einzelbildweise zeichnerisch nachzubilden und damit natürliche Bewegungen auf eine gezeichnete Figur zu übertragen.«⁹ Max Fleischer hieß der Erfinder dieses Animationsprinzips. Das dafür notwendige Gerät ließ er sich 1917 patentieren.¹⁰ Insbesondere bei Tanzszenen, so etwa bei Betty Boob, »die Max Fleischer in den 1930er Jahren

7 Nichols, Bill: »Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject«, in: *Critical Inquiry* 35 (2008), S. 72–89, hier S. 73f.

8 Flückiger Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*, Marburg: Schüren 2008, S. 517.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd. Die Patentierung soll am 9. Oktober 1917 erfolgt worden sein. Vgl. Flückiger, Barbara: »Emotion Capture. Wie es einer digitalen Figur gelingt, Emotionen zu wecken«, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln: Halem Verlag 2007, S. 402–421, hier S. 412.

erschuf«¹¹, kam die Bewegungserfassung eindrucksvoll zum Tragen, das Erfassen des menschlichen Körpers in *natürlicher* und somit *echter* Bewegung. Dabei entstand ein unwirklicher Eindruck, der sich zuweilen an den realistisch gehaltenen Bewegungen der Figuren unangenehm reiben kann.¹² Dies liegt daran, dass vor allem durch Mikroexpressionen, die gelegentlich über die Gesichter der Figuren huschen (ein Runzeln der Stirn beispielsweise, ein asynchrones Heben der Augenbrauen, ein Krausziehen der Nase, die Bewegungen und Regungen der Backen beim Kaugummikauen), Indexikalitäten entstehen, die auf nicht weniger verweisen, als dass dahinter ein lebendiger Mensch gestanden hat/haben muss. Es ist nicht wirklich fassbar, entspricht mehr einem impliziten Wissen. Im Bereich der Animation (gleich ob analog, elektronisch oder digital) mutet ein solches Aufblitzen deswegen so irritierend an, da die Indexikalität gemeinhin mit dem analogen Film und der Realität verbunden wird. Kombiniert mit Zeichentrick erscheinen flüchtige Momente solcherart als harsche Durchgriffe des Realen. Die Gefälligkeit des Zeichentrick wird quasi von hinten interpenetriert, um einen Begriff von Niklas Luhmann heranzuziehen.¹³ Damit ist gemeint, dass es sich zwei Systeme (*live-action* und *animation* in diesem Fall) »wechselseitig [...] ermöglichen, [...] in das jeweils andere ihre vorkonstituierte Eigenkomplexität ein[zu]bringen«¹⁴. Ab Ende der 1970er Jahre wurde versucht, die Rotoskopie an breiter Kinofront zu etablieren, wofür insbesondere die Bemühungen Ralph Bakshis erwähnenswert sind¹⁵, doch setzte sich dies nie im großen Stil durch. Stattdessen ging die Technik ab den 2000ern in das *motion capture* mit ein: »Zwar ist es etwas verwegen zu behaupten, dass Gollums Mimik mittels Rotoskopieren animiert worden sei, denn tatsächlich handelt es sich um ein komplexes Mischverfahren, das die Techniker ›rotomation‹ nannten«¹⁶, konstatierte hierzu Flückiger, aber »[d]er wichtigste Schritt [...] war es, mit dieser Technik einzelbildweise den Ausdruck von Andy Ser-

11 Ebd., S. 417.

12 Als frühe Form der *rotoscoping technique* im Realfilmischen muss daher auch der *point of view* des Gunslingers in *WESTWORLD* (US 1973, R.: Michael Crichton) angenommen werden. Hier wurden Realaufnahmen dahingehend verfremdet, als dass sie dem verpixelten Blick des Androiden auf die Welt genügen konnten, allerdings wurden dabei menschliche Bewegungsabläufe nicht ausgespart. Der gerasterte Blick auf die Welt wurde auf die Realaufnahmen gelegt.

13 Den er wiederum von Talbot Parson entliehen und umformuliert hat.

14 Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 290.

15 Vgl. *WIZARDS* (US 1977, R.: Ralph Bakshi), *THE LORD OF THE RINGS* (US 1978, R.: Ralph Bakshi) oder *AMERICAN POP* (US 1981, R.: Ralph Bakshi). Erwähnenswert ist zudem *TRON* (US 1982, R.: Steven Lisberger). Ab den 2000er Jahren kam es zur digitalen Rotoskopie, wovon eindrucksvoll *WAKING LIFE* (US 2001, R.: Richard Linklater) und *A SCANNER DARKLY* (US 2001, R.: Richard Linklater) zeugen können.

16 B. Flückiger: *Emotion Capture*, S. 412.

kis nachzubilden«¹⁷. Die *rotomation* muss demzufolge als »moderne Variante der Rotoskopie«¹⁸ angesehen werden. Parallel dazu wurde das *klassische* Verfahren der *rotoscoping technique* zunehmend für dokumentarische Formen verwandt, wofür exemplarisch WALTZ WITH BASHIR (ISR/D/F 2008, R: Ari Folman), THE GREEN WAVE (D 2011, R: Ali Samadi Ahadi), KURT COBAIN: MONTAGE OF HECK (US 2015, R: Brett Morgan), TOWER (U 2016, R: Keith Maryland), CHRIS THE SWISS (CH 2018, R: Anja Kofmel) oder KLEINE GERMANEN (D 2018, R: Mohammad Farokhmanesh/Frank Geiger) stehen können.¹⁹ Aufgrund dessen muss die *rotoscoping technique* mittlerweile als (neuer) dokumentarisierender Modus behandelt werden. Dies hat streng genommen in SANS SOLEIL (F 1983, R: Chris Marker) seine Wurzeln. Dort wurden reale Filmaufnahmen mithilfe eines Videosynthesizer verfremdet und wie folgt aus dem Off kommentiert: »Zumindest geben sie sich als das, was sie sind: Bilder. Nicht die transportable und konkrete Form einer Wirklichkeit, die schon unerreichbar ist.«²⁰ Wir haben es also mit Bildern zu tun, die ihren Abbildstatus negieren, die auf einer Ebene der zweiten Ordnung etwas abbilden wollen oder vielmehr *nur* sichtbar machen. Denn: »Sichtbarmachen kann, muss aber nichts mit Abbilden zu tun haben«, stellte hierzu Hans-Jörg Rheinberger fest, es »braucht Abbildung nicht notwendigerweise als referentiellen Bezugspunkt«²¹.

3. Das Gegen\Dokumentarische

Eine dokumentarische, ja gegen\dokumentarische Betrachtung von TEHRAN TABOO forciert nicht nur die Form. Es ist auch das Sujet, das nicht so fiktional ist, wie es anmutet. Als gegen\dokumentarisch wird hier zuvörderst eine den Bewegtbildern eingeschriebene Lektüeranweisung verstanden, welche auf einen kritisch-reflexiven Umgang mit dem zu Rezipierenden insistiert. Die von Dirk

17 Ebd., S. 413.

18 Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart: UTB 2012, S. 330. Exemplarisch können hierfür FINAL FANTASY: THE SPIRITS WITHIN (US 2001, R: Hironobu Sakaguchi/Motonori Sakakibara), THE POLAR EXPRESS (US 2004, R: Robert Zemeckis), BEOWULF (US 2007, R: Robert Zemeckis), A CHRISTMAS CAROL (US 2009, R: Robert Zemeckis) oder WELCOME TO MARWEN (US 2019, R: Robert Zemeckis) stehen.

19 Oft sind es nur einige Sequenzen, die rotoskopiert wurden.

20 Die ersten derart elektronisch verfremdeten Bilder im Kino finden sich übrigens in LIQUID SKY (US 1982, R: Slava Tsukerman), also ein Jahr vor SANS SOLEIL. Doch hier erfolge noch kein reflexiver Kommentar dazu. Die verfremdeten Bilder stellten die *points of view* der Außerirdischen dar.

21 Rheinberger, Hans-Jörg: »Objekt und Repräsentation«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich/Wien/New York: Springer 2001, S. 55–61, hier S. 57.

Eitzen formulierte Frage zur Bestimmung des Dokumentarischen – »Might it be lying?«²² – muss dahingehend um die Frage ergänzt werden: Wenn ja, warum? Auf dem ersten *Blick* handelt es sich bei TEHRAN TABOO lediglich um einen weiteren animierten Film. Bei näherer Betrachtung haben wir es mit einem audiovisuellen Erzeugnis von hohem *documentary value* zu tun – trotz oder gerade wegen seiner extravaganen Ästhetik. Inwieweit TEHRAN TABOO von daher als (*animated*) *documentary* bezeichnet werden kann²³, worin speziell der beweisende Charakter besteht, welcher ja das *documentum* und somit die Dokumentation als solche ausmacht, infolgedessen den *documentary value* generiert, woraus wiederum die Botschaft, der persuasive Grad des Belehrens (*docere*) entstehen kann, das muss näher konturiert werden.

Von Grund auf: TEHRAN TABOO spielt im Iran oder gibt vielmehr vor, dies in der dortigen Hauptstadt zu tun. Es werden alternierend die Schicksale von drei dort lebenden Frauen gezeigt.²⁴ In den jeweiligen Zentren der Episoden stehen die Iranerinnen Pari (Elmira Rafizadeh), Donya (Negar Mona Alizadeh) und Sara (Zahra Amir Ebrahimi). Wir haben es dabei rein inhaltlich mit einem fiktiv gestalteten, fiktionalisierten Episodenfilm zu tun. Pari ist gezwungen, der Prostitution nachzugehen, Donya hat nach einem drogengeschwängerten One-Night-Stand ihre Jungfräulichkeit verloren und muss diese nun rechtzeitig vor der Hochzeit (wie sie behauptet) wieder operativ herstellen lassen. Die Frage nach der Finanzierung dieses Eingriffs bestimmt den Verlauf dieser Episode. Und Sara möchte einer Erwerbstätigkeit nachgehen, um der Tristesse ihrer Ehe zu entkommen, benötigt dafür allerdings die Erlaubnis ihres Mannes (zudem ist sie wiederholt schwanger, ließ jedoch stets illegal abtreiben). In summa entspricht dies ungemein passgenau der Foucault'schen These über die Sexualität, dass Repression eine solche erst hervorzubringen imstande ist.²⁵ Weitläufig firmiert TEHRAN TABOO jedoch mehr als Animationsfilm denn als *dokumentarisch*. Doch obgleich, wie der Regisseur in zahllosen Interviews betonte, die Handlungen rein fiktiv seien, wurde im selben Atemzug stets akzentuiert, wie realistisch der Anspruch dahinter doch wäre: Es gehe um die Doppelmoral im Iran, darüber hinaus um die Muslima als Opfer des religiös fundamentierten Patriarchats. So werden peu à peu Authentifizierungsstrategien von Außen eingebracht, die eine dokumentarisierende Lektüre nahezu-

22 Eitzen, Dirk: »When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception«, in: Cinema Journal 35 (1995), S. 81–102, hier S. 81.

23 Wobei angenommen wird, dass allen *animated documentaries* gegen\dokumentarisches Potential innewohnt.

24 Die Episoden sind zudem narrativ äußerst anspruchsvoll, will heißen alternierend ineinander verflochten.

25 Vgl. Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 197.

legen scheinen. Soozandeh erzählte beispielsweise im Interview, dass die Figur der Pari, der Prostituierten, die ihren Sohn mit zur Arbeit bringt, auf einer Erzählung beruht, die er in einer Bahn belauscht hat. In ähnlicher Manier wird auch die Figur der Sara plakativ von Zahra Amir Ebrahimi dargestellt, einem ehemals populären Soap-Opera-Sternchen im Iran²⁶. Und auch wenn Autobiografisierungen nach Paul de Man als Maskenspiel [*de-facement*], als Prosopopoeia angesehen werden müssen²⁷, sollte diesbezüglich nach den Gründen und expliziten Intentionen gefragt werden. Jene mitunter subtile dokumentarische Werterzeugung im Rahmen der Vermarktung des Films hat als Strategie begriffen zu werden. Denn der Bezug auf das Biografische hat uns auch schon in ähnlicher Manier die Augen bei offiziell anerkannten *animated documentaries* wie etwa PERSEPOLIS (F 2007, R: Vincent Paronnaud/Marjane Satrapi) oder WALTZ WITZ BASHIR über die fremde Welt des Orients geöffnet – selbstredend aus strikt okzidentaler Sicht. Und wie sich speziell in WALTZ WITH BASHIR aus persönlicher Perspektive an den Libanonkrieg erinnert wird, erinnern sich nunmehr hier Exiliraner_innen an Teheran und spielen die Szenen nach. Ein weiterer Grund, weshalb TEHRAN TABOO unter dem Aspekt des Gegen\ Dokumentarischen diskutiert werden sollte, ist, dass der deutsch-iranische Filmemacher Ali Samadi Ahadi als Produzent fungierte. Dieser hatte immerhin schon Regie bei THE GREEN WAVE geführt, einer *part-animated documentary* über den Aufruhr nach der iranischen Präsidentschaftswahl am 12. Juni 2009. Auch hier kam bereits die *rotoscoping technique* zum Einsatz, wenn auch nur in einzelnen Sequenzen.

So *gesehen* haben wir es bei TEHRAN TABOO mit einem audiovisuellen Erzeugnis zu tun, das überraschenderweise viel mit den ersten *documentaries* gemein hat. Denn es bescherte uns bereits Robert J. Flaherty einen zutiefst okzidental geprägten und damit nicht unbedingt vorurteilsfreien Blick auf fremde Welten, und dies in so überzeugender oder vielmehr persuasiver Manier, dass John Grierson dies als ein Dokument anerkannt hat, womit die Geschichte des Begriffs von *documentary* seinen Anfang nahm.²⁸ Charakteristisch für *documentaries* ist demnach ein gewisser *documentary value*, der jedoch nicht per se den Bewegtbildern innewohnt, sondern erst durch sie erzeugt werden muss. Authentizität ist dabei

26 Ebrahimi spielte 2006 in der Serie NARCESS (IRN, Channel 3, 2006, created by Siroos Moghadam), eine im Iran äußerst populäre Seifenoper über zwei Schwestern. Nachdem ein privates Sex-Video von ihr publik wurde, war sie gezwungen, das Land zu verlassen. Sie lebt seitdem in Frankreich im Exil.

27 Vgl. de Man, Paul : »Autobiography as De-Facement«, in : MLN 94 (1979), S. 919–930, hier S. 926.

28 Der Begriff des Dokumentarfilms oder eben der *documentary* kam am 8. Februar 1926 auf: In einer Filmkritik für *The New York Sun* über MOANA. A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE (US 1926, R: Robert J. Flaherty), geschrieben hat sie der Schotte John Grierson. Ausgehend davon wurde NANOOK OF THE NORTH (US 1922, R: Robert J. Flaherty), der erste Film Flahertys, rückwirkend zum offiziell ersten (US-amerikanischen) Dokumentarfilm erklärt.

keine ontologische Kategorie, kein Wesensmerkmal, welches den B(ewegt)b(ildern inhärent wäre, es ist vielmehr ein Rezeptionsmodus, der sich aus bestimmten formalen Gestaltungen und Inszenierungs-Modi ergibt²⁹ – stets in Abhängigkeit von der jeweils vorherrschenden Rezeptionshaltung. So geht ja der Begriff *documentary* zum einen zurück auf das *documentum*, den Beleg einer Sache, die Beurkundung oder Verbrieftheit. Die Bewegtbilder müssen also derart gestaltet sein, dass wir bereit sind, sie als wahr, echt oder eben authentisch anzunehmen. Dazu gehört ebenso das bewusste Auslassen und Nicht-Zeigen(-Können). André Bazin stellte diesbezüglich an KON-TIKI (N/S 1950, R: Thor Heyerdahl) heraus, dass es gerade die »Unvollkommenheit«³⁰ wäre, die für Authentizität bürgen könne: »die fehlenden Bilder sind der Negativabdruck des Abenteurers, seine eingravierte Inschrift«³¹. Authentizität zu erzeugen ist zudem *summum bonum* aller Dokumentarschaffenden. Und dass es dabei auch *künstlerische Freiheiten* geben kann/soll/muss, schloss ja schon Grierson nicht aus, denn es gehe stets um »the creative treatment of actuality«³² und darum, dem Komplex von direkter Betrachtung Form und Muster zu geben.³³ Authentizität entsteht also durch bestimmte Inszenierungs-Modi³⁴, welche gegen sich selbst gerichtet sind. Und erst unter solchen Rahm(en)bedingungen kann ein *documentary value* generiert werden, woraus sich wiederum die/eine Botschaft und/oder Lehre (das *docere*) ergibt. Authentizität und Inszenierung stehen demzufolge in einem diffizilen Wechselverhältnis. Dies zeigt sich prägnant bei TEHRAN TABOO: Wir gehen in ein anderes Land, welches aus westlicher Sicht eben anders/fremd/exotisch ist und sehen uns an, wie die Menschen dort (über)leben.³⁵ Und ähnlich wie bei Flaherty *reenactment* betrieben wurde, um einen Einblick in die Welt von NANOOK oder MOANA geben zu können, betrieb es Soozandeh: In demselben Maß und Stil, sehr frei und mehr darauf bedacht, bestimmte Klischees beim adressierten Publikum zu bedienen.

29 Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Münster: Ölschläger 1994, S. 67.

30 Bazin, André: »Der Film und die Erforschung der Erde«, in: Ders. (Hg.), Was ist Film?, Berlin: Fischer 2009, S. 50–60, hier S. 59.

31 Ebd.

32 Grierson, John: »Flaherty's Poetic Moana«, in: Lewis Jacobs (Hg.), The Documentary Tradition. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1979 [1926], S. 25–26, hier S. 25.

33 Vgl. Grierson, John: »Postwar Patterns«, in: Hollywood Quarterly 1 (1946), S. 159–165, hier S. 160.

34 Es ist das »grundlegende Paradoxon des Authentischen, das Unmittelbarkeit postuliert, während es den Effekt der Unmittelbarkeit nur durch künstlerische Vermittlung zeigen kann.« Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 284.

35 Vgl. Grierson, John: »First principles of documentary«, in: Kevin MacDonald/Mark Cousins (Hg.), Imagining reality. The Faberbook of documentary, London: Faber 1998 [1934–36]. S. 97–102, hier S. 21.

Denn durchschnittliche Europäer_innen und Nordamerikaner_innen erfahren im Grunde nichts Neues über die Situation der Frau in Teheran, im Iran oder gar im Islam. Wie später noch per Zuhilfenahme von Gayatri Chakravorty Spivak genauer ausgeführt wird, liegt hier eine äußerst diffizile Konstellation vor: Einerseits ist TEHRAN TABOO schließlich von einem Iraner inszeniert worden, welcher aufgrund seiner Herkunft durchaus für sich in Anspruch nehmen kann, soziale Befindlichkeiten in Teheran dementsprechend adäquat (manche würden sogar annehmen authentisch) abzubilden. Andererseits handelt es sich bei Soozandeh dezidiert um einen Exil-Iraner und bei TEHRAN TABOO um eine europäische, ja eurozentristische Produktion, welche in erster Linie für ein westliches Publikum hergestellt worden ist (Dies zeigt sich auch daran, dass TEHRAN TABOO im Iran über keine legale Zugänglichkeit verfügt). Somit liegt der Fall vor, dass Soozandeh in erster Linie als westlich geprägte Vermittlungsinstanz auftritt, ähnlich wie die Produzenten Ali Samadi Ahadi und Mohammad Farokhmanesh, und somit aus hegemonialer Sichtweise der Intellektuellen eine subalterne Gruppe repräsentiert. Eine Perspektivisierung solcherart läuft daher Gefahr, den eigenen Anspruch zu untergraben, denn wenn dergestalt subalterne Stimmen unter dem Etikett der Authentizität erhoben werden, dann geschieht dies per Rückgriff auf explizit europäische Konzepte von Subjektivierung und dies stabilisiert und normalisiert doch zuallererst wieder die Macht- und Herrschaftsverhältnisse des Westens. Ein solches Unterfangen kann/darf/muss als unreflektiert betrachtet werden, entspricht jedoch aufgrund der ästhetischen Mittel dem *poetic mode of documentary* wie ihn Bill Nichols ausformulierte.³⁶ Fiktionalisierung hat demzufolge als erste gegen\dokumentarische Maßnahme begriffen zu werden, die Verwendung der *rotoscoping technique*, welche das zu dokumentierende Sujet eher sichtbar macht, als direkt und observierend abzubilden, als zweite.

4. Vom Tabu zum Tropus

Worum geht es nun in TEHRAN TABOO? Titulär um ein oder mehrere Tabus in Teheran oder gar um Teheran als Tabu? Und: Welches Teheran überhaupt? Das Teheran, welches wir in Europa aus den Nachrichten kennen, das Teheran aus PERSEPOLIS oder jenes aus TAXI TEHERAN (IRN 2016, R: Jafar Panahi)? Die rotoskopierten Bewegtbilder legen etwas anderes nahe. Dabei haben wir es weder mit einer realfilmischen, noch mit einer per AutorInnenfiktion gestützten Version der Metropole zu tun, geschweige denn der sie umgebenden Provinz. Beim *taboo* handelt es sich ja sinngemäß um folgendes:

36 Vgl. Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2001, S. 13ff.

Das Wort Tabu im Sinne von Meidung ist aus dem polynesischen Verbotskomplex, der als *tapu* bezeichnet wurde, hervorgegangen. Der *tapu*-Begriff ist ein von James Cook im Jahre 1777 von seiner dritten Südsee-Expedition nach Europa importierter polynesischer Begriff. Ursprünglich bezeichnet *tapu* die Bindung an eine göttliche Kraft [...]. Mit *tapu* waren Menschen mit hohem sozialen Status belegt (wie etwa Häuptlinge), deren Namen nicht direkt genannt werden durften und denen man sich nur in unterwürfiger Form nähern durfte. [...] In Europa vollzog sich schnell ein Begriffswandel von *tapu* zu Tabu. Tabu wurde dabei zum Inbegriff jeglicher Art von Verbot und Meidung.³⁷

Dementsprechend wird in TEHRAN TABOO viel gemieden. (Freie) Sexualität auf der Ebene der Handlung, das Sprechen darüber, das feministische Subjekt par excellence. Die Bewegtbildlichkeit des Mediums und das Tabu ergänzen sich dabei, denn in dieser Repräsentation kann über das Tabu im wahrsten Sinne des Wortes weiterhin geschwiegen werden, während – direkt/indirekt – eine Visualisierung davon ergeht³⁸. Ausgehend von Spivak, bei welcher die *representation* nicht nur als das Darstellen, sondern ebenso als die oder eine Vertretung verstanden wird³⁹, scheint TEHRAN TABOO Partei zu ergreifen. Alle Topoi, die im hiesigen Gender-Mainstreaming Relevanz genießen, werden auf- und vorgeführt: alltägliche Diskriminierung der Frau, Fragen nach Gleichgestelltheit in der Erwerbstätigkeit, Sexarbeit sowie Schwangerschaft und Abtreibung. All dies geht jedoch so plakativ vonstatten, dass die Figuren, die die jeweiligen Standpunkte vertreten – die alleinerziehende Mutter, die sich prostituieren muss, die *damself in distress*, die restriktiv eingeschränkte Ehefrau – zu Abziehbildern verkommen. Das mag zuvörderst parabelhaft anmuten, wird jedoch spätestens durch die Inszenierung konterkariert. Mehr noch: Es werden ausnahmslos alle Klischees bedient, welche hier in der westlichen Welt über den Iran vorherrschen. Auch das

37 Guzy, Lidia: »Tabu – die kulturelle Grenze im Körper«, in: Ute Frietsch et al. (Hg.), *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld: transcript 2008, S. 17–22, hier S. 17f.

38 Visualisierung verstanden nach Eva Hohenberger: »Verbildlichung abstrakter Tatbestände, Begriffe und Zusammenhänge, etwa in einer Infografik. Ich möchte im Folgenden, an solche Bestimmungen anschließend, sie aber auch erweiternd, unter Visualisierung jenen Prozeß verstehen, der etwas Unsichtbarem ein Bild gibt. Das schließt die grafische Präsentation von statistischen Daten noch ein, würde aber ebenso auf die Figur der Justitia zutreffen, die eine Visualisierung der Gerechtigkeit darstellt.« Hohenberger, Eva: »Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT«, in: ZDOK 10 (2010), S. 1–16, hier S. 2.

39 Löw, Christine: »Gayatri C. Spivak«, in: Marianne Schmidbauer/Helma Lutz/Ulla Wischermann (Hg.), *Klassikerinnen feministischer Theorie*. Bd. III: *Grundlagentexte ab 1986*. Frankfurt a. M.: Ulrike Helmer Verlag, S. 311–317, hier S. 313.

muss als stillschweigende Übereinkunft mit dem anvisierten Publikum betrachtet werden. Schließlich wird sogar die Metropole selbst tabuisiert, denn der Dreh von TEHRAN TABOO erfolgte eben nicht an Originalschauplätzen, sondern fernab dessen, in Wien vor *greenscreen*, worauf keine Filmkritik vergessen hat hinzuweisen. Form, Narration und thematische Ausrichtung konvergieren in diesem Fall. Die Abhandlung und Reflexion des ursprünglich polynesischen Verbotskomplex sind dabei von Prägnanz. Denn das Tabu ist dezidiert eine Leerstelle, ein Uneigentliches. Etwas, wovon nicht gesprochen wird/werden darf. Deswegen stellt es auch etwas anderes als ein Verbot dar. Über Verbote kann gesprochen, sie können in Zweifel gezogen und hinterfragt werden, was beim Tabu per se ausgeschlossen wird. Dementsprechend wird in TEHRAN TABOO auch demonstrativ viel geschwiegen. Elias, der Sohn von Pari, ist stumm, kommuniziert wenn, dann mit obszönen Gesten, Sara hüllt sich gegen Ende immer mehr in Schweigen, und stets wiederkehrend werden Dialoge durch das Erscheinen von autoritären Instanzen, der islamischen Religionspolizei beispielsweise, harsch unterbrochen. Dennoch muss es möglich sein, über das Tabu zu sprechen, sonst kann es schließlich weder Etablierung noch Fortbestand erfahren: »Diese Verhaltensvorgaben führten zu Meidungsgeboten und Geheimsprachen.«⁴⁰ Somit ist es eben ein uneigentliches, indirektes Sprechen, durch welches das Tabu vermittelt wird,⁴¹ womit es immensen Einfluss auf das Sozialverhalten gewinnt. Deswegen muss all dies *uneigentlich* thematisiert, also regelrecht übertragen werden. Ulla Günther⁴² zog diesbezüglich schon die Parallele zur Rhetorik, zur Kunst der schönen Rede. Denn wenn es um Erfassung der Uneigentlichkeit geht, so hält dafür insbesondere die Rhetorik ein beeindruckendes Repertoire an Mitteln, an Mittlerfunktionen parat. Gemeint sind damit die Tropen, die sich doch vornehmlich aus der Substitution eines Wortes generieren. Gerald Posselt hierzu:

Den Tropus bestimmt Quintilian als ›die kunstvolle Vertauschung [*mutatio*] der eigentlichen Bedeutung [*proprio significatione*] eines Wortes oder Ausdruckes mit einer anderen‹. Dabei betrifft die Veränderung nicht nur die Einzelwörter, sondern auch den Sinn und die Wortverbindung. In der Folge unterscheidet Quintilian

40 L. Guzy: Tabu, S. 18.

41 Das sprichwörtliche Sprechen hinter vorgehaltener Hand beispielsweise, oder die Aussage, wenn nicht gar der Imperativ *Das macht man nicht!* oder *So was macht man nicht*. Dabei wird das betreffende *So was* von einer Geste begleitet, durch welche es Kontur und Sinn erhält. Der Aspekt, dass sich beim Sprechen oder vielmehr Nicht-Sprechen über ein Tabu des Gestischen, Performativen, kurz eines Handlungsaktes bedient werden muss, wird an späterer Stelle noch von Interesse sein.

42 Vgl. Günther, Ulla: »und also das isch gar need es Tabu bi üs, nei, überhaupt need«. Sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen, Karlsruhe: Peter Lang 1992.

zwischen zwei Arten von Tropen – man könnte auch sagen zwischen Tropen im engeren und Tropen im weiteren Sinne: die einen werden »um der Wortbedeutung willen in Anspruch genommen«, die anderen, »um die Rede zu schmücken und zu steigern«. Zu ersteren, den Tropen im engeren Sinne, gehören Metapher, Synekdoche, Metonymie, Antonomasie, Onomatopöie, Katachrese, Metalepse (in dieser Reihenfolge); zu letzteren zählt Quintilian Epitheton, Allegorie, Ironie, Periphrasis, Hyperbaton und Hyperbel.⁴³

Eine hohe Anzahl von Tropen liegt vor, erforscht werden sie bereits seit der Antike. Und es gibt nicht nur solche, bei welchen die eigentliche Begrifflichkeit (*verbum proprium*) durch eine uneigentliche (*verbum improprium*) ersetzt wird, sondern darüber hinaus existiert zudem der Fall, dass mitunter uneigentliche Begrifflichkeiten durch eigentliche und solche, die es noch werden sollen, getauscht werden:

[Tropen] geben neue Bezeichnungen für bisher noch nicht benannte Dinge an die Hand, sie sind also ein Produkt sprachlicher Notwendigkeit; oder sie dienen dem rednerischen Schmuck und liefern statt der üblichen gewähltere Ausdrücke. [...] Die auf einer sprachlichen Notwendigkeit beruhenden Übertragungen (Tropen) wurden als *κατάχρησις* bezeichnet; Übertragungen, bei denen dies nicht der Fall ist und die nur dem rednerischen Schmuck zuliebe vorgenommen werden, nannte man Metaphern schlechthin.⁴⁴

Wenn es also beim Tabu darum geht, dass ein Uneigentliches eigentlich wird, kann zur Erfassung dessen die Katachrese dienlich sein. So kennzeichnet sich diese doch vorrangig durch den Mangel einerseits und den Missbrauch andererseits, die *katáchrēsis* als Gebrauch über Gebühr, bis hin zum Abusus. Die Katachrese offeriert somit Wirkungsweisen und Ansätze, um das Tabu in TEHRAN TABOO zu beschreiben, mit der Intention, die Reflexionsfähigkeit bestimmter Vermittlungsakte hervorzuheben. Bei adäquater Justierung dieser Trope müssen sich die dementsprechenden Überlegungen nicht lediglich auf die sprachliche Ebene, jene des Dialogs beschränken. Das Prinzip der Katachrese gestattet es ebenso, bestimmte Aspekte, genauer Bedeutungspotentiale und Interpretationsangebote auf der Ebene des Bewegtbildlichen anzuvisieren. Demgemäß soll TEHRAN TABOO als katachretisches Bewegtbild begriffen werden.

43 Posselt, Gerald: Katachrese. Rhetorik des Performativen, München: Wilhelm Fink 2005, S. 133.

44 Barwick, Karl: Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik, Berlin: Akademie-Verlag 1957, S. 92f.

5. Katachrese als Mangel

Wenn es um die Bezeichnung einer Sache/eines Sachverhalts geht, wofür (noch) kein Name vorhanden ist, dann ist dies das klassische Grundprinzip der Katachrese. In der Übersetzung bedeutet *κατάχρησις* in erster Instanz das Missbrauchen, deswegen als *abusio* bei Cicero und Quintilian bezeichnet, allerdings in einem moralisch eher neutralen Sinne, denn »genauer gesagt, bezeichnet *katáchrēsis* den »exzessiven, übermäßigen Gebrauch« sowie das »Verbrauchen« einer Sache«⁴⁵. Die Katachrese findet nach Quintilian offiziell, also im Dienste der *officia oratoris*, ihren Einsatz »als Bezeichnung für Dinge, die keine eigene Benennung haben«⁴⁶. Sie »stopft die Lücken im Vokabular der wörtlichen Bedeutungen«⁴⁷, wie es bereits Max Black formuliert hat. Gert Ueding und Bernd Steinbrink führen in dieser Hinsicht ein Beispiel aus der Kameratechnik an: Demnach »werden extreme Weitwinkelobjektive »Fischaugen« genannt«⁴⁸. Dabei handelt es sich beileibe noch um das kreativste Beispiel. Deswegen moniert sich Posselt auch darüber, dass wenn »man jedoch nach Beispielen für die Katachrese [fragt], so wird man in der Regel mit solchen trivialen Dingen wie dem *Tischbein*, dem *Salatkopf*, der *Motorhaube*, dem *Bergfuß* oder der *Flußmündung* abgetan«⁴⁹. Dies ist nur folgerichtig, denn Black zufolge wäre es »das Los der Katachrese, zu verschwinden, wenn sie Erfolg hat«⁵⁰. Kurzum: »Auf den ersten Blick scheint die Katachrese ein recht banaler Tropus zu sein«⁵¹ – dem Neologismus eher zugehörig als den Tropen.⁵² Pauschal haben wir es dabei in der deutschen Sprache mit einer Vielzahl an Komposita zu tun, Kofferwörter (*portmanteaus*) also, rigorose Zusammenbauten von individuellen Bezeichnungen, die weniger in Sachen Modalität nebeneinander gestellt worden sind, sondern in erster Linie und scheinbar »nur« um etwas »Neues« zu bezeichnen – lediglich funktional unter der Voraussetzung, dass die Umstände des Zusammenschlusses nicht explizit hinterfragt werden. Der eine Teil des Kompositums kann dabei noch als metaphorisch aufgefasst werden, der andere hingegen als willkürlich mangels

45 G. Posselt: Katachrese, S. 9.

46 Quintilian, zit. n. Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart: Metzler 1994, S. 290.

47 Max Black, zit. n. Bormann, Claus von: »Unglückliche Begegnungen. Gadammers philosophische Hermeneutik und Lacans psychoanalytische Theorie der Deutung«, in: Rodi Frithjog (Hg.), Dilthey – Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1993, S. 11–56, hier S. 49.

48 G. Ueding/B. Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 291.

49 G. Posselt: Katachrese, S. 17 (Herv. i. O.).

50 C. Boormann: Unglückliche Begegnungen, S. 49.

51 G. Posselt: Katachrese, S. 7.

52 Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 377, Anm. 190.

Alternativen.⁵³ Wegen dieses Mangels an Eigentlichkeit, welcher den Tropus ausmacht, haben wir es bei ihm mit einem Sonderfall im Bereich der rhetorischen Stilfiguren zu tun. In der griechischen Antike findet sich die Katachrese darum noch nicht beschrieben, bei Aristoteles erscheint sie als der Metapher subordiniert. So wäre sie lediglich eine Unterart, eine geringfügige Weiterentwicklung der Metapher, mehr noch: eine »tote, erstarrte oder lexikalisierte Metapher«⁵⁴. Andere wenig schmeichelhafte Bezeichnungen wären »erzwungen, notwendig, kühn oder gemischt«⁵⁵. Wohl aufgrund dessen hat dieser Tropus in der modernen Rhetorik bislang eher wenig Beachtung erfahren. Posselt bringt dieses »Desinteresse« seitens der Rhetorik wie folgt auf den Punkt: »Die Katachrese scheint eine Art defekte oder mangelhafte Metapher zu sein, eine Metapher, die nicht überlegt und bewußt verwendet wird, sondern aus Zwang und Notwendigkeit«⁵⁶.

Quintilian hingegen trennte sie von der Metapher, »denn um Katachrese handelt es sich da, wo eine Benennung fehlte, um Metapher, wo sie eine andere war«⁵⁷. Im Original hieß es bei ihm noch *abusio*. Die Katachrese substitutioniert damit die Leerstelle, sie ersetzt einen Mangel, allerdings einen solchen, der »immer nachträglich in dieser Ersetzung, und zwar »im Raum der Sprache« intelligibel wird: Der Mangel, der durch die Katachrese supplementiert werden sollte, existiert nicht vor bzw. außerhalb der Sprache, sondern wird erst darin als Mangel nachträglich konstituiert«⁵⁸. Dementsprechend wird ein Mangel im doppelten Sinne artikuliert: »Kurz gesagt, man wird nur katachrestisch von der Katachrese sprechen können.«⁵⁹ Alldem liegt die Paradoxalität dieses Tropus zugrunde:

Die Katachrese steht unentscheidbar zwischen dem gewöhnlichen Wort und der Metapher. Sie ist ein gewöhnlicher Ausdruck, da sie eine ursprüngliche und genuine Bezeichnung ist; sie ist eine Metapher, da sie auf Übertragung und Ähnlichkeit beruht. Kurz, die Katachrese ist ein eigentlicher Ausdruck, da es keinen anderen Ausdruck gibt, der eigentlicher wäre, und doch ist sie figurativ, da sie immer auf einer tropologischen Bewegung basiert.⁶⁰

53 In den romanischen Sprachen sowie im angelsächsischen Raum werden eher ganze Phrasen des Satzes neu gebildet, bzw. abgewandelt, bildliche, metaphorische Ausdrücke werden unpassend kombiniert.

54 G. Posselt: *Katachrese*, S. 7.

55 Ebd., S. 17.

56 Ebd., S. 9.

57 Quintilian, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 35.

58 G. Posselt: *Katachrese*, S. 117.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 19.

Eine griffigere Beschreibung der Katachrese ist jene des »Bildbruchs«⁶¹. Und auch wenn *bildhaft* im Sprachlichen, in der Literatur etwas anderes bedeutet als im Visuellen, so kann sie dennoch adäquat übertragen werden. Ähnlich sah dies bereits Arno Meteling. Er definierte die Katachrese im Audiovisuellen wie folgt: »Die Katachrese erfüllt die Funktion einer Prothese. Sie wird für etwas eingesetzt, für das man keine anderen Bilder hat, oder Bilder, die man nicht zeigen kann.«⁶² In diesem Sinne zeigen die katachretischen Bewegtbilder in TEHRAN TABOO die Hauptstadt des Iran und tun es in demselben Moment betont nicht, aufgrund des Einsatzes der *rotoscoping technique*.

6. Dekonstruktion der *katachresis*

Stand bei der Definition der Katachrese seit der römischen Antike eher der Mangel als charakteristische Eigenschaft sowie als *Movens* im Vordergrund, ferner die Überwindung dessen, so wurde in den Zeiten der Dekonstruktion (*déconstruction/déconstructionnisme*) der Tatbestand des Missbrauchs eingehender diskutiert.⁶³ Dabei stellt die Dekonstruktion *nach* Derrida keine klare Methode dar, viel eher eine kritische, misstrauische Haltung gegenüber (wie auch immer gearteten) Texten, unter dem Vorsatz, dass es im Bereich der (symbolischen) Ordnung, also vorrangig in der Sprache, keine eindeutigen und passenden Bezeichnungen geben könne. Judith Butler räsonierte folgendermaßen darüber: »Dekonstruieren heißt nicht verneinen oder abtun, sondern in Frage stellen und – vielleicht ist dies der wichtigste Aspekt – einen Begriff wie ›das Subjekt‹ für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren.«⁶⁴ Die Katachrese definiert Derrida darum 1972 wie folgt: Es handle sich dabei um eine

gewaltsame, erzwungene, mißbräuchliche Inschrift eines Zeichens, die Auferlegung [*imposition*] eines Zeichens auf einen Sinn, der kein eigenes Zeichen in der Sprache hatte. So sehr, daß es hier keine Substitution, kein Übertragen der eigent-

61 G. Ueding/B. Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 292.

62 Meteling, Arno: Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm, Bielefeld: transcript 2006, S. 135.

63 Jacques Derrida vollzog diese Bewegung vom Mangel zum Missbrauch ebenso wie Irigaray, de Man, Spivak, Butler und Laclau.

64 Butler, Judith: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der Postmoderne«, in: Seyla Benhabib/Dies./Drucilla Cornell et al. (Hg.), Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 31–58, hier S. 48.

lichen Zeichen gibt, sondern eine irruptive Extension eines eigentlichen Zeichens auf eine Idee hin, auf einen Sinn beraubt seines Signifikanten.⁶⁵

Der Missbrauch findet demgemäß bereits auf der Ebene der Sprache statt und setzt sich von dort aus fort – bis hinein in sozio-politische Sphären. So hat Luce Irigaray das Inzesttabu bereits dahingehend kritisch beäugt, als dass »[d]er Übergang zur gesellschaftlichen, zur symbolischen Ordnung, zur Ordnung schlecht-hin [...] dadurch gewährleistet [wird], daß die Männer oder die Männergruppen unter sich die Frauen zirkulieren lassen«⁶⁶. Das Inzesttabu, immerhin nach Sigmund Freud, wie auch Claude Lévi-Strauss⁶⁷ Grundvoraussetzung für die Entwicklung von Natur zur Kultur, basiert somit zum einen auf einem Tabu, zum anderen auf der Katachrese, der den Mangel wie auch Missbrauch kenntlich macht und performativ auf andere Ebenen, jenseits von Sprache, überträgt. Somit ist explizit »die Frau immer nur katachrestisch benannt«⁶⁸. Klisierte Darstellungsweisen in TEHRAN TABOO lassen sich so erklären. Denn:

Zugleich ist die Katachrese ein ökonomisches Prinzip, da sie erlaubt, mit einer begrenzten Anzahl von Wörtern eine unendliche Zahl von Ideen auszudrücken. Sie erfindet keine neuen Namen, sondern ermöglicht neue Verwendungsweisen ›alter‹ Namen. [...] Anders gesagt, der Mißbrauch der Katachrese ist [...] ein Mißbrauch, der durch die Sprache und den Sprachgebrauch selbst sanktioniert ist.⁶⁹

Darüber hinaus bietet die Dekonstruktion der *katachresis* noch eine weitere Ebene an. Bei Paul de Man wurden 1979 die Tropen radikaler gefasst. So wäre Rhetorik zuvörderst »die schwindelerregende Suspendierung der Logik und eröffnet Möglichkeiten referentieller Verirrung.«⁷⁰ Mehr noch: Rhetorik müsse als ein »disruptives Ineinandergreifen von Tropus und Persuasion« aufgefasst werden. Tropen überdecken zwar gemeinhin Risse im Sprachsystem, füllen Leerstellen, das Logikloch und sind gar imstande, es zu kaschieren, doch ein solches kann die Katachrese nur bedingt leisten. Denn als Bildbruch baut sie – metaphorisch gesprochen – lediglich eine Brücke über die Leerstelle, wodurch jene allerdings

65 Derrida, Jacques: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: Ders. (Hg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1988, S. 205–258, hier S. 246.

66 Irigaray, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin: Merve 1979, 178f.

67 Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 641.

68 G. Posselt: *Katachrese*, S. 222 (Herv. i. O.).

69 Ebd., S. 204.

70 de Man, Paul: »Semiologie und Rhetorik«, in: Ders. (Hg.), *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 31–51, hier S. 40.

sichtbar bestehen bleibt. Aufgrund dessen ist »die Performativität der Sprache in der Struktur der rhetorischen Tropen selbst begründet«⁷¹, sie avanciert zur »allgemeinen Wesens- und Funktionsbestimmung«⁷². Annahmen solcherart wurden bei Judith Butler und Ernesto Laclau ab Ende der 1980er zugespitzt:

Es ist der zugleich performative und provisorisch-vorläufige Charakter, der die Katachrese interessant für eine Theorie der politischen Signifikanten macht. Politische Signifikanten, wie z. B. *Demokratie*, *Freiheit*, *Gerechtigkeit* oder *Nation*, sind nicht deskriptiv, sondern performativ. Weder repräsentieren sie noch referieren sie auf einen prädiskursiv gegebenen Gegenstand, noch lassen sie sich durch die Aufzählung deskriptiver Merkmale vollständig und abschließend bestimmen.⁷³

Genau darin liegt die Funktionalität der politischen oder eben leeren Signifikanten. Sie stecken Grenzen ab und erweisen sich dabei als flexibel und wandelbar in Sachen Interpretation. »Sie referieren somit auf nichts und niemanden mehr, sondern agieren rein rhetorisch, um das Phänomen hervorzubringen, das sie aussagen.«⁷⁴ Bei Gayatri Spivak hingegen geraten mehr die Auswirkungen in sozio-politischen Sphären des Postkolonialismus in den Fokus. Katachrese wird hier als erzwungene Vermengung inkommensurabler, ja inkompatibeler Elemente begriffen, welche die hegemoniale Ordnung aufrecht zu erhalten imstande sind:

The word ›true‹ in truly internationalist can be read as an affirmative ›misuse‹, a wrenching away from its proper meaning. This is among the important dictionary meanings of ›catachresis‹. One of the offshoots of the deconstructive view of language is the acknowledgment that the *political* use of words, like the use of words, is irreducibly catachrestic. Again, the possibility of catachresis is not derived. The task of a feminist political philosophy is neither to establish the proper meaning of ›true‹, nor to get caught up a regressive pattern to show how the proper meaning always eludes our grasp, nor yet to ›ignore‹ it, as would Rorty, but to accept the risk of catachresis.⁷⁵

Es geht also darum, Bezeichnungen ohne Eigentlichkeit, große Wörter wie beispielsweise Wahrheit, als bejahenden Missbrauch der jeweiligen Sache zu lesen und zu hinterfragen. Das ist bereits im *verbum improprium* so angelegt. Und

71 G. Posselt: Katachrese, S. 71.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 233 (Herv. i. O.).

74 J. Butler: Körper von Gewicht, S. 285.

75 Spivak, Gayatri Chakravorty: Outside in the Teaching Machine. New York/London: Routledge 1993, S. 161 (Herv. i. O.).

wenn wir dem Entwurf von Spivak folgen, dann geht es in den heutigen Zeiten zuvörderst darum, die Möglichkeiten auszuloten, ob und wenn ja, wie Subalterne sprechen können.⁷⁶ Ferner geht es auch darum, die bisher gehaltenen Reden über Subalterne dahingehend zu untersuchen, ob sie »wirklich« und »wahrhaftig« für all jene sprechen oder nur vorgeben es zu tun – mit gänzlich anderer Intention.⁷⁷ Subalternität kann somit anhand bestimmter Praxen von Ausgrenzungen bestimmt werden und stellt das Resultat hegemonialer Diskurse dar. Und darin besteht das wahre Tabu von TEHRAN TABOO. Das Nicht-Sprechen-Können und die Fürsprache eines welchen Teils der (globalen) Gesellschaft auch immer hat an Aktualität, Relevanz und Brisanz zugenommen. Es gilt vor allem im Zeitalter der sozialen Medien, die Akte solchen Sprechens und Ausdrucks näher zu fokussieren, vor allem in Bezug auf innere Widersprüche. Der Spivak'sche Terminus für ein solch dialektisches Dilemma lautet *double-bind*⁷⁸. Bei ihr erfährt dieser Ansatz seine Übertragung in den Umgang der westlichen Welt mit der so genannten Dritten Welt. Ungeachtet aller Widersprüche besteht so das Risiko, dass der/die/das Subalterne »is even more deeply in shadow«⁷⁹.

7. Katachretisches Bewegtbild

Jene Art, wie eine oder *die* Muslima in TEHRAN TABOO repräsentiert wird, muss als rhetorische Stilfigur begriffen werden, als »concept metaphor without an adequate referent«⁸⁰. Und dies macht wiederum aus der Repräsentation einen dekonstruktivistischen Fall. Was Spivak dazu in ihrem berühmten Aufsatz über den Postkolonialismus herausgearbeitet hat, findet hier seine Entsprechung. Denn es

76 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«, in: Laura Chrisman/Patrick Williams (Hg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York/Sydney: Harvester Wheatsheaf 1993, S. 66–111.

77 Subalternität ist ursprünglich eine Begrifflichkeit, welche von Antonio Gramsci geprägt wurde. Sie bezeichnet das Gegenstück zur Hegemonie, also Teile der Gesellschaft, welche aus verschiedenen Gründen keinen wie auch immer gearteten Einfluss nehmen können. Vgl. Gramsci, Antonio: »An den Rändern der Geschichte (Geschichte der subalternen gesellschaftlichen Gruppen)«, Heft 25, in: Ders., *Gefängnishefte*, Bd. 9. Hamburg: Argument Verlag 1999, S. 2185–2200.

78 Spivak, Gayatri Chakravorty: »The Double Bind starts to kick in«, in: Dies. (Hg.), *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2012, S. 97–118. Der Begriff ist den kommunikationstheoretischen Studien Gregory Batesons entlehnt und bezeichnet in nuce paradoxe Aussagen, welche bei den adressierten Personen innere Konflikte bis hin zu ernsthaft psychische Erkrankungen auslösen können.

79 G. C. Spivak: *Can The Subaltern Speak?*, S. 83.

80 Spivak, Gayatri Chakravorty: »Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality, and Value«, in: Peter Collier/Helga Geyer-Ryan (Hg.), *Literary Theory Today*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1990, S. 219–239, hier S. 225.

wird sich angemaßt, über die Frau in Teheran aus westlicher, wie explizit männlicher Sicht sprechen zu können. Dies wird jedoch dahingehend perspektiviert, als dass es eben ein künstlich sichtbar gemachtes Bewegtbild ist, wodurch die Repräsentation erfolgt. »White Men Saving Brown Women from Brown Men«, benannte Spivak dies und die Frau ist am Ende doppelt missbraucht – von orientaler, wie auch von okzidentaler Seite. Das Sprechen wird durch Fürsprachen solcherart⁸¹ zur Unmöglichkeit, Diskurse darüber werden zu einem Rauschen. Bei TEHRAN TABOO misst sich die Problematik einer solchen Konstellation gar um ein Vielfaches komplexer aus. Denn bei genauerer Betrachtung sind es hier ja streng genommen keine *white men*, sondern qua ursprünglicher Herkunft *brown men*, solche allerdings, welche zuvor eine weiße Sozialisierung (*white identified*) erfahren haben. Ein derartiges Gefüge geht zwar über die simple Formel von *White Men Saving Brown Women from Brown Men* weit hinaus, es lässt sich eher als *Light-Brown Men Saving Brown Women from Brown Men through the enlightened Western Gaze of the Intellectual* bestimmen. Dennoch soll TEHRAN TABOO in erster Linie als eine Vermittlungsinstanz begriffen werden, welche explizit von den *Weltbildern* und *Sichtweisen* der *white men* herrührt, diesen entspricht, diese bestätigt und diese fortführt.

Exemplarisch hierfür ist bereits die Eröffnungssequenz von TEHRAN TABOO. Diese spielt im Inneren eines Taxis, also symbolträchtig abgeschottet von der Außenwelt. Da haben wir Pari, welche ostentativ Kaugummi kaut. Der Handel über die Sexarbeit für den Fahrer mündet in einem Fellatio, während die nächtliche Fahrt weiter geht. Der doppelmoralische Partikel erscheint, wenn der Fahrer seine Tochter mit ihrem Freund händchenhaltend auf der Straße sieht. Die Echauffiertheit darüber verursacht schließlich demonstrativ eine Kollision, einen Auffahrunfall an einer Ampel. So zeigt uns Soozandeh, worauf es ihm ankommt: Das doppelmoralische Dilemma im Iran⁸², welches sich westlich gesehen, also dialektisch nicht auflösen lässt. Zu einer akkuraten, allseits annehmbaren Synthese kann es somit nicht kommen. Das steht auf jeden Fall fest. Dafür schallt

81 Spivak bezieht sich hier ja auf den Begriff der *Vertretung* von Marx. Vgl. G. C. Spivak: *Can The Subaltern Speak?*, S. 71.

82 Dafür kreieren die Macher_innen von TEHRAN TABOO so einige einprägsame Gegenüberstellungen (auf der Ebene von Produktion und Regie sind es ausschließlich Männer, doch im Bereich des Drehbuchs firmiert immerhin eine Grit Kienzlen als Co-Autorin, weswegen das Gendern von Machern hier gerechtfertigt erscheint): der One Night Stand in der Toilette einer Diskothek zum Beispiel, bei dem das leidenschaftliche Stöhnen direkt in die wehklagende Litanei eines Muezzin übergeht; das Schild *Dormitory Moral Codes: No Women allowed*, das in einem Studierendenwohnheim hängt und in der darauf folgenden Szene mit einer weiblichen Silhouette unter der Dusche, bzw. hinter einem Duschvorhang kontrastiert wird; und dann natürlich das Zapping beim Fernsehen, das das Goutieren von erotischen Clips in dem einen Moment ebenso gestattet, wie das sprichwörtliche Umschalten auf die Übertragung einer Predigt im anderen.

allein schon das *Für-Sprechen-Wollen* für Subalterne zu sehr aus hegemonialen *Laut-Sprechern* – ziemlich genau so, wie es uns bereits Spivak als Problematisierung nahe gelegt hat⁸³. Aber bezieht die bewegtbildliche Gestaltung von Soozandeh nicht auch genau dazu eine klare Stellungnahme? Denn im Anschluss daran schwenkt die Kamera oder vielmehr die bildgebende Instanz, die wir mangels Alternativen gerne dafür halten (wollen), nach oben, über die Häuser, Hausdächer der Stadt hinweg, um uns die Skyline dieses (Handlungs-)Ortes repräsentieren zu können, vor welcher sodann – eindrucks-, wie ehrfurchtsvoll – der Titel in Englisch, sowie in Farsi seine Platzierung erfährt. Dann jedoch fällt ein Tropfen von oben ins *champ* (Wasser? Regen möglicherweise?) und offenbart das eben noch dargebotene Panorama, die Übersicht über die Metropole als unwirklich, als Spiegelung – der westlich mediensozialisierten Interpretation nach in einer Pfütze auf der Straße dieses Molochs. Ein solcher Sinn für Zwischentöne ist von *Interesse*, nicht nur deswegen, weil es ja eben gerade noch in der Szenerie geschneit hat. Es lässt Rückschlüsse auf die Lesart der B(ewegtb)ilder zu. Und darin liegt das politisch-emanzipatorische Element. Denn der rotokopierte Blick auf die Szenerie demaskiert sich spätestens hier und immer wieder als hochgradig artifiziell und verdoppelt so das Klischee. Wir haben es hier mit einer Fürsprache zu tun, allerdings ist es eine, die sich nur in Oberflächlichkeiten auszudrücken vermag. Wenigstens tut sie dies dementsprechend, in animierter Form, ist also sich selbst gegenüber ehrlich. Per Rekurs auf Ernesto Laclau sind hier durch die katachretischen Bewegtbilder leere Signifikanten eingesetzt, weil der Diskurs durch etwas zusammengehalten werden muss, was kein Teil seiner selbst ist. Es müssen Leerstellen bestehen bleiben, durch die Grenzziehungen, Abgrenzungen, Eingrenzungen möglich werden. Dies »eröffnet Möglichkeiten hegemonialer Reartikulationen«⁸⁴, explizit durch Fortsetzung und Reiteration, indem der Mangel offensichtlich wird und als zeichengetrickstes Klischee plakative Vorführung erhält. Denn so fordert und fördert die Katachrese ja eine *resignification*, mehr noch, sie treibt eine solche vehement voran, also dass spezifische B(ewegtb)ilder und rhetorische Strategien von Repräsentationen innerhalb einer wie auch immer gearteten Erzählung oder eines bestehenden Mythos verschoben werden, damit diese imstande sind/sein können, neue Bedeutungsfelder zu eröffnen und neue Interpretationspotentiale anzubieten. Somit liegen im katachretischen Bewegtbild durchaus die Möglichkeiten begründet, einen harschen Kontrast zu konventionellen Darstellungen und Begriffsbildungen zu schaffen.

83 Das Dilemma liegt gemäß Spivak auch darin begründet, dass Subalterne ohne elitäre Vermittlungsinstanzen nicht *gehört* werden können, gerade weil das subalterne Subjekt eben auch Konsequenz der hegemonialen Geschichte ist. Vielen Dank an Esra Canpalat für den diesbezüglichen Hinweis.

84 G. Posselt: Katachrese, S. 228.

Kurzum: Was sich hier finden lässt, ist ein neues dokumentarisches Ideal, ein neuer gegen\dokumentarisierender Modus. Die bewusste Negation einer konventionalisierten Wirklichkeitsdarstellung. Das Bild, das kein Abbild sein kann, so aber keinesfalls (miss)verstanden werden will und darf. Ein Bild, welches auf dieser Ebene wahrhaftig und ehrlich ist, indem es sich einer *vraisemblance* (Wirklichkeitsähnlichkeit) verweigert. Das ist nicht frei von Paradoxien, aber es handelt sich hierbei um bewusst gesetzte Paradoxien, unauflösbare Widersprüche die einen eigenen, jeweils ihren eigenen Diskurs forcieren wollen. Und das ist die Lektüreaufforderung des katachretischen Bewegtbildes, der wir nachkommen müssen.

Literatur

- Barwick, Karl: Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik, Berlin: Akademie-Verlag 1957.
- Bazin, André: »Der Film und die Erforschung der Erde«, in: Ders. (Hg.), Was ist Film?, Berlin: Fischer 2009, S. 50–60.
- Behrendt, Esther Maxine: »Doku-Drama«, in: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011, S. 148–149.
- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart: UTB 2012.
- Bormann, Claus von: »Unglückliche Begegnungen. Gadammers philosophische Hermeneutik und Lacans psychoanalytische Theorie der Deutung«, in: Rodi Frithjog (Hg.), Dilthey – Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1993, S. 11–56.
- Butler, Judith: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der Postmoderne«, in: Seyla Benhabib/Dies./Drucilla Cornell et al. (Hg.), Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 31–58.
- Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- de Man, Paul: »Autobiography as De-Facement«, in: MLN 94 (1979), S. 919–930.
- »Semiologie und Rhetorik«, in: Ders. (Hg.), Allegorien des Lesens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 31–51.
- Derrida, Jacques: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: Ders., Randgänge der Philosophie, Wien: Passagen 1988, S. 205–258.
- Eitzen, Dirk: »When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception«, in: Cinema Journal 35 (1995), S. 81–102.
- Flückiger, Barbara: »Emotion Capture. Wie es einer digitalen Figur gelingt, Emotionen zu wecken«, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hg.),

- Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln: Halem Verlag 2007, S. 402–421.
- Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer, Marburg: Schüren 2008.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Gramsci, Antonio: »An den Rändern der Geschichte (Geschichte der subalternen gesellschaftlichen Gruppen)«, Heft 25, in: Ders., Gefängnishefte, Bd. 9. Hamburg: Argument Verlag 1999, S. 2185–2200.
- Grierson, John: »Flaherty's Poetic Moana«, in: Lewis Jacobs (Hg.), *The Documentary Tradition*, New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1979 [1926], S. 25–26.
- »Postwar Patterns«, in: *Hollywood Quarterly* 1 (1946), S. 159–165.
- »First principles of documentary«, in: Kevin MacDonald/Mark Cousins (Hg.), *Imagining reality. The Faberbook of documentary*, London: Faber 1998 [1934–6], S. 97–102.
- Günther, Ulla: »und aso das isch gar need es Tabu bi üs, nei, überhaupt need«. Sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen, Karlsruhe: Peter Lang 1992.
- Guzy, Lidia: »Tabu – die kulturelle Grenze im Körper«, in: Ute Frieztzsch et al. (Hg.): *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld: transcript 2008, S. 17–22.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Münster: Ölschläger 1994.
- Hohenberger, Eva: »Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT«, in: *ZDOK* 10 (2010), S. 1–16.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin: Merve 1979.
- Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Löw, Christine: »Gayatri C. Spivak«, in: Marianne Schmidbauer/Helma Lutz/Ulla Wischermann (Hg.), *Klassikerinnen feministischer Theorie*, Band III: Grundlagentexte ab 1986, Frankfurt a. M.: Ulrike Helmer Verlag, S. 311–317.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Meteling, Arno: *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript 2006.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2001.
- »Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject«, in: *Critical Inquiry* 35 (2008), S. 72–89.
- Posselt, Gerald: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München: Wilhelm Fink 2005.

- Quintilian, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Objekt und Repräsentation«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich/Wien/New York: Springer 2001, S. 55–61.
- Roselt, Jens/Otto, Ulf: »Nicht hier, nicht jetzt«, in: Dies. (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 7–12.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality, and Value«, in: Peter Collier/Helga Geyer-Ryan (Hg.): Literary Theory Today, Ithaca, New York: Cornell University Press 1990, S. 219–239.
- »Can the Subaltern Speak?«, in: Laura Chrisman/Patrick Williams (Hg.): Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, New York/Sydney: Harvester Wheatsheaf 1993, S. 66–111.
- Outside in the Teaching Machine, New York/London: Routledge 1993.
- »The Double Bind starts to kick in«, in: Dies. (Hg.), An Aesthetic Education in the Era of Globalization, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2012, S. 97–118.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart: Metzler 1994.
- Williams, Linda: »Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary«, in: Film Quarterly 46 (1993), S. 9–21.
- Wortmann, Volker: »Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre«, in: Jens Roselt/Ulf Otto (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript 2012, S. 139–153.
- Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin/New York: De Gruyter 2010.

Onlinequellen

- Rodek, Hanns-Georg: »Prostitution in Teheran, Angst in Berlin«, in: Die Welt vom 17.11.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article170681993/Prostitution-in-Teheran-Angst-in-Berlin.html>

Filme

A CHRISTMAS CAROL (US 2009, R: Robert Zemeckis)
 A SCANNER DARKLY (US 2001, R: Richard Linklater)
 AMERICAN POP (US 1981, R: Ralph Bakshi)
 BEOWULF (US 2007, R: Robert Zemeckis)
 CHRIS THE SWISS (CH 2018, R: Anja Kofmel)
 FINAL FANTASY: THE SPIRITS WITHIN (US 2001, R: Hironobu Sakaguchi/Motonori Sakakibara)
 KLEINE GERMANEN (D 2018, R: Mohammad Farokhmanesh/Frank Geiger)
 KON-TIKI (N/S 1950, R: Thor Heyerdahl)
 KURT COBAIN: MONTAGE OF HECK (U 2015, R: Brett Morgan)
 LIQUID SKY (US 1982, R: Slava Tsukerman)
 MOANA. A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE (US 1926, R: Robert J. Flaherty)
 NANOOK OF THE NORTH (US 1922, R: Robert J. Flaherty)
 NARGESS (IRN, Channel 3, 2006, created by Siroos Moghaddam)
 PERSEPOLIS (F 2007, R: Vincent Paronnaud/Marjane Satrapi)
 SANS SOLEIL (F 1983, R: Chris Marker)
 TAXI TEHERAN (IRN 2016, R: Jafar Panahi)
 TEHRAN TABOO (D/A 2017, R: Ali Soozandeh)
 THE GREEN WAVE (D 2011, R: Ali Samadi Ahadi)
 THE LORD OF THE RINGS (US 1978, R: Ralph Bakshi)
 THE POLAR EXPRESS (US 2004, R: Robert Zemeckis)
 TOWER (US 2016, R: Keith Maryland)
 WAKING LIFE (US 2001, R: Richard Linklater)
 WALTZ WITH BASHIR (ISR/D/F 2008, R: Ari Folman)
 WELCOME TO MARWEN (US 2019, R: Robert Zemeckis)
 WESTWORLD (US 1973, R: Michael Crichton)
 WIZARDS (US 1977, R: Ralph Bakshi)