

Schichten aus Stein und Versen

Eine Reise durch Schiraz, Persepolis und das lange Gedächtnis Irans

„Isfahan ist die Hälfte der Welt“

– Wortspiel rund um Naqsh-e Jahan

Auftakt: Schiraz bei Nacht – Die Gegenwart der Dichter

Es ist schon dunkel, als der Garten sich füllt. Nicht schlagartig, sondern in Wellen. Menschen kommen aus verschiedenen Richtungen, aus schmalen Straßen, aus Taxis, aus dem warmen Geräusch der Stadt. Sie bleiben stehen, setzen sich, gehen weiter, kehren zurück. Über den Wegen hängen Lichterketten, die nicht festlich wirken, eher beiläufig, als gehörten sie schon immer hierher. In der Mitte, leicht erhöht, liegt das Grab des Hafez. Kein abgeschlossener Ort, kein Heiligtum mit Schwelle, sondern ein offener Raum, durchlässig, zugänglich. Wer hier ist, ist nicht Besucher, sondern Teil einer Bewegung.

Ein junger Mann hält ein schmales Buch in der Hand. Er blättert, ohne zu lesen, als suche er eine bestimmte Seite, die sich nicht finden lassen will. Neben ihm sitzt ein älteres Paar auf einer Steinbank. Die Frau spricht leise, fast flüsternd, einzelne Verse, die der Mann ergänzt. Ein paar Schritte weiter lehnt eine Gruppe von Studierenden an der Balustrade, lacht, diskutiert, zitiert. Niemand hebt die Stimme. Es ist keine Stille, aber eine Konzentration, die den Ort zusammenhält.

Hafez, dessen voller Name Schams ad-Din Mohammad Hafez-e Schirazi war, starb im Jahr 1390. Sechs Jahrhunderte später ist er hier präsenter als viele Lebende. Seine Gedichte sind nicht museal, nicht eingefroren in Schulbüchern oder Akademien. Sie werden benutzt. Für Liebesorakel, für Trost, für Spott. Man schlägt den Divan auf, zufällig oder gezielt, liest ein paar Zeilen und versucht, darin einen Hinweis auf das eigene Leben zu finden. *Fal-e Hafez* nennt sich dieses Spiel, halb ernst, halb ironisch, und doch zutiefst ernst genommen.

Ein Mann mittleren Alters erklärt es einer jungen Frau, vielleicht seiner Tochter. Er spricht ruhig, ohne Pathos. „Du stellst eine Frage“, sagt er, „und dann hörst du zu.“ Mehr müsse man nicht tun.

Die Frau nickt, schlägt das Buch auf, liest. Sie lächelt, schüttelt den Kopf, liest noch einmal. Der Mann kommentiert nichts. Das Gedicht soll für sich sprechen.

Was hier geschieht, ist keine Andacht im religiösen Sinn, und doch hat es etwas Rituelles. Niemand betet, niemand kniet. Es gibt keine vorgeschriebene Geste, keine Richtung, in die man sich wenden müsste. Und dennoch kommen die Menschen immer wieder hierher, abends, nachts, nach der Arbeit, nach dem Studium, nach einem Streit, nach einer Entscheidung. Hafez ist kein Prophet, kein Heiliger. Aber er ist eine Instanz.

„Er sagt Dinge, die sonst niemand sagen darf“, meint ein Student der Literaturwissenschaften, der regelmäßig hierherkommt. Er trägt ein Hemd mit offenem Kragen, spricht leise, bedacht. „Oder besser: Er sagt sie so, dass man sie hören kann.“ Was genau er damit meint, bleibt offen. Vielleicht geht es um Liebe, vielleicht um Macht, vielleicht um Zweifel. Hafez’ Gedichte sind vieldeutig, oft widersprüchlich. Sie feiern den Wein und warnen vor der Askese, sie verspotten Heuchelei und sehnen sich nach Erlösung. Gerade darin liegt ihre Haltbarkeit.

In Schiraz gehören die Dichter zur Stadt wie die Gärten und der Staub. Neben Hafez ist es vor allem Saadi, dessen Grab ein paar Kilometer entfernt liegt, weniger belebt, aber nicht weniger präsent. Saadi, der Reisende, der Moralist, der Beobachter menschlicher Schwächen. Seine Verse zieren Schulbücher, Regierungsgebäude, Alltagsgespräche. „Die Menschen sind Glieder eines Ganzen“, heißt es bei ihm, ein Satz, der weltweit zitiert wird, oft ohne Herkunft. Hier weiß man, woher er kommt.

Die Präsenz der Dichter wirkt umso stärker, je deutlicher man die Abwesenheit anderer Stimmen spürt. Prediger gibt es viele, politische Reden auch. Aber sie altern schnell. Die Gedichte nicht. Sie haben gelernt, zwischen den Zeiten zu sprechen, zwischen den Ordnungen. Vielleicht ist das der Grund, warum sie hier überlebt haben, warum sie nicht als Gefahr gelten und doch als Herausforderung.

Eine junge Frau mit offenem Haar, was in Schiraz niemanden zu stören scheint, erzählt, dass sie als Kind mit ihrer Großmutter hierherkam. „Sie konnte viele Gedichte auswendig“, sagt sie. „Wenn sie nicht weiterwusste im Leben, hat sie Hafez gefragt.“ Ob sie selbst das auch tue? Die Frau zögert. „Manchmal“, sagt sie dann. „Nicht, weil ich glaube, dass er mir die Zukunft sagt. Sondern weil er mir hilft, die Frage anders zu stellen.“

In diesen Sätzen liegt eine leise Religionskritik, ohne dass sie so genannt würde. Es geht nicht gegen den Glauben, nicht gegen Gott. Es geht gegen Eindeutigkeit, gegen fertige Antworten. Die Poesie erlaubt Zweifel, Ambivalenz, Ironie. Sie zwingt niemanden, sich festzulegen. Vielleicht ist sie deshalb so beliebt in einem Land, das von klaren Vorgaben geprägt ist.

Der Garten füllt sich weiter. Touristen sind auch da, erkennbar an ihren Kameras, an der vorsichtigen Neugier. Sie bleiben meist am Rand, machen Fotos, lesen Schilder. Aber selbst sie werden von der Stimmung erfasst, senken die Stimmen, setzen sich. Ein Mann aus Europa versucht, ein Gedicht zu lesen, stolpert über die Worte, lächelt verlegen. Eine ältere Frau hilft ihm,

spricht langsam, deutlich. Für einen Moment entsteht ein gemeinsamer Raum, jenseits von Sprache.

Später, als es kühler wird, ziehen Wolken auf. Ein Wind geht durch die Bäume, bewegt die Lichter. Der Garten verändert sich, wird flüchtiger. Einige Menschen gehen, andere kommen. Das Grab bleibt. Kein Monument, eher ein Bezugspunkt. Man muss nicht an Hafez glauben, um hier etwas zu spüren. Es reicht, sich der Dauer auszusetzen, der Tatsache, dass Worte länger leben können als Systeme.

Schiraz ist stolz auf seine Dichter, aber nicht im nationalistischen Sinn. Eher so, wie man auf alte Freunde stolz ist, die einen nie verlassen haben. Die Stadt definiert sich nicht über Industrie oder Macht, sondern über Sprache, über Erinnerung. Das macht sie verletzlich, aber auch widerständig. In den Gedichten findet sich eine andere Geschichte Irans, eine, die nicht linear verläuft, die Rückschläge kennt und Umwege, aber keine endgültigen Brüche.

Als der Garten sich langsam leert, bleibt ein junger Mann allein auf einer Bank sitzen. Er schaut nicht auf das Grab, sondern auf sein Telefon. Dann legt er es weg, zieht ein zerlesenes Buch aus der Tasche und beginnt zu lesen. Lautlos. Die Worte bleiben bei ihm. Vielleicht ist das die größte Stärke dieser Poesie: dass sie nichts fordert. Sie wartet.

Schiraz am Tag – Gärten, Gräber, Ordnung

Am Morgen liegt über Shiraz ein anderes Licht. Es ist klarer, unnachgiebiger, weniger bereit zur Verklärung. Die Nacht, in der Verse zirkulierten wie eine zweite Währung, ist noch spürbar, aber sie zieht sich zurück, verdrängt vom Lärm der Stadt. Motoren, Hupen, Stimmen. Staub hebt sich von den Straßen, legt sich auf Schuhe und Fassaden. Shiraz zeigt nun sein funktionales Gesicht, eines, das wenig romantisch ist und doch nicht zufällig wirkt.

Wer am Tag durch die Stadt geht, merkt schnell, dass sie nicht für den flüchtigen Blick gebaut ist. Die Wege sind nicht darauf ausgelegt, zu gefallen. Sie führen, sie verbinden, sie trennen. Die Häuser wirken gedrungen, Mauern hoch, Fenster klein. Es ist eine Architektur der Vorsicht, des Schutzes vor Hitze, vor Blicken, vor Unruhe. Ordnung ist hier kein ästhetisches Versprechen, sondern eine Notwendigkeit.

Und doch öffnet sich diese Stadt immer wieder. Nicht in breiten Boulevards oder repräsentativen Plätzen, sondern in Gärten. Sie liegen verstreut, scheinbar beiläufig, und bilden doch das eigentliche Gerüst von Shiraz. Wer einen von ihnen betritt, merkt sofort, dass hier andere Regeln gelten. Das Tempo verlangsamt sich, Geräusche werden gefiltert, Bewegungen ruhiger. Die Gärten sind keine

Flucht aus der Stadt, sondern ihre Verdichtung. In ihnen zeigt sich, was Schiraz im Innersten zusammenhält.

Diese Orte sind alt, älter als viele politische Ordnungen, die über dieses Land gekommen und gegangen sind. Sie folgen einer Logik, die sich kaum verändert hat: Wasser im Zentrum, Wege als Achsen, Pflanzen als gezähmte Natur. Es ist eine Ordnung, die hergestellt werden muss, immer wieder. Nichts wächst hier zufällig. Alles ist Ergebnis von Arbeit, von Wissen, von Geduld.

Am Tag werden diese Zusammenhänge sichtbar. Die Poesie tritt zurück, macht Platz für Struktur. Aber sie verschwindet nicht. Sie hat sich eingeschrieben, in Inschriften, in Namen, in die Art, wie Menschen sich in diesen Räumen bewegen. Schiraz am Tag ist kein Widerspruch zur Nacht, sondern ihre Ergänzung. Wer nur eines kennt, versteht die Stadt nicht.

Die Gärten – Wasser, Geometrie und die Idee einer geordneten Welt

Der Eram-Garten öffnet sich nicht abrupt, sondern allmählich. Hinter dem Tor liegt kein spektakulärer Kontrast, kein plötzlicher Überfluss, sondern eine spürbare Verschiebung. Geräusche ordnen sich neu, Bewegungen werden langsamer, Blicke ruhiger. Die Stadt bleibt präsent, aber sie verliert ihre Dominanz. Was in den Vordergrund tritt, ist das Wasser – nicht als Fläche, sondern als Linie. Ein schmaler Kanal zieht sich durch das Gelände, leicht erhöht, damit er sichtbar bleibt. Er fließt ruhig, ohne Hast, und doch mit einer Bestimmtheit, die den Raum strukturiert.

Dieser Kanal ist mehr als ein dekoratives Element. Er ist das Zentrum, um das sich alles ordnet. Wege verlaufen parallel oder kreuzen sich rechtwinklig, Beete sind symmetrisch angelegt, Bäume folgen klaren Reihen. Der Garten ist kein Ort des Zufälligen. Er ist gemacht, geplant, immer wieder korrigiert. In einer Landschaft, die von Trockenheit geprägt ist, bedeutet ein solcher Garten nicht Rückzug, sondern Behauptung. Er sagt: Ordnung ist möglich, wenn man sie herstellt.

Die persische Gartenidee ist alt, älter als der Islam, älter als viele politische Systeme, die über dieses Land hinweggegangen sind. Sie entstand aus der Notwendigkeit, Wasser zu fassen, zu leiten, zu verteilen. Qanate, unterirdische Kanäle, brachten Wasser aus den Bergen in die Ebenen. Der Garten wurde zum sichtbaren Endpunkt dieses technischen Wissens. Hier zeigte sich, dass Überleben nicht allein eine Frage der Anpassung ist, sondern der Gestaltung.

Der Begriff *Pairidaeza*, aus dem später das Wort Paradies hervorging, bezeichnete ursprünglich einen ummauerten Garten. Ein abgegrenzter Raum, geschützt vor der Unordnung draußen. Diese Mauer ist kein Zeichen der Abschottung, sondern der Konzentration. Sie schafft ein Innen, in dem andere Regeln gelten. Im Eram-Garten wird diese Idee erfahrbar. Die Mauern halten nicht nur Hitze und Staub ab, sie definieren auch ein anderes Zeitmaß. Der Tag scheint hier langsamer zu vergehen.

Die Zypressen, die den Garten prägen, sind keine zufällige Wahl. Sie stehen für Beständigkeit, für Aufrichtigkeit, für Dauer. Ihr dunkles Grün bildet einen Kontrast zum hellen Stein der Wege und

zum Glitzern des Wassers. Blumenbeete sind gezielt gesetzt, farbige Akzente, aber nie überwältigend. Der Garten vermeidet Überfluss. Er vertraut auf Maß.

Im Zentrum erhebt sich der Pavillon aus dem 19. Jahrhundert, ein Bau, der die Schichten der Geschichte sichtbar macht. Kacheln mit floralen Motiven, Spiegel, die das Licht brechen, europäische Stilelemente, die von einer Zeit erzählen, in der Persien sich öffnen wollte, ohne sich selbst zu verlieren. Der Pavillon ist kein Fremdkörper, sondern Teil des Gartens. Auch er folgt der Logik der Einfügung, nicht der Dominanz.

Menschen nutzen diesen Ort auf unterschiedliche Weise. Studierende sitzen im Schatten, lesen, diskutieren leise. Familien breiten Decken aus, teilen Tee und Obst. Ältere Männer gehen langsam die Wege entlang, bleiben stehen, schauen dem Wasser zu. Niemand scheint sich fehl am Platz zu fühlen. Der Garten ist kein elitärer Raum, sondern ein geteilter. Seine Ordnung ist offen genug, um Vielfalt zuzulassen, und stabil genug, um sie zu tragen.

Gerade darin liegt seine politische Dimension. Der persische Garten ist kein neutraler Ort. Er zeigt ein Modell von Welt, in dem Ressourcen verteilt, Räume strukturiert, Regeln akzeptiert werden. Wasser fließt nicht dorthin, wo es zufällig hin will, sondern dorthin, wo es gebraucht wird. Diese Form von Kontrolle ist nicht repressiv, sondern lebensnotwendig. Sie verlangt Wissen, Pflege, Verantwortung.

In einer Gesellschaft, die immer wieder Brüche erlebt hat – Eroberungen, Revolutionen, Umbrüche –, bieten die Gärten ein Bild von Kontinuität. Sie haben Herrscher überdauert, Ideologien, Systeme. Ihre Logik blieb verständlich, weil sie an grundlegende Bedürfnisse anknüpft. Man muss nichts über Politik wissen, um zu spüren, dass hier etwas funktioniert.

Doch diese Ordnung ist fragil. Wasserkanäle müssen gereinigt werden, Pflanzen gepflegt, Mauern instand gehalten. Der Garten ist kein statisches Ideal, sondern ein Prozess. Er erinnert daran, dass Ordnung Arbeit bedeutet. Vielleicht liegt gerade darin seine anhaltende Bedeutung. Er verspricht nichts Absolutes, sondern etwas Mögliches.

Im Eram-Garten zeigt sich eine Kultur, die gelernt hat, mit Knappheit zu leben, ohne sich ihr zu unterwerfen. Schönheit entsteht hier nicht aus Überfluss, sondern aus Disziplin. Der Garten ist keine Flucht vor der Wirklichkeit, sondern ihre konzentrierte Form. Wer ihn betritt, betritt ein Denkmodell – eines, das bis heute trägt.

Gräber, Moral und der Alltag der Stadt

Nicht weit von den Gärten entfernt liegen die Gräber der Dichter, eingebettet in das alltägliche Gefüge der Stadt. Sie sind keine isolierten Monumente, keine Orte des feierlichen Rückzugs, sondern Teil der urbanen Bewegung. Wer hierherkommt, tut das oft beiläufig: auf dem Weg zur Arbeit, nach dem Einkauf, zwischen zwei Terminen. Die Gräber fügen sich ein, so wie die Gärten, nur mit anderer Tonlage. Wo jene Ordnung sichtbar machen, verhandeln diese Orte Maßstäbe.

Das Grab von Saadi liegt etwas abseits, ruhiger als das des Hafez, weniger belebt, weniger aufgeladen. Am Tag wirkt es nüchtern, beinahe streng. Der Bau ist klar gegliedert, ohne ornamentalen Überschwang. Wasser fließt auch hier, aber zurückhaltender, als wolle es nicht ablenken. Saadi war ein Dichter der Beobachtung, der Erfahrung, der Moral. Seine Texte kreisen um menschliche Schwächen, um Maß und Verantwortung. Sie sind weniger rätselhaft als die von Hafez, weniger schillernd, dafür direkter.

Ein älterer Mann sitzt mit seinem Enkel auf den Stufen. Er liest einen Vers vor, erklärt ihn, fragt nach. Es ist kein Vortrag, eher ein Gespräch. Saadi wird hier nicht verehrt, sondern herangezogen, als Referenz. Seine Autorität speist sich nicht aus Ekstase, sondern aus Plausibilität. Er sagt Dinge, die man verstehen kann, auch am hellen Tag. Vielleicht ist das der Grund, warum er in Schulbüchern ebenso präsent ist wie in privaten Gesprächen.

Diese Gräber sind Lernorte, aber keine pädagogischen Einrichtungen. Niemand zwingt hier zu einer Interpretation. Man liest, was man braucht, und geht weiter. Die Dichter liefern keine Antworten, sondern Maßstäbe. Sie bieten eine Sprache, um über das Zusammenleben nachzudenken, ohne in Parolen zu verfallen. In einer Gesellschaft, die klare Hierarchien kennt, ist das eine subtile Form von Autonomie.

Außerhalb dieser Orte verdichtet sich der Alltag. Die Hitze steigt, der Verkehr nimmt zu, Stimmen werden lauter. Händler preisen Obst an, Granatäpfel, Orangen, Melonen. Preise werden verhandelt, Gesten ausgetauscht. Schiraz lebt von Improvisation, von kleinen Anpassungen, von der Fähigkeit, mit Unsicherheit umzugehen. Ordnung ist hier nie selbstverständlich. Sie muss immer wieder neu hergestellt werden, im Kleinen wie im Großen.

Gerade deshalb wirken Gärten und Gräber als Fixpunkte. Sie bieten keine Zuflucht, aber Orientierung. Sie erinnern daran, dass Maß und Struktur möglich sind, wenn man sich um sie bemüht. Wasserkanäle müssen gereinigt werden, Wege gepflegt, Texte gelesen. Nichts davon geschieht von selbst. Die kulturelle Ordnung dieser Stadt ist keine gegebene, sondern eine erarbeitete.

In Gesprächen taucht immer wieder das Wort „früher“ auf. Es bezeichnet keine konkrete Epoche, sondern einen Zustand. Früher sei vieles stimmiger gewesen, sagen die Menschen, geordneter, verständlicher. Was genau damit gemeint ist, bleibt vage. Die Gärten und Gräber liefern Bilder für diese Sehnsucht, ohne sie zu bestätigen. Sie zeigen, dass Ordnung nie dauerhaft ist, sondern immer prekär.

Schiraz am Tag legt diese Mechanik offen. Die Stadt ist nicht sentimental, sie ist funktional. Ihre kulturellen Orte sind nicht Kulisse, sondern Werkzeuge. Sie helfen, die Gegenwart auszuhalten, ohne sie zu verklären. Die Dichter sind Teil dieses Systems. Ihre Worte bieten Halt, aber keinen Trost im einfachen Sinn. Sie fordern Aufmerksamkeit, nicht Hingabe.

In der Verbindung von Garten und Grab, von Ordnung und Moral, zeigt sich eine kulturelle Grammatik, die Schiraz bis heute prägt. Sie verbindet Natur und Stadt, Vergangenheit und

Gegenwart, Individuum und Gemeinschaft. Es ist eine Grammatik der Balance, nicht des Überschwangs. Vielleicht ist das ihre größte Stärke. In einer Welt der Extreme hält sie das Maß.

Dichter, Religion, Sprache – Zwischen Andacht und Freiheit

Am späten Vormittag, wenn die Hitze noch erträglich ist, sitzen zwei Männer in einem kleinen Teeladen nahe der Altstadt von Schiraz. Der Raum ist schmal, die Wände vergilbt, ein Ventilator dreht sich langsam. Auf dem Tisch zwischen ihnen stehen zwei Gläser Tee, stark, süß. Sie sprechen über Alltägliches, über Arbeit, über einen Bekannten, der weggezogen ist. Dann stockt das Gespräch. Einer der Männer sagt einen Satz, leise, fast beiläufig. Es ist ein Vers von Hafez. Der andere nickt. Mehr wird nicht gesagt. Der Vers genügt.

Solche Momente sind in Schiraz nicht ungewöhnlich. Gedichte tauchen auf, wo andere Gesellschaften auf Argumente, auf Regeln oder auf religiöse Formeln zurückgreifen würden. Sie ersetzen keine Gespräche, aber sie verdichten sie. Ein Vers kann eine Stimmung benennen, ohne sie festzulegen. Er kann Kritik andeuten, ohne sie auszusprechen. Er erlaubt Nähe, ohne sich preiszugeben. Vielleicht ist das der Grund, warum die Dichter hier eine Autorität besitzen, die sich nicht erzwingen lässt.

Religion ist in dieser Stadt allgegenwärtig, sichtbar in Moscheen, hörbar im Ruf zum Gebet, eingeschrieben in Rituale und Kalender. Und doch ist sie nicht die einzige Sprache, in der Sinn verhandelt wird. Neben der Kanzel existiert eine andere Stimme, leiser, älter, weniger eindeutig. Sie gehört den Dichtern. Ihre Worte sind nicht heilig, aber sie haben Gewicht. Sie fordern keine Unterwerfung, sondern Aufmerksamkeit.

Diese Parallelität ist kein Zufall. Die klassische persische Dichtung entstand in enger Nachbarschaft zur Religion, nährte sich aus mystischen Traditionen, aus Koranexegese, aus philosophischem Denken. Und doch hat sie sich nie ganz vereinnahmen lassen. Sie bewahrte sich eine Freiheit der Mehrdeutigkeit, eine Offenheit, die sie bis heute anschlussfähig macht. Hafez konnte den Wein preisen und Gott suchen, die Frömmigkeit verspotten und die Sehnsucht nach Erlösung beschwören – oft im selben Gedicht.

In einer Gesellschaft, in der viele Bereiche des Lebens geregelt, kommentiert, überwacht sind, bietet diese Sprache einen Raum, der sich der Eindeutigkeit entzieht. Gedichte sagen nicht, was man denken soll. Sie eröffnen Möglichkeiten. Man kann sie fromm lesen oder ironisch, politisch oder privat. Sie widersprechen sich selbst, und gerade darin liegt ihre Stärke.

Wenn in Schiraz Verse zitiert werden, geschieht das selten demonstrativ. Es ist keine Geste der Opposition, eher eine Form des Ausweichens. Die Dichter sprechen dort, wo andere Stimmen vorsichtig werden. Sie liefern keine Antworten, aber sie halten Fragen offen. Zwischen Andacht und Freiheit haben sie sich eingerichtet – und sind genau deshalb bis heute präsent.

Mystik, Zweifel und die Freiheit der Mehrdeutigkeit

Die Nähe der persischen Dichtung zur Religion ist unübersehbar, und doch ist sie von Anfang an eine Nähe auf Abstand. Viele der großen Dichter waren gebildet in religiösen Wissenschaften, kannten Koran, Hadith, Theologie. Ihre Sprache ist durchzogen von Anspielungen, Bildern, Metaphern aus dem religiösen Kosmos. Und dennoch haben sie sich nie darauf beschränkt, diesen Kosmos zu bestätigen. Sie haben ihn gedehnt, unterlaufen, spielerisch verschoben. Zwischen Frömmigkeit und Zweifel eröffneten sie einen Raum, der bis heute bewohnt wird.

Hafez ist dafür das bekannteste Beispiel. Seine Gedichte sprechen von Gott, von der Geliebten, vom Wein – oft in derselben Strophe. Der Wein ist Trunkenheit und Erkenntnis, Vergehen und Erlösung. Wer ihn trinkt, entzieht sich der Kontrolle der Vernunft, aber auch der Kontrolle der Moral. Diese Mehrdeutigkeit ist kein literarischer Zufall, sondern eine bewusste Strategie. Sie erlaubt es, sich zu äußern, ohne sich festzulegen. Ein Gedicht kann fromm gelesen werden oder subversiv, ohne dass eine dieser Lesarten falsch wäre.

Diese Offenheit speist sich aus der mystischen Tradition des Sufismus, der in Persien über Jahrhunderte hinweg prägend war. Die Mystiker suchten Gott nicht in Regeln und Vorschriften, sondern in der Erfahrung, im inneren Weg, in der Auflösung des Ichs. Sprache war für sie ein Hilfsmittel, kein Dogma. Sie wussten um ihre Unzulänglichkeit, um ihre Brüche. Die Dichtung übernahm diese Haltung. Sie spricht, aber sie behauptet nicht. Sie zeigt, aber sie erklärt nicht.

Gerade darin liegt ihre Freiheit. Während religiöse Sprache dazu neigt, zu ordnen, zu definieren, Grenzen zu ziehen, verweigert sich die poetische Sprache der Eindeutigkeit. Sie erlaubt Widersprüche. Hafez kann die Heuchelei der Frommen verspotten, ohne den Glauben selbst anzugreifen. Saadi kann moralische Maßstäbe formulieren, ohne sie absolut zu setzen. Die Dichter kritisieren nicht frontal, sie verschieben den Blick.

Diese Verschiebung ist historisch gewachsen. In Zeiten politischer Unsicherheit, wechselnder Herrschaften, religiöser Dogmatisierung bot die Dichtung einen Schutzraum. Sie war beweglich, anschlussfähig, schwer zu greifen. Ein Gedicht ließ sich nicht verbieten, ohne zugleich einen Teil der eigenen kulturellen Identität zu verbieten. Es konnte immer auch anders gelesen werden.

Bis heute wirkt diese Tradition fort. Wenn in Schiraz Verse zitiert werden, geschieht das selten als Bekenntnis. Es ist eher ein Angebot, ein Hinweis, eine Andeutung. Man kann sich dahinter verbergen oder sich daran orientieren. Die Sprache der Dichter ist elastisch. Sie passt sich den Umständen an, ohne ihre Form zu verlieren.

Dabei ist diese Freiheit nicht grenzenlos. Sie lebt von der Bildung der Leser, von ihrem Wissen um Kontexte, Anspielungen, Traditionen. Mehrdeutigkeit funktioniert nur dort, wo sie erkannt wird. Die persische Dichtung setzt ein Publikum voraus, das lesen kann zwischen den Zeilen. Vielleicht erklärt das ihre besondere Stellung in einer Gesellschaft, in der Bildung lange Zeit hoch geschätzt wurde – und in der Sprache mehr ist als ein Kommunikationsmittel.

Zwischen Mystik und Zweifel entsteht so eine Haltung, die weder eindeutig religiös noch säkular ist. Sie akzeptiert die Frage als Zustand. Sie erlaubt es, zu suchen, ohne anzukommen. In einer Welt, die oft schnelle Antworten verlangt, wirkt diese Haltung fast anachronistisch. Und doch ist sie erstaunlich präsent.

Die Dichter bieten keine Alternative zur Religion im politischen Sinn. Sie treten nicht an ihre Stelle. Aber sie relativieren sie, leise, beharrlich. Sie erinnern daran, dass Sinn nicht verordnet werden kann. Dass Glauben auch Zweifel einschließt. Und dass Freiheit manchmal darin besteht, mehrere Bedeutungen zugleich auszuhalten.

So ist die persische Dichtung bis heute ein Ort, an dem sich Andacht und Freiheit nicht ausschließen. Sie begegnen sich im Wort, im Bild, im Vers. Vielleicht ist das ihr größter Beitrag: dass sie zeigt, wie man glauben kann, ohne sich zu binden – und wie man zweifeln kann, ohne zu zerstören.

Sprache als sozialer Code – Reden, ohne benannt zu werden

Am Nachmittag, wenn die Hitze schwerer wird und die Gespräche kürzer, verändert sich auch die Art, wie in Schiraz gesprochen wird. Sätze bleiben unvollendet, Andeutungen ersetzen Erklärungen. Was gesagt wird, ist selten das, was gemeint ist. In dieser Verschiebung entfaltet die Sprache der Dichter ihre eigentliche Funktion. Sie dient nicht nur der Erinnerung, sondern der Navigation im Alltag.

Ein Vers, beiläufig zitiert, kann mehr transportieren als eine klare Aussage. Er schafft Distanz zwischen Sprecher und Inhalt. Wer ein Gedicht spricht, spricht nicht in eigener Sache. Er leiht sich eine Stimme, die älter ist, bewährt, unangreifbar. So lassen sich Gedanken äußern, ohne sich selbst exponieren zu müssen. Die Verantwortung liegt beim Text, nicht beim Zitierenden. In einer Gesellschaft, in der Worte Gewicht haben, ist das ein Schutzmechanismus.

Diese Praxis ist tief verankert. Gedichte erscheinen in Gesprächen, in Briefen, in digitalen Nachrichten. Ein einzelner Vers kann Zustimmung signalisieren, Zweifel, Kritik oder Trost. Oft genügt eine Zeile, um eine Situation zu kommentieren, ohne sie zu benennen. Wer die Anspielung versteht, versteht auch das Gemeinte. Wer sie nicht versteht, hört nur schöne Worte.

So wird Dichtung zu einem sozialen Code. Sie strukturiert Kommunikation, ohne sie zu fixieren. Sie erlaubt es, sich zu verständigen, ohne Position zu beziehen. Diese Elastizität macht sie bis heute relevant. Während politische Sprache schnell altert und religiöse Formeln an Bindungskraft verlieren können, bleibt die poetische Sprache beweglich.

Dabei ist diese Beweglichkeit kein Zeichen von Unverbindlichkeit. Im Gegenteil. Wer einen Vers zitiert, weiß um seine Geschichte, um seine Konnotationen. Die Auswahl ist selten zufällig. Sie verrät Bildung, Haltung, manchmal auch Mut. Ein falsches Zitat kann missverstanden werden, ein treffendes öffnet Räume. Sprache ist hier kein neutrales Werkzeug, sondern ein fein abgestimmtes Instrument.

Auch im digitalen Raum setzt sich diese Praxis fort. Auf sozialen Medien kursieren Verse von Hafez, Saadi oder Rumi, oft aus dem Kontext gelöst, verkürzt, neu gerahmt. Sie werden mit Bildern kombiniert, mit Landschaften, mit Gesichtern. Manchmal verlieren sie dabei an Tiefe, manchmal gewinnen sie neue Bedeutungen. Entscheidend ist, dass sie weiter zirkulieren. Die Dichter sind nicht verstummt, sie haben nur das Medium gewechselt.

Diese Form der Kommunikation ist nicht oppositionell im klassischen Sinn. Sie zielt nicht auf Konfrontation. Sie arbeitet mit Umwegen, mit Ironie, mit Mehrdeutigkeit. Kritik erscheint als Möglichkeit, nicht als Forderung. Das macht sie schwer angreifbar – und manchmal auch schwer greifbar. Sie verändert nicht die Strukturen, aber sie unterläuft sie.

Für Außenstehende bleibt diese Praxis oft unsichtbar. Wer die Codes nicht kennt, hört nur Poesie, wo längst Positionen ausgetauscht werden. Doch gerade diese Unsichtbarkeit ist Teil ihrer Wirksamkeit. Die Sprache der Dichter operiert im Zwischenraum, dort, wo Eindeutigkeit riskant wäre.

Am Ende des Tages, wenn die Stadt langsamer wird, bleibt diese Sprache im Umlauf. Sie wandert von Mund zu Mund, von Text zu Text. Sie ist nicht laut, nicht spektakulär. Aber sie hält etwas offen. Vielleicht ist das ihre größte Leistung: dass sie Kommunikation ermöglicht, ohne sie festzuschreiben. In einer Welt der klaren Ansagen bewahrt sie das Ungefähre. Und schafft gerade dadurch Freiheit.

Unterwegs: Von Schiraz nach Persepolis – Landschaft als Übergang

Der Wagen setzt sich früh in Bewegung, noch bevor die Hitze die Stadt fest im Griff hat. Schiraz liegt hinter der Windschutzscheibe wie eine zusammengezogene Erinnerung: Gärten, Gräber, Stimmen, Verse. Am Stadtrand lösen sich die letzten Häuserreihen auf, Werkstätten, Tankstellen, flache Bauten mit verblassten Fassaden. Dann öffnet sich der Raum. Die Straße zieht sich geradeaus, als habe sie es eilig, die Stadt hinter sich zu lassen.

Unterwegssein ist hier kein bloßer Übergang, sondern eine eigene Erfahrung. Mit jedem Kilometer verändert sich der Blick. Die Dichte der Stadt weicht einer Weite, die nichts verspricht und nichts verbirgt. Staub liegt über der Landschaft, ein fahles Braun, durchbrochen von Feldern, die nur dort grün sind, wo Wasser sie erreicht. Bewässerungskanäle ziehen schmale Linien durch die Ebene, sichtbare Zeichen menschlicher Eingriffe. Ohne sie wäre hier nichts.

Der Fahrer spricht wenig. Er kennt diese Strecke gut, fährt sie oft. Persepolis ist kein ferner Ort, sondern Teil einer alltäglichen Geografie. Dennoch liegt etwas Unausgesprochenes in der Luft, eine Erwartung, die nicht aus der Gegenwart stammt. Die Straße verbindet nicht nur zwei Punkte,

sie überbrückt Zeiten. Je weiter man sich von Schiraz entfernt, desto stärker tritt die Geschichte hervor – nicht als Erzählung, sondern als Schichtung.

Am Rand tauchen Dörfer auf, lose gruppierte Häuser, flache Dächer, Antennen. Kinder spielen am Straßenrand, Männer sitzen im Schatten. Die Szenen sind kurz, flüchtig, kaum mehr als Eindrücke. Dann wieder Leere. Die Landschaft wirkt nicht romantisch, eher erschöpft, beansprucht. Sie ist kein Naturraum im klassischen Sinn, sondern ein Arbeitsraum, geformt von Landwirtschaft, Infrastruktur, Kontrolle.

Hin und wieder markieren Checkpoints den Weg. Sie sind unspektakulär, fast beiläufig, und gerade darin wirksam. Die Präsenz des Staates zeigt sich hier nicht in Parolen, sondern in Raumordnung. Die Fahrt verlangsamt sich kurz, beschleunigt wieder. Niemand sagt etwas. Bewegung wird erlaubt, aber begleitet.

Diese Strecke ist kein neutrales Band. Sie erzählt von Mobilität und Begrenzung, von Verbindung und Trennung. Wer unterwegs ist, befindet sich zwischen Zuständen. Die Gewissheiten der Stadt liegen zurück, die Monumente der Geschichte noch vor einem. In diesem Zwischenraum wird Denken beweglich. Beobachtungen ordnen sich neu, Fragen verschieben sich.

Je näher Persepolis rückt, desto spärlicher wird die Bebauung. Die Ebene öffnet sich weiter, der Himmel scheint größer. Es ist eine Landschaft, die vorbereitet – nicht durch Zeichen, sondern durch Reduktion. Sie nimmt der Gegenwart ihre Selbstverständlichkeit und macht Platz für etwas anderes. Bewegung wird hier zur Denkform. Man verlässt nicht nur einen Ort, man löst sich von einem Maßstab.

Steppe, Dörfer, Kontrolle – Lesen der Landschaft

Mit zunehmender Entfernung von Schiraz wird die Landschaft sparsamer, nicht leer, sondern reduziert. Die Straße schneidet durch die Ebene, eine graue Linie zwischen Feldern, die nur dort grün sind, wo Wasser sie erreicht. Alles andere bleibt in Abstufungen von Braun und Ocker. Der Blick lernt schnell, Unterscheidungen zu treffen: bewässert und unbewässert, genutzt und aufgegeben, nah und fern. Die Landschaft verlangt Aufmerksamkeit, keine Bewunderung.

Dörfer tauchen unvermittelt auf, lose Gruppierungen von Häusern, deren Logik sich erst auf den zweiten Blick erschließt. Sie schmiegen sich an Wasserläufe, an Kanäle, an leichte Erhebungen. Wo das Wasser endet, endet auch das Dorf. Hier zeigt sich, wie elementar die Kontrolle über Ressourcen ist. Landwirtschaft ist möglich, aber sie bleibt fragil. Ein ausbleibender Regen, ein defekter Kanal, und das Gleichgewicht kippt.

Zwischen den Dörfern liegen Felder, manche sorgfältig bestellt, andere brach. Traktoren ziehen ihre Spuren, langsam, schwerfällig. Moderne Technik steht neben traditionellen Methoden, nicht als Fortschrittserzählung, sondern als Nebeneinander. Die Landschaft erzählt keine lineare Geschichte, sondern eine von Anpassung. Sie ist geprägt von Versuchen, von Korrekturen, von Improvisationen.

Immer wieder markieren bauliche Eingriffe den Raum: Stromleitungen, Fabrikhallen, Lagerplätze. Sie wirken deplatziert und sind doch Teil dieser Geografie. Die Steppe ist kein unberührter Naturraum, sondern ein Arbeitsfeld, durchzogen von Interessen. Infrastruktur macht Bewegung möglich, aber sie strukturiert sie auch. Die Straße bestimmt, wohin man kommt – und wohin nicht.

Hinzu kommen Zeichen staatlicher Präsenz. Kontrollpunkte erscheinen ohne Vorankündigung, unscheinbar, funktional. Ein Gebäude, eine Schranke, ein paar Uniformen. Die Fahrt verlangsamt sich, Blicke werden ausgetauscht, dann geht es weiter. Kontrolle ist hier nicht spektakulär, sondern routiniert. Sie ist Teil der Landschaft geworden, so selbstverständlich wie die Kanäle oder die Strommasten.

Der Fahrer deutet auf eine Abzweigung, erzählt von einem Dorf, das weiter draußen liegt, von Menschen, die weggezogen sind, weil das Wasser nicht mehr reichte. Seine Stimme bleibt sachlich. Es ist keine Klage, eher eine Feststellung. Mobilität erscheint hier nicht als Freiheit, sondern als Notwendigkeit. Wer bleibt, tut das, weil es noch geht. Wer geht, tut es, weil es nicht mehr geht.

Diese Landschaft ist ein Palimpsest. Unter der Gegenwart liegen andere Schichten: alte Handelsrouten, vergangene Reiche, aufgegebene Siedlungen. Man sieht sie nicht immer, aber man spürt sie. Die Straße folgt oft Linien, die älter sind als der Asphalt. Bewegung hat hier Tradition. Sie ist kein Ausnahmezustand, sondern Normalität.

Gleichzeitig erzeugt diese Weite eine besondere Form der Nähe. Alles, was da ist, fällt auf. Ein einzelnes Haus, ein Mensch am Straßenrand, ein Tier. Die Reduktion schärft den Blick. Sie zwingt dazu, Zusammenhänge zu sehen, wo die Stadt sie verdeckt. Kontrolle und Freiheit erscheinen hier nicht als Gegensätze, sondern als miteinander verschränkt. Bewegung ist möglich, aber sie ist gerahmt.

Je näher man Persepolis kommt, desto offener wird die Ebene. Die Dörfer treten zurück, die Felder werden seltener. Der Raum scheint sich zu leeren, als bereite er etwas vor. Diese Landschaft ist nicht neutral. Sie stimmt ein. Sie erzählt von Macht, ohne sie zu benennen, von Ordnung, ohne sie zu erklären. Wer sie liest, versteht, dass Geschichte hier nicht nur in Monumenten liegt, sondern im Boden, in den Wegen, in den unscheinbaren Zeichen des Alltags.

Qashqai, Bewegung, Muster – Ein anderes Gedächtnis

Abseits der Straße, dort wo der Asphalt in Schotter übergeht und die Landschaft offener wird, tauchen Spuren einer anderen Ordnung auf. Sie sind nicht monumental, nicht dauerhaft, und gerade deshalb leicht zu übersehen. Ein Zelt, dunkel gegen den hellen Boden. Eine Herde, die sich langsam bewegt, Staub aufwirbelt, wieder verschwindet. Die Qashqai, deren Weidegebiete sich über weite Teile dieser Region erstrecken, sind kein festes Bild, sondern eine Bewegung. Man begegnet ihnen nie als abgeschlossenem Motiv, sondern immer nur im Vorübergehen.

Ihre Geschichte ist eine der Mobilität. Seit Jahrhunderten ziehen sie mit ihren Herden zwischen Sommer- und Winterweiden, passen sich den Jahreszeiten an, den politischen Verhältnissen, den Grenzen, die sich immer wieder verschoben haben. Sesshaftigkeit war für sie lange Zeit keine

Option, sondern eine Bedrohung. Bewegung bedeutete Überleben. Diese Form von Leben hat eine eigene Logik hervorgebracht, eine Ordnung, die nicht im Raum fixiert ist, sondern im Rhythmus.

Am sichtbarsten wird dieses Gedächtnis in den Textilien. Teppiche, Decken, Taschen – sie sind nicht bloß Gebrauchsgegenstände, sondern Träger von Geschichten. Muster wiederholen sich, variieren, verschieben sich. Farben folgen keiner Mode, sondern Verfügbarkeit und Tradition. Ein Teppich ist hier kein dekoratives Objekt, sondern ein Archiv. Er speichert Wege, Aufenthalte, Beziehungen. Was anderswo in Stein gemeißelt wird, bleibt hier beweglich.

Diese Mobilität steht in einem scharfen Kontrast zu dem, was weiter vorne auf der Reise wartet. Persepolis, die steinerne Manifestation von Macht, Dauer, Ordnung. Während die Qashqai ihre Geschichte tragen, lagert die imperiale Geschichte an einem Ort. Beide Formen von Gedächtnis existieren nebeneinander, ohne sich zu berühren. Und doch gehören sie zur selben Landschaft.

Die Qashqai sind nicht romantisch. Ihr Leben ist hart, abhängig von Wetter, Markt, staatlichen Vorgaben. Viele sind heute sesshaft, andere halbnomadisch. Die Bewegung ist eingeschränkt, reguliert, manchmal unterbrochen. Doch die kulturelle Logik der Mobilität wirkt fort. Sie prägt den Blick auf Besitz, auf Raum, auf Zeit. Was man tragen kann, zählt. Was bleibt, ist zweitrangig.

In Gesprächen wird deutlich, dass diese Form von Leben nicht als Gegenentwurf zur Moderne verstanden wird, sondern als eine ihrer Varianten. Motorräder stehen neben Zelten, Mobiltelefone neben gewebten Mustern. Bewegung hat neue Mittel gefunden, ohne ihre Bedeutung zu verlieren. Die Qashqai sind nicht Relikte, sondern Akteure in einem veränderten Raum.

Diese mobile Ordnung wirft ein anderes Licht auf die Landschaft. Wege erscheinen nicht als Verbindungen zwischen festen Punkten, sondern als Teil eines Netzes, das sich ständig verschiebt. Die Steppe ist kein leerer Raum, sondern ein durchzogenes Feld von Routen, Erinnerungen, Bedeutungen. Wer hier unterwegs ist, bewegt sich durch Geschichten, die nicht markiert sind.

Je näher man Persepolis kommt, desto deutlicher tritt der Kontrast hervor. Die Ebene wird weiter, der Blick freier. Bald wird der Stein dominieren, die Dauer, die Eindeutigkeit. Die Begegnung mit den Qashqai wirkt wie ein letztes Innehalten. Sie erinnert daran, dass Geschichte nicht nur gebaut, sondern auch gegangen wird. Dass Gedächtnis nicht zwingend monumental sein muss, um wirksam zu sein.

Persepolis – Die Sprache der Macht

Persepolis kündigt sich nicht an. Keine Stadt, kein Vorfeld, kein allmählicher Übergang. Die Ebene liegt offen da, flach, weit, von einem Licht erfüllt, das nichts beschönigt. Der Parkplatz ist funktional, die Schritte über den Schotter kurz. Dann steht man vor der Plattform, vor der ersten

Stufe aus Stein, und merkt, dass der Ort nicht betreten werden will wie andere. Er verlangt Tempoverlust.

Die Hitze steht über den Ruinen, unbewegt, als habe sie hier ihren Ursprung. Der Wind zieht trocken über die Fläche, hebt Staub, legt ihn wieder ab. Geräusche tragen weit: Schritte, Stimmen, das Klacken einer Kamera. Der Stein antwortet nicht. Er reflektiert das Licht, schluckt den Klang. Persepolis ist kein Ort, der Nähe herstellt. Er misst.

Die Stufen sind breit, flach, bewusst niedrig. Man steigt nicht, man geht hinauf. Der Körper wird geführt, ohne gedrängt zu werden. Schon hier beginnt die Sprache dieses Ortes: nichts Überhastetes, nichts Gewalttames. Macht zeigt sich nicht im Zwang, sondern in der Selbstverständlichkeit. Wer hier ankommt, fügt sich ein, noch bevor er versteht, warum.

Oben öffnet sich der Raum. Säulenreste, Plattformen, Reliefwände – Fragmente einer Ordnung, die größer war als das, was erhalten blieb. Der Blick sucht Orientierung, findet sie nur langsam. Es gibt keinen Mittelpunkt, keinen Thron, keinen Fokus, der alles auf sich zieht. Stattdessen Linien, Achsen, Wiederholungen. Der Ort erklärt sich nicht, er lässt sich lesen.

Die ersten Reliefs liegen im Schatten. Figuren schreiten in Prozessionen, tragen Gaben, bewegen sich in klarer Abfolge. Keine Szene zeigt Gewalt, keinen Sieg, keinen Unterworfenen. Alles wirkt kontrolliert, beherrscht, beinahe höflich. Diese Zurückhaltung irritiert. Man erwartet Pathos, Überwältigung, das laute Zeichen imperialer Macht. Stattdessen Ordnung, Maß, Wiederholung.

Persepolis ist kein Palast im wohnlichen Sinn, kein Ort des Rückzugs. Es ist eine Bühne. Aber nicht für das Volk, sondern für die Welt. Delegationen aus allen Teilen des Reiches kamen hierher, zu Festen, zu Ritualen, zu Momenten der Sichtbarkeit. Der Ort war gemacht, um gesehen zu werden – und um zu zeigen, wie gesehen werden sollte.

Der eigene Körper wird Teil dieser Inszenierung. Man bewegt sich durch Räume, die nicht für Intimität gedacht waren. Die Distanzen sind groß, die Proportionen verschieben sich. Menschen erscheinen klein, nicht gedemütigt, sondern eingeordnet. Auch das ist eine Form von Macht: den Maßstab festzulegen.

Gleichzeitig liegt über allem eine merkwürdige Leere. Keine Dächer, keine Farben, keine Stimmen aus der Vergangenheit. Der Stein ist nackt. Was geblieben ist, sind Strukturen, keine Geschichten. Persepolis erzählt nicht von einzelnen Herrschern, nicht von Schlachten oder Intrigen. Es erzählt von einer Idee: dass Macht sichtbar sein muss, um zu wirken, und geordnet, um akzeptiert zu werden.

Diese Idee wirkt fremd, gerade in ihrer Nüchternheit. Moderne Macht ist lauter, schneller, ungeduldiger. Persepolis dagegen wirkt langsam, kalkuliert, beinahe distanziert. Es ist ein Ort, der nicht überwältigt, sondern anhält. Wer hier steht, spürt weniger Ehrfurcht als Irritation. Man sucht nach Emotion, findet Struktur.

Vielleicht liegt darin die größte Herausforderung dieses Ortes. Persepolis verlangt, gelesen zu werden, nicht bestaunt. Es ist ein Text aus Stein, dessen Sprache nicht sofort verständlich ist. Die Hitze, die Leere, der Maßstab – sie sind Teil dieser Sprache. Erst wer sich ihnen aussetzt, beginnt zu begreifen, dass Macht hier nicht geschrien wurde. Sie wurde gezeigt.

Das Bildprogramm – Ordnung ohne Gewalt

Wer in Persepolis vor den Reliefs steht, steht nicht vor Szenen, sondern vor Abfolgen. Nichts hier ist auf den einen Blick angelegt. Die Darstellungen entfalten sich nur, wenn man ihnen folgt – Schritt für Schritt, Figur für Figur. Die Prozessionen ziehen sich über Wände, um Ecken, über Treppenaufgänge hinweg. Sie verlangen Bewegung. Stillstand wäre ein Missverständnis.

Die bekanntesten Reliefs befinden sich an der Apadana, der großen Audienzhalle. Hier erscheinen Delegationen aus allen Teilen des Achämenidenreiches: Männer mit geflochtenen Bärten, mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen, in variierenden Gewändern, manche barfuß, andere beschuht. Sie tragen Gaben – Gefäße, Tiere, Stoffe. Nichts wirkt hastig. Die Körper sind leicht geneigt, die Schritte gleichmäßig. Es gibt keine Siegerpose, keinen Triumph. Die Macht zeigt sich nicht im Moment des Überwältigens, sondern im geregelten Ablauf.

Was sofort auffällt, ist das Fehlen von Gewalt. Keine gefesselten Gefangenen, keine knienden Besiegten, keine Szenen der Unterwerfung. Selbst Waffen erscheinen selten, und wenn, dann ruhig getragen, nicht erhoben. Das ist kein Zufall, sondern Programm. Persepolis war kein Ort der Abschreckung, sondern der Integration. Die Botschaft lautet nicht: Wir haben euch besiegt. Sie lautet: Ihr gehört dazu.

Diese Darstellung von Vielfalt ist genau austariert. Jede Delegation ist unterscheidbar, aber keine hervorgehoben. Kleidung, Frisuren, Bartformen markieren Herkunft, ohne sie zu bewerten. Die Ordnung entsteht aus der Gleichförmigkeit der Bewegung, nicht aus der Gleichheit der Figuren. Unterschiedlichkeit wird zugelassen, solange sie sich in den Rhythmus einfügt. Das Reich präsentiert sich als Zusammenschluss, nicht als Zwangsgemeinschaft.

Historisch betrachtet war das Achämenidenreich eines der größten, die die Welt bis dahin gesehen hatte. Es umfasste Regionen von Anatolien bis zum Indus, von Zentralasien bis Ägypten. Diese Ausdehnung ließ sich nicht allein militärisch sichern. Sie verlangte nach einer Idee von Herrschaft, die über Gewalt hinausging. Persepolis ist der sichtbarste Ausdruck dieser Idee.

Die Reliefs funktionieren wie eine visuelle Verfassung. Sie zeigen, wie das Reich sich selbst verstand – oder zumindest verstanden werden wollte. Der Großkönig erscheint als Zentrum, aber nicht als Tyrann. Er thront nicht über Unterworfenen, sondern empfängt. Seine Macht ist statisch, nicht aggressiv. Sie gründet auf Ordnung, nicht auf Aktion.

Dabei ist diese Ordnung alles andere als egalitär. Die Hierarchien sind klar. Der König ist größer dargestellt, zentraler platziert. Hofbeamte stehen näher bei ihm, Delegationen weiter entfernt. Nähe ist ein Maßstab. Doch selbst diese Hierarchie wird nicht dramatisiert. Sie ist Teil des Ablaufs, nicht dessen Höhepunkt.

Die Wiederholung ist ein zentrales Element dieses Bildprogramms. Figuren ähneln einander, Bewegungen wiederholen sich, Gesten gleichen sich. Diese Monotonie ist kein Mangel, sondern Methode. Sie erzeugt Stabilität. Wer diese Bilder betrachtet, soll nicht überrascht werden, sondern beruhigt. Macht erscheint hier als verlässlich, vorhersehbar, kontrolliert.

Gerade darin unterscheidet sich Persepolis von vielen späteren imperialen Bildwelten. Römische Triumphzüge, mittelalterliche Herrscherdarstellungen, selbst moderne Monumente setzen auf Dramatik, auf den Ausnahmezustand. Persepolis dagegen zeigt den Normalfall. Macht ist hier kein Ereignis, sondern ein Zustand.

Diese Nüchternheit irritiert den modernen Blick. Man sucht nach Emotion, nach Erzählung, nach Konflikt – und findet sie nicht. Die Reliefs verweigern das Spektakel. Sie sind kühl, beinahe sachlich. Und doch sind sie hochgradig politisch. Denn sie definieren, was sichtbar ist und was nicht.

Unsichtbar bleibt das Leid, die Gewalt, die nötig war, um dieses Reich zu schaffen und zu halten. Unsichtbar bleiben Aufstände, Zwangsmaßnahmen, Repression. Persepolis verschweigt sie nicht zufällig, sondern systematisch. Macht zeigt sich hier nicht in dem, was sie tut, sondern in dem, was sie sich leisten kann, nicht zu zeigen.

Diese Strategie war wirkungsvoll. Wer als Gesandter hierherkam, sah sich nicht gedemütigt, sondern anerkannt. Die eigene Herkunft wurde gesehen, benannt, dargestellt. Gleichzeitig wurde sie in einen größeren Zusammenhang gestellt. Man war Teil von etwas Größerem, ohne sich selbst aufzugeben. Das war keine Gleichberechtigung, aber eine Form von Einbindung.

Die Bildsprache von Persepolis ist damit erstaunlich modern – und zugleich radikal fremd. Sie operiert nicht mit Emotion, sondern mit Struktur. Sie verlangt keine Identifikation, sondern Akzeptanz. Ihre Macht liegt in der Wiederholung, im Maß, im kontrollierten Bild.

Heute stehen diese Reliefs offen, dem Licht, dem Staub, den Blicken ausgesetzt. Viele Details sind verwittert, Gesichter abgeschlagen, Kanten beschädigt. Und doch bleibt die Ordnung lesbar. Die Prozessionen setzen sich fort, auch wenn sie unterbrochen sind. Die Idee hat den Stein überdauert.

Wer sich Zeit nimmt, diese Bilder zu lesen, erkennt, dass Persepolis nicht von Größe spricht, sondern von Balance. Nicht von Sieg, sondern von Dauer. Es ist eine Sprache der Macht, die nicht schreit. Sie flüstert – aber sie tut es in Stein.

Macht, Maß und Vergänglichkeit

Je länger man sich in Persepolis aufhält, desto deutlicher verschiebt sich der Blick vom Bild zur Architektur, vom Detail zur Ordnung des Raums. Die Reliefs lesen sich wie Sätze, die Gebäude wie Absätze. Säulenbasen markieren Stellen, an denen einmal Dachlasten ruhten, Pfeiler ordneten den Blick, lenkten Bewegung. Nichts hier ist zufällig gesetzt. Persepolis war nicht dafür gedacht, überrascht zu werden, sondern dafür, verstanden zu werden – im Gehen, im Verweilen, im Vergleich.

Die großen Hallen sind offen, nicht intim. Sie waren nicht Wohnräume, sondern Empfangsräume, Bühnen für Rituale, für Sichtbarkeit. Der Raum ist so dimensioniert, dass der Einzelne sich nicht verliert, aber auch nicht behauptet. Man steht im Verhältnis, nicht im Mittelpunkt. Das Maß ist kalkuliert. Macht zeigt sich hier nicht im Übermaß, sondern in der Kontrolle über Proportionen.

Diese Kontrolle gilt auch für den Zugang. Nicht jeder durfte hierher, nicht jeder bis an denselben Punkt. Wege führen gezielt, Achsen bündeln Bewegung. Nähe zum Zentrum ist privilegiert, Distanz codiert. Doch selbst diese Hierarchien werden nicht dramatisiert. Es gibt keine Schranken, keine Barrieren im modernen Sinn. Der Raum selbst übernimmt die Ordnung. Wer ihn liest, weiß, wo er steht.

Persepolis war ein zeremonielles Zentrum, kein Regierungssitz im administrativen Sinn. Es funktionierte nicht im Alltag, sondern zu besonderen Anlässen: Neujahrsfeiern, Audienzen, Empfänge. Macht wurde hier nicht ausgeübt, sondern gezeigt. Das ist ein entscheidender Unterschied. Der Ort inszeniert keine Entscheidungen, sondern ihre Legitimation. Er stellt dar, dass Ordnung existiert – und dass sie Bestand hat.

Gerade deshalb wirkt Persepolis heute so fremd. Moderne Macht arbeitet mit Geschwindigkeit, mit Präsenz, mit ständiger Aktualisierung. Sie will sichtbar sein im Moment. Persepolis dagegen ist auf Dauer angelegt. Seine Botschaft richtet sich nicht an das Heute, sondern an ein fortgesetztes Morgen. Die Architektur ist geduldig. Sie rechnet mit Zeit.

Diese Geduld wurde nicht belohnt. Das Ende kam abrupt, gewaltsam, in einem Moment. Der Brand, der Zerstörung brachte, wird meist mit Alexander dem Großen verbunden – als Akt der Vergeltung, als Symbol des Triumphs. Ob die Geschichte so eindeutig ist, bleibt offen. Sicher ist nur: Die Ordnung, die Persepolis darstellte, war nicht immun gegen Gewalt. Auch kalkulierte Macht kennt Bruchstellen.

Und doch ist es bemerkenswert, wie wenig dieser Bruch in der Anlage selbst thematisiert wird. Persepolis erzählt nicht von seinem Ende. Es gibt keine Mahnung, keine Warnung, keinen Hinweis auf Vergänglichkeit. Der Ort ging davon aus, dass Dauer selbstverständlich ist. Vielleicht liegt darin seine größte Arroganz – oder seine größte Tragik.

Heute steht man zwischen Säulenstümpfen und Fundamenten und spürt diese Leerstelle. Die Macht, die hier inszeniert wurde, ist vergangen, aber ihre Sprache ist noch lesbar. Das Maß, die Ordnung, die Wiederholung – sie wirken weiter, auch ohne Zentrum. Der Raum hat seine Funktion verloren, aber nicht seine Struktur.

Diese Struktur lädt zur Reflexion ein. Sie zeigt, dass Macht nicht nur in Entscheidungen besteht, sondern in Formen. In der Art, wie Räume gestaltet sind, wie Bewegung gelenkt wird, wie Sichtbarkeit erzeugt wird. Persepolis macht diese Mechanismen sichtbar, weil sie entkoppelt sind von ihrer ursprünglichen Funktion. Was bleibt, ist das Gerüst.

Vielleicht ist das der Grund, warum Persepolis weniger Ehrfurcht auslöst als andere große Ruinen. Es gibt keinen Pathos des Untergangs, keine Romantik der Zerstörung. Der Ort ist nüchtern, fast

sachlich. Er lädt nicht zum Mitleid ein, sondern zum Denken. Er zeigt, dass Macht, so monumental sie sich auch gibt, immer an Bedingungen geknüpft ist: an Akzeptanz, an Wiederholung, an Zeit.

In dieser Nüchternheit liegt eine stille Lehre. Persepolis behauptet nichts mehr. Es steht da, offen, fragmentarisch, der Witterung ausgesetzt. Seine Maßstäbe haben überlebt, seine Ansprüche nicht. Wer hier geht, bewegt sich durch eine Ordnung, die nicht mehr gilt – und versteht vielleicht gerade dadurch, wie Macht funktioniert: solange sie geglaubt wird.

Pasargadae – Kyros und die Leere

Pasargadae liegt nicht verborgen, aber auch nicht im Weg. Wer von Persepolis hierher fährt, bemerkt zunächst, was fehlt. Keine Verdichtung, keine dramatische Annäherung, keine Monumentalität, die sich aufbaut. Die Straße verliert an Bedeutung, der Verkehr dünnt aus, die Ebene öffnet sich. Der Blick geht weit, ohne Halt zu finden. Es ist eine Landschaft, die nichts verspricht und nichts zurückhält.

Dann steht es da: das Grab des Kyros. Kein Turm, kein Hügel, kein Sockel, der Aufmerksamkeit erzwingt. Ein einfacher Bau aus hellem Stein, sechs Stufen, darauf eine schlichte Kammer mit Satteldach. Er wirkt fast verloren in der Weite, als habe man ihn vergessen oder bewusst übersehen. Wer Persepolis im Körper trägt, erwartet hier etwas anderes – mehr Pathos, mehr Größe, mehr Zeichen. Pasargadae verweigert all das.

Diese Leere ist kein Zufall. Sie ist Teil der Aussage. Kyros, der Gründer des Achämenidenreiches, ließ sich nicht in einem Palast bestatten, nicht in einer Stadt, nicht in einem Zentrum. Sein Grab steht frei, ungeschützt, exponiert. Es ist kein Ort der Inszenierung, sondern der Setzung. Hier endet nichts, hier beginnt etwas – zumindest in der Vorstellung derer, die Kyros als Ursprung begreifen.

Historisch ist Kyros eine schwer zu fassende Figur. Er lebte im 6. Jahrhundert vor Christus, vereinte medisches und persisches Herrschaftsgebiet, eroberte Babylon, legte den Grundstein für ein Reich, das sich über drei Kontinente erstreckte. Die Quellenlage ist fragmentarisch, widersprüchlich. Vieles, was über ihn erzählt wird, ist Projektion: von Zeitgenossen, von Nachfolgern, von modernen Ideologien.

Besonders wirkmächtig ist das Bild des toleranten Herrschers. Der sogenannte Kyros-Zylinder, ein Tonzylinder mit einer babylonischen Inschrift, wird oft als frühe Menschenrechtserklärung gelesen. Kyros erscheint darin als Befreier, als jemand, der Religionen respektiert, Völker nicht unterdrückt, sondern integriert. Diese Lesart ist populär, anschlussfähig, politisch nutzbar. Sie sagt allerdings oft mehr über die Bedürfnisse der Gegenwart aus als über die Realität der Antike.

Pasargadae selbst trägt wenig zu dieser Erzählung bei. Der Ort erklärt nichts. Die Reste der Palastanlagen liegen verstreut, schwer zu deuten, kaum spektakulär. Säulenbasen, Fundamentlinien, ein paar Relieffreste. Alles wirkt vorläufig, experimentell. Pasargadae war offenbar kein fertiges Konzept, sondern ein Anfang. Ein Ort des Ausprobierens, nicht der Vollendung.

Gerade darin unterscheidet sich Pasargadae von Persepolis. Während dort alles auf Dauer, auf Wiederholung, auf Inszenierung angelegt war, scheint hier vieles offen geblieben zu sein. Die Architektur ist weniger streng, weniger monumental. Die Räume sind weiter, weniger gerahmt. Macht zeigt sich hier nicht als Ordnung, sondern als Möglichkeit.

Diese Möglichkeit wird heute oft übersehen. Besucher kommen mit Erwartungen, suchen den Ursprung, den Mythos, den großen Namen. Sie fotografieren das Grab, lesen die Schautafeln, gehen weiter. Doch Pasargadae entfaltet sich nicht im schnellen Blick. Es verlangt Geduld, Bereitschaft zur Leerstelle. Wer hier verweilt, merkt, dass dieser Ort nicht antwortet, sondern Fragen stellt.

Was bedeutet es, einen Herrscher so zu begraben? Nicht verborgen, nicht erhöht, nicht geschützt. Das Grab ist zugänglich, fast verletzlich. Schon in der Antike soll es geplündert worden sein, später restauriert. Alexander der Große, so berichten antike Quellen, ließ das Grab nach der Eroberung Persiens instand setzen – aus Respekt, aus politischem Kalkül, aus Bewunderung. Auch diese Geste ist Teil des Mythos.

Kyros wird bis heute gebraucht. Im Iran ist er eine Figur, an der sich unterschiedliche Vorstellungen von Identität bündeln: vorislamisch, national, imperial, tolerant. Für manche steht er für eine Zeit vor der religiösen Ordnung, für andere für eine starke, geeinte Herrschaft. Außerhalb Irans wird er gern als früher Humanist gelesen, als Vorläufer moderner Werte. Beide Lesarten greifen zu kurz.

Pasargadae widerspricht ihnen durch seine Nüchternheit. Der Ort bietet keinen Halt für einfache Vereinnahmungen. Er ist zu leer für Pathos, zu offen für Ideologie. Kyros erscheint hier nicht als Ikone, sondern als Abwesender. Seine Macht ist nicht sichtbar, nur ihre Spuren.

Vielleicht liegt darin eine andere Art von Größe. Nicht in der Monumentalisierung, sondern in der Zurücknahme. Kyros' Grab ist kein Triumphzeichen, sondern ein Endpunkt. Es markiert die Grenze der Herrschaft. Alles, was darüber hinausgeht, ist Interpretation.

Diese Grenze wird im Raum erfahrbar. Man steht vor dem Grab, schaut in die Ebene, hört den Wind. Keine Geräusche der Stadt, kein Echo von Stimmen. Die Landschaft ist indifferent. Sie trägt das Monument, aber sie kommentiert es nicht. Geschichte ist hier nicht verdichtet, sondern ausgedünnt.

Im Vergleich zu Persepolis wirkt Pasargadae fast unpolitisch. Doch das ist eine Täuschung. Gerade die Abwesenheit von Inszenierung ist eine Aussage. Sie verweigert die dauerhafte Präsenz der Macht. Sie akzeptiert, dass Herrschaft endet. Das ist keine demokratische Geste im modernen Sinn, aber eine ungewöhnliche im Kontext antiker Reiche.

Diese Offenheit hat Kyros' Nachfolgern offenbar nicht genügt. Persepolis war die Antwort auf Pasargadae: größer, klarer, strukturierter. Dort wurde die Macht lesbar gemacht, hier bleibt sie andeutungsweise. Pasargadae ist der Entwurf, Persepolis die Ausführung.

Heute kehren manche Besucher diese Chronologie um. Sie suchen in Pasargadae das Eigentliche, das Ursprüngliche, das Unverfälschte. Sie sehen in der Leere eine moralische Qualität. Auch das ist Projektion. Pasargadae ist nicht moralisch, es ist pragmatisch. Es markiert einen Anfang, keinen Idealzustand.

Dennoch wirkt der Ort nach. Vielleicht gerade deshalb. In einer Zeit, in der Geschichte oft zur Legitimation herangezogen wird, entzieht sich Pasargadae der Vereinnahmung. Es bietet keinen klaren Text, keine eindeutige Botschaft. Es zwingt zur Zurückhaltung.

Am Rand der Anlage sitzt ein Wächter im Schatten. Er beobachtet die Besucher, greift kaum ein. Seine Präsenz ist diskret, wie der Ort selbst. Pasargadae braucht keine strenge Kontrolle. Die Leere reguliert sich selbst. Wer hier ist, senkt die Stimme, verlangsamt die Schritte. Nicht aus Ehrfurcht, sondern aus Anpassung.

Vielleicht ist das die nachhaltigste Wirkung dieses Ortes. Er zwingt niemanden, etwas zu fühlen oder zu denken. Er lässt Raum. Und in diesem Raum entsteht eine andere Form der Erinnerung. Keine, die überwältigt, sondern eine, die bleibt, gerade weil sie sich nicht aufdrängt.

Als man Pasargadae verlässt, bleibt kein Bild zurück, das sich leicht erzählen ließe. Kein ikonisches Motiv, keine klare Szene. Was bleibt, ist ein Maßstab. Nicht der der Größe, sondern der Begrenzung. Kyros' Grab steht da als Erinnerung daran, dass Macht beginnt – und endet. Dass selbst die größten Reiche auf etwas ruhen, das klein, schlicht und verletzlich ist.

In der Weite der Ebene verliert sich der Bau schnell aus dem Blick. Die Straße nimmt ihn nicht mit, sie lässt ihn zurück. Pasargadae verschwindet, fast unmerklich. Und vielleicht ist genau das seine stärkste Aussage.

Rückbewegung – Persien, Iran, Erinnerung

Die Rückfahrt beginnt ohne markierten Moment. Kein Abschied von Pasargadae, kein letzter Blick, der etwas festschreibt. Die Ebene nimmt den Ort wieder auf, als hätte er nur kurz an der Oberfläche gelegen. Der Wagen rollt an, der Blick sucht noch einmal den hellen Stein, findet ihn nicht mehr. Was bleibt, ist ein Gefühl von Maß, nicht von Verlust. Die Reise hat ihren Wendepunkt erreicht, ohne dass sich das Bedürfnis nach einem Schluss eingestellt hätte.

Unterwegs verändert sich die Wahrnehmung. Die Landschaft, die auf dem Hinweg gelesen werden wollte, wirkt nun vertrauter, fast durchsichtig. Felder, Kanäle, Dörfer erscheinen nicht mehr als Zeichen, sondern als Wiederholungen. Geschichte liegt nicht mehr vor einem, sie liegt hinter einem

– und zugleich überall. Die Bewegung zurück ist keine Umkehr, sondern eine Verdichtung. Die Eindrücke beginnen, sich zu ordnen, ohne sich zu schließen.

Persien ist eines dieser Worte, das sich aufdrängt, wenn man versucht, diese Ordnung zu benennen. Es trägt Gewicht, Eleganz, Distanz. Es verweist auf eine lange kulturelle Linie, auf Dichter, Gärten, Höfe, Imperien. Persien ist ein Versprechen, aber auch eine Abstraktion. Es bezeichnet weniger ein Land als eine Vorstellung von Dauer, von Form, von Maß. In der Reise durch Schiraz, Persepolis und Pasargadae war dieses Persien ständig präsent – nicht als Realität, sondern als Hintergrundrauschen.

Iran hingegen ist konkret. Es ist der Staat, die Gegenwart, die Verwaltung, die Regeln. Iran ist laut, widersprüchlich, politisch. Es ist das Land der Straßen, der Checkpoints, der improvisierten Gespräche, der vorsichtigen Andeutungen. Iran verlangt Stellungnahme, Persien erlaubt Betrachtung. Zwischen beiden Begriffen liegt keine einfache Trennlinie, sondern eine Spannung, die das Land bis heute prägt.

Diese Spannung ist historisch gewachsen. Sie speist sich aus Brüchen, Umdeutungen, Überlagerungen. Der Islam, die Mongolen, die Safawiden, die Moderne, die Revolution – jede Epoche hat ihre Schicht hinterlassen. Persien ist dabei nicht verschwunden, aber es hat seine Form verändert. Es lebt fort in der Sprache, in der Dichtung, in den Gärten, in der Art, wie Geschichte erinnert wird. Iran ist der Rahmen, in dem diese Erinnerungen verwaltet werden.

Auf der Rückfahrt nach Schiraz wird diese Doppelung spürbar. Die Stadt taucht wieder auf, erst als Ahnung, dann als Geräusch. Die Ebene verdichtet sich, der Verkehr nimmt zu. Schiraz empfängt nicht feierlich, sondern funktional. Und doch ist sie dieselbe Stadt wie zuvor. Die Gärten liegen noch da, die Gräber der Dichter sind unverändert, die Verse zirkulieren weiter. Die Reise hat nichts verändert – und doch ist alles anders lesbar.

Erinnerung funktioniert hier nicht als Archiv, sondern als Bewegung. Sie ist nicht fixiert, sondern im Umlauf. Menschen erinnern sich nicht an Daten, sondern an Bilder, an Verse, an Zustände. Geschichte wird nicht linear erzählt, sondern situativ aufgerufen. Ein Gedicht ersetzt eine Erklärung, ein Ort eine These. Diese Form der Erinnerung ist flexibel, aber nicht beliebig. Sie folgt eigenen Regeln, eigenen Hierarchien.

Persepolis und Pasargadae haben diese Regeln sichtbar gemacht, gerade durch ihre Gegensätzlichkeit. Der eine Ort spricht in der Sprache der Ordnung, der andere in der der Leere. Zusammen bilden sie keinen nationalen Mythos, sondern einen Denkraum. Sie zeigen, dass Macht unterschiedliche Formen annehmen kann – und dass keine von ihnen dauerhaft ist. Diese Einsicht ist nicht tröstlich, aber sie ist stabilisierend. Sie erlaubt Distanz.

In der Gegenwart wird diese Distanz oft überbrückt, manchmal gewaltsam. Persische Geschichte wird politisch aufgeladen, instrumentalisiert, vereinfacht. Kyros wird zum Humanisten erklärt, Persepolis zum Symbol nationaler Größe oder westlicher Bedrohung. Solche Lesarten sind

verständlich, aber sie verkürzen. Sie nehmen der Geschichte ihre Mehrdeutigkeit – und damit ihre eigentliche Kraft.

Die Reise hat gezeigt, dass diese Mehrdeutigkeit kein Mangel ist, sondern ein Schutz. Die Dichter haben sie kultiviert, die Gärten gestaltet, die Monumente eingeschrieben. Sie erlaubt es, zu erinnern, ohne festzuschreiben. Sie hält Widersprüche aus, ohne sie aufzulösen. In einer Zeit, die nach klaren Identitäten verlangt, wirkt das fast subversiv.

Am Abend kehrt die Stadt zu ihrem anderen Rhythmus zurück. Schiraz wird wieder leiser, versammelter. Menschen ziehen in die Gärten, setzen sich, sprechen, hören zu. Die Gedichte sind dieselben, die Bedeutungen verschoben. Man hört sie jetzt mit anderem Ohr. Nicht als Trost, sondern als Struktur. Sie bieten Halt, ohne Halt zu versprechen.

Persien, Iran, Erinnerung – diese drei Begriffe stehen nicht in Konkurrenz, sondern in Beziehung. Persien liefert die kulturelle Tiefenschicht, Iran den politischen Rahmen, Erinnerung die Bewegung zwischen beiden. Wer versucht, sie zu trennen, verfehlt das Ganze. Wer sie vermischt, verliert die Schärfe. Die Reise hat keinen Schlüssel geliefert, aber eine Haltung: aufmerksam, langsam, lesend.

Vielleicht ist das die eigentliche Lehre dieses Weges. Dass Verständnis hier nicht aus Erklärungen entsteht, sondern aus Nähe und Abstand. Aus dem Wechsel von Ort und Bewegung, von Stein und Vers, von Ordnung und Leere. Geschichte ist kein Besitz, sondern ein Verhältnis. Sie gehört niemandem allein, sie wird geteilt – und immer wieder neu ausgehandelt.

Am letzten Abend sitzt man noch einmal im Garten von Hafez. Die Szene ähnelt der vom Beginn, und doch ist sie nicht dieselbe. Die Stimmen klingen vertrauter, die Gesten verständlicher. Ein Vers fällt, ein Lächeln folgt, ein Schweigen. Niemand kommentiert. Der Text arbeitet im Hintergrund, wie immer. Er verlangt nichts, aber er bleibt.

Vielleicht ist das die größte Stärke dieser Kultur: dass sie sich nicht abschließt. Dass sie offen bleibt für Lesarten, für Bewegungen, für Rückkehr. Die Reise endet, aber sie schließt sich nicht. Sie setzt sich fort – im Lesen, im Erinnern, im erneuten Aufbrechen. Zwischen Persien und Iran liegt kein Ziel, sondern ein Weg.