

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

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

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

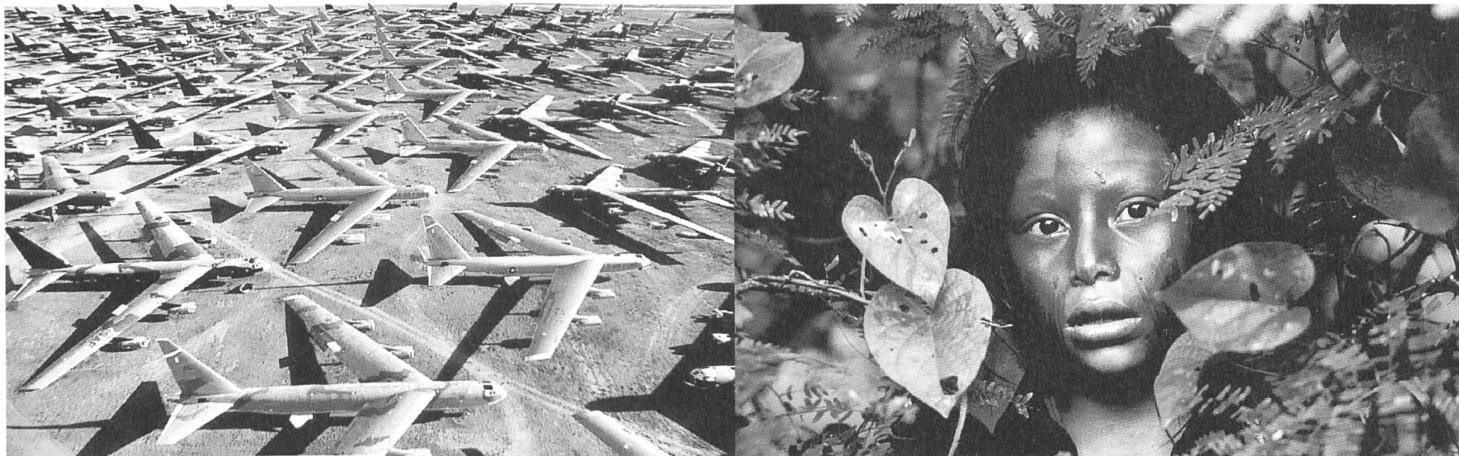
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

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

# Natur versus Geist der Maschine

BARAKA von Ron Fricke



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

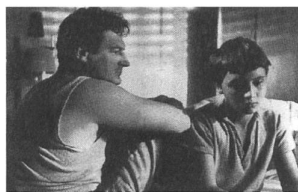
Menschen an die Leute zu bringen. Einer gewissen Erschütterung konnten sich darob selbst eingefleischte Eurozentristen nicht erwehren. Der Erfolg des *KOYAANISQATSI*-Modells wirkte genrebildend: Mitte der achtziger Jahre reichten Reggio und seine Equipe den formal gleichgearteten Nachfolgefilm *POWAQQATSI*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

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

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

**LOOK NOW!**

zeigt im Kino:

**KINDERSPIELE  
von Wolfgang Becker**Unerbittlich und sensibel.  
Der Lieblingsfilm des  
Locarno-Publikums.  
Ab September im Kino.**TANZ DER BLAUEN  
VÖGEL von Lisa Faessler**Welturaufführung Film-  
festival von Locarno  
DER moderne Dokumentar-  
film: aktuell, brisant, scharf-  
sinnig. Ab Herbst im Kino.**TECTONIC PLATES  
von Peter Mettler**Sinnlich und aufregend, ein  
visuelles Meisterstück.  
Ab September im Kino.DEMNÄCHST:**ASMARA**

von Paolo Poloni

**LIFE ACCORDING TO  
AGFA** von Assi DayanWEITERHIN:**BIG BANG**

von Matthias von Gunten

**DIE BÖSEN BUBEN**

von Bruno Moll

**LOOK NOW!**

The very best

RAKA ebenfalls auf diese Weise markt-  
fähig machen will, so drängt sich naiv  
die bange Frage auf, ob die Analogie  
der Werbestrategien auf eine tieferlie-  
gende Verwandtschaft zwischen euro-  
zentrismuskritischem experimentel-  
lem Dokumentarfilm und dem  
deutschen Mittelklassekraftwagen  
hindeuten könnte. Und in der Tat:  
hier wie dort wird pseudophilosophi-  
scher Jargon zu Werbezwecken aufge-  
boten, und hier wie dort sollen techn-  
ische Glanzleistungen angepriesen  
werden. Eine technische Glanzlei-  
stung ist BARAKA allerdings (wie eben  
zum Beispiel auch der neue Merce-  
des), und genau darin liegt sein Pro-  
blem. Spätestens mit BARAKA bricht  
die fundamentale Paradoxie des  
KOYAANISQATSI-Genres hervor: da  
will ein Film jederzeit zivilisations-  
und damit technologiekritisch ver-  
standen werden – und verdankt seine  
Realisierung in erster Linie einer tech-  
nologischen Innovation (neu ist ja,  
wie gesagt, nicht die Botschaft, son-  
dern die Kamera). Dieser Wider-  
spruch durchzieht den ganzen Film:  
wenn zu Beginn über zehn Minuten  
hinweg (unleugbar prächtige) Auf-  
nahmen religiöser Zeremonien aus al-  
ler Welt aneinandermontiert werden,  
so wird damit unwillkürlich immer  
schon eine doppelte Aussage ge-  
macht. Zum einen ist da der offen-  
sichtliche Sinn der Sequenz: alle Reli-  
gionen der Welt haben denselben  
Kern, die christliche Religion muss  
auf ihren Universalitätsanspruch Ver-  
zicht tun, und ferner sollen wir spiri-  
tualitätsentleerten Westler die unver-  
kennbare Authentizität der gezeigten  
Rituale zum Anlass der Einkehr neh-  
men. Andererseits schleicht sich in ei-  
ne solche Montage unweigerlich ein  
Moment der Selbstfeier des Appara-  
tes, der Glorifizierung der Kintech-  
nologie durchs Kino selber ein: der  
Filmschnitt nämlich ist es, der durch  
Aneinanderreihung jüdischer, musli-  
mischer und zen-buddhistischer Ritu-  
ale die an sich so begrüßenswerte  
Schrumpfung ideologischer Räume  
zumindest imaginär ermöglicht, und  
das 70-mm-Format ist es, das mit ei-  
nem Höchstmass an Wiedergabe-  
authentizität dafür sorgt, dass die  
Zeremonien auch noch in kinemato-  
graphierter Form den Eindruck au-  
thentischen Erlebtwerdens erwecken.  
Zelebriert wird nicht so sehr die Man-  
nigfaltigkeit und Buntheit der Welt  
(wie sie der New-Age-Ideologie doch

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

Vinzenz Hediger

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