

Christine Engel

Aleksej Balabanovs Dialog mit Andrej Tarkovskij

Der russische Regisseur Aleksej Balabanov (1959–2013) hat in seinem Filmschaffen mehrere verschiedene Wege beschritten. Aufgebrochen ist er als künstlerisch engagierter Autorenfilmer, wofür der Spielfilm *PRO URODOV I LJUDEJ* (1998) als Beispiel genannt werden kann. Mit seinen *BRAT*-Filmen (1997, 2000) und mit *VOJNA* (2002) versuchte er sich dagegen im Genrefilm und kam dabei dem mainstream-Publikumsgeschmack sehr entgegen. Zugleich wird mit *BRAT-2* (2000) aber auch die Richtung seiner künftigen Filme deutlich: Der Regisseur wendet sich von der postmodernen Ideologie- und Zeichenkritik ab und sucht stattdessen nach Formen der Identitätsstiftung. Solche findet er nicht nur im christlichen Glauben, sondern auch in einem allumfassenden Reduktionismus, der einen Ausweg aus der komplexen und kaum mehr zu durchdringenden gesellschaftlichen Realität bieten soll: Einfachheit und Beschränkung auf Grundbedürfnisse und archetypische Formen, Ablehnung von Eigentum und kapitalistischen Strukturen sowie Aufsuchen einer Art von menschlicher Nähe, die auf Vertrauen baut und mit einem Minimum an Worten das Auslangen findet. Einen Negativbefund für den Zustand der russischen Gesellschaft und ihren moralischen Verfall lieferte er mit seinen Filmen *GRUZ 200* (2007) und *KOČEGAR* (2010).

In seinem letzten Film *JA TOŽE CHOČU* (2012), den man auch als ein Vermächtnis des Regisseurs sehen kann, bleibt Balabanov diesen Prinzipien treu, wobei inhaltlich Fragen um den Tod und das Leben danach im Zentrum stehen. Während der Dreharbeiten war Balabanov schon schwer krank und verstarb am 18. Mai 2013. In diesem Film lassen sich mehrere Bezüge zu Tarkovskij ausmachen, die man sowohl auf der formalen als auch auf der weltanschaulichen Ebene verfolgen kann.

KOMPOSITION DES SPIELFILMS JA TOŽE CHOČU

Den Film JA TOŽE CHOČU, der von der Kritik sehr verhalten aufgenommen wurde, kann man als ein Road-Movie interpretieren, das in einer Art Pilgerreise vom Diesseits ins Jenseits führt. Das Setting ist die Stadt Sankt Petersburg sowie Örtlichkeiten im alten russischen Kernland. Angereichert wird diese quasi-realistische Ebene durch märchenhafte und phantastische Elemente und erfährt durch Andeutungen auf ein extraterrestrisches Leben, auf die biblische Apokalypse sowie auf verschiedene Auferstehungsszenarien eine zusätzliche Aufladung.

Auf der Handlungsebene machen sich ein Bandit, genauer gesagt, ein Killer, ein Rockmusiker und ein Alkoholiker in einem schwarzen Landcruiser auf den Weg zu einem mysteriösen Glockenturm der Glückseligkeit. Der befindet sich, wie man munkelt, zwischen Sankt Petersburg und Uglič in einer radioaktiv verseuchten Zone des ewigen Winters. Man habe gehört, dass aus der Zone noch nie jemand lebend zurückgekehrt sei, und dass der Glockenturm zur Auffahrt in die Glückseligkeit nicht jedermann akzeptiere. Auf ihre Reise nehmen die drei auch noch den betagten, dementen Vater des Alkoholikers mit sowie eine Autostopperin, die sie unterwegs zusteigen lassen. Die junge Frau outet sich als Prostituierte mit einem Universitätsabschluss in Philosophie, der ihr aber nichts nütze, wie sie sagt, da es leichter sei für den Hintern Arbeit zu finden als für den Kopf. Völlig erschöpft und angewidert von ihrem Leben schließt sie sich dem gemeinsamen Ziel an, und zwar mit den titelgebenden Worten des Films „Ja tože choču“, die auch von den anderen Protagonisten bereits zu hören waren. Nachdem das Auto die Schranke zur Zone mitsamt den Wachposten ohne Schwierigkeiten passiert hat, taucht es in die eisige, schneebedeckte Zone ein, wo Leichen, Industrieruinen, verfallene russische Holzhäuser und Kirchenruinen den Weg säumen.

Noch bevor die Pilger den Turm erreichen, bricht die Nacht herein, und sie versammeln sich um ein Lagerfeuer. Diese Szene ist für den Film zentral, denn hier sind alle Protagonisten als Gemeinschaft vereint und teilen Speis und Trank, wobei die Allusionen zur christlichen Kommunionfeier evident sind. Ab dann gehen die Schicksale der Protagonisten auseinander: Der Alkoholiker legt sich neben seinen in der Nacht verstorbenen Vater in das eisige Grab. Er verzichtet auf jegliche Auffahrt, denn für ihn liegt das Glück in der Verbindung zur russischen Erde und zu den Generationen vor ihm. Den anderen dreien bietet sich der Glockenturm im Licht der aufgehenden Sonne inmitten von glitzerndem Schnee und Eis dar (Abb. 1). Allerdings strahlt das gleißende Licht eine große Kälte aus; und die sogenannte Auffahrt des Rockmusikers und der Frau, die vom Turm angenommen werden, gestaltet sich völlig unspektakulär als das Verpuffen eines kleinen, weißen Rauchwölkchens. Der Bandit wiederum, der vom Turm nicht akzeptiert wird, kann auch durch den Besuch der angrenzenden Kirchenruine an diesem Umstand nichts ändern, und muss, wie man interpretieren kann, als Wiedergeburt noch eine weitere Runde auf der Erde zurücklegen.



Abb. 1: Der Glockenturm. JA TOŽE CHOČU

Die Reise der Figuren ist im limitrophen Raum des Sterbens angesiedelt, wobei der erste Teil des Films aus dem Leben hinausführt, und die Schranke, die kein wesentliches Hindernis darstellt, das Ableben indiziert. Der zweite Teil spielt in der Zeit unmittelbar nach dem Tod, wo die Seele der christlichen Glaubenslehre nach noch vierzig Tage auf der Erde weilt. Dieser Teil dient im Film dazu, um mehrere Varianten des bevorstehenden postmortalen Daseins anzusprechen. Dabei steht allerdings weniger das Fortleben des Individuums im Zentrum als vielmehr der Energieerhalt des Weltalls, des Planeten Erde und der Heimat Russland. Balabanov nimmt diesbezüglich Anleihen bei den russischen Kosmisten und bei Lev Gumilëv, die die christliche Glaubenslehre in diese Richtung erweiterten.

DISPUT UM DIE „VERWANDTSCHAFT“ ZU TARKOVSKIJS FILM STALKER

Die Zone als solche war der unmittelbare Anlass, dass JA TOŽE CHOČU von der Filmkritik häufig als eine direkte Replik auf Andrej Tarkovskijs Film STALKER (1978/79) wahrgenommen wurde.

Das Problem der Kritiken besteht jedoch darin, dass der Bezug zu Tarkovskij als eine Art Inkantation bemüht wird, ohne dies je zu präzisieren, so, als ob damit schon alles gesagt wäre: „Сюжет фильма составляет дорога к этой самой колокольне – совсем как в *Сталкере* Тарковского“ (Pavljučik 2012).

Die Parallelen werden dabei vor allem auf der Handlungsebene gesehen:

У Балабанова все совсем просто, никаких закавык. Это в „Сталкере“ надо было прятаться от охраны, петлять, соблюдать ритуалы, гайки

кидать и цитировать Лао-цзы. А в балабановской Зоне проезжаешь блокпост, валишь напрямиком и находишь все, что русскому человеку привычно, – снег и водку. (Zincov 2012)

Nicht viel anders klingen die englischen Rezensionen, die nach der Vorführung beim 69. Filmfestival in Venedig (6.9.2012) erschienen sind, wie z. B.: „*Me Too's* story itself is a very obvious riffing on Andrey Tarkovsky's *Stalker* (1979), with the land of permanent winter standing in for the Zone, and the Bell Tower of Happiness another version of the room“ (Bleasdale 2012). Ähnlich klingt eine Rezension des australischen Filmfestivals „Russian Resurrection“: „The film boasts a storyline similar to Tarkovsky's [sic] *Stalker* that features a group of disparate men going into a physically and spiritually dangerous ‚zone““ (Russian Resurrection 2013).

Generell tat sich sowohl die internationale als auch die russische Kritik mit dem Film sehr schwer, was bisweilen einer regelrechten Kapitulation gleichkam: „Allusions to Tarkovsky's *Stalker* are obvious, but beyond that, the point's not clear“ (Felperin 2012); oder Leonid Pavlučik:

В картине есть какой-то непонятный, не поддающийся здравому объяснению магнетизм, который заставил меня высидеть весь этот внешне тягостный и внутренне, как мне показалось, весьма незамысловатый фильм. (Pavljučik 2012)

Über eine knappe Inhaltsangabe hinausgehend wird in den wenigen ausführlicheren Analysen wie der von Zara Abdullaeva auch die Frage angesprochen, wie sich die Figuren unterscheiden, und was sie vom Zimmer der Wunscherfüllung beziehungsweise vom Glockenturm des Heils letztlich erwarten:

На первый – обманчивый – взгляд „Я тоже хочу“ – реплика „Сталкеру“. Однако Балабанов подрывает даже фабульную ассоциацию. Зона в „Сталкере“ – место после ядерного взрыва или падения метеорита. В зоне есть комната, где якобы исполняются желания. Разница большая: у Тарковского и Стругацких люди жаждут счастья для жизни земной, но это желание должно быть сокровенным, а не практического толка. Однако сокровенные желания мало кому даны. Да, Тарковский называет персонажей Писателем, Профессором, а Балабанов – Бандитом, Музыкантом. Но у Тарковского они – рефлексивные интеллигенты, решившие в комнату не входить и ее не взрывать (чтобы какие-нибудь диктаторы не получили власть над миром, если такое их желание исполнится). Нереклексивные герои Балабанова простецки, от всей души хотят счастья, иначе говоря, спасения, даже если об этом не догадываются, не подозревают, в чем оно заключается. (Abdullaeva 2012)



Abb. 2: Blick auf die Zone. JA TOŽE CHOČU



Abb. 3: Die Grenze. JA TOŽE CHOČU



Abb. 4: Die Grenze. STALKER

Anders als die Figurenkonstellation, die in den Rezensionen zumindest ansatzweise erwähnt wird, bleibt die völlig unterschiedliche Funktion der Zone außer Acht: Bei Tarkovskij ist sie der Ausdruck für das Unbewusste, zu dem der Zugang erschwert, ja kaum möglich ist. Gelingt es dennoch, die Grenze zu überwinden und diesen Raum zu betreten, dann kommen die innersten Wünsche zutage, deren Realisierung für die Welt jedoch große Gefahren birgt. Dem entspricht auch die bildliche Gestaltung der Grenze: Sie ist schwer bewacht und man kann sie nur unter Gefahr überwinden (Abb. 4). Bei Balabanov markieren die Grenze und der Grenzbalken, wie erwähnt, den Tod, der als ein natürlicher Teil des Lebens aufgefasst wird, sodass der Grenzübertritt entspannt ist (Abb. 2). Beiden Filmen gemeinsam ist, dass die jeweilige Reise ins Ungewisse führt, was ästhetisch auf ähnliche Weise umgesetzt wird: Die Straße bzw. die Schienen verlieren sich nach der Grenze im Nebel (Abb. 3, 4).

In der Rezension von Abdullaeva klingen auch berechtigte Zweifel an, ob der Film *STALKER* in der Tat einen Schlüssel für das Verhältnis Balabanovs zu Tarkovskij bietet. Verstärkt werden solche Zweifel aber vor allem durch Aussagen

von Balabanov selbst, der in mehreren Interviews jegliche „Verwandtschaft“ mit diesem Film brüsk in Abrede stellte:

- Ничего, конечно, общего со „Сталкером“; этот фильм у Тарковского, на мой взгляд, очень глупый. Люди ходят, гайки какие-то бросают, разговаривают на псевдофилософские темы. Единственный, кто мне там нравится, – это герой Кайдановского, он был моим товарищем.
- *Тогда можно предположить, что ваш фильм полемичен по отношению к „Сталкеру“: Вы закладывали в картину эту внутреннюю полемику?*
- Об этом я не думал вообще. Мне нравится у Тарковского два фильма – „Иваново детство“ и „Андрей Рублев“. Два гениальных фильма, а другие его картины мне не нравятся. (Balabanov 2012)

Um derartige Aussagen von Balabanov richtig einschätzen zu können, muss man vorausschicken, dass er seine Gesprächspartner in den Interviews oft bewusst provozierte, ja vor den Kopf stieß, um sie aus den üblichen Frageroutinen herauszulockern. Davon abgesehen kann man jedoch derartige Äußerungen nicht einfach ignorieren. Man sollte wohl Balabanovs Einwände am ehesten so verstehen, dass die Auseinandersetzung mit STALKER für ihn nicht die oberste Priorität hat, sondern dass andere Aspekte im Vordergrund stehen. Diesen Versuch habe ich mit einer eingehenden semiotischen Analyse von JA TOŽE CHOČU unternommen, in der ich das zugrundeliegende Narrativ, Balabanovs Verständnis von einem phantastischen Realismus und vor allem die Idee der Überwindung des Todes mit ihren ideologischen Bezügen zu den Kosmisten und zu Lev Gumilëv, herausgearbeitet habe (Engel 2015). Im vorliegenden Beitrag soll nun jedoch die Art der Bezugnahme zu Tarkovskij im Zentrum stehen, die Balabanov ja mit der visuellen Gestaltung des Eintritts in die Zone offensichtlich bewusst evoziert: Seine Protagonisten erblicken an der Grenze ein Terrain, das ähnlich wie die Zone in STALKER in ein milchiges Weiß getaucht ist, und dessen Telegrafmasten ein Kreuzzeichen indizieren (Abb. 2, 5).

Im Folgenden sollen nun auf der Basis von Korrespondenzen in Motivwahl und Bildkomposition Gemeinsamkeiten in der Thematik der beiden Regisseure angesprochen werden. Diesbezüglich bieten sich als erstes die Elemente Feuer und Wasser an, die als archetypische Formen eine prominente Rolle spielen und in mehreren Filmen vorkommen (Abb. 6, 7, 20, 21). Dass bei Balabanov Wasser häufig den Aggregatzustand von Schnee und Eis hat (vgl. Abb. 1, 2, 3, 24, 25), ist insofern erwähnenswert, als er seine Zone bewusst als eine typisch russische Landschaft gestaltet, was bei Tarkovskij ja keineswegs der Fall ist – ein Umstand, der mit ein Grund sein mag für den Unmut Balabanovs. Dessen Konzeption beruht auf einer Überhöhung Russlands, genauer gesagt der russischen Erde, als einer Be-



Abb. 5: Blick auf die Zone. STALKER



Abb. 6: Archetypische Formen. JA TOŽE CHOČU



Abb. 7: Archetypische Formen. STALKER

wahrerin der echten Werte.¹ Dies mag zwar, so wie er es sieht, derzeit verschüttet sein, da sich das Land in einem katastrophalen Zustand befinde, aber eine Rückbesinnung auf die *russkost*⁷ würde das zum Gedeihlichen wenden. Für Tarkovskij ist im Gegensatz dazu Russland eine Art von Heimat, in der Erinnerungen verortet und aufbewahrt sind, die aber durch eine voranschreitende Sowjetisierung sich selbst entfremdet wird. Eine darüber hinausgehende emotionale Aufladung und eine Gegenposition zum Westen erfährt Russland erst mit dem Film *NOSTALGHIA* (1983), also zu einer Zeit, als Tarkovskij der Sowjetunion den Rücken kehrte.

1 Bei Balabanov ging die „russkost“ so weit, dass er bisweilen offen chauvinistische Statements von sich gab und Juden, Negern und Kaukasiern empfahl, dort zu bleiben, wo sie herkommen (vgl. z. B. Balabanov 2013).

Insgesamt kann man sagen, dass das Verhältnis von Balabanov zu Tarkovskij keineswegs das eines bewundernden Schülers oder Adepten ist. Es ist eher davon auszugehen, dass die Übereinstimmungen, die auf der weltanschaulichen Ebene zweifellos bestehen, von Balabanov zum Anlass genommen werden, um sich kritisch, bisweilen auch ironisch, von Tarkovskij abzusetzen. Solche Reibeflächen bieten die Themenkomplexe Zeit und Moderne sowie das Christentum mitsamt dem damit verbundenen Konzept von Weiblichkeit und schließlich die Vorstellungen zur Errettung beziehungsweise Erlösung der Welt.

ZEIT UND MODERNE

Tarkovskij geht davon aus, dass Film eine Art der versiegelten Zeit ist: „Die Grundidee von Film als Kunst ist die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit [kursiv im Original]“ (Tarkovskij 1985, 70). Beleuchtet man die „faktischen Formen und Phänomene“ näher, dann kann man mit Majja Turowskaja festhalten, dass im Ergebnis ganz spezifische Chronotope entstehen, „in deren besonderer Raum-Zeit-Relation Vergangenes und Zukünftiges ebenso gleichberechtigt nebeneinander existieren wie Phantasiertes und Reales: Alles erscheint in gleichem Grade konkret und gegenwärtig“ (Turowskaja 1981, 79). Das betrifft natürlich in erster Linie die inneren Bilder, die damit angesprochen werden, darüber hinaus aber auch Bilder von kulturellen Zeitschichten, die in ihrer gleichzeitigen Präsenz festgehalten werden.



Abb. 8: Vorrücken der Natur. JA TOŽE CHOČU



Abb. 9: Vorrücken der Natur. STALKER



Abb. 10: Verfall von Baulichkeit. JA TOŽE CHOČU



Abb. 11: Verfall von Baulichkeit. STALKER

Diesen Grundgedanken verfolgt auch Balabanov, was man zum Beispiel an seinen Stadtaufnahmen von Sankt Petersburg nachvollziehen kann. Er hält die Stadt auf eine Weise fest, dass die historischen Zeitschichten ineinander übergehen, sodass ein Gefühl der Zeitenthobenheit entsteht. Hinzu kommt, dass die Kamera häufig auch den Zerfall von Baulichkeit, sei es von Wegen, Straßen, Mauern oder Gebäuden, festhält. Damit verbunden sind Bilder vom erneuten Vorrücken der Natur, die die Grenzziehung zur Kultur zu ihren Gunsten verschiebt – ein Thema, das auch Tarkovskij beschäftigt (Abb. 8, 9).

Die öden und heruntergekommenen Gegenden, die als Nebenschauplätze in den beiden Filmen vorkommen (Abb. 10, 11), zeugen von diesem Verfall der Baulichkeit, was auf der semiotischen Ebene zugleich einen Zivilisationszerfall indiziert, von dessen unaufhörlichem Fortschreiten beide Regisseure überzeugt sind.

Als Ausgangspunkt für den Verfall sehen beide die Moderne, die als eine Abkehr vom ursprünglichen Russischen und damit eine Abkehr vom ehemals Ganzheitlichen interpretiert wird. Tarkovskijs Ablehnung richtet sich dabei vor allem gegen die Modernisierungspolitik der Sowjetzeit, während Balabanov unmittelbar den Einfluss des Westens als Ursprung des Übels sieht. In beiden Fällen führt das bisweilen zu einer ähnlichen Ikonografie, wie zum Beispiel zu den Bildern einer völlig leeren Stadtautobahn, die als überdimensionierte Betonwüste jeglichen Bezug zum menschlichen Maß verloren hat (Abb. 12, 13).



Abb. 12: Stadt als Betonwüste. JA TOŽE CHOČU



Abb. 13: Stadt als Betonwüste. SOLJARIS

Übereinstimmend sehen beide Regisseure Technik und Wissenschaft als ein zentrales Instrumentarium der Moderne, das mit seiner Forcierung des analytischen, zerteilenden Denkens den Weg zur Katastrophe ebnet. Dementsprechend ist bei beiden die Zone – neben allem, was sie sonst noch konnotiert – der negative Endpunkt einer technisierten Industrialisierung, die das Wohl der Menschheit völlig aus den Augen verloren hat und ihre Vernichtung billigend in Kauf nimmt. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die übereinstimmenden Bilder von Atommeilern (Abb. 14, 15) und verfallenen Industrieanlagen (Abb. 16, 17), die durch mannigfaltigen Industrieschrott, seien es Landwirtschaftsmaschinen (Abb. 18) oder militärisches Gerät (Abb. 19), ergänzt werden.



Abb. 14: Atommeiler. JA TOŽE CHOČU



Abb. 15: Atommeiler. STALKER



Abb. 16: Verfallene Industrieanlagen. JA TOŽE CHOČU



Abb. 17: Verfallene Industrieanlagen. STALKER



Abb. 18: Industrieschrott. JA TOŽE CHOČU



Abb. 19: Industrieschrott. STALKER

CHRISTENTUM UND DAS WEIBLICHE ELEMENT

Als weitere Folgen der Moderne sehen beide Regisseure die drohende Gefahr, dass sich das Individuum und die Gesellschaft als solche in eine falsche Richtung entwickeln, indem sie den Verlockungen materieller Güter und Errungenschaften erliegen und dafür Verluste im Bereich des Immateriellen auf sich nehmen, sodass das folgende Zitat von Tarkovskij auch für Balabanov gelten kann:

Vorläufig sind wir lediglich Zeugen einer sterbenden Geistigkeit. Das rein Materielle hat dagegen schon sein System fest etabliert, ist zur Grundlage unseres Lebens geworden, das an Sklerose erkrankt und von Paralyse bedroht ist. Allen ist klar, dass der materielle Fortschritt den Menschen

kein Glück bringt. Dennoch vergrößern wir wie Besessene seine ‚Errungenschaften‘. Auf diese Weise haben wir es dahin gebracht, daß die Gegenwart eigentlich schon mit der Zukunft zusammenfällt, wie es im *Stalker* heißt. Das bedeutet, in der Gegenwart sind bereits alle Voraussetzungen für eine unabwendbare Katastrophe in naher Zukunft gelegt. Wir spüren das alle, sind aber dennoch nicht in der Lage, dem entscheidend Einhalt zu gebieten (Tarkovskij 1985, 243).

Die Suche nach einer Verankerung dieses Immateriellen führt unweigerlich zu einer Auseinandersetzung mit dem Christentum, dem beide Regisseure auch in ihrer persönlichen Überzeugung nahestehen. Die Bilderwelt von Tarkovskijs Filmen ist voll von Symbolen des christlichen Glaubens, seien es Ikonen, Kreuze, Glocken, Kirchen, Kirchenruinen oder Kirchenfresken. Dasselbe trifft auch auf *JA TOŽE CHOČU* zu, wo noch dazu in verschlüsselter Form eine Sequenz der Spendung der heiligen Sakramente gewidmet ist. Das Kiefernöl, das der Rockmusiker in der Apotheke ersteht, sowie der Zweig, den er in einer Plastiktüte mit sich trägt, sind Attribute für den Besuch in der Banja, wo die einschlägigen Baderituale zugleich eine Metapher für Taufe und Krankensalbung sind. Unter den zahlreichen Indices auf das Christentum sind auch solche, die eine Allusion auf Tarkovskij erkennen lassen. Dies betrifft nicht nur die bereits erwähnten Telegrafmasten am Eingang der Zone, sondern auch so bemerkenswerte kompositionelle Übereinstimmungen wie die Gruppe der drei Männer, die in *JA TOŽE CHOČU* und in *STALKER* mit Speis und Trank jeweils so um das Feuer gruppiert sind, dass man das Bild unschwer als einen Akt der christlichen Kommunion interpretieren kann (Abb. 20, 21) – sei es gelingend, wie das in Balabanovs Film konnotiert wird, oder misslingend wie in *STALKER*.



Abb. 20: Kommunion. *JA TOŽE CHOČU*



Abb. 21: Kommunion. *STALKER*

Auffallend ist auch die Ähnlichkeit von Bildkompositionen und Perspektiven, die Kirchenruinen und Kirchenfresken in den Kamerablick nehmen. Als ein Beispiel soll der kerzenbeleuchtete Kirchenraum angeführt werden (Abb. 22, 23), den man bei Tarkovskij in dieser Form nicht nur in *NOSTALGHIA* findet, sondern auch in *ANDREJ RUBLĚV* in der Szene nach dem Gemetzel in der Kirche (Teil 2, 19:28).



Abb. 22: Kirchenraum. JA TOŽE CHOČU



Abb. 23: Kirchenraum. NOSTALGHIA

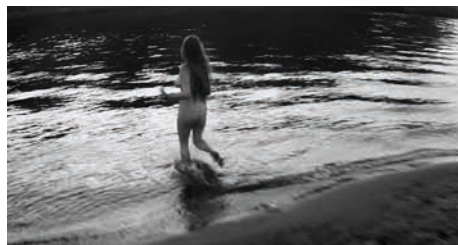
In der Auffassung vom christlichen Glauben bestehen zwischen den beiden Regisseuren allerdings einige Unterschiede. So sieht Tarkovskij vor allem Prüfungen und Leiden als Weg zur Vervollkommnung, während Balabanov es eher mit Beichte und Absolution hält. Ungeachtet der irdischen Sünden, zu denen auch Mord und Totschlag gehören, entlässt Balabanov seine Protagonisten ja, wie erwähnt, mit allen Sakramenten versehen und diesbezüglich wohlversorgt in den postmortalen Zustand. Darüber hinaus gibt sich Balabanov mit einer eher bescheidenen Variante von Glückseligkeit zufrieden: Es muss nicht das himmlische Paradies sein, es reicht ein Planet mit Wasser, Leben und Glück, wie einer der Protagonisten im Film (0:1:10) und fast wortgleich Balabanov im Interview äußert:

Говорят, что оно [счастье] где-то есть, а какое оно, никто не знает. Люди устали, им надоело здесь, и надо либо самоубийством жизнь закончить, либо к счастью полететь. [...] Просто желание счастья. Не рай. Планета, где есть вода, жизнь, счастье. Может, и не планета. Мы не знаем. [...] Да, я верю в Господа. И в то, что не умру. Куда я попаду, не знаю. (Solnceva 2012)

In seinen Jenseitsvorstellungen, also in dem, was die Protagonisten nach Ablauf der vierzig Tage erwartet, zeigt sich Balabanov dementsprechend offen, denn Gedanken einer Wiedergeburt stehen neben solchen von Nikolaj Fëdorov, der eine Vereinigung mit den Vorvätern und deren massenweise physische Auferstehung als Zukunftsvision sieht. Es liegt sogar nahe, das verpuffende Rauchwölkchen beim Glockenturm der Glückseligkeit als einen ironischen Seitenhieb auf Jenseitsvorstellungen zu sehen, die eine „Auffahrt in den Himmel“ buchstäblich als „Entrückung“ bei der Wiederkunft Christi herbeisehnen. Wie Anna Nieman in ihrer differenzierten Rezension ausführt, hat für Balabanov die Idee einer allumfassenden Bruderschaft im Sinne einer verbindenden Gemeinschaftlichkeit ein ganz besonderes Gewicht: „Balabanov follows in the philosophical footsteps of both Dostoevsky and Fedorov in his understanding of character development, not as a separate, individualist development, but rather as part of

the ‚brotherhood‘: the destiny of an individual lies precisely in the unique ‚all-human, all-uniting‘ Russian Universality“ (Nieman 2013). Der Akzent auf der Gemeinschaftlichkeit bedeutet zugleich eine Absage und ein Gegenkonzept zu Tarkovskijs Innerlichkeit und seiner Art von Spiritualität. Von daher rührt auch der Unterschied zwischen den Figuren in *Stalker* und in *JA TOŽE CHOČU*, auf den Abdullaeva in ihrer Rezension hinweist: Balabanovs Typen sind ganz bewusst als gewöhnliche Vertreter des russischen Menschen stilisiert, die auf Gedeih und Verderb zusammenhalten und mit den introvertierten, in ihrem Gedankengebäude vereinzelt Intellektuellen Tarkovskijs nichts gemein haben sollen.

Ein weiterer Berührungspunkt ist die Auseinandersetzung mit der in der christlichen Glaubenslehre gängigen Dichotomie des Weiblichen, die in der Überhöhung der Frau zur Heiligen und ihrer gleichzeitigen Erniedrigung zur Hure ihren Ausdruck findet – ein Bild, das ja auch in der russischen Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts intensiv gepflegt wurde. Balabanovs zentrales Argument geht davon aus, dass diese Dichotomie letztlich zu einer Verkümmernng des weiblichen Prinzips geführt hat, was mit ein Grund für den derzeitigen desolaten Zustand Russlands ist. Dementsprechend dekonstruiert er in seinem Film das Hurenbild als eine Projektion des männlichen Blicks, das vor allem der Absicherung eines männlichen Überlegenheitsgefühls dient.² Er zeigt die junge Frau, die als Autostopperin mitgenommen wird, als Opfer einer solchen Haltung, denn sie legt den Weg durch die Zone nackt zurück, und zwar deshalb, weil ihr der Bandit – seiner Meinung nach im Scherz – einredet, dass Frauen nur so eine Chance hätten, vom Glockenturm mitgenommen zu werden. In der Bildkomposition zitiert Balabanov dabei die junge Frau aus *ANDREJ RUBLĚV* (Abb. 24, 25), die von fanatisierten Christen ob ihrer Teilnahme an den heidnischen Riten zur Sonnenwende verfolgt wird und sich nur mit Not schwimmend retten kann.

Abb. 24: Frau als Heilige und Hure. *JA TOŽE CHOČU*Abb. 25: Frau als Heilige und Hure. *ANDREJ RUBLĚV*

Wesentlich eindeutiger als Tarkovskij, der sich von der Dichotomie des Weiblichen nie ganz löst, vertritt Balabanov pointiert eine Restituierung des

2 Vgl. dazu auch Balabanovs Film *GRUZ 200*.

Weiblichkeitsprinzips als notwendige Voraussetzung für den richtigen Weg Russlands. Im Film wird das so realisiert, dass die junge Frau nicht nur in die Runde der männlichen Dreifaltigkeit aufgenommen, sondern sogar als Königin inthronisiert wird. Als sie zitternd vor Kälte beim Lagerfeuer ankommt, erheben sich die Männer, als ob sie einer Erscheinung ansichtig würden. Der Rockmusiker setzt ihr seine Pelzkappe wie eine Krone auf, und der Bandit legt ihr einen weiten Mantel um, kniet nieder und zieht ihr Stiefel an. Schließlich sitzt die Frau in der Mitte wie eine Muttergottes, und der Bandit reicht ihr Wodka und Trockenfisch – interpretierbar als Leib und Blut Christi (0:57:44 f.).³ Als ironische Replik auf Tarkovskij interpretiert, der ja vor allem Muttergottesabbildungen bekannter Künstler favorisiert, fände damit auch die gejagte Frau in *ANDREJ RUBLĚV*, die in einer langen Einstellung in den Fluss hinausschwimmt (Teil 1, 1:00:43 f.), sozusagen als ganz gewöhnliche Frau ihren würdigen Platz als Muttergottes am anderen Ufer.

ERRETTUNG UND ERLÖSUNG DER WELT

Die abschließende Frage, auf welche Weise denn die Welt gerettet werden könnte, wird von den beiden Regisseuren auf unterschiedliche Weise beantwortet. Tarkovskij sieht diese Möglichkeit vor allem in der Kunst und im Künstler und folgt damit der Konzeption der Romantik, die im Künstler ja nicht nur den Propheten sieht, der mit der Gabe zu tieferen Einsichten ausgestattet ist, sondern auch denjenigen, der Unvorstellbares und Erhabenes hervorbringen kann. Diese Fähigkeit ist für Tarkovskij zugleich mit einem Menschentyp verbunden, der seine Schwäche in die Waagschale wirft, um so dem Anpassungsdruck der pragmatischen Wirklichkeit entgegenzuwirken:

In *Nostalgia* kam es mir darauf an, mein Thema des schwachen Menschen fortzusetzen, der von seinen äußeren Merkmalen her kein Kämpfer, für mich aber dennoch ein Sieger in diesem Leben ist. Bereits *Stalker* hält einen Monolog, in dem er die Schwäche als den einzigen wirklichen Wert und die Hoffnung des Lebens verteidigt. Ich finde immer wieder Gefallen an Menschen, die sich der pragmatischen Wirklichkeit nicht anzupassen vermögen. (Tarkovskij, 1985, 232)

3 Mit dieser Auffassung von Weiblichkeit zeigt Balabanov frappante Übereinstimmungen mit dem Buch *ROZA MIRA* (1991) von Daniil Andreev. In dieser spekulativen historiosophischen Kosmologie, die in Russland breiten Anklang findet, strebt Andreev die Wiedereinsetzung des „Ewig Weiblichen“ als angestammte Hypostase der Heiligen Trinität an – sozusagen als Wiedergutmachung ihrer unrechtmäßigen Verdrängung durch den (männlichen) heiligen Geist, und als Wiederherstellung Gottes in seiner Doppelgeschlechtlichkeit.

Auch Balabanovs Hoffnungsträger will keinesfalls dem Anpassungsdruck nachgeben, setzt jedoch nicht auf Schwäche, sondern auf Stärke, und entstammt nicht dem Neuen Testament, sondern dem Gedankengebäude Gumilëvs. Dessen Überzeugung nach hängt der Energieerhalt eines Ethnos⁴ von der Anzahl der „passionary“ ab, das heißt von Menschen, die einen Überschuss an Bioenergie haben (vgl. Gumilëv 2014, 48). Nur solche Typen wollen und können die Welt verändern, denn nur sie ergreifen Initiative. Unabhängig von ethischen Überlegungen können das laut Gumilëv sowohl Revolutionäre, Propheten oder Verbrecher sein – ausgeschlossen davon sind einzig und allein die Gleichgültigen. In *JA TOŽE CHOČU* wird eine Reihe solcher Charismatiker anschaulich vor Augen geführt: Bei einem Verkaufsstand vor der Kirche hängen Plakate und Kalender mit Bildern von Jesus, Che Guevara, Albert Einstein und von zwei Rockgruppen einträchtig nebeneinander (0:05:47).

Balabanovs Figur des Rockmusikers kann jedoch nichts dergleichen bieten, denn er ist so erschöpft wie die anderen Protagonisten, und das einzige Lied, das er anstimmt, ist eher ein Aufschrei mit Gitarrenbegleitung.⁵ Die einzige Figur, die noch Energie hat, ist der Bandit, der zwar deutlich als „passionary“ markiert ist, als ehemaliger Killer jedoch eine widersprüchliche Figur bleibt, und auch derjenige ist, dem der Glockenturm der Glückseligkeit die Aufnahme verweigert. Im Film findet sich aber mit der Pel'schen Apotheke, die der Rockmusiker auf seinem Weg in die Banja betritt (0:03:12), ein Hinweis auf eine ausschließlich positiv besetzte Art der „passionarnost“. Diese Apotheke, die auch in der außerfilmischen Wirklichkeit in Sankt Petersburg auf der Vasilij-Insel existiert und damit für Balabanov das überaus wichtige Kriterium einer realen Verbindung zwischen Film und Wirklichkeit erfüllt, wurde vom 18. Jahrhundert bis zur Oktoberrevolution von Dr. Pel' und seinen Nachkommen betrieben. Diese Familie widmete sich der Erforschung, Entwicklung und Verbreitung von qualitativ hochwertigen Arzneimitteln in Russland und vertritt, aus der Logik Balabanovs betrachtet, daher eine Art von Wissenschaft, die – anders als bei Technik und Industrialisierung – nicht das Zerlegende und Zerstörende, sondern das Ganzheitliche und Heilende als Prinzip verfolgt. Dass sich rund um diese Apotheke ein ganzes Bündel an Stadtlegenden rankt, die auch kosmistische Ideen bedient, kann Balabanov in diesem Zusammenhang nur recht sein.

4 Darunter versteht Gumilëv weder Gesellschaft noch Volk oder Rasse, sondern die Gemeinschaft von Menschen, die über lange Zeit hinweg ähnliche Überzeugungen, Haltungen und Rituale entwickelt haben.

5 Unabhängig von der Rolle des Protagonisten spielt jedoch die Musik eine große Rolle, denn sie gibt dem Film den Rhythmus vor. Immer wieder erklingen Kompositionen von Leonid Fëdorov, dem Leader der Rockband Aukcyon, deren Mitglied übrigens auch Oleg Garkuša, der Darsteller des Rockmusikers, ist.

RESÜMEE

Zusammenfassend kann man sagen, dass Balabanov keinesfalls zur Gruppe der Adepten von Tarkovskij gehört, und dass der Film *JA TOŽE CHOČU* keine wie immer geartete Fortsetzung von *STALKER* ist, wie das in vielen Rezensionen in den Raum gestellt wird. Dessen ungeachtet bestehen zwischen den beiden Regisseuren Berührungspunkte, die ganz konkret in Allusionen, Motivik und Bildaufbau ikonographisch nachvollziehbar sind. Grundsätzliche Übereinstimmungen liegen auch in der Weltsicht der beiden Regisseure, die von einem Zivilisations- und Kulturverfall sowie dem Verlust einer ehemaligen Ganzheitlichkeit ausgehen. Die Hauptursache dafür sehen beide im unaufhaltsamen Vormarsch der Moderne mit ihren verführerischen sogenannten Errungenschaften in Technik und Industrialisierung sowie im Streben der Menschen nach materiellen Dingen. Für Tarkovskij wiegt in diesem Zusammenhang der Verlust an Spiritualität und Geistigkeit am schwersten, während für Balabanov der Verlust an Gemeinschaftlichkeit ganz gewöhnlicher Erdenbürger im Vordergrund steht. Das verlorengegangene beziehungsweise zu rettende Ideal sieht Tarkovskij in der Kunst bzw. im Künstler, und etwaige positive Erwartungen verbindet er mit einem Menschentyp, der durch seine Schwäche Widerstand leisten kann. Balabanov verlegt seine Hoffnungen dagegen in die Kraft von brüderlicher Vereinigung, in die patriotische Liebe zu Russland und in den Typ des Charismatikers, der vieles gemeinsam hat mit dem sogenannten „starken Mann“.

Zieht man abschließend noch Balabanovs ironische Sicht der Dinge ins Kalkül, dann ist die letzte Sequenz des Films im Verhältnis zu Tarkovskij aufschlussreich. In dieser Sequenz trifft der vom Glockenturm des Glücks verschmähte Bandit auf einen Regisseur, dargestellt von Balabanov selbst, der sich als ein Mitglied der European Film Academy vorstellt. Wenn Balabanov in dieser Rolle nun „Ja tože choču“ sagt, dann kann das durchaus so interpretiert werden, dass er findet, eines europäischen Preises würdig zu sein – und wenn Tarkovskij schon ein Liebling der jeweiligen Jury ist, dann soll *JA TOŽE CHOČU* diesem Wunsch entgegenkommen. Voll Ironie gerät dann jedoch statt Tarkovskijs Hund oder Pferd in der Zone eine gewöhnliche Kuh ins Bild, und der weihevollen Moment der „Himmelfahrt“ wird zum implodierenden Wölkchen.

Stabsangaben zu JA TOŽE CHOČU

Balabanov, Aleksej: JA TOŽE CHOČU: Kinokompanija STV (RF); 89 min; Farbe; Dolby Digital; 12.12.2012; Regie und Drehbuch: Aleksej Balabanov; Kamera: Aleksandr Simonov; Musik: Leonid Fëdorov; Ausstattung: Anastasija Karimulina; Darsteller: Jurij Matveev, Aleksandr Mosin, Oleg Garkuša, Alisa Šitikova, Aleksej Balabanov, Viktor Gorbunov, Petr Balabanov; Produzent: Sergej Sel'janov; Preise: Sankt-Peterburg (2012); Anapa (2012).

FILMOGRAPHIE von Aleksej Balabanov (Auswahl)

BRAT. Russland, 1997.
BRAT 2. Russland, 2000.
GRUZ 200. Russland, 2007.
JA TOŽE CHOČU. Russland, 2012.
KOČEGAR. Russland, 2010.
PRO URODOV I LJUDEJ. Russland, 1998.
VOJNA. Russland, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

Abdullaeva (2012), Zara: „Vmeste. ‚Ja tože choču‘, režisser Aleksej Balabanov“, in: *Iskusstvo kino*, 10 (2012). [<http://kinoart.ru/archive/2012/10/vmeste-ya-tozhe-khochu-rezhisser-aleksej-balabanov> (13.07.15)].

Andreev (1991), Daniil: *Roza mira*. Moskva. [http://magru.net/pubs/5567/Daniil_Leonidovich_Andreev_Roza_Mira (13.07.15)].

Balabanov (2010), Aleksej: „‚Kočegar‘. Interv’ju s Alekseem Balabanovym [Elizaveta Okulova]“, in: *Kinopoisk*, 15.10.2010 [<http://www.kinopoisk.ru/interview/1393920> (13.07.15)].

Balabanov (2012), Aleksej: „Ja ne ljubitel’ obščat’sja s ljud’mi ...“ (Interview von Marina Suranova), in: *Ogonek*, 8.10.2012. [<http://www.kommersant.ru/doc/2034884> (13.07.15)].

Blalabanov (2013), Aleksej: „Balabanov o Balabanove“, in: *Seans*, 17/18 (2013). [<http://seance.ru/n/17-18/portret-4/balabanov-o-balabanove/> (13.07.15)].

Bleasdale (2012), John: „Venice 2012: ‚Me Too‘ review“, in: *Cineview*. [<http://www.cine-vue.com/2012/09/venice-film-festival-2012-me-too-review.html> (13.07.15)].

- Engel (2015), Christine: „Wohin geht die Reise? Aleksej Balabanovs letzter Film ‚Ja tože choču‘“, in: Andrea Zink, Sonja Koroliov (Hg.): *Unterwegs-Sein. Figurationen von Mobilität im Osten Europas*. – Innsbruck: Universität Innsbruck 2015, S. 113–134.
- Felperin (2012), Leslie: „Review ‚Me Too‘“, in: *Variety*, 8.9.2012 [<http://variety.com/2012/scene/reviews/me-too-1117948252/>] (13.07.15)].
- Nieman (2013), Anna: „A Picnic on the Road to the Temple“, in: *Kinokultura*, 40 (2013). [<http://www.kinokultura.com/2013/40-nieman.shtml>] (13.07.15)].
- Gumilëv (2014), Lev: *Konec i vnov' načalo*. – Moskva: Ajris 2014.
- Pavljučik (2012), Leonid: „Balabanov tože chočet sčast'ja“, in: *Trud*, 14.12.2012. [http://www.trud.ru/article/14-12-2012/1286468_balabanov_tozhe_xochet_schastja.html] (13.07.15)].
- Russian Resurrection: Russian Filmfestival in Australia [<http://russianresurrection.com/2013/films/me-too>] (13.07.15)].
- Solnceva (2012), Alena: „Aleksej Balabanov: Govorjat, čto sčast'e gde-to est', a kakoe ono, nikto ne znaet“, in: *Moskovskie novosti*, 28.9.2012.
- Tarkowskij (1985), Andrej: *Die versiegelte Zeit*. – Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Ullstein 1985.
- Turowskaja (1981), Maja Josifowna / Allardt-Nostitz, Felicitas: Andrej Tarkowskij: *Film als Poesie – Poesie als Film*. – Bonn: Keil 1981.
- Zincov (2012), Oleg: „Ja tože choču' Alekseja Balabanova: Sčastlivyj konec stal sjužetom“, in: *Vedomosti*, 12.12.2012. [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/7078811/k_schastyu] (13.07.15)].