

Das Auto als mobiles Filmstudio : Taxi von Jafar Panhi

Autor(en): **Foerster, Lukas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 347

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863531>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Auto als mobiles Filmstudio

TAXI von Jafar Panahi



Ursprünglich hatte *Abbas Kiarostami* das Auto als ein zentrales Motiv für das iranische Kino entdeckt. Gleich mehrere seiner Filme (zum Beispiel *UND DAS LEBEN GEHT WEITER*, *DER GESCHMACK DER KIRSCHEN*, vor allem aber *TEN*) spielen fast ausschliesslich im Inneren eines Fahrzeugs. Wo im europäischen und amerikanischen Kino das Auto zumeist entweder Fetischobjekt oder eine rollende Entfremdungsmetapher ist, entdeckte Kiarostami es als ein Medium eigenen Rechts. Seine Autofilme verhandeln jeder für sich und jeder mit einem etwas anderen Ergebnis das Verhältnis von innen und aussen – und gleichzeitig, das ist die medientheoretische Pointe, das Verhältnis von Auto(ren)filmersubjekt und Welt.

Nun hat auch Jafar Panahi, der 1994 Kiarostamis Regieassistent beim Dreh von *QUER DURCH DEN OLIVENHAIN* war, einen Auto(ren)film gedreht: In *TAXI*, der auf der diesjährigen Berlinale mit dem Hauptpreis ausgezeichnet wurde, setzt er sich selbst ans Steuer eines Wagens (und trägt dabei auch innerhalb der Fiktion seinen eigenen Namen). Genauer gesagt, steuert er eben, dem Titel gemäss, ein Taxi und be-

gibt sich dabei auf eine Fahrt, die ihn nicht nur durch diverse Stadtteile Teherans führt, sondern auch in Kontakt mit verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen bringt – und die ausserdem den Film strukturiert, als einen Durchgang durch mehrere, mehrheitlich relativ strikt voneinander geschiedene Episoden, wenn nicht sogar Genres: Eine Szene früh im Film, in der Panahi ein mit jeder Menge offensichtlichem Kunstblut beschmiertes Unfallopfer ins Krankenhaus kutschiert, tendiert zur Groteske; eine (besonders schöne) Episode, in der seine Nichte und ein Strassenjunge die Hauptrollen spielen, verwandelt sich in ein *morality play*; wenn eine politische Aktivistin zusteigt, wird *TAXI* zum erstaunlich expliziten regimekritischen Traktat; und zwischendurch sorgt ein windiger, aber grundsympathischer Geschäftemacher, der sein Geld vor allem mit dem Verkauf teilweise doppelt illegaler, weil raubkopierter und ausserdem von der Zensur verbotener Filme verdient, für *comic relief*. (Nur eines ist das fluide Fiktionsexperiment *TAXI* ganz sicher nicht: ein Do-

kumentarfilm – ausgerechnet als solchen hatte ihn die dem eigenen Programm gegenüber nicht nur in diesem Fall erstaunlich ignorante Berlinale angekündigt.)

Dass Panahi seinen Beruf überhaupt ausüben kann, ist nach wie vor nicht selbstverständlich. Inzwischen hat sich zwar herausgestellt, dass das zwanzigjährige Berufsverbot, zu dem ihn das Islamische Revolutionsgericht im Jahr 2010 verurteilte, nicht geeignet ist, den Regisseur am Filmemachen zu hindern. Auch die zusätzlich verhängte sechsjährige Haftstrafe musste er bisher nicht antreten; der Berlinale-Preis dürfte glücklicherweise dafür sorgen, dass es der iranischen Justiz noch ein wenig schwieriger fallen wird, das skandalöse Urteil doch noch im vollen Umfang zu vollstrecken. Die Unsicherheit jedoch bleibt, ebenso die Angst vor der totalen Isolation.

Beides hat sich auf ergreifende Art und Weise in die drei Filme eingeschrieben, die er seit der Urteilsverkündung vollenden konnte. Die beiden Vorgänger *THIS IS NOT A FILM* (2011) und *CLOSED CURTAIN* (2013) hatten noch direkt auf die drohende Gefangenschaft Bezug genommen. Beide Filme spielten komplett im Inneren von Häusern, die gleichzeitig als Schutzräume und als Vorahnung einer Haftanstalt lesbar waren (der erste wurde in der Stadtwohnung des Regisseurs, der zweite in einer Villa am Kaspischen Meer gedreht). Vor allem *PARDÉ* entwickelte eine eigenwillige Spannung aus der Gegenüberstellung eines klaustrophobischen Innen und eines mysteriösen, unsichtbaren Aussen, das gleichzeitig als Sehnsuchtsort und als potenzielle Gefahrenquelle erschien.

Ein wenig ist auch das Auto, das im Zentrum des deutlich weniger depressiv gestimmten neuen Films steht, ein Schutzraum. Da er selbst hinter dem Lenkrad sitzt, behält Panahi die Kontrolle über die Situation, kann er entscheiden, wen er mitnimmt und wen nicht. Und die Fahrzeughülle bietet ihm provisorischen körperlichen Schutz – allerdings nur

vorläufig, wie sich am Ende des Films herausstellt. Ein Gefängnis allerdings ist sein Taxi gerade nicht – es geht Panahi nicht darum, sich von seiner Umwelt abzukapseln, sie lediglich distanziert, durch die Windschutzscheibe zu beobachten. Ganz im Gegenteil wird das Auto für ihn zu einem Medium der Kommunikation mit der Welt.

Das beginnt schon in der ersten Szene: Zunächst ist die Kamera hinter der Windschutzscheibe des fahrenden Autos positioniert und filmt nach draussen, in den Strassenverkehr. Bald jedoch nimmt der Regisseur sie auf und dreht sie um, richtet sie auf sich selbst: Der Blick nach draussen genügt nicht, es geht um Involvierung, um Interaktionen. Dazu passt, dass der Film die strikt subjektive Perspektive, die er am Anfang etabliert, bald aufgibt. Die Kamera löst sich von ihrem Platz auf dem Armaturenbrett, findet innerhalb des Wagens variable Perspektiven auf das Geschehen. Im Vergleich mit der formalen Strenge der Autofilme Kiarostamis könnte man das inkonsequent finden; aber ein solcher Vorwurf verfehlt die spielerisch-komische Intelligenz des Panahi-Films komplett. Denn das Grossartige an *TAXI* ist gerade, dass der Regisseur das Auto nicht nur in eine «Blickmaschine», sondern in ein mobiles Filmstudio und damit in einen sozialen Raum verwandelt. Wenn die Iraner seine Filme nicht mehr sehen dürfen, bringt er eben sein Kino zu den Leuten. Hauptdarsteller sind alle, die woanders hin wollen, als wo sie gerade sind.

Lukas Foerster

Regie, Buch: Jafar Panahi; Produktion: Jafar Panahi Film Production. Iran 2015. 82 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Weltkino Verleih, Leipzig

