

Cornelia Martyn

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen in Andrej Tarkovskijs Film STALKER

In *DIE VERSIEGELTE ZEIT*, Andrej Tarkovskijs gesammelten Schriften zur Ästhetik und Poetik des Films, finden sich Aussagen über die Gottebenbildlichkeit des Menschen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Auffassung des filmischen Bildes wie der Kunst insgesamt stehen und den Charakter eines Vermächtnisses haben, wenn es heißt:

Und zu guter Letzt im Vertrauen: Die Menschheit hat außer dem künstlerischen Bild nichts uneigennützig erfunden, und vielleicht besteht tatsächlich der Sinn der menschlichen Existenz in der Erschaffung von Werken der Kunst, im künstlerischen Akt, der zweckfrei und uneigennützig ist. Vielleicht zeigt sich gerade darin, daß wir nach Gottes Ebenbild erschaffen wurden.¹ (Tarkovskij 1985, 251)

Eine einzelne weitere Textstelle zum Thema beinhaltet, unter Bezug auf den biblischen Terminus nach Gen 1,26–27, dass nicht nur der Mensch als Ebenbild Gottes anzusehen ist, sondern auch Kunstwerke idealiter als „Zeugnis“ derselben figurieren: „Эти поэтические откровения, самоценные и вечные, свидетельствуют того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является“² (Tarkovskij 2002, 135).

-
- 1 Die zitierte Passage findet sich nicht in der russischen Ausgabe des Textes (Tarkovskij 2002).
 - 2 „Diese poetischen Offenbarungen von in sich begründeter ewiger Gültigkeit legen Zeugnis darüber ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken vermag, wes Ebenbild er ist.“



Abb. 1: Andrej Rublevs Dreifaltigkeitsikone, TROICA

Dass sich Tarkovskijs Gottesbegriff auf die Trinität beruft, verdeutlichen vor allem seine Filme, in denen Andrej Rublevs Trinitätsikone, TROICA,³ eine herausragende Stellung einnimmt (Abb. 1). Aber auch Tarkovskijs Äußerung über die Ikone anlässlich seines Films über den Ikonenmaler Andrej Rublev lässt darauf schließen, dass er sie nicht allein anhand bildästhetischer oder kunsthistorischer Kriterien beurteilt:

(Tarkowskij 1985, 45) Siehe hierzu auch Tarkovskijs Tagebucheinträge vom 23.12.1978 und 10.2.1979: „Herr! Ich fühle Deine Nähe. Ich spüre Deine Hand auf meinem Haupt. Ich möchte Deine Welt schauen, so wie Du sie erschaffen hast, und die Menschen, die Du nach Deinem Ebenbild zu formen Dich bemühest. [...] Es scheint, als würde tatsächlich ‚Stalker‘ mein bester Film werden.“ [...] „In ihm [Stalker] will ich die Beziehung zum heutigen Tage sprengen und mich der Vergangenheit zuwenden, in der die Menschheit so viele Fehler begangen hat, daß man heute gezwungen ist, wie im Nebel zu leben. Es soll ein Film über das Göttliche im Menschen werden und über den Verfall der Spiritualität aufgrund der Beherrschung falschen Wissens. [...] Gott, schenke mir Kraft und Glauben an die Zukunft, gib mir eine Zukunft, Dir zu Ehren! Mir! Ich möchte doch auch daran teilhaben!“ (Tarkowskij 1989, 45 und 207).

3 Neben Gen 1,26.27 liegt dem ikonographischen Sujet der Ikone Gen 18 zugrunde, woraus sich auch ihre ursprüngliche Bezeichnung TROICA VETCHOZAVETNAJA („Alttestamentarische Trinität“) bzw. GOSTEPRIIMSTVO AVRAAMOVO („Gastfreundschaft des Abraham“) herleitet.

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen

[O]на жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно воспринимать ‚Троицу‘ просто как икону, Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет, скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию ‚Троицы‘, которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила ‚Троицу‘.⁴ (Tarkovskij 2002, 182)

Tarkovskij bezieht sich hinsichtlich der von ihm angedeuteten „anderen Rezeptionsmöglichkeit“ der Ikone und ihres „menschlich-geistigen Inhalts“, so meine These, neben ihren theologischen Grundlagen insbesondere auf religionsphilosophische Rezeptionsweisen der göttlichen Trinität, welche die Gemeinschaft der drei göttlichen Personen auch als herrschaftsfreie Personalunion und „Urbild jeden sozialen Programms“ (Schönborn 1984, 50) ansahen. So warb Vladimir Solov'ev für eine universelle Theokratie nach ihrem Vorbild als Ausdruck einer genuin „Russischen Idee“: „Восстановить на земле этот верный образ божественной Троицы – вот в чем русская идея“⁵ (Solov'ev 1992, 204).

Solov'evs Vorstellungen von der „Russischen Idee“ wandten sich seinerzeit gegen den Nationalismus von Staat und Kirche, gegen neuere Formen eines „Götzendienstes“, der dazu berufe, an die Stelle des göttlichen trinitarischen Vorbildes das „eigene Bild“ zu setzen:

Я говорю о новом идолослужении, об эпидемическом безумии национализма, толкающем народы на поклонение своему собственному образу вместо высшего и вселенского Божества.⁶ (Solov'ev 1992, 198)

4 „Sie lebte damals, und sie lebt auch heute. Sie schafft eine Verbindungslinie zwischen den Menschen des 20. und des 15. Jahrhunderts. Man kann die ‚Dreifaltigkeit‘ schlicht und einfach als eine Ikone betrachten. Oder aber als ein phantastisches Museumsstück, sozusagen als ein Musterbeispiel malerischen Stils einer bestimmten Epoche. Doch es gibt sicher auch noch eine andere Rezeptionsmöglichkeit dieses historischen Zeugnisses; die Hinwendung nämlich zu jenem menschlich-geistigen Inhalt der ‚Dreifaltigkeit‘, der für uns Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebendig und verständlich ist. Hierauf basiert auch unser Zugang zu jener Realität, die die ‚Dreifaltigkeit‘ hervorbrachte“ (Tarkovskij 1985, 91).

5 „Auf Erden dieses getreue Abbild der göttlichen Dreieinigkeit herzustellen, das ist die russische Idee.“ (Solov'ev 1922, 210) Solov'ev leitet die „Russische Idee“ aus der jüdisch-christlichen messianischen Idee her unter Betonung ihrer christlichen Bestimmung. In seinem Spätwerk hat Solov'ev von dem Gedanken einer Theokratie auf Erden Abstand genommen. Siehe hierzu Lieb 1962. Die Vorstellung von der Aufgabe oder besonderen Mission eines jeden Volkes innerhalb der Völkergemeinschaft geht auf Vorstellungen Herders und die Rezeption der Philosophie des deutschen Idealismus in Russland zurück. Zu Tarkovskijs Kenntnis der Schriften Solov'evs siehe auch seinen Tagebucheintrag vom 30.4.1970 (Tarkovskij 1989, 33).

6 „Unter diesem neuen Götzendienste verstehe ich jenen epidemischen Nationalwahnsinn, der

Da Solov'ev Staat und Kirche als unfähig erachtete, die in Russland notwendigen Reformen für eine religiöse und geistige Erneuerung einzuleiten, sah er es als Aufgabe der Kunst an, den von ihm vorgestellten Gesellschaftswandel (*preobraženie žizni/dejstvitel'nosti*) in ihren Werken zu antizipieren und zu initiieren (vgl. Solov'ev 1990). Die Bedingung der Möglichkeit hierfür sah er in der Nachahmung Christi (*imitatio Christi*), der als zweite Person der göttlichen Trinität den menschengewordenen Sohn Gottes, Gottes Ebenbild (Kol 1,15) verkörpert:

Окончательная задача личной и общественной нравственности та, чтобы Христос, – в котором обитает вся полнота Божества телесно, – ‚вообразился‘ во всех и во всем. От каждого из нас зависит содействовать достижению этой цели, воображая Христа в нашей личной и общественной деятельности.⁷ (Solov'ev 1911, 415–416)

Dass auch Tarkovskijs Werk in den Spuren der „Russischen Idee“ zu sehen ist, die in der Nachfolge Solov'evs insbesondere auch von den für das Werk Tarkovskijs nicht minder einflussreichen Vertretern des religiösen russischen Symbolismus⁸ aufgenommen wurde und bis heute eine weitreichende, auch ganz unterschiedliche Rezeption erfährt,⁹ zeigt sein Film STALKER auf exemplarische Weise. Denn in STALKER wird die Vorstellung einer ursprünglich verliehenen Gottebenbildlichkeit sowie deren Verlust durch den Sündenfall des Menschen (Gen 3) – oder neuere Formen eines „Götzendienstes“ im Solov'evschen Sinne – zeitgemäß mit einer Kritik an der sowjetischen Umgestaltung oder Transformation der Wirklichkeit und Menschheit „nach eigenem Bilde“ verbunden. Der Film thematisiert entsprechend die Möglichkeit der Wiederherstellung der Gottebenbildlichkeit des Menschen, die sich traditionsgemäß auf die Annahme der Menschwerdung Gottes und Ebenbildlichkeit des zweiten Adam Christus stützt, in dessen Spur (*imitatio Christi*) die Hoffnung auf ihre Restitution angelegt ist. In STALKER dienen Tarkovskij als Korrektiv darum neben Allusionen auf die Trinität vor allem ikonographische Momente der Verklärung Jesu (*Preobraženie*) auf dem Berg Tabor, wo dieser als Sohn Gottes, sein Ebenbild, vor drei seiner

die Völker dazu treibt, an Stelle der höchsten allumfassenden Gottheit ihr eigenes Bild anzubeten“ (Solovjeff 1922, 199).

- 7 „Die endgültige Aufgabe der persönlichen und der gesellschaftlichen Sittlichkeit ist, daß Christus – in dem die ganze Fülle der Gottheit leibhaftig wohnt – in allen und in allem ‚Gestalt gewinne‘. Von einem jeden unter uns hängt es ab, mitzuwirken an der Erreichung dieses Zieles, indem wir Christus in unserem persönlichen und sozialen Handeln Gestalt gewinnen lassen“ (Solowjew 1953, 151–152). Vgl. Kol 2,9 und Gal 4,19.
- 8 Siehe hierzu insbesondere Ivanov 1992 sowie die von ihm überarbeitete deutsche Ausgabe (Iwanow 1930). Zum Einfluss von Ivanovs Symbolbegriff auf Tarkovskijs Begriff des filmischen Bildes siehe Tarkovskij 2002, 213; Tarkovskij 1985, 120.
- 9 Siehe hierzu die Beiträge in: Beumers 1999.

Jünger offenbart wird. Die sich im Rahmen der biblischen Theophanie ereignende Gotteserkenntnis qua göttlichen Lichts (Taborlicht) blendet und erschreckt die Jünger, birgt für sie aber gleichwohl das Versprechen der Auferstehung (Mt 17,9)¹⁰ und Wiederkehr Christi (Apokalypse/Weltgericht),¹¹ in deren Folge sich auch das Versprechen ewigwährender Glückseligkeit, eines Gottesreiches oder Neuen Jerusalems auf Erden (Offb 21,10), erfüllen würde. Es erscheint darum konsequent, dass in *STALKER* im Rahmen der allegorisierten Verklärung auch auf Auferstehung und Apokalypse verwiesen wird. Schrecken und Blendung sind somit notwendig auch Tarkovskijs filmischer Adaption inhärent. Sie verweisen jedoch in Form eines negativen Parallelismus auf die Schrecken der sowjetischen Wirklichkeit nach erfolgter Blendung durch ihre ‚falschen Propheten‘ sowie deren analoges Versprechen eines *Carstvo Bož'e na zemle* („Gottesreichs auf Erden“) und Glücks, das jedoch in einen prinzipiell erlösungsfernen Istzustand¹² bzw. eine selbst verursachte, vielleicht globale Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes mündet.¹³ Tarkovskij stützt sich hierbei auf die literarische Vorlage des Films – Arkadij und Boris Strugackijs Science-Fiction-Erzählung *PIKNIK NA OBOČINE* („Picknick am Wegesrand“ – Strugackij 1988) –, welche die sowjetische Umgestaltung oder Transformation der Wirklichkeit und Menschheit „nach eigenem Bilde“ (ibid., 294) im Zuge einer Blendung und eines versprochenen *Carstvo nebesnoe na zemle* („Himmelreichs auf Erden“) (ibid., 324) unter Bezug auf ihre heilsgeschichtliche Folie dekonstruiert, ohne diese jedoch wie Tarkovskij im Sinne christlicher Vorstellungen zu restituieren. Unter Berücksichtigung des Gesagten möchte ich nun auf die Erzählung, das zuerst publizierte von den Brüdern Strugackij verfasste Filmszenario *MAŠINA ŽELANIJ* („Die Wunschmaschine“ – Strugackij 1981)¹⁴ sowie den Film *STALKER* eingehen.

Die Erzählung *PIKNIK NA OBOČINE* handelt von einem Wirklichkeitswandel, der als Folgeerscheinung einer mutmaßlichen kosmischen „Invasion“ (*vtorženie*)

-
- 10 Zum Fest der Verklärung Christi und seiner Bedeutung in der Liturgie der Ostkirche als „Vorbild der Auferstehung Christi“ siehe Onasch 1951, 137.
 - 11 Zur eschatologischen Bedeutung der Verklärung als „Vorempfang Seiner herrlichen Parusia“ siehe Lossky 1952, 212.
 - 12 Franz 2009, 65 und 60. Šumakov (1989, 170) sieht Tarkovskijs Referenz auf die biblische Verklärung als eine Art „Anti-Verklärung“ oder Nachweis ihrer Unmöglichkeit (vgl. Salynskij 2011, 182).
 - 13 Dass auch die letzten beiden außerhalb der Sowjetunion gedrehten Filme *NOSTALGHIA* und *OFFRET* diese Gefahr thematisieren, zeigt etwa, dass Tarkovskij die metamorphotische Aufgabe der „Russischen Idee“ in der Tradition Solov'evs nicht nur für russische oder sowjetische Verhältnisse, sondern im Kontext einer ökumenischen Christenheit als vorbildhaft ansah. Zu Solov'evs Wiedereinsetzung Roms als deren Zentrum entgegen slawophiler Vorstellungen von Moskau als dem „dritten“ und „letzten“ Rom siehe Iwanow 1930, 15 f.
 - 14 Zu den unterschiedlichen Versionen des Szenarios siehe Strugatsky 2004. Tarkovskij hatte anfangs offenbar Bedenken aufgrund des etwa zu politischen Inhalts eines ihrer ersten Entwürfe für ein Szenario, woraufhin die Strugackijs die Verantwortung hierfür übernehmen wollten (vgl. Tsymbal 2015, 259).

oder „Besuchs“ (*poseščenie*) Außerirdischer und eines von ihnen veranstalteten „Picknicks“ vorgestellt wird, das mit allen seinen Hinterlassenschaften – Vorstellungen der Visitationsmystik satirisch wendend – zu Verheerungen und Entstehung mehrerer sogenannter „Zonen“ auf der Erde geführt habe. Eine dieser Zonen, deren Existenz fern der Sowjetunion in Kanada angelegt scheint und Gegenstand der Erzählung ist, befindet sich, streng bewacht und abgeriegelt, innerhalb einer Stadt und grenzt an noch bewohnte Stadtviertel an. Der behauptete kosmische Besuch zeitigt jedoch auch über die gesicherten Grenzen der Zone hinaus Folgen, zu denen ein *mutagennoe vozdejstvie Zony* (Strugackij 1988, 287), ein „mutagener Faktor“ (Strugazki 1981, 140) gehört, der eine schleichende Metamorphose bei der jüngeren Generation bewirkt, von der die Tochter Redrik Šucharts alias „der Stalker“, einem Mitarbeiter der örtlichen Filiale des zur Erforschung der Zone an ihren Grenzen eingerichteten „Internationalen Instituts für außerirdische Kulturen“, betroffen ist. Sie bildet, wie ihr bezeichnender Name *Martyška* („Meerkatze“) vorgibt, „äffchenartige“ Züge aus, eine Deformation, die auf des Stalkers Zonengänge zurückgeführt wird und sie langsam die Ähnlichkeit mit einem Menschen verlieren lässt:

[Э]то вторжение. Не пикник на обочине, не призыв к контакту – вторжение. Они не могут изменить нас, но они проникают в тела наших детей и изменяют их по своему образу и подобию. Ему стало зябко, но он тут же вспомнил, что уже читал о чем-то подобном, какой-то покетбук в яркой глянцевиной обложке, и от этого воспоминания ему полегчало. Придумать можно все что угодно. На самом деле никогда не бывает так, как придумывают. – А один сказал, что она уже не человек, – проговорила Гута.¹⁵ (Strugackij 1988, 294)

Der Verwandlung „nach Bild und Ebenbild“ vorgeblicher Aliens aus dem All eignen hier Züge, die „frösteln“ lassen. Die Erzählung spielt hier gleichsam wörtlich auf Gen 1,26 f. an, während sie analog dazu von einer moderneren Ausprägung oder Reproduktion desselben Gedankens handelt, der aus dem Inhalt irgendeines der als Massenware hergestellten neueren Taschenbücher bekannt sei, um sowohl auf seinen religiösen Ursprung als auch auf seine Neuvermarktung und Verbreitung zu verweisen. Während es die Erzählung diesbezüglich

15 „Das war die Invasion. Nichts da von Picknick am Wegesrand, auch keine Aufforderung zum Kontakt – es war die Invasion! Die Eltern konnten sie nicht verändern, doch sie drangen in die Körper der Kinder ein und bildeten sie nach ihren Vorstellungen und Bedürfnissen [*nach ihrem Bild und Ebenbild*] um. Er begann zu frösteln, zum Glück aber fiel ihm ein, daß er genau das mal gelesen hatte, in einem der zahllosen Pocketbooks mit grellfarbenem Umschlag. Eine Erinnerung, bei der er sich erleichtert fühlte. Ausdenken konnte man sich alles mögliche, doch in Wirklichkeit verhielt es sich ganz anders. ‚Einer hat sogar gesagt‘, murmelte Gutta, ‚sie wäre schon kein Mensch mehr‘“ (Strugatzki 1981, 146) [Hervorhebungen von mir – L. M.]

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen

beim Parallelismus belässt, wird der zugrunde gelegte biblische Text unter Tarkovskijs Regie gleichsam wieder ins Recht gesetzt und auf Martyškas ursprünglich verliehene Gottebenbildlichkeit unter Bezug auf die Menschwerdung Gottes und das damit verbundene Opfer des Gottessohnes und Ebenbildes Gottes, der zweiten Person der göttlichen Trinität, in Form einer Ähnlichkeitsbeziehung verwiesen (Abb. 2).¹⁶



Abb. 2: Ausschnitt aus Andrej Rublev, TROICA; Andrej Tarkovskij, STALKER

Tarkovskij legt mit dieser an Rublevs Trinitätsikone erinnernden Einstellung somit seinerseits „Zeugnis darüber ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken vermag, wes Ebenbild er ist“, wie es in der eingangs zitierten Passage aus

16 Gleichermäßen spiegelbildlich operiert die Einstellung mit einer auch auf Rublevs Trinitätsikone zu sehenden, darstellungstechnisch begründeten „Verschiebung auf den Betrachter zu“ (*sdvig na zritelja*), die den Opferkelch an den vorderen Tischrand gerückt zeigt. Analog hierzu eröffnet die Kamera den Bildraum wie unter Anwendung der „Umgekehrten Perspektive“ in der Ikonenmalerei vom Betrachter aus gesehen nicht von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorn; die entsprechende Kamerabewegung wird mit der anschließenden Verschiebung der Gläser noch einmal wiederholt und dadurch besonders augenscheinlich. Zum Darstellungssystem der Ikonenmalerei siehe Shegin 1982.

DIE VERSIEGELTE ZEIT über Werke der Kunst „von in sich begründeter ewiger Gültigkeit“ heißt (Tarkovskij 1985, 45).

Auch das genannte in Anlehnung an ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ von den Brüdern Strugackij verfasste Filmszenario МАШИНА ЖЕЛАНИЈ erörtert die Herstellung einer Ebenbildlichkeitsbeziehung auf der Folie von Gen 1,26 f. und rückt die Kritik daran – unter Verzicht auf jedwede diesbezügliche Phantastik – sogar ins Zentrum des Geschehens. Sie findet sich nun, wie im späteren Film, eingebunden in eine illegale Expedition in die Zone unter Anführung eines *Provodnik* („Anführer“) oder „Stalker“, der zwei Weggefährten, einen „Schriftsteller“ und einen „Professor“, an einen nicht näher spezifizierten „Ort“ (*mesto*) der Wunscherfüllung geleitet, der im späteren Film als „Zimmer“ (*komnata*) ausgewiesen wird. Das Szenario gibt in seinem Zusammenhang zu erkennen, dass sich des Stalkers Weggefährten mit ihrer Weltflucht in die Zone etwa auf eine andere Art von Wahrheitssuche begeben, als es ihr Berufsleben zulässt. Dieses wird – diese Anspielung entfällt im zukünftigen Film – von der marxistisch-leninistischen Erkenntnislehre, von der „Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit“ (*otraženie objektivnoj dejstvitel'nosti*) (Strugackij 1981, 13) geleitet. Implizit ist der damit einhergehende ‚Sündenfall‘ oder die Abkehr von Gott und seiner Schöpfung als göttliches Ebenbild bereits hier angelegt. In den Worten des Schriftstellers wird er in einer Anspielung auf Gen 1,26 f. wenig später explizit, als dieser in der Zone seinen in der Vergangenheit gescheiterten Wunsch bekennt, die Leser „nach eigenem Bilde“ umgeformt haben zu wollen: „Я хотел переделать их по своему образу и подобию. А они переделали меня по своему“¹⁷ (Stugackij 1981, 23). Dem Wunsch des Schriftstellers eignen hier arbiträre, d. h. die eigenmächtigen Züge des Schriftstellers selbst, was dieser in einer Art Selbstkritik nachträglich zu bedenken gibt. Sie legt nahe, dass er bedaure, sein künstlerisches Schaffen nicht – wie Tarkovskij – als „Zeugnis“ oder Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen verstanden und sein eigenes Bild an dessen Stelle gesetzt zu haben. Seine damit zum Ausdruck kommende Hybris, sich gottgleich gewähnt zu haben,¹⁸ mag auch auf die sowjetische Kunst als solche weisen. Denn die in des Schriftstellers Worten anklingende lakonische Dialektik unterstreicht die Arbitrarität und prinzipielle Unabschließbarkeit des Vorhabens, auf dessen Konjunktur etwa auch die in ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ genannten „Pocketbooks mit grellfarbenem Umschlag“ zum Thema anspielen. So liegt es in der Konsequenz von des Schriftstellers Selbstkritik, dass er in der Folge nunmehr Tarkovskijs Vorstellungen von der Uneigennützigkeit

17 „Ich wollte sie nach meinem Bild und Ebenbild formen, aber sie formten mich nach dem ihrigen“ [Übersetzung von mir – LM].

18 Gen 3,22. Simonetta Salvestroni (2007, 126) weist in Zusammenhang mit des Schriftstellers Bekenntnis und Verwendung des biblischen Verses (Gen 1,26 f.) in Stalker auf eine vergleichbare Verwendung und Aussage in Dostoevskijs BRAT'JA KARAMAZOVY als wichtige Parallele hin.

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen

der Kunst, den „poetischen Offenbarungen von in sich begründeter ewiger Gültigkeit“¹⁹ bzw. „Bildern der absoluten Wahrheit“ (*obrazy absoljutnoj istiny*),²⁰ deren Schaffung auch als Menschheitsziel und Ausdruck der Gottebenbildlichkeit des Menschen angesehen wird, fast wortgetreu vorträgt. Letztere wird dabei jedoch weder im Szenario noch im Film explizit erwähnt, dennoch verweist die betreffende Filmszene hierauf insofern, als ihre ikonischen Zeichen auf die Verklärung weisen, welche die Gottebenbildlichkeit des Menschen und Gottessohnes Jesu beispielhaft für die Notwendigkeit der Erneuerung der ursprünglich verliehenen Gottebenbildlichkeit des Menschen sowie die damit verbundenen eschatologischen Hoffnungen in den Mittelpunkt des Geschehens stellt (Abb. 3). Der Film verweist in ihrem Rahmen deshalb folgerichtig auf Auferstehung (Lk 24,13–18) und Apokalypse (Offb 6,12–17) (Abb. 4).



Abb. 3: Andrej Rublev, PREOBRAŽENIE; Andrej Tarkovskij, STALKER

19 Tarkovskij 2002, 135; Tarkowski 1985, 45. Siehe hierzu auch oben Anmerkungen 1 und 2.

20 Strugackij 1981, 38; Franz 2009, 50.



Abb. 4: Andrej Tarkovskij, STALKER

Nach Auffassung des Professors ist des Schriftstellers in der Vergangenheit gescheiterter Wunsch als Ausdruck eines gefährlichen Wunschdenkens universellen Ausmaßes anzusehen. Im Szenario – wie im späteren Film – findet sich dieses Wunschdenken unmittelbar mit dem Ort der Wunscherfüllung selbst und der Furcht vor seinem potentiellen Missbrauch verknüpft, wie es auch im folgenden Dialog zwischen dem Professor und dem Schriftsteller zum Ausdruck kommt:

Вам никогда не приходило в голову, что будет, когда в это самое место, куда мы идем, поверят все? Когда они все сюда кинутся, тысячами, сотнями тысяч? – вдруг спрашивает Профессор. – И сейчас многие верят, да как доберутся? – Доберутся, дружок, доберутся. Один из тысячи, а доберется. Добрался ведь Дикобраз ... А Дикобраз еще не самый плохой человек. Бывают люди и пострашнее. Золото им не нужно, и семейных дел у них никаких нет. Они будут мир исправлять, голубчик! Весь мир переделывать по своей воле, все эти несостоявшиеся императоры всяя Земли, великие

инквизиторы, фюреры всех мастей, благодетели и благоносцы ...²¹
(Strugackij 1981, 26 f.)

Die hier formulierte Kritik an einer Umgestaltung der Wirklichkeit und ihren Akteuren, „Großinquisitoren“ und „Wohltätern“ etc., die sich in einer Tradition mit Dostojewskij und Zamjatin weiß, steht offensichtlich im Mittelpunkt des Szenarios wie auch im späteren Film. (Vgl. Franz 2009, 64) Hervorgehoben wird sie im weiteren Verlauf des Gesprächs insbesondere durch des Schriftstellers ironische Insistenz, niemand könne je mit diesem Wunsch an den besagten „Ort“ gelangen. Geschähe es dennoch, so würde der Wunsch nach Weltverbesserung gegenüber anderen Verlockungen des Lebens sicherlich zurückstehen müssen. Mit anderen Worten: Diejenigen, die mit diesem Wunsch bereits an die Macht gelangten, korrumpierten ihn kurz darauf im eigenen Interesse. Im späteren Film wird der Schriftsteller das Gesagte noch übersteigern, indem er bezweifelt, dass es überhaupt einem einzelnen Menschen angelegen sein könnte, seinen „Hass“ oder seine „Liebe“ über die ganze Menschheit zu erstrecken. Das von ihm solcherart in Frage gestellte Wunschdenken wird dabei *expressis verbis* auch mit dem Wunsch nach einem *Carstvo Bož'e na zemle*²² (ibid., 65) identifiziert, den er als nicht authentisch, sondern als bloße Ideologie zu entlarven sucht. Dass sich die im universellen Maßstab formulierte Kritik auch gegen das sowjetische Wunschdenken oder „Experiment“ der Errichtung eines „Gottes- bzw. Himmelreichs auf Erden“ und einen damit einhergehenden Gesellschafts- und Menschheitswandel „nach eigenem Bilde“ richtet, impliziert bereits des Schriftstellers Bekenntnis, wie insbesondere auch seine spätere Form im Film zu erkennen gibt, als es bezeichnenderweise mit den Worten eingeleitet wird: „Вот еще ... эксперимент. [...] Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня! По своему образу и подобию“²³ (ibid., 59 f.) (Abb. 5).

21 „Ist es Ihnen nie in den Sinn gekommen, was passieren wird, wenn alle an diesen Ort, zu dem wir jetzt gehen, glauben werden? Wenn sie alle, Tausende, Hunderttausende, hierherstürzen?“, fragt plötzlich der Professor. „Auch jetzt glauben viele daran, aber wie wollen sie hierherkommen?“ „Sie werden herkommen, mein Freund, sie werden! Vielleicht nur einer von Tausend, aber er wird es schaffen. Sogar Stachelschwein hat es geschafft, und er gehört nicht einmal zu der schlechtesten Sorte. Da gibt es Leute, die viel schlimmer sind als er. Sie brauchen kein Gold, sie haben keine Familie. Sie werden die Welt verbessern, mein Lieber! Die ganze Welt nach ihrem Willen umgestalten, all diese ungekrönten Kaiser der ganzen Erde, Großinquisitoren, Führer jeglicher Art, Wohltäter und Heilbringer...“ [Übersetzung von mir – LM]

22 „Gottesreich auf Erden“.

23 „Und hier ein weiteres... Experiment. [...] Ich wollte sie umformen, aber sie formten mich um! Nach ihrem Bild und Ebenbild.“ [Übersetzung von mir – LM]



Abb. 5: Andrej Tarkovskij, STALKER

Die Erwähnung des „Experiments“ erfolgt in Referenz auf den Science-Fiction-Roman *GRAD OBREČENNYJ* („Die dem Untergang geweihte Stadt“)²⁴ der Brüder Strugackij als auch auf die Erzählung *PIKNIK NA OBOČINE*, wo der Wunsch nach einem *carstvo nebesnoe na zemle*²⁵ (Strugackij 1988, 324) bzw. dessen Realisierung auch unter dem Synonym „Experiment“ figuriert. So heißt es dort bereits über das erste in Zusammenhang mit der Zone beklagte Opfer, dass es während eines Experiments ums Leben kam: „Doktor Kirill A. Panow, UdSSR, kam während eines Experiments im April des Jahres 19.. tragisch ums Leben“ (Strugatzki 1981, 77).²⁶ Wie der Text der Todesanzeige vor Augen führt, ist das Experiment in der Erzählung offenbar mehrfach codiert, da das Opfer einerseits als sowjeti-

24 In der deutschen Werkausgabe erschien der Roman unter dem Titel *DAS EXPERIMENT* (Strugatzki 2010). Aus Bedenken gegenüber der Zensur blieb *GRAD OBREČENNYJ* (Manuskript 1968–72) bis Ende der 1980er Jahre unveröffentlicht. Seine Entstehungsgeschichte fällt mit derjenigen von *PIKNIK NA OBOČINE* zusammen (vgl. Strugatzki 2010a, 861 ff.); zur Korrespondenz zwischen dem in *GRAD OBREČENNYJ* dargestellten Experiment und der „Errichtung des Kommunismus“ siehe *ibid.*, 877 f. In *Stalker* weist des Schriftstellers Monolog in der zur Wüstengegend stilisierten Halle in der Zone wie auch seine anschließende Identifikation mit dem „Ewigen Juden“ (vgl. Franz 2009, 60) auf einen der beiden Protagonisten in *GRAD OBREČENNYJ*, den Juden Izja Kacman, der ebenfalls als Autor (eines Manuskripts) vorgestellt wird und nach Howell Züge der Figur des „Ewigen Juden“ trägt (vgl. Howell 1994, 143 ff.). Der letzte Teil des Romans unter dem Titel *Исход* (*Exodus*) führt ihn durch eine Wüstengegend, wo er Steinpyramiden aufhäuft, um darunter jeweils Exemplare seines Manuskripts zu begraben und abschließend mit „giftig roter Farbe“ zu übergießen. Analog zu des Schriftstellers Selbstkritik in *STALKER* reflektiert es kritisch auf die Rolle der Literatur und ihre utopischen Entwürfe eines Persönlichkeits- und Gesellschaftswandels. Der Titel *Исход* reflektiert etwa auf das 2. Buch Mose, den darin beschriebenen Beginn der Wüstenwanderung nach dem Auszug aus Ägypten und das Versprechen eines zukünftigen Landes, „das von Milch und Honig überfließt“ (Ex 33,3; Num 13,27). In *МАШИНА ЖЕЛАНИЈ* weist ferner des Schriftstellers Monolog über den sogenannten „Tempel der Kultur“ (vgl. Strugackij 1981, 38) auf die Figur des Izja Kacman in *GRAD OBREČENNYJ*.

25 „Himmelreich auf Erden“ (Strugatzki 1981, 176).

26 Vgl. Strugackij 1988, 222.

sches Mitglied eines international zusammengesetzten Kollektivs von Wissenschaftlern im sogenannten „Internationalen Institut für außerirdische Kulturen“ fern der Heimat in Kanada ausgewiesen wird, das Experiment sich somit auf ein Laborexperiment mit tödlichem Ausgang bezieht, zu dem der Stalker – alias Redrik Šuchart, ortsansässig, Laborant des Instituts und mit dem Opfer befreundet – insofern beigetragen hat, als er dem Experiment im Vorfeld während eines gemeinsamen Zonenbesuchs zu Forschungszwecken assistiert hatte. Andererseits wird damit auf das sowjetische Gesellschaftsexperiment und die damit verbundenen Hoffnungen verwiesen, denen der Umgekommene im eigentlichen Sinne zum Opfer fiel, wie aus des Stalkers Erinnerungen an den Freund hervorgeht: „Перспективы мне рисовал, про новый мир, про измененный мир ... А теперь что? Заплачет по тебе кто-то в далекой России.“²⁷ (Strugackij 1988, 201) Der Stalker, der den Tod des Freundes nicht verwinden kann,²⁸ versucht dessen offenbar betrogene Wünsche und Hoffnungen zu rehabilitieren, indem er sie mit seinen eigenen Worten zu wiederholen sucht, was ihm als Zeugen des Geschehens nur schwer gelingt²⁹ – wie er auch den tödlich endenden Wunsch nach Glück und einer würdigen Existenz des zweiten Zonenopfers am Ende der Erzählung mit letzter Kraft wiederholt, worauf noch einzugehen sein wird.³⁰

Dass die in ПИКНИК НА ОВОČИНЕ dargestellten Zonenopfer mit ihren Wünschen und Hoffnungen auf einen Gesellschaftswandel im eigentlichen Sinne einer Täuschung bzw. Blendung unterlegen sind, bedeutet die Erzählung insbesondere im vierten und letzten Kapitel, indem sie im Rahmen ihrer Kritik am Versprechen eines „Himmelreichs auf Erden“ und dessen Realisierung Momente des sowjetischen Byt mit Momenten aus Verklärung und Apokalypse engführt. Doch bereits zu Beginn der Erzählung wird in Zusammenhang mit der Entstehung der Zone etwa hierauf verwiesen, als ein plötzlich aufleuchtender Blitz und gleichzeitig ertönendes Donnern den Wirklichkeitswandel einleiten und zu einer Blendung sowie anschließenden Teilblindheit der Betroffenen führen:

Не до конца слепли, а так, вроде куриной слепоты. Между прочим, рассказывают, что ослепли они будто бы не от вспышки какой-нибудь

27 „Du hast mir immer von der Zukunft erzählt, von einer neuen, veränderten Welt ... Und jetzt? Irgendwer im fernen Rußland wird über deinen Tod weinen.“ (Strugatzki 1981, 58)

28 Er äußert seine Trauer bezeichnenderweise wie folgt: „И как вспомнил я об этом – взяло меня за глотку, хоть и вправду волком вой“ (Strugackij 1988, 201). („Einen Kloß verspürte ich bei diesem Gedanken in der Kehle – tatsächlich, ich hätte wie ein Wolf losjaulen können.“) (Strugatzki 1981, 58) Des Stalkers hier angenommene wölfische Identität lässt an Osip Mandel'stams Verse über das „Jahrhundert der Wolfshunde“ denken: „Мне на плечи кидается век-волкодав ... Но не волк я по крови своей“ (Mandel'stam 1990, 171), an die Verfolgungen insbesondere während der Stalinzeit.

29 Strugackij 1988, 190; Strugatzki 1981, 47.

30 Strugackij 1988, 333; Strugatzki 1981, 185.

там, хотя вспышки, говорят, тоже были, а ослепли они от сильного грохота. Загремело, говорят, с такой силой, что сразу ослепли. Доктора им: да не может этого быть, вспомните хорошенько! Нет, стоят на своем: сильнейший гром, от которого они ослепли. И при этом никто, кроме них, грома не слышал ...³¹ (Strugackij 1988, 169)

Beide Aspekte eines durch Audition oder Vision ausgelösten Schreckens, der „nicht vollständig“ zur Blindheit führt, stellen, wenn auch auf groteske Weise verfremdet – und bar jeglicher soteriologischer Qualität mit Vorkommnissen einer Katastrophe parallelisiert – ein charakteristisches Merkmal der biblischen Verklärung (vgl. Onasch 1951) dar. Wie die Jünger erscheinen die Geblendeten der Zone gleichsam als Auserwählte, da „niemand außer ihnen den Donner gehört hat“ – wie es heißt. Die anschließend nach ihnen benannten „Blindenviertel“ und ihre Nummerierung: *Pervyj Slepoy, Vtoroj Slepoy ...*³² (Strugackij 1988, 169), verweisen dabei möglicherweise auf ein charakteristisches Moment sowjetischer Benennung bzw. Zählweise von Einrichtungen und Straßen – etwa nach dem Muster *Pervaja Sovetskaja, Vtoraja Sovetskaja ...* – und somit auf einen möglichen Orts- und Zeitbezug.

Da die Verklärung auch als Präfiguration der Apokalypse angesehen wird, birgt folgerichtig auch die im Anschluss an die allegorisierte Verklärung in ПИКНИК НА ОВОЧИНЕ avisierte Apokalypse keine soteriologische Qualität. Im Ton der Offenbarung evoziert die Erzählung entsprechend den vierten Reiter der Apokalypse (ibid., 192),³³ den „Tod“, und mit ihm den erlösungsfernen „Hades“ oder auch die Hölle, da die Zone neben ihrer Charakteristik als *strašnaja jazva na tele planety*³⁴ (Strugackij 1988, 256) als *d'javal'skoe, adskij soblazn*³⁵ (ibid., 192, 256) und ihre „Schätze“ als *d'javal'skoe izdelie*³⁶ (ibid., 192) figurieren. Zu letzteren zählen u. a. von den kosmischen Ausflüglern hinterlassene *gremučie safet-*

31 „Es handelte sich jedoch nicht um eine totale, sondern um eine Art Hühnerblindheit [Nachtblindheit]. Übrigens behaupteten die Betroffenen, nicht von dem grellen Lichtschein erblindet zu sein, den es zweifelsohne gegeben hatte, sondern von dem furchtbaren Donner. Das Krachen wäre so enorm gewesen, daß sie auf der Stelle die Sehkraft verloren hätten. Das Argument der Ärzte, so was sei unmöglich, ließ sie unbeirrt; sie blieben dabei. Das Kuriose aber an der ganzen Geschichte war: Niemand außer ihnen hatte diesen Donner vernommen“ (Strugatzki 1981, 26).

32 „Erstes Blindenviertel, Zweites Blindenviertel ...“ (Strugatzki 1981, 26).

33 Vgl. Strugatzki 1981, 49. Der vierte Reiter der Apokalypse, der Tod (Offb 6,8), tötet mit Schwert, Hunger und Tod, worunter eine tödliche Seuche zu verstehen ist. Hierauf spielt etwa die Benennung eines neben den „Blindenvierteln“ ebenfalls versehrten „Pestviertels“ an (Strugackij 1988, 168; Strugatzki 1981, 25).

34 „Schreckliches Geschwür auf dem Körper des Planeten“ (Strugatzki 1981, 110). Die Zone wird ferner auch als „Büchse der Pandora“ (*škatulka Pandory*) und „Schatzkammer“ (*sokroviščnica*) bezeichnet (ibid.).

35 „Versuchung des Teufels“, „Versuchung der Hölle“ (Strugatzki 1981, 50, 110).

36 „Teufelswerk“ (Strugatzki 1981, 50).

*ki*³⁷ (ibid., 264), eine besonders wertgeschätzte *polnaja „pustyška“*³⁸ (ibid., 156), deren Fund oder zugrunde liegendes grausames Paradox den Tod des erwähnten ersten auf Weltveränderung hoffenden Zonenopfers verursacht, sowie ein mit ihr korrespondierender, ebenfalls mit dieser Hoffnung konnotierter Wunsch erfüllender *Zolotoj šar*³⁹ (ibid., 205). Wie die „Null“ zum Hoffnungsträger stilisiert, führt die Suche nach ihm den Stalker im vierten und letzten Kapitel nochmals in die Zone – diesmal illegal und in Begleitung eines jungen Mannes. In Anwendung der Allegorie der Hölle gleicht der als infernalisch dargestellte Weg durch die menschenleere Zone einem Durchschreiten von Höllenkreisen, die auf Dantes *DIVINA COMMEDIA* weisen und mutatis mutandis von den Strugackijs mit Momenten des sowjetischen *Byt* ausgestattet sind.⁴⁰ Dazu gehören im Zustand der Verrottung das rote Kabinendach eines Baggers nahe einer verlassenen Baustelle und eines Steinbruchs,⁴¹ das als Wegweiser zu dem am Ende auch mit der Farbe Rot konnotierten Hoffnungsträger figuriert, wie die *Zona* („Zone“) selbst, die mit ihren tödlichen *lovuški* („Fallen“) oder Bußlokaltäten auf eine von Willkür gezeichnete Gerichtsbarkeit deutet, die ihre Opfer bis zur Unkenntlichkeit mutiliert und über ihre inneren Grenzen hinausweist.⁴² Ihr Terrain ist – vom Thema der Verklärung/ Blendung und Apokalypse begleitet – somit notwendig auch von Hoffnung auf Errettung derer gezeichnet, die ihm unterworfen sind. So wird der Stalker vom Schicksal seiner Tochter sowie von qualvollen Erinnerungen und verzweifelten Rachedgedanken hinsichtlich der für die bestehenden Verhältnisse Verantwortlichen auf seinem Weg durch die Zone getrieben. Er möchte mit Hilfe des Hoffnungsträgers einen gerechten Ausgang der menschlichen Geschichte nach einem erbarmungslosen Gericht erwirken.⁴³ Seine hiermit verbundenen Hoffnungen werden von dem Wunsch nach einem radikalen Persönlichkeits- und Gesellschaftswandel bestimmt:

37 „Donnernde Servietten“ (Strugatzki 1981, 118).

38 „Volle ‚Null‘“ (Strugatzki 1981, 12). Siehe hierzu auch unten Anmerkung 53.

39 „Goldene Kugel“ (Strugatzki 1981, 64).

40 Howell hat dies für den Roman *GRAD OBREČENNYJ* nachgewiesen (1994, 71 f.). In *STALKER* deuten hierauf in der Zone etwa u. a. Militärgerät, die Erwähnung einer Klinik sowie Medizin-spritzen (als Folterwerkzeuge der Psychiatrie).

41 Strugackij 1988, 326; Strugatzki 1981, 179.

42 Strugackij 1988, 331; Strugatzki 1981, 183. Im Kontext von Verklärung und Apokalypse ist von ihnen auch als *oživšie pokojniki* („auferstandenen Toten“) (Strugackij 1988, 287; Strugatzki 1981, 140 f.) die Rede, deren Pseudo-Resurrektion konträr zu biblischen Vorstellungen, etwa vom „neuen Menschen“ (Eph 4,24), auf medizinische Versuche an ihnen außerhalb der Zone zurückgeführt wird (vgl. Strugackij 1988, 215; Strugatzki 1981, 72). Zu Vorstellungen einer Überwindung der Sterblichkeit und Neuen Menschheit vor und in der frühen Sowjetzeit siehe Groys 2005.

43 Strugackij 1988, 324 f.; Strugatzki 1981, 177.

И опять поползли по сознанию, как по экрану, рыла... Надо было менять все. Не одну жизнь и не две жизни, не одну судьбу и не две судьбы – каждый винтик этого подлого здешнего смрадного мира надо было менять...⁴⁴ (Strugackij 1988, 330)

Er gelangt schließlich zu der Einsicht, dass die bestehende Wirklichkeit nicht nur von Grund auf verändert, sondern vollständig „vernichtet“ werden müsse.⁴⁵ Diese Einsicht sucht etwa dem verzweifelten, wiederholt geäußerten und angesichts der dem Stalker vor Augen stehenden Realität vergeblich scheinenden Wunsch nach einer gerechten Bestrafung der Schuldigen zu entsprechen. Sein Weggefährte erblickt indes den Hoffnungsträger, nahe einer verlassenen Baustelle auf dem tiefen Grund eines Steinbruchs liegend, zuerst. Er stürzt – ohne auf eine in unmittelbarer Nähe lauende und im Augenblick des Wünschens aktivierte „Falle“ achtzugeben – mit seinem Wunsch auf den Lippen auf ihn zu:

– Счастье для всех!.. Даром!.. Сколько угодно счастья!.. Все собирайтесь сюда!.. Хватит всем!.. Никто не уйдет обиженный!.. Даром!.. Счастье! Даром!⁴⁶ (Strugackij 1988, 333)

Er überlebt seinen Wunsch nicht, wie viele andere vor ihm, deren unkenntliche Spuren er im Staub des Steinbruchs unmittelbar vor Augen hat (ibid.). Der Stalker, der Zeuge des Geschehens ist, beschließt dennoch, dem Vorbild des Gefährten zu folgen, obwohl ihm angesichts des Hoffnungsträgers bereits bewusst wird, dass er etwa ein falscher Heilsverheißer ist, nicht aus Gold, wie die Legenden wollen, sondern eher kupfern, worauf sein rötlich schimmernder Glanz⁴⁷ im gleißenden Licht einer mit dem Bösen und dem Tod konnotierten Sonne⁴⁸ hindeutet, die den Weg durch die Zone von Anfang an begleitet. Sie lässt am Ende rote Punkte vor des Stalkers geblendeten Augen im Angesicht des Hoffnungsträgers tanzen. Hin- und hergerissen zwischen Blindheit und Einsicht kann der Stalker im Moment der Epiphanie seinen eigenen Wunsch nach Glück und einer würdigen Existenz nicht überwinden, obwohl er kurz zuvor erneut Zeuge seines Vernichtungspotentials geworden war. Unfähig, ihn in eigene Worte zu fassen,

44 „Und wieder zog an seinem Gedächtnis wie auf einem Bildschirm eine dreckige Visage nach der anderen vorbei ... Alles muß verändert werden, dachte [er] unvermittelt, nicht nur ein Lebenslauf oder zwei, nicht nur ein Schicksal oder zwei – jedes Schräubchen dieser elenden, stinkigen Welt muß ausgetauscht werden ...“ (Strugatzki 1981, 182 f.).

45 Strugackij 1988, 335; Strugatzki 1981, 188.

46 „Glück für alle! Umsonst! Glück im Übermaß! Kommt alle her, es reicht für jeden! Niemand soll erniedrigt von hier fortgehen! Umsonst! Glück! Umsonst!“ (Strugatzki 1981, 185).

47 Strugackij 1988, 331. Strugatzki 1981, 184. Der rötliche Schimmer der „Goldenen Kugel“ korrespondiert mit demjenigen der „Null“ (vgl. Strugackij 1988, 178; Strugatzki 1981, 36).

48 Strugackij 1988, 326; Strugatzki 1981, 179.

wiederholt er somit den Wunsch seines Gefährten nach Glück und einer würdigen Existenz, mit dem – in der russischen Ausgabe in Majuskeln gesetzt – die Erzählung endet.⁴⁹ Ob der Stalker seinen Wunsch überlebt, bleibt offen.

Die Wiederholung dessen, was sich als grausamer, vielfach tödlicher Irrtum erwiesen hat, ermöglicht, so möchte man diesen Schluss lesen, vielleicht ein Differenzieren, eine Verwindung des Irrtums, die eine Wiederholung desselben unmöglich macht. Der Wunsch danach erscheint am Ende als Irrtum und wünschenswert zugleich. Die sich hierin abzeichnende Aporie unterstreicht die Notwendigkeit, Gegenwärtigkeit und Gefährlichkeit des theoretisch unabschließbaren Projekts eines Persönlichkeits- und Gesellschaftswandels, welcher das Wesen der Zone, die Hoffnung und Falle zugleich ist, ausmacht.

Während die Erzählung die Figur des Stalker weder als Apologeten eines alten noch eines neuen Heilsversprechens, sondern polemisch als Garanten dafür vorstellt, dass das „Himmelreich auf Erden“ niemals verwirklicht werden wird,⁵⁰ als relativ gesetzlosen Grenzgänger und Rächer, der sich am Ende als geblendeter und machtloser Zeuge eines gescheiterten Gesellschaftsprojekts erweist, fanden die Ambivalenzen der Hauptfigur in Tarkovskijs Augen offenbar keine Gnade, denn er forderte als erstes von den Brüdern Strugackij, die das Filmszenario schreiben sollten, die Verwandlung des Helden (vgl. Strugackij 1989a). Dass die Figur des Stalker unter Tarkovskijs Regie dabei nicht zum „Ideologen“ oder *Apostol novogo veroučenija* („Apostel einer neuen Glaubenslehre“) wurde, wie Arkadij Strugackij rückblickend schreibt (ibid., 258), sondern sich auf Christusnarren (vgl. Franz 2009, 71) beruft, darauf weist vor allem das filmische Schlussbild in der Zone, das die drei Protagonisten an der Schwelle zum sogenannten Zimmer der Wunscherfüllung zeigt. Bereits für das Szenario waren Charaktere und Anzahl der Zonengänger auf drei erhöht sowie auf phantastische Momente fast gänzlich verzichtet worden. Ein möglicher Grund hierfür mag sein, dass Tarkovskij – diesmal analog zur Erzählung – nunmehr seinen eigenen Wünschen und Hoffnungen auf einen Persönlichkeits- und Gesellschaftswandel in der Zone Ausdruck verleihen wollte. Die die Suche in der Zone beschließende Einstellung, die Fokussierung der drei Männer sowie die Anordnung der Szene rufen Rublevs Ikone der Trinität in Erinnerung (Abb. 6).

Die filmische Suche führt somit, gestützt auf biblische Bezüge zur Gotteserkenntnis, Gottebenbildlichkeit, auf die Erkenntnis der göttlichen Trinität⁵¹

49 Strugackij 1988, 333; Strugatzki 1981, 185. Der Wunsch nach Glück ist für Tarkovskij (1989, 218) offenbar untrennbar mit dem sowjetischen Vokabular verbunden, weshalb der Stalker im Film in Referenz auf den Schlusssatz in ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ den Wunsch nach Glück etwa nicht wiederholt.

50 Strugackij 1988, 324; Strugatzki 1981, 176.

51 Turovskaja (1991, 138) erblickt in STALKER, nicht explizit in dieser Einstellung, Anspielungen auf die Trinität, die sie als „bittere Parodie auf die Dreieinigkeit“ interpretiert. Dagegen habe Tarkovskij gegenüber Kritikern, die in STALKER einen pessimistischen, endzeitlichen Film se-



Abb. 6: Andrej Tarkovskij, *STALKER*; Philippe Sers, *PHILOXÉNIE D'ABRAHAM*, saint André Roublev: géométrie. Figure 67

und eine mit ihr verbundene – ursprünglich verliehene und sich eschatologisch vollendende – Gottebenbildlichkeit des Menschen hin.⁵² Tarkovskij könnte damit auch auf den Ausgang der *DIVINA COMMEDIA* deuten, auf Dantes mysti-

hen wollten, versichert, dass die Figur des Stalkers eine „Bürgschaft für unsere Zukunft“ verkörpere (Kreimeier 1987, 146).

- 52 Siehe dazu auch Mondzain 2005, 181. Dass es sich bei der Einstellung um eine filmische Adaption der *TROICA* bzw. ein Selbstzitat handelt, gibt ein nachträglicher Blick in das Drehbuch zu *ANDREJ RUBLEV* zu verstehen, das für den Schluss des Films ursprünglich das Abfilmen der *TROICA* vorgesehen hatte, vor deren „Himmel mit seinen Spuren von Gold“ sich am Ende Regentropfen zu einem Wolkenbruch formieren (vgl. Končalovskij 1964, 158. Tarkovskij 1992, 278 f.). Die in *STALKER* analog dazu realisierte Adaption der Ikone erfolgt dabei in Referenz auf die Verfahren der Ikonenmalerei bis hin zur allegorischen Versiegung durch einen transparenten (Regen)Firnis. „In the icon, color is laid on in successive coats, starting with the darkest and ending with the lightest, which is transparent. The painter's gestures thus become a memorial to the redemption of the flesh, by the ascent from darkness to light“ (Mondzain 2005, 99 [ohne Bezug zum Film]). Indem die Ikonenmalerei mit ihren Verfahren auf die göttliche Schöpfung und ihre Vollendung referiert, wird sie, wie eine ihr verpflichtete Kunst, auch als *projavlenie bogopodobija čelovečeskogo* („Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen“) angesehen (Florenskij 1985, 305; Florenskij 1990, 159). Zu Tarkovskijs Rezeption der Schriften Florenskijs siehe Tarkovskij 2002, 185; Tarkovskij 1985, 94. Hans-Joachim Schlegel (2011, 42) erwägt dagegen, dass es sich bezüglich Tarkovskijs Filmschaffen insgesamt um eine „Säkularisierung des orthodoxen Ikonenverständnisses“ handle. Für Nariman Skakov (2013, 161) stellt die genannte Einstellung einen Ausdruck der Irrationalität dar: „Stalker's interrelationship with the Zone is founded on the ultimate irrationality of action; his neurotic, bewildering guidance leads his fellow travellers to nothing but utter confusion. Their winding spiritual pilgrimage reaches a dead end [...]. The camera and the viewer observe the characters while located in the wish-room. The exhausted and overwhelmed silence of the Stalker and his fellow travellers is emphasized by the play of light and the short burst of heavy rain, which also transcends common sense: it is pouring inside the building.“ Marius Schmatloch (2003, 312) sieht die Figur des Stalker aufgrund der Einflüsse des religiösen russischen Symbolismus auf Tarkovskijs Werk als „platonischen Wanderer“, nicht aber die drei Zonen-Wanderer und ihren Bezug zu Gen 1,26 f. und Gen 18.

sche Schau der Dreieinigkeit (*Paradiso XXXIII*) nach *Inferno* und *Purgatorio*, bevor die drei Männer nach ihrer Weltflucht wieder in die graue Wirklichkeit zurückkehren. In Tarkovskijs Adaption sind dabei – etwa in der Hoffnung auf eine noch ausstehende Läuterung – insbesondere Anklänge an das irdische Paradies unüberhörbar, an dessen Zügen die Zone neben Momenten der Zerstörung im Film partizipiert und auch darin seinen Ausdruck findet, als der Stalker in der Schlusseinstellung in der Zone – gleichsam im Schoße der Dreieinigkeit ruhend – überlegt, „ob er alles aufgeben“⁵³ und mit Frau und Tochter in die Zone übersiedeln solle, da dort niemand sei, der sie beleidigen, kränken würde: „А что, бросить все, взять жену, Мартышку и перебраться сюда навсегда. Никого здесь нет. Никто их не обидит.“⁵⁴ Diese Überlegung weist am Ende auf den Satzsatz von ПИКНИК НА ОВОЧИНЕ zurück, auf den Wunsch nach einer würdigen Existenz, dessen Ausgang in der Erzählung jedoch offenbleibt. Indem Tarkovskij diesen Wunsch mit einer Allusion auf die göttliche Trinität verbindet, vergegenwärtigt er etwa die „Russische Idee“ nach Vorstellungen ihres Begründers Vladimir Solov'ev, der einen Persönlichkeits- und Gesellschaftswandel nach ihrem Vorbild als wünschenswerten Weg in die Zukunft angesehen und die Kunst in ihren Dienst gestellt hatte.

BIBLIOGRAPHIE

- Beumers (1999), Birgit (Hg.): *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. – London/New York.
- Florenskij (1985), Pavel: „Ikonostas“, in: Ders.: *Sobranie sočinenij I. Stat'i po iskusstvu*. – Paris, S. 193–316.
- Florenskij (1990), Pavel: *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*. Übers. und mit einer Einführung von Ulrich Werner, 2. Aufl. – Stuttgart.

53 Vgl. Mt 13,44–46: „Das Reich der Himmel gleicht einem im Acker verborgenen Schatz, den ein Mensch fand und verbarg; und vor Freude darüber geht er hin und verkauft alles, was er hat, und kauft jenen Acker. Wiederum gleicht das Reich der Himmel einem Kaufmann, der schöne Perlen suchte; als er aber eine sehr kostbare Perle gefunden hatte, ging er hin und verkaufte alles, was er hatte, und kaufte sie.“ In ПИКНИК НА ОВОЧИНЕ korrespondieren etwa die wertvollsten Schätze der Zone, die „Null“ und die „Goldene Kugel“ kosmischer Provenienz mit dem Schatz des Himmelreichs; aufgrund des in der Erzählung dargestellten gescheiterten Experiments seiner Realisierung auf Erden mit ungewissem Ausgang figurieren sie jedoch als Hoffnungsträger und Fallen zugleich.

54 Franz 2009, 73.

- Franz (2009), Norbert P. (Hg.): *Stalker*, UdSSR, 1980. Regie: Andrej Tarkovskij. Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung, erstellt unter Mitarbeit von Boris Safarov und Stephanie Rymarowicz. – Potsdam.
- Groys (2005), Boris/Hagemeyer, Michael (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* – Frankfurt a. M.
- Howell (1994), Yvonne: *Apocalyptic Realism. The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky.* – New York.
- Ivanov (1992), Vjačeslav: „O russkoj idee“, in: Maslin, M. A. (Hg.): *Russkaja ideja.* – Moskau, S. 227–240.
- Iwanow (1930), Wj.: *Die russische Idee*, übers. und mit einer Einleitung versehen von J. Schor. – Tübingen.
- Končalovskij (1964), Andrej/Tarkovskij, Andrej: „Andrej Rublev, Szenario, 2. Teil“, in: *Iskusstvo kino* 5, S. 126–158.
- Kreimeier (1987), Klaus: „Kommentierte Filmografie“, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram: *Andrej Tarkovskij.* – München/Wien, S. 81–180.
- Lieb (1962), Fritz: „Der Geist der Zeit‘ als Antichrist. Spekulation und Offenbarung bei Wladimir Solovjev“, in: Ders.: *Sophia und Historie. Aufsätze zur östlichen und westlichen Geistes- und Theologiegeschichte*, hrsg. von Martin Rohkrämer. – Zürich, S. 181–201.
- Lossky (1952), Wladimir: „Die Verklärung“, in: Ouspensky, Leonid/Lossky, Wladimir: *Der Sinn der Ikonen.* – Bern, S. 210–213.
- Mandel’stam (1990), Osip: „Za gremučuju doblest’ grjaduščich vekov“, in: Ders.: *Sočinenija v 2 tomach.* – Moskau, Bd. 1, S. 171.
- Mondzain (2005), Marie-José: *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* [Paris 1996], transl. by Rico Franses. – Stanford.
- Onasch (1951), Konrad: „Verklärung Christi“, in: *Die Zeichen der Zeit* 4, S. 137–142.
- Salvestroni (2007), Simonetta: *Fil’my Andreja Tarkovskogo i russkaja duchovnaja kul’tura.* – Moskau.
- Salynskij (2011), Dmitrij: *Kinogermenevtika Tarkovskogo.* – Moskau.
- Schlegel (2011), Hans-Joachim: „Ikone und Filmbild. Folgen des byzantinischen Bildverständnisses im russischen und sowjetischen Film“, in: Hasenberg, Peter u. a. (Hg.): *Zeit-Bild-Theologie. Filmästhetische Erkundungen.* – Marburg, S. 33–49.
- Schmatloch (2003), Marius: *Andrej Tarkovskijs Filme in philosophischer Betrachtung.* – Sankt Augustin.
- Schönborn (1982), P. Chr.: *Die Christus-Ikone. Eine theologische Hinführung.* – Schaffhausen.
- Sers (2002), Philippe: *Icônes et Saintes Images. La représentation de la transcendance.* – Paris.

- Shegin (1982), L. F.: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst, aus dem Russ. von Klaus Städtke. – Dresden.
- Skakov (2013), Nariman: The Cinema of Tarkovsky, Labyrinths of Space and Time, 2. Aufl. – London/New York.
- Solov'ev (1911–1914), Vladimir: „Duchovnye osnovy žizni. Zaključenie: Obraz Christa kak proverka sovesti“, in: Ders., Sobranie sočinenij, Bd. 3 (1877–1884). – St. Petersburg, S. 415–416 [Nachdruck: Brüssel, 1966].
- Solov'ev (1990), Vladimir: „Obščij smysl iskusstva“, in: Ders.: Stichotvorenija, Ėstetika, Literaturnaja kritika. – Moskau, S. 126–139.
- Solov'ev (1992), Vladimir: „Russkaja ideja“, in: Maslin, M. A. (Hg.): Russkaja ideja. – Moskau, S. 186–204.
- Solovjeff (1922), Wladimir: „Russlands geistige Bestimmung“ (= L'idée russe), übers. v. Otto Graf Lerchenfeld, in: Solovjeff, Wl.: Ausgewählte Werke, aus dem Russ. v. Harry Köhler, Bd. 4. – Stuttgart, S. 177–210.
- Solowjew (1953–1980), Wladimir: „Die geistlichen Grundlagen des Lebens. Schluss: Das Bild Christi als Prüfung des Gewissens“, in: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, hrsg. von Wladimir Szykarski, Wilhelm Lettenbauer und Ludolf Müller, 8 Bde. – Freiburg/München, Bd. 2., S. 151–152.
- Strugackij (1981), Arkadij/Strugackij, Boris: „Mašina želanij“, in: Sbornik naučnoj fantastiki (25). – Moskau, S. 739.
- Strugackij (1988), Arkadij/Strugackij, Boris: „Piknik na obočine“, in: Dies.: Povesti. – Leningrad, S. 149–336.
- Strugackij (1989), Arkadij und Boris: „Grad obrečennyj“, in: Dies.: Izbrannoe, Bd. 2. – Moskau, S. 169–483.
- Strugackij (1989a), Arkadij: „Kakim ja ego znal“, in: Tarkovskaja, Marina A. (Hg.): O Tarkovskom. – Moskau, S. 252–259.
- Strugatsky (2004), Boris: „Working for Tarkovsky“, übers. v. Erik Simon, in: Science Fiction Studies, Bd. 31, Nr. 3, S. 419–420.
- Strugatzki (1981), Arkadi/Strugatzki, Boris: Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung. Aus dem Russ. v. Aljonna Möckel. Mit einem Nachwort v. Stanislaw Lem. – Frankfurt a. M.
- Strugatzki (2010), Arkadi/Strugatzki, Boris: „Das Experiment“, übers. v. Reinhard Fischer, in: Dies.: Werkausgabe, hrsg. v. Sascha Mamczal u. Erik Simon, 2. Bd. – München, S. 391–857.
- Strugatzki (2010a), Boris: „Kommentar“, in: Dies.: Werkausgabe, hrsg. v. Sascha Mamczal u. Erik Simon, 2. Bd. – München, S. 861–878.
- Šumakov (1989), S. L.: „V poiskach utračennogo slova“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 3, S. 163–175.
- Tarkovskij (2002), Andrej: „Zapečatlennoe vremja“, in: Ders.: Archivy, dokumenty, vospominanija, hrsg. v. P. D. Volkova. – Moskau, S. 95–348.

- Tarkowskij (1985), Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, übers. v. Hans-Joachim Schlegel. – Frankfurt a. M. / Berlin.
- Tarkowskij (1989), Andrej: Martyrolog, Tagebücher 1970–1986, aus dem Russ. übertr. von Vera Stutz-Bischitzky und Marlene Milack-Verheyden. – Berlin.
- Tarkowskij (1992), Andrej: Andrej Rubljow. Die Novelle. Aus dem Russ. übertr. von Ute Spengler, Berlin.
- Tsymbol (2015), Evgenij: „Tarkovsky and the Strugatskii brothers“, in: Science Fiction Film and Television, Bd. 8, 2, S. 255–277.
- Turovskaja (1991), Majja J.: Sem’ s polovinoj, ili fil’my Andreja Tarkovskogo. – Moskau.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Andrej Rublev, TROICA. Aus: Alpatov, Michail: Andrej Rublev. – Moskau 1972, S. 115.
- Abb. 2: Ausschnitt aus Andrej Rublev, TROICA. Aus: Alpatov, Michail: ANDREJ RUBLEV. – Moskau 1972, S. 115; Filmstill aus STALKER.
- Abb. 3: Andrej Rublev, PREOBRAŽENIE. Aus: Alpatov, Michail: Andrej Rublev. – Moskau 1972, S. 19; Filmstill aus STALKER.
- Abb. 4: Filmstill aus STALKER.
- Abb. 5: Filmstill aus STALKER.
- Abb. 6: Filmstill aus STALKER; PHILOXÉNIE D’ABRAHAM, saint André Roublev: géométrie. Figure 67. Aus: Philippe Sers, Icônes et Saintes Images: La représentation de la transcendance. – Paris 2002.