

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 188

Artikel: Natur versus Geist der Maschine : Baraka von Ron Fricke
Autor: Hediger, Vinzenz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867027>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

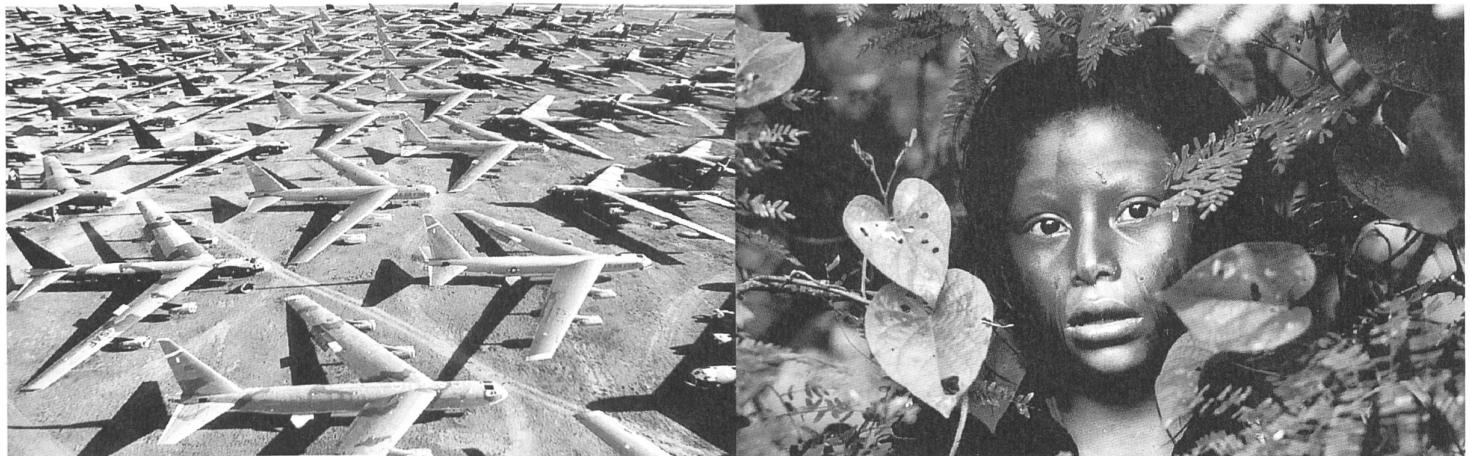
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Natur versus Geist der Maschine

BARAKA von Ron Fricke



Genau zehn Jahre ist es her, seit Francis Ford Coppola als Co-Produzent Godfrey Reggios abendfüllenden Experimentalfilm KOYAANISQATSI in die internationalen Vertriebsnetze einspeiste. Seinen üblichen Wagemut brauchte er dabei kaum aufzubieten; die grossangelegte Vermarktung kritischer Dokumentarfilme gehörte in den USA der frühen achtziger Jahre zu den Wachstumsbranchen. Im Jahr zuvor hatte der Kompilationsfilm ATOMIC CAFÉ, ein satirisch intendierter Zusammenschnitt von Zivilschutz-Filmen aus der Zeit des kalten Krieges, mit grossem kommerziellem Echo einen ideologischen Kontrapunkt zu Ronald Reagans SDI-Rüstungswahn gesetzt. Godfrey Reggio und seine Equipe erfreuten sich nun noch grösseren Zuspruchs seitens des Publikums, als sie in KOYAANISQATSI nicht mehr bloss den falschen Gebrauch zivilisatorischer Errungenschaften monierten, sondern gleich die westliche Zivilisation insgesamt für kritikwürdig erklärten. In der Kombination filmischer Mittel wie der Luftaufnahme und des Zeitraffers mit Philip Glass' seriell inspirierter Kammerpopmusik fand Reggio dabei ein bemerkenswert suggestionskräftiges Vehikel, um seine Botschaft von der Monstrosität des naturbeherrschenden

Menschen an die Leute zu bringen. Einer gewissen Erschütterung konnten sich darob selbst eingefleischte Eurozentristen nicht erwehren. Der Erfolg des KOYAANISQATSI-Modells wirkte genrebildend: Mitte der achtziger Jahre reichten Reggio und seine Equipe den formal gleichgearteten Nachfolgefikl POWAQQTASI nach, und schliesslich gab 1987 Reggios Ex-Kameramann Ron Fricke mit dem 180-Grad-Spektakel CHRONOS sein Debut als Regisseur. Fricke erneuerte das Genre, so liese sich mit etwas Sarkasmus sagen, indem er sich mit seinen formalen Lösungen in einem Grenzbereich zwischen kritischem Experimentalfilm und Jahrmarktsattraktion etablierte. Die Botschaft blieb die gleiche wie in Reggios Filmen – «die Natur ist gut, der Mensch eher nicht» –, nur wurden die Mittel ihres Transports von Film zu Film spektakulärer. Selbst beim auflösungsmächtigsten Kino-Format, den von Reggio wie Fricke bevorzugten siebzig Millimetern, waren noch höhere Grade der Perfektion erreichbar, und an andersweitigen technologischen Durchbrüchen durfte insbesondere mit der Entwicklung eines computergesteuerten Kamerasytems zur Kombination von Zeitrafferaufnahmen und Schwenks gerechnet

werden. Als vor sechs Jahren ein solches Kamerasytem schliesslich zur Verfügung stand, nahm Ron Fricke umgehend die Verwirklichung eines neuen Langzeitprojekts in Angriff, dessen Endprodukt nun unter dem Titel BARAKA in einer 35-mm-Fassung auch in den normalen Kinos zu sehen ist. Der Film ist, um es gleich vorwegzunehmen, ein Ärgernis – und nicht etwa, weil er schlecht gemacht wäre, denn gemessen an seinen Vorgängermen ist BARAKA sogar leidlich gut gelungen. Vielmehr ist BARAKA so etwas wie ein krisenhafter Ausdruck des Selbstmissverständnisses, das seinem Genre zugrundeliegt.

Der Titel, BARAKA, ist eine Deklination der Wurzel *brk*, von der sich im Arabischen wie im Hebräischen das Bedeutungsumfeld «Segen, Gnade» herleitet. BARAKA, so erklärt das Presseheft zum Film, sei dabei «keineswegs theologisch oder abstrakt gemeint», sondern BARAKA fließe, «einem spürbaren Strom gleich, aus der absoluten, der transzendenten Wirklichkeit in die Welt hinein». Derart prätentiös-sinnleere Sprache findet bisweilen auch in der Fernsehwerbung für deutsche Mittelklassekraftwagen Verwendung. Wenn sich ein (dem Anspruch nach) so rechtschaffnen kritisches Unternehmen wie BA-

LOOK NOW!

zeigt im Kino:


KINDERSPIELE
von Wolfgang Becker

Unerbittlich und sensibel.
 Der Lieblingsfilm des
 Locarno-Publikums.
 Ab September im Kino.


TANZ DER BLAUEN
VÖGEL von Lisa Faessler

Welturaufführung Film-
 festival von Locarno
 DER moderne Dokumentar-
 film: aktuell, brisant, scharf-
 sinnig. Ab Herbst im Kino.


TECTONIC PLATES
von Peter Mettler
 Sinnlich und aufregend, ein
 visuelles Meisterstück.
 Ab September im Kino.

DEMNÄCHST:
ASMARA
 von Paolo Poloni
LIFE ACCORDING TO
AGFA von Assi Dayan

WEITERHIN:
BIG BANG
 von Matthias von Gunten
DIE BÖSEN BUBEN
 von Bruno Moll

LOOK NOW!

The very best

RAKA ebenfalls auf diese Weise marktfähig machen will, so drängt sich naiv die bange Frage auf, ob die Analogie der Werbestrategien auf eine tieferliegende Verwandtschaft zwischen eurozentrisch-kritischem experimentellem Dokumentarfilm und dem deutschen Mittelklassekraftwagen hindeuten könnte. Und in der Tat: hier wie dort wird pseudophilosophischer Jargon zu Werbezwecken aufgeboten, und hier wie dort sollen technische Glanzleistungen angepriesen werden. Eine technische Glanzleistung ist BARAKA allerdings (wie eben zum Beispiel auch der neue Mercedes), und genau darin liegt sein Problem. Spätestens mit BARAKA bricht die fundamentale Paradoxie des KOYAANISQATSI-Genres hervor: da will ein Film jederzeit zivilisations- und damit technologiekritisch verstanden werden – und verdankt seine Realisierung in erster Linie einer technologischen Innovation (neu ist ja, wie gesagt, nicht die Botschaft, sondern die Kamera). Dieser Widerspruch durchzieht den ganzen Film: wenn zu Beginn über zehn Minuten hinweg (unleugbar prächtige) Aufnahmen religiöser Zeremonien aus aller Welt aneinandermontiert werden, so wird damit unwillkürlich immer schon eine doppelte Aussage gemacht. Zum einen ist da der offensichtliche Sinn der Sequenz: alle Religionen der Welt haben denselben Kern, die christliche Religion muss auf ihren Universalitätsanspruch Verzicht tun, und ferner sollen wir spiritualitätsentleerten Westler die unverkennbare Authentizität der gezeigten Rituale zum Anlass der Einkehr nehmen. Andererseits schleicht sich in eine solche Montage unweigerlich ein Moment der Selbstfeier des Apparates, der Glorifizierung der Kinotechnologie durchs Kino selber ein: der Filmschnitt nämlich ist es, der durch Aneinanderreihung jüdischer, muslimischer und zen-buddhistischer Rituale die an sich so begrüßenswerte Schrumpfung ideologischer Räume zumindest imaginär ermöglicht, und das 70-mm-Format ist es, das mit einem Höchstmaß an Wiedergabeauthentizität dafür sorgt, dass die Zeremonien auch noch in kinematographierter Form den Eindruck authentischen Erlebtwerdens erwecken. Zelebriert wird nicht so sehr die Mannigfaltigkeit und Buntheit der Welt (wie sie der New-Age-Ideologie doch

so sehr am Herzen liegt), sondern vielmehr der Kino-Apparat, der sich in solchen Sequenzen nachdrücklich als globales Nachbarschaftsprinzip empfiehlt, vergleichbar dem Düsenjet oder dem Satellitentelefon. Ärgerlich an BARAKA ist nun weniger, dass der Film bei seiner weltweiten Suche nach authentischem Ritual und unberührter Natur von der Selbstbezüglichkeit des Mediums eingeholt wird, sondern dass er diese Selbstbezüglichkeit in keiner Weise thematisiert. Seine «atemberaubenden Panoramen» machen leider nicht wirklich «weltumspannend den Geist der Natur sichtbar» (Presseheft), wie Ron Fricke glaubt, sondern eben immer wieder nur den Geist der Maschine. Doch kümmern tut's ihn eben kaum: nicht (Selbst-)Kritik ist nämlich sein Projekt, sondern Trost. Schön sollen die Bilder sein, und atemberaubend, wenn's geht. «Freude soll herrschen» im Publikum, wenn die «Urvölker mit einem ungebrochenen Verhältnis zur Buntheit der Welt» (wieder das Presseheft) zum Regentanz antreten, und Erhabenheit, wenn die fotochemische Raffung der Zeit wieder mal ein Wolkenband derart rasch den Bergkamm runterfließen lässt, dass man meinen könnt', es wär ein lustig' Bächlein und doch zugleich ein grosser Strom. Kommt in solcher Komprimierung der Dimensionen dem westlich-selbstgewissen Ich des Zuschauers auch noch für kurze Augenblicke eben diese Selbstgewissheit abhanden – um so besser: denn erst damit wird das Kino endgültig zur Gebetsmühle und der Film zur zen-buddhistischen Instant-Meditation. BARAKA setzt für die Unverbindlichkeit des KOYAANISQATSI-Genres neue Massstäbe – aber seien wir ehrlich: irgendwie erinnerten einen diese New-Age-Filme immer schon an die silberstrahlenden «Feel-Good»-Kugeln aus Woody Allens SLEEPER, diese liebsten Spielzeuge der Zukunftsmenschen, die man nur anzufassen braucht, und schon füllen Kopf und Herz sich unwiderstehlich mit den schönsten Bildern, den wohltätigsten Gefühlen und dem süssten Schauer.

Die wichtigsten
Daten zu BARAKA:
Regie und Kamera:
Ron Fricke;
Drehbuch: Ron
Fricke, Mark Magidson, Bob Green;
Schnitt: Ron Fricke,
Mark Magidson,
David E. Aubrey;
Musik: Michael
Stearns; ausführende
Musiker: Michael
Stearns, Dead Can
Dance, Somei Satch,
The Harmonic Choir,
Anugama & Seba-
stiano, Kohachiyo
Miyata, L. Sub-
51ramaniam,
Mönche des Dip Tse
Chok Ling Klosters,
Ciro Hurtado,
Brother.
Produktion: Mark
Magidson; Pro-
duktionsleitung:
Alton Walpole; .
USA 1992. Format:
70 mm; Farbe;
fotografiert auf
TODD-AO 70mm-
Farbfilm; Dolby A
Stereo Split Sur-
rounds; Dauer: 96
Min. CH-Verleih:
Alpha Films, Genève;
D-Verleih: Delta
Filmverleih, Berlin.

Vinzenz Hediger