



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/
title: »Erzählen und Erzählungen in Blixen-Filmen«

Autor(in)/
author: Heike Peetz

In: Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Hg.):
*Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale
Erzählerin der Moderne.* Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008

ISBN: 3-932406-27-3
978-3-932406-27-0

Reihe/
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 12

ISSN: 0933-4009

Seiten/
pages: 77-96

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren
© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen.

HEIKE PEETZ
Erzählen und Erzählungen in Blixen-Filmen

I

Men muligheden for filmatiseringer af hendes arbejder interesserede hende altid, skønt hun selv var en sjælden gæst i biografen. Som sagt var hun helt naturligt interesseret i de indtægter, filmatiseringer kunne medføre, men alligevel var hun først og fremmest skeptisk overfor, hvad »filmmagere nu kunne finde på af fordrejninger«, som hun engang sagde.¹

[Karen Blixen war immer an möglichen Verfilmungen ihrer Arbeiten interessiert, auch wenn sie selbst selten ins Kino ging. Natürlich war sie an den Einnahmen aus den Verfilmungen interessiert, aber dennoch fragte sie sich vor allem skeptisch »auf was für Verdrehungen die Filmemacher kommen würden«, wie sie einmal sagte.]

So äußert sich Keith Keller in seinem 1999 erschienenen Buch *Karen Blixen og Filmen*. Keller, der als Filmjournalist sowohl für dänische Tageszeitungen als auch für das amerikanische Branchenblatt *Variety* schreibt, kannte die Autorin aus familiären Beziehungen. In seinem Buch stellt er diverse, häufig nicht verwirklichte Filmprojekte vor, die sich auf Blixen und ihre Werke beziehen. Dabei fällt auf, dass sich nicht nur dänische, bzw. skandinavische sondern v. a. auch amerikanische Filmschaffende für Blixen interessieren. Bereits Anfang der 1950er Jahre bekundet Truman Capote sein Interesse an »The Dreamers« und es war wohl Blixen, die sich dafür einsetzte, die Rolle der Pellegrina mit Greta Garbo zu besetzen. Diese hatte sich aber zu diesem Zeitpunkt bereits vom Filmgeschäft zurückgezogen und zeigte keinerlei Interesse. Im Gegenteil, so kolportiert es Keller, Garbo hielt die Erzählung für »[...] not very coherent (this is an understatement) [...]«.²

Capotes Projekt scheiterte, aber Orson Welles schrieb später ein Drehbuch, das allerdings nicht mehr verfilmt wurde. Welles war es auch, der sich immer wieder für Blixen-Erzählungen interessierte: In den 1950er Jahren beschäftigte er sich mit »The Old Chevalier« und Ende der 1960er Jahre verfilmte er »The Immortal Story« für das französische Fernsehen mit Jeanne Moreau in der Hauptrolle. Diverse weitere Verfilmungen wurden meist für das skandinavische Fernsehen produziert. In diesem Bei-

¹ KELLER: 1999, II.

² Ebd., 12.

trag werde ich mich auf die beiden vermutlich bekanntesten Blixen-Filme beziehen, die Mitte der 1980er Jahre im Abstand von zwei Jahren in die Kinos kamen: die amerikanische Produktion *OUT OF AFRICA*³ (1985) unter der Regie von Sidney Pollack und der dänische Film *BABETTES GÆSTEBUD* (1987) [*BABETTES FEST*] von Gabriel Axel.

Die Adaption von Blixens *Out of Africa* stellte die Filmemacher anscheinend vor eine Reihe von Problemen, wie Brenda Cooper und David Descutner 1996 in ihrer Analyse des Films erläutern:

The question is why film producers and screenwriters found Dinesen's books so difficult to translate into film. The books [*Out of Africa/Letters from Africa/ Shadows on the Grass* – HP] are full of emotional tension and dramatic conflict, as well as emotional intimacy. But Dinesen's autobiographical writings dealt with the injustices of colonialism and the bigotry of the settlers, and the intimacy was often between a white woman and black men. One apparent reason that her writings ›resisted dramaturgy‹ was that no one wanted to make a film about a white woman and her love to Africa.⁴

Dieses Desinteresse an den zentralen Themen der Blixen-Texte geht einher mit der Klage von Drehbuchautoren, Produzenten und Regisseuren,⁵ dass die Werke der dänischen Autorin, insbesondere *Out of Africa*, aufgrund der eigenwilligen Erzählstrukturen eigentlich unverfilmbar seien. Ob dieses Urteil auf alle Arbeiten von Blixen zutrifft, lässt sich an der Verfilmung von »Babettes Gæstebud« durch Gabriel Axel überprüfen, kommen doch deren deutlich herausgearbeitete Künstlerthematik sowie der stringente Handlungsverlauf der Erzählung einer klassischen Verfilmung entgegen.

Beide Filme entstanden in einer Zeit, in der auch das Mainstreamkino – und hier ist vor allem das amerikanische Kino gemeint – von einer Krise der großen Erzählung geprägt wird. Stanley J. Solomon konstatiert 1989 in einer Bestandsaufnahme der amerikanischen Filmproduktionen der 1980er Jahre, dass neben Filmen mit »[...]›old-fashioned plots‹ (a new term in recent criticism which seems synonymous with ›plots‹)[...]« nun auch andere Erzählstrukturen zu beobachten sind:

3 Filmtitel sind in diesem Beitrag durch Kapitälchen markiert.

4 COOPER, DESCUTNER: 1996, 247.

5 Noch in der Rückschau, 12 Jahre nach den Dreharbeiten, betonen die an der Produktion von *OUT OF AFRICA* maßgeblich Beteiligten diese vermeintlichen Schwierigkeiten. Vgl. dazu die Interviews in der Dokumentation *A SONG OF AFRICA: 1999*. (Produktion, Regie u. Drehbuch: Charles KISELYAK. Universal Studios Home Video).

A state of anarchy prevails in contemporary American film narrative. Free form, open-endedness, experimentalism are some of the terms used to indicate the individualistic approaches to the depiction of those incidents which used to be referred to as the movie's plot [...].⁶

Es schien also der rechte Zeitpunkt zu sein, Blixen für die Leinwand zu entdecken. Im Folgenden werde ich daher der Frage nachgehen, wie die beiden Blixen-Filme der 1980er Jahre ›erzählen‹ bzw. das Erzählen thematisieren.

II

»I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong-Hills.« Diese ersten Zeilen aus Blixens *Out of Africa* sind eng mit dem Film *OUT OF AFRICA* von Sidney Pollack verbunden. Und auch die IMDb, die wohl umfangreichste Filmdatenbank im Internet, führt diese Zeilen in ihrer Kategorie »memorable quotes« an.⁷ Aber Blixens Buch von 1937 war nicht die einzige Quelle des Films, wie es der Titel gleichwohl nahe legt. Die Produktionsfirmen Universal und Mirage hielten auch die Rechte an Blixens *Shadows on the Grass* (1961) und *Letters from Africa* (1981) sowie an der Finch Hatton-Biographie *Silence will speak* (1977) von Errol Trzebinski und an Judith Thurmans Blixen-Biographie *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller* (1982). Daher brachte auch der dänische Verleih den Film unter dem allgemeineren Titel *MITT AFRIKA* [Mein Afrika] in die Kinos.

Die Verfilmung von Blixens Leben in Afrika wurde von diversen Studios verfolgt und war zum Teil auch schon zur Drehbuchreife gediehen. So gab es wohl bereits in den 1970er Jahren ein Projekt des Columbiastudios, bei dem Nicolas Roeg Regie führen sollte. Teile des Drehbuchs wurden dann von Sidney Pollacks Drehbuchautor Kurt Luedtke übernommen.⁸ Bereits kurz nach Blixens Tod hatten Johan Jacobsen als Produzent und Annelise Hovmand als Drehbuchautorin, unter der Mitarbeit von Blixens Bruder Thomas Dinesen, einen Film mit Vanessa Redgrave in der Hauptrolle geplant und, finanziert vom dänischen Kulturministerium, eine Recherchereise nach Kenia unternommen.⁹

6 SOLOMON: 1989, 64.

7 www.imdb.com.

8 Vgl. dazu Sidney Pollacks Audiokommentar auf der DVD zu *OUT OF AFRICA* (JENSEITS VON AFRIKA): 2005 sowie die Interviews in *A SONG OF AFRICA*: 1999.

9 KELLER: 1999, 47–48.

Keller, der das Drehbuch des nicht verwirklichten Projektes einsehen konnte, berichtet, dass der Film mit einer Montage von alten Fotografien aus Afrika beginnen sollte. Dazu sollten Kommentare, Erinnerungen und Monologe der Hauptfigur zu hören sein, so als ob einer Schriftstellerin bei ihrer Arbeit zugesehen, bzw. zugehört wird. Ähnlich wie in Pollacks Film scheint also auch hier der nostalgische Rückblick auf die afrikanischen Jahre mit dem Schreiben bzw. dem Erzählen eng verknüpft zu sein.

Out of Africa is a fragmented episodic narrative, presenting snippets of events recalled long after the fact. Unlike so many other autobiographies that use a more traditional linear narrative, it is difficult to trace a developmental ›plot‹, especially since the narrator's attention is so often focused on other people. Moreover, *Out of Africa* is relatively devoid of chronology and concrete historical references, a quality which gives the work a sense of timelessness.¹⁰

Susan C. Brantly benennt hier die Besonderheiten, die laut Sidney Pollack alle Versuche *Out of Africa* zu verfilmen, haben scheitern lassen: »The big problem in getting this book to the screen is the fact that there's no conventional narrative in her book«, so Pollack.¹¹

Die ersten Drehbuchentwürfe von Kurt Luedtke lagen bereits Ende 1982 vor, aber bis zum Drehschluss im Juni 1985 wurde das Drehbuch mehrfach überarbeitet. Daran war wohl auch Pollack selbst beteiligt, der zwar als Produzent, Regisseur und Darsteller erfolgreich war, aber bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Drehbücher geschrieben hatte.

Laut Pollack war es Judith Thurmans Blixen-Biographie, die eine Verfilmung erst möglich machte. Thurman bot mit ihrem Buch »insight into her life«, denn Pollack und Luedtke trauten ihrer Erzählerin nicht: »She didn't really tell the truth in this book. We depended on Judith for the truth. What's beguiling about *Out of Africa* isn't what she wrote on the page but in a way what isn't on the page.«¹² Dem Drehbuchautor und dem Regisseur geht es also augenscheinlich um die ›Wahrheit‹, und diese scheint eng mit einer linearen Erzählweise verknüpft zu sein. Blixens *Out of Africa* wurde bereits früher unter dem Aspekt des Objektiven, Wahren, Authentischen diskutiert:

¹⁰ BRANTLY: 2002, 90.

¹¹ Audiokommentar zu *OUT OF AFRICA* (DVD) Alle Zitate der Audiokommentare sowie der Interviews zu *OUT OF AFRICA* sind meine Mitschriften (HP).

¹² Ebd.

Until the publication of Isak Dinesen's *Letters from Africa* in 1978 in Denmark and 1981 in the United States, many considered the objectivity and truthfulness of *Out of Africa* to be one of the book's most attractive features. [...] The letters demonstrate, however, that Dinesen has taken several creative liberties with the facts. [...] The publication of the letters and Judith Thurman's acclaimed biography *Isak Dinesen: Life of a Storyteller* (1982) revived public interest in Dinesen's life and eclipsed *Out of Africa* as the main source of information. Sydney Pollack's 1985 film *Out of Africa* was based more on Thurman's biography than on Dinesen's novel. Pollack's Hollywood version of Dinesen's life in Africa was seen by a large audience and has shaped the public impression of her for a new generation of readers. This might be a source of concern.¹³

Inwieweit der Film seine Wahrheiten erst selbst schafft, wird noch zu klären sein. Pollack beklagt die engen Grenzen, die Biopics, also biographische Filme über reale, historische Personen, den Filmemachern setzen. In diesem Fall aber wären alle Personen vor der Verfilmung wenig bekannt gewesen. Erst danach hätten sich Blixens Werke gut verkauft und viele Zuschauer hätten sie entdeckt: »But when we began she was an obscure enough character [so; HP] that we did have a certain kind of freedom. But we did stick quite close to the facts. At least the spirit of the facts.«¹⁴ Thurman geht sogar noch weiter, wenn sie darauf verweist, dass die Hauptfigur des Films authentischer sei als die als große Erzählerin inszenierte ›literarische‹ Blixen.

She formalizes her own figure as the timeless, the ageless storyteller, not the woman, who suffers. And the woman, who suffers and struggles, and wails and loves and loses, is the character of the film and that is actually the historical Isak Dinesen, rather than the literary Isak Dinesen.¹⁵

Laut Brantly standen die autobiographischen Züge in Blixens *Out of Africa* in der amerikanischen Rezeption immer im Vordergrund. Die Erzählung von Verlust und persönlicher Freiheit, weniger die Beschreibungen Afrikas waren von Interesse. Pollack und Luedtke schließen sich dem an und etablieren »Besitz und Verlust« als das große Thema, das den in den literarischen Vorlagen vermissten roten Faden liefert. Auf verschiedenen Ebenen wird es durchgespielt: Blixens Besitzansprüche an Ehemann und Liebhaber, ihr materieller Besitz bis hin zu ihrer Herrschaft über die Arbeiter auf der Farm. Pollack bringt seinen Blick auf die

¹³ BRANTLY: 2002, 74.

¹⁴ Audiokommentar zu *OUT OF AFRICA* (DVD).

¹⁵ Judith Thurman in *A SONG OF AFRICA*: 1999.

se Zusammenhänge auf den Punkt: »She was trying to imprint in some way herself onto Africa [...] She kept attempting to make Europe out of Africa.«¹⁶ Das Thema Besitz, das immer mit der Protagonistin des Films verknüpft ist, erhält durchgängig eine negative Bedeutung: Alle Konflikte resultieren aus deren Besitzansprüchen. Gleichzeitig halten Drehbuchautor und Regisseur aber an der Figur der Erzählerin fest, die Hauptfigur selbst erzählt und kommentiert die filmische Handlung. Welche Wirkungen aus diesem Widerspruch erwachsen, gilt es im Folgenden zu klären.

Der Film wird durch acht Monologe gegliedert, die als Voice-Over von Meryl Streep in der Rolle der Karen Blixen gesprochen werden. Auf diese Weise entstehen sieben Abschnitte, »Kapitel«, die sowohl in der Dauer der erzählten Zeit als auch der Erzählzeit variieren. Bis auf das erste, auf eine Szene beschränkte Kapitel, das in Dänemark spielt, bleibt der Handlungsort Afrika. Die Stimme, die die Kommentare spricht, ist die einer Frau, die sich im Erzählen an lang vergangene Ereignisse herantastet, die eine vielleicht sentimentale Rückschau hält und gleichzeitig versucht, ihre Erinnerungen in Worte zu fassen. Pollack sagt dazu, dass diese Monologe dazu gedacht waren, Blixens außergewöhnlichen Sinn für Poesie in den Film zu übernehmen. Bezeichnenderweise ist es aber wohl nur ein einziger Monolog, der tatsächlich Blixen zitiert, alle anderen wurden ihr in den Mund gelegt.

Während die ersten Filmbilder der afrikanischen Landschaft zu sehen sind und auch schon bald die Silhouette eines Jägers ins Bild kommt, ist Streeps Stimme zu vernehmen:

He even took the gramophone on safari. Three rifles, supplies for a month and Mozart. He began our friendship with a gift. [Nahaufnahme eines Füllhalters] And later, not long before Tsavo he gave me another. An incredible gift. [Flugaufnahmen] A glimpse of the world through God's eye and I thought: Yes, I see. This is the way it was intended. [Schwenk auf ein Zimmer mit zerwühltem Bett, ein Grammophon, auf Blixen am Schreibtisch] I've written about all the others, not because I love them less, but because they were clearer, easier. He was waiting for me there. But I've gone ahead of my story. He'd have hated that. Denys loved to hear a story told well. You see I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills. [Kamerafahrt auf das Fenster, verschneite dänische Landschaft] But it began before that. It really began in Denmark. [Ein Schuss ist zu hören] And there I knew two brothers. One was my lover, and one was my friend.¹⁷

¹⁶ Audiokommentar zu *OUT OF AFRICA* (DVD).

¹⁷ Ebd. Die Angaben in Klammer beschreiben kurz die jeweiligen Filmbilder.

Cooper and Descutner kommentieren Blixens einleitenden Monolog wie folgt: »Blixen's first words establish her dependent relationship with Finch Hatton as the primary focus of the film [...] the autobiography sets the focus on the country of Africa, not on a man.«¹⁸

Denys Finch Hatton wird hier als zentrale Figur eingeführt und als Autorität über Blixens Erzählen etabliert: Er schenkt ihr einen Stift, um sie zum Schreiben zu bringen, er wartet auf sie, bis sie endlich richtig schreibt und er setzt die Kriterien für gutes Erzählen: »Denys loved to hear a story told well« – und eine gut erzählte Geschichte ist eine mit Anfang und Ende, mit einem linearen Verlauf, so wie sie auch der Film erzählt.

Der Prolog mit den Traumbildern aus Afrika, die wesentliche Szenen des Films vorwegnehmen, weist keine lineare Gestaltung auf, sondern kreist um die Figur des Denys Finch Hatton. Erst durch dessen Anleitung, so legt es der Film nahe, gelingt es Blixen Ordnung und Reihenfolge in das Gedankenchaos zu bringen und ihre »wahre« Geschichte zu erzählen. Die an den ersten Monolog anschließende, relativ kurze Schilderung einer Jagd im winterlichen Dänemark verfolgt mehrere Ziele: Es wird erzählt, wie berechnend Blixen den befreundeten Bror Blixen zur Ehe überredet, die Jagd wird als wichtiges Motiv eingeführt und hier als ein gesellschaftliches Ereignis geschildert, das in den Safaris mit Finch Hatton seinen Nachhall findet. Außerdem bildet das kalte, winterliche Setting einen starken Kontrast zu den folgenden Bildern.

»I had a farm in Africa. I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills. I had a farm in Africa«: Während wir nun endlich diese beschwörenden Worte hören, sehen wir längere Einstellungen mit den ersten Bildern der afrikanischen Landschaft, durch die sich langsam ein Zug bewegt. Bezeichnenderweise handelt es sich um Aufnahmen aus der Luft sowie von einem erhöhten Kamerastandpunkt aus, und wieder wird damit auf Finch Hatton verwiesen. Die Perspektive über die afrikanische Ebene spielt bereits auf die letzten Bilder des Films an, die das Grab Finch Hattons auf einem Hügel über einer ähnlichen Landschaft zeigen, und die Flugaufnahmen lassen die Zuschauer und Zuschauerinnen in den Genuss des »unglaublichen Geschenks« kommen, das er Karen Blixen gemacht hat: »A glimpse of the world through God's eye«.

¹⁸ COOPER, DESCUTNER: 1996, 242.

Brenda Cooper schreibt dazu 2002 in ihrer Studie *Weary sons of Conrad*:

We have already seen that aeroplanes and flying are significant in the adventurer colonial genre. The view from the top resonates with Tarzan's bird's eye and stands for colonial conquest. It is not by chance that the film version of *Out of Africa* makes so much of Robert Redford and Meryl Streep in Redford's plane, to the strains of extraordinary music, sweeping over the landscape of Kenya in a glorious act of freedom and ownership.¹⁹

Pollack etabliert Finch Hatton als eine Art Vermittler zwischen den Welten. Mit Recht ist in der Sekundärliteratur darauf hingewiesen worden, dass dies nur mit einer eklatanten Verschiebung zu Ungunsten Karen Blixens geschehen kann:

Dinesen, who ist the subject in her own texts, becomes the object in Pollack's film. Affirmative attributes that Dinesen ascribed to herself in her writings, such as her respect for Kenyans and critical stance toward colonialism, are transferred in the film to Finch Hatton.²⁰

Die erste Begegnung der beiden während ihrer Eisenbahnreise führt Finch Hatton als den mit der afrikanischen Umgebung vertrauten Großwildjäger ein, während Blixen, die sich mitten in der Wildnis um ihr Porzellan und Kristall Sorgen macht, eine beinahe dekadente Haltung verkörpert. Erst das gemeinsame Interesse am Erzählen und an Literatur führt die beiden zusammen und bildet im Film die Basis für ihre Beziehung. Kurz nach der Ankunft in Kenia entdeckt Blixen im Muthaiga-Club in Nairobi in Finch Hattons Zimmer eine umfangreiche Büchersammlung. Sein Freund, so erzählt der hinzukommende Berkeley Cole, würde für seine Bücher sogar Freundschaften aufs Spiel setzen. Finch Hatton wird mit dieser kurzen Szene als der belesene, gebildete Mann geschildert, für den Literatur eine besondere Bedeutung hat. Eine Haltung, die er mit Blixen zu teilen scheint. Als sie ihn später in ihr Haus aufnimmt, sitzen beide in ihrem Arbeitszimmer und räumen Blixens Bücher im Regal zur Seite, um Platz für seine zu finden. Und am Ende des Films, als Bror ihr die Nachricht von Finch Hattons Tod bringt, sitzt sie vor dem leeren Regal inmitten der aufeinander gestapelten Bücher und Umzugskisten.

¹⁹ COOPER: 2002, 146.

²⁰ COOPER, DESCUTNER: 1996, 237.

Pollack betont Blixens Fähigkeiten als Erzählerin, die die Kunst der Unterhaltung zu zelebrieren weiß, besonders in einer Schlüsselszene des Films. Finch Hatton und sein Freund Berkeley Cole wollen dieses Können während eines Besuches auf die Probe stellen. Formell gekleidet, im Anschluss an das Dinner, beginnt Blixen mit ihrer Erzählung, nachdem Finch Hatton ihr den ersten Satz vorgegeben hat. Mit allen zur Verfügung stehenden filmischen Mitteln wird dies in Szene gesetzt. Wir sehen die ergriffen lauschenden Männer, sehen die Kerzen herunter brennen – und hören nichts von dem, was Blixen erzählt. Der von Finch Hatton vorgegebene erste Satz und das – vermutlich von ihm begrüßte – schlüssige Ende sind das einzige, was wir in dieser Szene von der Erzählerin vernennen. Wieder müssen wir Zuschauenden dem Urteil Finch Hattons vertrauen, wenn er am nächsten Tag Blixen für ihr Erzähltalent mit dem Füllhalter belohnt und ihr damit zu verstehen gibt, dass diese Geschichten des Aufschreibens wert seien.

Ähnlich wie in dieser zentralen Szene nehmen Finch Hatton und Berkeley Cole während des ganzen Films gegenüber Blixen eine Zuhörerposition ein, von der aus sie deren flüchtige Kunst des Erzählens bewerten, initiieren und unterbrechen. Eine Spiegelung dieses Verhältnisses findet sich auf der Produktionsebene in der Beziehung zwischen Regisseur und Hauptdarstellerin: Meryl Streep erinnert sich daran, dass sie es als Prüfung empfand, zur Vorbereitung auf die beschriebene Szene und während des Drehs frei erfundene Geschichten erzählen zu müssen, obwohl davon nie ein Wort im Film zu hören sein würde.²¹

Auch Blixens eigene Geschichte scheint von wenig Interesse zu sein und bleibt fragmentarisch. Immer wieder wird ihr Erzählen nicht zu Ende geführt: So unterbricht z.B. Bror Blixen ihren Bericht über die lange, beschwerliche Reise von Dänemark nach Afrika und bittet sie, davon später zu erzählen. Und auch als sie auf Finch Hattons Anregung von der Reise eines dänischen Mädchens zu erzählen beginnt, bleibt diese Geschichte unvollendet. Blixens Erkrankung an Syphilis sowie ihr erzwungener Aufenthalt in Dänemark, der ihrer Heilung dienen sollte, sind die Themen des fünften Monologs. Um diesen langen Zeitraum zu raffen, wählt Pollack die amerikanische Montage, die er bereits in der oben beschriebenen

21 Interview mit Meryl Streep in A SONG OF AFRICA: 1999.

Dinnerszene einsetzte.²² Während wir Bilder vom alltäglichen Leben auf der Farm sehen, hören wir den Gesang von Kikujufrauen und die Stimme Blixens:

Later that day, I left for Mombasa and the voyage home to Denmark. It was a longer journey this time. The war went on. I fought my own war. Arsenic was my ally against an enemy I never saw. I stayed in the room where I was born in Rungstedlund and tried to remember the colours of Africa. [Bilder vom alltäglichen Leben auf der Farm] There was only the medicine and walks with my mother along a deserted stretch of beach and this room in my mother's house. Denmark had become a stranger to me and I to her. But my mother's house, I came to know again. And knew I would come back to it, sick or well, sane or mad, someday. And so I did – after Tsavo.²³

Und wieder ist die Erzählung nicht vollständig, Blixen bleibt in doppelter Hinsicht abwesend. Der Monolog verdeutlicht, wo sie eigentlich hingehört: Ihr Zuhause ist trotz aller Fremdheit Dänemark. Sie kehrt zurück in eine kindliche Abhängigkeit von ihrer Mutter, zurück in den Raum, in dem sie geboren wurde und in dem sie als Schriftstellerin wiedergeboren wird. Noch bleibt es nur bei dem Versuch, sich an Afrika zu erinnern, aber erst ›nach Tsavo‹, also nach dem Verlust Finch Hattons wird sie, indem sie sich an seine Regeln hält, diese Erinnerung für ihn aufschreiben können: »Denys will like that. I must remember to tell him« lauten ihre letzten Worte im Film und werden ergänzt mit folgenden eingeblendeten Zeilen: »Karen Blixen published her first stories in 1934 under the name Isak Dinesen. She never returned to Africa.« Das Leben in Afrika geht ohne sie weiter. Aber auch ihr Aufenthalt in Dänemark, ihr »Krieg« gegen den Feind Syphilis, wird im Film nicht gezeigt. Der einzige längere Originaltext von Blixen, der für einen Monolog übernommen wurde, erscheint damit umso mehr als Ausdruck eines vermessenen Wunsches:

22 »Eine Technik der Raffung in der Filmerzählung ist die sogenannte amerikanische Montage, eine filmische Erzählkonvention und elliptische Montage, bei der zum Beispiel eine Reihe von gleichartigen Ereignissen mit schwacher und keiner Chronologie auf eine Weise präsentiert werden, auf die wir verstehen, dass es sich um die Zusammenfassung eines längeren Verlaufs ohne signifikante Szenen handelt. Solche Sequenzen sind fast immer aus kurzen szenisch erzählenden Fragmenten zusammengesetzt, häufig in der Art, dass die realistischen, diegetischen Tönelemente (die Geräusche) ausgelassen und durch non-diegetische verbindende Musik oder eventuell eine unterliegende Voice-Over-Erzählstimme ersetzt werden«. So beschreibt der dänische Filmwissenschaftler Peter Schepelern diese Form. SCHEPELERN: 1993, 38.

23 OUT OF AFRICA (DVD).

If I know a song of Africa – I thought – of the giraffe, and the African new moon lying on her back, of the ploughs in the fields, and the sweaty faces of the coffee-pickers, does Africa know a song of me? Will the air over the plain quiver with a colour that I have had on, or the children invent a game in which my name was, or the full moon throw a shadow over the gravel of the drive that was like me, or would the eagles of Ngong look out for me?²⁴

Pollack zeigt in *OUT OF AFRICA* das Ende einer Ära. Finch Hatton wird zur Verkörperung einer Geschichte, die auf ein Ende hinausläuft: Es ist die Geschichte über den Einzug der westlichen Zivilisation und die Zerstörung eines vermeintlich ursprünglichen Afrikas. Im Film ist sich Finch Hatton dieses Endes immer bewusst, den Wendepunkt markiert für ihn der erste Weltkrieg, nach dem ein Weiterleben wie bisher nicht mehr möglich zu sein scheint. Blixen wird ihm auf diesem Weg erst zu folgen lernen. Er schenkt ihr nicht nur einen Stift, mit dem sie die Geschichte in seinem Sinne aufschreiben wird, er gibt ihr auch einen Kompass, damit sie den richtigen Weg findet: »I had a compass from Denys. ›To steer by‹, he said. But later it came to me that we navigated differently.«²⁵

Der Film legt nahe, dass für Blixen das Verstreichen der Zeit, die Ereignisse um sie herum keinerlei Bedeutung haben und vor allem, dass sie die Beziehung zu Finch Hatton zu etwas Zeitlosem machen möchte:

In the days and hours that Denys was at home we spoke of nothing ordinary. Not of my troubles with the farm and my failing crop or of his with his work and what he knew was happening to Africa. Or of anything at all that was small and real. We lived disconnected and apart from things. I had been making up stories while he was away. In the evenings, he made himself comfortable spreading cushions like a couch in front of the fire and with me sitting cross-legged like Scheherazade herself he would listen clear-eyed to a long tale from when it began until it ended.²⁶

Obwohl dieses auf ein Ende gerichtete, melancholische Erzählen, dem auch etwas Aufschiebendes zu eigen ist, den Film dominiert, finden wir auch Elemente des zyklischen, wiederholenden Erzählens: Pollack weist selbst darauf hin, dass Blixens Worte »I had a Farm in Africa« den Film umschließen, sie leiten ihre Erinnerungen ein und werden noch einmal von ihr gesprochen, als Finch Hatton nach Tsavo aufbricht, als ihre Zeit in Afrika mit dessen Tode ein Ende findet. Gleichzeitig wird auch ›Tsavo‹

24 *BLIXEN*: 2001, 75-76.

25 Vierter Monolog, *OUT OF AFRICA* (DVD).

26 *OUT OF AFRICA* (DVD).

zu einem immer wiederkehrenden Schlüsselbegriff, der offensichtlich eine wichtige Bedeutung für Blixen hat.

Der erste Abend auf der Farm mit ihrem Ehemann Bror nimmt den letzten Abend mit Finch Hatton, den Abschied vom Liebhaber und von der Farm, vorweg: ein improvisiertes Essen in beinahe leeren Räumen, das im starken Kontrast zu dem aufwändig in Szene gesetzten Abendessen mit Finch Hatton und Berkeley Cole steht. Und zu guter Letzt kehrt Blixen tatsächlich in das Haus ihrer Mutter zurück um dort zu leben, so wie sie es in ihrer ersten Begegnung mit Bror Blixen befürchtet hatte: »Miss Dinesen sits at home«. ²⁷ Diese Wiederholungen, Anspielungen und Rückgriffe strukturieren die Erinnerungen der weiblichen Hauptfigur, die sich aber im Schreiben der männlichen Dominanz und Autorität unterwirft. Pollacks Behauptung, durch Blixen sei Afrika poetisch geworden, ²⁸ konterkariert der Film, indem er die Erzählung um Finch Hatton kreisen lässt und die Nostalgie weniger auf Afrika, als vielmehr auf den Mann richtet.

Damit wird dann auch die Besetzung der Hauptfiguren schlüssig: Sowohl Meryl Streep als auch Robert Redford haben den Status des Stars, verkörpern aber zwei unterschiedliche Konzepte. Streep lässt sich kaum auf einen bestimmten Typus festlegen, zu unterschiedlich sind die Figuren, die sie gespielt hat. Auch die Rolle der Blixen scheint sie sich bis zum dänischen Akzent angeeignet zu haben. Redford dagegen verschwindet hinter keiner der von ihm dargestellten Figuren, er bleibt immer als der Star Robert Redford präsent und spielt so z.B. auch den Briten Finch Hatton mit amerikanischem Akzent. Pollack erklärte, er hätte sich dafür entschieden, um Redfords Eigenschaften als amerikanische Schauspielikone im Film präsent zu halten und sein Charisma auf Finch Hatton zu übertragen. ²⁹

Es lässt sich also feststellen, dass die Macher von *OUT OF AFRICA* nur auf den ersten Blick für eine Hollywoodproduktion neue Wege zu gehen schienen, indem sie die selbst erzählte Lebensgeschichte einer Frau ins Zentrum stellten. Tatsächlich wird das im Film als brüchig und fragmentarisch gekennzeichnete weibliche Schreiben und Erzählen einer männlich konnotierten Autorität unterworfen.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., Audiokommentar.

²⁹ Vgl. den Beitrag von Kirsten Wechsel in diesem Band.

III

Zehn Jahre nach *OUT OF AFRICA*, anlässlich des 100. Geburtstags des Films im Jahre 1995, erschienen diverse Listen der besten Filme, und auch der Vatikan beteiligte sich mit einer eigenen Aufstellung. In der Kategorie ›Religion‹ fand der 1987 in die Kinos gekommene dänische Spielfilm *BABETTES GÆSTEBUD* Aufnahme. Regie führte Gabriel Axel, der, wie eine Rezensentin der *Washington Post* anmerkte »like Dinesen found inspiration elsewhere«. ³⁰ Axel, ein erprobter dänischer Film- und Fernsehregisseur, der mit historischen Stoffen und Ausstattungsfilmen vertraut war und lange Zeit in Frankreich gearbeitet hatte, schrieb auch das Drehbuch zu diesem Spielfilm. Die Hauptrolle spielte die französische Schauspielerin Stephane Audran. Weitere, auch kleine Rollen wurden mit Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt, die in Filmen von Dreyer und Bergmann bekannt geworden sind – so z.B. Bibi Andersson in einem Gastauftritt als schwedische Hofdame. *BABETTES GÆSTEBUD* hatte auch außerhalb Dänemarks großen Erfolg, v. a. in Frankreich wurde der Film von den Kritikern gefeiert, und er erhielt sowohl den Oscar für den besten ausländischen Film als auch weitere Auszeichnungen. Laut Keller waren die Rezensionen in Dänemark etwas zurückhaltender, der Film wurde u.a. als »zu literarisch« beurteilt. ³¹

Bereits in den ersten Filmminuten wird an prominenter Stelle auf Karen Blixen hingewiesen: Der Film beginnt mit einer ruhigen Einstellung, der Aussicht auf einen einsamen Strand. Während sich das Bild weitert, eine kleine Siedlung strohgedeckter Hütten in den Blick gerät, setzt Klaviermusik ein und überlagert das anfänglich zu hörende Meeresrauschen und Vogelgezwitscher. Die Credits mit dem Filmtitel und den Namen der wichtigsten Beteiligten werden eingeblendet. Und im Gegensatz zu *OUT OF AFRICA*, der als *A SIDNEY POLLACK FILM* firmiert, heißt es hier *KAREN BLIXENS BABETTES GÆSTEBUD*.

Peter Schepelern hat sich in einem Aufsatz, der v. a. den deutschen Film zum Thema hat, auch mit dieser Art Filmtitel beschäftigt. ³² Am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders *FONTANE – EFFI BRIEST* und mit Verweis auf weitere Beispiele – *JOHN STEINBECK'S EAST OF EDEN* kommt

³⁰ Rita KEMPLEY: »Babette's Feast«. In: *Washington Post*, 8. April 1988.

³¹ KELLER: 1999, 148.

³² SCHEPELERN: 1993, 31.

er zu folgendem Schluss: »Hiermit [...] wird deutlich gemacht, dass der Film nicht [...] eine filmische Wiedererzählung der Story in Fontanes Roman ist, sondern auf Metaweise [...] ein Film über das Geschriebene. Nicht ein Film über Effi, sondern über Fontanes Buch über Effi.«³³

Allerdings sieht Schepelern auch die Gefahr, dass diese Metaelemente nur »ästhetische Dekoration« sein können, die »eine ziemlich traditionelle Storyverfilmung« aufwerten.³⁴ V. a. bei der Verfilmung von kanonisierte Literatur wird gern diese Form des Titels gewählt. Auch Schepelern war übrigens von *BABETTES GÆSTEBUD* nicht überzeugt, er hielt ihn für altmodisch, statisch und umständlich erzählt.³⁵

Handelt es sich im Fall von *BABETTES GÆSTEBUD* nun lediglich um ästhetische Dekoration oder geht es doch um das Geschriebene? Warum wird Karen Blixen im Titel explizit genannt? Vermutlich liegt hier ein Zugeständnis an den Markt vor, in Anbetracht des Erfolges von *OUT OF AFRICA* zwei Jahre zuvor und der Wiederentdeckung der Autorin verspricht der Name Blixen den Film bekannt zu machen. Wir haben es also nicht mit »*GABRIEL AXELS BABETTES GÆSTEBUD*« zu tun, weil das symbolische Kapital der Autorin größer ist als das des Regisseurs und Drehbuchschreibers.

Wenn wir den Kritikern glauben wollen, scheint es Gabriel Axel um eine deutlich markierte Nähe zu Blixens Erzählung zu gehen. Dies wird u. a. auch durch den Hinweis auf die Unterstützung des Rungstedlundfonds verstärkt, der ebenfalls bereits in den Credits zu Beginn des Films genannt wird. Gleichzeitig scheint sich Brantlys Äußerung zu bestätigen, die auf die Bedeutung von *OUT OF AFRICA* für eine neue Leser- und damit auch potentielle Zuschauergeneration verweist: »Pollack's Hollywood version of Dinesen's life in Africa was seen by a large audience and has shaped the public impression of her for a new generation of readers.«³⁶ Bis heute wird *BABETTES GÆSTEBUD* mit Hinweisen auf *OUT OF AFRICA* beworben: so z. B. in der deutschen DVD-Fassung von 2005: »Wundervoll poetische und im wahrsten Sinne des Wortes genussvolle Verfilmung einer Novelle von Tania Blixen, der Erfolgsautorin von ›Jenseits von Afrika‹.«³⁷

33 Ebd., 31–32.

34 Ebd., 32.

35 KELLER: 1999, 147.

36 BRANTLY: 2002, 90.

37 *BABETTES FEST* (DVD).

Noch während sich die Kamera in *BABETTES GÆSTEBUD* den armseligen, weißgetünchten Häusern nähert, dabei einige Sekunden auf einem Gestell mit Trockenfisch verharrt, um sofort danach zwei Frauen zu fokussieren, beginnt eine weibliche Stimme zu erzählen. Der Einsatz einer Erzählerin ist eine gängige Praxis in Filmen, die literarische Vorlagen von Autorinnen adaptieren. In diesem Fall wurde die dänische Schauspielerin Ghita Nørby als Off-Erzählerin engagiert: Sie hat in vielen dänischen Film- und Fernsehproduktionen mitgewirkt und wurde außerhalb Dänemarks v.a. in ihrer Rolle der Rigmor Mortensen in Lars von Triers Krankenhausserie *RIGET* bekannt. Ihre Erzählungen strukturieren *BABETTES GÆSTEBUD* im gleichen Maße wie es die von Streep gesprochenen Monologe in *OUT OF AFRICA* tun. Ein wichtiger Unterschied ist der, dass wir es hier mit einer extradiegetischen Erzählerin zu tun haben.

Während die Erzählerin kurz die Vorgeschichte der Schwestern Martine und Philippa berichtet, die in einer kleinen, von ihrem Vater gegründeten christlichen Sekte leben, sehen wir die beiden bei wohlthätigen Arbeiten und während einer Andachtsstunde in ihrem Haus. Eine Magd wartet währenddessen vor der Tür auf das Ende des Gottesdienstes, und es sieht so aus, als sei dies ein alltägliches Ritual. Die Erzählerin verweist an dieser Stelle auf den ungewöhnlichen Umstand, dass zwei puritanische Damen eine französische Magd beschäftigen: »Die Ursache von Babettes Anwesenheit im Hause der Schwestern lag weit zurück und war tief in der verborgenen Welt des Herzens zu finden.«³⁸ Mit einer Überblendung beginnt zu diesen Worten ein Rückblick.

Bis zu diesem Zeitpunkt folgt der Text der Erzählerin mit kleinen Abweichungen der literarischen Vorlage. Die Handlung wurde von der Küste Nordnorwegens nach Dänemark verlegt, es gibt keine genaue zeitliche Festlegung der Ereignisse, und es ist auch nicht die Rede von Zwiebraten in der Gemeinde, worauf in der Erzählung bereits zu Beginn angespielt wird.

Auch im Hinblick auf die zeitliche Ordnung hält sich der Film an Blixens Erzählung, in der die Abfolge der Ereignisse anachronisch gegliedert ist. Der Film beginnt irgendwann nach der Ankunft Babettes, als die beiden Schwestern nicht mehr ganz jung sind, und blendet dann in Form einer Analepse zurück in deren Jugend, schildert nacheinander die

³⁸ Ebd.

Geschichte des Offiziers Lorens Löwenhjem und die des Sängers Achille Papin, die sich in die Schwestern verlieben. Ein Zeitsprung führt uns die Nacht vor Augen, in der Babette zu den Schwestern kommt und wird folgendermaßen von der Erzählerin eingeleitet: »Viele Jahre später, eines Abends im Jahre 1871.«³⁹ Die Zeit vergeht, wie uns eine Folge von Szenen zeigt: Babette ist bei alltäglichen Handlungen wie dem Kochen, Putzen und Einkaufen zu sehen und lernt die dänische Sprache: »und so lebte Babette schon das vierzehnte Jahr im Hause der Probsttöchter«, erläutert dazu die Erzählerin.

Dann drohen sich die Ereignisse zu überschlagen (wenigstens für die Verhältnisse der jütländischen Gemeinde). Babette erfährt von ihrem Lotteriegewinn und gibt ihn dafür her, ausgerechnet den Gemeindemitgliedern ein großartiges Menü zu kochen, so wie sie es zu ihrer Zeit als Küchenchefin in Paris tat. Dieses Festessen wird im Film in aller Ausführlichkeit in Szene gesetzt.⁴⁰

Das Ungewöhnliche an der Verfilmung ist die auffällige Präsenz der Erzählerin, die nicht, wie etwa in *OUT OF AFRICA* als intradiegetische Erzählerin kommentiert und reflektiert, sondern in einem narrativen Modus die Ereignisse zusammenfasst und auch die Gespräche und Gedanken der Figuren erzählt. Die Bilder illustrieren nur den Bericht der Erzählerin. Der Verzicht darauf, die literarische Vorlage in einen dramatischen Modus zu überführen, brachte dem Film viel Kritik ein. In Blixens Erzählung verschiebt sich das Verhältnis von Erzählerbericht und direkter Figurenrede zum Ende hin, im Film verschwindet die Off-Erzählerin zu dem Zeitpunkt, als sich die Analepse, der Rückblick, schließt: Wie zu Beginn des Films sitzen die beiden Schwestern im Kreis der Gemeinde und die Erzählerin ist zum letzten Mal zu hören: »Unter den Schäflein des Propstes hatten in den letzten Jahren Zwietracht und Zank ihr Haupt erhoben und sie zu mancherlei Streitigkeiten verleitet.«⁴¹ In extremen Nahaufnahmen sehen wir dann die verzerrten Gesichter der streitenden Gemeindemitglieder, die ihr Geschrei erst mit Babettes Auftreten beenden. Alle zeitlich davor liegenden Ereignisse werden von der Erzählerin dominiert: Es gibt bis dahin nur wenige Szenen, in denen wir die Figuren

39 Ebd.

40 Zur Essensthematik in Karen Blixens Erzählung und Gabriel Axels Verfilmung vgl. Stefanie von Schnurbeins Beitrag zu diesem Band.

41 *BABETTES FEST* (DVD).

sprechen hören. Die beiden Schwestern sind beinahe sprachlos, aber auch die anderen finden kaum in einen Dialog. Meist beschränkt sich die Figurenrede auf ritualisierte Höflichkeitsfloskeln, auf den kirchlichen und weltlichen Gesang, und auf das Gebet sowie v. a. auf Predigten und Ansprachen des Propstes. Die Gespräche, die Lorens Löwenhjelm und Achille Papin führen, werden von der Erzählerin zusammengefasst, nur einzelne Sätze werden direkt von ihnen gesprochen. In der Forschungsliteratur zu Blixens Erzählung wurde bereits konstatiert, wie offensichtlich allen Figuren die Worte fehlen.⁴² Immer wieder müssen sie andere zitieren: Löwenhjelm kann beim Propst nicht sprechen, aber er übernimmt dessen Worte als Floskeln, um am schwedischen Hof Erfolg zu haben, und die Schwestern sind nicht in der Lage über Papin zu sprechen. Diese Sprachlosigkeit wird in der Verfilmung bis zu einem bestimmten Punkt in Szene gesetzt.

Bis zum Verschwinden der Erzählerin dominiert auf der intradiegetischen Ebene der Propst. Sein Wort ist das Zentrum und die Richtschnur für die Schwestern und die Gemeinde. In der ersten Hälfte des Filmes sind es nur seine Äußerungen, die wir in voller Länge hören, sei es gegenüber seinen Töchtern und ihren Verehrern, sei es in seinen Ansprachen an die Gemeinde. Die Erzählerin erzeugt zwar eine gewisse ironische Distanz, räumt seinen Worten aber dennoch viel mehr Raum ein, als allen anderen und macht damit deutlich, wie präsent die Worte des Propstes auch nach dessen Tod sind. Das Verschwinden der Erzählerin markiert genau den Punkt, an dem sein Wort an Macht verliert. Erst nachdem also die beiden dominierenden Instanzen zurücktreten, wird die Distanz zu den übrigen Figuren aufgehoben, die nun ihre Stimme finden – so z.B. in einer fantastischen Szene vor dem Gastmahl, in der der alte General Löwenhjelm sich selbst als jungem Mann begegnet und von diesem verlangt, er solle nun beweisen, dass seine Entscheidung richtig gewesen sei. Das abschließende Festmahl erscheint nun unmittelbarer und v.a. zeitloser, verschwindet doch mit der Erzählerin auch die Instanz, die die zeitliche Ordnung herstellt. Und erst in der Darstellung dieser Feier findet *BABETTES GÆSTEBUD* zu einer spezifisch filmischen, unmittelbaren Erzählweise, die keiner der Literatur entlehnten vermittelnden Instanz mehr bedarf. Da die extradiegetische Erzählerin sowohl auf die

42 Vgl. BRANTLY: 2002, 188.

Erzählinstanz des literarischen Textes als auch auf die Erzählerin Karen Blixen verweist und damit die Adaption als solche kenntlich macht, erhält ihre Rede ein besonderes Gewicht. Ihr Bericht über die Vergangenheit der Beteiligten wirkt auf die Zuschauer und Zuschauerinnen, als würde der Beginn des eigentlichen Films immer weiter aufgeschoben, bis alle Bedingungen geklärt und alle Vorgeschichten aufgedeckt sind. Erst dann scheint die Erzählerin die Fäden aus der Hand zu geben. Aber anders als in der literarischen Vorlage erfahren wir nichts über Babettes Beteiligung am Pariser Aufstand, nur von ihrer Vergangenheit als Küchenchefin im Café Anglais wird erzählt, ohne dass allerdings entsprechende Filmbilder zu sehen sind.

Die Ankunft der Köchin in dem kleinen Dorf wird in einer sehr dichten Szene geschildert. Babette bleibt in dieser Szene stumm, während die Schwestern einen Brief Achille Papins lesen, in dem er den Hintergrund von Babettes Flucht schildert und um Hilfe für sie bittet. Gleichzeitig ist dieser Brief das Eingeständnis, dass Philippa mit ihrer Entscheidung, keine Gesangskarriere anzutreten, das Richtige getan hat. Papin tröstet sie mit dem Verweis auf das Paradies, in dem ihre Kunst ihr Publikum finden wird. Die Stimme der Erzählerin überlagert in dieser Szene die Stimmen der den Brief lesenden Schwestern. Gleichzeitig sehen wir in einer Überblendung Papin den Brief schreiben, sowie einen kurzen Rückblick auf das Duett zwischen Philippa und dem Sänger. Was wir aber nicht sehen, ist Babettes Vergangenheit als Petroleuse. Eine eingeblendete Illustration einer Hinrichtung verweist nur auf das Schicksal ihres Mannes und ihres Sohnes. Die Tragik der Künstlerin Babette, die auf den Barrikaden in Paris gegen die Menschen kämpft, die ihr Publikum waren, reduziert der Film auf den Verlust der Familie. Babette wird in der Verfilmung zu einer Leidenden, zu einem Opfer der Umstände erklärt und den Schwestern angeglichen. Und so vermag am Ende des Films Philippa die Künstlerin mit den Worten Papins zu trösten, die eigentlich ihr galten.

In der literarischen Vorlage verkörpert Babette dagegen eine ganz andere Lebensform, die das selbst gewählte abgeschiedene Leben der Schwestern kontrastiert.⁴³ Ihre aktive Rolle als Künstlerin,⁴⁴ ihr zwie-

43 Vgl. ENGBERG, 2000, 224.

44 Zur Figur der Künstlerin Babette vgl. Stefanie von Schnurbeins Beitrag zu diesem Band.

spältiges Wesen, das von Kreativität, aber auch von Auflehnung und Gewalt geprägt ist, fallen im Film einer sentimentalen Stimmung zum Opfer. Indem der Film den versöhnlichen Aspekt des Festmahls in den Mittelpunkt stellt, bleibt die widersprüchliche Künstlerin, eine typische Blixenfigur, auf der Strecke, so wie auch die Erzählerin zu dem Zeitpunkt verstummt, an dem Babette ihre Kunst in den Dienst der Versöhnung zu stellen scheint.

IV

Sowohl *OUT OF AFRICA* als auch *BABETTES GÆSTEBUD* sind als Großproduktionen für ein breites Publikum entstanden und stehen in einer Reihe von amerikanischen und französischen Spielfilmen der 1980er Jahre, die meist als ›Biopics‹ oder Literaturadaption die Lebensgeschichte von Frauen, häufig Künstlerinnen, ins Zentrum stellten⁴⁵ und ihnen dadurch scheinbar eine Stimme (und ein Bild) gaben. Diese Filme waren enorm wirkungsmächtig, wie an dem wachsenden Interesse an Karen Blixen im Anschluss an Pollacks Film zu beobachten war. Sie greifen zurück auf gängige, konventionelle filmische Erzählmuster und weniger auf die von Solomon konstatierten neuen Formen der filmischen Narration. Pollack und Axel bleiben mit ihren Werken in den engen Genre Grenzen, die zur Entstehungszeit der Filme bereits in Frage stehen, und konzentrieren sich jeweils auf ein zentrales Thema – hier ›Besitz und Verlust‹, dort ›Versöhnung durch die (weibliche) Kunst‹, was zur Folge hat, dass die Erzählkunst Blixens keine adäquate Umsetzung findet. Die Filme kreisen stärker um die Frage nach dem »Was wird erzählt?« als nach dem »Wie wird erzählt?« und legitimieren diese Plotorientierung, indem sie sich auf unterschiedliche Art und Weise auf Karen Blixen beziehen, die direkt oder indirekt als Erzählerin der Filme inszeniert wird. In einem nostalgischen Gestus glätten Regisseure und Drehbuchautoren die unkonventionellen literarischen Vorlagen, um die große Kinoerzählung wieder aufleben zu lassen.

45 Als Beispiele seien hier neben dem bereits erwähnten *THE COLOR PURPLE* (1986) die Spielfilme *CAMILLE CLAUDEL* (1988), *GORILLAS IN THE MIST: THE STORY OF DIAN FOSSEY* (1988), *LES SOEURS BRONTË* (1979) genannt.

FILME

- BABETTES FEST (DVD). Concorde Home Entertainment 2005 (Classic Selection).
 JENSEITS VON AFRIKA (DVD). Universal 2005 (2 Disc Special Edition).
 A SONG OF AFRICA (DVD). Universal 2005 (2 Disc Special Edition).

LITERATUR

- DINESEN, Isak: *Out of Africa*. London: Penguin Books, 2001.
 BRANTLY, Susan C.: *Understanding Isak Dinesen*. Columbia S.C.: University of South Carolina Press, 2002.
 COOPER, Brenda: *Weary Sons of Conrad: White Fiction against the Grain of Africa's Dark Heart*. New York u. a.: Lang, 2002 (= Travel writing across the disciplines; 3).
 COOPER, Brenda u. David DESCUTNER: »It had no voice to it«. Sidney Pollack's Film Translation of Isak Dinesen's *Out of Africa*. In: *Quarterly Journal of Speech* 82 (1996), 228–250.
 ENGBERG, Charlotte: *Billedets ekko. Om Karen Blixens fortællinger*. Kopenhagen: Gyldendal, 2000.
 KELLER, Keith: *Karen Blixen og Filmen*. Kopenhagen: Aschehoug, 1999.
 KEMPLEY, RITA: »Babette's Feast«. In: *Washington Post*, 8. April 1988. Zitiert nach: www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/babettesfeastrkempley_aocarchtm. [Zugriffsdatum 8.11.2005]
 LEWIS, Simon: *White Women Writers and their African Invention*. Gainesville u. a.: University Press of Florida, 2003.
 SCHEPELERN, Peter: »Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis«. In: Sven-Aage JØRGENSEN u. Peter SCHEPELERN (Hg.): *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut im Herbst 1992. Text & Kontext* 18 (1993), 20–67.
 SOLOMON, Stanley J.: »Aristotle in twilight: American Film Narrative in the 1980s«. In: R. Barton PALMER (Hg.): *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989 (= Georgia State Literary Studies; 3), 63–80.