

Michael Mayer

Tarkovskijs Scham



Abb. 1: SOLJARIS

Einstellung – SOLARIS: Halbtotale, Rückenansicht auf Kris Kelvin, der durch die Raumstation taumelt. Die Kamera folgt ihm im gleichbleibenden Abstand. Hari tritt hinzu und stützt ihn, dann Snaut. Während sie zu dritt den ringförmigen Gang der Station entlanggehen, entspinnt sich folgender Dialog. Kelvin: „Wie starb Gibarian? Du hast es mir noch nicht erzählt.“ Snaut: „Ich werde es dir sagen. Später.“ Kelvin: „Gibarian starb nicht aus Angst. Er starb aus Scham. Scham – das ist das Gefühl, das die Menschheit retten wird.“ Die Drei gehen weiter. Durch das durch ein Bullauge einfallende Gegenlicht der Sonne des Planeten Solaris wird das Bild mehrmals in gleißende Helle getaucht. Die Einstellung endet im diffusen Gegenlicht. Töne einer Orgel schwellen an. (2h:26min:32sec. – 2h:27min:16sec.) (Abb. 1)

TÖDLICHE UND RETTENDE SCHAM

Die skizzierte Einstellung findet sich gegen Ende von SOLJARIS, der 1972 von Andrej Tarkovskij realisierten Verfilmung des gleichnamigen Romans von Stanislaw Lem. Auch wenn ich mich in meinen Ausführungen vorwiegend auf diese eine Einstellung beschränken werde, gehe ich davon aus, dass sie für SOLJARIS und zumindest auch für STALKER, der rund sieben Jahre später folgenden Verfilmung der Erzählung PIKNIK NA OBOČINE („Picknick am Wegesrand“) der Brüder Strugatzki, von besonderer Bedeutung ist. Beide Filme, beides Literaturverfilmungen, beide dem Genre der Science Fiction zugehörig, können als genuin kinematographische Auseinandersetzung mit Scham gelesen werden. Das wäre meine Ausgangsthese. Wobei ich sie hier vor allem motivisch diskutieren und die naheliegende Frage nach filmästhetischen Konsequenzen, was beispielsweise Bildkomposition und -aufbau, Kadrierung und Bildanschlüsse, die Binnenbeziehungen zwischen visuellem und akustischem Bild etc. angeht, hintanstellen werde. Dass überdies Tarkovskij mit dieser Szene auf eine Bemerkung in Dostoevskijs IDIOT („Der Idiot“) anspielt, in der es heißt, dass die „Schönheit“ die Welt retten werde, (2010, 554) ist auch schon verschiedentlich angezeigt worden und soll gleichfalls nicht weiter verfolgt werden. Auch wenn nämlich Dostoevskij diesen Gedanken in BRAT’JA KARAMAZOVY („Die Brüder Karamasow“) wieder aufgreifen und weiter zuspitzen wird (1981, 173f.) – was gewiss einer gesonderten Lektüre bedürfte –, zielt er augenscheinlich auf eine ideale Schönheit, die aller Verbindungen zu einer nur mehr leiblichen Schönheit ledig zu sein scheint. Da aber in der Scham, wie ich noch zeigen werde, die Frage der Leiblichkeit in exemplarischer Weise aufbricht, scheint es vorerst nicht sinnvoll, die Beziehung zu Dostoevskijs Wort an diesem Punkt weiter zu untersuchen.

Was mich an besagter Szene in SOLJARIS vor allem interessiert, ist der verstörende Umstand, dass im selben Atemzug ein und derselbe Affekt, Scham, für den Tod eines Menschen verantwortlich sein und die Menschheit als Ganze retten können soll. Wie auch immer man diese Ambivalenz auflösen wollte, in Tarkovskijs SOLJARIS bleibt sie ungemildert stehen. Der Konflikt ist mit Händen zu greifen: Was den Einzelnen töten kann, ist der Gattung Heil und Hoffnung. Mithin wäre eine tödliche von einer rettenden Scham zu unterscheiden, und die Aufgabe wird sein, diesen Unterschied genauer in den Blick zu nehmen, um von dort aus SOLJARIS (und im Gefolge davon auch STALKER) genauer in den Blick nehmen zu können. Dabei geht es nicht um die Arbeit einer Dechiffrierung oder Übersetzung eines filmischen Bildes in einen theoretischen Kode, der es diskursiv fassbar machte. Es geht, fast im Gegenteil, um den Aufweis, dass eine solche Arbeit, die notwendigerweise angegangen werden muss, notwendigerweise zum Scheitern verurteilt ist. Der diesem Scheitern assoziierte Affekt ist Scham; die schon Nietzsche einst als Medium einer Wahrheitssuche erkannte, die sich auf

Takt verstünde.¹ Die, anders gesagt, ihren Gegenstand nicht greift, sondern an ihn rührt. Wie erhellend filmästhetische, -geschichtliche oder -wissenschaftliche Reflexionen auf das Œuvre Tarkovskijs auch immer sein mögen, hier geht es um den Versuch, eine filmische Sequenz in eine narrative und theoretische Konstellation zu rücken, um die Frage der Scham aus dieser Szene in diese Szene zurück zu spiegeln. Ich habe dieses Verfahren unter dem Ausdruck „Diskonjunktion“ skizziert (Mayer 2012, 11–14 et passim).

Doch bleiben wir noch einen Moment auf der Station, bei Kelvin, Snaut, bei Hari. Bekanntlich werden die dort stationierten Wissenschaftler von subatomaren Materialisierungen ihrer intimsten Wunschphantasien heimgesucht, die der den Planeten umgebende ‚Ozean‘ augenscheinlich aus ihren Träumen auszulesen vermag. Hari ist eine davon. Gehört es, laut Freuds TRAUMDEUTUNG,² zum Wesen des Traumes, dass er die unbewussten Wünsche des Träumers *erfüllt*, gehört es ebenso zu seinem Wesen, dass er sie dabei eben nicht *enthüllt*. Was Freud „Traumarbeit“ nennt – die auf schwer zu durchschauende Weise mit der der Trauer in Verbindung steht –, offenbart ein ausdifferenziertes Repertoire an psychischen Techniken, *Wunscherfüllung* und *Wunschenthüllung* strikt voneinander zu separieren. Womit Freud im Inkognito psychoanalytischer Theoriebildung ein untrügliches Gespür für die messianische Differenz zwischen Erlösung und Offenbarung demonstriert, die Paulus im 1. Korintherbrief (1. Kor 1, 4–7) notiert und die den Äon der Neuen Zeit zwischen Ankunft und Wiederkehr des Messias ausmisst. Das, was wir mit einem mehr denn je schwierigen Wort ‚Geschichte‘ nennen, lebt aus und in und kraft dieser Differenz. Jacob Taubes entzifferte sie einst als „Frist“,³ die ihm immer nur ein anderer Name für die Zeit selbst war; eine Neue Zeit, die sowohl mit dem Muster einer endlos-trostlosen Zirkularität als auch mit dem einer endlos-trostlosen Progressivität bricht. In seinem bewunderungswürdigen Kommentar zum Römerbrief, dem man seine verschwiegene Rücksicht auf Taubes in jeder Zeile anmerkt, übersetzt Giorgio Agamben sie als die „Zeit, die bleibt“ (2006): die endlich *endliche Zeit* des Menschen *post Christum natum*. Nicht müßig vielleicht zu fragen, ob die oft schon bemerkte besondere Zeitlichkeit des Tarkovskijschen Kinos, sein ‚Rhythmus‘, sich eben jener Ressource einer *endlichen Zeit* dadurch versichert, dass seine Bilder Endlichkeit nicht nur thematisieren, sondern vollziehen (vgl. Mayer 2012, 17–40 und 207–234).

Die Raumstation über Solaris jedenfalls (und auf seine Weise auch das „Zimmer“ im Herzen der ‚Zone‘) stellt einen ausgezeichneten Ort dar, wo diese Differenz zwischen Wunscherfüllung und Wunschenthüllung kollabiert. Er ist in

1 Cf. Nietzsche (1988, 352) und Nietzsche (1988, 11). Dazu: Mayer (2013, 203 ff.).

2 Freud 2000, 117–150. In seinen späteren Schriften hat Freud seine These des Traums als Wunscherfüllung relativiert, was in unserem Zusammenhang keine Rolle spielen soll: cf. Freud (2000, 212–272). Dazu: Geisenhanslüke (2008, 115–128).

3 Taubes (1947, 3–9) und (1987, 61).

des Wortes Vollsinn der Ort der Apokalypse selbst, Ort einer *Apokalypse der Seele*, deren rückhaltlose Selbstoffenbarung in Selbstvernichtung kulminiert. Was Märchen schon immer wussten, dass gerade die Wünsche, die in Erfüllung gehen, ihre Tücken haben mögen, radikalisiert sich zur Grundeinsicht der *Solaristik* à la Tarkovskij, à la Lem: dass der restlos offenbarte Wunsch tödlich ist. Schließlich setzte Gibarian, analog zur Figur des „Stachelhaut“ im *STALKER*, seinem Leben ein Ende, weil vor aller Augen sichtbar wurde, was gnädigerweise verborgen bleibt. Diese Scham überlebte er nicht. Das Motiv tödlicher Beschämung umkreisen *SOLJARIS* wie auch *STALKER* und auf je spezifische Weise die literarischen Vorlagen, deren Tarkovskij sich bediente. So sagt im Roman Snaut:

„Was ist das, ein normaler Mensch? Einer, die nie etwas Scheußliches getan hat? Ja, aber hat er nie daran gedacht? Oder er hat nicht einmal daran gedacht, es hat sich selbst gedacht, es ist ihm aufgestiegen, vor zehn oder dreißig Jahren, vielleicht hat er es verscheucht und vergessen und keine Angst davor gehabt, weil er ja wusste, dass er das niemals in die Tat umsetzen würde. Ja, aber jetzt stell dir vor, auf einmal, am helllichten Tag, mitten unter den Leuten, trifft er DAS, es ist Fleisch geworden, an ihn gekettet, unvernichtbar, was dann? Was hast du dann vor dir?‘ / Ich schwieg. / ‚Die Station‘, sagte er leise. ‚Dann hast du die Station Solaris.‘ (Lem 2006, 99 f.)

Dieses unennbare „DAS“, dessen Majuskel den Ausfall des Substantivs ebenso betont wie ihn der Ausdruck ‚Fleisch‘ nicht ersetzen wird, bringt Snaut wenig später in Verbindung mit der Fleischwerdung des Wortes aus dem Evangelium des Johannes (ibid., 100). Der theologische Kontext, der damit eröffnet wird, könnte, wie auch Snauts Referenz auf den Bereich menschlicher Perversionen, eine Konvention zitieren, der ebenso wirkmächtig wie unhinterfragt den Begriff der Scham zu regieren und noch den Deutungsrahmen zu fixieren vermag, in dem die Erzählungen der Strugatzkis und Lems wie ihre filmischen Adaptionen durch Tarkovskij situiert zu sein scheinen. Es ist der des Zusammenhangs von Scham und Schuld.

Unbenommen der durch Tradition wie individuelle Erfahrung oft verbürgten Plausibilität dieses Zusammenhangs, möchte ich die Frage aufwerfen, ob das „DAS“ ausnahmslos als moralische Frage, etwa als Frage seiner normativistischen Einhegung zu verhandeln sei – unbenommen so vieler Indizien, die nicht nur in den Filmen Tarkovskijs dafür zu sprechen scheinen. Sein demonstrativer Konservatismus fände hier einen filmästhetischen Referenzpunkt, der nicht nur das linksliberal gesonnene Publikum ein ums andere Mal irritieren sollte. Und doch, so meine Vermutung, könnte der Motivkreis von Fleisch, Scham und Sichtbarkeit auf eine Dimension hinweisen, wo der Begriff der Moral nicht mehr hinlangt und jene stille Verwandlung verdeckt, die nicht nur in Hari filmisch zu ihrer Gestalt heranreift. Was tatsächlich als Drama einer moralischen Ver-

fehlung beginnt – Kris Kelvin fühlt sich am Tod seiner Frau, der ‚echten‘ Hari, schuldig, woran ihn das Auftauchen der ‚falschen‘ Hari peinlich erinnern muss –, gipfelt in einem Drama jenseits von Gut und Böse. Das ganze Gute, das sich zwischen Haris ‚Klon‘ und Kelvin schließlich ereignet, ist keines mehr der Moral, der Schuld und ihrer Sühne, sondern der *Ethik*. Erst die Entmoralisierung der Scham also, ihre Destruktion oder auch Dekonstruktion als moralischer Affekt, öffnet den Blick für den verborgenen Konnex von Scham und Ethik, wo die stumme, tödliche Verzweigung sich schließlich löst.

ETHIK DER SCHAM

Tatsächlich scheint die Kopplung von Scham und Schuld moralphilosophisch ebenso naheliegend wie durch eine theologische Tradition verbürgt, die deren Diskurs bis auf den heutigen Tag dominiert. Und doch setzt gerade die Sündenfall-Episode der GENESIS – der vielleicht folgenschwerste Text zum Thema der Scham im west-östlichen Raum überhaupt – hierzu einen auffallenden Kontrapunkt. Nachdem Adam und Eva bekanntlich die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse (Gen 2,17) gegessen hatten, ist es gerade nicht die Sünde, die Übertretung des göttlichen Verbots, die sie erkennen und deren sie sich zu schämen beginnen. Es ist ihre *Nacktheit*: „Da wurden beiden die Augen geöffnet und sie erkannten, dass sie nichts anhatten. Sie hefteten Feigenblätter aneinander und machten sich Schurze“ (Gen 3,7).⁴ Zum überraschenden Einsatz der Nacktheit selbst tritt der Plural: „beiden wurden die Augen geöffnet“. Weshalb die Nacktheit, deren sie sich noch kurz zuvor, in Gen 2,25, expressis verbis nicht schämten, sich im Blick des Anderen spiegelt, der den Einen zum Anderen des Anderen macht und als Anderen entblößt. Der *Sündenfall* ist jene ausgezeichnete Situation, in der die Scham eine Nacktheit enthüllt, die immer die *Nacktheit des Anderen* ist. Adam und Eva werden nicht ihrer Sünde inne als einer Tat, die sie hätten unterlassen sollen, sondern dem leibhaftigen Faktum eines Geschlechts, das *nicht eins* ist (cf. Irigaray 1979). Sie erkennen jenen „Riss mitten durch die Substanz“ des neu erschaffenen Menschenwesens; sie sehen die nackte Tatsache, dass, so Emmanuel Lévinas einmal, „ein Wesen zwei ist, obwohl es *eins* ist“ (Lévinas 1998, 126). Die beiden Protagonisten dieser Urszene der Scham, Adam und Eva, sind nackt *voreinander*, nicht oder noch nicht vor Gott. Anstatt also diesen Riss zu schließen im Zeichen einer allgemeinen Anthropologie, deren Allgemeinheit im Allgemeinen auf der verstohlenen Präponderanz des Männlichen aufsitzt, fordert der *Anthropos* aus Gen 3 diesen Riss aus- und offenzuhalten, ja zu öffnen im Raum einer symbolischen Ordnung, innerhalb dessen er seinen stets prekären Ausdruck suchen muss (cf. Mayer 2013, 200–206). Eine Ethik der sexu-

4 In der Übersetzung Bail (2006).

ellen Differenz (Irigaray 1991) zielt auf nichts anderes. Wer Gen 3,7 exegetisch als bloßes Sinnbild für die Entblößung von Sünde und Schuld nimmt, als Prototyp von Gewissensqual und Schuldbewusstsein, übergeht, dass die Nacktheit, um die es hier geht, vorab die das Fleisches ist, gezeichnet durch eine sexuelle Differenz und Spannung, die der *Blick des Anderen* ein- und austrägt. Ethik und Scham treten so in Konjunktion.

Worauf auch Jean-Paul Sartres Phänomenologie der Scham in jenem berühmten Blick-Kapitel aus *DAS SEIN UND DAS NICHTS* (Sartre 1962, 338–397) von 1943 anspielt, wenn er ausführt: „Die Scham ist das Gefühl des *Sündenfalls*, nicht deshalb, weil ich diesen oder jenen Fehler begangen hätte, sondern einfach deshalb, weil ich in die Welt ‚gefallen‘ bin, mitten in die Dinge hinein, und weil ich der Vermittlung des Anderen bedarf, um zu sein, was ich bin“ (ibid., 381). Zwar liest Sartre den Blick des Anderen als Verdinglichung und damit Entfremdung meiner selbst, meines Für-sich-Seins, und dergestalt Alterität durchgehend von dem Hintergrund einer dual-duellischen Konfrontation, doch bleibt sein Verdienst, Scham nicht nur moralphilosophisch ‚eingeklammert‘, sondern deren alteritären, latent ethischen Zug erkannt zu haben. Inwieweit er dabei von Überlegungen des damals noch weithin unbekanntem Emmanuel Lévinas beeinflusst war, entzieht sich meiner Kenntnis. Im Jahr 1935 jedenfalls publizierte Lévinas einen wegweisenden Text mit dem Titel *DE L'ÉVASION* (dt. „Ausweg aus dem Sein“), der eine ebenso knappe wie scharfsinnige Analyse der Scham enthält (Lévinas 2005, 38–45), die sich einmal mehr wie eine Exegese von Genesis 3 lesen lässt. Die Beschränkung der Scham auf moralische Phänomene gleichfalls zurückweisend, konzidiert auch Lévinas deren vorgängige Verklammerung mit dem Motiv der Nacktheit: „Die Scham“, so Lévinas, „tritt immer in den Augenblicken auf, in denen es uns nicht gelingt, unsere Nacktheit zu vergessen“ (ibid., 39). Zwar sei die beschämende nicht auf körperliche Nacktheit beschränkt, sofern sie in Bezug zu allem steht, „was wir gerne verstecken würden und was sich nicht verbergen lässt“ (ibid.). Doch bleibt sie als Nacktheit wesentlich auf die des Körpers bezogen. Anders gesagt: Ich muss nicht nackt ein, um Scham zu empfinden, doch wenn ich Scham empfinde, fühle ich mich nackt. Ich fühle mich nackt, weil Nacktheit der primäre, vor- und außermoralische Grund der Scham ist. Die Pein und Peinlichkeit, die sie mich fühlen macht, macht fühlbar, dass noch der sehnliche Wunsch, mir zu entkommen, an das Ich gebunden bleibt, dem ich entkommen will:

Stellt sich die Scham ein, so weil wir nicht verbergen können, was man gerne verbergen möchte. Die Notwendigkeit zu fliehen, um sich zu verstecken, scheitert an der Unmöglichkeit zur Flucht. So äußert sich in der Scham eben genau diese radikale Unmöglichkeit, vor sich zu fliehen, um sich vor sich selbst zu verbergen, zu verbergen, dass wir an uns selbst gekettet sind, dass das Ich der Anwesenheit seiner selbst gnadenlos ausgesetzt ist. Die

Nacktheit ist beschämend als Bloßstellung unseres Seins, seiner tiefsten Intimität. (Ibid., 41)

Wer also aus Scham sprichwörtlich „in den Boden versinken“ möchte, möchte verleugnen, was nicht zu verleugnen ist: die Blöße der Existenz, genauer: die *Existenz als Blöße*. Denn das Ich ist aus Fleisch und Blut; genauer: Es *ist* Fleisch und aus dem Blut, das dem Schüchternen zur Unzeit ins Gesicht schießt, wenn er sich ertappt fühlt, dass er sich ertappt fühlt. Wie keine andere verrät deshalb die Geste des Errötens, dass das Wort, der Geist, die Seele oder das Ich nicht nur Fleisch wurden, sondern nie etwas anderes gewesen sind und sein werden als Fleisch. In den dürren Worten Descartes: ausgedehnte Sache. Giorgio Agambens Intuition, seiner Kommentierung der Lévinas'schen Schamanalyse eine allerdings mörderische Szene vom Erröten eines KZ-Häftlings kurz vor seiner Exekution voranzustellen (Agamben 2003, 89-91), beweist sein Gespür für die Sache und deren Dringlichkeit. Was nämlich mit der Sache der Scham auf dem Spiel steht, wäre nichts geringeres als die Menschlichkeit selbst, die erst in der aporetischen Verschlingung von Subjektivierung und Entsubjektivierung zu sich selbst fände. Scham ist, so Agamben, das „fundamentale Gefühl, Subjekt zu sein“ (ibid., 93). Wobei die Subjektivität dieses Subjekts dessen schon etymologisch verbürgte Zweideutigkeit ausspielt: die von Souveränität und Unterwerfung. Scham ist das,

was entsteht in der vollkommenen Gleichzeitigkeit einer Subjektivierung und einer Entsubjektivierung, einem Sich-Verlieren und einem Sich-Besitzen, einer Knechtschaft und einer Herrschaft [...] Deshalb hat Subjektivität konstitutiv die Form einer Subjektivierung und Entsubjektivierung, deswegen ist sie im Innersten Scham. Die Röte ist dieser Rest, der in aller Subjektivierung eine Entsubjektivierung verrät und in jeder Entsubjektivierung Zeugnis ablegt von einem Subjekt. (Ibid., 93-97)

Was aber Agamben nicht mehr, der junge Lévinas noch nicht im Blick zu haben scheinen, was Sartre allenfalls in Figuren agonaler Konfrontation zu beschreiben vermag und Genesis 3 gleichnishaft spiegelt, ist jene ethische Rigorosität, in der die Scham als „Unfähigkeit, mit sich selbst zu brechen“ (Lévinas 2005, 39) sich löst, ja erlöst in der Unfähigkeit, mit dem Anderen zu brechen. Lévinas bereits 1935 annoncierter und erst in seinem späteren Werk überzeugend ausgearbeiteter „Ausweg aus dem Sein“ als Ausbruch aus dem Kerker des Solipsismus ruft zur *ethischen*, zur *performativen Affirmation* dieser Unfähigkeit auf und aller daran anschließenden, vorab negativ konnotierten Bestimmungen wie Knechtschaft, Sich-Verlieren, Entsubjektivierung etc. Das Erröten ist nur insofern Merkmal einer markanten Verschlingung von Subjektivierung und Entsubjektivierung, insofern diese Entsubjektivierung je schon dem Anderen *geschuldet* ist – mithin der Tatsache, dass es einen Anderen gibt, der radikal *anders* ist *als ich*. Im *Sündenfall* aber hätte sie ihr

Paradigma in der Einsicht jenes Risses, der das Geschlecht teilt und verbindet, der es verwundet und die Wunde heilt. Das Begehren ist der Name dieses Risses.

NACKTE SCHAM

Kehren wir noch einmal zur *Solaris* zurück. Es ist eine kaum merkliche Abweichung, die die Differenz zwischen dem Roman und seiner Verfilmung durch Tarkovskij markiert. Bekanntlich bilden die Wiedergänger in Lems Erzählung nicht nur identische Klone ihrer jeweiligen Originale, sondern sind auch untereinander seriell identisch. Jeder Klon ist bei seinem Erscheinen entwicklungslogisch auf Null gestellt. Erinnerungen an frühere Materialisierungen haben sie nicht. Im Film jedoch kommt es zu einem irritierenden Vorfall: Hari kann bei ihrem ersten Auftauchen auf der Station ihr Kleid nicht aufknüpfen, da es – vielleicht aufgrund eines Reproduktionsfehlers? – trotz Schnürbändern am Rückenteil bis oben hin geschlossen ist (Abb. 2). Kelvin schneidet das Kleid daraufhin ein, um es aufzureißen (1:18:11–1:19:03). Bei ihrem zweiten Auftauchen, nachdem Kelvin den ersten Klon im All ‚entsorgt‘ hatte, greift Hari sogleich selbst zur Schere, um das Kleid einschneiden, aufreißen und ausziehen zu können (1:29:11–1:30:18). Der großartige Regieeinfall aber verwandelt die gesamte Szenerie schlagartig. Hari lernt: Sie erinnert sich an frühere Materialisierungen. Nach und nach wird sie fähig, ohne die unmittelbare Gegenwart Kelvins auszukommen und entwickelt zuletzt ein Bewusstsein ihrer Situation und Herkunft. Der Menschenklon wird menschlich. Während in Lems Roman die Klone vor allem als Repräsentanten des ‚Ozeans‘ fungieren und ihr Auftauchen gleichsam vertikal die *moralische Frage* nach dem Verhältnis von Triebwunsch, Ich und Über-Ich (Gewissen) wie die *epistemologische Frage* nach einer Kommunikation zwischen terrestrischer und extraterrestrischer Vernunft fokussiert, horizontalisiert sich im Film das



Abb. 2: SOLJARIS

Geschehen zur ethischen Frage nach dem Menschen, der, so der Snaut im Film, den Menschen braucht (1:59:55–1:59:59). In Tarkovskijs SOLJARIS geht es allenfalls mittelbar um die Frage des möglichen oder unmöglichen Kontakts zwischen außerirdischer und menschlicher Intelligenz; geht es vor allem anderen um den möglichen oder unmöglichen Kontakt zwischen Mensch und Mensch.

Und der ist rätselhaft genug. Indem der Klon, Hari, sich von ihrem Ursprung als bloße Projektion des ‚Ozeans‘ emanzipiert, setzt sie das Narrativ als Ganzes frei von seiner Ausdeutung als Allegorie eines kosmischen Gewissensdramas und öffnet es dem ethischen Imperativ, der den Einen den Einen des Anderen zu sein heißt. Hari repräsentiert nicht den ‚Ozean‘, nicht den Ruf des Gewissens, sondern präsentiert den der Anderen, die Kelvin mit seinem Rufnamen ruft: „Kris“. So aber weicht dessen Abwehr zunehmend auf, wird brüchig, labil, wie schließlich die Figur als Ganze. Kris Kelvin taumelt. Aber er stürzt nicht. Er schwebt mit Hari in jenem ausgezeichneten Augenblick gegen Ende des Films, in dem die Schwerkraft außer Kraft gesetzt wird (Abb. 3). Diese Außerkraftsetzung der Schwere, diese Schweben des Paares, der Kamera, der Bilder, die sich in Tarkovskijs Kino auffällig häuft, markiert dessen Fluchtpunkt: Dass nämlich die Liebe des Menschen zum Menschen, zur Welt und zu Gott keinen Grund hat, kein Fundament und auch keinen Begriff. Das ist das Geheimnis, an das er rührt.

Während also Stanisław Lem in einem programmatischen Nachwort (Lem 1981) zu PICKNICK AM WEGESRAND den Brüdern Strugatzki wie dem Genre einer hochkulturell satisfaktionsfähigen *Science Fiction* eine „Strategie der Wahrung des Geheimnisses“ (ibid., 195 ff.) anempfiehlt, die unter Ausschöpfung aller möglichen Rationalisierungsformeln jenen erratischen Rest zu wahren hat, der das Erscheinen außerirdischer Phänomene begleiten können muss, sprengen Tarkovskijs filmische Adaptionen des Genres dieses Genre wie auch die methodischen Handreichungen zu seiner Konsolidierung. Das Geheimnis, dem seine Filmkunst gilt, gilt nicht den außerirdischen Phänomenen, sondern den iridi-



Abb. 3: SOLJARIS

schen allein. Der Spiegel, den im Roman der Ozean den Menschen vorhält, gerät im Film zum Spiegel, der der Mensch dem Menschen ist. Sein Bild darin aber bleibt „vorläufig rätselhaft“ (1. Kor 13,12). Diese Vorläufigkeit markiert nichts anderes als eben jene Welt *post Christum natum*, Tarkovskijs Welt. *Vorläufig* wird sie von einer Kluft beherrscht, die Freud, der Traumdeuter und Rabbi wider Willen und wider Wissen, zwischen Wunscherfüllung und Wunscenthüllung setzt und die Theologie des Paulus zwischen Erlösung und Offenbarung. Tarkovskijs Kinematographie wahrt das Geheimnis nicht, indem er es strategisch verschlüsselt, sondern er hütet es, indem er es *zeigt*. Indem er *zeigt, was ist*: die Elemente, der Himmel und die Erde, die Dinge und unter ihnen und zwischen ihnen der Mensch mit sich und seinesgleichen.

„Nur ein Seiendes“, so Lévinas in *TOTALITÉ et Infini*, rund fünfundzwanzig Jahre nach seinem ersten Versuch zur Scham, „das durch sein Antlitz absolut nackt ist, kann sich schamlos entblößen“ (Lévinas 1987, 101). Auf die tödliche Wiederholung der immergleichen Schuld, ihre peinliche Bloßstellung, der die Figuren in Lems *SOLARIS* qualvoll erliegen, antwortet Tarkovskij mit der rettenden Wiederholung einer Scham, die die Bloßstellung mit Blöße erwidert – mit der absoluten Nacktheit, Offenheit und Wehrlosigkeit eines Antlitzes, das der Eine dem Anderen ist. „Wir lieben, was wir verlieren“, sagt Kris Kelvin. Als ob die Liebe des Menschen zum Menschen noch seinem Klon gilt, dem Wiedergänger, dem untoten Toten. Hari ist diese Tote.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben (2003), Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III), übers. v. Stefan Monhardt. – Frankfurt/M.
- Agamben (2006), Giorgio: Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief, übers. v. Davide Giuriato. – Frankfurt/M.
- Bail (2006), Ulrike u. a. (Hg.): Bibel in gerechter Sprache. – Gütersloh.
- Dostojewskij (1981), Fjodor: Die Brüder Karamasow. Roman in vier Teilen, übers. v. Werner Creutziger. – Berlin und Weimar 1981 (= Gesammelte Werke in zwanzig Bänden, Bd. 1).
- Dostojewskij (2010), Fjodor: Der Idiot, übers. v. Swetlana Geier. – Frankfurt/M.
- Freud (2000), Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders. Psychologie des Unbewussten. – Frankfurt/M. (= Studienausgabe [StA], Bd. 3).
- Freud (2000), Sigmund: Die Traumdeutung. – Frankfurt/M. (= Studienausgabe [StA], Bd. 2).
- Geisenhanslüke (2008), Achim: Das Schibboleth der Psychoanalyse. Freuds Passagen der Schrift. – Bielefeld.
- Irigaray (1979), Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist, übers. v. Gerlinde Koch u. Monika Metzger. – Berlin.
- Irigaray (1991), Luce: Ethik der sexuellen Differenz, übers. v. Xenia Rajewski. – Frankfurt/M.
- Lem (1981), Stanisław: „Nachwort“, in: Strugatzki: Picknick am Wegesrand. – Frankfurt/M., S. 189–215.
- Lem (2006), Stanisław: Solaris (1961), übers. v. Irmtraud Zimmermann-Göllheim. – Berlin.
- Lévinas (1987), Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit, übers. v. Wolfgang N. Krewani. – Freiburg i. Br.-München.
- Lévinas (1998), Emmanuel: Vom Sakralen zum Heiligen. Fünf neue Talmud-Lesungen, übers. v. Frank Miething. – Frankfurt/M.
- Lévinas (2005), Emmanuel: Ausweg aus dem Sein / De l'évasion, übers. v. Alexander Chucholowski. – Hamburg.
- Mayer (2012), Michael: Tarkovskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion. – Bielefeld.
- Mayer (2013), Michael: „Schleier Medium“, in: Sternagel, Jörg/Hipper, Lenore/Möller, Jan Henrik (Hg.): Paradoxalität des Medialen. – Bielefeld, S. 193–210.
- Nietzsche (²1988), Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. – München (= Kritische Studienausgabe [KSA]; Bd. 5).
- Nietzsche (²1988), Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. – München (= Kritische Studienausgabe [KSA], Bd. 3).

Michael Mayer

Sartre (1962), Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, übers. v. Justus Streller, Karl August Ott, Alexa Wagner. – Hamburg.

Strugatzki (1981), Arkadi und Boris: Picknick am Wegesrand (1971), übers. v. Aljonna Möckel. – Frankfurt / M.

Taubes (1947), Jacob: Abendländische Eschatologie. – Bern.

Taubes (1987), Jacob: Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung. – Berlin.