

Zeitschrift: Pamphlet
Herausgeber: Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girot, ETH Zürich
Band: - (2013)
Heft: 17: Mensch und Baum

Artikel: Knarr-knarr : Revitalisierungsversuche an Bäumen in zeitgenössischen Film
Autor: Kooij, Fred van der
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984640>

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: 09.02.2026

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



Abb. 1a, 1b: Standbilder aus *Offret*, Andrej Tarkowski, 1986.

KNARR-KNARR – REVITALISIERUNGSVERSUCHE

AN BÄUMEN IM ZEITGENÖSSISCHEN FILM

Fred van der Kooij

Geh! Wässere dein Bäumchen!

Du sollst keinen Hain von Bäumen pflanzen
bei dem Altar des HERRN, deines Gottes.

Deuteronomium 16:21

Mit einem Eimer voll Wasser geht ein Knabe auf ein kümmерliches Bäumchen zu, aus dem offensichtlich jedes Leben gewichen ist, und fängt an, es zu begießen.

Da wird uns im Dunkel des Kinosaals das Prinzip Hoffnung mal wieder direkt an die Wand geworfen, denn wir stecken mitten in der Schlussszene von Andrej Tarkowskis *Opfer/Offret* (1986) [Abb. 1a].

Schaut, die Kamera ist bereits herangesprungen und steigt jetzt inmitten des Brachlands am mageren Stämmchen empor zu den blätterlosen Ästen. Und dann geschieht es: Mit einmal fängt ... – Nein, ich muss es anders erzählen, nüchterner. Weil der Kamerakran sich erhebt, gerät der im Sonnenlicht aufblitzende Wellenschlag des angrenzenden Meeres auf die Höhe der kahlen Zweige und zaubert Blätter aus Wasser an den toten Baum [Abb. 1b]. Logisch eigentlich. Hat der Bub doch den ganzen Film lang unermüdlich gegossen. Da müssten wohl früher oder später die Blätter ‚hervorsprudeln‘.

Mit derart raffinierter Naivität arbeitet ja die ästhetische Erkenntnis, jener immer noch unterschätzte Sonderbereich der epistemologischen Welterforschung. Und angesichts dieser eklatanten Verkennung wird es auch wenig überraschen, dass filmische Wunder des öfteren mit religiösen verwechselt werden. So auch hier. Und zwar vom Regisseur persönlich. Denn er lässt den Jungen knien, dabei aufwärts schauen und den Anfangssatz des Johannes-Evangeliums zitieren. Dazu erklingt auf der Tonspur Bachs Arie *Erbarme dich aus der Matthäus-Passion*. Kurz, es wird eine semiotische Schrotflinte abgefeuert, damit es auch dem Letzten im Saal dämmert: Dieses Bäumchen, ach, es ragt wie ein Menetekel für uns Gottverlorene in den Himmel hinauf.¹ Und auch ich habe eine traurige Nachricht: Bei fast allen anderen Filmbeispielen, die noch zu analysieren sind, werden Bäume ebenfalls für eine Resak-

1 Wie das mit dem Bäumchen genau funktioniert, zeige ich im 7. Kapitel «Weit und breit keine

Höhe; Vom Verlust der Vertikalen im Kino» meines E-Buchs *Über das Filmische*: www.vanderkooij.ch.

ralisierung missbraucht. Damit ist ein Trend benannt, der leider nicht auf Machwerke voller pseudo-metaphysischen Bombasts wie Terrence Maliks *The Tree of Life* (2011) beschränkt geblieben ist. Nein, mitunter verpassen sich in den letzten Jahren die besten Regisseure filmisch eine Kutte. Max Webers bekannte Prognose von der «Entzauberung der Welt»² scheint, wenigstens hinsichtlich des medialen Baumbestandes, eine verspätete Gegenoffensive der Cine-Schamanen ausgelöst zu haben. Deren Tricks sind ebenso suggestiv wie einfach auf den Punkt zu bringen: Die Natur wird dabei so weit vermenschlicht, dass jeder Baum ein bisschen Walt Disney spielen darf. Bereits Offret zeigt den Kniff: Wie flehende Arme ragen die Äste gen das Firmament, und die schüchterne Vertikale des Stämmleins wirkt wie eine unvollendete Himmelsleiter.

Aber vergessen wir bitte nicht: «Die ästhetische Kontemplation [...] hat die Verbindung zur sakralen Feier oder Andacht [längst] abgebrochen und ist zum Fest der ungebundenen Sinne geworden.»³ Dass wir dennoch derart aufgepropfte Sinngebungen nicht mit Hohn-gelächter quittieren, hat einen einfachen, von der Neuropsychologie endlich dingfest gemachten Grund: «Wenn wir sehen, wie sich an einem Baum die Äste bewegen, oder wenn hinter uns ein unerwartetes Geräusch erklingt, schliessen wir daraus sogleich, dass hinter dem augenfälligen Ereignis eine handelnde Instanz steckt. Dabei bedürfen wir nicht einmal eines genauen Signalements des mutmasslichen Akteurs. Der Mensch malt sich weniger aus, wie übernatürliche Akteure aussehen könnten, als dass er Spuren ihrer Anwesenheit entdeckt. Unsere auf solche Wesen ausgerichteten Detektoren neigen zu voreiligen Schlüssen: Sie lassen uns in vielerlei Situationen an eine handelnde Instanz glauben, wo andere Interpretationen (der Wind hat durchs Laub geblasen, ein Ast ist vom Baum gefallen) genauso plausibel wären. [...] Kurzum, wir neigen dazu, noch den wichtigsten Anhaltspunkten

² «Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet [...], dass es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, [...] dass man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche

Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das.» Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*, München 1919, S. 57.

³ Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1996, S. 70.

menschliche Züge zu verleihen, da unser intuitives Verständnis von Personen weitaus komplexer ist als unser Verständnis mechanischer und biologischer Prozesse.»⁴ Logischerweise hat sich daraus eine Hypothese entwickelt, die bald zur Gewissheit wurde: Die religiöse Erfahrung an sich ist nichts als eine anthropomorphe Täuschung, eine Tücke, die uns das spezifische Funktionieren unseres Hirns beschert. Etwas freundlicher gesagt: «Die Religion besteht in einer Humanisierung der Naturgesetze. [...] Der Anthropomorphismus der Natur [ist dabei eine immer gegebene Komponente].»⁵ Wir werden noch auf den überaus produktiven Gebrauch, den die Kunst von unseren kognitiven Mängeln macht,⁶ zurückkommen. In Falle von Offret gilt es aber, zunächst noch zu klären, wie die Friktion zwischen Ästhetik und Übersinnlichem sich auf die Qualität der zur Debatte stehenden Szene auswirkt. Mir scheint, sie bildet letztlich eine unproduktive, ja sogar störende Dissonanz. Denn ist ein aus Wasserwellen gebildetes Laub nicht um einiges zauberhafter als das ganze christliche Brimborium, mit dem Tarkowski das arme Bäumchen anschliessend überfrachtet?

Damit wäre aber auch Max Webers These von der angeblichen Entzauberung der Welt geklärt. Der grosse Soziologe hat sich bloss in der Wortwahl vergriffen. Der Triumphzug von Naturwissenschaft und Technik, der mit dem 17. Jahrhundert einsetzt, hat die Welt gewiss entgöttert, aber um kein Jota entzaubert. Exakt das zeigt jenes Bäumchen in Offret mit dankenswerter Deutlichkeit. Kein Mensch nimmt heute die Glaubensinhalte mehr ernst, die in den antiken Kunstwerken eingemacht sind wie in geborstene Einweckgläser. So wird es einst auch den Renaissancemadonnen und musikalischen Kirchenmessen gehen. Ihre sakrale Hüllen werden ihnen schliesslich wie Eihäute platzen. Und es wird ein Fest der Befreiung sein. Davon jetzt schon ein kleiner Vorgeschmack.

⁴ Boyer, Pascal, *Religion explained. The Human Instincts That Fashion Gods, Spirits and Ancestors*, New York 2001, S. 132 f. – Übersetzung: Thomas Schlachter.

⁵ «[O]n peut dire que la religion consiste en une humanisation des lois naturelles. [...] L'anthropomorphisme de la nature (en quoi consiste la religion) et le physiomorphisme de l'homme (par quoi nous définissons la magie) forment deux composantes toujours données, et

dont le dosage seulement varie. » Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*, Paris 1962, S. 292 f.

⁶ «Once we acknowledge that interests shape perception, we can see anthropomorphism not as a peculiar projection of self [...], but as the necessary occasional failure of a particular perceptual strategy.» Guthrie, Stewart Elliot, *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion*, New York 1995, S. 188.



Abb. 2a, 2b: Standbilder aus Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, 1990.

Die Eiche und der Himmelsbote

**Felder und Bäume wollen mich nichts lehren,
wohl aber die Menschen in der Stadt.⁷**

Als die Eiche im Vordergrund, so als würde sie beiseite treten, ihn freilegt, steht er da, unser Himmelsbote, fast verschollen in der Tiefe dieser Totalen, und knüpft sich seinen Schuhbändel – eine klare Folge der soeben erzielten Bodenhaftung [Abb. 2a]. Damit beginnt einer der schönsten Sequenzen in einem der erstaunlichsten Werke der Filmgeschichte, Jean-Luc Godards *Nouvelle Vague* (1990). Ich habe die Szene anderswo einmal wie folgt beschrieben: Die Halbsilhouette eines Mannes geht durch den Park, begleitet vom sehnsgütigen Klang eines Violoncellos, der, als wäre er mit der mitfahrenden Kamera verschwistert, das Gleiten von hier nach dort zu einem Entschweben macht. So bemerken wir kaum, dass der Ort wechselt und unser Atem, während eine Gitarre behaglich einen gebrochenen Akkord in den Raum hängt, sich auf die Weite einer Landschaft einrichten darf, die, in seltsamem Kontrast zu soviel Tiefen, in einer verengenden Umklammerung gelegen ist – zwischen einem Schattenstreifen links nämlich und einem Baum, der seine Masse rechts ins Bild schiebt, als ginge er daran, sich wie ein Vorhang zu schliessen. Ein Mensch, scheint's, regt sich im Hintergrund. Ah, jetzt kommt er näher, und in der Unschärfe eines zurückversetzten Hügels taucht ein Lastwagen auf und winzig ein blaues Cabrio. Letzteres hupt, worauf ... – Doch da versperrt uns bereits der Baum die Fernsicht, indessen das Melos des Cellos sich anschwellend zu einem Akkord aufbaut, dessen Klage sich in das Aufheulen eines vorbeisausenden Gehupes verwandelt. Sobald der Blick wieder frei ist, sehen wir warum: Was eben noch fern war, rückt uns jetzt auf den Leib. Das Flüchtige hat sich zu solider Präsenz verdichtet.

Mit der gleichen Wucht, mit welcher der Bildwisch des Camions nach rechts flitzt, wird nun der Mann nach links gegen einen Baum geschleudert. Kurz vor dem Schnitt erblicken wir auch das Cabrio wieder, wie es warnend die Scheinwerfer aufblendet. Die gelblichen Lichtpunkte im Blau der Karosserie werden im nächsten Bild zur Sonne, die durch die Äste eben jenes Baumes blinzelt, gegen den der Fussgänger

⁷ Platon: *Phaidros*, 230 d.

geschleudert wurde. Dabei schwenkt die Kamera ähnlich wuchtig nach links durchs Geäst, als wäre die Einstellung einzig die Resonanz der vorangegangenen Einstellung mit dem Lichtsignal und der Schleuderbewegung. Es ist, als finde das Geschehen einen sympathischen Nachhall in der Natur rundherum, zumal die Musik die Abphrasierung ihrer Melodie dazu passend wiederholt. Die Gegendynamik nach links – alles Vorangegangene bewegte sich bisher nach rechts – pflanzt sich weiter fort, als der bildfüllende Baumstamm nach rechts ins Off geschoben wird, wodurch sich die Szene gleichsam erneut am anderen Ende des Bildes öffnet. Und abermals ist dieser Effekt mit einem kleinen Zeitsprung verbunden, diesmal jedoch zurück in eine etwas frühere Phase, denn erneut saust der rote Lastwagen durchs Bild und schliesst das Bild für einen Moment, wie vorhin die Schiebblende des Baumes. Konterkariert werden Zeitsprung und Reprise durch die Kontinuität der heulenden Hupe, die erst abbricht, als das Sportcoupé beinahe mit dem Camion kollidiert und hörbar abbremsen muss. Ein Bremsen, das wieder musikalisiert wird, indem unmittelbar vorher der Hupton wie kadenzierend eine kleine Sekunde tiefer gegliitten ist. Und so klingt das erneute Einsetzen des Violoncellos, einen weiteren Halbschritt tiefer, wie eine logische Fortsetzung. Die Kamera hat während alledem eine Pirouette um den Baumstamm gedreht, ohne dabei den Mann auch nur einen Moment lang ins Blickfeld zu bekommen. Dieser scheint vorläufig aus dem Geschehen gelöscht worden zu sein. Bereits legt die Frau im Sportwagen den Rückwärtsgang ein und fährt zum Unfallort. Während man hört, wie sie das Auto parkt, findet die Kamera den Stamm und der Blätterkrone entlang zur Sonne zurück, wobei Cello und Gitarre mit vereinzelten Seufzern in Wartestellung gehen. Dann findet das kurzfristige Verschwinden des Mannes sein Pendant bei der Frau, als nach dem Umschnitt das Heck ihres zur Seite fahrenden Autos bloss acht Bildfelder lang, also gerade mal eine Drittelsekunde, im Bild bleibt, obwohl die Kamera mit dem Cabrio nach rechts fährt. Doch dort schiebt sich abermals der Baumstamm ins Bild. Diesmal jedoch, wie herbeigezaubert, mit dem senkrecht angelehnten Arm des Opfers [Abb. 2b]. Und als hätte auch die Musik den Gegenstand ihrer Trauer wiedergefunden, erklingt erneut die Cellomelodie.

Brutal wird sie von einem Popsong verdrängt, der, als die Frau die Wagentür öffnet, aus dem Autoradio zu plärren beginnt: «When will you be landing?» Die Fahrerin schaut dabei zunächst nach rechts in Richtung des verschwundenen Lastwagens, dann, die Sonnenbrille abnehmend, nachdenklich nach vorne, darauf zum Himmel, und als sie den Blick nach unten Richtung Opfer richtet, ist diese Kopfbewegung exakt mit dem gesungenen ‚landing‘ synchronisiert. Die Reihenfolge der Blicke, inklusive der Aktion mit der Sonnenbrille, wiederholt sich, nur dass nach dem Blick in den Himmel auf einen Schwenk durch die Äste umgeschnitten wird, hinter denen diesmal die Sonne verschwunden zu sein scheint. Dafür ertönt, kaum hat die Frau den Mann gefragt, ob er verletzt sei, Krähengeschrei. (Der Song aus dem Radio bricht beim Wort ‚blessé‘ abrupt ab.) Erst als der Verunfallte aus dem Off von seinem «prächtig ausgeführten Tod» erzählt, erscheint durch die Blätter hindurch erneut die Sonne; sie war in der Zwischenzeit bloss etwas tiefer gesunken. Und während die Frau in seinem Koffer, zusammen mit Raymond Chandlers Krimi *The Long Goodbye*, einen Sammelband mit literarischen Monstern findet, seufzt der Mann, dass «das Verlangen, allein zu sterben, immer seltener wird». Nachdem sie ihn mehrmals vergeblich gefragt hat, ob er Schmerzen verspüre, hebt er, am Straßenrand liegend, langsam den linken Arm, während im Hintergrund Vögelchen zu zwitschern beginnen.⁸

So beschrieben fällt kaum auf, dass die wuchtige Eiche, in deren realen Blättern hier die Kamera jubilierend aufsteigen kann, die ausgewachsene Schwester jenes kahlen Glaubensbäumchen ist, das am Schluss von Offret nur dank eines *Trompe l’œil* neue Blätter zu tragen in der Lage war. Denn Godard hat, wenn auch weit weniger plump als Tarkowski, seinen filmischen Zauber mit theologischer Holzbeize übersprührt. Ganz zu Beginn der Sequenz wird in der Montage ein Zwischentitel implantiert, der verkündet, dass jetzt die Klage anhebt: «*incipit lamentatio*». Es handelt sich dabei um ein Zitat aus der Vulgata, das dort den Tod Jesu verkündet. Und tatsächlich weisen alle Zeichen darauf hin, dass wir in dem von Alain Delon gespielten Fussgänger eine Christusgestalt vor uns haben. Deren Landung auf Erden wird ironisch

⁸ Vgl. Anm. 1, Kap. 21: «In Absicht geraten. Intentionalisierungstrategien im Film am Beispiel von

Jean-Luc Godards *Passion*», S. 738 f. Vgl. auch dort für eine detailliertere Analyse dieser Szene.

mit Schnürbändeln besiegt. Denn darin versteckt sich – wie immer bei Godard – ein Filmzitat: In *Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987) entscheidet sich ein Engel dafür, seinen Wohnsitz dauerhaft auf die Erde zu verlegen, und als Besiegelung dieser Entscheidung binden ihm zwei Kinder die Schuhe. Und am Ende der Szene in *Nouvelle Vague*, mit einem nicht minder ironischen Verweis auf die Fast-Berührung von Adams Finger mit jenem seines Schöpfers auf Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle, streckt der Verunfallte seine Hand nach jener der Cabrio Fahrerin aus, während er ein Zitat aus Georges Bernanos' *Journal d'un curé de campagne* flüstert, das Godard wohl aus Robert Bressons gleichnamiger Verfilmung kannte: «Miracle de nos mains vides». (Dass dabei die Besetzung der Frau eine Hommage an Andrej Tarkowski ist,⁹ wundert nach all dem kaum noch.)

So stellt sich für den, der sich die Mühe macht, die Zeichen zu entziffern, die gesamte Sequenz als religiös überschrieben heraus. Nur dass das erneut an Tarkowski gemahnende Pathos sich als mehrfach gebrochen erweist. So ist die Person, die in *The Long Goodbye* eine jesusähnliche Wiedergeburt erlebt, ein Krimineller, und als ich nachschau, was denn wohl das andere Buch im Koffer des Protagonisten, das den Titel *Les Évadés des Ténèbres* trägt, enthielt, stellte es sich als ein Sammelband mit klassischen Horrorgeschichten von Mary Shelleys Frankenstein bis Gustav Meyrinks *Der Golem* heraus. Aber die zusätzliche Kombination von umständlicher Nachforschung und (partieller) Ironie der Ergebnisse reicht nicht aus, um zu erklären, warum wir die Godardsche Methode völlig anders gewichten sollten als jene von Tarkowski. Jedes Mal, wenn ich diese Szene mit Filmstudenten analysiere, muss ich in der anschliessenden Vorführung von *Nouvelle Vague* von Neuem erleben, wie angesichts der Schönheit ihrer Bilder und Klänge alles Wissen in mir weg sinkt und ich um ein Haar wieder in jenen Ursprungsgenuss komme, Bahnhof zu verstehen. Da beschäftigt man sich lange und intensiv mit einem Kunstwerk, und kaum tritt man ihm erneut offen gegenüber, ist es, als ob alle Deutung sich verflüchtigt wie ein Kondensfleck. Der Grund dafür ist in einem Aspekt der Rezeption zu suchen, den ich ‚spontane Entintentionalisierung‘ nennen

⁹ Sie spielte in Tarkowskis *Nostalghia* (1983) ebenfalls die weibliche Hauptrolle.

möchte. Sie bildet das notwendige Gegengewicht zu unserer, sich auch beim Erleben von Kunstwerken spontan aufdrängenden Sinnsuche. In Kunstwerken, so scheint es, gehen Einsicht und Blendung, Klärung und Verschleierung, Labyrinth und Wanderkarte einen Bund fürs Leben ein.¹⁰ Das Phänomen der Sinnsuche ist reichlich bekannt, übersehen wurde bis jetzt offenbar dessen notwendig komplementäre Seite, der ebenso temporäre Löschgang jeglicher im Werk enthaltenen Absicht. Sie ist aber eine ebenso entscheidende Grundbedingung für den ästhetischen Genuss. Gerade dass etwas derart Verdichtetes und Aufgeladenes wie Kunst zugleich in hohem Masse sinnentleert erscheinen kann, verleiht ihren Werken erst ihren infiniten Zauber.

Mit anderen Worten: Auf die Szene in *Nouvelle Vague* legt sich das theologische Kreuzworträtsel wie Schneeflaum. Wen es dabei friert, der braucht sich nur kurz zu schütteln.

Der Wald steht schwarz und schweigend

Wenn jene Zusammenstellung von Bäumen [...] schön ist,
so ist sie es nicht durch sich selbst, sondern durch mich,
durch meine eigene Anmut, durch die Vorstellung
oder durch das Gefühl, das ich damit verbinde.¹¹

Nicht immer ist Abschütteln aber möglich, und ich möchte darum kurz an einem Beispiel zeigen, dass dies sich zwangsläufig zum Nachteil des Kunstgenusses auswirken muss.

Eigentlich ist Ermanno Olmis *Geheimnis des alten Waldes / Il segreto del bosco vecchio* (1993) ein Film für Kinder. Das mag sein Bemühen um Eindeutigkeit erklären. Dass daraus dennoch ein höchst reizvoller Film geworden ist, verdankt sich nicht zuletzt Olmis technischer Meisterschaft, eine Anthropomorphisierung des Waldes ohne techni-

¹⁰ Gerade erst hat ein Musikwissenschaftler dieses Auf und Ab anhand der Deutungsgeschichte jenes berühmten Pochmotivs, mit dem Beethovens fünfte Sinfonie anhebt, beschrieben. Er konnte dabei mehr als dreihundert höchst vergnügliche Seiten füllen: Guerrieri, Matthew, *The First Four Notes. Beethoven's Fifth and the Human Imagination*, New York 2012.

¹¹ «Si tel assemblage d'arbres [...] est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache.» Baudelaire, Charles: «Salon de 1859, VIII Le Paysage», in: *Oeuvres Complètes, Curiosités esthétiques*, Bd II, Paris 1868, S. 325. – Übersetzung durch den Autor.



Abb. 3: Standbild aus *Il segreto del bosco vecchio*, Ermanno Olmi, 1993.



Abb. 4a, 4b: Standbilder aus *Un lac*, Phillippe Grandrieux, 2008.

sche Tricks zu erreichen,¹² wie es bereits Pier Paolo Pasolini in seinem wunderbaren *Uccellaci e uccellini* (1966) gelang, als er einen Raben gänzlich ohne Filmtricks zum Philosophieren verführen konnte.

Die Geschichte geht so: Es war einmal ein verstockter Oberförster, der eines Tages entschied, einen ganzen Wald zu roden (so einen nennen nicht nur Kinder einen Bösewicht). Als der erste Baum geschlagen werden soll, versammeln sich alle anderen Bäume um den Hinzurichtenden [Abb. 3]. Und zwar in Menschengestalt. So plump das klingt, die schweigende Riege, in deren Mitte die Holzfäller mit ihren Äxten vandalieren, ergibt filmisch durchaus eindrückliche Bilder. Erst als der zu fällende Baum selbst in Gestalt eines alten Mannes erscheint, wird die Grenze zur Sentimentalität eindeutig überschritten. Mehr noch, wo der Baummenschenkordon die Entintentionalisierung seiner Symbolik gerade noch ermöglichte, bekommt der alte Mann die Sinnbildlichkeit unauslöschbar in die humanisierte Rinde eingeritzt. Der Fluchtweg der Ästhetik, den es bei Godard und, wie wir sahen, sogar bei Tarkowski aufgrund einer durchaus ablösbarer Zusatzschicht der semantischen ‚Betextung‘ gibt, ist damit versperrt, und die erzielte Bedeutung verliert ihren für die Kunst so notwendigen Status des Prekären. Das Intentionenkarussell hat sich festgedreht.

Dennoch, was hier eindeutig zu weit getrieben wird, wäre an sich ein durchaus valides, ja vermutlich sogar ein unumgängliches Prinzip ästhetischer Naturbetrachtung. Mit dem Begriff der ‚Auslagerung‘ sei es auf den Punkt gebracht. «Die Bäume sind eine Erweiterung von mir selbst», sagte mal jemand mit kindlichem Stolz.¹³ Präziser gesagt, Bäume können, wie andere Naturereignisse auch, mühelos zu Projektionsflächen für menschliche Befindlichkeiten werden. Der Wald funktioniert da durchaus wie die Kinoleinwand. Seit wir uns mit so etwas wie Kultur zu veredeln versuchen, sind wir zu reichlich verschlossenen Behältern mutiert. Es braucht mitunter einen Sherlock Holmes, um zu entschlüsseln, was in anderen Menschen wirklich vorgeht. Die Kunst hat das Problem dadurch gelöst, dass sie das Innere umgehend in Äußerliches umlagert. Der Held und sein Wetter heisst

¹² Ein gutes Beispiel dafür ist jene Sequenz, in der der Wald den Aufstand probt.

¹³ «The trees are an extension of the self.» Ley,

David, zit. nach: Jones, Owain; Cloke, Paul, *Tree Cultures: The Place of Trees and Trees in their Place*, Oxford 2002, S. 40.

deshalb treffend ein Buch von Friedrich Christian Delius,¹⁴ in dem er eben das, was sein Titel verspricht, in den Romanen des 19. Jahrhunderts nachweist: Ist die Helden traurig, regnet es, und bei Wutanfällen des Helden schlägt auch mal der Blitz in den Baum.

Just der Film bildet in Sachen Auslagerung nachgerade einen Lustgarten. Das Licht, die Kameraposition, die Manipulationen der Montage, nicht zuletzt der Einsatz des Tons und allen voran die Messagegriffe der Musik – sie sind, oft mehr noch als die Schauspieler, die bevorzugten Erzeuger einer gewissermassen notfallmässig in sie evakuierten Emotionalität. Da feiert das Anthropomorphe hemmungslos sich selbst. Erneut dazu ein Beispiel.

An den Wurzeln gefasst

Diese Wälder bewohnten [...] ein Geschlecht von Männern,
entstanden aus Stämmen und hartem Eichenholz.¹⁵

Ausgelagert scheint fast alles in diesem Körperkino, jenem „cinéma du corps“, das mit seiner «brutalen Intimität»¹⁶ seit einigen Jahren den französischen Film heimsucht. In *Un Lac / Ein See* (2008) ist es die physisch spürbare Erbarmungslosigkeit der Axtschläge, deren Klänge den Kinosaal gleich einem Hardrockkonzert erschüttern; es ist das Hecheln, Keuchen und Schnaufen der auftretenden Kreatur, wobei kein Unterschied mehr gemacht wird zwischen Menschen, Tieren und (abermals) Bäumen. Im nervösen Schütteln der Handkamera, womit, stark eingezoomt, dem Roden auf die Pelle gerückt wird, werden gar die Energie und die zunehmende Erschöpfung des Holzfällers expatriert. Und was sich vor der Kamera bewegt, erinnert in seinen heiklen Lichtverhältnissen und Unschärfen oft eher an Pinselstriche bei einer abstrakt-expressionistischen Malaktion als an einen visuellen Registriervorgang. Anstatt abzubilden sind alle filmischen Mittel auf eine möglichst taktile, schier blinde Präsenzerzeugung angelegt. Hier wird weniger mit den Augen als mit den Händen gefilmt.

¹⁴ Delius, Friedrich Christian: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*, München 1971.

¹⁵ «haec nemora indigenae [...] tenebant gensque uirum truncis et duro robore nata.»

Vergil: *Aeneis*, 8. Buch, S. 314 f.

¹⁶ «[It is] an on-screen interrogation of physicality in brutally intimate terms.» Palmer, Tim, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Midletown 2011, S. 57.

Un Lac ist der dritte und vorläufig letzte Spielfilm von Philippe Grandrieux, dem wohl begabtesten unter jenen Regisseuren, die das noch vor wenigen Jahren beklagte «Schwinden der Sinne»¹⁷ in unserer medialen Kultur frontal angehen. Auch hier schlägt, wie bereits angedeutet, der Anthropomorphismus einmal mehr zu. Das Schnaufen des Fällers geht bruchlos in das Knarren der Bäume über, als wären diese wie jener von ein und derselben Erregung erfasst. Als dann einer der Giganten ‚tödlich getroffen‘ stürzt, geraten die Stehengebliebenen in eine torkelnde Bewegung, als würden sie vom Schwindel heimgesucht. Hingefallen ist aber auch der junge Förster, und so kehren sich die Korrespondenzen in einer animistischen Rochade. In einem Gegenschuss, getreues Indiz für Dialogisches im Kino, sieht man ihn zu den Wipfeln hinaufstarrend liegen [Abb. 4a, 4b]. Bald wird auch er am ganzen Körper zittern. Und zwar immer heftiger, bis ihm der epileptische Schaum aus der Munddecke tropft. Dann springt die Kamera zurück und zeigt, wie sich sein zuckender Leib wie ein verletztes Vögelchen dunkel in der Schneelandschaft abzeichnet.¹⁸

Ein Film, der so anfängt, kann getrost auf eine Geschichte verzichten. Zwar entspinnt sich höchst rudimentär so etwas wie ein Eifersuchtsdrama, aber das gibt nicht mehr als ein karges Reihungsmuster ab für die eigentlichen Elementarereignisse, aus denen das Werk gebaut wurde. Entsprechend kann die Montage grössere Lücken in die Kausalität schlagen, ohne dass der Zuschauer dabei auf die Suche nach den fehlenden Puzzleteilen von irgendeiner Story gehen muss. Auch die Figuren selber reduzieren sich auf Charaktermasken in diesem traurigen Märchen ohne Feen, aber voller cineastischer Magie. Entsprechend verschwindet der Dialog bis auf wenige, höchst simple Repliken, die Grandrieux erst noch in ihrer Fremdheit hervorhebt, indem er den Film ausschliesslich mit Schauspielern besetzt hat, die des von ihnen hin und wieder zu sprechenden Französischen nicht mächtig sind. Umsso aufwändiger wird dafür der Ton gestaltet. So naturalistisch er auch beim ersten Hören klingen mag, das komplexe Geräuschspektrum wurde nahezu vollständig in der Postproduktion erzeugt.

¹⁷ So der Titel eines bereits vor zwanzig Jahren wie ein Warnsignal publizierten Sammelbandes: Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main 1984.

¹⁸ Es wäre interessant, diese Sequenz mit der Feier körperlicher Mäharbeit, die im dritten Teil von Leo Tolstois *Anna Karenina* das fünfte Kapitel bildet, zu vergleichen.

Diese Mischung aus Naivität und Raffinesse – nicht ohne Grund kehren wir damit zu einer Definition zurück, die bereits am Anfang dieses Aufsatzes eingeführt wurde – ist gerade in diesem Werk von Grandrieux eklatant. Auf bestechende Weise setzt er seine enorme filmische Begabung ein, um *Un Lac* zu einem absichtlich «kindlichen Film» zu machen.¹⁹ Film, so meint er, «ist eine Kunst, die sich nährt von der widerspenstigen Präsenz, die wir mit den Dingen unterhalten, mit dem Anwesend-Sein in der Welt. Das Kino konfrontiert uns mit dieser ontologischen Seite der Welt. Schliesslich steht man unmittelbar vor einem Berg, unmittelbar in einem Wald. Und in dieser Konfrontation zeichnen sich unsere Verletzlichkeit und unser Schicksal ab – aber zugleich die Stärke unserer Gesten und Emotionen.»²⁰ In Sätzen wie diesen äussert sich überdies etwas vom Pathos einer Überwältigungsdramaturgie, der leicht etwas Wagnerianisches anhaftet. Neckisch könnte man *Un Lac* darum als eine Dogma-Fassung der Walküre bezeichnen. Dies wäre gewiss noch um einiges auffallender gewesen, wenn Grandrieux die grosssinfonische Musik, die er für diesen Film komponieren liess und die bereits eingespielt wurde, nicht in letzter Minute wieder aus dem Film herausgeschmissen und durch ein einzelnes Lied ersetzt hätte.²¹

Die anscheinend linkischen, in Wirklichkeit aber mit höchster Virtuosität eingesetzten Mittel verfolgen das einzige Ziel: In der künstlichen Nacht des Kinos soll einen die Welt möglichst ungebremst anspringen. Gerade jenes In-grösste-Nähe-Geraten lässt dann eine Unschärfe in der Wahrnehmung entstehen, die, ästhetisch gesehen, den Humus eines ahnungsvoll treibenden und genau genommen sprachlosen Bedeutungsgewächses bildet.²² Oder wie Elizabeth Barrett Browning in einem Gedicht einmal ihre Position, eng angelehnt an einen mächtigen Baum, beschrieb: «Ich denke nicht an dich – ich bin zu sehr in deiner Nähe.»²³

19 «d'enfanter le film», in: Grandrieux, Philippe: *Un Lac – Entretien avec Philippe Grandrieux*, <http://www.stardust-memories.com/un-lac-entre-tien-avec-philippe-grandrieux>.

20 Philippe Grandrieux in einem Interview auf: <http://www.youtube.com/watch?v=kSiLvZ2ALiY>; Übersetzung durch den Autor.

21 Es handelt sich dabei um das fünfte Lied, *Mondnacht* aus Robert Schumanns *Liederkreis op. 39* nach

Gedichten von Joseph von Eichendorff. Das im Film völlig unvorbereitet einsetzende, von der sängerisch ungeschulten Hauptdarstellerin angestimmte Kunstlied führt zu einer Szene, in welcher der männliche Protagonist zum zweiten Mal im Film in Todesnähe gerät. Diesmal bleibt die Ursache rätselhaft, es sei denn, der Regisseur wusste um die Aussage, die Schumann in dieses Lied hineinschmuggelte und die sich konträr zu

Man nimmt den Mund nicht zu voll, wenn man von Bäumen sagt, dass sie im Gegensatz zu Tieren Lebewesen ohne Bewusstsein sind. Soviel Klartext muss sein, suggeriert ihre starke Präsenz uns doch immer wieder so etwas wie Bewusstsein. Und da dem so ist, müssen wir die Karten doch mal neu mischen.

Die Präsenz des Nichthumanen

Wir sind gewohnt, aus Bewegungen auf Willensakte zu schließen, und die Landschaft will nicht, wenn sie sich bewegt. [I]m Winde, der in den alten Bäumen rauscht, wachsen die jungen Wälder heran, wachsen in eine Zukunft, die wir nicht erleben werden.²⁴

Mit Bal / Honig (2010) hat der türkische Regisseur Semih Kaplanoglu einen Film geschaffen, der, indem er die Welt aus der Perspektive eines Kindes zeigt, zwar weitgehend den Regeln des entsprechenden Genres folgt, jedoch nichtsdestoweniger in seiner Anfangsszene mit einer höchst unkonventionellen Überraschung aufwarten kann. Es gibt ein afrikanisches Sprichwort, das da lautet: «Bis zu der Zeit, wo die Löwen ihre eigenen Historiker haben, wird die Geschichte die Taten der Jäger glorifizieren.» Den darin implizierten Wunsch, das Blatt möge sich eines Tages wenden, löst der Prolog von Bal zumindest für die Bäume ein, wenn er die Begegnung eines Baumes mit einem menschlichen Wesen aus der Perspektive des Baumes zeigt.

der religiösen von Eichendorff stellt. Wiederholt erklingt nämlich im Bass die Tonfolge e-h-e, was bei einem Komponisten, der derartige Chiffren liebte, nichts anders als ‚Ehe‘ bedeuten kann. Konform damit trifft dieses Motiv am Schluss mit der Gedichtzeile «als flöge sie nach Haus» zusammen. Damit ist die religiöse Jenseitssehnsucht des Dichters raffiniert zu einem säkularen Hochzeitswunsch des Komponisten umfunktioniert worden. Und der Film verhält sich zu dieser Deutung absolut konform, steht dort die Sängerin doch unmittelbar davor, mit ihrem Geliebten in die Zweisamkeit abzureisen.

22 «Das Kunstwerk selbst engagiert die Beobachter mit Wahrnehmungsleistungen, und diese sind diffus genug, um die Bifurkation des ‚ja oder nein‘ zu vermeiden. [...] Kunst ermöglicht [so] die Umgehung von Sprache.» Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 36 und S. 39.

23 «In this deep joy to see and hear thee / [...] I do not think of thee – I am too near thee.» Barrett Browning, Elizabeth: «I Think of Thee!», in: Dies., *Sonnets from the Portuguese*, London 1850, XXIX.

24 Rilke, Rainer Maria: *Wörpswede* (1910), Kap. 2, hier zit. nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/830/2>.



Abb. 5a – 5e: Standbilder aus Bal, Semih Kaplanoglu, 2010.

Das geht so: Die erste Einstellung zeigt von einem Wald einen Ausschnitt, der sowohl die undurchdringliche Schwärze seiner Tiefe zeigt, als auch, gewissermassen als Protagonisten in spe, einen besonders mächtigen Baum im Vordergrund [Abb. 5a]. Raffiniert werden die anthropomorphen Reflexe des Zuschauers genutzt, um diesen Baum und einen zweiten sichtlich atmen zu lassen: Wie hauchend vibrieren Lichtflecke auf beider Rinden. Das ist lange das Einzige, was geschieht. Dann, mit einer erneuten Umkehrung von unserer an Grimms Märchen geschulten Ahnung, macht sich etwas aus der nachtschwarzen Tiefe frei: ein Pferd und daneben eine dunkle Gestalt. Langsam schreitet das Paar auf die Kamera zu. Wie sich herausstellt, ist das Tier in Begleitung eines ‚*homo sapiens*‘. Dieser hält vorne im Bild an und schaut verdächtig desinteressiert in die Gegend. Unser Baum traut dem zu recht nicht ganz und lässt deshalb etwas auf die Schulter des Mannes tropfen, das aussieht, als scheisse ihm ein Vogel auf die Jacke. Dann geschieht etwas Merkwürdiges: Der Mensch tupft einen Finger in das Getropfte und führt dieses dann an seine Zunge, worauf er sich sofort umdreht und aus der Pferdetasche ein längeres Seil holt, das er umgehend zum Baum hochschleudert. Das macht dieser Mensch offenbar nicht zum ersten Mal, denn das Seil verhakt sich sofort oben in den Ästen. Kurz prüft der Mann den Rückhalt, dann klettert er hoch [Abb. 5b]. Jetzt ist der Baum wieder am Zug. Er beschliesst, sich von einem älteren Ast zu verabschieden, zufälligerweise von jenem, in dem sich der Haken des Seils verkrallt hat [Abb. 5c]. Der Mensch, mittlerweile zehn bis zwölf Meter in die Höhe gelangt, stürzt ab. Fünf, sechs Meter sind es sicher, dann bleibt er hängen, den Körper horizontal gestreckt wie ein Sprungbrett (so ein kleiner Witz unter Bäumen muss erlaubt sein) [Abb. 5d]. Das letzte, was wir von dem Mann sehen, ist, wie er panisch in die Kamera schaut. Aber, Moment mal, eine solche Einstellung kennen wir doch im Kino. POV nennen es die US-Amerikaner, ‚point of view‘. Und tatsächlich, es ist eine klassische Subjektive: der Blick des sich rächenden Baumes herab auf sein Opfer [Abb. 5e].

Da haben Sie es endlich, da haben Sie das, was eine Baumkennerin wie Sarah Whatmore einmal «die kreative Präsenz von organischen Wesen» nannte.²⁵ – Aber im Ernst, weil Anthropomorphismus in der Kunst nicht länger ein blosser Reflex ist, sondern zu einem intentionalen Spiel avanciert ist, kann, wie unser Regisseur brillant vorgeführt hat, das Ganze auch mal mit vertauschten Rollen durchgespielt werden. Zugleich fällt auf, wie dank der Technik der Auslagerung das Prinzip, sich in Fremdes über eine Projektion hineinzudenken – etwa indem wir das Flackerlicht auf den Bäumen als Atmen sehen wollen –, in der Kunst zur Vollendung kommt. Denn dort wird es zugleich als Effekt durchschaut und als solcher bewundert. Nur im Durchschauen erfahre ich «meinen Leib als anwesend in einem Raum, der weder auf meine Wahrnehmung hin organisiert ist noch durch meine Wahrnehmung auf etwas hin organisiert wird».²⁶

Wandelnde Wurzeln

*Zeigt nun schon das unbewaffnete Auge den ganzen Luftkreis belebt,
so enthüllt noch grössere Wunder das bewaffnete Auge.*²⁷

Gibt es da noch etwas, das ich bei der gebotenen Kürze vergessen habe? Ach ja, die Zeitkomponente! Stimmt, sie darf, trotz gebotener Knappheit, nicht fehlen. Wenn sie auch – es sei der Ehrlichkeit wegen vorausgeschickt – in unseren Wald- und -Wiesen-Filmen nie eine Rolle spielt. Seltsam eigentlich. Weshalb dieses Manko?

Nun, Bäume und Menschen haben das Chronos einfach nicht auf der gleichen Bühne. Spazieren Sie mal durch einen Wald. Sie wissen, dass die Bäume leben, Sie sehen nur nichts davon. Der Grund: Bäume leben in Zeitmassen, die uns Menschen völlig abgehen; der Dichter William Wordsworth sprach darum von «aufgehobener Zeit» der

²⁵ «the creative presence of organic beings», zit. nach: Owain, Jones; Cloke, Paul, Anm. 14, S. 49.

Jones & Cloke fügen aber sofort beschwichtigend hinzu: «The argument is not that trees possess the particular and extraordinary capabilities of humans in these respect, but that they do possess very significant forms of active agency, which have usually been assumed to exist only in the human

realm. [...] Our argument [...] is that trees are not just passive recipients of human intervention. Rather, they bring their own creative abilities and tendencies to various equations.»

²⁶ Seel, Anm. 3, S. 57.

²⁷ von Humboldt, Alexander: *Ansichten der Natur*, Frankfurt am Main 2004 [1807], S. 237–238.

Bäume.²⁸ Da ist nix mehr mit Anthropomorphismus. Einerseits kennt der Wald die zyklische Zeit; die ist uns eh fremd (wenigstens den Männern). Und auch bei jener pfeilförmigen Zeit, die wir mit den Bäumen wiederum gemeinsam haben, kommt wenig Identifikationsgefühl hoch. Wie denn auch, bei einem Gegenüber, das gut und gern noch hunderte von Jahren vor sich hat.

In Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1954) kann man vernehmen, wie sehr das unser Selbstgefühl kränkt. Ein Mann bringt eine Frau in einen dunklen Wald, für einmal nur, um ihr einen gigantischen Baum zu zeigen, der, seiner Aussage nach, etwa zweitausend Jahre alt ist und auf den Namen ‚*sequoia sempervirens / Immergrün-Immerlebendig*‘ hört [Abb. 6]. «So etwas mag ich nicht», sagt die Frau daraufhin. «Wieso?» fragt der Mann. «Weil ich weiss, dass ich sterben muss», lautet ihre einleuchtend verdriesste Antwort. Dann gelangen sie zu einem gefällten Baumstrunk, in dessen Jahresringen die halbe Geschichte der Menschheit eingeschrieben ist. Und Hitchcock setzt zu einem Versuch an, die Zeit der Bäume zu einer filmischen Zeit zu machen. Vergeblich. Auch wenn die Frau ihren Finger ganz nahe an die Rinde legt und flüstert «Irgendwo hier wurde ich geboren, und dort» – der Finger verschiebt sich nur wenig – «starb ich», wird daraus kein Kino, bloss verfilmtes Papier.

Zirkularzeit und Chronologie, «die Landschaft ist aus polyrhythmischen Prozessen zusammengesetzt, deren Pulsschläge vom erratischen Rascheln der Blätter bis zu den bedächtigen Verschiebungen und Zusammenstößen tektonischer Platten reichen».²⁹ Der Begriff Polyrhythmik ruft sofort jene andere Kunst auf den Plan, die Musik, die, wie der Film, mit Zeitmanipulationen arbeitet. Und tatsächlich ist Cäcilia in diesem Gefilde der wesentlich jüngeren, siebten Muse einige (wenn auch nur wenige) Schritte voraus. In einem Gespräch mit dem Musikwissenschaftler Rudolf Frisius konnte Karlheinz Stockhausen, der das neue multidimensionale Zeitkonzept musikalisch wohl am weitesten entwickelt hat, seine Begeisterung über das Neuentdeckte kaum bändigen: «Ein Wesen, das 400 Jahre lebt, existiert gleichzeitig

²⁸ Wordsworth, William, «The Haunted Tree», 1819.

of the Environment, London 2000, S. 201. –

²⁹ Reason, David, zit. nach: Ingold, Tim, *The Perception*

Übersetzung durch den Autor.



Abb. 6: Standbild aus *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1954.

mit anderen, die nur einen Tag leben, und wiederum anderen, die 70 Jahre leben; mit ganz verschiedenen Entwicklungsstadien, Höhepunkten, Wachstumsprozessen, Sterbeprozessen und so weiter. [...] Ich glaube, in Zukunft wird die Musik zunehmend so sein, dass wir Musiker (und mit uns dann allmählich auch andere Menschen, die mit dieser Musik in Kontakt kommen) solche mehrschichtigen Ereignisse verfolgen und wahrnehmen können, und dass wir das trainieren müssen. [...] Dieses Erweitern der Wahrnehmung – zum Beispiel eine Melodie auf circa 24 Stunden zu spreizen, wie das in LICHT geschieht – ist für den heutigen Menschen zunächst etwas sehr Fremdartiges. [...] Der Mensch wird in zunehmendem Masse Proportionen wahrnehmen können, vor allem langsame Veränderungen, die er früher nie wahrgenommen hat. Viele meiner Werke sind so komponiert, dass ungewöhnlich langsame Schichten ablaufen.»³⁰

Ginge man nach Jean Cocteaus berühmtem (wenn auch apokryphen) Epigramm, dass «das Kino den Tod bei der Arbeit» zeige,³¹ müsste der Film eigentlich bestens gerüstet sein, andere als nur die üblichen Zeitverläufe zu zeigen. Wenigstens im Spielfilm ist dem nicht wirklich so. Da müssen wir uns wohl noch etwas in Geduld üben. Dass sich das Warten aber lohnen wird, ist jetzt schon klar. Lange bevor die Filmkamera erfunden wurde, wusste Alexander von Humboldt bereits, wie das diesem Abschnitt vorangestellte Motto bezeugt, dass dem «bewaffneten Auge» Einsichten gewährt werden, die sonst unentdeckt blieben. Weniger als hundert Jahre später wurde im Jahr 1909 der filmische Zeitraffer von Jean Comandon erstmals eingesetzt, um biologische Wachstumsphänomene sichtbar zu machen. Deshalb konnte die Filmemacherin Germaine Dulac bereits im Jahr 1928 von

³⁰ Stockhausen, Karlheinz: «Ein Lebenswerk», Öffentliches Gespräch mit Rudolf Frisius am 24. Oktober 1985, in: Ders.: *Texte zur Musik, Band 9: 1984–1991*, Kürten 1998, S. 37 f. und 44 f.

³¹ Der Spruch wird des öfteren zitiert, wenn auch nie mit Quellenverweis. Und das mit gutem Grund. Denn mir scheint, die Aussage geht in Wirklichkeit wohl auf Godard zurück, der einen Dialogsatz aus Cocteaus *Orphée* (1950) einst in einem Interview, ganz wie es seine Art ist, produktiv falsch zitierte: «Le cinéma est le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau (dans *Orphée*,

je crois), filme la mort au travail», „Entretien avec Jean-Luc Godard sur ses quatre premiers films“, in: Bergala, Alain (Hg.): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1950–1984*, Paris 1998, S. 222. – Erstmals erschienen in: *Cahiers du cinéma*, nr. 138, dec. 1962. Der weit weniger einleuchtende Cocteausche O-Ton in jenem Film lautet jedoch: «Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste: regardez vous, toute votre vie dans un miroir et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre.»

einem altbekannten kinematographischen Phänomen sprechen, als sie festhielt: «Das Unsichtbare, das sich materiell ausserhalb unserer optischen Wahrnehmung befindet, fängt der Film bereits seit langem ein, indem er das gelehrte Spiel der technischen Kombinationen durchdekliniert, um zum Beispiel das Spriessen oder Entfalten einer Vegetation festzuhalten.»³²

Schliessen wir darum voller Zuversicht mit zwei kleinen Meldungen: In ihrer Ausgabe vom 26. Juli 2002 schrieb die Mitteldeutsche Zeitung, dass «die zum Teil schon rund 40 Jahre im Boden liegenden Abwasserrohre für Regen und Fäkalien Sorge bereiteten. Baumwurzeln hatten Schaden angerichtet. Fest gestellt hatte dies eine Arnstedter Firma mit ihrer Video-Technik [!], anhand der von den Arnstedtern erstellten Protokolle konnten die Wurzelbau-Leute an den entsprechenden Stellen in die Tiefe schachten, um die Rohre zu reparieren.» Sie sehen: Nur das bewaffnete Auge der Kamera kommt letztendlich an die Lebenslinien der Bäume heran.

Und hier noch die zweite und vorläufig letzte Meldung: Dem Vernehmen nach soll es in Australien eine Baumsorte geben, die wandert. Zwar nur wenige Zentimeter pro Jahr, aber immerhin.³³ Eine Filmkamera, die jede Woche ein Einzelbild schiessen würde, gehörte vor ein solches Exemplar platziert, und das – sagen wir mal – fünfzig Jahre lang. Am Ende hätten wir dann einen Film, in dem ein Baum mit sichtlich erhitztem Kopf durch die Landschaft stolziert.

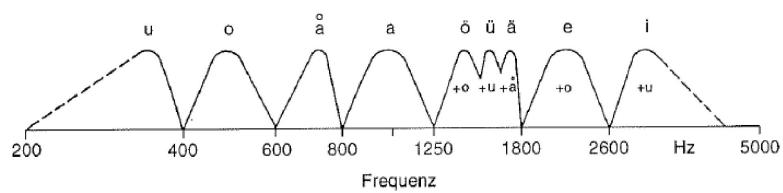
³² Dulac, Germaine: *La musique du Silence*, zit. nach: Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes; Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz 2000, S. 28, Anm. 31.

³³ In der Architektur gibt es das Phänomen eines sich unserer unmittelbaren Wahrnehmung entziehenden Zeitmasses übrigens auch. Die von Angelo Invernizzi im Jahr 1935 in der Nähe von Verona

fertiggestellte Villa Girasole konnte ursprünglich um ihre eigene Achse rotieren. Da diese Drehung aber über acht Stunden dauerte, blieb sie als Bewegungsvorgang für das menschliche Auge de facto unsichtbar. Vgl. Meili, Marcel; Schaub, Christoph: *Villa Girasole – der Traum vom Haus in Bewegung*, Zürich 2010.



Standbild aus der Schlussszene von *Die Verliese des Flüchtigen*,
Fred van der Kooij, 2013 (in Arbeit).



Formanten sind dominante Frequenzbereiche. Sie bestimmen die wahrgenommene Klangfarbe eines Schallereignisses und werden mit den Klängen von Vokalen der Sprache assoziiert.