

„Wirklichkeitszerfall“ – eine filmphilosophische Skizze im Gefüge des 11.

September 2001

H. M. Emrich, Hannover

Ausgangspunkt dieses Seminars ist der Gedanke des französischen Zeitphilosophen Henri Bergson, der „Durée“, der Dauer. Nach Bergson geht Vergangenheit nicht darin auf, vergangen, „vorbei“ zu sein. Sie „ragt“ vielmehr – wie der Berliner Philosoph Michael Theunissen sagt – in die Gegenwart herein und beherrscht diese. Theunissen spricht von einem Herrschaftsverhältnis der Zeit, einer Zeitherrschaft des Vergangenen über das Gegenwärtige¹ – und damit auch über das Zukünftige. Dies ist in besonderem Maße dann der Fall, wenn die Vergangenheit traumatisch gewesen ist, wenn sie körperliche, insbesondere aber seelische Wunden zugefügt hat.

Nun leben wir aber seit drei Tagen in einer Zeit mit einer radikalen neuen „Vergangenheit“. Etwas ist in unser Leben eingebrochen, das wir nicht fassen können, zu dem wir kein natürliches Verhältnis entwickeln können. Journalisten und Wissenschaftler sprechen von dem Beginn einer „neuen Zeitrechnung“. Es wird von einem exorbitanten Tabubruch gesprochen, den ich so deute, dass der Mensch sein mühsam erworbenes sekundär „natürliches“ Verhältnis zu seiner „zweiten Natur“, seinen Geschöpfen, der Technik, wieder verloren hat. Schwere Traumatisierungen führen zu Entfremdungsphänomenen, zu einem Verantwortungsverlust, zur Dissoziation. Die Wirklichkeit zerfällt, weil wir uns in ihr nicht mehr geborgen fühlen können, nicht mehr in ihr zuhause sind. Insofern ist das schreckliche Phänomen dieser Tage der *Wirklichkeitszerfall*. Heinrich von Kleist hat dies beschrieben in seiner Novelle „Das Erdbeben zu Chili“. Hier stürzen Naturwelten und Menschenwelten ein und es kommt letztendlich zu einer religiös-fanatichen Hexenjagd auf unschuldige Menschen.²

Der Vertrauensabbruch ist eines der großen Themen im Filmschaffen von Andrej Tarkowskij. Man sieht dies in seinem vorletzten Film, der in Italien gedreht wurde: „Nostalghia“, Heimweh, Sehnsucht, in dem ein exilierter russischer Poet durch die

¹ Der Gegenwartsbegriff enthält außer der „Jetztheit“ auch noch eine besondere Bedeutung im prägnanten, im „emphatischen“ Sinne.

² Die große Gefahr der Gegenwart ist eine derartige Hexenjagd auf Menschen mohammedanischen Glaubens.

Toskana reist und sagt: „Ich kann eure Schönheiten nicht ertragen.“ Der Film endet mit einer metaphysischen Vereinigung des sterbenden Dichters mit dem Absoluten, der Natur, der Heimat, dem Göttlichen. Aber bis dahin ist es noch ein weiter Weg des Leidens.

In dem letzten Film von Tarkowskij, der in Schweden gedreht wurde und der „Offret“, Opfer, heißt, ist der traumatische Wirklichkeitszerfall besonders eklatant dargestellt als ein Klima, eine spezifische Atmosphäre der Verfallenheit des Lebens an das Nichts, der Apokalypse, des Weltunterganges. Wir erleben einen Sog der Wertevernichtung, die alles Leben, alles Sein in seinen Bann zu schlagen beginnt. Diese neue verfallene Wirklichkeit versucht der Protagonist des Films, ein ehemaliger Schauspieler, fern zu halten, den Beginn dieser neuen zerfallenen Welt, den Beginn dieser neuen Zeitrechnung, den Beginn der radikal-neuen Vergangenheit dadurch aufzuhalten, dass er Gott um ein Wunder bittet, nämlich, die Zeit umzukehren und die neue Vergangenheit nicht wirklich werden zu lassen. Dafür bietet er ein Opfer an, ist bereit, sein Haus, das Zuhause seiner Familie zu opfern, es zu verbrennen. Durch einen Liebesakt kommt es tatsächlich zu dem Wunder der Umkehrung der Zeit, und der Protagonist löst sein Versprechen des Hausverbrennens ein. Zum Schluß sagt das vorher stumme Kind des Protagonisten erste Worte. Die Aufhebung des Wirklichkeitszerfalls gibt es nicht umsonst. Es sind sowohl metaphysische als auch irdische seelisch-geistige Bewegungen erforderlich.

Einige Jahre vor diesen beiden Filmen hat Tarkowskij – noch in der Sowjetunion – einen Film gedreht, der in zeitphilosophischer Hinsicht besonders interessant ist; er heißt „Serkalo“, der Spiegel, und behauptet im innerfamiliären (und zugleich gesellschaftlichen) Bereich die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart. Der Film handelt von Tarkowskij selbst, seinen Werdeprozessen, seinen Kindheitserlebnissen und Traumatisierungen; dies über drei Generationen hinweg. Mit genialen filmischen Mitteln deutet Tarkowskij eine innere seelische Identität zwischen Mutter und Ehefrau und Großmutter ebenso an wie diejenige von Vater und Sohn; und dies Familienschicksal wiederum im Hinblick auf das Gesamtschicksal der Heimat, von „Mütterchen Rußland“.

Diese Synchronizität, die Aufhebung der Zeit, die Erzeugung einer spezifischen Form von Gleichzeitigkeit und damit Gegenwart, ist das Hauptthema von „Nostalghia“; auch hier wird ein Opfer gebracht, um die Welt zu erlösen, um sie wachzurütteln; ein psychotisch gewordener Vater, der wegen der drohenden Apokalypse, wegen des

drohenden Weltunterganges seine Familie jahrelang in der Wohnung eingesperrt hat, verbrennt sich im Zentrum Roms auf einer Statue, wobei genau gleichzeitig der exilierte Dichter mit einer brennenden Kerze einen Bach überqueren muß, um den rituellen Rettungsprozess zu ermöglichen.

In seinem Werk „Die versiegelte Zeit“ sagt Tarkowskij über seinen Film „Nostalghia“ folgendes: „In Italien drehte ich einen Film, der zutiefst russisch ist. Und zwar in allen seinen Aspekten, in den moralischen und ethischen ebenso wie in den politischen und emotionalen. Ich machte einen Film über einen Russen, der sich in Italien auf einer langen Forschungsreise befindet, über seine Eindrücke von diesem Land. Allerdings hatte ich dabei keinesfalls vor, auf der Filmleinwand ein übriges Mal die Postkarten-Schönheit eines bereits tausendfach bekannten touristischen Italiens zu zeigen. Das ist vielmehr ein Film über einen völlig aus dem Gleis geratenen russischen Menschen, auf den die Eindrücke nur so niederströmen. Doch tragischerweise kann er sie nicht mit den ihm nahestehenden Menschen teilen, verhängnisvollerweise auch vermag er die neuen Erfahrungen nicht mit der Vergangenheit zu verknüpfen, an der er bis in die letzte Faser seiner Existenz hängt. Ich selbst erlebte Vergleichbares: Als ich für lange Zeit von zu Hause Abschied nahm und mich einer anderen Welt und Kultur gegenüber sah, die mich anzogen, da begannen diese mich in einen fast unbewußten, aber hoffnungslosen Reizzustand zu versetzen, so, wie das bei unerwidelter Liebe der Fall ist. Das war wie ein Zeichen der Unmöglichkeit, das Nichterfassbare zu erfassen, Unvereinbares zu vereinen. Das war wie eine Erinnerung an die Endlichkeit unseres Lebens auf dieser Erde, wie ein warnender Hinweis auf die Begrenztheit und Vorherbestimmtheit unseres Lebens, das von nun an nicht mehr äußeren Umständen, sondern dem eigenen inneren „Tabu“ ausgeliefert war.... „Gortschakow, der Held in „Nostalghia“ ist ein Dichter. Er fährt nach Italien, um hier Material über den leibeigenen russischen Komponisten Pavel Sosnowskij zu sammeln, weil er ein Opernlibretto über dessen Leben schreiben will. Sosnowskij war ein real existierender Mensch. Da er musikalische Fähigkeiten zeigte, hatte ihn sein Gutsbesitzer zum Studium nach Italien geschickt, wo er lange blieb und mit großem Erfolg Konzerte gab. Doch da er offensichtlich von der unausbleiblichen russischen Nostalgie heimgesucht wurde, entschloß er sich, nach langen Jahren wieder in das Rußland der Leibeigenschaft zurückzukehren, wo er sich kurz darauf erhängte. Natürlich ist die Geschichte dieses Komponisten nicht zufällig im Film; sie paraphrasiert hier das Schicksal und jenen Zustand

Gortschakows, in dem wir ihn antreffen, als er sich besonders schmerzlich als „Außenseiter“ empfindet, der nur aus ferner Distanz ein ihm fremdes Leben beobachtet und sich Erinnerungen an die Vergangenheit, an die Gesichter Nahestehender, an Laute und Gerüche des heimatlichen Hauses hingibt. „...“Äußere Bewegungsabläufe, Intrigen, Ereigniszusammenhänge interessieren mich durchaus nicht, von Film zu Film immer weniger. Am meisten beschäftigt mich die innere Welt des Menschen. So war es für mich auch eine viel natürlichere Sache, eine Reise in das innere der Psyche meines Helden anzutreten, in die sie nährende Philosophie, in literarische und kulturelle Traditionen, auf denen ihre geistige Grundlage ruht. Natürlich bin ich mir vollkommen klar darüber, dass es vom kommerziellen Standpunkt her erheblich vorteilhafter wäre, in den Film ständige Ortswechsel, immer wieder neue Kameraeffekte, exotische Außen- und „eindrucksvolle“ Innenaufnahmen einzubringen. Doch bei dem, womit ich mich beschäftigte, würden äußerliche Effekte lediglich eine Entfernung und Verwischung des Ziels bedeuten, auf das sich alle meine Anstrengungen richten. Mich interessiert der Mensch, in dem das Weltall beschlossen liegt. Und um dieser Idee, um dem Sinn des menschlichen Lebens Ausdruck geben zu können, bedarf es nun wahrhaftig keines Ereignisstranges. Vielleicht erübrigt sich der Hinweis, dass meine Auffassung vom Film von Anfang an nichts mit amerikanischen Abenteuerstreifen zu tun hatte. Von „Iwans Kindheit“ bis zu „Stalker“ bemühte ich mich, äußerlicher Bewegtheit aus dem Weg zu gehen und die Handlung immer mehr auf die klassischen drei Einheiten Ort, Zeit und Raum hin zu konzentrieren. In dieser Hinsicht kommt mir heute sogar die Komposition meines „Andrej Rubljow“ viel zu gerissen und uneinheitlich vor. Schließlich trachtete ich danach, dass das Drehbuch von „Nostalghia“ nichts Überflüssiges und Nebensächliches mehr enthielt, das mich bei meiner Hauptaufgabe hätte stören können, den Zustand eines Menschen wiederzugeben, der in tiefen Widerspruch zur Welt und zu sich selbst gerät, der unfähig ist, ein Gleichgewicht zwischen der Realität und der erwünschten Harmonie zu finden, der also jene Nostalgie erlebt, die nicht nur seiner geographischen Ferne von der Heimat, sondern auch einer globalen Trauer um das ganzheitliche Sein entspringt. Mit dem Drehbuch war ich so lange unzufrieden, bis hier endlich eine bestimmte metaphysische Einheit aufkam.“ „Im Zusammenhang mit diesem Seelenzustand Gortschakows wird die zunächst ziemlich seltsam anmutende Figur des Italieners Domenico äußerst wichtig. Der verstörte, aus der Gesellschaft ausgestoßene

Mensch entdeckt in sich so viel Kräfte und geistiges Niveau, dass er sich der den Menschen vernichtenden Wirklichkeit zu widersetzen vermag. Dieser ehemalige Mathematiklehrer und nunmehrige „Outsider“ überwindet sich selbst und entschließt sich, öffentlich über den katastrophalen Zustand unserer Welt zu reden, die Menschen zum Widerstand aufzurufen. In den Augen der sogenannten „normalen“ Menschen ist er einfach ein „Verrückter“. Doch seine tief durchlittene Idee gilt nicht etwa einer individuellen, sondern der allgemeinen Errettung der Menschen aus dem Wahnsinn und der Erbarmungslosigkeit der modernen Zivilisation. Mehr oder minder handeln alle meine Filme davon, daß die Menschen nicht einsam und verlassen in einem leeren Weltbau hausen, dass sie vielmehr mit unzähligen Fäden der Vergangenheit und Zukunft verbunden sind. Dass jeder Mensch sein eigenes Schicksal sozusagen mit dem der Welt und der Menschheit verknüpfen kann. Doch diese Hoffnung, dem Leben und Handeln eines jeden Menschen bewußte Bedeutung zu verleihen, erhöht natürlich auch die Verantwortung des Individuums gegenüber dem generellen Lauf des Lebens auf unserem Planeten ganz außerordentlich.“

Filmphilosophisch läßt sich aus den beiden Filmen „Nostalghia“ und „Offret“ die These entwickeln, dass die Apokalypse – als Realsymbolik – in diesen Kunstwerken lediglich das offenbart, was vorgängig schon da ist. Insofern ist die Darstellung der Apokalypse auch „Katharsis“ im Sinne der antiken griechischen Tragödie. Dies zeigt die Rede des psychisch kranken Familienvaters Domenico auf der Statue vor der Selbstverbrennung in Rom, in der er ganz präzise eine Zeitdiagnose der Verfallenheit der Welt an das Nichts darstellt.

2. Vergegenwärtigendes Vergessen in „Nostalghia“

Die Berührung zwischen Theunissen's Zeittheorie im Hinblick auf Proust's Suche nach der verlorenen Zeit und Tarkowskij's Film ist die Sehnsucht; die Sehnsucht nach etwas Vergangenen, etwas Verlorengegangenen, was aber in gewissem Sinne bewahrt ist, erhalten geblieben ist, wiedergewonnen werden kann. Das Verlorene ist als Gewohnheit, als Intaktheit, als Wurzel, Ursprung, Heimat der Gegenstand der Sehnsucht, des Heimwehs, des Wunsches nach dem Zurück. Nicht schreitet der Mensch in dieser Situation voran i.S. von Autonomie-Wünschen, kämpferischen Wünschen, dem Erobern von Neuem sondern er wendet sich zurück zu Altbekanntem, zur „Heimat“ in Zeit und Raum, dem Altbekanntem der Geborgenheit, Ruhe. Was macht in diesem Sinne der Film mit uns? Der Film zeigt uns archaische

Symbole von Sehnsucht nach dem Absoluten, von Hinüberschreiten, von Transzendenz, von Ewigkeits-Sehnsucht im Hinblick auf Schicksal, Frauenschicksal, Männerschicksal, Dichterschicksal, Fragen nach Natur und Kultur, Kultur und Transzendenz von Leben, Leben und Religion, Religion und Wahnsinn: ein Familienvater sperrt seine Familie 7 Jahre lang in eine Wohnung ein, um den Weltuntergang abzuwarten. Es geht also um das Ende, das „Ende der Welt“, wie das Kind dieser Familie sagt, „Papa, ist das das Ende der Welt?“, um das Jenseits, die Sehnsucht nach absoluter Geborgenheit, absolutem Jenseits, absoluter Ruhe, dem Ende der Zeit. Tarkowskij gelingt es dabei, Bilder für das zu finden, was ich mit Theunissen „Zeittranszendenz“ nenne, was ich „Verwandlung der Zeit in Gegenwart“ nenne. Insofern ist der Film ein erster großer Gegenpol zum Thema der „imperativen Zeit“, der „beschleunigten Zeit“ („High Noon“), der „Herrschaft der Zeit“ i.S. von Theunissen. Die Symbole des Films bringen an vielen Stellen geradezu quälend Retardierungen ins Spiel, Verlangsamungen, Verlängerungen: Momente des „Jetzt“, der Ruhe, der Ewigkeit, des „zerdehnten Moments“ i.S. der Zeitüberhöhung und Zeitrelativierung. Eine wichtige Aufgabe bei der Betrachtung dieses Films wird sein, diese retardierenden, zeitrelativierenden wenn man so will „Ewigkeits-Momente“, Zeitüberhöhungsmomente sich zu vergegenwärtigen. Darüber hinaus scheint mir ein wichtiger Gedanke zu sein, die Symbolik der Vermittlung zwischen Natur und Kultur, Natur und Religion, Natur und Geist. Der Film ist eine Symphonie über das Thema des Hinübergehens von der Zeit in das andere ihrer selbst, in die Ewigkeit. Der Film ist ein unsterbliches Dokument über die Fähigkeit der Kunst, aus der Eindimensionalität, der Linearität der Zeit hinauszutreten in eine höhere Wirklichkeit. In diesem Sinne heißt es bei Theunissen: „Wir kennen alle ein elementares Verhalten, das die Realität einer Freiheit von der Zeit zu bezeugen scheint: das Verweilen. Verweilend gehen wir gleichsam nicht mit der Zeit mit. Wir befreien uns von ihr, indem wir aus ihrem Fluß heraustreten. Oder täuschen wir uns auch da? „Nicht mitgehen mit der Zeit“ – das ist eine Metapher, und Metaphern erregen wiederum den Verdacht, keinen Realitätsgehalt zu besitzen. Das Bild von einem Nicht-Mitgehen mit der Zeit setzt sich dem bestimmten Verdacht aus, auf die Zeit zu projizieren, was in Wahrheit bloß ein Nicht-Weitergehen im Raum ist. Mehr als ein Nicht-Weitergehen im Raum treffen wir, so muß man argwöhnen, allein dann, wenn wir von den ewig Gestrigen sagen, sie gingen nicht mit der Zeit mit. Und dann verwenden wir den Ausdruck in einem übertragenen Sinne. Will der Ausdruck

wörtlich verstanden werden, so bleibt der Projektionsverdacht gegen ihn bestehen. Bei dem Versuch, ihn auszuräumen, ist jedoch zu berücksichtigen, dass im Verweilen oder jedenfalls in dem Verweilen, welches uns eine reale Befreiung von der Zeit verspricht, noch etwa anderes liegt als Nicht-Mitgehen mit der Zeit. Es ist ebensowohl ein Aufgehen. Nur als Aufgehen unterscheidet es sich von dem melancholischen Nicht-Mitgehen mit der Zeit, das kein Verweilen ist. (Den melancholischen Menschen kennzeichnet, dass er, metaphorisch ausgedrückt, mit der Zeit nicht mitgehen *kann*. Demgegenüber *will* der Verweilende es nicht, und er will es darum nicht, weil er in einer Sache aufgeht. Das Aufgehen ist auch ein Indiz dafür, dass das verweilende Nicht-Mitgehen mit der Zeit als Nicht-Weitergehen im Raum unzureichend bestimmt wäre. Zum Verweilen genügt nicht, einfach stehenzubleiben. Hinzukommen muß ein Aufgehen, das im räumlich gedachten Nicht-Weggehen keineswegs mitgedacht ist). Allerdings taugt es als Beweis für die echte Temporalität des in Anspruch genommenen Nicht-Mitgehens nur unter der Bedingung, dass man seine eigene Zeitbestimmtheit zeigen kann. Dies ist um so wichtiger, als es seinerseits vielerlei und auch solches meint, das mit Verweilen nichts zu tun hat. Wir brauchen nur an die Komplementärererscheinung zur klinischen Melancholie zu denken, an die Manie, oder auch an deren allgemeinmenschliche Vorform, die von Martin Heidegger beschriebene „Neugier“. Nach Heidegger geht auch der Neugierige mit den Dingen auf, aber so, dass er sich nur allzu gern mit der Zeit mitnehmen läßt. Heidegger nennt sein Weltverhalten deswegen geradezu „Unverweilen“. Ein derartiges Gieren nach immer wieder Neuem hat seine spezifische Zeitlichkeit. Aber es ist das Gegenteil eines Aufgehens in der Sache, und von dessen Zeitlichkeit machen wir uns noch keinen Begriff. Zu bewältigen ist demnach eine doppelte Aufgabe. Wir müssen sowohl den Zeitbezug des verweilenden Nicht-Mitgehens wie den des verweilenden Aufgehens herausarbeiten. Jedoch soll noch ein wenig genauer dargetan werden, wie die beiden Momente des Verweilens sich zueinander verhalten.“

3.0 Zeitdimensionen archetypischer Primärsprache im Film

(s. Anlage)

4.0 Stichpunkte zu Grundfragen des Seminars

4.1 Wieso kann man die Zeit in Gegenwart verwandeln?

Bezugnahme auf „äußere“ und „innere Zeit“: Aristoteles im Verhältnis zu Augustinus; Kant im Verhältnis zu Bergson.

4.2 Zur Subjektstufigkeit im Verhältnis zur Objektstufigkeit primärprozesshafter Sprache im Film im Sinne von C. G. Jung's Unterscheidung dieser beiden Stufen in der Traumdeutung (Abb. 1)

4.3 Zur Frage der Übersetzbarkeit und Nicht-Übersetzbarkeit von Subjektivität

Tarkowskij ist – im Verhältnis gerade auch zur Lyrik seines Vaters, die er immer wieder in den Filmen zitiert, der Auffassung, dass Subjektivität letztlich nicht übersetzbar ist, dass aber das Wesen der Kunst darin besteht, dass es – im Goethischen Sinne – zu „Metamorphosen“, zu Verwandlungen und Umwandlungen kommt, wie C. G. Jung diese beim Prozess der aktiven Imagination beschreibt. In diesem Sinne sind für Jung Symbole auch nicht abstrakte Bilder von etwas, sondern sie sind vielmehr archetypische Bilder – in diesem Sinne Urbilder – „für etwas“. Im Kino gibt es nun beides: Abbild und Urbild und Tarkowskij ist vielleicht derjenige Filmemacher, der am stärksten nicht abbildend, sondern urbildhaft „bildend“ filmisch arbeitet. Insofern ist er Symbolist und Verweigerer von Symbolismus in eins. Ein Belegstück für die Richtigkeit der Überzeugung, dass Subjektivität letztlich unübersetzbar ist, und dass wir uns in einer Welt der Deutungsillusionen durch die Amalgamierungseigenschaft der Sprache befinden, ist einmal das Phänomen der „Synästhesie“, an der deutlich wird, dass jeder Mensch letztlich – auch bei identischer Benennung innerer intentionaler Objekte etwas völlig Verschiedenes erlebt und „meint“; andererseits der Aufsatz von Thomas Göller in „Sprachen der Philosophie“ Matthes und Seitz Verlag, München, 2001, S. 221 – 237, mit dem schönen Titel „Blonde Zähne zum Frühstück“ – philosophische Probleme der Übersetzung, Fremdsprachlichkeit und Sinnverständigung“. Da heißt es: „Einer Anekdote zufolge wurde das deutsche Sprichwort ‚Morgenstund‘ hat Gold im Mund‘ in das Chinesische übersetzt, mit dem ebenso überraschenden wie kuriosen Resultat: ‚Blonde Zähne zum Frühstück‘. Wenn es wahr ist, dass hinter jedem tieferen Scherz ein ernsteres Problem verborgen sein kann, so gilt das für diese Anekdote wie sicherlich auch für – philosophische – Probleme der Übersetzung von (fremden) Sprachen und Probleme der Sinnverständigung überhaupt“.... „Mit der Sprache und mit dem Sprechen ist

zugleich auch die Gefahr des Scheiterns, die selbstdestruktive Rückwendung auf den Sprecher bis zum Verstummen gegeben. Sagbares und Unsagbares sind zwei Seiten ein- und derselben sprachlichen Münze, die den Tausch und Austausch zwischen den Menschen nicht nur befördert, sondern oft schon das Gespräch eines Menschen mit sich selbst verhindert.“... Gottfried Benn, der das Gedicht als das „Unübersetzbare“ definiert, schreibt: „Schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt.“