



Filmischer Raum als Ort der Kontemplation

in Andrej Tarkovskijs STALKER

Christian Ostwald

1. Science-Fiction als philosophisches Laboratorium

Etwa zur gleichen Zeit, als Ende der 1970er Jahre George Lucas' KRIEG DER STERNE (STAR WARS, USA 1977) ausbricht,¹ beginnen unweit von Tallinn die Dreharbeiten zu STALKER (UdSSR 1979), dem vielleicht berühmtesten Werk im Œuvre des sowjetischen Filmemachers Andrej Tarkovskij. Obwohl beide Filme als feste Größen im Kanon der Science-Fiction gelten, fällt es ungemein schwer, Berührungspunkte zwischen ihnen auszumachen. All die – Oscar-prämierten – Bauten, Kostüme und Spezialeffekte etwa,² die den Ruhm des Lucasischen Weltraummärchens mitbegründen, sucht man in STALKER vergebens.

Auch wenn dieser Vergleich zugegebenermaßen etwas polemisch daherkommen mag, verweist er doch umso deutlicher auf den Formenreichtum innerhalb der Science-Fiction, die eben auch Spielarten hervorzubringen vermag, die das konventionelle, geradezu tradierte Inventar an Figuren, Schauplätzen und Narrativen – und damit letztlich auch das Genre als solches – infrage stellen.³ Dahingehend ist es womöglich gerade die Absenz des Spektakels, die den Kultstatus STALKERS nicht nur innerhalb der Science-Fiction-Szene konstituiert. Während

¹ In aktuellen Blu-ray- und DVD-Ausgaben sowie bei sämtlichen Video-on-Demand-Anbietern wird KRIEG DER STERNE inzwischen unter dem Titel STAR WARS EPISODE IV – EINE NEUE HOFFNUNG herausgegeben.

² Bei der Oscar-Verleihung 1977 wurde KRIEG DER STERNE zudem in den Kategorien Ton, Drehbuch und Musik prämiert sowie mit einem „Spezialpreis für die Stimmen der Außerirdischen und Roboter“ (vgl. Ronald M. Hahn u. Volker Jansen, *Lexikon des Science Fiction Films. 720 Filme von 1902 bis 1983*. München 1983, S. 312).

³ Ohnehin lehnt Tarkovskij eine Kategorisierung des Kinos nach Genres und Gattungsbegriffen ab: Das „wirkliche Filmbild“ basiere „auf einer Überwindung der Gattungsgrenzen. Und der Filmkünstler bemüht sich hier eindeutig darum, seine Ideale zum Ausdruck zu bringen, die in den Parametern einer Gattung nicht zu erfassen sind. [...] Bresson ist Bresson. Er ist ein Genre für sich“ (Andrej Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 1985, S. 174f.).

Lucas' Unterhaltungskino bisweilen als eine Entmündigung des Publikums empfunden wird, „die einem am liebsten den letzten Funken Verstand“ raube,⁴ wird Tarkovskijs Film in die Sphäre der Kunst erhoben und als intellektuelles Ereignis gefeiert, das allen voran dem „philosophisch und theologisch interessierten Zuschauer [...] Nahrung“ böte.⁵

Dass das Fantastische in *STALKER* nicht auf einer visuellen Präsenz beruht, sondern aus dem Geiste heraus geboren wird, sowohl im Prozess der Inszenierung als auch im Akt der Rezeption, nimmt bereits in Tarkovskijs fast schon asketischer Wahl der Drehorte seinen Ursprung. So dienen als Kulissen etwa ein stillgelegtes Überlaufwehr oder die Ruine eines von der Roten Armee gesprengten Kraftwerks am Lauf des Jägala-Flusses. Zwischen den Trümmern der Zivilisation wuchert das Grün; die Natur umsäumt den Zerfall des einst Fortschritt Verheißenden. Vornehmlich aus diesem Nährboden speist sich auch die romantisch-postapokalyptische Atmosphäre des Films, durch die er letztlich auch das Prädikat des Prophetischen erwerben sollte.⁶

Wenngleich das Drehbuch in Zusammenarbeit mit Arkadi und Boris Strugatzki, den herausragenden Gestalten der sowjetischen Fantastik, entstand, täte man Tarkovskij sicher unrecht, wollte man *STALKER* allein auf den Aspekt des Fantastischen reduzieren. Das Fantastische dient hier lediglich als Ausgangspunkt für einen (geistes-)philosophischen Diskurs, denn letztlich folgt *STALKER* einem Motiv, das sich in all seinen Filmen wiederfindet, der Idee vom „inneren Zwiespalt des Menschen“, seiner „widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie“.⁷

Science-Fiction als philosophisches Laboratorium – dies gilt gewissermaßen auch für die ebenfalls aus der Feder der Gebrüder Strugatzki stammende literarische Vorlage, wie Stanisław Lem in seinem Nachwort zu *Picknick am Wegesrand* (1971, Originaltitel: *Piknik na obočine*) konstatiert: Auch diese übergehe die Konventionen der „nach Sensationen gierend[en] Science-fiction“; dort, wo H. G. Wells in seinem genrebegründenden Roman *Krieg der Welten* (1898, *The War of the Worlds*) das im Folgenden so oft zitierte Invasionsthema als Spektakel, als „dramatisch gesteigertes Zerbrechen der zivilisierten Ordnung“ inszeniert, wobei die Motivationen und Ziele des außerirdischen Gegners stets offenkundig sind, wahren sowohl die Gebrüder Strugatzki als auch Tarkovskij die Aura des Fremden und Unbekannten. Die Aufrechterhaltung der Rätselhaftigkeit dient dabei aber keinem Selbstzweck:

In *Picknick am Wegesrand* ist der Besuch [des Fremden, des Unbekannten] daher nicht eine Seltsamkeit der Seltsamkeit willen, sondern er legt die Ausgangsbedingungen für ein Gedankenexperiment auf

⁴ Vgl. Science Fiction Times, zitiert nach Hahn u. Jansen, *Lexikon der Science Fiction*, S. 312.

⁵ Vgl. Felicitas Allard-Nostitz u. Maja J. Turowskaja, *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. Bonn 1981, S. 133.

⁶ Zum Prädikat des Prophetischen vgl. etwa Petra M. Meyer: „Angst und Freiheit. Zu ausgewählten Situationen in Filmen von Hitchcock und Tarkowskij“. In: Werkleitzgesellschaft e.V. u. KUNSTREPUBLIK e.V. (Hgg.): *Angst hat große Augen*. Halle an der Saale 2010, S. 111.

⁷ Vgl. Tarkovskij (im Interview) in Ebbo Demant, *AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT. ANDREJ TARKOVSKIJS EXIL UND TOD*. 1988, Filmminute 0:02.

dem Gebiet der ‚experimentellen Geschichtsforschung‘ fest.⁸

Während die Herausstellung des Fremden als eindeutig bedrohliche und zerstörerische Gewalt – als „Monstrosität“ – die Reaktion der Menschen determiniert, insofern ihnen infolge einer Invasion lediglich die Alternativen Bekämpfung oder Flucht offenstehen, ermöglicht die Darstellung des Fremden als Unbekanntes, dessen Anwesenheit sich nicht klar konnotieren lässt, ein ungleich breiteres Spektrum an möglichen Reaktionen.

Der Realismus, den sowohl Tarkovskij als auch die Gebrüder Strugatzki im Feld des Fantastischen anwenden, zeige sich dabei in der „Konsequenz [und] Ehrlichkeit der Ableitung sämtlicher Folgerungen aus den angenommenen Prämissen“.⁹ In *STALKER* eröffnet sich durch die Rätselhaftigkeit der sogenannten „Zone“, in der ein Hauptteil der Handlung stattfindet, ein Raum an Spekulationen, welcher seinerseits den metaphysischen Diskurs in Gang setzt, der von seinen Protagonisten ausgetragen wird:

Die ‚Science Fiction‘ bildete im *STALKER* sozusagen nur eine taktische Ausgangssituation, die den für uns zentralen moralischen Konflikt plastischer herauszubringen half. Doch in all dem, was hier mit den Filmhelden geschieht, gibt es keinerlei ‚Science Fiction‘. Der Film wurde so gemacht, daß der Zuschauer das Gefühl haben konnte, alles würde sich heute abspielen und die ‚Zone‘ wäre gleich nebenan.¹⁰

Die fantastischen Anlagen der Diegese dienen als Prämissen einer Suche nach der Wahrheit, einer Wahrheit, die dialektisch zutage tritt, bzw. „im Widerstreit geboren“ wird, wie Tarkovskij es formuliert.¹¹ Entsprechend archetypisch sind auch die namenlosen Figuren in *STALKER* angelegt: ein Wissenschaftler, ein wissenschafts-verachtender Schriftsteller und der frommgläubige Stalker, die stellvertretend für ihre jeweilig priorisierte epistemische Praxis – Wissenschaft, Kunst und Religion – in Diskurs treten und deren geistige Vermögen – Vernunft, Verstand und Sinnlichkeit – sich mit dem Eintritt in die „Zone“ als Raum des Irrationalen und Transzendenten in einem Problemfeld bewähren müssen, das Theologie und Philosophie bereits seit ihren Anfängen beschäftigt.

⁸ Stanisław Lem, „Nachwort“. In Akardi u. Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981, S. 198ff.

⁹ Ebd., S. 200.

¹⁰ Andreij Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 1985, S. 225.

¹¹ Ebd., S. 12.

2. Das Filmbild als Hieroglyphe der ‚absoluten Wahrheit‘

Seit jeher haben Tarkovskijs Filme eine regelrechte Deutungswut unter ihren Rezipientinnen¹² entfacht, ganz gleich, welcher akademischen Disziplin diese auch angehören mochten. Aufgrund seiner Fülle an „symbolträchtigen Bildern“ und seiner „Einbeziehung von Gedichten, Träumen und Bibelzitate“ entziehe sich auch *STALKER* einer „eindimensionalen Interpretation“: „Cineasten, Sowjetologen, Pazifisten, Ökologen, Tiefenpsychologen, Dostojewskijfreunde, ja Wahrheitssucher jeder Couleur finden hier Honig für Deutungen, die ihrer jeweiligen Fachrichtung entsprechen“.¹³ Tarkovskij begegnet dieser Flut an Auslegungen, unabhängig von ihrem wohlwollenden oder missbilligenden Duktus, mit großer Skepsis. Insbesondere analytische oder gar strukturalistische Herangehensweisen an seine Filme – und an Kunstwerke im Generellen – lehnt er mit einer auffallenden Vehemenz ab. Die „Arbeit des Künstlers“, so Tarkovskij, sei schließlich „etwas prinzipiell Anti-Rationales“:

Wenn ein Künstler ein Bild schafft, dann bezwingt er immer auch sein eigenes Denken, das ein Nichts ist gegenüber einem emotional wahrgenommenen Bild von der Welt. [...] Denn der Gedanke ist kurzlebig, das Bild aber ist absolut. [...] Die Kunst wirkt vor allem auf die Seele des Menschen ein und formt seine geistige Struktur.¹⁴

Ebenso gibt er sich als „Feind des Symbolismus“ zu erkennen;¹⁵ „In keinem meiner Filme wird etwas symbolisiert“.¹⁶ Die Bilder seiner Filme seien frei von „besonderen Absichten“, sie zeigen dem Zuschauer lediglich „die Welt, wie sie [ihm] am ausdrucksvollsten und präzisesten erscheint. So, wie sie den nicht greifbaren Sinn unserer Existenz für [ihn] am besten zum Ausdruck bringt“.¹⁷ Gerade im Versuch, symbolhafte Bedeutungen aus seinen Werken herauszulesen – oder gar in sie hineinzuweisen – bestünde das Problem der Film-, aber auch der Kunstrezeption im Allgemeinen.

Theodor W. Adorno verweist in diesem Zusammenhang auf den „Rätselcharakter“ des Kunstwerks: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...] Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache“;¹⁸ „Kunstwerke, die der Betrachtung

¹² Personenbezeichnungen, die sowohl auf weibliche als auch männliche Adressaten referieren, werden in diesem Beitrag in der femininen Form gebraucht.

¹³ Allard-Nostitz u. Turowskaja, *Andrej Tarkowskij*, S. 132.

¹⁴ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 46.

¹⁵ Tarkovskij im Interview mit Irina Brezna, „An Enemy of Symbolism“. In: John Gianvito (Hg.), *Andrej Tarkovsky. Interviews*. Jackson 2006, S. 122.

¹⁶ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 225.

¹⁷ Ebd., S. 237.

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1993, S. 182.

und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine“,¹⁹ denn ihr Zweck sei die „Bestimmtheit des Unbestimmten“.²⁰

Sowohl Adorno als auch Tarkovskij betonen hierbei das Hieroglyphenartige der Kunst. Alle „Kunstwerke“, so Adorno, seien „Schriften [...] und zwar hieroglyphenartige, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt“.²¹ Tarkovskij überführt diesen Gedanken ins Feld der Epistemologie; „Kunst und Wissenschaft“ begreift er als „Formen der Weltaneignung“, als „Erkenntnisformen auf dem Wege des Menschen zur sogenannten ‚absoluten Wahrheit‘“; was sich der Mensch in der Kunst aneigne, offenbare sich ihm in der Gestalt einer Einsicht, als eine „Hieroglyphe der absoluten Wahrheit“.²² Während die in der Sphäre Kunst hervorgebrachten „Hieroglyphen“ als Bilder „der ein für allemal in das Kunstwerk eingebrachten Welt“ sich „einander ergänzen oder widersprechen, sich aber unter keinerlei Umständen gegenseitig ersetzen“ und somit die Kunst „ins Unendliche“ wachsen lassen, sei das „wissenschaftliche und kalte Erkennen der Wirklichkeit [...] ein Vorwärtsschreiten über die Stufen einer nie endenden Treppe“.²³ Der Antirationalismus, der in diesen Worten Tarkovskijs an klingt, kulminiert schließlich im Schluss, dass das „Absolute [...] nur durch Glauben und schöpferisches Tun erreichbar“ sei.²⁴

Erscheint vor diesem Hintergrund nicht jeder Versuch, sich einem Kunstwerk von einer wissenschaftlichen Warte aus zu nähern, von vornherein als zum Scheitern verurteilt? Sicher ist dies eine Frage der Zielsetzung. Jedes Kunstwerk enthalte, so wir Adorno folgen, „potentiell die Lösung“ seines Rätsels, aber das Rätsel zu lösen, bedeute „soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit“ anzugeben, denn worauf „der Rätselcharakter der Kunstwerke verweist, das ist einzig vermittelt zu denken“. Aber gerade in dieser Mittelbarkeit der Kunst liegt gerade der Zugang zu ihrer Rezeption und Deutung, gerade hierin begründet sie sich auch als epistemische Praxis – bzw. im Sinne Ernst Cassirers als symbolische Form:

Die Phantasie des Künstlers erfindet die Formen der Dinge nicht willkürlich; sie zeigt uns diese Formen in ihrer wahren Gestalt und macht sie dabei sichtbar und erkennbar. Der Künstler wählt einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit, aber dieser Selektionsprozeß ist gleichzeitig ein Prozeß der Objektivierung. Sobald wir uns seine Perspektive zu eigen gemacht haben, sind wir genötigt, die Welt mit seinen Augen zu betrachten. [...] Das Kunstwerk hat ihm Dauerhaftigkeit verliehen.²⁵

Doch wengleich das Kunstwerk vom Geiste seines Schöpfers durchwirkt ist, tritt

¹⁹ Ebd., S. 184.

²⁰ Ebd., S. 188.

²¹ Ebd., S. 189.

²² Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 42.

²³ Ebd., S. 45.

²⁴ Ebd., S. 44.

²⁵ Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*. Hamburg 2007, S. 224f.

dieser „nicht als Geist auf“; sondern er „zündet in dem ihm Entgegengesetzten, in der Stofflichkeit“, in der Form und Struktur des Werkes, so ist der Geist „in den Kunstwerken [...] zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden“.²⁶ Obwohl ein direkter Zugang zur Welt, zum Absoluten, wie es Tarkovskij oftmals spinozaisch ausdrückt, verwehrt bleiben mag, bietet sich durch diese Objektivierung des Geistes infolge des künstlerischen Schöpfungsaktes dennoch ein unmittelbar Erfahrbares dar, das sich im Gegensatz zum notwendigerweise unlösbaren Rätsel des Kunstwerks als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen eignet. Wenn also jemand behauptet, „er verstehe etwas von Kunst“, so bedeutet dies nicht, „er verstehe Kunst“ in einem umfassenden, absoluten Sinne.²⁷

Ebenso gilt es in diesem Zusammenhang den Begriff des Verstehens näher darzulegen: So bedeute ein „Verstehen im wissenschaftlichen Sinne“ als „intellektueller Akt“ ein „Einverständnis auf einer Ebene der Logik, der Vernunft“, das ästhetische ‚Verstehen‘ fuße dagegen auf einer „emotional[en], zuweilen sogar auf einer ‚über‘-emotionalen Basis“.²⁸ Christoph Menke bezeichnet den Prozess des ästhetischen Wirkens der Kunst daher auch als eine „Erregung und Übertragung von Kraft“, die „zuerst die Muse in den Künstlern [erregt], und diese übertragen sie durch ihre Werke auf die Zuschauer und Kritiker“.²⁹ Da jedes künstlerische Wirken ein Moment der Formgebung und Objektivierung impliziert, das dem Künstler und den Rezipientinnen seines Werkes als kommunikative Schnittstelle dient, vollzieht sich die Übertragung der Kraft als Transformation.

Auch für Jurij Lotman stellt künstlerisches Schaffen einen transformativen Prozess, eine „Übersetzung“ dar, aus der „ein endliches Modell der unendlichen Welt“ hervorgehe, das „nicht als Kopie seines Objektes in dessen eigenen Formen angelegt sein“ kann.³⁰ Insofern sollte eine wissenschaftliche Auslegung dieses endlichen Modells nicht als eine umfassende Deutung der darin enthaltenen „Unendlichkeit“ aufgefasst werden. Dies zeige sich beispielsweise bei der Anwendung strukturaler Methoden. Denn jegliche „Beschreibung irgendeiner Strukturebene“ eines Textes sei, so Lotman, „unvermeidlich mit einem Verlust am semantischen Reichtum des Textes verbunden“, lediglich eine „rein heuristische Etappe im Analyseprozeß“ und darum „wohl zu unterscheiden von einer Reduzierung des künstlerischen Textes auf eindeutige Systeme, die den Anspruch erhebt, eine endgültige Deutung des Kunstwerks zu liefern“.³¹

Ausgehend von Lotmans Narrativik sollen im Folgenden zwei wesentliche Fragen geklärt werden. Die erste betrifft den Widerstreit „zwischen Geist und Materie“, der sich in *STALKER* als metaphysischer Diskurs zwischen den Protagonisten entfaltet. So soll dargelegt werden, wie die Anlage der Figuren und die raumsemantischen Strukturen diesen Diskurs hervorbringen. Da Tarkovskij darüber hin-

²⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 180.

²⁷ Ebd., S.185.

²⁸ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 46.

²⁹ Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013, S. 11.

³⁰ Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1989, S. 301.

³¹ Ebd., S. 425.

aus immer wieder „die ethische, ideelle Zielsetzung“ seiner Filme betont – sie gewissermaßen mit einem antirationalistischen Imperativ versieht –,³² stellt sich auch die Frage, inwieweit der Zuschauer in den Diskurs miteinbezogen wird, auf welcher Ebene die Einbeziehung erfolgt und auf welche filmischen und kompositorischen Mittel Tarkovskij dabei zurückgreift. Im Fokus soll hier vor allem die ‚Architektur‘ der Zeit stehen, die in Tarkovskijs Filmen, mithin in STALKER eine Reihe von Orten der Kontemplation begründet.

3. Die Heimkehr des Stalkers – Figur und Raum

Obgleich STALKER unter manchen Rezipientinnen als einer „der rätselhaftesten Filme der Filmgeschichte“ gelten mag,³³ weist er doch „im Vergleich zu den vorhergegangenen Filmen Tarkovskijs eine einfache Filmstruktur auf“; diese resultiere unter anderem aus der geringen Zahl der Charaktere, der „Einheit von Ort und Zeit der Handlung“ und einer „asketischen Kargheit der Bilder“.³⁴

Die Einfachheit setzt sich aber auch auf der Ebene der semantischen Strukturen fort. So gliedert sich die im Film konstruierte Welt in zwei sowohl topografisch als auch semantisch abgegrenzte Räume: in die sogenannte „Zone“ und die übrige Welt außerhalb dieser. Während die Zone in *Picknick am Wegesrand* als ein Gebiet beschrieben wird, das einst als eines von weltweit sechs „Besuchsziel[en] einer außerirdischen Superzivilisation“ diente,³⁵ umfasst sie in STALKER ein Areal, das infolge einer nicht näher erläuterten Katastrophe unbewohnbar und zu einem militärisch abgeriegelten Sperrgebiet wurde. Sowohl im Roman als auch im Film hält dieser ‚exterritoriale‘ Raum nicht nur Gefahren für die Protagonisten bereit, sondern er lockt sie auch mit Versuchungen, die ihnen so verführerisch erscheinen, dass selbst das Wissen um die Gefahren sie nicht davon abhalten kann, die Zone zu betreten. Hierin deutet sich ein Handlungsmuster an, das Lotman im Kontext seiner Grenzüberschreitungstheorie als ein Schema des Beuteholens beschreibt.³⁶ So passiert der Held Roderic Schuchart aus *Picknick am Wegesrand* als einer von vielen Abenteurern wiederholt die verbotene Grenze und wagt sich selbst in die gefährlichsten Bereiche vor, um dort zurückgelassene Artefakte der Außerirdischen aufzuspüren, die sich auf dem Schwarzmarkt außerhalb der Zone mit großem Gewinn veräußern lassen. Sein eigentliches Ziel aber ist eine kupferne „Kugel“, von der es heißt, dass sie jeden Wunsch erfülle. Diese liegt ausgerechnet dort verborgen, wo die Gefahren am größten sind; Schuchart kann sie nur erreichen, wenn er zuvor den sogenannten „Fleischwolf“ überwindet. Mit Hilfe der Kugel, so hofft er, könne seine Tochter, liebevoll „Äffchen“ genannt und unfähig, mit ihren Eltern zu kommunizieren, von ihrer Mutation ‚kuriert‘ werden.³⁷ Als er schließlich

³² Vgl. Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 30.

³³ Vgl. Petra M. Meyer, „Angst und Freiheit“, S. 111.

³⁴ Eva Binder u. Christine Engel (Hg.), *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953 – 1991)*. Innsbruck 2002, S. 248.

³⁵ Arkadi u. Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981, S. 7ff.

³⁶ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 339.

³⁷ Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*, S. 184ff.

sein Ziel erreicht, hat sich sein Wesen allerdings so sehr verändert, dass er nicht mehr in der Lage ist, gegenüber der Kugel seinen ursprünglichen Wunsch zu äußern: „Der Teufel soll mich holen, aber mir fällt tatsächlich nichts anderes ein als seine Worte: Glück für alle, umsonst, niemand soll erniedrigt von hier fortgehn!“.³⁸ In *STALKER* greift Tarkovskij diese Idee der Wunscherfüllung auf, allerdings nicht in Gestalt einer kupfernen Kugel, sondern in der eines geheimen „Zimmers“, das als „Extrempunkt“,³⁹ inmitten der Zone gelegen, ähnlich dem Nukleus einer Zelle deren Merkmale verdichtet und verstärkt. Dort sind die Gefahren am größten, dort gehen aber auch die geheimsten Wünsche derjenigen in Erfüllung, die genug Glauben und Mut aufbringen können, um das Zimmer zu betreten. Unter den drei Protagonisten findet sich jedoch niemand, der diese Voraussetzungen zu erfüllen imstande ist. Und so erzählt Tarkovskijs Film letztlich die Geschichte ihres Scheiterns.

In der ersten halben Stunde des Films setzt Tarkovskij die Welt außerhalb des Sperrgebiets als einen Ort düsterer Trostlosigkeit in Szene. Aus dem Dunst einer unbestimmbaren Tageszeit lösen sich die Silhouetten von Industrieanlagen, Kühltürmen, Schloten und Lagerhallen. Der Stalker durchwaten ein Areal halb im Matsch versunkener Bahngleise. Seine Hände trägt er in den Taschen, und sein gebückter Gang lässt darauf schließen, dass er friert und sich in dieser Umgebung unwohl fühlt. Die allgegenwärtige Unwirtlichkeit setzt sich auch im Inneren der Gebäude fort: Ob in einer heruntergekommenen Kneipe oder in der kargen Behausung des Stalkers, allorts bilden sich in den Räumen Pfützen aus Wasser und Schlamm; Schmutz überdeckt die Scheiben milchtrüber Fenster, und in den grobverputzten Wänden schimmert die Feuchtigkeit.

Schon in der ersten Szene deutet sich an, dass der Stalker seinem Dasein an diesem Ort nichts abgewinnen kann. Geräuschlos stiehlt er sich aus dem Bett, wo er seine Frau und seine Tochter zurücklässt, die ebenso wie Schucharts „Äffchen“ unter einer Mutation leidet. Doch bevor er unbemerkt das Haus verlassen kann, wird er von seiner Frau gestellt. Sie ahnt, was er vorhat, und erinnert ihn daran, dass sein letzter Gang in die Zone ihm fünf Jahre Gefängnis eingebracht hat. Sie fleht ihn an, nicht zu gehen, aus Furcht vor weiteren Jahren der Einsamkeit. Aber der Stalker zeigt sich unbeeindruckt von den Worten seiner Frau: „Gefängnis ...“, erwidert er und wendet seinen Blick von ihr ab, „Für mich ist überall das Gefängnis“.⁴⁰

Die hier erkennbare Opposition des Stalkers zu seinem Lebensraum, aber auch

³⁸ Ebd., S. 188.

³⁹ Zum „Extrempunkt“ vgl. Karl Renner: „Grenze und Ereignis“. In: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, S. 357, der Jurij Lotmans Grenzüberschreitungstheorie u.a. um eine „Extrempunktregel“ erweitert, die auch die Binnenstrukturen semantischer Räume berücksichtigt. Demnach finden sich in Räumen häufig „hierarchische Strukturen“ oder „einzelne Elemente“, die sich „als ranghöchste Elemente auszeichnen“. Figuren, die sich innerhalb solcher Räume bewegen, führen daher „keine ziellosen Bewegungen“ aus: „Ihre Bewegungen sind vielmehr auf die jeweiligen Extrempunkte [so wie in *Stalker* auf das inmitten der Zone gelegene, geheimnisvolle Zimmer] hin ausgerichtet“ (Ebd., S. 12 f.). Die Seitenangaben sich auf die online abrufbare PDF-Version des Beitrags, <http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Grenze-und-Ereignis.pdf>, Abruf am 27.08.2018.

⁴⁰ Vgl. *STALKER*, 0:10.

seine kontinuierlich betonte Sehnsucht nach der Zone verweisen auf die raumsemantischen Strukturen als maßgebliche Ordnungs- und Organisationselemente des Films. Auf Ebene der Semantik lassen sich Räumen, aber auch Figuren bestimmte Eigenschaften zurechnen, die Michael Titzmann als „Mengen semantischer Merkmale“,⁴¹ Lotman als „Bündel von Differenzierungen“ beschreibt.⁴² Gegensätzliche Merkmale etablieren dabei eine Grenze zwischen den semantischen (Teil-)Räumen, die für Lotman das „wichtigst[e] topologisch[e] Merkmal des Raumes“ darstellt; die Figuren sind je nach ihren Anlagen einem Raum mit entsprechenden Merkmalen „fest zugeordnet“.⁴³ Ausgehend von diesen Annahmen erscheint das Unbehagen des Stalkers in der Welt außerhalb der Zone als Folge der Nonkonformität seines Charakters zu den semantischen Merkmalen dieses Raums. Während seine Frau sich mit den hiesigen Gegebenheiten arrangiert und auch ihren Mann ermutigt, sich in das ihm beschiedene Los zu fügen, scheint der Stalker aber jeden einzelnen seiner Gedanken der Zone zu widmen, woraus seine Zugehörigkeit zu dieser deutlich wird. So ergreift er jede sich ihm anbietende Gelegenheit, um in diesen Raum zurückzukehren.

Die Konstellation der Figuren und Räume legt Lotman am Begriff des Sujets dar. So unterteilt er Texte wie auch Filme in „sujetlose“ und „sujethaltige“ Schichten. Die sujetlose Schicht umfasse dabei feste Strukturen wie semantische Räume und „beträchtigt die Unverletzbarkeit [der] Grenzen“; die sujethaltige Schicht ihrerseits wird „auf der Basis des sujetlosen errichtet“, letztlich „als dessen Negation“. Davon ausgehend lassen sich die Figuren eines Textes in „zwei Gruppen“ unterteilen: in „bewegliche und unbewegliche“; „Die Unbeweglichen [wie die Frau des Stalkers] sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation und dienen selbst als deren Bestätigung. Die Grenzüberschreitung ist für sie verboten“. Beweglichen Figuren wie dem Stalker ist eine solche hingegen möglich, da sie der sujethaltigen Schicht angehören, welche „die zugrundeliegende sujetlose Struktur überlagert“; Ereignisse treten für Lotman dann auf, wenn Figuren die „Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist“ überwinden; insofern sei „das Verhältnis der beiden Schichten zueinander immer konfliktgeladen“: Das, „was die sujetlose Struktur als unmöglich behauptet, macht den Inhalt des Sujets aus“,⁴⁴ so auch in Tarkovskijs Film.

In einer Schenke trifft der Stalker auf zwei Männer, die ihn für ihren Gang in die Zone als Schleuser und ‚Fremdenführer‘ engagieren wollen. Als bald verwickeln sie sich in ein Gespräch über die Motive, die sie zu dieser illegalen und nicht gerade ungefährlichen Unternehmung bewogen haben. Der eine, ein Akademiker, der im

⁴¹ Michael Titzmann, „Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 243.

⁴² Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 356.

⁴³ Ebd., S. 327.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 338f. Weiterführend sei hier auf Peter Klimczak u. Christer Petersen verwiesen, die in ihrem Artikel „Ordnung und Abweichung“ nicht nur eine gute Einführung in die Grenzüberschreitungstheorie Lotmans bieten, sondern diese auch modallogisch formalisieren. Vgl. Peter Klimczak u. Christer Petersen, „Ordnung und Abweichung. Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie aus modallogischer Perspektive“. In: *Journal of Literary Theory*. Volume 9 (1). 2015, S. 135-154.

Folgenden auf Geheiß des Stalkers ausschließlich Professor genannt werden wird, gibt als Motivation ein rein wissenschaftliches Interesse an, das er allerdings nicht näher erläutert. Der andere, ein zynischer Schriftsteller und unverhohlener Wissenschaftsverachtender, erhofft sich von der Expedition dagegen die Inspiration zurückzuerlangen, die ihm „abhandengekommen“ sei. Während der Dialog zwischen ihnen in einer Bekundung gegenseitiger Verachtung mündet, versinkt der ins Leere starrende Stalker in Grübeleien; sowohl den Beweggründen als auch den Anfeindungen seiner Auftraggeber begegnet er mit gereizter Gleichgültigkeit.⁴⁵ Im Folgenden wird die Grenzüberschreitung geradezu modellhaft inszeniert: Unter dem Sperrfeuer der Militärpolizei überwinden sie mit einem Jeep die streng bewachten Grenzanlagen. Als sie auf der anderen Seite ankommen, setzen sie ihre Fahrt auf einer Draisine fort. Zu den Klängen eines Synthesizers, der die Rollgeräusche des Schienenfahrzeugs zu einem surrealen Widerhall anschwellen lässt, passieren sie in einer mehrminütigen Plansequenz die Ruinen einer toten Stadt, während die Kamera die nacheinander ins Filmbild rückenden Köpfe der Protagonisten fokussiert, „als würde sie sie durchleuchten“.⁴⁶ Nach einem Schnitt wechselt das Schwarzweißbild in Farbfilm und die Draisine kommt zum Stillstand. Der Stalker streckt sich und verkündet: „Wir sind da ... Dies ist der stillste Platz der Welt“.⁴⁷ Im russischen Original kommt die Zugehörigkeit des Stalkers zur Zone noch deutlicher zum Ausdruck, denn dort heißt es nicht wie in der deutschen Synchronfassung „wir sind da“, sondern „my i doma“ („wir sind zu Hause“).⁴⁸

In den nun folgenden Sequenzen wird die Raumzugehörigkeit des Stalkers zur Zone noch weiter verdeutlicht. Seine Wortkargheit nimmt hier noch auffälligere Formen an, denn oftmals spricht er nur in Fragmenten zu seinen Begleitern oder lässt Sätze gar unvollendet. Schon nach kurzer Zeit löst er sich, ohne eine Erklärung abzugeben, von der Gruppe und legt sich, das Gesicht der Erde zugewandt, in eine Wiese, als wollte er mit der Zone, mit der Natur verschmelzen. Über seine Finger kriecht eine Raupe.⁴⁹

4. Der Verzicht des Schriftstellers

Der Professor und der Schriftsteller diskutieren unterdessen über die verschiedenen Gründungsmythen der Zone. Die Gegenwart all der Anomalien, die dem Bewusstsein des Stalkers zugänglich zu sein scheinen, vermag keiner von ihnen wahrzunehmen. Da sie nicht sichtbar, nicht sinnlich erfahrbar sind, existieren sie ihnen lediglich als hypothetischer Gegenstand ihrer theoretischen Ausführungen. So ermahnt der Stalker sie mehrmals, gegenüber der Zone ein respektvolleres Auftreten an den Tag zu legen: „Ich habe doch gesagt, hier kann man nicht einfach so

⁴⁵ Vgl. STALKER, 0:15.

⁴⁶ Binder u. Engel, *Eisensteins Erben*, S. 249.

⁴⁷ Vgl. STALKER, 0:37.

⁴⁸ Vgl. auch Norbert P. Franz (Hg.), *Stalker. Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung*. Potsdam 2009, S. 28 u. S. 86.

⁴⁹ Vgl. STALKER, 0:42.

spazieren gehen. Die Zone verlangt Ehrfurcht, sonst straft sie“.⁵⁰

Während der Professor sich in Geduld und Gehorsamkeit übt und den Anweisungen des Stalkers weitestgehend Folge leistet, offenbart der Schriftsteller immer häufiger seine provokative Natur. Wie konfliktgeladen seine Beziehung zum Stalker und zur Zone ist, zeigt sich in einer Szene, in der er sich voller Überdruß über das langsame und umständliche Voranpirschen gegen deren Irrationalität erhebt. Aber der Stalker verweist auf die Gefahren, die in der Zone lauern, in die gerade diejenigen geraten, die sich von ihrer Rationalität leiten lassen: „In der Zone ist der direkte Weg nicht der kürzeste. Je weiter, desto weniger Risiko“.⁵¹

Aber der Schriftsteller reagiert darauf nur mit Unverständnis und setzt seinen Weg alleine fort: „Bis sonst wohin einen Bogen schlagen ... Und hier haben wir alles vor der Nase. Das Risiko haben wir hier und haben wir da – also, was soll’s? [...] Von mir aus, machen Sie, was Sie wollen, ich gehe“.⁵² Zögerlich schreitet er davon. Doch als er sich dem Gebäude nähert, in dem sie das geheimnisvolle Zimmer vermuten, wird er von einer Stimme aufgefordert, stehenzubleiben: „Halt, keine Bewegung!“. Applaus brandet auf. Der Schriftsteller wagt sich nicht weiter und kehrt um. Keiner der drei Protagonisten weiß, woher die Stimme kam. Der Stalker nimmt dies als Anlass, um nochmals auf die Zone als irrationalen Raum voller Gefahren zu verweisen:

Die Zone, das ist ein sehr kompliziertes System. Man könnte sagen, Fallen. Das überlebt niemand. Ich weiß nicht, was hier geschieht, wenn hier kein Mensch ist. Aber es braucht nur einer aufzutauchen und schon gerät alles in Bewegung: Frühere Fallen verschwinden, neue entstehen; gefahrlose Stellen werden unpassierbar. Der Weg wird bald einfach und leicht, bald über alle Maßen kompliziert – das ist die Zone. Fast könnte man den Eindruck haben, sie sei launisch. Aber sie ist so, wie wir sie selbst durch unseren Zustand gemacht haben.⁵³

Wenig später zeigt sich jedoch, dass der Schriftsteller seinen provokanten Zynismus bewahrt hat. Nun, da ihnen das rätselhafte Wesen der Zone vor Augen geführt wurde, bietet sich ihm die Gelegenheit, dem Professor die Grenzen der Wissenschaft aufzuzeigen, die lediglich theoretische Annahmen anhäufe, der Wahrheit dabei aber keinen Zentimeter näherkäme:

Newtonsches Binom ... psychologische Abgründe. Wenn ich das schon höre. Im Institut wird man nicht genügend beachtet; Mittel für eine Expedition gibt man uns nicht. Packen wir eben unseren Rucksack mit allen möglichen Manometern und Exkremetern voll, dringen illegal in

⁵⁰ Vgl. STALKER, 0:53.

⁵¹ Vgl. STALKER, 0:54.

⁵² Vgl. STALKER, 0:54.

⁵³ Vgl. STALKER, 0:58.

die Zone ein und prüfen alle auftretenden Wunder mit Hilfe der Algebra.⁵⁴

Der Professor verzichtet darauf, diesen Ausführungen argumentativ zu kontern und lässt sich stattdessen zu einigen polemischen Bemerkungen hinreißen, die der Schriftsteller allerdings mit demonstrativer Gleichgültigkeit straft: „Wissen Sie was, Sie Einstein. Ich habe keine Lust mit Ihnen zu streiten. Im Streit kommt die Wahrheit ans Licht. Verflucht soll sie sein“.⁵⁵

Im Anschluss kommt er auf das Zimmer zu sprechen, von dem es heißt, die geheimsten Wünsche der Menschen würden sich darin erfüllen. Er erfährt, dass es dem Professor vor allem um Ruhm, um den Nobelpreis gehe, dem Stalker hingegen um Glück, wozu er das Zimmer jedoch nicht erst betreten müsse: „Mir geht es auch so gut“. Er selbst ist sich seiner Sache nicht mehr sicher; er ahnt, dass ihm sein Wunsch nach Inspiration dort womöglich gar nicht erfüllt werden kann:

Nehmen wir an, ich gehe in dieses Zimmer und kehre als Genie [...] zurück. [...] Man schreibt doch aber, weil man sich inwendig quält. Myriaden von Zweifeln. Man muss die ganze Zeit sich selbst und seiner Umgebung beweisen, dass man jemand ist. Aber wenn ich ziemlich sicher weiß, dass ich ein Genie bin, weshalb soll ich dann noch schreiben? Warum zum Teufel?⁵⁶

Womöglich ist es seine Frustration über diese Einsicht, die ihn schließlich zu einem erneuten Ausfall gegen Technik und Wissenschaft verleitet, die stets nur dem Egoismus und der Faulheit der Menschen dienen würden: „Auf alle Fälle ist ihre ganze Technologie, alle diese Hochöfen und Räder und alle sonstige Plackerei und Hetzerei, um weniger zu arbeiten und mehr zu fressen. Das sind alles Krücken und Prothesen“.⁵⁷ Die Kunst, sein schriftstellerisches Schöpfertum gehe hingegen aus einer selbstlosen Motivation hervor. Der Zweck des Menschen könne nicht darin bestehen, „dass dieser Wahnsinn [namens Technik] funktioniert“; seine eigentliche Verwirklichung vollziehe sich als altruistischer Akt im Feld der Künste: Denn die Menschheit sei „da, um Kunstwerke zu schaffen. Das ist jedenfalls uneigennützig im Unterschied zu all diesen anderen menschlichen Handlungen. Große Illusionen, Vorabdrucke der absoluten Wahrheit“.

Als sie später in den Vorraum zum geheimnisvollen Zimmer gelangen, setzt der

⁵⁴ Vgl. STALKER, 1:10.

⁵⁵ Vgl. STALKER, 1:14.

⁵⁶ Vgl. STALKER, 1:16.

⁵⁷ Die technikkritischen Ausführungen des Schriftstellers weisen hier Gemeinsamkeiten mit grundlegenden Ansätzen der philosophischen Anthropologie und Technikphilosophie auf, etwa mit Arnold Gehlens „Technik in der Sichtweise der Anthropologie“ (1953), der den Menschen gegenüber den ganz und gar in die Natur eingepassten Tier als „Mängelwesen“ wahrnimmt, dessen biologische Unzulänglichkeiten durch den Technikgebrauch nicht nur kompensiert, sondern auch geschaffen werden, indem Technologien neue Bedürfnisse erzeugen, „die nur durch noch mehr Technik befriedigt werden können“ (vgl. Thomas Zoglauer, *Technikphilosophie*, Freiburg/München 2002, S. 25).

Schriftsteller jedoch zu einem langen Monolog über die Sinnlosigkeit seines Schaffens an. In seinen Worten zeigt sich, dass es gerade das von ihm mit Hohn und Spott bedachte Unwissen des Professors, bzw. das vergebliche Streben der Wissenschaft ist, das ihn zermürbt. Denn es führt ihm die Endlichkeit der Menschen vor Augen, die unfähig sind, der Wirklichkeit – bzw. dem Wahren, dem Absoluten etc. – unmittelbar gegenüberzutreten und es dennoch immer und immer wieder versuchen. Aber das Wissen, das Wissenschaft hervorbringe, sei letztlich nur eine Illusion, da es dem Menschen keine endgültige Gewissheit verschaffen könne: „Experimente, Fakten. Die Wahrheit in letzter Instanz [...] Dabei gibt es keine Fakten. Und hier [in der Zone] sowieso nicht“. Jeder Zugang zur Wirklichkeit ist durch eine konstruktivistische Schranke versperrt und jeder Versuch, sie zu überwinden – ob durch Wissenschaft, Kunst oder Religion –, bewirke lediglich eine weitere Distanzierung:

Hier ist alles von jemandem erfunden worden. Alles ist jemandes idiotische Erfindung. Spüren Sie das denn nicht? Aber man muss natürlich unbedingt dahinterkommen, wessen. Warum? Was haben Sie von ihrem Wissen? Wessen Gewissen schreckt das auf?⁵⁸

Ernst Cassirer führt das epistemische Problem, das der Schriftsteller hier beklagt, auf die Symboltätigkeit des Menschen zurück. Einerseits löse er sich durch die Hervorbringung „symbolischer Formen“ wie Kunst, Technik, Religion und Wissenschaft aus seiner rein physischen Wirklichkeit und verschaffe sich damit einen Erkenntniszugang zu der sich ihm nun anbietenden Objektwelt. Allerdings verwehre ihm das Symbolnetz, das er um sich ‚spinne‘, nunmehr einen direkten Zugang zur Welt:

Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun [und sei so sehr von] sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.⁵⁹

Die Menschheit, um es mit den Worten des Schriftstellers zusammenzufassen, leide „unter sensorischer Schwindsucht“ und sei mehr und mehr unfähig zu erkennen, dass sich hinter all ihrem Streben lediglich physische Vorgänge verbergen. Er selbst „habe kein Gewissen; ich hab nur soundso viele Nerven“.⁶⁰ Mit dieser Einsicht vertritt er eine ontologische Position, die John Searle als „externen Realismus“ bezeichnet. Die Wirklichkeitsauffassung sei demnach im Wesentlichen durch zwei Ansätze geprägt:

⁵⁸ Vgl. STALKER, 1:40.

⁵⁹ Cassirer, *Versuch über den Menschen*, S. 49f.

⁶⁰ Vgl. STALKER, 1:41.

Die Welt besteht ganz und gar aus Gebilden, die man [...] als Teilchen beschreiben kann. Diese Teilchen existieren in Kraftfeldern und sind in Systemen [Berge, Planeten, H₂O-Moleküle, Flüsse, Kristalle und Säuglinge] organisiert. [...] Einige dieser Systeme sind lebende Systeme [...] und] entwickeln sich durch natürliche Auslese, und einige von ihnen haben bestimmte Arten von Zellstrukturen entwickelt, insbesondere Nervensysteme, die imstande sind, Bewußtsein zu verursachen und wachzuhalten. [...] Mit dem Bewußtsein einher geht Intentionalität, die Fähigkeit des Organismus, sich Gegenstände und Sachverhalte in der Welt zu repräsentieren.⁶¹

Der Begriff der Repräsentation umfasst hierbei „Wahrnehmung, Denken, Sprache, Überzeugungen und Wünsche wie auch Bilder, Landkarten, Diagramme usw.“. Auch wenn einige Repräsentationen (Überzeugungen zum Beispiel) „den Anspruch“ erheben, „davon zu handeln, wie die Dinge in der Wirklichkeit sind“, existiert die Welt doch „unabhängig von unseren Repräsentationen“, wenngleich diejenigen, denen es gelingt, die „Seinsweise [des Wirklichen] zu repräsentieren“, gemäß der „Korrespondenztheorie der Wahrheit“ als wahr gelten mögen. Als „menschliche Schöpfungen“ würden Repräsentationen zudem einer Willkürlichkeit unterliegen, die es ermöglicht, „dieselbe Wirklichkeit in einer beliebigen Anzahl von verschiedenen Systemen zu repräsentieren“; „Wissen“ existiert „per definitionem“, es besteht in „wahren Repräsentationen, für die wir bestimmte Arten von Rechtfertigungen oder Belegen geben können“.⁶² Da der Vorgang der Repräsentation stets „im Rahmen eines bestimmten Begriffsschemas und von einem gewissen Gesichtspunkt aus geschieht“, würden Wahrheit und Wirklichkeit nicht zusammenfallen können, da „eine ontologisch objektive Wirklichkeit [...] keinen Gesichtspunkt zu haben“ scheint.⁶³

Nachdem der Schriftsteller bereits das Streben der Wissenschaft als Danaidenarbeit entblößt hat, ist es nun die Kunst, die sich ihm als demütigende Praxis offenbart: „Ich habe zwar nach der Wahrheit gegraben, aber ans Licht gekommen ist ein Haufen ... entschuldigen Sie, ich sag nicht was“. Daher bedeute ihm das Schreiben vor allem „eine Qual“, „eine schmerzhaft entwürdigende Beschäftigung wie das Ausdrücken von Hämorrhoiden“.⁶⁴

In der sich daran anschließenden Szene gewährt schließlich auch der Professor Einblick in seine Motivation: Ursprünglich kam ihm und den Mitarbeitern in seinem Institut „der Gedanke, man dürfe die Zone nicht zerstören“, da sie als „Wunder“ und „Bestandteil der Natur“ dem Menschen „in gewissem Sinne Hoffnung“ spende. Als sich jedoch herausstellte, dass seine Frau ihn mit einem seiner Mitarbeiter betrogen hat, beschließt er Rache zu nehmen, indem er die Zone und das

⁶¹ John R. Searle, *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie der Tatsachen*, Berlin 2011, S. 15f.

⁶² Ebd., S. 159f.

⁶³ Ebd., S. 185.

⁶⁴ Vgl. STALKER, 1:43.

geheimnisvolle Zimmer mit einer Bombe von „zwanzig Kilotonnen“ in die Luft sprengt: Solange „dieses Übel hier für jedes Gesindel offen daliegt, finde ich weder Schlaf noch Ruhe“. Während der Schriftsteller den Zusammenbau der Bombe mit zynischen Bemerkungen kommentiert, versucht der Stalker dem Professor die Bombe zu entreißen, woran ihn der Schriftsteller zu hindern versucht:

Geben Sie her! Geben Sie her! [...] Den Menschen ist doch auf der Erde nichts weiter geblieben. Es ist doch der einzige ... der einzige Ort, wohin man gehen kann, wenn man auf nichts mehr hofft. [...] Zerstörte, Zerquälte – hier haben sie eine Hoffnung.⁶⁵

Der Schriftsteller wehrt dies entschieden ab und verweist auf das Schicksal eines anderen Stalkers namens Stachelauge, der nach seinem Besuch des Zimmers Suizid begangen habe, weil ihm dort die dunkelsten Geheimnisse seines Wesens vor Augen geführt wurden, da im Zimmer „nicht einfach Wünsche, sondern die geheimsten Wünsche in Erfüllung gehen“. Der Schriftsteller ahnt, dass sich auch in seiner Seele nicht nur Gutes verbirgt und gerade die Erfüllung seiner geheimsten Wünsche etwas Niederträchtiges zutage fördern würde:

Tja, hier erfüllt sich, was deiner Natur entspricht, deinem Wesen. [...] Ich gehe nicht in dein Zimmer. Ich will den Mist, der sich in mir gesammelt hat, nicht über den Kopf von jemandem schütten. [...] Lieber werde ich in meinem stinkenden Schriftstellereigenheim still und friedlich zum Säufer.⁶⁶

In einer brüderlichen Geste legt der Schriftsteller seinen Arm um die Schulter des vor dem Eingang des Zimmers sitzenden Stalkers, während der Professor im Vordergrund die Bombe entschärft und ins Grübeln gerät: „Was hat es dann für einen Sinn herzukommen? Tut mir leid, das verstehe ich nicht mehr“.

Damit erfüllt sich ein Bewegungsmuster, das Karl Renner in Rahmen seiner Extrempunktregel formuliert: Die „Bewegung der Figuren [kommt] am Extrempunkt zum Erliegen, die Figuren nehmen den Zustand dieses Raumes an“.⁶⁷ Tatsächlich endet die Reise der Protagonisten, noch bevor einer von ihnen das Zimmer, den Extrempunkt der Zone überhaupt betreten hat. So bleibt das Geheimnis des Zimmers gewahrt.

5. Die Zone als doppeltes Gleichnis

Ihre Reise und ihr Scheitern im Vorraum des Zimmers lässt sich als ein zweifaches Gleichnis lesen: So bedeutet ihnen der Gang in die Zone einerseits eine Wande-

⁶⁵ Vgl. STALKER, 2:02.

⁶⁶ Vgl. STALKER, 2:08.

⁶⁷ Renner, „Grenze und Ereignis“, S. 13.

rung durch die eigene Psyche, wobei das geheimnisvolle Zimmer das ihnen Unbewusste oder von ihnen einstmals Verdrängte einzuschließen scheint, während die Zone hingegen einen Raum umreißt, der ihrem Bewusstsein zwar zugänglich ist, in dem jedoch Phänomene und Anomalien auftreten, die sich im Sinne der freudischen Tiefenpsychologie als „Abkömmlinge“ des Verdrängten, des Unbewussten – des Irrationalen, wenn man so will – einer rationalen Auflösung verwehren.⁶⁸ Das Betreten des Zimmers bedeute den Protagonisten vor diesem Hintergrund somit nicht nur die Erfüllung ihrer Wünsche, sondern vor allem eine Konfrontation mit den verdrängten Ursachen ihrer Ängste und Komplexe, die gleichsam verbunden ist mit der Auflösung dieses semantischen Raums – und im Falle des suizidalen Stalkers Stachelauge mit der Auflösung der Figur, die wiederum eine theologische Lesart des geheimen Zimmers als Baum der Erkenntnis nahelegt: „doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn am Tag, da du davon isst, wirst du sterben“.⁶⁹

In zweiter Hinsicht ist die Reise ein Gleichnis für den Diskurs der epistemischen Praxen Kunst, Wissenschaft und Religion, die allesamt auf der Endlichkeit des Menschen beruhen. Die Welt teilt sich hierbei in einen Raum des Immanenten, der topografisch durch die Welt außerhalb der Zone definiert wird, und in einen Raum des Transzendenten: das geheimnisvolle Zimmer. Die Zone markiert dabei einen Übergangsraum, der sich nicht eindeutig zuordnen lässt, da er sowohl Elemente enthält, die der Wahrnehmung des Menschen immanent sind, als auch solche, insbesondere die unsichtbare Gefahren, physikalische Anomalien und „auftretenden Wunder“, die sich ihr entziehen.

Während der Stalker in den Wundern der Zone die Präsenz einer göttlichen Instanz auszumachen vermag und seine Endlichkeit mithilfe seines Glaubens überwindet, finden sich der Professor und der Schriftsteller in einem unlösbaren Dilemma wieder. Gelingt es etwa dem Wissenschaftler, das Zimmer zu betreten und das seinem Bewusstsein einstmals Transzendente zu schauen, würde er gewissermaßen eine gottesgleiche Warte einnehmen, einen Standpunkt, „von dem aus uns die Tatsachen – oder kantisch ausgedrückt die ‚Dinge an sich‘ – unmittelbar zugänglich sind“.⁷⁰ Diese Perspektive gestatte es ihm, die Irrtümer seiner bisherigen Theorien zu verwerfen, bis seine Repräsentationen letztlich mit der – seinem Bewusstsein nun im vollen Umfang erfahrbaren Realität – korrespondieren. Dennoch wagen sie es nicht, einen Fuß hineinzusetzen oder im Falle des Professors, die Bombe zu zünden. Denn sie fürchten um die Folgen. Das Erlangen und gleichermaßen die Zerstörung der Wahrheit, des Unendlichen oder des Absoluten in letzter Instanz ginge einher mit dem Verlust dessen, was dem menschlichen Tun, seiner Kultur als Ziel und Antrieb zugrunde liegt. Das Betreten des Zimmers führe somit zur Auflösung sämtlicher Räume, denn um etwas zu bestimmen, bedarf es seines Gegenteils: Ebenso wie sich der Tag nur mithilfe der Nacht bestimmen lässt, gibt

⁶⁸ Vgl. Sigmund Freud, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main 2010, S. 106.

⁶⁹ 1. Mose 2,17. <https://www.bibleserver.com/text/EU/1.Mose2>; Abruf 27.08.2018.

⁷⁰ Thomas Zoglauer, *Einführung in die formale Logik für Philosophen*. Göttingen 1997, S. 29.

es auch keine Endlichkeit ohne Unendlichkeit, keine Sinnlichkeit ohne das Übersinnliche, und ohne das Irrationale gebe es schließlich auch keinen Raum der Rationalität. All das, was die Anthropologie als Merkmale des menschlichen Wesens herausgestellt hat, die Künste, die Wissenschaft, die Religion, seine Endlichkeit usf. wären der Auflösung preisgegeben. Der Stalker ist der einzige unter ihnen, der dies begriffen hat; ihm genügt die Nähe zum Zimmer, denn allein die Existenz des Übersinnlichen in der Zone bedeutet ihm alles: „Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier“. Damit vertritt er in gewisser Hinsicht eine Kantische Sichtweise, denn „Freiheit ist im Sinne Kants das Uebersinnliche, und schön ist die Erscheinung des Übersinnlichen im Sinnlichen“.⁷¹ Doch nur den Gläubigen gelinge es, eine Brücke ins Übersinnliche zu schlagen und es gleichzeitig als Übersinnliches zu erhalten – und so die Hoffnung zu wahren. Da sie ohne Glauben sind, sei das Tun des Schriftstellers und des Wissenschaftlers zum Scheitern verurteilt, da ihren Praxen einen solchen Brückenschlag nicht ermöglichen:

Das will gebildet sein! Intellektuelle, Schriftsteller, Wissenschaftler! [...] Sie glauben an nichts, an gar nichts. Bei ihnen ist das Organ, mit dem man glaubt, atrophiert. [...] Weil es nicht mehr gebraucht wird. [...] Sie haben leere Augen. Sie denken jede Minute nur daran, ihren Preis zu erhalten, sich möglichst teuer zu verkaufen. [...] Wie wollen solche an etwas glauben?⁷²

Aber die Frau des Stalkers verweist darauf, dass all ihre Ängste, Komplexe, selbst ihr Zynismus auch ihr Gutes hätten:

Wenn es in unserem Leben keinen Kummer gäbe, besser wäre das nicht. Es wäre sogar schlechter, denn dann gäbe es kein Glück. Es gäbe kein Glück und es gäbe auch keine [...] keine Hoffnung. Ja.⁷³

Diese Einsicht bewirkt, dass die Welt außerhalb der Zone nun allmählich ihre Aura der Trostlosigkeit niederlegt. Statt in schwarz-weiß wie zu Beginn des Films, werden die letzten Minuten in Farbe abgedreht. Die abschließende Szene, in der sich die Mutation der Tochter des Stalkers als übernatürliche Befähigung herausstellt – so ist sie in der Lage, Gläser auf einem Tisch allein kraft ihres Willens zu bewegen –, wird daher auch als eine „Geste der Versöhnung“ gedeutet, in der sich einmal mehr der christlich-moralische Imperativ Tarkowskis zeigt, als eine „Überwindung der Kluft zwischen Mensch und Natur, zwischen Rationalismus und Leidenschaft

⁷¹ Vgl. Wilhelm Windelband: *Einleitung in die Philosophie*, Paderborn 1923, S. 381.

⁷² Vgl. STALKER, 2:22. Auf eine ähnliche Weise beschreibt Menke, Samuel Beckett zitierend, die Melancholie, die aus der Flüchtigkeit des schönen Glücks resultiert: So mischt sich in die Erfahrung des Schönen stets auch eine „Trauer über seine Unwirklichkeit“; „Das Schöne ist Schein und sein Glück daran gebunden, nicht dauern zu können. Ebendeshalb aber atmen wir in dem Hauch und Duft der Trauer, der das Schöne durchweht, ‚die wahre Luft des Paradieses, des einzigen Paradieses, das nicht der Traum eines Irren ist, des Paradieses, das verloren ist‘“ (Menke, *Kraft der Kunst*, S. 54f. verweisend auf Samuel Beckett, *Proust*. Zürich/Hamburg 2001, S. 66).

⁷³ Vgl. STALKER, 2:27.

durch die Hingabe an Glauben und Opferbereitschaft“. Und so schließt der Film beinahe pathetisch zu den Worten Schillers und der Musik Beethovens in ihrer *Ode An die Freude*. Doch das aufkeimende Pathos wird alsbald übertönt vom ohrenbetäubenden Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges.

6. Öffnung der Diegese

Obwohl Tarkovskij meist in Opposition zum Montagekino Sergej Ėjzenštejns stehend wahrgenommen wird,⁷⁴ ist er in seinem Erkennen der Bedeutung der Montage für die Architektur des Films am Ende doch „näher an Eisenstein, als er glaubt“.⁷⁵ Das „sogenannte Montagekino und seine Prinzipien [lehne er] deshalb ab, weil sie den Film sich nicht über die Grenzen der Leinwand ausdehnen lassen [... und] dem Zuschauer nicht erlauben, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen“. So nehme Ėjzenštejn „seinem Zuschauer die Möglichkeit, in der Wahrnehmung eine eigene Haltung zu dem auf der Leinwand Gesehenen einzunehmen“.⁷⁶

Für Jurij Lotman sind die Grenzen, auf die Tarkovskij verweist, ein wesentliches Ordnungselement eines jeden Kunstwerks. Ganz gleich, ob es sich dabei um ein Gemälde, ein Theaterstück, um ein musikalisches, literarisches oder filmisches Werk handelt: Jedes Kunstwerk verfüge über einen Rahmen, der die Grenze zwischen der Welt und „der künstlerischen Welt“ definiert.⁷⁷ Insbesondere mit Blick auf den Film ließen sich dabei „offene und geschlossene“ Formen unterscheiden: In geschlossenen Formen schließt die Diegese „auf sich selbst, weist nirgends über sich hinaus auf ein Außerhalb, während der Film in der offenen Form ständig über sich hinaus in die nicht-diegetische Welt reicht“.⁷⁸

Dementsprechend wird die Rezeption des Zuschauers entscheidend durch die Form des Films beeinflusst, wenn nicht gar determiniert: „In geschlossenen Filmen ist das Publikum ein Opfer, dem sich die perfekte Kohärenz der Welt auf der Leinwand aufzwingt“.⁷⁹ So sei das kommerzielle Unterhaltungskino geradezu „auf eine Verkümmern der kognitiven Fähigkeiten der Konsumenten angelegt“.⁸⁰ Die Filme seien „so angelegt, daß ihre adäquate Erfassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten“.⁸¹ Bei der offenen Form sei das Publikum hingegen „ein Gast, der als Gleicher in den Film hineingebeten wird und dessen Vorstellung

⁷⁴ Vgl. etwa Jeremy M. Robinson, *Andrey Tarkovsky. Pocket Guide*. Maidstone 2012, 54.

⁷⁵ Vgl. Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München 2005, S. 30.

⁷⁶ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 137.

⁷⁷ Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 300f.

⁷⁸ Vgl. Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 27f.

⁷⁹ Leo Braudy, *The World in a Frame. What We See in Films*. Garden City 1976, S. 49, zitiert nach Übersetzung in Elsaesser u. Hagener, *Filmtheorie*, S. 28.

⁸⁰ Martin Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main 2004, S. 78.

⁸¹ Max Horkheimer u. Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1986, S. 134.

von Realität potenziell dieselbe ist wie diejenige des Regisseurs“.⁸²

Wie Adorno so beklagt auch Tarkovskij, „daß die Durchschnittsnormen des Kommerzfilms und die gängige Fernsehproduktion das Publikum auf geradezu unverzeihliche Weise verderben, da sie es aller Kontaktmöglichkeiten mit wirklicher Kunst berauben«.⁸³ Allerdings biete das Kino eben auch Filme, die ihrem Wesen nach eher der Sphäre der Kunst zuzuordnen sind. Als Kunstwerke würden diese das Denken ihrer Betrachter keineswegs betäuben oder deaktivieren, sondern vielmehr anregen, möglicherweise sogar auf eine neue, erhabeneren Wahrnehmungsebene führen:

Künstler und Publikum konditionieren einander gegenseitig. Bleibt der Künstler sich selbst treu und unabhängig von alltäglichen Werturteilen, dann schafft und hebt er selbst das Rezeptionsniveau seines Publikums. Und wachsendes gesellschaftliches Bewußtsein akkumuliert dann seinerseits jene gesellschaftliche Energie, die wiederum eine Geburt neuer Künstler zur Folge hat.⁸⁴

Würde ein Künstler sich hingegen „auf irgendein abstraktes Durchschnittsniveau“ einlassen, „um sein Werk verständlicher und zugänglicher zu machen“, würde dies „einen Verfall der Kunst zur Folge haben“;⁸⁵ somit liegt die Verantwortung für das intellektuelle Gleichgewicht zwischen Künstler, Werk und Rezipient folglich auch beim letzteren, da nur ein künstlerisch gebildeter Mensch Kunst tatsächlich genießen könne. Doch worin kommt dieser künstlerische Anspruch Tarkovskijs in seinem Werk konkret zum Ausdruck; wie eröffnet er dem Publikum Kontaktmöglichkeiten zu seiner Kunst?

Die Überwindung der diegetischen Grenze vollzieht sich in seinen Filmen auf drei Ebenen, zunächst auf der motivischen, durch die Implementation intertextueller Verweise, die, indem sie auf ein bestimmtes Kunstwerk oder auf das Sujet oder die Formsprache eines bestimmten Künstlers referieren, immer einen Bezug zu etwas herstellen, das (auch) Teil der extradiegetischen Realität ist. Ein zweiter Ansatz, die Permeabilität der Grenze zu erhöhen, deutet sich in Tarkovskijs naturalistischen Bestreben an, „die Welt, wie sie [ihm] am ausdrucksvollsten und präzisesten erscheint [...] zum Ausdruck“ zu bringen, sie nicht mit Symbolen zu versehen, die sich dem Betrachtenden lediglich im Kontext der Diegese erschließen.⁸⁶ Vor allem aber ist es ein formaler Aspekt, der das Wesen seiner Filme als Kunstwerke begründet und ihre Grenzen öffnet: die Montage – genau genommen Tarkovskijs Verzicht auf Fragmentierung. Seine Aufgabe sei es, „einen eigenen, individuellen Zeitstrom zu schaffen, in der Einstellung mein eigenes Zeitempfinden wiederzugeben“, die Montage aber „stört den Zeitfluß, unterbricht ihn“, „verleiht ihm“ allerdings auch „eine neue Qualität“; so manifestiere sich in der Montage

⁸² Vgl. Brady, *The World in a Frame*, zitiert nach Elsaesser u. Hagener, *Filmtheorie*, S. 28.

⁸³ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 192.

⁸⁴ Ebd., S. 191.

⁸⁵ Ebd., S. 192.

⁸⁶ Ebd., S. 237.

auch „die spezifische Handschrift eines Regisseurs“. Die Schöpfung eines Films gleiche der „Bildhauerei“, als eine Art Architektur der Zeit, wobei aber „das Zeitempfinden eines Regisseurs [...] in jedem Fall eine Vergewaltigung des Zuschauers“ darstelle.⁸⁷ Daher strebe er danach, „die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen“ zu lassen; „Nur dann finden die Ideen in ihr ohne übereilte Unruhe Platz“.⁸⁸ Seine Montage ist daher im Wesentlichen durch eine Reduktion des Filmschnitts gekennzeichnet; Plansequenzen werden zum prägenden Stilmittel. Die daraus resultierende Langsamkeit ist es schließlich, welche eine Partizipation des Publikums ermöglicht und damit auf die offene Form der Filme verweist.

7. Kontemplative Räume

Aus seinem Bestreben, „die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen“ zu lassen, resultiert in seinen Filmen – so auch in *STALKER* – eine Reihe von, sich aus wenigen, aber langen Einstellungen zusammensetzenden, Sequenzen, die sich als ‚kontemplative Räume‘ beschreiben lassen, in denen sich der Film „von seinem Autor“ zu lösen und „ein eigenständiges Leben zu führen“ beginnt, „das sich bei seiner Konfrontation mit der Persönlichkeit des Zuschauers formal wie gedanklich verändert“.⁸⁹ Wenngleich ihr Name es nahelegt, handelt es sich bei solchen Räumen nicht um hermetisch abgeriegelte Sequenzen, die sich als autarke Einheiten dem Kontext der Narration entziehen. Ganz im Gegenteil bilden sie stattdessen Resonanzkörper, in denen der Diskurs, etwa eines vorangegangenen Dialogs, auf einer nunmehr vordergründig ästhetischen Ebene ‚widerhält‘. Einen solchen kontemplativen Raum betritt der Zuschauer in *STALKER* etwa im Anschluss an den Dialog, in dem der Schriftsteller dem Professor die epistemische Begrenztheit des Menschen und die daraus resultierende Sinnlosigkeit seines wissenschaftlichen Strebens darzulegen versucht.⁹⁰

Die erste von insgesamt vier Einstellungen dieses kontemplativen Raums zeigt in einer Totalen eine über eine Sumpflandschaft fegende Windhose, deren Bewegungen von der Kamera mit einem Schwenk eingefangen werden. Schnitt.

In der nächsten Einstellung ist der Stalker in einer Nahen, aus einer leichten Obersicht auf einem Felsen liegend, zu sehen. Es erklingt das mit einem Hall-Effekt versehene Geräusch vereinzelter Wassertropfen. Während die Kamera zu einem leichten Zoom ansetzt, ertönt aus dem Off eine, zwischen furchtvoller und warnender Intonierung schwankende, Frauenstimme, die aus der *Offenbarung des Johannes* zitiert,⁹¹ deren Worte einen Kontrapunkt zu den zynischen Ausführungen

⁸⁷ Ebd., S. 141f.

⁸⁸ Ebd., S. 140.

⁸⁹ Ebd., S. 137.

⁹⁰ Vgl. *STALKER*, 1:20.

⁹¹ „Da geschah ein großes Erdbeben. Und die Sonne wurde finster wie ein härenes Gewand. Und der Mond war wie von Blut. Und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, wie ein Feigenbaum, vom starken Wind geschüttelt, seine unreifen Feigen abwirft. Und der Himmel verschwand zu einer Rolle gewunden. Und Berge und Inseln gerieten in Bewegung. Und die weltlichen Herrscher und

des Schriftstellers setzen. Düstere Klangscheifen eines Synthesizers paraphrasieren die Bedrohlichkeit der Intonation. Schnitt.

Während die Frauenstimme fortfährt, aus der *Offenbarung* zu zitieren, setzt die Kamera zu einer etwa dreiminütigen, vertikalen Fahrt an, in der sie in einer stark übersichtigen Detailansicht zunächst die Jacke und das Gesicht des Stalkers zeigt, bevor sie nach und nach ein Sammelsurium im Wasser liegender Artefakte erfasst: eine Spritze, einen zerbrochenen Spiegel, ein Gemälde, ein Kabel, Goldfische in einem Glas, einen zerbrochenen Weinkelch, Münzen und Spritzen in einer Schale, ein Bildnis Johannes des Täufer, eine Maschinenpistole, ein zerstörtes Uhrwerk, eine Sprungfeder, ein abgerissenes Kalenderblatt und Drähte – Hervorbringungen menschlicher Kultur. Nachdem die Frauenstimme ihre Intonation beendet hat, lässt sie ein Lachen erklingen, aus dem sich auch Verzweiflung heraushören lässt. Kurz bevor die Kamera die Hand des Stalkers erfasst, setzt das Leitmotiv ein. Es folgt ein leichter Zoom heraus auf den Arm des Stalkers, der nun in einer leichten Übersicht zu sehen ist. Schnitt.

Während das Leitmotiv ausgeblendet wird, zeigt die vierte und letzte Einstellung dieser Sequenz in einer Totalen einen Hund auf einer betonierten Fläche sitzend, hinter ihm die grünüberwucherte Ruine eines Gebäudes. Als irgendetwas außerhalb des Bildrahmens seine Aufmerksamkeit erregt, richtet er sich auf. Schnitt.

Es ist nun am Betrachter, die ihm dargebotenen Eindrücke zu verknüpfen. All die Gedanken und Ideen, „die der Autor des Films bewußt in ihm angelegt hat“, dienen lediglich als Ausgangspunkt für den denkerischen Diskurs, der sich nunmehr tatsächlich bis über die Grenzen des Films hinaus erstreckt, bis hinein in die Gehirnwindungen der Rezipientinnen. Dies stelle sich ein,

[...] wenn hinter dem sichtbaren Ereignis eine bestimmte bedeutsame Wahrheit fühlbar wird. Dann, wenn man klar und deutlich erkennt, daß sich das, was man in dieser Einstellung sieht, nicht in dem hier [...] Dargestellten erschöpft, sondern lediglich etwas sich jenseits dieser Einstellung unendlich Ausbreitendes andeutet, wenn es auf das Leben hinweist.⁹²

So gelingt es STALKER mit Hilfe des Publikums gerade durch seine Form, gerade durch seine narrative Struktur, das in seinen Grenzen eingeschlossene Unendliche im Akt der Rezeption wieder hervorzubringen. Darin begründet sich Tarkovskijs Film als Kunstwerk – als „Abbildung des Unendlichen im Endlichen“.⁹³

Im kontemplativen Raum eröffnet er dem Betrachter die Möglichkeit, sein eigenes Dasein unter dem Eindruck der ästhetischen Erfahrung zu reflektieren, in sich

die Würdenträger, die Reichen, die Oberhäupter über Tausende, die Knechte und jeder freie Mann verbargen sich in den Höhlen und Felsspalten. Und sie sprachen zu den Bergen und den Steinen: ‚Fallt auf uns und verbergt uns vor dem Antlitz dessen, der auf dem Thron sitzt und vor dem Zorn des Lamms. Denn der große Tag seines Zorns ist gekommen. Wer kann da bestehen?‘“ (*Offenbarung des Johannes*, Offb.1,1).

⁹² Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 136.

⁹³ Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 301.

selbst das Wesenhafte zu erkennen. Wie Aristoteles anmerkte, bestehe Kontemplation dabei nicht allein in der bloßen Betrachtung oder Versenkung in die Werke Gottes, sondern auch in der „denkende[n] Tätigkeit“, in der sich im Akt der ästhetischen Erfahrung vollziehenden Reflexion.⁹⁴

In einer Szene bemerkt der Stalker, die Zone sei „so, wie wir sie selbst durch unseren Zustand gemacht haben“. Vor dem Hintergrund des soeben Dargelegten schließt dies auch den Zustand des Betrachters mit ein, da auch er die Zone als Raum des Irrationalen mit seiner eigenen spezifischen geistigen Konstitution betritt, erfährt, deutet – und verändert. Die Frage nach dem Sinn der Reise, die der Professor im Vorraum zum geheimnisvollen Zimmer an seine Begleiter richtet,⁹⁵ scheint somit schließlich auch an den Betrachter adressiert, der sich nun, während die Kamera sich von den drei Protagonisten distanziert, zur Kontemplation angeht, womöglich ebenfalls die Frage stellt: Wozu das alles?

Filme

AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT – ANDREJ TARKOWSKIJS EXIL UND TOD. Ebbo Demant (BRD 1988).

STALKER. Andrej A. Tarkovskij (UdSSR 1979).

STAR WARS – EPISODE IV – A NEW HOPE. George Lucas (USA 1977).

Literatur

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1993.

Allard-Nostitz, Felicitas/Turowskaja, Maja Josifowna. *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. Bonn 1981.

Aristoteles/Bien, Günther (Hg.). *Nikomachische Ethik*. Hamburg 1985.

Beckett, Samuel. *Proust*. Zürich/Hamburg 2001.

Beller, Hans (Hg.). *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München 2005.

Binder, Eva/Engel, Christine (Hg.). *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953 – 1991)*. Innsbruck 2002.

Braudy, Leo. *The World in a Frame. What We See in Films*. Garden City 1976.

Brezna, Irena. „An Enemy of Symbolism“, (1984) In: John Gianvito (Hg.). *Andrej Tarkovsky. Interviews*. Jackson 2006, S. 104.

Cassirer, Ernst. *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*. Hamburg 2007.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.

Franz, Norbert P. (Hg.). *Stalker. Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung*. Potsdam 2009

Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am

⁹⁴ Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Hamburg 1985, S. 253.

⁹⁵ Vgl. STALKER, 1:39.

Main 2010.

- Gehlen, Arnold. „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie“. (1953) In: Thomas Zoglauer (Hg.). *Technikphilosophie*. Freiburg/München 2002, S. 115.
- Hahn, Ronald M./Jansen, Volker. *Lexikon des Science Fiction Films. 720 Filme von 1902 bis 1983*. München 1983.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1986.
- Klimczak, Peter/Petersen, Christer. „Ordnung und Abweichung. Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie aus modallogischer Perspektive“. In: *Journal of Literary Theory*. Volume 9 (1), 2015, S. 135-154.
- Lem, Stanisław. „Nachwort“. In: Arkadi u. Boris Strugatzki. *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981, S. 189.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1989.
- Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013.
- Meyer, Petra Maria. „Angst und Freiheit. Zu ausgewählten Situationen in Filmen von Hitchcock und Tarkowskij“. In: Werkleitzgesellschaft e.V./KUNSTrePUBLIK e.V. (Hg.). *Angst hat große Augen*. Halle an der Saale 2010, S. 111.
- Robinson, Jeremy Mark. *Andrei Tarkovsky. Pocket Guide*. Maidstone 2012.
- Searle, John R. *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie der Tatsachen*. Berlin 2011.
- Seel, Martin. *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt am Main 2004.
- Strugatzki, Arkadi u. Boris. *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981.
- Tarkowskij, Andreij. *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 1985.
- Titzmann, Michael: „Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern“. In: Ders./Hans Krahl (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 215.
- Windelband, Wilhelm. *Einleitung in die Philosophie*. Paderborn 1923.
- Zoglauer, Thomas (Hg.). *Technikphilosophie*. Freiburg/München 2002
- Zoglauer, Thomas. *Einführung in die formale Logik für Philosophen*. Göttingen 1997.

Internetquellen

1. Mose 2,17. <https://www.bibleserver.com/text/EU/1.Mose2>; Abruf am 27.08.2018.
- Renner, Karl. „Grenze und Ereignis“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hg.). *Norm – Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004. S. 357 (Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die online abrufbare PDF-Version: <http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Grenze-und-Ereignis.pdf>; Abruf am 27.08.2018).

