

Henry Keazor

Stil, Symbol, Struktur

The Tree of Life als Motiv im Film

„Kein anderes Geschöpf ist mit dem Geschick der Menschheit
so vielfältig, so eng verknüpft wie der Baum.“

Alexander Demandt: Über allen Wipfeln.
Der Baum in der Kulturgeschichte, Köln 2002, S. 2

Dass Natur und Kunst in verschiedener Weise eng miteinander verbunden sein können (angefangen von den in der Kunst verwendeten Naturmaterialien oder thematisierten Naturbezügen über die Parallele zwischen menschlichem und göttlichem Artifex bis hin zu der Natur wie Kunstwerk gleichermaßen verliehenen *Lebendigkeit*), ist ein in der Vergangenheit wiederholt erörtertes Thema.¹

Dessen Radius und Facetten erweitern sich nun, wenn man den spätestens seit 1911 als „Siebente Kunst“² respektierten Film mit in Betracht zieht: Bereits Bezeichnungen wie zum Beispiel *Bioskop*, *Vitaphone* und *Kinetophone* für die frühen Formen des Kinos machen deutlich, wie eng die Form des Films mit *Leben* und *Bewegung* assoziiert wurde.

Es ist von daher umso interessanter und aufschlussreich, einer Betrachtung zu unterziehen, wie das Thema von Leben und Lebendigkeit in solchen Filmen und mit deren *Leben*, *Bewegung* und *Lebendigkeit* verheißenden formalen Mitteln gestaltet wird.

- 1 Vgl. dazu z. B. Frank Fehrenbach: *Compositio corporum. Renaissance der Bio Art*, in: Wolfgang Kemp u. a. (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 9, Berlin 2006, S. 131–176, sowie – spezifisch auf das Sujet des Baumes angewandt – jüngst Christoph Flamm (Hg.): *Baum Mensch Klang Kunst*, Klagenfurt 2014.
- 2 Zur Stellung des Films als „Siebenter Kunst“ vgl. bereits Ricciotto Canudo: *La naissance du sixième art. Essai sur le cinématographe*, in: *Les Entretiens idéalistes*, 25. Oktober 1911, wiederabgedruckt unter dem Titel „L'Ésthetique du septième art“, in: Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*, Paris 1926, S. 13–26, wo der Film sogar als Krone und Höhepunkt der übrigen Künste gesehen wird, die sich alle auf ihn hinordnen.

Da sich traditionellerweise der Baum als Symbol von Leben und Vitalität etabliert hat,³ bietet es sich an, hier – stellvertretend für eine Vielzahl von zu erörternden Werken – Filme in den Blick zu nehmen, in denen das Thema des Lebens anhand eines als Zentralmotiv fungierenden Baumes gestaltet wird.

In diesem Beitrag werden daher drei Filme besprochen, in denen – auf je unterschiedliche Weise – Bäume eine zentrale Rolle spielen: Zum einen der 2009 von dem irischen Animator und Filmregisseur Tomm Moore gedrehte Film *The Secret of Kells*, der 2010 als *Best Animated Feature Film* für einen Oscar nominiert war; sodann der von der aus der Ukraine stammenden Regisseurin Larissa Schepitko begonnene und von ihrem Ehemann und Kollegen Elem Klimow ausgeführte und 1982 abgeschlossene, sowjetische Film *Abschied von Matjora* (*Прощание*), sowie schließlich der 2011 vorgelegte Film des US-amerikanischen Regisseurs Terrence Malick, *The Tree of Life*, der zahlreiche Auszeichnungen (unter anderem 2011 bei den Filmfestspielen von Cannes die Goldene Palme) erhielt.

Eine solche Auswahl vermag insofern eine gewisse Repräsentativität einzulösen, als sie verschiedene Gattungen, Publika, Handlungs-, Entstehungszeiten und -länder abdeckt: Bei *The Secret of Kells* handelt es sich um einen im Mittelalter spielenden Zeichentrickfilm, der sich insbesondere, aber nicht nur an Kinder und Jugendliche richtet. *Abschied von Matjora* kann als eine Art metaphysische beziehungsweise fortschrittskritische Tragödie bezeichnet werden, welche auf die in den 70er und 80er Jahren in der Sowjetunion aktuellen Debatten um die dem technologischen Fortschritt zu bringenden Opfer reagiert – zugleich repräsentiert der Film die Gattung der Literaturadaption, da er auf dem 1979 erschienenen Roman des russischen Autors und Umweltaktivisten Valentin Rasputin basiert. *The Tree of Life* schließlich spielt zum einen in der Gegenwart seines Entstehungszeitraums, arbeitet zum anderen jedoch auch immer wieder mit in den 50er Jahren angesiedelten Rückblenden und entzieht sich zudem einer klaren Gattungszuordnung vielleicht am deutlichsten, da er eine Mischung aus Familien-, Geschichts-, Essay- und Experimentalfilm darstellt.

Indem die Auswahl zwei Realfilme und einen Zeichentrickfilm umfasst, deckt sie auch weitestgehend das Potenzial des Films als Gattung an sich ab, wie es von einem Theoretiker wie Rudolf Arnheim beschworen wurde, der dem Realfilm zwar die Möglichkeit zur Wiedergabe einer künstlerisch interpretierten Realität zuwies,⁴ den vollen Umfang der

- 3 Vgl. dazu u. a. frühere Studien wie Carl Boetticher: *Der Baumkultus der Hellenen. Nach den gottesdienstlichen Gebräuchen und den überlieferten Bildwerken*, Berlin 1856 oder Wilhelm Mannhardt: *Wald- und Feldkulte. Teil 1: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme*, Berlin 1875, Teil 2: *Antike Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung*, Berlin 1877, aber auch jüngere Beiträge wie Jacques Brosse: *Mythologie der Bäume*, Solothurn u. a. 1994.
- 4 Vgl. Rudolf Arnheim: *Bemerkungen zum Farbfilm* [1935], in: Helmut H. Diedrichs (Hg.): *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*, München u. a. 1977, S. 47–52, hier S. 50 unter der Überschrift „Natur und Kunst“: „Die Natur ist schön, aber nicht im selben Sinn wie die Kunst.“ Den Grund hierfür sieht Arnheim in dem Umstand, dass die Elemente des Schönen in der Natur ungeordnet und zufällig erscheinen und lediglich (S. 50) „ein interessantes, harmonisches Motiv anzudeuten“ vermögen, dessen sich „der Maler [...] bemächtigen und es ausführen, d.h. die [...] Bezie-

Kraft des Films jedoch in dessen Chance zur Emanzipation von einer reinen Abbildung der Wirklichkeit sah: In seinem berühmten Aufsatz *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* von 1938 differenziert Arnheim daher dementsprechend, wenn er schreibt:

„Die Kunst des bewegten Bildes ist so alt wie die andern [sic] Künste, so alt wie die Menschheit, und der Film ist nichts anderes als ihre neueste Erscheinungsform, und zwar offenbar eine, die den höchsten Gipfel der übrigen Künste nur da wird erreichen können, wo sie sich von der Fessel der mechanischen Abbildung losmacht und als reines Menschenwerk auftritt, d.h. im gezeichneten Film.“⁵

Mit den hier besprochenen drei Filmen werden schließlich auch noch drei unterschiedliche Verfahrensweisen vorgestellt, mit denen das Thema des Lebens anhand des zentralen Motivs des Baums gestaltet wird und die mit den Begriffen *Stil – Symbol – Struktur* voneinander unterschieden und überschrieben werden können.⁶

hungen herausarbeiten, dem einen herrschenden Motiv alles andere unterordnen [kann]. Aus diesem System von Beziehungen [...] entsteht eine charakteristische, unzweideutige Darstellung des Gegenstandes. Ordnung und Klarheit sind auf einen Blick sichtbar [...].“ Da auch insbesondere die Bilder eines Spielfilms nach diesen Prinzipien komponiert sind, können auch sie – wie ein Gemälde – „eine Struktur voller Bedeutungen“ aufweisen. Dies umso mehr, da, wie Arnheim in „Kunst heute und der Film“, in: ebd., S. 52–57, hier S. 54 schreibt: „Der Film ist seinem Wesen nach mimetisch. [...] Er ist der Bilder-Macher *par excellence*, und ein Großteil seines Erfolges kommt von der mechanischen Treue seines Abbildens.“ Diese bedingt für Arnheim jedoch zugleich, dass der ordnende Zugriff auf die gezeigte Natur im Fall des Realfilms begrenzt ist, da nicht alle Parameter der gezeigten Wirklichkeit vollständig kontrolliert werden können. Vgl. dazu auch die folgende Anm. Den Gedanken, dass die Natur „schön, aber nicht im selben Sinn wie die Kunst“ sei, hat Arnheim wohl von Hegel rezipiert – vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst* [Vorlesung von 1826], Frankfurt a. M. 2005, S. 51: „[...] aber das Kunstschöne ist höher als das Naturschöne, weil jenes aus dem Geiste *hervorgebracht* ist.“ Oder, um es mit den Worten von Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 104 zu sagen: „[...] was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf.“

5 Rudolf Arnheim: *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* [1938], in: Diedrichs 1977 (wie Anm. 4), S. 81–112, hier S. 91–92. Der Grund hierfür ist in dem Umstand zu sehen, dass der gezeichnete Film sich vollständig von der Natur emanzipiert, indem er nun alle Darstellungselemente der Kontrolle des zeichnenden Menschen unterwirft. Die in dem Zitat beschworene Tradition von den alten Künsten zu der des Films hatte Arnheim vier Jahre zuvor bereits dargelegt – vgl. Rudolf Arnheim: *Malerei und Film* [1934], in: Diedrichs 1977 (wie Anm. 4), S. 151–153, hier S. 152: „Vom Trickfilm, zumal vom farbigen, her ließe sich eine Entwicklung zu einer Malerei des Films denken, die sich durchaus nicht nur der Karikatur zu bedienen brauchte, sondern die Mittel der Malerei zu einer Zeit- und Bewegungskunst erweitern könnte. Hier wäre sowohl eine Flächenkunst, nach Art des Zeichentrickfilms, wie auch eine räumliche, nach Art des Puppenfilms möglich [...].“

6 Diese Begriffstrios ist natürlich Lorenz Dittmann: *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, entlehnt. Aus Platzgründen kann im Folgenden leider nicht auf die Musik der drei Filme eingegangen werden, obgleich diese dort jeweils einen ausgesprochen gewichtigen Anteil an der Wirkkraft der von ihr begleiteten Szenen hat.

Stil:

Tomm Moore/Cartoon Saloon, *The Secret of Kells/Brendan und das Geheimnis von Kells*, Belgien/Frankreich/Irland, 2009

Der maßgeblich von Tomm Moore konzipierte und dann gemeinsam mit Cartoon Saloon, einem von ihm mitgegründeten und zugleich als Produktionsfirma fungierenden Animationsstudio realisierte Film liefert eine frei erdachte Entstehungsgeschichte des heute in der Trinity College Library zu Dublin aufbewahrten, so genannten *Book of Kells*, eines wohl um 800 ausgeführten Evangeliiars,⁷ das besonders aufgrund seiner Illuminationen berühmt ist, die als überragende Beispiele insularer Buchmalerei wertgeschätzt werden.⁸ Der Film interessiert sich dabei nicht für die wirklichen (und zum Teil bis heute auch nicht ganz geklärten) Bedingungen, unter denen das wirkliche *Book of Kells* in Auftrag gegeben und ausgeführt wurde,⁹ sondern nutzt die Handschrift vielmehr als Kristallisationspunkt einer Erzählung, die um die Pole von Kreativität, Leben, Zivilisation und Schönheit auf der einen und Zerstörung, Tod, Barbarei und materieller Gier auf der anderen Seite kreist.

Als Fokalisationsfigur dient hierbei der 12-jährige Mönch Brendan, der in dem von seinem Onkel Abt Cellach geleiteten Koster der Abtei Kells lebt. Der Abt, da er die umherziehenden plündernden und mordenden Wikinger-Horden fürchtet, verwendet seine ganze Zeit und geistige Kraft auf die Planung und Ausführung einer riesigen, Dorf und Kloster von Kells umgebenden Mauer, die vor den Heimsuchungen der Barbaren schützen soll. Darüber vernachlässigt er allerdings die Herstellung der Wissen und Kultur tradierenden Handschriften, wie sie früher im Skriptorium von Kells zahlreich hergestellt wurden.

Der damit sich abzeichnende Konflikt zwischen dem Schutz einer Kultur auf Kosten von deren Pflege wird offenkundig, als der Meister-Illuminator Aidan of Iona auf seiner Flucht vor den Wikingern nach Kells kommt und das von ihm begonnene, sagenumwobene *Book of Iona* (eben das spätere *Book of Kells*) mit sich führt. Brendan, der davon träumt, einstmals auch ein großer und berühmter Illuminator zu werden, soll als Gehilfe Aidans im Wald die für die Weiterarbeit an der Handschrift notwendigen Galläpfel besorgen, aus denen Aidan grüne Tinte gewinnt.¹⁰ In der Wildnis trifft Brendan auf Aisling, ein

7 Bernard Meehan: *The Book of Kells*, London 2012, S. 21.

8 Vgl. dazu z. B. Ernst Günther Grimme: *Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei*, Köln 1985, S. 26, 28–32 sowie generell Meehan 2012 (wie Anm. 7) und Carroll Farr: *The Book of Kells. Its Function and Audience*, London 1997.

9 Zur Entstehungsgeschichte des *Book of Kells* vgl. Meehan 2012 (wie Anm. 7), S. 19–23 sowie S. 221–236.

10 Dies ist durchaus historisch, wie Christine Jakobi-Mirwald: *Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung*, Stuttgart 2004, S. 134 aufzeigt: Galläpfel wurden zerstampft und zerkoht, um daraus durch Hinzufügen von Eisensulfat Eisengallustinte zu gewinnen. Allerdings wurde die entsprechende Farbe der Tinte dann erst jeweils durch den Zusatz passender Substanzen erzielt.

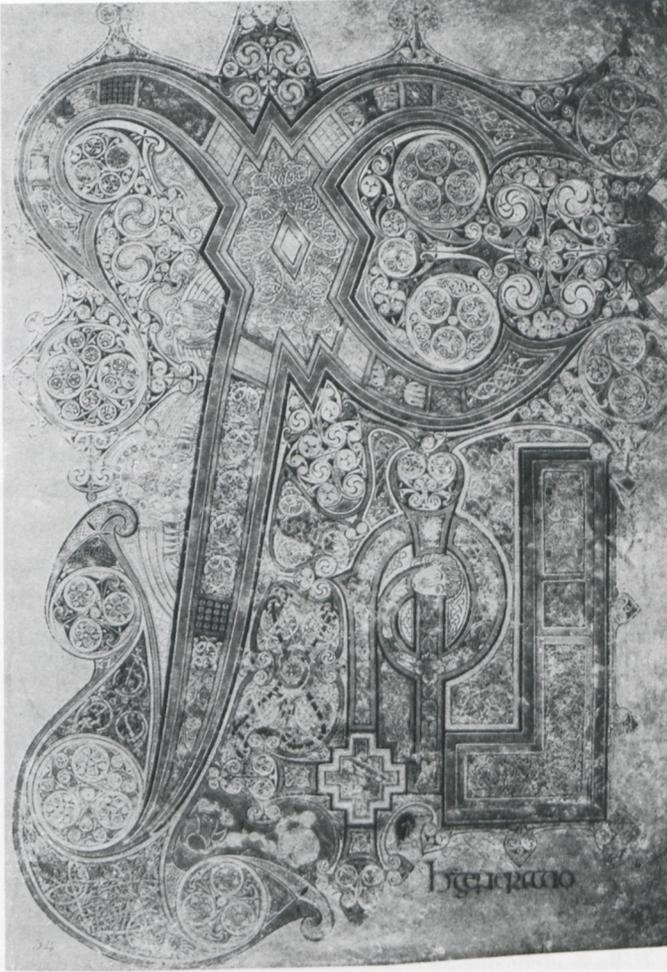
ganz in Weiß erscheinendes Wesen, das offenbar nach Belieben zwischen den Erscheinungen als Mädchen, Tier und Geist changieren kann.¹¹ Sie lässt sich von seinen guten Absichten überzeugen und hilft ihm bei der ‚Ernte‘ der Galläpfel.

Obwohl ihm nach der Rückkehr aus dem Wald sowohl ein erneutes Verlassen des Dorfes als auch die Gesellschaft von Meister Aidan durch seinen erzürnten Onkel verboten wird, lässt Brendan sich weiter von dem Illuminator in der Buchmalerei unterrichten. Die Arbeit am *Book of Iona* wird jedoch dadurch erschwert, dass Hände und Augen von Aidan zunehmend schwächer werden, zumal er auf seiner Flucht vor den Wikingern eine als Vergrößerungsglas verwendete Glaslinse, das sogenannte *Eye of Collum-Cille*, verloren hat, das für die Ausführung besonders feingemalter Miniaturen benötigt wird und das er eigenen Angaben zufolge von seinem Vorgänger, dem Hl. Columban von Iona (altirisch: *Colum Cille*),¹² geerbt hatte. Nach vielen Abenteuern gelingt es Brendan, die Augenlinse von einem Dämon, dem *Crom Cruach*, während eines Kampfes in einer Art ‚Ursuppe‘ zu erbeuten. In die Abtei zurückgekehrt, übergibt Brendan Aidan die Linse und hilft ihm bei der weiteren Ausführung des Buches. Als die Wikinger sich Kells nähern, hält der Schutzwall dem Angriff der Nordmänner nicht stand. Sie stürmen Kells und ermorden alle, denen es nicht mehr gelingt, sich rechtzeitig in den schützenden Turm zurückzuziehen, der sich in der Mitte der Siedlung erhebt. Indem sie aus den Galläpfeln gewinnbare, grüne Dämpfe als schützende Deckung benutzen, vermögen Brendan und Aidan zu entkommen – sie werden jedoch im Wald kurz darauf von den Wikingern umzingelt, die den goldenen und juwelenbesetzten Einband des *Book of Iona* an sich nehmen, die Buchseiten jedoch achtlos verstreuen (damit ihre sie für den wahren Schatz blind machende Goldgier demonstrierend: „The cover is not the real treasure“, hatte Brendan zu Beginn des Films erklärt).¹³ Gerade als sie die beiden Mönche umbringen wollen, kommt eine Meute schwarzer Wölfe herbei und tötet die Wikinger, verschont aber die Mönche auf Befehl von Aisling, die als weiße Wölfin erscheint. Viele Jahre später findet Brendan nach Kells zurück, wo der greise Cellach nicht nur glücklich ist, seinen tot geglaubten Neffen wiederzusehen, sondern jetzt auch das vollendete *Book of Iona* zu schätzen und zu bewundern vermag, das – nun als *Book of Kells* – in den Schlussbildern des Films mit seiner berühmten illuminierten *Chi Rho*-Monogramm-Seite (folio 34r: Abb. 1) zum Leben erwacht

11 Der Name „Aisling“ steht im Irischen einmal für „Traum“, „Vision“, bezeichnet zugleich jedoch auch ein ab dem 17. Jahrhundert entwickeltes poetisches Genre in Irland, in dem eine Irland verkörpernde Frau dem träumenden Erzähler prophetische Visionen mitteilt – vgl. dazu Bernard O’Donoghue: *The Aisling*, in: Erik Martiny (Hg.): *A Companion to Poetic Genre*, Chichester 2012, No. 29.

12 Vgl. Friedrich Wilhelm Bautz: *Columba der Ältere*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. I, Hamm 1990, Sp. 1103–1104.

13 Tomm Moore: *The Secret of Kells*, Belgien/Frankreich/Irland, 2009, 0:16:13. Die Timecode-Angaben folgen der 2012 von Pandastorm Pictures GmbH, Berlin, herausgebrachten DVD.



1 *Book of Kells*, ca. 800, Dublin, Trinity College Library

und sich animiert:¹⁴ Über sie hatte Aidan seinerzeit den jungen Brendan an das *Book of Iona* herangeführt, indem er sie als „the most glorious page of the entire book“ angekündigt hatte, „the most beautiful page, the one that will turn darkness into light“.¹⁵ Der erwachsene Brendan hat nun sie, und damit das *Book of Kells*, vollendet.

14 Die auch „Inkarnations-Initiale“ genannte „Chi-Rho“-Seite – Grimme 1985 (wie Anm. 8), S. 31 – wird häufig als Höhepunkt und Synthese der insularen Buchmalerei verstanden, womit zugleich, so Grimme 1985 ebd., eine „Gleichwertigkeit von Bild und Wort“ erzielt sei: „Und dem Wort, das den Namen Christi vertritt, gebührt natürlich besondere Ehre.“ In der Tat handelt es sich um die größte und prächtigste der bekannten „Chi-Rho“-Initialen in der insularen Buchmalerei. Vgl. dazu auch hier Anm. 33.

15 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:16:46, 0:16:57 und 0:17:05.

Der Inhalt des Films musste an dieser Stelle ausführlich zusammengefasst werden, da nur so deutlich wird, in welche sich durchdringende Spannungsfelder die zentrale Figur des Aidan gestellt wird. Da ist zum einen der Gegensatz von Kultur und Barbarei: Aidan ist Mönch eines Klosters, das sich ursprünglich der Bewahrung und der Verbreitung des (religiösen) Wissens und der Kultur in Schrift und Bild gewidmet hatte: „If there were no books, all knowledge would be lost for eternity“, wie es einer der Mitmönche zu Beginn des Films formuliert.¹⁶ Allerdings ist diese Tätigkeit des Klosters in gleich doppelter Weise bedroht, nämlich einmal von außen – durch die marodierenden und nur nach Gold gierenden Wikinger – und einmal von innen – durch die Angst vor ihnen und aufgrund der somit anscheinend notwendig gewordenen Schutzmaßnahmen gegen sie. Indem Aidans Onkel seine eigenen Kräfte sowie die seiner Mitbrüder voll und ganz in den Dienst des Schutzwalls stellt, vernachlässigt er darüber die Pflege dessen, was er eigentlich damit schützen möchte, nämlich der Kultur und des Wissens. Aber: „We cannot only build walls. The people must have books, so that they may have hope“, wirft ein anderer Mitbruder Brendans zu Beginn des Films ein.¹⁷ Mit dem Eintreffen von Aidan of Iona wird zudem offenkundig, dass Brendans Onkel sich nicht nur einseitig dem Bau der abschottenden Mauer widmet, sondern damit gleich zwei weitere Fehler begeht. Denn zum einen sind Bücher wie das *Book of Iona* nicht dafür vorgesehen, „to be hidden away behind walls, locked away from the world which inspired its creation“, wie Aidan es gegen das Ende des Films formuliert,¹⁸ sondern sie sollen den Menschen eben Hoffnung geben (etwas, das Brendan zum Schluss hin in die Tat umsetzt); zum anderen hat Cellach über seinen von Angst (anstatt von Hoffnung) geleiteten Schutzbestrebungen eben diese Welt und deren Menschen ausgeblendet und vergessen. Damit eröffnet sich das nächste Spannungsfeld, innerhalb dessen Brendan sich bewegt, nämlich das von Natur und Kultur. In den Augen des Onkels stellt sich deren Verhältnis als ein gegensätzliches dar – er warnt seinen Neffen immer wieder davor, sich in den Wald zu begeben, da dieser gefährlich sei. Mit dieser Sicht stellt er sich in diametralen Gegensatz zu Aidan, der Brendan nicht nur eigens in den Wald hinausschickt, um dort die Galläpfel zu besorgen, sondern zwischen diesen und der Buchmalerei ein direktes Verhältnis sieht: „From tiny berries do great images come to life“, sagt er in Bezug auf die Galläpfel,¹⁹ die nicht nur mit der aus ihr zu gewinnenden smaragdgrünen Tinte eine essentielle Arbeitsgrundlage für Buchmalerei bereitstellen, sondern darüber hinaus zu gewährleisten scheinen, dass die damit ausgeführten Bilder ‚lebendig‘ sind, unter anderem eben, weil sie aus einem besonderen Naturstoff geschaffen sind.

Hinzu kommt, dass Aidan sich wohl unter anderem auch daher noch dessen bewusst ist, was der Wald an Lernerfahrungen zu bieten hat: „You will see miracles. That is some-

16 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:06:47.

17 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:06:53.

18 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 1:05:58.

19 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:33:29.

thing the Abbot knew a long time ago“²⁰ verheißt er Brendan, als er ihn in den Wald hinausshickt: „you will learn more in the woods from trees and rocks than in any other place.“²¹

Bereits der Begriff *miracles* sowie die Abgrenzung „than in any other place“ deuten bereits an, dass es sich dabei offenbar nicht um die üblichen Bereiche des Wissens handelt, sondern um diese überschreitenden Erlebnisse und durch sie vermittelte Einsichten. Dies wird durch das helfende Naturwesen Aisling bestätigt, das zwar nicht weiß, was Tinte ist („What is ink?“ fragt sie Brendan in Bezug auf just jenen Stoff, der die Überlieferung und Vermittlung von Wissen ermöglicht, als er ihr im Wald von seinem Auftrag, die Galläpfel zu finden, erzählt),²² dafür aber – wie ihre magischen Fähigkeiten und ihre Kommunikation mit der Tierwelt zeigen – über andere Kenntnisse verfügt.

Hier öffnet sich zugleich das nächste Spannungsfeld, in dem Brendan sich bewegt, nämlich das von Licht und Dunkelheit: Aisling, als ein durch und durch ‚weißes‘ Wesen, steht hierbei natürlich für das Licht, was besonders deutlich wird, als sie Brendan den Eingang in die Höhle von Crom Cruach öffnet, ihm dann aber nicht weiter folgen und helfen kann, da es ihr unmöglich ist, sich der Finsternis auszusetzen, in welcher der auch als „the Dark One“²³ bezeichnete Dämon lebt. Auch die Wikinger mit ihrem brutalen und barbarischen Wesen stehen für eben diese Dunkelheit, was in dem Film nicht nur daran ersichtlich gemacht wird, dass ihre Auftritte stets in fahlem, schmutzigem Licht stattfinden, sondern auch dadurch, dass sie als in Schwarz und Blutrot gehaltene gesichtslose Schemen erscheinen (Abb. 2). Als Zerstörer der Kultur und Bringer von Tod, Angst und Verzweiflung werden sie auch in direkten Gegensatz zu dem *Book of Iona* gesetzt: „The Book is a beacon in these dark days of the North Men“, erklärt Aidan dem jungen Mönch zu Beginn des Films.²⁴ Brendan als Verteidiger und Ausgestalter des Buches wird damit ebenso als Lichtgestalt in Gegensatz zu den Wikingern gesetzt wie zu dem Dämon Crom Cruach, den der junge Mönch bezeichnenderweise auch mit Hilfe von weißen Kreidestrichen in Schach zu halten weiß. Crom Cruach ist jedoch zugleich ein Beleg dafür, dass einige der Pole der bis hier aufgezeigten Spannungsfelder durchaus auch ambivalent besetzt sein können: So handelt es sich bei Crom Cruach zwar um ein Ungeheuer, das ebenso aggressiv und zerstörerisch verfährt wie die Wikinger – anders als diese ist es zugleich jedoch (freilich unwissentlich) Träger eines Elements, das, wie das *Eye of Collum-Cille*, im Dienst von Kultur und Zivilisation verwendet werden kann. Analoges gilt für die

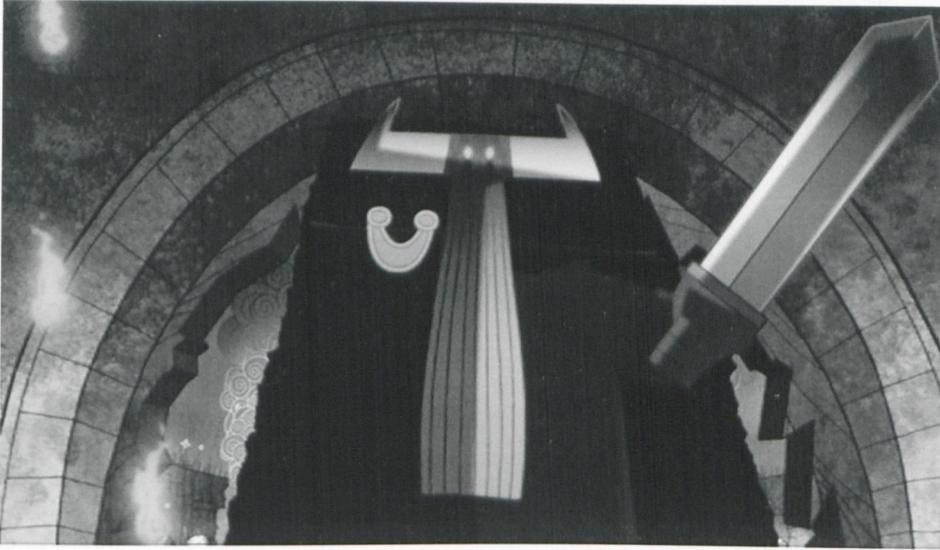
20 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:18:00.

21 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:17:55. Es handelt sich hierbei um die abwandelnde Paraphrase eines Zitats von Bernhard von Clairvaux: „Du wirst mehr in den Wäldern finden als in den Büchern. Die Bäume und die Steine werden dich Dinge lehren, die dir kein Mensch sagen wird.“ Vgl. Bernhard von Clairvaux: *Ad Magistrum Henricum Murdac*, Ep. 106, 2, in: *Sancti Bernardi Opera VII: Epistolae I: Corpus epistolarum 1–180*, Editiones Cistercienses, Rom 1974, S. 266–267.

22 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:23:53.

23 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:51:56.

24 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:16:43.



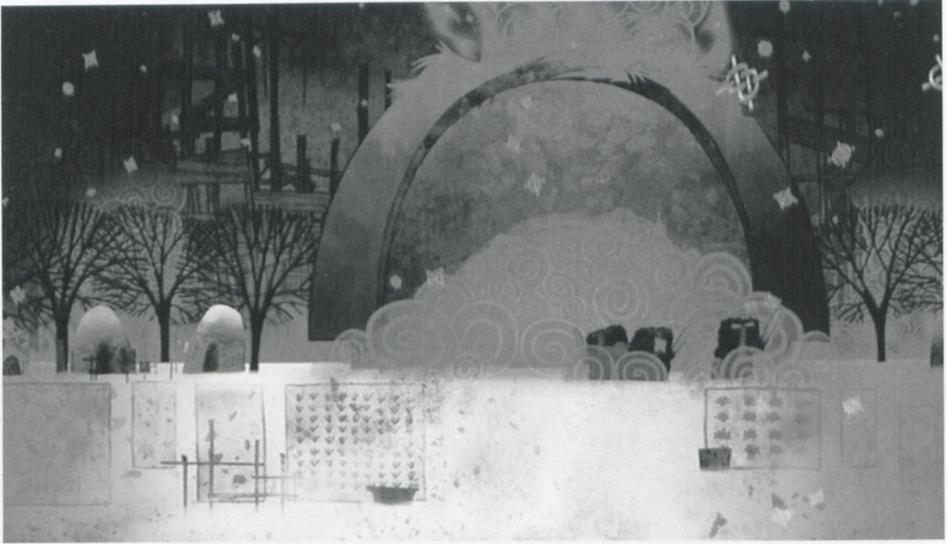
2 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

Wölfe in *The Secret of Kells*, die zwar einerseits in den genau gleichen schwarz-roten Farben wie die Wikinger gehalten sind, andererseits jedoch von der weißen Wölfin Aisling zu deren Überwindung eingesetzt werden können.

Es zeigt sich mithin, dass sich in Protagonisten wie Brendan und Aisling die zentralen Spannungsfelder des Films treffen und überschneiden: Die zuvor bereits thematisierten Grenzen zwischen Kultur und Natur zum Beispiel werden durch Aisling weiter relativiert, wenn sie sich in ihrer Mädchengestalt der menschlichen Sprache bedient, welche den Wikingern offenbar nicht zu Gebote steht: Sie äußern sich den ganzen Film über nur in grunzenden, bellenden und röhrenden Lauten („Gold!“ ist bezeichnenderweise das einzige Wort, das in einer Szene des Films auf verständliche Weise von ihnen artikuliert wird).²⁵ Zudem werden sie trotz ihrer grundsätzlich menschlichen Herkunft als Elemente der Finsternis und des Todes dargestellt, während Aisling als weiße Erscheinung dem Leben und – wenigstens zeitweise, wenn sie als Mensch spricht: direkt – der Kultur zugeordnet erscheint. Dieser als indirekt zugehörig ausgewiesen wird sie, wenn sie Brendan und Aidan vor den Wikingern schützt und dem jungen Mönch das fortgewehrte Blatt eines der Buchseiten zuschiebt, das dieser gerade sucht.

Deutlich geworden dürfte so weit auch geworden sein, welche Rolle Farben bei der Charakterisierung der einzelnen Figuren zugewiesen werden: So finden sich Natur und Tod auch einander gegenübergestellt, wenn die Wikinger (wie die sie am Schluss tötenden Wölfe) in Rot gehalten sind, während die Natur häufig in dem dazu komplementären

25 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 1:01:55.



3 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

Grün erscheint, das nicht nur die Bäume des Waldes oder Aislings Pupillen charakterisiert, sondern insbesondere auch die aus den Galläpfeln gewonnene Tinte, die in dem Film wiederholt als essentiell für die Herstellung des Buches betont wird.

Als mindestens ebenso wichtig wie diese farblichen Zuordnungen erweist sich jedoch auch die Art und Weise, in welcher der Film mit Formen arbeitet: Denn in ihm werden Kreise und runde Elemente eher positiv, Geraden und Quadrate demgegenüber eher negativ assoziiert. Auf diese Weise werden nicht nur die runden und grünen Formen des Waldes mit denen der Galläpfel verknüpft, sondern deren geballte Energie kann sich auch in einer Explosion entladen, die mit jenem grünen Rauch einhergeht, in dem sich Brendan und Aidan gegen Ende des Films vor den rot-schwarzen Wikingern verbergen. Zugleich wird der Naturbezug dieser grünen Flüssigkeit auch dadurch betont, dass der sich entwickelnde Dampf mit Hilfe großer, spiralförmig rotierender Kreisgebilde dargestellt wird, deren Bewegung auch ihre Kraft versinnbildlicht (Abb. 3; Tafel 15); der Kreis, insbesondere jedoch die Spirale sowie wellenförmig sich entfaltende Girlanden²⁶ wurden zuvor schon bei der Darstellung des Waldes und hierbei insbesondere eines im Zentrum der Suche nach den Galläpfeln stehenden Baumes als wesentliche Motive eingeführt und als Formen des Natürlichen und Lebendigen festgeschrieben (Abb. 4). Wie dem damit eben-

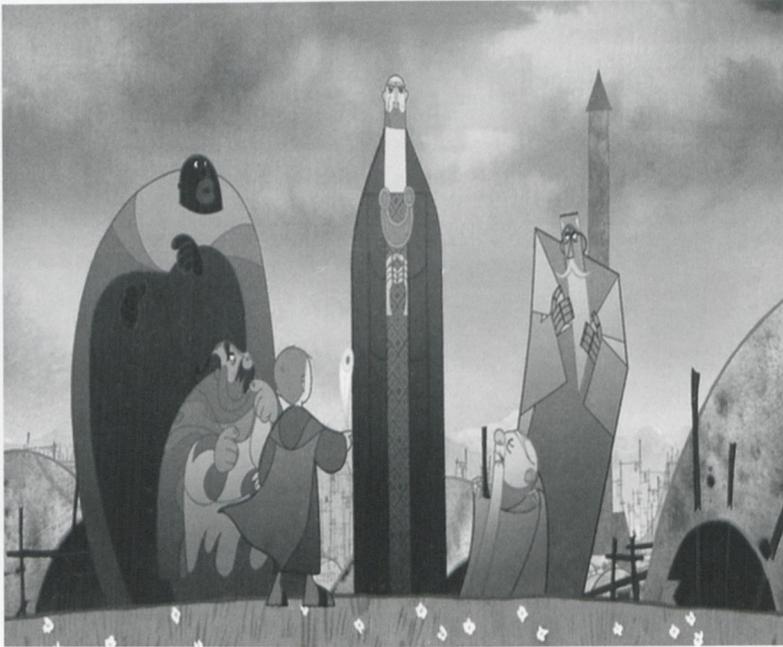
26 Man fühlt sich hierbei insbesondere an William Hogarths geschwungene „Line of Beauty“ erinnert – vgl. dazu William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, London 1753, dort insbesondere Chapter X: „Of Compositions with the Serpentine-Line“ sowie jüngst: Werner Hofmann: *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, München 2014.



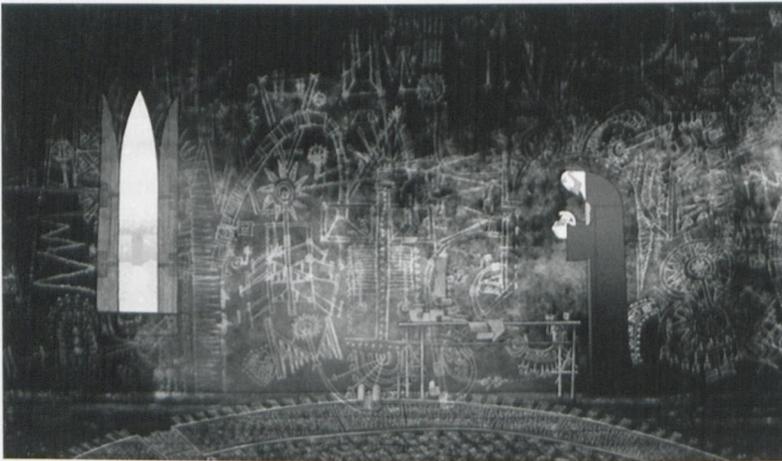
4 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

falls konnotierten Grün das Schwarz und insbesondere das Rot der Wikinger entgegengesetzt wird, so erscheinen diese – als Bringer des Todes – in rechteckigen und spitzkantigen Umrissen.

Wie sehr eine derartige Farben- und Formensprache dazu eingesetzt werden kann, um durchaus auch wieder ambivalente Charaktere zu gestalten, kann anhand der Figur des Abtes Cellach ersehen werden: Auffälligerweise wird auch sein Erscheinungsbild vor allem von der roten Farbe seines Gewandes dominiert, und betrachtet man seine Umrisse, so wird man angesichts ihrer strengen, von geraden Linien beherrschten Formen ein wenig an das Erscheinungsbild der Wikinger erinnert, von denen sich Cellach lediglich durch seine schlanke, hochaufgeschossene Gestalt unterscheidet (Abb. 5). Er nähert sich darin dem hohen Wehrturm an, welcher das Zentrum von Kells darstellt und in dem der Abt residiert (Abb. 5, rechts im Bild). All dies ist wohl vor dem Hintergrund zu sehen, dass Abt Cellach einstmals selbst ein Illuminator war, seine Begabung nun jedoch nur noch für die Entwurfszeichnungen des Schutzwalls nutzt. Diese wirken jedoch weniger wie architektonische Vorlagen als vielmehr wie technische Schaltpläne oder Blaupausen beziehungsweise zuweilen geradezu wie Röntgenbilder, das heißt sie zeigen nur noch das Skelett, die Tragestruktur des Natürlichen, verbleiben jedoch ohne das diese bedeckende, lebende Fleisch tot: Die Zeichnungen zeigen so zwar Formen der Natur, entkleiden diese jedoch des Lebens und der Bewegung, stellen sie still und gefrieren sie geradezu (tatsächlich erscheinen die Zeichnungen gelegentlich als weiße Strukturen auf düsterem, blauen Grund und wirken damit wie in Eis geritzte Strukturen: Abb. 6). Damit wird zum einen noch einmal verdeutlicht, dass der Abt, indem er das Leben und die Kultur vor Tod und

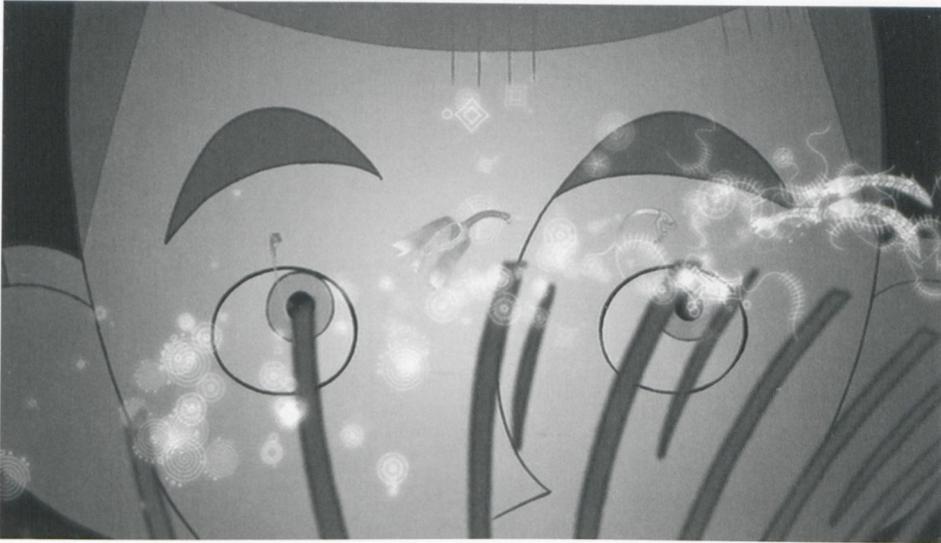


5 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009



6 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

Vernichtung schützen will, diese gerade aufgibt, wenn er sich nur noch auf Schutz und Abschottung fokussiert. Zum anderen werden die Zeichnungen Cellachs so den Illuminationen des *Book of Iona* gegenübergestellt, die nicht nur in großer, verlebendiger Farbenpracht gehalten sind, sondern unter den Blicken der Betrachter zu strahlen und sich zu animieren beginnen (Abb. 7): „It’s like Heaven“, preist einer der Mönche die von Brendan



7 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

angefertigten Zeichnungen, und sein Bruder präzisiert: „Heaven on Earth“.²⁷ Bezeichnenderweise bleibt das Buch für die Wikinger dann auch tot und dunkel, während sich den Blicken der Mönche zwischen den durchblätterten Seiten des Buches die darin wiedergegebenen Naturformen zu lebendigen Tieren verwandeln. Angesichts des dabei aus dem Buch strahlenden Lichts wird man an die Worte Aidans erinnert, es handle sich dabei um einen „beacon in these dark days of the North Men“.²⁸ Auch damit wird das *Book of Iona* in einen Gegensatz zu Abt Cellach gestellt, der den Nordmännern eben keinen lichtspendenden Leuchtturm entgegensetzt, sondern – ganz im Gegenteil – selbst eher Finsteres wie den von ihm bewohnten Wehrturm beziehungsweise den von ihm entworfenen und gebauten Schutzwall.

Vor allem aber kann das Motiv des *beacons* als Figur gesehen werden, vor deren Hintergrund ein zentraler Schauplatz des Films zu sehen und zu würdigen ist: Denn die für die Herstellung der grünen Tinte notwendigen Galläpfel können nicht an einem beliebigen Ort gefunden werden, sondern Aisling führt Brendan hierfür zu einem besonderen Baum, der als eine Art von ‚Überbaum‘ zu verstehen ist. Schon der Weg dorthin ist als eine Initiationsreise dargestellt, wenn Aisling den Wald selbst erst nach dem Fundort der Äpfel fragen und den jungen Mönch dann dorthin führen muss, wobei sie unterwegs die diversen Elemente – Erde, Wasser, Luft (das zerstörerische Feuer wird den Wikingern vorbehalten) – und Bewohner der Fauna und Flora des Waldes antreffen. Zudem ist der gesuchte und von Aisling und Brendan dann zu erkletternde Baum nicht nur höher als alle

27 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:55:25.

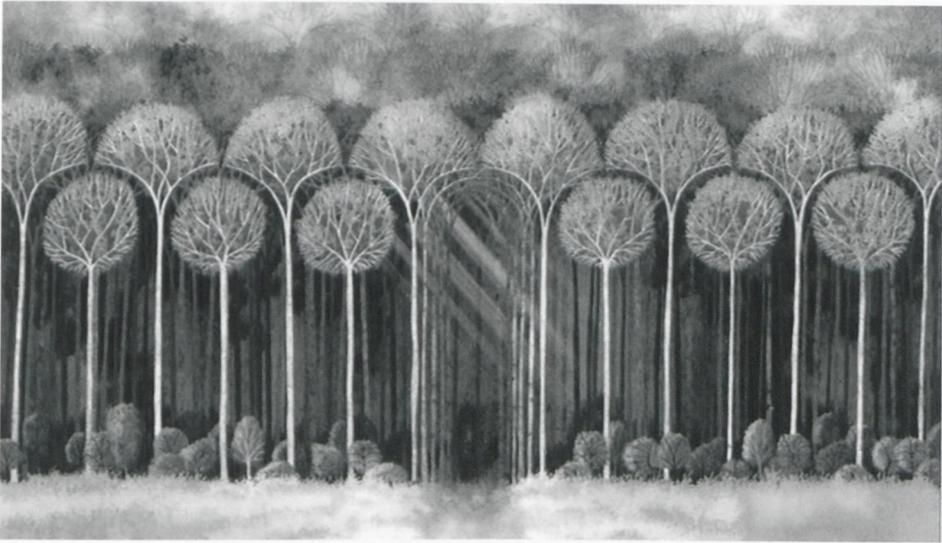
28 S.o., Anm. 24.

anderen Bäume des Waldes: Auf ihm scheinen zudem wiederum weitere, von Vögeln und Insekten bewohnte Bäume und Büsche, Blumen und Sträucher zu wachsen, sodass hiermit angedeutet wird, dass es sich um eine Art Miniaturwald, einen Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos der Natur handelt. Die besondere Beziehung, die dieser ‚Baum der Bäume‘, dieser ‚Urbaum‘ – jenseits der auf ihm zu findenden Galläpfel – zur Kunst hat, findet sich zudem unter anderem dadurch visualisiert, dass seine Rinde, Wurzeln, Flechten, Äste und Zweige stets als in Spiral-Schmuckformen gewachsen dargestellt werden, die sich an den Ornamenten der insularen Buchmalerei orientieren. Der Film legt so auch zugleich umgekehrt nahe, dass diese sich wiederum an den Formen der Natur inspiriert hätten (Abb. 1/Abb. 4).²⁹ Dieses Wechselspiel von stilisierter Naturdarstellung und sich an Naturformen orientierendem Menschenwerk lässt sich in *The Secret of Kells* mehrfach in positiven Kontexten beobachten: Der Eingang zum Wald erscheint mit seinen sich zu bogenförmigen Wölbungen ergänzenden Baumstämmen und -kronen wie eine von Arkaden durchsetzte Architekturfassade, in deren Mitte ein Portal in das Innere des Gebäudes hineinführt (Abb. 8). Dem antwortet gewissermaßen die ursprüngliche Ummauerung von Kells mit ihren wellenförmig sich auf und abschwingenden Öffnungen, zu denen der senkrecht und streng sich in die Höhe erhebende zentrale Wehrturm einen eindrucksvollen – und zugleich auf die zu errichtende, ebenfalls sich plan in die Höhe erhebende Schutzmauer vorausweisenden – Kontrast darstellt (Abb. 9).

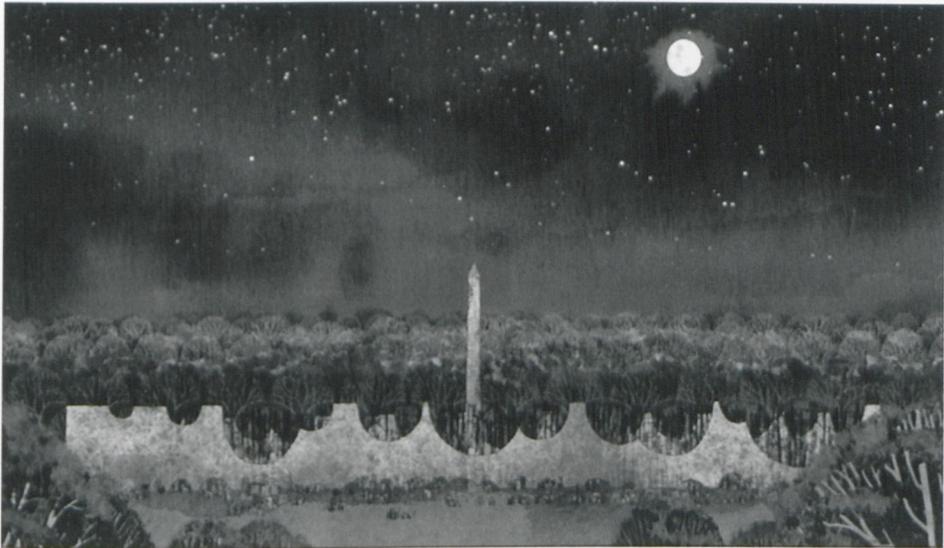
Die starke Stilisierung der in dem Film animierten Zeichnungen fungiert hier mithin als Mittel, um eine Brücke zwischen Natur und Kunst zu schlagen, das heißt mithilfe des Stils und der von ihm geprägten Formen werden die hier ausgemachten Parallelen zwischen den beiden Bereichen artikuliert: Natur wie (insbesondere: Buchmalerei-)Kunst sind lebendig und verfügen über dementsprechende Kräfte (als Repräsentanten „for the power of the forest“ wird der ‚Urbaum‘ daher auch im *Making-of* charakterisiert).³⁰ Dass Kunst hier als die sozusagen gesammelte, potenzierte und konzentrierte Kraft der Natur verstanden ist, wird in dem Bild der Galläpfel gefasst, welche die in ihnen gespeicherte Energie in der beschriebenen grünen Explosion abgeben können – die aus ihnen hergestellte Tinte erweist sich von daher als eine Art Lebenssaft, mit dessen Hilfe der Illustrator das Leben zusammen mit den lebendigen Formen der Natur so in den Illuminationen speichern kann, dass deren Kraft und Dynamik wieder beim Betrachten der Bilder freigesetzt werden kann. Insofern erweist sich hier auch das Medium des Zeichentrickfilms, bei dem ebenfalls graphische Darstellungen animiert werden, als dem damit gestalteten Thema kongenial, denn somit können immer wieder fließende Übergänge zwischen Natur und Kunst geschaffen werden: Die Illuminationen des *Book of Iona* verwandeln sich vor den

29 Im *Making-of* des Films wird – Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 0:05:37 – dann auch darauf verwiesen, dass man sich bei der Gestaltung des Waldes immer wieder an Jugendstil-Malerei, insbesondere an den Werken Gustav Klimts orientiert habe, welche ebenfalls vegetabile Formen in äußerster Stilisierung interpretieren.

30 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), *Making-of*, 0:07:51.



8 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009



9 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

Augen der Filmfiguren wie denen des Kino-Publikums in bewegte Naturphänomene, während umgekehrt wiederholt Naturprozesse sich in Buchmalereien transformieren.

Nachdem es Brendan gelungen ist, das *Eye of Collum-Cille* zu erbeuten und er den besiegt Dämon sterbend in der Ursuppe zurücklassen kann, betrachtet er die sich ihm darbietende Szenerie bei seinem Rückzug durch die erbeutete Linse. Dieser Anblick

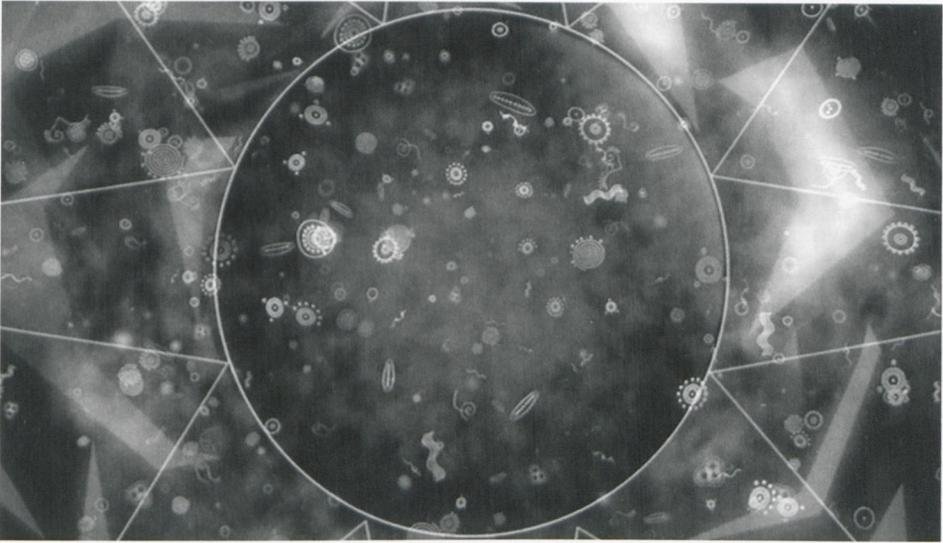
(Abb. 10) wird dann etwas später in Kontrast zu der ersten von dem jungen Mönch mithilfe der Augenlinse angefertigten und von Brendan betrachteten Miniatur gestellt, einem bunten Rund, das von weiteren Kreisen unterteilt wird, innerhalb derer wiederum kleinere Kreise erscheinen (Abb. 11). Dies, zusammen mit weiteren, sich innerhalb der Kreise wiederholenden Ornamenten, macht deutlich, dass die kleineren Schmuckelemente jeweils die Gesamtanlage des großen Kreises wiederholen, dass er also aus mehreren verkleinerten Wiederholungen seiner selbst besteht, sodass eine Art von Mikro-/Makro-Struktur beziehungsweise der fraktalen Geometrie ähnelnde Selbstähnlichkeit erzeugt wird. Eben diese Selbstähnlichkeit ließ sich zuvor auch schon an dem ‚Urbaum‘ beobachten, der sich szenenweise wie eine Variante des so genannten ‚Pythagoras-Baumes‘, einer speziellen Form eines Fraktals, ausnimmt, das, auf dem Satz des Pythagoras basierend, erzeugt werden kann, wenn wiederholt auf einem Quadrat zwei weitere, kleinere Quadrate im rechten Winkel angeordnet werden.³¹ Auch auf dieser Ebene wird insofern wieder stilistisch eine direkte Beziehung zwischen dem ‚Urbaum‘ und dem *Book of Iona* gestiftet, in dem nicht nur die gleichen Farben und Formen des Baums, sondern auch dessen ‚Konstruktionsprinzip‘ anzutreffen sind.

Es ist eben dieses von Brendan begonnene Ornament (Abb. 11), das seinem Onkel nach der Heimsuchung durch die Wikinger zunächst, bis zur Rückkehr seines Neffen, als einziges bleibt und woran er erkennt, wie falsch er mit seiner Konzentration auf dem Schutzwall und der darüber begangenen Vernachlässigung der Buchmalerei lag: „All my fault. [...] You were right. About Kells. About Aidan. About the book. I shouldn't have. This is all I have left“,³² gesteht er Brendan und zeigt ihm die von diesem seinerzeit begonnene, einzelne Seite, welche die ‚Keimzelle‘ der *Chi Rho*-Seite (Abb. 1) darstellt: „It is the only comfort I have in this world. Brother Aidan was right. And I tried to stop him.“

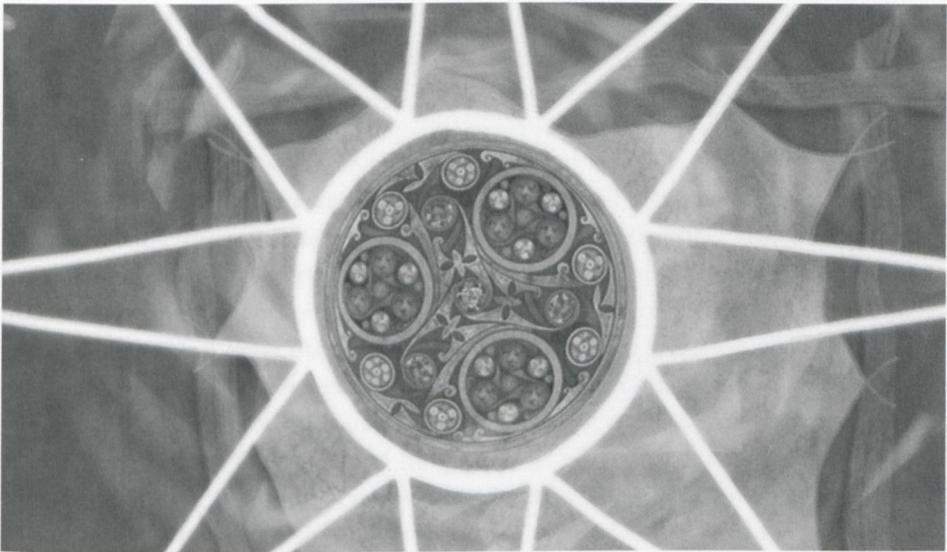
Das von dem Abt bewahrte Fragment wird sodann jedoch ‚ergänzt‘, wenn Brendan ihm das nicht nur gerettete, sondern mittlerweile auch von ihm vollendete *Book of Iona* und hierbei insbesondere die ausgestaltete *Chi Rho*-Seite zeigt, die sich unter den Augen Cellachs wie des Filmpublikums zum Ende des Films hin zu beleben beginnt: Einem Uhrwerk gleich beginnen sich, zunächst in Detailaufnahmen, die Ornamentkreise zu drehen, die in der Miniatur dargestellten Tiere werden lebendig und das Verstreichen der in der Darstellung festgehaltenen Zeit erscheint dadurch sinnfällig gemacht, dass der menschliche Kopf einer Figur, die dem jungen Brendan ähnelt, zu altern und sich in dessen erwachsenes Pendant zu verwandeln beginnt. Einige der den ‚Urbaum‘ bewohnenden Insekten und Blumen erscheinen ebenso wieder wie eine zu Ornamentflechten gebändigte Schlange und nehmen ihre Positionen innerhalb der Initiale ein, die still zu stehen beginnt, als sie vollendet ist. Dieser Stillstand wird dadurch betont, dass ein Schmuckband

31 Zu dem Pythagoras-Baum vgl. u. a. Klaus-Dieter Sedlacek: *Emergenz: Strukturen der Selbstorganisation in Natur und Technik*, Norderstedt 2010, S. 69. Der Film arbeitet dabei mit verschiedenen Abweichungen von der strengen Urform dieses Baums.

32 Moore 2009/2012 (wie Anm. 13), 1:08:43–1:09:11.



10 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009



11 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009

aus animierten, lichtdurchfluteten und an der Grenze zwischen Natur- und Schmuckformen spielenden Gebilden weiter um die Initiale rotiert, welche sich – als die Kamera noch einmal auf sie herableitet – in einzelne Ebenen und Schichten aufzulösen beginnt, die flatternden Stoffen gleich davonschweben und den Blick auf die hell leuchtenden, nach oben steigenden Natur-/Schmuckformen freigeben. Otto Karl Werckmeister hat in sei-

nem Aufsatz *Die Bedeutung der Chi-Initialeseite im Book of Kells* 1964 aufzuzeigen versucht, dass die entsprechende Illumination (Abb. 1) sehr viel mehr sei als nur eine Inkarnations-initiale:³³ Unter anderem auf die Auswahl der dort gezeigten Tiere sowie auf deren enge Verflechtung mit den gleichwohl von den Tieren klar unterschiedenen Menschendarstellungen verweisend, liest Werckmeister die Seite als Bild gewordenen Kommentar des biblischen Schöpfungsberichts der Genesis. In Moores Film *The Secret of Kells* wird dieser Gedanke aufgegriffen und in bewegte Bilder umgesetzt, denn hier wird mit der Schlusszene nahe gelegt, dass die *Chi-Rho*-Seite einen künstlerisch interpretierten Spiegel und Nachvollzug der Schöpfung darstellt, der sich unter den Augen der jeweiligen Betrachter so zu beleben beginnt, wie Gott seinerzeit den von ihm geschaffenen Geschöpfen Leben eingehaucht hat. Indem dieser animierte Nachvollzug kompositionell wie von seinen Ornamenten und Tiermotiven her an den ‚Urbaum‘ rückassoziiert wird, erhält dessen Bedeutung als Spiegel der Schöpfung und des Lebens mit der letzten Sequenz noch einmal eine eindrückliche Bekräftigung. Vermittelt wird dies über die stilistischen Parallelen zwischen der lebenden Natur und der lebendigen Kunst, wie sie den ganzen Film durchziehen.

Symbol:

Elem Klimow, *Прощание (Abschied)*/Abschied von Matjora, Sowjetunion, 1982

Ist es in Tomm Moores *The Secret of Kells* insbesondere das Spannungsfeld von Natur, Kultur und Barbarei, das den Film prägt, so ist es in Klimows *Abschied von Matjora* der Antagonismus zwischen der Tradition auf der einen und dem Fortschritt auf der anderen Seite, welcher im Zentrum der Geschichte steht. Denn der Regisseur erzählt in seinem auf dem 1976 erschienen Roman *Прощание с Матёрой (Abschied von Matjora)* von Valentin Rasputin basierenden Film von den Folgen, welche der Bau eines Kraftwerks und des damit notwendigen Staudamms für die Bewohner des kleinen Inseldorfs Matjora hat: Es muss, um die Nutzung des Sees für die Energiegewinnung zu ermöglichen, geflutet werden. Als der Film einsetzt, sind die Bewohner von Matjora hierüber offenbar bereits in Kenntnis gesetzt, führen ihr bisheriges Leben jedoch ungehindert fort. Erst als eine Arbeitsbrigade auf der Insel abgesetzt wird und beginnt, den Friedhof zu desinfizieren und dabei Kreuze umstößt, kommt es zum gewaltsamen Aufstand der Bewohner, welche die Männer verprügeln. „Das ist es also. So ist es also. Der Tag ist gekommen. Der Tag der Abrechnung. Für mich auch“, spricht die alte Darya, als sie von der den *Abschied von*

33 Otto Karl Werckmeister: Die Bedeutung der „Chi“-Initialeseite im Book of Kells. Peter Metz zum 60. Geburtstag, in: Victor von Elbern (Hg.): Das erste Jahrtausend. Kunst und Kultur im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Bd. II, Düsseldorf 1964, S. 687–710.

Matjora einleitenden Schändung des Friedhofs erfährt³⁴ – und mit ihren Worten macht sie zugleich deutlich, dass sie ihr Schicksal und das von *Matjora* als miteinander verbunden empfindet.³⁵ Dieser Verbindung steht der Riss gegenüber, der das Dorf von nun an in verschiedener Hinsicht prägt: Wie die Protestszene bereits zeigt, kommt es zu Wut- und Gewaltausbrüchen, innerhalb von Familien brechen Streitigkeiten aus, die ersten Bewohner von *Matjora* verlassen nach der Schändung des Friedhofs die Insel, andere werden möglicherweise durch an ihren Häusern verübte Brandstiftung dazu gezwungen, wieder andere zünden ihre Häuser vor der Abreise selbst an.

Lediglich die alte *Darya* und eine Gruppe von drei Frauen zusammen mit einem Jungen und jenem alten, im Dorf als verrückt verschrienen Mann, der zu Beginn des Films von der Schändung des Friedhofs berichtete, leisten Widerstand: Zunächst, indem sie auf der Insel bleiben und das bisherige, landwirtschaftlich geprägte Leben weiterführen; dann, indem sie sich weigern, das Dorf zu verlassen als die Flutung unmittelbar bevorsteht. Ihre hierbei vorgebrachte Begründung bezieht sich auf den zurückgelassenen Friedhof: Aus den Dialogen wird deutlich, dass man *Darya* bis zuletzt versprochen hat, die Toten zu bergen und dass sie darauf wartet, dass dies auch in die Tat umgesetzt wird. Als deutlich wird, dass dieses Versprechen gebrochen wird, entscheidet sie sich dafür, gemeinsam mit den anderen Frauen, dem alten Mann und dem Kind mit den Toten auf der Insel zu bleiben, da man sonst, ihr zufolge, seine Abkunft verleugne und mit der Erinnerung die Wahrheit und das Leben verliere.³⁶ Damit widerspricht sie indirekt dem Vorsitzenden des Siedlungsrats der Insel *Voronzov*, der zuvor verkündet hatte, dass man die Augen vorne habe, um nicht nach hinten schauen zu müssen, sondern geradeaus auf das, was kommt.³⁷

Sowohl dieser Dialog als auch die Personenkonstellation, in der *Darya* auf der Insel bleibt, sind bezeichnend: Denn gleich zu Beginn des Films wird die alte Frau zwar als eine generationen- und geschlechterübergreifende Instanz gezeigt, da bei der Teestunde, zu der

34 Elem Klimow: *Прощание*, Sowjetunion, 1982, 0:08:05. Die Timecode-Angaben folgen der 1999 von Ruscico unter dem Titel „Farewell“ herausgebrachten DVD. Diese gibt als Produktionsjahr 1982 an – tatsächlich wurde der Film wohl 1981 fertiggestellt, kam aber erst 1983 in die sowjetischen Kinos, wo er „nur – allerdings mit großem Erfolg – in Moskauer Vorstadtkinos“ gezeigt wurde, so Isolde I. Mozer: *Abschied von Matjora*, in: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. und Jury der Evangelischen Filmarbeit (Hg.): *Filme zum Thema. Arbeitshilfen zu den Filmen ...*, Frankfurt a. M., Januar 1989, S. 35–39, hier S. 38. Erst vier Jahre danach erhielt der Film dann 1987 eine nun wohl durch Glasnost und Perestroika ermöglichte Exporterlaubnis, die es ermöglichte, den Film mit seinen zuvor als unbequem empfundenen Themen einer größeren sowjetischen und westlichen Öffentlichkeit zu zeigen. Vgl. auch dazu Mozer 1989, ebd.

35 Im Roman wird *Darya* daher wohl auch als die Älteste bezeichnet, von der freilich niemand ihr genaues Alter angeben kann – wie *Matjora* scheint es sie in der Wahrnehmung ihrer Mitmenschen immer schon gegeben zu haben. Vgl. Valentin Rasputin: *Abschied von Matjora*, Berlin-Ost 1982, S. 10. Zu dem über den Namen vermittelten Bezug zwischen *Darya* und *Matjora* siehe auch hier Anm. 47.

36 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 1:26:46.

37 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 0:49:43.

sie üppige Mengen an Gebäck und Honig serviert, unter all den Frauen verschiedenen Alters auch ein Junge, der Sohn einer der Frauen, anwesend ist. Wie jedoch die selbstbewussten und zum Teil anzüglichen Gespräche und vitalen Gesänge der Frauen deutlich machen, grenzen sie sich zugleich von der Welt der Männer ab, die in dem Film als eher schwache Naturen gezeigt werden, welche der Autorität politischer Entscheidungen nichts entgegensetzen zu wissen und sich daher vom Fortschritt mitziehen lassen.³⁸

Wie die oben zitierten Zeilen Daryas bei der Mitteilung von der Schändung des Friedhofs zeigen, hat sie das Kommende bereits erwartet, und da sie ihr Schicksal als mit dem des Inseldorfs als verbunden empfindet, bedeutet dessen Untergang für sie auch ihr eigenes Ende.

Tatsächlich verzweifelt sie, als die erste Familie die Insel verlässt und sucht Zuflucht im Schatten der Wurzel eines riesigen Baumes im Wald. Sie irrt zunächst anscheinend durch die Natur, scheint dann jedoch Zwiesprache mit der Erde, einem Ameisenhügel sowie einem von warmen Quellen aufsprudelnden Wasserlauf zu suchen. Während dieser Sequenz, bei der schließlich auch Aufnahmen der Sonne gezeigt werden, spricht ihre aus dem Off erklingende Stimme ein pantheistisches Gebet, das sich an die Elemente der Erde und des Feuers wendet:

„Mutter Erde, feuchte Erde [...], du bist gesegnet, du bist geweiht [...] du bist der Zar der Zaren [...] sei freundlich, hab Gnade. Oh Mutter Erde, du bist gesegnet, du bist geweiht. Du bist geschmückt mit Kräutern und Blumen. Sonne, Sterne und Abendrot scheinen auf dich. Vater Zar des Feuers, du bist der Zar der Zaren, du bist das Feuer aller Feuer. Sei freundlich, hab Gnade. Ich bete zu dir, Zar des Feuers, brenne all unseren Kummer, unsere Ängste, unsere Sorgen, aber erfasse keinen von uns. Ich frage dich, Vater, ich frage dich, rote Sonne, was sind das für Leute, was für Gäste sind da zu uns gekommen? Unbekannte Leute sind gekommen, nie zuvor gesehene Gäste. So, wie der Mond hell am Himmel steht und wie Schnee tot ist, lass deren Taten auch tot bleiben.“³⁹

38 Diese Identifikation von Weiblichkeit mit Naturnähe hat dem Film wie schon dem Verfasser der Romanvorlage auch Kritik eingebracht – vgl. z. B. Mozer 1898 (wie Anm. 34), S. 39: „Im Film sind die Frauen die Hüterinnen der Tradition; der einzige Mann, der sich am Widerstand gegen die Überflutung beteiligt, ist der ohnehin nicht ernstzunehmende Dorftrottel Bogodul. Der Respekt vor den Frauen, die positive Besetzung des Weiblichen im Kontext von Umweltzerstörung hat freilich eine arg biologistische Kehrseite, die – wie im Faschismus – leicht ausgebeutet werden kann.“ Zur Kritik an Rasputin vgl. Thomas Rothschild: Ökologisch dumpfer Chauvinist. Neues aus Sibirien von Valentin Rasputin, in: Frankfurter Rundschau, 11.4.1987. Die starke Rolle, die den Frauen in dem Film zugewiesen wird, passt jedoch zu dem emanzipatorischen Selbstverständnis von Schepitko, die in dem von Klimow über sie gedrehten Dokumentarfilm z. B. eine entsprechende und deutliche Unterscheidung zwischen „ladies’ and men’s cinema“ trifft: „No man can so intuitively discern some phenomena in human psyche, in nature, as a woman can.“ Vgl. Elem Klimow: Larissa, Sowjetunion 1980, 0:08:55.

39 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 0:19:34–0:22:35.



12 Elem Klimov, Filmstill aus *Прощание* (Abschied), 1982

Mit den folgenden Worten erscheint das Bild eines Baumes im Morgen- oder Abendlicht, eine Lärche, an welche die Kamera, von unten nach oben in ihre Krone blickend, in einer langsamen Fahrt aus einer Halbtotalen bis in die Nahe heranfährt, sodass es scheint als breite der Baum schützend seine Äste über ihr aus (Abb. 12):

„Ihr steht vor mir wie ein brennendes Feuer, ich stehe vor euch wie ein starkes Wasser. Ein schneller Strom harret aus, Mutter Erde ist geduldig. Die Blitze brennen, zerstören den Wald, Gräser rühren sich, Wasser wäscht, Sand begräbt. Ein Schlüssel und ein Schloss für meine Worte. [...] Lass meine Worte stark sein und durchdringend für meine Sache. Stärker als ein stählernes Messer, schärfer als das schärfste Schwert.“⁴⁰

Mit diesen Worten wechselt der Blick auf eine hinter den Bäumen untergehende Sonne und Daryas Gebet klingt mit den Formeln aus: „Ein Schlüssel und ein Schloss für meine Worte. Amen und nochmals dreimal Amen.“⁴¹

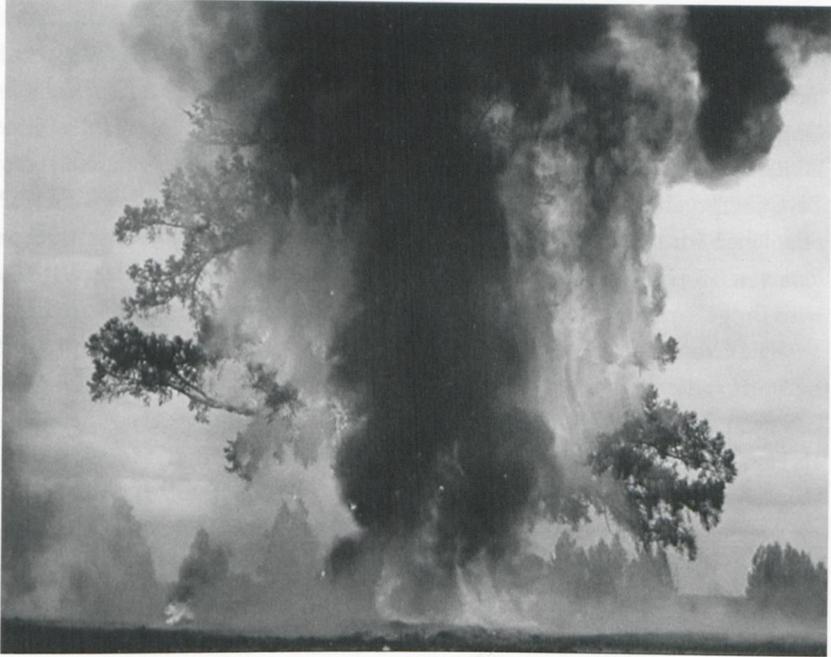
40 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 0:22:36–0:22:57.

41 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 0:22:58–0:23:03. Bei dieser Rede wie auch bei den beiden vorangegangenen Sprüchen Daryas handelt es sich um von Klimow geschriebene Texte, die nicht in Rasputins Roman erscheinen.

Die in der Beschwörung Daryas angesprochenen Elemente Wasser, Erde und Feuer spielen im Verlauf des Films immer wieder eine zentrale Rolle: Das Wasser umgibt die Insel, soll sie nun aber verschlingen; die Erde steht hier nicht nur für die Fruchtbarkeit, sondern auch für den Grund, auf dem die Häuser der Lebenden stehen und in dem ihre Toten liegen – und bezeichnenderweise werden zum Schluss hin des Films sowohl die Häuser als auch der Friedhof mithilfe von Feuer zerstört, ebenso wie der während des Gebets gezeigte Baum. Die Versuche der Brigade, ihn zu vernichten, da er sonst aus dem späteren Stausee herausragen und die Schifffahrt darauf gefährden könnte, durchziehen den ganzen Film und markieren zugleich jeweils den Zustand, in dem sich Darya und Matjora befinden: Ganz im Sinne der Beschwörung („Lass meine Worte stark sein und durchdringend für meine Sache. Stärker als ein stählernes Messer, schärfer als das schärfste Schwert“) schlägt der erste Versuch, den mit einer kleinen Ikone versehenen Baum durch Motorsägen zu fällen, fehl. Damit werden alle weiteren entsprechenden Unternehmungen der Männer zu einer Kraftprobe zwischen ihnen und dem Baum, der sich ihrem technischen Gerät widersetzt. Bei dem nächsten Versuch, ihn mithilfe von an eine Planierdraupe gebundenen Drahtseilen umzureißen, scheitern sie erneut und es kommt zugleich zum Bruch zwischen Daryas Enkel und ihr, als er unter ihren entsetzten Blicken versucht, den Baum mit dem Fahrzeug umzurammen und sich dabei verletzt.⁴² Erst als die Techniker jene Mittel einsetzen, mit dem sie auch die Häuser und den Friedhof von Matjora – nämlich das Feuer – zerstören, gelingt ihnen anscheinend der Sieg: Der Baum verkohlt in einer riesigen Flammenlohe (Abb. 13).⁴³ Der vorangegangenen Beschwörung Daryas im Wald antwortet daraufhin eine Szene, in der sie verzweifelt auf dem ebenfalls verbrannten Friedhof liegt und Zwiesprache mit den Toten hält, die sie um Vergebung für ihr Scheitern bittet. Zugleich stellt sie laut eine der Grundfragen, die den Film implizit durchziehen,

42 Der Film dramatisiert das Kräfteressen zwischen der Arbeiterbrigade und dem Baum dadurch, dass er es in verschiedene Akte unterteilt. Im Roman versuchen die Arbeiter es erst mit einer Axt, dann sofort mit Benzin, scheitern aber, da sie zu wenig Brennstoff dabei haben. Sie kehren gleich am nächsten Tag wieder und versuchen es erst mit einer Motorsäge, dann mit noch mehr Benzin, scheitern allerdings wieder: „[...] ihr Brand kann den ‚Königslärch‘ nicht greifen, beschmiert ihn nur mit Ruß“, so Rasputin 1982 (wie Anm. 35), S. 251. Die Episode mit der Planierdraupe ebenso wie die Beteiligung von Daryas Enkel gibt es im Roman nicht – Klimow hat sie wohl einmal aus Gründen der Steigerung der technischen Hilfsmittel eingefügt sowie zum anderen, um die zunehmende Distanz der drei Generationen zueinander zu betonen: Ist Darya gegen die Umsiedlung, so unterstützt ihr Sohn diese administrativ, während ihr Enkel sich sogar aktiv selbst an den damit verbundenen Maßnahmen beteiligt. Nicht zuletzt aufgrund solcher Steigerungen lobt Jewgenij Sidorow: Aufstieg und Abschied, in: Akademie der Künste. Abt. Film- und Medienkunst (Hg.): Elem Klimow – Werkschau. Film-Literatur-Musik aus der UdSSR vom 5. bis 8. März 1987, Berlin-Ost 1987, S. 20–21, hier S. 20: „Der Film hat den symbolischen Klang der Erzählung jäh verstärkt.“

43 Vgl. demgegenüber hier das in Anm. 42 Gesagte sowie Rasputin 1982 (wie Anm. 35), S. 253: „Einzig der ‚Königslärch‘, der Aufsässige, Ungebeugte, steht wie eh und je als Herrscher über allem, was ihn umgibt.“



13 Elem Klimov, Filmstill aus *Прощание* (Abschied), 1982

wenn sie spricht: „Ich habe gelebt. Aber wozu? Für das Leben selbst? Für die Kinder? Oder für etwas anderes? Aber wofür?“⁴⁴

Jenseits des damit hinterfragten sprichwörtlichen Sinns des Lebens wird damit zugleich auch die Frage nach dem Sinn des Fortschritts gestellt, von dem angedeutet wird, dass er um seiner selbst willen, nicht jedoch zwingend zum Wohl der Menschen vorangetrieben wird.

Für Darya bedeutet die Verwüstung des Baumes wie des Friedhofs das Signal zum Aufbruch. Anders als die anderen Dorfbewohner verlässt sie ihr Haus jedoch nicht einfach, sondern reinigt, renoviert und schmückt es vor dem Abschied zunächst noch einmal zum Zeichen seiner Würdigung, obwohl sie weiß, dass es gleich darauf von den Technikern abgebrannt werden wird. Und anders als ihre früheren Mitbewohner verlässt sie die Insel auch nicht, sondern begibt sich, nachdem sie den verkohlten Baum noch einmal aufgesucht hat, zusammen mit den Frauen, dem Kind und dem Mann in dessen verschlossenes Haus, dessen Inneres für sie zu einer Art Arche wird.

Es ist jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, ihr sicherer Tod angesichts der Überflutung der Insel, der am Schluss triumphiert, sondern es ist das Leben, wie es offenbar in dem standhaften Baum symbolisiert wurde. Denn am Ende des Films entzieht sich die Insel anscheinend ihrer Überflutung: Als Voronzov und Daryas Sohn Pinegin auf den See

⁴⁴ Klimow 1979 (wie Anm. 34), 1:24:37–1:24:58.

hinausfahren, um die auf der Insel Verbliebenen gegen deren Willen abzuholen, finden sie die Insel nicht mehr. Es bleibt hierbei ungewiss, ob sie bereits überflutet wurde oder einfach im Nebel verschwunden ist – in jedem Fall, so legt es der Film nahe, überlebt die Gruppe um Darya in der ‚Arche‘, indem diese mit ihnen anscheinend in eine andere Dimension oder Daseinsform jenseits des alltäglichen Lebens, eventuell auch jenseits der Zeit, übergegangen ist: „Was ist das? Ist es Tag? Ist es Nacht?“⁴⁵ „Wo sind wir? Leben wir oder leben wir nicht mehr?“, fragt eine ihrer Begleiterinnen im Dunkel des sie umgebenden, von Tropfgeräuschen durchzogenen Raumes. „Anscheinend leben wir nicht mehr“, wird ihr geantwortet. „Macht nichts. Die Hauptsache ist, zusammenzusein.“⁴⁶

Die Gruppe hat damit – trotz der Orientierung, die sie in Bezug auf den Status ihrer Existenz verloren haben – etwas gewonnen, während die Männer auf dem Schiff vergeblich nach dem Verlorenen suchen. Das zuvor zur Zerstörung verwendete Feuer wird nun als Fackel eingesetzt, um so die Insel im Nebel nach Möglichkeit wiederzufinden, aber die Versuche bleiben vergeblich: Zunehmend verzweifelter brüllen die Verwandten Daryas die Namen des Gesuchten: „Matjora!“ und schließlich (so ihr Sohn Pinegin offenbar): „Mama!“⁴⁷ Diese scheint zwar das sodann angelassene Nebelhorn des Schiffes aus der Ferne vernehmen zu können, aber sie wendet sich in Gedanken etwas anderem zu. Es bleibt ungewiss, ob das, was als letzte Szene des Films gezeigt wird, eine Vision von ihr ist, oder ob es sich um einen von Darya unabhängigen Anblick handelt. Der Kameraschwenk endet über eine nebelverhangene Landschaft auf einer auf- oder untergehenden Sonne. Hieran schließt sich eine Fahrt auf den im Nebel stehenden, intakten Baum an, die ganz in der Art der ersten Annäherung an diesen zu Beginn des Films gehalten, jedoch hier länger gestaltet ist: Die Sequenz antwortet mithin auf jene Bilderfolge, welche die Beschreibung Daryas begleitete und abschloss – nur, dass die Abfolge von Dämmerung und Baum nun umgekehrt ist und der Film auch mit diesem Bild des sich schützend vorwölbenden Geäste-Dachs schließt. Die Szene korrespondiert im Großen und Ganzen zugleich mit jener erhaltenen Aufnahme, welche als die letzte Szene gilt, welche die Regisseurin Larisa Schepitko, Klimovs Ehefrau, vor ihrem tragischen Unfalltod am 2. Juli 1979 während der Vorbereitungen für den Film drehen konnte, dessen Realisierung Klimov dann, ihrem Drehbuch folgend, übernahm.⁴⁸ In einer Dokumentation zur Entstehung von *Abschied*

45 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 1:51:05.

46 Klimow 1982 (wie Anm. 34), 1:50:40.

47 Der Wechsel von „Matjora“ zu „Mama“ wird zudem durch die Bedeutung der Worte vermittelt: Mozer 1989 (wie Anm. 34), S. 36 und 37 hat darauf hingewiesen, dass der Name der Insel und des Dorfes „Matjora“ als „die Mütterliche“ zu übersetzen sei, so dass auch auf diese Weise eine enge Beziehung zwischen Darya und Matjora gestiftet wird. Vgl. darüber sogar noch hinausgehend Aelita Romanenko: Elem Klimov und Larissa Schepitko. Reihe „Meister der sowjetischen Kultur“, Moskau 1990, S. 75: „Die Bezeichnung Matjora ist symbolisch. Sie steht sinngemäß für Insel, Festland, Rußland und überhaupt für die ganze Erde.“

48 Zu dem Unfall vgl. Romanenko 1990 (wie Anm. 47), S. 94. Wie der Drehbuch-Co-Autor German Klimow in einem ebenfalls auf der DVD enthaltenen Interview mitteilt, machte sich die Filmcrew nach Schepitkos Tod auf die Suche nach einem anderen für die Aufnahmen geeigneten Baum, da

von *Matjora* bestätigt er das Motiv der standhaften und am Schluss wiederkehrenden Lärche als „ewigen Baum, das Symbol für Unzerstörbarkeit und Würde, das Symbol für den Glauben in die endlose Fortdauer dessen, was wir ‚Leben‘ nennen.“⁴⁹

In diesem Licht kann Daryas Gebet als eine Beschwörung eben dieser Lebenskräfte des Baumes verstanden werden – er unterliegt zwar zunächst scheinbar, aber am Ende, wenn der Baum als Symbol des hartnäckig fortbestehenden Lebens zurückkehrt, wird ihr Gebet erhört. Das vorangegangene Kräftemessen zwischen den Arbeitern und der Lärche macht zugleich deutlich, dass hier gewissermaßen zwei Ausprägungen des Lebens aufeinanderprallen: Auf der einen Seite das fundamentale Leben von Flora und Fauna, mit dem die Menschen von *Matjora* zunächst noch in Einklang leben,⁵⁰ auf der anderen Seite jedoch die Vitalität und Kraft des Fortschritts, der sich dagegen wendet. In dieser Hinsicht ist die Szene bedeutsam, in der Daryas Enkel Andrej kampflustig und vom Übermut der Jugend beseelt die Planierraupe besteigt, um den Baum umzurammen. Die Sequenz mit ihrer Kombination aus einem auf einem solchen Fahrzeug stolz gegen Hindernisse anfahren den russischen Jugendlichen erinnert nicht von ungefähr stark an entsprechende Aufnahmen aus Oleksandr Petrowytsch Dowschenkos Stummfilm *Erde* (*Земля*) aus dem Jahre 1930.⁵¹ Dort ist es der junge Vasili ‚Basil‘ Opanas, der triumphierend den vom sowjetischen Stadtbezirkskomitee zur Verfügung gestellten Traktor in die Kolchosa seines ukrainischen Heimatdorfes fährt und eine Tragödie auslöst als er es wagt, mit dem Gefährt die Grenzsteine umzupflügen, welche die Felder der Großgrundbesitzer markieren: Vasili wird von einem der Söhne der Großgrundbesitzer erschossen. So wie der Traktor das Ferment war, um den schon lange schwelenden Konflikt zwischen den alten feudalen

die Lärche im Roman aufgrund ihrer mächtigen und beherrschenden Statur als „er“, „der Königs-lärch“, apostrophiert wird – vgl. Rasputin 1982 (wie Anm. 35), S. 245 –, wofür der von Schepitko ausgesuchte Baum nicht „männlich“ genug erschien.

- 49 Klimow 1980 (wie Anm. 34), 0:19:11. Vgl. in diesem Sinne dann auch die Rezeption z. B. bei Karl Friedrich Reimers, Claus Huebner, Heinz Rathsack und Dieter Staerk: Abschied von *Matjora*, in: Evangelische Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Besonders wertvoll, Langfilme 1987/1988, 23. Folge, Wiesbaden 1990, S. 13–14, sowie Mozer 1989 (wie Anm. 34), S. 37.
- 50 Im Roman wird die enge Verbundenheit zwischen dem Baum und *Matjora* (und so indirekt auch mit Darya) sogar noch stärker ausgebaut – vgl. Rasputin 1982 (wie Anm. 35), S. 244–245: „Insel und Dorf *Matjora* sind ohne die Lärche auf der Koppel nicht zu denken. Der Baum erhebt sich als Haupt über dem Ganzen; so überragt der Schäfer seine Herde auf der Weide. [...] Niemand weiß, seit wann der Glaube lebt, daß just der ‚Königslärch‘ es ist, der die Insel am Flußgrund, an der großen Erde festhält, und solange er stehe, werde auch *Matjora* stehen.“ Ebenso diffus wie die Ursprünge dieses Glaubens, ist auch Daryas Alter – vgl. ebd., S. 10.
- 51 Vgl. zu dem Film z. B.: Gilberto Perez: All in the Foreground: A Study of Dovzhenko's Earth, in: Hudson Review 28 (1975), Heft 1, S. 68–86. Auch M. Wlassow: Abschied als Prüfung, in: Akademie der Künste. Abt. Film- und Medienkunst (Hg.): Elem Klimow – Werkschau. Film-Literatur-Musik aus der UdSSR vom 5. bis 8. März 1987, Berlin-Ost 1987, S. 11–19, hier S. 11 setzt Klimows Film in Beziehung zu Werken Dowschenkos, da er hier jeweils ähnliche Problemkreise und eine vergleichbare gesellschaftliche Bedeutung der behandelten Themen sieht, bezieht sich in seiner Diskussion aber nicht auf „Erde“, sondern auf Dowschenkos späteres „Poem vom Meer“ [„Поэма о море“, 1958].

Strukturen und den neuen, als ‚Befreiung‘ dargestellten Zwangskollektivierungen offenkundig werden zu lassen, so ist auch Vasilis als Märtyrertod präsentierte Ermordung der notwendige Katalysator, der deutlich macht, dass es nur die Großgrundbesitzer und die Kirche sind, die sich dem unvermeidlichen Fortschritt und der mit ihm einhergehenden Lebensfülle entgegenstellen. In *Abschied von Matjora* hat sich der Blick auf diesen im frühen sowjetischen Film gefeierten Fortschritt radikal gewendet, denn nun werden dieser und das technoide Gewand, in dem er sich präsentiert (das Elektrizitätswerk, der Bulldozer) als problematisch, da lebensfeindlich angesehen. Zudem stellt Klimows Film kritisch die Frage nach dem „Wozu?“ wie nach dem „Wohin?“ dieses Fortschritts.

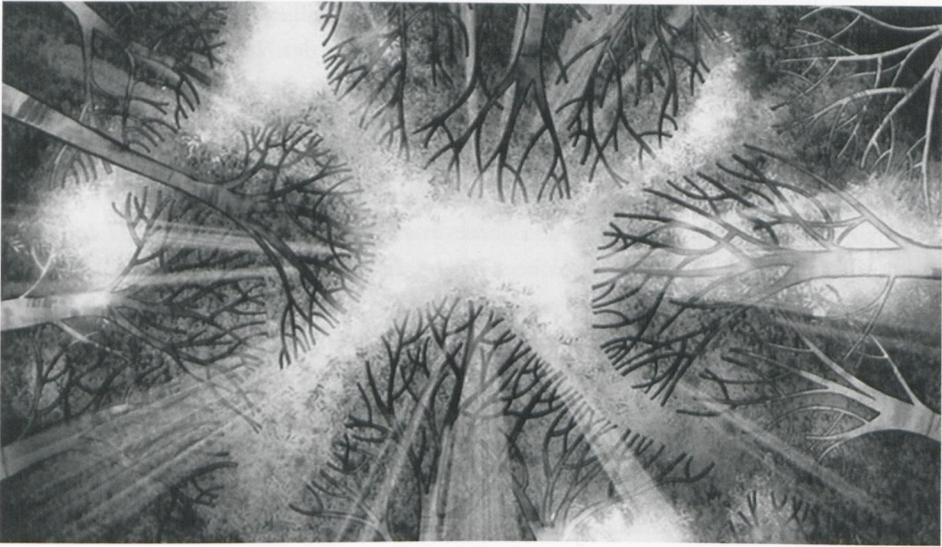
Struktur:

Terrence Malick, *The Tree of Life*, USA 2011

Trotz des im Singular gehaltenen Titels trifft man in *The Tree of Life* nicht einen einzelnen, sondern gleich mehrere Bäume an, die in Malicks Film mit Bedeutung belegt werden: Da ist die große Eiche vor dem Haus der im Zentrum des Films stehenden Familie, deren Söhne in dem Baum umherklettern oder sich auf der an einem Ast befestigten Schaukel vergnügen;⁵² da ist der Baum, der bezeichnenderweise nicht bei der Geburt des ersten Sohnes Jack, sondern bei der seines Bruders gepflanzt wird, um dessen frühen Tod wesentliche Teile der Filmhandlung kreisen und der zu dem Baum zusätzlich durch den Kommentar der Mutter „You’ll be grown before that tree is tall“ in eine direkte Beziehung gesetzt wird;⁵³ und da sind die Bäume in der Umgebung des Hauses und im angrenzenden Wald. All diesen Bäumen gemeinsam ist, dass sie im Verlauf des Films immer wieder – ähnlich wie in *The Secret of Kells* (Abb. 14) – in Untersicht (Abb. 15) und zudem auch in häufig auf die Sonne ausgerichteten Gegenlichtaufnahmen gezeigt werden, was mit jenen Szenen kontrastiert, in denen der erwachsene Jack in einer von Wolkenkratzern geprägten Umwelt gezeigt wird, die ebenfalls in Untersicht gezeigt wird. Mithilfe dieser visuellen Gegenüberstellung verdeutlicht Malick, dass der groß gewordene und nun als Architekt arbeitende Jack sich von seinen durch die Natur geprägten Kindheits- und Jugendjahren

52 Der Production Designer des Films, Jack Fisk, berichtet in einem Interview, dass sich selbst das Erscheinungsbild der alten Eiche im Film aus einer Vielzahl von verschiedenen Bäumen rekrutiert: „The Tree of Life‘ wären viele Bäume. [...] Wir filmten die Kinder an einem Tag auf diesem Baum, und wenige Tage danach auf einem anderen...und dann wieder auf einem anderen. Das ging so weiter, bis wir jeden Baum in der Stadt gefilmt hatten.“ Vgl. In der magischen Stunde werden Lagerhäuser zu Palästen. Gespräch mit dem Production Designer Jack Fisk, in: Dominik Kamalzadeh und Michael Pekler: Terrence Malick, Marburg 2013, S. 140–155, hier S. 152.

53 Diesem „Tree of Life“ wird dann später der beim Begräbnis eines ertrunkenen Jungen die Szene bestimmende Baum indirekt gegenübergestellt: vgl. Terrence Malick: *The Tree of Life*, USA, 2011, 1:08:12. Die Timecode-Angaben folgen der 2011 von Twentieth Century Fox 2011 herausgebrachten DVD.



14 Tomm Moore / Cartoon Saloon: Filmstill aus *The Secret of Kells*, 2009



15 Terrence Malick, Filmstills aus *The Tree of Life*, 2011

entfernt und entfremdet hat.⁵⁴ Sowohl diese naturferne Umgebung als auch Jacks Beruf setzen ihn in direkten Bezug zu seinem Vater, den man bei seiner Arbeit ebenfalls stets in technoidem Ambiente (einem Flughafen, einer Raffinerie) sieht, was ihn wiederum in

54 Vgl. in diesem Sinne auch Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 44.

Gegensatz zu seiner Ehefrau, Jacks Mutter, rückt, die demgegenüber (ähnlich wie die Frauen in *Abschied von Matjora*) als eher im Einklang mit der Natur gezeigt wird: Während ihr Mann Natur immer nur als Zweck ansieht, wenn er Gemüse anbaut oder Rasenpflege als Zeichen von sozialem Prestige betreibt,⁵⁵ weist die Mutter ein geradezu spielerisches Verhältnis zur Natur auf, etwa, wenn sich ein Schmetterling auf ihrer Hand niederlässt und sie später, als das Insekt am Boden sitzt, dessen Flügel streichelt, oder wenn sie in einer surreal-fantastischen Szene in einem schwerlosen Tanz vor der Eiche durch die Luft schwebt. Anhand solcher Gegenüberstellungen zeichnet Malick die zentralen Konstellationen seines Films nach, in denen es unter anderem um Jacks Hinordnung auf den Vater sowie dessen Antagonismus in Bezug auf die Mutter geht. Deren Stimme führt aus dem Off während einer Szene, welche die Frau in einer Naturumgebung als kleines Mädchen zeigt, in die beiden zentralen Begriffe ein, anhand derer sich die den Film durchziehende Spannung entfaltet. Denn im Einklang zu dem Kindheitsmoment, das die Bilder zeigen, erinnert sich die Mutter an ein zentrales Element ihrer Erziehung, die sie als Mädchen erfahren hat. Für die religiöse Grundstimmung des Films ist bezeichnend, dass diese durch Nonnen geleistet wurde: „The nuns taught us there are two ways through life – the way of nature and the way of grace. You have to choose which one you'll follow. [...] They taught us that no one who loves the way of grace ever comes to a bad end.“⁵⁶ *Nature* und *Grace* werden hierbei aufgerufen, um eine zentrale Frage menschlicher Existenz aufzuwerfen, nämlich die nach der Theodizee. Deren Thematik findet sich sogleich zu Beginn des Films aufgerufen, wenn, noch bevor das erste Bild zu sehen ist, ein Passus aus dem Buch Hiob (38: 4,7) zitiert wird: „Where were you when I laid the foundations of the earth? [...] When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?“ Im Alten Testament wird diese Frage von Gott an den mit seinem Schöpfer hadernnden Hiob gerichtet, weil dieser die Güte und Weisheit Gottes in Frage gestellt hat: Angesichts des Umstands, dass Hiob stets ein gottgefälliges und frommes Leben geführt hat, kann er nicht begreifen, dass Gott ihn plötzlich mit schwerer Krankheit, Leid und Verzweiflung heimsucht. Die Frage „Where were you?“ durchzieht *The Tree of Life* nun immer wieder, aber dann sind es jeweils immer die Menschen, welche sie wieder zurück an Gott richten: Wo war der gütige und liebende Gott, so fragt Jacks Mutter, als dessen jüngerer Bruder im Alter von 19 Jahren (wohl bei einem Autounfall)⁵⁷ ums Leben kam, obwohl seine Mutter und er anscheinend dem „way of grace“ gemäß gelebt haben? Und wo war er, fragt der junge Jack, als ein Junge im Schwimmbad ertrinkt: „Was he bad?

55 Vgl. dazu auch Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 49, Anm. 23.

56 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:01:16.

57 Dies kann zum einen gesehen werden, wenn man einen entsprechenden Screenshot der Szene mit dem Erhalt der Todesnachricht vergrößert. Zudem handelt es sich hierbei um die Verarbeitung von familiären Unglücken, die Malick selbst erfuhr: Sein älterer Bruder erlitt bei einem Autounfall schwere Verbrennungen und verlor seine Frau; sein jüngerer Bruder, der wie der jüngere Bruder in „The Tree of Life“ Gitarrist war, beging kurz darauf Selbstmord. Vgl. dazu Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 24–25.

[...] You let a boy die. You'll let anything happen“, wirft er Gott vor.⁵⁸ „Why should I be good, if you aren't?“, zieht er daraus später die Konsequenz, als er beobachtet, wie das Haus einer anderen Familie in Flammen aufgeht und einer seiner Freunde davon bleibende Verletzungen am Kopf zurückbehält.⁵⁹

Diese Fragen will Malick offenbar vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Gegenfrage an Hiob erwogen wissen, mit welcher der Schöpfer den Menschen und dessen Fähigkeit zum Verständnis größerer Zusammenhänge in seine Grenzen weist: Wie kann das Geschöpf sich anmaßen, Gott in Frage zu stellen, wenn es bei der Erschaffung der Dinge selbst noch nicht einmal anwesend war? Raffinierterweise aber stellt der Regisseur zugleich diese Zurückweisung der Empörung Hiobs wieder selbst in Frage, wenn er dem Zuschauer mit seinem Film etwas gewährt, was dem Menschen eigentlich unmöglich ist und worauf sich die Frage Gottes „Where were you when I laid the foundations of the earth?“ gründet: Malick lässt den Menschen nämlich doch an der Schöpfung teilnehmen, wenn er diese nach 20 Filmminuten nachinszeniert: Provoziert durch Jacks Mutter, die nach dem Verlust von dessen jüngerem Bruder trauernd in einen Wald hineinläuft, die Augen schließt und zu Gott spricht: „Lord. Why? Where were you?“, eröffnet der Regisseur aus dem Dunkeln heraus eine knapp 10-minütige Sequenz, in welcher die Erschaffung der Welt und des Lebens gezeigt wird. Deren Szenen antworten damit zum einen in doppelter Weise auf die Frage der Mutter: Sie interpretieren die eine derartige Infragestellung zurückweisende Hiob-Passage in Form von anschaulichen Bildern und deuten damit zudem an, dass Gott in seiner Schöpfung präsent ist, während sie zugleich indirekt Gottes Entgegnung ein Stück weit zu relativieren scheinen: Der Mensch mag im Moment der Schöpfung selbst nicht präsent gewesen sein, aber die von ihm entwickelte Form des Films vermag es inzwischen, ihm dennoch eine anschauliche Vorstellung davon zu vermitteln.

Während dieser Sequenz trifft der Betrachter auf Motive, die ein weiteres Strukturprinzip von *The Tree of Life* vermitteln, das bereits in *The Secret of Kells* anzutreffen war: Das Ineinander von Mikro- und Makrokosmos, das bei Malick unter anderem ebenfalls in Gestalt der ‚Ursuppe‘ veranschaulicht wird. Wenn die ersten Zellen des Lebens entstanden sind, breiten sich pulsierende, farbige Kreisstrukturen aus, die an die kurz zuvor gezeigten Szenen der Entstehung des Weltalls und der Erde erinnern (Abb. 16) beziehungsweise, wenn schwarze Scheiben vor einem hellerleuchteten Hintergrund schweben und in diesen hineingezogen werden (Abb. 17), auch auf den Schluss des Films vorausweisen, in dem die Zerstörung der ebenfalls nur als schwarze Scheibe erscheinenden Erde durch die zu einem ‚Roten Riesen‘ angeschwollene Sonne gezeigt wird (Abb. 18; Tafel 16).

Der damit nahegelegte Bezug zwischen dem Großen und dem Kleinen, dem Universellen und dem Individuellen, dem Archetypischen und dem Besonderen,⁶⁰ dem „inner“

58 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1:08:53–1:09:30.

59 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1: 09:59–1:10:21.

60 Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 69, 89 und 91.

und „outer space“⁶¹ begegnet dem Zuschauer, wie eingangs dargelegt, schon auf der Ebene des Verhältnisses zwischen dem titelgebenden *Tree of Life* und den vielen Bäumen, die man im Laufe des Films gezeigt bekommt und die hier um noch ein weiteres Exemplar ergänzt werden, wenn Malick zum Ende der Schöpfungssequenz einen Blick auf von Moos oder Wiesen bedeckte Hügel zeigt, aus denen sich ein einzelner Baum heraus erhebt. Er markiert den Wechsel zu einer Sequenz, in der die Art und Weise thematisiert wird, wie die Tiere miteinander umgehen: Ein von Bisswunden verletzter Plesiosaurier am Meeresufer ist zu sehen, der offenbar, wie in Wasser schwebendes Blut und umherschwimmende Hammerhaie suggerieren, kurz zuvor Opfer eines Angriffs von Raubfischen geworden ist. Dem steht der kurz darauf folgende, zu den umstrittensten Szenen des Films gehörende Moment gegenüber, in dem ein kleiner, durch Krankheit oder Verletzung bereits geschwächter und daher wehrloser Parasaurolophus von einem größeren Saurier, einem Troodon, aufgespürt, gepackt und dann jedoch nicht getötet, sondern nach einigem Zögern verschont wird.⁶² Passenderweise setzt unmittelbar danach auch wieder die Stimme der Mutter ein, die offenbar um ihren verlorenen Sohn klagt: „Light of my life. I search for you. My hope. My child“,⁶³ denn mit der Saurierszene scheint eben jenes zum Auftakt des Films von ihr vorgestelltes Prinzip der *Grace versus Nature* veranschaulicht: Der Troodon ist nicht letzterer gefolgt, sondern hat *Grace* walten lassen und damit das Erwachen höherer Regungen im Tierreich angedeutet. „Grace doesn’t try to please itself. Accepts being slighted, forgotten, disliked. Accepts insults and injuries“, charakterisiert die Mutter diese zu Beginn des Films,⁶⁴ wobei hier offenbar auch Züge der Charakteristika Eingang finden, mit denen der Apostel Paulus im Korintherbrief die Liebe zu beschreiben versucht: „Love is patient, love is kind. It does not envy, it does not boast, it is not proud. It does not dishonor others, it is not self-seeking, it is not easily angered, it keeps no record of wrongs. Love does not delight in evil but rejoices with the truth. It always protects, always trusts, always hopes, always perseveres.“⁶⁵

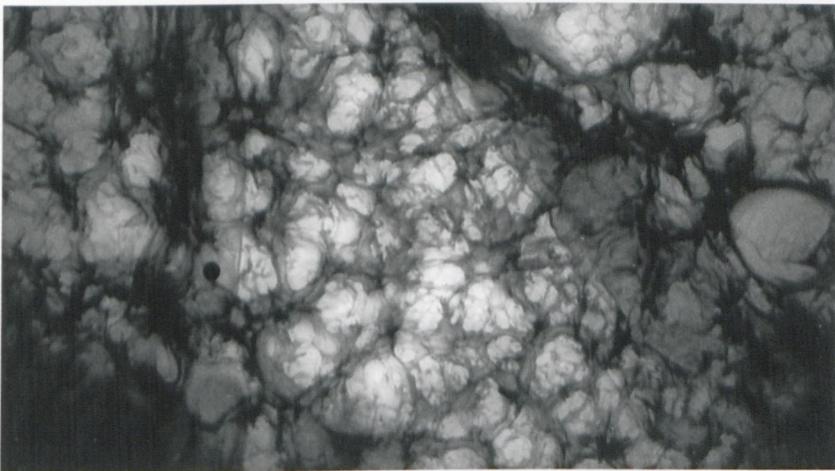
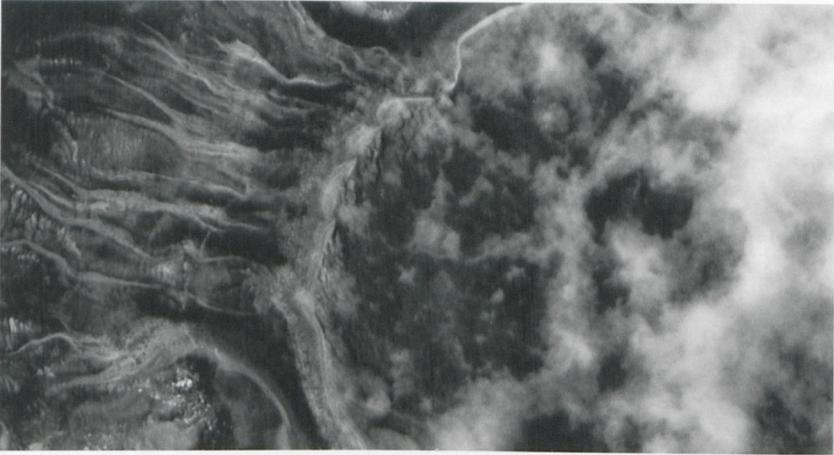
61 Ignatij Vishnevetsky: „The Tree of Life“: A Malickiad, in: Notebook, <https://mubi.com/notebook/posts/the-tree-of-life-a-malickiad> (26.5.2011).

62 Die Szene wurde von Kritikern häufig u. a. als „kitschig“ und „albern“, als Fremdkörper, da eher an Steven Spielberg erinnernd, sowie als unzulässige Vermenschlichung von Sauriern abgelehnt. Vgl. dazu Robert Koehler: Cannes: Ears to the Ground (2), in: [filmjourney.org](http://www.filmjourney.org). World Cinema in Los Angeles and Beyond, 18. Mai 2011, <http://www.filmjourney.org/?p=2271>, mit dem Kommentar: „This is pure anthropomorphism [...]. Such a depiction of dinosaur love is little more than human wish fulfillment, a fantasy – even a romance – of altruism amongst animals“. Vgl. ferner zusammenfassend: Selmin Kara: Beasts of the Digital Wild: Primordigital Cinema and the Question of Origins, in: Sequence, http://reframe.sussex.ac.uk/sequence/files/2012/12/SEQUENCE-1.4-2014_-_SEQUENCE-One.pdf, S. 2 (1.4. 2014).

63 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:32:15.

64 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:01:43.

65 International Bible Society (Hg.): New International Version of the Holy Bible, East Brunswick, N. J. 1984: 1 Corinthians 13. Dies wird insofern bestätigt, als die Stimme der Mutter während des Auszugs aus dem Haus – Malick 2011 (wie Anm. 61), 1:55:54 – im Off zu vernehmen ist, wie sie



16–18 Terrence Malick, Filmstills aus *The Tree of Life*, 2011

Mit den letzten, *Grace* bezeichnenden Begriffen wird die Mutter nicht mehr als kleines Mädchen, sondern nun als erwachsene, heiter mit ihren Kindern spielende Frau gezeigt, womit nicht nur nahegelegt wird, dass sie als nach dem Prinzip von *Grace* lebender Mensch zu verstehen ist, sondern auch zugleich zu ihrem Mann übergeleitet wird, der visuell im Fokus steht, wenn sie sodann *Nature* charakterisiert: „Nature only wants to please itself. Get others to please it, too. Likes to lord it over them. To have its own way. It finds reason to be unhappy when all the world is shining around it, when love is shining through all things.“⁶⁶

Dass dies tatsächlich auf den Vater zutrifft, erhellt nicht nur aus dessen Verhalten seiner Familie und seiner Umwelt gegenüber, sondern wird gegen Ende des Films sogar von ihm selbst eingestanden, wenn er seine Arbeit verloren hat und gezwungen ist, mit seiner Familie umzuziehen, um eine andere, unattraktivere Stelle anzutreten: „I wanted to be loved because I was great. A big man. I’m nothin’. Look at the glory around us. Trees and birds. I lived in shame. I dishonored it all and didn’t notice all the glory. I’m a foolish man“, sagt er über sich aus dem Off, wenn er seiner Frau die Nachricht vom Verlust seiner Arbeit mitteilen muss.⁶⁷

Die Spannung zwischen diesen von den Elternteilen je repräsentierten Prinzipien wird nun nicht nur in Form von häuslichen Streitigkeiten ausgetragen (zum Beispiel wenn der vom Wesen her der Mutter ähnliche, jüngere Sohn den Vater provoziert), sondern auch in Jack, dem ältesten Sohn: „I’m as bad as you are. I’m more like you than her“, antwortet dieser seinem Vater⁶⁸ als dieser sich gegen Ende des Films bei dem Jungen für die harte Erziehung entschuldigt, die er ihm gegenüber an den Tag gelegt hat. Dass die beiden von Vater und Mutter repräsentierten Prinzipien jedoch in ihm trotz dieser stärkeren Affinität zu dem Vater kämpfen, äußert er kurz darauf selbst: „Father. Mother. Always you wrestle inside me. Always you will.“⁶⁹ Allerdings gibt der Film keinem der beiden Prinzipien grundsätzlich recht: Der dem „way of nature“ folgende Vater mag sich zwar letztendlich als gescheiterter „foolish man“ empfinden, der „zilch“ erreicht habe,⁷⁰ wie er Jack gegenüber eingesteht – dies bedeutet jedoch nicht, dass es Jacks Mutter mit ihrem Pfad „of grace“ besser erginge, denn auch sie erleidet einen großen Verlust, der sie in eine Krise stürzt. Die bloße Befolgung des „way of grace“ schützt also scheinbar nicht, wie von den Nonnen gelehrt, davor, ein „bad end“ zu nehmen, wie auch zuvor angedeutet wird, wenn

über die Liebe spricht: „The only way to be happy, is to love. Unless you love, your life, your life will flash by.“

66 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:02:21.

67 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1:49:19.

68 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1:51:32.

69 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1:50:39.

70 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1:51:50.

im Anschluss an den Schonung gewährenden Saurier zu sehen ist wie ein Asteroid auf der Erde einschlägt und damit die Spezies auslöscht.⁷¹

Indem das mit der Schilderung der Mutter zu Beginn des Films eingeführte und dann anhand der Saurier-Szene veranschaulichte Gegensatzprinzip von *Nature* und *Grace* auf der Ebene der Menschen fortgesetzt wird, interpretiert Malick den titelgebenden *Tree of Life* zum einen als den die verschiedenen Wesen verbindenden Darwin'schen Stammbaum des Lebens,⁷² zum anderen setzt der Regisseur somit auch das zuvor bereits beobachtete Verfahren des Ineinander von Mikro- und Makrokosmos konsequent fort, wenn er uns die Familie „nicht nur als Keimzelle der Gesellschaft, sondern als eines kosmischen Ganzen“ zeigt, „in dem sich archetypische Kräfte bündeln und entladen“.⁷³ Nicht zufällig werden die Entstehung des Lebens während der Schöpfungssequenz und die Familien-gründung daher auch parallelisiert: In Analogie zu dem sich im Wasser entwickelnden und dann aus diesem hervorstiegenden Leben ist die Geburt von Jack und seinem Bruder jeweils mit Wasser assoziiert – wenn Jack geboren wird, schwimmt er in einer surreal-poetischen Szene aus einem unter Wasser liegenden Kinderzimmer heraus und kommt zur Welt; wenn er zum ersten Mal seinen neugeborenen Bruder sieht, sind im Hintergrund Meereswellen zu vernehmen.

Der Tod eben dieses Bruders im Alter von 19 Jahren steht chronologisch am Anfang wie thematisch im Zentrum von Malicks Film. Unmittelbar, nachdem die Mutter aus dem Off die Überzeugung formuliert hat, dass, wer den „way of grace“ liebe, „ever comes to a bad end“,⁷⁴ ist zu sehen, wie sie ein Telegramm erhält, in dem sie offenbar von dem Tod des Zweitgeborenen erfährt. Diese Nachricht erweist sich ebenso als eine Prüfung für sie, wie die später erzählte, aber chronologisch lange zuvor stattgefundene Entlassung des Vaters für diesen – in beiden Fällen bedeuten die Schicksalsschläge eine Art von Entwurzelung für sie, die sich in eben diesem Sinne dann auch auf Jack auswirken: Der Verlust der Stelle des Vaters bedeutet, dass Jack und seine Brüder das vertraute und offenbar geliebte Haus ihrer Kindheit verlassen müssen;⁷⁵ der plötzliche Tod des Bruders und die dadurch ausgelöste Verzweiflung der Mutter erschüttern Jack in seinem Selbstverständnis und entfremden ihn von der Lebens- und Arbeitswelt, die er sich als Erwachsener geschaffen hat.

Die so an Jack und seine Eltern herangetragenen Herausforderungen und Zumutungen finden in dem zum Auftakt des Films gezeigten Hiob-Motto gewissermaßen eine

71 Malick folgt damit gängigen Thesen über die Auslöschung der Saurier durch Meteoriten- und Asteroideneinschlag sowie erhöhten Vulkanismus – vgl. dazu z. B. J. David Archibald und David E. Fastovsky: Dinosaur extinction, in: David B. Weishampel u. a. (Hg.): *The Dinosauria*, Berkeley, CA u. a. 2004, S. 672–684.

72 Vgl. dazu u. a. Nils Petter Hellström: Darwin and the Tree of Life: The Roots the Evolutionary Tree, in: *Archives of Natural History* 39 (2012), Heft 2, S. 234–252.

73 Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 77.

74 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:01:16.

75 Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 186.

vorwegnehmende Entgegnung – die Hiob-Geschichte wird jedoch noch auf weitere Weisen mit der Familie verbunden: Erst mit dem Abspann erfährt der Zuschauer den Familiennamen von Jack, „O'Brien“, was bedeutet, dass seine Initialen „J.O.B.“ (Hiob) lauten.

Darüber hinaus räumt der Film während seiner Schilderung der Erziehung der Kinder durch den strengen und sie auf die Härte des Lebens vorbereitenden Vaters der Predigt eines Pfarrers eine ganze Sequenz ein, in der die später durch den Tod des Sohnes provozierten Fragen und Zweifel der Mutter bereits vorweggenommen werden:

„Job imagined he might build his nest on high, that the integrity of his behavior would protect him against misfortune. And his friends thought, mistakenly, that the Lord could only have punished him because secretly he'd done something wrong. But, no, misfortune befalls the good as well. We can't protect ourselves against it. We can't protect our children. [...] We vanish as a cloud. We wither as the autumn grass and, like a tree, are rooted up. [...] Is there nothing which is deathless? Nothing which does not pass away? We cannot stay where we are. We must journey forth. [...] There is no hiding place in all the world where trouble may not find you. No one knows when sorrow might visit his house any more than Job did. The very moment everything was taken away from Job, he knew it was the Lord who'd taken it away. He turned from the passing shows of time. He sought that which is eternal.“⁷⁶

Die von dem Pfarrer angesprochene Abwendung vom Zeitlichen und die Hinwendung zum Ewigen finden sich gegen Ende des Films umgesetzt, womit die des erwachsenen Jacks zu Beginn als Suche begonnene Reise ihr Ziel und Ende findet: „Find me“, hatte der tote Bruder ihn am Anfang des Films mit kindlicher Stimme aufgefordert,⁷⁷ nachdem Jack erkannt hatte, dass er ihn verloren hat, obgleich er eigenen Aussagen zufolge täglich an ihn denkt.⁷⁸

Die in der Predigt thematisierte Zeitlosigkeit wird eingeleitet durch Bilder, die das Ende der Welt evozieren („Keep us, guide us, till the end of time“, spricht der erwachsene Jack, während ein von verheerenden kosmischen Kräften heimgesuchter Planet zu sehen ist),⁷⁹ dann öffnet sich der Blick auf einen Strand hin, der an ein Gestade erinnert, das zu Beginn des Films, nach Abschluss der Schöpfung, zu sehen war. Der somit befreite erwachsene Jack („I just feel like I'm bumping into walls“, sagt er zu Beginn des Films, als er sich noch in dem modernen Großstadtambiente seines Architekturbüros bewegt),⁸⁰ trifft hier nun nicht nur die Eltern aus seiner Kindheit, sondern auch auf den gesuchten jüngeren Bruder, der ihm als Kind erscheint. Mit dieser überzeitlich-metaphysischen

76 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:57:30–0:59:44.

77 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:17:06.

78 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:15:04.

79 Malick 2011 (wie Anm. 53), 1:58:22.

80 Malick 2011 (wie Anm. 53), 0:14:14.

Familienzusammenführung hat der Film jedoch noch nicht sein Ende erreicht – erst als die Mutter in dieser elysischen Welt den Bruder freigeben kann (ein Akt, der in Entsprechung zu der Geburtsmetapher mit der durchschwommenen Tür ebenfalls im Bild einer zu überschreitenden Schwelle interpretiert wird), ist sie mit dem Schicksal versöhnt: Die Unergründlichkeit, mit der sie lange gehadert hat, akzeptierend, entlässt sie ihn im Beisein von Jack: „I give him to you. I give you my son.“⁸¹

Jack kehrt daraufhin von dieser Vision in die Alltagswelt zurück, von der er sich nun aber, wie sein Lächeln andeutet, nicht mehr entfremdet fühlt. Der Anblick einer modernen Brücke, die wohl – passend zu Jacks Beruf als Architekt – eine geglückte Vermittlung (zum Beispiel zwischen den Polen von *Nature* und *Grace*⁸² beziehungsweise zwischen Mensch und Gott)⁸³ andeuten soll, folgt, ehe der Film mit jener von Meeresgeräuschen und Tierstimmen begleiteten, geheimnisvollen Lichterscheinung ausklingt, mit welcher er im Anschluss an das Hiob-Zitat auch begonnen hat.⁸⁴

Wie eingangs schon dargelegt, kann der titelgebende *Tree of Life* bei Terrence Malick nicht, wie in den zuvor besprochenen Filmen, mit einem einzigen, konkreten Baum identifiziert werden. Die im Film anzutreffenden verschiedenen Bäume fungieren hier jedoch einmal als Hinweise auf eine zentrale Metapher der für den Film so maßgeblichen Hiob-Geschichte aus dem Alten Testament: Dort wird das Bild des Baumes immer wieder verwendet, um so unterschiedliche Aspekte wie Hoffnung und Standhaftigkeit auf der einen oder Hochmut und deren Unterwerfung auf der anderen Seite zu versinnbildlichen.⁸⁵ Malick setzt diese Metaphern von auf Erneuerung hoffenden oder verdorrten, beschnittenen oder gebrochenen Bäumen zwar nicht direkt in Bildern um – wie jedoch der Verweis zum Beispiel auf die Entwurzelung der Familie durch den Umzug gezeigt hat, werden derartige Metaphern durch den engen Bezug, den die O'Briens zu Bäumen den ganzen Film hindurch aufweisen, nahegelegt. Zudem kann das Konzept des Darwin'schen *Tree of Life* ausgemacht werden, wenn der Regisseur die verschiedenen Geschöpfe in seinem Film im

81 Malick 2011 (wie Anm. 53), 2:06:30. Malick deutet in diesem Moment zugleich eine harmonische Rückkehr an den Anfang an, denn nachdem die Mutter diese Sätze gesprochen hat, rückt ein Sonnenblumenfeld ins Bild, das auch zu Beginn, wenn die Mutter die Prinzipien von „Nature“ und „Grace“ erklärt, zu sehen ist.

82 Vgl. auch Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 46: „Von allen Filmen Malicks verdeutlicht ‚The Tree of Life‘ am eindrucksvollsten diese Zusammenführung des Gegensätzlichen.“

83 Vgl. Frank Fehrenbach: Natur und skulpturaler Prozess, in: Jörg van den Berg (Hg.): Erwin Wortelkamp, Papiere ... Skulpturen ... Räume ... Kontexte, Ausst.-Kat. (Kunstverein Ludwigshafen, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg), Ostfildern-Ruit 2000, S. 101–114, hier S. 106: „Dass Hiob bis zuletzt an Gottes Gerechtigkeit und an die Möglichkeit des menschlichen Verstehens dieser Gerechtigkeit, an die Rationalität als Brücke zwischen Mensch und Gott glaubt, (...) lässt Satan die Wette verlieren und den genesenden Hiob wieder in seinen früheren Wohlstand zurückkehren (...).“

84 Hierbei handelt es sich um Aufnahmen der Lichtkomposition „Opus 161“ des Visual Music-Künstlers Thomas Wilfred. Vgl. Gregory Zinman: Lumia, in: *The New Yorker*, <http://www.newyorker.com/magazine/2011/06/27/lumia> (27.6.2011).

85 Vgl. dazu Fehrenbach 2000 (wie Anm. 83), S. 105–106.

Sinne eines Stammbaums zueinander in Beziehung setzt.⁸⁶ Der Baum dient mithin in diesen Fällen wie auch in anderer Hinsicht als Struktur- und Denkprinzip des Films: „*The Tree of Life* doesn't move forward but pulses like a massive organism“, versuchte der Filmkritiker Kent Jones 2011, die komplexe, assoziative Struktur des Films zu charakterisieren.⁸⁷ Und: Ebenso wie *The Tree of Life* aus einem in den 80er Jahren von Malick verfolgten Projekt namens *Q* erwachsen ist, in dem es um die Anfänge des Universums gehen sollte,⁸⁸ so wachsen im Verlauf des Films selbst auch sowohl auf Seiten der Filmfiguren als auch auf Seiten der Zuschauer je Erkenntnisse heran: bei den Filmfiguren zum Beispiel Einsichten über sich selbst, über ihr Versagen, aber auch die Einsicht in die Komplexität des Theodizee-Gedankens; bei den Zuschauern unter anderem, dass man hier – Malicks zum Teil scheinbar ausgesprochen assoziativen Montageprinzip zum Trotz – tatsächlich einem recht stringenten Diskurs folgen kann, der jedoch keineswegs nur über die Logik der Film-erzählung bestritten wird, sondern oftmals – ganz im Gegenteil – Beziehungen gerade mithilfe von Disjunktionen, Brüchen und Sprüngen webt.

Als „filmisches“ oder „kinematographisches Denken“ („Cinematic Thinking“) hat Robert Sinnerbrink dieses Verfahren bezeichnet,⁸⁹ das mit seinen „ever-branching and

86 Hellström 2012 (wie Anm. 72) hat darauf hingewiesen, dass Darwin die Bezeichnung seines Evolutions-Schemas als „Lebensbaum“ wohl bewusst in Anlehnung an den „Baum des Lebens“ aus der Genesis gewählt hat, um so u. a. die Imagination seiner Leser anzuregen.

87 Kent Jones: *Light Years*, in: *Film Comment*, 7/8, 2011, S. 24–29, hier S. 29 sowie online unter <http://www.filmcomment.com/entry/light-years-kent-jones-tree-of-life-review> (15. 12. 2011).

88 Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 10 und 22.

89 Vgl. dazu Robert Sinnerbrink: *New Philosophies of Film. Thinking Images*, London 2011, siehe hier insbesondere „Part III: Cinematic Thinking“. Sinnerbrink geht davon aus, dass Filme es vermögen, auf genuine kinematographische Weise eine eigene Art von Denkprozess in Gang zu setzen, der sich nicht einfach in übliche philosophische Diskurse übersetzen, zusammenfassen oder auf eindeutige Thesen und Problemstellungen reduzieren lässt. Gerade dadurch, dass sie über die eher zeigenden denn argumentierenden Bildmontagen neue Seh- und Denkwege eröffnen, verweigern sie sich den schon bestehenden Reflexions-Kategorien. Sinnerbrink hält es daher auch für nicht unbedingt erforderlich, die eventuellen philosophischen Quellen Malicks wie Stanley Cavell (bei dem Malick in Harvard Philosophie studiert hatte) oder Martin Heidegger (dessen Abhandlung „Vom Wesen des Grundes“ Malick ins Englische übersetzte) vergleichend neben die Filme des Regisseurs zu halten, um diese zu verstehen, denn: „Malick's film performs a ‚cinematic poesis‘, a revealing of world through image, sound, and word.“ Vgl. Robert Sinnerbrink: *A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's ‚The Thin Red Line‘*, in: *Film-Philosophy*, 10.3, Dezember 2006, <http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf> (15. 12. 2015). Zu dem Thema vgl. auch Steven Rybin: *Terrence Malick and the Thought of Film*, Plymouth 2012, insbesondere S. 171–182 („Postscript: The Tree of Life“). Zu Malicks philosophischem Studium und seinen entsprechenden Aktivitäten vgl. Kamalzadeh und Pekler 2013 (wie Anm. 52), S. 15. Wie nach Malicks Studium entstandene Schriften Cavells für die Analyse von Malicks Filmen fruchtbar gemacht werden können, hat u. a. Jennifer Bleek: *Film, Imagination, Geschichte. Die Verwendung historischer Fotografien in Terrence Malicks ‚Badlands‘ und ‚Days of Heaven‘*, in: Henry Keazor u. a. (Hg.): *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg 2011, S. 271–288, hier insbesondere S. 271–272 gezeigt.

beautiful ramifications“⁹⁰ auch etwas von der Struktur eines Baumes hat: Malicks *The Tree of Life* handelt also nicht nur von Bäumen, sondern weist in vielerlei Hinsicht selbst baumartige Strukturen auf.

Schluss

Lässt man die in den drei Filmen angetroffenen Typen des Lebensbaums noch einmal Revue passieren, so wird deutlich, dass sie zwar auf jeweils etwas unterschiedliche, gleichwohl aber untereinander verschränkte Ausprägungen rekurren: *The Secret of Kells* arbeitet vor allem mit den Konzepten des verzauberten⁹¹ und des Heiligen Waldes⁹² und des dort stehenden ‚Urbaums‘, der, wie die Weltesche Yggdrasil, „der größte und beste aller Bäume“ erscheint.⁹³ Über ihn wird Natur vor allem mit den Mitteln stilistischer Bezüge als (auch physische) Quelle⁹⁴ und Inspiration menschlicher Kunst dargestellt, in welcher die Kräfte der Natur potenziert werden können, um den Menschen so Wissen und Hoffnung zu vermitteln.

In *Abschied von Matjora* werden die Idee der Weltesche als „Achse des Universums“⁹⁵ und die des Paradiesbaums⁹⁶ mit dem Motiv des Heiligen Waldes verbunden, denn so, wie sich dessen Mythos zufolge der Versuch, den Heiligen Wald zu fällen, als vergeblich beziehungsweise sogar gefährlich für diejenigen erwies, die sich dies anmaßen, so trotz im Film auch der das Leben auf Matjora schützende „Königslärch“ allen Versuchen, ihn zu vernichten.⁹⁷ Natur fungiert hier insofern auch als symbolisch vermitteltes Korrektiv des sich in seinem Fortschrittsglauben verrennenden und sich und seiner Herkunft selbst entfremdenden Menschen.⁹⁸ *The Tree of Life* schließlich übergreift all diese Konzepte, indem der Film den Gedanken des Weltenbaums mit demjenigen des Darwin'schen Stammbaums assoziiert und dies zugleich an den Schöpfungsbericht und das vom Theodizee-

90 Charles Darwin: *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London 1872, S. 104–105 über den „great Tree of Life“.

91 Brosse 1994 (wie Anm. 3), S. 186–226.

92 Vgl. dazu u. a. Brosse 1994 (wie Anm. 3), vor allem S. 153–157.

93 Brosse 1994 (wie Anm. 3), S. 11–18, hier S. 12 sowie Edwin O. James: *The Tree of Life. An Archaeological Study*, Leiden 1966, S. 159–161.

94 Vgl. Brosse 1994 (wie Anm. 3), S. 92–95: „Die Magie der Säfte“ sowie James 1966 (wie Anm. 93), S. 1–31: „The Sacred Tree and the Water of Life“.

95 Brosse 1994 (wie Anm. 3), S. 11 sowie – allgemein – James 1966 (wie Anm. 93), S. 129–162: „The Cosmic Tree.“

96 Brosse 1994 (wie Anm. 3), S. 255–262 sowie James 1966 (wie Anm. 93), S. 66–92.

97 Vgl. Brosse 1994 (wie Anm. 3), S. 157–159 zum Heiligen Wald und seinen Feinden.

98 Hierbei verschränken sich gleich verschiedene Motive, denn der Baum im Film erscheint sowohl als kosmischer und geheiligter Baum wie auch als Lebensbaum, der damit auch mit dem Kult der Toten assoziiert wird. Vgl. dazu James 1966 (wie Anm. 93) mit den Kapiteln „The Sacred Tree and the Water of Life“, „The Tree of Life in Paradise“, „The Cosmic Tree“ sowie „The Tree of Life and the Cult of the Dead“.

Gedanken handelnde Buch Hiob rückbindet: Natur wird hier als ein auch die Struktur des Films prägendes Spannungsfeld gesehen, innerhalb dessen Fragen nach der Stellung des Menschen darin sowie nach seinem Verhältnis zu Gott gestellt werden.

All dies wird jedoch nicht in schildernden Texten oder den statischen Bildern der traditionellen Kunst artikuliert, sondern im Medium des Films, welcher dem in den besprochenen Werken thematisierten ‚Naturbezug‘ insofern adäquat ist, als seine „Naturnähe“, so Rudolf Arnheim, ihn dazu drängt, „die ganze Fülle des in der Wirklichkeit Sichtbaren und Hörbaren, das andre [sic] Künste nur höchst künstlich und schwierig herbeiholen könnten, zum Hauptträger seiner Gestaltungen zu machen.“⁹⁹

99 Rudolf Arnheim: Zum ersten Mal [1931], in: Diederichs 1977 (wie Anm. 4), S. 19–21, hier S. 21.