

Christian Zehnder

Erneueres Gestern?

Zum Verhältnis von Selbstopferung und Rückkehr bei Andrej Tarkovskij

Andrej Tarkovskijs Kino ist als Reise ins Innere, als geistige Suche, als Weg in eine andere, höhere Welt umschrieben worden; und dies entweder mit einer besonderen Pietät vor der filmischen Mystagogie des russischen Regisseurs¹ oder, seltener, in betont aufgeklärter Distanz zu seinen quasi spiritistischen Tendenzen.² Nun war es niemand anderer als Tarkovskij selbst, der in Interviews und Essays das ‚Geistige‘ zur zentralen Kategorie für das Verständnis seiner Filme erhob und damit, wohl nur zum Teil gewollt, nachhaltig von der ‚materialistischen‘ Seite ihrer Ästhetik³ weggelenkt hat. Im Zentrum der ‚Geistigkeit‘ (духовность) des Menschen – und damit der Protagonisten Tarkovskijs – stehe die Bereitschaft, Opfer zu bringen, „sich als Opfer hinzugeben“, wie Tarkovskij in seiner Ästhetik und Ethik des Kinos *DIE VERSIEGELTE ZEIT* (1985) schreibt (Tarkovskij 2012, 299). Nur indem er sich von der Fixierung auf sich und auf seine Selbstbehauptung, von seiner paralyisierenden Konsum- und Unterhaltungssucht löse, könne der Mensch der spätmodernen Gesellschaft Mensch bleiben oder letztlich: überhaupt wieder Mensch werden. Das sind kulturkritische Überlegungen, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewiss nicht nur Tarkovskij formuliert hat. Das Selbstopfer ist bei Tarkovskij aber keineswegs nur von rhetorischer

1 Siehe z. B. Hoff 1995 (mit Bezug auf *STALKER*).

2 Siehe besonders die Polemik bei Rothschild 1987 (nach OFFRET). Für einen Überblick über die Kontroverse um die Religiosität von OFFRET Dannowski 1988. Eine Kritik an der Stigmatisierung Tarkovskijs als „Antiaufklärer“ formuliert Schmatloch 2003, 39–42.

3 Ein „materialist reading“ verfolgt Slavoj Žižek. Programmatisch für Žižeks Lesart wird die Formel von der „geistigen Körperlichkeit“. Siehe dazu Bird 2004, 367–373.

Relevanz. Es ist in seinen Filmen überall präsent und so gut wie in jedem Fall auch entscheidend für die Anlage. Entsprechend konnte Dmitrij Salynskij in seiner Archetypisierung von Tarkovskijs Filmen zu einem übergeordneten „Meta-Film“ als Zielpunkt die „Darbringung“ und „Annahme“ eines Opfers bestimmen (Salynskij 1989, 83). Am Anfang stehe dabei immer der „Auszug in eine andere Welt“ (ibid., 82). Damit erscheint die Opferhandlung nach Salynskij als Teil einer Gesamtbewegung, eben eines Weges, einer Suche, einer Reise.

Im Folgenden werde ich versuchen, diese gegenseitige Verwobenheit der ‚Reise‘ mit einem Selbstopfer für einige Filme Tarkovskijs (SOLJARIS, ZERKALO, STALKER, NOSTALGHIA, OFFRET) zu beschreiben. Vermeiden möchte ich, die Dynamik auf die ‚Geistigkeit‘ einzugrenzen, wie sie die erwähnte Tendenz von Tarkovskijs Selbstkommentaren und weiter Teile der Rezeption suggerieren. Die Opferhandlung soll als Teil der Grundbewegung, anders als bei Salynskij jedoch nicht als vorgängig festgelegte mythische Funktion in den Blick genommen werden.⁴ Meine einfache Beobachtung in diesem Zusammenhang ist folgende: Die Dynamik von Tarkovskijs Filmen ist zu einem wesentlichen Teil eine Dynamik des *Zurückkehrens*.⁵ Und meine These lautet: Das Opfer, das die Filme inszenieren, muss unter Berücksichtigung dieser Rückwärtsbewegung betrachtet werden.

DIE „RETTENDE BITTERNIS DES HEIMWEHS“

Den Hang zur Rückwärtsbewegung hat Tarkovskij selbst mit dem Begriff der ‚Nostalgie‘ (ностальгия) reflektiert, lange vor seinem gleichnamigen, in Italien gedrehten Film aus den achtziger Jahren. Ностальгия bezeichnet im Russischen anders als etwa im Deutschen nicht eine bloß kulturell-sentimentale Rückwärtsbewandtheit, sondern im etymologischen Sinne den ‚Schmerz des Zurück-

4 Auch die Rede von der „Möglichkeit und Notwendigkeit individueller Akte der Umkehr und Wiedergewinnung eines mystischen bzw. mythologischen Einheitszustandes im Selbstopfer“ (Keutzer 2006, 176) geht mit der quasi axiomatisch angenommenen Verbindung des Opfers mit einem wiederherzustellenden „Einheitszustand“ in diesem Sinne schon zu weit.

5 Die Beobachtung kann mit einem Argument Oleg Aronsons ergänzt werden. Aronson unterscheidet zwischen zwei Arten der „Ökonomie“ – einer ‚männlichen‘ Ökonomie des Aufbruchs, des Reisens, der Tat, des Tauschs und einer ‚weiblichen‘ der Haushaltsführung, der Heimkehr, wobei er erstere als „Logik des Hermes“, letztere als „Logik der Hestia“ bezeichnet. Anhand der Odyssee zeigt Aronson, wie die beiden – Reisen und Zurückkehren – zusammengehören, wie die „Energie des Heimwehs“ die abenteuerlichen Taten des Odysseus steuert und oft erst ermöglicht (Aronson 2014, 61). Die eigentliche These Aronsons ist nun die, dass das Kino die beiden einst verwobenen „Ökonomien“ nach deren neuzeitlicher Dissoziierung wieder zusammengebracht habe: Als kommerzielles Unterfangen partizipiere das Kino einerseits an der Tauschlogik und an der Ökonomie der Zeitknappheit, als Medium hingegen könne es in Fülle Zeit aufnehmen und speichern (ibid., 62). So erscheint Tarkovskijs „image-temps“ (Gilles Deleuze) par excellence als Ort einer Rehabilitierung der alten Ökonomie des Zurückkehrens: „[M]an kann sagen, dass die Zeitökonomie Tarkovskijs eine eigentümliche Auferweckung der Logik Hestias ist“ (ibid., 61).

kehrens' (von gr. *νόστος*: ‚Rückkehr‘, und *ἄλγος*: ‚Schmerz‘) eines von der Heimat Entfernen, oder mit dem deutschen Ausdruck: ‚Heim-weh‘.⁶ Tarkovskij verwendete den Begriff in einem Interview von 1971, um zu begründen, weshalb er Stanisław Lems Science-Fiction-Roman SOLARIS in seiner Adaption an die *Erde* zurückbinden werde. Er sagte:

Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение прекрасной Земли. Чтобы, погружившись в неизвестную ему дотоле фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрел возможность вдохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии. Ведь Кельвин решает остаться на Солярисе, продолжать исследования – в этом он видит свой человеческий долг. Тут-то и нужна мне Земля, чтобы зритель полнее, глубже, острее пережил весь драматизм отказа героя от возвращения на ту планету, которая была (и есть) его и нашей прародиной.⁷ (Tarkovskij 1971, 101)

Bei dem Interview handelt es sich um einen Kommentar *vor* der Fertigstellung von SOLARIS, er darf daher sicher nicht überbewertet werden. Gleichwohl ist es lohnend, Tarkovskijs Argument für die ‚Ur-Heimat‘ Erde ernst zu nehmen. Während Lem dem russischen Regisseur nach eigenen Angaben vorgeworfen hat, statt SOLARIS Dostoevskijs PRESTUPLENIE I NAKAZANIE („Schuld und Sühne“) verfilmt und die epistemologische Problematik des Romans mit der russischen

6 Christy L. Burns (2011, 108) hebt Tarkovskijs ambivalentes Heimweh in NOSTALGHIA (1983) von der klischierten, kompensatorischen „pastness“ von Hollywood ab, wie Fredric Jameson und Jean-François Lyotard sie in den achziger Jahren kritisierten. Freilich traf Jamesons marxistische Ideologiekritik später gerade auch Tarkovskij. Die Naturmystik des russischen Regisseurs sei von keiner Reflexion über die sie konstituierende, fortschrittsgebundene Filmtechnologie begleitet und laufe so Gefahr, in „sheerest ideology“ zu kippen (Jameson 1992, 100). Vgl. die Diskussion dieses Einwands bei Bird 2008, 12.

7 „Es ist für mich grundlegend, dass im Zuschauer eine Empfindung von der wunderbaren Schönheit der Erde entsteht. Dass er, nachdem er sich in die ihm bisher unbekannt phantastische Atmosphäre von Solaris hineinbegeben hat, auf die Erde zurückkehrt und plötzlich die Möglichkeit erblickt, frei und gewohnt durchzuatmen, dass ihm angesichts dieser Gewöhnlichkeit berückend leicht wird ums Herz. Kurz, dass er die rettende Bitternis des Heimwehs spüren kann. Nun entscheidet sich Kelvin ja, auf Solaris zu bleiben, die Forschungen fortzuführen; darin sieht er seine menschliche Pflicht. Genau hier benötige ich aber die Erde, damit der Zuschauer voller, tiefer, empfindlicher die ganze Dramatik durchlebt, die der Verzicht des Helden auf die Rückkehr zu jenem Planeten bedeutet, der unsere Ur-Heimat war (und ist).“ „Začem prošloe vstrečaeťsja s buduščim?“ / „Wozu trifft sich die Vergangenheit mit der Zukunft?“ (Hervorhebung im Orig.). Siehe zu dieser Stelle auch Bird 2008, 123, und Bird 2013, 146/147. – Die deutschen Übersetzungen der Zitate stammen, falls nicht anders vermerkt, von mir – Ch. Z.

„Mutter Erde“ unterlaufen zu haben,⁸ folgt Tarkovskijs neuer Akzent der „retten- den Bitternis des Heimwehs“ nur partiell einem ethischen oder gar (national-)re- ligiösen Muster. Die ‚Erdung‘ des Science-Fiction-Dramas sei nötig, um Kel’vins opfernden Verzicht auf eine Rückkehr für die Zuschauer auf eine elementare Art und Weise empfindbar zu machen. Damit nimmt Tarkovskij eine Unterschei- dung vor, die, wie ich meine, in den Filmen nach SOLJARIS entscheidend bleiben wird: die Unterscheidung in eine Opfertat eines Einzelnen – des Protagonisten – auf der einen Seite und ein grundsätzlich passives Empfangen des Opfers auf der anderen Seite. Den ‚anderen‘ – hier den Zuschauern – wird durch das Opfer die Möglichkeit gegeben, gewohnheitsmäßig („привычно“) weiterzuleben. Ein Einzelner erklärt sich bereit, ins Unbekannte, in die Zukunft vorzustößen, um den anderen – seien dies Figuren im Film, sei es das Publikum – einen *Rückweg* in die Gewohnheit zu eröffnen.

Falls sich das Modell, wie es das Interview von 1971 nahelegt, auf die Filme übertragen lässt, so hieße das auch, dass die ‚Geistigkeit‘, die nach Tarkovskij in der Bereitschaft zur Selbsthingabe liegt, keineswegs eine All-Vergeistigung initi- ieren muss. Sie bahnt dann lediglich den Weg für eine gesteigerte Wahrnehmung der ganz und gar diesseitig aufgefassten Welt.⁹ Der geistige Aspekt – das Opfer – wird so dem ‚gewohnten‘ Leben faktisch untergeordnet. Die Opfertat, könnte man sagen, verschwindet geradezu im Heimweh. Das ist in SOLJARIS umso mehr der Fall, als dieses Opfer, anders als in den letzten Filmen Tarkovskijs, nicht explizit gemacht wird; es ist offen, ob der Zuschauer bei der ‚Rückkehr‘ auf die Erde die Kontrastfolie von Kel’vins Fernbleiben überhaupt so klar vor Augen hat.

Die Situation ist im Film weniger klar als Tarkovskij sie in dem zitierten Inter- view darstellt. Denn Kel’vin kehrt den Filmbildern nach ja durchaus in die Hei- mat, ins elterliche Haus zurück. Es ist Winter geworden, jedenfalls Herbst, und Regen ergießt sich nun nicht mehr wie vor seinem Abflug als taumelndes Gewitter über die Natur, sondern dringt in das Haus und tropft auf Kel’vins Vater nieder, der verwirrt auf einem Tisch Bücher umstapelt. Aber er bemerkt nicht, wie das

-
- 8 „[C]o powiedziałem Tarkowskiemu w jednej z klótni – on wcale nie nakręcił Solaris, ale Zbrodnię i karę. [...] A co już zupełnie okropne, Tarkowski wprowadził do filmu rodziców Kel- vina, a nawet jakąś jego ciocię. Ale przede wszystkim matkę – bo matka to jest mat’, a mat’ to jest Rossija, Rodina, Ziemia. To mnie już porządnie rozgniewało“ (Bereś 1987, 134). „[E]r [hat] – das habe ich ihm in einer unserer Auseinandersetzungen gesagt – gar nicht Solaris, sondern ‚Schuld und Sühne‘ verfilmt. [...] und was schon ganz greulich ist – Tarkowski hat in den Film die Familie von Kelvin, sogar irgendeine Tante, eingeführt. Aber vor allem die Mutter – denn die Mutter – das ist ja die mat’, das heißt Rossija, Rodina (die Heimat), Zemlja (die Erde). Das hat mich ganz schön in Rage gebracht“ (Lem/Bereś 1986, 145/146). Dass SOLARIS in Tarkovskijs Film vor allem auch formal delinearisiert und intertextuell stark erweitert wurde (so Deltcheva/ Vlasov 1997, 533/534, 540), wird in Lems Polemik naturgemäß nicht berücksichtigt.
- 9 Bird (2008, 12) bindet wiederum dieses ‚Elementare‘ – gefeiert in Chris Markers Film *UNE JOURNÉE D’ANDRÉÏ ARSENEVITCH*, 2000 – an die ‚Elemente‘ der Filmtechnik: „Tarkovsky’s ‚mysticism‘ can only be accessed through his technique; his cinema of the elements requires consideration of the elements of his cinema.“

Wasser ihm die Schulter, das ganze Hemd durchnässt. Spätestens hier wird deutlich, dass die Rückkehr nur Kel'vins Traum – oder ein weiteres Phantasma sein kann. Und dann folgt im Schlussbild eine zweite, gespiegelte Rückkehr: die Rückkehr des Elternhauses, der Erinnerung an die Erde *in* den Ozean von Solaris.

Die berückende Gewöhnlichkeit der Erde wirkt demnach am Ende gar nicht mehr. In diesem Zusammenhang erinnert man sich an eine Aussage des Vaters am Anfang des Films: Er habe exakt das Haus seines Großvaters nachbauen lassen, da es ihm gefallen habe und da er keine „Neuerungen“ möge (не люблю я новшеств – SOLJARIS, 00:08:57). Je mehr sich die Kamera am Schluss wieder von dem Ort entfernt und wegfliegt, desto mehr fällt indessen die Künstlichkeit des Hauses, seine fremdartige, geradezu modernistische Dachkonstruktion auf (Abb. 1).



Abb. 1: SOLJARIS

Das Haus wird als Fälschung, zumindest als etwas Sekundäres entlarvt.¹⁰ Die Erinnerung an die Rückkehr, auf der Raumstation noch präsent gemacht durch Breughels Gemälde von den ins Dorf zurückkehrenden Jägern, ist so gesehen echter als die Rückkehr selbst. Was bedeutet das für das Opfer? Für Kel'vins Verzicht? Und vielleicht mehr noch: für die Einsicht seiner einstigen, von der Wunschmaschine Solaris zurückgebrachte Frau Chari, nur eine Kopie zu sein (это не я – SOLJARIS, 02:13:34) und sich deshalb „annihilieren“ zu lassen? Das oberste Gut ist am Ende die – verlorene, unmöglich gewordene – Echtheit. Und der Film *ist* die Erinnerung an sie. In diesem Sinne weckt er im Zuschauer vielleicht umso mehr die Sehnsucht nach elementarer ‚Gewöhnlichkeit‘.¹¹

10 In ihrer Studie zum Chronotopos des Hauses in SOLJARIS berücksichtigen Deltcheva/Vlasov (1997, 549) diesen Aspekt erstaunlicherweise nicht.

11 So schreibt dell'Agli (1994, 520): „Die naheliegende Interpretation indes, Tarkowskij habe den Wunschprojektionscharakter jeder Heimkehr zeigen wollen, übersähe den Standpunkt des sich vom Schauplatz Entfernenden, gleichsam des Zuschauer-Astronauten, der das Solaris-Kino verlässt, um auf die Erde / in die Realität zurückzukehren.“

DAS „MARTYRIUM“ FÜR EIN UNBEHELLIGTES EUROPA

Die Figur der Unterscheidung zwischen einem Opferbereiten und einem Empfänger, der das Opfer, genauer, die bewahrende Wirkung einer Opfertat empfängt, ohne Teil des Geschehens zu sein, ja ohne es zu bemerken, findet sich auch in Zerkalo („Der Spiegel“, 1974), Tarkovskijs nächstem Film. In einer Szene ungefähr in der Mitte des Films bleibt Ignat, der Sohn des unsichtbaren Haupthelden und Ich-Erzählers, an einem Nachmittag allein in der Wohnung zurück, nachdem die Mutter ausgegangen ist. Da taucht in einem eben noch leeren Zimmer eine bisher nicht eingeführte Frau (die Kinderfrau, die Hauslehrerin?) auf. Sie begrüßt ihn und bittet ihn freundlich, aber seltsam autoritativ (у нас мало времени – ZERKALO, 00:45:45), aus einem Buch mit Exzerpten eine rot unterstrichene Stelle vorzulesen (Abb. 2).



Abb. 2: ZERKALO

Bei der Stelle handelt es sich um einen Auszug aus Aleksandr Puškins nie abgeschicktem Brief vom 19. Oktober 1836 an den Philosophen Petr Čaadaev, in dem er kritisch auf dessen PREMIÈRE LETTRE PHILOSOPHIQUE („Pervoe filozofičeskoe pis'mo“) antwortet. Puškin teilt nicht nur Čaadaevs These von der Geschichtslosigkeit Russlands nicht, er entwirft in seiner Replik auch die Gegenthese, wonach Russland vom 13. bis zum 15. Jahrhundert das so genannte tata-

risch-mongolische Joch als Opfer auf sich genommen habe, *um* die christliche Zivilisation zu retten. Hier die Passage, wie Ignat sie vorliest:

Нет сомнения, что Схизма отъединила нас от [weggelassen: остальной] Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, [hinzugefügt: событий,] которые ее потрясли, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру [...].¹²

In dem von Ignat vorgetragenen Exzerpt folgt eine Aufzählung verschiedener Ereignisse aus Russlands Vergangenheit, die, wie Puškin betont, sehr wohl *geschichtlich* seien, aber auch das Zugeständnis, dass er in der Gegenwart der 1830er Jahre ganz wie Čaadaev, sein langjähriger Freund, wenig Erfreuliches erblicke. Gleichwohl, schreibt Puškin, würde er sich unter keinen Umständen ein anderes Schicksal wünschen. ZERKALO lässt viel Spielraum, wie Puškings Replik – die anti-westlerische Argumentation eines Westlers – auf den Film bezogen werden kann. Klar ist, dass das Zitat bis zu einem gewissen Grad eine Opferlogik ins Spiel bringt, die dem Film vermeintlich gänzlich abgeht.¹³ Russland habe seine Entfremdung von Westeuropa hingenommen, um dieses vor einer mongolischen Invasion zu bewahren. Das wird noch deutlicher in einem Nebensatz, der in Ignats Text interessanterweise übersprungen wird: „[Н]ашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех.“¹⁴ Europa sei gerettet und dabei auch noch davor bewahrt worden, in

12 Puškin 1969, 155. Das französische Original lautet: „Il n’y a pas de doute que le schisme nous a séparé du reste de l’Europe et que nous n’avons pas participé, à aucun des grands événements qui l’ont remuée ; mais nous avons eu notre mission à nous. C’est la Russie, c’est son immense étendue qui a absorbé la conquête Mogole. Les tartares n’ont pas osé franchir nos frontières occidentales et nous laisser à dos. Ils se sont retirés vers leurs déserts, et la civilisation chrétienne a été sauvée. Pour cette fin, nous avons dû avoir une existence tout à fait à part, qui en nous laissant chrétiens, nous laissait cependant tout à fait étrangers au monde chrétien [...]“ (ibid., 153/154).

13 Was andererseits die Dynamik des Zurückkehrens betrifft, so kann man sagen: Der unsichtbare Erzähler von ZERKALO wird auf geradezu traumatische Weise – ähnlich wie Ivan in Tarkovskijs erstem Langspielfilm IVANOVO DETSTVO („Ivans Kindheit“, 1962) – ständig auf seine Erinnerungen zurückgeworfen und kann das Zurückkehren nicht selbst steuern. Insofern unterscheidet er sich klar von jenen Helden Tarkovskijs, die mit einem Opfer auf die Rückwärtsbewegung der ‚anderen‘ Einfluss nehmen.

14 Puškin 1969, 155. „[N]otre martyre ne donnait aucune distraction à l’énergique développement de l’Europe catholique.“ Ibid., 154.

irgendeiner Weise abgelenkt, gestört zu werden. Dadurch, dass diese Spezifizierung im Film ausgelassen ist, ließe sich die Argumentation unmittelbar auf die neueste Geschichte, namentlich auf Russlands Rolle im Zweiten Weltkrieg und womöglich auf Stalins Herrschaft übertragen. Allerdings spielt die „energische Entwicklung des katholischen Europa“ in der Ikonographie von ZERKALO und gerade auch in der beschriebenen Szene durchaus eine Rolle. Bevor die Mutter ihn ruft und ihm erklärt, sie würde ausgehen, sehen wir Ignat einen Katalog mit hochwertigen Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen, Gravuren von Leonardo da Vinci (hier *SANT'ANNA, LA VERGINE E IL BAMBINO CON L'AGNELLELLO* [„Anna selbdritt“] vom Anfang des 16. Jahrhunderts) durchblättern (Abb. 3).



Abb. 3: ZERKALO

Durch die Nachbarschaft der beiden Bücher-Szenen wird Puškins allgemeiner Begriff der „christlichen Zivilisation“ oder eben das ausgelassene „katholische Europa“ mit der von Ignat soeben noch betrachteten Renaissancekunst konkretisiert. Umgekehrt wird der sehr haptische Zugang des Jungen zu den Reproduktionen (er blättert eilig und unsorgfältig) durch die Opferlogik in Puškins Brief sozusagen vergeistigt, in einen geschichtsphilosophischen Rahmen gebracht: Russlands besondere „mission à nous“ war es indirekt auch, diese humanistische Religionskunst, die so ganz anders ist als die russische Ikonenmalerei, zu ermöglichen. Man könnte noch weiter gehen und die Szene als Selbstkommentar

des Films lesen: Es ist Tarkovskijs russische Filmkunst, die die westeuropäischen Alten Meister im späten 20. Jahrhundert aus den Museen und von ihrer totalen Säkularisierung befreit, sie, gerade durch den freimütig-kindlichen Umgang mit Reproduktionen, in die „celluloid icon“¹⁵ des Kinos einschreibt und ihnen damit womöglich sogar ein sakrales Potential zurückgibt.

Das Opfer ist in dieser zentralen Szene von ZERKALO kein persönliches, kein von einem Helden erbrachtes. Es geht hier vielmehr um eine kulturosophische Idee von einer aus Opferhaltung gewonnenen kulturellen Identität. Im Gegensatz zum ersten Fall, Kel'vins ambivalentem Opfer in SOLJARIS, ist das Motiv hier auch nicht die „Gewohnheit“, kein Rückweg zur „Heimat“ Erde, sondern die „energische Entwicklung“ der westeuropäischen Zivilisation. Allerdings ist diese Entwicklung aus der Perspektive der 1970er Jahre selbst wiederum Gegenstand von Nostalgie geworden.¹⁶ Ein rückwärtsgewandt-konservierendes Moment findet sich insofern auch in der ‚progressiven‘ Opferfigur des Puškin-Zitats. Die von einer Opfertat ins Werk gesetzte Umkehrung des Zeitvektors im Medium der (russischen) „cellular icon“ scheint dabei immer schon eine re-sakralisierende Dimension zu haben.

WIEDERHERSTELLUNG vs. OPFERLOGIK?

Die ‚Unechtheit‘ reproduzierter Gemälde kann bei Tarkovskij also vom Medium Film kompensiert, aufgehoben werden. Wie ist es aber mit dem Heimweh, das in Soljaris von der Künstlichkeit des elterlichen Hauses, der Natur und überhaupt des scheinbar Vertrauten desillusioniert zu werden droht? Bleibt die Nostalgie, mit einem Ausdruck Robert Birds, stets nur „a mere phantom of obscure desire“ (Bird 2013, 152)? Tarkovskijs letzter in der Sowjetunion gedrehter und ‚mystischer‘ Film, STALKER (1979), gibt diesbezüglich einen bemerkenswerten Hinweis.¹⁷ Das archaische Opfer, das in der literarischen Vorlage, dem Science-Fiction-Roman PIKNIK NA OBOČINE („Picknick am Wegesrand“, 1972) von Arkadij und Boris Strugackij, den Höhepunkt markiert, wird in Tarkovskijs sehr freier Verfilmung weggelassen: Bei den Strugackijs zieht der Stalker („Schatzgräber“) Rëdrik Šuchart am Ende noch einmal in die Zone, um zu der „Goldenen Kugel“ zu gelangen und die Heilung seiner Tochter zu erwirken. Da das Vordringen zu der Kugel aber ein Menschenopfer erfordert, nimmt Rëdrik den gutgläubigen Artur, den Sohn eines älteren Stalkers, mit und überlässt ihn dem sicheren Tod durch den

15 Siehe dazu den von Bird (2010) an ANDREJ RUBLEV entwickelten Begriff.

16 Nach Rainsford (2007, 137) gibt es bei Tarkovskij zugleich ein Bewusstsein von der „verführerischen“ Gefahr, die von der in seinen Filmen präsentierten Malerei ausgeht. Sie zeigten die Bilder Leonardo da Vincis, Piero della Francesca etc. „as offering a temptation to nostalgia or abstraction [...]: tempting the I that is anxious for itself, hungry for identification, desiring the closed circle of a faithful mirror“.

17 Für das Gespräch über diesen Aspekt danke ich Ilja Kujuk (München).

durchsichtigen „Fleischwolf“ (die мясорубка). Bevor Artur verschlungen wird, hört Rêdrik ihn feierlich – noch immer nichts ahnend – ausrufen: „Счастье для всех!.. Даром!.. Сколько угодно счастья!.. Все собирайтесь сюда!.. Хватит всем!.. Никто не уйдет обиженный!.. Даром!.. Счастье! Даром!..“¹⁸ Als Rêdrik schließlich unbeschadet bei der Kugel ankommt, wünscht er nichts für sich oder seine Familie, sondern wiederholt Arturs Worte: „Glück für alle ...“

Wie lässt sich erklären, dass in Tarkovskijs Verfilmung die Opferung des Jungen und die doppelte Bitte um „Glück für alle“ wegfallen? Man könnte sagen, dass STALKER der Vorlage so die Hoffnungsperspektive nimmt. Allerdings unterläuft Tarkovskij damit auch einen Grundmechanismus des Mythischen, wie er bei den Brüdern Strugackij machtvoll am Werk ist: die Inkaufnahme und Heiligung eines *unschuldigen* Opfers.¹⁹ Tarkovskijs Stalker bringt kein mythisches Opfer dar. Doch auch zu einem *Selbstopfer* kann er sich offenbar nicht entschließen. So verbleibt er in freudlosem Heimweh und quälender Ungewissheit, und der Hoffnungsschimmer verschiebt sich gegenüber der Buchvorlage auf die Tochter. Unter ihrem eindringlichen Blick beginnen sich in der letzten Szene auf dem Tisch die Gläser zu bewegen.

Wenn das Opfer in STALKER auf diese Weise umgangen bzw. aufgeschoben wird, so rückt es in Tarkovskijs beiden letzten Filmen ganz in den Mittelpunkt. Im Zusammenhang mit dem Wünschen „für alle“ werde ich zunächst auf OFFRET zu sprechen kommen. Es ist erstaunlich, dass eine Szene in der Literatur so selten problematisiert, obwohl immer wieder zitiert wird: die Bitte des Protagonisten Alexander um *Wiederherstellung*. Exakt in der Mitte des Films und auch etwa in der Mitte der gut einstündigen nächtlichen Katastrophenvision²⁰ beginnt der keineswegs fromme Intellektuelle Alexander das Vaterunser zu sprechen. Er bittet, auf dem Boden kniend, für sich und für alle, für seine Familie, für die Gläubigen und die Ungläubigen um Rettung vor dem drohenden Atomkrieg und macht sein Opferversprechen (wobei vielleicht nicht unwichtig ist, dass er nur sehr kurz kniet und das Gebet dann schief sitzend verrichtet). Alexanders Gelübde lautet:

Ich schenke Dir alles, was ich habe. Ich verlasse meine Familie, die ich liebe. Ich zerstöre mein Heim, und ich verzichte auf Jungchen. Ich werde stumm. Ich werde nie mehr mit jemandem sprechen, ich will verzichten,

18 Strugackij 2001, 502. „Glück für alle! Umsonst! Glück im Übermaß! Kommt alle her, es reicht für jeden! Niemand soll erniedrigt von hier fortgehn! Umsonst! Glück umsonst“ (Strugatzki 1981, 185).

19 Zum unschuldigen Opfer in der Struktur der (antiken) Mythen siehe Girard 1999, 81–161 [„Deuxième partie: L'énigme des mythes résolue“]. Bei allem Lob für die Brüder Strugackij kritisiert übrigens kein anderer als Stanisław Lem (1981 [1975], 212–214) die „Märchenhaftigkeit“ des Schlusses von ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ.

20 „this apocalyptic midsummer night's dream“, wie Peter Green (1993, 134) sie bezeichnet.

auf alles verzichten, was mich an das Leben bindet, wenn Du nur machst, daß alles wieder so wird wie zuvor, so wie heute morgen, so wie gestern. Und daß Du von mir nimmst diesen todbringenden, qualvollen und tierischen Schrecken. Ja, alles! Herr, hilf mir. Ich werde alles tun, was ich Dir versprochen habe.²¹

Auf der Wortebene ist die Anlage die gleiche wie im Interview zu SOLJARIS. Mit dem Opfer wird eine Unterscheidung vorgenommen: Ein einzelner ist bereit, sein gewohntes Leben hinter sich zu lassen, die „words ... words ... words“²² des Intellektuellen einzustellen und das Wohnen in der wunderschönen Natur aufzugeben, um den ‚anderen‘ – hier der Familie – eine Rückkehr in ihr bisheriges, angestammtes Leben zu ermöglichen.

Unter den Interpretationen zu OFFRET, die näher auf diese Szene eingehen, gibt es solche, die eher das angebotene Opfer und solche, die eher die Bitte um Wiederherstellung betonen. Im ersten Fall rückt der offensichtliche Bezug zum Opfer Abrahams (Gen 22,1–19) ins Zentrum,²³ im zweiten Fall die frühchristliche Lehre von der Wiederherstellung aller Dinge am Ende der Zeiten (*ἀποκατάστασις πάντων*, nach Apg 3,21).²⁴ Das Problem ist nun, dass die biblische Erzählung von der Probe Abrahams und die mit Origenes assoziierte, vom kirchlichen Lehramt verurteilte Idee einer Errettung der *ganzen* Schöpfung in Tarkovskijs Film höchstens deformiert Niederschlag finden. Mit seinem Opfergelübde beschreitet Alexander wie Abraham einen „Pfad der Gewalt“ (Regensburger 2000, 91). Denn sehr wahrscheinlich plant er, mit der leitmotivisch mehrmals eingeblendeten Pistole seinen geliebten Sohn zu töten (wobei der „todbringende, qualvolle und tierische Schrecken“ dann das Zurückschrecken vor der eigenen Handlung wäre).²⁵ Doch Alexander tut dies unter ganz anderen Voraussetzungen als Abraham. Es ist hier nicht Gott, der den Glauben bzw. das Vertrauen eines Menschen auf die Probe stellt, eher *wettet* der moderne Intellektuelle Alexander in seiner Verzweiflung auf Gott.²⁶

21 Zit. nach Tarkovskij 1987, 110 (meine Hervorhebung – Ch. Z.; OFFRET, 01:12:26–01:13:29).

22 So Alexanders HAMLET-Reminiszenz gegenüber Jungchen (OFFRET, 00:20:25).

23 Beispiele sind Regensburger 2000, 88–90, und Pyyhtinen 2014, 27.

24 So bei dell’Agli 1994, 533–536, und Sagner 2004, 81.

25 Regensburger 2000, 88. Dass der von Alexander gelobte „Verzicht“ auf Jungchen womöglich wirklich Tötung bedeutet, kann Dietmar Regensburger in seinem an René Girards Gewalttheorie entwickelten Beitrag sehr plausibel machen. Seine Lesart des eigentlichen „Opfers“ – ein Selbstopfer wäre es dann nicht mehr – ist damit wesentlich konkreter, brutaler als in den meisten anderen Arbeiten zu OFFRET.

26 „God demands of Abraham that he sacrifice Isaac. His faith is put to test by an order to give the impossible, to give what he possibly cannot give, his son; and he is ready to give precisely that. The most unbearable thing. Alexander, by contrast, takes himself the initiative. It is he who makes an offer. It is he who offers this sacrifice“ (Pyyhtinen 2014, 27, Hervorhebung im Orig.). Man kann noch weiter gehen und sagen, dass der Apokalyptiker Alexander den Alptraum, um ihn „abschaffen“ zu können, selbst „realisier[t]“ (so dell’Agli 1994, 535).

Hinsichtlich des Wiederherstellungsmotivs ist die Diskrepanz vielleicht noch eklatanter, wenn auch weniger offensichtlich. Während Apokatastasis im theologischen Sinne die Hoffnung auf Rettung für alle meint,²⁷ nimmt Alexander sich in seinem Opferangebot von der erbetenen Wiederherstellung gerade aus. Er wünscht die Rückkehr zum gewohnten Leben für die anderen, nicht für sich. Insofern hofft er nicht für alle, und das ist nicht unwesentlich. Denn dass seine Familie ohne ihn kaum wird zur Gewohnheit zurückkehren können, ist offensichtlich.²⁸ Die Opferlogik steht also von Anfang an quer zum Wiederherstellungswunsch. Dass Alexander womöglich gar nicht auf der Seite einer Erneuerung des Gestern ist, darauf gibt der Film schon zu Beginn einen Hinweis. Otto, der schalkhafte, mystische Postbote spricht mit Alexander über Nietzsches „ewige Wiederkehr“ und vermischt diese auf Alexanders skeptische Nachfrage hin beiläufig mit dem Christentum; er zitiert wie zur Beglaubigung eine Stelle aus dem Neuen Testament.²⁹ Man kann also sagen, dass Otto hier den Gedanken von der getreuen Wiederherstellung des (verpassten) Lebens mit Nietzsche, aber eben christlich überformt, schon lange vor Alexander äußert. Und tatsächlich spielt in der antiken Wortgeschichte der Apokatastasis, wie Hans Urs von Balthasar zeigt, von Anfang an ein *zyklisches* Moment mit.³⁰ Alexanders Bitte um Wiederherstellung und Ottos Idee von der Wiederholung werden dadurch zumindest vergleichbar.

So ambivalent, ja paradox Alexanders Bitte um Wiederherstellung ist, so klar wird die Funktion seines unvorhergesehenen Besuchs bei der Bediensteten Maria bei näherem Blick (wobei es interessanterweise Otto ist, der ihm einen solchen Besuch ans Herz legt). Tarkovskij hatte sich veranlasst gesehen, die Episode in *DIE VERSIEGELTE ZEIT* als alternative Version der Weltrettung neben Alexanders Opferangebot – für „Zuschauer [...] mit mystisch-übersinnlichen Neigungen“ (Tarkovskij 2012, 308) – zu erläutern. Sie bereitet auch den Interpreten bis heute Schwierigkeiten. So fragt O. Keutzer: „Wenn er [Alexander] derjenige sein will, der sich selbst zum Opfer bringt, warum bittet er dann Maria, ihn und

27 Apokatastasis als Hoffnung, nicht als Gewissheit – mit dieser Einschränkung hat sich Hans Urs von Balthasar für die frühchristliche Idee stark gemacht und damit in den achtziger Jahren eine teilweise gehässige theologische Fachpolemik ausgelöst. Vgl. dazu Balthasar 1986. Zum Autor-Postskriptum im Abspann von OFFRET: „Dieser Film ist meinem Sohn Andrusja gewidmet – mit Hoffnung und Vertrauen“ (zit. nach Tarkovskij 1987, 174; OFFRET, 02:22:17) passt Balthasars Verortung der Apokatastasis so gesehen sehr gut.

28 In psychoanalytischen Begriffen hieße das, wie Sagert (2004, 83) pointiert bemerkt: „Aus der Sicht der Apokatastasis ist die Apokalypse [...] eine narzisstische Verknennung [...]“

29 „Du glaubst offenbar wirklich an deinen [...] lächerlichen ‚Kreislauf‘? – Ja, manchmal glaube ich daran. Verstehst du? Und wenn ich wirklich daran glaube, dann wird es auch so. ‚Der Glaube, daß es euch gegeben ist und daß es euch so geschehen wird.‘“ Zit. nach Tarkovskij 1987, 54 (*The Sacrifice*, 00:13:12). Mit Ottos Zitat wird auf Mt 21,21–22 (aus der Episode von der Verwünschung des Feigenbaums) angespielt. Durch die Stelle eröffnet sich so ein zusätzlicher Bezug zum verdorrten Bäumchen am Filmanfang und -ende.

30 Vgl. Balthasar 1999 [1988], 74–79.

alle anderen zu retten?“ (Keutzer 2006, 180). Eine mögliche Antwort gab zuletzt O. Pyyhtinen. Er liest die eigentümliche Verdoppelung des Opfers mit Derrida gegen Mauss: als „Exzess“, als bewusste „Redundanz“, die aus Alexanders Opfer erst mehr als einen Tauschhandel mit Gott mache (Pyyhtinen 2014, 29). Angesichts der Diskrepanz zwischen Alexanders zu Gewalt neigender Apokalyptik und seinem Wunsch nach friedlicher Wiederherstellung des „Gestern“ ist der Besuch bei Maria aber keineswegs so überschüssig. Marias Aufmerksamkeit, ihre liebende Zuwendung wecken in ihm eine uralte Erinnerung. Er beginnt sehr ausführlich zu erzählen, wie er einst als junger Mann den verwilderten Garten seiner Mutter verschönern wollte, um ihr, der schwerkranken, einen Gefallen zu tun, und wie er ihn in Wirklichkeit mit seiner Ordnungswut zerstörte. Man könnte Alexanders Erzählung bei Maria am Fenster ein Schuldbekennnis nennen – sein einziges in dem Film. Doch Maria insistiert nicht auf dieser Schuld, im Gegenteil. Sie tröstet ihn, den „Arme[n], Arme[n]“,³¹ für die Beleidigungen, die er von seiner Frau ertragen muss. Alexander erscheint hier auf einmal selbst als Opfer – und das Opfer damit nicht mehr als etwas, das um jeden Preis von ihm *unternommen* werden muss. Maria, könnte man sagen, hebt für die Dauer ihrer Liebesnacht das Muster der Unterscheidung zwischen dem opferbereiten Protagonisten und den ‚anderen‘ auf. Die aufscheinende Liebe befreit ihn von der Fixierung auf seine Mission.

Doch was ist die Wirkung dieser Liebesnacht, die von Otto als einziger Ausweg aus der drohenden Katastrophe bezeichnet wurde? Was geschieht am Morgen nach der geträumten oder doch realen Elevation, als Alexander wieder zu Hause auf der Couch aufwacht? Im Filmbild tatsächlich – Wiederherstellung. Das Licht ist wirklich wieder das alte, es entfaltet in dem Zimmer sogar einen noch schöneren, wärmeren Glanz als gestern.³² Und die anderen leben weiter wie zuvor, sie frühstücken, reden, haben von der nächtlichen Bedrohung, von Alexanders Gebet und Gelübde und seiner Liebesnacht mit Maria gar nichts mitbekommen. Unabhängig davon, ob die nächtliche Krise also nur ein böser Traum gewesen ist – wofür viele Anzeichen sprechen³³ – oder eine reale Bedrohung darstellte; dem Medium Film, der kinematographischen „Spiegelung als Restitutionsmaschine“ (Sagner 2004, 81) ist es gelungen, die Katastrophe „jenseits aller Spiritismen“ (dell’Agli 1994, 534) ungeschehen zu machen. Zugespitzt formuliert: Selbst wenn sie stattgefunden hätte, sie hat am Morgen danach eben *nicht mehr* stattgefunden. Die (filmische) Apokatastasis wird, so Daniele dell’Agli glücklicher Ausdruck, zur eigentlichen „Darstellung“ von Tarkovskijs „Grundmotiv“ der Nostalgie:

31 Zit. nach Tarkovskij 1987, 137 (OFFRET, 01:49:36).

32 Vgl. Keutzer 2006, 178.

33 Allerdings flieht Alexander am Morgen über dieselbe, bereits angestellte Leiter aus seinem Zimmer wie in der Nacht, als er das Haus verließ, um mit dem Rad zu Maria zu fahren. Vgl. Regensburger 2000, 85.

Insofern macht jeder seiner [Tarkovskijs] Filme die rückwärtsgewandte Utopie einer Umdrehung des einsinnigen Geschichtsverlaufs ihrerseits rückgängig: Erfüllte Gegenwart wäre die, die man nicht wieder herbeiwünschen oder beschwören muß, um an ihr das Versäumte nachzuholen, weil sie niemals vergangen wäre.³⁴

An dem versprochenen Opfer hält Alexander an dem stillen Morgen aber nur umso hartnäckiger fest. Vielleicht ist es das unangenehme Aufschlagen mit einem Bein am Schreibtisch,³⁵ das ihn daran erinnert (Abb. 4).



Abb. 4: OFFRET

„Meaningless“, wie Slavoj Žižek die Opferhandlungen in Tarkovskijs Filmen nennt (Žižek 1999, 228), ist das nurmehr nachgetragene Brandopfer vor allem insofern, als die ‚anderen‘ – die Unterscheidung gilt nun wieder –, um deren willen er es vollführt, es nicht verstehen können.³⁶ Für Alexander hingegen

34 Dell’Agli 1994, 536. In diesem präzisen Sinne ist auch Bird (2008, 209/210) zuzustimmen, wenn er schreibt: „Tarkovsky is not cultivating blind faith that averts one’s eyes from the material world; rather he is enabling acute vision that renews the world in its very materiality. In the final analysis, *Sacrifice* is not a lament for a lost past, but a courageous encounter with the very force of time as it is revealed in the ever-changing textures of visible things.“

35 Vgl. Bird 2008, 220.

36 Nach Žižek (Žižek 1999, 229) greift diese Sicht allerdings zu kurz. Die lächerliche Darstellung sei bei Tarkovskij in russischer Tradition gerade ein Kennzeichen des Heiligen: „It would be all too simple to read this ridiculous and bungled aspect of the sacrifice as an indication of how it has to appear as such to everyday people immersed in their run of things and unable to appre-

ist es entweder schlicht Treue zu seinem nächtlichen Gelübde oder er verwandelt es in eine Art Dankesopfer für die Abwendung der Katastrophe (die wenn schon Otto mit seinem Sensorium und Maria mit ihrer Liebeskraft erwirkt haben). Durch die Uneingeweihtheit der anderen wird sein Opfer vollends zum sinnlosen Umherrennen eines Irren, wenn nicht gar zum pathetischen Klamauk. Was zurückbleibt, ist statt der erwünschten Wiederherstellung der Welt, wie sie „gestern“ gewesen ist, ein abgebranntes Haus und eine zerrüttete Familie.

In einem abrupten Schnitt wird diese Szenerie aber noch einmal verlassen – das brennende Haus ist noch nicht ganz eingestürzt –, und der Film kehrt zum Meeresufer und zum verdorrten Bäumchen des Anfangs zurück. So wie Jungchen es im Gegenlicht des Meeres wässert und wie er wieder zu sprechen beginnt, scheint die Rückkehr zum „Gestern“ am Ende des Films doch noch zu gelingen. Vielleicht müsste man genauer sagen: die Rückkehr der unmöglichen Rückkehr, die Wiederherstellung der von der Opferlogik durchkreuzten Wiederherstellung. Das tägliche Wässern des Bäumchens ist zwar auch ein Opfer, aber ein geduldiges, friedliches, es vermag symbolisch sogar den vom Vater inszenierten Brand zu löschen. Zugleich läßt das Schlussbild das Feuer weiterbrennen – aufgehoben als Glitzern im flutenden Wasser.

1+1=1: ZURÜCKKEHREN ZUM „SIMPLEN“

Alexander hat mit seinem Opfer die gewohnte Welt seiner Familie retten wollen und ihr stattdessen ein Ende bereitet. Doch er hat damit auch seinem Sohn eine Sprache zurückgegeben. Gehen wir von hier aus nun zurück zu *NOSTALGHIA*, Tarkovskijs zweitletztem Film. Das Opfer des Narren Domenico, der wie Alexander von Erland Josephson gespielt wird, hat grundlegend andere Voraussetzungen als in *OFFRET*. Domenico zündet sich am Ende von *NOSTALGHIA* auf der Piazza Campidoglio in Rom selbst an, als er seine Familie wegen seines apokalyptischen Furors längst verloren hat. Und er hegt auch keinerlei Absicht, zu Frau und Kindern zurückzukehren, obwohl er offensichtlich von quälenden Erinnerungen an sie verfolgt wird.

Während der Akt der Selbstverbrennung an religiöse/politische Protestbekundungen erinnert, die an das Gewissen der Machthaber und, via Massen-

ciate the tragic greatness of the act. Rather, Tarkovsky follows here the long Russian tradition whose exemplary case is Dostoevsky's ‚idiot‘ from the novel of the same name: it is typical that Tarkovsky, whose films are otherwise totally deprived of humor and jokes, reserves mockery and satire precisely for scenes depicting the most sacred gesture of supreme sacrifice [...]“.

Das ist grundsätzlich sehr überzeugend. Dass *OFFRET* die Heiligkeit von Alexanders Opfergeste, wie wir gesehen haben, auch in Frage stellt, kommt in Žižeks stark autor- und protagonistenzentrierter Lesart aber nicht zum Ausdruck.

medien, der Weltöffentlichkeit appellieren,³⁷ geschieht Domenicos Opfergang als betont verrücktes, dilettantisch inszeniertes, lächerliches Spektakel. Žižek versteht dieses Opfer ebenso wie Gorčakovs Kerzen-Ritual (auf das noch zurückzukommen sein wird) und Alexanders Hausverbrennung in OFFRET psychoanalytisch als Selbstkastration:

The Tarkovskian subject [...] literally offers his own castration (renunciation of reason and domination, voluntary reduction to childish „idiocy“, submission to a senseless ritual) as the instrument to deliver the big Other: it is as if only by accomplishing an act which is totally senseless and „irrational“ that the subject can save the deeper global Meaning of the universe as such. (Žižek 1999, 228)

So schlüssig diese Sicht auch ist, so muss sich gleichwohl gerade eine „materialistische Lesart“, wie sie Žižek vorschwebt, die Nachfrage gefallen lassen, ob die Opfer von Tarkovskijs Protagonisten wirklich auf einen „tieferen Sinn des Universums“ abzielen. Womöglich projiziert Žižek hier zuviel ‚geistige‘ Absicht in das Tarkovskijsche Opfer (um es umso besser als ideologisch entlarven zu können). Ist Domenicos zwanghaftes Heilsbedürfnis nicht unter Umständen schlichtes, geradezu natürliches ‚Heimweh‘? Dominic M. Rainsford erwähnt in diesem Zusammenhang Emmanuel Levinas, der das zukunftsorientierte, sinnerfüllte „Werk“ (Œuvre) gegen das vergangenheitsversessene „Bedürfnis“ (besoin) ausspielt:

Le sens comme orientation liturgique de l'Œuvre ne procède pas du besoin. Le besoin s'ouvre sur un monde qui est *pour moi* – il retourne à soi. Même sublime, comme besoin du salut, il est encore nostalgie, mal du retour. Le besoin est le retour même, l'anxiété du Moi pour soi, égoïsme, forme originelle de l'identification, assimilation du monde, en vue de la coïncidence avec soi, en vue du bonheur.³⁸

Oder könnte man Domenicos Selbstverbrennung mit Levinas gerade als *Überwindung* seines heimwehbeladenen Heilsbedürfnisses verstehen, eben als „Werk“? Levinas umschreibt dieses Werk als „Bewegung“, jedoch nicht als Rückweg zum eigenen, sondern als Aufbruch zu etwas Neuem, zum ganz „Anderen“. Also: unterläuft das Opfer das Heimweh? Oder wird die Nostalgie im Opfer perpetuiert?

Zunächst einmal muss beschrieben werden, wie die beiden Haupthelden zum Konzept der Nostalgie stehen. Der Filmtitel bezieht sich auf die Schwer-

37 Vgl. dazu Braune 2005, 106–123.

38 „Le Sens et la Signification“ (Lévinas 1964, 142; Hervorhebung im Orig.). Vgl. Rainsford 2007, 137.

mut des russischen Dichters Gorčakov, der schon länger für Recherchen über den russischen Komponisten Pavel Sosnovskij in Italien weilt und den ein tiefer Überdruß an der Kultur(-landschaft) quält.³⁹ Ähnlich wie Kel'vin in SOLJARIS kehrt er in Träumen in die Heimat zurück, genauer, zu seiner in Russland verbliebenen Frau und seinen Kindern. Doch Gorčakovs Heimweh bleibt ein diffuser, lethargischer Zustand, so sehnsuchtsvoll seine Traumbilder auch sein mögen. Eine eigentliche Dynamik des Zurückkehrens setzt erst ein, als Gorčakov sich mit Domenico anfreundet, mit dem ihn der Verlust der Familie verbindet. In seiner Wohnung, einer Ruine, demonstriert Domenico dem Gast, wie zwei Öltropfen in der Handfläche zu *einem* zusammenfließen. Er beweist damit, was in seiner Bleibe mit großen Zahlen, von Hand geschrieben an der Wand geschrieben steht (Abb. 5).

Währenddessen geht draußen ein strömender Regen nieder, der auch überall in die Ruine tropft. So kann man annehmen, dass Domenicos Bild von den zwei Öltropfen auf den Regen auszudehnen ist: Alle Regentropfen ergeben zusammen nicht eine unüberschaubare Vielzahl an Tropfen, sondern sie sind alle zusammen *das* Wasser. Ganz im Sinne dieser anti-arithmetischen, symbolischen Haltung ist Tarkovskij in einem Interview so weit gegangen, Wasser als „untrennbares Molekül“ und „Monade“ (Tarkovskij 2006 [1986], 182) zu bezeichnen.

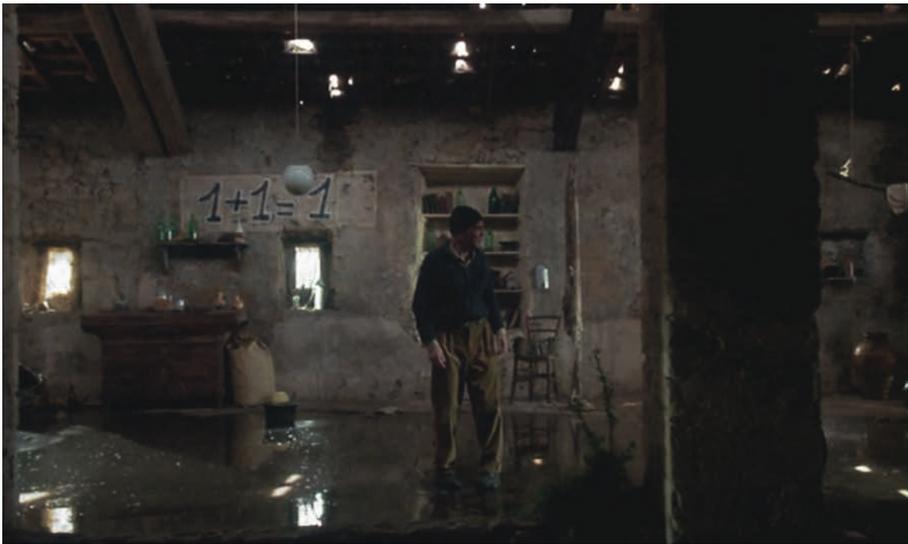


Abb. 5: NOSTALGHIA

39 Nach der Ankunft in Bagno Vignoni in der Toskana sagt Gorčakov zu Beginn des Films zu seiner Übersetzerin Eugenia: „Надоели мне ваши красоты [...]“ „Wie habe ich eure herrlichen Orte satt [...]“ (NOSTALGHIA, 00:04:11).

Doch was hat Domenico's Lektion mit dem Heimweh zu tun? Die Verbindung scheint tatsächlich im Motiv des Zurückkehrens zu liegen. Die Rückführung des Rechnens auf die „1“, auf das *Eine*, bestimmt bei genauem Hinhören auch Domenico's Brandrede auf dem Reiterstandbild Mark Aurels in Rom. Im zweiten Teil der Rede – dazwischengeschnitten ist Gorčakov's Rückkehr nach Bagno Vignoni – ruft Domenico im Ton eines politischen Demonstranten:

La società deve *tornare unita* e non così frammentata. Basterebbe osservare la natura per capire che la vita è *semplice*, e che bisogna tornare al *punto di prima*, in quel punto dove voi avete imboccato la strada sbagliata. Bisogna tornare alle *basi principali* della vita senza sporcare l'acqua.⁴⁰

Gerade durch die Erwähnung des nicht zu „verschmutzenden“ Wassers wird der Bezug zum Tropfenemblem bei Domenico zu Hause deutlich hergestellt. Das „ $1+1=1$ “ ist also sicher mehr als eine bloß irrationalistische Losung.⁴¹ Es wird hier geradezu als Formel des Heimwehs lesbar. Die Formel stellt mit ihrem einprägsamen Schriftbild jene Rückkehr zur Einfachheit dar, die Domenico am Ende öffentlich propagiert. Auf der Resultatenseite der neuen Gleichung steht eine kleinere Größe als auf der Seite der Addition. Zugleich liegt im *geringeren* Resultat nach Domenico die größere Fülle. Sein in der Rede angedeuteter „nuovo patto“ lautet ja genau: „[L]e cose grandi finiscono, sono quelle piccole che durano.“⁴² Das Resultat, in seiner Reduktion auf die *Eins*, widersetzt sich der fortschreitenden Aufrechnung zu etwas Größerem, es hebt den ‚rechnenden‘ Fortschritt aus und setzt sich an seine Stelle.

Eine wesentliche Frage ist damit noch nicht beantwortet. Für wen opfert sich Domenico, für wen verbrennt er sich? Für die anwesenden „Verrückten“, in deren Namen er spricht? Interessanterweise stehen diese während des Spektakels in Rom unbeteiligt, behäbig, ja dekorativ umher (eine Ausnahme ist der winselnde Hund). Man kann also sagen, dass auch hier noch die mehrfach erwähnte Unterscheidung im Spiel ist: die Unterscheidung zwischen einem ‚Vergeistigten‘, der sich als Opfer hingibt (und sich als Narr in Szene setzt, aber sicher kein Verrückter ist), und den ‚anderen‘, den Ahnungslosen, die dank diesem Einzelnen völlig

40 „Die Gesellschaft muss wieder *eins* werden, sie darf nicht so fragmentiert sein. Es würde reichen, die Natur zu beobachten, um zu begreifen, dass das Leben *einfach* ist, und dass es nützt, zu dem *Punkt von zuvor* zurückzukehren, zu jenem Punkt, an dem ihr in die falsche Straße eingebogen seid. Es tut not, zu den *anfänglichen Grundlagen* des Lebens zurückzukehren, ohne das Wasser zu verschmutzen.“ (NOSTALGHIA, 01:44:02–01:44:38, meine Hervorhebungen – Ch. Z.)

41 „Domenico's taunting formula $1+1=1$ is unmistakably a quote from the Underground Man's challenge to reason in his $2+2=5$.“ (Johnson/Petrie 1994, 257)

42 „[D]ie großen Dinge enden, die kleinen [Dinge] sind es, die alles überdauern.“ (NOSTALGHIA, 01:43:55)



Abb. 6: NOSTALGHIA

unspektakulär weiterleben können – womöglich in mehr Einigkeit,⁴³ vielleicht aber nicht einmal das.

Was dabei nicht vergessen werden darf, ist das Schicksal von Gorčakov. Er lässt sich in Rom, obwohl nur ferner Zeuge des Spektakels, als einziger von Domenico quasi *anstecken*; er fährt, schon unterwegs Richtung Flughafen, zurück nach Bagno Vignoni und vollführt das Ritual, das Domenico ihm aufgetragen hatte: eine Kerze vom einen Beckenrand zum anderen zu tragen, ohne dass sie verlöscht. Im dritten Anlauf gelangt Gorčakov an dem Punkt an, an dem er das noch flackernde Kerzchen einsam zum Stehen bringt⁴⁴ (Abb. 6).

43 Vgl. dazu den Satz aus Domenicos Rede: „Se volete che il mondo va davanti, dobbiamo tenerci per mano.“ „Wenn ihr wollt, dass die Welt vorankommt, müssen wir uns die Hände geben.“ (Ibid., 01:39:51)

44 Boris Groys (2006, 29/30) verwendet Gorčakovs dreifachen Gang zur Veranschaulichung dessen, was er als religiöse „Meinungslosigkeit“ bezeichnet: „Die Religion bietet eine andere Lösung: in der Meinungslosigkeit zu verharren [...]. Der Mensch der Religion ist kein Meinungsmensch, kein Vertreter oder Produzent von Meinungen – er ist ein Mensch, der sich selbst als reines Medium begreift. / Als solcher praktiziert er Wiederholung pur, eine Wiederholung, die keine Wiederholung einer bestimmten Meinung mehr ist, sondern ein meinungsleeres Ritual. So beginnt der Held von Tarkowskis Film *Nostalghia*, wenn er in den Zustand totaler Meinungslosigkeit gerät, immer den gleichen Weg hin und zurück zu gehen. Dieser Weg bringt den Helden keineswegs weiter – was auch immer unter ‚weiter‘ verstanden werden mag; vielmehr knüpft der Held dadurch an die Vor-und-Zurück-Bewegung an, die ihn gerade durch radikal einsame, ausweglose Repetitivität als Medium der Meinungslosigkeit offenbart.“ Auffallend ist, dass Groys, um die „Wiederholung pur“ stark zu machen, den Punkt, zu dem Gorčakov am Ende gelangt, ausblenden muss. Groys betont insofern das Ideal einer erfüllten Wiederholung, wie es sich bei Tarkovskij eher mit Otto und Jungchen (*OFFRET*) verbindet, weniger mit seinen opferbereiten Protagonisten.

Das Ritual demonstriert damit noch einmal anders die Formel $1+1=1$. Und von einem „Punkt“ der Rückkehr (zur Natur) spricht Domenico zur gleichen Zeit in seiner Rede. Dabei ist die Vollführung des Rituals gleichbedeutend mit Gorčakovs Ende: Er fällt am Beckenrand tot um, in seine Heimat zurückkehren wird er nicht mehr. Man hat den Eindruck, Domenicos sich selbst profanieren-der Opfergang sei nötig gewesen, um das Erhabene – nämlich wortlose – Opfer Gorčakovs zu ermöglichen.

SCHLUSSBEMERKUNG

Es ist mir darum gegangen, das rekurrente Motiv der Selbstopferung bei Tarkovskij mit dem Zustand der Nostalgie bzw. der Grunddynamik des Zurückkehrens in seinen Filmen zusammenzubringen und zusammenzudenken. Dabei hat sich eine keineswegs selbstverständliche Dimension des Tarkovskij'schen Opfers gezeigt: Es ist nicht so sehr ein Schritt in die ‚Vergeistigung‘, als vielmehr ein Weg zurück in ein erneuertes, neu gewöhnliches Gestern. Allerdings glückt diese Rückkehr in den besprochenen Szenen aus *SOLJARIS*, *ZERKALO*, *STALKER*, *OFFRET* und *NOSTALGHIA* nur bedingt. Denn sie bricht sich an falschen Echtheiten, an Unaufmerksamkeit, Gleichgültigkeit. Und das Opfer, das die Rückkehr erwirken soll, gefährdet diese Rückkehr paradoxerweise zugleich. Was am Ende immer bleibt, ist das Heimweh – jedoch nicht so sehr *im* Film. Tarkovskij und seine sich opfernden Protagonisten überlassen die Nostalgie ganz dem Zuschauer.

FILMOGRAPHIE

- The Andrei Tarkovsky Collection, Artificial Eye (508 DVD, 2011).
 UNE JOURNÉE D'ANDREÏ ARSENEVITCH. Frankreich, 2000. Regie: Chris Marker.

BIBLIOGRAPHIE

- Aronson (2014), Oleg: „Kinematografičeskij obraz: èkonomika vremeni“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 126 (2), S. 59–62.
- Balthasar (1986), Hans Urs von: Was dürfen wir hoffen? – Einsiedeln: Johannes.
- Balthasar (³1999), Hans Urs von: „Apokatastasis“, in: ders.: *Kleiner Diskurs über die Hölle. Apokatastasis*. – Einsiedeln/Freiburg: Johannes, S. 71–101.
- Bereś (1987), Stanisław: *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*. – Kraków: Wydawnictwo literackie.
- Bird (2004), Robert: „The Suspended Aesthetic: Slavoj Žižek on Eastern European Film“, in: *Studies in East European Thought* 56, S. 357–382.
- Bird (2008), Robert: *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. – London: Reaktion Books.
- Bird (2010), Robert: „Tarkovsky and the Celluloid Icon“, in: *Alter Icons. The Russian Icon and Modernity*. Hg. von Jefferson J. A. Gatrall and Douglas Greenfield. – University Park, PA: The Pennsylvania University Press/ Studies of the Harriman Institute, Columbia University.
- Bird (2013), Robert: „Solaris/ Soliaris“. In: *The Russian Cinema Reader. Volume Two. The Thaw to the Present*. Hg. von Rimgaila Salys. Boston: Academic Studies Press, S. 138–152.
- Braune (2005), Christian: *Feuerzeichen. Warum Menschen sich anzünden*. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Burns (2011), Christy L.: „Tarkovsky’s *Nostalghia*: Refusing Modernity, Re-Envisioning Beauty“, in: *Cinema Journal* 50 (2), 104–122.
- Dannowski (1988), Hans W.: „Die Wahrheit ist (nicht) immer schön: Zur Kontroverse über Andrej Tarkovskij“, in: *epd Film* 6, S. 24–27.
- Dell’Agli (1994), Daniele: „Apokatastasis – eine Parallelaktion. Mit Andrej Tarkovskij“, in: *Was heißt „Darstellen“?* Hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 511–545.
- Deltcheva (1997), Roumiana/Vlasov, Eduard: „Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem’s *Solaris* in Tarkovsky’s Film“, in: *Russian Review* 56, S. 532–549.
- Girard (1999), René: *Je vois Satan tomber comme l’éclair*. – Paris: Bernard Grasset.
- Green (1993), Peter: *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest*. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire/London: The Macmillan Press Ltd.
- Groys (2006), Boris: „Medium Religion“, in: *Lettre International* 75, S. 29–30.

- Hoff (1995), Peter: „Stalker (1979). Eine Reise ins eigene Ich“, in: Unser Jahrhundert in Film- und Fernsehdokumenten. Hg. von Karl Friedrich Reimers, Christiane Hackl, Brigitte Scherer. – München: UVK Medien Ölschläger, S. 185–207.
- Jameson (1992), Frederic: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. – Bloomington, Indiana: Indiana University Press/London: British Film Institute Publishing 1992.
- Johnson (1994), Vida T./Petrie, Graham: *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. – Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Keutzer (2006), Oliver: *Eine(r) für alle. Selbstopfer und Sündenböcke im Film*. – Remscheid: Gardez! Verlag.
- Lem (1981) „Nachwort“, in: Strugatzki (1981), S. 189–214.
- Lem (1986), Stanisław/Bereś, Stanisław: *Lem über Lem. Gespräche. Aus dem Polnischen von Edda Werfel und Hilde Nürenberger*. – Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- Lévinas (1964), Emmanuel: „La Signification et le Sens“, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 2, S. 125–156.
- Puškin (1969), Aleksandr S.: „Piś'mo Čaadaevu P. Ja., 19 oktjabrja 1836 g. Peterburg“, in: ders.: *Piś'ma poslednich let, 1834–1837*. Hg. von AN SSSR. Institut russkoj literatury (Puškinskij dom). – Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, S. 153–156.
- Pyyhtinen (2014), Olli: *The Gift and its Paradoxes. Beyond Mauss*. – Farnham, Surrey/Burlington, VT: Ashgate.
- Rainsford (2007), Dominic M.: „Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations“, in: *Film-Philosophy* 11 (2), S. 122–143.
- Regensburger (2000), Dietmar: „Romantische Lüge oder romaneske Wahrheit. Das Opfer in Andrej Tarkowskijs *Offret* und Lars von Triers *BREAKING THE WAVES*“, in: *GEWALTIGE OPFER. Filmgespräche mit René Girard und Lars von Trier*. Hg. von Leo Karrer, Charles Martig, Eleonore Näf. – Köln: KIM-Verlag (Katholisches Institut für Medieninformation), S. 81–114.
- Rothschild (1987), Thomas: „Glaube, Demut, Hoffnung (Hoffnung?). Zur Kritik des Tarkowskij-Kults“, in: *Medium* 1, S. 59–61.
- Sagert (2004), Dietrich: *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij*. – Diss. Berlin.
- Salynskij (1989), Dmitrij: „Režisser i mif“, in: *Iskusstvo kino* 12, S. 79–91.
- Schmatloch (2003), Marius: *Andrej Tarkowskijs Filme in philosophischer Betrachtung*. – Sankt Augustin: Gardez! Verlag.
- Strugatzki (1981), Arkadi/Strugatzki, Boris: *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung. Mit einem Nachwort von Stanisław Lem*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Strugackij (2001), Arkadij/Strugackij, Boris: *Piknik na obočine*, in: dies.: *Soobranie sočinenij v odinnadcati tomach*. Bd. 6. 1969–1973. – Doneck: „Stal-

- ker“/ Sankt-Peterburg: „Terra Fantastica“ Izdatel'skogo Doma „Corvus“, S. 342–504.
- Tarkovskij (1971), Andrej: „Začem prošloe vstrečaetsja s buduščim? Besedu vedet i kommentiruet O. Evgen'eva“, in: *Iskusstvo kino* 11, S. 96–101.
- Tarkovskij (1987), Andrej: *Opfer*. Filmbuch. Mit Bildern von Sven Nykvist. – München: Schirmer/Mosel.
- Tarkovsky (2006), Andrei: „Faith is the Only Thing that Can Save Man“ [Charles H. de Brantes, orig. in: *France catholique* 2060 (1986)], in: Andrei Tarkovsky. *Interviews*. Hg. von John Gianvito. – Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, S. 178–187.
- Tarkovskij (2012), Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. – Berlin/Köln: Alexander Verlag.
- Žižek (1999), Slavoj: „The Thing from Inner Space. On Tarkovsky“, in: *Angelaki: Journal for the Theoretical Humanities* 4 (3), S. 221–231.