

Mit Bildern schreiben

Erzählung und Erzählkunst in den Arbeiten von Shirin Neshat

Beatrice E. Stammer und Catherine Nichols

Shirin Neshat bezeichnet sich selbst als rastlose Künstlerin, die nicht gern lange innerhalb eines gegebenen Zusammenhangs verweilt.¹ Und in der Tat genügt ein flüchtiger Blick auf ihr Werk, wie es sich während des letzten Jahrzehnts entwickelt hat, um zu erkennen, dass ihre Kunstpraxis sich trotz all der Kontinuitäten im Symbolismus, in ihren Tropen und Themen, ständig wandelt und auf neue Gebiete vordringt. Rückblickend können wir ihre Laufbahn zurückverfolgen von den Schwarz-Weiß-Fotografien von *Women of Allah* (1993-1997), mit denen sie in den 1990er Jahren weltweit bekannt wurde, über ihre Videoinstallationen wie *The Shadow under the Web* (1997) hin zu *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) und *Fervor* (2000), einer im Nachhinein als Trilogie verstandenen Serie, die ihre Untersuchung der Schnittstelle zwischen Geschlecht und Kultur, die Erforschung von kultureller Entwurzelung und Exil, in den Bereich des expanded cinema (erweiterten Kinos) verlagerte. Neuerdings nun widmet sie ihre Aufmerksamkeit mit einigem Ehrgeiz der Produktion von Spielfilmen. Und genau dort finden wir sie heute: Sie hat gerade den zweiten Teil eines fünfteiligen Spielfilms auf der Grundlage von Scharnusch Parsipurs Novelle *Women without Men* fertiggestellt.

Die krasse und faszinierende Bildsprache, die inzwischen mit Shirin Neshat assoziiert wird – Waffen und Beschriftung, Körper und Schleier – zusammen mit dem explosiven Terrain von Frauen und Islam, das sie unentwegt durchquert, hat bei ihrem Publikum zwangsläufig einige lebhaftere Reaktionen ausgelöst, darunter genauso viele positive Kritiken wie Schmähungen. Sie wurde von allen Seiten für ihre Authentizität und Subversivität gepriesen und gleichzeitig für die Wiedergabe von Stereotypen und das Heraufbeschwören eines neuen Orientalismus kritisiert. So eingenommen, wie beide Seiten des Kritikerspektrums von den Fragen der kultureller Authentizität und Stichhaltigkeit sind, werden die ziemlich rasanten Veränderungen hinsichtlich des Mediums und der Form, die für Shirin Neshats Arbeit kennzeichnend sind, bzw. das, was sie ihre „Rastlosigkeit“ nennt, allerdings als gegeben hingenommen bzw. als zweitrangig oder bedeutungslos im Vergleich zu dem vordergründigen beladenen und faszinierenden Symbolismus angesehen. Bei jedem anderen Künstler würde die mehr oder weniger permanente Veränderung des Mediums von Fotografie über Video zu Film höchstwahrscheinlich für einigen Diskussionsstoff sorgen, aber die gefühlsbetonte, assoziative Kraft von verschleierte Frauen hat gewissermaßen dazu geführt, dass so eine Veränderung in Shirin Neshats Arbeit gegenüber dem mutmaßlichen „Inhalt“ der jeweiligen Werke in den Hintergrund getreten ist und noch angemessen untersucht werden muss.

¹ Siehe Valentina Vitali, „Between Art and Cinema: A Conversation with Shirin Neshat“, in: *N.Paradoxa*, Jg. 12 (2003), S. 33-43, hier S. 39 oder Graham Reid, „Interview: Shirin Neshat, photographer and film maker“, in: *New Zealand Herald*, 25. August 2004.

Während es zweifellos sowohl interessant als auch wichtig wäre, diese Veränderungen *per se* zu untersuchen, geht es im Rahmen der hier vorliegenden Analyse neben dem Ansprechen entscheidender Versäumnisse um ein anderes Thema, ein Thema, das unseres Erachtens zentral ist für Shirin Neshats letzten Film, oder überhaupt für ihre Praxis, und vor allem für unser Verständnis von der Komplexität ihrer Arbeiten.² Es kam im Gespräch von Gerald Matt mit Shirin Neshat im Jahr 2000 kurz zur Sprache und wird von Neshat meistens als Erklärung vorgebracht, wenn sie nach dem nur in eine Richtung gehenden, fast funktionellen Wechsel ihrer Medienwahl befragt wird. Es ist ein Phänomen, das die persische Kunst von Beginn an begleitete, das einen Großteil der internationalen Kunst- und Mediengeschichte prägte und das auch Shirin Neshats frühe Fotografien genauso wie ihre auf mehreren Leinwänden installierten Videos und Filme geprägt hat, und das mit dem Erscheinen ihres jüngsten kinematischen Werks nicht länger unbemerkt bleiben kann: Es ist das Phänomen des Geschichtenerzählens, der von Natur aus komplexen Struktur von Erzählung und Erzählkunst. Wie wir sehen werden, geht es Shirin Neshat in erster Linie darum, einen Weg zu finden, Geschichten zu erzählen, Geschichten, die bewusst ein Gleichgewicht zwischen dem Subjektiven und dem Universellen suchen, Geschichten, die häufig gar nicht wahrgenommen werden, wie Neshat selbst einräumt, „weil alles so symbolisch ist, dass es hohe Ansprüche an das Vorstellungsvermögen des Publikums stellt.“³ Es ist ein fast sprachwissenschaftliches Projekt, das schnell von der Bewegungslosigkeit und den Einschränkungen hinsichtlich des Formats bei der Fotografie vereitelt wurde, das sie aber, spätestens seit *Fervor* (2000), bewusst und unerschrocken weiterverfolgt, indem sie sich auf der Suche nach und mit dem Sinn für das Erzählerische den Grenzen zwischen Kunst und Kino nähert, einer der am häufigsten problematisierten und sogar stigmatisierten Thematiken in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts.

Im Verlauf ihrer Entwicklung als Künstlerin ist Shirin Neshat von Schwarz-Weiß-Fotografien (wobei die Künstlerin von ihren Bildern im Nachhinein sagt, dass sie dem Schulmeisterlichen gefährlich nah kämen⁴), in denen sie die Geschichte ihrer persönlichen Konfrontation mit einem nach einer langen Abwesenheit radikal veränderten post-revolutionärem Iran erzählt, zum Erzählen ihrer (filmischen) Version einer bereits vorliegenden Erzählung übergegangen: Scharnusch Parsipurs provokativer Allegorie von Leben, Sexualität, Gewalt und Transzendenz im heutigen Iran, einer Novelle, die fast sofort nach ihrer Veröffentlichung auf die schwarze Liste kam und ihre Autorin ins Gefängnis brachte. Die Verfolgung und die Verhöre, denen Parsipur ausgesetzt war, sind bedauerlicherweise vielen iranischen Künstlern vertraut, einschließlich Shirin Neshat, wenn vielleicht auch in geringerem Maße. Die Begegnung mit den Machenschaften des Staatsapparates, die darauf folgende Einkerkerung und schließlich Exil und psychische Erkrankung ist eine Erfahrung, die in dem Schwarz-Weiß-Film *The Last Word* (2003) direkt angesprochen wird, in dem eine Schriftstellerin mit ihren Vernehmungsbeamten konfrontiert wird.

² Eine ausgezeichnete Analyse der kritischen Mängel beim Versuch, diese Komplexität begreiflich zu machen, findet sich in Valentina Vitali, „Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat“, in: *Women: A Cultural Review*, Jg. 15, Nr. 1 (2004), S. 1-18.

³ Siehe Valentina Vitali, „Between Art and Cinema: A Conversation with Shirin Neshat“, *op. cit.*, S. 38.

⁴ Siehe Octavio Zaya, „Shirin Neshat – Artist – Interview“, in: *Interview Magazine*, September (1999), nachzulesen unter: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_9_29/ai_55683962.

Neshats neueste Vision, *Women without Men*, dessen einzelne Episoden schließlich zu einem Film in Spielfilmlänge zusammengefügt werden sollen, verfolgt das Leben von fünf Frauen „ohne Männer“. Nach Bewältigung schwieriger und mühsamer Wege finden sich die fünf Frauen in einem ephemeren paradiesischen Garten wieder – das Paradies verkörpert eines der wichtigsten Metaphern des Islam, Juden- und Christentums. Dieses neueste Filmprojekt bringt sie ihrem Ziel noch näher, eine „vollständige Geschichte“ ohne „reduktive Schlussfolgerungen“ zu erzählen.⁵ Obwohl die „vollständige Geschichte“ in diesem Fall noch nicht vollständig ist, wollen wir die Gelegenheit ergreifen, über die Geschichte nachzudenken, die Shirin Neshat in ihrer sich ständig weiterentwickelnden visuellen Sprache erzählen will. Wir beziehen uns in unserer Untersuchung auf Parsipurs polyphonen Text, auf Neshats frühere Arbeiten sowie die zeitgenössische Kunst und Filmgeschichte, wobei wir auch die komplexe Identität der künstlerischen Praxis einer „in New York innerhalb der ‚westlichen‘ Institution der ‚bildenden Kunst‘ arbeitenden iranischen Künstlerin mit iranischem Hintergrund“ berücksichtigen.“⁶

Die erste von Neshats Filminstallationen auf drei Leinwänden, *Mahdokht* (2004), markiert eine unmittelbare formale Abkehr von dem deutlich dualistischen Ansatz, der kennzeichnend für ihre früheren Installationen war. Obwohl ihr Dualismus von schwarz und weiß, männlich und weiblich, kollektiv und individuell, Ordnung und Chaos eine komplexere Realität präsentierten, als es ein einfaches binäres Verständnis zulässt⁷, ist dieses erste Kapitel von Parsipurs Buch, von Neshats Filmprojekt und der neuen Geschichte, diese erste neue „Stimme“, ein deutlicher Schritt in Richtung auf eine vielschichtige narrative Komplexität. Indem sie den diskursiven Raum zwischen den Leinwänden entsprechend zugänglich macht, konfrontiert sie die Betrachter gleichzeitig mit den drei zeitlichen Schichten von Mahdokhts Leben, wie es ihr durch den Kopf geht, wodurch sie die nichtlineare Struktur reproduziert, die Mahdokhts innerem Monolog in der Novelle zugrunde liegt. Wir sehen Mahdokht als Kind mit anderen Kindern in einem Olivenhain Versteck spielen, eine in weiß gekleidete Außenseiterin, während alle anderen Kinder gelbe Sachen anhaben, als psychotisch strickende Erwachsene, die vor sich hinmurmelt, während sie manisch versucht, genügend Kleidungsstücke aus gelber Wolle für alle bedürftigen Kinder ihres Landes zu stricken, und als erhaben dahintreibenden Leichnam, als gefallenen Engel, jungfräuliche Braut und Selbstmörderin.

Zwar nimmt sie Bilder von der Landschaft zugeschriebenem Wahnsinn und Entfremdung wieder auf wie in früheren Filmen wie *Possessed* (2001), in denen sie die Beziehung zwischen „Wahnsinn und kreativer Freiheit“⁸ erkundete, doch ihre hermetische

⁵ Siehe Octavio Zaya, „Shirin Neshat – Artist – Interview“, op. cit., und Gerald Matt, „Im Gespräch mit Shirin Neshat/In Conversation with Shirin Neshat“ in: *Shirin Neshat*, Hrsg. Gerald Matt & Julia Peyton-Jones, Ausst.-Kat., Kunsthalle Wien, Vienna & Serpentine Gallery, London, S. 10-29, hier S. 23

⁶ Valentina Vitali, „Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat“, S. 15.

⁷ Siehe Ruth Noacks Diskussion der „Brüche und Widersprüche ...“, die sich aus der interkulturellen Praxis ergeben“, in Noack, „Produktive Dualismen/Productive Dualisms“, in: *Shirin Neshat*, Hrsg. Gerald Matt & Julia Peyton-Jones, op. cit., S. 30-41, hier S. 32.

⁸ Adrian Dannatt, „Shirin Neshat: Where Madness is the Greatest Freedom“, in: *The Art Newspaper*, Juni (2001).

Visualisierung einer bereits hermetischen Geschichte verzichtet auf ihren bekannten Symbolismus und die vertraute Ikonographie. In der Eingangsszene, die stark an die lange, vernebelte Einzeleinstellung erinnert, mit der Andrej Tarkowskis Film *Solaris* (1972) beginnt und die in seinem späteren Film *Stalker* (1979) immer wieder auftaucht, betreten wir den Garten, eine auf dialektische Weise utopische Welt und Stätte illusorischer Erlösung, der ein zentraler Ort für die Auflösung der Erzählung des Spielfilms sein wird. Das erwartete filmische Vokabular von städtischer Architektonik und riesiger weiter Flächen, verschleierte Frauen und Männern in schwarzen Hosen, dem ritualisierten Gebaren des Betens und Klagens wird hier ersetzt durch Visionen verschwommener Unbekanntheiten, eines die Realität überschreitenden Raums im Jenseits, dem die Geometrie des Obstgartens entgegengestellt wird.

Neshat kürzt die bereits reduzierte Erzählung von Parsipurs Mahdokht-Episode noch weiter. Parsipurs Geschichte beschreibt die soziale und politische Desillusionierung einer vereinsamten Lehrerin, die sich wünscht, ein seinen Samen in alle Winde verstreuer Baum zu werden, um die Spannung zu lösen zwischen ihrer zwanghaften Angst, entjungfert zu werden – denn die Jungfräulichkeit wird im Iran mehr geschätzt als alles andere – und ihrem überwältigendem Wunsch, sich fortzupflanzen. In Neshats gekürzter, kryptischer Version von der Geschichte fehlen jedoch die Standardeinstellungen des etablierten Films und ihre erzählerischen Entsprechungen – noch ein Wiederhall Tarkowskis. Uns wird nicht gesagt, warum Mahdokht tot ist, dass sie Selbstmord begangen hat, warum sie strickt, warum sie verrückt geworden ist. Es bleibt dem Zuschauer überlassen, sich die Verbindungen zwischen den Bildern vorzustellen, sich die Erzählung zu konstruieren. Indem sie sich für einen mythischen Garten und Knäuel über Knäuel gelber Wolle als zentrale Symbole entscheidet im Gegensatz zu einem Bild, das ideologisch so aufgeladen ist wie der Schleier, konfrontiert die Künstlerin die Zuschauer mit der Schwierigkeit und dem unvorhergesehenen Fall, Zeichen lesen und Bedeutung an sich konstruieren zu müssen.

Der Wandel zwischen *Mahdokht* und dem zweiten Film in der Reihe, *Zarin* (2005), erinnert an die Verschiebung, die zwischen *Rapture* (1999), einem eher experimentellen Film, und *Fervor*, der mehr in Richtung auf das landläufige Erzählkino geht, stattfand. In demselben Maße, in dem *Mahdokht* surrealistisch und rätselhaft ist, ist die auf einer Leinwand dargestellte Projektion *Zarin*, in der alle wichtigen Tabus von Sexualität, über Gewalt, Sexualität, Magersucht bis hin zum Frauenkörper gestreift werden, dramaturgisch linear und eindeutig. *Zarin* ist eine Prostituierte, die von Neshat als ein verletzliches, überaus abgemagertes Mädchen dargestellt wird, das sich anfangs in einem Zustand der Entfremdung befindet, der im Verlauf des Films in einen Zustand der Selbstverachtung und Selbstzerstörung übergeht. Wie bei *Mahdokht* betont Neshat auch bei *Zarin* ihre soziale Entfremdung von ihren Kolleginnen – während die anderen Prostituierten sich im Empfangsbereich des Bordells aufhalten, beschränkt sich Neshats *Zarin* auf ihr Zimmer in der oberen Etage. Es ist eine Trennung, die noch durch die Situation von oben/unten unterstrichen und durch den Kamerawinkel wiedergegeben wird, die in der Eingangsszene immer entweder nach unten oder nach oben gerichtet ist. *Zarins* anfängliche Ambivalenz hinsichtlich des Empfangs von Freiern, in der Zuneigung, Verlangen und Ekel nur schwer voneinander zu unterscheiden sind, ändert sich unwiderruflich, als sie eines Tages einen ihrer Freier als gesichtslosen Mann sieht. Das

Verlassen ihres kleinen beengten Zimmers, das ganz in Grün gehalten ist, einer Farbe, die im ganzen Nahen und Mittleren Osten mit dem iranischen Märtyrerkind von Karbala, Hazret-e-Ali Al-Asghar assoziiert wird, und ihr Hineingehen in den städtischen Bereich bewirkt eine Rückkehr zur vertrauten Ikonographie von Neshats früheren Filmen, zu den kollektiven Ritualen von Männern – die alle gesichtslos sind – und Frauen.

Wo auch immer Zarin hingeht, ist sie ein Eindringling; sie ist entfremdet von dem Ritual der Männer, die beten, und den traditionellen Frauen, die der Märtyrer von Karbala gedenken, während sie sich inmitten einer Gruppe gelassener Frauen und kleiner Jungen, die in einem Hammam ein Bad nehmen, in einem Akt gewaltsamer Waschung schrubbt. Zu einem Zeitpunkt ist einer der kleinen Jungen von der selbstvergessenen Zarin angezogen und steht wie angewurzelt da und beobachtet sie, bis seine verlegene Mutter ihn wegscheucht. Neben dem Aufgreifen des Themas der (verlorenen) Unschuld – sowohl der des kleinen Jungen als auch der der erwachsenen Zarin, deren Körper sich trotz des Altersunterschieds und des anderen Geschlechts erschreckend zu ähneln scheinen – spielt Neshats Beschreibung des „männlichen“ Blicks in Form eines kleinen Jungen auf die Schlüsselstellung von Kindern im iranischen Film an, in dem tabuisierte Erwachsenenkonflikte oft unter Kindern ausgetragen werden als ein subversives Mittel, die Zensurgesetze zu umgehen.

Zarins Nacktheit und Schweigsamkeit deutet auf einen inneren Kampf hin, den Frauen und Männer auf der ganzen Welt erleben, aber in erste Linie doch Frauen: Ihr selbstauferlegtes Hungern kann vielleicht als Mechanismus verstanden werden, um andere auf Distanz zu halten, um in einer Situation die Kontrolle über den eigenen Körper zu gewinnen, die ansonsten durch Entmachtung gekennzeichnet ist. Für Zarin, bei der das Verlangen durch Gefühle von Scham und Schuld abgelöst wurde, stellen Entbehrungen die einzige Chance auf Selbständigkeit dar. Die berühmte Szene der Selbstverstümmelung in Valie Export's Film *Remote ... Remote* (1973), in der eine Frau sich unablässig die Haut unter ihren Fingerspitzen wegschneidet, bis sie zu bluten anfangen, in Erinnerung rufend, löst Zarins extremer Körperzustand, das Hervortreten der Knochen aus dem Fleisch ihres hageren, durch Entbehrungen gezeichneten Körpers, bei den Zuschauern eine Reaktion aus, die zwischen ungeheurem Mitleid und Unbehagen, zwischen Faszination und Abscheu schwankt. Neshats Entscheidung, einen so schwer gezeichneten Körper darzustellen, dient dazu, das Publikum davon abzuhalten, sich mit der Rolle zu identifizieren, so dass die Bedeutung im formalen Aufbau des gesamten Films zu suchen ist und nicht in der einen Person oder der Erzählung. Zarins „doppelte“ Nacktheit, die durch das Nichtvorhandensein von Kleidung und Fleisch zum Ausdruck gebracht wird, dient dazu, das Tabu der weiblichen Nacktheit zu brechen, ein Akt, dessen Radikalismus hauptsächlich im iranischen Kontext zu sehen ist, der aber auch uns direkt mit dem „unverschleierten“ Körper als einer komplexen, kompromittierten Inkarnation des Leidens, der Unterdrückung und gespaltenen Identität von Frauen konfrontiert. Zarins überdeutliches Gefühl ihrer eigenen Unreinheit hinterlässt bei ihr genauso viele Narben wie Mahdokhts Reinheit bei dieser, wodurch beide die Heiligkeit der weiblichen Jungfräulichkeit und Reinheit unterminieren und den weiblichen Körper als etwas äußerst Anfechtbares darstellen.

Der Film schließt mit einem Symbol des Übergangs bzw. Wandels, einer Szene an der Grenze der Wahrnehmbarkeit – einem Seinszustand, der typisch für die Exilerfahrung, oder, um Hamid Naficys Terminologie aufzugreifen, für das „accented cinema“ (betonte Kino)⁹ ist, der sich durch die gesamte filmische Arbeit von Shirin Neshat hindurchzieht –, die an die Eingangsszene von *Mahdokht* denken lässt: In *Zarin* zieht sich die Protagonistin aus der Stadt ihrer Wahnvorstellungen und Leiden durch einen Tunnel zurück; und in *Mahdokht* werden wir in den Garten geführt – wo auch Zarins Reise sie schließlich hinführen wird – durch einen Tunnel ähnlicher Versprechen. Der Tunnel ist eine Vision des Übergangs, einer Reise zwischen physischen und psychischen Orten – hier von geistiger Gesundheit zum Wahnsinn – und bezieht sich auf eines der zentralen Themen in Parsipurs Werk, das in Shirin Neshats visueller Erzählform aufgegriffen und radikal intensiviert wird: die Nähe und der Zusammenhang von Wahnsinn und Befreiung. Feministische Theorien und Geschlechterforschung haben sich intensiv mit der jahrhundertealten Assoziation zwischen weiblicher Körperlichkeit und Wahnsinn befasst. Während frühere Diskurse den Wahnsinn häufig als eine gesellschaftlich konstruierte Kategorie auffassten, die angewandt wurde, um unangepasstes weibliches Verhalten im Zusammenhang mit dem „ungezähmten“ Frauenkörper zu marginalisieren – eine Kategorie, die umgekehrt werden kann, um gegen patriarchalische Geschlechterrollen zu rebellieren oder sie zu unterminieren –, ist in jüngerer Zeit vorgebracht worden, dass der „Wahnsinn“ zwar zweifellos gesellschaftlich zugeschrieben wird, aber doch auch eine tatsächliche Krankheit ist, die nicht einfach für den Abbau repressiver Gesellschaftsordnungen instrumentalisiert werden kann. Shirin Neshats Untersuchung konzentriert sich genau auf diese Spannung zwischen dem Erleben und dem Einsetzen von Wahnsinn als einer Ausflucht, bzw. zwischen dem Erleiden und Vorteil ziehen aus der sozialen und emotionalen Isolation, die der Wahnsinn mit sich bringt.

Trotz der vielen thematischen und symbolischen Parallelen zwischen den beiden Filmen könnte ihr narrativer Aufbau, ihr visuelles Repertoire und ihre Herangehensweise an Sprache nicht unterschiedlicher sein. Sprache und Übersetzung haben schon immer eine wichtige Rolle in Shirin Neshats Arbeiten gespielt, von den revolutionären Stimmen persischer Dichterinnen, von denen die vielleicht bekannteste und angesehenste Forough Farrokhzad ist, mit denen die Künstlerin ihr Gesicht und ihre Hände beschriftete – wobei die Unfähigkeit der Mehrheit ihres Publikums, die Worte zu lesen, darauf schließen lässt, dass der Akt der Beschriftung Vorrang vor dem Akt der direkten Kommunikation hat –, zu Neshats Experimenten mit Musik und Gesang in Zusammenarbeit mit Sussan Deyhim wie beispielsweise in *Turbulent*. In *Zarin* wird der einschichtige, auf eine einzige Leinwand projizierte Plot durch eine andere neuere Entwicklung in Shirin Neshats Arbeit ergänzt, die sie erstmals im Jahr 2003 in *The Last Word* erkundete: ein prosaisches Drehbuch mit von der Künstlerin selbst geschriebenen Dialogen. Die nur teilweise mit Untertiteln versehene gesprochene Sprache teilt sich ihren Platz im Film jedoch mit anderen Formen von Syntax und Sprache, wie Musik, Raum, Körpersprache, rituellen Assoziationen und so weiter. Es ist ein Kunstgriff, der ähnlich wie ihre physische und emotionale Unterschiedlichkeit, die sich im Unwohlfühlen in der eigenen Haut äußert, *Zarin* noch weiter von ihrer Umgebung entfernt. Während

⁹ Siehe Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2001.

das gesprochene Wort und die stimmlichen Laute den „anderen Filmfiguren“ vorbehalten sind – der Puffmutter, den Klageweibern – ist Neshats Zarin stumm.

Da bisher nur zwei der fünf Geschichten fertiggestellt sind und die Fertigstellung des zweiten Films Neshat dazu inspirierte, den ersten Film noch einmal zu überarbeiten, stehen wir hier auf jeden Fall einer fortlaufenden Arbeit gegenüber. Der erhebliche Wandel in der Erzählstruktur und der bildlichen Darstellung zwischen den beiden Filmen stellt eine extreme Form der für Shirin Neshats Arbeit typischen Offenheit des Ausgangs dar. Es ist eine Offenheit des Ausgangs, die gleichermaßen mit ihrem Platz unter ihren ZeitgenossInnen als auch unter ihren VorgängerInnen zu tun hat. Bewusst auf die formale Strenge, die „Poetik und Bildsprache“ des zeitgenössischen iranischen Films achtend¹⁰, der allgemein als ein merkwürdiges, aber insgesamt positives Nebenprodukt der strengen Zensurgesetze der iranischen Theokratie gilt¹¹, wobei Filme von Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Rakhshan Bani Etemad, Tamineh Milani und Marzieh Meshkini zu den berühmtesten gehören, weisen auch Shirin Neshats Filme Spuren der Tendenzen aus den 1960er und 1970er Jahren auf, nämlich die Hinterfragung der Vermittlungsfähigkeit des Kinos, des Kinopublikums und der Räumlichkeit, die zuerst von Andy Warhols *Outer and Inner Space* (1965) inspiriert wurde, seinem ersten Film auf mehreren Leinwänden, und später insbesondere von der Vision von einem expanded cinema, das vor allem von Künstlerinnen wie Valie Export, Carolee Schneemann und Chantal Akerman ausführlich erforscht wurde.

Die Betonung liegt hier allerdings auf „Spuren“, denn Neshat ist in ihrer Herangehensweise alles andere als ikonoklastisch oder programmatisch; und ihr Interesse an Medien im Allgemeinen und dem Kino im Besonderen hat wenig mit der Zerstörung der Selbstreflexivität um ihrer selbst Willen zu tun. Im Jahr 2000 erklärte sie: „Im Augenblick experimentiere ich gerade mit einer Kombination von Mitteln des Kinos und der bildenden Kunst, bei der ich sowohl die für mich interessanten Vorteile des Films – seine narrativen und unterhaltenden Züge und vor allem seine Verbindungen zur Alltagskultur – mir zunutze mache als auch gewisse fotografische und skulpturale Wirkungen erzielen kann.“¹² Indem sie von Anwendung spricht, im Gegensatz zu Problematisierung oder Hinterfragung, verzichtet Neshat auf die medienbezogene Meta-Ebene, die für die zeitgenössische Kunstpraxis an der Grenze von visueller Kunst und Kino typisch ist, und schafft sich dadurch so etwas wie eine eigene Position unter ihren ZeitgenossInnen. In der Tat scheint ihr das Medium Film, seine Ästhetik, seine angebliche „Männlichkeit“ oder seine Nähe zur Populärkultur weder Schwierigkeiten zu bereiten noch sie zu verwirren. Sie ist viel eher erpicht auf die erzählerischen Möglichkeiten, die es bietet, wobei sie den Installationsraum pragmatisch nutzt, um die Zuschauer mit einzubeziehen, und die Kamera als ein „Instrument der Betrachtung“ einsetzt – wie Susan Sontag es im Zusammenhang mit Godards Film *Die Geschichte der Nana S.* ausdrückte.¹³ Die Ideen, mit denen sie sich auseinandersetzt, die vom Gesellschaftlichen zum Philosophischen, von Prostitution zu Erlösung, von sozialer Entfremdung zu Transsubstantation reichen, sind ziemlich bedeutungsschwer. Wie

¹⁰ Gerald Matt, „Im Gespräch mit Shirin Neshat/In Conversation with Shirin Neshat,“ op. cit., S. 22.

¹¹ Siehe Hamid Dabashi,

¹² Gerald Matt, „Im Gespräch mit Shirin Neshat/In Conversation with Shirin Neshat“, op. cit., S. 19.

¹³ Susan Sontag, „Godard's *Vivre sa vie*“, in: *Against Interpretation*, Vintage, London, 2001, S. 196-207,

Godard – in Susan Sontags Einschätzung seines Werkes – könnte auch Shirin Neshat als eine Künstlerin, bzw. eine Regisseurin, gelten, die in der Lage ist, „zu begreifen, dass man eine neue Filmsprache entwickeln muss, um sich ernsthaft mit Ideen auseinander zu setzen und sie zum Ausdruck zu bringen.“¹⁴ Mit ihren neuesten Projekten, *Mahdokht* und *Zarin*, die sich beide im Namen des Geschichtenerzählens selbstbewusst der Plünderung von Literatur, Fotografie, Bildhauerei, Avantgarde und Mainstream-Kinos widmen, scheint sie dabei zu sein, genau, dies zu tun – und hier ist *dabei zu sein* der Schlüsselbegriff.

¹⁴ Susan Sontag, "Godard's *Vivre sa vie*," op. cit., pp. 196-207, S. 207.