

Zwischen Wort und Bild.

Iranische Literatur und Kunst der Gegenwart

im Austausch

MARYAM MAMEGHANIAN-PRENZLOW

Die in New York lebende iranische Künstlerin Shirin Neshat wird als »Weltstar des Kunst-Feminismus«¹ und »neue Scheherezade«² bezeichnet. Die Rezeption ist von Anerkennung aber auch Ablehnung geprägt. Hauptmerkmal ihrer fotografischen Arbeiten und Videos ist die dialogische Struktur. Gegensätze wie Mann/Frau, Schwarz/Weiß, Licht/Schatten, Bild/Schrift, Heiligkeit/Sinnlichkeit, lokale/globale Kultur, Demut/Rebellion, Tradition/Moderne sind immer wieder in ihren Arbeiten anzutreffen. Ein besonderer Aspekt ihrer künstlerischen Arbeit, auf den ich in diesem Essay eingehen werde, ist die Bezugnahme auf die moderne persische Literatur aus der Feder iranischer Schriftstellerinnen.

Shirin Neshat³ ging mit 17 Jahren zum Kunststudium nach Kalifornien. 1990 kehrte sie erstmals nach der Islamischen Revolution in den Iran zurück, um feststellen zu müssen, dass in ihrer Heimat nun die strenge, pure Form des Islam herrschte und jegliche Farbe durch schwarze Schleier verbannt war. Mit dem Sturz des Schahs und der Islamischen Revolution von 1979 hatte sich ein theokratisches Regime etabliert, das die Reorganisation der Gesellschaft nach den normativen Regeln des shiitischen Islam zu seiner Hauptaufgabe erklärte und darin Frauen einen klar begrenzten Lebensraum zuwies. Sichtbarstes Zeichen hierfür ist die Pflicht in der Öffentlichkeit den *Tschador* zu tragen, dem in der Geschichte des Irans immer wieder eine neue symbolische Bedeutung zugewiesen wurde. Noch 1935 ließ Reza Schah den Schleier verbieten, weil er als Sym-

1. Der Spiegel vom 3. April 2000, Nr. 14.

2. Harem Fantasies and New Scheherezades. Ausst.-Kat. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona: Somogy Éditions d'art 2003.

3. Neshat wird 1957 in Qazvin, im Nordwesten des Iran geboren.

bol der Rückständigkeit galt. Während der Revolution von 1979 symbolisierte er dann für viele Frauen einen Akt des Widerstandes gegen ein westlich-korruptiertes Regime, nur wenig später aber wurde er von den neuen Machthabern erzwungen, um eine vermeintlich ideale islamische Ordnung wiederherzustellen.

Der durch die Reise verursachte Schock veranlasste Neshat nach ihrer Rückkehr in die USA, die radikalen Veränderungen in ihrem Herkunftsland zunächst mit dem Medium der Fotografie, später dann in Videos aufzugreifen. In ihrer künstlerischen Arbeit thematisiert sie die iranische Geschichte und die Islamische Revolution, um die gesellschaftlichen Konsequenzen, insbesondere für die Frauen, aufzuzeigen. Die Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen Fragen ließ sie mit – für islamische Verhältnisse – extremen Darstellungen muslimischer Frauen und mit Kalligrafie, der heiligen Form islamischer Kunst, arbeiten. In den Jahren 1993-1997 sind die Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Fotoserie *Women of Allah* entstanden, auf denen Frauen, darunter Neshat selbst, mit Schleier und Gewehr abgebildet sind. Einige Fotos thematisieren Tabus wie Sexualität und den weiblichen Körper. Die Komposition der Bilder inszeniert die Schönheit von Weiblichkeit und Kalligrafie als Gegenpart zu Märtyrertum und Gewaltbereitschaft.⁴ Auf Gesicht und den nicht vom Tschador verhüllten Händen, Augen und Füßen sind Texte in persischer Kalligrafie geschrieben. Neshat fügt den Darstellungen durch den Einsatz von Text einen zusätzlichen Akzent hinzu und erweitert beziehungsweise verändert so die dem Bild immanente Geschichte. Hier knüpfte sie an die Tradition iranischer Maler der 1960er und 1970er Jahre wie Tanavoli, Zenderoudi und Armejani an, die in ihren Gemälden drängende Fragen wie die Politisierung des Islams aufgriffen. Diese Künstler schufen in ihren Werken mithilfe von Kalligrafie und der im Text inhärenten Rhetorik ein Wechselspiel von Wort und Bild, von Vergangenheit und Gegenwart. Sie ließen sich insbesondere durch die persische Poesie und shiitische Volkskunst inspirieren und nutzten das grafische Potential der Kalligrafie, die gleichzeitig als Wort und Bild funktioniert. Materialien und Symbole der persischen Kultur füllten sie mit neuen Inhalten und nutzten die Verbindung von Kalligrafie und persischer Poesie als eine Form der Sozialkritik.⁵ Der Poesie kommt im iranischen

4. Die Märtyrer des politischen Islams erscheinen widersprüchlich zwischen Glauben und Hass. Dagegen steht die Tradition des spirituellen Islam, des Sufismus, der keineswegs gewaltbereit oder politisch ist.

5. Shiva Balaghi/Lynn Gumpert (Hg.): *Picturing Iran. Art, Society and Revolution*, New York: B. Tauris 2002.

Kulturkreis ein hoher Stellenwert zu, sie gilt als höchste Ausdrucksform des menschlichen Geistes. Auch Shirin Neshat unterhält seit ihrer Kindheit ein besonderes Verhältnis zur Poesie, die sie neben dem Fotojournalismus und der revolutionären Politik zu *Women of Allah* inspirierte.



Abb. 1: Shirin Neshat: *Untitled* (aus der Serie *Women of Allah*), 1996, Fotografie.

Da durch die Verhüllungspflicht die Ausdrucks- und Äußerungsmöglichkeiten des weiblichen Körpers eingeschränkt sind, erhalten Hände, Füße und Augen eine besondere Funktion und zeigen, wie groß die Bedeutung des Sichtbaren in einer Kultur des Verbergens ist. Gesteigert wird der Ausdruck jener exponierten Körperteile durch das Hinzufügen von persischen Kalligrafien, darunter Gedichte zeitgenössischer iranischer Feministinnen wie Forugh Farrokhzad⁶ und Tahereh Saffarzadeh.⁷ Dabei greift Neshat auf sozialkritische Gedichte Farrokhzads aus der Zeit vor der Islamischen Revolution und auf die religiöse Lyrik Saffarzadehs aus der Zeit

6. 1935 geboren, verunglückte sie 1967 im Alter von 32 Jahren tödlich.

7. 1936 in Sirjan/Iran geboren.

danach zurück. Die Bedeutungspotenziale dieser ›Körper-Schrift-Bilder‹ sollen in ihrer Beziehung zur Literatur im Folgenden anhand von drei Fotografien der Serie genauer erläutert werden.

Untitled aus dem Jahr 1996 (Abb. 1) ist in vielerlei Hinsicht ein subversives Bild. Nach den islamischen Codes dürfen nur die Hände und die Augen einer Frau sichtbar sein. Dieses Bild zeigt jedoch eine Frau, von der lediglich die untere Gesichtshälfte zu sehen ist. Augen, Nase und Stirn liegen außerhalb des Bildraumes. Mittig ist ein weiblicher Mund mit vollen, leicht geöffneten Lippen zu sehen, der von einer flachen Hand bedeckt wird. Die mit Kalligrafien versehenen Finger und Handrücken sind den BetrachterInnen zugekehrt und verdecken das Kinn ebenso wie den Halsansatz und führen so die Aufmerksamkeit zurück auf die geschwungene Kontur des Mundes. In dieser Arbeit werden Heiligkeit und Erotik als binäres Begriffspaar präsentiert. Die Finger, die auf die Lippen gelegt sind, und somit das Sprechen erschweren, verweisen auf die asketische Stille. Gleichzeitig ist in der Berührung die Sinnlichkeit einer Frau zu erkennen, die ihre Lippen sanft zu streicheln scheint. Hier werden die Askese der Stille und die Erotik des Streichelns als zwei einander entgegengesetzte Ikonografien evoziert, die sich in den auf die Hand applizierten Kalligrafien zu umarmen scheinen. Die Sinnlichkeit ist dabei als Kalligrafie eines Gedichts von Forugh Farrokhzad auf den Handrücken als Kreis und entlang der Finger aufgetragen, die asketische Heiligkeit wiederum in Form der höchsten schiitischen Beschwörung »Ya Qamare bani hashem« in Großbuchstaben in die Rundform eingeschrieben. Im übertragenen Sinne verschränken sich so männlicher Schiismus als asketische Hemmung und weibliche Poesie als sinnliche Emanzipation miteinander. Es wäre durchaus denkbar, diese Verknüpfung als Stimme gegen die gewaltsam auferlegte Stille zu lesen. Darüber hinaus ließe sich aber auch die Hand des Märtyrer Abbas und das Zeichen der Panj-tan oder der ›Fünf Heiligen‹⁸ mit dieser Darstellung in Verbindung bringen: Abbas, dem Halbbruder Hosseins, wurden im Jahr 680 in der Schlacht von Kerbela beim Versuch den dürstenden Märtyrern Wasser aus dem Euphrat zu holen, beide Arme abgeschlagen. Eine Nachahmung von Abbas' Hand ist heute noch im *Saqqakhaneh*, einem in Erinnerung an die Märtyrer von Kerbela geschaffenen rituellen Ort zu sehen, an dem sich durstige Passanten mit Trinkwasser versorgen können.⁹

8. Das sind der Prophet Mohammad, seine Tochter Fatimah, Ali, Hassan und Hussein.

9. In Anlehnung an die schiitischen Symbole nannte eine Gruppe iranischer

Auf der anderen Seite geben Zitate wie das Bild *The Hand* (1960-61) Zenderoudis (Abb. 2) und Man Rays *Untitled* aus dem Jahr 1931¹⁰ (Abb. 3) Hinweise auf Neshats künstlerischen Bezüge: Binaritäten von Tradition versus Moderne und kulturelle Eigenheiten versus internationaler Kunstszene verschmelzen in den Bildern.



Abb. 2: Hossein Zenderoudi: *The Hand*, 1960-61, Öl auf Leinwand.



Abb. 3: Man Ray: *Untitled*, 1924, Fotografie.

Die auf die Hand applizierten Verse entstammen dem Gedicht *Mein Herz trauert um den kleinen Garten*:

»Niemand denkt an die Blumen
Niemand denkt an die Fische
Niemand will glauben,
Daß der kleine Garten stirbt
Daß das Herz des kleinen Gartens
[in der Sonne aufgedunsen ist

Daß im Geist des kleinen Gartens
[nach und nach
Die Erinnerungen an das Grün verblassen
Und die Sinne dieses Gärtchens gleichsam
Etwas Losgelöstes sind, das in der
[Abgeschiedenheit des Gärtchens
[welkt«¹¹

Künstler, zu denen auch der Maler Zenderoudi gehörte, eine neue Kunstströmung *Saqqakhaneh*.

10. Vgl. dazu Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: Fotogeschichte, 20 (2000), H. 76, S. 25-38.

11. Forugh Farrokhzad: Jene Tage. Gedichte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 84.

Forugh Farrokhzad benennt hier implizit gesellschaftliche Probleme und meint eben nicht den Verfall eines Gartens, sondern metaphorisch den des Irans. Es handelt sich um eines ihrer späten Gedichte. Die Autorin gehört zu jenen iranischen Dichterinnen, die Mitte des 20. Jahrhunderts erstmals über Intimes, über Ideen und Gefühle schreiben und den Leser in die Sphäre des Privaten führen. Auch Jahrzehnte nach ihrem Tod wird Farrokhzad immer noch kontrovers diskutiert. Dabei geht es nicht ausschließlich um die inhaltliche Seite ihres Werkes, sondern auch um ihr vermeintlich skandalträchtiges Leben. Dies beeinträchtigt aber weder ihre Beliebtheit noch ihr Renommee, denn nach wie vor gilt sie als bedeutendste Dichterin des Landes. Sie war es, die eine weibliche Poesie im Iran etablierte. Erstmals schrieb eine Frau in offener, unverhüllter Sprache, die nicht nur gegen literarische, sondern auch gegen gesellschaftliche Konventionen, vor allem aber gegen die öffentliche Moral verstieß. Sexualität wurde nirgends kontroverser und schonungsloser als in ihren Gedichten thematisiert. Sie schrieb über ihre Liebe und ihr Begehren. Die Verbindung zwischen der Stimme der poetischen Sprecherin und den sich dahinter verbergenden Erfahrungen iranischer Frauen liefern noch heute verlässliche Informationen über den Zustand der damaligen Gesellschaft. Ihre Lyrik galt formal als modernistisch. Schon zu Lebzeiten veröffentlichte sie vier Gedichtbände; ein fünfter erschien posthum. Seit ihrem vierten Band wurden zeitbezogene Stellungnahmen unübersehbar und resultierten aus Farrokhzad Kontakten zu der iranischen ›committed literature‹-Bewegung.

Auch in *Offered Eyes* von 1993 (Abb. 4), einer weiteren Arbeit der Serie *Women of Allah*, sind wie schon zuvor in *Untitled* Verse des Gedichtes *Mein Herz trauert um den kleinen Garten* integriert. Auch diesmal ist mit Auge, Braue und Jochbein nur das Fragment eines weiblichen Gesichtes zu erkennen. Die Verse sind in das Weiße des Auges, der Sclera, eingeschrieben und umfassen die Iris. In der nonverbalen Kommunikation kommt dem Blick eine besonders große Bedeutung zu. In islamischen Gesellschaften, wo Tabus den Kontakt zwischen den Geschlechtern in der Öffentlichkeit beschränken, gilt ein einfacher Blick schon als Sünde. Es gibt generell einen gesellschaftlichen Zwang zum niedergeschlagenen Blick.¹² Das aktive

12. Der Koran rät in Sure 24:30-31 den Muslimen, ihren Blick zu senken: »30: Sag den gläubigen Männern, sie sollen (statt jemanden anzustarren, lieber) ihre Augen niederschlagen, und sie sollen darauf achten, daß ihre Scham bedeckt ist. So halten sie sich am ehesten sittlich (und rein) [...]. 31: Und sag den gläubigen Frauen, sie sollen (statt jemanden anzustarren, lieber) ihre Augen niederschlagen, und



Abb. 4: Shirin Neshat: *Offered Eyes* (aus der Serie *Women of Allah*), 1993, Fotografie.

Sehrecht hat zwar der Mann – er darf es allerdings nicht nutzen –, während man in den Blicken von Frauen eine gefährliche Macht vermutet. Dementsprechend existieren kulturelle Strategien, die mit Verboten und Sitten agieren, um diese vermeintliche Macht einzuschränken. Einige islamische Geistliche sehen das Auge als erogene Zone an und werten den Seh- als Geschlechtsakt. Demnach ver helfe das Auge zu sexuellem Vergnügen, was schließlich zum sozialen Chaos (fitna) führe. Gerade durch die Verhüllung und der daraus resultierenden Konzentration der Sichtbarkeit auf die Augenpartie entwickelte sich im Iran eine ausgeprägte Kultur einer Blicksprache. Neshats Arbeiten bedeuten insofern einen deutlichen Tabubruch, als dass sie oftmals einen direkten Blick darstellen.

In Neshats Arbeiten werden Wörter visualisiert; Schleier, Körper, Text bilden dabei das Vokabular. Suggestieren Bildtitel wie *Speechless* und *Rebellious Silence* gerade Sprachlosigkeit, fungiert

sie sollen darauf achten, daß ihre Scham bedeckt ist [...].« Der Koran, Stuttgart: Kohlhammer 1966, S. 288ff.

der Text im Bild als Stimme, der den weiblichen Körper zum Sprechen bringt: »The written text is the voice of the photograph. It breaks the silence of the still woman in the portrait.«¹³

Die Fotografie *Speechless* (1996) zeigt eine vollständig beschriebene weibliche Gesichtshälfte, an der vorbei unter dem Schleier der Lauf einer Schusswaffe sichtbar wird. In *Rebellious Silence* (Abb. 5) von 1994 teilt ein Gewehr Gesicht und Oberkörper einer Frau in Licht- und Schattenzonen.



Abb. 5: Shirin Neshat: *Rebellious Silence* (aus der Serie *Women of Allah*), 1994, Fotografie.

Diese Bilder spielen mit dem mehrdeutigen Titel der Serie *Women of Allah* auf die Verteidigung Allahs in der Revolution und gleichzeitig auf die Verteidigung der privaten Sphäre im Alltag an. Die abgebildeten Frauen tragen Gewehre, wodurch Neshat die Islamische Revolution explizit thematisiert und zeigt, dass religiöse und spirituelle

13. RosLee Goldberg: »Shirin Neshat. Material Witness«, in: Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, Mailand: Editioni Charta 2002, S. 67.

Ideen hier nicht von Politik und Gewalt zu trennen sind. Märtyrertum und die Dichotomie zwischen den Vorstellungen eines typischen Märtyrers von Liebe, Glaube und Hingabe zu Gott einerseits und Grausamkeit, Brutalität, Gewalt und Hass andererseits sind für die Bildwelten Neshats konstituierend.¹⁴

Das Märtyrertum ist ein integraler Bestandteil des schiitischen Islam und der iranischen Geschichte; das Erinnern und Betrauern der Märtyrer wird daher in zahlreichen religiösen Festen zelebriert. Im Verlauf der Islamischen Revolution ebenso wie im Krieg gegen den Irak erhielten viele Tote den Status von Märtyrern. Im Wissen darum, dass sie im Himmel für ihre Hingabe an die Religion belohnt werden, feiert man ihren Tod. Die Dichterin Tahereh Saffarzadeh widmete insbesondere in dem Band *Treue mit Wachsamkeit* eine Vielzahl ihrer Gedichte dem Islam und dem Märtyrertum. Mit der ebenfalls der Serie *Women of Allah* entstammenden Arbeit *Allegiance with Wakefulness* aus dem Jahr 1994 (Abb. 6) bezieht sich Shirin Neshat unmittelbar auf diese Vorlage, indem sie über die Titelwahl hinaus Gedichtfragmente auf die abgebildeten Fußsohlen einer Frau montiert:

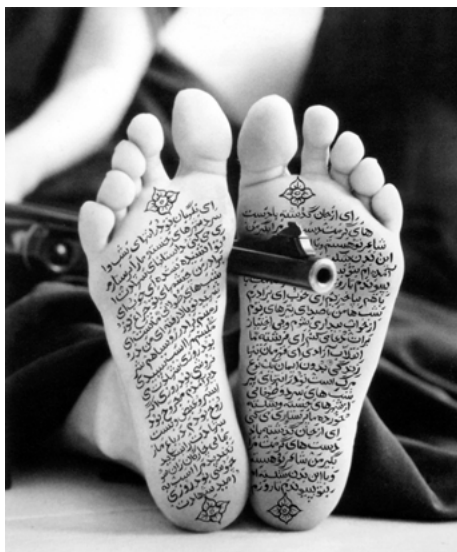


Abb. 6: Shirin Neshat: *Allegiance with Wakefulness* (aus der Serie *Women of Allah*), 1994, Fotografie.

14. Vgl. Susan Horsburgh: »No place like home«, in: *Time Europe* vom 14. August 2000.

»O, du Märtyrer	ich bin Eure Dichterin,
halte meine Hände	mit verwundetem Körper,
mit Händen	bin ich gekommen, um mit Euch
die abgeschnitten sind von	[zu sein
[irdischen Mitteln.	und am versprochenem Tag
Halte meine Hände,	werden wir uns wieder erheben.« ¹⁵

Tahereh Saffarzadeh, die an der University of Iowa Kreatives Schreiben studierte und einen Gedichtband in englischer Sprache herausgab, hatte schon vor ihrem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten Kurzgeschichten und Gedichte veröffentlicht. Sie lehnte männliche Dominanz und Geschlechtertrennung ab und versuchte sich in ihren Texten von restriktiven sozialen Codes zu emanzipieren. Nach ihrer Rückkehr in den Iran wandte sie sich jedoch zunehmend dem Islam zu. Heute gehört sie zu jenen Frauen, die freiwillig den Schleier tragen. Für sie verkörpert dieser nicht länger die Erfüllung einer religiösen Norm oder das Symbol der Segregation, er ist vielmehr Zeichen persönlicher Integrität. Paradoxerweise hat gerade die Schleierpflicht einen Emanzipationsschub ausgelöst und vielen iranischen Frauen neue Lebens- und Berufsperspektiven eröffnet, da er ihnen den Eintritt in den öffentlichen Raum ermöglicht. Seit der Islamischen Revolution schreibt Saffarzadeh als Ausdruck dieser Umorientierung religiös-motivierte Gedichte, die von Märtyrern und Revolutionsgardisten erzählen.

Neshats Fotografien werfen eine Vielzahl von Fragen auf und widersetzen sich einer eindeutigen Interpretation. Hinterfragt sie die Rolle der Frau im Islam und im Fundamentalismus? Kontextualisiert sie den westlichen Blick auf den Islam? Widerlegt sie das westliche Bild einer zugleich »unschuldigen und verführerischen« Orientalin mit Darstellungen von Frauen, die keineswegs Opfer sind und gewaltbereit an der Seite von Männern kämpfen? Oder aber sind diese Bilder doch letztlich Ausdruck ihrer Opposition zum Fundamentalismus? Neshat lässt diese Frage bewusst unbeantwortet, weil es ihr gerade um eine Vielheit der Lesarten geht:

»Ich verstehe meine Arbeit als bildlichen Diskurs zum Thema Feminismus und zeitgenössischer Islam – als einen Diskurs, der bestimmte Mythen und Wirklichkeiten einer Prüfung unterzieht und zu dem Schluss kommt, dass diese viel komplexer sind als viele von uns gedacht hätten. Ich muss jedoch betonen, dass ich mich nicht als Expertin sehe, was dieses Thema anlangt, sondern mich eher als leidenschaftliche For-

15. Tahereh Saffarzadeh: *Bey'at ba bidari* (Treue mit Wachsamkeit), Teheran: Entesharat Novin 1986, S. 42 (Übersetzung der Autorin).

scherin verstehe. Ich stelle lieber Fragen, als Fragen zu beantworten – ich bin zu etwas anderem überhaupt nicht in der Lage und es interessiert mich auch nicht, in meinen Arbeiten nur meinen persönlichen politischen Standpunkt zu formulieren.«¹⁶

Weder weigert sich Neshat den Islam grundsätzlich zu verurteilen, noch glorifiziert sie ihn. Stattdessen geht es ihr darum, auch seine Spiritualität aufzuzeigen. Sie fordert die Betrachter auf, die eigenen Bilder vom Islam zu überdenken. Naturgemäß provoziert diese Offenheit in der Deutung auch Widerspruch und so haben ihr die zwischen Exotik und Provokation changierenden Arbeiten aus *Women of Allah* nicht nur Anerkennung, sondern auch Kritik eingebracht. Ihr wird vorgeworfen, existierende Stereotype von muslimischen Frauen zu reproduzieren und damit das Bild vom Islam als intolerante und frauenfeindliche Gesellschaft zu bestätigen. Regimekritische Iraner beklagen hingegen, Neshat verharmlose die Konsequenzen der Islamischen Revolution, indem sie gesellschaftliche Repressalien ästhetisiere.

Über die Fotografie hinaus arbeitet sie seit 1997 mit dem Medium Film. Die Videoproduktionen *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) und *Fervor* (2000) bilden eine Trilogie. Doch auch in dieser bleibt Neshat ikonografisch in der islamischen Welt verwurzelt, stilistisch hingegen orientiert sie sich am euro-amerikanischen Film. Gleichzeitig arbeitet sie aber wie der postrevolutionäre iranische Film mit jenen Mitteln, die ihr der Islam bietet, indem sie nicht den Rahmen der sozialen und religiösen Codes verlässt. Auf der inhaltlichen Ebene bleiben diese ersten filmischen Arbeiten zwar gesellschaftlich orientiert, doch erhalten sie zunehmend eine philosophische und lyrische Komponente. In der Mischung aus bildlichen, erzählerischen und musikalischen Momenten schuf Neshat eine Erzählform, die nicht länger an die Sprache gebunden ist und auf der Bild- und Tonebene funktioniert.

In ihrem ersten Video *Turbulent* erhält die Musik eine der Kalligrafie in den fotografischen Arbeiten vergleichbare Bedeutung. Im Unterschied aber zur Musik bedürfen Schrift und Sprache zum Verständnis einer Übersetzung. Auf der inhaltlichen Ebene geht es in *Turbulent* um das Verhältnis der Geschlechter zur Musik und dem Ausschluss iranischer Frauen von musikalischen Darbietungen.

Sämtliche Arbeiten der Videotrilogie thematisieren die Dynamik des Männlichen und Weiblichen innerhalb der islamischen, vor allem aber der iranischen Gesellschaft. Auf der formalen Ebene

16. Gerald Matt: »Im Gespräch mit Shirin Neshat«, in: Shirin Neshat. Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 2000, S. 12/14.

wird die Segregation und Konfrontation der Geschlechter durch gegenüberliegende, kontrastreiche Schwarzweiß-Filmprojektionen umgesetzt, auf denen jeweils einheitlich gestaltete Frauen- beziehungsweise Männergruppen zu sehen sind.

Mit *Fervor*, der letzten Arbeit der Trilogie, greift Neshat abermals das Thema der Geschlechtertrennung und die damit einhergehende gesellschaftliche Kontrolle auf. Darüber hinaus visualisiert sie Tabus im Bereich der Sexualität und des Begehrens. Laut Neshat sind »Tabus verinnerlichte kulturelle Verbote, die aufgrund ihrer Natur nicht nur ein bestimmtes soziopolitisches Gefüge legitimieren, sondern auch dafür sorgen, dass dieses auf einer tiefen emotionalen Ebene bestimmend ist, und sich durch konformes Verhalten verfestigen.«¹⁷

Die als destruktiv stigmatisierte weibliche Sexualität und die daraus resultierenden Maßnahmen zu ihrer Kontrolle sind die Basis für die Erziehung von Mädchen in vielen islamischen Gesellschaften. Frauen sind strengen Überwachungen unterworfen und aus Angst vor der Unkontrollierbarkeit ihrer sexuellen Macht wird die Gesellschaft in Männer- und Frauenbereiche aufgeteilt. Dabei ist die öffentliche Sphäre den Männern und die private, häusliche den Frauen vorbehalten. Das Überschreiten dieser Grenzen kommt einem Tabubruch gleich und ein freier Umgang zwischen Mann und Frau ist nach den traditionellen und islamischen Normen nicht erlaubt.¹⁸ Die wichtigste Rechtfertigung für die Trennung der Geschlechter ist das sexuelle Verhalten von Frauen. Eine alte persische Redensart vergleicht den freien Umgang zwischen Frauen und Männern mit dem Bild der Baumwolle, die man dem Feuer aussetzt. Um die sexuelle Integrität der Frauen zu bewahren, das heißt das Feuer, das die Baumwolle verbrennt, zu verhindern, werden Frauen von Männern getrennt und letztendlich dadurch unbeweglich gemacht. Und um diese Immobilität zu begründen, werden religiöse Tabus formuliert. Eine bei Männern bewunderte Mobilität wird bei Frauen mit sexueller Promiskuität in Verbindung gebracht.

Neshat visualisiert diese Themen in ihren Videoarbeiten immer wieder, nicht nur durch die Darstellung von Mauern, die explizit Grenzen konstituieren, sondern auch gerade durch die de facto voll-

17. Ebd., S. 24.

18. Männern und Frauen ist nach islamischen Traditionen nur dann der ungezwungene Umgang miteinander erlaubt, wenn sie in einem bestimmten Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen, das eine Heirat ausschließen würde (zum Beispiel Tante/Neffe oder Bruder/Schwester) oder wenn sie bereits verheiratet sind.

zogene Aufteilung der Frauen- und Männergruppen, die separiert auf zwei Projektionsflächen gezeigt werden.

Auch die 2002 im Rahmen der *Documenta 11* erstmals präsentierte Arbeit *Tooba*¹⁹ – der Baum, der im Paradies wurzelt und dessen Äste in das Haus des Propheten reichen – ist eine Doppelprojektion mit separaten Musikeinspielungen. Wie in fast allen Filmen arbeitet Neshat auch hier mit der in New York lebenden und ebenfalls aus dem Iran emigrierten Komponistin und Sängerin Sussan Deyhim zusammen. Neshat fordert mit dieser Technik die physische und psychische Beteiligung des Betrachters heraus, der entscheiden muss, wann er den Blick von einer Leinwand zur anderen wandern lässt.

Inhaltlich setzt sich Neshat wiederum mit dem Motiv des Gartens auseinander, das universelle Gültigkeit besitzt: Von jeher Symbol für die Utopie ist es den Rezipienten unterschiedlichster Kulturkreise vertraut. Buddha entwickelte in einem Garten sitzend am Fuße eines Baums sein Glaubenssystem. Für Christen und Juden beginnt die Menschheit im Garten Eden und für die Perser ist der Garten ebenfalls innerhalb des spirituellen Lebens wichtig. Der Überlieferung nach suchten sie einen Hügel, auf dem sie einen Baum inmitten von anderem Grün pflanzten und umgaben den Ort mit einer Mauer. Dieser Garten war Zufluchtsort für Körper und Seele. Auch im persischen Sufismus kommt dem Garten eine große Bedeutung zu. In ihren Gedichten bezeichnen Sufi-Poeten wie Shabestari diesen und seinen Mittelpunkt, den Paradiesbaum Tuba, als den Ort der Hoffnung.

In *Tooba* beherrschen eine ganze Reihe von Gegensätzen das Bild: Gezeigt wird ein Baum inmitten eines umfriedeten Gartens sowie eine Frau, die allmählich mit dem Baum eins wird. Die gegenüberliegende Projektionsfläche zeigt Männer, die aus allen Himmelsrichtungen auf den Garten zuströmen. Nach einem kurzen Zögern erstürmen sie den Garten. Doch genau in jenem Moment, als sie den Baum erreichen, geht die Frau vollständig im Baum auf. In der technischen Umsetzung wechselt das Bild vom der Nahaufnahme in die Totale und gibt den Blick auf die Weite der Landschaft frei.

Das Werk hat eine metaphorische Bedeutung: Die Frau repräsentiert einen Zustand zwischen Leben und Tod, zwischen Menschlichem und Göttlichem, zwischen Geist und Mensch. Shirin Neshat sagt über ihren Film, dass es sich hierbei um eine Tragödie hande-

19. Mexico, USA 2002, 12 Min., Kameramann Dariush Khondji. Der Film wurde mit einem opulenten Budget im Süden Mexikos mit 200 Statisten gedreht.

le, die darin bestehe, dass das Leben vieler Menschen nicht selbstbestimmt sei, sondern von anderen kontrolliert werde.²⁰ Sie sind von Dunkelheit umgeben und drängen zum Licht. Dies ist auch das Schicksal von Tuba, der Protagonistin des gleichnamigen Romans von Shahrnush Parsipur, der Neshat als Vorlage für ihr Drehbuch diente.²¹ In Parsipurs Roman erhält das Motiv des Granatapfelbaums, der bereits in der Alten Welt das Symbol des Lebens verkörperte und ein klassisches persisches Symbol für Weiblichkeit ist, eine wichtige Funktion.²² Auch in einem weiteren Roman der Autorin, *Frauen ohne Männer*²³ (1990), verwandelt sich eine Protagonistin in einen Baum.

Sowohl in Neshats *Tooba* als auch in Parsipurs Roman *Tuba* geht es um soziale Dynamiken und die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft. Die für die zeitgenössische iranische Literatur äußerst bedeutende Schriftstellerin Shahrnush Parsipur wurde 1946 im Südiran geboren und lebt heute im US-amerikanischen Exil. Sie gehört zu jenen 134 Schriftstellern, die im Herbst 1994 mit einer Resolution für eine größere Meinungsfreiheit und gegen die Zensur im Iran eintraten. Im Dezember 1996 forderte sie während einer Pressekonferenz in Berkeley den neu gewählten Präsident Chatami auf, seine erste Handlung möge die Freilassung des Schriftstellers Faradj Sarkuhi²⁴ sein.²⁵

Parsipur begann schon vor der Revolution zu schreiben. Zwi-

20. Pressegespräch am Mittwoch, den 29. Januar 2003 in der Universität der Künste Berlin.

21. Shahrnush Parsipur: *Tuba va manay-e shab* (Tuba und die Bedeutung der Nacht) Teheran: Intisharat-i Isparak 1989.

22. Die Symbolik des Granatapfelbaumes kann man zeitlich bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. verfolgen. Für die Vorstellung, der Granatapfelbaum sei der Baum des Lebens, existieren seit dem 4. Jahrtausend zahlreiche ikonografische Zeugnisse. In der griechischen Antike verkörpert der Granatapfel ein bedeutendes Lebens- und Fruchtbarkeitssymbol und im Gräber- und Totenkult symbolisiert er die Hoffnung auf die Fortsetzung des Lebens nach dem Tod. Vgl. Friedrich Muthmann: *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der Alten Welt*, Bern: Abegg-Stiftung [u.a.] 1982.

23. Shahrnush Parsipur: *Zanan-e bedun-e mardan* (Frauen ohne Männer), Teheran: Nasr-i Nuqra 1990.

24. Faradj Sarkuhi, Herausgeber des literarischen und sozialen Magazins *Ādineh*, saß zu diesem Zeitpunkt seit Januar in Haft. Er war ebenfalls einer der 134 unterzeichnenden Schriftsteller.

25. Vgl. <http://www.iranian.com/Dec96/Editor/Persia/Mrs.Sarkuhi.html>, eingesehen am 5.5.1999.

schen 1976 und 1979 lebte sie in Paris, wo sie auch studierte. Nach ihrer Rückkehr in den Iran wurde sie 1980 erstmals festgenommen und verbrachte annähernd fünf Jahre ohne Verurteilung im Gefängnis. Dort begann sie 1983 den Romans *Tuba* zu schreiben. Sie hatte bereits die Hälfte fertiggestellt, als ihr das Manuskript weggenommen wurde. Zwar erhielt sie es Jahre später zurück, doch entschied sie es zu vernichten. Zwei Jahre später allerdings begann sie erneut an der Thematik zu arbeiten. Das Erscheinen des Buches im Jahre 1989 machte sie im Iran berühmt und ermöglichte es ihr ein Jahr später, den bereits zwischen 1974 und 1977 verfassten Roman *Frauen ohne Männer* zu veröffentlichen. Dieser bildete dann allerdings den Anlass für ihre abermalige Verhaftung.

In der patriarchalen iranischen Gesellschaft experimentieren Autorinnen wie Parsipur mit neuen Formen der Mitbestimmung und Kommunikation. In ihren Romanen dienen die Heldinnen als Sprachrohr gegen die sexuelle Unterdrückung der Frau und für den Widerstand gegenüber einer männlich dominierten Kultur. In ihrem Roman *Frauen ohne Männer* beispielsweise erhält der Topos der Jungfräulichkeit eine große Bedeutung. Darüber hinaus handeln ihre Romane von Generationskonflikten, den Auswirkungen kultureller Transformationen aber auch von den Identitätskrisen der Protagonisten ihrer Erzählungen. Es geht um Frauen und Männer, denen die Erfahrung von Liebe und Freundschaft fehlt; Frauen und Männer, die sich gegenseitig genauso fremd sind, wie sich selbst gegenüber. Die Wünsche, die im Hier nicht erfüllbar sind, werden auf der Ebene des Traums und der Kunst wahr.

Der Roman *Tuba* erzählt von der Suche einer Frau nach ihrem Platz in der Welt, doch diese Suche wird nie konkret. Parsipur entwirft die Lebensgeschichte der ebenso starken wie mutigen Tuba parallel zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, die für den Iran den radikalen Übergang aus einer traditionell islamischen in eine westlich moderne Gesellschaft und eine ebenso radikale Wiederkehr in die islamische Tradition bedeutete. Dabei durchläuft die Erzählung fünf Jahrzehnte und wechselt von der scheinbar realitätsnahen Beschreibung tatsächlicher Ereignisse in Wunsch- und Alpträume, in religiöse Mystik und Jenseitsvorstellungen. Das Buch besteht aus vier Kapiteln und setzt zeitlich um die Jahrhundertwende mit dem Ende der Qagaren-Dynastie vor der Revolution ein; zu einem Zeitpunkt also, als der westliche Einfluss die traditionell geschlossene Gesellschaft des Iran veränderte. Die Erzählung endet in der Zeit vor der Islamischen Revolution, nicht ohne den Niedergang der Qagaren-Dynastie und den Aufstieg der Pahlavi-Dynastie sowie die Mosaddeq-Ära behandelt zu haben. Der zeitliche Rahmen in *Tuba* bleibt jedoch nicht auf diese Jahrzehnte beschränkt, sondern ver-

lässt diesen in Form alter Mythen und integriert so das Mittelalter in eine gegenwärtige Erzählung.

Tubas Vater, ein religiöser Gelehrter, der nach einer ersten Begegnung mit einem Europäer entdeckt, dass die Erde rund ist, sinniert tagelang darüber, was das Rundsein der Erde bedeutet und zu welchen Konsequenzen dies führen könnte. Er kommt zu der Erkenntnis:

»Ja, die Erde ist rund, Frauen denken, und sie werden bald jegliches Schamgefühl verlieren. Eine kleine Wolke bedeckte die Sonne, eine plötzliche Windböe wirbelte Staub auf. Der Hadschi grübelte weiter: Soweit wird es kommen. Sobald sie entdecken, dass auch sie einen Verstand besitzen, werden sie Staub aufwirbeln!«²⁶

Tuba, die Protagonistin, ist hin- und hergerissen zwischen dem religiösen Vorbild ihres Vaters und liberalen politischen Aufklärern wie dem Scheich Chiabani. Sie sucht die Nähe zum Sufismus und pilgert zu dem weisen Führer des Derwischordens Geda Alischah. Schrittweise muss sie erkennen, dass die Unterdrückung der Frau von ihrer sozialen Position als Frau herrührt, Frauen von jeher gelitten haben, weil sie in einer Welt leben, die ihnen nicht gehört, dass Frauen unter soziopolitischen Umwälzungen, Religion, Tradition und Ehe zu leiden haben und zuvorderst darunter, dass sie nicht frei sind, ihr Schicksal selbst zu bestimmen.

Mit 14 Jahren heiratet Tuba einen 50-jährigen Mann und lebt zunächst ein traditionelles Leben. Dieses ändert sich jedoch, als sie den Scheich kennen lernt und beginnt, sich für seine politischen Aktivitäten zu interessieren. Nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann heiratet sie einen Prinzen, bekommt vier Kinder und wird wegen einer sehr jungen Frau verlassen. Tubas Tochter, die sich ebenfalls von ihrem ersten Ehemann scheiden lässt, geht eine Ehe mit einem politischen Aktivisten ein, von dem sie ein Kind erwartet. Als ihr Mann verhaftet wird, lässt sie eine Abtreibung durchführen, die sie unfruchtbar macht. Daraufhin adoptiert sie drei Kinder, darunter Maryam. Diese ist zwar klug, wissbegierig und mutig, aber gleichzeitig auch einsam und auf der Suche nach einer Aufgabe. Ihre ganze Bewunderung gilt den algerischen Revolutionärinnen, deren bewaffneten Kampf gegen das Pahlaviregime sie sich anschließt. Während einer Schießerei mit der Polizei stirbt die schwangere, in einen Tschador eingehüllte Maryam und verkörpert so die Märtyrerin. Tuba begräbt sie unter einem Granatapfelbaum

26. Shahrnush Parsipur: *Tuba* (Aus dem Persischen von Nima Mina), Zürich: Unionsverlag 1995, S. 23.

im Hofe ihres Hauses, wo sie Jahre zuvor ein Mädchen begraben hatte: Die junge Setareh war vergewaltigt und daraufhin von ihrem religiös fanatischen Onkel getötet worden. All diese Ereignisse vollziehen sich als Teil des Lebens von Tuba, die am Ende des Romans allein neben dem Granatapfelbaum zurückbleibt, stirbt und mit dem Baum verschmilzt:

»Sie riß die alte Frau mit in die Tiefe. Erst verfangen sie sich in den Wurzeln des Granatapfelbaumes. Tuba hörte ein Aufklatschen. [...] Sie sanken noch weiter hinab, bis in die Tiefen der totalen Finsternis, der Schwere, der Erstarrung, der Stille. Es war die trostloseste Stille überhaupt, die lastendste Schwere überhaupt. Sie gingen durch die Tiefen des Erzes, des Feuers, des Wassers. Tubas Elemente wirbelten durcheinander, verschmolzen dann zu einem einzigen Atom.«²⁷

Tuba wie auch die anderen weiblichen Protagonistinnen des Romans verkörpern über fünf Jahrzehnte hinweg das Leben sowohl von traditionellen als auch intellektuellen Frauen im Iran, das durch einen massiven ideologischen und sozialen Wandel gekennzeichnet ist. Der Roman weist der Frau eine zentrale Rolle bei der gesellschaftlichen Veränderung zu. Tubas nie nachlassende Suche nach den Gründen für das Unglück von Frauen durchläuft die Handlung wie ein roter Faden. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive repräsentiert dieses Buch aber auch eine Form des Aufbegehrens gegen die literarische Norm der vorrevolutionären Zeit. Der Roman setzt mit konkreten Bildern ein, endet aber als scheinbar philosophische Abhandlung. Die Erzählebenen wechseln zwischen Realität und Traum, ein stilistisches Mittel des magischen Realismus.²⁸

Mit Blick auf den literarischen Stil und die feministische Thematik ist Parsipur in ihrem Roman *Frauen ohne Männer* weitaus radikaler. In surrealistischen Bildern werden Tabus visualisiert. Die Kühnheit ihrer Sprache ist provozierend. Die Autorin bricht in *Frauen ohne Männer* mit der Tabuisierung von Sexualität in der iranischen Gesellschaft. Der Roman zeigt, wie die normative sexuelle

27. S. Parsipur: Tuba, S. 443ff.

28. Der Begriff ›magischer Realismus‹ ist Anfang des 20. Jahrhunderts in der europäischen Kunst- und Kulturszene entstanden und wurde bald zum Schlüssel für die Interpretation von Kunstwerken jeglicher Art, in denen ein symbolischer Charakter angenommen wurde. Als »lo real maravilloso« – die wunderbare Wirklichkeit – einem Konzept, das dem magischen Realismus sehr verwandt ist, wurde es in den 50er und 60er Jahren in Lateinamerika von verschiedenen Schriftstellern wie dem Kubaner Alejo Carpentier und dem Kolumbianer Gabriel García Márquez übernommen und weiterentwickelt.

Moral die mit der Jungfräulichkeit verbundenen Gefühle, Ziele und internen Konflikte von Frauen unterminiert. Als Parsipur im Gefängnis wegen dieses Buches verhört wurde, erklärte sie, dass das Problem der Jungfräulichkeit aus psychologischer Perspektive äußerst komplex für iranische Mädchen und Frauen sei, da es sie paralysieren würde. Statt ihr Potenzial zu nutzen, würden sie in Ängstlichkeit, Kummer und Hilflosigkeit verfallen.

»Ich erklärte, dass die Heldinnen der Geschichte zwei 28- und 38-jährige Mädchen sind, die statt konstruktive Gefühle zu haben, mit dem Problem der Jungfräulichkeit beschäftigt sind. Ich erklärte, dass die Beschreibung dieser Probleme für die Gesellschaft notwendig ist und viele mögliche Tragödien verhindern wird.«²⁹

Hier wird deutlich, wie hoch Parsipur die Rolle der Literatur für die Gesellschaft bewertet: Sie glaubt an die Macht des geschriebenen Wortes und an den gesellschaftsverändernden Einfluss von Literatur.

In *Frauen ohne Männer* bringt Parsipur ihren Protest gegen die traditionellen Geschlechterbeziehungen zum Ausdruck. Das Leben der Protagonistinnen beginnt in der realen Welt, in der Frauen in der iranischen Gesellschaft leben und mündet in einer Traumwelt, im Garten Eden. Die verschiedenen Charaktere werden zu Beginn in ihrer familiären, zunächst auf ein ruhiges Leben schließenden Umgebung vorgestellt. Doch schon bald werden innere Widersprüche erkennbar, die aus dem Wunsch nach geschlechtlichen Beziehungen zu Männern entspringen. Die Frauen reisen von Teheran nach Karaj, um dort in den Paradiesgarten der Wünsche zu gelangen, in dem sie Freiheit suchen und auch finden. Alle fünf Frauen werden in den gleichen metaphorischen, magischen Garten geführt, der einen transzendentalen Ort repräsentiert, wo sie frei sind, ihr Schicksal zu entscheiden. Da sie weder Liebe noch Zuneigung zu Männern entwickeln können, bedeutet dies nahezu in jedem Fall die Ablehnung von Männern und Heirat. Doch Parsipur lässt die einzelnen Erzählungen nicht in diesem Garten enden, der keinesfalls ein kon-

29. Shahrnush Parsipur: *Chaterat-e zendan* (Gefängnismemoiren), Späga: Baran 1996, S. 401 (Übersetzung der Autorin). Parsipur schrieb ihre Gefängnismemoiren 14 Jahre nach ihrer ersten Verhaftung und ihren eigenen Angaben zufolge innerhalb von zwei Monaten ohne sich dabei auf Notizen zu stützen. In den Gefängnismemoiren schildert sie ihre Beobachtungen zu Fragen in Bezug auf Sexualität, das Verhältnis der Geschlechter zueinander und die Unterdrückung von Frauen. Sie enthüllt die politischen Bedingungen unter denen iranische Schriftstellerinnen kämpfen müssen, um ihre literarische Arbeit fortsetzen zu können.

fliktfreier Raum ist. Der Garten ist nur vorübergehend ein Ort, an dem die Frauen losgelöst von ihrem familiären Kontext über ihr Leben nachdenken können.

Auch in diesem Roman spielt das Motiv der Frau, die zum Baum wird, eine wichtige Rolle. Zugleich ist das Motiv der Baumfrau aber auch interkulturell: Bäume gelten als Sinnbilder der Lebenskraft und Fruchtbarkeit und seit frühesten Zeiten symbolisiert der Baum Muttergottheiten. Daneben existiert eine Vielzahl von Geschichten und Mythen, die von der Verwandlung einer Frau in einen Baum berichten, wie etwa das Beispiel Daphnes, die sich in einen Lorbeerbaum verwandelt, um der Vergewaltigung durch Apollo zu entkommen.

Gleich in der ersten Erzählung von *Frauen ohne Männer*, die der Protagonistin Mahdokht gewidmet ist, wird der Leser Zeuge eines Geschlechtsaktes, den der Gärtner mit einem noch jungfräulichen Mädchen vollzieht. Dieses Erlebnis traumatisiert die beobachtende, noch jungfräuliche Mahdokht derart, dass sie beschließt, sich in einen Baum zu verwandeln, um auf diese Weise der als belastend empfundenen Wirklichkeit zu entfliehen. Am Ende des Romans verwandelt Mahdokht sich schließlich in Samen, der über das Wasser in die Welt gelangt. Dies könnte als Anspielung auf die Reproduktionsfähigkeit des weiblichen Körpers gedeutet werden. Doch diese Verwandlung zeichnet auch das Bild von Frauen, die die Kraft haben, sich aus dem einschränkenden Rahmen des häuslichen Lebens und dem Diktat der Fortpflanzung, das heißt den Vorschriften einer patriarchalen Gesellschaft zu befreien, um sich an einem anderen Ort zu einem selbstbestimmten Wesen zu entwickeln.

Auch Shirin Neshat ist mit dem Bild der iranischen Frau als machtloses Opfer nicht einverstanden, wie sie selbst sagt.³⁰ Indem sie den Blick auf die iranischen Frauen richtet, thematisiert sie nicht nur die Repressionen, denen sie ausgesetzt sind, sondern auch die Stärke, mit der sie der Unterdrückung begegnen.³¹

30. Pressegespräch am Mittwoch, den 29. Januar 2003 in der Universität der Künste Berlin.

31. Im Herbst 2004 begannen die Dreharbeiten zu Shirin Neshats erstem Spielfilm, der den Titel *Women without Men* trägt und erneut auf einer Romanvorlage Parsipurs basiert. Aber auch mit *Mahdokht*, ihrer jüngsten Videoinstallation, bezieht sich Neshat unmittelbar auf Parsipurs Roman. Zwei weitere Videoinstallationen, die jeweils zwei Protagonistinnen des Romans, Mahdokht und Zarin, gewidmet sind, wurden vom 1. Oktober bis 4. Dezember 2005 in der Ausstellung »Shirin Neshat« in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin gezeigt.

