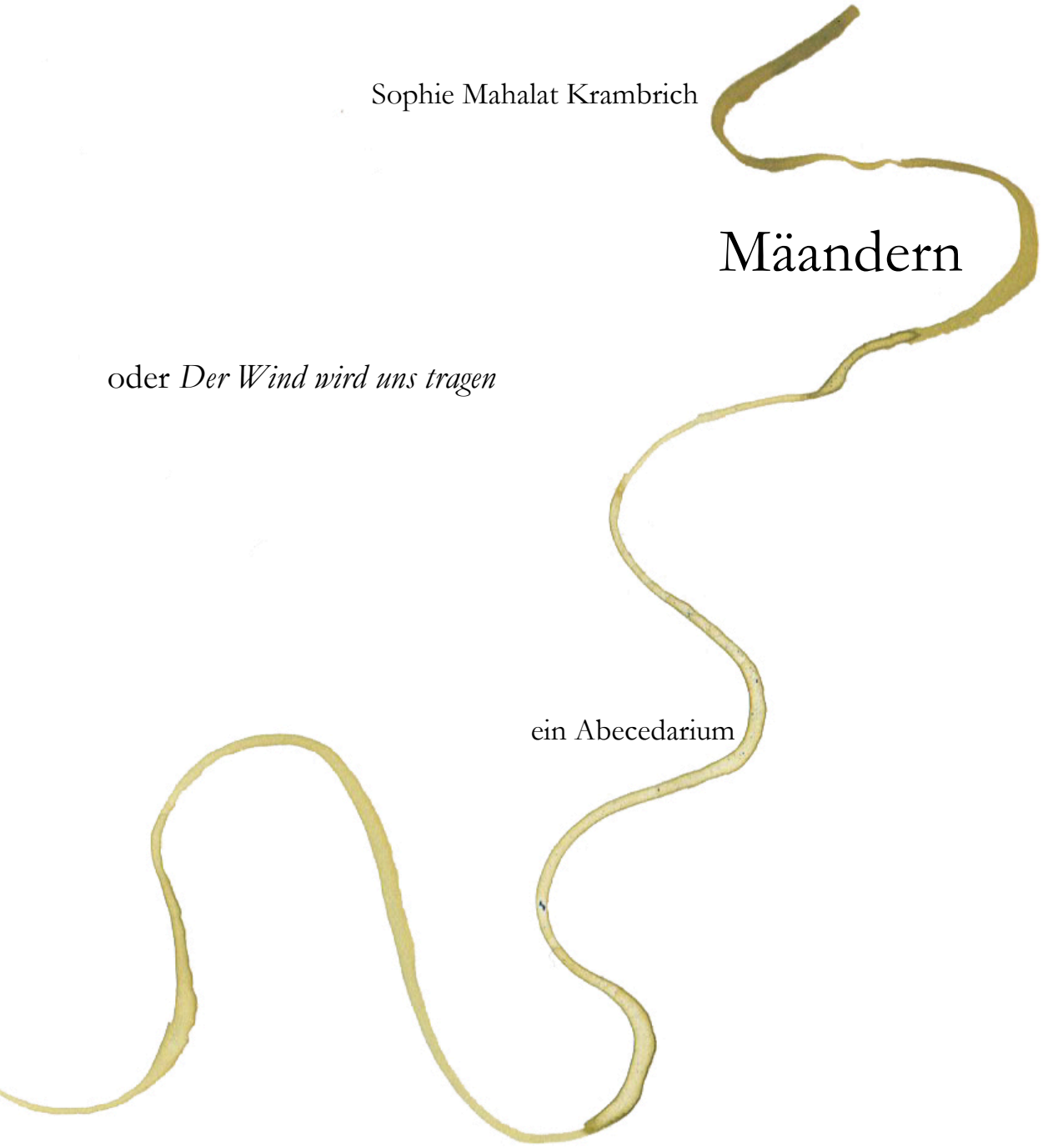
Sophie Mahalat Krambrich

Mäandern

oder *Der Wind wird uns tragen*

ein Abecedarium



Mäandern oder *Der Wind wird uns tragen*
ein Abecedarium
Sophie Mahalat Krambrich
Hamburg 2017

Apfel

Der Apfel begegnet uns in *Der Wind wird uns tragen* weniger als ein Symbol, sondern vielmehr als ein rollender Gegenstand. Bereits im Film *Close-Up* (1990) taucht das Rollen als Bewegungsablauf auf: Eine Sprühdose sucht ihren Weg eine Straße hinunter. Das bloße Zeigen von Bewegung spitzt sich in Kiarostamis späterem Filmwerk *Five Dedicated to Ozu* (2003) weiter zu. Dort sehen wir ein Stück Treibholz in den Wellen des Meeres hin- und hertreiben.

Der Apfel rollt einen Weg voller Hindernisse entlang, die seine Laufbahn verändern und ihn dadurch **mäandern** lassen. Die Bewegung des Apfels verläuft nach einer vollkommenen Choreographie, sodass sich die Frage aufdrängt, wie diese Szene zustande gekommen ist. Hat die Kamera ein glückliches Missgeschick eingefangen oder wurde diese Szene mehrfach geprobt? Die Fragen nach dem Außen des Films sind für Jean-Luc Nancy filmisch. Der „[distanzierte Gedanke] versetzt den Blick in Bewegung, in Richtung auf den Film selbst und in seinem Inneren: man könnte sagen, dass er daraus einen filmenden Blick macht“[1]. Die Kamera fängt nicht einfach das Bild eines zufällig dahinrollenden Apfels ein, sondern sie bewegt uns. Wir **mäandern** mit ihr, **observieren**, verspüren **Langeweile** und **Vertrauen**.

[1] Nancy (2005): S. 25.

Bechdel-Test

Der Bechdel-Test beurteilt die Präsenz von Frauenrollen in Spielfilmen. Er entspringt dem Comic „Dykes to Watch Out For“ von Alison Bechdel aus dem Jahr 1985.
Folgende drei Fragen müssen bejaht sein, um den Test zu bestehen:

- Gibt es zwei oder mehr Frauen, die einen Namen haben?
- Sprechen sie miteinander?
- Reden sie über etwas anderes als einen Mann?[2]

In *Der Wind wird uns tragen* tauchen vier Namen von Frauen auf: Frau Godarzi, Frau Malek Mim Khamman und Zeynab, doch sprechen diese Frauen nicht miteinander. Zumeist sind sie nicht einmal `sichtbar`. Entweder befinden sie sich am anderen Ende der Telefonleitung oder in einem geschlossenen Raum oder hinter einem dunklen Fenster.

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

[2] Vgl. Sarkeesian (2009).

Am deutlichsten spürbar wird das Unsichtbarsein der Frauen in der Kellerszene: ein Schwarzbild, wir hören **Tiergeräusche** und jemanden durch die Dunkelheit gehen. Behzad fragt aus dem Schwarz heraus, ob jemand da ist. Nach einer Weile erhellt sich das Kellergewölbe durch eine kleine Lampe, die von einer jungen Frau namens Zeynab getragen wird. Zeynab ist im Bildausschnitt immer so ausgeleuchtet, dass sowohl Behzad als auch wir ihr Gesicht nie zu sehen bekommen. Behzad bittet die Frau, die Kuh zu melken.

Während des Melkens, zitiert Behzad das Gedicht ***Der Wind wird uns entführen*** von Forough Farrokhzad. Abschließend bittet er sie, die Lampe hochzuhalten, damit er ihr Gesicht sehen kann. Sie verweigert diesen Wunsch und erwidert die Frage nach ihrem Namen mit einigen Gegenfragen zu **Forough Farrokhzad**. Durch die Rezitation des Gedichtes Foroughs – die über ihre sexuelle Lust als Frau schreibt – die Dunkelheit und Behzads Andeutung einer Liebesgeschichte zwischen Zeynab und dem Grubenarbeiter Youssuf bekommt die Kellerszene etwas Intimes. Es ist, wenn man von den Autofahrten absieht, die einzige Szene, in der wir uns in einem geschlossenen Innenraum befinden.

Diese Kellerszene thematisiert die fehlende Präsenz der Frauen. Teilweise umgeht Kiarostami durch das Unsichtbarmachen die Zensur des iranischen Kinos. Doch nutzt er die Unsichtbarkeit von Figuren auch als ein filmisches Mittel. Seine Crewmitglieder und auch den Arbeiter in der Grube lernen wir nur auf der Tonebene kennen.

Charakter

Gleich zu Beginn des Films erscheint Behzad als unsympathischer Charakter im Kontrast zu seinem freundlichen Helfer Farzad. Anstatt Farzad zunächst nach seinem Namen zu fragen, tritt Behzad ihm mit Misstrauen gegenüber. Doch dann kommt es später zu folgendem Dialog zwischen Behzad und Farzad:

> Behzad: Can you answer me frankly?
> Farzad: Yes.
> Behzad: Do you think I'm bad?
> Farzad: No.
> Behzad: Are you sure?
> Farzad: Yes.
> Behzad: How can you be sure?
> Farzad: I know... you're good.
> Behzad: Well, since I'm good, can you get me a bowl to carry milk?

Diese, wie ein Interview anmutende, Szene hinterlässt den Eindruck, dass nicht Behzad die Fragen stellt, sondern Kiarostami selbst. Farzads Blick verrät eine Unsicherheit darüber, wie und *wem* er antworten soll.
Kiarostami arbeitet nahezu ausschließlich mit Laiendarstellern. Bis auf Behzad, der als Charakter im Film denselben Namen trägt wie als reale Person, kommen alle Darsteller aus dem Dorf Siah Dareh. In einem Interview bestätigt Kiarostami, dass er hinter der Kamera war.

> „I had to ask him that question because he didn't like me very much in contrast to the actor who was playing the main character. So that's why he wasn't very convincing when he called me a good man!“[3]

Durch diese Arbeitsweise verschwimmen die Grenzen zwischen dem Charakter im Film und der realen Person. Durch vorhergehende Gespräche und geplante Drehabläufe manipuliert Kiarostami seine Darsteller so, wie er sie als Filmcharaktere jeweils haben möchte.

[3] Saeed-Vafa & Rosenbaum (2003): S. 111. Interview zwischen Abbas Kiarostami und Jonathan Rosenbaum im Mai 2000.

Hiermit wird es selbst für die Schauspieler schwierig zu unterscheiden, ob sie einen Filmcharakter oder sich selbst spielen.Hinter Behzad lässt sich leicht ein Alter Ego von Kiarostami vermuten. Er kommt als Medienmensch mit einer Kamera und einem Produktionsteam in eine fremde Gegend, um eine `Zeremonie` von trauernden Frauen zu filmen. Zu dieser Arbeit kommt es jedoch nie. Stattdessen ist Behzad ständig mit Autofahren und Telefonieren beschäftigt. Die Parallelen zwischen Behzads Charakter und Kiarostami wirken wie ein ironisches Selbstporträt.

Der Wind wird uns entführen

Ach, in meiner kleinen Nacht
Hat der Wind mit den Blättern der Bäume ein Stelldichein,
In meiner kleinen Nacht herrscht die Angst vor Zerstörung.

Horch, hörst du das Wehen der Dunkelheit?
Wie eine Fremde blicke ich auf dieses Glück,
Und süchtig bin ich nach meiner Verzweiflung.

Horch, hörst du das Wehen der Dunkelheit?
In dieser Nacht geht eben jetzt etwas vorüber,
Der Mond ist rot und verstört,
Und über diesem Dach, das jeden Augenblick droht einzustürzen,
Warten, als wären sie Trauergäste, schwarze Wolken.
Man möchte sagen, auf den Augenblick, da Regen fällt.

Ein Augenblick
Und danach – nichts.
Hinter diesem Fenster zittert nun die Nacht,
Und die Erde hält
Inne in ihrer Kreisbewegung.
Hinter diesem Fenster schaut ein Unbekannter
Mich an und dich.
Ach du, der grün ist von Kopf bis Fuß,
Lege deine Hände wie eine brennende Erinnerung in meine liebenden Hände,
Und deine Lippen, warm vom Sein wie das Gefühl,
Vertrau den Zärtlichkeiten meiner liebenden Lippen an,
Der Wind wird uns entführen,
Der Wind wird uns entführen. [4]

[4] Scharf (2005): S. 148f.

Einleitung

In der ersten Einstellung in Abbas Kiarostamis *Der Wind wird uns tragen* (1999) richtet sich die Kamera auf eine eng gewundene Straße in einer Gebirgslandschaft. Aus der Entfernung sehen wir, wie ein Auto diese Straße entlangfährt, und hören, wie sich die Insassen unterhalten. Bereits in einem der ersten Sätze wird ein **Gedicht** zitiert, das direkt in die Unterhaltung eingebunden ist. Sie sind auf der Suche nach dem Weg zu dem Dorf *Siah Dareh.* Bild und Ton klaffen auseinander. Obwohl die Kamera das Auto in einer Totalen von außen verfolgt, hören wir das im Auto stattfindende Gespräch. In der ersten Sequenz zeigt Kiarostami schon wesentliche Elemente seines Kinos auf: die Erforschung von **Nähe** und Distanz, die Autofahrt als Topos, die persische Poesie, das In-Bewegung-Sein.

Diese Einstellung hat in ihrer filmischen Besonderheit ein so großes **Vertrauen** zu dem Film in mir geweckt, dass ich sofort aufhörte, auf den Inhalt der Geschichte zu warten. Vielmehr folgte ich, wie das Auto den Serpentinen, dem Film **mäandernd**. Es sind die einprägsamen Motive, die sich aufeinander beziehen, die sich **wiederholen** und zurückerinnern, die den Film für mich zusammenhalten und bemerkenswert machen. Daher beabsichtige ich im Folgendem keine Inhaltsangabe und klassische Filmanalyse zu schreiben, sondern einzelne Themen in Form eines Abecedariums aufzugreifen.

Das Abecedarium ist dabei ein spielerischer Versuch, den für mich wichtigen Motiven des Films eine sprachliche Ausformulierung zu geben. Es soll dazu verleiten, die Arbeit nicht nach Einleitung, Hauptteil und Schluss hin zu lesen. Als Leserin kann man sich mäandernd durch die einzelnen Kapitel bewegen und muss sich dabei nicht an die alphabetische Reihenfolge halten.

Ausgehend von der These, dass Abbas Kiarostami in seinem Film weniger etwas erzählt, sondern vielmehr etwas untersucht – im Sinne von *genauer betrachten* – sind die folgenden Motive und Themen ausgewählt.

Forough Farrokhzad

Der Wind wird uns tragen ist der Dichterin Forough Farrokhzad gewidmet. Der Titel des Films entstammt dem **Gedicht**, das in der Kellerszene zitiert wird. In der deutschen Übersetzung von Kurt Scharf heißt es ***Der Wind wird uns entführen***. Es wurde in ihrem vierten Gedichtband *Wiedergeburt* (1964) veröffentlicht.

Forough Farrokhzad wurde 1935 in Teheran geboren. Sie absolvierte eine Ausbildung im Zeichnen und Nähen. In ihrer ersten Ehe bekam sie einen Sohn, zu dem sie jedoch nach der Scheidung keinen Kontakt mehr halten durfte. In ihrem ersten Gedichtband *Die Gefangene* (1955) schreibt sie über diesen Verlust. Sie geht 1956 für neun Monate nach Italien, um Film und Kunst zu studieren. Als sie in den Iran zurückkehrt, übernimmt sie eine Assistenz bei dem Filmemacher Ebraihm Golestan. Forough Farrokhzads Dokumentarfilm *Das Haus ist schwarz* (1962) bleibt wegen ihres frühen Todes bei einem Autounfall 1967 ihr einziger Film als Regisseurin.

In *Das Haus ist schwarz* gibt sie Einblicke in eine Leprakolonie und porträtiert das Leben der Menschen dort, während religiöse Verse und ihre eigene Poesie eingesprochen werden. Der Einfluss dieses Films auf Kiarostami ist unklar. Einige Parallelen sind jedoch auszumachen, die den Film vielleicht als ersten der iranischen *New Wave* ausmachen: [5] die Arbeit mit Laiendarstellerinnen, die Verwendung von Originalton, die Aktualität der Thematik (die Leprakolonie wurde 1961 errichtet) und die dokumentarische Form mit inszenierten Szenen. Forough Farrokhzad war die erste Frau, die in der persischen Literatur über ihre sexuelle Lust geschrieben hat. [6] Sie wird als eine Wegbereiterin der iranischen Frauenbewegung gesehen und zählt heute noch zu den bekanntesten Dichterinnen im Iran.

[5] Vgl. Henderson (2005).
[6] Vgl. Saeed-Vafa & Rosenbaum (2003): S. 5.

Gedicht

> „Poetry is so popular among Iranians that many illiterate people memorize verses by Hafiz, Khayyám, and Rumi. There's a tendency among Iranian artists to adopt poetic language for their works. It's not far from the truth to say that the true culture, history, spirit, and identity of Iranians are captured in the form of poetry.“[7]

Gedichte spielen im Werk von Abbas Kiarostami eine bedeutende Rolle. Sie geben den Filmtitel oder tauchen als Teil der Konversationen auf. In einem Interview erklärt Kiarostami, dass seine Filme ihre Wurzeln im Herzen der persischen Kultur haben.[8] Für Pedram Sadough „ist die persische Poesie eine entscheidende Grundlage der iranischen Kultur“ [9]. So basieren das persische Theater, die Miniaturmalerei und der Neue Iranische Film auf persischen Gedichten. Kiarostamis Figuren scheinen für jeden Anlass einen passenden Vers parat zu haben. So werden Gedichte in die Handlung eingewoben, ohne dass sie als solche immer direkt erkennbar bleiben.

Bei den Dreharbeiten von *Der Wind wird uns tragen* konnte Kiarostami das gleichnamige Gedicht von `Forough` neu für sich entdecken.[10] Gedichte geben ihm Inspiration, Material und Anreiz für seine Filme, und seine Filme geben Raum für Gedichte. Dieses Wechselspiel macht *Der Wind wird uns tragen* im doppelten Sinne zu einem poetischen Film. Beide – Film und Poesie –befruchten sich wechselseitig und ermöglichen ein Verständnis für das jeweils nicht Zeig- oder Sagbare.

[7] Saeed-Vafa (2003): S. 61.
[8] Vgl. Elena (2005): S. 186.
[9] Sadough (2014): S. 15.
[10] Vgl. Firouzan (2008): Interview mit Abbas Kiarostami.

Handy

Das sich ständig wiederholende Klingeln von Behzads Handys rahmt die einzelnen Erzählstränge. Das Mobilfunknetz ist im Dorf nicht ausreichend, sodass Behzad immer wieder in sein Auto steigt, um zu einem höheren Punkt zu gelangen, an dem er sich eine bessere Verbindung erhofft. Auf diesem Hügel, wo die Verstorbenen begraben liegen, wird ein Funkmast gebaut. Dieser scheint für die Dorfbewohner jedoch von keiner großen Bedeutung zu sein, denn sie halten die vorhandene Kommunikation schon für ausreichend. Das Telefonieren mit einem Handy hat den Vorteil, dass alle Gesprächsteilnehmer beweglich und erreichbar sind. Beides wird ad absurdum geführt. Seine hektisch nervöse Reaktion auf das Klingeln durchbricht das sonst ruhige Treiben seiner Tätigkeit. Aus der Beweglichkeit wird ein Rennen, ein Rasen, ein Hasten und die Anrufer müssen am anderen Ende der Leitung warten. So ist Behzad in *Siah Dareh* zwar von seinen Kontakten in Teheran erreichbar, doch für eine hinreichende Kommunikation muss er stets sein Umfeld wechseln, häufig sogar seine laufende Gesprächssituation abbrechen. Das Telefonieren ist eine einfache Möglichkeit, zwei Orte und zwei Personen miteinander zu verbinden. Dadurch kommt es im Film zu einem Zusammentreffen zweier unterschiedlicher Zeiterfahrungen. Die Kontakte aus Teheran geben ein anderes Tempo vor. Sie machen Druck, wollen genaue Zeitangaben, fordern eine schnelle Rückkehr, während dem Protagonisten Behzad in *Siah Dareh* nur die Möglichkeit des Wartens gegeben ist. Nach jedem Telefonat scheint Behzad gestresster zu sein. Über das Handy erfahren wir etwas über Behzads Leben außerhalb der erzählten Zeit. Dadurch wird seine Figur ohne das Zeigen von weiteren Figuren in eine komplexere soziale Umgebung gebettet. Beispielsweise hält ihn ein Todesfall in seiner eigenen Familie nicht davon ab, weiter den Tod der alten Frau im Dorf zu erwarten. Weiter fordert er sogar seine Mutter auf, für ihn zu lügen. Die kurzen, nebensächlich erscheinenden, Gespräche am Handy sind es, die uns Behzads Verhalten verständlicher machen.

Inhalt

Apfel
Bechdel-Test
Charakter
Der Wind wird uns entführen
Einleitung
Forough Farrokhzad
Gedicht
Handy
Inhalt
Junge
Knochen
Langeweile
Mäandern
Nähe
Observieren
Presse
Quellen
Rasieren
Sichtbarkeit
Tiersymbole
Untertitel
Vertrauen
Wiederholung
X,Y
Zeremonie

Junge

Als *Kanun* ist die Vereinigung zur Förderung der intellektuellen Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen im Iran bekannt. Die Organisation wurde 1965 gegründet, um die Kinder- und Jugendliteratur zu fördern, ein Kinder- und Jugendbibliotheksnetz zu bilden sowie die allgemeine Lesefähigkeit zu fördern. Als Kiarostami 1969 in den *Kanun* eintritt, bildet sich dort zur gleichen Zeit der Schwerpunkt Filmproduktion heraus. Seine ersten Filme drehte Kiarostami dort mit und für Kinder.[11]

Das männliche Kind, ein Junge namens Farzad, spielt in *Der Wind wird uns tragen* eine zentrale Figur. Der Junge ist zwar nicht mehr der Hauptcharakter, wie in den früheren Filmen Kiarostamis, aber Themen wie Erziehung und Kind/Erwachsenen-Verhältnis lassen sich noch ausmachen.

Besonders interessant ist dabei das Thema der Lüge, das sich zwischen Behzad und Farzad entfaltet. Der Film beginnt mit der Lüge, dass das Filmteam gekommen sei, um einen Schatz zu suchen. Für Behzad selbst ist das keine Lüge, sondern mehr ein Scherz, der das eigentliche Anliegen zunächst einmal verheimlichen soll. Ebenso ist das Verschweigen keine Lüge für ihn. Indem er als Schauspieler eine Rolle spielt, ist er fähig zu lügen und Dinge unerwähnt zu lassen. Farzad hingegen kommuniziert im Film, dass er nicht lügen kann. Wenn ihn jemand etwas fragt, so muss er darauf wahrhaftig antworten. In einer Szene sehen wir in seinem zögernden Gesicht, dass er Schwierigkeiten hat, Fiktion und Realität auseinanderzuhalten. Wir sehen, wie Bahzad ihn fragt, ob er ein schlechter Mensch sei. Eigentlich stand jedoch Kiarostami hinter der Kamera.[12] Dadurch, dass Fiktion und Realität nicht mehr ganz auseinanderzuhalten sind, verschwimmet für Farzad auch die Grenze von Lüge und Wahrheit.

[11] Vgl. Elena (2005): S. 19.
[12] Vgl. Lemma „Charakter".

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

Knochen

Der Knochen ist der Schatz, den Behzad als vermeintlicher Schatzsucher in *Siah Dareh* findet. Am Ende des Films wirft er ihn jedoch in den Fluss.
Beim ersten Telefonat auf dem Friedhofshügel entdeckt Behzad im Graben hinter Youssuf einen Knochen. Diesen gleicht er mit seinem Oberschenkel ab und stellt fest, dass er von einem großen Menschen stammt. An diesem, wie selbstverständlich wirkenden, Abgleich mit einem Toten zeigt sich die Vergleichbarkeit/Relationalität von Leben und Tod. Weder empfindet Behzad einen Ekel noch ein Erstaunen über den Fund eines Menschenknochens. Ähnlich emotionslos reagiert er, als er kurz zuvor am Telefon von einem Todesfall in seiner Familie hörte. Vielmehr erprobt er den Knochen wie einen Schuh[13], ein Kleidungsstück und stellt ihn fortan als Trophäe auf dem Armaturenbrett seines Autos aus. Damit führt er sich wörtlich den Tod immer vor Augen. Der einzige Tod, der ihn jedoch zu bewegen scheint, ist der ersehnte Tod der alten Frau.
Als sie tatsächlich stirbt, hat Behzad jedoch schon entschieden abzureisen. Bevor er das Dorf endgültig verlässt, wäscht er noch seine Windschutzscheibe. Diese ist durch das viele Hin- und Herfahren verschmutzt worden. Es ist erwähnenswert, dass Behzad genau im Moment der Abreise eine klare Sicht haben möchte.
Ein kleiner Rückblick zum Anfang des Films: Dem Insassen des Autos ist es nicht möglich, den Baum zu sehen, während ich als Zuschauerin eine klare Sicht auf den Baum erhalte. Zu Beginn hat Behzad somit Schwierigkeiten, die Dinge im rechten Augenblick zu sehen. Am Ende seines Aufenthaltes im Dorf scheint er das Sehen gelernt zu haben. Zumindest hat sich seine Einstellung zum Filmen der Zeremonie verändert. Anstatt diese zu filmen, verspürt er den Drang, ohne verschmutzte Windschutzscheibe nach Hause zu fahren. Eine saubere Scheibe ermöglicht ihm klare Sicht.

[13] Youssuf merkt an, dass der Schenkelknochen kein Rechts und kein Links hat, da es kein Schuh ist.

Abschließend wirft er den Knochen in den *Fluss des Lebens*. Die letzte Einstellung von *Der Wind wird uns tragen* verfolgt den Knochen, der in `mäandernder` Bewegung dem Verlauf eines `mäandernden` Flusses folgt. *Der Wind wird uns tragen* heißt hier soviel wie ...*und das Leben geht weiter.*[14]

[14] *Und das Leben geht weiter* ist ein Film von Abbas Kiarostami aus dem Jahr 1992.

Langeweile

Kiarostami erzählt einerseits von Filmen, bei denen er im Kino eingeschlafen ist, und andererseits von solchen, die ihn nachts wachgehalten haben. Kiarostami bevorzugt selbst Filme, bei denen man einschläft, gegenüber jenen, die ihn als Zuschauer überwältigen.[15]

Mit dieser Präferenz ordnet Kiarostami seine Filme in den Diskurs der Theorien der Passivität ein. Die Theoretikerinnen Kathrin Busch und Helmut Draxler gehen davon aus, dass eine Bevorzugung von Aktivität im theoretischen Zusammenhang zunehmend befragt und „von Konzepten des Unvermögens, des Unterlassens und Nichtstuns flankiert (wird), in denen Passivität befürwortet und die ihr eigene Potenzialität freigelegt wird."[16] Die Vermeidung von Handlung, das Warten, Abschweifen, Faulheit, Schlaf und Langeweile sind Formen der Passivität. Alle diese Zustände lassen sich in *Der Wind wird uns tragen* finden und erleben. Im Folgenden konzentrierte ich mich jedoch auf die Langeweile.

Als erstes sehe ich die Untätigkeit der Filmcrew. Sie warten – meist schlafend oder zumindest ihre Zimmer nicht verlassend – auf den Tod der alten Frau. Dieses Warten stellt sich als eine *lange Weile* heraus. Während Behzad noch von eingehenden Anrufen aktiv gehalten wird, scheinen sich seine Teamkollegen zu langweilen. Ihre Langeweile resultiert daraus, dass sie nicht arbeiten können. Auf Behzads Anmerkung, dass das Essen von Erdbeeren auch Arbeit sei, erwidern sie nur, dass die Erdbeeren in Teheran besser schmeckten. Die Langeweile seiner Kollegen führt nicht zu einem wirksamen Handeln, wie etwa dem Genuss der „frischen Luft" (ein Vorschlag von Behzad). Sie resignieren, wünschen sich eine Entscheidung, ein Handeln und geben schließlich wortlos auf, indem sie abreisen. Behzad erträgt den Zustand des Nichtstuns, bis die äußeren Einflüsse (Anrufe auf dem Handy) ihn soweit drängen, dass er aggressiv und launisch wird.

[15] Vgl. Firouzan (2008): Interview mit Abbas Kiarostami.
[16] Busch & Draxler (2013): S. 6.

Darüberhinaus stellt sich eine Langeweile beim Schauen des Films ein. Eine fehlende „überwältigende“ Erzählung, die ständige `Wiederholung` derselben Abläufe und der fehlende Höhepunkt in Form der `Zeremonie` erzeugen ein Gefühl von Langeweile. Diese Langeweile sehe ich jedoch als Teil der Handlung. Das Fehlen eines zielführenden roten Fadens bewirkt ein anderes Sehen, ein Sehen das genauer hinsieht, das den Blick in Bewegung hält.[17]

Zuletzt bleibt die Langeweile beim Filmdreh selbst zu erwähnen: Aus einem, im Anschluss an die Filmvorführung von *Close-Up* stattfindenden, Filmgespräch ging hervor, dass sich der Kameramann Mahmoud Kalari bei den Dreharbeiten von *Der Wind wird uns tragen* stark langweilte, sodass ihm zusätzliche, nicht vorgesehene Dreharbeiten auferlegt wurden.[18]

[17] Vgl. Lemma „Vertrauen“.

[18] Im Programm der Berlinale Special wurde am 11.02.2017 der Film *Close-Up* in einer restaurierten Fassung aufgeführt. Anschließend fand ein Filmgespräch mit iranischen Filmemachern statt.

Mäandern

Ein kleines Hindernis reicht aus und ein Fluss beginnt zu mäandern. Das Wasser wird durch das Hindernis zum Umströmen gezwungen, sodass es asymmetrisch zum Ufer fließt. Von dort prallt es ab und fließt diagonal zum anderen Ufer. Auf diese Weise entstehen die sogenannten Prall- und Gleithänge (vgl. Abbildung 1). Am Prallhang werden Schlamm und Kies oder allgemein Boden, abgetragen und am Gleithang stromabwärts abgelagert. Da die Fließgeschwindigkeit an der Außenseite der Biegung höher als an der Innenseite ist, kommt es zu diesem schleifenförmigen Verlauf.[19]

In *Der Wind wird uns tragen* taucht das Motiv des Mäanderns an verschiedenen Stellen auf und beschreibt zugleich den Handlungsstrang. Zunächst ist die Komposition des ersten Bildes zu nennen. Ein Auto fährt eine eng gewundene Straße entlang, deren Verlauf in Abbildung 3 nachgezeichnet ist. Mäandernde Straßenverläufe tauchen in regelmäßigen Abständen immer wieder auf, wenn sich Behzad im Auto oder auf einem Motorrad in Bewegung versetzt. Ebenso ist die Rollbewegung des Apfels (vgl. Abbildung 2) als ein Beispiel für das Mäandern zu nennen. Die mäandernden Bewegungen führen für Ursula Frohne „die implizierte ornamentale Grammatik des Films bildhaft vor Augen".[20] Bezeichnen wir das Warten auf den Tod der alten Frau als den Hauptstrang der Erzählung, so zweigt der Film von diesem immer wieder ab. Die Episoden mit `Tierbeobachtungen`, Anrufen aus Teheran, dem rollenden `Apfel` und dem im Fluss treibenden `Knochen` werden jedoch „in die Verlaufsform eingeflochten"[21], sodass eine mäandernde Erzählung entsteht.

[19] Vgl. Martin (2001).
[20] Frohne (2014): S. 69.
[21] Ebd.

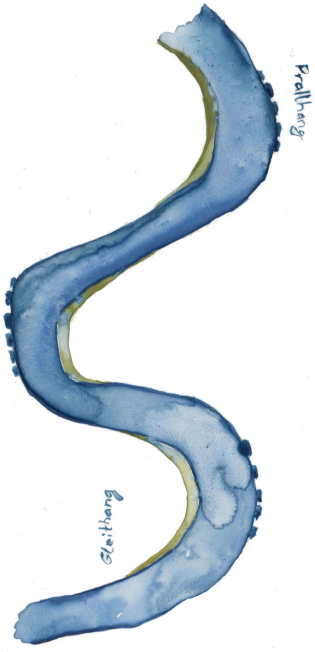


Abbildung 1

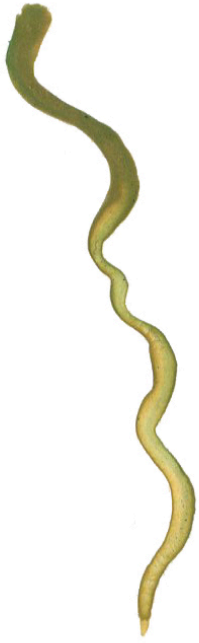


Abbildung 2

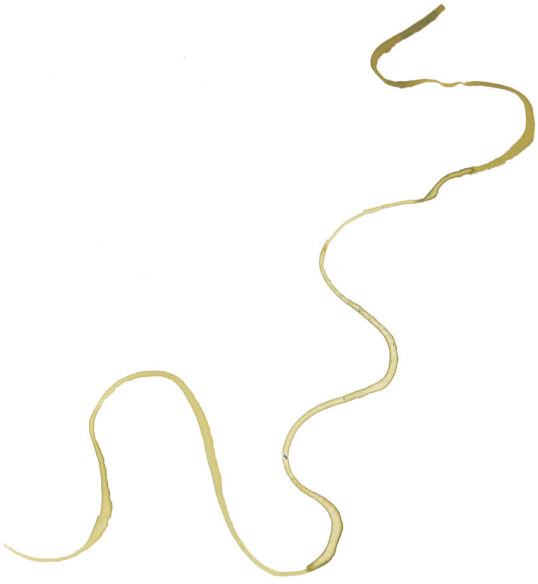


Abbildung 3

Nähe

Selten kommen wir einer Figur im Film nahe. Wir erhalten Andeutungen über das Leben der Hauptfigur aus der Distanz, durch das Handy.
Bereits die erste Szene in *Der Wind wird uns tragen* erforscht das Verhältnis von Nähe und Distanz. Während wir auf der Tonebene bereits nah an den handelnden Personen sind, steht die Kamera in Entfernung und ermöglicht dem Betrachter, sich noch nähern zu können. Das Sich-Nähern schafft die Zeit für eine Vertrauensgrundlage. Die Distanz ermöglicht einen Raum für Bewegung. Sie lässt unseren Blick im Bild umherwandern und zeigt zugleich die Wege von hier nach dort. Meist observieren wir aus der Distanz, denn das macht die Beobachtung weniger aufdringlich.
Die Nähe würde uns verbinden und Bewegung wäre vermutlich kaum wahrnehmbar. Der intimste Moment des Films findet in fast vollständiger Dunkelheit und vor allem auf der Tonebene statt. Behzad befindet sich in einem Keller und zitiert ein Gedicht von Forough Farrokhzad. Das Schwarz, die Dunkelheit oder das Nicht-Zeigen ist die größte wahrnehmbare Distanz im Film. In dieser Distanz werden uns die meisten Charaktere vorgestellt. Der Junge Farzad bildet eine Ausnahme. Ihm kommen wir erstaunlich nahe. Je größer die Distanz, desto zärtlicher wirkt das Sich-Nähern. Die Friedensangebote an Farzad, das Eingeständnis der Lüge und das Betreten des einzigen Innenraumes (dem Keller) sind Zeichen des Sich-Näherns. In den Momenten, in denen die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem übertreten wird, wird Nähe erzeugt.

Observieren

Observieren meint im Folgenden: etwas beobachten, betrachten und erforschen. *Der Wind wird uns tragen* ist ein Film der Observation. Behzad observiert die Dorfbewohner, insbesondere Frau Malek, aber auch die Dorfbewohner beobachten Behzad und wissen stets über seinen Tagesablauf Bescheid.[22]
Ich betrachte den Film, aber immer wieder observiere ich dabei auch Kiarostami als Filmemacher. Verstärkt wird das Observieren durch den Rekurs auf das Foto. Zweimal sehen wir Behzad mit einer Kamera. Beim ersten Mal möchte er im Café eine Frau fotografieren, die gerade mit ihrer Kundschaft streitet. Trotz der Bitte, keine Fotos zu machen, versucht er ein weiteres Mal, sie heimlich zu fotografieren. Das Fotografieverbot bricht er erneut am Ende des Films, als er die trauernden Frauen aus seinem Auto heraus fotografiert. Beide Szenen, in denen wir Behzad mit seiner Fotokamera sehen, heben Behzads Tätigkeit der Observation besonders hervor.
Fenster und Türeingänge bilden häufig einen zusätzlichen Rahmen, sodass ein Bild im Bild entsteht. Die Bilder, die erwartet werden und den Grund der Observation liefern, sehen wir nicht. Weder kommt es zum Filmen der Trauerzeremonie, noch erhalten wir einen filmischen Höhepunkt. Vielmehr möchte der Film selber lieber erforschen als darstellen. Erforscht wird das Beobachten, Betrachten, Observieren – oder einfach der Blick.

[22] Zum Beispiel erzählt Mim Kharaman dem Jungen Farzad, dass Behzad mit einem Handtuch weggegangen ist.

Presse

> Selten konnte man einen Kinosaal so ergriffen erleben wie am Ende von Abbas Kiarostamis Film *Der Wind wird uns tragen:* Ein Mann wirft einen menschlichen Knochen in einen Bach, und die Kamera zeigt, wie er ein Stück des Weges schwimmt. Es war 1998, und der Film des iranischen Regisseurs lief im Wettbewerb der Filmfestspiele von Venedig.[23]

Junge iranische Filmemacherinnen schätzen Kiarostami besonders, weil seine Filme den Anlass gegeben haben, auch außerhalb des Irans, als Filmemacherinnen anerkannt zu werden. In einem Gespräch beschreibt ein iranischer Filmemacher, [24] dass, wenn er zu Filmfestivals kommt, die Leute sagen: „Oh, you're Iranian... Abbas Kiarostami!"[25] Auch wenn vor Kiarostami viele Filmemacher auf Festivals ausgezeichnet worden sind, beispielsweise Amir Naderi oder Dariush Mehrjui, war doch keiner so konstant erfolgreich und berühmt. Mehrnaz Saeed-Vafa erwähnt die politische Bedeutung von Kiarostamis Erfolgs: „At a time when Iranians had such a negative image in the West, his cinema introduced a humane and artistic face."[26]

Harsche Kritik bleibt zumindest in der deutschen Presse aus. Gleichwohl gibt es im Iran die Idee, dass die französische und iranische Regierung die Vereinbarung getroffen haben, dass Kiarostamis Auszeichnungen politische Preise sind, um ein gutes Image für den Iran zu kaufen, und dass Kiarostami sich selbst verkauft, um Berühmtheit zu erlangen.[27] Mehrnaz Saeed-Vafa erwähnt zudem, dass einige Iraner Kiarostamis Arbeit für unfilmisch, journalistisch und unwürdig der internationalen Anerkennung halten[28].

[23] Nicodemus (2016).
[24] Leider ist der Name nicht herauszufinden.
[25] Im Programm der Berlinale Special wurde am 11.02.2017 der Film *Close-Up* in einer restaurierten Fassung aufgeführt. Anschließend fand ein Filmgespräch mit iranischen Filmemachern statt.
[26] Saeed-Vafa (2003): S. 51.
[27] Saeed-Vafa (2003): S. 50.
[28] Ebd.

In der deutschsprachigen Presse findet man nur poetische Beschreibungen und Lob. So schrieb Katja Nicodemus bereits im Jahr 2000 in einer Rezension über *Der Wind wird uns tragen*:

> „Kiarostamis Filme sind zugleich mit sich eins und in der Schwebe. Sie bestehen aus der Art von Bewegung, die wieder in die Ruhe führt, und auch wenn in ihnen allerlei Existenzielles geschieht – Verlieben, Sterben, Vorbereitung eines Selbstmords, die Suche nach den Überlebenden eines Erdbebens-, hat man doch am Ende immer das Gefühl, dass genauso gut nichts geschehen sein könnte. Vielleicht weil jede Bewegung von der nächsten aufgehoben, jedes Ereignis ins Verhältnis zu einem anderen gesetzt wird.“[29]

[29]Nicodemus (2000).

Quellen

Boutang, Pierre-André (2009): *Abécédaire – Gilles Deleuze von A bis Z*, (Frankreich 1996) Berlin: absolut Medien.

Bresson, Robert (2007): *Notizen zum Kinematographen*, (Paris 1975) Berlin: Alexander Verlag.

Busch, Kathrin & Draxler, Helmut (Hg.) (2013): *Theorien der Passivität*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Egoyan, Atom (2004*): The Subtitles Experience*, in: Egoyan, Atom & Balfour, Ian (2004): *Subtitles. On the foreignness of film*, Cambridge (Mass.): MIT Press.

Elena, Alberto (2005): *The Cinema of Abbas Kiarostami*, (Madrid 2002) London: SAQI.

Firouzan Films (2008): *Abbas Kiarostami discusses his directorial style*, veröffentlicht am 26.11.2008 unter https://www.youtube.com/watch?v=HxukX96bqAU, 14.03.2017.

Frohne, Ursula (2014): *Verzögerung und Rekurrenz. Zeitsemantiken im Film. Abbas Kiarostamis DER WIND WIRD UNS TRAGEN (1999)*, in: Berswordt-Wallrabe, Silke von & Fahle, Oliver (Hg.) (2014): *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*, Marburg: Schüren Verlag.

Henderson, Eric (2005): *The House is Black. Slant*, veröffentlicht am 22.02.2005 unter http://www.slantmagazine.com/dvd/review/the-house-is-black, 21.02.2017.

Javadi, Hasan & Sallée, Susan (2010): *Forugh Farrokhzad. Another Birth and other poems*, Washington: Mage, S.8-22.

Martin, Christiane (2001): *Mäander*, veröffentlicht unter http://www.spektrum.de/lexikon/geographie/maeander/4867, 14.03.2017.

Mottahedeh, Negar (2004): *Where are Kiarostami´s women?,* in: Egoyan, Atom & Balfour, Ian (2004): *Subtitles. On the foreignness of film*, Cambridge (Mass.): MIT Press, S. 309-333.

Nancy, Jean-Luc (2005): *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*, (Brüssel 2001) Berlin: Brinkman&Bose.

Nicodemus, Katja (2016): *Der Freie,* Zeit vom 07.07.2016.

Nicodemus, Katja (2000): *Der Geschmack des Lebens*, taz vom 30.03.2000.

Rebhandl, Bert (2014) im Gespräch mit Abbas Kiarostami: *„Ich habe mich nie als Marke empfunden"*, in: Berswordt-Wallrabe, Silke von & Fahle, Oliver (Hg.) (2014): *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*, Marburg: Schüren Verlag.

Sadough, Pedram (2014): *Abbas Kiarostami und der Neue Iranische Film*, in: Berswordt-Wallrabe, Silke von & Fahle, Oliver (Hg.) (2014): *Abbas Kiarostami. Die Erzeugung von Sichtbarkeit*, Marburg: Schüren Verlag.

Saeed-Vafa, Mehrnaz & Rosenbaum, Jonathan (2003): *Abbas Kiarostami*, Chicago, Illinois: University of Illinois Press.

Sarkeesian, Anita; Feministfrequency (2009): *The Bechdel Test for Women in Movies*, veröffentlicht am 07.12.2009 unter https://www.youtube.com/watch?v=bLF6sAAMb4s, 19.02.2017.

Scharf, Kurt (Hg.) (2005): *Der Wind wird uns entführen. Moderne persische Dichtung*, München: C.H. Beck, S.148f.

Sinah, Amresh (2004): *The Use and Abuse of Subtitles*, in: Egoyan, Atom & Balfour, Ian (2004): *Subtitles. On the foreignness of film*, Cambridge (Mass.): MIT Press.

Tavassolie, Abolfazl (2009): *Eine Trilogie zum Monismus. Die Interaktion zwischen persischer Literatur und Kino im Werk des Abbas Kiarostami*. Diss. Univ. Mainz 2008, Berlin: Verlag Dr. Köster.

Rasieren

Wie ein ironischer Kommentar zu sich selbst als Filmemacher und ebenso zu uns als Zuschauerinnen erscheint die Szene, in der Behzad sich rasiert. Die Kamera wird dabei zum Spiegel, in den er beim Rasieren schaut. Wir sehen die seltsamen Grimassen, die er ziehen muss, um seine Barthaare sorgfältig zu entfernen. Das Spiel mit Kamera und Spiegel wirkt deshalb so seltsam, weil weder er sich sieht noch wir uns. Behzad, der von den Anwohnern „Ingenieur" genannt wird, ist der einzige im Dorf, der sich rasiert. Mit dieser Geste, die zu seinem Erscheinungsbild gehört, wird er als Fremder direkt erkennbar.

Von einem ironischen Kommentar kann man sprechen, weil das Betrachten des anderen humorvoll gespiegelt wird. Behzads einzige Aufgabe besteht darin, zu warten. Negar Mottahedeh fasst es im ironischen Tonfall zusammen: „The hero of our film wants this woman to die so that he and his crew can return to their worn urban lives having amassed some great ethnographic footage."[30] Wir betrachten Behzad dabei, wie er die anderen beobachtet. In dem Moment, wo wir uns in Behzad gespiegelt sehen (belustigende Gesichtsverzerrungen machend), wird die Beobachtung umgekehrt, und es stellt sich die Frage, wer hier wen beobachtet?

Diese Szene lässt den Humor von Kiarostami erkennen. In diesem Humor steckt aber über den Witz hinaus eine Selbstreflexion des Filmemachers, der in einen ihm fremden Ort eindringt und observiert.

[30] Mottahedeh (2004): S. 322.

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

Sichtbarkeit

> „The preframed face and body of the veiled woman is difficult to light, difficult to frame, and difficult to move realistically in and out of private and public spaces. Iranian cinema cannot represent urban reality like other cinemas can. The veiled woman unframes the realist frame. Thus a realist cinema, and the cinema of Iranian everyday life, must place itself outside the city – and sometimes even outside national boundaries – in more „exotic" rural, spaces where women can be fabulated and represented in nature, framed in fields of rice or wheat."[31]

In *Der Wind wird uns tragen* sehen wir Frauen bei der Feldarbeit und in der Nähe von Hauseingängen. Im Café haben wir die einzige nahe Einstellung auf die dort arbeitende Frau. Diese scheinbare Ausnahme wird durch Behzad direkt kommentiert. Er behauptet, noch nie gesehen zu haben, wie eine Frau serviert. Diese Aussage wirkt wie ein direkter Kommentar auf die Zensur des iranischen Kinos.[32]

Obwohl wir eine Frau – oder eher, weil wir *nur* eine Frau – in der Nahaufnahme sehen, bleibt das Gefühl, die Frauen sind unsichtbar. Dies hat sicherlich mit Kiarostamis Wunsch nach einem Kino zu tun, dass die Realität abbilden soll. Trotzdem ist ihm die fehlende Sichtbarkeit von Frauen in seinen früheren Filmen – zu denen auch *Der Wind wird uns tragen* zählt – vorzuwerfen. Auf diesen Vorwurf antwortet er regelrecht mit dem Film *10* (2002). Eine Frau fährt in ihrem Auto durch Teheran und unterhält sich mit unterschiedlichen Mitfahrerinnen. Kiarostami selbst ist bei dem Dreh im Auto klar erkennbar abwesend. Diese Abwesenheit markiert die Unmöglichkeit einer sexuellen Beziehung zwischen den weiblichen Darstellerinnen und ihm, dem männlichen Filmemacher.

[31] Mottahedeh (2004): S.310f.

[32] „Censorship laws prohibited close-ups that would place the female gaze in direct interaction with the non-familial gaze of the male seated in the theatre or that would create emotive relations between the sexes on screen." Ebd.

In *Der Wind wird uns tragen* ist Sichtbarkeit oder viel mehr Unsichtbarkeit ein zentrales Motiv. Nicht nur die Frauen sind nicht sichtbar. Robert Bresson – dessen Filme Abbas Kiarostami bewunderte –, schrieb über das Sehen und Hören: „Wenn ein Ton ein Bild ersetzen kann, das Bild weglassen oder neutralisieren. Das Ohr geht mehr nach innen, das Auge nach außen."[33] Durch das, was wir nicht sehen, erhalten wir die nachhaltigsten Bilder in unserer Phantasie. Viele Gesprächspartner von Behzad bekommen wir nicht zu Gesicht. Sie bleiben im Dunkeln, hinter Türen und Fenstern oder am Ende der Telefonleitung. Die Filmtheoretikerin Negar Mottahedeh sagt zu Kiarostamis Filmmaterial: „it would seem that what is outside the frame and, indeed, what is centrally in it, is of no significance whatsoever".[34]

[33] Bresson (2007): S. 52.
[34] Mottahedeh (2004): S. 322.

Tiere

Die Kamera ist auf das davonfahrende Auto gerichtet. Als dieses im Bild nicht mehr zu sehen ist, folgt eine Tierherde demselben Weg. Ist diese ebenfalls aus dem Bildraum herausgelaufen, läuft ein Hahn vom rechten zum linken Bildrand. Die Kamera verweilt die ganze Zeit an derselben Stelle, als ob die Tiere eine Fortbewegung blockieren würden, als ob sie die Kamera daran hindern würden, dem Auto schnell zu folgen. *Der Wind wird uns tragen* gewährt den Tieren viel Raum. Teilweise fordern sie ein Innehalten heraus, teilweise kündigen sie auf symbolische Weise eine Wendung an.

Eine ausdrucksstarke Tierszene ist die Szene im Keller, in der Zeynab eine Kuh melkt. Die Kuh selbst sehen wir nicht, ebenso wenig wie Zeynab. Stattdessen leuchtet die Lampe nur auf den Euter und die melkenden Hände. Der bildliche Fokus auf die Fruchtbarkeit des weiblichen Tieres und das dazu rezitierte **Gedicht** von **Forough Farrokhzad**, das weibliche Lust thematisiert, erzeugen eine sexuell aufgeladene Situation.

Ein anderes Tier begegnet uns auf dem Friedhofshügel, wo Behzad seine Telefonate führt. In einer langen Einstellung sehen wir, wie eine Schildkröte sich vorwärtsbewegt. Nachdem die Schildkröte eine Grabplatte überquert hat, verliert Behzad seine Fassung und tritt die Schildkröte zweimal in die Seite, bis sie auf ihrem Rücken liegen bleibt. In dieser Lage überlässt er die Schildkröte ihrem Schicksal und rast in seinem Auto davon. Für Ursula Frohne zeigt sich in der Grausamkeit dieser Geste ein Sinneswandel von Behzad: „Das merkwürdige Zusammentreffen mit der Schildkröte an jenem heterotopen Ort scheint sein Bewusstsein für die Endlichkeit geweckt zu haben.“[35]

Die Schildkröte, die sowohl für ihre Langsamkeit als auch für ihr langes Leben bekannt ist, befreit sich in einer folgenden Einstellung aus ihrer Lage und läuft weiter. Behzad hingegen wird in seiner eiligen Fahrt durch eine ihm entgegenkommende Schafsherde ausgebremst. Im Innehalten der Bewegung beobachtet er ausgiebig drei tollende Hunde. Behzads neue Perspektive auf die

[35] Vgl. Frohne (2014): S. 67.

Welt äußert sich zunächst in seiner Entschuldigung für sein Verhalten bei Farzad. Nach dieser Entschuldigung klingelt abermals sein `Handy` und er hastet auf den Hügel zurück. Dort entdeckt er einen Mistkäfer, der trotz des steinigen Bodens mühelos seine Kugel vor sich her rollt. Der Mistkäfer oder Skarabäus ist als Glücksbringer bekannt. Ähnlich der Schildkröte wirkt sein Auftreten sehr symbolisch. Behzad scheint sich über seine Begegnung mit dem Käfer sehr zu freuen und ihn als gutes Zeichen zu deuten. Nach der Zusammenkunft mit der Schildkröte scheint der Käfer ihm zu sagen *Und das Leben geht weiter*[36].

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

[36] *Und das Leben geht weiter* ist ein Film von Abbas Kiarostami aus dem Jahr 1992, der in einer vom Erdbeben getroffenen Region im Iran spielt.

Untertitel

Untertitel ersetzen nicht die Stimmen der Sprechenden, sondern ergänzen Ton und Bild um eine weitere Dimension. Sie kommen von außen, um im Inneren Sinn zu ergeben[37].

Bei den meisten Filmen, die ich mit Untertiteln sehe, verschmilzt das Innen und Außen irgendwann, sodass ich vergesse, den Film *gelesen* zu haben. Gleich zu Beginn von *Der Wind wird uns tragen* kommt es zu einem Wechselspiel: Wir können etwas sehen, was im engeren Sinn im Inneren des Films nicht **sichtbar** ist, und zugleich hören wir etwas (lesen in den Untertiteln), was nicht hörbar ist. An dieser Stelle verbinden die Untertitel Innen und Außen. Wir lesen das Gespräch, das im Inneren des Autos stattfindet: „Zu spät, du musst aus dem Dach schauen", und können von außen aus dem Dach direkt auf den für die Insassen unsichtbaren großen Baum schauen.

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

[37] Vgl. Sinah (2004): S. 173.

Vertrauen

In der ersten Einstellung sehen wir eine karge Gebirgslandschaft. In dieser hebt sich besonders die mäandernde Straße ab, die von einem Auto befahren wird. Die Insassen des Autos fragen sich, was danach kommt. Die Antwort ist: „Nichts". Mit der ersten Einstellung nimmt Kiarostami uns mit. Er teilt seine Sichtweise, seinen Blick und verspricht uns gleichzeitig, es werde darauf *Nichts* folgen. Für Jean-Luc Nancy ist dies „die Erziehung des Blickes, der an die Hand genommen und auf eine Reise mitgenommen wird, die nicht initiatorisch ist, die zu keinem Geheimnis führt, aber die den Blick in Bewegung bringt, ihn aufrührt oder sogar wachrüttelt, um ihn weiterzutragen, näher heran, genauer werden zu lassen."[38]

Der Film enthält in sich eine Richtigkeit, eine Wahrheit und ich kann hinsehen und an sie glauben. Das ist für mich das Vertrauen an den Film. Wir sehen das Auto aus der Entfernung und trotzdem hören wir das Gespräch der Insassen. Kiarostami sagt selbst, er sei der erste Filmemacher gewesen, der dieses Mittel der Differenz von Bild und Ton angewendet habe.[39] Während wir auf der Tonebene bereits nah an den handelnden Personen sind, steht die Kamera in Entfernung und ermöglicht uns, dass wir uns noch nähern können. Das Sich-Nähern schafft die Zeit für eine Vertrauensgrundlage. Sobald ich dem Film vertrauen kann, muss sich keine Erwartung einlösen. Ich kann einfach hinsehen.

[38] Nancy (2005): S. 21.
[39] Vgl. Rebhandl (2014): S. 131.

Wiederholung

> „Wiederholungen, Motive der Rekurrenz und ausgedehnte Sequenzen diegetischer Verzögerung sind für eine zeitliche Anreicherung der Erzählstrukturen in Kiarostamis Filmen bezeichnend.“[40]

Die prägnanteste Wiederholung in *Der Wind wird uns tragen* ist das Klingeln des Handys Behzads und dessen hastiges Eilen auf einen Hügel, um dort – bei einer besseren Mobilfunkverbindung – telefonieren zu können. Seine übertrieben hektische Reaktion auf das Klingeln wirkt sinnentleert, vor allem, weil die darauf folgenden Telefonate wenig Erfolg einbringen. Sein Handeln wirkt wie ein Slapstick. Die Szene kann man sogar wörtlich als *Running Gag* verstehen.

Kiarostami: Der Wind wird uns tragen

Auf eine andere Art und Weise wiederholen sich die abschweifenden Beobachtungen. Sie treiben die eigentliche Handlung nicht voran, halten den Film aber in seiner Struktur. Ich behaupte sogar, dass sie die Spannung des Films ausmachen. Etwa sucht ein `Apfel` in mäandernden Bewegungen seinen Weg auf den Boden hinab, eine Schildkröte schafft es nach einigen Bemühungen wieder auf die Füße und ein Mistkäfer rollt eine Kugel vor sich her.

[40] Frohne (2014): S. 60.

Ursula Frohne nennt die Apfel-Sequenz „ein Beispiel für die vielfältigen Verschleifungen und Zickzack-Bewegungen, [...] die sich in einer poetischen Denkbewegung auf die Potenzialität des scheinbar Nebensächlichen hin weiten.“[41] Die Erwartung, dass der Apfel auf direktem Weg und schnell zu Boden fällt, wird nicht erfüllt. Stattdessen dauert sein unvorhersehbarer Murmelbahnverlauf eine ***lange Weile***. Der Schildkröte, die als langsames **Tier** par excellence gilt, folgen wir in ihrem Gang. Durch einen direkten Schnitt auf Behzads schnell fahrendes Auto spüren wir, wie unterschiedlich Zeit erfahren werden kann. Sowohl der Apfel als auch die Schildkröte und der Mistkäfer stehen in ihrem Auftreten im Mittelpunkt der Spannung. Wann fällt der Apfel endlich zu Boden? Schafft die Schildkröte es wieder auf ihre Füße? Wird die Kugel des Mistkäfers größer?

Ihr Auftreten im Film ist wie das Hindernis im Flussbett, das den Wasserverlauf nicht den kürzesten, geraden Weg hinabfließen lässt, sondern ihn zum **Mäandern** zwingt.

[41] Ebd. S. 70.

X, Y

X ist eine unbekannte Variable.
Y ist sprachlos, unaussprechlich und unsäglich.[42]

[42] Boutang (2009): frei nach Abécédaire – Gilles Deleuze von A bis Z.

Zeremonie

Der Protagonist Behzad kommt mit seiner kleinen Crew – die wir nie zu Gesicht bekommen – in das Dorf *Siah Dareh*, um eine Trauerzeremonie zu filmen.
Dem ersten Bewohner des Dorfes, den sie treffen, dem Jungen Farzad, spielen sie vor Schatzsucher zu sein. Es ist sofort verständlich, dass es sich hierbei nur um eine Bezeichnung handelt, die das eigentliche Vorhaben verschleiern soll. Die restlichen Dorfbewohner nennen Behzad „Ingenieur". Beide Bezeichnungen halten den Beruf, vermutlich den eines (Dokumentar-) Filmemachers, reduziert – und doch treffend – fest. Der Schatzsucher gräbt gezielt nach verlorenen oder versteckten wertvollen Gegenständen. Selbst wenn die Übersetzung auch Bodenschätze meinen könnte, so ist es doch eine zielgerichtete Art, sich mit etwas zu bereichern.
Mit „Ingenieur" ist hier wahrscheinlich ganz allgemein ein gut situierter und ausgebildeter Mann gemeint.
Kurz nach der Ankunft fragt Behzad den Jungen Farzad, wo die alte kranke Frau Malek wohnt. Im Verlauf des Films fragt er immer wieder, wie es um ihre Gesundheit stehe, und es wird klar, dass sie sich im Zentrum seines Interesses befindet. Nachdem Behzad ihr Haus gesehen hat, möchte er sofort wissen, wo der Friedhof ist. Er wartet auf Frau Maleks Tod. Das Warten dehnt sich aus und damit sein Aufenthalt in dem Dorf.
Der Grund für Behzad, mit seinem Team nach *Siah Dareh* zu fahren, wird später von einem Beifahrer entlarvt, den Behzad zurück mit ins Dorf nimmt. Dieser erzählt von seinen persönlichen Erlebnissen der Zeremonie. Seine Mutter hat zwei Narben im Gesicht, die sie sich bei Begräbniszeremonien zugefügt hat, um ihr Mitleid für die Verstorbenen auszudrücken. Der Anhalter wirkt wie eine moralische Instanz. Er weist Behzad darauf hin, dass die Zeremonie eine alte Tradition hat, auf die er nun von außen schaut, ohne einen persönlichen Bezug dazu zu haben. Diese Ermahnung scheint Behzad zu treffen.

Er ist ein Eindringling, der aus der Großstadt in das ihm fremde Dorf geht, um dort ein interessantes Ereignis zu filmen. Durch die im Film angelegte Reflexion über die Beobachtung des Fremden, die sich auch in dem Beruf Behzads als dem eines Schatzsuchers und Ingenieurs äußert, wird auch meine Position als europäische Zuschauerin einbezogen. Das gewisse Unwohlsein über einen Film zu schreiben, der in einem für mich fremden Land spielt, ist in Behzads Verhalten gespiegelt. Am Ende filmt er die Zeremonie nicht.