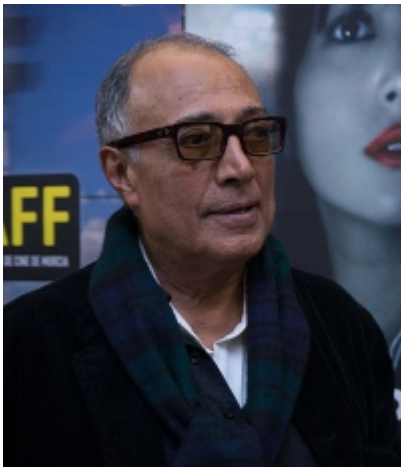


Menschen | Film | Abbas Kiarostami

Ich erinnere mich noch genau daran, als uns das Kino von Abbas Kiarostami zum ersten Mal vor Augen kam. Es war Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger Jahre, als Ayatollah Chomeini, die Fatwa gegen Salman Rushdie und sein Buch ›Die satanischen Verse‹ aussprach und weltweit jeder bedroht wurde, der Rushdie lobte, verteidigte oder ihm Unterschlupf gewährte. Es schien, als sei das europäische Mittelalter mit Bannbulle und dem von jedermann tötbaren »Vogelfreien« in die globale Moderne eingebrochen. Von

WOLFRAM SCHÜTTE



Es geschah aber, dass eben zu jener Zeit aus dem Herrschaftsbereich dieser düsteren, dunklen, fanatischen Intoleranz, in dem die islamische Scharia drakonisch herrscht und die Frauen zum Tragen des schwarzen Schadors gezwungen werden, plötzlich zarte, empfindsame, leuchtende Filme auf den Festival-Leinwänden auftauchten mit den Titeln ›Wo ist das Haus meines Freundes?‹ oder ›Das Leben geht weiter‹.

Allein schon die Titel dieser ersten uns bekannt gewordenen Filme von Abbas Kiarostami schienen radikal dem Bild zu widersprechen, das wir uns vom Iran und seiner muslimischen Gesellschaft gemacht hatten. Die zwei Titel, die uns im Lichte unserer Mutmaßungen und Vorurteile wie mutige politische Dissidenzabweichungen erschienen, waren aber nur und nichts anderes als klare Beschreibungen dessen, was beide Filme bewegte und ihre Helden in Bewegung versetzte: die Suche nach dem Haus des Freundes, um ihm zu helfen in einer bedrohlichen Situation; die Durchquerung einer von einem Erdbeben mit zigtausend Toten zerstörten karstigen Landschaft und die Erfahrung, dass trotz Tod und Elend das Leben der Überlebenden weitergeht. Weder tauchten in den beiden Filmen Mullahs auf, noch waren sie religiös konnotiert oder gar pfäffischen Charakters. Eher war man versucht, an den physischen Materialismus von menschenfreundlichen Parabeln zu denken, die wohl auch einem Bert Brecht gefallen hätten, der gedichtet hatte: »So ist einer des anderen Halt«. Unverkennbar hatte der Regisseur in einer weltabgewandten Gegend seiner Heimat gedreht, ersichtlich überwiegend mit dörflichen Laien und unübersehbar mit dokumentaristischem Gestus. Renaissance des Neorealismus, diesmal im Iran, Wiedergeburt der menschlichen Würde und Wärme aus dem Geiste dokumentarischer Anteilnahme an der Schwere des alltäglichen Daseins.

Das Rätselhafte, um nicht zu sagen der Choc beider Filme im Ambiente der Internationalen Festivals, rührte nicht nur daher, dass sie eine glasklare, dichte erzählerische Struktur besaßen, sondern: dass es »Kinderfilme« zu sein schienen – also doppelt exotische Fremdkörper im »erwachsenen« Stoff- und Sujetgelände des internationalen Films, in dem Sex & War & Drugs, ungeheuer aufwendig und überwältigend

inszeniert vorherrschten. Gewissermaßen traten da Hänsel und Gretel im Hexenhaus auf.

Aber: Das waren ja gar keine *Märchen* aus dem fernen Orient – und infantilisierte Süßlichkeiten wie von unserem Romantiker Ludwig Richter oder gar Spielbergsches Sacharin waren Kiarostami damals schon so fremd wie in allen seinen späteren Filmen. *Denn* – und das wurde einem klar, nachdem man sich mit den Helden der beiden Filme in wachsendem Staunen und zuerst verhohlener Bewunderung angefreundet hatte: Das waren ja auch gar keine »Kinderfilme« fürs Sandmännchen-Publikum, weil es Filme über *Menschen* waren – und was für Filme!

Hörend sehen und sehend hören

Dass ihm seine kleinen Helden keine »Kids« sind: Das ist der Unterschied ums Ganze, den Abbas Kiarostami vom Lucas- und Spielberg-Universum und -Imperium trennt. »Erwachsene«, könnte man wie Jean Paul sagen, gleichen abgestorbenen, vertrockneten Bäumen, Kinder dagegen: blühenden – in diesen frühen Filmen von Abbas Kiarostami. Die Kinder sind keine vom gesellschaftlichen Zwang und von der Lebenszeit verwelkten Blätter, sondern noch weitgehend *unbeschriebene*, in die sich nun Lebens- und Gesellschaftserfahrung einkratzen. Das Geräusch der harschen Schrift des Lebens *hört* man in Kiarostamis Bildern, wenn die Verbots-, Befehls- und Ordnungsworte der Älteren auf die Kinder niedergehen; und man *sieht* die Beschreibung eines Kampfes der Selbstbehauptung, den die Kinder dagegen aufnehmen: mit Tapferkeit und Spontaneität, mit Mut und Großzügigkeit. So beobachtet also Kiarostami *uns* beim *Werden* – junge *Menschen* im Gegenlicht zu dem, was aus ihnen werden wird oder schon geworden ist.

Natürlich sieht und hört man in diesen zwei Film-Berichten aus dem Landesinnern des heutigen Iran noch viel mehr: grandiose Landschaften, gottverlassene Dörfer, durch die der Wind fegt und in denen der Hahn und die Ziege die Geräuschpartitur der menschlichen Tätigkeiten und Laute mit den Fermaten ihrer Anwesenheit punktieren; oder im Katastrophengebiet: Staub, Steine, Ruinen und der Lärm laufender Automotoren und unsichtbar kreisender Hubschrauberrotoren, die das Hochgebirgsgelände, die kargen Täler und verstreuten Auen um die Gegend von Koker, akustisch *durchpflügen*.

Hören und Sehen, besser vor allem: hörend sehen, sehend hören – in Kiarostamis lakonischen *Ton*-Filmen sind sie mit imaginativer Evokation wieder erfahrbar. Sie machen seine zarten Erzählungen so kraftvoll und zupackend, weil die physische Realität in ihnen jederzeit präsent ist: durch den dokumentarischen Gestus und Zugriff, die den Zuschauer mit Haut und Haar packen. Jedoch die hohe Kunst, sie durch Bild- und Tonmontagen zu ergreifen, blieb dabei diskret unsichtbar. Was einem naiven Blick wie ein direkter Sprung in den Naturalismus des Lebens erscheinen konnte, ist jedoch mit dialektischem Kunstverstand simulierte realistische *Rekonstruktion*. »Das Leben geht weiter« entstand erst drei Monate nach dem verheerenden Erdbeben im Iran, obwohl der Film wie eine Reportage aus den Tagen vor Ort erscheint. Kein *cinéma vérité* also, sondern intensivste Verdichtung des Realen. Fiktion und Authentizität laden sich gegenseitig auf zu einem flirrenden Spannungsverhältnis: *Ecce poeta!*

Ich könnte jetzt noch, erinnernd, über das unverhoffte Glück, diese ebenso befremdlich fernen wie herzergreifend nahen Filme erstmals zu sehen, ins Schwärmen geraten, weil sie einem aufs Sinnlichste und Diskreteste den Triumph Davids über Goliath vor Augen führten. Und wer, skeptisch erfahren im tristen Lauf der Welt, hätte nicht das *Herz*, mit dem gewitzten Steineschleuderer zu sympathisieren und zu fraternisieren – gegen den tumben Riesen, der alle akkumulierte Überwältigungsmacht auf seiner Seite hat?

Vor allem aber, weil hier ja *nicht* das »Einfache«, gar die Einfalt oder die ästhetische Simplizität gegen das

raffinierte Komplexe der arbeitsteilig aufgerüsteten Film-Industrie *antrat*, sondern eine hochartifizielle Subtilität auftrat, die aber ein Surplus ins Feld führte, nämlich die Freiheit der individuellen Imagination, die sie einem beim Betrachten und Hören dieser zwei unverhofften iranischen Findlinge *sowohl* ließ, wie auch von einem *forderte*, um ganz eigen in den Genuss und zur Erkenntnis ihrer erzählerischen Schwebestoffe zu gelangen.

Kein erhobener Zeigefinger hat einen dabei begleitet.

Jedoch diese zwei narrativen Filme waren »nur« großartige Vorspiele für noch *ganz andere* Lichtspielszenen, die wir von dem iranischen Regisseur zu erwarten hatten. In einem späteren Interview wird er den ketzerischen Satz formulieren: »Die Zeit von Scheherezade und dem König - die Zeit des Geschichten-Erzählens - ist vorbei.« Aber, muss man sein Oeuvre überschauend hinzufügen, erst nachdem er das verschachtelte, ineinandergeschobene Erzählen von Tausendundeine Nacht für sich zu einem »point of no return« gebracht hat - mit seinem Film »Quer durch den Olivenhain«.

Orientalische Balkonszene

Diese 1994 entstandene fabulöse Reflexion über Wahrheit und Lüge, Realität und Fiktion im Kino, ist nicht nur eine wunderbare Tragikomödie über den Wahnsinn der Liebe, sondern auch der vorläufige Abschluss seiner Trilogie, die in und um die nordiranische Kleinstadt Koker entstanden ist: ein Film aus dem anderen. Aber nicht als Fortsetzungen oder als Sequel, sondern als dreifache Annäherung an einen Ort und seine Menschen und als ein immer komplexeres filmisches Nachdenken über die eigene Profession, über das Fiktionale und den ästhetischen Schein des Dokumentarischen und dessen Transzendenz in die Utopie. Die drei Filme könnte man auch metaphorisch als drei Einstellungen beschreiben: von der Totalen über die Halbtotale zur Großaufnahme. Dabei wird die anfänglich geschlossene Welt der realistischen Erzählung von Film zu Film poröser und zuletzt transparent als artifizielle Produktion, die in das Leben ebenso eingreift, wie das Leben auf sie zurückwirkt.

Auf der episodischen Reise, die das Leben dabei beobachtet, wie es trotz Tod und Verwüstung weitergeht, spricht der Regisseur mit einem jungen Mann vor dessen unzerstörtem Haus. Und während der ihm erzählt, er habe seine Frau *einen* Tag *nach* dem Erdbeben geheiratet, in dem sie beide ihre Eltern und viele ihrer Angehörigen verloren hatten, gießt seine Ehefrau auf dem Balkon die Blumen. Dabei tropft Wasser auf den darunter lässig sitzenden Regisseur. Barsch und autoritär fährt der gerade erst Verheiratete seine unsichtbar bleibende Ehefrau wegen ihres unwillentlichen Ungeschicks an - und man macht sich als Zuschauer seine Gedanken über Liebe und Rollenverteilung in dieser jugendfrischen Ehe.

Es ist diese Balkonszene, die Kiarostami in den Mittelpunkt von »Durch den Olivenhain« stellt, der gewissermaßen seine »Amerikanische Nacht« ist. Ging es bei Francois Truffaut um die Intrigen, Tragödien und Turbulenzen am Set bei der Studioproduktion eines Spielfilms, so in »Quer durch den Olivenhain« um nur *eine Sequenz*, die unter den Augen der Dorfbewohner und vor allem der Kinder von einem kleinen Aufnahmeteam und den von der Regieassistentin aus den umliegenden Dörfern herangekehrten Laiendarstellern abgedreht werden soll. Ein Film im Film also.

Dazu musste sich Kiarostami in der Rolle als Regisseur doppelt doubeln: Nicht nur der Regisseursdarsteller aus »Das Leben geht weiter« hat ja seinen Platz in der Sequenz, sondern auch der zweite Regisseursdarsteller, der mit seinem Team diese Szene dreht, tritt nun als weiterer Stellvertreter des unsichtbaren Kiarostami auf, der uns schließlich seinen Film im Film »Quer durch den Olivenbaum« präsentiert.

Aber das souveräne pirandellohafte Spiel mit den drei Fiktionsebenen und den fiktiven Zeiten der drei Filme ist nicht *allein* der Stoff, aus dem hier die traumhafte Leichtigkeit der filmischen Erzählung entsteht; es ist noch viel mehr: die Balkonszene, ein durch Shakespeares ›Romeo und Julia‹ besetzter liebeskultureller Topos. Sie ist das »Herz« des ganzen Films und mit ihr revidiert, ja widerspricht Kiarostami dem Eindruck, den wir uns von dieser jungen Ehe in ›Das Leben geht weiter‹ schon gemacht hatten.

Wie das L(i)eben weitergeht

Was wir aber nun in »Quer durch den Olivenhain« sehen, ist eine wahrhafte und tragikomische Sisyphos-Arbeit, nämlich diese eine Sequenz so wie von dem Regisseur gewünscht in den Kasten zu kriegen. Es gelingt nicht. Erst will die Laiendarstellerin der jungen Ehefrau mit einem modernen modischen Kleid anstatt ihrem einheimischen auftreten: weil sie sich aus der bäuerlichen Provinz hinausträumt. Dann funktioniert ihr Dialog mit dem dafür vorgesehenen Dorfjungen nicht: weil der stottert, wenn er eine Frau sieht. Und zuletzt klappt mit seinem Ersatzdarsteller *gar nichts mehr*: weil gerade *er* – ein mittelloser, analphabetischer Maurer – sich wahnsinnig in seine Partnerin verliebt hatte, eine lernbegierige, hochmütige Tochter aus reichem Hause, deren Eltern beim Erdbeben umgekommen sind, aber noch zuvor den Heiratsantrag des Klassen überschreitend verliebten Maurers strikt abgelehnt hatten.

Nun soll ausgerechnet *sie*, entsprechend ihrer Filmrolle, ausgerechnet *ihn* ehrerbietig als »ihren Herrn« ansprechen? Das kommt nicht über ihre zusammengebissenen Lippen, während er nun endlich, zwischen den wiederholten Takes allein mit ihr auf dem Balkon, seine hoffnungslose Werbung unterwürfig und verzweifelt vortragen kann, begleitet auf der Tonspur vom Maulen des Aufnahmeteams über die Starrköpfigkeit und Blödigkeit der beiden.

Der privateste, existentielle Moment der verzweifelten Werbung, dessen *Augenzeugen* wir werden, wird akustisch eingebettet in das dafür ahnungslose Gerede der genervten Filmtechniker, die endlich die Szene abdrehen wollen. In dieser widersprüchlichen, polyphonen Gleichzeitigkeit von Privatem und Öffentlichem, von Liebesverzweiflung und Jobwurstigkeiten tritt die »Poetik der Imagination« von Kiarostami hervor. Das Leben geht immer weiter, als es sich ein Regisseur vorgestellt hat, der es in seinem Film »einfangen« wollte.

Es gibt in der ganzen Filmgeschichte kaum eine unsentimentalere und doch zugleich herzerreißendere Liebesszene als die Balkonsequenz aus »Quer durch den Olivenhain«. Warum? Weil Kiarostamis diskreter Kunst etwas Unvergleichliches gelingt: zum einen den Film in die ironische Grazie einer unendlichen Reflexion zu überführen, die unsere Frühromantiker als »poetische Vernichtung des erdschweren Stoffs« bewundert hätten; zum anderen aber hat Kiarostami dem tragischen Liebeskonflikt »ungleichzeitiger« Charaktere und sozialer Haltungen die reale Bodenhaftung trotzdem *nicht entzogen*.

Man muss vielleicht noch einmal die exemplarisch verdichtete Situation des um Liebe, um Ehe bettelnden und Gleichberechtigung versprechenden Mannes, der seiner Geliebten buchstäblich »Quer durch den Olivenhain« *nachläuft* und das stolze, selbstbewusste, eigensinnige, schweigende Nein der ebenso buchstäblich ihm *davonlaufenden* jungen Frau vor dem Hintergrund einer islamischen Gesellschaft imaginieren, in der die Scharia herrscht – um die nicht nur ästhetische, sondern auch politisch riskante Gratwanderung Abbas Kiarostamis zu erkennen. Und übrigens auch zu bemerken, dass eines das andere bedingt. *Ästhetik* als politische Produktivkraft: *Das* ist bei Abbas Kiarostami zu lernen.

Auf die Frage, ob die Zensur ihn in seiner Arbeit beeinträchtigt habe, hat er gesagt, seine Filme seien den »scharfen Scheren« der Zensur immer entgangen: »Ein Film ist gut, wenn der Zensor nicht weiß, was

zensuriert werden sollte. Wenn ein Film so gemacht ist, dass der Zensor erkennt, welche Stellen rausgeschnitten werden sollten, dann müssen sie rausgenommen werden, weil er sie verstanden hat.« Bei Karl Kraus hieß das fast gleichlautend: »Satiren, die der Zensor versteht, werden zurecht verboten.«

In der filmischen Ouvertüre von ›Quer durch den Olivenhain‹ wird jedoch einmal die Distributionszensur von Kiarostamis Filmen im iranischen Fernsehen offen angesprochen. Das »Zentrum für die geistige Entwicklung von Kindern und Jugendlichen«, wo seit 1969 alle seine Filme entstanden waren, hat ihm danach die Unterstützung entzogen. Seither hat der mittlerweile weltbekannte Cineast, den Godard und Kurosawa, aber auch Quentin Tarantino bewundern, als eigener iranischer Produzent mit ausländischen Koproduzenten seine Filme herstellen können, um nicht zu sagen: *müssen*.

Die mobile Vieldeutigkeit der Poesie

Mit dem Gipfelpunkt der Koker-Trilogie hatte Kiarostami seine ästhetische Reflexion des Dokumentarischen bis zu einem Punkt geführt, von dem aus sich ihm eine möglicherweise noch radikalere Neudefinition des Kinos eröffnete, als er sie bis dahin schon betrieben hatte: die mobile, nicht mehr eindeutig zu fixierende Vieldeutigkeit der Poesie. Für jemanden, der wie Kiarostami als Werbefilmer angefangen hat, wo er in einer Minute das Thema exponieren, die Botschaft formulieren und alles schnellstmöglich dem Adressaten vermitteln musste, ist das die denkbar weiteste Entfernung von den Ursprüngen – und die denkbar größte Annäherung an das Ziel, im eigenen Werk zu verschwinden und die Zuschauer selbst zu Regisseuren zu machen. Denn Kiarostamis »Poetisches Kino« ist etwas vollkommen anderes als der »Poetische Realismus« von Clair, Renoir oder Carné im französischen Film der Dreißiger Jahre. Wenn man sich zu Hause seine Bibliothek betrachte, hat Kiarostami einmal in einem Gespräch verraten, werde man viele Bände mit Romanen finden, die vom einmaligen Lesen kaum Gebrauchsspuren enthielten; aber wenn man zu den Lyrikbänden greife, finde man die meisten vom wiederholten Lesen fast zerfleddert.

Wie Jean-Luc Godard den Realismus der filmischen Erzählung zuerst elliptisch durchlöchert und dann essayistisch aufgebrochen hat, um zu einem freien Spiel mit Bildern und Tönen zu gelangen, so hat Kiarostami erst den Dokumentarismus fikionalisiert, um in einem zweiten Schritt die seinssetzende Kraft der epischen Fiktion in die luftige Virtualität lyrischer Notate zu überführen. Scheherezade unterhält und füttert den König, den Kunden, nicht mehr durchs Erzählen von spannenden Geschichten mit einem *fabula docet*, sondern durch Rätsel, Ironien und minimalste Differenzierungen. Sie hofft darauf, dass ihr empfindungsfähige Neugierige, Gedanken-Spieler und Aufmerksamkeits-Detektive in ihre Spielanordnung folgen und das programmatisch »unvollständige Kino« Kiarostamis in ihrem je eigenen emotionalen und intellektuellen Projektionsraum ergänzen und entwickeln. Mehr Freiheit hat noch kein Filmregisseur seinem Publikum gelassen; mehr Intensität und Aufmerksamkeit der Lektüre und mehr kombinatorische Phantasie auch keiner von ihm erwartet.

Kiarostamis Filme jüngster Zeit waren denn auch radikale »Aufbrüche ins Unversicherbare« (Hans Erich Nossack), verstörende Expeditionen in unwirtliches Gelände, Landrover-Erkundungen im Zwielficht von Leben und Tod – wie im ›Geschmack der Kirsche‹ oder ›Der Wind wird uns tragen‹. Dass im einen ein Selbstmörder lange nach jemandem sucht, der ihn nach seinem Tod beerdigen wird und dass im anderen ein Dokumentarist in einem Dorf auf das Begräbnisritual nach dem Ableben einer Sterbenden wartet, um es zu filmen, er aber am Ende unverrichteter Dinge abreist, obwohl die Alte endlich gestorben ist – das sind noch nicht einmal die Storylines der Filme; eher realistisch gesetzte trigonometrische Punkte, von denen aus beide Filme zu einer vieldeutigen Kartografie des unausgesprochenen »Dazwischens« gelangen. Denn hier ist der Weg das Ziel, und wer in diesen beiden iranischen »Endspielen« zum Ziel gelangt ist, wird bemerken, dass er verändert

wurde: durch die Fülle der Erfahrungen, die er während des Unterwegs gemacht hat. Man muss hier nicht gleich von Mystik sprechen, weil es Filme sind, deren Essenz im nicht sichtbaren, Imaginären und Virtuellen zu finden und nicht schlüssig zu fixieren ist. Es handelt sich doch nur um genuine künstlerische Erfahrungen, von denen wir allerdings bislang gewohnt waren, sie nur mit Literatur, Malerei und Musik machen zu können.

Das Auto als Movens und Weltinnenraum

Das Poetische Kino Kiarostamis lässt keinen Stein des vermeintlich Selbstverständlichen auf dem anderen; so wirklich und »realistisch« alles ist, was wir in ihm hören und sehen, so elliptisch ist es doch auch: Es setzt Einstellungen wie der Dichter Worte, formuliert Sequenzen wie der Poet Zeilen und die Enjambements seiner filmischen Gedichte und akustischen Meditationen werden nicht selten von Autofahrten unternommen.

Kein Objekt ist präsenter in fast allen seinen Filmen als das Auto. Das Auto, könnte man sagen, ist das Pferd in Kiarostamis »Eastern«. Aber das stimmt nur in sofern, als es wie im Western den Reiter, so in diesen iranischen Filmen deren Fahrer in unwegsames Gelände bringt. Damit endet die Analogie zwischen amerikanischem Western und iranischem Road-Movie.

Denn das Auto ist ein Objekt der Moderne, Symbol der Mobilität, Motor einer existentiellen Unruhe, die alle, denen wir in Kiarostamis Filmen auf ihren Suchen und Reisen durch den Raum folgen, in Bewegung setzt. Mit diesem technischen Gehäuse, einer Monade mit Fenstern, aus denen die Kamera, wie bei keinem zweiten Filmregisseur, in subjektiver Perspektive auf die durchmessene Landschaft blickt, sammeln diese Filme ihre flüchtigen Wirklichkeitspartikel, akkumulieren sie ihre widersprüchlichen Ansichten und Aufsichten des alltäglichen Lebens.

In seinem letzten bei uns gelaufenen Film »Ten« hat Kiarostami die frühere Blickrichtung aus dem Auto auf die Welt umgekehrt. Das Auto wird zum Weltinnenraum, kaum dass man die Welt draußen auf den Straßen von Teheran noch wahrnimmt. Zwei starr fixierte Digitalkameras auf der Fahrerkonsole erlauben nur zwei unterschiedliche Einblicke in das Auto: auf die Fahrerin und den wechselnd besetzten Beifahrersitz. Nur mit diesen zwei amerikanischen Einstellungen, einem stehenden und fahrenden Auto, tagsüber und nachts, hat Kiarostami ein subtiles Kammerspiel in Schwarz und Weiß mit sechs Personen inszeniert – ein Kleines intimes Welttheater, das die ganze Skala dramatischer und lyrischer, tragischer und komischer Situationen durchläuft. In zehn durch Schwarzfilm getrennte Sequenzen offenbaren sich »women under influence« in Gespräch und Schweigen, in Monologen und Dialogen, in Lachen und Weinen über Liebe, Ehe, Scheidung, Prostitution und Religion. Fast ein Teheraner »Reigen« unter Frauen aus unterschiedlichen sozialen und kulturellen Milieus – würden diese weiblichen Selbstgespräche nicht von den wiederholten Auseinandersetzungen der emanzipierten Fahrerin mit ihrem Sohn konterkariert, diesem sozial verwilderten Kollateralschaden ihrer geschiedenen Ehe. Nur ein Close-Reading von »Ten« erschließt die erzählerischen Strategien, die subversiven Relativierungen und die austarierten Ambiguitäten, die Kiarostami hier auf engstem Raum konzentriert und mit den subtilsten Mitteln der Montage seiner Bestandsaufnahme weiblichen Lebens im Teheran des Augenblicks eingesenkt hat. Das ist viel mehr und viel komplexer, als die vermeintlich rückhaltlose Sympathie, die der Regisseur angeblich der emanzipierten Hauptfigur zollt, wie unisono die deutschen Filmkritikerinnen befanden.

Das Poetische Kino Abbas Kiarostamis zahlt einen hohen Preis für die Freiheiten, die es sich nimmt und uns als Zuschauer lässt: den der Unschärfe. Kiarostami ist souverän (oder sollte ich sagen dekonstruktivistisch?) genug, jeder individuellen Erfahrung mit seinen Filmen ihr Recht und ihre Berechtigung zu attestieren – gegen seine eigenen verschwiegenen Intentionen. »Die Suche nach der Wahrheit des Lebens ist eine Reise in die

Tiefe des Weltalls. Es gibt kein festes Ziel; es liegt immer ›hinter den Hügeln‹. Gleichzeitig ist der Weg zur Wahrheit schön, man fühlt sich gut, wenn man unterwegs ist«, hat er einmal gesagt. Erinnert das einen nicht an eine denkwürdige Parabel Lessings: »Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatz, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! Ich fiel ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater, gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein.« Man fühlt sich gut, wenn man mit Abbas Kiarostami unterwegs zur Wahrheit ist.

| [WOLFRAM SCHÜTTE](#)

| Abb: [Pedro J Pacheco](#), [Abbas Kiarostami-Murcia \(cropped\)](#), [CC BY-SA 4.0](#)

Diese Laudatio wurde anlässlich der Verleihung des Konrad-Wolf-Preises an den iranischen Film-Regisseur in der Berliner Akademie der Künste gehalten. Im Suhrkamp-Verlag erscheint im September eine Sammlung von Gedichten Abbas Kiarostamis.