



Andrej Tarkowski

Stalker Film und Ausnahmezustand

AKADEMIE DER KÜNSTE

Andrej Tarkowski. *Stalker*
Film und Ausnahmezustand



Andrej Tarkowski *Stalker*

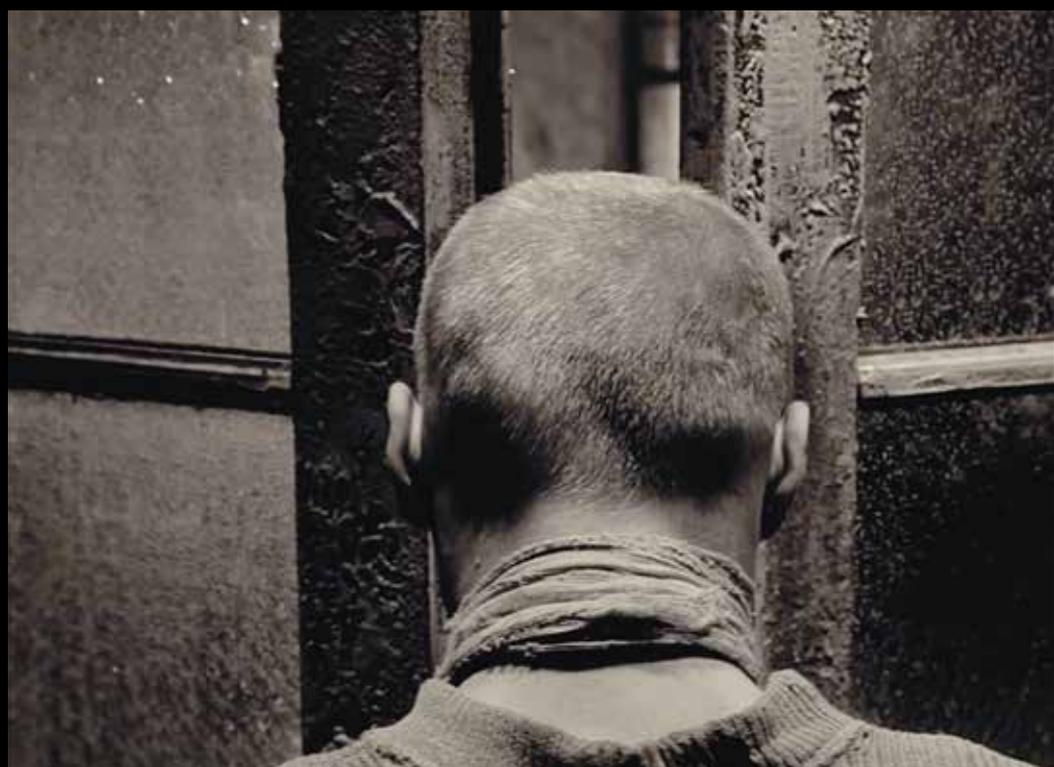
Film und Ausnahmezustand

Dokumentation des Symposiums in der
Akademie der Künste, Sektion Film- und Medienkunst,
26. und 27. April 2019

Herausgegeben von Cornelia Klauf, Claus Löser und
Jule Reuter im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin

AKADEMIE DER KÜNSTE

- 8 **Zum Geleit: Auf der Suche nach Tarkowski**
Ulrich Gregor
- 11 **Kuratorische Vorbemerkung**
Claus Löser und Jule Reuter
- 16 **Tarkowskis *Stalker*
und die sowjetische Science-Fiction**
Norbert P. Franz
- 28 **„Wie still es ist! [...] Hier ist es so schön.
Hier, hier ist ja niemand.“
Zu Landschafts- und Gartenmotiven
im Film *Stalker***
Jule Reuter
- 46 **Die Zonen des *Stalker*. Filmen an
belasteten Orten**
Natascha Drubek
- 66 ***Stalker Material* – „making off“ 2015**
Ulrich Polster
- 72 **Wahrnehmungen und Wirkungen:
Tarkowskis Jahrhundertwerk im Osten
und Westen Deutschlands**
Claus Löser
- 82 ***T.H.E.Z.O.N.E.*
Ein postapokalyptischer Spaziergang**
Jonas Hansen
- 92 **Der Einfluss Tarkowskis auf die
neue Generation russischer Filmmacher**
Andrei Plakhov
- 100 Autorinnen und Autoren
- 103 Symposium und Filmprogramm





Ulrich Gregor

Zum Geleit: Auf der Suche nach Tarkowski

Stalker ist einer der Lieblingsfilme von meiner Frau Erika und mir und vielleicht Tarkowskis schönster und ausdrucksstärkster Film, obwohl man seine Filme, ausnahmslos Meisterwerke, nicht untereinander vergleichen sollte. Ich bin gebeten worden, davon zu erzählen, unter welchen Umständen wir den Film 1981 im Programm des Forums der Berlinale gezeigt haben. Und wie überhaupt die Beziehungen zur Sowjetunion waren, wenn man Tarkowski-Filme zeigen wollte.

Es war immer ein Abenteuer, mit den Filmen von Tarkowski umzugehen, ein ständiges Katz-und-Maus-Spiel, die Kopien überhaupt zu bekommen. Wir hatten Tarkowski frühzeitig als einen der begabtesten und interessantesten Regisseure der Sowjetunion erkannt und uns immer um seine Filme für das Forum und das Kino Arsenal bemüht. Wir waren oft in Moskau, und wenn wir

bei Goskino, der zuständigen Filmbehörde, nach Tarkowski gefragt haben, bekamen wir immer Abfuhren. Da hieß es: „Das ist schwierig ... der ist krank ... er ist nicht in Moskau ... sein Film ist noch nicht fertig ... Sie müssen noch warten.“ So wurden wir immer wieder getröstet. Besonders schwierig war es mit *Andrej Rubljow* (Андрей Рублёв, 1966). Man wusste, dass es den Film gab, aber niemand hatte ihn gesehen. Über den Film wurde nur geflüstert. Wir mussten immer fragen, wann ist denn der Moment gekommen, dass man nach dem Film überhaupt fragen darf? Wir trafen einen hohen Beamten der sowjetischen Filmverwaltung, Michail Schkalikow, der für das Ausland zuständig war, bei dem wir uns direkt erkundigten, warum es so schwierig sei, die Filme von Tarkowski zu bekommen. Er meinte, sie seien nicht „repräsentativ“ für die sowjetische Kinematografie. Daraufhin sagte Erika schlagfertig: „Ja, das ist sehr richtig. Diese Filme sind 10.000 Meilen über der sowjetischen Kinematografie.“¹

Später bekamen wir dann doch eine Kopie von *Andrej Rubljow*. Wir wollten den Film in der Akademie der Künste noch vor der Berlinale aufführen, die Veranstaltung war bereits angekündigt. Im letzten Moment hat uns die sowjetische Botschaft in Ost-Berlin die Kopie unter fadenscheinigen Vorwänden wieder weggenommen. Was wir lediglich machen konnten: Wir hatten sehr schöne Fotos aus dem Film und waren im Besitz der russischen Textliste, die wir ins Deutsche übersetzt hatten. So haben wir statt der Vorführung ein kleines Buch herausgebracht, das ein Bestseller wurde.²

Die Sowjetunion betrieb eine spezielle Politik mit ihren schwierigen Filmen: Sie wollte diese Filme zwar verkaufen, war aber nicht gewillt, sie auf großen repräsentativen Veranstaltungen oder Festivals zu zeigen. Mit diesem Quasi-Verbot waren die Filme behaftet.

Nun hörten wir von dem Film *Stalker* und wollten ihn unbedingt haben. Es gab einen Filmkaufmann im damaligen West-Berlin, Sergio Gambaroff, ein wunderbarer Mensch, Freund und Mäzen. Er war spezialisiert auf den Ankauf und Vertrieb sowjetischer Filme. Dem wurde der Film angeboten zum Kauf. Wir erfuhren davon und sprachen ihn an, ob wir den Film zeigen könnten. Er sagte, das sei wichtig, er verstehe das und würde gern dabei helfen, aber es gebe ein Festivalverbot und daher dürfe er uns den Film für das Forum nicht geben. Daraufhin boten wir eine Art Gentlemen's Agreement an: Wir würden den Film nicht groß ankündigen, er werde lediglich auf dem Gesamtplakat erscheinen und nur in der Akademie der Künste und im Arsenal aufgeführt werden. Daraufhin fragte er, was er tun solle, wenn er Ärger aus Moskau bekomme. Da schlug Erika vor: „Sagen Sie einfach, Frau Gregor hat mich über den Tisch gezogen.“ Darauf Gambaroff: „Das werden sie mir in Moskau sofort glauben! So machen wir es.“

Auf diese Weise haben wir den Film dann 1981 im Programm des Forums gezeigt. Die Aufführung wurde ein riesengroßer Erfolg. Der Film ist ein Wegbereiter. Karena Niehoff schrieb im *Tagesspiegel* eine Kritik, einen der schönsten Texte, die über den Film geschrieben wurden. Darin heißt es: „Ein russischer, tief pessimistischer Mystiker ist der Regisseur: der große Andrej Tarkowski. Ich kann mich nicht erinnern, je einen enigmatischeren, sich dem rationalen Zugriff herrischer und phantastischer entziehenden Film gesehen zu haben, von einer derart quälenden, ansaugenden Suggestion der Bilder, deren stille Beängstigung von keiner ‚Musik‘ stimmungsvoll angeflacht wird: nur konkrete Geräusche etwa von weit wegfahrenden Zügen, fallenden Steinen, glucksendem Wasser, den unsicheren Schritten der drei Menschen. Der Stalker ist ein Dostojewski-Mensch (hervorragend gespielt von Alexandr Kajdanowskij); ist einer, der schmerzhaft so etwas wie Würde sucht: die Welt ist ohne Hoffnung und für ihn, überall, an jedem Ort, ein Gefängnis.“³ Es war die deutsche Erstaufführung, wir haben die Kopie behalten und sogar verliehen – Herr Gambaroff hatte uns die Verleihrechte gegeben. Und so wurde der Film auch ein großer Renner in unserem Verleih. Irgendwann hatten wir alle Tarkowski-Filme in unserem Programm, immer im Original mit Untertiteln, so lange, bis der ostdeutsche Verleih Progress die synchronisierte Fassung herausbrachte. Er hatte einen Vertrag mit Mosfilm. Man konnte unsere Kopien zwar noch spielen, aber die Kinos mussten sich zuerst an Progress wenden, und dort wollten sie natürlich vor allem, dass ihre Kopien gezeigt wurden.

Und nun wünsche ich dem Symposium neue Erkenntnisse und freue mich auf die Vorführung des Films *Stalker*, der natürlich in der Originalfassung mit deutschen Untertiteln gezeigt wird. Die Kopie kommt vom Schweizer Verleih trigon-film.

1 Im Text von Andrei Plakhov wird diese Situation ebenfalls erwähnt, aber im Wortlaut anders erinnert.

2 Andrej Tarkowskij, *Andrej Rubljow. Filmtext und Dokumente* (Kinemathek 41), Juli 1969.

3 Karena Niehoff im *Tagesspiegel*, 18. Februar 1981.

Claus Löser und Jule Reuter

Kuratorische Vorbemerkung

Es kommt nicht so häufig vor, dass ein Symposium allein einem Film gewidmet wird, und es steht die Frage im Raum, was uns zu einem derart fokussierten Nachdenken über Andrej Tarkowskis Film *Stalker* motiviert hat.

Eine ganz persönliche Antwort ist: *Stalker* war ein biografisches Schlüssel-erlebnis für uns. Wir haben den Film als sehr junge Erwachsene gesehen, Jule Reuter 1981 in Ost-Berlin, Claus Löser im selben Jahr in Karl-Marx-Stadt. Er hat einen tiefen und auch verstörenden Eindruck bei uns hinterlassen und blieb über die Jahre immer ein Referenzpunkt. Die Idee, ihn vierzig Jahre nach seinem Erscheinen ins Zentrum einer interdisziplinären Betrachtung zu stellen, resultierte aus unseren Beobachtungen, dass sich seit dem Erscheinen des Films Künstlerinnen und Künstler sowie Geisteswissenschaftlerinnen und Geisteswissenschaftler aus verschiedenen Bereichen und in verschiedenen Ländern in

Ost und West auf diesen Film Tarkowskis bezogen haben. Wir fragten uns, ob der Film vielleicht eine ganze Generation geprägt haben könnte.

Unsere damalige Verstörung resultierte unter anderem aus der völlig neuen filmischen „offenen“ Erzählstruktur vor dem Hintergrund des verordneten Sozialistischen Realismus. Hinzu kam, dass die nachdenkliche Stimmung und die im Film gezeigte beschädigte Umwelt unser Zeitgefühl trafen: das Gefühl einer latenten Ausweglosigkeit, in der wir uns als junge Generation befanden, und eines allgemeinen Krisenbewusstseins.

Der zeitliche Abstand ließ uns den Blick weiten und andere Aspekte betrachten: die Besonderheiten des Films, seine Wechselwirkungen mit und seinen Einfluss auf andere Kunstgattungen, seine ästhetische Wirkung. Tarkowski selbst hat in seinen Texten dazu mehrfach Stellung genommen – er schrieb: „Es lohnt sich, ein und für allemal klarzustellen, dass der Film, wenn er Kunst ist, nicht einfach eine bloße Kompilation von Prinzipien aus anderen angrenzenden Kunstarten sein kann.“⁴¹ Wir folgten Tarkowskis Überlegungen, die besonderen medialen Eigenschaften des Films ernst zu nehmen und wollten dabei Fragen von Rezeptions- und Produktionsgeschichte nicht unberücksichtigt lassen. Eine Ausstellung im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main 2018 zu Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* anlässlich seiner Erstaufführung 50 Jahre zuvor war uns eine zusätzliche Motivation, diesen Denkraum zu öffnen.

Stalker hat eine dystopische Grundfärbung. Nicht zufällig korrelierte unsere Idee für das Symposium mit den Veränderungen des politischen Klimas seit 2014. 1981 haben wir *Stalker* als einen Film gesehen, der einen Schwellenzustand beschreibt und eine Vorahnung in Bilder fasst – wie ein Menetekel. Nach dem Atomunfall 1986 im Kraftwerk von Tschernobyl wurden die Bilder der fassbaren und der unfassbaren Zerstörung oft mit denen der Zone aus *Stalker* gleichgesetzt beziehungsweise diese als Vorwegnahme aufgefasst.

Seit 2014 erleben wir aus relativ geruhsamer gesamtdeutscher Perspektive einschneidende politische Veränderungen in Europa und an seinen Rändern: 2014 die Annexion der Krim und der Aufstieg rechtspopulistischer Bewegungen, 2015 die Flüchtlingsströme, 2016 das Brexit-Votum – und fast noch gravierender der Klimawandel, der zunehmend ins Bewusstsein rückt. (Inzwischen kommt auch die Erfahrung mit Covid-19 dazu.) Unsere Selbstgewissheiten schwinden, aber wir sind unsicher, worauf wir setzen sollen. Anders als 1981 gibt es gegenwärtig für uns keine Mauer, keine Doktrin, und doch spitzen sich die Prozesse zu. Darauf nimmt der Titel des Symposiums *Ausnahmestand* Bezug. Er meint eine krisenhafte Wahrnehmung der Innen- und Außenwelt im Film und deren Korrelation mit der Gegenwart.

Eine Frage, die wir mit dem Symposium stellen wollten, ist, ob der Film noch als „heiß“ bezeichnet werden kann: Sehen wir ihn eher als historisch oder kann er auch dem aktuellen Nachdenken über Kunst, Gesellschaft und den Menschen Impulse geben und wenn ja, welche? Wir setzten *Stalker* darüber hinaus in einen inhaltlichen Zusammenhang mit anderen filmischen Werken von Ebbo Demant, Via Lewandowski, Ulrich Polster, Felicitas Sonvilla und Andrej Swjaginzew² sowie mit unterschiedlichen Formaten wie Kurzfilm, Dokumentarfilm, Spielfilm und Videogame, die die vielschichtigen Möglichkeiten, an *Stalker* anzuknüpfen, thematisieren.

Wichtig war uns außerdem, dass wir Referentinnen und Referenten als Zeitzeuginnen und Zeitzeugen sprachen und diese biografisch geprägte Sehweise mitreflektierten, unsere Erinnerungen aber auch für den interkulturellen Austausch öffneten: Auf dem Symposium waren wir eine ostdeutsch-westdeutsch-gesamtdeutsche, österreichische und russische Autorenschaft. Interessante Bezüge hätten sich auch in der Auseinandersetzung mit dem aktuellen iranischen oder türkischen Kino ergeben.

Unser großer Dank für die Realisierung dieser Idee und die Veröffentlichung der Vorträge geht an die Sektion Film- und Medienkunst der Akademie der Künste und ihren Direktor Thomas Heise. Wir danken besonders Cornelia Klauß als Sekretär der Sektion, mit der wir dieses Programm entwickelt haben, sowie allen Referentinnen und Referenten und den Künstlerinnen und Künstlern, weiterhin Ekaterina Tewes für die Übersetzung aus dem Russischen, Andreas Tretner für seine Übersetzungsredaktion des Textes von Andrei Plakhov und Mechthild Cramer von Laue, Mitarbeiterin der Sektion.

Die bei dem Symposium vorgetragenen Texte wurden für die Publikation teilweise überarbeitet und erweitert. Die Schreibweise der russischen Namen in den Texten folgt den Regeln der Transkription im Duden. Für russisch „ей“ schreiben wir im Deutschen jedoch das allgemein übliche und der Sprechweise entsprechende „ej“. Ausnahmen bilden weiterhin Eigennamen, die sich in anderer Schreibweise in der Öffentlichkeit durchgesetzt haben. Bei Zitaten wird die ursprüngliche Schreibweise der Namen beibehalten.

1 Andrej Tarkowski, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Leipzig/Weimar 1989, S. 70.

2 Siehe vollständiges Programm des Symposiums auf Seite 103.





Tarkowskis *Stalker* und die sowjetische Science-Fiction

Von der Science-Fiction dachten nicht wenige Ideologen, sie sei mit der Lebenseinstellung der Sowjetbürgerinnen und -bürger nicht in Einklang zu bringen, jedenfalls nicht mit der, die sie von ihnen erwarteten. Sie meinten nämlich, mit ihren Fantasien von Weltraumreisen, Robotern, umwälzenden Erfindungen und ähnlichem lenke die Science-Fiction davon ab, dass der Sozialismus hier und heute aufgebaut werden müsse. So war bereits 1925 der Schluss von Jakow Protasanows Film *Aelita – Der Flug zum Mars* (Аэлита) gestaltet. Nach seinem geträumten Marsflug macht sich der Held auf mit den Worten: „Genug geträumt, das neue Leben erwartet uns!“ Tatsächlich verschwand das Genre ab 1926/27 vorerst fast vollständig aus der sowjetischen Kultur – nachdem es in den 1930er-Jahren ein kleines Comeback gegeben hatte, wurde es in den 1950er-Jahren zwar dauerhaft wieder aufgenommen, war aber immer noch mit Bedenken verbunden.

Den Hintergrund des Comebacks bildeten die sowjetischen Erfolge im Wettlauf um die Eroberung des Weltraums – oder des Kosmos, wie man im

Sozialismus gern sagte: Der erste Sputnik 1957, der erste Kosmonaut 1961, immer war die Sowjetunion den USA voraus. Von der damit verbundenen Kosmos-Begeisterung profitierte auch die Science-Fiction, der man als „wissenschaftlicher Fantastik“ einen Platz im Genregefüge des Sozialistischen Realismus zuwies.¹ Das betraf nicht nur die Literatur, sondern auch das Kino, das nach der Stagnation der Stalin-Jahre quantitativ wie qualitativ wachsen sollte. Die kleinliche Reglementierung in jener Zeit hatte dem Kino nicht gutgetan: Im Jahr 1931 (also ziemlich am Anfang der Stalin-Ära) waren noch 96 Spielfilme gedreht worden, 1935 waren es nur noch 46, 1950 nur noch 13 und 1951 noch ganze neun. Der sechste Fünfjahrplan, der 1956 in Kraft trat, nahm sich der Sache an: Für das erste Jahr sah er 75 Spielfilme vor² – 1958 gab es dann 66 neue Filme, 1960 bereits 100.³ Die Studios waren überlastet, deshalb gründete man neue Abteilungen und richtete „Kreativ-Klassen“ bei den großen Studios ein, um qualifizierten Nachwuchs sicherzustellen. An der Filmhochschule WGIK wurden darüber hinaus Parallelkurse angeboten.

In dieser Phase des Aufbruchs gab es Platz für Filme mit Science-Fiction-Elementen. Im Jahr 1959 wurde der Film *Der Himmel ruft* (Небо зовёт, 1959) von Alexander Kosyr und Michail Karjukow fertiggestellt, in dem unter anderem der sowjetisch-amerikanische Wettlauf in den Kosmos das Thema war.⁴ Ein anderes Beispiel ist *Der Amphibienmensch* (Человек-амфибия, 1961), ein melodramatischer Film, der 1962 unter der Regie von Wladimir Tschebotarjow und Gennadi Kasanski entstand. Er mischte exotische und Science-Fiction-Anteile, was beim Publikum sehr gut ankam. Mit 65,5 Millionen Zuschauern wurde er der erfolgreichste Film im sowjetischen Verleih.

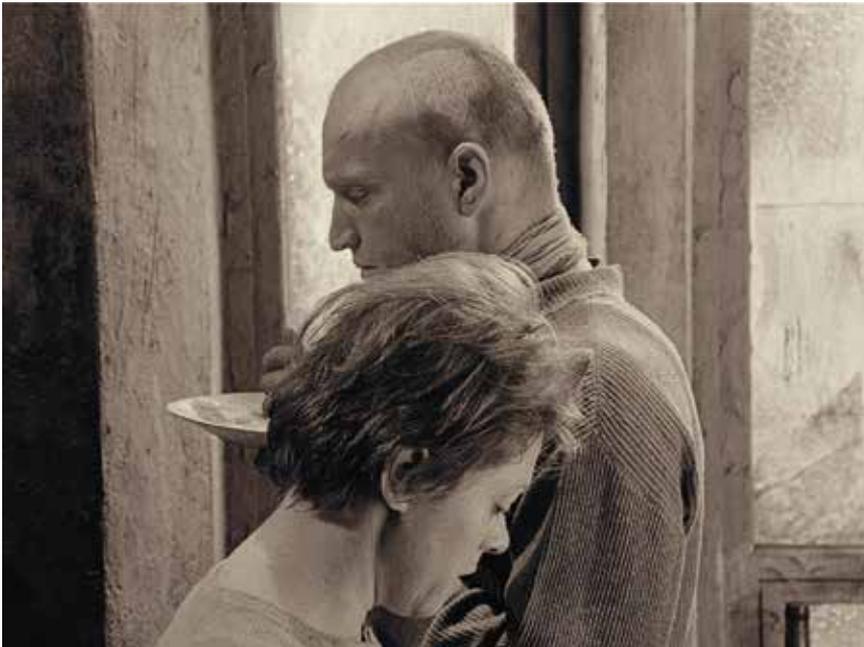
Trotz der Beliebtheit blieb der Science-Fiction-Film ein Nischenprodukt, für das sich die arrivierten Regisseure nicht begeistern konnten. Das hatte mit den Einstellungen zu sogenannten „Genrefilmen“ zu tun. Sie galten unter Sowjetregisseuren per se als minderwertig. Wenn man es nicht musste, drehte man keine Abenteuerfilme, sondern verfilmte Literatur – am besten möglichst klassische, damit die künstlerischen Beiräte und Filmbürokraten nur wenig hineinreden konnten. Genau das aber taten sie oft bei Science-Fiction-Filmen, wenn sie beispielsweise deren Funktion festlegten: So sollten einige Verfilmungen offensichtlich die Jugend für Technik und Naturwissenschaften begeistern. Filme wie *Die große Reise in den Kosmos* (Большое космическое путешествие, 1974) von Valentin Seliwanow haben Teenager als Helden, die neben der Raumfahrt noch Solidarität und Verantwortung lernen. So auch in *Start zur Kassiopeia* (Москва–Кассиопея, 1973) von Ritschard Wiktorow, der 1975 eine Fortsetzung unter dem Titel *Roboter im Sternbild Kassiopeia* (Отроки во Вселенной) erhielt.⁵ Andere Filme besangen die soziale Integrationskraft der Sowjetgesellschaft und

den sowjetischen Humanismus. Dazu gehören etwa *Der Gast aus der Zukunft* (Под созвездием близнецов, 1979) von Boris Iwtschenko oder *Die Frau aus dem All* (Через тернии к звездам, 1981) von Ritschard Wiktorow.

Andrej Tarkowskis Science-Fiction-Filme bilden mit einigen anderen eine weitere Gruppe innerhalb der Gattung. In ihnen werden grundsätzliche Fragen nach der Rolle der Technik und der Zukunft gestellt. Der philosophische Tiefgang dieser Filme kompensierte eine grundlegende Schwäche aller sowjetischen Science-Fiction-Filme: Sie mussten fast ganz ohne technische Spezialeffekte auskommen. Ein Genre, das politisch zwar erwünscht, aber gleichermaßen heikel war, durfte sich Ausgaben für solche Zwecke nicht leisten. Überdies waren viele der Regisseure Berufsanfänger, die mit eher bescheidenen Budgets zu rechnen hatten, während etwa ein arrivierter Regisseur wie Sergej Bondartschuk für seine Historienfilme riesige Summen zur Verfügung gestellt bekam. Aber nicht nur die ziemlich dürftigen Spezialeffekte waren vielen Science-Fiction-Filmen gemeinsam, sondern auch ein experimenteller Sound – jedenfalls dann, wenn Eduard Artemjew die Musik verantwortete. Er war einer der ersten, der mit Synthesizern arbeitete. Seine Karriere als Filmkomponist begann 1961 mit dem Film *Begegnung im All* (Мечте навстречу, 1963) von Michail Karjukow und Otar Koberidse. Im Jahr 1972 war er bei *Solaris* dabei und 1979 bei *Stalker*.

Tarkowski, der 1960 die Regieklasse der Filmhochschule mit einem preisgekrönten Film abgeschlossen hatte, drehte 1962 zunächst zum Thema „Krieg“ den Film *Iwans Kindheit* (Иваново детство), dann den Historienfilm *Andrej Rubljow* (Андрей Рублев), mit dem er 1966 seine Auftraggeber und die Filmbehörde verärgerte. Dmitrij Salynskij vermutet, dass die Behörden die um 1968 auch in der Sowjetunion unruhige Intelligenzija nicht provozieren wollten,⁶ weshalb sie Tarkowski beauftragten, an der Verfilmung von Stanisław Lems Erzählung *Solaris* zu arbeiten. Lem erkannte seine Science-Fiction-Erzählung nach der Fertigstellung des Films (1973) nicht wieder, und der Film wurde auch nicht das, was die Auftraggeber sich wohl erhofft hatten, nämlich eine angemessene sowjetische Antwort auf Stanley Kubricks Welterfolg *2001: Odyssee im Weltraum* (1968). Tarkowski schien der Mangel an spektakulären technischen Effekten offenbar sogar lieb gewesen zu sein – sie hätten nur abgelenkt im Drama um Schuld, individuelle Erinnerung und kollektives Gedächtnis, zumal der titelgebende Planet Solaris Erinnerungen materialisierte und so die Menschen zwang, sich ihnen zu stellen. Entsprechend ließen die nächsten Aufträge auf sich warten, und Tarkowski beschwerte sich.

Drei Jahre nach *Solaris*, 1975, konnte Tarkowski den poetischen Film *Der Spiegel* (Зеркало) realisieren, danach wartete er wieder monatelang auf einen



Auftrag. In der Zwischenzeit half er den Brüdern Arkadi und Boris Strugazki, die kaum Erfahrung mit Filmdrehbüchern hatten, die Erzählung *Picknick am Wegesrand* in eine Kino-Erzählung umzuarbeiten. Überraschend erhielt er 1977 die Zusage, einen Film machen zu dürfen, und von allen Ideen war das Projekt mit den Brüdern Strugazki am weitesten gediehen. Es lag ihm auch besonders am Herzen.

Die Brüder Arkadi und Boris Strugazki waren die erfolgreichsten Science-Fiction-Autoren der Sowjetunion. In *Picknick am Wegesrand* erzählen sie die Geschichte von einem Gebiet der Erde, das – wie einige andere – ein paar lebensgefährliche Stellen aufweist, weshalb die Gebiete zu Sperrzonen erklärt und wissenschaftlich untersucht werden. Eine davon befindet sich in der Nähe der kanadischen Stadt Harmont, wo ein Wissenschaftler im Laufe der Jahre zu einem „Stalker“ wird, einem „Kundschafter“ und „Heranpirscher“, der nicht mehr forscht, sondern nur noch interessante Gegenstände illegal aus der Zone schmuggelt und verkauft. Zusammen mit Arthur, dem Sohn eines Kollegen, ist er zum Ende der Erzählung hin in der Zone unterwegs zu einer goldenen Kugel, die alle Wünsche erfüllen soll. Der idealistische Arthur möchte „Glück für alle“ wünschen, kommt jedoch kurz vor Erreichen des Ziels ums Leben. Der Stalker spricht, als er die Kugel schließlich erreicht, diesen Wunsch aus. Den Titel verdankt die Erzählung der Hypothese, die Zonen seien entstanden, als Lebewesen aus einer fremden Welt während ihrer kosmischen Reise auf der Erde eine Rast eingelegt und Mitbringsel von ihrer – technisch überlegenen – Zivilisation

zurückgelassen hätten. Ob als Müll oder als Aufgabe für die Menschen, daran zu lernen, bleibt unklar.

Bei der Bearbeitung für das Kino wurde die mehr als einhundertseitige Erzählung gestrafft und auf die Suche nach der goldenen Kugel konzentriert, weshalb sie zunächst den Titel „Wunschmaschine“ erhielt. Als aus dieser Film-erzählung dann ein Drehbuch werden sollte, arbeiteten die Brüder Strugazki anfangs mit, die letzten Varianten schrieb Tarkowski jedoch allein. Es sollte *sein* Film werden, ganz im Sinne der Theorie, dass ein Regisseur ein *auteur* ist, der als Autor sein Werk mit der Kamera schreibt wie ein Schriftsteller seines mit dem Stift. Während der Arbeit am Drehbuch verschob sich das Zentrum der Erzählung noch einmal vom Ziel der Wünsche, der Wunschmaschine, auf den Fährtenucher, den Stalker. Was jedoch geschah durch diese Schwerpunktverlagerung mit der Science-Fiction?

Die Ausgangserzählung der Strugazki-Brüder ist in gewisser Weise ein typischer Science-Fiction-Text. Die Handlung spielt in einer nicht genau datierten Zukunft, in der es Dinge gibt, die zum Zeitpunkt der Lektüre nur mit etwas Fantasie vorstellbar sind. In dieser Zukunft kooperieren die Staaten, wenn es sie denn noch gibt, zumindest im Bereich der Wissenschaft. Der Stalker arbeitet mit einem gewissen Kirill zusammen, der Russe ist,⁷ als dritten Mann wollen sie am nächsten Tag einen Mann namens Tender in die Zone mitnehmen. Einer von den Wachleuten ist Schwede,⁸ der Sicherheitsbevollmächtigte hat den schönen deutschen Namen Willi Herzog und wird mit Spitznamen „Eber“ genannt. Von den insgesamt etwa drei Dutzend Figuren, die in der Erzählung vorkommen, sind nur wenige durch ihre Herkunft charakterisiert, manche werden mit irgendwelchen Spitznamen bezeichnet, der Hinweis auf ihre Internationalität scheint aber so wichtig gewesen zu sein, dass er auch explizit gemacht wird. Es heißt, die UNO habe sich des Phänomens der Zonen angenommen. Dr. Valentin Pillman erläutert im Vorspann zur eigentlichen Erzählung in einem Interview, sein wissenschaftliches Institut überwache „die Einhaltung von UNO-Beschlüssen zur Internationalisierung des Zugangs zu den Besuchszonen“.⁹ Die im Ost-Berliner Verlag Volk & Welt 1976 erschienene Übersetzung ließ übrigens die Internationalisierung einfach weg – so viel Utopie, dass ein Institut den gleichberechtigten Zugang aller Nationen garantierte, wollte man den Lesern anscheinend nicht zumuten.

Zur Science-Fiction gehören auch Dinge und Ereignisse, die nicht zum Weltwissen, erst recht nicht zur Erfahrungswelt des Lesers gehören, weshalb die Autoren an dessen Einbildungskraft appellieren, sich dieses Nichtbekannte vorzustellen. Von der Zone heißt es, sie sehe aus wie „eine Industrielandschaft“ – nur „die Menschen fehlten, weder Tote noch Lebende gab es hier“.¹⁰ Man ging nur in einem Schutzanzug in die Zone.

В таком костюмчике и в огонь можно, и газ через него никакой не проникает. Пуля, говорят, и то не берет. [...] В Зоне ничего этого нет, в Зоне не этого надо опасаться. В общем, что там говорить, и в спецкостюмах тоже мрут как миленькие. Другое дело, что без них мерли бы, может быть, еще больше. От „жгучего пуха“, например, эти костюмы на сто процентов спасают. Или от плевков „чертовой капусты“...

„In so einem Ding konnte man sich getrost ins Feuer wagen und war auch gegen Gase geschützt. Selbst eine Kugel, hieß es, konnte ihm nichts anhaben. [...] In der Zone gab es andere Gefahren, da galt es, sich vor dem Unbekannten zu schützen. Und wozu sich etwas vormachen, auch in diesen Spezialanzügen krepiereten Leute. Nur daß es nicht ganz so viele waren. Zum Beispiel schützten diese Anzüge hundertprozentig vor dem *sengenden Flaum* oder vor dem Schleim des *Teufelskrauts* ...“¹¹

Die Besucher der Zone lernen einige dieser unbekannteren Gefahren kennen und geben ihnen Namen. Ebenso den merkwürdigen Gegenständen, die sie finden. Sie werden im Jargon der Wissenschaftler und Stalker zu „sengendem Flaum“, „Teufelskraut“ oder „hohlen Dingen“ und lassen zwar erahnen, was sie bezeichnen und welche Gefahren mit ihnen verbunden sind, präzise sind die Vorstellungen aber nicht – und sollen es auch nicht sein.¹² Der Stalker beschreibt einen Gegenstand so:

Всего-то в ней два медных диска с чайное блюдце, миллиметров пять толщиной, и расстояние между дисками миллиметров четыреста, и, кроме этого расстояния, ничего между ними нет. То есть совсем ничего, пусто.

„[Das hohle Ding] bestand im Grunde bloß aus zwei Kupferscheiben von der Größe einer Untertasse und einer Dicke von fünf Millimetern – der Abstand zwischen den Scheiben betrug ungefähr [vierhundert Millimeter]. Außer diesem Abstand aber gab es nichts zwischen ihnen, absolut nichts, nur Leere.“¹³

In der Zone gibt es Areale, die umgangssprachlich „Mückenkahlstellen“ heißen und offiziell „Gravikonzentrate“ – was so viel bedeutet wie „Orte erhöhter Gravitation“.¹⁴ Die Besucher machen sie ausfindig, indem sie Schraubenmuttern werfen. Werden diese unnatürlich heftig in den Boden gezogen, hat man es mit einer solchen Stelle zu tun, und man kann sie umgehen. In der Erzählung heißt es:

А сам взял пятую и кинул повыше и подальше. Вот она, „плешь комариная“! Гаечка вверх полетела нормально, вниз тоже вроде

нормально было пошла, но на полпути ее словно кто-то вбок дернул, да так дернул, что она в глину ушла и с глаз исчезла.

„Ich nahm die fünfte Schraube und warf sie höher und weiter. Aha, da hatten wir sie also, die [Mückenkahlstelle]! In die Höhe flog die Schraube ganz normal, hinunter zunächst auch noch, doch dann, auf halbem Wege, schien es, als würde sie von [jemandem seitlich gepackt und zwar so gepackt, dass sie im Lehm versank und aus dem Blick geriet].“¹⁵

Wer da drauftritt, verschwindet wie die Schraube. In der Erzählung wird auch begründet, warum die Trupps, die die Zone betreten, immer aus drei Personen bestehen.

У них такой порядок: двое дело делают, а третий смотрит и, когда его потом спросят, – расскажет.

„Sie haben diese Regel: Zwei erledigen die Arbeit, der Dritte hält die Augen auf und kann, wenn man ihn nachher fragt, berichten.“¹⁶

Tarkowski verzichtet im Film auf die fiktionalen Science-Elemente. Die Handlung spielt nicht in einer menschenleeren Industrielandschaft – in der Zone dominiert eine üppig wuchernde Natur über Ruinen menschlicher Zivilisation. Die Gefahr lauert nicht in irgendwelchen Schuppen oder auf betonierten Flächen, sondern im Gestrüpp und hohen Gras. Wasser bahnt sich seinen Weg durch Ruinen. Es ist die dem Zuschauer aus seiner Lebenswelt bekannte mittel- und nordeuropäische Natur, die sich als Bedrohung erweist. Sie ist namenlos und unsichtbar, es gibt keinen „sengenden Flaum“, kein „Teufelskraut“ und keine „hohlen Dinger“. Die Zone wird gezeigt, aber nicht erklärt. Der Stalker wirft Schraubenmuttern und orientiert sich an ihnen, von Gravitationskonzentrationen ist aber nicht die Rede. Eine „Science“, die durch Erklären und rationale Argumente Orientierung verschafft, spielt keine Rolle. Ähnliches gilt zum Beispiel für die Dreizahl der Besucher. Der Stalker führt den Wissenschaftler und den Schriftsteller durch die Zone – die Fragen zu beantworten, warum es gerade drei Personen sind, und ob die Konstellation etwas zu bedeuten hat, und wenn ja, was, bleibt dem Zuschauer überlassen.

Hier setzt die Interpretation an, die drei als Vertreter der Modi zu lesen, in denen nach Hegel das Wissen zu seiner Vollendung kommt: in der Religion als Vorstellung, in der Kunst als Anschauung und in der Wissenschaft als Selbsterkenntnis.¹⁷ Tarkowski stellt Hegel auf den Kopf oder – wie Marx von sich selbst glaubte – „auf die Füße“. Wissenschaft und Kunst sind nicht in der Lage, das Geheimnisvolle adäquat zu erfassen. Das kann nur die Religion, für die der Stalker steht. Für ihn ist die Zone ein Ort, das Andere in seinen furchterregenden

und doch gleichzeitig anziehenden Aspekten zu erleben, das *Mysterium tremendum* und das *Mysterium fascinans* – nach dem Religionswissenschaftler Rudolf Otto die Kennzeichen des „Numinosen“. Die geführten Touren in die Zone sollen auch anderen Menschen die Erfahrung des Numinosen ermöglichen. Nach der frustrierenden Erfahrung mit dem Schriftsteller und dem Wissenschaftler stellt der Stalker jedoch resigniert fest:

Они же не верят ни во что. У них же ... орган этот, которым верят, атрофировался!

„Sie glauben an nichts, an gar nichts. Bei ihnen ist das Organ, mit dem man glaubt, atrophiert!“¹⁸

Für Tarkowski hatte die Verschiebung von der Wissenschaftsszenerie hin zu einem natürlichen Setting anscheinend existenzielle Qualitäten. Der Faszination, die für andere von Gedankenexperimenten mit Wissenschaft und von technischen Effekten ausgeht, konnte er nichts abgewinnen. In einem Interview mit Naum Abramow während der Vorbereitung von *Solaris* meinte er:

Что же касается „Соляриса“ С. Лема, то решение мое экранизировать его вовсе не результат пристрастия к жанру.

„Was S. Lems *Solaris* angeht, so ist meine Entscheidung, es zu verfilmen, in keiner Weise das Resultat einer Leidenschaft für das Genre.“¹⁹

Tarkowski zeigt sich überzeugt, dass fantasievolle Weltraum-Settings und Spezialeffekte den Filmemacher in die Irre führen, denn mit diesen stellt er kein Kunstwerk her, sondern lediglich ein „totes Schema“, das keinen Anspruch auf Wahrheit erheben kann. Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* nennt er deshalb eine „Täuschung“. Im Zentrum muss immer der Mensch mit seiner Wahrnehmung und seinem Verhalten stehen.

[...] связь нравственной проблемы с законами движения человеческого разума [...] создает необходимые предпосылки для жанра научной фантастики.

„Die Verbindung eines moralischen Problems mit den Gesetzen der Bewegung der menschlichen Vernunft [...] schafft die notwendigen Voraussetzungen für das Science-Fiction-Genre.“²⁰

Fehlt diese Verschränkung von intellektueller mit moralischer Fragestellung, hat man es mit „Comics“ zu tun, mit denen man sich erst gar nicht beschäftigen sollte.²¹ Das Genre ist für Tarkowski also lediglich ein Vehikel für seine Aspirationen, Kunst zu schaffen, die einen quasi „sakralen“ Status hat, weil sie zum Heiligen führt. In seinen Tagebuchaufzeichnungen schreibt er am 7. Januar 1975:

Чем-то мое желание делать „Пикник“ похоже на состояние перед „Солярисом“. Уже теперь я могу понять причину. Это чувство связано с возможностью легально коснуться трансцендентного.

„Mein Wunsch, das *Picknick* machen zu wollen, ähnelt irgendwie dem Zustand vor *Solaris*. Jetzt kann ich den Grund verstehen. Dieses Gefühl ist mit der Möglichkeit verbunden, legal an das Transzendente rühren zu können.“²²

Und am 10. Februar 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 bemüht. [...] Es scheint, als würde tatsächlich *Stalker* mein bester Film werden.“²³

Der Weg zur Transzendenz ist nur möglich über die unbearbeitete, unverstellte Schöpfung. Als Natur. Die Welt schauen, wie Gott sie geschaffen hat, und den Zuschauer daran teilhaben lassen, ist in gewisser Weise der Kern von Tarkowskis filmischem Programm. Die Dinge so zu schauen und zu hören, wie sie sind. Sechs Wochen früher, Ende Dezember 1978, hatte er in seinem Tagebuch notiert:

„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!“²⁴

Es ist schwer abzuschätzen, wie viele Zuschauerinnen und Zuschauer *Stalker* als einen Film über das Göttliche im Menschen gesehen haben, angerührt durch die Wirkung seiner Bilder werden aber wohl die meisten gewesen sein. Es liegt an ihnen, welche Gefühle die Bilder auslösen. Der *Stalker* führt sie in ihr Inneres, vielleicht nicht bis in das Zimmer der geheimsten Wünsche, aber immerhin auf den Weg dorthin.

1 Vgl. Matthias Schwartz, *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit* (Berliner Slawistische Arbeiten, Bd. 22), Frankfurt am Main 2003.

2 Er legte sogar fest, wie viele davon „über Arbeiter“ oder „über die Revolution“ sein müssten. Vgl. Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, London/ New York 2000, S. 11 und 35.

3 <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-kinoprokat-i-kinopokaz-v-epohu-otpepli-voztrozhdenie-kinootrasli>, zuletzt am 4. November 2020.

4 Der US-amerikanische Produzent Roger Corman kaufte übrigens die Verwertungsrechte an dem Film und beauftragte Francis Ford Coppola für die Regie. Sie schnitten die als „antiamerikanische Propaganda“ eingestuft Passagen heraus, montierten eigene Drehs dafür ein und brachten den Film unter dem Titel *Battle Beyond the Sun* (1959) in den Verleih.

5 Eigentlich „Kinder“ bzw. „Jugendliche im Weltall“. Der Filmverleih in der DDR (Progress) zog es aber vor, ihn unter dem Titel *Roboter im Sternbild Kassiopeia* in die Kinos zu bringen.

6 „Die Behörden packten den hartnäckigen Regisseur mit Arbeit voll, weil sie fürchteten, der Lärm um ihn könne in der instabilen Situation nach dem Dissidentenverfahren [gegen Andrej Sinjowski und Juli Daniel, Anm. des Autors] und dem ‚heißen Sommer‘ von 1968 (Studentenunruhen in Paris, Panzer des Warschauer Pakt in Prag) gefährlich werden.“ Dmitrij Salynskij, Soljaris kak process, in: Norbert P. Franz (Hg.), *Andrej Tarkovskij – Klassiker, classic, классик, classico*, Potsdam 2016, S. 49–64 (<https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/8384/file/tarkovskij01.pdf>, zuletzt am 3. November 2020) [Übers. des Autors].

7 „... er, ein ausländischer Spezialist, noch dazu ein russischer!“ Arkadi und Boris Strugazki, *Picknick am Wegesrand* [Roman-Zeitung, Heft 378], übers. von Ajonna Möckel, Berlin 1981, S. 10, fortan Strugazki 1981 („... y иностранного специалиста, да еще русского.“ Arkadij i Boris Strugackij, *Piknik na obočine. Paren' iz preispodnej. Za milliard let do konca sveta. Povest' o družbe i nedružbe*, Moskau 1992, S. 16, fortan Strugackij 1992).

8 „Es war der Schwede, jener lange Kerl, ...“ Strugazki 1981, S. 7 („шведская оглобля“, Strugackij 1992, S. 13).

9 „решения ООН относительно интернационализации Зон Посещения.“ Strugackij 1992, S. 9.

10 Strugazki 1981, S. 11 („Индустриальный пейзаж, одним словом. Только людей нет. Ни живых, ни мертвых.“ Strugackij 1992, S. 17).

11 Strugazki 1981, S. 13 (Strugackij 1992, S. 109).

12 Deshalb dürfen auch die Übersetzungen keine präzisen visuellen Assoziationen hervorrufen, weshalb der Autor die „Fliegenklatsche“ in der Originalübersetzung als „Mückenkahtstelle“ übertragen hat.

13 Strugazki 1981, S. 5 (Strugackij 1992, S. 12). Die deutsche Übersetzung von 1981 wurde vom Autor revidiert, seine Änderungen sind im Folgenden durch eckige Klammern gekennzeichnet.

14 Die Erklärung der Begriffe wird in einem Gespräch zwischen Nunnan und Dr. Pillman vorgenommen: „Was

meinen Sie mit [Kahlstellen]?“ / Nunnan lachte. „Das ist Folklore“, erklärte er, „der Arbeitsjargon der [Stalker. ‚Mückenkahtstellen‘ sind Gebiete] verstärkter Gravitation.“ / „Ah, die Gravikonzentrate ... die gezielte Gravitation.“ Strugazki 1981, S. 88 („Какие, простите, плеши?“ / Нунан засмеялся. „Это фольклор, – пояснил он. – Рабочий жаргон сталкеров. ‚Комариные плеши‘ – это области повышенной гравитации.“ / „А, гравиконцентраты ... Направленная гравитация.“ Strugackij 1992, S. 109).

15 Strugazki 1981, S. 19 (Strugackij 1992, S. 26).

16 Übers. d. Autors, vgl. Strugazki 1981, S. 7 (Strugackij 1992, S. 12).

17 So z. B. bei Hartmut Böhme, Ruinen-Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowski, in: Heidrun Hesse (Hg.), *Natur und Wissenschaft. Konkursbuch 14. Zeitschrift für Vernunftkritik*, Tübingen 1985, S. 117–157 (<https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/ruinen.html>, zuletzt am 29. Oktober 2020). Dazu auch das Nachwort in: Norbert P. Franz (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 2009 (https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/3562/file/franz_stalker.pdf, zuletzt am 14. Dezember 2020).

18 Einstellung 143 (02:22:29), vgl. ebd., S. 77 bzw. S. 100.

19 Naum Abramov, Po doroge k fil'mu Soljaris, in: *Sovetskij ekran* 3 (1971), S. 162–165 [Übers. des Autors].

20 Ebd., S. 164 [Übers. des Autors].

21 In Analogie zu Gottes Tun am zweiten Schöpfungstag (Gen 1,6–8) rät Tarkowski, „hohe“ von „niederer“ Qualität (das Himmelsgewölbe vom Wasser) zu scheiden: „Ein Film ist ein Film. Man muss also das Firmament vom Wasser scheiden und sich nicht mit Comics beschäftigen.“ Ebd., S. 165 [Übers. des Autors].

22 Andrej Tarkowski, *Martyrolog* (Auszüge in russischer Sprache), <http://tarkovskiy.su/texty/martirolog/martirolog.html>, zuletzt am 4. November 2020 [Übers. des Autors].

23 Andrej Tarkovskij, *Martyrolog, Tagebücher 1970–1986*, übers. von Vera Stutz-Bischitzky und Marlene Milack-Verheyden, Berlin 1989, S. 219.

24 Ebd., S. 207. Vgl. dazu Cornelia Martyn, Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen, in: Andrej Tarkovskis Film *Stalker*, in: Franz 2016, vgl. Anm. 6, S. 215–236.





Jule Reuter

„Wie still es ist! [...] Hier ist es so schön. Hier, hier ist ja niemand.“

Zu Landschafts- und Gartenmotiven im Film *Stalker*

Die ZONE in Tarkowskis Film *Stalker* ist bis heute Inbegriff für eine postindustrielle, zerstörte Landschaft, in der die Natur sich selbst überlassen ist. Seit Erscheinen des Werks hat sie als filmische Erfindung auch in andere künstlerische Bereiche hineingestrahlt und besonders nach dem Reaktorunfall in Tschernobyl 1986 wurde sie als Vorahnung Tarkowskis dafür verstanden, dass ein Gebiet durch menschliches Versagen für Jahrhunderte oder gar Jahrtausende unbewohnbar werden kann.

Seit meinem ersten Filmerlebnis 1981 hat die Zone als künstlerisch imaginerter Ort auch bei mir einen tiefen, bis heute nachwirkenden Eindruck hinterlassen, fast intensiver als es ein real erlebter Ort getan hat. Besonders wühlte mich seinerzeit der Moment der riskanten Grenzüberschreitung auf, dann weckte das plötzliche Auftauchen eines Hundes im menschenleeren Nirgendwo eine vorher nicht bewusste Sehnsucht. Lange erinnerte ich mich

bezüglich ihrer Topografie vor allem an die Bilder von Industrieschrott auf überfluteten Böden und an das unheimliche baufällige Haus, in dem plötzlich ein Telefon klingelt.

Nun, dreißig Jahre später, sehe ich in der Zone nicht nur diese Zeichen des Dystopischen, sondern stärker die Ambiguität der gesamten Landschaft und habe mehr ein Ohr für Zwischentöne oder Gegenstimmen in den Dialogen der drei Protagonisten Stalker, Professor und Schriftsteller. So erwähnt der erste Wortwechsel zwischen Stalker und dem Professor nach Ankunft in der Zone, den ich als Titel meinem Text vorangestellt habe, Stille und Schönheit – das klingt beinahe verheißungsvoll und passt nicht so ganz ins bekannte Bild. – Stalker: „Wir sind da.“ Professor: „Wie still es ist!“ Stalker: „Das ist der stillste Platz der Welt. Sie werden es noch selber sehen. Hier ist es so schön. Hier, hier ist ja niemand.“ (00:37:16)¹

Dieser kurze Dialog markiert den Einstieg in die noch unbekanntere Landschaft, die ab diesem Moment in Farbe gefilmt wird und die die Zuschauer auf etwas einstimmt, was die Handlungen in der Zone auch begleitet bzw. einfordert: die aufmerksame Wahrnehmung der Umgebung mit den Sinnen, neben Sehen auch Hören und Riechen. Die Ankündigung des Stalkers baut zugleich einen Kontrast zum Text im Vorspann auf, in dem von einem Gebiet die Rede ist, das einen Meteoriteneinschlag erlebt hat und in dem Menschen gestorben sind. In diesem Deutungsfeld bewegen wir uns die nächsten etwa fünfzig Minuten mit den Protagonisten bis zum Erreichen des Hauses. Wir durchschreiten mit ihnen eine Landschaft, die von Spuren einstigen Kampfgeschehens gezeichnet und von Hinterlassenschaften industrieller Infrastruktur durchsetzt ist. Doch ihre potenzielle Bedrohlichkeit liegt tiefer. Auf diese Wirkung der Zone als „Vorausbild“ für die Wahrnehmung von Tschernobyl weist der Literaturwissenschaftler Erhard Schütz in seiner Untersuchung zum Topos der unwirtlichen Landschaften am Beispiel von Wolfgang Büschers Buch *Berlin – Moskau. Eine Reise zu Fuß* hin: „Die Zone, das ist jene verbotene Landschaft, in die Tarkowskij's *Stalker* 1979 führte und die seither zum Urbild geworden ist.“²

Neben diesen Aspekten der Unwirtlichkeit sehen, hören und empfinden wir im Film aber auch eine Landschaft, die ein Ort der Ruhe ist, in der wiederkehrend ein Kuckuck ruft, in der durch die Blick- und Wegeführung sowie durch textuelle Verweise auf verschiedenen Ebenen ein Bezug zum Garten hergestellt wird. Im Folgenden möchte ich die Landschaft der Zone noch einmal genauer ansehen und einem Gedanken von Schütz folgen, der in einer unwirtlichen Landschaft eine „Kippfigur“³ ausmacht, da sie auch zu einer bergenden Landschaft werden kann, was er in Bezug auf die Zone Tarkowskij's aber nicht ausführt. Ich nähere mich der Betrachtung der Landschaft im *Stalker* unter anderem, indem ich mich

auf die Geschichte und Theorie der Gartenkunst und auf die Untersuchung Martin Warnkes zur politischen Landschaft in der Kunst beziehe.

Topografie als stationäre Erfahrung

Um ein Gebiet charakterisieren zu können, müssen seine typischen Merkmale und seine Ausmaße respektive Begrenzungen bekannt sein. Die Außengrenze der Zone ist keine natürliche, sondern mit einem hochgerüsteten Grenzzaun gesichert. Der Film beginnt mit den Vorbereitungen für die verbotene Überschreitung dieser Grenze, diese nehmen viel filmische Zeit ein. Die Wege zu ihr führen zunächst mit einem Geländewagen durch ein brachliegendes Häuserareal, das streng bewacht wird. Ein Tor wird geöffnet, wieder geschlossen. Dann sehen wir den GRENZZAUN mit Schlagbaum (00:27:34, Abb. 1). Ein Hineinkommen in dieses besondere Gebiet ist nur unter Lebensgefahr möglich.

In der politischen Ikonografie ist das Bild der gesicherten Grenzanlage mit der Abschottung von Staaten voneinander konnotiert. Bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts taucht es in militärischen Atlanten auf.⁴ Auf der strukturellen Ebene ist die Einzäunung jedoch auch ein Merkmal des Gartens – dazu schreibt Hans von Trotha: „Die Begrenzung, die Trennung von der freien Natur, ist das bestimmende Merkmal aller Gärten.“⁵ Freie Natur meinte früher wilde, rohe Natur wie die Wüste in Persien. Die ambivalente Deutung des Wilden wird im Film schon hier erkennbar, denn bereits die Orte und das Gelände vor der Begrenzung der Zone stellen sich als verwildert im zivilisatorischen Sinn dar: Die Wohnung, von der aus der Stalker aufbricht, ebenso wie die Kneipe, in der er sich mit den zwei Männern trifft, die Bahngleise, dann das Grenzgebiet selbst mit den leeren Lagerhallen – alles wirkt schmutzig, düster, schlammig, aufgegeben.

Die bewachte Umzäunung ist jedoch keine feste, sie erweist sich als durchlässig. Der Schlagbaum öffnet sich, bildet symbolisch einen ÜBERGANG (00:27:37). Die feste Trennung in zwei Bereiche beginnt sich zu verschieben, unter persönlichem Risiko kann sie überwunden werden.

Beim ersten Sehen des Filmes 1981 hat mich diese Szene der Grenzüberschreitung in Schock versetzt. Meine Wahrnehmungen von städtischem Raum waren seit der Kindheit von Grenzmauer und -posten sowie vom Todesstreifen im Ostteil Berlins geprägt. Das waghalsige Eindringen der drei Protagonisten in das unbekannte Territorium verstand ich damals ganz elementar als Bild des Ausbruchs aus der Unfreiheit in eine andere, ungewisse, aber selbstgewählte Zukunft.



1

Auf dem weiteren Weg im unmittelbaren Grenzbereich tauchen die ersten Bilder mit Vegetation auf. Der Schriftsteller fällt bei seinem Versuch, zu einer Draisine zu gelangen, unter scharfem MG-Beschuss in hoch geschossenes Unkraut, einer Art Ruderalflora, die ihm jedoch Tarnung gewährt (00:29:59). Tarnung ist wiederum ein Motiv der politischen Landschaft, das mit Kriegsgeschehen in Verbindung zu bringen ist. Es spielte bereits in Tarkowskis Film *Iwans Kindheit* (Иваново детство, 1962) eine Rolle. Bei der Weiterfahrt in der Zone führt der Weg auf der Draisine vorbei an unscharf erkennbaren menschlichen Hinterlassenschaften. Die gleichförmig wirkende Bewegung, unterlegt von einem experimentellen metallischen Sound, schafft eine Atmosphäre des Transitorischen. Dann wechselt der Film unvermittelt zur Farbe, die Draisine stoppt. Der Blick weitet sich, gleitet über desolate Strommasten und Bäume hinein in ein grünes Tal (00:36:48), lässt einen Fluss in der Tiefe erkennen und beim weiteren Schwenk ein verrostetes Auto.

Zur nächsten Bildeinstellung gehört der oben zitierte Dialog zur Stille an diesem Ort und zu seiner Schönheit. Den kunstsinnigen Zuschauer erinnert dieser Dreiklang Menschenleere-Natur-Schönheit an die Ästhetik der Romantik, doch im Visuellen wird dem widersprochen – umherliegende Holzbalken zeugen deutlich von Verwahrlosung. Mit dem Hinweis auf die Stille wird der Zuschauer auf eine andere als die rein visuelle Wahrnehmung eingestimmt und der sensuelle Zugang

zum Ort im Folgenden um das Riechen erweitert. Wie unterschiedlich diesbezüglich die individuellen Wahrnehmungen sein können, lässt der nächste kurze Wortwechsel verlauten. – Stalker: „Merkwürdig, es duftet nicht nach Blumen. Oder ich ... riechen Sie was?“ Schriftsteller: „Es stinkt nach Sumpf. Das rieche ich.“ (ab 00:37:52)

Ein weiteres strukturelles Verbindungselement zwischen der Zone und einem Garten sehe ich in der Behandlung der WEGFÜHRUNG. Beim Start ins offene Gelände der Zone findet ein Wechsel der Wegführung statt: eine Abkehr vom Geraden, Geometrischen zum Verschlungenen. Der neue Wegabschnitt ist nun nicht mehr von einer reibungslosen Fortbewegung auf Schienen, sondern vom Wurf der Schraubenmuttern bestimmt. Das lässt sich mit der Abkehr von den Prinzipien des geometrischen Gartens des Absolutismus vergleichen, der die Hinwendung zur Ästhetik des Englischen Gartens folgte: Sie bevorzugte geschlängelte Linien, die ein „natürliches“ Landschaftsbild suggerieren sollten. Das zu erreichende Ziel – das Haus mit dem besonderen Zimmer – wird hier dem Blick dargeboten, es scheint ganz nah zu sein, später erfahren wir, dass der direkte Weg dorthin nicht zu empfehlen ist (00:41:55, Abb. 2).

Stalker erlaubt sich vor dem Losgehen noch einen kurzen Spaziergang in Richtung Fluss, ohne die anderen. – Stalker: „Ich geh mal ein Stück. Ich muss hier [...] – aber spazieren sie nicht herum ...“ (ab 00:39:21). Wir folgen ihm, sehen, wie er sich in hochgewachsene Gräser fallen lässt (00:42:02 bis 00:42:16, Abb. 3).

Das Motiv wiederholt die Szene mit dem Schriftsteller, aber dieses Mal ist die Situation ruhig, sie gewährt ihm einen Moment der inneren Einkehr. Die Kamera verlässt ihn, kehrt zu den beiden anderen zurück, die ihr bisheriges Wissen über die Zone austauschen. Als Stalker auftaucht, spricht er erneut über die Blumen: Er hat sie gefunden, sie blühen, aber sie riechen nicht. Wir als Betrachter haben diese Blumen nicht gesehen, jedoch wird unsere Erinnerung an Blumenduft angesprochen – eine sinnliche Erfahrung, die jeder teilt.

Bevor der verschlungene, vom Wurf der Schraubenmuttern bestimmte Weg beginnt, wird der effiziente, gerade Weg im doppelten Sinn beendet. Die Draisine wird auf den Schienen zurückgeschickt (00:45:44, Abb. 4).

Die Bewegung der drei Protagonisten durch die Landschaft ist von jetzt an keine frei bestimmte. Sie müssen versuchen, in der einmal durch Wurf bestimmten Spur zu bleiben und sich unter – der von Stalker ständig angemahnten – Vorsicht den Weg bahnen. Die Sinnfälligkeit dieses Verhaltens wird durch die Nahsicht eines verrosteten Autowracks bestärkt. Undeutlich erkennen wir darin verwesene Körper, durch die Fenster hindurch verrottete Panzer inmitten einer Wiese (00:47:24 und 00:49:18, Abb. 5).



2



3



4



5

Für diese Bildeinstellungen von Toten gibt es ein mögliches Vorbild in der bildenden Kunst: Martin Warnke sieht Francisco de Goyas *Desastres de la Guerra* (1810–1820) als frühes Beispiel für diese Darstellung der Folgen einer Schlacht anstatt ihrer Heroisierung und für die Aufnahme von Szenen, „in denen Leichen mit der Landschaft verschmolzen sind“.⁶

Nach diesem drastischen Anblick wechselt der Film erneut zu einer ruhigen Einstellung, die Kamera zeigt die Personen von oben, sie erscheinen in Vogelperspektive (00:49:50). Auch im solcherart verwunschen anmutenden Terrain verbergen sich architektonische Relikte in den hohen Gräsern. Atmosphärisch wird dieser Part durch Rufe eines Kuckucks begleitet. Die Wegführung wird memoriert, wenn Stalker sagt: „Wir machen einen Bogen. [...] In der Zone ist der direkte Weg nicht der kürzeste.“ (ab 00:53:35) Der Schriftsteller widersetzt sich und geht schnurstracks auf das nah erscheinende Haus zu. Neben einem BAUM bleibt er stehen, WIND kommt auf (00:56:46, Abb. 6).

So weit konnten die einstigen Gartenkünstler nicht gehen, Luftbewegungen zur Verstärkung der Empfindungen einzusetzen. Das Motiv selbst – der Mensch neben einem Baum – ist symbolisch zu begreifen, es weckt Assoziationen vom Paradies. Auch auf Tarkowskis Polaroids, die ab 1979 entstehen, findet es sich häufig.⁷ Bereits 1973 schrieb er in sein Tagebuch: „Welches ist der schönste Baum?“ und spricht von der Sehnsucht nach einem Leben auf dem Land.⁸

Nachdem ihn eine Stimme aus dem Off vor einer weiteren Bewegung gewarnt hat und der Schriftsteller zu den anderen zurückgekehrt ist, erklärt Stalker die Gefahren und Besonderheit der Zone, die sich wie ein Lebewesen in ständiger Wechselwirkung mit dem Menschen verhält. Erneut auf die Wegführung hinweisend, sagt er: „Der Weg wird bald einfach und leicht, bald über alle Maßen kompliziert.“ (ab 00:59:26) Dieses Sowohl-als-auch sowie die unerwarteten Szenenwechsel gehen über die ästhetischen Vorstellungen und Möglichkeiten der historischen Gartenkunst hinaus und spielen möglicherweise auf die besonderen Potenziale des Films als Medium an, auf die Tarkowski auch in seinen Schriften mehrfach verweist.

Gleichzeitig wird ein weiteres Element eingeführt, das einst zur Gartenkultur dazugehörte: die Möglichkeit der MORALISCHEN BELEHRUNG. Statt wie dort durch applizierte Sinnsprüche hält Stalker im Film ein längeres Plädoyer und sieht in den Hoffnungslosen diejenigen, die die Zone passieren ließe, falls diese sich in ihr angemessen zu verhalten wüssten. Später im Film rezitiert er unter anderem einen Text aus der Bibel und ein Gedicht von Arseni Tarkowski, dem Vater des Regisseurs. Es folgt ein Kommentar, der die Wirkung solcher Belehrung in Frage stellt. Als Stalker sie ruft, sagt der Schriftsteller zum

Professor: „Jetzt kriegen wir schon wieder seine Moral gepredigt, dem Ton nach zu urteilen.“ (01:02:49)

Übergangslos blickt man in einen Brunnen, die Aufnahme ist schwarz-weiß. In strenger Kadrierung ist der Blick auf eine bewegte Wasserfläche gerichtet (01:03:02). Parallel spricht Stalker aus dem Off über Stärke und Schwäche, über Selbstvertrauen und Tod und vergleicht den Menschen mit einem Baum. Ein Motto stammt von Laotse, das Tarkowski 1977 in ähnlichem Wortlaut in seinem Tagebuch notiert hatte: „Wenn ein Baum wächst, ist er zart und biegsam, aber wenn er trocken und starr wird, stirbt er.“⁹ (01:03:54) Es wurde durch das Bild des Schriftstellers am Baum vorbereitet.

Mit dem Brunnen wird das Element WASSER dezidiert in die Landschaft eingeführt. Wie differenziert es wahrgenommen werden kann, hat Christian Cay Lorenz Hirschfeld Ende des 18. Jahrhunderts in seiner Theorie der Gartenkunst ausführlich beschrieben: „Das Wasser ist in der Landschaft, was die Spiegel in einem Gebäude sind, was das Auge an dem menschlichen Körper ist.“¹⁰ Je nach Erscheinungsart bringt Hirschfeld es mit verschiedenen Stimmungen in Zusammenhang.

Im Film folgt auf die Sequenz mit der Wasserfläche in der Tiefe einige Minuten später eine Sequenz hinter einem Aquädukt, in der Wasser aus der Höhe stürzt (01:07:25). Das Geräusch schwillt an, als ob es sich um ein großes Gefälle handeln würde. Hirschfeld beschrieb Wasserfälle als Naturereignisse, die Bewunderung hervorrufen. Auch künstlich erzeugte Wasserfälle hat er hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung genau eingeordnet. Zum Wassersturz, auch Katarakt, schrieb er: „Die Wirkung der Katarakten ist Ungewissheit, Unruhe, Staunen, oft eine Art von Schrecken.“¹¹

Szenisch wird die Wirkung des Wasserfalls durch eine körperlich unangenehme Situation gesteigert: Stalker und der Schriftsteller treten in das von oben und aus einem Gang wild strömende Wasser hinein. Danach kommt ein Bild glimmenden Feuers, das Ruhe vermittelt. Wasser überspült einen gekachelten Fußboden. Der Schriftsteller und Stalker lagern während der Rast auf moosbewachsenen Erhebungen inmitten von Wasser. Ein großer, anmutiger schwarzer Hund kommt gelaufen und legt sich zu Stalker (01:15:58). Beide geben ein ikonisches Bild der Nähe des Menschen zur Kreatur oder auch des Menschen als Kreatur. Es variiert zudem ein weiteres Mal das Motiv des liegenden Menschen auf dem Erdboden.

Die Kamera fährt nun langsam über vom Wasser überflutete Böden, die mit einem algenähnlichen Belag oder einfach nur mit Dreck bedeckt sind und auf denen verschiedene ausrangierte Dinge (u. a. Münzen, eine Waffe, ein Bild) liegen. In der Wasseroberfläche spiegelt sich eine Baumgruppe (01:21:17,



6



7



8



9

Abb. 7). Eingestimmt werden diese Bilder mit Worten aus der Apokalypse des Johannes, einem Text, der selbst ein dramatisches, im heutigen Sinne dystopisches Landschaftsszenario beschreibt.

Seinen Abschluss findet der Weg durch den landschaftlichen Teil der Zone in einer ruhigen Kameraeinstellung, die den Blick über bemooste Steine hin auf eine glatte Wasserfläche fahren lässt, in der sich Himmel und Bäume spiegeln (01:26:04, Abb. 8).

Hirschfeld schrieb zum stillen Wasser: „Verbreitet es sich still in einer weiten und offenen Fläche, so kündigt es eine Scene an, die der Ruhe gewidmet ist.“¹² Stalker spricht an dieser Stelle über den Sinn des Lebens und die Uneigennützigkeit der Kunst am Beispiel der Musik. Wieder ruft ein Kuckuck im Hintergrund. Die menschlichen Worte im Doppelklang mit den Naturlauten und mit Blick auf das ruhige Wasser stiften für einen kurzen Moment ein Gefühl der Hoffnung in der Zone. Die beiden anderen hören dieses Mal zu, ohne zu widersprechen, dann wird es dunkel.

Mit dem Lichtwechsel ändert sich der Weg, der nun durch einen Tunnel in das Haus mit dem Zimmer führt und den Übergang vom Außen- in den Innenraum markiert. Der Tunnel ähnelt mit seiner festen, geradlinigen Architektur den Schienen (01:27:10, Abb. 9). Typologisch entspricht er der UNTERWELT, topologisch weist er Parallelen zu Festungsarchitekturen wie Bunker und Laufgräben auf.

Von hier aus springe ich zur letzten Szene im Haus, die sich vor dem Zimmer der Wünsche abspielt, und übergehe die Entwicklung der Handlung mit ihren weiteren Konflikten. Alle drei sitzen nun zusammen auf dem Boden und es wird noch einmal das Motiv der Stille angesprochen und variiert. Stalker sagt: „Wie still es ist – hör’n Sie? Man müsste alles hinter sich abbrechen.“ (02:14:01) Er äußert den Wunsch, mit Frau und Kind in die Zone gehen, da sie dort niemand beleidigen könnte. Die Zone wird in seinen Vorstellungen zum Sehnsuchtsort. Plötzlich beginnender heftiger Regen verbindet den Innenraum, in dem die Protagonisten sitzen, mit einem nicht sichtbaren Außen, aus dem die Tropfen fallen (02:14:43, Abb. 10).

Diese Einstellung des allgegenwärtigen Regens ist mir unvergesslich geblieben, so wie die in Schlamm und Regen spielende Glockenszene aus *Andrej Rubljow*, die ich beide aus meinem Bildgedächtnis abrufen kann wie ein Gedicht. Im Jahr, als *Stalker* in der DDR gezeigt wurde, ist das Diptychon der Malerin Núria Quevedo *Eine Art, den Regen zu beschreiben – für Hanns Eisler* (1980/81) entstanden, damals ein vielbesprochenes Werk. Farbstimmung und das sich unmerklich aufhellende Licht des ersten Bildes ähneln der Szene im *Stalker*. Das fällt mir erst heute auf.



10



11

Die Rückkehr aus der Zone, der Übertritt der Grenze werden in der Handlung ausgespart. Die drei Protagonisten sind an den Ausgangspunkt zurückgekehrt, in die Kneipe. Von dort aus sehen wir jetzt ihr Umfeld, einen Binnensee vor einem massiven Kraftwerk (02:22:06). Das Besondere ist jedoch etwas anderes: Die Jahreszeit hat sich gewandelt, die Bäume sind kahl und es liegt Schnee. Stalker geht mit Frau und seiner Tochter auf den Schultern nach Hause, der schwarze Hund folgt ihnen. Ihr Anblick erinnert an das berühmte Winterbild Pieter Bruegels d. Ä. *Jäger im Schnee* (1565), auf das sich Tarkowski bereits im Film *Spiegel* (Зеркало, 1975) bezogen hatte. Anders als dort und im Gemälde sehen wir die Dreiergruppe mit Hund am Ende eines Abhangs, nicht auf seinem Scheitel. Kompositorisch verstärkt es den Eindruck von Vereinzelung inmitten einer unwirtlichen Umgebung. Die Schlusszene löst die Atmosphäre von Vereisung wieder auf. Stalkers Tochter sitzt lesend am Tisch in der Wohnung, Pappelsamen wehen herein und verfangen sich in ihrem Kopftuch, als sie ihren Kopf auf die Tischplatte legt (02:33:36, Abb. 11). Mit einem erneuten filmischen Zeitsprung hat der Sommer begonnen.

Die ZONE – Seismograf der Krise

Mein gewissermaßen schrittweises topografisches Abtasten der Zone als Landschaft und die Beschreibung ihrer raum-zeitlichen Ausdehnung zeigt, so viel lässt sich sagen, dass und wie Tarkowski heterogene Elemente aufeinander bezieht und in immer wieder andere Konstellationen zueinander stellt. Kampfplatz, Garten und „launische“ Natur sind latent in der Zone vorhanden und werden in immer neuem Licht gezeigt. Daraus ergibt sich ihr komplexer, nicht linear erfassbar Charakter.

Die Deutung der Zone im Kontext der Gartenästhetik ist nicht neu, auch wenn sie in der Rezeption des Werks eine untergeordnete Rolle spielte. Der Kultur- und Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme hat in seinem tiefgründigen Text „Ruinen – Landschaften“ von 1985 den Bezug zwischen Tarkowskis späten Filmen und der Gartentheorie von Hirschfeld hergestellt. Es lohnt sich, kurz auf einige seiner Argumentationslinien einzugehen. Böhme resümierte, im Jahr vor Tschernobyl, dass sich „für Tarkowskij die geschichtliche Landschaft zur Ruine“ verdüstert, und „Menschen und Dinge dem trostlosen Tableau des Todes anheimfallen.“¹³ Er sieht darin eine „tiefere Antinomie“, nämlich „die von Natur und Zivilisation“, dargestellt und schreibt: „Die vielleicht eindrucksvollsten Bilder sind die der ZONE, worin eine ehemalige Industrielandschaft, jetzt menschenlos, langsam von der Natur zurückerobert und überwuchert wird.

Die ZONE wird zum Bild der Erde nach dem ‚Ende des Menschen‘.¹⁴ Und weiter: „Tarkowskij zeigt das langsame Zurücksinken der Zivilisation in die Natur, wenn die Menschen nicht in einem endlosen Energiestrom ihre Kunstwelt gegen die Natur behaupten.“¹⁵ Bezogen auf die Sprache des Filmes formuliert er an anderer Stelle: „Die Kamera mortifiziert die Dinge schon, bevor überhaupt die ZONE der Zivilisationsruinen erreicht ist.“¹⁶ Böhme bezieht sich dabei auf die „konturenauflösenden“ Sepia-Töne im Film.

Aus Hirschfelds reichhaltigem Repertoire wählte Böhme die Ruine als Metazeichen, die den anderen bei Hirschfeld noch gleichwertig aufgeführten Elementen übergeordnet wird, sie gar überformt. Raum- und Wegearrangement, aber auch Vegetation und Wasser werden in diesem Sinne von ihm gedeutet: „Halb ins Wasser gesunkene Gebäude, eingestürzte Brücken, abgebrochene Äquadukte, überspülte Zivilisationsrümpfe gehören in der Ruinenkunst des 18. Jahrhunderts ebenso zum festen Arsenal wie bei Tarkowskij.“¹⁷

Böhme vernachlässigt jedoch, dass es eine wesentliche Differenz zwischen der „Ruinenkunst“ des 18. Jahrhunderts und der in *Stalker* gibt. Tarkowskis „Ruinen“ sind nicht als feste, gebaute Artefakte mit ikonografischem Verweischarakter in die Landschaft gesetzt, sondern spielen immer mit deren Ambiguität. Sie werden durch Text, Gegenkommentar, Klang, Farbwechsel oder Licht hinterfragt und gekippt.

Ich verstehe Böhmes Deutung der ZONE von 1985 im historischen Kontext des Kalten Krieges, entstanden unter dem Eindruck der vernichtenden Wirkung von Atom- und Neutronenbombe – eine Vorstellung, die mich seinerzeit auch beeinflusst hat. Aktuell hat sich unser Krisenbewusstsein erweitert, besonders im Hinblick auf die globale Erwärmung durch die Klimaveränderungen. Die Rolle und Verantwortung des Menschen sind in diesem Kontext erneut zu befragen, auch in interdisziplinären Diskursen. Es würde sich lohnen, *Stalker* genauer vor dem Hintergrund der aktuellen Epochenbestimmung des Anthropozän und der mit ihm veränderten Naturauffassung anzusehen. Heute können wir nicht mehr wie Hartmut Böhme vom Bild der Erde nach dem Ende des Menschen sprechen. Die Natur wird nicht alles rückgängig machen können, selbst wenn der menschliche Einfluss enden sollte, denn dieser wird inzwischen als irreversibel hinsichtlich der biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse auf der Erde angesehen.

Aktuelle Überlegungen zu dieser Krisensituation führen auch zur Neuinterpretation des Gartens, zum Beispiel durch den französischen Landschaftsarchitekten und Gärtner Gilles Clément.¹⁸ Bei ihm finden sich Gedanken zur Stille, zum Staunen, zum Samenkorn und zu einem neuen Verständnis des Lebendigen, die an die Worte des Stalker erinnern.

Mit diesem Wissen und Bewusstsein sehe ich den Film *Stalker* heute mit anderen Augen als 1981 und finde ihn auf der Höhe der Zeit. Seine Wirkung hält an. Tarkowski war sich seines hohen filmkünstlerischen Anspruchs schon bei seinem Debütfilm *Iwans Kindheit* bewusst. In einem Text von 1963 schrieb er: „Die Mängel der modernen Regie sind mehr oder weniger allgemein. Zu ihnen gehört die viel zu geradlinige Sprache der Bilder.“¹⁹ Diese sind im *Stalker* einfach und komplex zugleich, sie legen viele verschiedene thematische Spuren – zu Krieg, Kunst, Poesie, Natur, Technik, Moral und Ethik – und erfahren zudem Veränderungen. Auch die Landschaft der Zone geht als solche über das Denkbild einer Kippfigur hinaus.

1 Die folgenden Dialoge sind nach der deutschen DVD-Edition *Russische Klassiker. Stalker* von 2003 (www.icestorm.de) zitiert. Auf sie beziehen sich auch die Zeitangaben zu den Filmstills.

2 Erhard Schütz, *Wirklich unwirtlich? Zwischen Zone, Winkel und dem Ende der Welt. Östliche Landschaften – nach der Grenze*, in: Sabine Eickenrodt und Katarína Motyková (Hg.), *Unwirtliche Landschaften. Imaginationen der Ödnis in Literatur und Medien*, Frankfurt am Main 2016, S. 30.

3 Ebd., S. 29.

4 Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992, S. 30, fortan Warnke 1992 (vgl. die Abb. Gesicherte Grenzanlage, aus: Flaminio della Croce, *Teatro Militare*, Antwerpen 1617).

5 Hans von Trotha, *Der englische Garten. Eine Reise durch seine Geschichte*, Berlin 1999, S. 10.

6 Warnke 1992, vgl. Anm. 4, S. 74.

7 Giovanni Chiamaromonte (Hg.), *Andrej Tarkowskij. Lichtbilder. Die Polaroids*, München 2004, S. 25, 27, 63, 74 (Noch häufiger fotografierte Tarkowski einzelne alte Bäume).

8 Andrej Tarkowskij, *Martyrolog. Tagebücher 1970–1986*, Berlin 1989, S. 104.

9 Ebd., S. 194. Im Tagebuch heißt es auf Deutsch etwas abweichend: „Ein junger Baum ist geschmeidig und zart, aber wenn der Baum vertrocknet und rauh

wird, so stirbt er.“ An dieser Stelle müsste man die russischen Texte von Tagebuch und Film vergleichen, um festzustellen, ob der Regisseur den Text variiert hat oder ob die deutsche Übersetzung unterschiedlich ist.

10 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, hg. von Franz Ehmke, Berlin 1990, S. 92.

11 Ebd., S. 137.

12 Ebd., S. 93.

13 Hartmut Böhme, *Ruinen – Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij*, in: Heidrun Hesse (Hg.), *Natur und Wissenschaft. Konkursbuch 14. Zeitschrift für Vernunftkritik*, Tübingen 1985, S. 125 (<https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/ruinen.html>, zuletzt am 29. Oktober 2020).

14 Ebd., S. 128/129.

15 Ebd., S. 129.

16 Ebd., S. 132.

17 Ebd., S. 141.

18 Gilles Clément, *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur. Vom ökologischen Denken*, Berlin 2015.

19 *Iwans Kindheit* von Andrej Tarkowski, in: *Quellen zur Filmgeschichte ab 1920* (Texte der Hefte des studentischen Filmclubs der Uni Frankfurt am Main), Filmstudio 39, Mai–August 1963 (<https://www.kinematographie.de/HEFT39.HTM>, zuletzt am 29. Oktober 2020).





Die Zonen des *Stalker*. Filmen an belasteten Orten

„Tatsache war, dass nicht nur das Drehbuch ständig geändert wurde, sondern auch einige Szenen des Films neu gedreht werden mussten. Es kam mir seltsam vor, und wären es nicht Tarkowski und Rerberg gewesen, sondern jemand weniger Bekanntes, hätte ich sie der Inkompetenz verdächtigt. [...] Die zweite Einstellung, die im Film übrigblieb, war ein Blick auf den Fluss, der über und über mit rötlichem Schaum bedeckt war und über dem im Wind Flocken durch die Luft wirbelten. Das war kein Spezialeffekt: Ausgehend von einem Industriekomplex wurden die Abfälle von Zellstoff und Papier in diesen Fluss gekippt, und das Wasser war sehr schmutzig. Merkwürdigerweise gab es jedoch kleine Fische. Als sich einige Jahre später herausstellte, dass inzwischen die meisten Mitglieder der Crew verstorben waren, tauchten Gerüchte auf, dass es daran gelegen haben könnte, dass die Gegend um den Drehort vergiftet worden war. Einige sagen, es könnte Strahlung gewesen sein, aber ich weiß keine konkreten Fakten darüber.“¹

Wie dieses Zitat von Sergej Bessmertnyj zeigt, hat der Film *Stalker* eine ungewöhnliche Produktionsgeschichte, um die sich zahlreiche Memoiren, Mutmaßungen und Mythen ranken. Doch eben dieser mystifikatorische Diskurs über den „Fluch“ des Films² lenkt davon ab, was uns heute an dem Film beschäftigen muss – es sei denn, wir schließen generell unsere Augen davor, wenn es um ethische Ansprüche an die Produktion von Filmen geht.

Eine stete Rezeption, aber auch das in den letzten Jahren aufgekommene Interesse für sogenanntes Slow Cinema (ein Kino der langen Einstellungen), für die Science-Fiction-Mystik der sowjetischen 1970er-Jahre, neue dystopische Serien und Filme wie *Die Tribute von Panem* (Hunger Games, 2012) oder Agnieszka Hollands *1983* (USA/Polen, 2018) sowie die für Generationen von Game-Designern inspirierende Post-Industrial-Ästhetik sichern *Stalker* auch bei der jüngeren Generation ungebrochenen Kultstatus.³

Doch können wir *Stalker* wirklich genießen, wenn wir die Produktionsgeschichte und ihre Folgen kennen? Es ist auffallend, dass nahezu alle Mitglieder des Drehstabs, die Schauspielerinnen und Schauspieler und auch der Regisseur selbst, seine Frau und Regieassistentin viel zu früh starben, in den meisten Fällen an Krebs.⁴ Daran erinnerte der Filmhistoriker Stephen Dalton: „Im Dezember 1986 starb Tarkowski in Paris an Lungenkrebs. Er war nur 54 Jahre alt geworden. Dieselbe Krankheit hatte bereits seinen bevorzugten Hauptdarsteller, den *Solaris*- und *Stalker*-Co-Star Anatoli Solonizyn, getötet und würde später auch seine Frau und Regieassistentin Larissa Tarkowskaja das Leben kosten. Der Sounddesigner Vladimir Scharun glaubt, dass alle drei Opfer des tödlichen *Stalker*-Shootings stromabwärts einer giftigen Chemiefabrik in Tallinn wurden.“⁵

Auch der Slawist und Filmwissenschaftler Robert Bird reflektiert diesen und andere Aspekte in seinem Essay „Fluch des *Stalker*“: „Laut Igor Maiborodas Dokumentarfilm *Rerberg und Tarkowski: Die Kehrseite von Stalker* (2009) war Georgi Rerberg, der Kameramann des ersten, gescheiterten Drehs des Films offenbar so getroffen von Tarkowskis Ablehnung, dass er sich nie wieder davon erholte. Nicht minder dramatisch war der Krebstod des Schauspielers Anatoli Solonizyn kurz nach der Fertigstellung des Films Mitte 1982.“⁶

Abgesehen davon, dass Bird den entscheidenden Prima-facie-Beweis der sich wiederholenden Krankheit nicht mehr erwähnt, scheint ohnehin für viele Filmkritikerinnen und Filmkritiker die „hypnotische“ oder „magische“ Schönheit der Bilder alle Bedenken bezüglich der einstigen Gefahren am Filmset aufzuwiegen. Kaum jemand hat sich bisher dafür interessiert, wie die Giftstoffe in die Körper der Filmleute kamen, ob mit dem bei den Dreharbeiten allgegenwärtigen kontaminierten Wasser, mit dem vor allem die männlichen Schauspieler in Berührung kamen,⁷ oder über die unreine Luft, eingeatmet zusammen mit dem



Rauch von Zigaretten. Was also verbindet Filmarbeiten an einer bestimmten Location mit der (Nach)-Geschichte eines Films, die wie hier die schleichende Vergiftung des Teams über Jahre hinweg zutage bringt und einen letalen Zusammenhang zwischen den Dreharbeiten auf dem verseuchten Industriegelände in Estland und zum Teil umweltbedingten Krankheiten wie Krebs herzustellen scheint, an dem zahlreiche am Film Beteiligte starben?

Location, Location, Location

Im Film *Stalker* führt die gleichnamige Hauptfigur Stalker einen Philosophen und einen Schriftsteller in die „Zone“, in der Industrieruinen und verrostete Panzer stehen. Der kurzgeschorene Stalker selbst hat das Äußere eines sowjetischen Gulag-Häftlings, SEK für Sakljutschonnyj (Заключенный, deutsch: Häftling). Während der Science-Fiction-Roman der Brüder Arkadi und Boris Strugazki *Picknick am Wegesrand* (1972) nicht in der UdSSR spielt, referiert Tarkowskis Film auf real existierende Zonen, spezielle Sperrgebiete, die auf sowjetischem Staatsterritorium lagen. Auch die konkrete Zone, in der die Exteriores gefilmt wurden, war eine besondere. Sie lag in der estnischen Sowjetrepublik und war damit sowjetisches Grenzland. Hiermit verknüpft sich eine besondere Geschichte, denn das 1920 vom Russischen Reich unabhängig gewordene Estland lag ab 1939 in der Pufferzone zwischen den Interessensphären zweier Großmächte, Deutschland

und der Sowjetunion. Estland wechselte mehrmals die Zugehörigkeit, bis es zuletzt wieder sowjetisch wurde.

Aus einem Dialog im *Stalker* angesichts eines Eisenbahnwaggons geht hervor, dass die Zone auch eroberte Gebiete beschreibt und auf Deportation verweist. – Stalker: „Damals dachten alle, dass man uns erobern will. Schlaue Köpfe ...“

Aus heutiger Sicht kann man Estland im Jahr 1977, als *Stalker* dort gedreht wurde, als sowjetische „Kolonie“ bezeichnen, eine Randzone des Sowjetreiches, für die bestimmte Regeln galten. Das mit grünem Wildwuchs umgebene Militärgeschütz (laut Bessmertnyj importiert aus Moskau), die mit rasch wachsender Fauna überwucherten Fabrikgebäude, Objekte verwaarloster Zivilisation, der große Hund und die Reste einer Eisenbahn in Verbindung mit dem kahlgeschorenen Schädel konnten beim Zuschauer historische Assoziationen hervorrufen: Verfolgung, Deportation, Zwangsarbeit, Krieg, Genozid, Unterjochung, Besatzung, Todesstreifen, Minengürtel, Ausbeutung und Verseuchung der Natur.

Das aus dem Englischen ins Russische übernommene Titelwort (sprich: s-táll-ker) stammt aus dem Roman *Picknick am Wegesrand*.⁸ Während „Stalker“ ein Neologismus ist, trifft das auf das Wort „Zone“ nicht zu. Es hat viele Bedeutungsebenen. Auf Russisch bezeichnet зона – im Jargon des SEK – ein Arbeitslager. Die Westdeutschen wiederum kannten „die Zone“ als die historische Sowjetische Besatzungszone (SBZ), auch „Ostzone“ genannt, die an die „Zonengrenzen“ und das „Zonenrandgebiet“ der BRD grenzte. Und in den 1980er-Jahren wurde die Sperrzone von Tschernobyl „Зона отчуждения Чернобыльской АЭС“ genannt, übersetzt: „Zone der Entfremdung des Tschernobylker Kernkraftwerks“. Es handelt sich um ein 1986 errichtetes Sperrgebiet um den havarierten Reaktor.

Im bayerischen Zonenrandgebiet, wo ich aufgewachsen bin, sammelte man – genau wie in Osteuropa – Pilze, und auch ich habe das getan, zumindest bis zum April 1986. Danach war plötzlich alles anders, denn die Wälder, wo ich einst Rotkappen und Steinpilze ernten konnte, waren zu nah am Reaktor Tschernobyl, dessen Atomwolke gen Westen geweht worden war. Die amerikanischen Atompilze von 1945 und die der nuklearen Tests in den 1950er-Jahren waren fotografiert oder gefilmt worden, aber die Strahlung, die uns die Schwammerl entfremdete, war unsichtbar. Das Thema dieses Vortrags ist aber nicht Tschernobyl, sondern es geht um Film und Tod in den Zonen des Films *Stalker*, das heißt, um den Filmdreh an belasteten, besetzten Orten und um deren Auswirkungen.

Kinos, Studios, Lagerungsorte für Filme galten bereits in der Frühzeit des Mediums aufgrund der leichten Entflammbarkeit von Nitrofilm als

hochgefährlich, nicht umsonst wurde daher in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre der sogenannte „Sicherheitsfilm“ eingeführt. Ich stelle hier in einem Exkurs die Frage, wie sich die Gefahren, die vom Film als Rohmaterial, seiner Herstellung aus Zellulose oder von den belasteten Drehorten ausgehen, zum Gefilmten selbst verhalten. Es geht um den ebenso intimen wie unbewussten Nexus zwischen Filmmaterial, Filmort und Filmthema. Sehen wir uns also die Filmorte genauer an.

Zellulose I

Der englische Autor Geoff Dyer hebt hervor, dass die Zone in *Stalker* kein abstrakter Science-Fiction-Raum gewesen sei wie etwa im Film *Solaris*, sondern ein menschengemachtes Areal der Zerstörung: „Entgegen den Vorstellungen ist die Zone nicht irgendein utopischer oder gar außerweltlich wirkender Ort. Tarkowski hat sie in Estland gefilmt, in und im Umfeld einer zerstörten Chemiefabrik, aus der immer noch Gift in einen nahegelegenen Fluss entwich. [...] Die Zone ist eine zerstörte, traumatisierte Landschaft, aber man bekommt den Eindruck, dass diese Zerstörung von Menschen verursacht wurde, nicht von Außerirdischen.“⁹

Werfen wir einen kurzen Blick auf die weiteren Geo- und Topografien des Films. Der ursprüngliche Plan, in Tadschikistan zu filmen, konnte aufgrund eines Erdbebens nicht ausgeführt werden, auch Saporischschja, die Krim, Georgien, Usbekistan und weitere Orte wurden in Erwägung gezogen und verworfen. Zuletzt einigte man sich auf den Produktionsort Estland. Gedreht wurde in und um Tallinn, in Lasnamäe und Maardu, an den Flüssen Jägala und Piritä. An der Jägala stand eine Zellulosefabrik, deren Geschichte bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht.¹⁰ Das Wasserwerk als Bestandteil der Zellulosefabrik wurde 1917 gebaut. In der Fotoserie von Sergej Bessmertnyj finden sich zahlreiche Aufnahmen, die er damals von den Drehorten anfertigte, darunter besonders beeindruckend das Foto der Crew am Wehr des Flusses.¹¹

Entgegen anderen Darstellungen sowjetischer Provenienz wurden beide Werke von der UdSSR 1941 in die Luft gesprengt, um nicht den deutschen Besatzern von Nutzen zu sein.¹² Der Filmort war also kein neutrales, post-industrielles Filmset, sondern trug seit geraumer Zeit Spuren ökologischen Raubbaus aufgrund der Industrialisierung, der Besetzung und militärischer Auseinandersetzungen sowie ihrer Folgen für die Zivilbevölkerung.

Verstrahlte Eroberer

Bevor ich weiter über den Film *Stalker* spreche, möchte ich fragen, inwieweit das Wissen von der letalen Wirkung von Drehorten heute unsere Rezeption der dort realisierten Filme bestimmt. Studien zur Produktion oder eine ökologische Film-Produktionsgeschichte können dies untersuchen und erklären. Folgendes amerikanisches Beispiel zeigt, dass lebensgefährliche Filmarbeiten keineswegs nur in der UdSSR stattfanden. Es geht um die US-Produktion *The Conqueror* (*Der Eroberer*, Alternativtitel *Die Barbaren*, 1956), ein Film des Schauspielers Richard Powell. Er handelt vom Mongolenführer Dschingis Khan und wurde in einer Fall-out-Zone von Atomtests gedreht. Im Jahr 1954 waren im US-Bundesstaat Nevada Tests mit Namen wie „Annie“ oder „Harry“ (auch „Dirty Harry“ genannt) ausgeführt worden. Trotz der Erfahrung mit Hiroshima war man sich zu jener Zeit der Gefahren der Atomversuche offenbar nicht genügend bewusst. Die Tests wurden zu öffentlichen Spektakeln – ein Thema, das in der HBO-Serie *Chernobyl* aufgenommen wird. (In der UdSSR war der Zugang zu Informationen über die schädliche Wirkung von atomarer Strahlung so verengt, dass nicht einmal die Direktoren und leitenden Ingenieure des brennenden Reaktors 1986 davon Kenntnis hatten.) Im amerikanischen Utah kamen sowohl der Regisseur als auch die Schauspielerinnen und Schauspieler der RKO-Produktion und die Familien der Filmleute in engen Kontakt mit radioaktivem Gestein und Sanddünen.

Es handelte sich um verstrahlten Sand, der durch Wind von Nevada nach Utah getragen worden war, und den Howard Hughes als Studiochef für zusätzliche Dreharbeiten auch in die Studios transportieren ließ. Diese Sandhügel stellten das Set von Zentralasien dar, auf dem John Wayne als Dschingis Khan seine Runden drehte.¹³ Es war der letzte Film von Howard Hughes, und er soll dem RKO-Studio den Todesstoß versetzt haben. Die Frage nach der ethischen Dimension der Filmproduktion vom Sommer 1954, die das Leben des Regisseurs und aller führenden Schauspielerinnen und Schauspieler aufs Spiel gesetzt hat, ist der Rezeptionsgeschichte des Films daher eingeschrieben, zumindest seit den gehäuften Erkrankungen und Todesfällen ab den frühen 1960er-Jahren: von Agnes Moorehead, Susan Hayward, John Hoyt, Pedro Armendáriz und John Wayne, ebenso wie von vielen namenlosen Statisten aus den Reihen der lokalen Bevölkerung, Mormonen und Native Americans.¹⁴

In den USA begann die Diskussion über die tödlichen Folgen der Dreharbeiten an diesem belasteten Ort spätestens seitdem Hughes, geplagt von seinem schlechten Gewissen, die im Umlauf befindlichen Filmkopien aufkaufte: Der Film, dem nachgesagt wurde, dass seine Produktion krebserregend gewesen sei, sollte nicht weiter Geld einbringen.¹⁵ Anders als der Film *Stalker*



war *Der Eroberer* kein Meisterwerk. Die Filmleute sind also nicht einem Kunstwerk zuliebe gestorben, eine Vorstellung, die die Rezeption von Tarkowskis Film bestimmt, denn im Gegensatz zu *Der Eroberer* wird *Stalker* gemeinhin als herausragende Leistung angesehen. So meinte etwa die Schauspielerinnen Cate Blanchett: „Ich habe das Gefühl, dass sich jedes einzelne Bild des Films in meine Netzhaut eingegraben hat, ich hatte so etwas vorher noch nie gesehen und habe seitdem nichts dergleichen gesehen.“¹⁶

Wie steht es jedoch um die Langzeitfolgen der Herstellung und der Rezeption des klassischen Kinofilms, der mit Hilfe von Zellulose hergestellt wurde?

Zellulose II

Es gibt wohl keine Kunst, die enger mit Chemie verbunden ist als der Film. *Stalker* zeigt die Zone als Gebiet des Todes und verdeutlicht mit seiner Produktionsgeschichte gleichzeitig, wie Filmarbeit zur letalen Angelegenheit werden kann. Film war unmöglich ohne Chemie und ohne Chemie hätte es zahlreiche tödliche Zonen im 20. Jahrhundert nicht gegeben. Schließlich ist es jenes



John Wayne und Söhne am
Filmset von *The Conqueror* in
Utah (1954)

Jahrhundert, in dem die Chemie in militärischen Konflikten erstmals mit großem Schaden eingesetzt und die Gasmasken Teil der Ausrüstung von Soldaten wurde.¹⁷

Rohfilm wird aus Zellulose gemacht. Zellulose ist das auf unserer Erde am häufigsten vorkommende Biomolekül und wird als Rohstoff zur Herstellung von Papier ebenso wie von Film benötigt. Noch bevor es zur Anwendung von Nitrozellulose kam, wurde die sogenannte Schießbaumwolle – *guncotton* – erfunden, ein leichtexplosiver Stoff.

Zellulosenitrat war nicht nur das erste Plastik, erfunden um die Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern ermöglichte die Herstellung von Folien und elastischen Filmen. Dieses Zelluloid ist der eigentliche Film im klassischen kinematografischen Apparat, das elastische Häutchen. Zellulosenitrat wird in Chemiefabriken durch Umsetzung von Zellulose mit Nitriersäure hergestellt, die später mit Wasser ausgewaschen werden muss; daher stand so manches Zellulosenitratwerk in der Nähe von Wäldern und einem Fluss – dies ist auch die Topografie der estnischen Zellulosefabrik, wo *Stalker* gedreht wurde.¹⁸

Rohfilm zu produzieren, war eine toxische Angelegenheit, und das Material, aus dem er hervorging, war explosiv. Kein Wunder, dass Film sich von selbst entzünden konnte. Auch wenn ab den 1950er-Jahren dieser selbstentflammbare Film nicht mehr zum Einsatz kam,¹⁹ bleibt das Kino von dieser materiellen Geschichte des Mediums gezeichnet.

Die Farbe des Löwenzahns und die Chemie *Stalkers*

Einer der Gründe, warum Estland dem Regisseur als Drehort zugesagt haben mag, war, dass die baltische „Zone“ der westlichste Teil der Sowjetunion war. Die



David Russell Talbott, *Oppenheimer's Airsick Blues*, 2006, aus der Serie *Hollywood Eats It's Own*

Spuren einst (deutsch-)baltischer Industrie waren mit Moos und Flechten überwachsen und die Panzer verrostet. Zudem ist *Stalker* eine sowjetische Variante einer *Twilight Zone* (US-TV-Serie ab 1959, die Science-Fiction populär gemacht hat), und das im buchstäblichen Sinne. Bessmertnyj erzählte, dass der Kameramann Rerberg nur abends drehen durfte, um allzu viel Farbtintensität zu vermeiden. Der Regisseur suchte das Zwielflicht.²⁰

Auch hier kommt ein produktionstechnischer Aspekt hinzu: Tarkowskis ästhetisches Ziel des farblich entsättigten Films und auch ein „Ausbleichen“ der Farben waren damals nur chemisch zu erreichen.²¹ Abgesehen davon musste das Filmteam alle gelben Blumen aus einer Wiese, die gefilmt werden sollte, herausreißen – es war Löwenzahn, wie ein Bericht sagt, oder Hahnenfuß, so wie sich diese Beschreibung anhört: „Seit dem *Spiegel* war die chromatische Norm von Tarkowskis Filmen die der Entsättigung. Es war eine Norm, um deren Aufrechterhaltung er sich oft intensiv bemühte. Die Regieassistentin Maria Tschugunowa schildert, was es hieß, mit einem nicht vorhergesehenen natürlichen Farbeinbruch konfrontiert zu sein: Bei *Stalker* pflückte ich all die winzigen gelben Blüten, die sich im Blickfeld der Kamera befanden. Eine ganze riesige Wiese – sie war voller gelber Blumen – und ich riss alles heraus. Der Rest der Crew half mit. Nicht eine einzige Blume blieb übrig. Obwohl es eine sehr weitformatige Aufnahme war. Als wir im Jahr darauf die zweite Version drehten, gab es keine gelben Blumen mehr, wir hatten ziemlich gute Arbeit geleistet, aber stattdessen wuchsen blaue. Auch sie pflückten wir alle. Das Fehlen aller natürlichen Farben außer den Grünschattierungen ist durch das Produktions- und das Kostümdesign des Films komplementiert worden.“²²

Doch hier endeten Tarkowskis Ansprüche nicht. *Stalker* wurde auf dem in der UdSSR raren Kodak-Farbfilm gedreht. Es ist mir nicht ganz ersichtlich, warum Farbfilm aus der „Ostzone“ statt gebleichtem Kodak-Film nicht ebenso gut die bleiche Zone hätten abbilden können. Tarkowski bestand sowohl auf einer chemischen Reduktion von Farbe als auch auf dem importierten Kodak-5247-Farbfilm, den er von Sergio Gambaroff erhielt. Diese Forderung führte dann zu einem technologischen Desaster, das nicht nur das Produktionsbudget sprengte, sondern auch den anerkannten Kameramann Rerberg aus der Produktion ausschloss. Auch zu diesem Vorfall gibt es verschiedene Schilderungen. Hier zitiere ich den Filmkritiker Stas Tyrkin:

„*Stalker* hatte Probleme. Das Schicksal des Films war irgendwie seltsam. Da war dieser Produzent Gambaroff in West-Berlin. Er hatte die Weltvertriebsrechte an Tarkowskis Filmen und belieferte ihn mit dem damals kaum verfügbaren Kodak-Material. Für *Stalker* schickte er eine Art neuen Kodak-Film, der gerade eingeführt worden war. Georgi Rerberg war damals der Kameramann von *Stalker*, er hatte für Tarkowski *Der Spiegel* aufgenommen. Doch dann geschah die Katastrophe. Der artesische Brunnen im Mosfilm-Studio versiegte, und es gab kein artesisches Wasser, das für die Entwicklung des Films benötigt wurde. Sie haben uns nichts gesagt, und das Material blieb 17 Tage lang unbearbeitet. Und ein Film, der belichtet, aber nicht entwickelt wird, verliert an Qualität, verliert an Empfindlichkeit und verliert auch sonst an Substanz. Mit einem Wort, das gesamte Material für den ersten Teil landete auf dem Müll. Darüber hinaus – hier wiederhole ich nur, was mir Andrej selbst gesagt hat – war sich Tarkowski sicher, dass der Rohfilm ausgetauscht worden war. Dieses neuere Kodakmaterial, das Gambaroff speziell für *Stalker* geschickt hatte, wurde gestohlen und landete in den Händen eines gewissen sehr bekannten sowjetischen Filmregisseurs, der Tarkowskis Gegner war. Stattdessen gaben sie Andrej einen regulären Kodakfilm, nur dass niemand davon wusste und dieser deshalb anders bearbeitet wurde. [...] Die Durchsicht des ruinierten Filmmaterials endete in einem Skandal. Tarkowski, Rerberg, die Strugazkis und Tarkowskis Frau Larissa saßen alle im Vorführraum. Plötzlich drehte sich einer der Strugazkis zu Rerberg um und fragte naiv: ‚Goscha, und wie kommt es, dass ich hier nichts sehen kann?‘ Rerberg, der sich in allem, was er tat, für unfehlbar hielt, wandte sich um zu Strugazki und sagte: ‚Sei du bloß still, du bist auch nicht gerade ein Dostojewski!‘ Tarkowski war außer sich vor Wut. Aber man kann Rerberg verstehen. Stellen Sie sich vor, was es für einen Kameramann bedeutet, wenn das gesamte Material defekt ist! Rerberg knallte die Tür, ging zu seinem Auto und fuhr weg. Er wurde am Set nicht mehr gesehen.“²³

Nachdem wir nun diese Aspekte der Produktionsgeschichte des Films kennen, wird klar, wie riskant das Betreten der Filmzone für die Beteiligten gewesen



war, wohin Tarkowski seine mehrmals erneuerten Teams geführt, ja, hineingezogen hatte. In dieser Produktion war nichts von Anfang an klar und alles in ständiger Veränderung: der Drehort, die weibliche Hauptrolle, ja, sogar das Drehbuch. Sowohl seine bewährte Crew als auch die Drehbuchschreibenden Autoren Arkadi und Boris Strugazki unterwarf Regisseur Tarkowski dem Prinzip von „Versuch und Irrtum“ (trial and error) und nahm – wie auch der Stalker – nie den direkten Weg.²⁴ Unter Umständen war ja auch der Weg das Ziel und hiermit war Tarkowski durchaus auf der Höhe seiner Zeit, denn die 1970er-Jahre waren auch das Jahrzehnt der Performance-Kunst, bei der es vorrangig nicht um Resultate des Schaffens, sondern den Prozess ging.²⁵

Das Resultat war: Tarkowski verschliss mit dem Abschreiten des Unbekannten nicht nur Kilometer von importiertem Kodak-Film, die zu Ausschuss erklärt werden mussten, sondern „opferte“ auch zahlreiche Teammitglieder. Es erforderte drei Einsätze von Kameraleuten, bis der Film abgedreht war. Am Ende dieses letzten in der Sowjetunion gedrehten Tarkowski-Films steht zweifelsohne ein ästhetisch überwältigendes Werk – jedoch zugleich ein ethisches Dilemma. Es zeigt sich im Rückblick an den Todesdaten der zu früh Verstorbenen sowie an den Umständen des Todes von Tarkowskis treuer Cutterin Ljudmila Feiginowa, die Ende der 1980er-Jahre im Feuer der *Stalker*-Materialien verbrannte.²⁶

Auch für die, die heute den Film genießen, muss sich die Frage nach der (Umwelt-)Verträglichkeit von (Medien-)Produkten aus solchen Zonen stellen – seien diese nun politisch durch Genozide und Straflagerregime belastete Orte,



ökologisch verseuchte Gebiete oder aber Orte, an denen der Filmstab aus Fahrlässigkeit Gefahren ausgesetzt wurde.

Sibirien 1979: Sowjetische Abschiede

Die öffentliche Premiere von *Stalker* fand in einem Saal für 5.000 Zuschauer in Tomsk in Sibirien Ende Juni 1979 statt.²⁷ Der Film wurde in Sibirien an vier Tagen gezeigt und durfte erst ein Jahr später ins Ausland geschickt werden. 1979 wurde nicht *Stalker*, sondern Andrej Kontschalowskis Film *Sibiriada* (Сибиряда) für das Filmfestival in Cannes ausgewählt.

Als *Stalker* sein erstes Publikum in Sibirien erreicht hatte, machte sich die auf der Berlinale preisgekrönte Regisseurin Larissa Schepitko am 2. Juli 1979 auf den Weg, um die Location für ihren Film über den Bau eines Wasserkraftwerks am sibirischen Fluss Angara am See Seliger bei Twer zu erkunden. Doch Larissa Schepitko sollte diesen Film nie drehen: Zusammen mit ihrem Stab verunglückte sie. Der Fahrer des Wolga – übernächtigt nach einer Geburtstagsfeier – fuhr in einen Lastwagen. Der Film wurde 1981 unter dem Titel *Abschied von Matjora* (Прощание) unter der Regie von Elem Klimow fertiggestellt und sollte 1984 die Berlinale eröffnen. Aber auch dieses Werk wurde vom sowjetischen Filmverband nicht für den Auslandseinsatz freigegeben.

Sowohl über Tarkowski als auch über Schepitko wird erzählt, sie seien abergläubisch gewesen, hätten an Außerirdische (Tarkowski) und Wahrsagungen

(Schepitko) geglaubt. Das mag sein – doch sind beide auch Opfer der sowjetischen Umstände. Beide kämpften mit der Zensur und den Verhältnissen der sowjetischen Filmindustrie. Noch einmal kann man sich fragen, warum Tarkowski auf importiertem Farbfilm bestand und Sowcolor ihm nicht gut genug war. Laut Richard Misek (vgl. Anm. 21) lässt sich die mangelnde Qualität nur durch die Entscheidung der UdSSR erklären, Silber nicht für Film, sondern für Kriegsgerät zu verwenden. Offensichtlich war der sowjetische Glaube an die Macht der eigenen (Film-)Kultur nicht stark genug, um auf die Entwicklung eines erstklassigen Rohfilms für den Ostblock zu setzen, der einen Import nicht notwendig gemacht hätte.

Die Produktion von *Stalker* zeitigt also eine groteske Situation, nicht untypisch für sowjetische Verhältnisse: Der Moskauer Regisseur dreht auf „besetztem“ Gebiet, auf einem industriell verseuchten estnischen Areal. Dazu kommen historische Perspektiven: Das Fabrikgelände, auf dem gedreht wird, ist ein Ort, an dem seit dem 19. Jahrhundert Zellulose hergestellt wurde. Weiterverarbeitet zu Zelluloid handelt es sich um den analogen filmischen Träger, der für Filme notwendig ist. Doch ist der Rohfilm, den Tarkowski verwendet, kein sowjetisches Fabrikat, sondern ein aus den USA importiertes Kodak-Filmmaterial, das aufgrund der mangelnden Erfahrung des Moskauer Laboratoriums nicht korrekt entwickelt wird, wodurch sich der Teufelskreis schließt, denn die Aufnahmen Rerbergs sind so gut wie alle verloren.

Das Premierenjahr von *Stalker*, 1979, bedeutet für den sowjetischen Film eine tiefe Zäsur: Während eine der bedeutendsten Regisseurinnen des Landes von einer banalen Recherche nicht lebend zurückkehrt, beschließt Tarkowski mit *Stalker* seine Filmarbeit in seiner Heimat – ohne dass ihm das damals bewusst war. Zugleich wird sich nahezu sein gesamtes künstlerisches Team von diesen Dreharbeiten in Estland nicht mehr erholen.

Alexander Kaidanowski wirft eine Schraubenmutter in die Vergangenheit

Ich möchte hier noch einen Blick auf den Hauptdarsteller – den Stalker – werfen. Tarkowski begann seine Arbeit am Film *Stalker* erst, nachdem ihm die Verfilmung des Dostojewski-Romans *Der Idiot* verweigert wurde.²⁸ Die eigenartige Romanfigur des an Christus orientierten Fürsten Lew Myschkin findet sich nun in veränderter Form im *Stalker* wieder. Der sowjetische Stalker steht damit auch in der Tradition der russischen Narren in Christo, wie sie bereits im Gaukler und der Figur der Närrin im Film *Andrej Rubljow* vorkamen.²⁹

Der „Idiot“ unserer Zeit – der kahlgeschorene Häftling, das Opfer oder der Nachfahre genozidaler Verfolgung – wurde gespielt von Alexander Kaidanowski, dessen Familie selbst Verfolgung und Repression erfahren hatte. Sein Großvater Lew [Jesekiel] Lwowitsch Kaidanowski war Schauspieler im Volkstheater Jekaterinoslaw (Ukraine). Er und seine Frau Frida wurden 1941 in Dnipropetrowsk aufgrund ihrer jüdischen Herkunft von den deutschen Besatzern erschossen.³⁰ Kaidanowski, der bei seiner väterlichen Familie aufwuchs, trug die Erinnerung an diese Tragödie in sich – er repräsentierte die Verfolgten, seien es die durch die Deutschen ermordeten Juden oder die SEKs des Gulags.

Durch die Besetzung des *Stalker* mit Kaidanowski verweist die Zone auch auf die von den Nationalsozialisten – gerade auch im Baltikum – errichteten Lager und Ghettos. Die Besetzung sowjetischer Territorien durch die Wehrmacht hat für die überlebende jüdische Bevölkerung ihre eigene geschichtliche Bedeutung, die jedoch nicht Bestandteil offizieller Geschichtsschreibung ist – tradiert wurde sie in der Familienerinnerung wie bei den Kaidanowskis. Gerade in den nicht-großrussischen Gebieten hat der Genozid seine Spuren hinterlassen, Furchen durch die Landschaft gezogen, die nur schlecht vernarben – auch das ist der unheimliche Unterton von *Stalker*: die Landschaft der Massengräber ohne Grabstein oder Kaddisch – in den unzähligen Schluchten und Gruben, die zu Massengräbern wurden, wie in Rostow am Don, Babyn Jar oder in den Lagern wie dem westlich von Tallinn gelegenen KZ Klooga, wo im September 1944 die Rote Armee „menschliche Scheiterhaufen“ fand. Sowjetische Kameras haben dies alles gefilmt, und diese Bilder wurden 1946 bei den Nürnberger Prozessen gezeigt. Dem sowjetischen Zuschauer war der Genozid jedoch kaum bekannt,³¹ da die ermordeten Juden im Gros der „friedlichen Sowjetbürger“ verschwanden und so zu den Untoten des 20. Jahrhunderts wurden.³²

Wohin führt *Stalker*?

Tarkowski kombiniert bei seinen Dreharbeiten die Methode von trial and error mit dem Verhalten des genialen *auteurs*. So kommt es, dass in dieser Filmproduktion die Gesundheit des Filmstabs und des Regisseurs aufs Spiel gesetzt wurde. Diese Fahrlässigkeit im Hinblick auf menschliches Leben wird im Nachhinein als sowjetisches Phänomen offenbar und hat sich ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben, als es in Tarkowskis Todesjahr 1986 zu einem Atomunfall kam, der nicht nur viele Leben gekostet, sondern auch zum Zerfall der Sowjetunion beigetragen hat. Wenn wir uns dem Film *Stalker* aussetzen, führen uns die Umwege der Hauptfigur hinab in die weiteren Schichten des Gedächtnisses des



20. Jahrhunderts, sei es der Genozid oder die Atomkatastrophe. Und hier erkennen wir auch, dass diese Epoche immer noch die unsere ist, auch wenn wir hierzulande die dunkle Vergangenheit bewältigt zu haben scheinen und nächstens auch aus der Atomkraft aussteigen werden. „No animals were harmed – Es kamen keine Tiere zu Schaden“ ist ein Gütesiegel der amerikanischen Filmindustrie. Kann man im Abspann dieses Films schreiben: *No humans were harmed?* Kaum. Denn Menschen kamen zu Schaden. Auf diese Weise wird mit zweierlei Maß gemessen. Das eine Maß gilt für den Westen und seine Tiere, das andere für den Osten und seine Menschen, denen wir aus dem Westen zuschauen, ohne Verantwortung zu empfinden. Die Zone der Entfremdung besteht weiter.

1 Eine wertvolle Quelle zum Thema ist der Blogbeitrag eines Mitglieds der Filmcrew, den Sergej Bessmertnyj am 30. Mai 2014 verfasst hat: <https://immos.livejournal.com/67613.html>, zuletzt am 3. November 2020. Die englische Übersetzung aus dem Russischen findet sich unter dem Titel *A Unique Perspective on the Making of „Stalker“: The Testimony of a Mechanic Toiling Away under Tarkovsky's Guidance* auf der Seite <https://cinophilia.beyond.org/unique-perspective-making-stalker-testimony-mechanic-toiling-away-tarkovskys-guidance/>, zuletzt am 3. November 2020.

2 Vgl. etwa Andrej Ivanov, *Mystische Ereignisse, die sich während den Dreharbeiten des Stalker zutrugen* (Мистические события, происходившие во время съёмки „Сталкера“ Андрея Тарковского), *Express Gaseta*, 12. März 2018, <https://www.eg.ru/culture/479953/>, zuletzt am 3. November 2020.

3 Ein Indiz dafür ist, dass *Stalker* vor einigen Jahren von dem US-Arthouse Label Criterion Collection neu auf DVD und Blue-ray ediert wurde. Man bekommt für 24 Dollar die 2K-Restaurierung vom Kameranegativ von Mosfilm.

4 Der Tondesigner Vladimir Scharun erinnert sich: „Wir drehten in der Nähe von Tallinn in der Gegend um den kleinen Fluss Jägala mit einem halb funktionierenden Wasserkraftwerk. Flussaufwärts befand sich ein Chemie- werk, von dem aus giftige Flüssigkeiten flussabwärts strömten. Es gibt sogar diese Aufnahme in *Stalker*: Schnee, der im Sommer fällt, und weißer Schaum, der den Fluss hinuntertreibt. Tatsächlich war es ein schreckliches Gift. Bei vielen Frauen in unserer Crew kam es zu allergischen Reaktionen im Gesicht. Tarkowski starb an Krebs in der rechten Bronchialröhre. Und Tolja Solonizyn auch. Dass das alles mit den Dreharbeiten für *Stalker* zusammen- hing, wurde mir klar, als Larissa Tarkovskaja in Paris an derselben Krankheit starb.“ V. Scharun in: Vida T. Johnson und Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington 1994, S. 152.

5 Stephen Dalton, Andrei Tarkovsky, *Solaris and Stalker. The making of two inner-space odysseys*, Feature des British Film Institute (BFI), Dezember 2014. (<https://www.bfi.org.uk/features/tarkovsky/>, zuletzt am 3. November 2020).

6 Der Tarkowski-Experte Robert Bird meint, dass die außerfilmische Reichweite von *Stalker* überschätzt wird: „Biografen von Solonizyn und Tarkowski haben die Krebserkrankungen der beiden auf die Zustände am wassergetränkten Set von *Stalker* geschoben, zu dem ein stillgelegtes Kraftwerk und ein offensichtlich verschmutzter Fluss gehörten. Aber diese Geschichten sind die Fantasien von Menschen, die von *Stalker* so angetan sind, dass sie solche Geschichten brauchen, um dem

Film eine Bedeutung zu geben, die seine Möglichkeiten übersteigt: die Tragweite einer Prophezeiung, die Bedeutung einer Vorhersage.“ R. Bird, *Stalker's Curse*, Vortrag auf dem Toronto International Film Festival, 14. November 2017.

7 Unter Bessmertnyjs Fotos findet sich eines, das zeigt, wie Solonizyn mit Hilfe von am Körper angebrachten Wasserschläuchen plötzlich nass werden kann. Hier stellt sich die Frage, ob kontaminiertes Wasser verwendet wurde.

8 Dem *Stalker* im Film folgten später selbsternannte „*Stalker*“, darunter der estnische Standbildfotograf und Augenzeuge der Filmproduktion Arvo Iho, der vom Film begeisterte Besucherinnen und Besucher später selbst in die ehemalige Zone des Filmdrehens führen sollte. Seine Erinnerungen finden sich unter: <https://www.ajaloomuseum.ee/exhibitions/contemporary-exhibitions/photoexhibition-filming-of-stalker-in-estonia-and-afterlife-of-the-zone>, zuletzt am 3. November 2020.

9 Jesse La Tour, Andrei Tarkovsky's *Stalker*: A Science Fiction Movie With (Almost) No Special Effects, 26. März 2015, <http://jesselatour.blogspot.com/2015/03/andrei-tarkovskys-stalker-science.html>, zuletzt am 3. November 2020.

10 Es handelt sich um eine Papiermühle, die unter verschiedenen Namen figurierte wie Papierfabrik Ülemiste oder Zellstofffabrik E. Osse & Co. Vgl. hierzu *Die baltische Papierindustrie*, hg. von der Verwaltung der Nordischen Papier- und Zellstoffwerke AG (Reval) und der Aktiengesellschaft Rigaer Papierfabriken (Riga), Reval 1922 sowie Robert Nermann, *Lasnamäe*, Tallinn 1998.

11 Reet Weidebaum, *Der Damm des Wasserkraftwerks Linnamäe wurde zum Kulturdenkmal erklärt*, ERR, 22. Dezember 2016 (<https://kultuur.err.ee/315154/linna-mae-hydroelektrijaama-pais-tunnistati-kultuurimal-estiseks>, zuletzt am 3. November 2020): „Der Damm des Wasserkraftwerks Linnamäe, eines der schönsten Industriegebäude Estlands, wurde auf Anordnung des Kulturministers als Kulturdenkmal anerkannt. Es wurde 1917 vom finnischen Ingenieur Axel Werner Juselius entworfen und 1924 fertiggestellt. Das Gebäude ist besonders wertvoll durch seine hochwertige und spektakuläre technische Lösung. Während des Krieges wurde das Kraftwerk gesprengt und nur der Unterwasserbereich mit der Barriere und der Fischtreppe belassen. Zu Beginn dieses Jahrhunderts wurde das Kraftwerk renoviert und eine von Raine Karb entworfene Brücke über den Fluss Jägala hinzugefügt. Einige Szenen von Andrej Tarkovskis *Stalker* wurden auf Linnamäe gedreht.“

12 Zur Sprengung: http://www.eha.ee/fondiloend/frames/fond_prop.php?id=2853, zuletzt am 3. November 2020.

13 Rory Carroll, Hollywood and the downwinders still grapple with nuclear fallout, in: *The Guardian*, 6. Juni 2015 (<https://www.theguardian.com/film/2015/jun/06/downwinders-nuclear-fallout-hollywood-john-wayne>, zuletzt am 3. November 2020): „Es soll so laut geknistert haben, dass Wayne dachte, etwas sei kaputt. Auch das Umziehen auf andere Fels- und Sandhaufen führte zum gleichen Ergebnis. Berichtet wird, der Star habe das alles mit einem Achselzucken abgetan. Die Regierung hatte Atombomben auf einem Testgelände in Nevada gezündet, aber das war mehr als 100 Meilen entfernt. Den Behörden zufolge sollten die Schluchten und Dünen um St. George, einer abgelegenen, staubigen Stadt, in der der Film gedreht wurde, völlig sicher sein.“

14 Greg Caggiano, The Conqueror (1956): The Film that Killed John Wayne...Literally, *Gaggiano's Corner*, 26. Juli 2010, <https://gcaggiano.wordpress.com/2010/07/26/the-conqueror-1956-the-film-that-killed-john-wayne-literally/>, zuletzt am 3. November 2020: „Im Film wurden viele Einheimische als Komparsen eingesetzt, darunter nordamerikanische Ureinwohner als berittene Krieger. Hughes finanzierte die Lieferung von sechzig Tonnen Sand und Erde aus der Gegend nach Hollywood zur Verwendung bei den Nachdreharbeiten.“

15 Goran Blazeski, While filming *The African Queen* everyone fell sick from drinking the water except for Humphrey Bogart and John Huston, who drank whiskey, *The Vintage News*, 4. Dezember 2017, https://www.thevintagenews.com/2017/12/04/the-african-q?utm_source=penultimateeuen/, zuletzt am 3. November 2020: „*The Conqueror* wurde von keinem Geringeren als dem berühmten Produzenten und Geschäftsmann Howard Hughes produziert. In den frühen 1970er-Jahren wurde Hughes bewusst, dass viele der an der Produktion des Films beteiligten Personen gestorben waren oder bald sterben würden. Da er derjenige war, der die Dreharbeiten an dem Ort nahe der Stadt St. George beauftragt hatte, und da er inzwischen wusste, dass der Ort potenziell gefährlich war, fühlte er sich so schuldig, dass er zwölf Millionen Dollar zahlte, um alle vorhandenen Kopien des Films aufzukaufen.“

16 Zitiert in Jonathan Crow, Watch *Stalker*, Andrei Tarkovsky's Mind-Bending Masterpiece Free Online, *Open Culture*, 4. November 2014, <http://www.openculture.com/2014/11/watch-andrei-tarkovskys-mind-bending-masterpiece-stalker-free-online.html>, zuletzt am 3. November 2020.

17 Thomas I. Faith, Gas Warfare, 1914–1918 online. *International Encyclopedia of the First World War*,

25. Januar 2016, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/gas_warfare, zuletzt am 3. November 2020.

18 Vgl. Richard Maxwell and Toby Miller, *Greening the Media*, Oxford 2012, S. 72.

19 Das ihm nachfolgende Filmmaterial, Zelluloseacetat, basiert ebenfalls auf dem thermoplastischen Kunststoff.

20 Bessmertnyj 2014, vgl. Anm. 1.

21 Richard Misek, „*Last of the Kodak*“: *Andrei Tarkovsky's Struggle with Colour*, 2007, <https://kar.kent.ac.uk/38853/1/Misek%20-%20%27Last%20of%20the%20Kodak%27.pdf>, zuletzt am 3. November 2020.

22 Ebd.

23 Stas Tyrkin, In *Stalker* Tarkovsky foretold Chernobyl, <http://www.nostalghia.com/TheTopics/Stalker/sharun.html>, zuletzt am 3. November 2020 (die russische Fassung erschien am 23. März 2001 in der *Komsomolskaja Prawda*).

24 Bessmertnyj 2014, vgl. Anm. 1: „Inzwischen hatte der zweite Kameramann, der für die Aufnahme verantwortlich war, die Crew verlassen müssen, aber ich bezweifle sehr, dass er Schuld hatte. Dasselbe galt dann auch für den Produktionsdesigner Alexander Boim – einen erfahrenen Theater- und Filmkünstler. Man begann, das eine oder andere Mitglied der Crew zu ersetzen. An einem schönen Tag kam ich an die Reihe – ohne jegliche Erklärung sagten sie mir, dass ich nach Moskau gehen müsse. [...] Meine Chefs im Studio hatten keine Probleme mit mir, ich nehme an, sie verstanden, dass es sich um eine Art Spiel handelte. Am Ende musste auch Rerberg gehen. An seiner Stelle wurde Leonid Kalaschnikow eingeladen, der mit seinen eigenen Assistenten kam. [...] Ein tiefes Verständnis für den Film eröffnete sich mir erst allmählich, nicht auf den ersten Blick. Ich glaube, während der Dreharbeiten wurde er von kaum jemandem verstanden, außerdem nahm das Konzept des Autors nicht gleich Gestalt an.“

25 Vgl. Natascha Drubek, Glocke und Ikone. Tarkovskijs Film Andrej Rublev, in: Nobert P. Franz (Hg.), *Andrej Tarkovskij – Klassiker, classic, классик, classico*, Potsdam 2016, S. 153–192, hier S. 167–170 (<https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/8384/file/tarkovskij01.pdf>, zuletzt am 3. November 2020), fortan Drubek 2016.

26 In einer Quelle ist die Rede vom Jahr 1988, allerdings ist es mir nicht gelungen, ihre Lebensdaten zu finden. Sie fehlen auch hier: <http://womenfilmeditors.princeton.edu/feiginova-lyudmila/>, zuletzt am 3. November 2020.

27 <https://www.youtube.com/watch?v=773oXu4ZMy8>, zuletzt am 3. November 2020.

28 Vgl. hierzu Andrei Apostolov, *Chronicles of a Great Non-Encounter: The Idiot* by Andrei Tarkovsky, *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 10 (2020), <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/139>, zuletzt am 3. November 2020.

29 Drubek 2016, vgl. Anm. 25, S. 170.

30 Hier wurden 17.000 Juden mit Maschinengewehren erschossen, darunter auch Lew Ezechiel [Lwowitsch] Kaidanowski und Frida Schulman – die Familiengeschichte wurde dokumentiert von Ljudmila Bulgakowa vgl. <http://www.isrageo.com/2016/07/24/akayd1612/>, zuletzt am 3. November 2020. Die in den Massengräbern nicht verwesenden und daher starken Geruch ausströmenden Leichen mussten im darauffolgenden Frühjahr

von zwangsverpflichteten Bürgern der Stadt Rostow ausgegraben und bestattet werden. Russischsprachige Zeugnisse findet man hier: <http://ecat.diit.edu.ua/ft/UnusualFates.pdf>, zuletzt am 3. November 2020.

31 Natascha Drubek-Meyer, *Filme über Vernichtung und Befreiung. Die Rhetorik der Filmdokumente aus Majdanek 1944–1945*, Wiesbaden 2020, S. 435, Dokument 1.

32 Zum Thema Holocaust und Zombies vgl. William Graebner, *The Living Dead of George Romero and Steven Spielberg: America, the Holocaust and the Figure of the Zombie*, in: *Dapim. Studies on the Holocaust* 31 (2017) 1, S. 1–26, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23256249.2017.1290569?scroll=top&needAccess=true&journalCode=rdap20>, zuletzt am 3. November 2020.





Stalker Material – „making off“ 2015

2013 lernte ich durch die Vermittlung der estnischen Opernregisseurin und Publizistin Liis Kalle den Filmregisseur Arvo Iho kennen. Iho hatte in den 1970er-Jahren Regie in Tallinn studiert, unter anderem auch bei Andrej Tarkowski. Tarkowskis Pläne, *Stalker* in Tadschikistan zu drehen, waren durch ein Erdbeben in der Region hinfällig geworden, und er war auf der Suche nach neuen Drehorten für den Film. Während der Vorlesungen in seiner Filmklasse beschrieb er seine Vorstellungen der Drehorte. Arvo Iho: „Er fragte mich, ob es möglich sei, hier einen Ort zu finden. Eine Landschaft, die ein wenig ‚verdreht‘ erscheint. Eine, von der man sich vorstellt, dass sie irgendwie normal ist, die aber zugleich etwas Gewaltiges hat, weil dort vor etwa zwanzig Jahren etwas Außerirdisches gelandet ist und nun diese äußerlich fast normal wirkende Landschaft spezifisch in Erscheinung tritt, indem sie sich ständig verändert.“ Iho, mit den örtlichen Gegebenheiten vertraut, zeigte Tarkowski mehrere Orte in Tallinn und in der industriell geprägten Landschaft etwa fünfzig Kilometer östlich der Stadt an der Autobahn nach St. Petersburg. Sie wurden die Hauptschauplätze des Films. Etwa vierzig Jahre später begleitete ich Arvo Iho mit der Kamera erneut an diese Orte. Am meisten erstaunte mich, neben den Erzählungen von Iho, dass die Plätze, die Landschaften und die Gebäude mit ihren Interieurs wenig von ihrer Aura eingebüßt hatten. Der Genius loci war zu großen Teilen nach wie vor zu spüren – er ließ mich später „die Zone“ mit Ruck- und Schlafsack durchwandern und Aufnahmen machen, die dann 2015 in die Videoinstallation *Stalker Material* einfließen.











Wahrnehmungen und Wirkungen: Tarkowskis Jahrhundertwerk im Osten und Westen Deutschlands

*Den Schraubenmuttern folgend
verirrten wir uns im Unterholz
dort, wo die Schienenstöße an die Ufer rollten
dort schlugen wir unser Lager auf
eingedenk aller Unmöglichkeiten
entfachten wir ein klammes Feuer
das, blakend, uns die Wege wies.*

*Die Wege nun
verzweigten sich
und tun dies noch bis heut.*

Dieses kleine Gedicht schrieb ich 1991, zehn Jahre nachdem ich *Stalker* zum ersten Mal gesehen hatte. Nach der Friedlichen Revolution in der DDR und nach der Wiedervereinigung Deutschlands lief der Film zufällig in meiner Geburtsstadt Karl-Marx-Stadt, die gerade in Chemnitz zurückbenannt worden war. Freunde, die dortgeblieben waren, hatten ein unabhängiges Kino gegründet. Einer der ersten Filme auf ihrem Spielplan war Andrej Tarkowskis Klassiker. Mir war etwas bang bei dieser Wiederbegegnung – wusste ich doch nicht, ob der Film für mich noch jene Bedeutung haben würde wie vor zehn Jahren. Die Befürchtungen waren unbegründet. Mit Wucht erfasste mich das Werk erneut. Allerdings sah ich einen anderen Film, denn in mir und ringsum hatte sich zu viel verändert. Und damit war auch mein Blick ein anderer geworden. Gerade durch diese Veränderungen wurde mir die Universalität des Films umso deutlicher bewusst. Es handelte sich eben nicht um eine Binnenwahrnehmung, die durch unsere Isolation in der „Zone“ namens DDR mit Bedeutung aufgeladen worden war und alle möglichen Projektionen freigesetzt hatte. Es handelte sich ganz offenbar um ein mit vielen, vielleicht unendlichen Schichten ausgestattetes Kunstwerk, das ganz elementare Stimmungen anzuschlagen und zeitlich unabhängige Fragen aufzuwerfen vermochte.

Der ostdeutsche Kinostart von *Stalker* fand am 1. Mai 1981 statt, dem Internationalen Kampf- und Feiertag der Werktätigen – was nicht einer gewissen Ironie entbehrte. Dass hier nun aber ein äußerst ungewöhnlicher, ein ganz und gar nicht „kämpferischer“ Film anlief, sprach sich schnell herum. Binnen Kürze stieg *Stalker* zum Geheimtipp auf. Das war keine Selbstverständlichkeit, denn prinzipiell hatten sowjetische Filme beim Durchschnittspublikum einen sehr schlechten Stand. Im Volksmund abwertend als „Russenfilme“ bezeichnet, stießen sie mehrheitlich auf Ablehnung. Dies lag natürlich daran, dass viele von ihnen zum Pflichtprogramm gehörten. Schülerinnen und Schüler, Studentinnen und Studenten, Soldaten und Werktätige aller Bereiche wurden gezwungen, im Kollektiv ins Kino zu gehen, um sich dort *Wie der Stahl gehärtet wurde* (Павел Корчагин, 1957) von Alexander Ałow und Wladimir Naumow oder alle fünf Teile von Juri Oserows *Befreiung* (Освобождение, 1969) anzusehen. Wer sich dem entzog, fiel negativ auf. Deshalb unterwarf man sich zähneknirschend diesem Ritual. Unter der Hand machte man sich dann darüber lustig.

Sowjetische Filme stellten die unangefochtene Mehrheit aller im Kino und Fernsehen gezeigten Produktionen. 1981, im DDR-Premierenjahr von *Stalker*, starteten auf den Leinwänden mehr als dreißig sowjetische Filme. (Zum Vergleich: Die DEFA als einzige Filmgesellschaft der DDR selbst brachte im selben Zeitraum lediglich zwölf eigene Produktionen zur Aufführung.) Hinzu kamen weitere Filme aus der UdSSR, die im Rahmen von Sonderprogrammen wie der

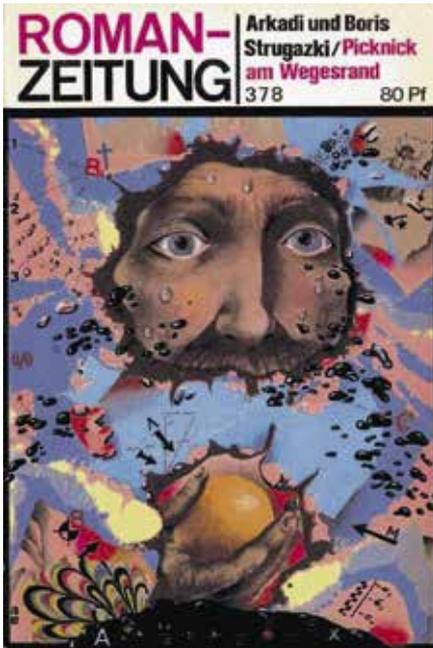


Kinoplakat des Progress Film-Verleih, 1981

„Woche der Waffenbrüderschaft“, den „Tagen des sozialistischen Films“ und vor allem auf dem alljährlichen „Festival des sowjetischen Films“ zu sehen waren. Der sowjetischen Kinematografie tat man mit dieser undifferenzierten Flut in der allgemeinen Wahrnehmung keinen Gefallen, weil negative Vorurteile oft bestätigt wurden und die qualitativ wertvollen Beiträge in der Masse des Angebots oft nur schwer auffindbar waren. Parallel dazu gab es aber immer auch einen Kern russophiler Kinogänger, die sehr wohl zwischen ideologischer Massenware und filmkünstlerisch wertvollen oder sogar herausragenden Arbeiten zu unterscheiden wussten. Und es gab auch eine ganze Reihe sowjetischer Kultfilme, die als Reprisen immer wieder gut besucht wurden. Dazu gehörten neben den Kinderfilmen von Alexander Rou (u. a. *Feuer,*

Wasser und Posaunen [Огонь, вода и ... медные трубы], 1967) oder Alexander Ptuschko (zum Beispiel *Ilja Muromez* [Илья Муромец], 1956), Michail Kalatows *Die Kraniche ziehen* (Летят журавли, 1957) oder Alexander Mittas *Leuchte, mein Stern, leuchte* (Гори, гори моя звезда, 1969). Tarkowski rangierte mit *Iwans Kindheit* (Иваново детство, 1962) und *Andrej Rubljow* (Андрей Рублёв, 1966) ebenfalls in dieser Kategorie. Vor allem aber hatte er mit *Solaris* (Солярис, 1972) ein breiteres Publikum erreicht. Denn wie überall im Ostblock war auch in der DDR das Science-Fiction-Genre überaus populär. Und Stanisław Lem gehörte zu den meistgelesenen Autoren überhaupt. Auch die Gebrüder Strugazki waren bekannt und beliebt. Als *Stalker* für die Kinos der DDR angekündigt wurde, konnte der Film von einer gewissen Aufgeschlossenheit ausgehen, teilweise schlug ihm auch große Spannung entgegen.

Die Vorankündigungen des staatlichen Monopolverleihs Progress bewarben *Stalker* hauptsächlich unter Hinweisen auf die bisherigen Filme des Regisseurs und auf das Autoren-Duo. Im Programmheft war in einem umfangreichen Text des bekannten Kritikers Michael Hanisch von „einem ungewöhnlichen Film“ die Rede, der „eine Rückkehr in die Zukunft schildert“.¹ Auf dem Plakat zum Kinostart waren lediglich der Filmtitel und die Namen des Regisseurs, der Autoren und der Darsteller zu lesen. Dazu sah man einen durchbrochenen Maschendrahtzaun und ein Warnschild mit Totenkopf. Diese visuellen Motive zielten einerseits zeichenhaft auf einen gewissen Thriller-Charakter, verwiesen

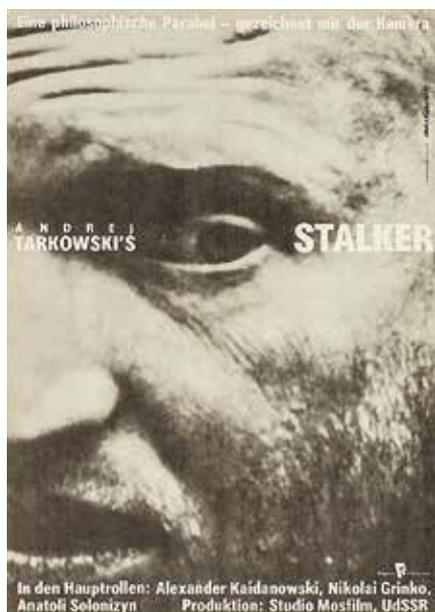


Arkadi und Boris Strugazki, *Picknick am Wegesrand*, *Roman-Zeitung*, Heft 378, 1981 (Cover)

andererseits im Kleingedruckten auf die geistigen Urheber und setzten damit entsprechende Vorkenntnisse voraus. Auf einen Slogan jeglicher Art wurde verzichtet. Weder Programmheft noch Plakat versuchten also, die potenziellen Science-Fiction-Fans anzulocken. Dies war ein erstaunlich zurückhaltendes Vorgehen. Die zum Start veröffentlichten Kritiken waren ebenfalls durchweg von Wohlwollen oder sogar von Begeisterung geprägt. Der damals hoch geschätzte Autor Fred Gehler feierte den Film in der vielgelesenen Wochenzeitschrift *Sonntag* als „Ereignis“, als eine „moderne ‚Dant’sche Komödie‘“ sowie als „seltenen Fall von Schlichtheit und Komplexität zugleich“.² Margit Voss wies in ihrem Jahresrückblick auf das Kinojahr 1981 zwar darauf hin, dass sich einige Zuschauer „genasführt und über Gebühr strapaziert mit

Bildern und Fragen“ fühlten, betonte aber gleichzeitig die „erzählerische Kraft und Suggestion, die aus einem faszinierenden Stil erwächst“.³

Der Progress-Filmverleih brachte den Film mit knapp zwanzig Kopien in Umlauf, ausschließlich in der deutschen Synchronisation, denn untertitelte Originalfassungen waren in der DDR prinzipiell nicht üblich. Zugelassen war der Film ab einem Alter von 16 Jahren. Eingesetzt wurde er vor allem in sogenannten Studiokinos. Das waren Filmtheater in einer Größe zwischen fünfzig und maximal zweihundert Plätzen, die auf anspruchsvolle Programme spezialisiert waren. Hier erreichte der Film durchaus sein Zielpublikum und lief mehrere Wochen hindurch erfolgreich. Wichtig war auch die anschließende Auswertung in Filmklubs, die dem Film seinen Ruf als Geheimtipp und damit eine dauerhafte Präsenz sicherten. Ja, der *Stalker* war in der DDR tatsächlich so etwas wie ein Kultfilm, der fünf Jahre lang immer wieder zu sehen war und immer neue Publikumskreise erreichte. Umso größer war die Verwunderung, als er 1986 plötzlich vom Verleih aus dem Angebot genommen wurde, also im Jahr der Veröffentlichung von *Opfer* (Offret, 1986), das ja mit dem Todesjahr des Regisseurs zusammenfiel. Die Kopien wurden eingezogen und dem Recycling zugeführt. Auch die anderen Filme von Tarkowski verschwanden aus dem Repertoire des Verleihs. Sein Name wurde offiziell nicht mehr erwähnt. Einige Verehrer des Regisseurs fühlten sich dadurch zu Protestaktionen veranlasst, Beschwerdebriefe an die Bezirksfilmdirektionen und an das Kulturministerium zu schreiben.



Kinoplakat des Progress Film-Verleih, 1988

Der Filmemacher und bildende Künstler Lutz Dambeck schuf kurz vor seiner Ausreise in den Westen eine auf Video dokumentierte Performance, mit der er auf den Skandal hinwies. Besonders empörte ihn dabei der Umstand, dass die Filme Tarkowskis materiell zerstört und faktisch zu Kämmen oder Plastiklöffeln umgewandelt wurden. Am 30. November 1985 präsentierte er im Dessauer Theater im Bauhaus gemeinsam mit der Tänzerin Fine Kwiatkowski und dem Komponisten Robert Linke die Multimedia-Show *REALFilm*. Auf einer auf der Bühne aufgespannten Plastikfolie war kurz vor Ende der Aufführung folgender Text zu lesen: „Ende 1985 wurden in Leipzig die Filme Andrej Tarkowskis abgewaschen! Der so entstandene Blankfilm wurde der Volkswirtschaft wieder

zugeführt. Blankfilm ist Realfilm.“⁴ Während sich im Vordergrund die Tänzerin weiter improvisierend bewegte, trat Dambeck auf die Folie zu und zerstörte sie.

Die Partei- und Staatsführung der DDR sträubte sich bis zuletzt, Michail Gorbatschows Politik von Glasnost und Perestroika zu übernehmen. Diese Weigerung war historisch gesehen der einzige Moment in der Geschichte des kleinen Landes, in dem die Gefolgschaft gegenüber der Sowjetunion verweigert wurde. Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang der Ausspruch vom SED-Chefideologen Kurt Hager im November 1989, dass es nicht nötig sei, die Wohnung neu zu tapezieren, nur weil der Nachbar dies gerade täte.⁵ Bereits ein Jahr zuvor war die Beziehung zwischen Ost-Berlin und Moskau auf einem Tiefstand angelangt. Damals wurde die von der sowjetischen Nachrichtenagentur Nowosti im Ausland herausgegebene Zeitschrift *Sputnik* verboten. Parallel dazu verschwanden mehrere Filme, die eben noch auf dem „Festival des sowjetischen Films“ zu sehen waren, aus dem Kinoangebot. Dies betraf unter anderem *Die Kommissarin* (Комиссар, 1967/87) von Alexander Askoldow und *Die Vogelscheuche* (Чучело, 1983/86) von Rolan Bykow. Dass zu jenem Zeitpunkt von einer einheitlichen kulturpolitischen Linie auch in der DDR keine Rede mehr sein konnte, zeigt der Umstand, dass im Sommer 1988 eine schrittweise Rehabilitierung von Tarkowski erfolgte. Sie wurde durch eine Wiederaufführung von *Stalker* im August 1988 eingeleitet. Im Progress-Programmheft hieß es: „Stalker bedeutet auch eine Wiederbegegnung mit der Kunst eines der größten Meister der modernen Filmregie – mit der von Andrej Tarkowski.“⁶ Auf einem völlig neuen, jetzt

sehr düster gestalteten Plakat zum Neustart wurde der grüblerische Aspekt des Stoffes betont. Über dem Gesicht Alexander Kaidanowskis in einer ausschnitthaften Nahaufnahme war der Slogan zu lesen: „Eine philosophische Parabel – gezeichnet mit der Kamera.“ Kritiken erschienen nur sehr wenige, und eine Diskussion über das zeitweilige Verschwinden des Œuvres des Regisseurs aus den Kinos der DDR wurde selbstverständlich nicht geführt. Doch wenig später gelangten auch die früheren Filme Tarkowskis wieder auf die ostdeutschen Leinwände. Seine beiden Exil-Werke *Nostalghia* (Ностальгия, 1983) und *Opfer* (Offret, 1986) wurden in der DDR hingegen nie gezeigt.

Ganz anders vollzog sich die Wahrnehmung und Rezeption des Films im Westen Deutschlands. Dort gab es vor allem mit Erika und Ulrich Gregor sowie mit dem Filmhistoriker und Russland-Experten Hans-Joachim Schlegel wichtige Unterstützerinnen und Unterstützer, die Tarkowskis Arbeit und dessen grundlegende Bedeutung für die internationale Kinematografie über Jahre hinweg kontinuierlich ins Gespräch brachten. Die Gregors hatten die Entstehung von *Stalker* von der Ferne her verfolgt und bemüht sich darum, den Film nach seiner erstmaligen westeuropäischen Präsentation in Cannes 1980 auf dem von ihnen organisierten „Forum des jungen Films“ auf der Berlinale uraufzuführen. Dies gelang ihnen 1981 – sodass der Film in West-Berlin einige Wochen vor seiner Ost-Berliner Premiere gezeigt werden konnte. Anschließend wurde die auf dem Forum gezeigte 35mm-Kopie ins Verleihangebot der „Freunde der deutschen Kinemathek“ übernommen. Es gab nur diese eine Kopie, die dann in allen wichtigen kommunalen Kinos der BRD durch die Projektoren lief – bis sie so abgenutzt war, dass sie nicht mehr vorgeführt werden konnte. Im Rahmen der Berlinale-Berichterstattung und auch infolge der Einzelvorführungen in Westdeutschland sowie zur bereits im Oktober 1981 erfolgten Fernsehausstrahlung gab es zahlreiche enthusiastische Pressestimmen. Die Fachwelt war sich einig, es hier mit einem einzigartigen Filmkunstwerk zu tun zu haben. Betont wurde dabei „das Dunkle“, „das Mystische“ oder „Metaphysische“ sowie die Nähe zu Dostojewski. Der Schriftsteller Peter Hamm verwies in seiner dreiseitigen Rezension für den *Spiegel* treffend auf die Ähnlichkeit von Tarkowskis Titelhelden mit Fürst Myschkin in Dostojewskis *Der Idiot*. Scharfsinnig beschrieb er diese Doppelfigur als „Endzeit-Dissidenten, der in keines der herrschenden Systeme – weder ins sowjetische noch in unseres – mehr passt“.⁷ Trotz dieser hohen öffentlichen Streubreite und der feuilletonistischen Würdigungen blieb *Stalker* in der Bundesrepublik doch etwas für Spezialisten – für Cineasten im Allgemeinen und für slawophile Filmliebhaber im Speziellen.

Im Ostteil Deutschlands fiel die Wahrnehmung des Werks zwar wegen der fehlenden kritischen Öffentlichkeit weniger reflektiert und kontrovers aus, war

aber viel nachhaltiger als im Westen – ganz davon abgesehen, dass die Zuschauerzahlen viel höher waren. Der Kinostart des Films hatte erst zwei Jahre nach der Premiere in der UdSSR stattgefunden. Dabei waren weder 1979 noch 1981 kulturpolitisch entspannte Jahre, weder in der Sowjetunion noch im Osten Deutschlands. Es war die Zeit der Stagnation – und genau so haben wir diese Jahre damals auch empfunden. Ein kleines innenpolitisches Tauwetter hatte 1976 mit der Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann ihr abruptes Ende gefunden. Es herrschte weitgehend Ruhe im kleinen Land namens DDR. Weit und breit war keine Hoffnung auf Veränderung in Sicht. Der *Stalker* trat völlig überraschend in diesen Zustand des Stillstands ein, begleitet von mehreren paradoxen Erfahrungen – wie es sich eben für ein echtes Wunder geziemt. Zunächst ist dieser Film ja ein Werk der Langsamkeit – bewirkte jedoch eine ungeheure Wachheit und Dynamik. Er arbeitete mit äußerst abstrahierten ästhetischen Mitteln und schien eine hermetische, kaum zugängliche Welt zu erschaffen – wurde aber oft ganz konkret verstanden und interpretiert. Offenbar wurden mit *Stalker* verborgene Saiten angeschlagen, die nun unerwartet ins Schwingen gerieten. Es schien uns, als würde in diesem Film eine bislang kaum benennbare Atmosphäre visuelle und akustische Formen annehmen. Schlafende Bilder und Stimmungen wurden wie durch einen Zauberspruch zum Leben erweckt. Die Malerin Cornelia Schleime formulierte dieses Gefühl einmal folgendermaßen: „Was ich im Osten gesehen hatte, waren Tarkowski-Filme – die waren ganz wichtig für mich; dieses Einsame, Melancholische, auch Finstere – und immer voller Würde. Das entsprach genau meinem Gefühl.“⁸ In vielen nachfolgend entstandenen Arbeiten der unabhängigen Kunstszene sind die Einflüsse des *Stalker* und von Tarkowski spürbar.

Für zahlreiche in der DDR sozialisierte Menschen gibt es in der Erinnerung ein Leben vor *Stalker*, und ein solches danach. Oft sind die Umstände der Erstbegegnung mit dem Film noch gegenwärtig, so wie man sich an den Tod oder an die Geburt eines geliebten Menschen erinnert. Befremdlich wie anziehend war zunächst für uns, dass im *Stalker* immerzu von „der Zone“ die Rede war. Wir lebten ja in diesem kleineren der beiden Deutschländer allesamt in „der Zone“ und nannten sie hinter vorgehaltener Hand auch so. Fühlten wir uns etwa wegen unserer Herkunft aus der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) in der postapokalyptischen Szenerie des Films sofort irgendwie zu Hause? War „die Zone“ auch in uns? Waren wir vielleicht durch die vierzigjährige Anwesenheit der Sowjetarmee selbst schon irgendwie „russifiziert“? Waren wir deshalb anfällig für diese Flaschenpost?

Bedeutender als diese Spekulationen war der Umstand, dass dieses Filmerelebnis trotz oder gerade wegen seiner grüblerischen Stimmung unbändige

Kreativität und Inspiration vermittelte. Zugleich Mirakel wie Menetekel insistierte es auf universellen Energien von Kreativität. *Stalker* bewies, dass es auch unter weitaus schwierigeren Umständen als in der DDR möglich war, einzigartige und weit vernehmbare Kunstwerke zu schaffen. Wenn aus der UdSSR nun ein solches Signal auf uns zukam, aus einem Land also, in dem, wie wir wussten, noch immer Menschen wegen geringfügiger Abweichungen vom System im Knast oder in der Psychiatrie verschwanden, wenn in einem solchen Land ein derart autonomes Werk entstehen konnte, so gab es keine Ausreden mehr. Jetzt schien es an der Zeit, sich endlich auch etwas weiter aus dem Fenster zu lehnen. Wir, die wir als junge Poeten, Maler, Musiker oder eben auch Filmherbeiderlei Geschlechts noch nach einer eigenen Sprache suchten, erfuhren in dieser Suche eine ungeheure Ermunterung. Als Tarkowski im Dezember 1986 im Pariser Exil verstarb, erfüllte sich allerdings auch eine Vorahnung von Vergeblichkeit, die ja im Film *Stalker* selbst deutlich angelegt war. Die utopischen Potenziale waren in der Sowjetunion ebenso wie in der DDR längst aufgebraucht. Alle Reformversuche kamen zu spät. Eine „Wunschammer“, in der sich alle Hoffnungen erfüllen würden, gab es nicht.

1 Michael Hanisch, *Stalker*, in: *Progress-Filmprogramm* 4 (1981), S. 26–29.

2 Fred Gehler, *Stalker*. Sowjetischer Spielfilm von Andrej Tarkowski, in: *Sonntag. Wochenzeitung für Kultur, Politik, Kunst und Unterhaltung* 24 (1981).

3 Margit Voss, Bewährte Namen in der Arena. Zu Filmen aus sozialistischen Ländern im Spielplan 1980/81, in: Horst Knietzsch (Hg.), *Prisma. Kino- und Fernseh-almanach* 13, Berlin (DDR) 1983, S. 122.

4 Das Silbernitrat der Emulsionsschicht wurde abgewaschen und weiterverwendet, das Trägermaterial wurde der Kunststoffindustrie zugeführt.

5 Wörtlich sagte Kurt Hager am 9. April 1989 der bundesdeutschen Illustrierten *Stern*: „Würden Sie, nebenbei gesagt, wenn Ihr Nachbar seine Wohnung neu tapeziert, sich verpflichtet fühlen, Ihre Wohnung ebenfalls neu zu tapezieren?“ (vgl. de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Hager, zuletzt am 28. Oktober 2020).

6 F., in: *Progress-Filmprogramm* 8 (1988), S. 27.

7 Peter Hamm, Auf der Pirsch nach Erlösung, in: *Der Spiegel* 19 (1981).

8 Cornelia Schleime, Immer wenn das Leben so intensiv wurde, griff ich zum Film, in: Karin Fritzsche und Claus Löser (Hg.), *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, Berlin 1996, S. 68.





Jonas Hansen

T.H.E.Z.O.N.E. Ein postapokalyptischer Spaziergang

Inspiziert durch den Science-Fiction-Roman *Picknick am Wegesrand* von Arkadi und Boris Strugazki und dem darauf basierenden Spielfilm *Stalker* von Andrej Tarkowski erschien 2007 der erste Teil der Trilogie des Computerspiels *S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl*.¹ Die Spielerinnen und Spieler schlüpfen in die Rolle eines Stalkers auf der Suche nach seltenen Artefakten in einer feindlichen, postapokalyptischen Umgebung: einer Nachahmung der Sperrzone um das Kernkraftwerk Tschernobyl. Dieser Ort ist heute längst touristische Attraktion und Ziel jugendlicher Glücksritter geworden. Der folgende Text ist der Reisebericht eines virtuellen Spaziergangs in die „Zone“ zwischen Fiktion und Wirklichkeit.

HINWEIS: Zum Zeitpunkt meiner Recherche kenne ich das Spiel nicht. *S.T.A.L.K.E.R.* ist ein First-Person-Survival-Horror-Shooter mit Rollenspiel-



elementen und hat eine minimale Spielzeit von 15 Stunden, meistens sind es doppelt so viele oder ein Vielfaches davon. Aktuell gibt es drei Teile und eine unzählige Anzahl an nicht-offiziellen Modifikationen und Erweiterungen. Meine Spielzeit kommt etwa auf fünf Stunden. Im regulären Spiel befinde ich mich immer noch im ersten Gebiet. Ich bin kein Spezialist, ich bin ein Noob.² Um mir doch ein wenig die Welt von *S.T.A.L.K.E.R.* zu erschließen, installiere ich die Modifikation *Call for Chernobyl*,³ um so die unterschiedlichen Spielorte von *S.T.A.L.K.E.R.* besuchen zu können.

HINWEIS: Ich kenne das Buch und den Film nicht. Ich habe das Buch nicht gelesen.

Wikipedia gibt mir eine grobe Zusammenfassung.⁴ Den Film schaue ich mir einmal komplett an und dann immer wieder in Fragmenten. Aber kenne ich ihn?

Die Spielumgebung ist angelehnt an das Sperrgebiet rund um das Kernkraftwerk Tschernobyl.

HINWEIS: Zum Zeitpunkt der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl war ich acht Jahre alt. Meine Erinnerungen an dieses Ereignis sind vage. Ich weiß, dass wir keine Milch trinken sollten. Bis zur Vorbereitung des Vortrages habe ich mich nicht mit dem Gebiet und den Ereignissen rund um Tschernobyl befasst. Meine Recherche zu allen Werken und Ereignissen beziehe ich aus Online-Quellen.

Ich finde heraus, dass *S.T.A.L.K.E.R.* das Werk des ukrainischen Entwicklerstudios GSC Game World ist. 1995, gerade mal vier Jahre nach der Auflösung der Sowjetunion, wurde es vom damals gerade 16-jährigen Sergiy Grygorovych in Kiew gegründet. Ein Jahr später stellte er schon 15 Programmierer, darunter seinen jüngeren Bruder Evgeniy Grygorovych ein. Das Team bot Programmierarbeit für verschiedene Kunden an, in seiner freien Zeit



experimentierte es mit Videospiele. Das erste Projekt ist eine Modifikation des bestehenden Spiels *Warcraft 2*,⁵ ein Strategiespiel, bei dem Menschen gegen Orks kämpfen. In der Modifikation *Warcraft 2000: Nuclear Epidemic* erhalten die Kriegsparteien Nuklearwaffen von außerirdischen Aliens. Der erste Prototyp war zwar eher rudimentär angelegt, erhielt jedoch einigen Zuspruch aus der Game-Community. Mit diesem ersten Erfolg und dem erlangten Wissen in der Produktion im Rücken beschloss GSC 1997, sich ganz auf die Spieleentwicklung zu konzentrieren. In den folgenden Jahren produzierte das Entwicklerstudio gleich mehrere Erfolge – wie das Echtzeitstrategie-Spiel *Cossacks* oder auch die 3D-Ego-Shooter *Outbreak* und *Firestarter*.⁶ In kürzester Zeit entwickelte sich das junge Unternehmen zu einem der erfolgreichsten der Ukraine mit etwa 200 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, es bekam mit seinen Titeln internationale Anerkennung und Auszeichnungen, und Sergiy Grygorovych wurde zum jüngsten Multimillionär der Ukraine.

2001 begann das Team mit einem neuen Projekt. Das neue Spiel sollte besser und innovativer als alle anderen davor werden. Dafür wurde die eigene Spiel-Engine (X-Ray Engine)⁷ weiterentwickelt. Sie ermöglichte es, große Areale mit einer reichhaltigen Pflanzenwelt, eine dynamische Beleuchtung mit weichen Schatten und wechselndes Wetter darzustellen. Geplant war ein Science-Fiction-Ego-Shooter in einer fremden unerforschten Welt. Doch schon nach einem Jahr Entwicklung wurde das Konzept verworfen. Bei ersten Tests wurde die Grafik zwar durchweg als positiv bewertet, aber die Idee, die Geschichte und das Science-Fiction-Setting auf einem fremden Planeten überzeugte keine der Testpersonen. Science-Fiction-Abenteuer dieser Art hatte man schon mehr als genug in anderen Spielen gesehen.

In einer erneuten Konzeptphase kamen nun der Roman *Picknick am Wegesrand* der Brüder Strugazki und der Film *Stalker* von Andrej Tarkowski ins Spiel. Darüber hinaus beschloss das Team, die Spielumgebung an einen ihnen vertrauten Ort in der Ukraine anzulehnen. Es sollte ein Ort sein, der an alte vergessene Zeiten erinnert. Als Schauplatz wurde zunächst die Halbinsel Krim gewählt – hier hatte erst kurz zuvor einer der Mitarbeiter seinen Urlaub verbracht. Die Bau-ruine des Kernkraftwerks der Krim sollte als Ausgangspunkt für die Zone dienen. Doch als 2002 der Rückbau des Kraftwerks geplant wurde und etwa gleichzeitig eine große Dokumentation zu den Ereignissen von 1986 um die Reaktorkatastrophe in Tschernobyl weltweite Beachtung fand, entschloss sich GSC, trotz moralischer Bedenken, die Spielwelt nach Tschernobyl zu verlagern. Das Spiel sollte kein gewöhnlicher Shooter werden, bei dem man einer klaren, linear erzählten Geschichte folgte, sondern eher ein interaktiver Abenteuerspielplatz in der Nachbildung der offiziellen Sperrzone rund um das Kernkraftwerk Tschernobyl. 2002 begann die offizielle Arbeit an *S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl*. Die leichte Abänderung des Titels (die Trennung der einzelnen Letter durch Punkte) wurde vorgenommen, um mögliche Copyright-Probleme durch den gleichnamigen Film zu umgehen.

Die Umformung von realen Umgebungen in Spielwelten war in dieser Zeit noch sehr selten und erzeugte deshalb eine besondere mediale Aufmerksamkeit. Zudem befeuerte es Fantasien und Spekulationen rund um das Sperrgebiet und die Hintergründe zur Katastrophe. Akribisch begann das Team, das Gebiet der Sperrzone, etwa 140 Kilometer Luftlinie von Kiew entfernt, zu dokumentieren und es in Teilen im Spiel nachzubauen. Diesen Prozess des Übertragens von einer realen Umgebung in eine Spielumgebung nennt Espen Aarseth, ein norwegischer Spielertheoretiker, auch „Ludoforming“.⁸ Die reale Welt wird zu einer spielbaren Welt umgeformt und so dem Spiel unterworfen.

Zeitlich ist das Spiel zwanzig Jahre nach der Katastrophe im Kernkraftwerk Tschernobyl angelegt: Die Zone ist ein vom Militär abgesperrtes Gebiet. Anomalien und übernatürliche Phänomene haben die Gegend verändert. In ihr tummeln sich menschliche und tierische Mutanten. Wissenschaftler untersuchen die Zone, während Stalker und Banditen nach illegalen Artefakten suchen und immer weiter ins Zentrum der Zone vordringen.

Neben dem überzeugenden Grafik-Engine entwickelte GSC auch ein hochkomplexes KI-System (ALife) für die Simulation der Welt. Die Nicht-Spieler-Charaktere (NPC) – Gegner und Tierwelt – agieren selbständig und reagieren auf das Verhalten der Spieler, das sie sich merken. Dieses komplexe System führte allerdings zu einer Vielzahl von Fehlern (BUGS), was das Spiel

lange unspielbar machte. Die Spielwelt funktionierte auch ohne Spieler. Die programmierten Agenten lösten autonom Aufgaben und machten so das Erreichen von Zielen teilweise unmöglich. Das Game Over der Spielentwicklung drohte.

2005 entschieden sich die Entwickler nochmals, große Teile des Systems zu überarbeiten. Viele Features mussten gestrichen werden, um ein gutes Verhältnis zwischen Spielbarkeit und Spielweltoffenheit zu erlangen. Nachdem die größten Probleme gelöst, das KI-System gezügelt und klar definierte Spielziele eingearbeitet worden waren, erschien 2007 *S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl* als „einer der meisterwarteten Titel der Spielegeschichte“.⁹ Schon im ersten Jahr nach der Veröffentlichung wurde es weltweit mehr als zwei Millionen Mal verkauft und erhielt – trotz der immer noch zahlreich vorhandenen BUGS – sehr gute Kritiken.¹⁰

2008 erschien dann mit einer Reihe an technischen Verbesserungen das Prequel *S.T.A.L.K.E.R.: Clear Sky* und 2009 der dritte Teil, das Sequel *S.T.A.L.K.E.R.: Call of Pripjat* mit weiteren technischen Verbesserungen und weiteren Spielorten wie der heutigen Geisterstadt Prypjat, die nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl komplett evakuiert worden war. Beide Spiele versuchen die technischen Mankos des ersten Spiels auszugleichen und erweitern dessen Welt nicht nur um weitere Orte, sondern auch um Geschichten. 2009 veröffentlichten die Entwickler zudem die erste Version von 2005 mit all ihren Fehlern, aber auch mit den komplexen Strukturen des KI-Systems ALife.¹¹ Für viele Fans ist diese erste Version das wahre Spiel *STALKER*. Es ist ein Spiel, das vielleicht kein Spiel sein wollte, das aber nicht existieren würde, hätte es sich nicht den Regeln von Spielen unterworfen.

MEIN REISEBERICHT

„Na dann, es ist Zeit ...“¹²

Immer wieder betrete ich die Zone als Gast und komme in eine mir fremde Welt.

„Die Blumen blühen wieder, nur sie duften nicht.“¹³

Ohne Ziel laufe ich wahllos durch die unwirkliche Landschaft. Sie ist kaputt, trist und wirkt vergessen. Ich verstehe sie nicht und komme immer wieder an ihre Grenzen. Die Schrauben helfen mir, den Weg zu finden, Anomalien zu umgehen. Doch wirken sie wie Tropfen auf den heißen Stein.

„Wir machen einen Bogen. [...] In der Zone ist der direkte Weg nicht der kürzeste.“¹⁴

Trotz der Vielzahl an Waffen, die mir zur Verfügung stehen, habe ich kein Gefühl von Macht oder Beherrschbarkeit des Spiels, so wie ich es aus anderen Spielen kenne. In diesem Spiel habe ich nicht die Hauptrolle. Ich bin nur ein Teil der Welt, die auch ohne mich funktioniert. Mit ihrer ganz eigenen Logik wirkt die Welt anders und fremd. Sie ist getrennt von der Außenwelt.

Und doch spiegelt sie einen realen Ort wider, den auch wir nicht betreten können, oder?

Ich schaue mir Dokumentationen über Tschernobyl auf YouTube an: Die Bilder und Orte kommen mir bekannt vor, ja beinahe vertraut. Als ein Kameramann die Treppe zur Sporthalle hinaufgeht, weiß ich, hier war ich schon. Was ist Wirklichkeit und was Fiktion?

„Wozu ist das alles? Und vor allem für wen? – Sie werden antworten: Für niemanden, für nichts, nur so, uneigennützig. Nein, kaum, kaum, alles hat doch letzten Endes seinen Sinn, Sinn und Ursache.“¹⁵

Die Zone rund um das Kernkraftwerk Tschernobyl ist längst ein medial manifestierter Ort und bietet Projektionsraum für Fantasien und Wünsche.



Und ja, man kann einen mehrtägigen Trip mit Übernachtung im Sperrgebiet buchen. Überwachte Reiseführungen werden von Kiew aus angeboten. Tschernobyl ist längst touristische Attraktion und in den letzten Jahren häufen sich Reiseberichte aus der Sperrzone. Die Zone ist nicht vollständig überwacht, sodass immer wieder Gruppen illegal durch die Region streifen – teils zum Versteckspielen mit den Sicherheitskräften, teils für wissenschaftliche Exkursionen (zur Erforschung von Mutationsraten der Tier- und Pflanzenwelt), teils aber auch, um aus dem Alltag in eine Welt zu flüchten, in der die Geschichte wie in einer Zeitkapsel eingefroren ist und Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen. Die jugendlichen Glücksritter fühlen sich als Stalker auf postapokalyptischem Spaziergang.

Im Spiel gibt es ein Zentrum: Im Inneren des Kraftwerkes befindet sich der Ort der Wünsche. Es ist keine goldene Kugel und auch kein Zimmer. Am Ende steht ein Monolith – vielleicht in Anlehnung an Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* (1968). 2001 war das Jahr des Entwicklungsstarts des Spiels. Ich habe einen Wunsch frei.

1 S.T.A.L.K.E.R.: *Shadow of Chernobyl*, Computerspiel (GSC Game World, 2007).

2 „Noob [...] wird je nach Kontext mehr oder weniger abwertend im Sinne von ‚blutiger Anfänger mit absolut keiner Ahnung‘ gebraucht. In Online-Computerspielen wird dem Adressaten damit oftmals die Kenntnis grundlegender Spielregeln oder die Befähigung zum hilfreichen Mitspielen abgesprochen.“ <https://de.wikipedia.org/wiki/Neuling#Noob/Boon>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

3 S.T.A.L.K.E.R.: *Call for Chernobyl* (2015) ist eine Modifikation des dritten Teils S.T.A.L.K.E.R.: *Call of Pripjat*. Diese Modifikation ermöglicht es, zu allen 32 Umgebungen (Maps) der drei Spiele zu reisen und sie „unbeschadet“ zu besuchen. <https://www.moddb.com/mods/call-of-chernobyl>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

4 https://de.wikipedia.org/wiki/Picknick_am_Wegesrand, zuletzt am 29. Oktober 2020.

5 *Warcraft 2: Tides of Darkness*, Computerspiel (Blizzard Entertainment, 1995).

6 <https://www.gsc-game.com>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

7 <https://www.moddb.com/engines/x-ray-engine>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

8 Espen Aarseth, *Ludoforming, Changing Actual, Historical or Fictional Topographies into Ludic Topologies*, in: Espen Aarseth und Stephan Günzel (Hg.), *Ludotopia. Spaces, Places and Territories in Computer Games*, Bielefeld 2019, S. 127–140.

9 Michael Trier, S.T.A.L.K.E.R.: *Shadow of Chernobyl im Test – Ungewöhnlicher und spektakulärer Shooter* (2007), <https://www.gamestar.de/artikel/stalker-shadow-of-chernobyl-imtest-ungewoehnlicher-und-spektakulaerer-shooter,1468502.html>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

10 *Metacritic 82*, <https://www.metacritic.com/game/pc/stalker-shadow-of-chernobyl>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

11 Freier Download unter: <http://files.gsc-game.com:3128/oldbuild/>, zuletzt am 29. Oktober 2020.

12 DVD-Edition *Russische Klassiker. Stalker*, 2003 (www.icestorm.de).

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.







Der Einfluss Tarkowskis auf die neue Generation russischer Filmemacher

1. Ende der 1970er-Jahre wirkte ich an einem soziologischen Projekt mit, in dessen Verlauf wir das Verhältnis von Moskauer Studierenden zur Filmkunst untersuchten. Wir besuchten Universitäten und Hochschulen, hauptsächlich die technischen, und baten die Studierenden, umfangreiche Fragebögen auszufüllen sowie Filme und Regisseure zu benennen, die sie kannten und schätzten. Als Spitzenreiter ging dabei meist Sergej Bondartschuk hervor, was nach dem durchschlagenden Erfolg seines Films *Krieg und Frieden* (Война и мир, 1965–1967) nicht weiter verwunderlich war. Auf den Fersen folgte ihm aber ein jüngerer Konkurrent – Andrej Tarkowski. Dabei konnte nur *Solaris* (Солярис, 1972) ein breites Publikum erreichen, denn weder *Andrej Rubljow* (Андрей Рублёв, 1966–1969) noch *Der Spiegel* (Зеркало, 1975) gingen in den regulären Verleih, sie konnten nur sporadisch in Vorstadtkinos, im Rahmen sogenannter

Wiederholungsvorführungen gesehen werden. Trotzdem nahmen aufgeschlossene junge Menschen Tarkowski schon damals als einen neuen großen Künstler wahr. Seine Reputation zog immer weitere Kreise, seine geistig-kulturelle Einflussnahme auf die Zeitgenossen war unvergleichlich und phänomenal. In jener Zeit, die später als „Ära der Stagnation“ bezeichnet wurde, wurde Tarkowski für sehr viele zur Leitfigur.

2. Tarkowski hatte eine besondere und offenkundige Mission, das Leben der Menschen in unserer Epoche zu prägen – selbst solcher, die weniger kunstaffin waren. Seine Filme wurden zu Ereignissen nicht nur im künstlerischen, sondern auch im geistigen Sinn. Sie vermochten in das Leben eines Menschen einzugreifen, ihn zu verändern. Bestimmt war Tarkowski sich dieser Wirkung bewusst, mochte zur Entschlüsselung der Magie seiner Kunst jedoch nicht beitragen: „Ein Künstler arbeitet intuitiv, er weiß nicht, warum er zu einem bestimmten Zeitpunkt dieses oder jenes tut, warum er etwas genau so schreibt oder malt. Erst im Nachhinein fängt er an zu analysieren, Erklärungen zu suchen, kluge Dinge zu sagen und Antworten zu finden, die doch nichts zu tun haben mit dem Instinkt, dem unmittelbaren Schaffensimpuls, dem unbändigen Drang, sich auszudrücken.“¹

3. Über die Dreharbeiten zu *Stalker* kursierten in der Filmszene Legenden. So sei das Drehbuch der Brüder Strugazki *Die Wunschmaschine* (Машина желаний) zwölf Mal umgearbeitet worden. Ursprünglich war geplant, in Tadschikistan, im Umland der Stadt Isfara zu drehen. Im Januar 1977 aber wurde die Stadt bei einem Erdbeben zerstört, weshalb die Dreharbeiten nach Estland verlegt wurden. Drei Mal wurde der Kameraposten neu besetzt: Georgi Rerberg wurde durch Leonid Kalaschnikow und dieser schließlich durch Alexander Knjaschinski ersetzt. Die Szenenbildner wechselten ebenso: Alexander Bojm wurde von Schawkat Abdussalamow abgelöst, im Abspann werden außerdem Tarkowski selbst und Raschit Safiullin als Szenenbildner erwähnt; für das Kostümbild war wie üblich Nelli Fomina verantwortlich. Dazu kommt eine einmalige, bis heute nicht restlos aufgeklärte, unter den Bedingungen der kommerziellen westlichen Filmindustrie undenkbare Geschichte, die natürlich ebenfalls in aller Munde war: Nachdem der Regisseur das aus dem Labor kommende Filmmaterial für fehlerhaft und unbrauchbar erklärt hatte, wurde das Filmbudget erheblich aufgestockt und der Film de facto neu gedreht.

4. Unlängst haben wir auf dem Tarkowski-Filmfestival Serkalo (Spiegel) in Iwanowo, dessen Programmleiter ich bin, die Fotos des estnischen Regisseurs Arvo

Iho gezeigt. Als junger Mann absolvierte er eine Assistenz bei den Dreharbeiten zu *Stalker* in Tallinn und dokumentierte in Bildern, wie Tarkowskis Konzeption, ausgehend vom Roman der Strugazkis, sich allmählich veränderte: vom Science-Fiction-Thriller mit einem kleinkriminellen Stalker, der Abenteuerlustige für Geld durch die Zone führt, zu einer philosophischen Parabel und einem Dialog mit Dostojewski. Zu jener Zeit verfolgte Tarkowski leidenschaftlich die Idee, den Roman *Der Idiot* (Идиот) zu verfilmen – ein Ansinnen, das seine Vorgesetzten ihm verwehrten. So nahm die Figur des Stalkers die Züge des Fürsten Myschkin, eines Narren in Christo, an. Zu sehen sind auf den Fotos auch die unterschiedlichen Phasen der Beziehung zwischen Tarkowski und dem Kameramann Georgi Rerberg, die im Zerwürfnis endete, sowie die Ratlosigkeit des Hauptdarstellers Alexander Kaidanowski und die Zweifel des Regisseurs selbst. „In gewisser Hinsicht ähnelt mein Wunsch, das *Picknick* zu machen, dem Gefühl, das ich vor *Solaris* hatte. Doch weiß ich jetzt, was dahintersteckt. Es ist die Möglichkeit, auf legalem Wege am Transzendenten zu rühren!“,² schrieb Tarkowski in seinem Tagebuch. Und das hat er getan.

5. Es ist keine Übertreibung zu sagen, dass das Schicksal des *Stalker* und seiner Urheber etwas Mystisches an sich hat. Dies war der letzte Film, den Tarkowski in der Sowjetunion drehte. Im Dezember 1986 erlag der Regisseur in Paris dem Lungenkrebs. Vier Jahre zuvor hatte dieselbe Krankheit Anatoli Solonizyn dahingerafft, drei Jahre nach Tarkowski starb Nikolai Grinko. Nach Alexander Kaidanowskis Tod im Jahr 1995 und dem der Cutterin Ljudmila Feiginowa (sie kam bei einem Brand um, der auch die Rohschnittfassungen des Films vernichtete), ist kaum noch jemand von den wesentlichen Beteiligten am Leben.

6. *Stalker* erschien 1979 in einer für die Sowjetunion bescheidenen Auflage von 196 Kopien (für den Moskauer Verleih wurden ganze drei bereitgestellt) und zog das Publikum schnell in seinen Bann. Sicherlich gab es Zuschauerinnen und Zuschauer, die den Film zu kompliziert, zu langatmig und zu intellektuell fanden. Doch war das Publikum damals im Allgemeinen der großen Kunst zugetan, bestrebt, nicht vorschnell zu urteilen, und bereit, sich mit der künstlerischen Idee des Autors auseinanderzusetzen. Außerdem ließ sich *Stalker* auch als ein Genrefilm sehen. (So kann ich mich erinnern, dass mein damals siebenjähriger Sohn mir nach der Vorführung schlüssig erklären konnte, worum es im *Stalker* geht.)

7. Die Teilnahme von *Stalker* an internationalen Filmfestivals ließen die Filmbehörden sehr ungern zu, weil der Film, wie offiziell erklärt wurde, für die sowjetische Filmkunst nicht repräsentativ sei. Erika Gregor, die das „Internationale Forum des Jungen Films“ leitete, erwiderte einem der Moskauer Vorgesetzten: „Ja, ich glaube, das ist gar nicht falsch, was Sie sagen, denn diese Filme [von Tarkowski] liegen qualitativ kilometerweit über den meisten sowjetischen Filmen.“³ Schließlich wurde *Stalker* doch bei der Berlinale und den Filmfestspielen von Cannes gezeigt, wo er den Preis der Ökumenischen Jury erhielt.

8. 1986, im Todesjahr von Tarkowski, ereignete sich das Reaktorunglück in Tschernobyl, angesichts dessen *Stalker* und die im Film geschilderte Zone als eine Vorwegnahme der Katastrophe erschienen. Kurz vor dem GAU war eine weitere Prophetie dieser Art entstanden – *Briefe eines Toten* (Письма мёртвого человека, 1986) von Konstantin Lopuschanski, einem Schüler von Tarkowski. Der Einfluss von *Stalker* ist in einer Vielzahl von Filmen spürbar, die in den Folgejahren gedreht wurden. Zu erwähnen ist vor allem die ökologische Parabel des türkischen Regisseurs Semih Kaplanoğlu *Weizen* (Grain, 2017): *Stalker*-Remake und freie Interpretation einer Koransure zugleich. In Russland trat, von den „unmittelbaren Erben“ Alexander Sokurow und Andrej Swjaginzew abgesehen, vor allem Alexej Balabanow in seinen letzten Jahren in einen unerwarteten Dialog mit Tarkowski, der ihm bis dahin fern gewesen war. Die Protagonistinnen und Protagonisten seines letzten Films *Ich will auch* (Я тоже хочу, 2012) geraten in eine radioaktiv verseuchte Zone; was geschieht, ist eine Art Inversion/Umkehrung von *Stalker*. Waren für Tarkowski die globalen Probleme von Belang, lief es für Balabanow auf eine äußerst persönliche Vorahnung, den eigenen Tod, hinaus. Und während Tarkowski nie abließ von seinem ideellen Pathos, mischte Balabanow Elemente von Schaubude, Schwank und volkstümlichem Bilderbogen hinein.

9. Vorbei die Zeit, da globale Prophezeiungen beunruhigten, verstörten und ernst genommen wurden; seit langem bewohnen wir eine dehumanisierte, postkatastrophische Welt. Außerdem eine des totalen Spiels. Wer hätte vor vierzig Jahren ein Computerspiel namens S.T.A.L.K.E.R. für möglich gehalten? Basierend auf Strugazkis *Picknick am Wegesrand*, Tarkowskis Film und Aufnahmen aus der real existierenden Sperrzone von Tschernobyl, entstand ein Universum, dem eine Computerspiel-Serie, literarische Werke, Amateurvideos, Wettbewerbe und allerlei andere Unterhaltungsformate im Genre des Survival Horror angehören.

10. In Russland erlebte Tarkowskis Werk mehrere Phasen der Rezeption, seine Person wurde dabei diametral gegensätzlich gesehen. Den sowjetischen Behörden war er suspekt – wie jeder kompromisslose schöpferische Geist, von dem Gehorsam und die Einhaltung von Spielregeln kaum zu erwarten waren. Als Tarkowski sich entschied, im Westen zu bleiben, wurde er zu einer Persona non grata und nachgerade zu einem Landesverräter erklärt. In derartige Klischees verfielen nicht nur Kreml-Bürokraten, sondern auch einige Perestroika-Politiker – das kann ich bezeugen. Nach Tarkowskis Tod schlug die Stimmung um: Sofort wurde er kanonisiert; für die Zeitgenossen stieg er auf zu einem Märtyrer, Propheten und zutiefst russischen Genie, für die angehenden Filmemacher zu einem unumstößlichen Vorbild. Manche gingen sogar so weit, einen Kreuzritter der russisch-orthodoxen Kirche aus ihm machen zu wollen – was absolut nicht zutrifft. In all seiner Genialität war Tarkowski doch zugleich ein sowjetischer Mensch, der seiner Epoche angehörte. Und seine innere Religiosität ließ ihn das Göttliche nicht nur im Christentum (dabei eher ökumenischer Prägung), sondern auch etwa im Buddhismus suchen.

11. Die übereilte Kanonisierung Tarkowskis setzte bald eine skeptische Gegenreaktion in Gang: Man fing an, Tarkowskis Nachfolger als Epigonen zu denunzieren; den „Exzessen des Autorenfilms“ begegnete man zunehmend gereizt und in üblem Ton. Ohnehin ging eine Epoche zu Ende, die Künstler hatten ihren Prophetenstatus verloren. Die einst überschwängliche Huldigung Tarkowskis führte dazu, dass er nun als Leitfigur verspottet wurde, lag es doch im Wesen der Postmoderne, mit Lehrmeistermythen aufzuräumen. Zu einem Opfer dieser Gegenreaktion wurde beispielsweise Alexander Kaidanowski, den die Zusammenarbeit mit Tarkowski grundlegend geprägt hatte. Als *Stalker*-Darsteller war er in eine innere Tiefe vorgedrungen wie sonst in keiner seiner Rollen – weder zuvor noch danach. Nach *Stalker* verlor er das Interesse am Schauspiel und fing an, bei Tarkowski Regie zu studieren. Aber der Meister verließ bald darauf das Land. In den wenigen Regiearbeiten von Kaidanowski ist die Anknüpfung an Tarkowskis Motive nicht zu übersehen. Sein früher Tod hinderte ihn daran, seine Regieexperimente fortzuführen. Sie wurden zu seinen Lebzeiten nicht gebührend gewürdigt.

12. Ob Tarkowski ein Prophet im mystischen Sinne des Wortes war, vermag ich nicht zu sagen. Hier sei aber eine allseits bekannte Tatsache nochmals erwähnt. Als Tarkowski in Stockholm seinen letzten Film *Opfer* (Offret, 1986) inszenierte, verlegte er unerwartet die Dreharbeiten aus der Altstadt an eine Kreuzung im Geschäftszentrum, wo, von einem kleinen Vorplatz aus, eine

Treppe emporsteigt und wie ein Torbogen die Öffnung des Brunkeberg Tunnels, eines Tunnels für Fußgänger und Radfahrer, umrandet. Die Produzenten waren unzufrieden: Wozu diese zusätzlichen Kosten? Tarkowski insistierte: Dies sei der Ort einer wahren Tragödie und nur hier sei die Szene zu drehen, in der die Menschenmenge von Panik ergriffen wird, nachdem sie erfährt, dass ein Atomkrieg ausgebrochen ist. Einige Monate später wurde von jenem Standpunkt aus, an dem Tarkowski seine Kamera platziert hatte, die Kugel abgeschossen, die Olof Palme tötete und Illusionen von einer sichereren und besseren Welt begrub.

13. Man schreibt das Jahr 2003. Der Film *The Return – Die Rückkehr* (Возвращение, 2003), das Debüt des bis dahin unbekanntes Regisseurs Andrej Swjaginzew wird zu einem spektakulären Erfolg: Nicht nur gewinnt der Film den Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig, er wird anschließend auch in 90 Ländern der Welt im Kino gezeigt. Die Erklärung für dieses Phänomen wäre natürlich erst einmal im Film selbst zu suchen, erschließt sich jedoch nicht ohne weiteres. Die Geschichte ist äußerst einfach und könnte an jedem Ort zu jeder Zeit passieren. Nach langjähriger Abwesenheit kehrt ein Vater nach Hause zurück, nimmt seine herangewachsenen Söhne Iwan und Andrej zum Angeln mit und versucht, ihnen Lektionen in männlicher Stärke zu erteilen. Die Gegenüberstellung von Charakteren, Kränkungen und Ambitionen läuft auf ein scheinbar zufälliges, tragisches Ende zu. Der simple Plot ist allerdings von mythologischen Anspielungen durchzogen. Am Tag nach der Rückkehr des Vaters schauen sich die Jungen eine Bibelillustration der Opferung Isaaks an. Die Filmhandlung spielt sich innerhalb von sieben biblischen Schöpfungstagen ab – vom Sonntag bis Samstag. Als die Söhne den Vater zum ersten Mal sehen, schläft er und sieht tot aus. Und als der Vater sie mit dem Boot auf die mysteriöse Insel übersetzt, sieht er aus wie der düstere Totenfährmann Charon. Wortkarg und schroff, scheint er überhaupt wie ein Gast aus dem Jenseits. Ein ziemlich widerlicher Typ: Er drillt die Jungen, telefoniert ständig mit irgendjemandem, gräbt auf der Insel eine seltsame Metallkiste aus und weckt damit vage Vermutungen, dass er der kriminellen Unterwelt oder dem Militär – einem extrem maskulinen Milieu allemal – angehört.

14. Die Spannung des Films steigt von Einstellung zu Einstellung und erreicht ihre Höhepunkte in jenen Szenen, in denen eigentlich nichts passiert, außer dass das Gras wogt oder die Bäume im Wind rauschen. Die bildlichen und musikalischen Entwürfe von Michail Kritschman an der Kamera und Andrej Dergatschow als Komponist sind großartig.

15. Tarkowskis Einflüsse in *The Return – Die Rückkehr* sind nicht zu übersehen. Es ist lange her, dass wir im Kino einen solch nassen Regen, solch dichtes grünes Laub und einen so magischen See gesehen haben – eine solch mystische Naturempfindung ist seit Tarkowski aus dem russischen Kino fast gänzlich verschwunden. Jedoch ist Swjaginzew ein zeitgenössischer Regisseur und versucht nicht, das Kino der 1980er-Jahre nachzuahmen. Sein Film wirkt mitunter wie ein Thriller, oder mehr noch wie amerikanischer Hyperrealismus – wenn ein ausgesprochen fotografisch inszeniertes Bild auf einmal, ohne dass der Autor sichtlich nachhilft, zum Mythos oder zur Parabel wird. Der erste russische Film, der in Venedig ausgezeichnet wurde, war *Iwans Kindheit* (Иваново детство, 1962) von Tarkowski. Swjaginzews Film erzählt die Geschichte von Iwans und Andrejs Kindheit neu – in einer Welt ohne Krieg, dennoch voller diffuser Ängste und böser Vorahnungen.

16. Der Erfolg von *The Return – Die Rückkehr* hatte, ähnlich wie im Fall von *Stalker*, seine dunkle und mystische Kehrseite. Die Rolle der Zone übernahm hier der See, an dem die Dreharbeiten stattfanden und in dem einer der jugendlichen Darsteller nach Drehschluss ertrank. In seinen späteren Filmen nahm sich Swjaginzew immer stärker sozialer Themen an, seine Bilder aber büßten ihre philosophische und metaphysische Dimension nicht ein. Der Einfluss von *Stalker* ist auch in *Leviathan* (Левиафан, 2014) spürbar, wo die Zone sich in einen verlassen Strand verwandelt hat, an den das Skelett eines monströsen Fisches gespült wird. Zur Zone in *Loveless* (Нелюбовь, 2017) wird ein schütterer, von der Großstadt angefressener, feindseliger Wald, in dem der Mensch für immer verloren geht.

1 Andrej Tarkowski, Schönheit ist das Symbol der Wahrheit (Krasota – simbol pravdy), in: *Literaturnaja Gaseta*, 8. April 1987.

2 Zitiert nach Andrej Tarkowski, Martyrolog. Tagebücher 1970–1986, Internationales Tarkowski-Institut, Tagebuchnotiz vom 7. Januar 1975, S. 131, Übersetzung Ektaterina Tewes; Russische Ausgabe auch unter https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevniki.html, S. 85.

royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevniki.html, S. 85.

3 Ulrich Gregor, „Irgendetwas musste man ja tun“, *Ulrich Gregor im Gespräch mit Tiziana Zugaro und Claudia Palma*, 31. Januar 2010, http://www.festivalblog.com/archives/2010/01/interview_mit_u.php5, zuletzt am 12. Oktober 2020.



Andrej Tarkowski, Moskau 1979

Autorinnen und Autoren

Natascha Drubek Osteuropaexpertin. Sie forscht auf dem Gebiet der Kulturen, Literaturen und Medien Europas unter besonderer Berücksichtigung von Mittel- und Osteuropa. Autorin des Buches *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino* (Wien/Köln/Weimar 2012). Herausgeberin der Open Access-Zeitschrift *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* (www.apparatusjournal.net). Aktuelles Forschungsprojekt: Kulturen im besetzten Europa. Sie lehrt am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin und schreibt an einem Buch über Filme, die in Konzentrationslagern gedreht wurden.

Norbert P. Franz Geboren 1951. Studium der Slawistik, Romanistik, Germanistik und der Geschichte in Mainz und Rom, 1979 Promotion, 1986 Habilitation Slawistik. Tätigkeiten im Mittelbau der Universität Mainz (1979–1986), in der Begabtenförderung (1987–1994) und als Professor in Berlin (1994/95 Humboldt Universität) und Potsdam (1995–2017). Forschungs- und Vortragsaufenthalte in Russland (Moskau, St. Petersburg), Italien (Rom, Salerno) und USA (Los Angeles). Verantwortlich für das erste Internationale Tarkowski-Symposium, September 2014 in Potsdam, Edition der Tagungsmaterialien (2016). Weitere Forschungsschwerpunkte: Kulturgeschichte Russlands, Medien (Bilder, Film, Theater), Zeitgenössische Literatur, russische Populärkultur und -literatur (Krimi), Migration und Mobilität in der Slavia, Mediävistik der Slavia orthodoxa, Literatur und Religion, Wissenschaftstheorie und -geschichte der Slawistik. Zuletzt erschienen: *Der Teufel in der russischen Literatur* (Potsdam 2019), *Hollywood – a Challenge for the Soviet Cinema* (Potsdam 2020).

Ulrich Gregor Geboren 1932 in Hamburg. Studium der Germanistik und Filmwissenschaft an der Sorbonne in Paris, Mitarbeit an der Cinémathèque française. Er schreibt als Autor u. a. für die Zeitschriften *Filmkritik*, *Cinéma 56* (Paris) und *Cinema Nuovo* (Mailand). 1963 ist er zusammen mit Erika Gregor Mitbegründer des Vereins Freunde der Deutschen Kinemathek und 1970 des Kinos Arsenal in Berlin-Schöneberg, dessen Leiter er bis 2000 war. Von 1971 bis 2001 leitet er die von ihm mitbegründete Berlinale-Sektion Internationales Forum des jungen Films. Im Zusammenspiel von Arsenal und Forum entsteht eine der bedeutenden Filmsammlungen. Bis heute Tätigkeit als freier Autor, Filmkritiker und Kurator von Retrospektiven, Juror und Berater bei Festivals. Seit 1984 ist er Mitglied der Akademie der Künste, Sektion Film- und Medienkunst.

Jonas Hansen Professor für Design und Medientechnologie an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle im Studiengang Multimedia|VR-Design sowie Designer und Medienkünstler. Er ist Gründungsmitglied von Stichting z25.org in Utrecht (2003) sowie dem in Köln ansässigen Paidia Institute (2009). Von 2007 bis 2016 war Jonas Hansen künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunsthochschule für Medien Köln im Bereich experimentelles 3D und Games. Seine eigenen Arbeiten reichen von interaktiven Installationen und Performances bis zu experimentellen Games, die häufig die Grenzen zwischen realer und virtueller Welt untersuchen. Zusammen mit dem Paidia Institute beschäftigt er sich mit ästhetischen und sozialen Zusammenhängen von Design, Kunst und Technologie mit dem Schwerpunkt Spiel (<https://pixelsix.net>).

Claus Löser Geboren 1962 in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz). Autor, Musiker und Filmemacher. In der DDR Herausgeber einer Selbsthilfezeitschrift, Gründung einer Rockband und eines Filmklubs. 1990 bis 1995 Studium an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg, Abschluss Diplom. Seit 1990 Programmgestalter für das BrotfabrikKino in Berlin und seit 1992 freier Filmkritiker. 1996 Gründung der Sammlung „ex.oriente.lux – Experimentalfilmarchiv Ost“. 1976 bis 1989 und Herausgeber des Buchs *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR* (Berlin 1996). 2009 Kurator der Filmreihe *Winter adé – Filmische Vorboten der Wende* auf der Berlinale. 2009 Dokumentarfilm *Behauptung des Raums – Wege unabhängiger Ausstellungskultur in der DDR* (mit Jakobine Motz). 2011 Dissertation über unabhängige Künstlerfilme in der DDR. 2015 Dokumentarfilm *Ornament & Verbrechen* (mit Jakobine Motz). Kurator und Filmkritiker. Zahlreiche Veröffentlichungen, vor allem über Underground- und Experimentalfilm sowie das Filmemachen unter totalitären Bedingungen.

Andrei Plakhov Geboren 1950 in Starokostjantyniw (Ukraine), Studium der Mechanik und Mathematik in Lwiw, danach Umzug nach Moskau, dort Studium der Filmwissenschaften am WGIK (Gerassimow-Institut für Kinematografie), Abschluss 1978. Dissertation über Luchino Visconti im Jahr 1982. Während der Perestrojka gehörte er einer Kommission an, die sich mit der Rettung und Rehabilitierung von mehr als zweihundert während der sowjetischen Zeit verbotenen Filmen beschäftigte. Veröffentlichung mehrerer Monografien (u. a. über Catherine Deneuve, Aki Kaurismäki und Andrej Tarkowski) sowie einer dreibändigen Enzyklopädie über Regisseure des Weltkinos. Er schreibt regelmäßig für russische und internationale Zeitschriften (u. a. *Kommersant* und *Sight & Sound*), wirkt in zahlreichen Jurys auf Filmfestivals mit und ist Ehrenvorsitzender der Internationalen Vereinigung der Filmkritiker (FIPRESCI). Zudem ist er Co-Koordinator des

Moskauer Filmfestivals und Mitglied der Europäischen Filmakademie. Seit 2012 ist er künstlerischer Direktor des „Serkalo“-Festivals in Iwanowo (Russland), das sich der Erforschung und Präsentation des Werkes von Andrej Tarkowski widmet.

Ulrich Polster Geboren 1963 in Frankenberg, Studium der Fotografie und Bildenden Kunst in Leipzig und London, Meisterschüler bei Astrid Klein. Lebt und arbeitet in Leipzig und Berlin. Neben seinem Interesse an medialen Prozessen und ihrer Wirkung im gesellschaftlichen Kontext arbeitet er an komplexen Sound-/Videoinszenierungen und Filmen. Diverse Einzel-, und Gruppenausstellungen, u. a. *Report* (Kunstmuseum Liechtenstein/Kunstmuseum Bonn, 2015/16), *Stalker Material* (Museum für zeitgenössische Kunst Chemnitz, 2017) *absence* (Galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2019).

Jule Reuter Geboren 1962. Kunstwissenschaftlerin, seit 1998 Kuratorin für zeitgenössische Kunst, Herausgeberin zahlreicher Publikationen. Mitte der 1990er-Jahre Teilnehmerin des Graduiertenkollegs zur Transformationsforschung in Osteuropa an der FU Berlin, Promotion zum Thema der inoffiziellen Kunst in Leningrad in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 2002/03 Kuratorin der Fotochronik in der Ausstellung *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1950–2000*, die im Martin-Gropius-Bau stattfand. 2009 künstlerische Auswahl und Organisation der Wanderausstellung *1989–2009: Bewegte Welt – Erzählte Zeit. Zeitgenössische Fotografie und Videokunst aus Russland, der Ukraine, Belarus, Georgien, Kasachstan, Kirgisistan, Usbekistan und Deutschland* für die Goethe-Institute der Region Osteuropa/Zentralasien. Die Ausstellung war auch in der Akademie der Künste am Hanseatenweg zu sehen. Weitere Ausstellungsprojekte zu Fragen sozialer Utopien und Zukunftsgestaltung (*außer/planmäßig. 50 Jahre Halle-Neustadt*, 2014). Seit 2013 Leitung der Hochschulgalerie der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

Symposium und Filmprogramm

Andrej Tarkowski. *Stalker* – Film und Ausnahmezustand

Kuratiert von Jule Reuter und Claus Löser

26. April 2019

Begrüßung

Ulrich Gregor (ehem. Leiter des Kinos
Arsenal, Forum des Jungen Films)

Tarkowskis *Stalker* und die sowjetische
Science-Fiction

Norbert P. Franz (Slawist)

Belastete Orte

Natascha Drubek (Osteuropaexpertin)

„Wie still es ist! [...] Hier ist es so schön.
Hier, hier ist ja niemand.“ Zu Landschafts-
und Gartenmotiven in *Stalker*

Jule Reuter (Kunstwissenschaftlerin)

FILM

Stalker Material – „making off“ (2015,
20 Min., engl. OF) von Ulrich Polster
(Bildender Künstler), mit Arvo Iho
(ehemaliger Assistent von Andrej Tarkowski)

Gesprächsrunde mit

Jule Reuter, Norbert P. Franz, Natascha
Drubek, Ulrich Polster, Andrei Plakhov
Moderation: Cornelia Klauß

FILM

Stalker (SU 1979, 163 Min., OmU) von Andrej
Tarkowski, Buch: Arkadi und Boris Strugazki

27. April 2019

Präsentation

Ausschnitte aus bisher unveröffentlichtem
Material von Ebbo Demant (Dokumentarfilm-
regisseur)

Nachwirkungen eines filmischen
Jahrhundertwerks in Ost und West
Claus Löser (Filmhistoriker)

FILM

Tara (D 2017, 30 Min.) von Felicitas Sonvilla
(Regisseurin)

Gesprächsrunde mit

Via Lewandowsky, Ulrich Polster und
Felicitas Sonvilla
Moderation: Claus Löser

FILM

Eisenwinter (Super 8, DDR 1988, 6 Min.)
von Via Lewandowsky (Bildender Künstler)

T.H.E.Z.O.N.E.

Ein postapokalyptischer Spaziergang
Jonas Hansen (Medienkünstler)

Der Einfluss Tarkowskis auf die neue
Generation russischer Filmemacher
Andrei Plakhov (Filmkritiker)

FILM

The Return – *Die Rückkehr* (*Возвращение*)
(Russland 2003, 110 Min., OmeU) von
Andrej Swjaginzew

Dokumentation des Symposiums
in der Akademie der Künste,
Sektion Film- und Medienkunst,
26. und 27. April 2019

Herausgegeben von
Cornelia Klauß, Claus Löser und Jule Reuter

Projektleitung:
Cornelia Klauß

Redaktionsteam:
Cornelia Klauß, Claus Löser und Jule Reuter

Mitarbeit:
Mechthild Cramer von Laue

Übersetzung (Russisch):
Ekaterina Tewes

Lektorat:
Uta Grundmann

Redaktion der Übersetzung aus
dem Russischen (Beitrag Andrei Plakhov):
Andreas Tretner

Korrekturat:
Nadine Brüggelors

Grafik:
Heimann + Schwantes, Berlin

Druck:
Druckhaus Sportflieger, Berlin

Auflage:
500

ISBN 978-3-88331-243-9

Abbildungsnachweis

Sergej Bessmertnyj: S. 2, 57. DEFA-Stiftung/Erhard
Grüttner: S. 74. DEFA-Stiftung/Schulz Labowski: S. 76.
Jonas Hansen (2019), Fotodokumentation in der
Computerspielmodifikation S.T.A.L.K.E.R. Call of Cher-
nobyl (CC BY 4.0 – TeamEPIC): S. 83, 87, 89 (rechte
Spalte). Georg Hobmeier: S. 84, 89 (linke Spalte).
IMAGO/Everett Collection: S. 53. Mosfilm Cinema
Concern: *Stalker*, 1979, Regie: Andrej Tarkowski: S. 6–7,
14–15, 19, 26–27, 31, 33–34, 37–38, 40, 44–45, 48,
52, 56, 60, 64–65, 70–71, 80–81, 90–91. Grafik Klaus
Müller/Privatarchiv Claus Löser: S. 75. Gueorgui
Pinkhassov/Magnum Photos: Cover und S. 99. Ulrich
Polster: S. 67–69. David Russell Talbott, Courtesy
of the artist: S. 54.

Bestellungen von DVD und Blu-ray des Films *Stalker*
unter: <https://www.trigon-film.org/de/movies/Stalker>

Andrej Tarkowski. Stalker – Film und Ausnahmezustand
Die Publikation steht zum kostenfreien Download zur
Verfügung: www.adk.de

Besonders danken wir Natascha Drubek für ihre
Unterstützung und verweisen für weitere Informationen
zum osteuropäischen Film auf die Webseite
„Apparatus. Film, Medien und digitale Kulturen in
Mittel- und Osteuropa“ (www.apparatusjournal.net)
Weiterhin danken wir Georg Hobmeier für die
Zurverfügungstellung seiner Fotos.

© 2021, Akademie der Künste, Berlin,
Herausgeber*innen, Autor*innen und Fotograf*innen
Alle Rechte vorbehalten.

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Als Andrej Tarkowskis Spielfilm *Stalker* (Сталкер) 1979 seine Premiere erlebte, löste er mit seiner dystopischen Grundstimmung und seiner ästhetischen Radikalität nachhaltige Erschütterungen aus, die sich bis heute im Kunstbereich nachweisen lassen. 40 Jahre nach Erscheinen des Films fand 2019 in der Akademie der Künste das Symposium „Stalker – Film und Ausnahmezustand“ statt. Aus interkultureller sowie künstlerischer, literatur-, kunst- und filmwissenschaftlicher Perspektive wurden erstmals die verschiedenen Ebenen und Einflüsse des Films diskutiert und seine Aktualität angesichts des heutigen Krisenbewusstseins befragt.