

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Band:** 58 (2016)  
**Heft:** 355

**Artikel:** Über allen Wipfeln : der Baum im Film  
**Autor:** Pekler, Michael  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863385>

### **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>**

# Über allen Wipfeln

Michael Pekler

Schreibt seit 1998 für Filmbulletin  
und lebt als Filmkritiker in Wien.  
Zuletzt erschienen ist ein Buch über  
Terrence Malick.



Die Jungfrauenquelle / Jungfrukällan (1960) Regie: Ingmar Bergman

Opfer / Offret (1986) Regie: Andrej Tarkowskij



# Der Baum im Film

Sie stehen in einem Garten, allein auf weiter Flur oder auf einem Friedhof. Sie erzählen Familiengeschichten und Kindheitserinnerungen. Sie sind Tore zu einer phantastischen Welt und Zeugen grausamer Wirklichkeit. Sie verbinden Mythologie und Religion. Sie künden vom Leben und vom Tod: Bäume.

Schuld waren die Schnecken. Der junge Baron hatte sie einfach satt. Also erhob er sich von der Tafel und verliess mit seinen weiss gepuderten Haaren, seiner grünen Joppe mit Schwalbenschwanz, Dreispitz und Gamaschen aus weissem Leder das Haus Richtung Garten. Dort stand die alte Steineiche, auf der er und sein jüngerer Bruder, der Erzähler dieser aussergewöhnlichen Geschichte, schon viele Stunden übermütigen Spiels verbracht hatten. Sein Vater war überzeugt, dass er sich spätestens am Abend wieder in sein wohliges Bett wünschen würde, doch der eigensinnige Zwölfjährige hatte einen anderen Plan. Nicht nur für diesen Abend und die folgende Nacht, sondern für sein restliches Leben: Cosimo Piovasco di Rondò sollte sich in den Bäumen eine eigene Welt errichten. Und nie wieder seinen Fuss auf die Erde setzen.

«Alles, was man von dort oben sah, war andersartig, und schon das machte Vergnügen», heisst es in Italo Calvinos Roman «Der Baron auf den Bäumen» (1957). Der kleine Baron, der beschliesst, sein Leben fortan auf den Bäumen zu verbringen, ist mehr als ein widerspenstiger Jüngling, der sich gegen Strafen, Züchtigungen und Verbote – mithin gegen die alte Ordnung des italienischen Landadels – auflehnt. Cosimo ist kein Held, der Reissaus nimmt und in die Welt hinauszieht, um wie im Schelmenroman die grossen Abenteuer zu bestehen. Sein Weg führt ihn vielmehr von einer Steineiche zu einem Johannishornbaum, weiter zu einem Maulbeerbaum und einer

Magnolie. Die Bäume, die sich über das gesamte Tal erstrecken und dem Jungen seine neue Freiheit schenken, sind ihm Refugium und Spielplatz zugleich – und damit einer der schönsten utopischen Lebensräume überhaupt.

Diese Verbundenheit zwischen Baum und Mensch, von der Calvino mit erstaunlicher Glaubwürdigkeit erzählt, ist gleichwohl eine gänzlich andere als jene, die man gemeinhin phantastischen Geschichten zugesteht, die in einer Welt spielen, in der die Wirklichkeit ausser Kraft gesetzt ist; einer Welt, die realer sein soll als die wirkliche und die einzig existierende.

Die Glaubwürdigkeit Calvinos und mithin aller literarischen – und wie wir sehen werden, auch aller filmischen – Erzählungen von Bäumen und Menschen resultiert hingegen aus einer der ältesten Beziehungen zwischen Mensch und Natur. Sie beginnt beim Baum der Erkenntnis und des Lebens im Paradies, reicht über die Rieseneiche Yggdrasil in der «Edda» und den heiligen und kultisch verehrten Bäumen bis zu jenen Bäumen des Todes, mit denen auch das menschliche Ende naht. Die enge Verbindung zur mächtigsten und grössten aller Pflanzen dieser Welt findet sich in allen Kulturen und Religionen, in Schriften und Liedern, in Balladen und Gedichten, in Mythen und Märchen – und vor allem in Bildern. Ob in raumfüllenden Malereien, auf den Gemälden der Alten Meister, in Form von kunstvoll arrangierten Mosaiken oder als winzige Gravierungen auf Edelmetallen oder Porzellan: Alle Künste streben von jeher nach einer Darstellung, die der Bedeutung und Symbolik des Baums gerecht wird.

«Es wuchs aber und ward  
ein schöner Baum»  
(Grimms Märchen, Aschenputtel)

Im Vergleich zu den darstellenden Künsten und der Literatur hat sich das Kino schon immer damit schwergetan, den einzelnen Baum vor lauter Wald zu sehen. Wo die Landschaftsmalerei ihn von der Wurzel bis zur Krone als Herausforderung und Geschenk betrachtet hat – man denke an die Gemälde eines Asher Brown Durand («In the Woods», 1855) und Frederic Edwin Church («Twilight in the Wilderness», 1860) als Teil der amerikanischen Identitätsstiftung –, war das Kino stets eher an seiner Vielheit interessiert. Als Teil der Landschaft ist er hier meistens als Wald oder als Dickicht von Interesse, vielleicht als Dschungel oder Wildnis – oder allenfalls in seiner gezähmten Form im barocken Landschaftsgarten. Im Kino geht der einzelne Baum zumeist verloren in geheimnisvollen und oft gefährlichen Wäldern, in sonnendurchfluteten Lichtungen, in von wundersamen Wesen bewohnten Zauber- und Märchenwäldern, in einem scheinbar unendlich grünen Teppich, der sich über unberührte Gegenden erstreckt. Der Wald fordert den Menschen heraus, ihn zu betreten, sei es, um ihn angstvoll zu durchqueren oder um in ihm Schutz zu finden.

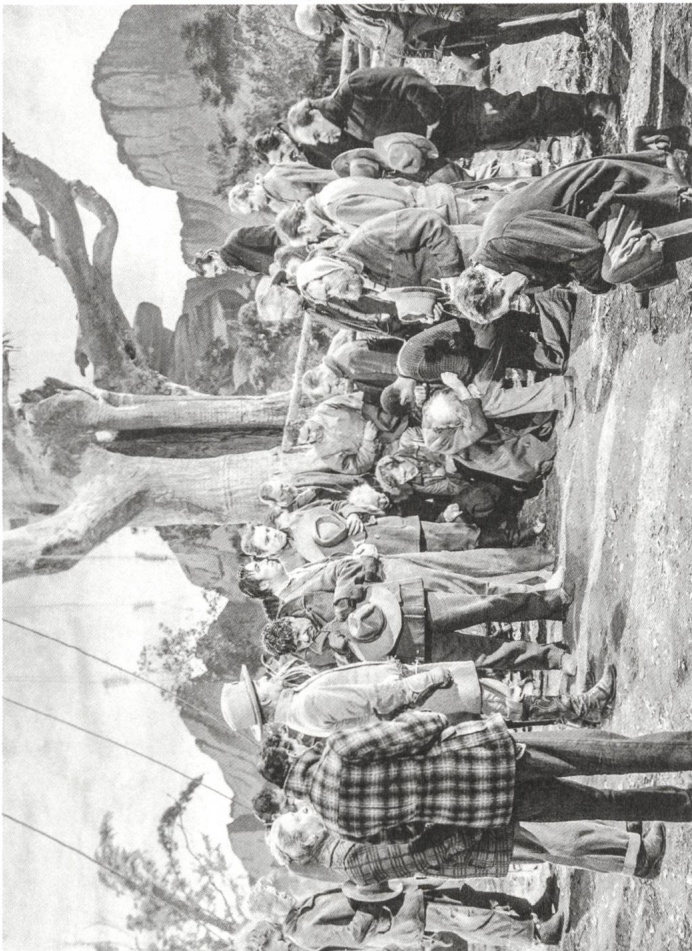
Denn Bäume sind wie Menschen und Menschen wie Bäume: Wer einzeln gedeiht, ist ungeschützt und gefährdet, deshalb braucht er festen



Dolls (2002) Regie: Takeshi Kitano



All That Heaven Allows (1955) Regie: Douglas Sirk



The Ox-Bow Incident (1943) Regie: William Wellman



The Tree (2010) Regie: Julie Bertuccelli

Halt. Als Belohnung darf er, der Mensch und der Baum, sich frei entfalten. Wer in der Gruppe unter seinesgleichen bleibt, dem kann wenig passieren, denn er ist geschützt. Doch er bekommt nur so viel Platz, wie die anderen es ihm zustehen – und manche verkümmern. Gerade weil das Kino gerne dem Einzelnen folgt, der, möglicherweise ein Held, unsere Wünsche und Sehnsüchte, aber auch unsere Verzweiflung und Ängste lebt, ist es selten der einzelne Baum, der herausfordert, sondern der Wald, den er in unterschiedlichster Form bildet. Hier verbünden sich Literatur und Kino wiederum, von den ideologisch verklärten Gebirgswäldern in Schundliteratur und Heimatfilm bis zu den mythischen Wäldern Tolkiens – wiewohl es bei Peter Jackson ausgerechnet der verdorrte Baum von Gondor ist, der mit einer einzigen weissen Blüte als Erster von der Hoffnung kündigt, dass das Zeitalter der Menschen noch nicht vorbei sein kann.

«Ich blickte durch die  
Äste hinaus und sah den Wind»  
(Patrick Rothfuss,  
Die Furcht des Weisen)

Ein einzelner Baum auf der Leinwand ist ein mächtiges Zeichen, das kaum ein anderes neben sich duldet. Er ragt mit ausladenden, voll belaubten Ästen in alle Richtungen oder kämpft mit dürrem Stamm ums Überleben. Denn er trägt so viele Assoziationen wie Äste, so viele Bedeutungen wie Blätter. Der allein stehende Baum zieht alles Augenmerk auf sich, hebt sich entweder als Silhouette vom Himmel ab oder wirft seinen langen Schatten auf den Boden. Er gräbt sich mit seinen Wurzeln in die Erde und ragt mit seinen höchsten Zweigen in den Himmel. Er verbindet die Elemente, die Erde und die Luft, und er lebt vom Licht und vom Wasser. Darin liegt die Wahlverwandtschaft zum Menschen: Die unsichtbaren Wurzeln, die nur einem selbst gehören; der für alle sichtbare Stamm in Augenhöhe, den man umrunden und in Augenschein nehmen kann; und die Krone, die der Phantasie gehört und die man sich ausmalen muss: In Jane Campions *Bright Star* (2009) liegt der Dichter John Keats in einem der schönsten Momente des Films auf der Spitze eines Baums und starrt in den Himmel. Lächelnd breitet er die Arme aus und macht es sich in seinem Lager aus Blättern und Blüten gemütlich. So kann man sich einen der bedeutendsten englischen Poeten der Romantik vorstellen, wenn er glücklich ist: den niederen Wünschen der Menschen ferne, allein mit sich in der Natur. In Wahrheit zeigt dieses Bild jedoch vielmehr, dass Campion, die Naturbilder schon immer als Metapher verstanden hat, auf der Suche nach dem ist, wovor der romantische Dichter flieht – nach den Wurzeln, nach dem, was sich den Blicken entzieht und unter der Erde heranwächst. «Die Poesie muss von selbst kommen, wie die Blätter an den Bäumen», meint Keats zu seiner Schülerin Fanny Brawne, in die er sich verliebt hat. Da lässt der Frühling ein lila Fliedermeer entstehen. Wenn am Ende die Tuberkulose den sensiblen Dichter im Alter

von nur fünfundzwanzig Jahren hinweggerafft hat, spaziert die junge Frau, Keats' Gedicht «Bright Star» rezitierend, zwischen mit Eis und Schnee bedeckten Bäumen aus diesem Film.

Der Baum begleitet den Menschen im Leben wie im Film. Zur Geburt eines Kindes pflanzt man ihn als Symbol des Gedeihens, als Totenbaum umschliesst er den Verstorbenen. Wenn Mensch und Baum ineinander aufgehen, reicht diese Symbiose sogar über den Tod hinaus. In Julie Bertuccellis *The Tree* (2011), basierend auf Judy Pascoes Novelle «Our Father Who Art in the Tree», stirbt ein junger Familienvater einen plötzlichen Herztod, als er von einer längeren Reise eben wieder heimgekehrt ist. Seine letzte Fahrt endet am Stamm der mächtigen Feige direkt vor dem Haus. Für seine kleine Tochter Simone, die alles mit angesehen hat, lebt der Vater fortan im Baum weiter: Sie findet Trost im Rascheln der Blätter, in der Wärme der Rinde, in der Möglichkeit, ein unsichtbares Band aufrechtzuerhalten, das nicht mehr durchtrennt werden kann. Gerade weil *The Tree* in seiner Schilderung des Alltags, den Mühen und der Arbeit der verwitweten Dawn unmittelbar in der Wirklichkeit verwurzelt ist, ist die symbiotische Beziehung zwischen Mädchen und Baum nicht minder glaubhaft. Ob der Tote tatsächlich im paradiesischen Feigenbaum weiterlebt, sich gegen das Vergessenwerden nicht mit Händen und Füßen, sondern mit Ästen und Wurzeln wehrt, als Dawn nach mehreren Monaten eine neue Beziehung eingeht, spielt keine Rolle: Es ist der unbedingte Glaube, der hier zählt und der schliesslich auch die Mutter erfüllt. Doch niemand kann ewig trauern, und auch der mächtigste Familienbaum fällt irgendwann einem Sturm zum Opfer. Vielleicht ist gerade dann der Augenblick für eine neue Zukunft gekommen.

«Unterdessen war sie  
in ein schmuckes  
kleines Zimmer getreten»  
(Lewis Carroll, Alices  
Abenteuer im Wunderland)

Wenn Simone Erinnerungsstücke an den Vater auf den Baum schafft, wird dieser somit zu einem Fluchtort vor der Welt, aber nicht vor der Wirklichkeit. Es ist kein Zufall, dass das Mädchen sich in diesem Baum kein Haus errichtet, im Gegensatz etwa zur kleinen Margaret in Ang Lees *Sense and Sensibility* (1995), die sich nach dem Tod des Vaters in ihrem wunderhübschen Baumhaus versteckt, mit seinen hellblauen Fensterläden und weiss gestrichenen Luken. Das Herrschaftshaus muss von der Mutter und den drei Töchtern geräumt werden, das Baumhaus wird zum Ort des letzten Rückzugs. Und es ist nur eine von vielen präzisen Verschiebungen in dieser Adaption von Jane Austens Klassiker, dass das Mädchen in dieser langen Einstellung, während der sie von der ältesten Schwester zum Heruntersteigen ermahnt wird, für uns immer unsichtbar bleibt. Von Bedeutung ist allein der sich über den englischen Landschaftsrasen ausbreitende Baum und sein pittoreskes Häuschen.

Das freudenstrahlende Gesicht des Kindes bekommt man hingegen am Ende zu sehen, wenn zwar so viel verloren, aber doch anderes gewonnen wurde: Ein einfaches Baumhaus mit einem einfachen Dach und einer einfachen Leiter – aber ein Ort, von dem aus man mit einem Fernrohr hinausschauen kann in die Gegend, ob nicht vielleicht ein verliebter Mann dahergeritten kommt, der um die Hand der Schwester anhalten möchte.

In Jane Campions *Sweetie* (1989) erklimmt Dawn, von ihrem Vater auch als Erwachsene noch liebevoll Sweetie gerufen, am Ende des Films das Baumhaus ihrer Kindheit, der sie in gewisser Weise nie entwachsen ist. Die Verschlimmerung von Sweeties psychischer Erkrankung geht mit dem Zerfall der Familie einher. So wie die Familie auseinanderbricht, so muss auch dieser Film zu Ende gehen: ein tödlicher Absturz. Ein zerstörtes Haus. Ein Baum, der bleibt.

Dass Baumhäuser in Filmen stets nur einen kurzen Auftritt haben, schmälert ihre Bedeutung nicht. Denn sie sind die kleine Welt in der grossen, es ist die Verwirklichung des eigenen Reichs als Herrscher mit einer Baumkrone. In Terrence Malicks *Badlands* (1973) rasen Martin Sheen und Sissy Spacek als Gangsterpärchen auf der Flucht durch das Land, ohne Chance auf Sesshaftigkeit. Und dennoch versuchen sie sich ein einziges Mal in einer autarken Lebensführung, indem sie sich ein Baumhaus errichten. Es ist ein kunterbunter, provisorischer Zustand, mit Vogelkäfig und Kofferradio, und kein Ort des dauerhaften Verweilens: Der Baum kann mit dem Menschen mitwachsen, das auf ihm errichtete Haus gehört in die Gegenwart. Von der Gesellschaft entfremdet und ohne Ziel, hängen die beiden zwischen Kindheit und Erwachsensein fest. Und träumen einen anderen Traum. Nur ein Surrealist wie René Magritte zeichnet ein Haus *in* einen Baum («La voix du sang», 1947).

«Mit Bäumen kann man wie  
mit Brüdern reden und tauscht  
bei ihnen seine Seele um»

(Erich Kästner, *Die Wälder schweigen*)

Drei Brüder, eine Kindheit. Bruchstücke von Erinnerungen an die Sechzigerjahre in einer texanischen Kleinstadt: das Pflanzen und erste Giessen eines Apfelbaums im Garten. «Wenn der Baum gross ist, bist du längst erwachsen.» Ein strenger Vater und eine sanfte Mutter, die unterschiedliche Wege gehen und vorzeigen, den der Natur und den der Gnade. Als dem Vater gekündigt wird, muss die Familie das Haus verlassen, die Brüder verlieren nicht nur den Ort ihrer Kindheit, sondern mit ihm auch die riesige Eiche mit ihren weit verzweigten Ästen: eine Entwurzelung. Der Familienbaum mit der Schaukel an seinem stärksten Ast, auf der die Mutter so unbeschwert sass, bleibt zurück, nachdem die Kinder in seiner Erde persönliche Erinnerungsstücke vergraben haben. Für *The Tree of Life* (2011) liess Terrence Malick einen dreissig Tonnen schweren Baum im Garten jenes Hauses pflanzen, in dem er hauptsächlich

drehte. Malick lässt seinen Film mit einem Zitat aus dem Buch Hiob beginnen, auf eine Ouvertüre eine überwältigende, halbstündige Schöpfungsgeschichte folgen und ihn mit lichtdurchfluteten Bildern eines Neuanfangs enden. «Dann pflanzte Gott der Herr einen Garten in Eden gegen Osten und setzte den Menschen darein, den er gebildet hatte. Und Gott der Herr liess allerlei Bäume aus der Erde wachsen, lieblich anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten, und den Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen» (Genesis 2,8). Die Schlange, die sich unter dem Baum räkelt, findet sich hier im Dschungelbuch, das die Mutter den drei Buben als Gutenachtgeschichte vorliest: Wen sie denn am liebsten habe, will der eine von ihr wissen.

Bei Malick wird der Lebensbaum zum Weltenbaum, nicht als Religionsphilosophie, sondern als tiefste menschliche Erfahrung. Wenn die Kamera von Emmanuel Lubezki langsam den Stamm des Familienbaums hochschwebt, die Blätter und die Zweige umkreist, sich dem natürlichen Licht hingibt, lässt sie auch die menschliche Perspektive hinter sich. In keinem anderen Film wird so deutlich, wie wichtig es ist, wie das Kino einen Baum in Augenschein nimmt. Wem gehört überhaupt dieser Blick?

Die drei Sphären, die der mythologische Weltenbaum verbindet, von der Unterwelt über das irdische Leben bis zum himmlischen Kosmos, zeichnet Darren Aronofsky in *The Fountain* (2006) als drei Bewusstseins Ebenen und in Form dreier Handlungsstränge: Ein Wissenschaftler sucht in der Gegenwart fieberhaft ein Mittel gegen die tödliche Krebserkrankung seiner Frau, doch der Mann ist auch in der Vergangenheit und der Zukunft auf der Suche: als Konquistador im 16. Jahrhundert für seine Königin im südamerikanischen Dschungel nach dem Baum des Lebens, und in der Zukunft nach göttlicher Erleuchtung in einer kosmischen Blase, in der eben dieser Quell des Lebens wächst. Rund um den Baum als Symbol der Ewigkeit entspinnt Aronofsky ein Geflecht, dessen Knoten aus Bibelgeschichte, Spiritualismus, Okkultismus, fernöstlicher Meditation und westlicher Philosophie bestehen. Ein wie bei Malick vorangestelltes Bibelzitat – über die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies (Genesis 3,24) – geht nahtlos über in die Erstürmung des Maya-Heiligtums, in dem der Konquistador zwar nicht auf die Cherubim trifft, aber auf das lodernde Flammenschwert in den Händen eines Priesters, der den Baum des Lebens beschützt. Doch dieser will in diesem Film nicht nur gefunden, sondern berührt werden: Denn das bloss Betrachten ist dem Suchenden zu wenig, es ist im wahrsten Sinn ein Begreifen, das zum Ziel führt – das Begreifen als Erkennen, so wie der Baum des Lebens möglicherweise jener der Erkenntnis ist.

Stück für Stück von der Baumrinde schält der Mann in seiner durchsichtigen, durchs All schwebenden Kugel, Nacht für Nacht arbeitet der Wissenschaftler und sieht in einem aus Südamerika stammenden Stück Holz die Rettung, Schritt für Schritt steigt der Konquistador die Stufen zur



The Tree (2010) Regie: Julie Bertuccelli

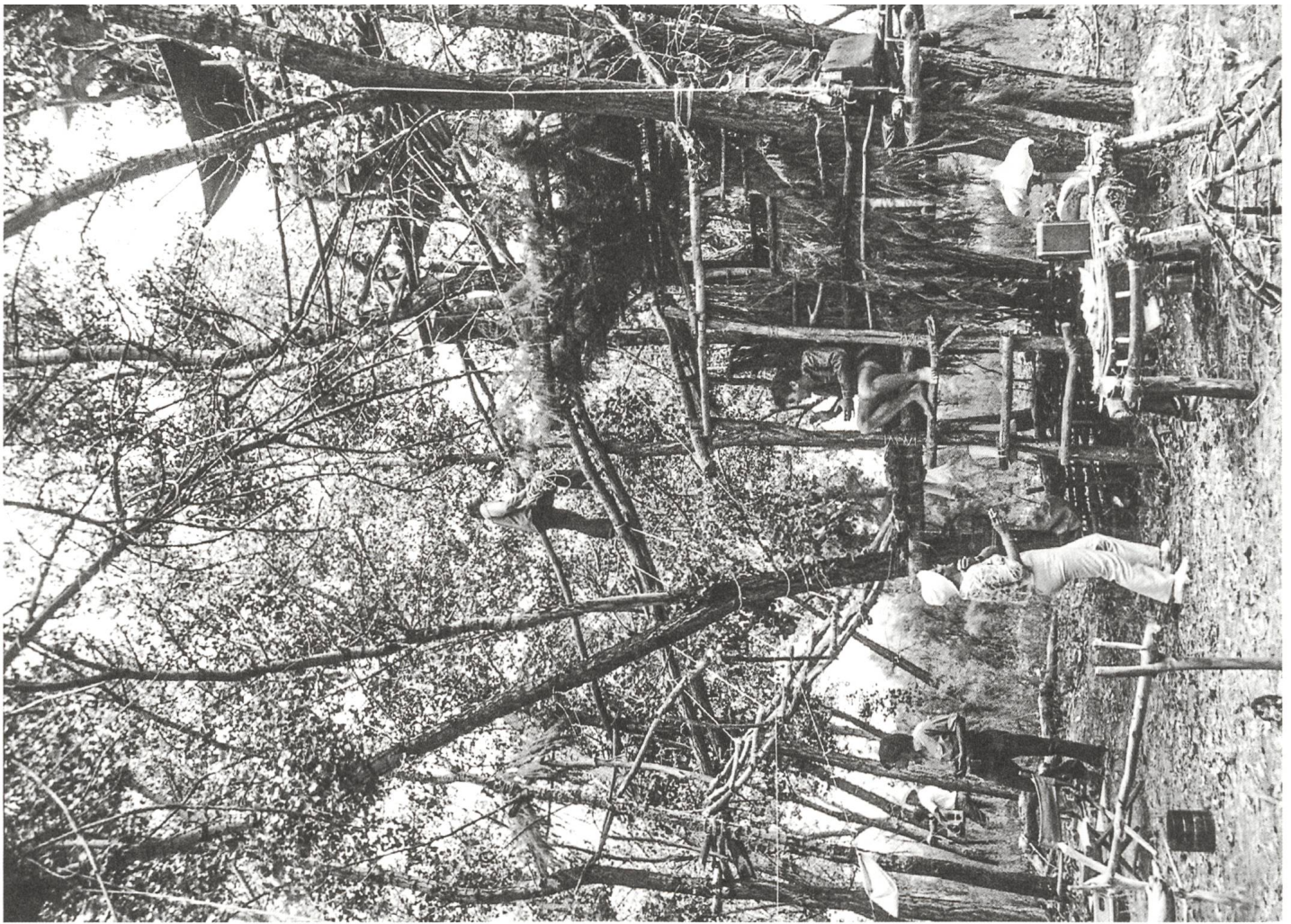
Badlands (1973) Regie: Terrence Malick



Antichrist (2009) Regie: Lars von Trier

El laberinto del fauno (2006) Regie: Guillermo del Toro





Badlands (1973) Drehplatz Baumhaus, Foto: Janit Baldwin

Tinou (2016) Regie: Res Balzli



Sleepy Hollow (1999) Regie: Tim Burton





heiligen Maya-Pyramide empor, die den Baum des Lebens verbirgt. «Der da trinkt von seinem Saft, wird ewig leben», gibt ihm ein loyaler Mönch mit auf den Weg, während der Inquisitor Spanien unterwirft, weil er nichts mehr fürchtet als das ewige Leben, das in Neuspanien wächst. Es ist ein Baum auf der Spitze einer Pyramide, die sich über den Dschungel erhebt und auf deren höchstem Plateau ein kleiner See schimmert. Und während der Mann durch das nur knöcheltiefe Wasser geht, fährt die Kamera zurück, um den Blick freizugeben auf ein goldenes Panorama, dessen Zentrum von jenem Baum beherrscht wird, bei dem alles zusammenfällt: das Gestern, das Heute und das Morgen. Der Baum des Lebens sei in der Mythologie der Maya aus dem ersten Menschen entstanden, der sich für die Menschheit geopfert habe, erklärt die Todkranke ihrem Mann. Wenn der Konquistador von der Rinde des Baums zu essen beginnt, wird sich dieses Schicksal wiederholen.

«Die Bäume, mit Schlinggewächs  
und Gebüsch verflochten,  
schielen wie versteinert»  
(Joseph Conrad, Herz der Finsternis)

Umkreist die Kamera den Baum aus unmittelbarer Nähe, und zeigt sie uns seine Beschaffenheit und sein Alter? Sehen wir den Stamm oder einen Ast? Ist es ein junger Trieb oder verdorrtes Holz? Ist seine Rinde grob gefurcht wie die der Eiche, geschuppt wie die der Kastanie oder glatt wie die der Buche? Die Laubbäume genießen im Film einen Vorteil gegenüber den Nadelbäumen. Sie sind kulturhistorisch von grösserer Bedeutung, liefern Nahrung und Schutz, sie wechseln im Herbst die Farbe und entwickeln im Frühling neue Knospen. Sie bilden Kugeln oder Halbkugeln. Der grosse Trumpf der Nadelbäume, ihr einnehmender Duft, zählt im Kino nicht.

Die Literatur kann sich dem Baum langsam nähern, die Malerei muss auf den ersten und endgültigen Eindruck setzen. Dem Film öffnen sich Möglichkeiten der Annäherung, die über die Frage nach dem Detail oder dem Ganzen hinausgehen: Wer im Kino nicht den Baum zuerst zu sehen bekommt, sondern dessen Betrachter, wird gerne vom Anblick überwältigt. Oder vom Baum selbst wie im Horrorfilm, etwa in *Poltergeist* (1982) von Steven Spielberg und Tobe Hooper, in dem der Baum durch das Fenster in das Kinderzimmer dringt und mit seinen Ästen den Buben zu sich holt. Oder in Sam Raimis *The Evil Dead* (1981), wenn sich die Wurzeln in vergewaltigende Greifarme verwandeln. In Tim Burtons *Sleepy Hollow* (1999) ist der Blick der Ankömmlinge, die sich auf der Suche nach dem Grab des kopflosen Reiters in den düsteren Wald gewagt haben, nach oben gerichtet, als sie ihr Ziel erreichen. Im Gegenschuss erhält der Baum, vor dem sie ungläubig angehalten haben, seinen Namen: der Baum des Todes. Ein grauschwarzer Riese mit nach hinten gebeugtem Stamm, grober Rinde und fünf kahlen Ästen, die wie die Finger einer Hand in den Himmel ragen. Als der aus New York entsandte Constable, der an keine Schauer märchen

glauben will, mit einer kleinen Axt auf ihn einschlägt, macht er nicht nur einen blutigen Fund, sondern eine Entdeckung der anderen Art: «Dieser Baum ist eine Pforte. Eine Pforte zwischen zwei Welten.»

Tatsächlich fungiert der Baum im Film wiederholt als Tor in eine andere Welt, sei es als eines in das Totenreich oder in die Unterwelt, wie etwa in *El laberinto del fauno* (2006) von Guillermo del Toro, in dem ein Mädchen namens Ofelia sich lesend einem Baum nähert, der sie wiederum dem geheimnisvollen Labyrinth mit jedem ihrer Schritte näher bringt. Während der Hauptmann Francos grausam gegen die letzten sich in den Wäldern versteckenden Rebellen vorgeht, taucht das Mädchen durch eine Öffnung im Baum in eine Parallellwelt ein, deren Grenzen zur Wirklichkeit zunehmend verschwimmen. «Seine Äste sind verdorrt, sein Stamm ist alt und gekrümmt. Unter seinen Wurzeln haust eine riesige Kröte, die ihn nicht mehr gedeihen lässt», liest das Mädchen, legt sein schönes Kleid ab und kriecht im Unterkleid in die finstere Öffnung. Die Kröte entspricht der Schlange, die heimlich an der Wurzel der Esche Yggdrasil nagt, aber seinerseits Tag für Tag von einem riesigen Adler angegriffen wird. Der in *Pans Labyrinth* von Kakerlaken und ähnlichem Getier befallene Baum ist wohl einer der merkwürdigsten und schönsten zugleich: Obwohl er bereits alle Äste verloren hat und über seine freigelegten Wurzeln das Moos wuchert, ist sein gespaltener Stamm noch immer fest im Erdreich verankert. Der Lebenssaft, der am Ende in ihn zurückkehrt, lässt an jener Stelle, an der das Mädchen sein Kleid ablegte, eine weisse Knospe sich öffnen.

«Dein Vater war übrigens  
eine gute Seele;  
Gott wird's nicht so genau  
mit ihm nehmen»  
(Annette von Droste-Hülshoff,  
Die Judenbuche)

Der Baum des Lebens bildet den Gegensatz zum Tod als Strafe für die Menschen nach der Vertreibung aus dem Paradies und ist damit Urthema christlichen und jüdischen Glaubens. Der Baum im Film erzählt somit auch immer von diesem ewigen Kampf, und der Ort, an dem er wächst, spielt dabei eine entscheidende Rolle: auf einem Berg, an einer Quelle, in einem Burghof oder auf einem Friedhof, auf einem Marktplatz oder am Rand einer Landstrasse, um schicksalsträchtige Entscheidungen zu überdenken und möglicherweise umzukehren. In Ingmar Bergmans *Die Jungfrauenquelle* (*Jungfrukällan*, 1960) wird die einsam auf dem weiten Feld stehende Birke vom Bauern Töre ausgerissen, nachdem seine Tochter Vergewaltigern und Mördern in die Hände gefallen ist – weil ihre Freundin Angst vor der Durchquerung des Waldes hatte. Bergman liess eine dünne Birke, den Baum der Leichtigkeit und des Lichts, zuvor einpflanzen, weil er weit und breit keinen allein stehenden Jungbaum finden konnte. In Roger Cormans *The Masque of the Red Death* (1964) sitzt der Rote Tod an einen

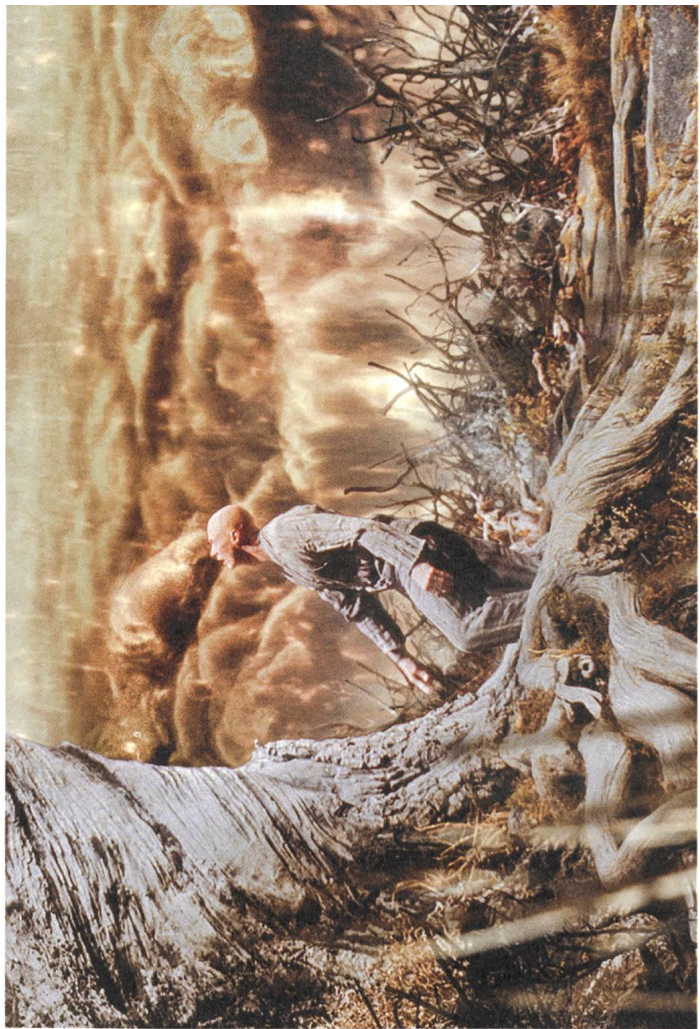
verdorrten, schwarzen Baum gelehnt, als er das alte Weiblein zu sich ruft, das ein paar Zweige mit sich ins Dorf schleppt. Wo der Glaube an das Gute verloren gegangen ist und wie bei Bergman der Zweifel an Gottes Güte verschwunden, dort kann auch kein Leben mehr wachsen.

Der Baum kann auch zum Zeichen des Todes werden, gerade weil er älter wird als jedes andere Lebewesen. Denn wenn es keine Menschen mehr gibt, wird es immer noch Bäume geben. In Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) stehen James Stewart und Kim Novak vor den ältesten Bäumen der Welt, den über zweitausend Jahre alten Riesenmammutbäumen, von denen Stewart sogar ihren lateinischen Namen weiss. Sie sei noch nie hier gewesen, meint Novak, hier in der Rolle der Madeleine, und die Bäume würden ihr Angst einflössen – nicht aufgrund ihrer Grösse, sondern weil sie ihr die eigene Vergänglichkeit vor Augen hielten. «Ich mag sie nicht, weil ich weiss, dass ich sterben muss.» Auf dem Querschnitt eines gefällten Baumes sieht man dessen Jahresringe, und kleine Fähnchen markieren historische Ereignisse: die Schlacht von Hastings, die Unterzeichnung der Magna Carta, die amerikanische Unabhängigkeitserklärung. Mit schwarzen Samthandschuhen tippt Novak auf zwei ganz nahe beieinander liegende Ringe: «Irgendwo hier bin ich geboren worden, und irgendwo hier bin ich gestorben. Für den Baum waren das nur Augenblicke. Er hat keine Notiz davon genommen.»

Der Mensch wird angesichts vermeintlicher Ewigkeit zur Eintagsfliege, so wie das Insekt im Märchen von Hans Christian Andersens Weihnachtsmärchen «Der letzte Traum der alten Eiche». Seit dreihundertfünfundsechzig Jahren steht der alte Baum an der Klippe und meint ewig zu leben – bis er in der Weihnachtsnacht vom Sturm gefällt wird und alle seine Jahre plötzlich gleich viel zählen wie der einzige Tag der Fliege mit ihren «tausenden von Augenblicken, um in ihnen froh und glücklich zu sein».

«Hochauf reckten sich die  
schreckerstarrten Äste  
Schwarz, von roten Funkenregen,  
Wild und wirr umtanzt»  
(Bert Brecht, *Der brennende Baum*)

Seine undankbarste Rolle findet der Baum im Westernfilm. Beschränkt auf seine reine Funktionalität wird er allerorten zum mörderischen Gehilfen, über dessen stärksten Ast man nur einen Strick zu werfen braucht. Ob schuldig oder unschuldig, ob in letzter Sekunde gerettet oder ein letztes Wort gesprochen –, während der gesetzliche Scharfrichter auf einer aus Holz gezimmerten Bühne seines Amtes waltet, erwartet den vom Lynchmob Gejagten ein Baum. Es geht also um Rache und Gerechtigkeit, wenn der Galgenbaum im Western auftaucht, und darum, was das eine mit dem anderen zu tun hat. Und es geht um die Vergangenheit jener, die an den Bäumen baumeln, und warum sie die Hoffnung und den



The Fountain (2006) Regie: Darren Aronofsky



Sleepy Hollow (1999) Regie: Tim Burton

Segen, die dieses weite Land ihnen versprochen hat, nicht wahrhaben wollten oder konnten. Die Bäume, an die sie aufgeknüpft und hoffentlich von einer sich erbarmenden Seele wieder abgenommen werden, fallen dem nächstbesten Dahergerittenen gar nicht auf.

Die Galgenbäume verändern sich im Lauf der Jahrzehnte, sie werden vom Ort des mörderischen Faschismus in *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943), in dem ein einfaches Brandzeichen zum dreifachen Mord führt, zu einem der letzten Rettung wie in *The Hanging Tree* (Delmer Daves, 1959), in dem Maria Schell mit dem Abtreten ihrer Schürfrechte an einer Goldmine Gary Cooper vor dem Strick der Dorfbewohner rettet. In *Bend of the River* (Anthony Mann, 1952) rettet James Stewart als ehemaliger Bandit seinen alten Bekannten Arthur Kennedy vor dem Galgenbaum – ein Fehler, wie sich herausstellen wird, denn dieser ist die eigene dunkle Seite, die man gerne in der Vergangenheit vergraben hätte. Und in *Hang 'Em High* (Ted Post, 1989) heftet Clint Eastwood sich einfach den Sheriffstern an die Brust, um aufseiten des Gesetzes Rache am Lynchmob zu üben.

Von den unzähligen Galgenbäumen im Westen ist aber jener in Budd Boettichers *Ride Lonesome* (1959) der furchtbarste: ein allein stehender, kahler Baum auf einer weiten Lichtung, der diese Bezeichnung gar nicht mehr verdient. Randolph Scott, wie fast immer in den Filmen Boettichers von den Geistern der Vergangenheit getrieben, hasst diesen Ort und diesen Baum, der ihm den grössten Schmerz zugefügt hat. Und doch muss er ihn wieder aufsuchen, um das Verbrechen von damals zu sühnen und endlich Ruhe zu finden. Der Baum, der aussieht, als wäre er wie ein Pflock in die Erde geschlagen, ist das Symbol dieser traumatischen Erinnerung, weshalb die Abrechnung mit Lee Van Cleef auch nur hier stattfinden kann. Diese wird dann auch zur Wiederholung des Verbrechens, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen: Damals kam Ben Brigade zu spät, um seine Frau zu retten, heute kann er hinter dem Galgenbaum auf den Mörder von damals warten. Wenn er am Ende den Baum in Brand setzt, sieht man am Horizont eine schwarze, giftige Rauchwolke in den Himmel schlagen.

«Die blätterlosen Baumkronen  
werden zu Flammenkegeln  
im Sonnenuntergang»  
(Ralph Waldo Emerson, Schönheit)

«Ich wünschte, ich wüsste mehr über Gartenarbeit. Denken Sie, ich sollte es lernen?» – «Nur wenn sie glauben, dass Sie es mögen.» Seit drei Jahren kommt Ron Kirby in den Garten von Cary, um ihr die Bäume zu schneiden. Sie hat ihn nie bemerkt, denn um diese Dinge hat sich stets ihr verstorbener Mann gekümmert. Die letzten Vorbereitungen für den Winter müssen getroffen werden, und Kirby kündigt an, zum letzten Mal dagewesen sein. Er besitze nämlich eine Baumschule, die ihm keine Zeit für andere Arbeiten gönne. Er habe dort alle möglichen Arten

von Bäumen, erklärt er der um einige Jahre älteren Cary, als sie ihn zum Kaffee einlädt. Weisstannen, Douglasien, Weissfichten. Ob sie auch solche Bäume besitze, will sie wissen, worauf er ihr einen Zweig von einem Baum abschneidet und überreicht – nein, solche Bäume besitze sie zwar nicht, aber etwas anderes Interessantes. Der Zweig vom Goldregenbaum in schönstem Technicolor findet sich wenig später in einer Vase in Carys Haus wieder, und die Liebe beginnt zu blühen.

In Douglas Sirks *All That Heaven Allows* (1955) spielen Bäume eine grosse Rolle. Bereits in der ersten Szene, in der die Kamera über die Dächer und Strassen der Kleinstadt schwenkt, scheint sie zugleich durch die roten Herbstblätter eines Baums zu schweben, der so hoch sein muss wie die Kirchturmspitze neben ihm: ein himmlischer Blick heraus aus einer Baumkrone. Wie die Bäume in der Erde, um die er sich kümmert, steht Kirby fest verwurzelt im Leben. Abseits der Stadt hat er seinen Platz in einer alten Mühle gefunden, mit alten Holzbalken aus Eiche. Diese würden noch weitere hundert Jahre halten, meint er zu Cary, und das klingt nach einer gemeinsamen Zukunft – die vielleicht der Himmel erlaubt, sicher aber nicht die bornierten Kleinstädter mit ihren schmucken Vorgärten. Bei Kirby findet Cary die Hoffnung auf ein neues Glück und Thoreaus «Walden», sein Lieblingsbuch. Ein Satz, den sie daraus vorliest, trifft das Herz dieses Films: «Jeder Mensch lebe nach der Melodie, die nur er vernimmt, die nur er hört.»

Doch es ist eine Herausforderung, sich gegen die Mehrheit zu stellen und das Leben anders zu begreifen: «Ende März 1845 lieh ich mir eine Axt und begann in der Nähe der Stelle, wo ich mein Haus bauen wollte, ein paar hochgewachsene junge Weissfichten zu fällen», schreibt Thoreau an anderer Stelle. Die gelebte Utopie beginnt manchmal mit dem Fällen eines ersten Baums. ×

→ Herzlichen Dank an Alexandra Seibel für den Douglas-Sirk-Baum.

# Plot in Plastilin



Ausserdem:  
& Hilbert & Künzli  
5.6. – 6.11.2016  
[www.gewerbemuseum.ch](http://www.gewerbemuseum.ch)

6.3. – 18.9.2016  
Gewerbemuseum  
Winterthur

GEWERBE MUSEUM

Bild: Bertold Stallmach, „Der Rattenkönig“, 2012

Anzeige

 Stadt Zürich  
Kultur

[www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

**REMAKES**

1. Juli bis 18. September 2016  
im Filmpodium Zürich

Anzeige