

8. internationales forum des jungen films

berlin
24. 2. – 3. 3.
1978

28

DREWO SHELANIJA / NATVRIS KHE

Der Baum der Wünsche

Land	UdSSR 1977
Produktion	Grusiafilm, Tbilissi
Regie	Tengis Abuladse
Buch	Rewas Inanischwili, Tengis Abuladse, nach Erzählungen von Georgi Leonidse
Kamera	Lomer Achwlediani
Dekor	Rewas Mirsaschwili
Kostüme	Aschab Abakarow
Musik	Bidsina Kwernadse, Jakow Bobochidse
Ton	T. Nanobaschwili
Schnitt	G. Omadso
Darsteller	
Marita	Lika Kawtaradse
Gedia	Sosso Dshatschwiani
Schete	Sasa Koleischwili
Zizikore	Kote Dauschwili
Fufala	Sofiko Tschiaureli
Ioram	Kachi Kawsadse
Bumbala	Erossi Mandshgaladse
Elios	Otar Megwinetuchuzessi
Ochrochine	Ramas Tschchikwadse
Tschatschika	Georgi Gegetschkori
Maradia	Cecilia Takaischwili
Batula	Georgi Chobua
Tagria	Dshemal Gaganidse
Koria	Boris Zipuria
Ninuza	Ija Chobua
Ninore	Msia Machwiladse
Nargisa	Temina Tuajewa
Ohrfeigenjunge	Dato Abaschidse
Schetes Mutter	Tina Burbutaschwili
Hirt	Schota Schirtladse
Uraufführung	Juli 1977, Moskau ¹
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	108 Minuten
Sprache	Georgisch

Zu diesem Film

(...)

Tonangebend im Dorf ist der kluge, strenge, gebieterische Zizikore, ein Hüter der uralten Sitten und Bräuche, ein ungewählter, aber von allen anerkannter 'Führer und Lehrer', wie sie ihn nennen. Selbst er spürt, daß ein Umbruch bevorsteht. Mag er anfangs den Rebellen Ioram auch mit dem Spott des Selbstsicheren ansehen, diesen Mann, der voll Feuer für Revolution und Anarchie spricht und von dem man sich zuflüstert, daß er in seinem Schuppen Bomben mache, dieser Hinkfuß, der nie zur Ruhe kommt, die Dorfkinder um sich schart und ihnen zündende Reden hält. Da liegt dieser Ioram an der Erde und lauscht den hallenden Schritten der Geschichte. Allein geblieben, tut das nun auch Zizikore, dieser ruhige, selbstsichere Mensch ...

In Abulades Film treten viele Gestalten auf, jede mit ihrem eigenen Thema, das einen Teil des vielschichtigen Ganzen bildet. Da sind also Zizikore und Ioram, dann der Historiker und Philosoph Bumbala (man wundert sich, wie der unverkennbar studierte Mann, ein glänzender Redner, der in seine Rede gern pathetische Sprüche einflieht, in dieses Dorf verschlagen worden ist); der stille, halb irre Träumer Elios, der einen Ausweg aus dem Elend mit Hilfe eines Zaubersteins, eines Goldfisches oder eines Wunderbaums sucht, von dem er glaubt, daß er ihm jeden Wunsch erfüllen könne; die absonderliche vagabundierende Fufala, Tochter eines ruinierten Edelmannes, die mit ihrem zerfetzten Sonnenschirm aus Spitzen, mit ihren 'Pariser' Lackschuhen ohne Sohlen und löcherigen Spitzenhandschuhen von Dorf zu Dorf wandert und den Leuten weisagt, wobei sie in ihrer Phantasie eine große Liebe erlebt und verliert und immer einem neuen, unwahrscheinlichen Glück entgegen sieht; das schöne junge Paar Marita und Gedia, dessen geschmähte Liebe und erschütternder Tod die Grundlage des Sujets bilden; die pittoresken anderen Dorfbewohner: der Pfarrer, der Diakon, die ehrbaren alten Männer und Frauen, die Hirten und Kinder ...

Abuladse hat einen eigenen Stil, er ist ein Köhner und hat viel Temperament. Die Welt seiner ungewöhnlichen Filmwerke baut er nach den Gesetzen einer starken Expressivität, einer rauhen Schönheit auf, die Gedanken und Leidenschaften ahnen läßt. Mit welcher wehmütiger Zärtlichkeit sieht er sein Liebespaar, Marita und Gedia, wie tief empfindet er ihr tragisches Geschick – Marita wird gezwungen, den jungen Schete, einen finsternen Burschen aus einer reichen Familie, zu heiraten. Und das tragische Ende: Marita, die es gewagt hat, sich nach der Hochzeit mit Gedia zu sehen, wird nach altem, grausamem Brauch verkehrt auf einen Esel gesetzt, durchs Dorf geführt und von allen Seiten mit Schmutz beworfen. Gedia, der sie in Schutz nehmen will, fällt, von einer Kugel in vollem Lauf getroffen, und wie von derselben Kugel hingestreckt, stirbt auch Marita. Über dem Tod des geliebten Mannes bricht ihr das Herz.

Das Leitmotiv des Films ist, wie Hohes, Schönes zugrunde geht an Schonungslosigkeit und Unfreiheit. Ein nicht minder wichtiges Motiv ist das Ende des patriarchalen Zwanges. Die zahlreichen Gestalten, die das vielschichtige Filmepos bevölkern, grübeln unruhig über das Leben nach, das morgen anders werden soll. Sie scheinen nichts weiter als komische Käuze, unwissende Dörfler zu sein, aber sie – Ioram, Bumbala, Elios und Fufala – leben in einem schönen Traum und lassen sich vom Alltag nicht umstricken. Lebensfremd und tragikomisch, rebellieren sie auf ihre Weise gegen dieses Alltägliche, geben sie sogar das Wenige auf, das sie haben, um ihrer eigenen Wege zu gehen.

¹) Uraufführungsdatum in Georgien war nicht zu ermitteln

Abuladses BAUM DER WÜNSCHE ist von einer berücksichtigenden plastischen Vollkommenheit. Lomer Achwledianis Kamera vollbringt wahre Wunder, er erweckt die längst versunkene Welt zu neuem Leben, und auf eine Art, daß jeder fühlt: So muß sie gewesen sein. Zugleich haben seine Aufnahmen die Gehobenheit echter Poesie.

Und noch eins soll nicht ungesagt bleiben: In diesem Streifen sind die besten georgischen Filmschauspieler zu einer eingebundenvollen Gemeinschaft vereint: Sofiko Tschiaureli, Otar Megwinetuchuzessi, Kachi Kawsadse, Erossi Mandshgaladse, Cecilia Takaischwili, Ramas Tschchikwadse und Georgi Gegetschkori.

Wera Schitowa. In : Sowjetfilm, Moskau, Nr. 12/1977

Die Zweige des Baumes

Von A. Lipkow

Über Tengis Abuladses Film DER BAUM DER WÜNSCHE

Ein schwarzer Milan kreist unheilverkündend hoch am Himmel, und unter ihm, in der Tiefe, inmitten eines scharlachroten Feldes voll feurigem Mohn – ein weißes Pferd, das hilflos versucht, sich auf die Beine zu erheben. Aber die Kraft reicht schon nicht mehr: dies ist der Tod. So beginnt der Film von Tengis Abuladse DER BAUM DER WÜNSCHE, und in diesen einleitenden Einstellungen ist schon der stilistische Schlüssel zum Gesamtfilm vorgegeben, in dem alle Farben aus einer ursprünglichen, unvermischten Sicht heraus aufgenommen sind, grell strahlende und tiefe – das Schwarz und das Weiß, das Grün und das Purpurrot, in dem genauso unverhüllt, losgelöst von den Halbtönen der Lebenswahrheiten, auch die Charaktere der Helden erstehen und die ewigen Kategorien des Seins: das Böse und das Gute, Liebe und Haß, Freude und Kummer, Verzweiflung und Hoffnung, Liebe und Tod. Das heißt, schon der Anfang des Werks verspricht ganz offensichtlich einen poetischen Film.

Aber ist dies nicht – so stellt sich unwillkürlich die Frage – ein Rückfall – in eine Etappe, die unser Kino schon überwunden hatte. (...)

Im grusinischen Film hat es nicht wenige Erfolge auf dem Gebiet des poetischen Kinos gegeben, man kann hier sowohl an den *Schirm* Michail Kobachidses erinnern als auch an die *Sonderlinge* von Eldar Schengelaja und an *Pirosmani* von Georgij Schengelaja. Aber das, was in diesen Filmen eine Entdeckung war, wurde mit der Zeit zu einer Manier, zu einem Allgemeinplatz. (...)

Insgesamt haben die Ateliers den Umfang ihrer Experimente in den letzten Jahren beschränkt – Experimente in eine äußerst aktuelle Richtung der Annäherung an den Zuschauer, das Schaffen von Filmen, die hohe künstlerische Qualität mit einer frischen, anschaulichen, für den Zuschauer spannenden Erzählweise verbinden, mit zeitgenössischer Problematik, die auch als Basis des gesamten Kinorepertoires erscheint.

Es ist schwer, das Rezeptionsschicksal des Films Abuladses vorherzusagen (möglicherweise wird es auch nicht ungetrübt sein – die dramaturgische Struktur des Filmes ist vielschichtig, nicht einfach für die Wahrnehmung), aber auf jeden Fall ist dies ein Werk, in dem die Poesie nicht eine dem Wesen des Werkes äußerliche Form ist, sie ist von der Idee des Künstlers ausgefüllt, drückt die unwiederholbare Umweltempfindung des Autors aus.

Wir sollten auf eine prinzipielle und wichtige Eigenheit des BAUMS DER WÜNSCHE achten: der poetische Film ist nach einem prosaischen Buch geschaffen worden. Mehr noch, nicht nur nach einem prosaischen, sondern zudem auch dokumentarischen, autobiographischen, in dem es keine erfundenen Helden gibt – alle sind sie aus der Erinnerung an die Kindheit des Autors hervorgegangen, ein jeder mit seinem realen Schicksal, mit seiner Wahrheit, die sich in diesem realen Schicksal verkörpert.

Und dennoch ist Abuladse zutiefst im Recht, wenn er für die filmische Umsetzung des Buches die Sprache des poetischen Kinos gewählt hat.

Poesie ist dies schon allein deshalb, weil die Helden des Buches selbst poetisch sind – Träumer, Verliebte, Phantasten – Menschen, die von irgendeiner, von fremder Sicht aus seltsamen, Leidenschaft besessen sind.

Im Vergleich zum Buch ist der poetische Strang im Film verstärkt (...), aber die prosaische Grundlage des Films bleibt in der Fülle und der Präzision der Charaktere unverändert spürbar, in der tiefen Kenntnis desjenigen Lebens, das vor uns ersteht. (...)

Irgendwo im Text des 'Baum der Wünsche' hat Leonidse (der Autor des Buches, Anm. d. Übers.) in einem hingeworfenen Satz sein kleines Buch einen 'Kranz aus Weinblättern' genannt. Dies ist nicht nur ein schönes Bild, dies beschreibt auch genau das dramaturgische Prinzip des Buches, in dem eine Novelle auf die andere folgt, ohne sie fortzusetzen und ohne die darauffolgende anzukündigen. (...)

Die Struktur des Filmes ist eine andere, bar dieser ungezwungenen Freiheit. (...) In seinem weiteren Verlauf zeichnet sich immer deutlicher ein einheitlicher tragender Strang ab – der Stamm des Baumes, der sich in eine Vielzahl von Zweigen verästelt, in eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen. (...)

Zurück jedoch zur Leinwand, zum BAUM DER WÜNSCHE selbst.

... Da stirbt ein Pferd auf der Wiese. „Was hast du, Tetra?“ – fragt das Pferd flehendlich sein junger Besitzer Gedia. Aber als Antwort fließt nur eine stumme Träne aus dem Pferdeauge. Da kommt Großvater Zizikore, grauhaarig, streng, sparsam in seinen Worten und Bewegungen. Er beugt sich über das Pferd und versichert sich der Unabwendbarkeit des nahenden Todes. Sagt: „Wir wollen das Blut nicht quälen“, – und zieht eine flache stählerne Klinge aus der Scheide.

Was könnte man gegen die unbarmherzige Wahrheit Zizikores einwenden? Möglicherweise ist es auch geradezu menschlicher die Todesqualen des Pferdes abzukürzen? Aber dennoch zieht sich einem das Herz zusammen, wenn der feurigrote Fleck auf der Leinwand zerfließt und mit den lodernen Mohntupfen verschmilzt. Und es ist dennoch unmöglich, sich mit der Gerechtigkeit des Todes zu versöhnen ...

Unter der Vielzahl der Helden, die im folgenden noch auf der Leinwand erscheinen werden, den zuweilen erbarmungswürdigen und abgeschmackten, lächerlichen und wunderlichen, zeichnet sich Großvater Zizikore durch seine unbeugsame Geradheit aus. (...) Er ist von der Richtigkeit seiner Wahrheiten überzeugt und wird nicht müde, sie in Wort und Tat zu predigen.

Im übrigen wird es schon sogleich offenbar – nicht nur emotional fühlbar, sondern auch rational erfaßbar –, daß die Wahrheiten des Großvaters Zizikore bei weitem nicht unbestreitbar sind, einige von ihnen sind überhaupt keine Wahrheiten, sondern einfach finsterner Aberglaube. Den Tod des Pferdes erklärt Zizikore damit, daß auf diesem Abhang schädliches Gras wächst.

„In den alten Zeiten, so wird erzählt, haben hier viele Schlachten stattgefunden, viele Feinde sind gefallen, und das feindliche Blut rächt sich bis heute an uns, führt fortwährend mit uns Krieg“, – so erklärt Großvater Zizikore seinen Dorfgenosse den Grund dafür, daß man das ganze Feld mit einem Zaun umgeben muß.

„Fluch dem Manne, der erstmals die Erde mit einem Zaun umgab.“

Vielleicht haben diese Zeilen aus der Poesie Leonidses den Drehbuchautor zu der Szene angeregt, in der Ioram (...) das erste Mal auf der Leinwand erscheint, ein zerzauster Aufrührer in einem unförmig bodenlang herabhängenden Umhang. Haß erfüllt reißt er die Zaunpfähle aus der Erde, wirft die verhaßte Begrenzung um und stopft sich, zur Bekräftigung seines Rechtes, ein aus der Erde gerissenes Grasbüschel in den Mund und zermahlt es wütend mit dem Kiefer. Schaut, ruft er gleichsam zur allgemeinen Kenntnisnahme aus, es ist nichts Schädliches an diesem Gras!

Nach dem gewöhnlichen dramaturgischen Kanon müßte sich hier auch der Konflikt entspinnen. Allein der Konflikt ist hierin auch bereits erschöpft, die Linie des Sujets bricht ab, und im weiteren,

bis zum Finale des Films selbst, werden diese beiden Helden sozusagen auf sich nicht überschneidenden Ebenen existieren, nicht sie selbst werden aufeinanderprallen, sondern ihre Positionen im Leben, die Wahrheiten, die von ihnen vertreten werden. Gerade so verhalten sich auch alle anderen Helden des Filmes zueinander: wichtig sind nicht ihre persönlichen Beziehungen, Sympathien und Antipathien – wichtig sind die Beziehungen ihrer Wahrheiten zueinander; alles Übrige sind lediglich die Folgen.

Die Wahrheit Zizikores besteht in der Bekräftigung der Ordnung der Dinge, so wie sie ist. Als beispielhaftes Muster für das Bestehende erscheint die Vorzeit. In der Vorzeit war alles besser – die Sonne war heller und das Volk stärker: die Männer waren Männer, die Frauen – Frauen, die Berge waren Berge, die Täler – Täler. Alles ist richtig, was aus Urzeiten her stammt, und alles soll auf seinem Platze bleiben.

„Nieder mit allem“, ruft Ioram aus, „nieder mit dieser Welt der Philister und Liliuputaner, der Sklaven und Schwachköpfe, fort mit dem stickigen Dorfschlamm, nieder mit dem Zaren, den Popen und Gendarmen.“

Zizikore fürchtet den herannahenden Wirbelsturm der Revolution, denn er wird ja nicht nur die Zaren unter sich begraben – die Arbeit und der Schweiß der Menschen werden zu Staub zerfallen, so sagt Zizikore. Ioram ruft diesen weltweiten Wirbelsturm herbei. Er erwartet ihn mit Ungeduld. Zu Zeiten schmiert er sogar das Ohr an die Erde, um zu horchen, was sich da bemerkbar macht, ob nicht der revolutionäre Sturm schon nahe ist? Diese geradlinige naive Realisation eines sprachlichen Bildes könnte nicht nur ironisch wirken, sondern sogar parodistisch (ich fürchte, daß der eine oder andere gestrenge Kritiker sagen wird: ketzerisch), wenn die Autoren es im Ernst beabsichtigt hätten, die Gestalt eines Revolutionäres zu zeigen. Aber ist denn Ioram tatsächlich ein solcher? Ach wo, er ist doch alles in allem nur ein Dorfträumer. Und obwohl man ihm nachsagt, daß seine Taschen voller Bomben seien, daß er sie selbst herstellt und in einem Schuppen versteckt – was sind denn da für Bomben! Nur mit Worten ist er in der Lage, die dörfliche Stille zu erschüttern, indem er die Anarchie predigt, den Aufruhr, die Negation des gewohnten Ganges der Dinge.

Es gibt noch einen Verkünder großer Wahrheiten in diesem Dorf. Er taucht mit einem über die Ohren gezogenen schwarzen Hut auf, umgeben von einer Masse kleiner Kinder, denen er den Untergang der Sonne Grusiniens in einem Meeresstrudel weissagt. Das ist Bumbula, halb Schullehrer, halb ein einfacher enthusiastischer Autodidakt. (...) Dies ist nicht einfach ein 'Flüchtling in das Vergangene', ein 'Träumer, der mit dem Herzen am Gewesenen festgeklebt ist', sondern ein lärmender Prophet der nationalen Idee, eine provinzielle Kopie bedeutenderer, nicht nur grusinischer Vorbilder. (...)

Diese drei – Zizikore, Ioram und Bumbula – treten auf der Leinwand als Propheten einer Ideologie auf, die irgendwelche allgemeinen Wahrheiten an sich erfahren haben und versuchen, sie zu einer allgemeinen Errungenschaft zu machen. Da sind auch andere Helden – solche, die ihre Wahrheiten nicht predigen, sondern befolgen, die in ihnen ihren Weg zum Glück finden, oder wenn schon nicht zum Glück, so doch zur Versöhnung mit dem Leben.

Ein solcher ist Elios, dessen Armut der Beschreibung Leonidises zufolge ganz grenzenlos war. „Er ist schon so arm, so erbärmlich, daß aus seiner Hand kein hungriger Hund ein Stück Brot annehmen würde!“ – sagte man über ihn im Dorf.

Otar Megwinetuchuzessi, der Elios spielt, hat ihn mit kindlicher Naivität und der Begeisterung eines Heiligen versehen. Er ist in seinen gespenstischen Traum vom Wunder vertieft – vom Zaubenstein, der alles in Gold verwandelt, vom Hühnchen, das goldene Eier legt, vom hellen Fischlein, das alle Wünsche erfüllt, vom Märchenbaum, der jeden von der Armut befreit, dem das Glück widerfährt, seine Frucht zu kosten. Zusammen mit Elios betreiben auch seine Töchter diese sinnlose Suche – drei kleine Mädchen mit unkindlich traurigen Augen, die schon kaum mehr

an die väterlichen Phantasien glauben, aber sich davor fürchten, seinen zerbrechlichen Traum zu zerstören, so wie man sich davor fürchtet, einen Schwerverkranken in der Minute des vergessenenbringenden tiefen Schlafes zu stören. (...)

Für diesen Traum hat er letzten Endes mit dem Leben bezahlen müssen – er ist auf dem Gipfel eines Baumes erfroren, eines gewöhnlichen, nicht eines Zauberbaumes, und konnte deshalb auch nicht mehr bis zur Erfüllung seines Wunders, seines Glückes warten.

Und dennoch, wenn wir diese erbärmliche, absonderliche Figur betrachten, sind wir nicht von ihrer Verurteilung erfüllt („Dummkop! Wahnsinniger“), nicht mit Mitleid für ihn, sondern mit Zärtlichkeit, mit Solidarität und sogar mit etwas, das dem Entzücken nahekommt. (...)

Ganz ähnliche Gefühle, nicht Mitleid, nicht Verachtung, sondern ein gutes, trauriges Lächeln, voller Wärme und Mitempfinden ruft in uns Fufala ('Heiligenbild', 'Muttergottes') hervor, ein seltsames Geschöpf, eine Landstreicherin mit von weißem Puder verschmierem Gesicht, mit zerschlossenen Spitzen aufgeputzt.

Fufala lebt ebenfalls in einer Traumwelt. Ihre Träume sind in die unwiederbringliche Vergangenheit gerichtet, in die Welt der Erinnerungen, als sie als erstrangige Schönheit galt und die Bewerber sie massenhaft belagerten und der Telegraphist Gobo sich sogar das Leben nahm – und das alles nur aus Liebe zu ihr. Aber sie, Fufala, liebte niemanden – sie liebte nur Schiola: es hat auf Erden nicht seinesgleichen gegeben, aber er starb im Kampf, von feindlichen Schüssen durchbohrt.

Die Straßensoldaten ziehen Fufala auf, die Klatschtanten reden schlecht über sie, aber aus Mitleid loben sie laut ihre Schönheit, die Mannsbilder machen grobe Witze über sie, aber sie schimpft sogar mit einer gewissen trägen Unlust zurück. Sie sorgt sich wenig wegen der heuchlerischen Schmeichelei und der unverstellten Bosheit – sie lebt in ihrer illusionären Welt, die für sie realistischer ist als die Realität selbst. (...)

Ist denn das etwa das normale Angesicht eines normalen Dorfes? Die Frage stimmt natürlich. Wir wollen nur daran erinnern, daß alle diese Helden den Seiten des dokumentarischen, autobiographischen Buches von Leonidse entnommen sind. (...)

Nun, und was das anbetrifft, daß es in der Welt weniger 'Nichtsonderlinge' gibt als Sonderlinge, so erhebt der Film in keiner Weise den Anspruch, gleichsam das statistische Mittel eines vorrevolutionären Dorfes zu beschreiben – er handelt von etwas anderem.

Tengis Abuladse, der ausgedehnten Interviews und Darlegungen seiner Absichten als Autor im allgemeinen nicht zugeneigt ist, anders als auf der Leinwand selbst, hat sich anlässlich des BAUMS DER WÜNSCHE nichtsdestotrotz (und dennoch äußerst lakonisch) in einem interpretierenden Artikel geäußert, der zum Werbematerial für den Film gehört.

„Jede handelnde Person“, schreibt Abuladse, „hat ihr Ideal. Die einen vergöttern den Himmel, die anderen die Erde, die einen verbeugen sich vor dem Fleisch, die anderen erweitern den Geist, die einen töten das Fleisch ab, die anderen die Seele. Bei dem Versuch, ihre Träume zu verwirklichen, werden die einen Riesen ähnlich, die anderen Zwergen. Schatten und Licht. Im Fundament des Weltgebäudes ist sowohl das eine als auch das andere angelegt, und das althergebrachte Thema des Künstlers war und bleibt die Erforschung der gegenseitigen Beziehung dieser beiden Elemente. Wir haben allerdings überhaupt nicht vor, ihren Gegensatz zu illustrieren. Und natürlich handelt der Film überhaupt nicht davon, daß sowohl die einen als auch die anderen das gleiche Recht auf Leben haben. Wir erinnern an das Zusammenwirken der beiden Prinzipien im komplizierten Muster des Lebens, das zu erraten wir uns bemühen.“

Wir haben bis jetzt von den Träumern und Sonderlingen gesprochen, aber da gibt es auch handelnde Personen, die mit beiden Beinen fest auf der Erde stehen, wenn sie auch ihrem Range gemäß, so scheint es, etwas mehr an den Himmel denken sollten. Da ist der

Pope Ochrochine (...), geschäftig, habsüchtig, mit sündhaft umher-schweifenden Augen. In dem Dorf, das so dicht mit Propheten und Ideologen besiedelt ist, ist gerade er – mag es nun zum Lachen sein oder auch nicht – der vollendete Typ des Konformisten, bar jeglicher Grundlage für einen Glauben oder für die Abhängigkeit von der Tradition. Ihm sind die altertümlichen Steine Grusiniens gleichgültig, die Bumbula anbetet – Ochrochine schleppt sie zu sich in den Hof zu irgendwelchen haushälterischen Zwecken. Die anarchistischen Prophezeihungen Iorams berühren ihn in keiner Weise – er glaubt nicht, daß es irgendwann zur Revolution kommen wird. Er ist überhaupt nicht geneigt, an die Zukunft zu denken – da gibt es doch die Gegenwart: die üppige Jungfer Nargisa, die sein Fleisch quält, die Saufbrüder, mit denen er aufbricht, um den 'Leichenschmaus auszurichten'. Über dem Körper des armen erfrorenen Elios bekreuzigt sich Ochrochine mit träger Hast, ohne einen Schatten von Trauer oder Mitgefühl, nur gemäß der Dienstverpflichtung. Auch der Glaube ist für ihn ein Dienst, dessen er überdrüssig geworden ist, ein Mittel, um ohne allzugroße Mühe Zehnrubelscheinchen zu erarbeiten. Seine Seele ist nicht geneigt, sich um die Ewigkeit zu kümmern, er ist ganz auf irdische Absichten konzentriert. (...)

Als Prüfstein für einen jeden dient das Leben selbst. Übrigens ist der Begriff 'das Leben selbst' offensichtlich ziemlich unbestimmt und dehnbar. Es gibt, so wollen wir einmal annehmen, ein Leben des Fleisches und ein Leben des Geistes, und bei weitem nicht immer fließen sie in eine harmonische Einheit zusammen. So beginnt auch im Film die Überprüfung der Wahrheiten und Prinzipien mit dem Einfachsten – mit ihrer Beziehung zur irdischen Seite des Seins. Verkörpert wird sie von der Bauerndirne Nargisa (...), die vor Gesundheit strotzt, vor blühendem Fleisch, vor freudiger Lebensfülle. Und es ist sichtlich kein Zufall, daß jeder der 'Propheten' des Autors auf die eine oder andere Weise mit ihr konfrontiert wird, veranlaßt wird, seine Beziehung zu ihr zu offenbaren. (...)

Ioram vergißt sich beim Anblick Nargisas selbst, erstarrt, sein aufreißerischer Geist verfliegt augenblicklich, er senkt die Augen, er läßt es ergeben zu, daß ihm Ohringe aus Süßkirschen über die Ohren gehängt werden – vor Nargisa ist er hilflos wie ein Kind. Bumbula belehrt Nargisa ohne Erfolg und in einem Zuge auch den sich hartnäckig um ihre Gunst bewerbenden Popen Ochrochine, daß der Mensch in erster Linie nicht ein 'Homo sapiens' ist, sondern ein 'Homo moralis'. Und der steinharte Zizikore, der anfangen möchte, sie wegen der Freiheit ihrer Sitten zu schmähen, wird plötzlich in seiner Belehrung irgendwie nachlässig, als er neben sich den heißen Atem und die erbebende Brust verspürt, die auch ihn zwingen, sich daran zu erinnern, daß er aus lebendigem Fleisch geschaffen ist. (...)

Nun, und was den Popen Ochrochine anbelangt, so zeigt sich gerade er in keiner Weise schüchtern vor dem Fleisch Nargisas, wenn gleich er auch, wie es scheint, in seiner brennenden Begierde nicht allzuviel erreicht hat. Das Streben zum Irdischen allein zeugt noch nicht von der Ausgefülltheit seines Daseins. Es wird in dem Film noch einen anderen Prüfstein geben – die Beziehung der Helden zur inspirierten Schönheit, zur hohen Liebe, und hier offenbart Ochrochine seine Erbärmlichkeit und Nichtigkeit bis auf den Grund: neben den hungrigen Träumern und Phantasten erweist sich er, der Wohlgestellte und Satte, als der ärmste von allen – arm im Geiste.

Wir haben bereits an dieser Stelle gesagt, daß die Konstruktion des Filmes einem Baume ähnlich ist, mit einer dichtverästelten Krone von Zweigen. Der tragende Stamm dieses Baumes ist die Liebesgeschichte zwischen Marita und Gedia.

Marita taucht auf der Leinwand aus grauem, nebeligem Dunst auf, der das Dorf und die Berge einhüllt und die Farben der Erde und das Licht der Sonne verschluckt (der Kameramann Lomer Achwlediani versteht es nicht nur großartig, eine Farbe in voller Klarheit zum Erstrahlen zu bringen, sondern auch sie abzdämpfen, indem er die Wiedergabe auf eine fahle, eintönige, nicht einmal schwarz-weiße sondern Grau-in-Grau-farbene Palette reduziert). Aber das Erscheinen Maritas selbst ist auch schon die Wiederkehr

der Sonne. „Oh Gott, ist nicht die Sonne auf die Erde herabgestiegen?“ flüstert voller Erstaunen der Sonderling Elios, der wegen dieses zauberhaften Schauspiels seine Suche nach dem Wunderstein unterbrochen hat, der ihm unermeßliche Reichtümer verspricht. (...)

Der Bauer Koria, ein grober Lästler und Spötter, verändert seinen Gesichtsausdruck, als er sie erblickt – die Jungfrau Maria ist auf die Erde gekommen! Der verliebte Gedia fragt Marita: „Ist es möglich, daß Du auch ein Stückchen von der Sonne bist?“ „Und was denkst Du darüber?“ fragt sie sehr einfach.

Unter den zahlreichen Gestalten des Filmes ist auch der zukünftige Autor des BAUMS DER WÜNSCHE, vorläufig noch ein kleiner Junge (...). Er taucht in vielen Episoden des Filmes als Zeuge auf, seltener als Beteiligter. (...) Die Perspektive des Kindes besetzt die Welt des Buches, er streitet sich mit einem Aprikosenbaum und schämt sich vor dem ergebenen Blick des Ochsen, den seine Mutter, eine Witwe, einem unbekanntem Menschen hat verkaufen müssen. Er glaubt, daß die ganze Natur den Tod Maritas beweint. (...)

Auch die Marita im Film blickt mit diesem, die gesamte Umgebung vermenschlichendem Blick eines Kindes oder Dichters auf die Welt: „Weißt du, Gedia“, sagt sie zu dem Geliebten, „alles um uns herum ist lebendig, alles hat eine Seele, der Tau auf der Erde, das sind die Tränen der Erde – und auch lachen kann die Erde ... Und weißt du, dort, wo die Träne einer Mutter zu Boden fällt, wächst ein Veilchen.“ (...)

Und deshalb ist im Film – um vieles mehr als im Buche – die Gestalt der Marita so sehr wichtig. Sie ist nicht nur einfach die Heldin der Geschichte von einer zerstörten Liebe – sie ist die Seele des Autors.

Marita wird gegen ihren Willen, ja ohne daß man sie überhaupt nach ihrem Willen gefragt hätte, mit dem reichen Schäfer Schete verheiratet. „Gedia ist kein übler Bursche“, redet Zizikore Maritas Vater zu, „aber arm, besitzlos. Kann denn etwa er deinem Mädchen ein gutes Leben bereiten?“

Was geht Zizikore eine fremde Familie an, eine fremde Liebe, eine fremde Hochzeit? Aber nein, er fühlt sich auch hier für alles verantwortlich, nicht nur für das Dorf – für ganz Grusiniens. „Es sind unserer, der Grusiniens, nicht viele auf der Welt, und deshalb müssen wir alles Gute und Reinrassige bewahren und vermehren ... Wenn du, Tschatschika, deinem Lande Gutes wünschst, verheirate Marita mit Schete.“

Da sind Liebe und Dogma aufeinandergeprallt, das Dogma hat gesiegt. Die Trauung in der Kirche bringt uns *Molba* (Das Flehen) Abuladses in Erinnerung. Hier wie dort wird im Finale ein junges Mädchen, das Ideal des Dichters, mit einem bockbeinigen Teufel getraut. (...)

Die Zeit ist für Marita stehengeblieben. „Ich habe genug von der Kälte“, flüstert sie, einsam in dem ihr fremden Haus. (...) Und hier erscheint Gedia. „Ich konnte nicht anders als zu kommen, das Herz wäre mir sonst zersprungen.“ Das böse Auge der Kirche hat sie in dieser Minute gesehen, als sie dastanden und sich umarmten, vor Liebe erstrahlend, und als sie ihn bat: „Geh fort!“ und gleichzeitig wünschte, daß er niemals fortgehen möge.

Die dramaturgische Entwicklung nimmt zum Ende hin die Spannung einer gekrümmten Stahlfeder an. Keine erklärenden oder beschreibenden Passagen – es gibt nur Ursachen und Folgen. (...)

Ein dumpfes Dröhnen wächst im Nebel an und erfüllt die Stille der Umgebung; kaum hörbar, wirkt es doch erstickend in der sprachlosen, unbeweglichen Welt. Aus dem Nebel schwimmt die Silhouette einer Masse hervor, die sich mit unerbittlicher Langsamkeit auf uns zubewegt. Voran, auf einem ungesattelten Esel reitend, mit dem Gesicht dem Schwanz zugekehrt, in einem am Körper klebenden nassem Hemd – Marita. Neben ihr Schete, der sie an der Hand hält. Daneben – Zizikore, der sich mit der Entschlossenheit eines biblischen Propheten bewegt, der gekommen ist, um das Laster in der Welt auszurotten. (...) Die Straßenjungen schleudern Lehmklumpen in Maritas Gesicht. „Wir erlauben niemanden, das Dorf zu beschmutzen“, – zwischen die Dorfintrigantinnen. (...)

Alle die zahlreichen Kraftfelder des Sujets laufen in dieser Szene zusammen, alle Charaktere der Leinwand kommen hier zur Vollendung, zur moralischen Bewertung ihrer Existenz. Und es erweist sich, daß die sittliche Größe nicht auf der Seite derjenigen ist, die die anderen belehren, wie man nach den Regeln der 'großväterlichen Moral' lebt, sondern einfach recht und schlecht ihr Leben leben. Es verfluchen Zizikore der Bauer Tagria (...), der Spötter Koria und die üppige Dirne Nargisa, die dem Fluch noch einen gewichtigen Lehmklumpen hinzufügt, den sie treffsicher ins Gesicht Zizikores schleudert. Es wächst in unseren Augen Ioram, denn diesmal erweist sich sein ewiges 'Nein' den Philistern, Dummköpfen und Liliputanern gegenüber als bis zum Ende gerecht: er stellt sich dem Zug in den Weg und ruft die Guillotine über die Häupter der Urheber des schändlichen Gerichtes herab. (...)

Das Schauspiel dieses Zuges, die Tragödie einer echten, nicht erfundenen Liebe veranlaßt Fufala vor allen zu bekennen, daß Schiola niemals gelebt hat – nein, und daß sie auf der Welt gar niemanden gehabt hat.

Der Menge läuft Gedia in den Weg, voller Verzweiflung und Wut, aber es erdröhnt ein Schuß und er, im Laufe stolpernd, fällt in den aufgedunsenen, schmutzigen Schlamm auf die Erde, die vor Regen schwimmt. Wer hat geschossen? Es ist nicht wichtig, wer geschossen hat, wir brauchen das Gesicht des Mörders nicht zu sehen. Alle, die sich in diesen Zug eingefügt haben, sind Mörder. Allein durch die Tatsache ihrer Anwesenheit haben sie den Lynchmord an der Liebe gebilligt. Sie alle sind Schuldige.

Marita, die den Tod des Geliebten nicht erträgt, fällt, sie stirbt, von allen verlassen, auf die kalte und schmutzige Erde, in Nebelschwaden eingehüllt. Aus dem Nebel ist sie gekommen und in den Nebel ist sie gegangen. „Die Berge haben sich verfinstert, die Erde ist leer geworden ...“

Nach vielen Jahren findet der Dichter, der an die Stätten seiner Kindheit zurückkehrt, die Ruinen von Maritas Haus, von dichtem Gestrüpp überwuchert, dem Kraut des Vergessens. Aber allem zum Trotz wächst aus der alten Herdstätte ein Granatapfelbaum mit feurig-purpurroten Blüten. Und aus der Erinnerung an die Kindheit erwächst die Gestalt eines kleinen Mädchens, einer Tochter von Elios, die um den Wunderbaum betet, den BAUM DER WÜNSCHE: „Herr, hilf mir zu finden, hilf mir zu finden.“ Nichts vergeht spurlos, die Schönheit der Welt stirbt nicht und es stirbt auch nicht in den menschlichen Seelen die Sehnsucht nach dem Schönen, der Traum vom Wunder. (...)

Der Film Abuladses, der uns durch die Erschütterung, durch die Zerstörung des Traumes hindurchführt, bekräftigt den Traum, spricht von der Hoffnung.

In : Iskusstwo Kino, Moskau, Nr. 1/78, S. 22 ff.
Übersetzung aus dem Russischen: Barbara Kerneck

Grüne Bäume der Wünsche

Von Barabara Mruklik

... Eine intensive Sinnlichkeit der Bilder fesselt die Aufmerksamkeit des Zuschauers schon in den ersten Szenen des Films. Sie wird nicht schwächer und erlischt auch nicht in den weiteren Szenen des Films. Sie wechselt lediglich ihren Charakter und ihre Stimmungen. Nicht selten prallen Witz, Schwankhaftes und Tragisches aufeinander. Diese Abfolgen werden möglich dank der Erzählstruktur der literarischen Vorlage. Der Roman von Leonidse besteht aus 22 einzelnen Erzählungen, die in Blankversen geschrieben sind. Jede Erzählung hat ihren eigenen Helden, doch sie alle haben gemeinsame Berührungspunkte, denn sie kennen sich, und die Handlungen vollziehen sich am gleichen Ort und zur gleichen Zeit, zu Beginn unseres Jahrhunderts in dem kleinen Dorf Kachetien, wo der große Pirosmari geboren wurde. Seine Bilder inspirieren auch Abuladse, was bildhafte Gestaltung und Inszenierungsstil anbelangt: einmal etwas allegorisch, dann wieder scheinbar naiv. Hinsichtlich der Komposition bleibt die Nähe zum Buch erhalten. Es wird gleichsam etwas in der Art eines „gewaltigen, vielästigen und weitausladenden Baumes ge-

schaffen, von dessen Stamm sich die Erzählungen wie Äste weiterverzweigen; oder ein Netz von Bächen und Rinnsalen, die sich im Fluß vereinen und gemeinsam mit ihm ins Meer einmünden“ – wie dies Abuladse einmal formuliert hat.

Die ersten Szenen des Films sind besonders ausdrucksstark, sowohl, was den Gehalt als auch was die Farbigkeit und den Rhythmus betrifft. Diese Expressivität fesselt die Aufmerksamkeit des Zuschauers, sie spricht sein Gefühl an. Über einem Feld von rotem Mohn kreist tiefer und immer tiefer ein großer Vogel. Dieses Bild enthält etwas Beängstigendes schon von den ersten Einstellungen an. Plötzliches Schwenken der Kamera: auf einem Lager roter Blumen liegt ein weißes Pferd, das seinen Kopf zur Seite streckt – es stirbt. Ein kleiner Junge weint still und streichelt es am Hals. Männer kommen, versuchen es zu retten, aber der Alte fällt das Todesurteil. Das Pferd hebt den Kopf und blickt noch einmal umher, und als es resigniert seinen Kopf aufs Gras legt, fließen Tränen aus den Augenwinkeln. Der Alte mit der Sense kommt, und plötzlich strömt auf der Leinwand ein Rot und ertränkt das Mohnfeld, das Pferd und den kleinen Jungen – und wird zum pulsierenden Strom, begleitet von einer düsteren Vogelstimme, einer Eule oder eines Käuzchens, welche in der Volkserzählung Todesverkünder sind.

Die Stimmung in den nächsten Szenen wandelt sich: der hinkende Dorftrottel kommt und frißt Gras (...)

So ist also der Film DER BAUM DER WÜNSCHE eine Erzählung von der Suche des Menschen nach einem höheren Ziel, von dem ewigen und vergeblichen Sehnen nach Wundern, von unerfüllbaren Wünschen und Hoffnungen. Tragik und Jahrmarktsgroteske, Lachen und Weinen sind hier so nah, daß man sie schwer voneinander trennen kann: wie in den Gedichten von Villon, von dessen Epigrammen eines Leonidse als Motto für seine Erzählung diente, und wie auf den Bildern von Breughel, der – wie Abuladse selbst sagt – ihn inspiriert hat. Träume und Wirklichkeit, Idealismus und Realität – das sind zwei Seiten der gleichen Erscheinung, sagt Abuladse in seinen Erklärungen zum Film. Und wenn selbst der Traum nicht realisiert werden kann, dann muß man im letzten Moment sagen können wie Galilei: „Und sie bewegt sich doch.“

In : Kino, Warschau, Nr. 10/1977

Übersetzung aus dem Polnischen: Erik Steiner

Biofilmographie

Tengis Abuladse, geb. 1924.

Kurzfilme:

1953 *Dmitrij Arakischwili*

1954 *Nasch Dworez* (Unser Palast, zusammen mit R. Tscheidse)

1955 *Das grusinische Tanzensemble*

1972 *Museum unter offenem Himmel*

Spielfilme:

1955 *Lurdsha Magdany* (*Goludoglasjy oslik Magdanik* – Das blaue Eselchen von Magdau, zusammen mit R. Tscheidse)

1959 *Tschushje Deti* (*Schwisi Schwilewi* – Fremde Kinder)

1962 *Ich, Großmutter, Iliko und Illarion*

1965 *Swaniskije Sarisowki* (*Swanuri Tschanachtebi*) Dokumentarfilm

1967 *Tuschetskije Sarisowki* (*Tuschuri Tschanachtebi*) Dokumentarfilm

1968 *Molba* (*Wedreba* – Das Gebet; auch: Das Flehen)

1971 *Ein Halsband für meine Liebste*

1977 DREWO SHELANIJA/NATVVRIS KHE (Der Baum der Wünsche)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31