

eine Utopie im Sinne eines Vorbilds geben. Auch diese erzieherische Eigenschaft hat ihre Wurzeln in der traditionellen persischen Literatur.

Die Blüte des Kinderfilms im Iran, die kontinuierliche Pflege dieser Art von Filmen, hat noch einen weiteren Grund: "Wo ist das Haus des Freundes?", "Bashu, der kleine Fremde", "Der Renner" oder "Der Schlüssel" haben alle den gleichen Produzenten: das 1965 gegründete "Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults". Früher wie heute versteht sich dieses Institut nicht als Erziehungsinstitution im Sinne einer Schule, vielmehr will das Institut die Freizeit der Kinder und Jugendlichen mit geistiger, kultureller Arbeit bereichern, sagte mir Elaheh Zargham, die seit über 20 Jahren in diesem Institut arbeitet.

In der Arbeit des Instituts kommt dem Medium Buch die erste Priorität zu. Schon kurz nach der Gründung eröffnete das Institut in allen Landesteilen Bibliotheken, später kamen Filme oder Spielzeuge hinzu. Die ersten Filme produzierte das Institut für den Eigenbedarf. Bald einmal stellte sich heraus, dass diese Filme nicht nur im Iran, sondern auch im Ausland grosse Aufmerksamkeit ernteten. Viele Filmemacher drehten ihre ersten Filme für dieses Institut. Und sie arbeiteten gerne im Auftrag dieser Organisation, weil sie dort schon immer frei arbeiten konnten, sagt Elaheh Zargham: In allfälligen Konfliktsituationen mit den Behörden verteidigt das Institut die Werke seiner Filmschaffenden. Als halbstaatliche Organisation müsse das Institut möglicherweise mit mehr Einschränkungen arbeiten als private Filmproduzenten. Die Filmschaffenden würden aber nicht gezwungen, ihre Filme in der Folge allfälliger Kritik zu verändern.

Der klaren kulturellen Linie, die das Institut über gut 25 Jahre verfolgt hat, ist es wohl zu verdanken, dass die Produktionen aus diesem Haus beim Publikum im eigenen Land einen guten Ruf geniessen. Das Publikum sei überzeugt, dass diese Filme die iranische Realität zeigten, dass sie die Wahrheit vermittelten, stellt Elaheh Zargham fest. Die Zukunft des Instituts allerdings ist ungewiss. Bisher wurde das "Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults" finanziell von der Regierung getragen. Zwar erhält das Institut heute noch Zuschüsse von der Regierung; diese verlange indes, dass das Institut durch Verkäufe von Büchern und Filmen finanziell zunehmend auf eigenen Füßen stehe.

Im Iran hat der Kinderfilm eine erzieherische Funktion nicht nur für die Kinder, sondern auch für die Erwachsenen. Mit dem Film können den Erwachsenen die Nöte, Bedürfnisse und Sorgen der Kinder anschaulich mitgeteilt werden, betont Reza Hossaini, Vertreter des 1984 wieder aufgebauten Unicef-Büros im Iran. Zu kämpfen hat die Unicef, so Reza Hossaini, weniger im Bereich des Gesundheitswesens oder der Bildung, sondern im von der Tradition geprägten Umgang mit Kindern. Die Kinderarbeit oder die im Südiran noch verbreitete Diskriminierung von Mädchen gegenüber Buben seien die derzeit wichtigen Themen in der Arbeit von Unicef im Iran. Ein Film, der den Umgang der Erwachsenen mit den Kindern dokumentarisch festhält und anklagt, ist Abbas Kiarostamis "Hausaufgaben" (*Mashgh-e shab*), der im Iran zu entsprechenden Kontroversen geführt hat.

Robert M. Richter

VOM POETISCHEN BLICK AUF DIE WELT

DIE ERZÄHLTRADITION IN DER PERSISCHEN LITERATUR

Spricht man von persischer Literatur, spricht man von Poesie. Ihre bedeutendsten und berühmtesten Vertreter sind Lyriker und Dichter grosser Versepen: Literatur ist da Poesie. Erst Ende des 19. und im 20. Jahrhundert eroberten sich, unter europäischem Einfluss, immer mehr auch reine Prosaformen einen Platz in der persischen Literatur und wurde vor allem die Kurzgeschichte zu einem beliebten Ausdrucksmittel persischer Schriftsteller. Aber auch in diesen, nach europäischem Vorbild entworfenen Erzählformen, wird die spezifisch poetische Art der Welterfassung nicht ganz verdrängt. Im Gegenteil, in den besten Prosawerken des 20. Jahrhunderts ist es genau diese eigentümlich poetische Erzählart, die fasziniert und besticht, und die das adaptierte Erzählschema zu iranischem Ausdruck macht. Die Form der Kurzgeschichte, die in ihrer Gedrängtheit oft kein zeit- und ortsbestimmtes Erzählen zulässt, sondern einzelne Abschnitte eines grösseren Geschehens herausfokussiert, oft auch die Zeitkomponente bricht, indem sich Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft mischt, kommt dem poetischen Ausdruck der traditionellen persischen Literatur entgegen. Denn Kern der Poesie ist genau dieses Verdichten eines Geschehens, eines Gedankens zu einem eindringlichen Bild, dieses Zusammenziehen eines komplexen Ablaufs in einen das Ganze spiegelnden Punkt.

Meditativer Blick auf Details

Die persische Literatur, als Literatur der Poesie, kann so in gewisser Weise als ein Spiegelhaus charakterisiert werden, in dem jeder kleinste Teil versucht, möglichst viel zu reflektieren. Es geht weniger darum, zeitliche Abläufe darzustellen und Entwicklungen aufzuzeigen, als um Darstellung der verschiedenen Zustände, die in einem gegebenen Zustand wohnen. Es geht um das Aufdecken geheimer, bisher übersehener Zusammenhänge, in deren Netz sich der Sinn des Weltganzen fangen lässt, um die Erfassung des Augenblicks als Gefäss eines grösseren Ganzen. Selbst die grossen erzählenden Versepen sind im Grunde nichts anderes als eine Kette von solchen einzelnen Hohlspiegeln, in denen sich der ganze Lebensraum fängt. Durch den assoziativen Anklang, durch das verweisende Bild ist im Kleinsten immer die Idee des Allgemeinen zu finden. Das Individuum ist immer Typus, und das historische Epos ist Spiegel der Weltgeschichte, ist Abbild des Kosmos.

Diese Tendenz des Verdichtens ins Bild, des poetischen Aufbrechens des Individuellen ins Allgemeine, findet sich auch in der durch europäische Vorbilder beeinflussten moderneren Literatur. Die persischen Kurzgeschichten sind mit Gemälden zu vergleichen, oder Bildserien. Diese "erzählten Bilder" sind aber dann so komplex, dass sich, gerade durch ihre statische Ruhe, verschiedenstes Geschehen in ihnen spiegelt. Oft ist es ein kleines Detail, aus dem heraus sich Geschichten

schalen: ein Teeglas, die Leere eines Zimmers, das Blühen eines Gartens, vielleicht auch nur einfach eine Photographie, ein Schulheft, ein erinnertes Gesicht. Es ist nicht die grosse Handlung, die die Geschichte trägt, sondern der meditative Blick auf das Detail, das Hinschauen, die *contemplatio*, in der die Welt der Assoziationen, Gedanken und Reflexionen sich aufschliesst. Immer wieder werden Zimmer mit Vergangenheiten, mit Wünschen, mit Verzweigungen gefüllt, indem der Erzähler dem Bewohner unter die Haut dringt, seinen Kopf aufbricht, seine Gefühle hervorzieht. Gedanken, zu Erinnerungsbildern gewoben, zu Zukunftswünschen verdichtet, hängen sich in die einmal geschaffene Situation - das leere Zimmer, den Garten, das Teehaus - füllen den Rahmen des Bildes, in dem sich Zeiten und Orte übereinanderschieben und verwirren. In vielen dieser Geschichten passiert äusserlich nichts, fast nichts, dafür brechen Gegenstände auf, geben ihre Geschichte preis, werden zu Spiegeln ihrer Besitzer. Dabei spielt die Natur oft eine entscheidende Rolle als Seismograph menschlicher Befindlichkeiten und Zustände.

Erziehung des Lesers

Das poetische Bild, das assoziativ den gegebenen Raum auf weitere Bedeutungsebenen hin öffnet, ist wichtigstes Mittel dieser eigentümlichen Erzählart: unzählige Kurzgeschichten beginnen mit einer Beschreibung, die ein eigentliches Prosagedicht ist. Das andere wichtige Mittel, den Erzählraum aufzubrechen, ihn auf innere Welten hin zu öffnen, eine andere Zeit und einen anderen Raum in den gegebenen Rahmen einzubringen, ist das Selbstgespräch, der Monolog - ob als wirkliches Selbstgespräch oder Gedankenmonolog gestaltet - und dann auch der Dialog. Im Gespräch wird eine andere Realität beschworen, im Gespräch wird in den statischen Rahmen des Bildes eine Handlung im Wort gebracht. Und im Hin und Her von Frage und Antwort, von Aussage und Gegenaussage, kann das assoziative Verstehen des Lesers gelenkt werden. Mit Hilfe des Dialogs kann der Leser an einem didaktischen Band durch das Bild geführt werden, wobei ihm das alltäglich Kleine, das äusserlich Unscheinbare plötzlich auf einen grösseren, ideellen Sinn, eine Idee, eine geistige Erkenntnis hin bedeutend wird. Auch dieser didaktische Zug ist ein altes Charakteristikum persischer Literatur, die Erziehung des Lesers gehört mit zu den Aufgaben des persischen Dichters. Im 20. Jahrhundert dann ist diese "Erziehung des Lesers" weitgehend politische Aufklärung, getragen von einem starken politisch-sozialen Engagement der Schriftsteller und Dichter. Aber auch hier steht das Erzählen in der literarischen Tradition, dient das Einzelne zur Versinnbildlichung des Allgemeinen, ist das Detail Mittel, den grossen Zusammenhang zu fassen. Es ist der kleine Mann aus dem Volk, der zum Held der Erzählungen wird, der leidende, geschundene ewige Verlierer, im Gegenbild zu dessen äusserlicher Schwäche dann aber die Helden der iranischen Mythen auferstehen, in deren Schatten der kleine Mann zum Prototyp des Helden schlechthin wird. Und auch wenn dieser kleine Mann einen Namen hat, auch wenn seine Probleme ihm sozusagen auf den Leib geschnitten sind, wächst er durch den assoziativen Hintergrund von iranischer Mythologie und Kosmologie über sich selber hinaus, wird er zum Typus, zum Bild. Als solches findet er sich dann gehalten im Rahmen einer poetisch stilisierten Umgebung, die ihrerseits nicht nur Abbild, sondern vor allem auch Bild ist. In diesen

Verdichtungen des Individuellen zum Allgemeinen, des Alltäglichen zum Bedeuten- den, des Gegenwärtigen zum Mythischen, leistet die persische moderne Literatur ihr Bestes und ist sie einzigartig. Und darin geht die europäische Erzählform ganz in der persischen Erzähltradition auf.

Betrachten wir nun den iranischen Film, so fällt auf, dass diese spezifisch iranische Art des Erzählens, die ihre Wurzeln in dem poetischen Ausdruck, in einer poetischen Überblendung der Weltwirklichkeit hat, auch dieses Medium so geprägt hat, dass von einem iranischen Film gesprochen werden kann, der sich im Ausdruck vom europäischen und amerikanischen Film absetzt. Das Tempo des Erzählens ist oft auffallend langsam, fast schon zermürend, indem sich einzelne Einstellungen längen, Details, scheinbar unwichtig, plötzlich mit einer Genauigkeit "untersucht" werden, die irritiert. Es gibt Zeit und Raum für Assoziationen, für das Abirren vom Geschehen ins Bild, für fast meditative Vertiefung ins Detail, aus dem heraus die Geschichte sich dann fortsetzt. Dabei ist sie immer auch innere Geschichte: Das Bild, die einzelne Aufnahme, wird zum Gefäss von Vergangenem, von Wünschen, von Vorstellungen. Das Wichtige ist das innere Geschehen hinter der sichtbaren, äusserlichen Wirklichkeit, der sichtbaren Handlung, ist die Verknüpfung des gezeigten Bildes mit den anderen, in ihm verdichteten Bildern, ist die Öffnung der Augenblickszeit in die immer gültige Zeit. Die äussere Welt wird Schlüssel, die anderen Wirklichkeiten zu erforschen. Dabei wird der Graben zwischen dem Gesehenen und dem Geträumten aber nicht zugeschüttet, sondern in ihm ersteht Kritik, er ist Ort der Klage und Grund der Anklage. Der iranische Film ist ein Film des Grabens zwischen Wirklichkeit und Traum, zwischen Realität und Ideal. Wenn die sichtbare, äusserliche Handlung sich plötzlich in irritierender Art in eine Vielfalt und Dichte von Bildern auflöst, die ihrerseits Verdichtungen verschiedener Zeiten und Orte sind, wenn die Aussenwelt plötzlich ihre Innenseite hervorkehrt, werden die Protagonisten zu Masken, hinter denen sich neue Realitäten auf tun, die die Wirklichkeiten, die Handlungen im Äusseren in Frage stellen, anprangern, oder einfach zerstören. Die so realisierte Dichte Poesie des Ausdrucks, diese schwere, manchmal fast erdrückende symbolisch bildhafte Sprache, in der reale Zeit- und Raumbegriffe nicht existieren, auch keine Bedeutung haben, ist einerseits Sprache des Widerstands, ist Kritik, ist aber auch der ständige Versuch, im Kleinsten und Kleinlichsten, im Alltäglichsten und im Gemeinsten, Sinn zu finden, das jämmerliche Dasein zu verstehen und zu bestehen. Im verdichteten Bild wird das Leben sinnvoll, aber im Abstand zwischen Wirklichkeit und Bild, Traum und Realität, entsteht auch seine Kritik.

Mireille Schnyder

Das Verhältnis von Poesie und Film beleuchtet Michael Glünz in konkreten Details am Beispiel *Nar-o-Ney* von Saied Ebrahimifar (siehe Texte zu diesem Film Seite 43 - 46).